

LA CALUNNIA

Il fascino delle antiche pitture greche di Apelle, Zeusi, Timante, Aezione, Protogene è rimasto solo nelle descrizioni (*ekfraseis*), tramandateci dagli autori; a queste tracce hanno attinto i letterati e gli artisti del Rinascimento per far rivivere l'antica bellezza. L'*ekphrasis*, secondo la definizione della retorica alessandrina, è *demonstratio ad oculos*, il discorso descrittivo di una rappresentazione dettagliata e viva, specie di un'opera d'arte. La capacità dello scrittore sta nell'evocare forme e colori e nel simulare un processo visivo. Tale genere letterario ampiamente presente nella cultura classica, ha largo impiego nelle scuole di retorica e, perciò, si conserva nella civiltà bizantina. Le *ekphrasis* sono presenti nella trattatistica del Cinquecento. In ciò ha larga parte la teoria oraziana dell'*ut pictura poësis*, che evidenzia l'affinità tra il lavoro del pittore e quello del poeta. La pittura è poesia muta e la poesia è pittura cieca. L'*ekphrasis* che, della Calunnia dipinta da Apelle ha lasciato Luciano nel *Calumniae non temere credendum*, ha suscitato interesse, fin dal Quattrocento, a causa del carattere morale e allegorico del soggetto. Luciano, autore esemplare della II Sofistica, consente all'ascoltatore di riconvertire in linguaggio visivo attraverso la descrizione del dipinto in un ritmo che va da sinistra a destra ripartendo i gruppi di allegorie. L'attenzione per il soggetto era

giustificata dal prestigio di cui godeva il pittore greco Apelle nell'antichità. Egli, educato a Efeso, fu il ritrattista preferito di Alessandro Magno, e fu ricercatore di *enargeia*, la forza di rappresentazione viva, e si mostrò rispettoso dell'*apheleia*, la semplicità, qualità amata dai retori della seconda sofistica. Il tema della calunnia fu trattato da Apelle per vendicarsi delle menzogne riferite al suo mecenate, il re d'Egitto Tolomeo I Sotèr dal pittore rivale Antifilo. Quest'ultimo lo aveva accusato di avere partecipato a una congiura ordita a Tiro contro il sovrano egizio alla cui corte lavoravano entrambi gli artisti. L'incolpevole Apelle fu imprigionato finché, infine, uno dei veri cospiratori, allora in stato d'arresto, rivelò la sua innocenza. Tolomeo, pieno di rimorso, riabilitò il pittore, gli fece dono di cento talenti e gli diede Antifilo come schiavo. Apelle, pieno di rabbia per l'ingiustizia subita, dipinse così il famoso quadro.

In consonanza con la funzione didascalica attribuita alla pittura, Leon Battista Alberti nel 1435 proponeva nel terzo libro del *De Pictura* ai pittori come modello d'invenzione il quadro di Apelle descritto da Luciano e, parallelamente, erano circolanti traduzioni in latino del testo greco. Dopo più di mezzo secolo da quando l'Alberti aveva proposto agli artisti la descrizione luciana, Botticelli trasse la sua reinterpretazione della descrizione dell'opera antica: una piccola tempera su tavola (62 x 91 cm)

terminata probabilmente tra il 1493 e il 1500 e oggi conservata alla Galleria degli Uffizi a Firenze. L'opera, citata da Giorgio Vasari ne *Le Vite*, fu donata dal pittore "al suo amicissimo" Antonio Segni appartenente all'illustre famiglia Segna Guidi. L'epigramma apposto alla "parva tabella" da Fabio Segni, figlio umanista di Antonio, ne celebra il valore esemplare di monito ai regnanti. Le ridotte dimensioni dell'opera fanno dedurre che il dipinto miniaturistico non fosse stato concepito come decorazione parietale o per essere appeso sopra un pezzo d'arredamento, bensì come preziosità destinata ad un'intensa osservazione ravvicinata. Nel dipinto si è visto un atto d'accusa al debole governo di Piero de' Medici, successore di Lorenzo il Magnifico, o un'allusione alla scomunica del Savonarola, comminatagli da Alessandro VI Borgia nel 1497 o a una vicenda personale del pittore.

