

## Davanti al Botticelli: tre ricerche sul dettaglio significante

*I tre contributi che seguono nascono da un seminario svolto a Firenze, presso le Gallerie degli Uffizi, nell'ambito del corso intitolato Questioni di storia dell'arte tra prassi e teoria: una selezione di letture metodologiche che ho tenuto nell'anno accademico 2016-2017. Il seminario agli Uffizi è diventato ormai un appuntamento fisso dei miei corsi, occasione unica per misurarsi davanti ad alcune opere più volte evocate nella trattazione del programma. In quell'anno accademico, in particolare, constava di due parti distinte: la prima ebbe luogo presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, dove vennero esaminati in originale alcuni disegni analizzati nel corso delle lezioni frontali; la seconda si tenne invece nella Galleria delle Statue e delle Pitture dove ci si soffermò sul nuovo allestimento espositivo delle due sale dedicate ai dipinti del Botticelli. Anche la seconda parte del seminario prendeva avvio da una lezione frontale, questa volta incentrata sui rapporti tra la concezione del bello nell'arte antica e nella società contemporanea. Al contrario delle lezioni che avevano ispirato la prima parte seminariale, molte delle quali dedicate a disegni e a stampe, la lezione da cui trasse origine la seconda metà del seminario presentava un ampio raggio di esperienze artistiche mediante l'illustrazione di opere accuratamente selezionate per sottolineare i rapporti tra etica ed estetica, senza trascurare alcuni richiami alla cinematografia del Novecento. Un posto di riguardo era poi riservato ad alcuni dettagli significativi, solo apparentemente marginali, rintracciati in alcuni dipinti famosissimi del Botticelli conservati agli Uffizi. Prima del seminario, agli studenti era stato richiesto di cimentarsi nella lettura, qualora non l'avessero già fatto, de Il dettaglio. La pittura vista da vicino di Daniel Arasse (fu infatti indicata l'edizione italiana del 2007) per prepararli a una sorta di visita a sorpresa nella Galleria. Qui, infatti, dopo le analisi tecniche e filologiche sui disegni conservati al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, avrebbero potuto istituire un rapporto ancora più personale con le opere viste in originale. Dopo aver introdotto brevemente il volume di Arasse una volta raggiunte le sale del Botticelli, gli studenti furono invitati a scrutare con attenzione le opere (rese più fruibili in seguito al nuovo allestimento e a un impianto luministico adeguato) per verificare se qualcosa, al loro interno, attraeva la loro attenzione, incuriosendoli e suscitando loro degli interrogativi. Naturalmente non erano obbligati a scorgere a tutti i costi un dettaglio significativo che confermasse o ribaltasse letture interpretative già effettuate in passato: lo scrutinio valeva come esercizio di lettura a distanza ravvicinata e avrebbe comunque avuto un valore autonomo e in sé compiuto. In ogni caso, gli studenti avrebbero dovuto mette-*

*re per scritto le loro osservazioni in una breve relazione da presentare prima dell'esame, a corredo del programma che a sua volta era focalizzato su varie letture. Dopo le lezioni frontali, desideravo infatti offrire agli studenti l'opportunità di un'esercitazione sul campo, per così dire, rafforzando la loro capacità di confrontarsi con gli originali e il loro livello di concentrazione sugli elementi strutturali delle opere. La risposta è stata, nella maggioranza dei casi, positiva: si è potuto registrare un generale sforzo di calarsi dentro al dipinto e, successivamente, di affrontare con interesse alcune letture utili alla comprensione degli interrogativi spontaneamente emersi dalle loro osservazioni. Non posso nascondermi che i risultati delle relazioni scritte furono diseguali, anche per la maggiore o minore esperienza nell'esercizio di scrittura; alcuni testi, tuttavia, meritavano un ulteriore approfondimento e pertanto ho proposto a chi voleva spingersi oltre l'esperienza maturata nel contesto del corso di produrre un breve contributo per la rivista della Scuola di Specializzazione. Tre studentesse hanno accolto con entusiasmo l'invito, scegliendo ciascuna un'opera diversa e dando luogo a elaborati che si è ritenuto di poter pubblicare in questa sede: Valentina Saetti si è occupata della cosiddetta Madonna del Magnificat; Amalda Ciani Cuka del Sant'Agostino nello studio e, infine, Tiziana Borea della Calunnia di Apelle. La particolare foggia del velo della Madonna, nel primo dipinto, diventa per Saetti un nucleo semantico che concorre a stabilire le motivazioni e gli eventi sottesi alla commissione del dipinto. La giovane studiosa, infatti, appoggiandosi alla cronologia tradizionalmente accolta per l'opera e all'ipotesi avanzata in primo luogo da John Shearman secondo cui il committente fu Lorenzo di Pierfrancesco, cugino di Lorenzo de' Medici, ne individua le occasioni nelle nozze di Lorenzo di Pierfrancesco con Semiramide D'Appiano (19 luglio 1482) e/o nella nascita del primo figlio Vincenzo, avvenuta nel 1485. Soffermandosi sulle carte stracciate in primo piano nel Sant'Agostino nello studio, Ciani Cuka compie una minuziosa analisi di taglio storico per fornire molteplici interpretazioni di quell'elemento visivo senza alla fine dichiararsi esplicitamente per l'una o per l'altra, ben consapevole di come in certi casi sia meglio adottare una prudente cautela e sollevare i quesiti piuttosto che affrettarsi a fornire risposte non completamente motivate. Addentrandosi nella selva intricata delle raffigurazioni contemplate all'interno del soggetto primario della Calunnia di Apelle, raffigurazioni peraltro già assai studiate, Borea enuclea un piccolo dettaglio finora sfuggito nella Menade realizzata a rilievo sul basamento della Loggia istoriata e giunge a concludere che essa è una figura solo apparentemente secondaria, in quanto*

*commenta, rafforzandoli, i significati principali dell'opera. Le tre analisi proposte afferiscono a metodologie diverse che senza dubbio riflettono le precedenti esperienze di studio delle giovani ricercatrici: dalle indagini rivolte ad approfondire gli aspetti della committenza, tenendo compresenti fatti storici ed esiti stilistici; alla lettura iconografica basata su un excursus storico in cui interagiscono tra loro sedimentate conoscenze a fatti della contemporaneità; alla lettura delle risposdenze ritmiche tra forma e contenuto all'interno delle raffigurazioni primarie e secondarie. Per quanto i singoli punti sviluppati siano suscettibili di ulteriori indagini*

*e riflessioni, nonché di altre letture di approfondimento, mi è sembrato utile fornire a Valentina, Amalda e Tiziana la possibilità di pubblicare le loro osservazioni sui tre dipinti del Botticelli, senza dubbio incentivate dall'esame a distanza ravvicinata. Non voglio tuttavia tralasciare di ringraziare tutti gli altri partecipanti al seminario per la freschezza delle loro osservazioni davanti alle immagini, che hanno reso quella lunga giornata seminariale un'esperienza per me tanto piacevole quanto proficua.*

Marzia Faietti

TIZIANA BOREA

## Le Menadi del Botticelli nella *Calunnia di Apelle*

Di fronte alla molteplicità di dettagli che offre un'opera complessa come la *Calunnia di Apelle*<sup>1</sup> del Botticelli (fig. 1), non è semplice condurre un approfondimento mirato su un solo e singolo particolare. Potrebbe obiettarsi, infatti, che un saggio incentrato sulla piccola Menade realizzata a rilievo sul basamento della Loggia istoriata, che costituisce oggetto della presente analisi, non si giustifichi in presenza dei tanti altri dettagli significanti dell'opera, che parimenti costituiscono soggetti secondari in funzione corroborante di quello principale. Eppure, non può negarsi che la Menade presenti connotati estremamente particolari, in virtù dei quali, ad avviso di chi scrive, essa merita di occupare un autonomo campo di indagine. D'altronde, mentre i personaggi dipinti negli altri rilievi sono per lo più riuniti in gruppi o coppie, la *silhouette* della Menade, per quanto di piccole dimensioni, assurge a singola protagonista di un'intera base e assume vieppiù una posizione estremamente centrale nell'elaborazione compositiva dell'intero dipinto.

Tali osservazioni inducono a riflettere sull'ipotesi che questo piccolo dettaglio possa celare un "ruolo" di importanza ben maggiore rispetto a quanto possa apparire a prima vista.

In ragione di ciò, questo studio muoverà dal contesto generale di produzione della *Calunnia di Apelle* del Botticelli per giungere, infine, a delineare

la funzione della piccola Menade, rivelandone la singolare natura di dettaglio secondario di primaria importanza.

È noto che il tema della *Calunnia di Apelle*, contenuto nel Trattato di Luciano di Samosata Περὶ τοῦ μὴ ῥαδίως πιστεύειν διαβολῇ (Non bisogna prestar fede facilmente alla *Calunnia*), ebbe ampia diffusione nel corso del Rinascimento. A segnare l'esordio nel mondo occidentale, agli inizi del XV secolo, fu Guarino Guarini da Verona che, durante un soggiorno a Costantinopoli, acquistò un manoscritto in lingua greca e, approntandone la traduzione latina, diede avvio all'immensa fortuna letteraria di cui poté godere successivamente il testo luciano.<sup>2</sup> Oltre alle numerose traduzioni integrali in lingua latina o volgare, furono realizzate altrettante riproduzioni parziali dell'opera, prediligendo, in particolar modo, quella *ekphrasis* del perduto dipinto di Apelle recante la *Calunnia*, elaborata da Luciano con la dichiarata intenzione di ammonire chiunque si lasciasse abbindolare dalle maldicenze altrui.

Si legge nel testo che Apelle, dopo essere stato accusato ingiustamente di congiura ai danni del re Tolomeo, ed essere scampato al pericolo per l'intervento di un suo compagno di prigionia,

*«memore del pericolo corso, si vendicò della calunnia con questo quadro. Sulla destra siede un*



fig. 1 - Sandro Filipepi, detto Botticelli, *Calunnia di Apelle*, tempera su tavola, cm. 62 x 91, 1495-96 ca., Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture

*uomo che ha orecchie grandissime molto simili a quelle di Mida; egli protende la mano verso la Calunnia che ancora sta avanzando verso di lui. In piedi gli stanno vicino due donne: l'Ignoranza – credo - e il Sospetto. Dall'altra parte del quadro sta arrivando la Calunnia, una donna straordinariamente bella, ma infuocata e agitata, come se fosse in preda all'ira e al furore. Porta una fiaccola accesa con la sinistra e con l'altra mano trascina per i capelli un giovane che tende le mani al cielo e chiama a testimoni gli dei. Le fa da guida un uomo pallido e deforme, con occhi acuti e scheletrito come chi ha avuto una lunga malattia. Si può supporre che si tratti dell'Invidia. Inoltre, ad accompagnare la Calunnia ci sono altre due donne, che la incitano, la coprono e l'adornano. Come mi spiegò la guida che illustrò il quadro, una era l'Insidia e l'altra la Frode. Dietro la seguiva una donna completamente vestita a lutto, con vesti nere e lacere – penso che il suo nome fosse Pentimento.*

*In ogni caso essa si voltava indietro piangendo, e guardava piena di vergogna la Verità che stava giungendo».*<sup>3</sup>

In virtù di questa precisa definizione di personaggi, gesti e sentimenti, peraltro confacente a differenti interpretazioni di tipo religioso, didascalico o allegorico-moraleggiante, la *ekphrasis* luciana della *Calunnia di Apelle* fu non solo apprezzata dagli umanisti, ma altresì riproposta nei trattati politici, negli scritti didattici, nonché nella letteratura emblematica.<sup>4</sup>

Nondimeno, a renderla appannaggio di molti fu la prima versione in volgare dell'episodio che comparve proprio tra le pagine del più antico trattato quattrocentesco di arte pittorica: il *De Pictura* che Leon Battista Alberti scrisse molto probabilmente dapprima in volgare nel 1435 e successivamente tradusse anche in lingua latina.<sup>5</sup>



figg. 2-3 - Sandro Filipepi, detto Botticelli, *Calunnia di Apelle*, (particolare), tempera su tavola, cm. 62 x 91, 1495-96 ca., Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture

Nel suo trattato, l'artista-teorico Alberti definiva quali fossero i requisiti necessari per la formazione di un buon pittore e quali le strategie per elevare anche la pittura al rango delle Arti Liberali. A tal proposito, suggeriva agli artisti di approfondire lo studio "de' poeti e degli oratori", perché dalla conoscenza delle loro "istorie" avrebbero potuto ottenere ottimi suggerimenti per l'invenzione di opere che rendessero manifesto il valore intellettuale della pratica pittorica. Così facendo, in virtù del paradigma

oraziano dell' *Ut pictura poësis*, secondo cui poesia e pittura fossero da considerarsi "Arti sorelle", i "dotti artisti" avrebbero potuto riscattare la pittura sia dalla qualifica di *Arte Mechanica* che dalla perenne subordinazione alle *humanae litterae*.<sup>6</sup> In aggiunta, quasi volesse conferire maggiore consistenza ai suoi consigli, Alberti descriveva alcuni illustri *exempla* di invenzione letteraria da reinterpretare, annoverando tra questi proprio il tema della *Calunnia di Apelle*.

