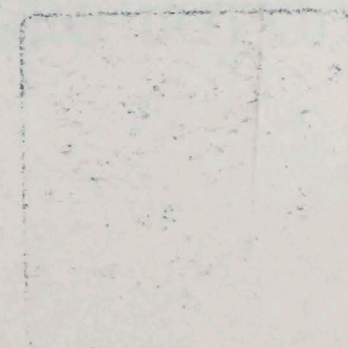


CNA 700



SANDRO BOTTICELLI.

FIRENZE, 1900. — TIPOGRAFIA DI G. BARBERA.



I. B. SUPINO.

SANDRO BOTTICELLI.



FIRENZE.

FR. ALINARI - B. SEERER, EDITORI.

1900.



I. B. SUPINO.

SANDRO BOTTICELLI.



FIRENZE,

FR. ALINARI — B. SEEGER, EDITORI.

1900.



PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA.

I.

(1447-1481.)



NON è una moda passeggera che abbia fatto crescere ai nostri giorni l'ammirazione per le opere del Botticelli, tenute per l'innanzi in conto minore del merito; non certo è la scuola dei così detti preraphaeliti, nata dalla moda, che ha dato al pittore l'aureola della gloria, impallidita nei secoli precedenti: siamo noi stessi, tutti noi, che nel temperamento del Botticelli vedemmo rispecchiati i nostri sentimenti; nei suoi ideali quelli della più recente e raffinata civiltà: siamo noi, che, attratti dal fascino delle sue poetiche creazioni, abbiamo saputo intendere nuovamente tutta la personalità artistica del grande maestro fiorentino, tutto il valore delle sue geniali fantasie pittoriche.

Eppure egli non si può dire davvero maestro di nuove forme nè d'una tecnica nuova dell'arte; eppure

altri meglio di lui riuscirono a darci opere sanamente costituite e sapientemente condotte; ma più di lui nessuno ebbe il culto dell'ideale sentimentalità, l'immaginazione potente e originale. Lo spirito con cui Sandro anima le sue figure — esseri deboli e nervosi — la leggiadra mollezza dei movimenti, la grazia ricercata, la mobile fantasia, riescono a suscitare negli animi degli osservatori moderni pensieri indefiniti, sentimenti misteriosi, fascini irrivelabili.

Per giungere alla viva e penetrante interpretazione del sentimento, sia nella grazia sia nella forza, agita, piega, contorce quasi, le sue eleganti figure; ma con raffinata abilità ne accarezza le forme, ne segue le linee nei più minuti particolari. Egli apre gli occhi alle sue donne con espressione ora d'intensa melanconia o di profonda mestizia, ora di languida sentimentalità o di sensuale aspirazione; e riesce a infondere nel loro sguardo una vaga parvenza di sogno o un senso di desiderio indeterminato; modella le bocche con voluttà, ondeggia i capelli flessuosi e dorati dando un carattere decorativo alle trecce, alle vesti, a tutto: è insomma un vero e appassionato adoratore della forma. Nessuno più di lui ha mai posseduto il ritmo della linea, lo spirito del movimento, l'espressione della vita mossa e agitata.

Secondo il Symonds, sembrerebbe che i suoi compagni nell'arte lo giudicassero solo un abile disegnatore

dotato d'immaginazione capricciosa e che raramente si rivelava, ma nessuno lo riconobbe come uno dei capi principali del tempo suo.¹ Ciò non è punto esatto: nel 1481 il Botticelli venne chiamato a Roma per lavorare nella cappella Sistina; e il Papa, secondo il Vasari, gli affidò l'ufficio di soprintendere all'opera che si stava eseguendo dal Ghirlandaio, dal Perugino, e da Cosimo Rosselli. Nel 1483, con Domenico Ghirlandaio, ha l'incarico di dipingere a fresco nella sala dell'Udienza nel Palazzo pubblico di Firenze; nel 1503, insieme con Cosimo Rosselli, col Perugino, con Leonardo da Vinci, con Filippino Lippi, Piero di Cosimo e altri, è giudice per scegliere il posto più adatto al David di Michelangiolo. Non basta: Leonardo da Vinci, in uno dei suoi pensieri del « Trattato della Pittura » parla del *nostro Botticello*, ed è il solo artista che nomini; Michelangiolo si vale di lui nel 1496 per indirizzare una lettera a Lorenzo di Pier Francesco de' Medici.²

Anche i contemporanei, dunque, e i più illustri, seppero apprezzare al giusto le doti artistiche di Sandro, che pur si segnalava — giova ricordarlo — mentre vivevano e operavano splendidamente il Verrocchio, il Pollaiuolo, il Ghirlandaio, il Gozzoli e Leonardo.

¹ *Il Rinascimento in Italia. Le Belle Arti*. Firenze, Successori Le Monnier, 1879, pag. 219.

² *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*. Bologna, 1842, serie III, pag. 112.



Uscita ormai vittoriosa dalla reazione realistica, l'arte nuova si svolge ora e si affina temperando la ricerca e lo studio del vero con il culto della grazia e della bellezza, con il sentimento della vita e del moto. Non più la esteriore e superficiale rappresentazione, ma l'intima e profonda espressione delle figure; non più movimenti convenzionali, ma verità ed eleganza di atteggiamenti; non più colori crudi e aspri, ma vaghezza e gentilezza di toni: l'aria e la luce animano le figure liberate dagli sfondi ristretti, chiusi, della vecchia tradizione; i cieli azzurri illuminano i prati fioriti sui quali si muovono libere le creazioni dell'artista.

Chi seppe al pari del Botticelli esprimere questo particolare indirizzo dell'arte nuova nella riproduzione della vita, del movimento e del sentimento intimo e profondo? Non il Ghirlandaio, grandissimo pittore, ma « quasi impassibile spettatore, come scrive il Pater, dell'azione che gli si svolge innanzi;¹ » non Benozzo Gozzoli, abbondante e piacevole narratore, ma troppo spesso superficiale. Il Verrocchio e il Pollaiuolo esercitarono poco la pittura; cosicchè Sandro si può dire a ragione l'artista più originale, più *moderno*, più suggestivo del suo tempo, eccezion fatta per Leonardo.

¹ *Studies in the history of the Renaissance*, pag. 43.



Il Vasari nella Vita del Botticelli si limita a darci una enumerazione male ordinata delle sue opere; e sebbene scrivesse le *Vite* appena quaranta anni dalla morte dell'artista, molte cose che dice di lui sono inesatte o addirittura false. Che il Botticelli da giovinetto non avesse voglia di far nulla è cosa probabile, anzi frequente nella prima età degli ingegni originali; ma il Vasari ha torto nel dipingerlo quasi illetterato. Nessun artista, invece, ha più studiato e riflettuto di lui: la scelta dei soggetti, il carattere delle composizioni, la interpretazione di esse dimostrano quanto egli sapesse rendersi familiari i miti classici, le favole dei poeti, i racconti dei novellisti. Dante ebbe da lui illustrazioni; il Boccaccio gli fornì il soggetto per alcune pitture; Leon Battista Alberti gli fu guida a interpretar Luciano nella Calunnia; seguì il Savonarola nella idealità della fede. Nella espressione delle sue figure realizzò coi colori quel meraviglioso temperamento fra le idealità moderne e le classiche che caratterizza la poesia del Poliziano e tutta l'arte della Firenze medicea: a ciò non sarebbe bastata la potenza dell'ingegno senza una svariata cultura, comunque egli se l'appropriasse.

Generalmente si vuole che la dimestichezza con il Poliziano abbia influito sullo svolgimento dei soggetti

mitologici o allegorici con particolare compiacenza trattati dal Botticelli; ma, pur ammettendo la guida del poeta, non bisogna esagerare la parte ch'egli può avere avuto sull'artista. L'idea della composizione, e magari la distribuzione delle figure e i loro attributi, saranno sì stati suggeriti dall'uomo di lettere, come allora spesso accadeva; ma l'arte del Botticelli non è più quella allegorica del medio evo, dove la rappresentazione dei simboli prevalga; è arte squisita di poetiche figure, ravvivate da profondo sentimento interno, e, per questa loro intima virtù, assai più che per i particolari estrinseci, così potentemente suggestive a chi le riguardi. L'alta fantasia che le ha create potè adattarle a scene tradizionali, ma non certo, nell'incarnarle, si piegò ad alcuna tradizione o all'immaginazione altrui. Così facendo l'artista si sarebbe perduto.



Alessandro di Mariano Filipepi, chiamato « all'uso nostro » Sandro, e detto *del Botticello*, perchè così era soprannominato il suo fratello Giovanni, nacque a Firenze nel 1447; e il Vasari racconta che il padre « infastidito di questo cervello inquieto e stravagante per disperato lo pose all'orefice; ma Sandro, che era destra persona, e si era volto tutto al disegno, invaghitosi poi della pittura, aprendo liberamente l'animo

suo al padre, da lui, che conobbe la inclinazione di quel cervello, fu condotto a fra Filippo del Carmine, eccellentissimo pittore allora, ed acconcio seco a imparare, come Sandro stesso desiderava. Datosi dunque tutto a quell'arte, seguì ed imitò sì fattamente il maestro suo, che fra Filippo gli pose amore, ed insegnògli di maniera, che e' pervenne tosto ad un grado che nessuno lo avrebbe stimato.¹ »

Filippo del Carmine godeva allora di grande reputazione. Ben accolto ai Medici, fu da essi favorito e protetto; e quando a Prato, nel convento di Santa Margherita, invaghitosi della bella Lucrezia Buti, la rapì, suscitando gravissimo scandalo, non sarebbe andato impunito se non avesse goduto di quella potente amicizia.

A Prato fra Filippo lasciò il documento maggiore della sua arte nei mirabili affreschi del coro della cattedrale rappresentanti la vita di San Giovanni Battista e di Santo Stefano, ch'egli cominciò nel 1452. Il sentimento delicato ch'egli ebbe per le bellezze naturali dette una particolare efficacia a tutte le sue creazioni; ma in quelle pitture è notevole la naturalezza e l'armonica disposizione dei gruppi, la bellezza delle attitudini e dei movimenti, la nobiltà delle figure. E a Prato il Botticelli — se, come vorrebbe il Vasari, ap-

¹ VASARI, Ed. citata, vol. III, pag. 310.

prese la pittura da fra Filippo — avrebbe dovuto recarsi per iniziare la sua carriera; cioè, presumibilmente, circa il 1462 quando Sandro contava appena quindici anni.

Il Crowe ritiene che il Botticelli abbia potuto seguire il maestro anche a Spoleto: « on devrait cependant pouvoir alors retrouver sa trace à Spolète, ce que jusqu'à présent l'on n'a pas fait.¹ » Ma nessun documento ci permette di affermare che il Botticelli seguisse il frate in quella città; nè lo studio degli affreschi dà alcun argomento che renda probabile la supposizione. Il fatto poi che fra Diamante, ritornato a Firenze nel 1470, affidò al Botticelli « tenuto allora maestro bonissimo » il figlio di fra Filippo, certo col consenso del padre, mostra chiaro che Sandro non fu più col frate dopo il 1467.



I nomi di fra Filippo e di fra Diamante sono intimamente legati a quello del Botticelli: da ciò forse la tradizione che fa di Sandro uno scolare del frate; e, senza dubbio, l'arte del Botticelli per certi caratteri di mondanità, di sensualità e di bellezza materiale sembra derivare direttamente da quella di fra Filippo.

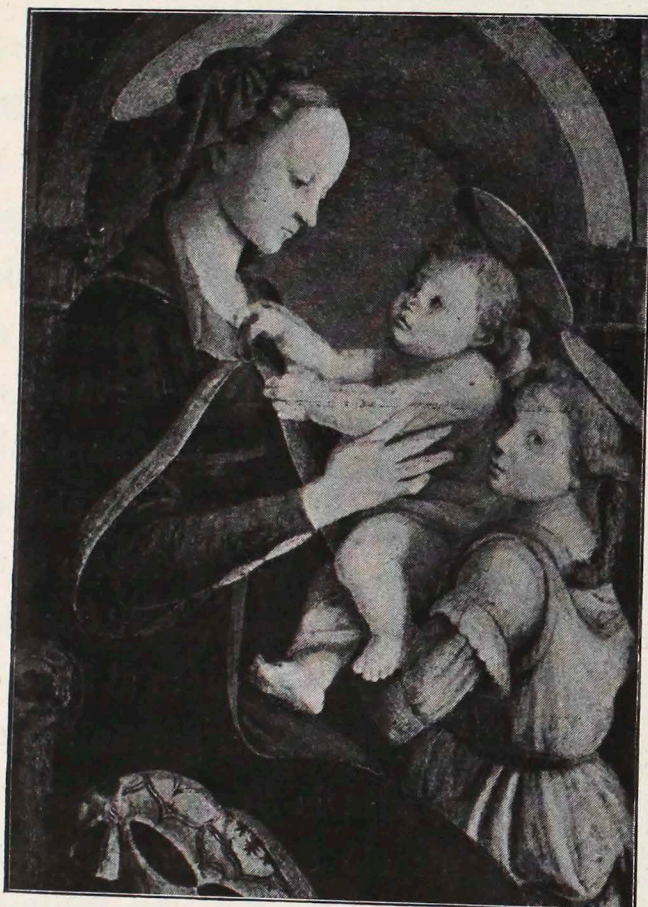
¹ J. A. CROWE, *Sandro Botticelli* in *Gazette des Beaux Arts*, 1886, pag. 179.

Ma nelle prime opere del nostro l'influsso del Verrocchio e del Pollaiuolo — dei due più celebri pittori-orafi di Firenze — è così evidente da farci ritenere che invaghitosi della pittura, nella bottega stessa di uno dei due artisti, ove le due arti si praticavano, si inducesse a seguire quella cui maggiormente si sentiva portato. Col Pollaiuolo lavorò infatti a una delle rappresentazioni allegoriche per l'arte della Mercanzia; del Verrocchio risentì l'influsso potente, se pure non fu a dirittura nella sua bottega — come tutto farebbe credere — compagno di Leonardo e di Lorenzo di Credi.

Ora, mentre si possono studiare le varie influenze del Pollaiuolo e del Verrocchio, ma particolarmente del secondo, in alcune opere botticelliane che mostrano giovanile inesperienza, a provare la diretta derivazione da fra Filippo si ricorda il quadro dell'Ospedale degli Innocenti di Firenze, prima assegnato al frate e dai più recenti critici considerato opera giovanile di Sandro.

Il dipinto rappresenta la Vergine seduta, col Bambino sorretto dal piccolo San Giovanni. Il motivo è direttamente ispirato dal quadro che Filippo dipinse per la cappella del palazzo di Cosimo de' Medici e che ora si trova agli Uffizi. Ma nella tavola dell'Ospedale la Vergine seduta non giunge le mani in atto di preghiera; e in luogo dell'angelo sorridente sta San Giovannino che si volge pensieroso guardando innanzi a sè, fuori del quadro. Nè queste sono le sole differenze:

perchè i tipi e il sentimento melanconico che traspira dai volti mostrano subito un soggettivismo ignoto a fra Filippo e rivelano una personalità artistica affatto indipendente.



FOT. ALINARI.

BOTTICELLI (?) — MADONNA.
(Ospedale degli Innocenti.)

Opera giovanile del Botticelli si considera anche un'altra tavola, dell'Ospedale di Santa Maria Nuova, dove la Vergine seduta tiene sulle ginocchia adagiato il Bambino, che tende amorosamente verso di lei le

braccia, mentre due angeli a destra e San Giovannino a sinistra circondano reverenti la Madre e il Figlio divino.

Una semplice comparazione fra questi due dipinti



FOT. ALINARI.

MADONNA CON ANGELI.
(Ospedale di Santa Maria Nuova.)

mostra chiaro, come, non che assegnarli a uno stesso periodo di un artefice, non possono nemmeno appartenere a un maestro medesimo. In quello dell'Ospedale di Santa Maria Nuova è tutta la timidezza, la

secchezza, la ingenuità e la superficialità proprie di un inesperto; in quello degli Innocenti invece non solo nessuno di questi caratteri, ma arte e sentimento ben sviluppati e potenti. Sarà sempre difficile voler riconoscere la maniera di un artista che ancora non si sia formato uno stile suo proprio, mentre, nell'incertezza della inesperienza, ondeggia fra ciò che ha appreso e ciò che cerca, mostrando insieme le traccie delle differenti ispirazioni; ma nel caso nostro non si tratta più d'indovinare attraverso forme ancora incerte a chi possa spettare un'opera d'arte, bensì di comparare fra loro due quadri, in cui troppo evidenti sono le differenze. Il pittore che ha eseguito il quadro degli Innocenti tornerebbe troppo indietro con quello di Santa Maria Nuova; nè può ascriversi fra le opere giovanili del Botticelli quella tavola in cui è ammirevole, oltre che l'espressione e il sentimento, la finezza del colorito caldo e trasparente, la fluidità del disegno e della modellatura, la grazia dei volti.