L'allegoria è riletta *ad hoc*: occorre non prestare fede alla calunnia cioè alle false accuse. La composizione si colloca all'interno di un edificio, riccamente ornato di statue e rilievi, aperto con tre fornici sul mare calmo e sul cielo terso. La scena di giudizio si legge partendo da destra: un re su un trono rialzato è affiancato da due figure femminili, sue cattive consigliere, Sospetto e Ignoranza, che gli sussurrano nelle orecchie d'asino. Così sul fregio, con nesso tematico, è rappresentata una scena della giustizia di Traiano tratta dalla *Commedia* dantesca. Il re ha gli occhi

abbassati e non può vedere niente di ciò che avviene, tende la mano a un personaggio in piedi, che gli sta davanti. Si tratta di *Phthonos*, Livore, che è rappresentato da un personaggio virile. Egli, incappucciato e vestito di stracci scuri, tende una mano verso il re, fissandolo con sguardo pungente e, con l'altra, stringe un polso alla Calunnia, che, come segno delle menzogne diffuse, tiene nella destra una fiaccola. La Calunnia trascina per i capelli la propria vittima: un giovane uomo quasi nudo e livido, che, con le mani giunte, chiede soccorso e liberazione. L'innocenza del calunniato è testimoniata dalla sua nudità, egli non ha nulla da nascondere e fa appello alla divinità. Le figure dell'Insidia (Macchinazione) e della Frode (Inganno) ornano con il nastro bianco dell'innocenza i capelli della loro signora, e spargono sul suo capo e sulle sue spalle rose, i fiori della semplicità e dell'innocenza. Nella figura ingannevole di una donna giovane e bella, esse sfruttano per i propri fini il simbolo della bellezza e dell'innocenza per abbellire con esso le menzogne. A sinistra del gruppo centrale, segue a distanza una vecchia ammantata di vesti nere e logore; essa simboleggia il Pentimento (Mutamento di Parere) e si rivolge con il volto amareggiato verso l'ultima figura situata al margine del quadro: Verità. L'allegoria, bellissima e nuda, come nel carme di Orazio (*Carmina* I 24.7), indica, con l'indice della mano destra alzato, quella potenza da cui ci si deve aspettare il giudizio supremo sulla verità e

sulla menzogna. Senza osservare il comportamento degli altri, rivolti tutti verso il re, e, perciò, del tutto isolata, essa manifesta la propria incorruttibilità e immutabilità. La sua nudità la ricollega al giovane innocente, mentre le altre figure celano con gli indumenti il loro vero aspetto. Nella composizione dell'insieme il Botticelli si è certamente avvalso della cultura di un letterato: la sua ricostruzione svela una precisa conoscenza del testo antico, seguito nell'orientamento compositivo, nella disposizione dei personaggi e nei loro atteggiamenti. Sotto il podio su cui si trova il re dalle orecchie d'asino, il pittore riproduce e cita, dipingendo a monocromo, come in rilievo, un'altra famosa opera dell'antichità classica: *La famiglia dei Centauri* di Zeusi, la cui descrizione è conservata nel dialogo luciano *Zeuxis vel Anthiocus*. La raffigurazione della centauro che allatta è un'immagine di maternità semiferina presente su sarcofagi funerari romani e nell'*imagerie* medievale, ma la dipendenza dall'*ekfrasis* può essere provata non dalla coincidenza tematica, ma da precise concordanze di dati caratterizzanti ed esclusivi. Dell'opera di Zeusi sono ripresi alcuni dettagli iconografici: la presenza del centauro col leoncino, la posizione diversificata dei due piccoli, la posizione delle zampe anteriori della madre. Il gruppo della creatura mitologica che allatta i suoi piccoli e del compagno che gioca con i figli, mostrando loro un cucciolo di leone è raffigurato come un plastico rilievo marmoreo. La scena di vita degli es-