*«Piacemi il pittore sia dotto, in quanto e' possa, in tutte l'arti liberali; (...) E farassi per loro dilettarsi de' poeti e degli oratori. Questi hanno molti ornamenti comuni col pittore; e copiosi di notizia di molte cose, molto gioveranno a bello componere l'istoria, di cui ogni laude consiste in la invenzione, quale suole avere questa forza, quanto vediamo, che sola senza pittura per sé la bella invenzione sta grata. Lodasi leggendo quella discrezione della Calunnia, quale Luciano racconta dipinta da Appelle. Parmi cosa non aliena dal nostro proposito qui narrarla, per ammonire i pittori in che cose circa alla invenzione loro convenga essere vigilantissimi. Era quella pittura uno uomo con sue orecchie molte grandissime, apresso del quale, una di qua e una di là, stavano due femmine: l'una si chiamava Ignoranza, l'altra si chiamava Sospensione. Più in là veniva la Calunnia. Questa era una femmina a vederla bellissima, ma pareva nel viso troppo astuta. Tenea nella sua destra mano una face incesa; con l'altra mano trainava, preso pe' capelli, uno garzonetto, il quale stendeva suo mani alte al cielo. Ed eravi uno uomo palido, brutto, tutto lordo, con aspetto iniquo, quale potresti assimigliare a chi ne' campi dell'armi con lunga fatica fusse magrito e riarso: costui era guida della Calunnia, e chiamavasi Livore. Ed erano due altre femmine compagne alla Calunnia, quali a lei aconciavano suoi ornamenti e panni: chiamasi l'una Insidie e l'altra Fraude. Drieto a queste era la Penitenza, femmina vestita di veste funerali, quale sé stessa tutta stracciava. Dietro seguiva una fanciulletta vergognosa e pudica, chiamata Verità. Quale istoria se mentre che si*

*recita piace, pensa quanto essa avesse grazia e amenità a vederla dipinta di mano d'Appelle».*<sup>7</sup>

Come sottolineava Massing, a partire dalla seconda metà del XV secolo, furono molti gli artisti che, approfittando delle precise indicazioni fornite da Luciano, elaborarono la propria versione iconografica della *Calunnia*,<sup>8</sup> accettando così di mettersi alla prova nel dilettevole compito di ricomporre una pittura antica.

Tra questi, Sandro Botticelli fu il pittore che più di tutti aderì ai criteri artistici codificati da Leon Battista Alberti, non solo perché la sua *Calunnia di Apelle* appare trasposizione figurativa diretta e quasi pedissequa della *ekphrasis* albertiana,<sup>9</sup> ma anche perché in essa si scorge l'influenza del cosiddetto Paragone delle Arti.

Nel *De Pictura*, infatti, in parallelo alla Teoria delle Arti Sorelle, Alberti aveva sviluppato alcune riflessioni sul Paragone delle Arti, che aveva avuto avvio già nel XIV secolo<sup>10</sup> con l'intento di stabilire quale genere artistico tra pittura e scultura primeggiasse sull'altro.<sup>11</sup> E sebbene il teorico si schierasse fieramente a favore della pittura, considerava le due "arti cognate",<sup>12</sup> in quanto generate entrambe dal disegno.

Nella *Calunnia* del Botticelli, la questione del Paragone può chiaramente leggersi nella dichiarata intenzione dell'autore di sperimentare, sulla superficie bidimensionale (e quindi comunque in pittura), la compresenza equilibrata delle due arti rivali, aggiungendovi anche l'architettura.<sup>13</sup> Viene così a realizzarsi, in definitiva, un accostamento dei tre generi artistici che proprio Alberti aveva chiaramente distinto, nel *De Pictura*, nel *De Re Aedificatoria* e nel *De Statua*.

Non può dirsi, pertanto, che il Botticelli si sia limitato a una semplice narrazione del soggetto principale, avendo egli piuttosto disposto i personaggi all'interno di un ambiente abitabile e ben definito, determinato da una loggia a tre arcate voltate a botte e riccamente decorate con rilievi all'antica (*fig. 1*).

Secondo Stanley Meltzoff, che nel 1987 effettuò la prima analisi complessiva dei differenti riquadri del fondale, tali rilievi non sarebbero puramente

decorativi, scorgendosi l'esistenza di un legame che non raccorda soltanto i numerosi episodi tra loro, ma li connette anche, e in vario modo, alle figure allegoriche dell'episodio principale.

Prima di giungere a tale conclusione, lo studioso scandagliò sin nei minimi particolari la loggia istoriata che fa da sfondo all'episodio della *Calunnia*,<sup>14</sup> proponendo un metodo sperimentale basato su di una inedita griglia di lettura, che classificasse i diversi fregi decorati e li numerasse partendo dal basso verso l'alto e da sinistra verso destra, individuando cinque differenti aree di lettura: le basi (17), i plinti (13), le architravi (9), i soffitti (3) e le nicchie (14).

Con questo metodo, Meltzoff distinse ben settantotto riquadri. Sessantaquattro di essi simulano rilievi, con immagini sufficientemente riconoscibili come soggetti a sé stanti. I restanti quattordici sono in una prospettiva talmente scorciata da apparire illeggibili o addirittura vuoti.<sup>15</sup>

Individuati i soggetti dei fregi, Meltzoff tentò dunque di rintracciare i nessi che avrebbero potuto contribuire a chiarire il significato della decorazione, giungendo infine a raggruppare quei rilievi che considerava riconducibili a specifici testi poetici, d'argomento sia religioso che profano.

Nei riquadri dei soffitti vengono così identificati episodi ascrivibili a opere del moderno Boccaccio, come la storia di Nastagio degli Onesti, tratta dal *Decameron* (nel primo, a sinistra), quella di Caio Muzio Scevola, presente nel *De casibus virorum illustrium* (nel soffitto centrale) o alcuni episodi tratti dal *Ninfa Fiesolano*, come le vicende di Africo e Mensola (nel terzo soffitto, a destra).

Negli architravi si alternano, invece, iconografie amorose (tra le quali *Bacco e Arianna*), allegoriche (come *Venere con il Centauro*) ed emblematiche (ad esempio *Giuditta e Oloferne*).

A seguire, all'interno delle nicchie sono dipinte, a mo' di ciclo, sculture tridimensionali, straordinariamente animate, che raffigurano uomini e donne illustri accomunati dalla dedizione alla poesia, tra cui si riconoscono Caino, Noè, Davide, Cesare, Giosuè, Boccaccio e Giuditta.

I plinti sfoggiano soggetti tratti dalla poesia sacra o profana; tra questi: *Il sacrificio di Abele* (nel

primo), *Apollo e Dafne* (nel secondo),  *Davide e Golia* (nel quarto) e *Il ritorno di Giuditta a Betulia* (nel tredicesimo).

Infine, le basi ospitano nuovamente temi tratti dalla poesia, che «possono essere letti come note a pie' di pagina, destinate ad approfondire e ampliare il significato di soggetti trattati altrove».<sup>16</sup> Vi si scorgono vicende che fanno appello alla giustizia terrena, come nel caso della *Giustizia di Traiano* proveniente dalla *Divina Commedia* (che diventa vicenda esemplare per contrastare l'ingiustizia messa in scena con la calunnia ai danni di un innocente), e altresì iconografie di soggetti appartenenti al mondo pagano, come *Socrate che accetta la sua sentenza*, la *Famiglia del Centauro*, *Teseo che abbandona Arianna*, *Anfone con la lira* e la *Menade* che suona un tamburello.

Ne consegue che per l'elaborazione della sua *Calunnia di Apelle*, il Botticelli non si avvale della sola *ekphrasis* di Luciano, preferendo derivare la sua pittura dalle "istorie" di numerosi poeti e oratori. In base a tali osservazioni, Meltzoff riteneva che il dipinto fosse nato dalla collaborazione del pittore Botticelli col poeta Poliziano e che, pertanto, la *Calunnia* fosse da interpretare come esaltazione e, al contempo, strenua difesa del valore intellettuale e morale delle due "Arti sorelle", fortemente minacciate dalle predicazioni di fra' Girolamo Savonarola.<sup>17</sup>

A ulteriore sostegno della legittimazione intellettuale di poesia e pittura, si nota poi la duplice valenza simbolica di tutti gli episodi appena elencati. Da un lato, essi sono certamente funzionali alla costruzione del significato dell'iconografia complessiva, dall'altro lato, manifestano un'autonoma valenza significante, divenendo emblemi di giustizia, religione e virtù morali.<sup>18</sup> Tuttavia va precisato che, mentre la maggior parte dei rilievi risulta correlabile, come si è detto, a episodi circoscritti provenienti da fonti letterarie ben definite, partecipano altresì al corredo poetico del fondale talune figure che, non rispondendo alla suddetta correlazione, si configurano piuttosto come *topoi* iconografici dalla forte valenza simbolica e dall'immediata riconoscibilità.

Ed è proprio tra questi soggetti convenzionali che

si annovera la Menade a finto rilievo della base 9 (*fig. 2*), che Meltzoff descrisse come segue.<sup>19</sup>

La base 9 è una figura femminile vestita con le braccia alzate, la sinistra che stringe un tamburo, e la destra che lo batte. Essa è una menade in senso iconografico. Come Wind (1937), Antal (1937) e Saxl (1939) hanno spiegato, una menade è un emblema convenzionale di "frenesia, furore, eccitazione, follia", che nelle immagini del Rinascimento era giustapposta ad alcune figure alle quali queste qualità venivano attribuite. Le Menadi erano note come figure cariche di pathos, come segni diacritici a un livello meno convenzionale che i segni di punteggiatura e a un livello più convenzionale delle espressioni fisiognomiche o dei gesti. (...). Nella base 9, l'esempio presente, come nel plinto 9<sup>20</sup> le Menadi sono posizionate subito dopo la Calunnia, la cui torcia anche "evince furore". Nel caso lo spettatore non ricordi questa frase da Luciano, Botticelli ha usato un dispositivo retorico che aiuta la stessa funzione visiva di "evincere furia".

Si scorge dunque, nella piccola *silhouette*, un elemento volto a enfatizzare estremamente il significato drammatico del soggetto principale. Come la torcia, essa indica agitazione, follia, furore. Non a caso, l'etimologia del termine *Μαινάδες* (*Mainades*) da *μαίνομαι* (*mainomai*), equivale all'espressione "entro in furore" e si sposa con la relativa definizione enciclopedica: «Ricoperte da una pelle di cerbiatto - talora anche di volpe - coronate di edera, la pianta sacra a Dioniso che masticata dà l'ebbrezza, impugnando il tirso, bastone ornato di edera, *corrono* sulle montagne durante le feste dionisiache, *al suono assordante di cembali, timpani e flauti*, trascinando o tenendo al seno il cerbiatto, animale che è l'incorporazione più frequente del dio. Quando la corsa e il frastuono hanno scaldato l'eccitazione fino al parossismo esse addentano l'animale che portano con sé, lo squartano e ne mangiano le carni crude, intendendo così d'incorporarsi la vita del dio».<sup>21</sup>

Adimostrare la centralità della Menade e l'esistenza di uno speciale rapporto di compenetrazione tra questo personaggio e il soggetto principale, vi è il suo posizionamento all'interno dell'opera (*fig. 3*). Nonostante il convulso susseguirsi delle figure

principali, essa trova uno spazio privilegiato e di misura, proprio accanto al volto del calunniato disteso. Non solo: la Menade è al contempo situata nel bel mezzo dell'agire concitato di Invidia e Calunnia, con le quali, da un punto di vista strettamente figurativo - e ricorrendo a una terminologia tipica del linguaggio poetico - sembra formare parallelamente una rima quasi baciata,<sup>22</sup> ravvisabile soprattutto nella definizione dei corpi protesi in avanti e nella disposizione delle gambe,<sup>23</sup> nonché un'antitesi, derivante dal contrasto tra la staticità della Menade scolpita e l'accentuato dinamismo delle due figure principali, raffigurate peraltro nei modi che, alcuni secoli più tardi, avrebbero condotto Aby Warburg alla formulazione della *pathosformel* di Ninfa.

Eppure, nonostante l'evidente staticità, la *silhouette* della piccola Menade appare protesa in diagonale e verso destra, sia sporgendosi in direzione del corrotto re-giudice, sia congiungendosi idealmente alle figure di altre due menadi musicanti che, nel fregio della base 12, sembrano esaltarne la musica diabolica.