Una serie continuata di quadri botticelliani porta evidente l'impronta verrocchiesca: in quello di Santa Maria Nuova il tipo della Vergine arieggia la testa giovanile d'angelo disegnata dal Verrocchio a matita nera, ora nella collezione degli Uffizi; e il motivo stesso del Bambino che tende ambe le braccia alla madre è direttamente ispirato dalla tavola del Verrocchio che si conserva nel Museo di Berlino. Questi tipi si man-

tengono costanti, e solo perfezionati nella pienezza della modellatura, nella forza del chiaroscuro e nella maggiore indipendenza d'interpretazione, li rivediamo nelle opere successive, quali la Madonna dalla siepe di rose



FOT. ALINARI.

MADONNA CON ANGELI.
(Museo di Napoli.)

agli Uffizi (che deriva più pel motivo che per i caratteri e il sentimento da fra Filippo), la Madonna del Museo di Napoli, e il quadro della Galleria Antica e Moderna di Firenze rappresentante la Santa Conversazione.

La figura della Fortezza, eseguita probabilmente verso il 1470,¹ riproduce nel volto il tipo verrocchiesco, e il San Sebastiano del Museo di Berlino (1473) è tutto, nel carattere e nel sentimento (con accenti però già molto personali), dell'arte del Pollaiuolo, al quale prima veniva attribuito. Concedendo pure che il Botticelli si recasse con fra Filippo a Prato verso il 1462, quando aveva quindici anni, resta assai probabile, chi consideri la vita spensierata e sregolata del frate e la sua continua distrazione dal lavoro (tanto che nel 1463 il Consiglio della città deliberò di costringerlo a finir l'opera, per la quale aveva già ricevuto buona somma di denaro), che il Botticelli se ne tornasse presto a Firenze e fosse affidato al Verrocchio, meritamente celebre.

Nessuno più di lui infatti avrebbe potuto insegnare al giovine artista la nobiltà e la eleganza dei tipi, la severa perfezione delle forme, l'agile movimento delle figure; nessuno più di lui seppe accoppiare lo studio appassionato del vero alla varietà delle manifestazioni artistiche: orefice, prospettico, scultore, intagliatore, pittore e musico, egli è il vero precursore di Leonardo.

Anche escludendo che il Botticelli seguisse a Prato il frate e seco lavorasse agli affreschi della cattedrale, non

¹ Nel 1466 (16 aprile) si fanno di tarsia le spalliere nella Sala grande dell'Arte de' Mercanti (Spogli Strozzi, vol. I, c. 224): è quindi da supporre che in questo tempo, per nuovo adornamento della sala stessa, fossero eseguite le figure delle *Virtù*.

si nega però che egli subisse l'influenza dell'arte, piena di attrattive, di fra Filippo, e ne studiasse le numerose tavole eseguite per le chiese di Firenze e gli affreschi pratesi, non così però da modificare sostanzialmente la educazione artistica ricevuta nella bottega del Verrocchio, dove tutto ci conferma che si allogasse. Ricordiamo ancora che, s'egli fosse stato dal 1460 al 1467, cioè dai tredici ai vent'anni, con fra Filippo, non sapremmo davvero dove collocare gli anni da lui indubbiamente passati all'orafo; e, che più importa, non ci potremmo nemmeno spiegare quando e come assumesse con tanta facilità i tratti caratteristici del Verrocchio, i quali mostrano più che una semplice influenza passeggera. Fra Filippo e il Botticelli hanno gli ideali della forma umana fondamentalmente diversi: le figure del primo sono corte e massicce, dalle teste rotonde e depresse, dalle grandi mani; quelle del Botticelli sono invece alte e slanciate, coi volti lunghi, ovali, e con le mani strette e ossute.¹ Temperamenti diversissimi, il frate, col suo riso sereno, guarda bonario alle cose del mondo, mentre il Botticelli, caldo, eccitato, sempre intimamente commosso, si esprime con linee impetuose.²

¹ RICHTER, *Lectures on the National Gallery*. London, 1898. *Sandro Botticelli and his school*. Pag. 50-51.

² WÖLFFLIN, *Die klassische Kunst, eine Einführung in die italienische Renaissance*. München, Bruckmann, 1899, pag. 16.



Dalle castigate e adorabili madonne dell'Angelico a quelle di fra Filippo, in cui pure penetra un sentimento del pio frate, quanta distanza! Sono due ideali quasi opposti che cercano d'incarnarsi: da un lato il sentimento religioso più puro, dall'altro il culto della grazia umana più squisita. Ma nessun altro artista ha saputo rendere, come ha reso il Botticelli, così intensamente la rispondenza affettuosa fra madre e figliuolo: alla mistica devozione del medio evo egli fa subentrare intieramente l'incanto, la sensibilità moderna. Sia ch' Ella preme il Figlio leggiatamente al seno, o pieghi tranquilla la testa fino alle guancie di lui, o lo tenga semplicemente innanzi a sè nel grembo, mentre, con la piccola destra levata, egli sta in atto di benedire, è la tenerezza della madre che trionfa, è il bambino che alla mamma sua chiede amplessi e carezze.

Come nel tondo che fra Filippo dipinse per Leonardo Bartolini nel 1452, e che ora si trova nella Galleria Pitti, anche nella Madonna dalla siepe di rose del Botticelli il putto si trastulla con una melagrana che la madre tiene nella destra; anche qui, con lieve varietà di mossa, egli sta in atto di portarne un granello alla bocca. Ma di quanto Botticelli sorpassa il modello nella spontaneità del sentimento e nel carattere

delle teste! Egli perfeziona le forme che già abbiamo visto sue proprie nel dipinto di Santa Maria Nuova: del tipo verrocchiesco mantiene il volto rotondeggiante, l'alta fronte sporgente, il naso corto e carnoso e le labbra prominenti; di fra Filippo continua il motivo; ma tutto — motivo e lineamenti — trasforma e fonde e migliora col proprio temperamento. Così la tavola del Museo di Napoli, se nell'invenzione ricorda quella di Santa Maria Nuova di Firenze, nelle figure si affina e si ingentilisce, nel colore diviene meno cruda e leggiosa; e il sentimento e l'espressione melanconica acquistano maggiore

intensità e il volto della Vergine ci mostra con quanta libertà il Botticelli derivasse dai modelli del suo maestro. I tipi delle figure e il paese del fondo ci ricordano la Madonna del Principe Chigi, non più a Roma, una delle composizioni più graziose degli anni



FOT. ALINARI.

MADONNA DALLA SIEPE DI ROSE.
(Galleria degli Uffizi.)

suoi giovanili. Siede la Donna tenendo sulle ginocchia il Bambino, e con la destra prende una spiga che un fanciullo, melanconicamente sorridente (nessun segno che sia un angelo), dalle chiome lunghe e inanellate,



FOT. ANDERSON.

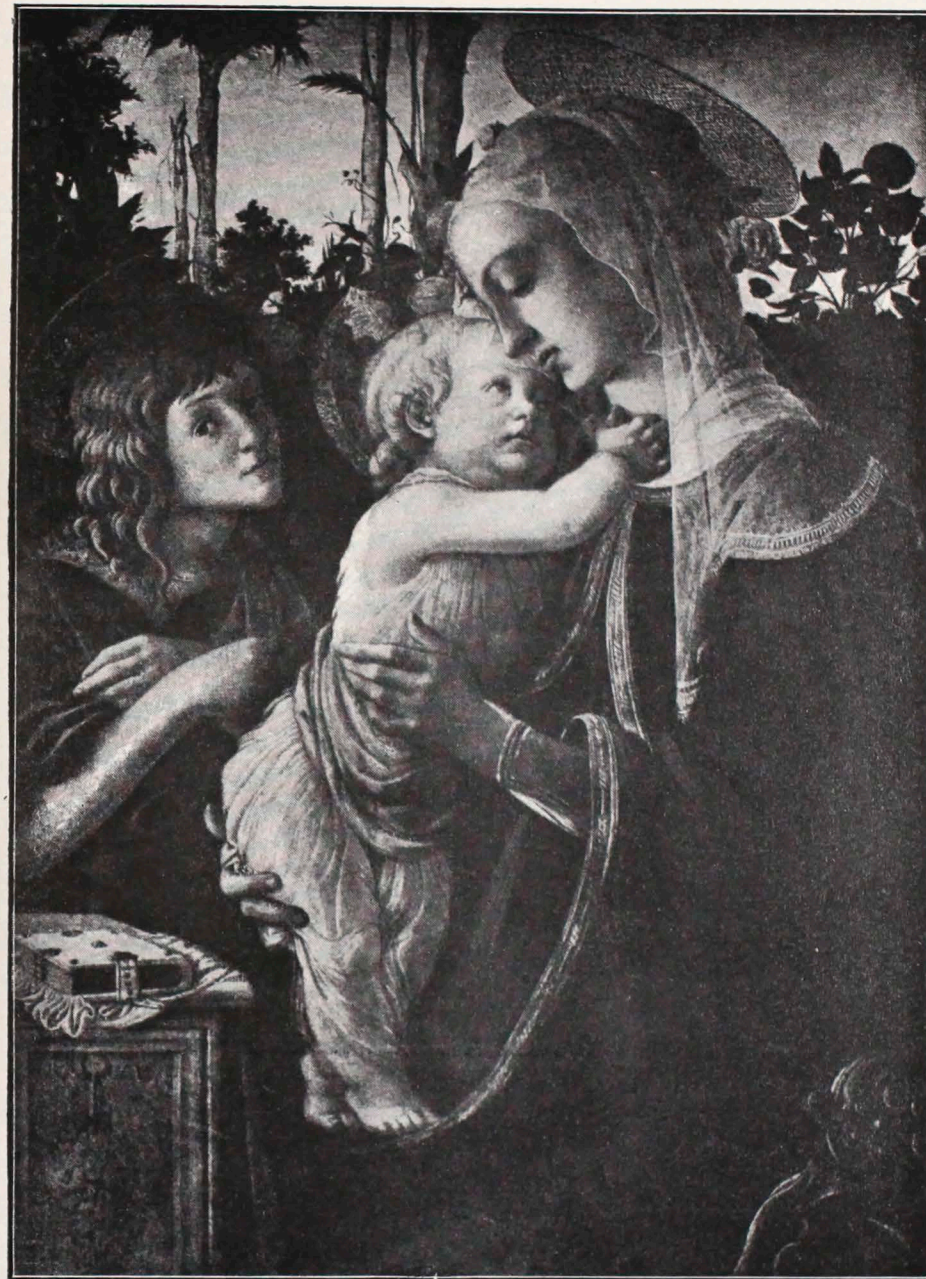
MADONNA.

(Già nella Galleria del Principe Chigi.)

la Madonna del Louvre. Ella reclina con mestizia la testa sul capo del figliuolo: egli porta la mano destra al collo, e la riguarda con espressione infinita. Dietro, San Giovannino unisce in croce le mani sul petto. Chi ha mai saputo incarnare più veramente gl'intimi sensi d'una madre, che, timorosa, presaga

coronato di verde, le porge sovra un piatto con alcuni grappoli d'uva. Gesù volge lievemente la testa abbassata e solleva la destra per benedire il frutto della vite e del grano, i simboli del sacrificio eucaristico.

Ma dove il sentimento materno si esprime con ineffabile affetto è nel-



FOT. BRAUN CLÉMENT E C.

MADONNA.

(Museo del Louvre, Parigi.)

dell'avvenire del figlio, se lo stringe al seno e lo accarezza con lo sguardo melanconico?



La prima tra le opere menzionate dal Vasari è la Fortezza, oggi nella Galleria degli Uffizi. « Dipinse,



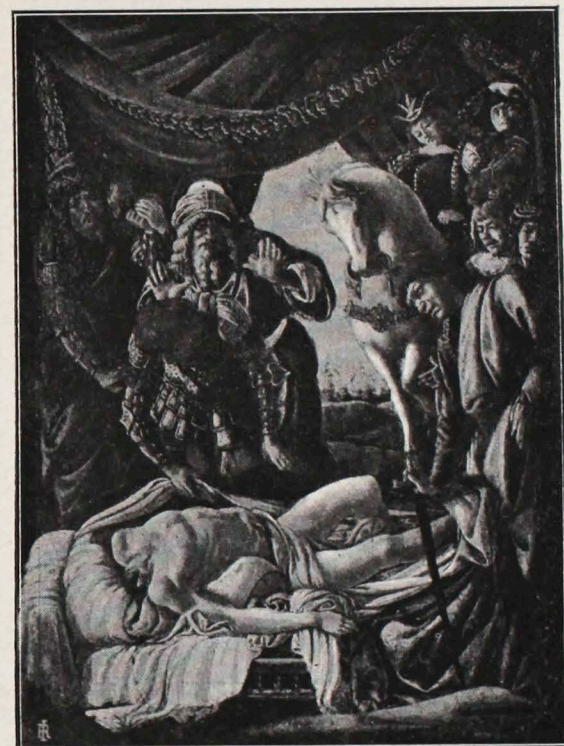
FOT. ALINARI.

LA FORTEZZA.
(Galleria degli Uffizi.)

essendo giovanetto, nella Mercatanzia di Fiorenza una Fortezza, fra le tavole delle Virtù, che Antonio e Piero del Pollaiuolo lavorarono.... in quello stesso luogo dove siede pro tribunali il magistrato di quella.¹ » È una figura di donna, seduta in alto scanno, con la testa inclinata languidamente: il petto e le braccia coperte di ferro, il bastone del comando trattenuto in grembo con tutte e due le mani. Il volto giovanile e dolce contrasta in modo troppo stridente con il soggetto solenne che do-

¹ VASARI, *Vita di Sandro Botticelli*. III, pag. 310: cfr. *Vita di Antonio e Piero Pollaiuolo*, pag. 292.

rette: il busto è piccolo e le gambe lunghissime; le pieghe della veste bianca sono rigide e simmetriche, mentre il mantello rosso, gettato sulle ginocchia, ha un che di grandioso che rivela l'individualità artistica del Botticelli. Il quale, evidentemente, ha qui seguito, nelle forme dure, come scolpite sul metallo, e nell'atteggiamento forzato, il modello delle Virtù del Pollaiuolo. Ma tranne in questa visibile derivazione degli accessori, la Fortezza del Botticelli non ricorda il Pollaiuolo; sì piuttosto la maniera del Verrocchio: la pittura è più piena, il chiaroscuro più potente e l'artista si mostra nel complesso già padrone dell'arte sua.



FOT. ALINARI.

OLOFERNE.
(Galleria degli Uffizi.)

La gentilezza del volto, così poco conveniente al soggetto rappresentato, è notevole pure nella figura di Giuditta, della stessa Galleria, di cui il Vasari non fa parola, sebbene già il Borghini la avesse indicata assai



La prima tra le opere menzionate dal Vasari è la Fortezza, oggi nella Galleria degli Uffizi. « Dipinse,



FOT. ALINARI.

