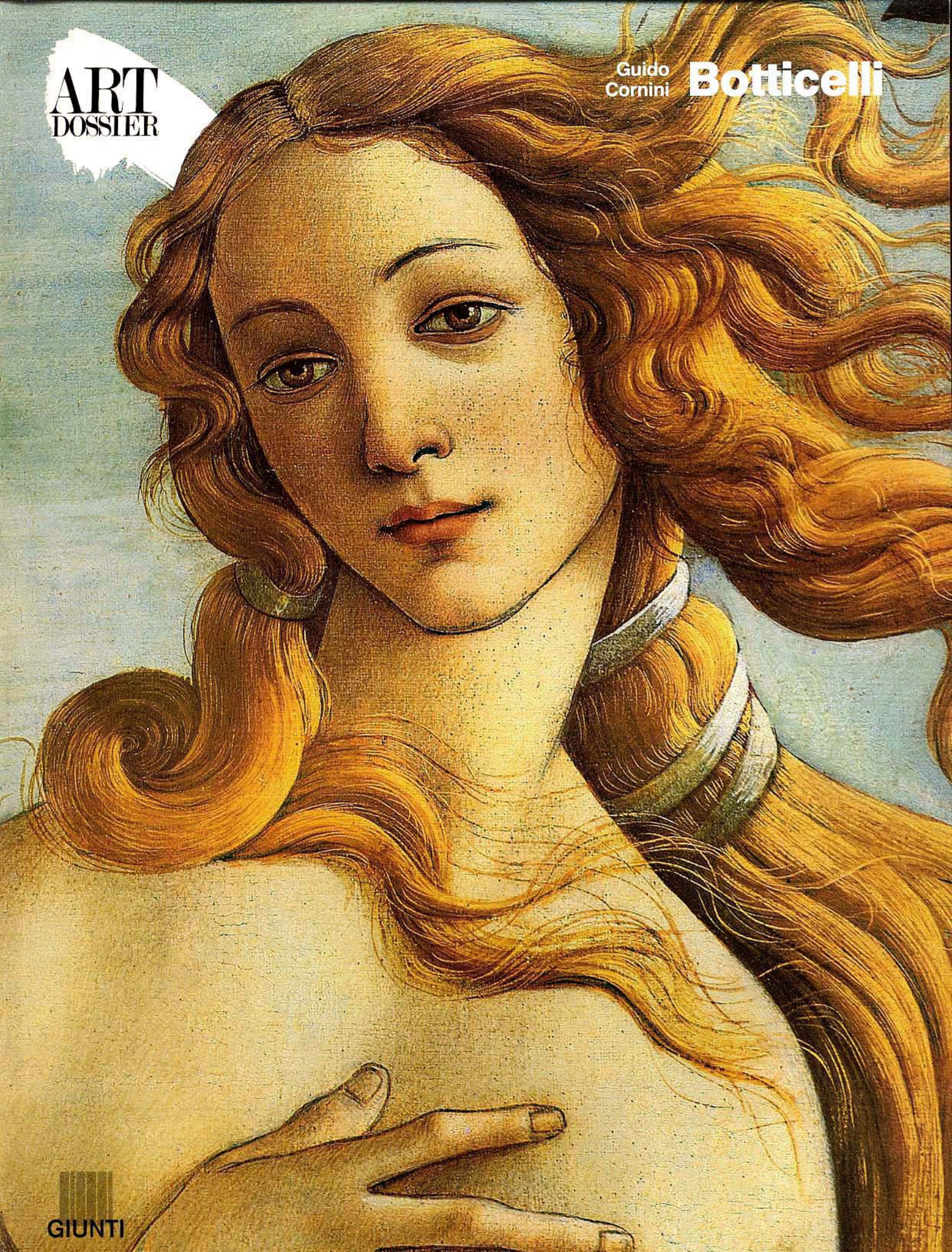


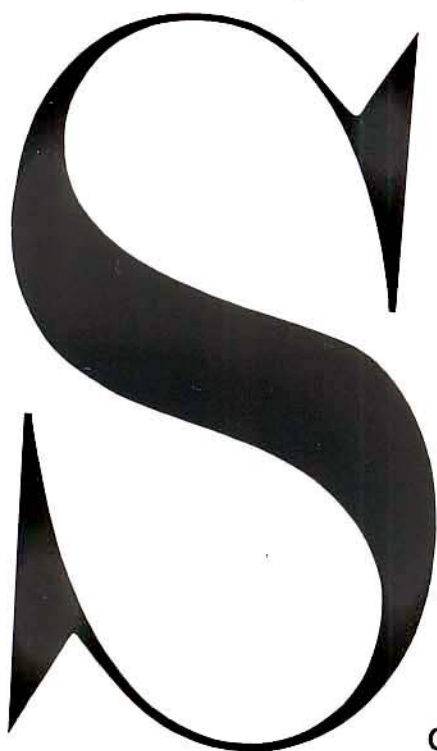
ART
DOSSIER

Guido
Cornini

Botticelli







SOMMARIO

Guido Cornini

UN GIOVANE ARTIGIANO	5
L'INCONTRO CON I MEDICI	8
LA CAPPELLA SISTINA	20
□ La novella di Nastagio degli Onesti	26
LA PRIMAVERA	28
MITOLOGIE NEOPLATONICHE	34
I ROGHI DELLE VANITÀ	42
QUADRO CRONOLOGICO	48
BIBLIOGRAFIA	50

In copertina:

La nascita di Venere, particolare. Firenze, Uffizi.

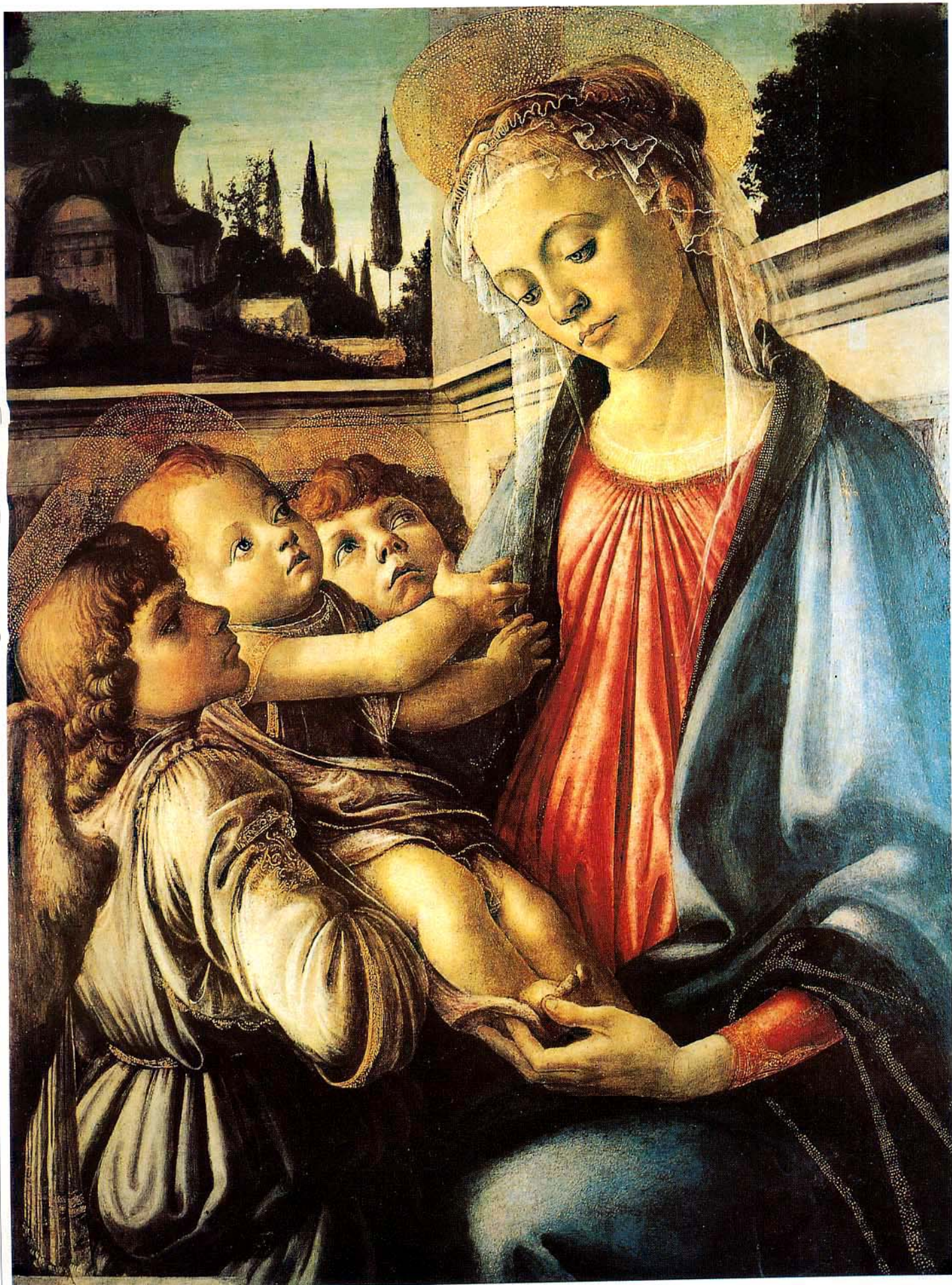
Qui accanto:

Compianto sul Cristo morto con san Girolamo, san Paolo e san Pietro (1490-1492). Monaco, Alte Pinakothek.

Nella pagina a fianco:

Venere e Marte, particolare. Londra, National Gallery.





Un giovane artigiano



Qui sopra:
Filippo Lippi,
Madonna col Bambino
(1464-1465).
Firenze, Uffizi.

Nella pagina a fianco:
Madonna col Bambino
e due angeli
(1468-1469).
Napoli, Capodimonte.

(1) Per la documentazione archivistica l'opera fondamentale è H.P. Horne, *Alessandro Filipepi, commonly called Sandro Botticelli, painter of Florence*, Londra 1908, che pubblica in appendice copiosi estratti di documenti, ristampati pressoché integralmente in R. Lightbown, *Sandro Botticelli*, Londra 1978.

U

LTIMO DI QUATTRO

figli, Alessandro Botticelli nasce a Firenze, in borgo Ognissanti, nel 1445. In una denuncia (o, come si diceva allora, «portata») dei redditi catastali del febbraio 1458, la famiglia del pittore appare composta dal padre Mariano di Vanni d'Amedeo Filipepi (nato nel 1393), dalla madre Smeralda (nata nel 1405) e dai fratelli Giovanni (nato nel 1421), Antonio (nato nel 1433) e Simone (nato nel 1444)⁽¹⁾. Il padre, conciapelli, si era trasferito dal «popolo» di Santa Croce a quello di Santa Maria Novella nel 1433. Sembra che la presenza nel quartiere del torrente Mugnone, che scorreva parallelo al borgo e sfociava in Arno nei pressi di Prato d'Ognissanti, permettesse ai residenti della zona di esercitare la concia del cuoio e le attività derivate. Lo stesso Mariano teneva bottega «a pie' del ponte a Santa Trinita», nel poco distante quartiere di Santo Spirito. All'epoca in cui il documento veniva redatto, i Filipepi si erano da poco trasferiti in via della Vigna Nuova, affittandovi una casa da Niccolò di Pancrazio Rucellai per la somma di 11 fiorini l'anno; Mariano aveva un debito di 124 fiorini nei confronti di ser Giovanni di Paolo e si apprestava a mandare il figlio Simone in missione a Napoli con Paolo Rucellai, fratello del primo e anche lui commerciante in tessuti. Degli altri figli di Mariano, Giovanni, il primogenito, era sensale al Monte; Antonio, secondogenito, era orefice di professione.

È la stessa denuncia a informarci che, a quella data, il tredicenne Sandro «sta allegere [o «allegare»] ed è malsano». Alcuni ravvisano nell'espressione – da intendersi come «sta a leggere» – una conferma degli studi cui il ragazzo attendeva ancora in quel periodo; per altri l'espressione – corretta in «sta a legare» – starebbe a indicare la precisa mansione (legatore di gioie) svolta da Sandro nell'ambito di un ipotizzato tirocinio di bottega. L'ipotesi è normalmente associata a una notizia, riferita dal Vasari, secondo cui il pittore avrebbe frequentato da giovane la bottega di un orefice, amico del padre, «chiamato Botticello, assai competente maestro allora in quell'arte». La critica ha solitamente respinto questa possibilità, non essendoci pervenuta al-

cuna memoria, diretta o indiretta, di un artefice con tale appellativo; il discusso soprannome sembra essere stato piuttosto coniato per Giovanni Filipepi, che nella denuncia del 1458 risulta già ufficialmente «vochato Botticello», o per lo stesso Antonio, al quale era naturale che il giovane esordiente venisse affiancato. Con tutta probabilità Sandro aiutò per qualche tempo nella bottega del fratello orefice, compiendo un breve tirocinio ed ereditando per sé il nomignolo, che sarebbe in seguito passato a designare tutti i membri maschi della famiglia. Il ricordo di questo remoto apprendistato familiare sarebbe poi passato confusamente nei dati raccolti dal Vasari.

L'esperienza artigianale, conclusa nel volgere di pochi anni, lascerà un'impronta riconoscibile nel piglio scattante e nervoso delle prime esercitazioni di ambito lippesco o verrocchiesco, non diversamente da quanto una simile formazione aveva fatto per la creatività di artisti come il Ghiberti, Donatello, Michelozzo e, in tempi più recenti, il Pollaiuolo e il Verrocchio. Nel caso del Botticelli, tuttavia, l'avvio alla professione avvenne sul filo di una più consapevole spinta vocazionale, maturata nell'incontro con la pittura di Filippo Lippi a Prato. Agente esterno di questo incontro – compiutosi, come spiega il Vasari, nella logica di quella tradizione di scambi che caratterizzava il regime consorziale delle attività di bottega – fu forse la conoscenza dei Vespucci, facoltosi esponenti del ceto notarile e nuovi vicini di Mariano Filipepi da quando questi, ritiratosi dalla professione nel 1460, si era stabilito a partire dal 1464 nella proprietà di via Nuova (oggi del Porcellana), dove lo stesso Botticelli dimorerà e lavorerà continuativamente dal 1470 fino alla morte. In più di un'occasione i Vespucci si dimostrarono protettori influenti del Botticelli, procurandogli amicizie e commissioni fino a tarda età: fu forse il patrocinio della grande famiglia a spingere Mariano ad assecondare le inclinazioni del figlio, nutrite dalla frequentazione assidua dei tanti circoli umanistici attivi intorno alle botteghe d'arte. L'analisi stilistica del debutto pittorico di Sandro tende a datare verso il 1464 l'ingresso del giovane nella prestigiosa scuola del domenicano Filippo Lippi.

Nella sparsa produzione devozionale del secondo Quattrocento fiorentino, è possibile isolare un gruppo di pitture di soggetto mariano dove, fra i caratteri di un lippismo esteriore e sclerotizzato, si apprezza un crescente sforzo di chiarificazione strutturale. Nel loro insieme, le opere testimoniano un'ineguale padronanza del patrimonio tecnico e iconografico trasmesso dal Lippi, e una discontinua capacità di penetrazione del suo mondo poetico. Ciononostante, è possibile cogliere in esse i segni di un laborioso processo di maturazione, che porterà il Botticelli ad abbandonare negli anni successivi l'accurato mimetismo degli esordi, in cerca di spazi sempre maggiori di autonomia espressiva. La *Madonna col Bambino e un angelo* dell'Ospedale degli Innocenti (1465), dove la lezione lippesca domina in contrastata, può essere considerato il primo documento ragionevolmente sicuro della maniera iniziale di Sandro. L'impianto e i minimi dettagli figurali ripetono senza originalità la felice invenzione del Lippi agli Uffizi (1464-1465), limitandosi a verificare la tenuta dello schema di gruppo nella spoglia ambientazione di un interno domestico. La contemporanea *Madonna col Bambino e due angeli* di Washington (1464-1465) ripropone – con la variante dell'angelo aggiunto alle spalle del Bambino – lo





Qui sopra:
Madonna del roseto
(1470 circa).
Firenze, Uffizi.

**Nella pagina a fianco,
dall'alto:**
*Madonna col Bambino
in gloria di cherubini*
(1469-1470).
Firenze, Uffizi.

Madonna del roseto
(1468).
Parigi, Louvre.

schema tripartito della composizione precedente, ma con quella oscillazione qualitativa che ha indotto parte della critica a contestare l'iniziale attribuzione avanzata dal Berenson. In questo lavoro e nei successivi, la serializzazione delle coordinate figurative si spiega con il successo sociale di una formula che, pur vecchia di un decennio, aderiva perfettamente alle valenze sentimentali del tema nei gusti di una committenza moderatamente progressista, interessata alla diffusione di un'arte in grado di proporsi come strumento di una moderna pietà religiosa. Nella *Madonna col Bambino e un angelo* del Museo Fesch di Ajaccio l'impostazione scorciata di tante tavole lippesche è adeguata alla rappresentazione a figura intera della Madre con il Figlio; anche la grafia appuntita dell'anziano maestro si scioglie qui in un linearismo più sciolto e costruttivo, che forse già risente degli esempi del Verrocchio e del Pollaiuolo.

La componente verrocchiesca appare pienamente assimilata due anni dopo, quando Sandro dipinge un secondo gruppo di quadri raffiguranti la *Madonna col Bambino e angeli* (Firenze, Accademia, circa 1468; Londra, National Gallery, 1468; Napoli, Capodimonte, 1468-1469) dove i protagonisti dell'immagine si dispongono prospetticamente davanti al limite frontale, alberbianamente teorizzato come "finestra", guidando lo sviluppo in profondità della composizione per piani scalari, impreziosita dalle raffinatezze di una condotta formale che attinge le qualità del cesello. La sottigliezza del segno non attenua il rigore della costruzione spaziale: negli esemplari di Londra e di Napoli, l'arcata a tutto sesto e la quinta architettonica che si addentrano nel fondo chiariscono la volumetria del cubo ideale in cui è calata l'immagine, manifestando nella convergenza degli assi prospettici l'unità strutturale del visibile, dello spazio fittizio della figurazione come di quello ontologico della realtà a essa esterna. Inserti architettonici in analoga funzione si riscontrano anche in altre composizioni del periodo, come la *Madonna della loggia* agli Uffizi (1468), nota nella duplice variante Epstein (Chicago Art Institute, intorno al 1468) e Duveen (Norton Simon Foundation, Los Angeles County Museum, 1468 circa).

La concezione del piano-limite della rappresentazione come piano prospettico di mediazione fra entità spaziali equivalenti, dove realtà teorica e realtà empirica si confrontano e si compenetrano in condizioni di equilibrio dialettico, corrisponde ai connotati che il problema aveva assunto nella riflessione fiorentina del decennio precedente. L'assimilazione del pensiero matematico è implicita, in questi anni, persino in un genere necessariamente particolaristico come il ritratto: nel *Ritratto di giovane* a Pitti (1469) il punto d'orizzonte è molto basso, di modo che la figura graviti nel primo piano e che l'inclinazione dei raggi centrici sembri coincidere con l'obliquità dello sguardo, diretto dall'alto verso il basso; i volumi, larghi e come spianati dalla doppia incidenza luminosa, conservano una qualità plastica, non ancora dissolta nell'astratto ricorso al flusso lineare.