Allora, il supposto collegamento tra i due fregi e la disposizione del piccolo dettaglio nello spazio della composizione, uniti al contributo di Meltzoff e all'approccio etimologico, evidenziano che nessun'altro personaggio, meglio della Menade, avrebbe potuto amplificare il dinamismo della rappresentazione. Scolpita a finto rilievo al centro dell'unico gruppo dinamico e triplicata dalla presenza delle due figure "Menadi/Ninfe" che ne riverberano la posa (e il senso) in vesti contemporanee, la piccola Menade sembra quasi incitare (al suono della sua musica) il gruppo centrale alla congiura nei confronti dell'innocente. Come avviene nei riti orgiastici che la vedono protagonista, anche le carni del calunniato, seppur in maniera simbolica, verranno straziate ingiustamente dal giudizio di un re indifferente alla Verità che, non a caso, è l'ultimo personaggio raffigurato, in direzione del margine sinistro.

In conclusione, si possono così osservare il ruolo e la valenza della Menade nel complesso e articolato programma iconografico ideato dal Botticelli per la *Calunnia di Apelle*. Nel ritmo irrefrenabile dell'azione e nella contrapposizione dei moti che si compone e

si arricchisce di innumerevoli episodi, la Menade è una figura solo apparentemente secondaria; essa, infatti, si ritaglia uno spazio privilegiato nell'opera e anzi irrompe fra i protagonisti, relazionandosi con loro attraverso la rima figurativa, fino a dettare, con il suo tamburello, il movimento dell'intero gruppo centrale al "Ritmo del Particolare".<sup>24</sup>

## Note

1. La *Calunnia di Apelle* si distingue per essere l'ultima opera a tema mitologico a cui si dedicò Sandro Botticelli. Per quanto riguarda la datazione dell'opera la critica si divide rispetto a due differenti termini cronologici, da individuare in un *ante* 1495 e in un *post* 1496. Un autorevole studioso come Daniel Arasse si schiera a favore del primo termine, ritenendo che la realizzazione della *Calunnia di Apelle* vada inserita in un clima filo-savonaroliano e dal momento che nel 1495 Savonarola fu scomunicato dal Papa, si potrebbe ritenere che l'opera fosse una sorta di riabilitazione figurativa del frate. A favore di una datazione *post* 1496 parteggiano, invece, storici come Francesca Fumi che (nella nota 25, in appendice alla *Vita di Botticelli, ne Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri, Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550, Volume primo*, a cura di L. Bellosi L., A. Rossi A., Giulio Einaudi Editore, Torino, 1991, p. 478), osservando nell'opera del Botticelli la presenza di alcuni particolari che non compaiono nella descrizione di Leon Battista Alberti - mentre sono ben presenti nel testo di Luciano - propende per una datazione legata alla prima pubblicazione in volgare del testo di Luciano di Samosata a Firenze, avvenuta appunto nel 1496.

2. Guarino Guarini soggiornò a Costantinopoli tra il 1403 e il 1408. Nel febbraio 1416 scriveva a Bartolomeo da Montepulciano comunicandogli che, dopo sei anni di studio, aveva portato a termine la traduzione in lingua latina della piccola opera di Luciano. Purtroppo, sia la sua traduzione, sia quella del suo allievo Lapo da Castiglionchio, sono a tutt'oggi inedite. E, difatti, l'ampia diffusione del testo luciano deve attribuirsi ad almeno tre principali ragioni: la edizione di una versione latina, pubblicata anonima presso Benedetto Bordon a Venezia nel 1494 e, ristampata nel 1497, nel 1500, nel 1502 e nel 1504 (a tal proposito si veda: J.M. Massing, *Du texte a l'image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1990, pp. 30-31); il volgarizzamento italiano del testo operato da Nicolò Leoniceo e pubblicato postumo nel 1525 a Venezia, presso Nicolò Zoppino; infine, il *De Deis Gentium*, di Lilio Gregorio Giraldi, pubblicato a Basilea presso Oporinus, nel 1548 (si veda: V. Ronzani, *A proposito di uno studio recente: La Calunnia di Apelle*, in «Antichità viva», Anno XXIV, n. 5-6, 1985, p. 72 [pp. 69-74]).

3. Luciano di Samosata, Περὶ τοῦ μὴ ῥᾶδιως πιστεύειν διαβολῇ. Non bisogna prestar fede facilmente alla *Calunnia*, in *Descrizioni di opere d'arte*, a cura di S. Maffei, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1994, pp. 34-37.

4. Massing 1990, p. 8.

5. Per un approfondimento relativo alle differenti redazioni del *De Pictura*, si vedano i contributi chiarificatori di Lucia Bertolini: L. Bertolini, *Sulla precedenza della redazione volgare del De Pictura di Leon Battista Alberti*, in *Studi per Umberto Carpi*, a cura di M. Santagata, A. Stussi, Edizioni Etz,

Pisa, 2000, pp. 181-210; L. Bertolini, *Fonti e sistema delle fonti nel De Pictura*, in *Leon Battista Alberti umanista e scrittore*, a cura di R. Cardini, M. Regoliosi, Atti del Convegno internazionale del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti, 24-26 giugno 2004, Edizioni Polistampa, Firenze, 2007, Tomo II, pp. 541-560.

6. In seguito alle considerazioni espresse da Leon Battista Alberti, la Teoria delle Arti Sorelle divenne un vero e proprio leitmotiv nell'elaborazione dei trattati di teoria pittorica. Tuttavia, le riflessioni successive persero ogni traccia di neutralità, spesso ponendo il paragone tra poesia e pittura a totale vantaggio di quest'ultima, con l'intento di affermarne le qualità intellettuali e legittimarne il carattere liberale. Leonardo da Vinci, ad esempio, sin dalle prime pagine del suo *Trattato della Pittura*, si dilungava nella spiegazione di valide motivazioni per cui la pittura dovesse essere considerata ampiamente superiore sia alla poesia che alla musica. In effetti, si riteneva che poesia e musica offrirono una percezione incompleta della realtà dal momento che erano legate a una esposizione momentanea e fuggevole, sebbene studiata sin nei minimi particolari e obbligate a rispettare le ferree regole di un determinato linguaggio, inevitabilmente accessibile solo ad alcuni individui. Al contrario, la pittura, oltre a essere mentale, poteva vantare caratteristiche di universalità ("La pittura ha il suo fine comunicabile a tutte le generazioni de l'universo, perchè il suo fine è subietto della virtù visiva e non passa per l'orecchio al senso comune col medesimo modo che vi passa il vedere. Adonque questa non ha bisogno de interpreti de diverse lingue come hanno le lettere e subito ha soddisfatto alla umana spezie". Leonardo da Vinci, *Il paragone delle Arti*, a cura di C. Scarpata, Vita e Pensiero, Milano, 1993, p. 96), di comprensione immediata perchè inscindibile dalla istantaneità della percezione visiva, di permanenza nel tempo, e quindi di maggiore durata, e, addirittura di "onnipotenza", dimostrandosi in grado di rappresentare figurativamente ogni aspetto della realtà e non soltanto di essa. Sulla stessa lunghezza d'onda, Paolo Pino, nel *Dialogo della Pittura* del 1548, produceva una delle delucidazioni più esaustive riguardo il contrasto tra arti meccaniche e arti liberali, schierandosi, ancora una volta, a favore della superiorità della pittura sulla poesia per le capacità di rendere visibile - e non solo credibile - qualsiasi fenomeno si possa immaginare: "La pittura no è meccanica, ma arte liberale, unita con le quattro matematiche (...) Quest'è la più alta invenzione che s'opri tra gli uomini, e tutte l'arti mecanice sono dette arti per partecipazione, come membri dipendenti dalla pittura, la qual è natura dell'arti mecanice per lo disegno. (...) Questa è quella poesia che vi fa non solo credere, ma vedere. (...) Liberale si può dir la pittura, la qual, come regina dell'arti, largisse e dona buona cognizione de tutte le cose create; liberale anco, come quella a chi è concessa libertà di formar ciò che le piace" (Paolo Pino, *Dialogo di Pittura di Messer Paolo Pino, nuovamente dato in luce*, Venezia, Paolo Gherardo, 1548, in *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Laterza, Bari, 1960, vol I, pp. 106-7).

7. L.B. Alberti., *De Pictura*, a cura di C.Grayson, Laterza,

Roma-Bari, 1975, cap. 53.

8. La prima ricostruzione figurativa dell'ekphrasis della Calunnia di Apelle fu realizzata da Bartolomeo Fonzio che, nel 1472, operò, in edizione manoscritta, una traduzione in volgare del Trattato luciano per il Duca di Ferrara, Ercole I d'Este, corredandola di una miniatura, inserita in un frontespizio a imitazione di un rilievo romano (Si veda Massing 1990, p. 31). In ordine cronologico, seguì la versione pittorica del Botticelli, la cui Calunnia risulta databile, come si diceva, tra il 1494 e il 1496. Nello stesso periodo si annoverano anche due versioni del tema raffigurate da Andrea Mantegna. Il pittore, infatti, oltre alla produzione di una trasposizione "canonica" dell'ekphrasis luciana (Calunnia di Apelle, disegno, 1500 ca., Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings), volle altresì confrontarsi con i mitici pittori dell'antichità giocando ad armi pari. Così, la seconda versione della Calunnia (Allegoria della caduta dell'Umanità dominata dall'Ignoranza, penna e inchiostro metallo-gallico, indaco, pennello, inchiostro colorato di tonalità rossa, pietra nera naturale, lumeggiature a carbonato basico di piombo parzialmente ossidato; stesure sovrapposte di cinabro e nero carbonioso nello sfondo, 1490-1506 ca., Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings), tradizionalmente nota come Virtus Combusta, non solo trae ispirazione dall'intero testo luciano (quindi, non esclusivamente dall'ekphrasis), ma soprattutto intende simulare l'antico attraverso l'indissolubile unione di inventio, contenuti allegorici e specifiche soluzioni cromatiche e tecniche, ugualmente mutate dagli antichi. In questo senso andrebbe analizzato, ad esempio, il tetracromatismo di Apelle, descritto da Plinio nel XXXV libro della *Naturalis Historia* e adottato da Mantegna proprio per la resa coloristica della sua Virtus Combusta (si veda M. Faietti, *Drawings and Disegno between Technique and History*, in *The Challenge of the Object*, a cura di U. G. Großmann, P. Krutisch, 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, 15-20 Juli 2012, Part 2, Nürnberg, 2013, pp. 580-584). Ulteriori interpretazioni dell'ekphrasis furono fornite, tra gli altri, da: Francesco di Cristoforo detto Franciabigio (Calunnia di Apelle, olio su tavola, 1513 ca., Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina) che, allontanandosi dalla consuetudine, dispose le figure al centro del dipinto, scandole in profondità; Baldassare Peruzzi (Calunnia d'Apelle, disegno, 1516-1518 ca., Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques) che collocò la sua Calunnia in un ambiente dalla chiara impronta classicheggiante; Federico Zuccari (Allegoria della Calunnia, olio su tela, 1569-1572, Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica) che, secondo Massing, ideò un'innovativa iconografia della Calunnia, di stampo fortemente manierista. Per ulteriori approfondimenti si vedano: Massing 1990, pp. 47-53; Ronzani 1985, pp. 69-74; L. Viviani, *La calunnia di Apelle: un reperto di antica arte contemporanea*, Alinea, Firenze, 2011, pp. 25-36.

9. Le figure incedono da sinistra a destra seguendo un andamento lineare; il Re-Giudice Mida è seduto su un trono, circondato dalle figure di Ignoranza e Sospetto, entrambe rap-

presentate nell'atto di sussurrare alle sue orecchie asinine. In posizione più centrale è disposto il gruppo che accerchia il calunniano; questi appare semi-nudo e trascinato per i capelli dalla personificazione della Calunnia recante una torcia con la mano sinistra; l'accompagnano Frode e Invidia che, nel frattempo, le acconciano i capelli; in testa al corteo, la personificazione del Livore/Invidia è raffigurata in vesti scure e logore, mentre cerca di comunicare qualcosa al Re-giudice. Infine, all'estrema sinistra compaiono le figure di Pentimento e Verità.

Invero, rispetto alla ekphrasis albertiana, il Botticelli dispose la torcia nella mano sinistra della Calunnia e in aggiunta, fu il primo artista a stabilire che le figure di Ignoranza e Sospetto venissero effigiate nell'atto di sussurrare alle orecchie asinine del re-giudice. L'adozione di questo atteggiamento, che non deriva né dall'ekphrasis luciana, né da quella albertiana, ma è comunque presente altrove in Luciano, condurrebbe a ritenere, secondo Valeria Ronzani, che il Botticelli avesse consultato integralmente il *Non bisogna prestar fede facilmente alla Calunnia* (Ronzani 1985, p. 71). Tuttavia, tale ipotesi cozzerebbe con le riflessioni di Massing, secondo cui il Botticelli non seguendo alla lettera tutti i dettagli del testo di riferimento, non doveva conoscere l'edizione integrale dell'opera di Luciano e, molto probabilmente, si avvale delle indicazioni di esperti consiglieri, come Antonio Segni (Massing 1990, pp. 84-85). Un'ipotesi meno drastica verrebbe allora da De Vecchi, secondo cui sarebbe possibile che il Botticelli avesse a disposizione un'ulteriore versione volgare del testo luciano, probabilmente riconducibile alla traduzione di Fonzio (P. De Vecchi, *Movimento, azione ed espressione nell'opera di Sandro Botticelli*, in *Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento*, catalogo della mostra, a cura di D. Arasse, P. De Vecchi, J. K. Nelson, Paris, Musée du Luxembourg, 1 ottobre 2003- 22 febbraio 2004, Firenze, Fondazione Palazzo Strozzi, 11 marzo-11 luglio 2004, Skira, Milano, 2004, p. 48, nota 9 [pp. 39-53]). Si noti, infine, come la personificazione della Verità faccia luce sui processi di integrazione di soggetti antichi nelle forme classiche della pittura fiorentina. Essa, infatti, potrebbe nuovamente riferirsi a un perduto dipinto di Apelle rappresentante la Venere Anadiomene, riproponendo al contempo, e in maniera alquanto evidente, i frammenti pittorici di alcune delle più fortunate iconografie del Botticelli, prima tra tutte la *Nascita di Venere* (da cui la Verità deriva la disposizione delle gambe e il gesto della mano sinistra).