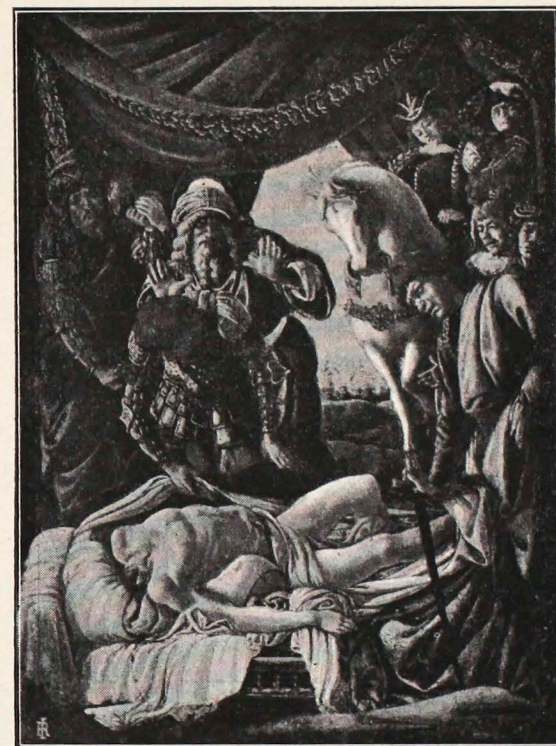
LA FORTEZZA.
(Galleria degli Uffizi.)

essendo giovanetto, nella Mercatanzia di Fiorenza una Fortezza, fra le tavole delle Virtù, che Antonio e Piero del Pollaiuolo lavorarono.... in quello stesso luogo dove siede pro tribunali il magistrato di quella.¹ » È una figura di donna, seduta in alto scanno, con la testa inclinata languidamente: il petto e le braccia coperte di ferro, il bastone del comando trattenuto in grembo con tutte e due le mani. Il volto giovanile e dolce contrasta in

modo troppo stridente con il soggetto solenne che dovrebbe rappresentare; le proporzioni non sono cor-

¹ VASARI, *Vita di Sandro Botticelli*. III, pag. 310: cfr. *Vita di Antonio e Piero Pollaiuolo*, pag. 292.

rette: il busto è piccolo e le gambe lunghissime; le pieghe della veste bianca sono rigide e simmetriche, mentre il mantello rosso, gettato sulle ginocchia, ha un che di grandioso che rivela l'individualità artistica del Botticelli. Il quale, evidentemente, ha qui seguito, nelle forme dure, come scolpite sul metallo, e nell'atteggiamento forzato, il modello delle Virtù del Pollaiuolo. Ma tranne in questa visibile derivazione degli accessori, la Fortezza del Botticelli non ricorda il Pollaiuolo; si piuttosto la maniera del Verrocchio: la pittura è più piena, il chiaroscuro più potente e l'artista si mostra nel complesso già padrone dell'arte sua.



FOT. ALINARI.

OLOFERNE.
(Galleria degli Uffizi.)

La gentilezza del volto, così poco conveniente al soggetto rappresentato, è notevole pure nella figura di Giuditta, della stessa Galleria, di cui il Vasari non fa parola, sebbene già il Borghini la avesse indicata assai

precisamente: « Due quadretti insieme — scriveva egli nel *Riposo*, — nell'uno de' quali è dipinto Oloferne nel letto con la testa tronca, co' suoi baroni intorno, che si maravigliano, e nell'altro Giuditta colla testa nel sacco, avea non ha molto M. Ridolfo [Sirigatti], ed esso gli donò alla Sere-



FOT. ALINARI.

GIUDITTA.
(Galleria degli Uffizi.)

nissima Signora Bianca Cappello de' Medici Gran Duchessa nostra; intendendo che Sua Altezza, come quella, che è virtuosissima, voleva adornare uno scrittoio di pitture e di statue antiche, giudicando degna quella operetta del Botticello di poter comparire appresso all'altre, che da S. A. vi son poste.¹ »

E degni veramente di ammirazione sono i due quadretti, dei quali il primo è condotto con molta forza drammatica e profondo sentimento; l'altro mostra il progresso fatto dall'autore nel disegno, nel colorito e nella modellazione. In questo, alterato da parecchi e

¹ BORGHINI, *Il Riposo*. Siena, 1787, II, pag. 133.

male intesi restauri, sotto al verde del piano trasparente ancora, chi osservi attentamente, il piede originale di Giuditta che il moderno restauratore portò più indietro e rifece; nè si può credere questo fosse un pentimento dell'artista dacchè tutto il piano è ritoccato e le stesse pieghe della veste non vanno esenti da rifacimenti.

Secondo il Vasari, per Lorenzo dei Medici dipinse un San Sebastiano, che poi passò in Santa Maria Maggiore, come avverte l'anonimo Gaddiano: « in Santa Maria Maggiore è di sua mano uno San Bastiano in



FOT. HANFSTAENGL.

SAN SEBASTIANO.
(Museo di Berlino.)

tavola che è in una colonna, il quale fece di giennaro nel 1473. » La data bene s'accorda col carattere della pittura, che pur mostrando, come abbiám detto, palesi affinità con l'arte di Antonio del Pollaiuolo, conferma come il Botticelli già sapesse essere indipendente nella interpretazione del vero riprodotto con particolare esattezza, nella limpidezza del colorito, nella sicurezza della forma, e nella esecuzione tecnica. Anche il modo di rendere il paese del fondo è tutto suo personale.



Un anno dopo, nel 1474, Sandro fu chiamato a Pisa per dipingere in Camposanto; segno che la sua reputazione avea già varcato i confini della città natale. Ebbe un fiorino largo « perchè venne da Firensa a vedere dove avea a dipingnere in Camposanto, » notava allora l'Operaio, col quale pare si accordasse nel maggio dello stesso anno.¹ Ma prima si volle da lui un saggio della sua abilità; e perciò gli fu commessa una Assunzione di Nostra Donna nella Cappella della Incoronata, « la quale (avverte l'Operaio) fa per uno paragone, che, piacendo, à poi a dipingniere in Campo-

¹ *I Pittori e gli Scultori del Rinascimento nella Primaziale di Pisa.* Estratto dall'*Archivio Storico dell'Arte*, anno VI, fasc. VI, pag. 4.

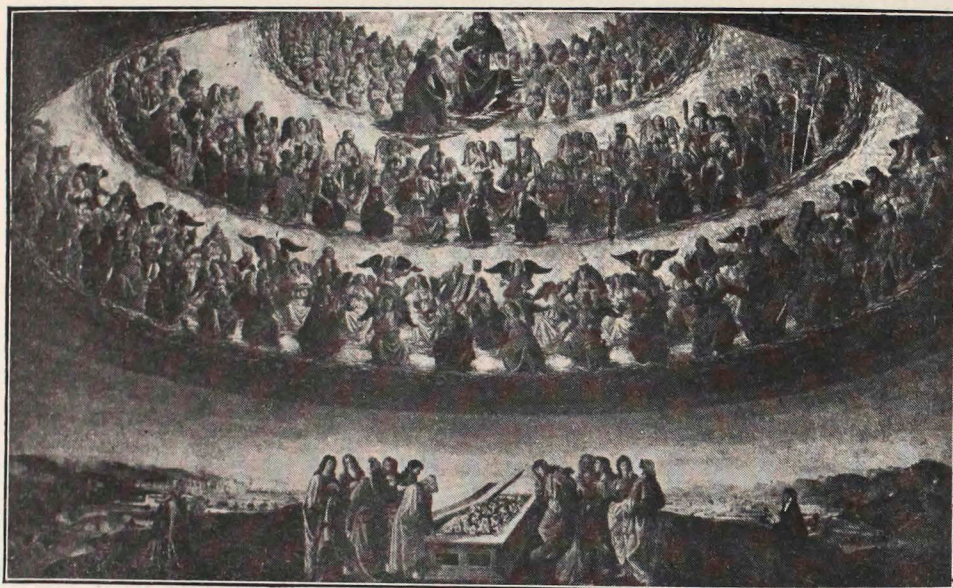
santo. » Questa storia fu cominciata nel luglio del 1474, e pare che il lavoro seguitasse fino al settembre dello stesso anno, trovandosi ne' registri dell'Opera pisana varie partite di grano e di denari dati a Sandro detto *Botticello* o *del Botticella* per azzurro oltramarino fatto venire da Firenze.¹ Poi il suo nome scompare da quei libri; onde dobbiamo credere, non gli piacendo, lasciasse, come dice il Vasari, imperfetta l'opera: così restò libero il campo nel gran chiostro pisano a Benozzo Gozzoli, che già vi lavorava dal 1468, e che da solo eseguì nella parete di tramontana quel lavoro giudicato dal Vasari « terribilissimo » e tale « da far paura a una legione di pittori.² »

Un'altra Assunzione ricorda il Vasari fra le opere di Sandro: quella in San Pier Maggiore di Firenze (oggi nella Galleria Nazionale di Londra), « con infinito numero di figure e con le zone de' cieli come son figurate, i patriarchi, i profeti, gli apostoli, gli evangelisti, i martiri, i confessori, i dottori, le vergini, e le gerarchie, e tutto col disegno datogli da Matteo Palmieri († 1475), ch'era litterato e valentuomo. » Il dipinto parve quasi ereticale, poichè, dicevano, seguiva una strana opinione d'Origene intorno agli angeli per compiacere al Palmieri, che l'aveva adottata nella sua *Città di Vita*; il che se è vero o non vero, diremo col

¹ Archivio del Capitolo di Pisa. Filza D. Ricordanze, c. 8^t.

² I. B. SUPINO, *Il Camposanto di Pisa*. Firenze, Alinari, pag. 49.

Vasari, « non se ne aspetta il giudizio a noi; » sembra però che si debba senz'altro assolvere il nostro, dacchè la critica moderna, a malgrado del restauro che l'ha mal ridotto, ma che lascia pur sempre riconoscere nel tipo degli angeli e delle figure l'influenza del Verrocchio; a malgrado della vivacità della composizione e



FOT. BRAUN CLÉMENT E C.

BOTTICELLI (?) L' ASSUNZIONE DELLA VERGINE.
(Galleria Nazionale in Londra.)

della precisa descrizione del biografo, ha tolto al Botticelli l'attribuzione dell'eretico dipinto.¹

¹ Cfr. ULMANN, *Botticelli*, pag. 76. — J. P. RICHTER, *Italian Art in the National Gallery*. London, 1883. — FRIZZONI, *L'arte italiana nella Galleria Nazionale di Londra in Arte Italiana del Rinascimento*. Saggi critici. Milano, 1891. — DIEGO ANGELI, *Per un quadro eretico in Archivio Storico dell'Arte*, serie II, anno II, pag. 58 e seg.

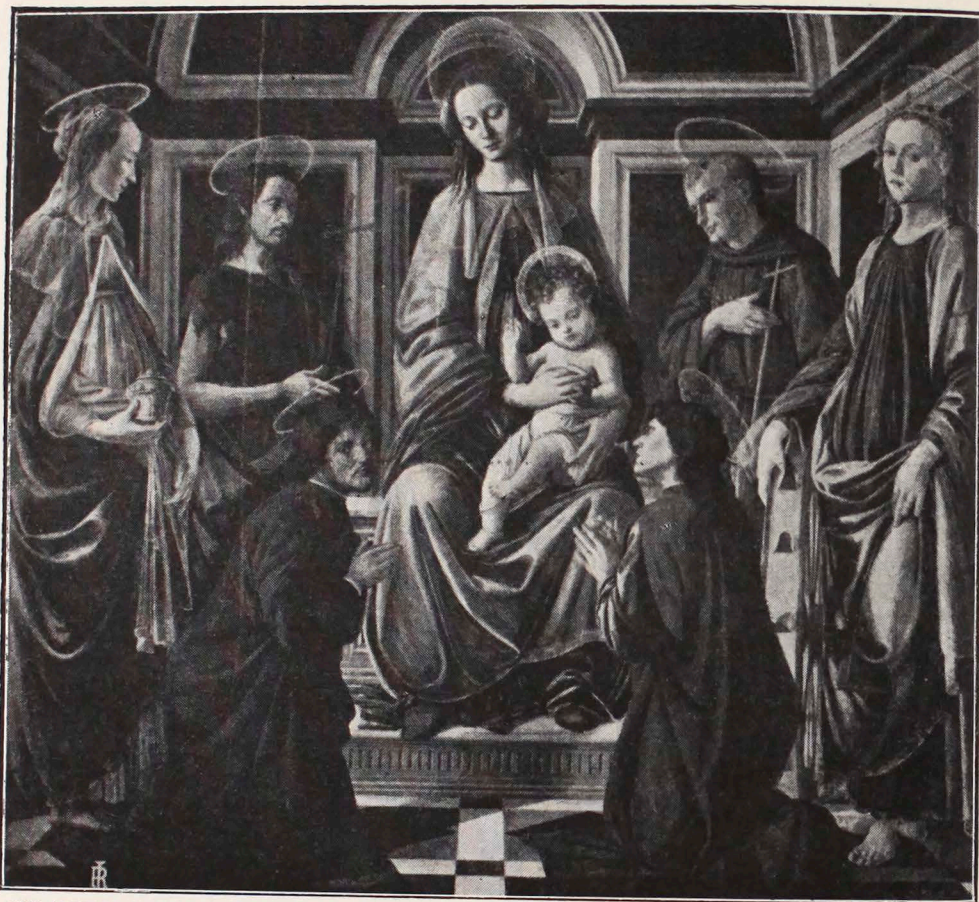


Tornato a Firenze, non gli mancò la protezione dei Medici, la cui munificenza arrideva sempre larghissima ai dotti e agli artisti; e in quella reggia ospitale, dove tanti illustri convenivano, il Botticelli contrasse amicizie preziose, prima fra tutte quella del Poliziano, ed ebbe modo di coltivare maggiormente l'ingegno nella comunanza con gli eruditi, coi filosofi, e coi poeti che frequentavano e facevano grande la casa del Magnifico Lorenzo.

Uno dei primi lavori eseguiti per essi è la tavola con la Vergine in trono fra quattro Santi, della Galleria Antica e Moderna, dacchè i due protettori della famiglia, Cosimo e Damiano, stanno genuflessi sul primo piano del quadro. Il dipinto fu così fortemente restaurato che si dubitò perfino se fosse del Botticelli: la Vergine e il Bambino in special modo hanno caratteri del tutto differenti dai tipi propri del maestro. Ma le figure degradano prospetticamente sul piano, i santi sono pieni di carattere, e la testa di Santa Caterina, elegante e graziosa figura, mostra quasi iniziale quel tipo che perfezionato poi nelle opere della maturità diventerà la particolare e personale caratteristica del Botticelli.

Come cliente de' Medici, certo Sandro dovette assistere ai preparativi, se pur non ebbe qualche parte

in essi, per la celebre giostra che doveva solennizzare la pacificazione italiana — effimera pace — e festeggiare la lega trattata in Roma nel dicembre del '74, lega che



FOT. ALINARI.

LA VERGINE COL FIGLIO FRA SANTI.
(Galleria Antica e Moderna.)

doveva congiungere il Papa e Napoli con Firenze, Venezia e Milano.¹

Fiorenza lieta in pace si riposa,
Nè teme i venti o 'l minacciar del cielo,
O Giove irato in vista più crucciosa.

¹ DEL LUNGO, *Florentia. Uomini e Cose del Quattrocento*. Firenze, Barbèra, 1897, pag. 403.

Così cantava il Poliziano nelle celebri *Stanze* a gloria de' Medici e in particolare onore di Giuliano, trionfatore della giostra, tenuta appunto il 28 gennaio del '75.

Ma più che la Giostra, in quelle mirabili ottave il Poliziano canta l'amore di Giuliano per la bella Simonetta, la moglie di Marco Vespucci, che nella selva si presenta a lui così:

Io non son qual tua mente in vano auguria,
Non d'altar degna, non di pura vittima;
Ma là sovr'Arno nella vostra Etruria
Sto soggiogata alla teda legittima:
Mia natal patria è nella aspra Liguria
Sopr'una costa alla riva marittima,
Ove fuor de' gran massi indarno gemere
Si sente il fer Nettunno e irato fremere.

Sovente in questo loco mi diporto;
Qui vengo a soggiornar tutta soletta:
Questo è de' miei pensieri un dolce porto:
Qui l'erba e' fior, qui il fresco aere m'alletta:
Quinci el tornar a mia magione è corto:
Qui lieta mi dimoro Simonetta,
All'ombre, a qualche chiara e fresca linfa,
E spesso in compagnia d'alcuna ninfa.¹

L'amore del « bel Julio, » che il Poliziano cantò con tanta arte, avrebbe toccato anche la fantasia del nostro pittore? Alcuni vogliono riconoscere nel dipinto famoso, comunemente chiamato l'Allegoria della

¹ *Le stanze, l'Orfeo e le rime di messer Angelo Ambrogini Poliziano*, illustrate da Giosuè Carducci. Firenze, Barbèra 1863, pag. 31. Simonetta Cattaneo nacque a Portovenere verso il 1483 e a soli ventitré anni, sposa di Marco Vespucci, morì di mal sottile a Firenze, lasciando dietro di sé universale rimpianto.

in essi, per la celebre giostra che doveva solennizzare la pacificazione italiana — effimera pace — e festeggiare la lega trattata in Roma nel dicembre del '74, lega che



FOT. ALINARI.

LA VERGINE COL FIGLIO FRA SANTI.
(Galleria Antica e Moderna.)

doveva congiungere il Papa e Napoli con Firenze, Venezia e Milano.¹

Fiorenza lieta in pace si riposa,
Nè teme i venti o 'l minacciar del cielo,
O Giove irato in vista più crucciosa.

¹ DEL LUNGO, *Florentia. Uomini e Cose del Quattrocento*. Firenze, Barbèra, 1897, pag. 403.