La medesima problematica si ripropone – con la sola mutazione dei termini architettonici in naturalistici – nella *Madonna del roseto* al Louvre (1468), nella *Madonna col Bambino in gloria di cherubini* agli Uffizi (1469-1470) e nell'altra *Madonna del roseto* agli Uffizi, dove lo sguancio prospettico che inquadra la composizione costituisce il diretto precedente del seggio architravato della *Fortezza*, ponendone l'esecuzione come prossima al 1470.

L'incontro con i Medici

Nella pagina a fianco:
Adorazione dei magi
(1475),
particolare.
Firenze, Uffizi.

**Destinato all'altare
della cappella
funeraria
di Giovanni Zanobi
Del Lama nella chiesa
di Santa Maria
Novella,
il dipinto
ha interessato
i commentatori
per l'identificazione
dei rappresentati.
L'uomo sulla destra
è lo stesso Botticelli;
sopra di lui,
probabilmente,
Lorenzo Tornabuoni;
al centro, con la barba,
Giovanni Argiropulo;
l'uomo anziano in alto
è il committente
Guaspare Del Lama.**

(2) Il Tribunale di Mercanzia
era composto da sei giudici scelti
dalle cinque maggiori Arti di Fi-
renze, incaricati di dirimere le
contese tra mercanti.



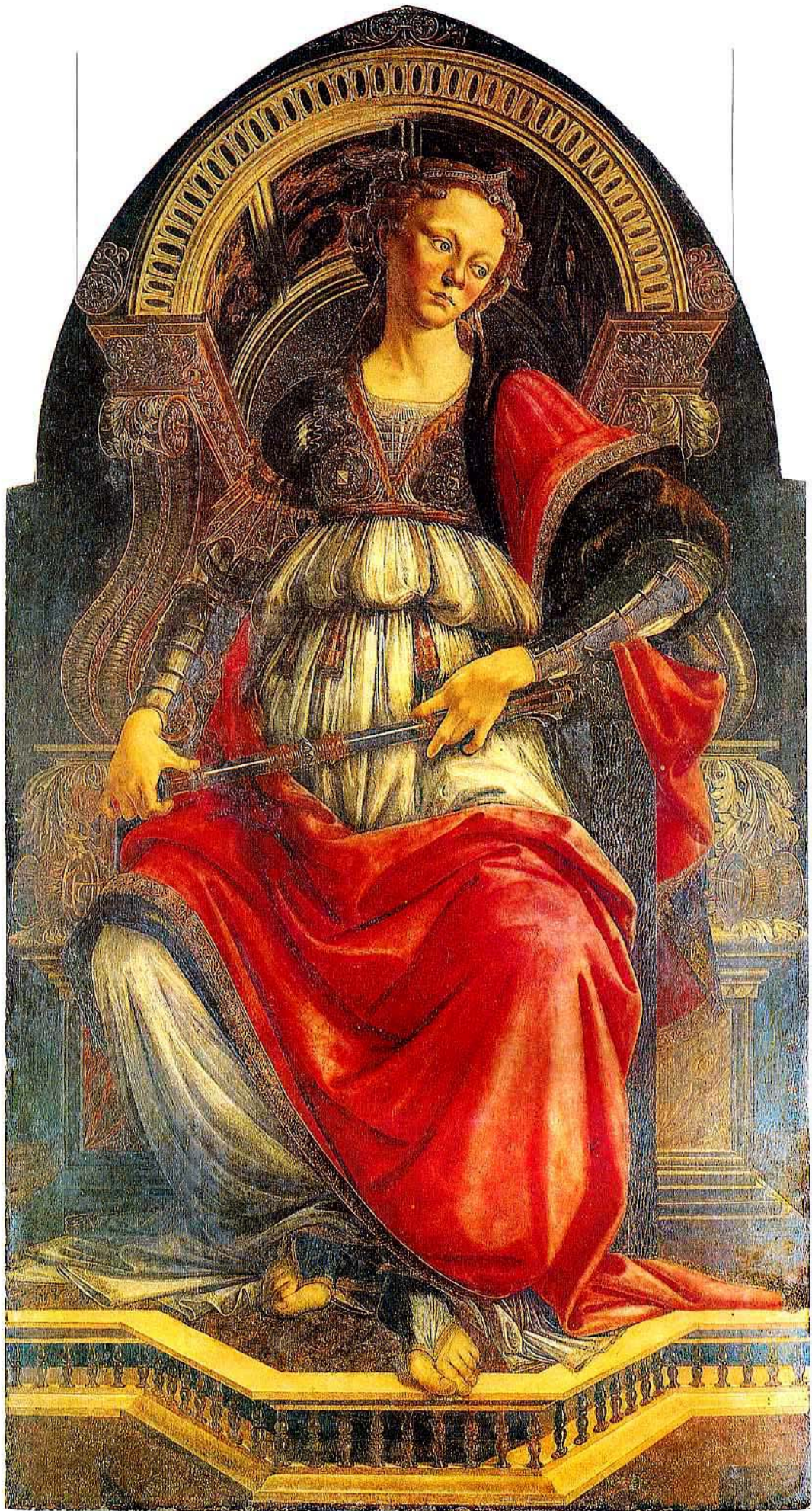
L LIPPI AVEVA CONDOTTO

a termine gli affreschi nel duomo di Prato con le *Storie di santo Stefano e di san Giovanni Battista* nel 1464 e, dopo aver tenuto bottega per altri tre anni nella cittadina toscana, si era trasferito nella primavera del 1467 a Spoleto, portandosi dietro l'amico e discepolo Fra Diamante e il figlio Filippino, che già lo avevano assistito nel ciclo pratese. Venute meno le ragioni della sua presenza al fianco del maestro, il Botticelli dovette immediatamente rientrare a Firenze, dove risulta infatti nuovamente registrato nel novero delle «bocche» a carico del padre in una denuncia del 1470. In quello stesso anno, tuttavia, il suo nome ricorre fra quelli degli artisti titolari di bottega in un elenco compilato dal cronista Benedetto Dei nel proprio libro delle *Ricordanze*. La circostanza autorizza a ritenere che, alla data dello scritto, la reputazione del giovane maestro fosse già piuttosto alta. La constatazione è confermata dall'allogazione, nell'agosto dello stesso anno, di una grande spalliera allegorica per il Tribunale di Mercanzia: la prima, impegnativa commissione pubblica affidata al Botticelli.

Il pannello doveva inserirsi in una serie di sette, raffiguranti le Virtù teologali e cardinali (Fede, Speranza, Carità, Fortezza, Giustizia, Prudenza e Temperanza), originariamente commissionate a Piero del Pollaiuolo e destinate alla decorazione dei seggi della sala dove i Sei di Mercanzia sedevano in udienza⁽²⁾. Apparentemente, la mancata consegna dei soggetti nei tempi stabiliti dal contratto (due per ogni trimestre di lavoro, con decorrenza dal primo gennaio 1470) aveva permesso a Tommaso Soderini, uno dei sei giudici, di impugnare i termini dell'accordo con il Pollaiuolo (17 maggio 1470) e di trasferire al Botticelli parte dell'ordinativo: il 18 giugno 1470 il Tribunale decideva di corrispondere al nuovo arrivato 40 fiorini larghi per la coppia di sua spettanza (lo stesso prezzo che era stato pattuito con Piero) e il 18 agosto dello stesso anno versava all'artista metà della cifra per la realizzazione del primo pannello, quello della *Fortezza*, che oggi è conservato agli Uffizi.

Nello schema presentato dal Pollaiuolo e approvato dai Sei,





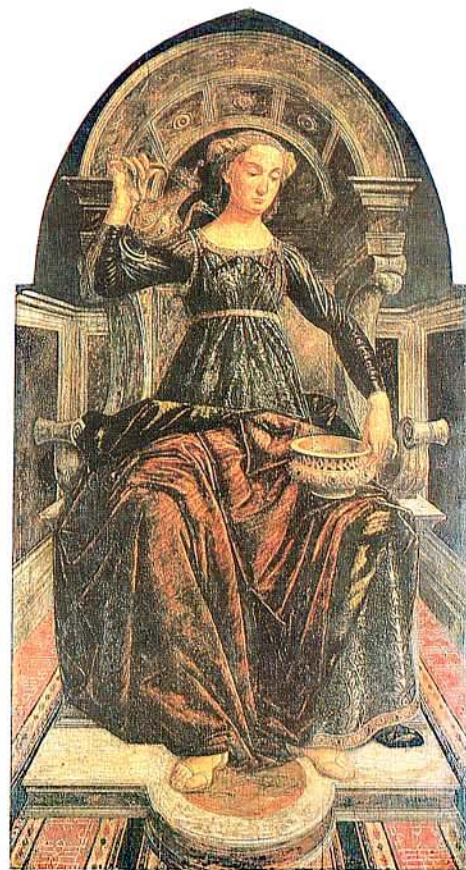
la tavola, di perimetro rettangolare ma tagliata a ogiva nel quarto superiore, era stata ideata per fingere al proprio interno un trono nicchiato a edicola: una specie di scanno marmoreo sormontato da un baldacchino di complicato disegno, rialzato da una pedana e sorretto ai lati da peducci intagliati. All'interno dell'incavo prospettico avrebbe dovuto sedere la Virtù, ritratta frontalmente e in atto di mostrare o porgere gli attributi che la contrassegnano, rigidamente uniformata alle compagne di fila allineate sulla spalliera figurata.

Il Botticelli accoglie lo schema nelle sue linee generali, ma imposta l'immagine in modo completamente diverso. In luogo della macchinosa struttura progettata da Piero, concepisce il trono come un'architettura viva, animata dai guizzi dei montanti laterali, sviluppati in due curve di segno opposto, conclusi in basso dalla fitta decorazione a riccioli delle mensole di sostegno. L'austero coronamento del modello si trasforma in una vivace arcata, fregiata frontalmente da un motivo scolpito a occhielli e rivestita internamente di specchi marmorei; sulle imposte d'arco e sulla cuspide sottili cespi d'acanto danno vita a delicate invenzioni lineari, che riflettono con il loro scintillio più rado lo splendore dei cristalli e dei marmi sottilmente lavorati e resi come trasparenti alla luce.

Il trono è una forma fantastica, scopertamente allegorica: allude alle qualità morali inerenti all'esercizio della magistratura, ai tesori che adornano la Fortezza e che ne accompagnano il possesso. Eppure il gradino poligonale, che è minutamente descritto nella sua geometria ornamentale, individua con precisione le ortogonali di quella soglia metafisica, conferendole una profondità e un'esistenza reali; più in alto i braccioli e l'arcata, prospetticamente coordinati, definiscono con chiarezza l'involucro spaziale da cui emerge la Fortezza, solida e aggettante nella dura incidenza della luce. La rossa tunica che, dalla spalla sinistra, si riversa sulle ginocchia divaricate della donna, disegna una potente colata materica che ancora i volumi della figura al primo piano. Dopo aver ripudiato l'astratta didascalicità dell'iconografia pollaiolesca, il Botticelli ne rovescia l'assunto di partenza, manifestando i contenuti traslati dell'allegoria nel vivo atteggiamento della giovane donna, nella realtà concreta della sua presenza, nell'evidenza persuasiva dei dettagli che la pongono in essere.

La trattazione intellettualistica del tema tradisce forse un primo contatto con le correnti dell'umanesimo platonico, che circolavano a Firenze negli ambienti colti prossimi alla reggenza medicea, di cui lo stesso Soderini, come cognato di Piero il Gottoso e zio di Lorenzo e Giuliano era strenuo assertore. Il Botticelli poté entrare in rapporto con questi ambienti attraverso i buoni uffici di Giorgio Antonio Vespucci, vicino dei Filipepi e tutore del giovane Piero Soderini, figlio del giudice Tommaso; e forse già in questa fase venne gettato il seme di quel fecondo sodalizio estetico che produrrà di lì a poco frutti di insuperato rilievo nella storia delle arti e delle idee.

Nel periodo che intercorre tra i lavori per il Tribunale di Mercanzia e il fondamentale soggiorno romano del biennio 1481-1482, l'artista ha modo di mettere a segno esperienze decisive nel campo del ritratto e della pittura a carattere storico-religioso, introducendo innovazioni di rilievo in ciascuno dei settori iconografici toccati.



Qui sopra:
Piero del Pollaiuolo,
La Temperanza
(1469-1470).
Firenze, Uffizi.

Nella pagina a fianco:
La Fortezza
(1470).
Firenze, Uffizi.

Eseguita per il Tribunale di Mercanzia, è la prima commissione pubblica affidata a Botticelli. La serie delle Virtù era stata allogata a Piero del Pollaiuolo nel 1469; l'anno dopo due delle sette opere furono affidate a Botticelli. La resa accuratissima delle dorature, delle decorazioni e dei metalli mostra come il Botticelli conoscesse a fondo il lavoro d'oreficeria; la trattazione intellettualistica del soggetto testimonia forse un primo contatto con gli ambienti neoplatonici.



Ritorno di Giuditta a Betulia
(1472).
Firenze, Uffizi.

Le due piccole tavole dipinte a tempera sono documentate per la prima volta nell'ottavo decennio del Cinquecento ed erano incorniciate fianco a fianco, ma non si può escludere che originariamente siano state un'unica tavola poi segata in due. Il tema di Giuditta era assai frequente nella pittura del Quattrocento, simbolo di virtù femminile, ma anche emblema del debole che ha ragione del forte per una giusta causa. Nella tavola a fianco Giuditta è raffigurata mentre ritorna a Betulia con la serva Abra che regge la testa di Oloferne. Il ramo di olivo portato da Giuditta simboleggia la pace che porta agli Ebrei. Sullo sfondo, questi escono dalla città per attaccare i cavalieri e i fanti assiri schierati a guardia delle acque che alimentano la città.

Nel dittico degli Uffizi con le *Storie di Giuditta* (1472) lo scambio tra realtà mentale e realtà figurativa si consegna alle seduzioni di un linguaggio di nuova coniazione, aspro e delicato a un tempo, dove i prestiti lessicali mutuati dal Lippi, dal Verrocchio e anche dal Pollaiuolo si fondono in una cifra stilistica di estenuata eleganza, capace di vibrante passionalità e di sfibrate dolcezze. Nella *Scoperta del cadavere di Oloferne* sono le cadenze pollaiolesche a prevalere: nella modellazione tormentata del nudo, nei gesti esclamativi degli astanti, nella drammatica fratturazione dei piani luminosi, che intensifica crudamente l'orrore della visione. Nel *Ritorno di Giuditta a Betulia* non c'è traccia

Scoperta del cadavere di Oloferne
(1472).
Firenze, Uffizi.

Il dipinto rappresenta il momento in cui l'eunuco Vagao e gli ufficiali di Oloferne trovano la salma del loro capo. La scena non è esplicitamente descritta nella Bibbia, in cui si racconta solo che i generali e gli ufficiali assiri ordinarono a Vagao di entrare nella tenda di Oloferne quando gli Ebrei attaccarono, meravigliati che non si fosse svegliato nonostante il clamore.



del violento cromatismo del pannello precedente, ma solo un delicatissimo paesaggio immerso nella rarefatta luce dell'alba, dove le due donne trascorrono con passo incerto. L'elaborata sfaccettatura dei manti – giustamente considerata uno dei saggi migliori della poetica botticelliana del movimento lineare – sembra risentire già in questa fase degli insegnamenti dell'Alberti, poi sistematicamente sviluppati e applicati nelle opere della maturità. Ma se albertiano è il "numen" letterario che presiede la nascita dell'immagine, nessuna traccia del rigoroso spazialismo del grande teorico si ravvisa invece nelle modulazioni meste e sensibili del paesaggio. Quella che viene qui rappresen-





A sinistra:
Adorazione dei magi
 (1473-1474).
 Londra,
 National Gallery.

A destra:
 Filippo Lippi,
Adorazione dei magi
 (1445 circa).
 Washington,
 National Gallery.

tata e proposta non è l'azione storica dell'eroina biblica, ma l'indeterminatezza malinconica che ne è il successivo corollario, e che affiora nei brividi serpentinati delle vesti, nei contorni frementi dei veli e delle capigliature. È una "perturbatio animi", un'oscillazione dell'anima, che è stata accostata al "desiderio" come tipica condizione dell'"homo platonicus": irrequietudine, ansia di trascendente, nostalgica evocazione del passato o malinconica tensione verso il futuro. E, qui, è anche malinconico effondersi del sentimento nelle figure; dalle figure alla natura, in una circolarità di stimoli e di ritorni che forse già risente, a questa data, della frequentazione di Leonardo nella bottega del Verrocchio.

Una meditazione platonica sul mito cristiano e sulla malinconia come sola attitudine possibile di fronte al prodursi degli eventi e all'incalzare degli evi storici, è affrontata anche nel *San Sebastiano* di Berlino, identificabile forse con quello che l'Anonimo Gaddiano ricorda messo in opera nella chiesa di Santa Maria Maggiore nel gennaio del 1474.

Nel dipingere il martirio del santo, il Botticelli non poteva prescindere dalla recentissima interpretazione che del tema avevano dato Antonio e Piero del Pollaiuolo nella celebre tavola oggi a Londra (poco dopo il 1470), nei confronti della quale la versione botticelliana si pone su posizioni di dissenso. Nella tesa pagina pollaiolesca, le forme compresse e come scavate dall'asprezza del segno, le qualità deflagranti della stessa materia pittorica, che screzia di luci il paesaggio percorso dai fremiti di una natura in ebollizione, interpretano il "furor" dei ficiniani come dinamismo naturale della persona, impulso alla ricerca di una consonanza profonda fra i ritmi interiori dell'esistenza e le leggi che governano la vita naturale del cosmo.

Il sentimento filosofico del Botticelli non si mostra partecipe di questa dinamica dei moti universali, prefiggendosi piuttosto l'obiettivo di una qualità trascendente, assoluta, che si realizza in proposizioni molto distanti da quelle degli artisti di punta del fronte platonico. All'interno della comune intonazione filosofica, la diafana figura del santo botticelliano, assorta nell'enucleazione della propria interiorità, non ha nulla dei contorni allusivi e dei tratti enigmatici delle figure leonardesche, eroi in-





San Sebastiano
(1473).
Berlino,
Staatliche Museen.

Con quest'opera Botticelli torna su un soggetto affrontato poco prima da Antonio e Piero del Pollaiuolo nella tavola oggi a Londra, datata 1470 circa. È questa però un'interpretazione del tutto diversa, contemplativa e malinconica.

quieti della ricerca empirica, votati e come consumati dalle pene dell'esperienza; e nulla neppure della tesa umanità michelangiolesca, agitata nelle membra e nelle coscienze dagli spasmi di una conflittualità titanica. La dimensione suggerita dall'immaterialità dell'immagine è piuttosto quella contemplativa, del mondo delle pure idee: qui ogni smarrimento etico e ogni impeto di "furor" si placa nella fissità immota dell'icona, sottratta alle determinazioni dello spazio reale come del tempo storico. E la stessa commozione morale implicita nell'esposizione del tema si traduce in cordoglio estetico per l'oltraggiata bellezza del martire.