10. Si veda M. Collareta, *Le "arti sorelle". Teoria e pratica del "Paragone"*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Electa, Milano, 1988, Tomo II, p. 569 (pp. 569-580).

11. La diatriba sul primato delle arti raggiunse la massima notorietà per merito di un letterato fiorentino, Benedetto Varchi. Nel 1547, costui aveva promosso un'inchiesta rivolta a un gruppo di scultori e pittori, domandando loro di esprimersi per iscritto specificando quale delle due più eccellenti arti dovesse ritenersi superiore all'altra. Dopo avere ricevuto numerose lettere di risposta da parte di artisti che non si esimerono affatto

dall'avvalorare la propria assoluta padronanza dell'argomento proposto, Varchi inviò la versione definitiva della sua "Lezione" a Michelangelo, per ottenere dall'artista più illustre un parere conclusivo. In realtà, tutti gli artisti a cui Varchi si rivolse non tralasciarono di sfruttare quest'occasione ufficiale per affermare a gran voce i meriti del proprio specifico settore artistico, a danno di quello concorrente; e, con estrema maestria, spinsero il discorso laddove conveniva loro, spostando l'attenzione dall'inchiesta generale sulla nobiltà delle arti verso argomenti incentrati sulla difficoltà richiesta in maniera più o meno maggiore dalla scultura o dalla pittura. Tra i più audaci e, allo stesso tempo, ironici difensori della pittura convocati dal sondaggio varchiano, sicuramente si distinse Pontormo che, dopo aver lodato l'arte del disegno, presto affermava che il fare apparire illusionisticamente viva una figura dipinta su un piano bidimensionale rappresentasse un'operazione tanto difficile, che se il pittore ne avesse avuto coscienza sin dal principio, avrebbe sicuramente lasciato perdere quest'impresa; per accorgersene, gli sarebbe bastato osservare che addirittura lo stesso Dio, per semplificare i suoi compiti, aveva creato l'uomo "di rilievo" (Pontormo, *Lettera a Benedetto Varchi, in Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma, vol I, a cura di P. Barocchi, Laterza, Bari, 1960, pp. 67-69*). Sul versante della scultura, invece, gli artefici si dilungarono maggiormente, spaziando tra molti e differenti argomenti: così, se il Maestro Tasso puntava a sottolineare il carattere di verità raggiungibile solo attraverso la scultura, la quale soddisfaceva efficacemente anche gli altri sensi, in primis il tatto, Francesco da Sangallo evidenziava l'esigenza dello scultore di possedere maggiore abilità e inventiva per giungere alla perfetta resa di un'armonica tridimensionalità. Inoltre Sangallo conferiva largo spazio anche alla trattazione di questioni di tipo economico, mostrando con ciò di possedere un ampio senso pratico, dagli altri tenuto quasi nascosto. Così, bisogna sapere che "la sua prima difficoltà che ha lo scultore si è il provvedere la materia, cioè il marmo e gli strumenti per lavorar quello" (Francesco da Sangallo, Lettera a Benedetto Varchi, in *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma, vol I, a cura di P. Barocchi, Laterza, Bari, 1960, p. 73* [pp. 71-78]), difficoltà di non poco conto, poiché "il marmo costa assai danari, e [lo scultore] non può ciò conseguire senza l'aiuto o di una repubblica o di un principe" (Ibidem); il che significa che senza "protezioni" autorevoli è pressoché impossibile dilettersi nella scultura. E neppure si può tralasciare di considerare che "bisogna avere una costanza, una perseveranza e pazienza di più anni, (...) e continuare in quel pensiero [idea iniziale] insino alla fine, alla quale è molto laboriosa arrivarvi" (Ivi, p. 75). In più, aggiungeva Sangallo, se allo scultore dovesse capitare di sbagliare, tutto il mondo se ne accorgerebbe; e seppure questi rimediasse all'errore, sarebbe comunque tacciato di incapacità e stoltezza. Le medesime difficoltà non coinvolgono mai allo stesso modo il pittore: questi, con un sol colpo di pennello, è in grado non solo di rimediare a eventuali errori, ma anche di cancellarne la più minima traccia. Infine, per concludere nettamente il suo discorso in favore della scultura, Sangallo riporta un aneddoto che ritiene schiacciante: "quante donne [ci] sono (...) le quali dipingano in modo che in Italia i loro quadri di pit-

tura sono tenuti in buon pregio; ma in loco nissuno (...) trovò mai che donna alcuna lavorassi di marmo" (Ivi, p. 77). Così dicendo, egli ritiene di svelare, una volta per tutte, che la pittura è davvero più facile, mentre la scultura è accessibile solo a pochi. Come è logico, Varchi concludeva la sua inchiesta esponendo il suo parere personale, fortemente basato su una neutrale soluzione di compromesso che tornava a considerare scultura e pittura nobili allo stesso modo, come fossero un'arte sola, perché "l'arti si conoscono dai fini e (...) tutte quelle arti c'hanno il medesimo fine siano una sola e la medesima essenzialmente, se bene negli accidenti [cioè nei risultati finali dell'opera] possono essere differenti. Ora ognuno confessa che non solamente il fine è il medesimo, cioè una artificiosa imitazione della natura, ma ancora il principio, cioè il disegno (B. Varchi, *Lezione: nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1547, in Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma, vol I, a cura di P. Barocchi, Laterza, Bari, 1960, pp. 44-45*).

12. Il germe del passaggio dalla rivendicazione di un ruolo intellettuale per l'arte tutta a una sorta di scissione interna che vede contrapporsi le diverse manifestazioni artistiche per il primato di ognuna sulle altre, è già chiaramente manifesto nel *De Pictura* di Leon Battista Alberti. Nel suo trattato, il teorico fiorentino si dichiarava "certo [che] queste arti [fossero] cognate e da uno medesimo ingegno nutrite, la pittura insieme con la scultura"; ma, subito dopo, aggiungeva che egli sempre aveva prediletto "l'ingegno del pittore, perché s'aoopera in cosa più difficile" (Alberti, 1975, Libro II, cap. 27). Per seguire il percorso evolutivo del Paragone delle Arti, si veda Collareta, 1988, pp. 569-580.

13. M. L. Testi Cristiani, *Sandro Botticelli «pittore excellent(issi)mo... cum optima ragione et integra proportione»: La Calunnia*, in «Critica d'arte», vol. 57, n. 11-12, 1992, p. 74 (pp. 72-76).

14. In realtà, Meltzoff specificò che una prima lista di soggetti era già stata stilata da Ulmann nel 1893, con ben tredici identificazioni e che, dopo di lui, solo Horne ne aveva stilata un'altra, nel 1908, con ventiquattro riconoscimenti (S. Meltzoff, Botticelli, Signorelli and Savonarola. 'Theologia poetica' and painting from Boccaccio to Poliziano, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1987, p. 103).

15. Meltzoff 1987, p. 102.

16. G.M. Weston, *La Calunnia di Botticelli. Cenni sulla genesi, sugli espedienti retorici e sulle finalità dell'opera*, in «Bollettino Telematico dell'Arte», n. 544, 30 Novembre 2009, p. 8 (pp. 1-12).

17. Per ulteriori approfondimenti si veda A. Bettinzoli, *Stanley Meltzoff: Botticelli, Signorelli and Savonarola. Theologia poetica and painting from Boccaccio to Poliziano*, in «Lettere Italiane», Vol. 41, 1/1989, pp. 131-136.

18. Massing 1990, p. 130.

19. Di seguito, ripropongo il brano di Meltzoff (Meltzoff 1987, pp. 135-136) nella mia traduzione dal testo originale inglese.

20. Meltzoff riteneva, infatti, che anche nel plinto 9 figurassero due menadi musicanti. Tuttavia, i soggetti di questo sono scarsamente visibili e, di conseguenza, difficilmente riconoscibili (Meltzoff 1987, pp. 135-136).

21. [http://www.treccani.it/enciclopedia/menadi\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/menadi_%28Enciclopedia-Italiana%29/)

22. Alla luce della semiotica figurativa, seguendo Greimas e considerando le tre figure all'interno di un sistema semi-simbolico, è possibile parlare di rime plastiche (A. Greimas, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in *Semiotica in nuce*, a cura di P. Fabbri, G. Morrone, Meltemi, Roma, 2002, pp. 196-210).

23. A supporto di tale ipotesi, già Massing osservava che se Luciano avesse ommesso la presenza del Calunniato, la stessa Calunnia, presentata come una bella donna piena di passione, furia e rabbia, peraltro recante una torcia accesa, avrebbe riportato alla mente le Erinni o le antiche Furie (Massing 1990, p. 22).

24. L. Venturi, *Botticelli*, Éditions Phaidon, Vienne, 1937, p. 12.

AMALDA CIANI CUKA

Sandro Botticelli e la carte “stracciate” del *Sant’Agostino*

Accanto alle opere ispirate a soggetti sacri e profani che hanno reso celebre il nome di Alessandro Filipepi, detto Botticelli (1445-1510), ve ne è una meno conosciuta e abbastanza singolare, conservata alla Galleria delle Statue e delle Pitture delle Gallerie degli Uffizi. Si tratta del *Sant’Agostino nello studio* (fig. 1), un dipinto su tavola che viene riferito all’ultimo decennio del Quattrocento, periodo di grandi sconvolgimenti politici per Firenze, segnato da eventi come la morte di Lorenzo il Magnifico (1492), l’entrata in città dei francesi, la cacciata dei Medici, la proclamazione della Repubblica di Girolamo Savonarola (1494), la condanna a morte del frate (1498) e la persecuzione dei suoi seguaci. Questi avvenimenti coinvolsero molte famiglie fiorentine e certamente influirono anche sull’artista e i suoi rapporti con i mecenati, fra cui vi erano committenti importanti come i Medici e i Vespucci. In base a confronti stilistici con altre opere dell’artista, il dipinto è stato riferito da alcuni autori, come Ulmann,<sup>1</sup> Mesnil,<sup>2</sup> Bode<sup>3</sup> e Salvini,<sup>4</sup> agli anni a cavallo del 1490, da altri invece, quali Lightbown<sup>5</sup> e Pons in una recente mostra,<sup>6</sup> al periodo fra il 1490 e il 1494, mentre Horne,<sup>7</sup> Bettini<sup>8</sup> e Adolfo Venturi<sup>9</sup> hanno preferito una datazione posteriore, più vicina alla fine del secolo. Altri ancora, come Cecchi, la collocano intorno al 1494,<sup>10</sup> o comunque verso la metà del decennio.<sup>11</sup>

La questione dell’influenza sull’artista delle teorie del frate domenicano, dopo che questi aveva ripreso intorno al 1490 la predicazione a Firenze, e dei suoi rapporti con i piagnoni è stata a lungo discussa: a pesare sulla storiografia è stato il racconto di Giorgio Vasari, che lo riteneva un seguace di Savonarola e «partigiano» di quella setta, e affermava che alla “militanza” religiosa si associava un minore impegno nell’attività pittorica.<sup>12</sup> Grazie a una più profonda analisi, il giudizio sull’attività botticelliana di questa fase è cambiato, a partire in particolare dagli studi di Horne.<sup>13</sup> Lightbown spiega che probabilmente Vasari compì un errore confondendo Sandro con il fratello Simone, che invece fu realmente un piagno-

ne.<sup>14</sup> Certamente però la predicazione di Savonarola fu importante non solo per Botticelli, ma anche per molti suoi concittadini, che collegavano le idee divulgate dal frate, legate al bisogno di giustizia e di rinnovamento della Chiesa, con i problemi politici e sociali del tempo, con le guerre che dilaniavano Firenze e altri territori, con la corruzione della Chiesa. Botticelli non poteva certo rimanere indifferente ai fatti che sconvolgevano la sua città, considerando anche la vicinanza al fratello piagnone, Simone appunto, il quale era andato ad abitare con Sandro dopo il ritorno da Napoli. È a questo clima che vanno riferite le opere dell’ultimo decennio del secolo, nelle quali si nota, oltre a un crescente impegno nei soggetti sacri, anche il ritorno a una spiritualità più tradizionale e una revisione dei valori neoplatonici e umanistici, già percepibile in opere del decennio precedente.<sup>15</sup>

In questo contesto va inserita la piccola tavola con sant’Agostino, il cui formato e raffinata fattura suggeriscono una destinazione privata. Per la committenza Lightbown ha indicato ambienti agostiniani sulla base della scelta del doppio abito di Agostino - la veste vescovile e lo scapolare nero - che rimanderebbe al suo ruolo di vescovo e di fondatore dell’ordine monastico; egli indica in particolare la possibilità che si tratti di un eremita agostiniano del convento di Santo Spirito, ipotesi che è stata tuttavia ridimensionata poiché esso non era l’unico convento agostiniano fiorentino.<sup>16</sup> Non sembra comunque da escludere l’idea che l’opera possa provenire da ambienti vicini a Savonarola, il cui ordine monastico aveva seguito fin dal principio la regola di sant’Agostino: Botticelli aveva anche già realizzato la *Pala di San Marco* per la chiesa del famoso monastero domenicano fiorentino, su commissione dell’Arte degli Orafi.