Così cantava il Poliziano nelle celebri *Stanze* a gloria de' Medici e in particolare onore di Giuliano, trionfatore della giostra, tenuta appunto il 28 gennaio del '75.

Ma più che la Giostra, in quelle mirabili ottave il Poliziano canta l'amore di Giuliano per la bella Simonetta, la moglie di Marco Vespucci, che nella selva si presenta a lui così:

Io non son qual tua mente in vano auguria,
Non d'altar degna, non di pura vittima;
Ma là sovr'Arno nella vostra Etruria
Sto soggiogata alla teda legittima:
Mia natal patria è nella aspra Liguria
Sopr'una costa alla riva marittima,
Ove fuor de' gran massi indarno gemere
Si sente il fer Nettunno e irato fremere.

Sovente in questo loco mi diporto;
Qui vengo a soggiornar tutta soletta:
Questo è de' miei pensieri un dolce porto:
Qui l'erba e' fior, qui il fresco aere m'alletta:
Quinci el tornar a mia magione è corto:
Qui lieta mi dimoro Simonetta,
All'ombre, a qualche chiara e fresca linfa,
E spesso in compagnia d'alcuna ninfa.¹

L'amore del « bel Julio, » che il Poliziano cantò con tanta arte, avrebbe toccato anche la fantasia del nostro pittore? Alcuni vogliono riconoscere nel dipinto famoso, comunemente chiamato l'Allegoria della

¹ *Le stanze, l'Orfeo e le rime di messer Angelo Ambrogini Poliziano*, illustrate da Giosuè Carducci. Firenze, Barbèra 1863, pag. 31. Simonetta Cattaneo nacque a Portovenere verso il 1483 e a soli ventitré anni, sposa di Marco Vespucci, morì di mal sottile a Firenze, lasciando dietro di sé universale rimpianto.

Primavera, una illustrazione dell'episodio cantato dal Poliziano: Giuliano, cioè, sotto le spoglie di Mercurio; la Simonetta sotto quelle della Primavera: figura certo gentilissima fra quante ne creò il genio botticelliano; ma per supporre che essa venisse effigiata in quel dipinto



FOT. ALINARI.

LA SIMONETTA. (?)
(Galleria Pitti.)

bisogna ammetterlo eseguito nel 1476 o '77 al più tardi. Già l'Ulmann, giustamente ravvicinando per gli stretti, evidenti, rapporti questa allegoria col quadro di Berlino, un tempo nella cappella de' Bardi in Santo Spirito, considerò entrambe le opere come le ultime eseguite a Firenze dal Botticelli, prima, cioè, del suo temporaneo trasferimento a Roma. Ma poichè ora sappiamo che il dipinto di Berlino fu eseguito dal Botticelli nel 1485, ci pare di dover egualmente accostare a questa data l'allegoria primaverile, e rinunciare all'idea di trovar in esso ritratta, a tanti anni di distanza dalla sua morte, la Simonetta. La quale troppo è difficile riconoscere fra tanta incertezza di ritratti che portano

tutti il nome della bella; ma non ci sembra lontano dal vero il Richter nel supporre ch'essa sia effigiata nel dipinto della Galleria Nazionale di Londra, dato per tradizione come rappresentante Venere e Marte.

Già il Symonds aveva sollevato dei dubbi sulla interpretazione di questo quadro, supponendo ancora che il Botticelli non avesse saputo rendere le divinità



FOT. BRAUN CLÉMENT E C.

VENERE E MARTE.
(Galleria Nazionale in Londra.)

pagane con sufficienti mezzi. « Marte (egli scrive) è un giovane fiorentino; il petto e il collo sono presi dal vero; ma le gambe e il ventre che appartengono certamente allo stesso modello, sono tutt'altro che forme eroiche.... Se non sapessimo che l'artista ha voluto rappresentare Venere, la prenderemmo per una Piagnona vestita bene.... ma stupendo è il concetto di quei folli Amori, e il disegno pure è ammirabile; sotto quest'ultimo aspetto è di una bellezza incomparabile la linea, che partendo dal fianco di Marte per il costato e il braccio giunge alla spalla sinistra un po' rialzata.

Tutto il lavoro produce sulla mente un' impressione profonda dovuta in parte alla stranezza colla quale è trattato il soggetto, in parte all' accuratezza della esecuzione e finalmente alla individualità dell' artista.... Ma Greci e Romani, nel veder quel quadro, lo avrebbero disapprovato, perchè in esso è falsato il concetto del mito di Venere e di Marte.¹ » Sennonchè qui il critico illustre, mentre aveva veduto assai bene nell' analisi del quadro, ne cava una conclusione erronea, in omaggio al vecchio titolo tradizionale di esso. Greci e Romani qui non c' entrano; qui c' entra piuttosto il Poliziano di cui giova richiamare un episodio della Giostra.

« Giuliano — scrive il Richter — è rappresentato immerso in un profondissimo sonno. I piccoli satiri mormorano sogni negli orecchi del dormiente, sogni di amore: essi non sono là per tentare di svegliare Marte, o piuttosto Giuliano; perchè chi sceglierebbe per un tale scopo una conchiglia col suo mormorio?

» Sognando, Giuliano è sopraffatto da timore, perchè la sua donna è vestita con l'armatura di Pallade:

Vedi i miei spirti che soffrir non ponno
E 'l volto e l' elmo e 'l folgorar dell' aste.

» Egli non può tollerare la luce dei suoi occhi, lo splendore del suo cimiero e della sua lancia.

¹ *Il Rinascimento in Italia. Le Belle Arti*, pag. 221.

» Ma Cupido sussurra sommessamente:

Alza gli occhi, alza, Julio, a quella fiamma
Che come un sol col suo splendor t' adombra:
Quivi è colei che l' alte menti infiamma
E che de' petti ogni viltà disgombrava.

» Egli sogna di nuovo: una dea viene in suo aiuto e lo conduce alla battaglia e alla vittoria:

Costei pareva che ad acquistiar vittoria
Rapisse Julio orribilmente in campo;
E che l' arme di Palla alla sua donna
Spogliasse, e lei lasciasse in bianca gonna.

» Queste stanze sono, per così dire, gli elementi di cui è composta la pittura del Botticelli; è questo il sogno ch'egli rappresenta. S'egli non ha tentato di rendere nel giovane dormiente i lineamenti di Giuliano, è per la ragione che se l'avesse fatto, la sua pittura avrebbe perduto la maggior parte delle sue poetiche attrattive; nella testa della ninfa però noi abbiamo probabilmente l'unico ritratto autentico di Simonetta, col nome della quale son battezzati quasi tutti i ritratti femminili non solo del Botticelli, ma dei suoi imitatori.¹ »

E che veramente si tratti di un ritratto, non di una ideale rappresentazione dell' artista, lo mostra il carattere del volto, che nel tipo ricorda così da vicino il profilo dell' Istituto Staedel di Francoforte sul Meno,

¹ J. P. RICHTER, *Lectures on the National Gallery*. London, 1898. *Sandro Botticelli and his school*, pag. 56 e seg.

erroneamente considerato una ideale rappresentazione dell'artista.



FOT. BRAUN CLÉMENT E C.

SIMONETTA VESPUCCI.

(Particolare del quadro « Venere e Marte. »)

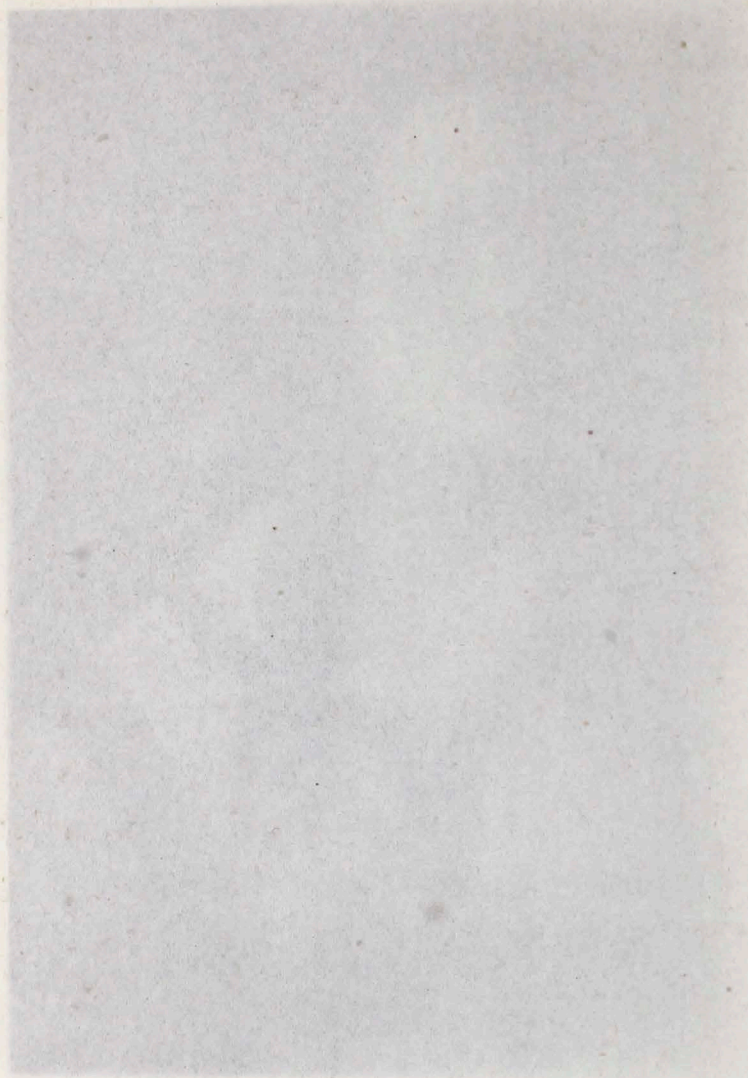
Questo ritratto del Botticelli ha la fronte alta e spaziosa, i sopraccigli fini, il naso lievemente ricurvo in basso, il mento leggermente aguzzo, la bocca piccola e



RITRATTO DI SIMONETTA
A. Filippo della Peruzzi

SANDRO BOTICELLI

mentemente considerato uno
dell'artista.



Questo ritratto di Sandro
spaziosa, l'aspetto è
basso, il nudo, l'aspetto

MUSEO CIVICO DI FRANCOFORTE SUL MENO



Braun, Clement e C. Dornach

RITRATTO D'IGNOTA
A. Filipepi detto Botticelli

voluttuosa, i capelli a onde, scendenti sulle gote e sulle spalle ornati di cordoni di perle e di nastri rosa. Sulla testa ondeggia un gruppo di penne d'airone tenute da un fermaglio d'oro in forma di fiore, che ha al centro un rubino; sul petto, una gemma con Apollo e Marsia. Il Vasari scrive che nella guardaroba del Duca Cosimo erano, di mano del Botticelli, « due teste di femmina in profilo, bellissime; una delle quali si dice che fu l'innamorata di Giuliano de' Medici, fratello di Lorenzo, e l'altra, madonna Lucrezia de' Tornabuoni, moglie di detto Lorenzo.¹ » Che nel quadro di Francoforte sia da riconoscere il ritratto della Simonetta, citato dallo storico aretino? Certo non solo la gemma che porta al collo indica che il dipinto fu eseguito per i Medici, ma la somiglianza con la figura femminile del quadro della Galleria di Londra, che con molta probabilità ci dà i tratti dell'amata di Giuliano, inducono a credere esser questo profilo il vero ritratto della Vespucci.



Il Poliziano scrisse solo due canti delle *Stanze*, chè la morte di Giuliano, vittima del pugnale de' Pazzi (26 aprile '78), gli tolse di condurre il lavoro al termine designato; e il Botticelli, dopo la congiura, fu

¹ VASARI, pag. 322.

incaricato di dipingere, a eterna infamia, secondo la tradizionale usanza, i traditori. Effigiò « nella facciata

dove già era il Bargiello sopra la doghana (come dice l'ano-

nimo Gaddiano), messer

Iacopo, Francesco et Re-

nato de' Pazj, et mes-

ser Francesco Salviatj

arcivescovo di Pisa, e

duj Jacopi Salviatj,

l'uno fratello et l'altro

affine di detto messer

Francesco, et Bernardo

Bandinj, impicchati per la

gola, et Napoleone Franzesj, impicchato per uno piè,

che si trovarono nella congiura contro a Giuliano et

Lorenzo de' Medicj, allj qualj Lorenzo poi fece ai piedj

li epitaffi, et in fra l'altrj a Bernardo Bandini, che in

questo modo diceva :

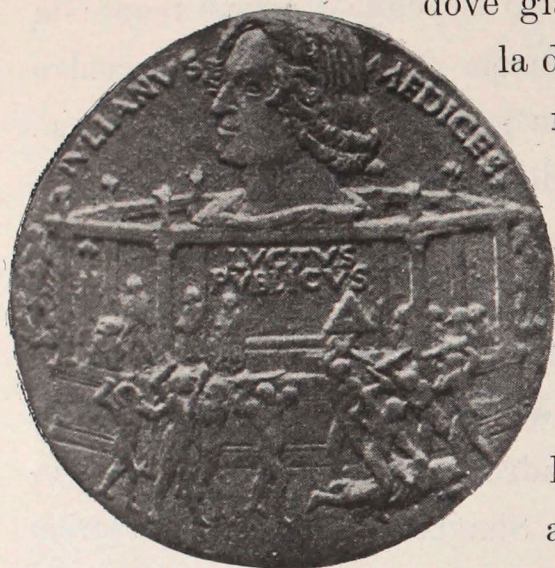
Son Bernardo Bandinj, un nuovo Giuda :

Traditore micidiale in chiesa io fuj,

Ribello per aspettare morte più cruda.¹ »

Dopo due anni, a richiesta di Sisto IV, le figure dei traditori furono distrutte.

¹ CORNELIO de FABRICZY, *Il Codice dell' anonimo Gaddiano, nella Biblioteca Nazionale di Firenze*. Estratto dall' *Archivio Storico Italiano*, serie V, tomo III, anno 1893, pag. 71.



MEDAGLIA DELLA CONGIURA DE' PAZZI.

Ma il Botticelli glorificò i suoi benefattori nel celebre quadro dell'Adorazione de' Magi, ove i vari componenti la famiglia sono rappresentati, all'usanza, allora da poco invalsa,

di arricchire la

scena con figure

di personaggi

viventi quasi si

trattasse di ri-

produrre il rice-

vimento di ma-

gnifici Signori.

Prima Benozzo

Gozzoli, nel 1458,

aveva dipinto

nella cappella

del palazzo che

fu poi dei Ric-

cardi il suo ce-

lebre viaggio

de' Magi, con un

corteggio vera-

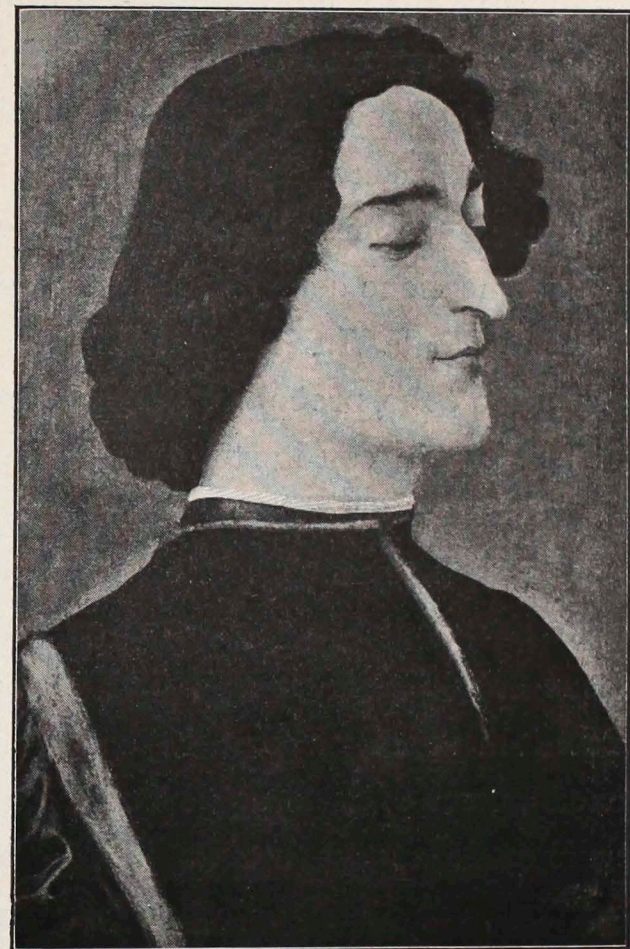
mente grandioso, nel quale mostrò, sotto l'aspetto dei

Re, i suoi protettori Cosimo e Piero, coi loro amici e

seguaci e con tutta la loro corte.