Risale a questo periodo la piccola *Adorazione dei magi* di Londra (1472), prima versione di un soggetto che ricorrerà insistentemente nella produzione del Botticelli. L'esemplare della National Gallery sviluppa orizzontalmente la linea narrativa dell'episodio evangelico, non discostandosi significativamente dai solchi di una tradizione che proprio a Firenze aveva portato frutti di rinnovamento e di meditazione umanistica. Dell'eredità masacesca sopravvive lo squadro disadorno della capanna, che compensa con il gran vuoto in penombra la plastica confusa della folla accalcata a un'estremità della scena; e la cinta rocciosa del fondale, che alza una muraglia impenetrabile e compatta alle spalle dei personaggi. Di nuovo sembra invece di cogliere un ritorno all'incantata fabulazione tardogotica, che si ricollega al Gozzoli e alla sua poetica di compromesso, una poetica piacevolmente aggiornata nelle forme ma che è ancora "cortese" nella sostanza.

Riferimenti culturali in parte simili possono essere avanzati per la seconda *Adorazione* di Londra (dipinta fra il 1473 e il 1474), che nasconde dietro l'usuale palinsesto di favola "cortese" una complessa trama di riferimenti simbolici. La composizione si iscrive in un'ampia circonferenza, che condiziona con la geometria astratta dei propri contorni lo sviluppo e l'equilibrio interno dell'immagine. La perfetta circolarità del campo visivo, inesistente in natura, costituisce ancora un motivo di ascendenza gotica, poiché imprime all'organigramma spaziale un andamento necessariamente curvilineo, che tende a espandersi e a ricollegarsi per sottili echi a distanza alla rotondità della cornice, anziché contenersi e assolutizzarsi nell'unità dello spazio. Memore della lezione del Lippi, il Botticelli apre la composizione in un ventaglio prospettico di cui taglia illusivamente i contorni inferiori, in modo da suggerire l'ideale prosecuzione della scena al di là del perimetro che la circonda; e invece di isolare nel tondo il fatto compiuto, lo rappresenta nella sua progressione, ricorrendo ai larghi parametri narrativi della pittura della prima metà del secolo.

A due anni di distanza l'altra, e più famosa, *Adorazione dei magi* degli Uffizi (1475), dipinta per la cappella funeraria di Guaspare di Zanobi Del Lama in Santa Maria Novella, testimonia una migliorata capacità di lettura del fatto evangelico, non più percepito per frammenti slegati, ma recepito nell'universalità dei suoi riferimenti religiosi, teosofici e morali. Al potenziamento esteriore dei principi della visione, che intensifica le proprietà narrative della tavola, si contrappone questa volta lo svolgimento di un pensiero ermetico, intellegibile "sub specie rerum": nell'apparente delucidazione del racconto evangelico, l'evento epifanico viene infatti celebrato come esperienza inizia-



tica, come adorazione della divina sapienza che si rende manifesta agli intelletti desiderosi di apprenderla.

Questa interpretazione esoterica del soggetto neotestamentario può spiegare perché – ritratti con quella varia naturalezza che suscitò l'ammirazione del Vasari – fra i tanti accorsi a venerare il Verbo incarnato figurino Cosimo il Vecchio de' Medici con i figli Piero e Giovanni e poi Lorenzo e Giuliano de' Medici, Agnolo Poliziano, Pico della Mirandola, Giovanni Argiropulo, Filippo Strozzi, Lorenzo Tornabuoni, il committente Guaspare Del Lama e lo stesso Botticelli. Tutti gli esponenti di quell'aristocrazia dello spirito che, nella Firenze alla fine dell'ottavo decennio, coincide con la classe sociale detentrica del potere politico, presenziano l'avvenimento cruciale dell'epifania del divino, focalizzata, al vertice della piramide prospettica, dal gesto commosso del re adorante. Le due sfere – l'umana e la divina – si sfiorano e comunicano attraverso la singolarità di quell'atto di cristiana pietà: e proprio la figura centrale del vegliardo in adorazione, cui vengono attribuiti i non dimenticati lineamenti di Cosimo il Vecchio, spiega il senso di quel compiaciuto consesso di «intelletti chiari»: celebrativo da un lato della «pietas» religiosa della cerchia platonica, significativo dall'altro del carattere fondante di quell'investitura, a un tempo divina e sapienziale, che dallo stesso Cosimo sarà trasmessa ai figli, ai ra-

Adorazione dei magi
(1475).
Firenze, Uffizi.

mi collaterali e a quanti coadiuvano i Medici nell'esercizio "ispirato" della potestà politica.

Ne deriva un formidabile quadro giustificativo del principio medico, argomentato in termini etici, filosofici e religiosi, che aiuta a comprendere meglio la natura e l'inscindibilità dei rapporti che a partire da questo momento legano il Botticelli all'ambiente culturale dominato dagli accademici di via Larga⁽³⁾.

Possono situarsi nello stesso clima culturale tre ritratti di eccezionale vigoria, che bene esemplificano le diversificate linee

di ricerca seguite dal Botticelli nel periodo immediatamente a ridosso della produzione centrale. Nel primo (il *Ritratto d'uomo con la medaglia di Cosimo il Vecchio*), impostato di tre quarti, l'effigiato – vestito del severo lucco nero della borghesia fiorentina e con il capo calzato da un berretto rosso – si staglia contro un paesaggio lacustre sommariamente accennato, in atto di sorreggere fra le mani una medaglia postuma di Cosimo il Vecchio: il celebre dipinto, conservato agli Uffizi, è databile verso il 1475 e raffigurerebbe un personaggio medico (si è pensato a Piero il Gottoso, o a Piero di Lorenzo, o a Giovanni di Cosimo il Vecchio), oppure l'autore stesso della medaglia (Michelozzo o Niccolò Fiorentino o Cristoforo Gheremia). Spiccate affinità somatiche e osteologiche con l'autoritratto botticelliano nell'*Adorazione* degli Uffizi spostano però l'identificazione verso il fratello stesso del pittore, Antonio, doratore e battigello, che nel 1475 riceveva pagamenti per la rifusione di medaglie e che alcuni

conti del carteggio medico citano per la doratura di medaglie, in collegamento con copie da originali del Pisanello. Il disco, modellato in stucco dorato e applicato in un alveo entro lo spessore della tavola, sembra essere stato coniato fra il 1465 e il 1469; il suo inserto – un "unicum" nell'arte italiana del periodo – richiama il solo altro esempio noto: quello dell'*Uomo con la medaglia di Nerone* di Memling al Museo di Anversa, che a seconda dell'identificazione dell'effigiato (Forzore Spinelli, medaglista di Carlo il Temerario, o Giovanni di Candida, medaglista alla corte di Borgogna) viene datato poco prima del 1470 o fra il 1477 e il 1479. Il riferimento fiammingo è del resto confermato dalla panoramica a volo d'uccello del paesaggio e dal taglio ravvicinato del ritratto, ricco di notazioni realistiche, che da un lato confermano la dimestichezza del pittore con alcuni esemplari nordici di eccezionale pregio, dall'altro preparano la strada a simili aperture che caratterizzeranno la produzione avanzata del maestro.

Problematiche in parte diverse vengono affrontate negli altri due ritratti, dove l'accurata caratterizzazione fisionomica è invece risolta in una sigla formale idealizzata e astratta, sensibile all'energia grafica dell'ultimo Pollaiuolo. Nel *Ritratto di Giuliano de' Medici* (forse del 1478) alla Carrara di Bergamo le peculiarità somatiche, colte con assoluta lucidità, sono corrette e fil-



(3) Sui rapporti tra Botticelli e l'ambiente medico: J. Mesnil, *Connaissions-nous Botticelli?*, in "Gazette des Beaux-Arts", serie VI, IV, 1930, pp. 80-99; A. Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Torino 1964 (Parigi 1959).

Qui accanto:
*Ritratto d'uomo
con la medaglia
di Cosimo il Vecchio
(1474).*
Firenze, Uffizi.

Si è molto discusso
attorno al soggetto
di questo celebre
ritratto botticelliano.
Si tratta quasi
certamente
di Antonio Filipepi,
fratello del pittore,
che fu attivo
nella rifusione
e nella doratura
di medaglie.

Nella pagina a fianco:
*Ritratto di Giuliano
de' Medici
(1478 circa).*
Washington,
National Gallery.



trate da una fine introspezione delle qualità psicologiche del modello. Nella versione di Washington, di superiore sensibilità cromatica, l'uscio semiaperto sul fondo e la tortora sul ramo sterile riconducono l'analisi introspettiva dei sentimenti negli orizzonti di una consuetudine intellettuale affinata alla scuola platonica e temprata dalla diretta conoscenza delle fonti classiche.

Nel *Ritratto di giovane donna* a Pitti (1475) – un tempo identificata con Simonetta Vespucci, la giovane amata da Giuliano de' Medici, e in seguito con Fioretta Gorini o Clarice Orsini – il dinamismo del profilo riprende testi capitali del Pisanello (*Ritratto della principessa d'Este*, Parigi, Louvre, 1435-1440), del Polaiuolo (*Ritratto femminile*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1470 circa) o anticipa la cosiddetta *Simonetta Vespucci* di Piero di Cosimo (Chantilly, datata tra il 1480 e il 1520), ma con una più insistita stilizzazione del dato naturale, che porta l'autore a intensificare le qualità ritmiche del segno e a tesservi un elaborato contrappunto di compensi e variazioni armoniche. L'amore della pura liricità della linea si afferma fino al sacrificio della terza dimensione, conquista storica del Rinascimento toscano; e le forme appena modulate nella luce avvolgente, svuotate del loro contenuto corporeo, si stagliano nette e improbabili, configurando il modulo di una bellezza nuova e smaterializzata, ormai del tutto emancipata dal contesto naturale che l'ha originata.

La Cappella Sistina



Qui sopra:

Santo Stefano I
(1481).
Città del Vaticano,
Cappella Sistina.

Nella pagina a fianco:

Punizione di Qorah,
Dathan e Abiram
particolare.
Città del Vaticano,
Cappella Sistina.

(4) Ai nomi di costoro – ideatori del ciclo e responsabili materiali della sua realizzazione – furono poi accostati da fonti cinquecentesche quelli di Filippino Lippi, Luca Signorelli e Bartolomeo della Gatta; Vasari parla anche di un pittore soprannominato "l'Ingegno" (Andrea Aloisi), di Rocco Zoppo e di Piero di Cosimo, che sarebbero intervenuti in qualche parte secondaria della lavorazione; i nomi del Pinturicchio e del Pastura furono avanzati più tardi, in pieno Seicento, dal Mancini.

N

EL 1481, MENTRE

si creò una breve distensione dei rapporti tra Sisto IV e la Firenze medicea, una legazione di pittori della città fu chiamata in Vaticano per affrescarvi le pareti della nuova «Cappella Magna Palatii Apostolici», che il pontefice aveva fatto costruire (1475-1477) nell'ambito dei sacri palazzi. Artefice della commissione fu molto probabilmente il fiorentino Giovannino de' Dolci, architetto pontificio e commissario alle Fabbriche apostoliche, colui che aveva materialmente sovrinteso all'erezione della cappella secondo le direttive tracciate dal progettista Baccio Pontelli.

Per le ragioni che vedremo, la fabbrica aveva conosciuto un'immediata risonanza in molti ambienti umanistici della penisola, e la decisione di affidarne la decorazione a un'equipe di eminenti artisti stranieri è sintomatica delle concrete aperture che contrassegnarono la politica culturale del pontificato sistino. Della prestigiosa ambasceria fiorentina, che avrebbe dovuto accreditare le tendenze recenti della superiore cultura toscana, facevano parte Pietro Perugino, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio e Sandro Botticelli⁽⁴⁾.

Al momento della stesura dell'accordo tutti gli artisti contraenti erano presenti a Roma. Un famoso documento conservato in Vaticano ci informa che, lavorando diligentemente e impegnandosi a portare a termine i lavori entro il 15 marzo 1482, i quattro pittori si incaricavano di dipingere «decem historias Testamenti Antiqui et Novi cum cortinis inferius»: alla data del contratto (27 ottobre 1481) erano già state eseguite quattro storie dimostrative, sulla cui base si sarebbe poi stabilito il compenso da attribuire alle altre dieci. In un successivo documento, datato 17 gennaio 1482, Giovannino de' Dolci valuta le quattro storie 250 ducati l'una, comprensivi delle finte cortine, delle cornici e delle effigi pontificie da dipingere nella fascia alta delle pareti.

Il termine conclusivo dei lavori può essere dedotto da circostanze indirette: nell'ottobre 1482 il Perugino era di nuovo a Firenze, dove si era recato per concordare la decorazione di una parete della Sala dei Settanta in Palazzo Vecchio; la commis-





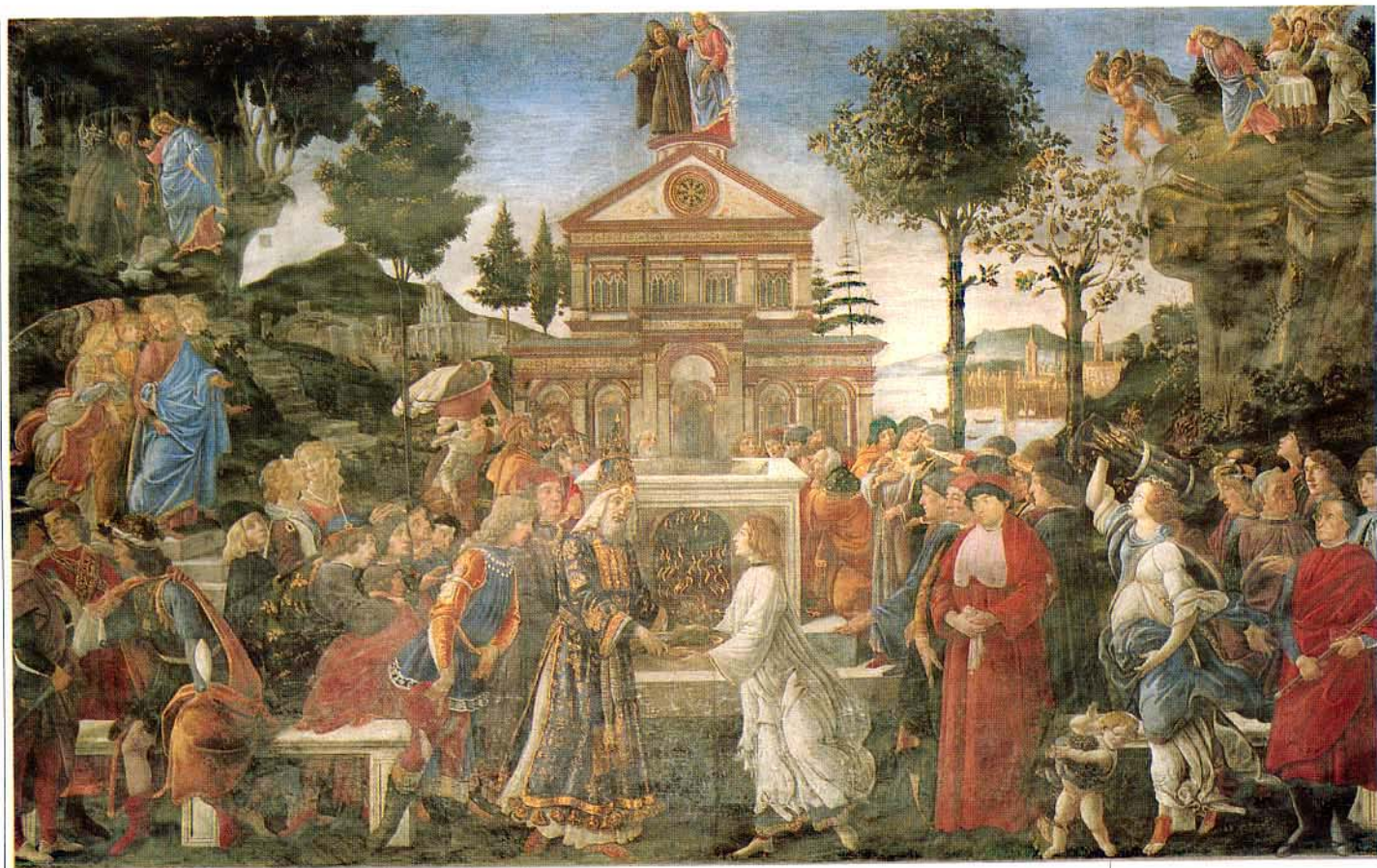
Qui sopra e nella pagina a fianco:
Prove di Mosè
 (1481-1482),
 intero e particolare.
 Città del Vaticano,
 Cappella Sistina.

L'affresco, mosso e articolato, narra diversi episodi della vita di Mosè: l'uccisione dell'egizio che aveva maltrattato un israelita (a destra); la fuga a Madian e il soccorso alle figlie di Jethro cui i pastori impedivano di abbeverare il gregge (al centro); l'ordine di Jahvè, che gli parla dal rovetto ardente (in alto a sinistra); l'esodo degli Ebrei, guidati da Mosè, dall'Egitto (in basso a sinistra).

sione fu successivamente revocata per inadempienze e trasferita a Filippino Lippi, ma la presenza in patria del Ghirlandaio e del Botticelli nella stessa occasione ci induce a supporre che per quella data i lavori nella Sistina fossero già terminati.

La cappella era stata voluta da Sisto IV come immagine "corretta" del tempio di Salomone, rievocato nella conformazione, nelle proporzioni e nel prestigio delle funzioni, ma purgato della smodata ricchezza delle ornamentazioni e guadagnato nella sobrietà delle forme alla dimensione speculativa del cristianesimo. Già in questo assunto si manifesta il tema, affrontato anche negli affreschi del Botticelli, del parallelismo fra i due Testamenti, e della superiorità del Nuovo sul Vecchio. Al materialismo e all'esteriorità della religiosità giudaica vengono contrapposti lo spiritualismo e l'interiorità di quella cristiana, alla sovranità del monarca sul popolo eletto il primato del papa sull'ecumenicità cristiana. Tutto ciò che, nel Vecchio Testamento, si annuncia in forma imperfetta, trova riscontro e compiuta realizzazione nel Nuovo. In modo non dissimile, la decorazione affrescata si proponeva di argomentare, sul perimetro interno della cappella, l'equivalenza della vita di Cristo e di quella di Mosè, narrate per episodi simmetrici, in un reciproco rimando di parallelismi concettuali. La vicenda religiosa di Mosè prepara quella del Cristo e acquista valore solo nella prospettiva storica di una prefigurazione dell'avvento messianico; l'assunto, che si conformava alle tesi neoplatoniche della "preesistenza" della religione cristiana nell'ebraica, e della sopravvivenza di questa in quella, collimava con la cultura filosofica dei fiorentini, e non poteva non riuscire gradito al Botticelli, che a quella cultura era più di ogni altro profondamente legato. E proprio al Botticelli spettano gli affreschi che meglio si prestavano a ribadire le con-





Prove di Cristo
(1481-1482).
Città del Vaticano,
Cappella Sistina.