Citata da Vasari nell’edizione del 1568 delle *Vite* come opera di Fra Filippo Lippi e collocata in casa di Bernardo Vecchietto a Firenze,<sup>17</sup> l’opera era di proprietà del pittore Ignazio Hugford intorno al 1767, per poi entrare a far parte della collezione degli Uffizi nel 1779;<sup>18</sup> l’attribuzione al Botticelli attraverso il

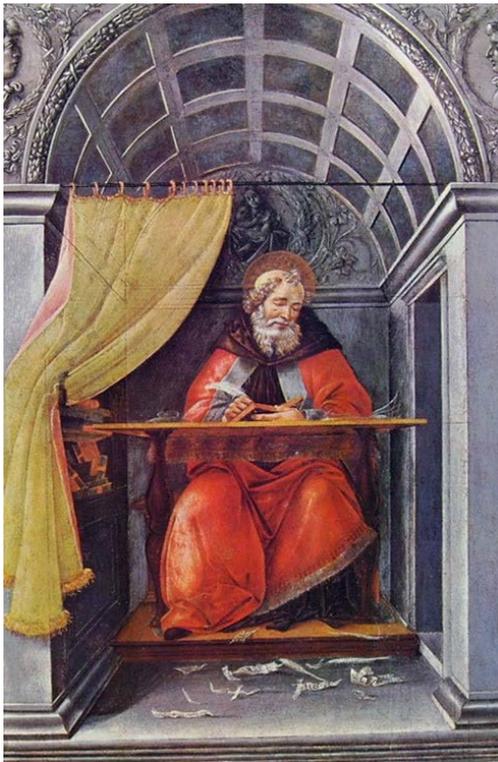


fig. 1 - Sandro Botticelli (Alessandro Filipepi), *Sant'Agostino nello studio*, tempera su tavola, 1494 ca., Firenze, Galleria delle Statue e delle Pitture delle Gallerie degli Uffizi.



fig. 2 - Albertino Piazza, *Sant'Agostino*, Polittico Galliani, olio su tavola, 1520, Lodi, Chiesa di San'Agnese.



fig. 3 - Giovanni Lanfranco, *Sant'Agostino trionfa sull'eresia*, olio su tela, 1595-1647, Roma, Chiesa di Sant'Agostino.

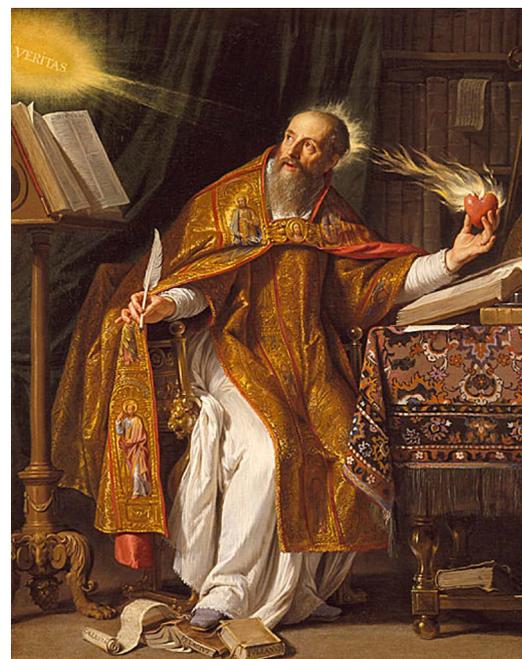


fig. 4 - Philippe de Champagne, *Sant'Agostino*, olio su tela, 1645 ca., Los Angeles, County Museum of Art (LACMA).

confronto con la *Calunnia di Apelle* risale invece alla fine dell'Ottocento e si deve a Morelli.<sup>19</sup>

Osservando l'opera nel dettaglio, si può notare la sua singolarità. Rispetto ai suoi lavori più noti e alle altre trattazioni dello stesso tema, ricche di spunti narrativi e di particolari minuziosamente descritti, l'artista preferì in questo caso un contesto più rarefatto, «dryly conceived»,<sup>20</sup> passando quasi «a setaccio» gli elementi decorativi e simbolici per lasciare solo le parti più essenziali dell'iconografia: il santo appare seduto a uno scrittoio collocato all'interno di una nicchia; sul lunettone dietro il suo capo si scorge un'immagine della Madonna con il Bambino, mentre ai lati, sui pilastri, ci sono due medaglioni con ritratti di profilo. Secondo Lightbown si tratta degli imperatori Onorio e Arcadio, che testimoniano il periodo storico in cui visse il santo,<sup>21</sup> mentre per Zöllner<sup>22</sup> le due immagini di imperatori romani e la figura della Vergine centrale starebbero a indicare il contrasto fra il mondo pagano e il cristianesimo che caratterizzava ancora il periodo di Agostino. Una volta a botte cassettonata ricopre l'inusuale studiolo mettendo in evidenza la scena del santo in atto di scrivere, un'armonia d'insieme che richiama quell'antica tipologia d'immagine definita da Henri Focillon «*homme-arcade*».<sup>23</sup> L'idea della volta, che è stata posta in relazione con quella del Masaccio nell'affresco della *Trinità* in Santa Maria Novella,<sup>24</sup> la ritroviamo anche nella quasi coeva *Calunnia di Apelle*, dove però le arcate sono tre e servono a scandire il racconto accentuando le componenti dinamiche e narrative, mentre nella piccola tavola l'arco singolo evidenzia, al contrario, l'atteggiamento composto e meditativo del santo.

Nel corso della sua vita Botticelli rappresentò diverse volte il vescovo di Ippona: dipinse infatti anche un *Sant'Agostino nello studio* (1480 ca.) nella Chiesa di Ognissanti a Firenze, la *Pala di San Barnaba* (1487 ca.) e la *Pala di San Marco* (1488-1490 ca.), oggi entrambe agli Uffizi.<sup>25</sup> Proprio nella predella di quest'ultima opera si può trovare la versione della scena più vicina alla nostra tavoletta, con un'ambientazione interna relativamente spoglia, costituita dallo scrittoio, dalla panca ricoperta da un tappeto e dai testi disposti all'interno dello scaffale. Il volto del santo, invece, rappresentato in età più avanzata, con

barba e capelli canuti, riprende quello già raffigurato dal Botticelli nella *Pala di San Marco* e nella *Pala di San Barnaba*, avvicinandosi di più alla prima per la tipologia di barba, e alla seconda per l'età e per l'espressione di Agostino.

La rappresentazione del santo del 1494 circa non è certamente la versione più elaborata, soprattutto se la paragoniamo per qualità e inventiva ad altre celebri opere cronologicamente vicine raffiguranti santi nell'atto di comporre le scritture. Basti pensare, oltre alla stessa rappresentazione del *Sant'Agostino nello studio* della Chiesa di Ognissanti, al celeberrimo dipinto di Antonello da Messina con *San Girolamo nello studio* (1474-1475 ca.)<sup>26</sup> e a quello di Vittore Carpaccio con il *Sant'Agostino nello studio* (1502),<sup>27</sup> opere simbolo della cultura umanistica tradotta attraverso la minuziosa descrizione degli spazi e l'elencazione accurata di libri e oggetti da collezione e studio. Al contrario, l'ambientazione della tavola degli Uffizi appare volutamente spoglia, eccezione fatta dei pochi codici collocati sotto il ripiano della scrivania, che comunque appaiono isolati in un angolo e non esposti in bella mostra come nell'affresco della Chiesa di Ognissanti. Tra i pochissimi oggetti che arredano la scena risaltano sul pavimento alcune carte stropicciate e due penne d'oca, disposte in primissimo piano, quasi a misurare lo spazio che separa l'osservatore dal santo. Considerando la grande cura che il Botticelli dedicava alla scelta dei dettagli e agli elementi simbolici e narrativi nelle sue opere, è difficile pensare che avesse dipinto questi elementi così inusuali per uno scopo puramente compositivo.

Nel percorso del Botticelli incontriamo ancora, almeno in un'altra occasione, la scelta di disporre elementi apparentemente casuali nello spazio che divide il personaggio dipinto dall'osservatore; è il caso del ciclo con le *Storie di Ester*, a cui Botticelli aveva lavorato con Filippino Lippi e probabilmente anche con altri artisti di bottega. Si osservi in particolare la scena con il *Pianto di Mardocheo* (fig. 5), datata 1495-1500 circa e attribuita da alcuni storici a Filippino e da altri a Sandro, a cui viene ribadita la paternità da Jonathan Nelson, insieme alla tavola con il *Trionfo di Mardocheo* della National Gallery of Canada di Ottawa, in occasione della mostra fiorentina del 2010.<sup>28</sup>

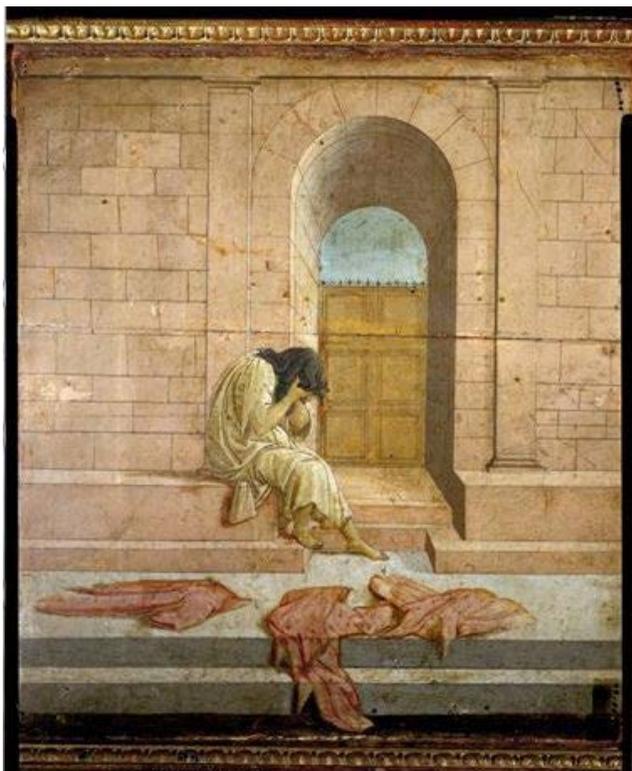


fig. 5 - Sandro Botticelli (attr.), *Pianto di Mardocheo* ("La derelitta"), tempera su tavola, 1495-1500 ca., Roma, Galleria Pallavicini.

La vicenda narrata è quella di Mardocheo che, alla decisione di Assuero di sterminare gli Ebrei, si stracciò le vesti e arrivò, disperato, davanti alla porta del re. Di Mardocheo nel personaggio chino col capo coperto dai capelli si riconosce però ben poco, tant'è vero che in passato il soggetto veniva identificato con *La Derelitta*, ma le vesti disposte disordinatamente in primo piano, davanti all'ambiente spoglio, aiutano a comprendere l'episodio e forniscono anche elementi per valutare l'intensità del *pathos*, del dramma vissuto dal protagonista.

Di fronte a questa testimonianza viene da chiedersi se anche nel sant'Agostino le carte e le penne d'oca, disposte in primo piano davanti allo scrittoio, avessero una funzione precisa nella comunicazione del messaggio, oppure se si trattasse solo di elementi descrittivi disposti a corredo dell'immagine del santo immerso nella scrittura, come pare suggerire Bode:

[...] vor sich hat er einen Klappisch mit zwei hohen Bronzefüssen aufgeschlagen und ist eifrig beim

*Schreiben beschäftigt, so eifrig dass er nach echter Gelehrtenart benutzte Notizzettel und ausgeschriebene Gänsekiele in der Hast der Arbeit gleich über den Tisch weg vorn auf den Boden geworfen hat.*<sup>29</sup>

Dall'osservazione di un repertorio di immagini coeve e precedenti alla tavola legate all'iconografia del santo<sup>30</sup> si può dedurre che si trattasse di una soluzione abbastanza singolare. Potremmo essere di fronte a una scelta dell'artista guidata dal committente e volta ad accentuare qualche aspetto specifico della vocazione del santo o un preciso periodo biografico.