Il Botticelli segue in questo il nuovo indirizzo ;

rompe invece la tradizione ponendo la Vergine non da



FOT. HANFSTAENGL.

RITRATTO DI GIULIANO DE' MEDICI.
(Museo di Berlino.)

un lato, ma sollevata sul piano nel centro, e attorno, in variati gruppi e in diversi atteggiamenti, gli adoratori del divino fanciullo che s'inclinano o si prostrano, o con meraviglia s'intrattengono fra loro. Le figure partecipano tutte all'avvenimento, onde la scena si anima in modo veramente nuovo e naturale, perdendo quel carattere di convenzionalismo che era prima abituale alle sacre rappresentazioni. In questa indipendenza nella concezione della scena si vuol riconoscere l'influsso di Leonardo da Vinci: ricordiamo che il 1° gennaio 1478 Leonardo ebbe, probabilmente da Lorenzo, l'allogazione di una tavola con lo stesso soggetto per la cappella di San Bernardo nel palazzo della Signoria; tavola che non pare fosse nemmeno cominciata, sebbene il 16 marzo dello stesso anno fosse concessa a Leonardo un'anticipazione di 25 fiorini larghi d'oro.¹ Ma, abbia pure visto il Botticelli per la sua composizione qualche schizzo di Leonardo, certo ci dette una libera e originale concezione, nella quale emerge tutta l'abilità dell'artefice, come compositore, come disegnatore, e come interprete del vero.

« Fu allogato a Sandro, scrive il Vasari, una tavoletta piccola, di figure di tre quarti di braccio l'una, la quale fu posta in Santa Maria Novella fra le due porte, nella facciata principale della chiesa, nell'entrare per la porta del mezzo a sinistra; ed evvi dentro l'Adora-



¹ UZIELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*. Torino, Loescher, 1876, pag. 49.

di esso, ma sollevata sul piano nel centro e circondata da vari gruppi e in diversi atteggiamenti, gli angeli adorano il divino fanciullo che s'inchinano o si prostrano a terra con meraviglia e intrattengono fra loro. Le figure si susseguono tutte all'avvenimento, onde la scena è disposta in modo veramente nuovo e naturale, perdendosi il carattere di convenzionalismo che era prima proprio delle sacre rappresentazioni. In questa indipendenza nella concezione della scena si vuol riconoscere l'influenza di Leonardo da Vinci: ricordiamo che il 1° gennaio 1482 Leonardo ebbe, probabilmente da Lorenzo, l'incarico di dipingere una tavola con lo stesso soggetto per la cappella di San Bernardo nel palazzo della Signoria; tavola che non pare fosse nemmeno cominciata, sebbene il 16 gennaio dello stesso anno fosse concessa a Leonardo una pensione di 25 fiorini larghi d'oro.¹ Ma, abbia pure dipinto Botticelli per la sua composizione qualche schizzo di Leonardo, certo ci dette una libera e originale composizione nella quale emerge tutta l'abilità dell'artefice, come compositore, come disegnatore, e come interprete del soggetto.

Fu allogato a Sandro, scrive il Vasari, una tavola di figura di tre quarti di braccio l'una, la quale fu posta in Santa Maria Novella fra le due porte nella facciata principale della chiesa, nell'entrata verso la porta del mezzo a sinistra; ed evvi dentro l'Adorazione.

¹ UZZELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*. Torino, Loescher, 1876, pag. 49.

FIRENZE - R. GALLERIA UFFIZI



Foto sculografia Fucini-Milano

L'ADORAZIONE DEI MAGI
A. Filippini detto Botticelli

Fratelli Alinari Editori - Firenze - 603.

zione de' Magi: dove si vede tanto affetto nel primo vecchio, che baciando il piede al Nostro Signore, e struggendosi di tenerezza, benissimo dimostra avere conseguita la fine del lunghissimo suo viaggio. E la figura di questo re è il proprio ritratto di Cosimo vecchio de' Medici, di quanti ai dì nostri se ne ritrovano, il più vivo e più naturale. Il secondo, che è Giuliano de' Medici, padre di papa Clemente VII, si vede che intentissimo con l'animo divotamente rende riverenza a quel putto, e gli assegna il presente suo. Il terzo che, inginocchiato egli ancora, pare che adorandolo gli renda grazie e lo confessi il vero Messia, è Giovanni figliolo di Cosimo.¹ »

Il Vasari sbaglia riconoscendo nel secondo re Giuliano, padre di Clemente VII, mentre invece rappresenta Piero, il più vecchio figliuolo di Cosimo; e non ci dà l'intera lista dei ritratti che l'Adorazione di Santa Maria Novella contiene. È facile ravvisare Giuliano de' Medici, vittima della Congiura de' Pazzi, in quel giovine a destra con la testa leggermente inclinata e gli occhi bassi, e i capelli folti e neri; e Lorenzo il Magnifico, nell'altro, a testa nuda, con le mani sull'elsa della spada, a sinistra; e nel personaggio che, dal lato opposto della tavola, volge la testa agli spettatori, guardando fuori del quadro con energica e intellettuale espressione, forse lo stesso Botticelli.

¹ VASARI, pag. 315.

La preziosa tavola si assegna dal Cavalcaselle al 1478, nel quale anno fu ucciso Giuliano; dall'Ulmann si vuole composta egualmente dopo la congiura, e commessa dal Magnifico come offerta votiva alla chiesa di Santa Maria Novella per lo scampato pericolo: ciò si dedurrebbe



FOT. AL. NARI.

Particolare dell' « Adorazione de' Magi. »

dalla diversa posizione che occupano nella tavola i due fratelli: Giuliano sta discosto da Lorenzo, vivente, e vicino ai tre re, ossia ai suoi maggiori già morti.

Il Vasari, del resto, loda con giusto entusiasmo questo mirabile lavoro, nel quale l'esecuzione è sorprendente, accurata, senza dare nel gretto e nel meschino;

caldo e trasparente il colore delle carni, fine l'intonazione, preciso il disegno, ricchi e svariati gli abiti delle figure. « Nè si può descrivere la bellezza che Sandro mostrò nelle teste che vi si veggono; le quali con diverse attitudini son girate, quale in faccia, quali in



FOT. ALINARI.

Particolare dell' « Adorazione dei Magi. »

profilo, quale in mezzo occhio, e qual chinata, ed in più altre maniere e diversità d'arie di giovani, di vecchi, con tutte quelle stravaganze che possono far conoscere la perfezione del suo magisterio; avendo egli distinto le corti di tre re di maniera, che e' si comprende quali siano i servitori dell'uno e quali dell'altro: opera certo

mirabilissima, e per colorito, per disegno e per componimento ridotta sì bella, che ogni artefice ne resta oggi maravigliato.¹ »



Gli anni che corsero tra il '78 e l'80, tanto gravi di avvenimenti politici in Firenze, distrassero probabilmente mecenati e artisti, così che par da notare una rilassatezza anche nella produzione del nostro maestro.

Stracca la città per la guerra fra il Papa e Firenze, ai cui danni si era unito il re di Napoli, percossa in quegli anni anche dalla peste, e voci insolite fin dentro ai Consigli accusanti gli errori commessi, le perdute spese, le ingiuste gravezze, costrinsero Lorenzo, per salvar Firenze e sè stesso, a un atto audace: scindere cioè l'alleanza del Papa col Re; e deliberò, a qualunque rischio, di consegnarsi nelle mani del Re. Partì accompagnato dai voti e dall'ammirazione di tutti. Tornò colla pace, tornò glorioso, onnipotente.²

« I grandi atri, improvvisò il Poliziano, bastano appena all'affollarsi del popolo acclamante. Lorenzo sovrasta fra i rettori della città. Io non posso avvicinarlo, parlargli...; la folla molesta non m'impedisce però di

¹ VASARI, pag. 315.

² CAPPONI, *Storia della Repubblica di Firenze*, vol. II, pag. 121 e seg. — MASI, *Lorenzo il Magnifico*. Milano, Treves, 1893, pag. 36.

veder lui lieto, che risponde ai lieti amici.... Portate, versi miei, a Lorenzo il saluto di Agnolo Poliziano. »

Nè meno esultante fu il Botticelli, il quale, come già aveva dipinti sulle mura del Bargello i congiurati, e glorificato nella Adorazione di Santa Maria Novella la famiglia regnante, così, dopo il fausto ritorno del Magnifico, volle, con una di quelle sue potenti allegorie, figurar l'apoteosi del principe e additare all'ammirazione dei popoli l'animosa e sapiente opera di lui rivolta a procurar loro la pace.

« In Casa Medici, scrive il Vasari, a Lorenzo vecchio lavorò molte cose: e massimamente una Pallade su una impresa di bronconi che buttavano fuoco; la quale dipinse grande quanto il vivo.¹ » Ma a questa descrizione non corrisponde affatto la Pallade botticelliana, fortunatamente rinvenuta, o riconosciuta, or sono pochissimi anni. Nel quadro che ora tornò in luce nel Palazzo Pitti manca l'impresa, e di più v'è il Centauro; tuttavia certamente il dipinto non può significare se non la glorificazione di Lorenzo che, debellando il genio del disordine e della violenza, raffigurato nel Centauro, apre ai popoli un'era di pace e di prosperità fecondata dagli studi, dalle arti e dai commerci.²

¹ VASARI, pag. 312.

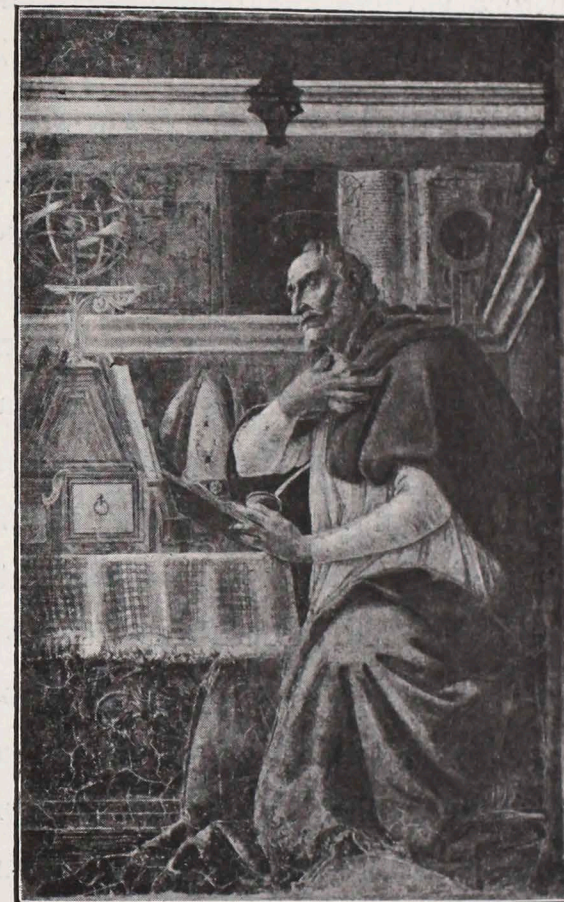
² RIDOLFI, *Ritrovamento della « Pallade » di Sandro Botticelli*. Dal giornale *La Nazione*, anno XXXVII, n. 61, pag. 2 e seg. e in *Archivio Storico dell'Arte*, serie II, anno I, fasc. I. — BERENSON, in *Gazette des Beaux Arts*, 1895, pag. 469 e seg. — ULMANN, in *Kunst Chronick*, 1895, 21.

* * *

In quello stesso anno 1480 il Botticelli, a concorrenza col Ghirlandaio, che nella chiesa di Ognissanti aveva

eseguito un San Girolamo, dipinse a fresco, nel tramezzo, accanto alla porta che va in coro per i Vespucci, un Sant' Agostino, « nel quale cercando egli allora di passare tutti coloro che al suo tempo dipinsero, ma particolarmente Domenico Ghirlandaio, che aveva fatto dall'altra banda un San Girolamo, molto s'affaticò; la qual opera riuscì loda-

tissima, per aver egli dimostrato nella testa di quel Santo quella profonda cogitazione ed acutissima sottigliezza, che suole essere nelle persone sensate ed



FOT. ALINARI.

SANT' AGOSTINO.
(Chiesa di Ognissanti.)



FOT. ALINARI.

PALLADE.
(Palazzo Pitti.)

astratte continuamente nella investigazione di cose altissime e molto difficili. »

E invero la figura, nella sua semplicità, nella determinatezza voluta delle forme, nella profondità dello sguardo, assume un carattere veramente solenne, di austera severità, di intimo sentimento. L'indole diversa dei due maestri appare evidente in queste opere; e se il Botticelli, per la natura del proprio ingegno, nella rappresentazione di una singola figura vince il Ghirlandaio, questi lo supera poi nell'armonia e nell'equilibrio delle grandi composizioni.

« Per il che, prosegue il Vasari, venuto in credito e in riputazione, dall'arte di Porta Santa Maria gli fu fatto fare in San Marco una Incoronazione di Nostra Donna...;¹ » ma questo dipinto, nel movimento esagerato delle figure, nell'espressione dei Santi, in quella luminosa ridda di angeli, mostra il più tardo periodo dell'artista. Per seguirne invece cronologicamente l'opera, dobbiamo ricordare ora il tondo della Galleria degli Uffizi, celebre col nome della Madonna del *Magnificat*, che alcuni ritengono eseguito dopo il suo ritorno da Roma; ma che per noi invece ha certo avuto origine in questo tempo, sia per una certa affinità che il tipo della Vergine ha con quello della Pallade, sia per la freschezza giovanile, per il sentimento, per l'accurata e diligente esecuzione.

¹ VASARI, pag. 311.

In questa tavola l'artefice spiega intiera la sua potente personalità. Le leggi del bassorilievo sono applicate alla composizione, alle forme, alle linee. Riesce a circoscrivere il soggetto grandioso nel tondo, dando sviluppo alle sue figure, non al modo tutto accidentale di fra Filippo, ma sapientemente adattando alla linea circolare della tavola gli atteggiamenti delle persone: quindi la posizione inclinata di Maria, quindi il movimento degli angeli che seguono la cornice circolare.

Tutta la composizione si armonizza in un equilibrio perfetto di tinte locali, smorzate da veli trasparenti, e dai fiori delle stoffe; in una tonalità limpida e dorata di carni, senza forti contrasti di chiaroscuro; in una ricchezza, non esagerata nè dannosa, di ornamenti e di lueggiate d'oro. Sandro attinse più degli altri pittori dall'arte dell'orefice, e riescì a usar l'oro in una splendida armonia, raramente tentata, mai raggiunta con egual perfezione.

Il Müntz ha notato l'analogia fra un disegno di Leonardo, ora nella Biblioteca di Windsor, e la testa della Vergine del *Magnificat*;¹ ma l'analogia riguarda piuttosto il movimento della testa che non il carattere intimo di lei. Questa apparente derivazione poi, se conferma il rapporto e la comunanza di vita artistica fra Leonardo e il Botticelli, c'induce insieme a considerare

¹ *Archivio Storico dell'Arte*, serie II, anno III, fasc. I. Studi Leonardeschi.

il tondo in questione eseguito innanzi al 1481, dacchè in quell' anno il Botticelli si recò a Roma per dipingere nella Cappella Sistina e quando tornò a Firenze, Leonardo probabilmente era già andato a Milano.

Nel lavoro di Sandro la Vergine siede pensosa tenendo in grembo il Bambino, il quale solleva la testa e



DISEGNO DI LEONARDO.
(Biblioteca di Windsor.)

guarda la corona che due angeli sorreggono sul capo di lei. Nella mano sinistra Gesù tiene una melagrana, e poggia la destra sul braccio della Madre, la quale allungando la mano intinge la penna nel calamaio portole da uno dei due angeli a sinistra, mentre l'altro le tiene innanzi un libro aperto, su cui è scritto il principio del *Magnificat*.

L'impressione del quadro è solenne e grandiosa, piena di caldo sentimento, l'ordinamento variato nella simmetrica disposizione delle figure: e si può dire che i pregi del maestro emergano mirabilmente riuniti in questo fresco e magistrale dipinto. Gli angeli poi sono originali creazioni del nostro artista. Chi meglio di lui ha saputo rendere il tipo così



L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE
A. Botticelli, 1485

il tondo in questione eseguito innanzi al 1481, dacché in quell'anno il Botticelli si recò a Roma per dipingere nella Cappella Sistina e quando tornò a Firenze, Leonardo probabilmente era già andato a Milano.