Dominato dalla scena del sacrificio di sangue, l'affresco confina in secondo piano le tentazioni cui il Redentore viene sottoposto: il diavolo, travestito da francescano, che sfida Cristo a trasformare le pietre in pane (in alto a sinistra); che lo tenta a gettarsi dal tempio (in alto al centro); che precipita mentre gli angeli apparecchiano la mensa, perdendo il travestimento (in alto a destra); Cristo, dopo aver superato le prove, che spiega a tre angeli il sacrificio che si compie davanti al tempio (a sinistra).

trapposizioni e le analogie tra i due cicli.

Nelle *Prove di Mosè* («Temptatio Moisi Legis Scriptae Latoris» come spiega il "titulum" lacunosamente riemerso sulla modanatura sottostante l'affresco) lo schema iconografico si svolge secondo un andamento spiraliforme, che è quasi la traduzione compositiva della sinuosità della linea botticelliana. In contraddizione con il dogmatismo prospettico del Perugino, dimostrativo di supposte identità fra verità di fede e verità matematiche, il Botticelli spezza l'unità spazio-temporale della rappresentazione, aggregando nell'unica scena distinti segmenti narrativi, e articolandovi un racconto vario e frantumato, drammaticamente vitale nel decentramento delle funzioni prospettiche. Respinto il sospeso emblematico dei quadri mitologici degli stessi anni, gli stessi modelli compositivi si frammentano in una visione affollata, più tormentata e icastica, ricca di notazioni episodiche e permeata di un singolare linearismo energetico.

L'inquietudine botticelliana, sottolineata con tensione maggiore rispetto a ogni altra opera anteriore alla "crisi" del periodo tardo, sembra associarsi consapevolmente ai turbamenti della spiritualità veterotestamentaria, ancora cieca alla luce della grazia e non ancora guadagnata alle consolanti promesse della redenzione.

Considerazioni in parte analoghe possono avanzarsi per l'affresco dipinto sulla parete opposta, dove sono raffigurate le *Prove di Cristo* («Temptatio Jesu Christi Latoris Evangelicae Legis»). Qui l'esposizione del passo evangelico che titola l'immagine è scalzata dal primo piano, per non attenuare il risalto narrativo del rito sacrificale che occupa il posto d'onore della figurazione. È possibile che, riconnettendosi all'episodio della guarigione del lebbroso, descritto dal Rosselli più avanti nello stesso



ciclo, la scena raffiguri il sacrificio lustrale del lebbroso, secondo quanto prescritto nel *Levitico*, 14, 2; più convincente sembra però l'accostamento a un passo del *De sanguine Christi* (1471) dello stesso Sisto IV, che è a sua volta commento della *Lettera agli Ebrei* di san Paolo, dove si magnifica il carattere perenne e universale del sacerdozio di Cristo, e la natura ecumenica del suo sacrificio, superiore alla fisionomia cruenta e circostanziale del sacrificio levitico. Il sacrificio sanguinoso rappresentato nell'affresco potrebbe quindi alludere a tutti i sacrifici di sangue in uso presso gli Ebrei; a esso si rapporterebbe concettualmente la figura del bambino minacciato da un serpente e recante un grappolo d'uva, figura eucaristica del sangue di Cristo che vince, con la propria offerta sacrificale, l'insidia diabolica del serpente.

La *Punizione di Qorah, Dathan e Abiram* («Conturbatio Moisi Legis Scriptae Latoris») si riferisce alla biblica condanna per quanti ardiscono usurpare la dignità sacerdotale che solo Dio consacra nell'ordinazione e solo Dio può revocare. L'argomento non era senza ripercussioni nell'imminenza di una crisi che si annunciava radicale, decisa a disputare il primato dottrinale di Roma e a contendere alla sede di Pietro quell'autorità fondante che Cristo stesso aveva voluto trasmettere al primo dei suoi discepoli. Le grandiose architetture del fondo alludono appunto alla stabilità e all'eternità dei valori incarnati dalla Chiesa romana, e si legano idealmente agli archi che, nell'affresco opposto, fiancheggiano il grande tempio circolare della peruginesca *Consegna delle chiavi*: ma al monito antiscismatico adombrato nel fatto biblico, alla drammatica configurazione della metafora veterotestamentaria, succede l'unitaria consacrazione della potestà ecclesiale, il certo dispiegarsi della rivelazione evangelica.

Punizione di Qorah, Dathan e Abiram (1481-1482). Città del Vaticano, Cappella Sistina.

Secondo la Bibbia, Qorah, Dathan e Abiram si ribellarono all'autorità del sacerdote Aronne; l'elezione divina si manifestò però in loro sfavore. A destra la rivolta contro Mosè e Aronne e il tentativo di lapidazione; al centro la prova dell'incenso: mentre il fumo del turibolo di Aronne si alza verso il cielo, quello dei ribelli si volge contro di loro; a sinistra, Mosè fa sprofondare Qorah, Dathan e Abiram. Lo sfondo è dominato dall'arco di Costantino, in cui si è visto un richiamo alla legittimità dell'autorità papale incarnata da Sisto IV.

LA NOVELLA DI NASTAGIO DEGLI ONESTI

Nel 1483, poco dopo il ritorno da Roma, dove aveva lavorato alla decorazione della Cappella Sistina, Botticelli si dedica all'illustrazione di una celebre novella del Boccaccio, quella di Nastagio degli Onesti (*Decamerone*, V, 8).

La commissione per l'esecuzione di queste quattro tavole dipinte a tempera gli viene forse da

Lorenzo il Magnifico. L'occasione è costituita dalle nozze di Giannozzo Pucci con Lucrezia Bini, avvenute in quell'anno.

La trama della novella, intessuta di elementi soprannaturali, dà modo al Botticelli (e alla sua bottega, che interviene nell'esecuzione dei quattro dipinti) di fondere vivacità narrativa e sospensione fantastica; ne risulta

uno degli esiti più interessanti e inconsueti dell'arte botticelliana, dominato da un registro fiabesco in cui il lieto fine scioglie gli aspetti orridi e inquietanti della vicenda.

La novella si apre (l'episodio) con Nastagio che vaga addolorato e pensoso nella pineta di Ravenna: è stato respinto dalla figlia di Paolo Traversari (raffigurata a sini-

Vide venir per un boschetto assai folto d'albuscelli e di pruni, correndo verso il luogo dove egli era, una bellissima giovane ignuda, scapigliata e tutta graffiata dalle frasche e da' pruni, piagnendo e gridando forte mercé; e oltre a questo le vide a' fianchi due grandi e fieri mastini, li quali duramente appresso correndole spesse volte crudelmente dove la giugnevano la mordevano; e dietro a lei vide venire sopra un corsier nero un cavalier bruno, forte nel viso crucciato, con uno stocco in mano, lei di morte con parole spaventevoli e villane minacciando.



Sopra:
La novella di Nastagio degli Onesti, I.
Madrid, Prado.

Sotto:
La novella di Nastagio degli Onesti, II.
Madrid, Prado.

Nastagio [...] cominciò pauroso a aspettare quello che facesse il cavaliere; il quale, finito il suo ragionare, a guisa di un cane rabbioso con lo stocco in mano corse addosso alla giovane, la quale inginocchiata e da' due mastini tenuta forte gli gridava mercé, e a quella con tutta sua forza diede per mezzo il petto e passolla dall'altra parte. Il qual colpo come la giovane ebbe ricevuto, così cadde boccone sempre piagnendo e gridando: e il cavaliere, messo mano a un coltello, quella aprì nelle reni, e fuori trallone il cuore e ogni altra cosa da torno, a' due mastini il gittò, li quali affamatisimi incontante il mangiarono.



stra, nel fondo), che ama. Improvvisamente appare una donna inseguita da un cavaliere e dai suoi cani, che la azzannano nonostante i tentativi di Nastagio di difenderla.

Quando vede che il cavaliere le strappa il cuore e lo dà in pasto ai cani (II episodio), Nastagio si ritrae inorridito. La donna (al centro, nel fondo) resuscita e l'inseguimento

riprende; intanto il cavaliere si è rivelato a Nastagio: è Guido, un suo avo, che si uccise per essere stato respinto dalla donna che amava. La punizione divina costringe lui e la sua antica amante a riapparire nello stesso luogo per tanti anni quanti mesi la donna derise l'amore di Guido.

Nastagio, allora, invita a un banchetto nel luogo

dell'apparizione (III episodio) i Traversari con la figlia. Quando appaiono di nuovo il cavaliere e la donna, gli ospiti inorridiscono. Nastagio spiega i motivi dell'apparizione, e la figlia di Paolo Traversari, impaurita (sull'estrema destra del dipinto, con Nastagio) accetta l'amore di Nastagio e acconsente finalmente alle nozze. A destra, su un

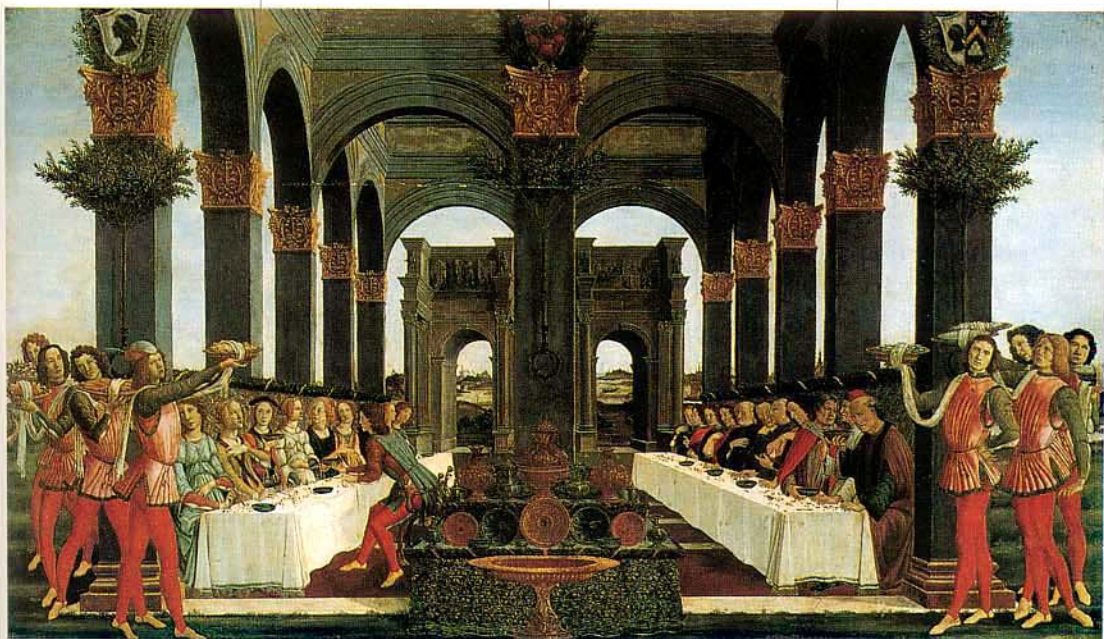
pino, lo stemma dei Pucci inquartato con quello dei Bini sancisce il compiersi dell'evento.

Il IV episodio raffigura il ricco banchetto nuziale. Cosa rarissima a quel tempo, i convitati mangiano con le forchette. Sopra i capitelli si vedono gli stemmi dei Pucci, dei Medici, e ancora quello dei Pucci inquartato con quello dei Bini.



Sopra:
La novella di Nastagio
degli Onesti, III.
Madrid, Prado.

Sotto:
La novella di Nastagio
degli Onesti, IV.
Collezione privata.



Essendo adunque già venuta l'ultima vivanda, e il romor disperato della cacciata giovane da tutti fu cominciato a udire. [...] Ma tra gli altri che più di spavento ebbero, fu la crudel giovane da Nastagio amata, la quale ogni cosa distintamente veduta avea e udita e conosciuto che a sé più che a altra persona che vi fosse queste cose toccavano, ricordandosi della crudeltà sempre da lei usata verso Nastagio; [...] avendo l'odio in amor tramutato, una sua fida cameriera segretamente a Nastagio mandò, la quale da parte di lei il pregò che gli dovesse piacere d'andare a lei, per ciò che ella era presta di far tutto ciò che fosse piacer di lui.

E la domenica seguente Nastagio sposatala e fatte le sue nozze, con lei più tempo lietamente visse. E non fu questa paura cagione solamente di questo bene, anzi sì tutte le ravignane donne paurose ne divennero, che sempre poi troppo più arrendevoli a' piaceri degli uomini furono che prima state non erano.

La Primavera



**Qui sopra
e nella pagina a fianco:**
La Primavera,
particolari.

A pag. 30-31:
La Primavera
(1482 circa),
intero.
Firenze, Uffizi.

(5) G. Vasari, *Le vite*, Firenze 1550, I, pp. 490-496; Firenze 1568, I, pp. 470-495.

(6) J. Shearman, The collections of the younger branch of the Medici, in *"The Burlington Magazine"*, 117, 1975, pp. 12-27; W. Smith, On the original location of the Primavera, in *"The Art Bulletin"*, 57, 1975, pp. 31-40.

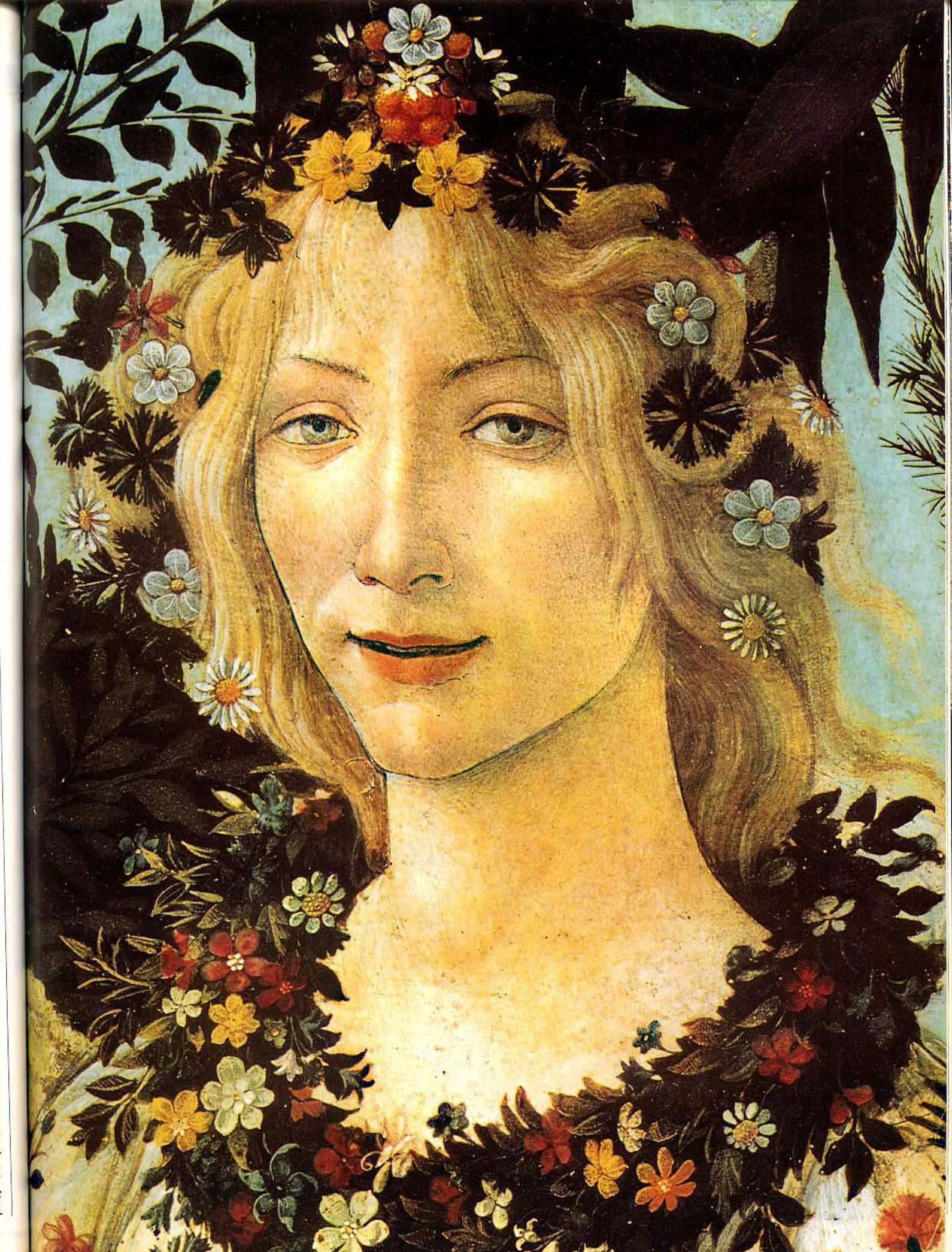
(7) Per l'identificazione della flora dipinta nel quadro vedi M. Levi d'Ancona, Botticelli's Primavera. A botanical interpretation including astrology, alchemy and the Medici, Firenze 1983.

S

I È SPESSO SUPPOSTO CHE

La Primavera fosse stata dipinta per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (1463-1503), cugino di secondo grado del Magnifico, perché proveniente dalla villa di Castello, dove gli inventari la ricordano ripetutamente dal 1598 fino all'inoltrato Settecento (1761), e dove il Vasari la vide già nel 1550, insieme alla tavola gemella: «fece [...] femmine ignude assai, delle quali oggi ancora a Castello, luogo del Duca Cosimo di Fiorenza, sono due quadri figurati, l'uno Venere che nasce, e quelle aure e venti, che la fanno venire a terra con gli amori: e così un'altra Venere, che le grazie la fioriscono, dinotando la Primavera»⁽⁵⁾. In realtà, il recente reperimento degli inventari medicei del 1498, 1503 e 1516 ha permesso di accertare la presenza del dipinto nel palazzo di città in via Larga, dove è menzionato nella «camara terena che è allato alla camara di Lorenzo» come «uno quadro di lignamo apicato sopra el letucio, nel quale è depinto nove figure de donne ch'omini»⁽⁶⁾. Confermato così il tradizionale legame con Lorenzo di Pierfrancesco, l'opera si è nel contempo liberata dal riferimento obbligato a Castello, che ne inchiodava l'esecuzione intorno al 1478 (e comunque prima del viaggio a Roma), e potrebbe essere datata negli anni Ottanta, dove meglio si situano l'energia innovativa del segno e l'inedito goticismo degli elementi interni alla figurazione.

L'immagine si materializza nella cornice fiorita di un prato primaverile, lambito della penombra di un boschetto di aranci e disseminato di erbe e piante d'ogni specie, descritte con una minuzia che ha messo alla prova le capacità inquisitive dei commentatori almeno quanto il riconoscimento delle valenze concettuali del dipinto⁽⁷⁾. Al di là dell'aranceto, scandito dalle fitte verticali degli alberi, lo spazio è delineato da una siepe di mirto, stagliata in controluce, che forma un motivo ad aureola alle spalle del personaggio centrale, esattamente come il cespuglio di ginepro nel *Ritratto di Ginevra Benci* dipinto da Leonardo quasi negli stessi anni (Washington, National Gallery, 1474-1476). Protagonista dichiarata dell'immagine è così la figura femminile biancovestita, che avanza con il capo velato e il corpo parzial-









Qui sopra
e nella
pagina a fianco:
La Primavera,
particolari
delle Grazie.