A partire dalla prima effigie dipinta nella Biblioteca del Laterano, che viene riferita al VI secolo, le immagini di Agostino (354-430) si diffusero nel corso dei secoli attraverso supporti diversi, riportando scene della vita del santo oppure concentrandosi sulla sua personalità, ritraendolo come semplice frate, come vescovo o come Dottore della Chiesa, impegnato a scrivere circondato da codici e rotuli. Come nota Luigi Dania,<sup>31</sup> le fonti scritte a cui si rivolgevano gli artisti per la rappresentazione del santo erano molteplici, dalla *Vita Augustini* di Possidio, ai racconti riportati da Iacopo da Varazze nella *Legenda Aurea*,<sup>32</sup> alle sue stesse scritture.

Nella tavola degli Uffizi Botticelli non dipinse un episodio rappresentativo della vita del santo, ma scelse un momento di "routine", vale a dire l'attività della scrittura. La narrazione è pertanto affidata ai dettagli, che informano l'attento destinatario dell'opera sull'età del santo e di conseguenza anche sulla natura dei suoi scritti. Osservando il gesto del protagonista, che scrive il codice tenendo davanti un altro testo, e considerando l'età matura di Agostino, si possono avanzare alcune ipotesi, in base anche alla sua attività scrittoria senile.<sup>33</sup>

Possiamo immaginarlo, in primo luogo, nell'atto di scrivere le *Retractationum libri duo*, composte nel 426-427, dove fece una revisione delle sue precedenti opere discutendone e chiarendone i contenuti. Le caratteristiche di questo lavoro, meno appassionato e più riflessivo rispetto alle *Confessioni*, sembrano coincidere con le informazioni che ci fornisce l'artista, con l'età del santo e con la presenza di un testo davanti al codice da scrivere.

Oppure possiamo immaginare Agostino mentre componeva una delle sue opere più importanti, i *De civitate Dei libri 22*, scritti tra il 413 e il 427 in risposta alle accuse dei pagani che additavano la Chiesa come responsabile del declino del potere temporale. In questo caso possiamo pensare al testo che tiene davanti come a una sorta di “quaderno di brutta”, mentre i fogli che vediamo sul pavimento rappresenterebbero, in maniera realistica, suoi appunti.

Come terza ipotesi si può pensare al santo alle prese con la scrittura delle opere polemiche, rivolte alla confutazione delle eresie e delle false credenze e all’affermazione delle ragioni della vera fede. In questo *corpus* di opere si rivolse in particolare contro i manichei, setta a cui lui stesso aveva aderito in gioventù, contro i donatisti e contro i pelagiani, a cui venne indirizzato anche l’ultimo lavoro rimasto incompiuto, il *Contra secundam Juliani responsionem imperfectum opus*. Agostino scrisse anche contro il priscillianismo, l’origenismo, il marcionismo, l’arianesimo e contro le eresie più in generale. Questa parte della sua produzione letteraria fu molto significativa, poiché lo portò a rivedere le sue stesse posizioni giovanili, a rielaborare il pensiero precedente alla conversione e a dimostrare gli errori delle varie filosofie.

L’idea delle carte stracciate come segno della confutazione delle tesi eretiche è molto affascinante, soprattutto se la mettiamo in relazione con alcuni sviluppi iconografici di questo tema da parte di altri autori in anni successivi. Si pensi per esempio al *Sant’Agostino* di Albertino Piazza, che fa parte del *Polittico Galliani* situato nella Chiesa di Sant’Agnese a Lodi (fig. 2), o al *Sant’Agostino trionfa sull’eresia* di Giovanni Lanfranco, nella Chiesa di Sant’Agostino a Roma (fig. 3), oppure al ritratto del santo di Philippe de Champagne, che si trova al LACMA di Los Angeles (fig. 4): sono chiari in queste immagini i rapporti fra cartigli e codici degli eretici sul pavimento e i loro autori, citati per nome o addirittura raffigurati.

La possibilità che le carte a terra siano teorie superate, corrette, riviste, confutate, trova un curioso confronto anche con un altro esempio, questa volta precedente e geograficamente lontano rispetto all’opera del Botticelli. Si tratta degli apparati iconografici che

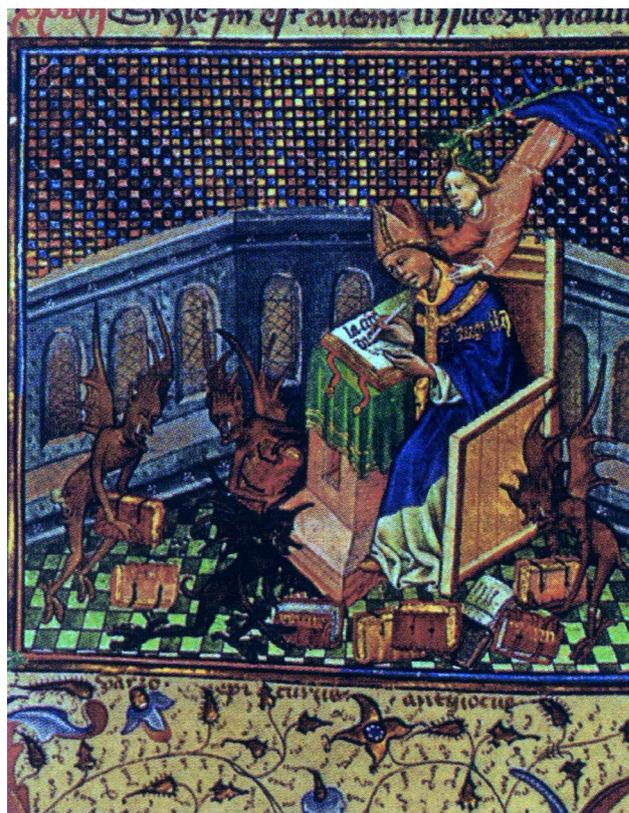


fig. 6 - Miniatore anonimo, *Sant’Agostino (La Cité de Dieu, traduite par Raoul de Presles)*, miniatura, 1371-1375, Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire.

corredano la versione francese della celebre opera di sant’Agostino, il *De Civitate Dei*, ovvero la *Cité de Dieu*, tradotta e commentata tra il 1371 e il 1375 da Raoul de Presles, un intellettuale al servizio del re di Francia Carlo V di Valois detto il Saggio. Sappiamo che l’opera, per merito soprattutto del suo ricchissimo apparato iconografico, ebbe una notevole diffusione al di fuori della Francia, come dimostra un manoscritto conservato a Utrecht alla Universiteitsbibliotheek, che riprende nelle decorazioni figurate l’esempio francese.<sup>34</sup> Una delle vignette che illustrano la *Cité de Dieu* mostra Agostino vestito in abiti episcopali (fig. 6) mentre scrive chino sullo scrittoio, guidato da un angelo. Ai suoi piedi si vedono dei libri sparpagliati, con i quali giocano quattro diavoletti. Il tema del santo che affronta il diavolo ricorre spesso anche in altre vignette del famoso testo.

Anche se il dipinto del Botticelli e la miniatura trecentesca sono distanti per cultura, il messaggio che vogliono suggerire gli autori potrebbe non essere

così diverso: nella tavola degli Uffizi il santo rappresentato nell'atto di scrivere seleziona accuratamente le parole e straccia i cattivi pensieri, gettandoli a terra in maniera simbolica, come fa anche il protagonista della miniatura, che si tiene ben distante dai diavoletti e si lascia guidare dall'angelo.

È difficile sapere che cosa stesse veramente scrivendo Agostino nella tavola del Botticelli, data la vastità della sua produzione letteraria, o se ci fosse davvero un rimando a un testo in particolare. Certamente si possono trovare riferimenti alle principali battaglie combattute dal santo, al suo impegno nella discussione, nella spiegazione e nella conciliazione delle Sacre Scritture, nella rielaborazione delle sue precedenti teorie, nella critica della condotta giovanile e nella confutazione delle errate credenze attraverso l'elaborazione di testi e glosse. Le carte a terra potrebbero quindi assumere un significato simbolico generico, legato al concetto della revisione del pensiero. Questi elementi sul pavimento danno inoltre l'idea delle fatiche fisiche (le penne d'oca consumate) e di quelle mentali (le carte stropicciate) che toccano Agostino, il quale veniva lodato per la sua intensa attività di scrittura e per la qualità dei suoi lavori, scritti "magnificamente" secondo San Girolamo.<sup>35</sup>

Oltre ai vari messaggi che si possono cogliere o ricercare dietro l'inusuale dettaglio, vi è anche un altro aspetto interessante: i pensieri dello scrittore sono affidati ai supporti che tiene davanti, codici costituiti da un materiale che sembrerebbe essere carta, almeno a giudicare dai frammenti sul pavimento.<sup>36</sup> Non preoccupandosi della natura dei mezzi di scrittura utilizzati al tempo di Agostino, quando si stava verificando il passaggio dal rotulo al codice e dal papiro alla pergamena,<sup>37</sup> Botticelli scelse di dipingere un materiale, la carta appunto - se di questo davvero si tratta -, che ai suoi tempi, all'indomani dell'invenzione della stampa a caratteri mobili, poteva ancora essere considerato "moderno", nonostante fosse già conosciuto da tempo e in Italia prodotto almeno dal XIII secolo.<sup>38</sup> Per quanto sia difficile pensare che quella dell'artista fosse una scelta consapevole, egli consegnava di fatto una versione assolutamente moderna del santo, il quale scriveva, appunto, sul supporto de-

stinato a cambiare la diffusione dei testi scritti, grazie alla maggiore economicità rispetto alla tradizionale pergamena.

In conclusione, si può dire che vi sono molte possibili interpretazioni dell'immagine del Botticelli, alla luce della cultura savonaroliana che assai probabilmente sta dietro alla committenza. Quel che si può affermare con certezza è che l'immagine di Agostino in questa versione è diversa da quella proposta dal Botticelli nella chiesa di Ognissanti, oppure nella predella della *Pala di San Marco*, dove il santo non è intento a scrivere, ma tiene la mano destra sul petto in atto di contemplazione. Nell'opera in esame l'artista intendeva invece presentare il santo come scrittore, ossia come *inventor*, per cui insisteva sulla fatica dell'elaborazione testuale e poneva in secondo piano, nella penombra, le fonti letterarie. L'intera composizione assumeva così un valore consolatorio per il committente del Botticelli, che poteva cercare ispirazione nella condotta e nell'impegno del santo. Mettendo poi davanti agli occhi dell'osservatore le prove di scrittura, gettate distrattamente sul pavimento,<sup>39</sup> Botticelli dava all'immagine un effetto di grande immediatezza, raffigurando l'attività di Agostino nel corso del suo svolgimento. Mediante l'enfaticizzazione della scelta del materiale cartaceo, il pittore attualizzava ulteriormente, in un certo senso, l'immagine del santo, che pure doveva apparire già molto vicina al suo committente per i parallelismi che si potevano individuare tra il contesto fiorentino e il periodo difficile in cui visse Agostino - a cui risale anche l'invasione dei Vandali nel Nordafrica e l'assedio di Ippona -, fra la necessità di rinnovamento spirituale e politico percepito al tempo del Botticelli e l'esempio offerto dal santo, dal suo impegno costante nella critica e nell'autocritica. D'altronde già Warburg ha messo in evidenza alcuni di questi aspetti in relazione a certi dipinti del Botticelli,<sup>40</sup> ossia la presenza di molti riferimenti che rimandano al contesto storico in cui visse l'artista e la peculiare lettura dell'antico che passava attraverso l'idea che ne aveva la sua epoca.