Nel lavoro di Sandro la Vergine siede pensosa tenendo in grembo il Bambino, il quale solleva la testa e guarda la corona che due angeli sorreggono sul capo di lei. Nella mano sinistra Gesù tiene una melagrana, e poggia la destra sul braccio della Madre, la quale allungando la mano intinge la penna nel calamaio portole da uno dei due angeli a sinistra, mentre l'altro le tiene innanzi un libro aperto, su cui è scritto il principio del *Magnificat*.



LEONARDO DI LEONARDO
(Biblioteca di Windsor)

L'impressione del quadro è solenne e grandiosa, piena di caldo sentimento, l'ordinamento variato nella simmetrica disposizione delle figure: e si può dire che i pregi del maestro emergano mirabilmente riuniti in questo fresco e magistrale dipinto. Gli angeli poi sono originali creazioni del nostro artista. Chi meglio di lui ha saputo rendere il tipo così

FIRENZE - GALLERIA UFFIZI



Fot. Alinari

11

Fotocisione Faselli - Milano

L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE
A Filipepi detto Botticelli

caratteristico del vivace fanciullo fiorentino, dagli occhi vispi ed aperti, dai capelli abbondanti, tagliati sulla fronte e spioventi a ricci o a ciocche sulle spalle? chi meglio di lui la infinita varietà dei loro atti, delle loro movenze? Sia che pieghino il volto in atto di devota venerazione, sia che sollevino sulla testa della Vergine la corona, o cantino inni di gloria intorno a lei, o illuminino con alti ceri la Madre e il Figlio, o danzando esprimano il tripudio celeste, quanta naturalezza e verità e venustà negli atteggiamenti, quanta vita eternamente giovine e serena!

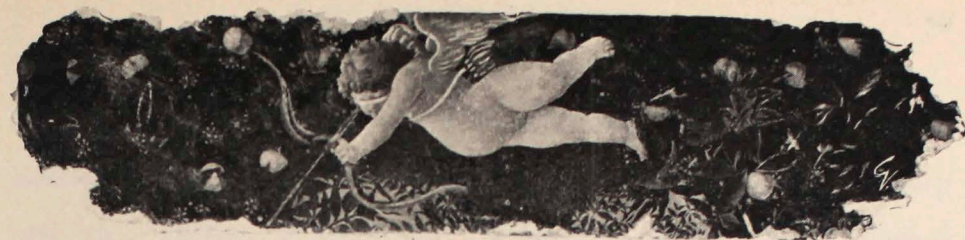


[Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page.]



II.

(1481-1492.)



QUELLE [cose] specialmente sono da essere dipinte, le quali lasciano più ne gli animi da pensare, che quelle che si veggono con gli occhi.¹ — Così, con visione sicura del fine vero dell'arte, aveva scritto Leon Battista Alberti nel libro della Pittura; così dipinse il Botticelli, cui non dovette sfuggire la verità e la profondità del pensiero dell'insigne umanista, il Botticelli, che, più d'ogni altro pittore, amò le poetiche, simboliche creazioni della fantasia e sempre si diletto de' poeti e degli oratori. « Et molto anchora gli gioveranno (seguitava l'Alberti) quei letterati copiosi, con la cognitione di molte cose, a ordinar bene la compositione de l'historia.² »

¹ L. B. ALBERTI, *La Pittura*, tradotta per M. Lodovico Domenichi. Nel Monte Regale, appresso Leonardo Torrentino, MDLXV, libro II, pag. 323.

² Ibid., libro III, pag. 327.

Col nome del Botticelli sono strettamente legati quelli del Poliziano e di Leon Battista. Il primo gli rese familiari le favole dei poeti antichi, e coltivò in lui l'amore per l'arte classica; il secondo, che nella versatilità e universalità dell'ingegno precorre meglio di tutti gli umanisti-artisti Leonardo, oltre avere direttamente ispirato al Botticelli la composizione della *Calunnia*, sembra abbia educato in lui coi suoi scritti lo spirito al nuovo sentimento dell'arte.

« La pittura — consiglia Leon Battista — dee havere i moti soavi, et grati, et accomodati a la cosa di che si tratta. Sia ne le vergini un moto et uno habito leggiadro, ornato, et dilettevole per una semplice età, il quale tenga più tosto d'una fermezza, et d'un dolce riposo, che de l'essercitio. » E il Botticelli muove con altrettanta grazia le sue ninfe, e il movimento mantiene corretto quasi fosse un dolce riposo.

« Et certo ch'io desidero — seguita l'Alberti — che i capegli facciano tutti quei moti ch'io ho detto. Perchè s'hanno da volgere intorno facendo un nodo, et ondeggiare per l'aere, imitando le fiamme; et hora si volgano sotto gli altri crini; hora s'inalzino in questa, in quella parte. » E il Botticelli, con maestria non prima veduta, muove le chiome delle sue donne, ne incornicia con grazia la testa, le fa scendere a ciocche o in treccie sulle spalle, le avvolge abilmente in voluttuosi giri sulla nuca.

« Hora poi vogliamo che i panni siano accommodati a i moti onde vi si vedrà quella gratia, che i lati del corpo, che sono feriti dal vento, perciochè i panni sono dal vento ressettati al corpo, quei parranno quasi ignudi sotto la coperta del panno. Ma da gli altri lati i panni mossi dal vento benissimo ondeggeranno per l'aere.¹ » E Sandro rilieva mirabilmente sotto le vesti il corpo delle sue figure, con tutti i rapidi loro movimenti, con tutto lo slancio, con tutta la vivacità degli atteggiamenti cui si compiace di dar loro.

Questi caratteri suoi propri, con altri assunti dall'artista nel progressivo perfezionare dell'arte sua, stanno ad indicarci le opere dell'età più matura, del periodo più caratteristico e potente, nel quale egli crea quel tipo femminile, pieno di melanconica espressione, di eleganza pensierosa, di signorile distinzione; quel tipo tutto particolare a lui che pur derivando dal popolo di Firenze i lineamenti, li trasfigura, li ingentilisce, così da dar loro caratteri modernissimi.

A questo fecondo periodo nel quale l'operosità del Botticelli splende così originale vanno ascritti gli affreschi di Roma (1481-82), la tavola di Santo Spirito, ora nel Museo di Berlino (1485), le pitture di Villa Lemmi (1486), l'Annunciazione per i monaci di Cestello, oggi agli Uffizi (1488-90). E attorno a questi

¹ L. B. ALBERTI, *La Pittura*. Ediz. citata, libro II, pag. 324.

lavori si possono ben aggruppare, se anche senza data certa, le altre opere, nelle quali appare evidente una corrispondenza stilistica con quelle ora citate.



Il 21 ottobre del 1481 Sandro Botticelli era a Roma con Cosimo Rosselli, con Domenico del Ghirlandaio e con Pietro Perugino per adempiere all'obbligazione da essi assunta di dare compiute nella Cappella Sistina dieci storie del vecchio e nuovo Testamento dentro il 15 marzo dell'anno successivo, cioè in meno di sei mesi.¹

Dice il Vasari, che la fama di Sandro era tanta, « che papa Sisto IV avendo fatto fabbricare la cappella in palazzo di Roma, e volendola dipingere, ordinò che egli ne divenisse capo: onde in quella fece di sua mano le infrascritte storie; cioè, quando Cristo è tentato dal diavolo; quando Mosè ammazza lo Egizio, e che riceve bere dalle figlie di Ietro Madianite; similmente, quando sacrificando i figliuoli d'Aron, venne fuoco dal cielo; ed alcuni santi Papi, nelle nicchie di sopra alle storie.² »

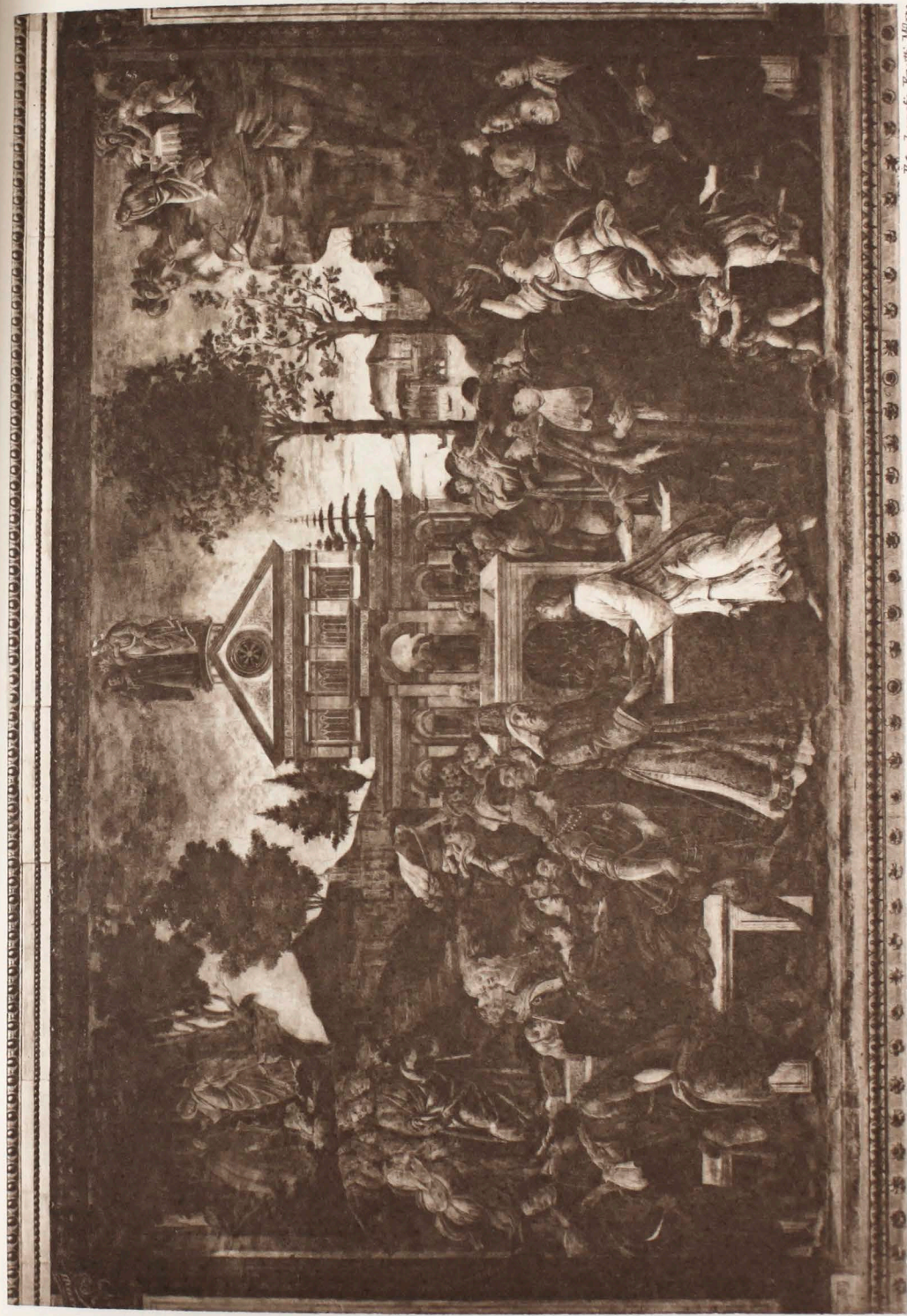
Se in questi affreschi il Botticelli peccò per la molteplicità dei motivi, per la sovrabbondanza degli episodi, a danno dell'organismo generale della composi-

¹ D. GNOLI, *Contratto per gli affreschi nelle pareti laterali della Cappella Sistina* in *Archivio Storico dell'Arte*, anno VI, 1893, pag. 128.

² VASARI, pag. 316.



ROMA - CAPELLA SISTINA



Italo Calvino, *Fatti d'Alina*

LA PURIFICAZIONE DEL LEBBROSO E LA TENTAZIONE DI CRISTO
A. Filipepi detto Botticelli

Italo Calvino

Italo Calvino - Firenze - 7640

zione, creò tuttavia gruppi ammirevoli per il loro insieme, singole figure piene di energia e di vita. Egli non possedeva la grave nobiltà del Ghirlandaio per la pittura monumentale; e se in Ognissanti di Firenze vince il collega nell'intima espressione del sentimento, a Roma il collaboratore prende il sopravvento, e supera il Botticelli nella equilibrata e chiara esposizione del soggetto. È giusto però notare che il tema svolto dal Botticelli negli affreschi della Cappella Sistina era ben più complicato e difficile.

Nel primo quadro, la tentazione di Cristo è rappresentata in modo affatto episodico nella parte sinistra della pittura. Ma il soggetto generale è stato solo oggi spiegato dallo Steinmann,¹ che ha riconosciuto in questa scena la rappresentazione del sacrificio mosaico per purificare la lebbra. Sisto IV volle ricordare la costruzione da lui intrapresa dell'ospedale di Santo Spirito e la speranza che ivi si potesse guarire anche la più terribile di tutte le malattie. Inoltre — scrive lo Steinmann — papa Sisto era un francescano; però qual meraviglia che scegliesse appunto la lebbra come tipo di tutte le sofferenze materiali? San Francesco, che quel papa venerò profondamente come suo particolare protettore, non cominciò forse la sua opera di carità curando i lebbrosi?

¹ *Botticelli (Künstler-Monographien)*. Bielefeld und Leipzig. Verlag von Velhagen und Klasing, 1897.



FOT. ALINARI.

LA PURIFICAZIONE DEL LEBBROSO.
(Particolare dell'affresco della Sistina.)

Dinanzi alla magnifica facciata dell'Ospedale, come la rivediamo anche in un'antica stampa, si alza una grande ara, sulla quale arde un fuoco che carbonizza, dentro un paiuolo, il legno di cedro emanante il pro-

fumo purificatore dell'aria ammorbata dai lebbrosi. Intorno all'altare s'inginocchia una folla riconoscente;



FOT. ALINARI.

MOSÈ A CAPO DEL SUO POPOLO.
(Particolare dell'affresco della Sistina.)

mentre dal fondo, a sinistra, la moglie del lebbroso si fa innanzi frettolosa portando in capo un bacino mezzo coperto da un panno, dove son due uccelli « vivi e puri. » Essa si affretta all'acqua corrente, per uccidere

un uccello nel vaso di terra e per lasciar libero l'altro, come vuole la legge mosaica. A destra, il guarito dalla lebbra sale faticosamente i gradini dell'altare, portando



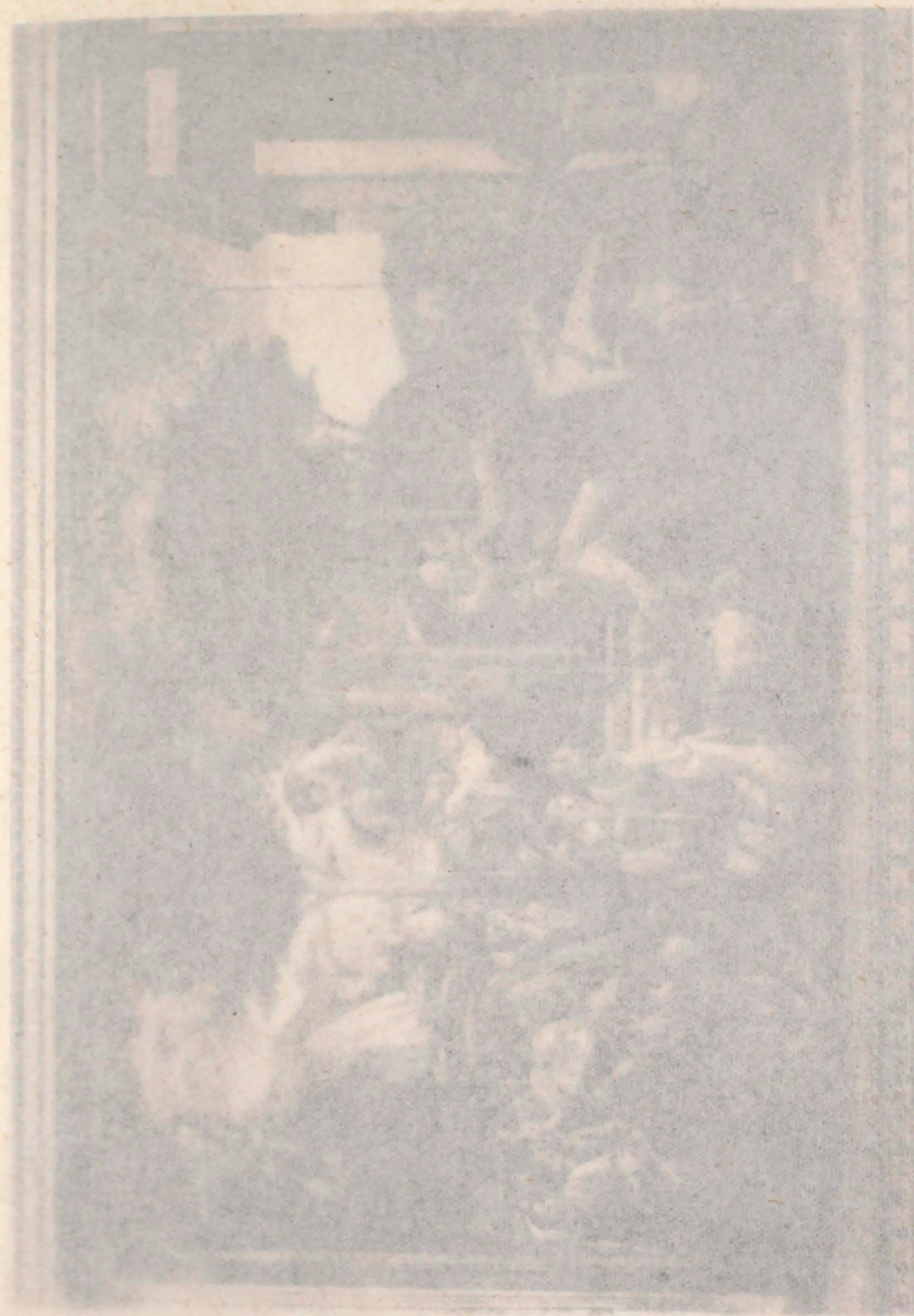
FOT. ALINARI.