(8) A. Warburg, *La nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli, ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano (1893)*, in *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1966, pp. 4-58.

mente avvolto in un mantello vermiglio, elegantemente drappeggiato sul braccio destro e trattenuto col sinistro al di sotto del ventre, di linee leggermente prominenti; le gambe accennano a un movimento di danza o a un lieve incedere, e la mano destra sembra seguire il ritmo della carola eseguita dal gruppo più a sinistra. La dama è designata come Venere dalla pianta di mirto a lei associata, e conseguentemente il boschetto in cui prende corpo l'azione può essere identificato con il giardino a lei sacro, che i miti classici ubicavano nell'isola di Cipro.

Librato in volo sulla testa di Venere, Cupido, il capo bendato e il corpo alato, si appresta a scagliare una freccia ardente in direzione della più esterna delle Grazie che, più a sinistra, unisce le proprie mani con quelle delle compagne, intrecciate nella celebre danza circolare. Le movenze aggraziate delle tre fanciulle, sospese nella figura del ballo, fissano un tipo di bellezza muliebre, biondo e longilineo, divenuto paradigmatico del canone estetico quattrocentesco. Il vento che si ingorga nei pepli, scuotendoli e frastagliandone le superfici in increspature ora aricchiate ora aderenti ai corpi, è universalmente considerato il capolavoro botticelliano di quella poetica degli «attributi mossi» di cui parla il Warburg⁽⁸⁾ e che l'Alberti, nel *De Pictura* (1435), raccomanda come soggetto da trattare: «Dilettano nei capelli, nei crini, ne' rami, fronde et veste vedere qualche movimento. [...] Ma siano, quanto spesso ricordo, i movimenti moderati et dolci, più tosto quali porgano gratia ad chi miri che maraviglia di fatica alcuna. Ma dove così vogliamo ad i panni suoi movimenti, sendo i panni di natura gravi et continuo cadendo a terra, per questo starà bene in la pictura porvi la faccia del vento zeffiro o austro che soffi fra le nuvole onde i panni ventoleggino. Et quinci verrà ad quella gratia, che i corpi da questa parte percossi dal vento, sotto i panni in buona parte mostreranno il nudo, dall'altra parte i panni gettati dal vento dolce voleranno per aria et in questo ventoleggiare guardi il pictore non ispiegare alcuno panno contro il vento».

È poi lo stesso Alberti che, richiamandosi a un passo di Seneca (*De beneficiis* I, 3), delinea una rappresentazione visiva del gruppo, dove le Grazie, coerentemente al loro significato concettuale, indossano una veste trasparente sulle loro forme verginali: «Piacerebbe ancora vedere quelle tre sorelle, a quali Hesiodo pose nome Eglie, Eufronesia et Thalia, quali si dipignevano prese fra loro l'una l'altra per mano, ridendo, con la veste scinta et ben monda; per quali volea s'intendesse la liberalità, ché una di queste sorelle dà, l'altra riceve, la terza rende il beneficio, quali gradi debbano in ogni perfetta liberalità essere». Le vesti, in luogo della nudità dell'iconografia ellenistica delle Grazie, stanno a significare la sincerità, l'incorruttibilità e la tangibilità di quei benefici morali che le giovani rappresentano e la cui scambievole circolazione si perpetua nella stretta dell'abbraccio.

Sulla sinistra estrema del quadro un giovane nudo, coperto solo di un mantello rosso di cui trattiene i lembi con la mano sinistra, volge le spalle al centro della composizione, come straniandosi da essa; i coturni che l'uomo calza ai piedi, l'elmo e il manto militare, attraversato diagonalmente dalla bandoliera della spada che gli pende su un fianco, lo identificano come Mercurio, qui introdotto in veste di messaggero divino e messo a guardia del sacro bosco. Con la destra alzata il giovane dio agita il proprio caduceo a disperdere le nuvole intrusive, che non

devono turbare l'eterna primavera del giardino.

Dalla metà destra del dipinto, una giovane donna sorridente avanza con passo deciso verso il centro della composizione, le vesti scompaginate in un turbinio di stoffe e di petali. La tunica è gremita di fiori di varie specie, raffigurati a ciuffi o intrecciati a mazzetti, che le disegnano addosso un'aiuola multicolore, riecheggiata dalle ghirlande di rose e di mirto strette sul collo e intorno alla vita. Un lembo della veste è sollevato a formare una sacca ricolma di boccioli di rosa, che la dea attinge e sparge sul proprio cammino. Alcuni dei boccioli caduti per via già fioriscono in ordine sparso sul terreno intorno alla figura, la cui funzione evidente è quella di apportare nel giardino i profumi e i colori della primavera.

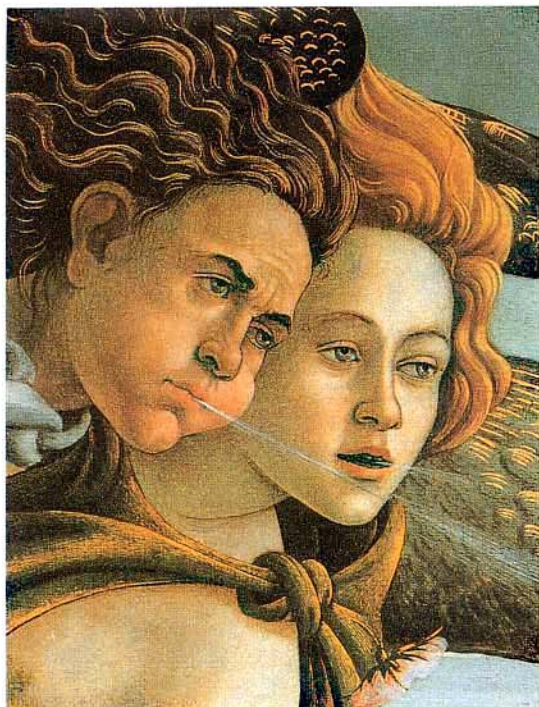
L'aspetto e i movimenti della donna ce la fanno riconoscere come Flora, dea della giovinezza e della fioritura, patrona dei lavori agricoli e protettrice della fertilità femminile. La collocazione narrativa della sua azione fecondatrice l'associa strettamente all'episodio di inseguimento che ha luogo nell'estremità destra del giardino. Qui, dal fitto della boscaglia emerge oscuramente Zefiro, il vento di ponente nunzio dei tempi primaverili, raffigurato come un essere alato di forme bluastre, in atto di abbrancare la ninfa Clori, che gli corre terrorizzata dinnanzi. Le vesti della ninfa, sconvolte nel disordine della fuga, scoprono generosamente la bellezza del corpo, così come avrebbe desiderato l'Alberti; e i lunghi capelli scompigliati scendono a lambirne i seni e i fianchi. L'incontro fecondante fra Zefiro e la ninfa genera i germogli che fioriscono a getto continuo dalla bocca di questa, secondo la bella immagine di Ovidio. Nei *Fasti* (V, 193-212) dello scrittore latino, che costituiscono una sorta di trasposizione poetica del calendario romano, si racconta come la stessa Clori, un tempo ninfa nel giardino delle Esperidi, fosse stata posseduta con la forza da Zefiro e come questi, facendone ammenda, l'avesse presa in moglie, portandole in dote una natura eternamente primaverile e dandole ogni potere sui fiori. Da allora Clori, elevata al rango di dea, avrebbe sovrinteso ai processi germinali di ogni specie floreale, mutando il proprio stato di ninfa in quello della divinità latina nota con il nome di Flora.

Il Botticelli ha dunque trasposto nella sua poetica le coordinate del racconto di Ovidio, allegorizzandovi l'azione benefica del vento che porta i primi tepori stagionali, al cui soffio maturano le sementi. La reminiscenza latina si cala mirabilmente nella cornice metaforica del programma, mirante a conciliare cristianesimo e filosofie naturali. È probabile che la scena, intesa di sottili richiami a Orazio, Lucrezio e Apuleio, rielabori suggestioni del Poliziano di ascendenza ficiniana, e che Venere, anziché indicare la natura carnale dell'amore pagano, celebri l'ideale umanistico dell'"amor spiritualis", secondo le teorie platoniche della *Theologia*⁽⁹⁾. La *Primavera* si pone dunque come rappresentazione cosmologico-spirituale della ciclicità universale, dove Zefiro fecondatore si unisce a Flora «dinotando» così la Primavera, simbolo delle capacità generative della Natura; al centro la stessa Venere, identificata con l'"Humanitas" – complesso delle attività spirituali dell'uomo – dirige l'azione concorde delle Grazie, che di questa attività rappresentano il momento operativo. Sulla sinistra Mercurio, simbolo della ragione e del buon consiglio, veglia sul compiersi armonioso del ciclo, dissipando col caduceo le nubi della passione e dell'intemperanza.



(9) Sui rapporti tra Botticelli e il neoplatonismo fiorentino: E. Gombrich, *Mitologie botticelliane*. Uno studio sul simbolismo neoplatonico della cerchia del Botticelli (1945), in *Immagini simboliche*, Torino 1978 (Londra 1972), pp. 47-114; A. Ferruolo, *Botticelli's mythologies*, Ficino's *De Amore*, Poliziano's *Stanze* per la giostra: their circle of love, in *The Art Bulletin*, III, 1965, pp. 17-25.

Mitologie neoplatoniche



Qui sopra
e nella
pagina a fianco:
La nascita di Venere,
particolari.

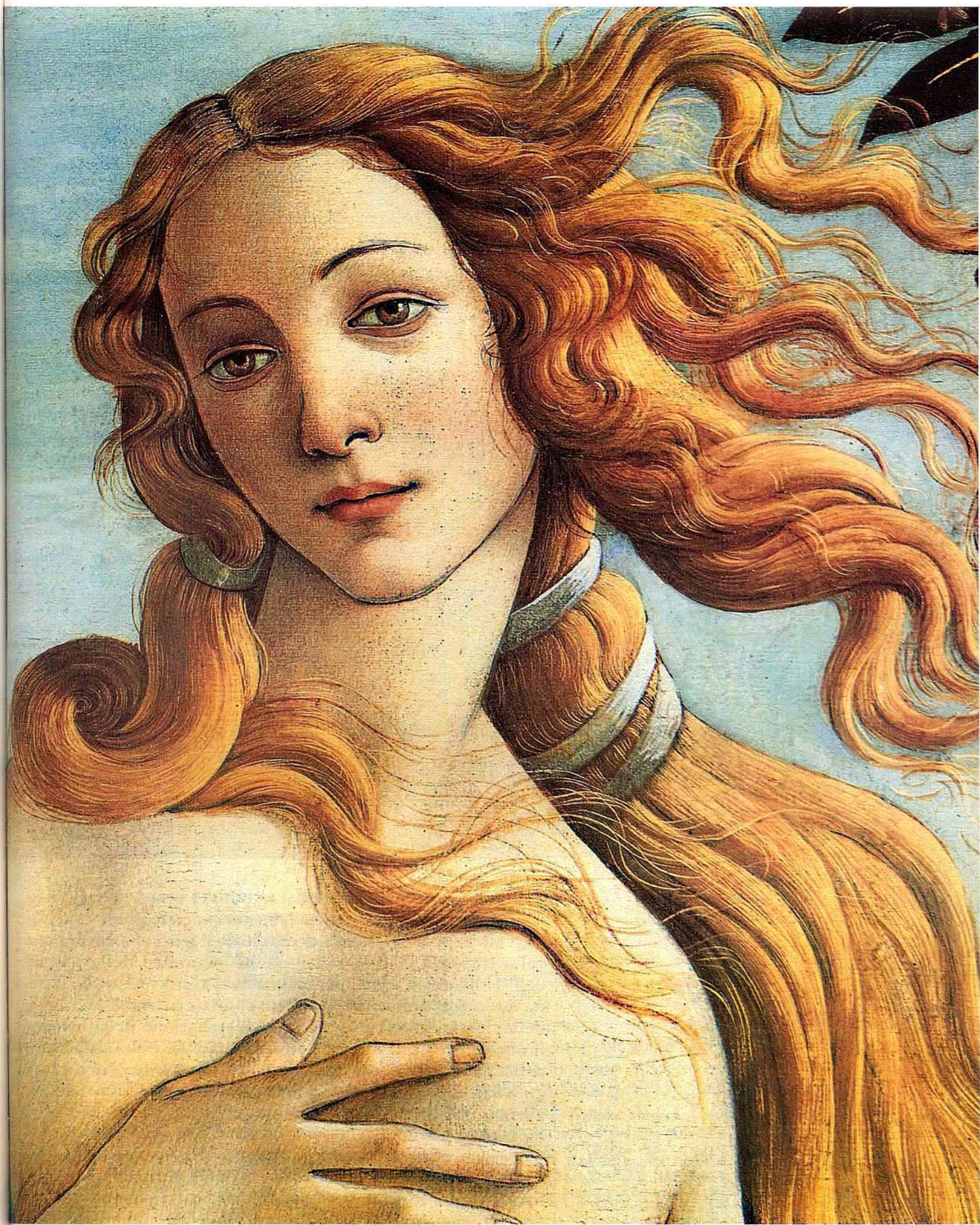


NCHE LA

Nascita di Venere, come si è visto, era conservata nella villa di Castello, proprietà del ramo minore dei Medici, almeno a partire dalla testimonianza del Vasari del 1550. Tuttavia, né l'inventario del 1498, né quelli del 1503 e 1516 (relativi al solo palazzo di città) ne fanno cenno alcuno, circostanza che ha indotto a ritenere l'opera comprata o altrimenti acquisita fra il 1498 e il 1540 circa. Il che sembra escludere ogni possibilità che il dipinto sia stato eseguito per lo stesso patrono della *Primavera* e, come vedremo, della *Pallade che doma il centauro*.

L'intera figurazione segue da vicino la traccia di un celebre passo delle *Stanze* del Poliziano, modellato su alcuni versi dell'inno omerico a Venere. La descrizione si riferisce a un rilievo figurato sulla porta del palazzo di Venere, che il poeta finge scolpito dallo stesso Vulcano. Il Poliziano immagina «Una donzella non con uman volto / Da' zefiri lascivi spinta a proda / Gir sopra un nicchio; e par che 'l ciel ne goda. / Vera la schiuma e vero il mar diresti, / E vero il nicchio e ver soffiare di venti: / La dea negli occhi folgorar vedresti, / E 'l ciel ridergli a torno e gli elementi: / L'Ore premer l'arena in bianche vesti, / L'aura incresparle e' crin distesi e lenti: / Non una, non diversa esser lor faccia, / Come par che a sorelle ben confaccia. / Giurar potresti che dell'onde uscisse / La dea premendo con la destra il crino, / Con l'altra il dolce pomo ricoprissi; / E, stampata dal piè sacro e divino, / D'erbe e di fior la rena si vestisse; / Poi con sembiante lieto e peregrino / Dalle tre ninfe in grembo fusse accolta, / E di stellato vestimento involta».

L'azione procede nel dipinto come nel poema, con qualche lieve variazione (Venere si copre il seno con la mano destra, invece che con la sinistra, trattenendo con l'altra la massa dei capelli; al posto delle tre Ore biancovestite, una sola figura femminile in veste variopinta, coperta di fiori e cinta di rose, accoglie la dea); l'incidenza di queste digressioni figurate è tuttavia minima, se confrontata con l'assoluta coincidenza degli elementi portanti della visione e del quadro cosmogonico che essi vengono a configurare. Per contro, la minuta delineazione degli



La nascita di Venere
(1482 circa).
Firenze, Uffizi.

Il dipinto illustra
un celebre passo
delle *Stanze*
del Poliziano
in cui è descritto
un rilievo figurato
collocato sulla porta
del palazzo di Venere.



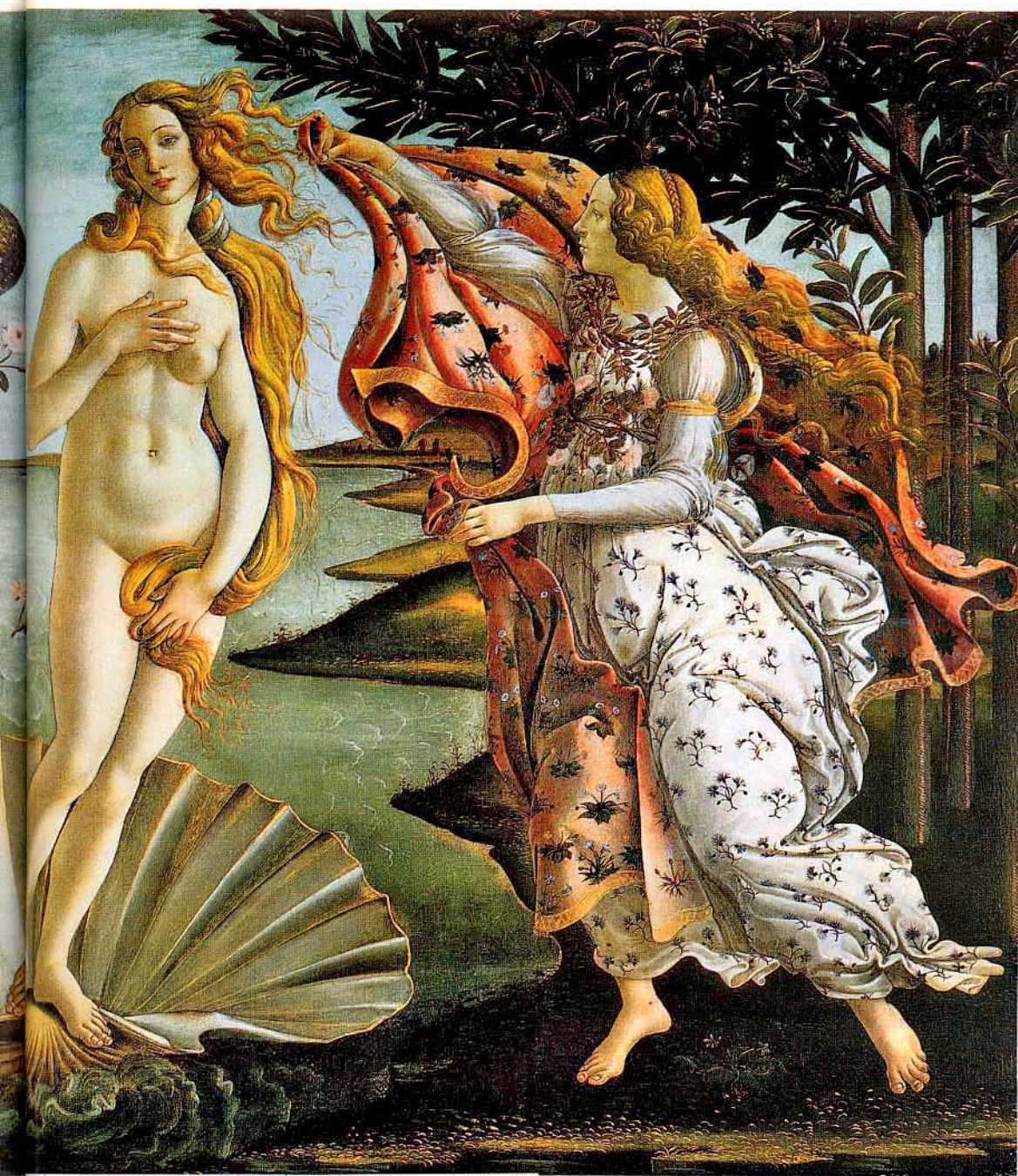
“attributi mossi” concorda a tal punto nel testo letterario e in quello figurato, da istituire fra i due un concreto ponte creativo.