seri mitici potrebbe alludere a una visione neoplatonica come il famoso quadro di Botticelli dell'allegoria di *Pallade che doma il Centauro*. Nel pensiero neoplatonico l'essere semiferino rappresenta il livello più basso di esistenza non illuminato dal sapere ed è contrapposibile alla dea della sapienza che incarna, secondo la concezione ficiniana, l'amore orientato alla conoscenza. L'edificio d'ambientazione del quadro ha una complessa decorazione scultorea evocante un'antichità fastosa, una rivisitazione dell'antico o una chiesa fiorentina. Il nesso programmatico tra i rilievi, le statue, i bassorilievi dorati, le raffigurazioni minori è una questione non ancora risolta che ha dato adito a plurime interpretazioni. Tuttavia è innegabile il rimando dei soggetti alla cultura neoplatonica. Il fastoso spazio architettonico fittamente ornato di figure esemplari di virtù pagana e di santità cristiana è un allegorico tribunale della storia, simbolo del mondo classico, inteso non come determinata epoca storica, ma come il «remoto regno delle idee, là dove risiedono le cause profonde delle azioni umane». Su un fregio del primo architrave da sinistra è rappresentata la pericolosità della passione d'amore tramite la figurazione dell'Ippolito dell'*Amorosa Visione*, sul secondo è rappresentata Arianna nella posa dell'abbandono, analogo stilema si ripete nell'iconografia di Efigenia al cospetto di Cimone nell'architrave più a destra. Si susseguono poi l'allegoria del Leone circondato dagli Amorini, la legge governata

dalle forze d'Amore, Venere con il Centauro, Giuditta e Oloferne. Botticelli segue la lezione di Ficino: Amore è una via alogica verso il divino. Come Arianna, abbandonata dall'amore terreno di Teseo, vive attraverso l'amore divino di Dioniso una crescita spirituale, così, nella novella di Boccaccio, Efigenia trasforma il rozzo Cimone in uomo virtuoso; causa, motore e crescita di tutto ciò è Amore. La ninfa *recubans* risvegliata da Dioniso - piacere ha valenza allegorica e filosofica sulla base della *coincidentia oppositorum*: lo svelamento e la rivelazione divina del dio sono esito sublime della potenza d'amore. Nel neoplatonismo fiorentino si attua il connubio *Virtus-Voluptas*. Ficino vedeva l'essenza dell'amore come un dualismo di concupiscenza corporeo - terrestre e di aspirazione spirituale a Dio, che egli contrapponeva come contrasto tra sensi e ragione, materia e spirito. Il filosofo neoplatonico descriveva la via ideale dell'amore degli uomini come uno sforzo per liberarsi dalla passione sensuale attraverso il desiderio spiritualizzato fino all'illuminazione e alla saggezza di Dio. Ficino, preoccupato della predicazione di Savonarola contro le arti e contro la speculazione filosofica, chiede a Piero de' Medici di proteggere Poliziano e Pico della Mirandola e nel 1493 gli dedica in difesa della cultura neoplatonica il *De sole et lumine* sul significato teologico e filosofico della luce. La contemplazione della bellezza eleva l'uomo all'assoluto e restituisce all'anima le ali per ritornare alla patria celeste. La *Nuda*

Veritas è una donna statuaria, una figura riposante che indica il cielo, luogo della verità e personifica l'anima, il principio che anela a realizzare in terra l'ordine eternamente pensato da Dio. Nel quadro di Botticelli *Nuda Veritas* ha l'atteggiamento della Venere Anadiomene, dipinta anticamente dal calunniato Apelle, e compie il gesto della *Venus Pudica* per coprire le nudità con la mano destra. L'atteggiamento pudico è ripetuto nelle raffigurazioni di Arianna e Efigenia. I Satiri che corredano alcune scene secondarie del fondale architettonico sono emblemi della *voluptas* neoplatonica, svelamento e rivelazione divina dell'esito sublime della potenza d'amore. La luminosità trasparente dei pigmenti del quadro ha valore teologico: la tematica della luce è emanazione dell'amore universale che congiunge il Creatore e le Creature. L'impianto decorativo che fa da sfondo al componimento allegorico è leggibile da sinistra a destra dall'alto al basso su vari piani: soffitti, architravi, nicchie, plinti e basi. Le iconografie sono state variamente interpretate, ma le immagini sono raggruppabili per tematiche. Sui soffitti è descritta la novella del Boccaccio: la vicenda di Nastagio degli Onesti, Muzio Scevola del *De casibus virorum illustrium* ed episodi tratti dal *Ninfale Fiesolano*. Muzio Scevola con l'atto dell'automutilazione rappresenta il gesto estremo rivolto al supremo ideale della *Virtus*. I rilievi dell'architrave hanno per tema amore: Ippolito, Bacco e Arianna, Amorini con le armi di Marte e un leone,

Venere che guida un Centauro, Cimone e Ifigenia, Giuditta con la testa di Oloferne. La storia biblica di Giuditta che uccise Oloferne, comandante dell'esercito del re assiro, poiché egli rappresentava una minaccia mortale per gli ebrei di Betulia, era uno dei temi preferiti del Rinascimento fiorentino. Giuditta rappresentava il prototipo della forza femminile, avendo essa portato a termine da sola l'uccisione del tiranno.