## Note

1. H. Ulmann, *Sandro Botticelli*, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, München, 1893, pp. 71-72, 154.
2. J. Mesnil, *Botticelli*, Albin Michel Éditeur, Paris, 1938, pp. 117-118.
3. W. von Bode, *Botticelli. Des Meisters Werke*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1926, p. 72. In un testo precedente aveva datato invece l'opera al 1494, cfr. W. von Bode, *Sandro Botticelli*, Propyläen-Verlag, Berlin, 1921, p. 158.
4. R. Salvini, *Tutta la pittura del Botticelli*, vol. II, Rizzoli, Milano, 1958, p. 50.
5. R. Lightbown, *Sandro Botticelli complete catalogue*, vol. II, Paul Elek Limited, London, 1978, pp. 85-86.
6. N. Pons, *S. Botticelli. Sant'Agostino nello studio in Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento*, a cura di D. Arasse, P. De Vecchi & J. Katz Nelson, Skira, Milano, 2004, pp. 134-135.
7. H. P. Horne, *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli, Painter of Florence*, George Bell and Sons, London, 1908 (ristampa: H. P. Horne, con un'introduzione di J. Pope-Hennessy, *Botticelli painter of Florence*, Princeton University Press, Princeton, 1980, pp. 263-264).
8. S. Bettini, *Botticelli. 144 Tavole in rotocalco e 2 tricromie*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1942, p. 50.
9. A. Venturi, *Botticelli*, Valori Plastici, Roma, 1925, pp. 72-73.
10. A. Cecchi, *Botticelli*, Motta Editore, Milano, 2005, p. 291; nella recente mostra di Tokyo il dipinto è stato datato tra il 1490 e il 1494, cfr. A. Cecchi & S. Osano (a cura di), *Botticelli e il suo tempo*, catalogo della mostra, The Asahi Shimbun, Tokyo, 2016, p. 138.
11. D. Dombrowski, *Savonarola und die heiligen Bilder. Ein Problem der Botticelli-Forschung*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», n. 36, 2009, Verlag des kunstgeschichtlichen Instituts der Philipps-Universität Marburg, Marburg, p. 98.
12. G. Vasari, *Vita di Sandro Botticello in Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di R. Bettarini & P. Barocchi, vol. III, Sansoni Editore, Firenze, 1971, pp. 511-521.
13. H. P. Horne, *Botticelli painter of Florence*, cit., pp. 263-264.
14. R. Lightbown, *Sandro Botticelli complete catalogue*, cit., p. 130.
15. Sui dipinti di soggetto sacro e sulla questione dell'influenza delle teorie di Savonarola sul Botticelli si vedano: D. Dombrowski, *Savonarola und die heiligen Bilder. Ein Problem der Botticelli-Forschung*, cit., pp. 77-115; id., *Die religiösen Gemälde Sandro Botticellis. Malerei als "pia philosophia"*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München, 2010; A. Debenedetti, *Zwischen Neuplatonismus und Savonarola in The Botticelli Renaissance*, a cura di M. Evans & S. Weppelmann, Hirmer, München, 2015, pp. 30-35.
16. R. Lightbown, *Sandro Botticelli life and work*, vol. I, Paul Elek Limited, London, 1978, p. 119; N. Pons, *S. Botticelli. Sant'Agostino nello studio in Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento*, cit., p. 134.
17. G. Vasari, *Vita di Fra' Filippo Lippi in Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, cit., p. 338.
18. R. Lightbown, *Sandro Botticelli complete catalogue*, cit., pp. 85-86.
19. G. Morelli, *Italian painters. Critical studies of their works. The Borghese and Doria-Pamfili Galleries in Rome*, John Murray, London, 1892, p. 35.
20. H. P. Horne, *Botticelli painter of Florence*, cit., p. 264.
21. R. Lightbown, *Sandro Botticelli life and work*, cit., p. 120.
22. F. Zöllner, *Sandro Botticelli*, Prestel, Munich, Berlin, London, New York, 2005, p. 242-243.
23. H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes*, 3a Ed., PUF, Paris, 1982.
24. J. T. Spike & A. Cecchi (a cura di), *Botticelli and the search for the Divine. Florentine painting between the Medici and the bonfires of the vanities*, catalogo della mostra, Muscarelle Museum of Art, Williamsburg, 2017, p. 138.
25. G. Fossi, *Galleria degli Uffizi. Arte, storia, collezioni*, Giunti, Firenze, 2001.
26. Il dipinto è oggi conservato alla National Gallery di Londra. Per un inquadramento sull'artista si veda: M. Lucco (a cura di), *Antonello da Messina. L'opera completa*, catalogo della mostra, Silvana, Cinisello Balsamo, 2006.
27. L'opera si trova oggi a Venezia, alla Scuola Dalmata di S. Giorgio degli Schiavoni. Per un inquadramento sul pittore si

veda: P. Humfrey, *Carpaccio*, Chaucer Press, London, 2005.

28. F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti*, Sansoni, Firenze, 1959, pp. 155-161; L. Berti & U. Baldini, *Filippino Lippi*, Il fiorino, Firenze, 1991, pp. 151-155; P. Zambrano & J. Katz Nelson, *Filippino Lippi*, Electa, Milano, 2004, pp. 313-317; C. Paolini, D. Parenti & L. Sebreghondi (a cura di), *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino*, catalogo della mostra, Firenze musei, Firenze, 2010, pp. 204-211; J. Katz Nelson, *Sandro Botticelli e Filippino Lippi. Storia di Ester*, in *Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del Quattrocento*, a cura di A. Cecchi, catalogo della mostra, Il Sole 24 Ore Cultura, Roma, 2011, pp. 94-99.

29. W. von Bode, *Sandro Botticelli*, cit., p.158.

30. Si vedano per esempio: A. Cosma, V. Da Gai & G. Pittiglio, *Iconografia agostiniana. Dalle origini al 14. secolo*, Città nuova, Roma, 2011; id., *Iconografia agostiniana. Il Quattrocento*, vol. I e II, Città nuova, Roma, 2015.

31. L. Dania, *S. Agostino nella pittura dal XIV al XVIII secolo* in L. Dania & D. Funari, *S. Agostino. Il Santo nella pittura dal 14. al 18. secolo*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 1988, p. 50.

32. I. da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di A. Vitale Brovarone & L. Vitale Brovarone, Einaudi Editore, Torino, 1995.

33. Sulla vita e sul pensiero di sant'Agostino si vedano: *Agostino Aurelio*, in *Bibliotheca sanctorum. Enciclopedia dei santi*, AA.VV., vol. I, Città Nuova Editrice, Roma, 1961, pp. 428-600; J. Courcelle & P. Courcelle, *Iconographie de Saint Augustin. Les cycles du 15. siècle*, Etudes augustiniennes, Paris, 1969; D. Funari, *Agostino d'Ippona*, in *S. Agostino. Il Santo nella pittura dal 14. al 18. secolo*, cit., pp. 11-35.

34. G. Pittiglio, *Iconografia di Sant'Agostino nel Quattrocento tra innovazione e continuità*, in *Iconografia agostiniana. Il Quattrocento*, vol. I, cit., pp. 11-27; E. Brilli, *La Cité de dieu francese e i suoi cicli miniati*, in *Iconografia agostiniana. Il Quattrocento*, vol. I, cit., pp. 53-88.

35. I. da Varazze, *Legenda aurea*, cit., p. 696.

36. I frammenti sul pavimento potrebbero essere fogli di papiro, di pergamena oppure di carta. La natura irregolare dello strappo farebbe pensare che si trattasse di carta. Il papiro invece, essendo costituito da un intreccio di fibre, dovrebbe dare luogo, soprattutto se il prodotto è di nuova lavorazione, a uno strappo più geometrico. La pergamena, essendo un materiale più resistente, verrebbe strappata in porzioni più grandi rispetto a quelle mostrate nel dipinto. Un'altra ragione spinge a pensare che Botticelli avesse dipinto un codice cartaceo: sicuramente al suo tempo la carta era meglio nota rispetto al

papiro, le cui difficoltà di conservazione avevano determinato la scomparsa di molti esemplari antichi. La carta poi aveva costi di produzione minori rispetto alla pergamena e sin dal Medioevo veniva utilizzata per realizzare testi più economici oppure per raccogliere appunti.

37. Sulle tecniche e sui supporti della scrittura si vedano: F. Lollini, C. Quattrini & F. Tasso, *Miniatura*, in *Arti minori*, a cura di C. Piglionne & F. Tasso, Jaca Book, Milano, 2000, pp. 186-249; L. Speciale (a cura di), *Uomini, libri e immagini. Per una storia del libro illustrato dal tardo antico al Medioevo*, Liguori, Napoli, 2000.

38. Sulla produzione della carta si vedano: U. Lindgren (a cura di), *Europäische Technik im Mittelalter 800 bis 1200: Tradition und Innovation. Ein Handbuch*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1997; G. Castagnari, *L'arte della carta in area fiabinese tra basso Medioevo ed età moderna. Sviluppo e declino*, «Proposte e ricerche», n.56, 2006, pp. 174-193.

39. Cfr.: H. Körner, *Botticelli*, Dumont, Köln, 2006, p. 367.

40. A. Warburg, *Botticelli*, trad.it. Emma Cantimori, Ab-sccondita, Milano, 2003.

VALENTINA SAETTI

## “Prendere il velo”: sull’iconografia e committenza della *Madonna del Magnificat* di Sandro Botticelli

Ai primi anni ottanta del XV secolo si data la *Madonna del Magnificat* (fig. 1), opera conservata presso la Galleria delle Statue e delle Pitture delle Gallerie degli Uffizi<sup>1</sup> che deriva la propria intitolazione dall’inno trascritto sulla pagina destra del libro dischiuso in primo piano.<sup>2</sup> Come un evangelista medievale Maria è raffigurata nel gesto di intingere il calamo nell’inchiostro, intenta a completare la stesura dell’inno: racconta il Vangelo di Luca che, subito dopo l’annuncio della futura nascita di Gesù, Maria si recò dalla cugina Elisabetta e alle sue parole «Benedetta tu e il frutto del tuo grembo» rispose innalzando questo canto di lode a Cristo (*Luca* 1:46-49). Sulla pagina sinistra del codice si può scorgere invece una citazione dal *Benedictus* (*Ivi* 1:72-75), inno pronunciato da Zaccaria quando venne profetizzata la futura nascita del Battista - riconosciamo in particolare la sequenza finale dai termini trascritti in apertura e chiusura, «ad faciendam» e «umbra mortis».

Sullo sfondo una finestra ovale di pietra serena, di cui si scorgono alla sommità i conci sagomati, conduce lo sguardo a un paesaggio idealizzato, come a proseguire una struttura preesistente nella stanza. Roberta Olson, in un recente e approfondito contributo, ha messo in relazione l’opera con la decorazione della gemma antica conosciuta come *Tazza Farnese*, comprata nel 1471 da Lorenzo de’ Medici, giungendo a ipotizzare che il dipinto fosse stato richiesto da un membro della cerchia medicea, forse lo stesso Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici.<sup>3</sup> A questa ipotesi condurrebbero, oltre ad alcune menzioni inventariali rilevate in passato da John Shearman,<sup>4</sup> la scelta di raggruppare il più folto numero di personaggi sulla sinistra e le affinità compositive che legano il disegno sottostante (*underdrawing*) l’opera di Botticelli, dove il braccio dell’angelo sulla sinistra è allungato sulla corona, all’uguale postura mantenuta dal personaggio che nella decora-



fig. 1 - Sandro Botticelli, *Madonna col Bambino e angeli (Madonna del Magnificat)*, tempera su tavola, c. 1481-1485, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

zione della Tazza sorregge la cornucopia<sup>5</sup>. Non solo dal punto di vista compositivo, ma anche sotto il profilo stilistico l’opera si connette alla tradizione antica: grazie a una linea sempre più sofisticata e astratta le figure risultano quasi isolate plasticamente, cristallizzate nella loro eterna purezza. L’ideale classico viene figurativamente evocato, tuttavia, per attingere a una dimensione ulteriore nella quale universo pagano e cristiano si fondano, la raffigurazione di una bellezza “pura” non è in questo caso infatti bastevole a sé stessa, ma strumento attraverso il quale l’uomo possa compiere un cammino di trascendenza che lo conduca a Dio. A riprova di questo il vero perno simbolico e compositivo della scena è costituito, già a un primo sguardo, dal manoscritto recante i passi del *Magnificat* e del *Benedictus*. Qui conducono gli occhi socchiusi della Vergine, il suo braccio gentilmente allungato e ugualmente qui ci guida il protendersi dell’angelo sulla sinistra, quasi sbilanciato sulla coppia

sottostante nel tentativo di leggere incuriosito. Accanto al codice manoscritto vi è inoltre un secondo oggetto che visivamente si impone, presentandosi come elemento decorativo e simbolico al tempo stesso. Mi riferisco a quel tessuto finissimo che suddiviso in lembi si innesta sul diadema della Vergine: è ricorrente in raffigurazioni di età medievale e moderna vedere il capo delle Madonne velato ma in questo caso non si tratta del velo che copre le tempie e i capelli della Vergine, anch'esso peraltro presente, bensì di un elemento autonomo e separato rispetto alla figura di Maria. Questa evidenza ci ha indotto a riflettere sul ruolo del dettaglio all'interno dell'opera, indagando in prima istanza l'uso e la storia di questo oggetto nel costume secolare e religioso occidentale.

Il fondamento teologico dell'obbligo di velarsi il capo va ricercato in ambito cristiano, com'è noto, nella lettera di Paolo ai Corinti (*1 Cor*, 11, 3-15), secondo la quale gli uomini sono tenuti a pregare a capo scoperto, mentre le donne a capo coperto. Se il capo dell'uomo è Cristo, afferma il dettato paolino, il capo della donna è l'uomo: l'uomo è immagine e gloria di Dio, la donna invece è gloria dell'uomo, infatti non l'uomo deriva dalla donna, ma la donna dall'uomo. L'uomo che prega con il capo coperto manca così di riguardo a Cristo, mentre la donna che prega a capo scoperto manca di rispetto all'uomo perché è come se fosse rasata. Come si deduce la differenza ontologica e naturale registrata tra i due sessi risiede in realtà in una ben precisa visione culturale, differenza di cui il velo diviene però, sin da questo momento, il segno più tangibile.<sup>6</sup>

Nelle Sacre Scritture, ancora, l'obbligo per le donne di pregare a capo coperto è ricondotto a una gerarchia tra i due generi e così transita anche nella prassi ecclesiastica cristiana: la cerimonia di consacrazione delle vergini, codificata nella sua forma definitiva nel Pontificale Romano post-tridentino di Clemente VIII nel 1595,<sup>7</sup> si svolgeva in due tempi distinti, in nei quali capelli e velo assumevano un chiaro valore simbolico. Il primo rito, detto della "vestizione", prevedeva l'imposizione del velo bianco e il taglio dei capelli, mentre il rito di "professione", che ammetteva la novizia nel grado ufficiale di monaca, le riservava il velo nero della professione solenne. Come la donna

onorava e professava la propria appartenenza al marito con il matrimonio, secondo una letterale interpretazione simbolica del dettato paolino, così la novizia dichiarava in queste occasioni la sudditanza al proprio sposo, per quanto nella figura di Cristo.