Ma al di là del referente narrativo, il tema che ancora una volta traspare in filigrana è quello platonico della nascita dell’“Humanitas”, generata dalla natura con i suoi quattro elementi, e dell’unione dello spirito con la materia⁽¹⁰⁾. La nudità della dea non è affatto una pagana esaltazione della bellezza muliebre, ma significa purezza, semplicità, beltà disadorna dell’anima; in linea del resto con le valenze spirituali di cui la figura divina si era venuta caricando nel lungo cammino dell’allegorismo medievale. Tra i significati impliciti, c’è anche quello della corrispondenza fra il mito pagano della nascita di Venere dall’acqua del mare e quello cristiano della nascita dell’anima dall’acqua del battesimo⁽¹¹⁾. Wind⁽¹²⁾ ha poi richiamato l’attenzione sulla duplice valenza cosmogonica dei componenti dell’immagine, che si configura come trascendente «unione dei con-

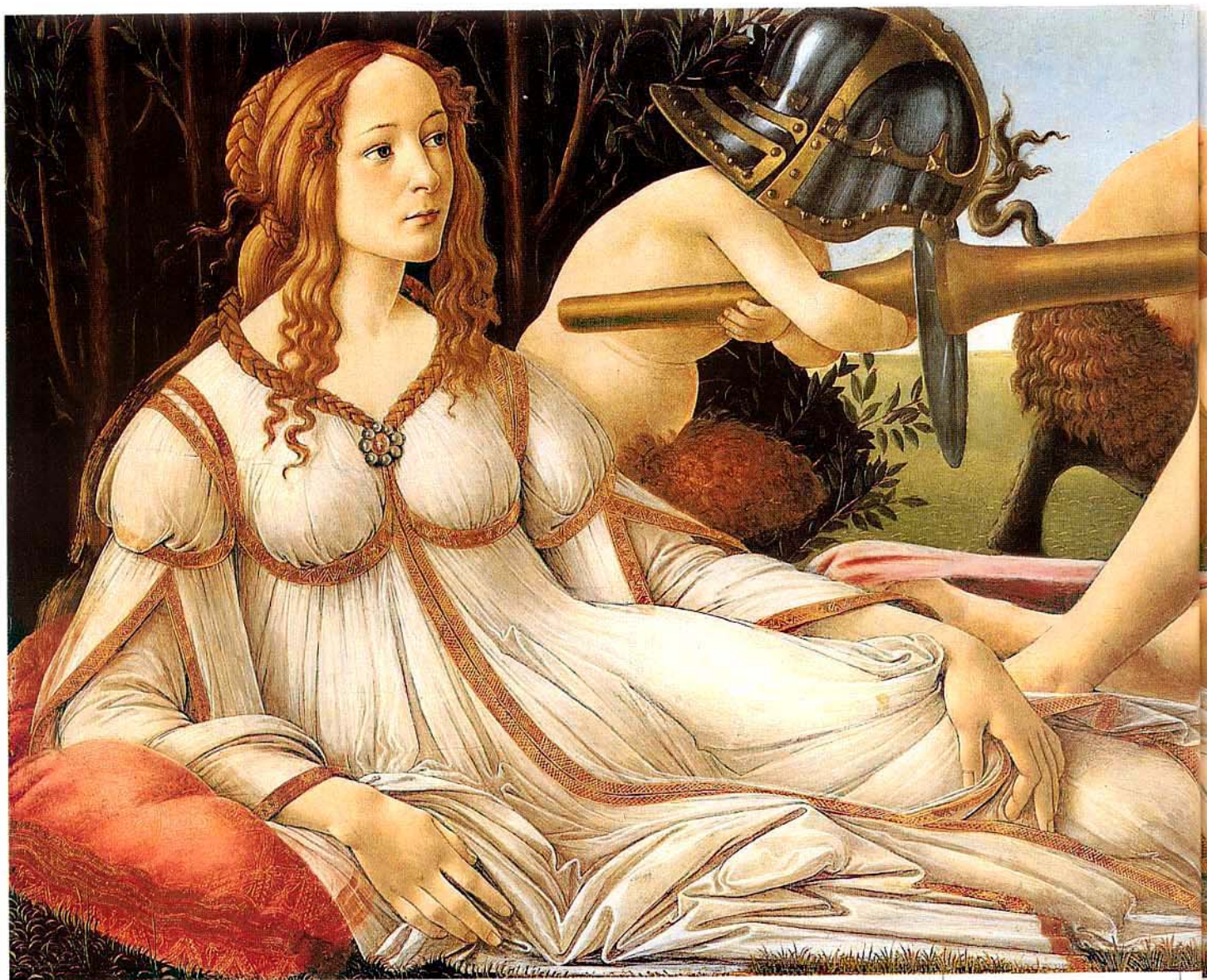
(10) E. Gombrich, *Mitologie boticelliane*, cit. (nota 9).

(11) G.C. Argan, *Storia dell’arte italiana*, Firenze 1968, vol. 2, p. 243.

(12) E. Wind, *Misteri pagani del Rinascimento* (1958), Milano 1971, pp. 162-163.



trari»: la coppia di amanti costituita dagli Zefiri lascivi del Poliziano rappresenta il soffio della passione da cui la dea, appena nata, è mossa e ispirata; ma nelle parole illuminanti di Pico della Mirandola, intimo di Poliziano e forse ispiratore della metafora, l'Eros inteso come principio attivo dell'amore («spiritus amoris») è assimilabile all'immagine biblica dello spirito creatore che soffiava sulle acque primordiali («spiritus ferebatur super aquas», *Heptaplus*, III, 2). Allora le rose che si generano al soffio fecondante dei venti trovano il loro complemento di segno opposto nel manto fiorito, allusivo della veste di erbe e fiori della natura, con cui la casta Ora si accinge a proteggere la nudità di Venere. E l'atteggiamento stesso della dea, nella posa della "Venus Pudica", esprime la duplice natura dell'amore, sensuale e casto, di cui i ministri della dea rappresentano, separatamente, aspetti diversi e complementari. Anche per questo il Botticelli raggruppa partitamente i protagonisti della scena, in modo che



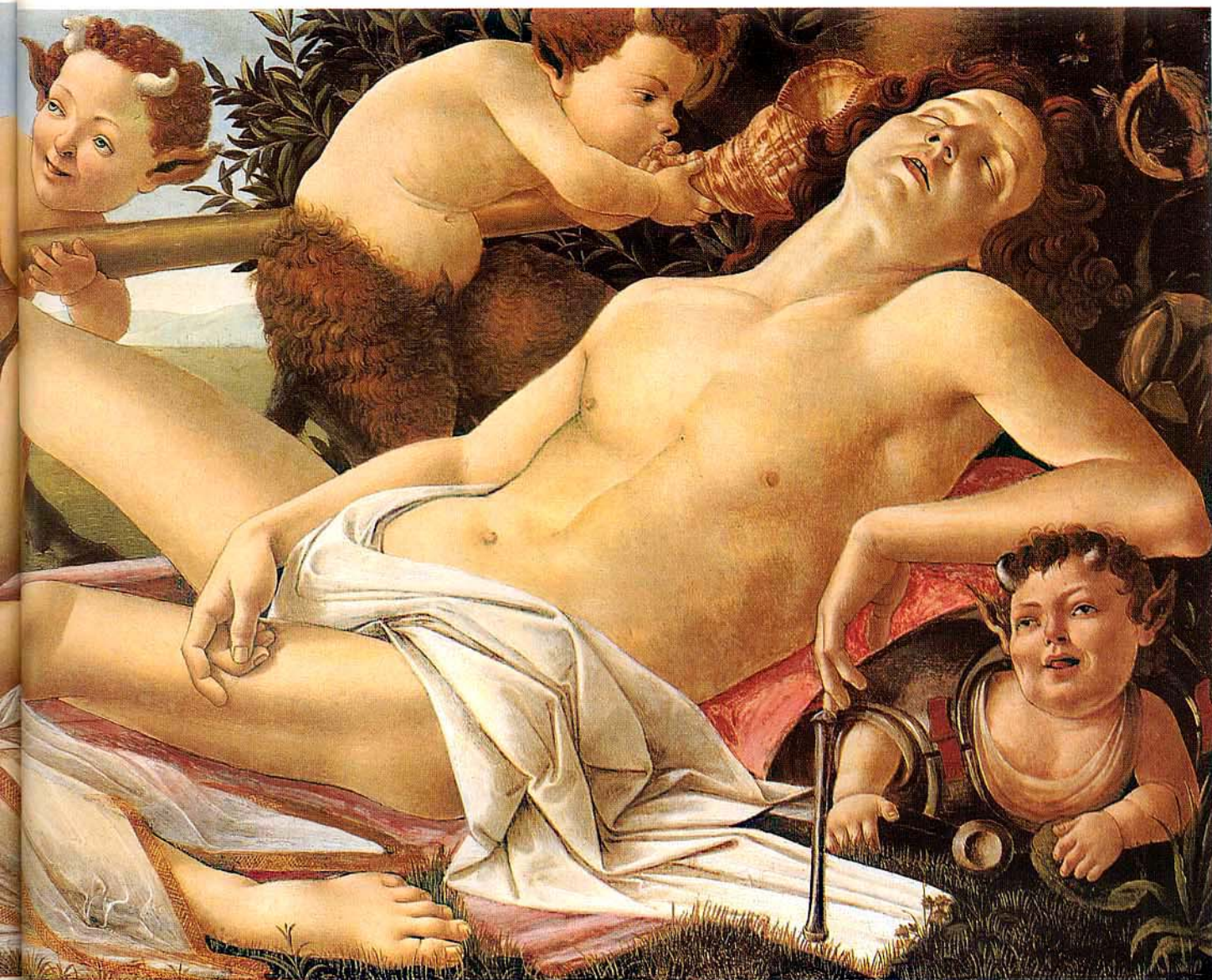
dalla loro distribuzione emerge con maggiore chiarezza la triade concettuale che qui si vuole delineare: della convergenza e compresenza degli opposti nella natura transitoria (corpo e anima) della persona umana.

Per certi versi accostabile al medesimo clima umanistico, il *Venere e Marte* di Londra può essere riguardato come una visualizzazione della dottrina ficiniana del mutuo "temperamento" dei pianeti, una tematica astrologica cui il Ficino si richiamava volentieri. La critica⁽¹³⁾ ha posto l'attenzione su un passo del commento al *Symposium* in cui Ficino fornisce un'interpretazione astrologica del mito: «Marte spicca fra i pianeti per la sua forza, poiché rende gli uomini più forti, ma Venere lo domina [...] Venere, quando è in congiunzione con Marte, in opposizione a lui [...] spesso arresta la sua malignità [...] essa sembra dominare e placare Marte, ma Marte non domina mai Venere». Dunque Venere, quale principio di amore e concordia, si oppone a Marte, simbolo di odio e discordia, vincendolo in ragione dell'armonia dei contrari⁽¹⁴⁾.

Quanto poi ai satirelli che giocano con le armi del dio (simboli pagani di lascivia, che ignorano Venere, vigile e cosciente, e tormentano Marte, intorpidito e assente), il Plunkett

(13) N. Robb, *Neoplatonism of the Italian Renaissance*, Londra 1935, pp. 199-201.

(14) E. Wind, *The eloquence of symbols*, in *The Burlington Magazine*, 92, 1950, pp. 349-350.



ha rilevato la loro letterale sovrapponibilità a un passo dello scrittore greco Luciano, dove è descritto un dipinto raffigurante *Le nozze di Alessandro e Rossane*⁽¹⁵⁾. La corrispondenza è talmente puntuale da non lasciare margine a dubbi circa l'effettiva dipendenza della versione figurata da quella scritta. Il prestito si giustifica con l'identità delle circostanze esterne che ispirarono l'esecuzione del quadro antico così come l'allogazione del dipinto moderno: circostanze matrimoniali. Gombrich ha infatti dimostrato che l'inconsueto motivo delle api, che sciamano dentro e fuori il tronco spezzato raffigurato sulla testa del dio addormentato, costituisce una sicura allusione al nome dei Vespucci, vicini illustri dei Filipepi e loro patroni di antica data⁽¹⁶⁾. Il quadro realizzerebbe dunque una compiuta iconografia augurale, indirizzata a una coppia nella fausta ricorrenza delle nozze, e più particolarmente rivolta alla sposa, di cui vengono indirettamente complimentate le doti muliebri nella metafora virtuosa dell'"Humanitas".

Gli inventari medicei del 1498 e del 1503 registrano «uno quadro di ligname di sopra l'usso di l'antichamara nel quale è depinto Chamilla con uno satiro». In entrambi gli elenchi il dipinto, identificato nella *Pallade che doma il centauro*, è messo in

Venere e Marte
(1485-1486).
Londra,
National Gallery.

(15) C. N. Plunkett, Sandro Botticelli, Londra 1900, pp. 44-45.

(16) E. Gombrich, Mitologie botticelliane, cit. (nota 9), in particolare le pp. 100-101.

A fianco e nella
pagina accanto:
*Pallade che doma
il centauro*
(1484 circa),
intero e particolare.
Firenze, Uffizi.



relazione alla *Primavera*, con la quale condivideva la sede di esposizione nel palazzo fiorentino di Lorenzo e Giovanni di Pierfrancesco de' Medici. Una lettura dell'opera in chiave politica⁽¹⁷⁾ vi scorgeva un'allegorizzazione dei successi diplomatici del Magnifico, che aveva negoziato una pace separata con il regno di Napoli, scongiurando il pericolo di una sua partecipazione alla lega antiflorentina promossa da Sisto IV. Ciò portava a riconoscere nel paesaggio lagunare accennato nel fondo il golfo di Napoli, nel centauro una personificazione di Roma e nella Pallade, armata dell'alabarda fiorentina, la stessa Firenze, vincitrice in virtù della propria destrezza politica di un conflitto incruento. Una particolare relazione si instaurava così fra la figura del centauro, domato dalla dea, e l'emblema mediceo ricamato sulla tunica della Pallade. Più persuasivamente, Salvini pone il dipinto in rapporto con il clima platonico dominante nella cerchia di amici e consiglieri di Lorenzo di Pierfrancesco, collegandone l'oscuro simbolismo al detto del Ficino «Bestia nostra, id est sensus; homo noster, id est ratio», con il quale si spiega la duplice natura del centauro, partecipe nella metà inferiore, equina, dell'istintività della bestia, e nella superiore, umana, della facoltà razziocinante, domata da Minerva-Ragione⁽¹⁸⁾.

(17) E. Ridolfi, La Pallade di Sandro Botticelli, in *Archivio storico dell'arte*, I, II serie, 1895, pp. 1-4; E. Steinmann, Botticelli, Bielefeld-Lipsia 1897, pp. 69-70; A. L. Frothingham, The real title of Botticelli's Pallas, in *Journal of the Archaeological Institute of America*, XIII, 1908, p. 438.

(18) R. Salvini, Tutta la pittura del Botticelli, Milano 1958.



I roghi delle vanità



Qui sopra:
*Madonna
della melagrana*
(1487 circa).
Firenze, Uffizi.

Nella pagina a fianco:
Madonna Bardi
(1485),
particolare.
Berlino,
Staatliche Museen.

N

EI PRIMI ANNI

Ottanta, la sollecitudine filosofica che permea di sé la produzione "platonica" del pittore sembra estendersi ad alcune opere di carattere religioso, che precedono la svolta del periodo tardo nella morbida fusione cromatica, nella sapiente articolazione compositiva, nella nitida percezione grafica del rilievo, che non ignora l'accresciuta potenza disegnativa e lo sperimentalismo dell'esperienza romana. Fra le tante proliferazioni di una vena generosa, ma sovente svilita nel piatto livellamento delle repliche di bottega, si segnalano alcune perle: la *Madonna del libro* al Poldi Pezzoli di Milano (1483 circa), nuovissima nella visione scorciata del gruppo e nella "presa" fiamminga degli oggetti, che regaleranno più di un suggerimento formale al fantasioso empirismo di Filippino Lippi; la *Madonna del Magnificat* agli Uffizi (1483-1485), isolata nel proprio splendore come in una sfera di cristallo, supremamente elegante negli accostamenti cromatici e nella resa del particolare scelto e significativo: l'intaglio fiorito del trono, il soffice ammassarsi delle capigliature, l'aristocratico incontro delle mani sul libro aperto.

Per trovare le avvisaglie di una più agitata consapevolezza religiosa bisogna attendere opere come la *Madonna Bardi* (Berlino, Staatliche Museen, 1485) o la *Pala di San Barnaba* (Firenze, Uffizi, 1490). Per entrambe è stato avanzato il nome di Andrea del Castagno come possibile polo di riferimento per la costruzione robusta delle figure, che recuperano un più sentito plasticismo: a questo risultato convergono un uso più marcato del chiaroscuro, che accentua la forza espressiva dei volti patiti, individualmente caratterizzati, e l'uso brillante del colore. Nella *Pala di San Barnaba*, in particolare, l'emaciata figura del Battista, dai toni bruni e olivastri, costituisce la più alta testimonianza della meditazione religiosa del Botticelli prima della fase finale.