TESTA DI ARONNE.
(Particolare dell'affresco della Sistina.)

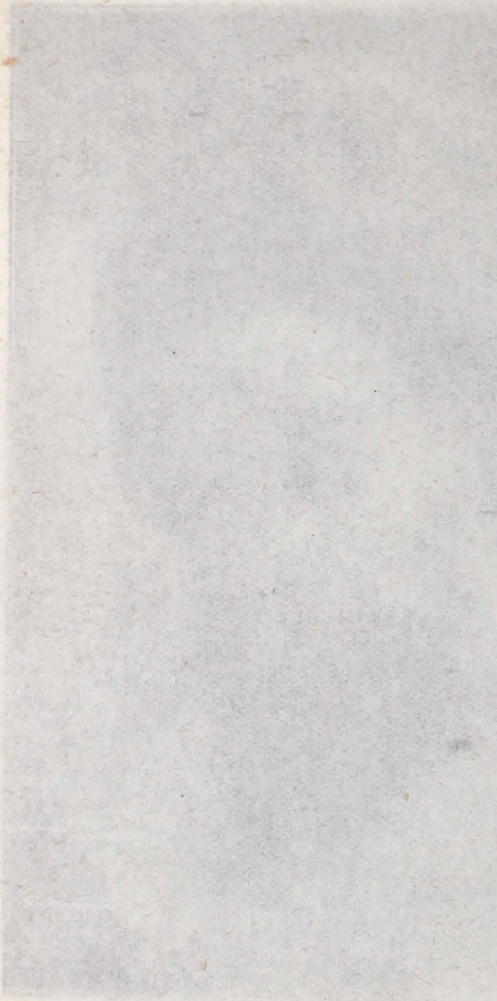
ancora palesi le tracce del malore sofferto. Compiuti i preparativi, e posto nel piatto d'oro il sangue dell'uccello ucciso, un giovine vestito di bianco, con abiti svolazzanti, lo porge al vecchio sacerdote, che vi immerge nello stesso tempo un mazzo di mortella verde

avviluppato con lana rossa, per spruzzare sette volte il lebbroso e renderlo al mondo purificato.

Nel secondo affresco il Botticelli rappresentò sette episodi della vita di Moisè. Il primo, a destra, quando



in quello nel vaso di terra
come vuole la legge
lebbra sale faticosamente



avviluppato con
lebbroso a
Nel secondo
episodi della

ROMA - CAPPELLA SISTINA

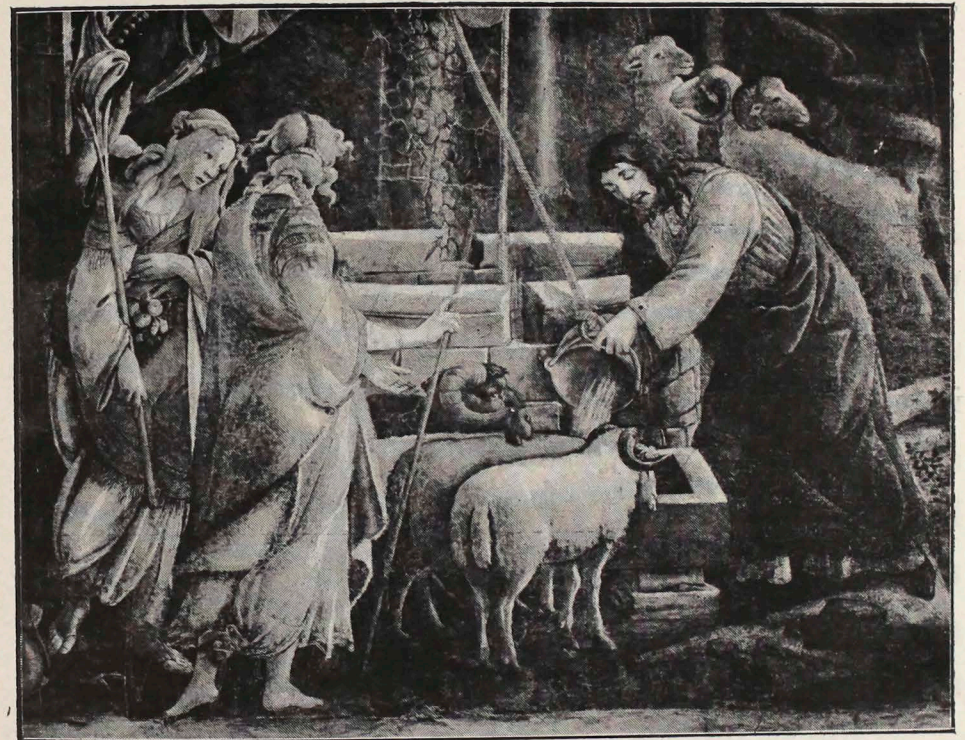


Foto: Alinari

STORIA DELLA VITA DI MOSE
A. Filipei detto Botticelli

Fratelli Alinari Editori - Firenze - 7618.

questi uccide l'Egiziano; più lungi quando caccia i pastori che malignavano sulle figlie di Iedro; poi, quando porse da bere all'armento delle innocenti fanciulle. Ci riappare nel centro, in alto, mentre si toglie i sandali per avvicinarsi al luogo sacro; a sinistra sta a capo del suo popolo; e sopra, finalmente, è genuflesso in atto di ascoltare dal rovelto ardente la voce del Signore.



FOT. ALINARI.

LE FIGLIE DI IEDRO AL POZZO.
(Particolare dell'affresco della Sistina.)

L'arte poetica del Botticelli, il suo gusto squisito, splendono intieramente nel gruppo centrale, gentile episodio, che assume artisticamente importanza e valore di scena principale, e serve a rannodare le varie parti della Storia. In quel gruppo delle due fanciulle e di

Moisè che dà da bere alle loro pecorelle, quanta grazia idillica! quanta gentilezza nelle slanciate figure femminili; e che dolce poesia in quella scena presso al pozzo all'ombra delle alte piante! Ammirevole è la sapienza con la quale ha saputo rendere i variati episodi; belle e piene di carattere alcune teste, certo ritratti, tanta n'è viva l'espressione, profondo il sentimento.

L'ultimo affresco rappresenta il sacrificio di Core, Datan e Abiron. Nel fondo, il sacerdote solleva tranquillamente il turibolo, mentre Moisè sul davanti, col bastone alzato e con lo sguardo volto al cielo, implora la distruzione dei ribelli che hanno osato di far sacrifici a Dio. Presso all'altare, uno d'essi balza terrorizzato indietro; il secondo, con un grido d'angoscia, stramazza al suolo; il terzo, disteso ai piedi dell'altare, nasconde la faccia nel terreno. A destra, circondato da una folla armata di pietre, un uomo è preso perchè ha abusato del nome del Signore; a sinistra, Moisè, con la verga nella mano sinistra abbassata e con la destra sollevata, si scaglia contro due profanatori: la terra si apre per inghiottirli.

Come nella Purificazione del lebbroso anche qui volle il Papa glorificata la sua attività edilizia; e come con il Passaggio del Mar Rosso, dipinto da Cosimo Rosselli, egli solennizzò la vittoria di Roberto Malatesta a Campomorto e la sua liberazione dal perico-

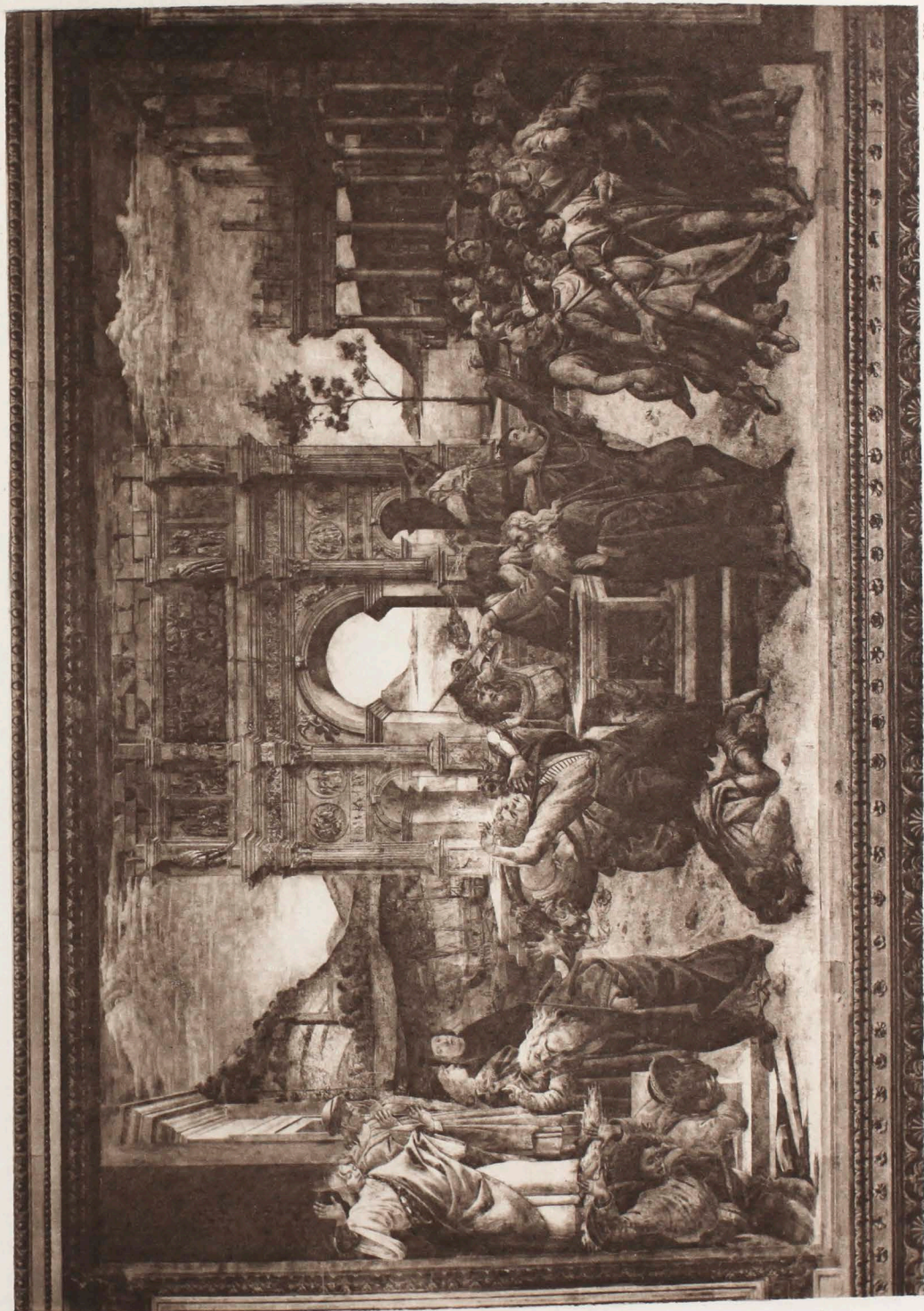


Momè che dà da bere alle loro picciolle, quanta grazia
 m'ha! quanta gentilezza nelle stanzate figure fem-
 minili; e che dolce poesia in quella scena presso al bosco
 all'ombra delle alte piante! Ammirabile è la sapienza
 con la quale ha saputo rendere i variati aspetti, belli
 e pieni di carattere alcune teste, certo espressive, tanta
 n'è viva l'espressione, profondo il sentimento.

L'ultimo affresco rappresenta il sacrificio di Isaac.
 Dathan e Abiron. Nel fondo, il sacerdote addor-
 mantosi, mentre Mosè, col braccio al-
 levato, chiama il cielo a testimoniare la
 infedeltà dei ribelli che hanno osato di-
 sputarsi a Dio. Inanzi all'altare, una donna, forse
 simbolo d'Israele, con un grido d'angoscia, si
 getta al suolo, il corpo disteso ai piedi dell'altare, mentre
 la faccia nel terrore è rivolta, circondata da una corona
 armata di pietre, un sasso è preso percuotendo il petto
 del nome del Signore, e sinistra Mosè, col braccio
 nella mano sinistra alzata, e con la destra, si scaglia
 contro due profetesse, le quali si affrettano a
 inghiottirli.

Come nella Purificazione del tempio, vol-
 le il Papa glorificato, e nel 1850, con il
 Passaggio del Mar Rosso, quando, secondo
 Rosselli, egli solennizzò la vittoria di
 testa a Campomorto e la sua liberazione.

ROMA - CAPPELLA SISTINA



CORE, DATHAN E ABIRON COLPITI DAL CASTIGO DIVINO

A. Filipepi detto Botticelli

Lustig Alinari Editori Firenze - 7637

F. Alinari

Fotografia Facchi-Milani

loso nemico, così — sempre secondo lo Steinmann — in questa ultima pittura, con la punizione della setta di Core, volle ricordare la punizione inflitta all'arcivescovo di Carniola, Andrea Zamometic, che, rimasto deluso nella sua aspettativa di divenir cardinale, si era ribellato al Pontefice.

Gli affreschi di Roma mostrano tutta la forza creatrice del Botticelli; che, se nel loro insieme manca quella potenza di sintesi ond'è così grande il Ghirlandaio, nei gruppi, nelle singole figure, di cui ognuna forma quasi per sè un quadro, l'autore rivela il sentimento, l'indole sua poetica, lo studio del vero, e la maestria nel rendere movimenti più arditi e difficili, qualità sua caratteristica. Dalle figure piene di calma e di dignità, ammirevoli ritratti, alle più esuberanti di moto e di vita; dal motivo idillico alla scena passionale, tutto mostra la straordinaria fecondità, il sicuro disegno, l'acuto perfezionamento delle forme. Il soggiorno di lui a Roma non fu senza efficacia su questi progressi. E i nuovi impulsi che ricevette, anche per l'amicizia contratta con gli altri suoi collaboratori nella Sistina, si notano nelle opere sue posteriori, dove la pienezza e la cresciuta venustà delle forme attestano il profondo durevole effetto che la grandiosità e l'antichità romana avevano esercitato sull'animo di lui.



L'Anonimo Gaddiano nel ricordare ciò che il Botticelli « in Roma dipinse » scrive : « et fecevj una



FOT. BRAUN CLÉMENT E C.

L'ADORAZIONE DE' MAGI.
(Galleria Nazionale in Londra.)

tavola di Magi che fu la più [bella] opera che mai facessej. »

Difficile riconoscere il dipinto citato fra quelli ri-

masti: certo eseguito parecchio tempo dopo il quadro mediceo,¹ è il tondo della Galleria Nazionale di Londra, che va ancora sotto il nome di Filippino, e che il Vasari ricorda fra le opere condotte per i Pucci. In



FOT. BRAUN CLÉMENT E C.