Diverse immagini rimandano alla concezione neoplatonica, dualistica dell'amore. Marte incarna ad esempio la forza della passione fisica. Il centauro secondo l'oscuro simbolismo di Ficino è «bestia nostra, id est sensus; homo noster, id est ratio» con ciò si spiega la sua duplice natura, partecipe nella metà inferiore, equina, dell'istintività della bestia, e nella superiore, umana, della facoltà razziocinante. Sulle nicchie sono figurati gli uomini di fama che si sono dedicati alla poesia: Caino, i Profeti dell'Antico Testamento, Davide, (nell'iconografia del S. Giorgio di Donatello a Orsanmichele), Cesare, Giosuè, Mosè, S. Paolo, Boccaccio. Davide, cantore della gloria di Dio, canta la teologia divina cioè la poesia divina ispirata dall'amore e dalla riconoscenza verso il Padre per le bellezze del Creato. Come proclama S. Paolo: la radice autentica del Cristianesimo è Amore che ha infiammato i Salmi e ha ispirato i Profeti. Nella visione neoplatonica è lo stesso amore che i poeti pagani hanno utilizzato per esprimere in chiave allegorica la tensione dell'anima che

anela a Dio. L'ornamentazione dei plinti rappresenta le origini, le risorse, i piaceri e la natura della poesia sacra e profana: il sacrificio di Abele, Apollo e Dafne, Davide e Golia, il ritorno di Giuditta a Betulia.

I fregi delle basi approfondiscono il significato dei soggetti narrati. La visione dell'insieme testimonia la categoria dell' *harmonia*, un termine critico legittimato dall'uso retorico e arricchito dalle valenze matematico-filosofiche assunte in ambito pitagorico. Il termine, originariamente connesso con il lavoro del falegname, per il significato di connessione e di giuntura, diviene in ambito pitagorico il principio fondamentale che permette la fusione di elementi in una nuova unità caratterizzata da un perfetto equilibrio di rapporti.

Sandro Botticelli fu un'artista intimamente legato alla cultura neoplatonica, che conobbe vivendo a contatto con i filosofi e i letterati della corte medicea. Secondo i principi del neoplatonismo, l'uomo occupa una posizione centrale e privilegiata nella scala degli esseri che discende da Dio. Perciò l'uomo ha l'opportunità di ricongiungersi con l'Ente Supremo, sempre che riesca a liberare il proprio spirito dalla materia e a raggiungere l'armonia universale. La bellezza, intesa come riflesso di quella divina, e l'amore sono le vie per intraprendere l'ascesi. Non sappiamo se il quadro avesse riferimenti personali per il pittore. Forse, come ipotizzano alcuni, il soggetto potrebbe essere stato dipinto prima

dell'adesione all'opera di moralizzazione religiosa messa in atto dal Savonarola per reagire alla campagna denigratrice del predicatore quaresimalista che malediceva tutti gli uomini che si davano al peccato, compresi gli artisti che rappresentavano la sensualità nei loro dipinti.

La *Calunnia* potrebbe essere dedicata a Piero de' Medici che deve difendere la poetica neoplatonica dagli attacchi subiti, riabilitare la poesia calunniata e indirizzare il governo verso la saggezza neoplatonica. Questa è solo una delle tante interpretazioni possibili, ad esempio, c'è chi vede nell'accusato Savonarola e interpreta la calunnia come prodromo della svolta mistica di Botticelli.

Un modello per la concezione del reale viene trovato nella filosofia di Platone, che postula, al di là del mondo reale, inteso come mondo di apparenze effimere, l'esistenza di un mondo ideale, di forme perfette ed eterne. Il Platonismo esercita un forte fascino sugli uomini del secondo Quattrocento, e diviene la forma di pensiero dominante nella civiltà cortigiana. Il centro del platonismo è proprio la Firenze medicea, dove il filosofo Marsilio Ficino provvede alla traduzione latina del *corpus* delle opere di Platone e dei neoplatonici, e nella sua *Theologia platonica* tenta una conciliazione tra platonismo e cristianesimo, vedendo l'anima dell'uomo come legame tra finito ed infinito. Essa può realizzare il ritorno delle cose create a Dio, da cui si sono staccate per emanazione.