Nell'*Incoronazione della Vergine* agli Uffizi (1488-1490) la danza leggera che gli angeli improvvisano nell'empireo costituisce il precedente diretto dell'analogo motivo che tornerà nella *Natività mistica* del 1501, ed esprime lo stesso possesso di un dirimpente fervore mistico. Le figure dei santi, in basso, con il lo-

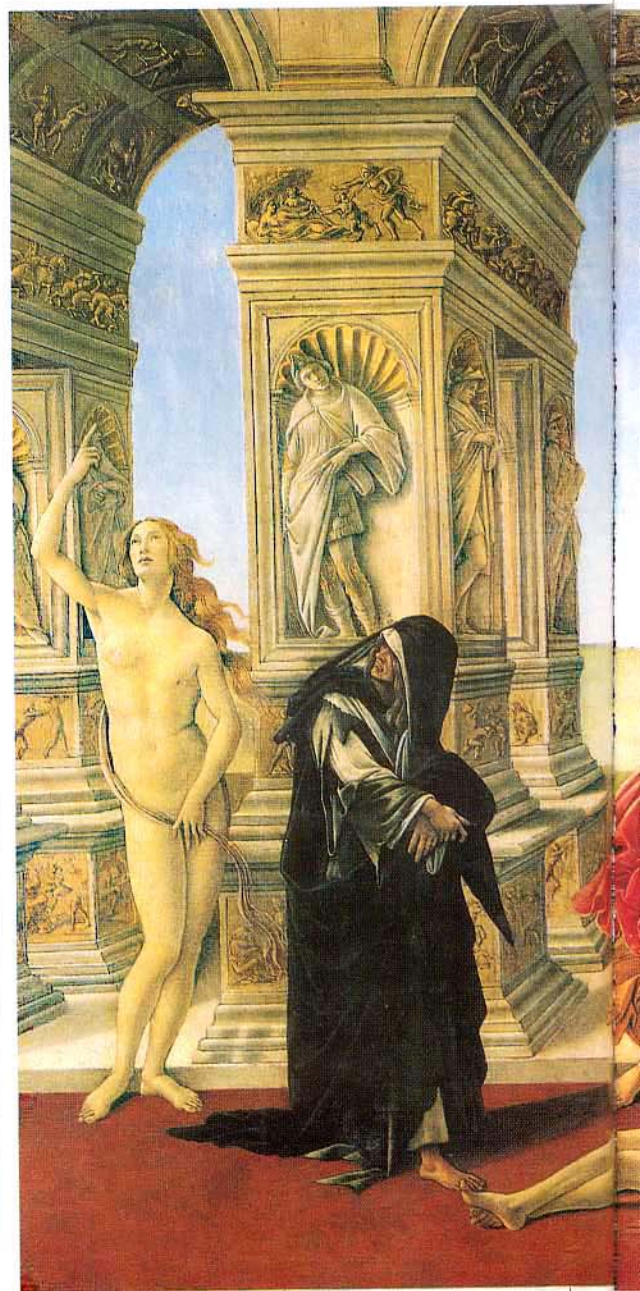


ro modellato un po' legnoso, preludono invece alla più rigida articolazione di certe figure della maniera tarda: del resto, anche nell'*Annunciazione* di Cestello (Firenze, Uffizi, 1488-1489) al gesto aggraziato dell'angelo si oppone quello della Madonna, piegata di lato in una torsione innaturale, già presaga dell'imminente evoluzione del movimento in senso più icastico e in funzione di un intensificato espressionismo morale.

Spartiacque fra le due maniere, *La Calunnia* degli Uffizi, che si colloca verso il 1494, lascia scorgere all'interno di un calibratissimo sistema di relazioni metriche l'interazione di forze di diversa origine. L'iconografia è di per sé inseribile in quella serie di allegorie umanistiche che annovera i dipinti eseguiti per Lorenzo di Pierfrancesco e il *Venere e Marte* di Londra; di essi, *La Calunnia* riprende l'ispirazione erudita, la trasposizione in immagine pittorica di un'ekphrasis classica, il gusto della fedeltà al dettato originario. Qui, anzi, il meccanismo di ispirazione è ancora più scopertamente umanistico, e il dipinto si richiama all'autorità dell'Alberti, che nel suo *De Pictura* aveva lasciato una descrizione dell'omonimo quadro di Apelle, a sua volta ripresa da Luciano, raccomandandola caldamente agli artisti quale «bella inventione». Tenendo presenti entrambi i modelli, il Botticelli trasfigura la traccia letteraria in una elaborazione fantastica, che rivitalizza e al tempo stesso esaurisce il tipo dell'allegoria classica; solo che i marmi nobilmente decorati dell'aula, le archate che scandiscono grandiosamente lo spazio dell'allegoria non inquadrano più delicate coreografie mitologiche, alludenti a definite virtù o obiettivi morali: mettono in evidenza, al contrario, l'abietta iniquità dell'azione calunniosa che si perpetra davanti ai nostri occhi.

In contrasto con l'armoniosa cadenza dell'architettura il Botticelli lascia esplodere al centro della composizione un episodio di crepitante violenza disegnativa e cromatica. L'istantaneità dell'immagine non confonde le valenze concettuali manifeste nelle singole azioni: stretto fra l'Ignoranza e il Sospetto, che gli instillano parole di dubbio, siede in trono re Mida, con le orecchie asinine del cattivo giudice; nella sua colpevole cecità morale egli tende la mano al Livore, personificato da un uomo dall'aspetto livido e trasandato, incappucciato in una veste logora; l'uomo afferra per i polsi la Calunnia, donna bellissima che trascina per i capelli il Calunniato, nudo e impotente nella sua protesta di innocenza. La Perfidia e la Frode acconciano i capelli della Calunnia con gli ingannevoli fiori della semplicità e dell'innocenza, annodandoli con il nastro bianco della purezza. La Penitenza, rappresentata come una vecchia avvilluppata in un mantello nero, si volge più a sinistra a guardare la Verità, nuda e fissa al cielo secondo la nota immagine oraziana. Il suo gesto ispirato sta a indicare che solo dall'alto – dal cielo, appunto – è lecito aspettarsi la vera giustizia, la consolazione dell'afflitto, la riabilitazione dell'innocente.

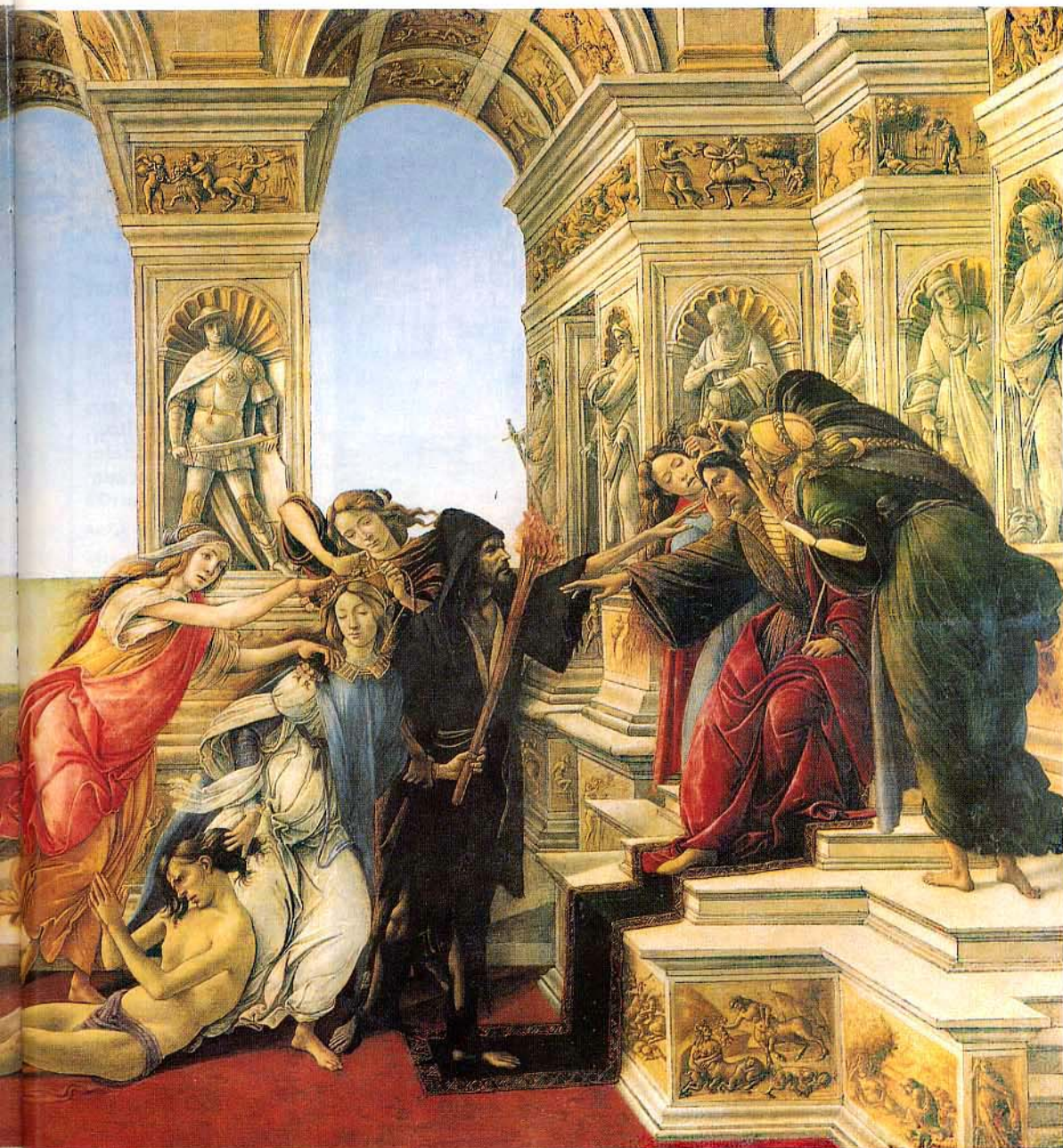
In virtù di ciò, quel fastoso spazio architettonico, fittamente ornato di esempi di virtù pagana e di santità cristiana, viene a qualificarsi come una specie di tribunale della storia, simbolo del mondo antico, inteso non come determinata epoca storica, ma come il «remoto regno delle idee, là dove risiedono le cause profonde delle azioni umane»⁽¹⁹⁾. Sarebbe pertanto implicito in questa allegoria «il riconoscimento del limite della saggezza antica – ossia umana – la quale non può attingere la giustizia, non



La Calunnia
(1494 circa).
Firenze, Uffizi.

Allegoria umanistica, rappresenta in trono re Mida, simbolo del cattivo giudice, stretto fra l'Ignoranza e il Sospetto; il re tende la mano al Livore; la Perfidia e la Frode acconciano i capelli alla Calunnia, che trascina a terra il Calunniato. La vecchia in manto nero sulla sinistra è la Penitenza, che guarda la Verità, nuda e con lo sguardo rivolto al cielo.

(19) G.C. Argan, Botticelli, Ginevra-Pariigi-New York 1957.



essendo illuminata dalla rivelazione e dalla grazia»⁽²⁰⁾.

La *Calunnia* aveva manifestato nella propria larghezza concettuale la possibilità di sensibilizzare i contorni eruditi della metafora classica alle ansie e ai turbamenti della spiritualità cristiana. Quando, nel 1501, il Botticelli dipinge la *Natività mistica* (Londra, National Gallery), nella pittura fiorentina è da tempo scomparso ogni vizzo citazionistico, e nessun diaframma erudito si frappone fra il riguardante e l'esplicita allusività del soggetto. Fra l'allucinato utopismo della tavola londinese e il clima intellettuale che ancora pochi anni prima aveva ispirato il felice umanesimo della *Calunnia* si erano ormai interposte le brucianti visioni di penitenza e di "renovatio" del Savonarola, i suoi attacchi al costume e alla cultura fiorentini, le sue infiammate profezie di morte e rigenerazione: i «roghi delle vanità» del 1497 e 1498 avevano mostrato cosa restava di quel magistero artistico di cui i fiorentini andavano tanto fieri, e il precipitare della crisi politica fra la morte di Lorenzo il Magnifico (5 aprile 1492) e il martirio del Savonarola (23 maggio 1498) aveva infer-

(20) R. Salvini, *Tutta la pittura del Botticelli*, cit. (nota 18).



Natività mistica

(1501).
Londra,
National Gallery.

Opera esplicitamente collegata al misticismo savonaroliano e di impianto molto arcaizzante, fu dipinta all'inizio del 1501, come ci informa la scritta in greco, un unicum nella produzione botticelliana, che compare in alto. Del tutto eccezionale è la carola intrecciata dagli angeli in alto che rimanda, come il motivo dell'abbraccio fra creature celesti e creature terrene, alla visione profetica della liberazione dell'umanità dopo l'avvento dell'Anticristo, segnato dalle agitazioni politiche che avevano condotto alla condanna del Savonarola. Nei dipinti di questo ultimo periodo, Botticelli attinge una visione tragica e profetica che si colloca ormai al di fuori della storia.

to ferite da cui la vita pubblica e culturale della città non si sarebbe mai ripresa del tutto⁽²¹⁾. Il susseguirsi degli eventi sembrò allora guadagnare alla tragica figura del domenicano la commossa solidarietà del pittore mediceo, e suscitare nell'intelletto "sofistico" dell'allegorista una dolorosa riflessione di fede, vicina nei modi e nei contenuti alla sofferta religiosità savonaroliana. Vasari così racconta la sua adesione: «[...]della setta del quale [Savonarola] fu in guisa partigiano, che ciò fu causa che egli

(21) Su Girolamo Savonarola e la sua partecipazione agli eventi fiorentini vedi L. Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, Firenze 1883; D. Weinstein, *Savonarola and Florence: Prophecy and Patriotism in the Renaissance*, Princeton (New Jersey) 1970.

abandonando il dipingere e non avendo entrate da vivere, precipitò in disordine grandissimo»⁽²²⁾.

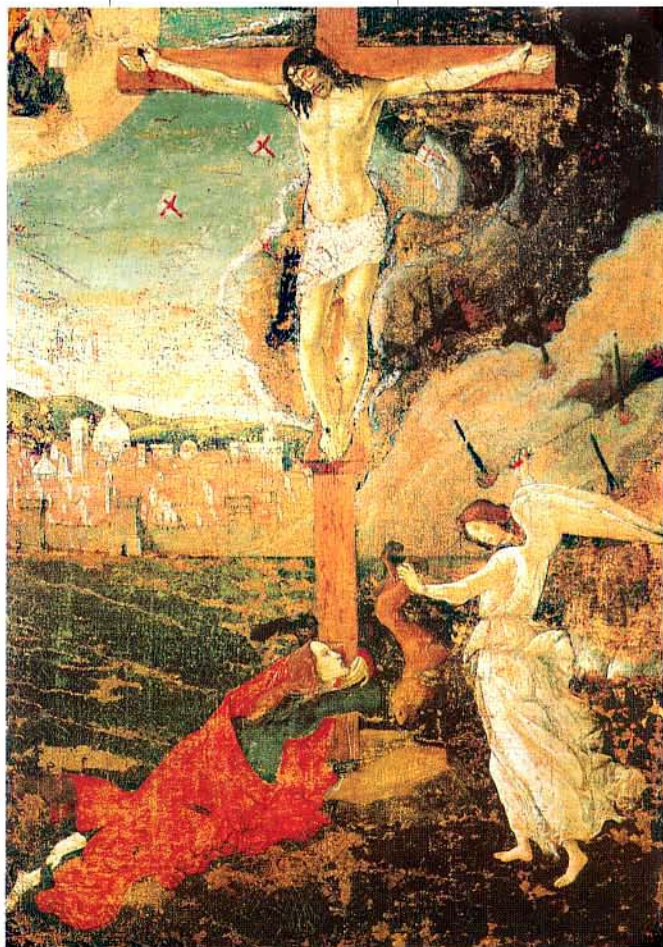
Nella *Natività* di Londra, al motivo della nascita di Cristo si salda quello, di origine savonaroliana, dell'irrompere della grazia divina nel mondo, che trasfigura e anima istantaneamente tutta la creazione. Nell'ostentato arcaismo dell'immagine, prendono vita motivi iconografici inusitati, come il fervido abbraccio delle creature umane e angeliche del primo piano, cui fa riscontro la giocosa danza degli angeli nell'empireo, o il precipitare di fantastici esseri demoniaci nelle fenditure della terra, allusivo della sconfitta del male all'irruzione salvifica del divino. Recuperando un passaggio tradizionale dell'iconografia medievale, l'artista ordina le grandezze delle figure secondo il loro significato religioso, ignorando ogni gerarchia prospettica e sovrapponendo a un paesaggio schiettamente goticizzante contraddittori ritmi scalari. La presenza di testimoni in abito moderno – se ancora discende dal vecchio assunto masaccesco della storia ripensata e vivificata nella coscienza del presente – introduce in questo caso un più esplicito richiamo all'attualità fiorentina, in collegamento con gli umori millenaristici e le promesse di "renovatio" predicate dal Savonarola. Gli stessi umori e le stesse promesse sono del resto presenti nel testo greco che illustra la tavola, accompagnati dalla minaccia di catastrofi e rivolgimenti per il secolo che nasce.

Complementare alla *Natività*, la cosiddetta *Crocifissione mistica* (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum), di pochi anni successiva, insiste sulle stesse tematiche, chiudendo idealmente il ciclo di una riflessione cupamente penitenziale nella sua genesi e catartica nel suo epilogo. Il medievalismo della visione si accentua nell'elencazione didascalica delle chiavi simboliche del testo, rinnovanti l'allarmato visionarismo dell'iconografia precedente. Ripudiata la prospettiva, il disegno, la scienza proporzionale, rinnegato il valore etico della storia e dell'antichità, il pittore sembra ora cercare i propri modelli nel primitivismo dell'Angelico o nell'irrazionalismo espressionistico dei secoli di mezzo. Opere estreme come le *Storie di san Zanobi* sono di un'altezza sublime, irraggiungibile, ma si pongono coscientemente fuori dalla storia. L'astro del pittore impallidirà lentamente, nell'indifferenza dei più, entusiasti dalle pulsioni innovative dello scientismo leonardesco, o dalla spiritualità del primo michelangiologismo. Inasprito e sfiduciato, il Botticelli trascorrerà gli ultimi anni nell'amarezza di una scelta artistica che si sforza di percorrere a ritroso il cammino della vita e della storia. La stessa vicenda umana degli ultimi giorni assumerà una piega patetica, viva ancora nei ricordi dei contemporanei del Vasari: «Dicesi ancora che egli amò fuor di modo coloro che egli conobbe studiosi dell'arte, e che guadagnò assai, ma tutto, per aver poco governo e per trascurataggine, mandò male. Finalmente condottosi vecchio e disutile, e camminando con due mazze, perché non si reggeva ritto, si morì, essendo infermo e decrepito, d'anni settantotto».

Il 17 maggio 1510 il libro dei morti dell'Arte dei medici e speciali registra laconicamente: «Sandro di Botticello, dipintore. Adj 17 Reposito in Ogni Santi».

(22) *Sui rapporti fra il Botticelli e il Savonarola*: S. Filipepi, Cronaca, un diario politico in cui il fratello di Sandro Botticelli, Simone, trascrive e commenta i principali avvenimenti del decennio 1490-1500 e in cui sono contenuti riferimenti personali alla vita del pittore in relazione al problema savonaroliano; il testo originale (Archivio segreto vaticano, Politicorum XLVII, f. 338 e segg.) è pubblicato in appendice a P. Villari-E. Casanova, *Scelte di prediche e scritti di G. Savonarola, Firenze 1898*. Inoltre, Le giornate di ser Lorenzo Violi. Apologia per modo di dialogo in de-

fensione delle cose predicate dal Reverendo Padre Fra Hieronimo Savonarola da Ferrara dell'ordine de' Predicatori in Firenze (Firenze, Biblioteca Nazionale, Codici dei conventi soppressi, San Marco, J, 10, 32), dove si allude ad avvenimenti connessi con la vita pubblica dei Filipepi; G. Cornini, L'ultimo periodo del Botticelli fra ipotesi e realtà, in "Storia dell'Arte", LII, 1984, pp. 171-185; S. Meltzoff, Botticelli, Signorelli and Savonarola. Theologia Poetica and painting from Boccaccio to Poliziano, Firenze 1987.



Crocifissione mistica
(1500-1505),
Cambridge (Mass.),
Fogg Art Museum.