Se questa introduzione ci ha permesso di accennare alla centralità e ricchezza semantica dell'oggetto nella tradizione giudaico-cristiana, nonché al fondamento teologico dell'obbligo di velarsi il capo, si osserverà giustamente come il caso da noi analizzato non presenti né il velo bianco del noviziato né il velo nero della professione solenne. E infatti ci si riferisce qui a una velatura aristocratica, laica, uno degli elementi più caratteristici dell'abbigliamento femminile indossato ancora dalle donne italiane fino alla metà del secolo scorso.

La velatura / copertura del capo è legata fin da tempi antichi allo stato nuziale e vedovile, basti ricordare che secondo la tradizione romana il "flammeum", un velo "del colore della fiamma", era indossato dalla sposa durante la cerimonia nuziale (il termine latino "nubere", da cui nozze, aveva l'originario significato di celare). Da quell'epoca esso è metafora di purezza, segno di un costante sacrificio alla vanità e di un raccoglimento che non permette più di rivolgere lo sguardo alle tentazioni e alle insidie, e così è sopravvissuto nella ritualità nuziale cristiana almeno fino al Concilio di Trento.<sup>8</sup>

Tornando all'opera da noi analizzata si noterà come il tessuto finissimo che, tripartito, è sospeso sul capo della Vergine, sia ricamato con sottili fili d'oro. Sappiamo dall'iconografia del periodo che corone e veli, spesso decorati con filigrane dorate e suddivisi in lembi, venivano utilizzati dalle nobildonne toscane del XV secolo - lo testimonia il ciclo affrescato da Piero della Francesca nella cappella maggiore di San Francesco ad Arezzo, dedicato alle *Storie della Vera Croce*, dove il capo di Elena appare ugualmente prezioso da una corona, attributo imprescindibile per un'imperatrice, e da un velo trasparente ripartito in fasce.

Alla luce di queste considerazioni si è accolta una fitta eppur coerente trama di significati celati nel prezioso oggetto su cui si sofferma Botticelli, dalla quale esso emerge sostanzialmente come segno femminile

di onestà, decoro, rinuncia alle insidie terrene e metafora di castità. Tale complessità andrà circoscritta comunque, nel nostro caso, alla persona della Vergine, sulla cui corona il velo si innesta.

È su questa figura che bisogna infatti porre la propria attenzione, tenendo sempre presente la centralità simbolica dell'altro punto focale evidenziato nell'opera, ovvero il cantico del *Magnificat*. Come si è detto in apertura non per vezzo letterario ma per una vera e propria centralità compositiva il dipinto deriva il proprio nome dall'inno trascritto dalla Vergine e si ricordi come queste parole furono pronunciate nel Vangelo di Luca subito dopo l'Annunciazione. È infatti da questo momento che la Vergine diede inizio alla propria missione divina, accogliendo Cristo nel proprio grembo, e mai dichiarazione di fedeltà fu più totale di quella da lei pronunciata rivolgendosi all'arcangelo Gabriele. Scrive ancora Luca che alle sue parole «Lo Spirito Santo scenderà su di te, su di te stenderà la sua ombra la potenza dell'Altissimo. Colui che nascerà sarà dunque santo e chiamato figlio di Dio», Maria rispose «Eccomi, sono la serva del signore, avvenga di me quello che hai detto» (*Luca* 1: 35-38).

Il tema della maternità e della dedizione a Cristo, che tramite il velo evoca nella ritualità cristiana una dimensione sponsale, sembrerebbe evocato a nostro avviso anche dal diadema stellato, su cui il velo si innesta. L'iconografia della Vergine quale *Regina Coeli* è molto antica e rintracciabile già in rappresentazioni alto medievali, ma più interessante è ai nostri fini l'interpretazione fornita da Dante nella *Divina Commedia*: nel canto XXIII del Paradiso la figura centrale del trionfo, Maria, è omaggiata da schiere di beati che intonano il canto "Regina coeli" e la Vergine è rappresentata come cinta da una corona di luce, che diviene cantando «circulata melodia» (*Paradiso*, XXIII, v. 109). Secondo l'interpretazione antica, condivisa anche dall'umanista fiorentino Cristoforo Landino, si tratterebbe per l'appunto dell'arcangelo Gabriele il quale innalza, sotto forma di corona, un canto di lode alla Vergine celebrandola come creatura eletta che diede dimora al Redentore.<sup>9</sup> Al di là delle menzioni inventariali rilevate da Shearman, che a suo avviso testimonierebbero la presenza del ton-

do tra le opere della casa di Via Larga di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, e delle affinità compositive individuate da Olson con la *Tazza Farnese*, di proprietà medicea, si è individuato qui un nucleo semantico che porta a ricercare in occasioni quali le nozze o la celebrazione di una nascita gli eventi a cui legare la commissione del dipinto. Colpisce perciò, con la forza quasi di una conferma definitiva, che Lorenzo di Pierfrancesco<sup>10</sup> abbia celebrato il proprio matrimonio con Semiramide d'Appiano il 19 luglio 1482,<sup>11</sup> e che la nascita del primo figlio Vincenzo risalga al 1485,<sup>12</sup> proprio in quell'intervallo temporale al cui interno la critica colloca tradizionalmente la realizzazione dell'opera botticelliana.

## Note

1. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, Inv. 1890.

2. Per la sua datazione ai primi anni ottanta del Quattrocento, consolidata dall'inizio del XX secolo, vedi F. Zöllner, *Sandro Botticelli*, Prestel, Monaco, 2005, scheda n. 36; R. J. M. Olson, *The Florentine Tondo*, Oxford University Press, Oxford, 2000, pp. 187-88; R. Lightbown, *Sandro Botticelli: Life and Work*, Paul Elek, Londra, 1978, p. 43.

3. Già proprietario della *Primavera* e dell'opera cosiddetta *Minerva ed il centauro*, vedi J. Shearman, *The Collections of the Younger Branch of the Medici*, in "The Burlington Magazine", 117 (1975), pp. 12-27.

4. Lo studioso propone di identificare quest'opera nel dipinto raffigurante «Una Nostra Donna col Nostro Signore dipinta in tavola» che secondo l'inventario del 1498 si trovava nella «Casa Vecchia» di Via Larga, vedi *Ivi*, pp.19, 25.

5. R. J. M. Olson, *Botticelli's Madonna of the Magnificat: new discoveries about its iconography, patron, and serial repetition*, in G. J. Van der Sman, I. Mariani, *Sandro Botticelli (1444-1510): artist and entrepreneur in Renaissance Florence*, Centro Di, Firenze, 2015, pp. 121-155.

6. Sintetizzo in questo e nei paragrafi seguenti una ricerca più ampia sui copricapi ecclesiastici maschili e femminili che si può consultare in G. Zarri, *Il velo, il cappello e il cappuccio: aspetti dell'identità religiosa e di genere*, in *Velo e velatio: significato e rappresentazione nella cultura figurativa dei secoli XV-XVIII*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2014, pp. VII-XXX; M. G. Muzzarelli, M. G. Nico Ottaviani, G. Zarri, *Il velo in area mediterranea fra storia e simbolo*, Il Mulino, Bologna, 2014.

Per quanto riguarda invece il velo inteso come soggetto di rappresentazione artistica esso acquista ugualmente una valenza simbolica importante: nell'arte sacra si legò sempre più strettamente alla rappresentazione della Madonna dopo le visioni mistiche di Santa Brigida di Svezia, che nel Trecento disse di aver visto la Vergine come una bellissima fanciulla avvolta in un manto bianco, con un velo sulla testa e ornata da «una veste così leggera che il suo corpo verginale si poteva vedere chiaramente» (*Rivelazioni*, 7, 24). Sul versante profano non mancarono ugualmente riferimenti al velo nell'*Iconologia* di Cesare Ripa: dal velo nero che orna la testa dell'*Indocilità*, a quello bianco che copre la *Modestia* e *Pudicizia*, fino al velo sottile

che esalta il volto della *Religione*. Per quanto l'iconografia più nota e praticata sia indubbiamente quella religiosa, gli autori del secondo Cinquecento e Seicento raffigurarono ampiamente l'oggetto anche nel tema, derivato dal celebre aforisma di Seneca, noto come "Il Tempo che svela la Verità": vedi L. Corrain, *Il velo dell'arte. Una rete di immagini tra passato e contemporaneità*, VoLo publisher, Firenze-Lucca, 2016; A. Cottino, *Veli, stoffe e pannicelli. Un breve excursus tra simboli e miracoli nell'arte tra Medioevo e Settecento*, in *Il velo tra mistero* cit., pp. 30 - 34; E. Panosky, *Il Padre Tempo*, in *Studi di iconologia* (1939), Giulio Einaudi editore, Torino, pag. 124 sgg.

Leon Battista Alberti definisce invece, nelle pagine del *De Pictura*, con il termine 'velo' il primo dispositivo prospettografico di cui ci sia giunta memoria. Il sistema richiedeva «un velo sottilissimo, tessuto rado, tinto di quale a te piace colore, distinto con fili più grossi in quanti a te piace paraleli», che proiettato su una porzione di reale la inquadrasse e segmentasse, misurandola sul proprio telaio, vedi L. B. Alberti, *De Pictura* (1435), a cura di Cecil Grayson, Laterza, Bari, 1973, II, p. 31.

7. *Pontificale Romanum Clementis VIII pont. Max. iussu restitutum atque editum*, Roma, 1595, pp. 186 - 224.

8. I. Cabiati, *Il velo nella tradizione cattolica*, in *Il velo tra mistero, seduzione, misticismo, sensualità, potere e religione*, catalogo della mostra, a cura di A. Busto, Caraglio, Il Filatoio, 28 ottobre 2007 - 24 febbraio 2008, Silvana Editoriale, Cinisello Balsano, 2007, pp. 54-59.

9. «Io sono amore angelico, che giro / l'alta letizia che spira dal ventre / che fu albergo del nostro disiro; e girerommi, donna del ciel, mentre / che seguirai tuo figlio, e farai dia / più la spera suprema perché li entre» (*Paradiso*, XXIII, vv. 103-105).

10. Sulla figura di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici vedi, con relativa bibliografia di riferimento, S. Ebert, *Botticelli - Signorelli - Michelangelo: zur Kunstpolitik des Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici*, Deutscher Kunstverlag, Berlin, München, 2016; N. Baldini, *In the Shadow of Lorenzo the Magnificent. The Role of Lorenzo and Giovanni di Pierfrancesco de' Medici*, in *In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, Atene, The National Art Museum and Alexander Soutzos Museum, 22 Dicembre 2003 - 31 marzo 2004, Silvana Editoriale, Cinisello Balsano, 2004, pp. 277-282; Id., in *Sandro Botticelli pittore della Divina Commedia*, catalogo della mostra, a cura di S. Gentile, Roma, Scuderie Papali al Quirinale, 20 settembre - 3 dicembre 2000, Skira, Ginevra, Milano, 2000, scheda n. 3.1, pp. 114-115; Id.,

*Quasi Adonis hortum. Il giovane Michelangelo al giardino medico delle sculture*, in *Giovinezza di Michelangelo*, catalogo della mostra, a cura di B. Kathleen Weil-Garris, C. Acidini, J. D. Draper, N. Penny, Firenze, Palazzo Vecchio, Casa Buonarroti, 6 ottobre 1999 – 9 gennaio 2000, Artificio Skira, Firenze, Milano, 1999, pp. 51 sgg. Indaga la problematica commissione della *Primavera* da parte di Lorenzo di Pierfrancesco, con ampi cenni biografici e documentazione inedita, H. Bredekamp, *Botticelli: La Primavera*, Franco Cosimo Panini, Modena, 1996.

11. Sul matrimonio di Lorenzo con Semiramide d'Appiano, vedi Ebert, *Botticelli* cit., pp. 30-32; G. Pieraccini, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo: Saggio di ricerche sulla trasmissione ereditaria dei caratteri biologici*, Vallecchi, Firenze, 1924-25, pp. 356-357.

12. Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore, Registri Battesimali, Registro 5, fotogramma 59, fol. 51 verso. Per la citazione del documento rimando a Ebert, *Botticelli* cit., p. 32.