Tutta la realtà è distinta in cinque gradi: il corpo, la qualità, l'anima, l'angelo e Dio. L'anima è nel mezzo ed è perciò la terza essenza o essenza media: sia ascendendo dal corpo a Dio, sia discendendo da Dio al corpo, essa si trova nel mezzo. Essa è il nodo vivente della creazione, la *copula mundi*, perciò è indistruttibile e infinita. La funzione mediatrice dell'anima si esplica attraverso l'amore, che è la forza che unisce armonicamente tra loro le parti diverse della creazione. Per l'amore l'universo tende a Dio e così esce dal caos, si organizza e raggiunge l'ordine e la perfezione. Per l'amore che Dio ha del mondo, egli si prende cura di esso, lo ordina e gli dà vita. Il centro della speculazione neoplatonica originaria è Dio stesso, unità assoluta dalla quale tutto muove e alla quale tutto ritorna. Il centro della speculazione neoplatonica di Ficino è l'uomo nella sua funzione mediatrice e quindi nell'amore, giustificazione ed atto di questa funzione. L'uomo è un elemento indispensabile dell'ordine e dell'unità dinamica dell'essere. Esso continua ad avere la sua origine e perfezione in Dio, ma trova la sua unità vivente e la sua auto giustificazione nell'amore che lo lega a Dio e di cui Dio lo ricambia. È parte essenziale del platonismo storico originario il senso dei limiti dell'uomo e della trascendenza dell'essere rispetto a questi limiti. Ma proprio tali limiti costituiscono per Ficino l'originalità della natura umana e il fondamento del suo valore e della sua libertà. Il merito di Pico

della Mirandola e di Marsilio Ficino sta, soprattutto, nell'aver definitivamente avvicinato il cristianesimo alla cultura pagana. All'inizio del Quattrocento all'esaltazione del mondo antico considerato come un esempio di virtù morali e politiche, avanzata dai laici, si contrapponeva la negazione della cultura classica da parte dei *clerici*, che identificavano l'antico con il paganesimo. I due pensatori neoplatonici dimostrarono, invece, che la filosofia antica possedeva una profonda religiosità. È questo il motivo principale per cui, in campo figurativo, le tradizionali tematiche tramandate dal Medioevo furono sostituite da temi mitologici, il più delle volte reinterprete in chiave cristiana. Negli anni di composizione del quadro è vicina una crisi di valori nella città di Firenze: il Savonarola nel 1494 dal pulpito di San Marco, con terribili profezie, richiama la città alla severità dei costumi contro la degenerazione morale e la diffusione della cultura umanistico - rinascimentale. Dal 1494, dopo la cacciata dei Medici, Firenze è sempre più scossa dalla sua predicazione, finché nel 1498, il frate domenicano, arrestato, torturato, calunniato, processato, è condannato a morte come eretico. È questo l'ultimo dipinto del pittore fiorentino che ha per tema una storia secolare. In seguito Botticelli dipinse solo quadri religiosi. L'allegoria rappresenta il quadro di tensione nella Firenze di quegli'anni quando il secolo volgeva alla fine. È possibile che quest'immagine di verità tardivamente scoperta abbia

avuto un significato personale per Botticelli. Ignoriamo se abbia rischiato di esser vittima di una calunniosa denuncia da parte di un rivale invidioso ai magistrati fiorentini, pur non potendosi affatto escludere che sia accaduto, essendo le denunce ampiamente incoraggiate a Firenze come in altri stati italiani. Sappiamo infatti che il 16 novembre 1502 contro Botticelli venne presentata anonima accusa agli ufficiali di Notte per atti di sodomia che avrebbe compiuto con uno dei suoi assistenti. Ma non è neppure escluso che La Calunnia egli l'abbia dipinta per il proprio piacere, inserendo l'architettura con rilievi contenenti riferimenti ad alcune delle sue opere per soddisfare un suo fantastico capriccio e giustificare ai propri occhi il glorioso nome d'Apelle che gli avevano attribuito poeti e umanisti nei loro versi. Così per esempio in un epigramma in latino *Sui pittori e scultori di Firenze equiparabili agli antichi Greci* scritto nel 1488 circa, Ugolino Verino così lo esalta: «Né si indigni Apelle perché Sandro gli viene equiparato il suo nome è adesso ovunque noto.»

ELISA ZIMARRI