QUADRO CRONOLOGICO

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Sacra conversazione di Domenico Veneziano per Santa Lucia dei Magnoli a Firenze. Il Beato Angelico termina gli affreschi nel convento di San Marco, iniziati nel 1439.

I fiorentini respingono le azioni militari di Alfonso I, re di Napoli.

Muore papa Callisto III; gli succede Enea Silvio Piccolomini col nome di Pio II. Muore Alfonso I; sul trono di Napoli gli succede Ferdinando I. Inizio della costruzione di Palazzo Pitti. Progetti dell'Alberti per i Rucellai a Firenze: cappella Rucellai con l'edicola del Santo Sepolcro; palazzo Rucellai; facciata della chiesa di Santa Maria Novella.

Paolo Uccello termina la *Battaglia per Cosimo de' Medici*. Donatello inizia i pulpiti di San Lorenzo.

Muore Cosimo de' Medici; gli succede il figlio Piero. Muore papa Pio II; gli succede Paolo II. Filippo Lippi termina gli affreschi nel duomo di Prato.

Filippo Lippi inizia gli affreschi nel duomo di Spoleto.

Muore Piero de' Medici; gli succede il figlio Lorenzo. Nasce Niccolò Machiavelli.

L'Alberti compie la facciata di Santa Maria Novella a Firenze. *Battesimo di Cristo* di Andrea del Verrocchio; vi collaborano Leonardo e, forse, il Botticelli.

Muore il Bessarione. Nasce Lukas Cranach.

Niccolò dell'Arca termina le sculture dell'Arca di San Domenico a Bologna.

Affreschi di Andrea Mantegna nella Camera degli sposi in Palazzo Ducale a Mantova. Affreschi di Bonifacio Bembo nella cappella del Castello Sforzesco a Milano. Politico *Roverella* di Cosmè Tura.

VITA DI BOTTICELLI

1445 Alessandro, detto Sandro, Botticelli nasce a Firenze, in borgo Ognissanti, da Mariano di Vanni d'Amedeo Filipepi, conciapelli, e da Smeralda, sua moglie. È l'ultimo di quattro figli.

1447 In una «portata» al catasto il padre dichiara il figlio Alessandro di anni due.

1458 Mariano Filipepi dichiara al catasto di avere quattro figli, fra cui Antonio, orafo e battiloro, e il tredicenne Sandro, «malsano». Il Vasari (1550) asserisce che allora il ragazzo era allievo di un «orefice [...] chiamato Botticello»; può darsi che, in realtà, quest'ultimo fosse suo fratello Antonio, dalla cui professione (battigello) o dalla cui robusta costituzione Sandro può aver derivato il soprannome. Anche un altro fratello risulta comunque «vochato Botticello» nella stessa circostanza. I Filipepi abitano ora in una casa di proprietà Rucellai in via della Vigna Nuova.

1460 Mariano Filipepi si ritira dalla professione.

1464 La famiglia Filipepi acquista una casa in via Nuova (oggi via del Porcellana). I Vespucci sono i nuovi vicini: probabilmente su loro raccomandazione Sandro è ammesso nella bottega di Filippo Lippi a Prato.

1467 Sandro torna a Firenze e frequenta la bottega del Verrocchio.

1469

1470 Lavora in casa e vive con i familiari. Secondo le *Ricordanze* di Benedetto Dei, possiede bottega propria. Dipinge la *Fortezza* per il Tribunale di Mercanzia.

1472 Si iscrive alla compagnia di San Luca. Dipinge le *Storie di Giuditta* e la piccola *Adorazione dei magi* oggi conservata a Londra.

1473 Versa altri pagamenti alla compagnia di San Luca. Dipinge forse il tondo dell'*Adorazione dei magi* oggi a Londra.

1474 In gennaio è collocato in Santa Maria Maggiore il *San Sebastiano* oggi a Berlino. Comincia a dipingere in Duomo un affresco che, incompiuto, sarà distrutto nel 1583.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Viaggio di Antonello da Messina a Venezia. Nasce Michelangelo Buonarroti. Hugo van der Goes dipinge il *Trittico Portinari*.

Rivolta di Ludovico il Moro a Genova. Giovannino de' Dolci e Baccio Pontelli costruiscono la cappella Sistina in Vaticano. Maometto II invade i domini veneti fino all'Isonzo e al Tagliamento.

Congiura dei Pazzi a Firenze: Giuliano de' Medici è assassinato; Lorenzo mantiene il potere, ma è scomunicato da Sisto IV, che lancia l'interdetto su Firenze. Giunge a Firenze il *Trittico Portinari*. Nasce Giorgione.

Sbarco turco a Otranto. *Apparizione della Vergine a san Bernardo* di Filippino Lippi per la Badia di Firenze. Affreschi del Ghirlandaio nella chiesa di Ognissanti. *De prospectiva* di Piero della Francesca. Il Pulci scrive il *Morgante*.

Tregua nella guerra scoppiata due anni prima fra Firenze (alleata di Venezia, Milano e della Francia) e Roma (alleata di Siena e Napoli). Bramante e Leonardo lavorano a Milano. Concorso per il tiburio del duomo a Milano. Decorazione della cappella Sistina a Roma (Perugino, Ghirlandaio, Botticelli, Cosimo Rosselli e altri).

Si conclude la decorazione della cappella Sistina a Roma. Muore Hugo van der Goes. Primo soggiorno a Firenze, che si prolungherà fino al 1488, di Gerolamo Savonarola.

Muore Luigi XI re di Francia; gli succede Carlo VIII (reggenza di Anna di Beaujeu). Presumibilmente a quest'anno risale il gruppo dell'*Incredulità di san Tommaso* del Verrocchio per la chiesa di Orsanmichele a Firenze. Nasce Raffaello Sanzio.

Antonio e Piero del Pollaiuolo a Roma per il monumento a Sisto IV in San Pietro. Muore Sisto IV; gli succede Innocenzo VIII.

VITA DI BOTTICELLI

1475 Probabilmente in quest'anno dipinge l'*Adorazione dei magi* per la cappella Del Lama in Santa Maria Novella.

1477 Secondo buona parte della critica, in quest'anno o nel successivo dipinge *La Primavera* per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici; è però probabile che la datazione debba essere spostata ai primi anni Ottanta.

1478 Affresca sulla porta della Dogana, verso via de' Gondi, i ritratti dei congiurati Jacopo, Francesco e Renato de' Pazzi e dell'arcivescovo Salviati, impiccati per la gola. I dipinti verranno cancellati il 14 novembre 1494, dopo la fuga di Piero de' Medici.

1480 Su commissione dei Vespucci, affresca un *Sant'Agostino nello studio* in Ognissanti, in concorrenza con un *San Giuliano* del Ghirlandaio. Dichiara al catasto di avere quattro apprendisti che lo aiutano in bottega.

1481 In una denuncia di quest'anno Mariano Filipepi menziona il figlio Sandro in casa propria, insieme ad altri quindici familiari. La famiglia possiede terre arate, vigne e botteghe. Tra aprile e maggio Sandro dipinge l'*Annunciazione* per l'ospedale di San Martino alla Scala. A Roma esegue un affresco nella cappella Sistina su commissione di Sisto IV.

1482 In febbraio muore Mariano Filipepi. Risultano nuovi pagamenti da parte di Sandro alla compagnia di San Luca. In ottobre Sandro è a Firenze per la stesura del contratto per la decorazione a fresco della sala dei Gigli, insieme con Perugino, Ghirlandaio, Piero del Pollaiuolo e Biagio d'Antonio Tucci. Gli affreschi non saranno mai eseguiti.

1483 Concorre col Perugino, il Ghirlandaio e Filippino Lippi alla decorazione (perduta) della villa di Lorenzo il Magnifico allo Spedaleto di Volterra. Esegue la spalliera con le *Storie di Nastagio degli Onesti* per il matrimonio di Gianozzo d'Antonio Pucci e Lucrezia di Piero Bini. In quest'anno o nel precedente dipinge *La nascita di Venere*.

1484 Presumibilmente in quest'anno dipinge per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici *Pallade che doma il centauro*.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Affreschi del Ghirlandaio nella cappella Sassetti in Santa Trinita a Firenze. Marsilio Ficino traduce le opere di Platone.

Condanna papale contro Pico della Mirandola, che l'anno prima aveva pubblicato l'*Oratio de hominis dignitate*. Il Sulpicio pubblica la prima edizione di Viruvio.

Il Verrocchio prepara il modello del monumento a Bartolomeo Colleoni a Venezia.

Affreschi del Pinturicchio nella cappella Bufalini in Santa Maria d'Aracoeli a Roma.

Secondo soggiorno fiorentino, che si protrarrà fino al 1498, del Savonarola. Concorso per la facciata del duomo di Firenze. Affreschi del Ghirlandaio nella cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella a Firenze.

Muore papa Innocenzo VIII; gli succede Alessandro VI. L'Amodeo lavora alla Certosa di Pavia. Il Savonarola è priore del convento di San Marco.

Muore Lorenzo il Magnifico; gli succede Piero de' Medici. Savonarola scrive il *Trionfo della croce*. Primo viaggio di Cristoforo Colombo: scoperta delle Antille (1492-1493).

Affreschi di Filippino Lippi nella cappella Carafa della chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma. Pico della Mirandola pubblica le *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*.

Ludovico il Moro duca di Milano. Calata di Carlo VIII in Italia. Cacciata di Piero de' Medici; Carlo VIII entra a Firenze. Muore Agnolo Poliziano. Muore Pico della Mirandola. Luca Pacioli pubblica la *Summa de arithmetica, geometria, proportionibus et proportionalitate*.

Carlo VIII conquista Napoli. Costituzione della Sacra Lega e battaglia di Fornovo. Affreschi del Pinturicchio nell'appartamento Borgia in Vaticano.

VITA DI BOTTICELLI

1485 In agosto riceve il compenso per la *Madonna Bardi*, eseguita per la cappella gentilizia in Santo Spirito. Dipinge presumibilmente in quest'anno *Venere e Marte*.

1487 Gli viene ordinato un tondo per la sala delle Udienze della magistratura dei Massai di Camera. L'opera è identificata nella *Madonna della melagrana*.

1488 Fra quest'anno e il successivo esegue l'*Annunciazione* per la cappella di Benedetto di ser Giovanni Guardi nella chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, allora dei monaci di Cestello.

1489 Intorno a quest'anno dipinge la *Pala di San Barnaba* e la *Pala di San Marco*.

1490 Nel Libro degli Ufficiali di Notte e Monasteri, al 13 ottobre è annotato: «Sandro Botticelli fuit contra ordinamenta».

1491 È chiamato (con Lorenzo di Credi, il Ghirlandaio, il Perugino e Alessio Baldovinetti) a esaminare i progetti presentati al concorso per la nuova facciata del duomo. Riceve l'incarico di eseguire due vele a mosaico per la cappella di San Zanobi, insieme a Gherardo e Monte di Giovanni.

1492

1493 Muore il fratello Giovanni. Il fratello Simone rientra da Napoli e scrive una *Cronaca* degli avvenimenti fiorentini e italiani di questi anni dimostrandosi un ardente savonaroliano.

1494 Acquista con i fratelli Antonio e Simone un podere con vigne, frutteti e terre coltivate fuori porta San Frediano. È citato da Luca Pacioli fra i maestri fiorentini abili dipintori di prospettive. Intorno a quest'anno dipinge la *Calunnia*.

1495 Secondo la denuncia di quest'anno abita in via Nuova coi nipoti Benincasa e Lorenzo. Comincia i disegni per la *Commedia* di Dante per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici.

AVVENIMENTI STORICI E ARTISTICI

Leonardo affresca *L'ultima cena* in Santa Maria delle Grazie a Milano. Affreschi del Signorelli a Monte Oliveto Maggiore. Il 13 maggio è scomunicato il Savonarola.

Savonarola: *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*. Il 23 maggio il frate muore sul rogo. Ficino: *Apologia pro multis Florentinis Hyeronimo ferrariense hypocritarum summo deceptis*.

Alleanza di Luigi XII di Francia con Venezia e Firenze. Luigi XII cala in Italia ed espugna Milano e Genova. Campagne di Cesare Borgia in Romagna e in Toscana. Il Signorelli inizia gli affreschi nella cappella di San Brizio nel duomo di Orvieto. Muore Marsilio Ficino. Pubblicazione del *Segno di Polifilo*.

Ludovico il Moro è battuto e fatto prigioniero nei pressi di Novara.

Resa di Federico I a Napoli. Michelangelo comincia il *David*.

Pier Soderini è nominato gonfaloniere a vita di Firenze. Tempietto di San Pietro in Montorio del Bramante a Roma.

Muore papa Alessandro VI. Michelangelo: *Madonna di Bruges*; Leonardo: *Monna Lisa*.

Trattato di Blois: il regno di Napoli sotto la sovranità spagnola. Bramante presenta il progetto per il nuovo San Pietro. Leonardo e Michelangelo presentano i cartoni per la Sala Grande del Consiglio a Firenze.

Soggiorno fiorentino di Raffaello. Primo progetto di Michelangelo per la tomba di Giulio II.

Lega di Cambrai contro Venezia. Michelangelo comincia la Sistina. Affreschi di Giorgione e Tiziano al Fondaco dei Tedeschi.

Raffaello lavora nelle Stanze vaticane. Erasmo da Rotterdam: *Elogio della pazzia*.

Soggiorno di Lutero a Roma. Morte di Giorgione.

VITA DI BOTTICELLI

1496 Riceve pagamenti per un *San Francesco* eseguito a fresco nel dormitorio del monastero di Santa Maria di Monticelli fuori porta San Frediano.

1497 In luglio l'amministratore di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici gli riconosce un credito per le decorazioni eseguite con aiuti nella villa di Castello.

1498 In febbraio Guidantonio Vespucci lo chiama insieme a Piero di Cosimo a decorare la sua nuova casa in via de' Servi. Si tratta probabilmente delle *Storie di Virginia* e delle *Storie di Lucrezia*.

1499 Nella *Cronaca* di Simone Filipepi è annotato un colloquio fra Botticelli e Doffo Spini, uno dei responsabili del processo e della morte di Savonarola. Nelle sue disposizioni testamentarie, Giorgio Antonio Vespucci menziona un compenso dovuto al Botticelli per affreschi eseguiti nella cappella di famiglia in Ognissanti.

1500 Intorno a quest'anno dipinge le *Storie di san Zanobi*.

1501 Dipinge la *Natività mistica*, unica sua opera firmata e datata.

1502 In settembre è raccomandato da Francesco de' Malatesti a Isabella Gonzaga d'Este; risulta libero da impegni. In novembre è denunciato per sodomia presso gli Ufficiali di Notte.

1503 Risulta cumulare forti debiti, estesi all'anno successivo, presso la Compagnia di San Luca.

1504 In gennaio partecipa, con Giuliano da Sangallo, Cosimo Rosselli, Leonardo da Vinci, Filippino Lippi e Bernardo Bandinelli alla commissione incaricata di decidere la collocazione del *David* di Michelangelo.

1505 Salda i debiti con la Compagnia di San Luca. È di questi anni la *Crocifissione mistica*.

1508

1509

1510 Muore il 17 maggio. È sepolto nella chiesa di Ognissanti.

BIBLIOGRAFIA

Fonti: F. Albertini, *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclypta città di Florentia*, Firenze 1510; *Libro di Antonio Billi*, compilato dal mercante A. Billi fra il 1481 e il 1536-1537. Dalle notizie in esso contenute derivano due ulteriori redazioni, fra cui il *Codice Petrei*, compilato dall'abate Antonio Petrei, canonico del duomo di Firenze, fra il 1565 e il 1570 (Firenze, Biblioteca Nazionale, Cod. Magl. XIII, 89, f. 49v.), edito da K. Frey, *Il Libro di Antonio Billi*, Berlino 1892. Appartiene allo stesso fondo il manoscritto noto come Anonimo Magliabecchiano, o Gaddiano, esteso fra il 1542 e il 1548 (Cod. Magl. XVII, 17 ff. 83r, 84r, 85r), edito da K. Frey, *Il Codice Magliabecchiano*, Berlino 1892; G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, I, Firenze 1550, pp. 490-496; Firenze 1568, I, pp. 470-475 (ed. Milanese, III, Firenze 1906, pp. 309-31); R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze 1584, pp. 13, 344, 346, 350-353; F. Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza*, Firenze 1591.

Studi critici: J. A. Crowe-G. B. Cavalcaselle, *A new history of painting in Italy from the second to the sixteenth century*, Londra 1864, II, pp. 414-30; G. B. Cavalcaselle, *Storia della pittura italiana*, VI, Firenze 1894, pp. 203-310; H. Ullmann, *Sandro Botticelli*, Monaco 1893; E. Steinmann, *Botticelli*, Bielefeld-Lipsia 1897; I. B. Supino, *Sandro Botticelli*, Firenze 1900; H. P. Horne, *Alessandro Filipepi, commonly called Sandro Botticelli, painter of Florence*, Londra 1908; W. Bode, *Botticelli*, Berlino 1921; W. Bode, *Botticelli: des Meisters Werke*, Lipsia 1923; A. Schmarsow, *Sandro del Botticello*, Dresda 1923; A. Venturi, *Botticelli*, Roma 1925; C. Gamba, *Botticelli*, Milano 1936; L. Venturi, *Botticelli*, Vienna 1937; J. Mesnil, *Botticelli*, Parigi 1938; G. C. Argan, *Botticelli*, Ginevra-Parigi-New York 1957; R. Salvini, *Tutta la pittura del Botticelli*, Milano 1958, 2 voll.; G. Mandel, *L'opera completa del Botticelli*, Milano 1967; L. S. e H. Ertlinger, *Botticelli*, Londra 1976; R. Lightbown, *Sandro Botticelli*, Milano 1989 (Londra 1978, 2 voll.).

Inferno, canto XVIII
(1495 circa),
particolare.
Berlino,
Staatliche Museen,
Kupferstich Kabinett.



REFERENZE FOTOGRAFICHE

Copertina: D.R.
D. R.: pp. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9,
10, 11, 12, 13, 14, 15, 16,
17, 18, 19, 20, 21, 23, 26,
27, 28, 29, 32, 33, 34, 35,
36-37, 38-39, 40, 41, 42, 43,
44-45, 46, 47, 50.
Scala: pp. 22, 24, 25, 30-31.

Fascicoli e dossier arretrati:
Servizio abbonati
Tel. (055) 6679267
Fax (055) 6679287
c.c.p. 12940508
intestato a Art e Dossier,
Firenze

Art e Dossier
Inserito redazionale
allegato al n. 49,
settembre 1990

Direttore responsabile:
Valerio Eletti

Pubblicazione periodica
Reg. Cancell. Trib. Firenze
n. 3384 del 22.11.1985

Iva assolta dall'editore
a norma dell'articolo
74 lett. c - DPR 633
del 26.10.72
© Giunti Gruppo
Editoriale, Firenze

Printed in Italy
Stampa presso
Giunti
Industrie Grafiche S.p.A.
Stabilimento di Prato
ottobre 1995

ISBN 88-09-76141-3