L'ADORAZIONE DE' MAGI.
(Galleria dell'Ermitage a Pietroburgo.)

questo le reminiscenze dell'arte classica sono veramente notevoli. Le forme dei cavalli, le trombe lunghe e diritte degli araldi, derivano evidentemente da sculture antiche; nel fondo campeggiano grandi archi a modo di acquedotti romani; e nel gruppo a destra un soldato regge per la briglia il cavallo nell'istesso atteggiamento dei celebri domatori del Quirinale.²

¹ Cfr. ULMANN, *Sandro Botticelli*, pag. 65.

² CAVALCASELLE e CROWE, *Storia della Pittura*, vol. VI, pag. 304.

A questo stesso periodo si deve assegnare l'altro quadro, con il medesimo soggetto, ora nella Galleria di Pietroburgo; del quale il Bode scrive che « per le forme slanciate, per le lunghe pieghe delle vesti, sembra la più recente di queste rappresentazioni. A differenza del quadro fiorentino qui non si trovano quasi punti ritratti; c'è tuttavia una gran quantità di belle figure piene di carattere quale appena si riscontra in altra opera di Sandro. A ciò si aggiunga una sicura maestria nel disegno e nello scorcio, e un colorire chiaro e ricco di grande effetto.¹ »

Afferma il Vasari che Sandro, « acquistato fra' molti concorrenti, che seco lavorarono e fiorentini e di altre città, fama e nome maggiore, ebbe dal papa buona somma di danari; i quali ad un tempo destrutti e consumati tutti nella stanza di Roma, per vivere a caso, come era il solito suo, e finita insieme quella parte che gli era stata allogata, e scopertala, se ne tornò subitamente a Fiorenza.² »

Non sappiamo la data precisa del suo ritorno a Firenze; ma soltanto che il 5 ottobre 1482 fu commesso a lui, a Domenico del Ghirlandaio, al Perugino e a Biagio di Antonio Tucci, di frescare la sala dell'udienza nel Palazzo della Signoria. Nessuna notizia

¹ W. BODE, *Le opere della Galleria dell'Ermitage*. Testo alle riproduzioni fotografiche di Braun: in ULMANN, *Botticelli*, pag. 65.

² VASARI, pag. 317.

però possediamo la quale provi che Sandro abbia adempiuto a quell'impegno.



Certo, quando tornò a Firenze, la potenza dei Medici era giunta al suo maggior splendore. Lorenzo, natura d'artista, anima di principe, dalla fantasia ardente, dall'ingegno versatile e irrequieto, seppe accordare l'amore alle lettere e alla filosofia con le avventure galanti, le laudi sacre coi canti carnascialeschi, le scolacciate canzoni a ballo con le sacre rappresentazioni, i trionfi e le mascherate coi simposi platonici di Careggi; la vita, insomma, varia, tumultuosa, affaticata della città con la quiete della campagna.

Ma il desiderio della quiete campestre, il sentimento della natura, fu la sua caratteristica spiccata:

Cerchi chi vuol le pompe e gli alti onori,
Le piazze, i templi e gli edifizî magni,
Le delizie, il tesor

Un verde praticel pien di bei fiori,
Un rivolo che l'erba intorno bagni,
Un augelletto che d'amor si lagni,
Acqueta molto meglio i nostri ardori.¹

« E quanto cara dovè costare la voglia smisurata di signoria a quest'anima virgiliana, scrive il Carducci, che ogni bellezza vede connaturata colla bellezza dei

¹ *Poesie di Lorenzo de' Medici*. Barbèra, 1859, pag. 127.

campi e del cielo; che alla figura della donna ideale dà il più delle volte per isfondo il riso interminato dell'orizzonte, per contorno il verde delle selve e dei prati. Ella gli apparisce *novella Flora, e dove volge gli occhi belli*

Fa germinar la terra e mandar fuori
Mille vari color di fior novelli.

Amorosa armonia rendon gli uccelli,
Sentendo il cantar suo che gl'innamora:
Veston le selve i secchi rami allora,
Che senton quanto dolce ella favelli.¹ »

Un quadro del Botticelli traduce in colori ciò che Lorenzo de' Medici cantava in rima: la primavera fiorentina;² la primavera dei fiori, della giovinezza, dell'amore:

Ben venga primavera
Che vuol l'uom s'innamori;
E voi, donzelle, a schiera
Con li vostri amadori,
Che di rose e di fiori
Vi fate belle in maggio,

Venite alla frescura
Delli verdi arboscelli.³

Già abbiamo accennato come nessuna corrispondenza certa si possa affermare tra le *Stanze* del Poli-

¹ CARDUCCI, *Poesie di Lorenzo de' Medici*. Firenze, Barbèra, 1859, pag. XXIV-127.

² VENTURI, *La Primavera nelle arti rappresentative*, in *Nuova Antologia*, 1892. — WARBURG, *Sandro Botticelli's «Geburt der Venus» und «Frühling.»* Hamburg und Leipzig, 1893. — CAVALLUCCI, *Manuale di Storia dell'Arte*. Firenze, Successori Le Monnier, 1898, vol. III, pag. 204.

³ POLIZIANO, *Poesie ec.* Ediz. citata, pag. 295.

ziano e la Primavera del Botticelli. Il Poliziano non dice infatti che Giuliano andando a caccia si fosse travestito da Mercurio, ma lo descrive invece a cavallo:

Vedesi lieto or qua or là volare
Fuor d'ogni schiera il giovan peregrino:
.....
Con verde ramo intorno al capo avvolto,
Con la chioma arruffata e polverosa,
E d'onesto sudor bagnato il volto.¹

E la Simonetta, che tutti ora vorrebbero riconoscere nella figura centrale sotto le spoglie di Venere, non ha alcun rapporto con la Ninfa delle *Stanze* polizianesche, alla quale, se mai, sarebbe da avvicinare, ma ammettendo non lievi differenze, la fanciulla che sparge fiori dal grembo:

Candida è ella, e candida la vesta,
Ma pur di rose e fior dipinta e d'erba:
Lo inanellato crin dell'aurea testa
Scende in la fronte umilmente superba.
Ridegli intorno tutta la foresta,
E quanto può sue cure disacerba.
Nell'atto regalmente è mansueta;
E pur col ciglio le tempeste acqueta.
.....

Ell'era assisa sopra la verdura
Allegra, e ghirlandetta avea contesta
Di quanti fior creasse mai natura,
De' quali era dipinta la sua vesta.
E come prima al giovan pose cura,
Alquanto paurosa alzò la testa:
Poi con la bianca man ripreso il lembo,
Levossi in piè con di fior pieno un grembo.²

¹ POLIZIANO, Ediz. cit., pag. 21.

² Ibid., pag. 26 e 29.

Ma la Primavera del Botticelli non ha manifestato il
 orine, bensì fluente a potente cervice sulla fronte e in
 gran copia dalle tempie: non tiene una ghianda sotto
 una di un arto né adorna il capo e di una gioiellata
 in cinto il collo. Essa incide con un fiore entro alla
 labbra, e con la destra in atto di prendere dal giardino
 e spargere fiori sul prato. Anche di qui scende la
 descrizione del Pollizzone.

A chi allora affannarsi a cercare nella Primavera la
 gioia e il fondamento del quadro? Ma poiché è noto
 ed ogni uomo che il dipinto sia stato eseguito a com-
 missione la Vasarotti, recentemente il Vasarotti ha
 avanzato l'ipotesi che il Botticelli abbia voluto rap-
 presentarsi la Simonetta - come una, come una
 a risvegliata a vita nuova nel Campo Marzio.

La giovane donna assorta nel sogno, il principale
 personaggio del quadro, è Simonetta, con l'aspetto e
 l'aspetto spirituale di una donna tutta in armonia
 che parlava in vita; proprio la bella Simonetta che
 tanto la fasciava nuda, ideale in disparte, la
 rappresentava alla braccia del feroce duce, che
 conduceva nel prodigioso parco delle Grazie e di Flora,
 dove, come segno della nuova vita, le spargevano
 fiori dalla bocca, è invece la nuda Simonetta, che

* Cfr. MAZZI, La Primavera del Botticelli, in *Atti del
 Convegno*, fasc. X-XII, pag. 501.

* *Allegoria della Primavera di Sandro Botticelli*, in *Giornale
 dell'Arte*, serie II, anno III, pag. 226.

FIRENZE - GALLERIA ANTICA E MODERNA



Fotografia F.lli Alinari

22

LA PRIMAVERA
 A. Filipepi detto Botticelli

Fratelli Alinari-Editori-Firenze - 1455

deve essere intesa per l'anima, ovvero il genio di Simonetta.¹ »

« Simonetta sarebbe dunque rappresentata nel nostro quadro sotto due aspetti: una volta sotto quello della ninfa Simonetta, quale essa appare nella *Giostra* del Poliziano, e un'altra sotto quello di Simonetta Cattaneo quale era in vita, con la sofferente espressione de' suoi ultimi tempi.² »

Veramente, secondo così originale e affatto nuova interpretazione, le rappresentazioni della Simonetta sarebbero tre: la prima, quando, in disperata fuga, si svincola dalle braccia del fosco demone alato per salvarsi nel prodigioso parco delle Grazie e di Flora; la seconda, quale appare nella *Giostra* sotto le spoglie della Ninfa; la terza, qual era in vita. È del resto notabile — osserva il Del Lungo — come quei travestimenti di donne viventi in ninfe posticcie, pe' quali l'imitazione artistica del vero perdeva miseramente tanto tesoro di realtà, si arrestassero o s'impacciassero dinanzi alla santità delle tombe; quando, secondo la figurazione polizianesca (nelle *Stanze*) della morte della Simonetta, l'amante o il poeta

Vedea sua ninfa, in triste nuba avvolta
Dagli occhi crudelmente essergli tolta.³

¹ *Allegoria della Primavera*, in *Archivio Storico dell'Arte*, serie II, anno III, pag. 336.

² JACOBSEN, *Ancora della Primavera del Botticelli*, in *Arte*, anno II, fasc. IV-VII, pag. 284.

³ DEL LUNGO, *La Donna fiorentina nel Rinascimento e negli ultimi tempi della libertà*. Milano, Treves, pag. 156.

Ci par difficile quindi ammettere che nel dipinto allegorico siano riprodotte le varie trasfigurazioni della Simonetta « come viva, come risorta, e come risvegliata a vita nuova. »

Lo Stillman invece, notando che nel rovescio della medaglia di Giovanna Tornabuoni sono rappresentate



MEDAGLIA DI GIOVANNA ALBIZZI TORNABUONI.

le tre Grazie, e in quella di Lorenzo Tornabuoni Mercurio, suppone che la nostra fosse una tavola commemorativa, molto probabilmente dedicata a Giovanna dopo il suo matrimonio. Mercurio simboleggia la prosperità commerciale; Cupido il fascino della donna rappresentata nel centro della tavola; le Grazie le sue personali attrattive; il gruppo della Primavera lo svegliarsi della vita, il rinascere del regno mediceo; il giardino la prosperità della Toscana.¹

¹ *Vecchi Maestri Italiani: Botticelli*, in *The Century Magazine*, agosto 1890, pag. 501-509.

Ma già il Botticelli aveva illustrato il fausto avvenimento nella stessa villa dei Tornabuoni, onde non sapremmo vedere la necessità di una ripetizione. Diremo piuttosto che a volte le rappresentazioni più semplici si sono fatte più intricate e difficili per il desiderio degli eruditi di trovarvi assai più di quanto poteva essere figurato. Una lontana — molto lontana — reminiscenza della *Giostra* ha ravvicinato il dipinto alla poesia polizianesca; quindi la Simonetta e Giuliano vi dovevano esser certo: ma la Simonetta per gli uni si identifica colla Primavera che sparge fiori, per altri con la figura posta nel centro del dipinto. È invece la Primavera, o come scrisse il Marrai, la personificazione delle forze vive della natura nella stagione primaverile, che l'artista ha rappresentato nel dipinto allegorico.

Venere sta nel mezzo del quadro, come sovrana del giardino, e personifica la forza generatrice diffusa nella natura: con lei si accompagnano le Grazie, e, necessariamente, Amore, il quale completa il mito simbolico della madre.¹

La Dea non ha nulla dell'antico; non già perchè all'artista non sia riuscito di esprimere in questa donna, tutta vestita da capo a' piedi ancora nel costume del tempo, il carattere della Dea d'Amore, come vorrebbe l'Ulmann; bensì perchè, com'egli stesso molto giu-

¹ MARRAI, *La Primavera del Botticelli*, in *Arte*, anno I, fasc. X-XII, pag. 503.

stamente avverte, le figure del Botticelli sono creazioni della sua fantasia poetica, e dell'antica origine loro rimane solo quel tanto che basta per lasciarci riconoscere ciò che il pittore ha voluto rappresentare. Amore in atto di scagliare il dardo e le tre Grazie determinano abbastanza l'essere di lei, anche se ella, al par dell'altra rappresentata uscente dalle acque, non abbia più nel tipo nulla di classico.

Vedrai le piaggie di color diversi
Coprirsi, come primavera suole;
Nè più la terra del tempo dolersi,
Ma vestirsi di rose e di viole.
.....

Vedrai ne' regni suoi non più veduta
Gir Flora errando con le ninfe sue:
Il caro amante in braccio l'ha tenuta,
Zefiro; e insieme scherzan tutti e due.¹

Così cantava Lorenzo de' Medici; e il Botticelli alla destra del dipinto, fra gli aranci da cui pendono i frutti dorati, ha rappresentato un giovine alato con i capelli e il manto al vento, in atto di afferrare una fanciulla fuggente che già tocca con le mani, e sulla quale spira, dalle gote enfiate, un soffio di vento. La fanciulla nella corsa, come a implorare aiuto, si rivolge al suo persecutore: fra i capelli disciolti scherza il vento, dall'angolo della sua bocca germoglia una rama di fiori:

*Ver erat; errabam: Zephyrus conspexit; abibam:
Insequitur; fugior: fortior ille fuit.*²

¹ *Poesie di Lorenzo de' Medici*. Selve d'Amore, pag. 182 e 184.

² OVIDIO, *Fasti*, lib. V, cap. II.

E il pittore, per dare più verità alla scena, per rendere la mitica figurazione più eloquente agli osservatori, ha dato alle due figure un'apparenza evanescente con un colorito verdastro-cilestrino.

Accanto, la Primavera, cioè una elegante figura di fanciulla, coperta da una leggera veste tempestate di fiori; altri fiori le adornano i capelli, che le scendono sulle spalle. Attorno



FOT. ALINARI.

LA PRIMAVERA.

al collo porta una ghirlanda, un tralcio d'edera alla

vita: e con la mano sinistra solleva un lembo della veste, per accogliervi in grembo rose e altri fiori, mentre con l'altra sta in atto di cospargerne il terreno. Chi non ricorda la ballata alle rose del Poliziano?

Eran d'intorno violette e gigli
Fra l'erba verde, e vaghi fior novelli
Azurri gialli candidi e vermigli:
Ond'io porsi la mano a còr di quelli
Per adornar e' mie' biondi capelli
E cinger di grillanda el vago crino.¹

A sinistra del dipinto è Mercurio con la destra al fianco e il caduceo sollevato. Che vuol egli indicare? Alcuno pensò che scotesse la rugiada dalle foglie; altri che rappresentasse il dominio sui frutti della terra, ossia sul commercio e sulla alimentazione umana; ma non bisogna dimenticare che anche nell'antichità spesse volte la figura di Mercurio è semplicemente decorativa; non essenziale, cioè, della composizione artistica appunto perchè Mercurio, come messaggero degli Dei, può facilmente accompagnare tutte le divinità senza che perciò sia fra loro un rapporto intimo. Così la sua presenza nel dipinto, oltre a esser giustificata dal gruppo di Venere con Amore e con le Grazie, potrebbe spiegarsi per la sua qualità di Nunzio: come nelle rappresentazioni teatrali del tempo egli era l'annun-

¹ *Poesie*. Ediz. citata. Ballata III, pag. 280.

ziatore della festa, così qui leva il caduceo per annunciare la venuta di Venere « che le Grazie la fioriscono, dinotando la Primavera.¹ »

Questo, per quanto riguarda il soggetto: quanto all'epoca in cui è stato eseguito il dipinto, ricorderemo col Warburg che il Botticelli non si ispirò soltanto al Poliziano, ma anche a Ovidio e a Lucrezio. Ora se si ricordano gli anni nei quali il Poliziano svolse la sua attività di pubblico lettore nello studio fiorentino intorno ai *Fasti* di Ovidio (1481-82), alle *Bucoliche* di Virgilio e di Teocrito (1482-83), alle *Georgiche* di Virgilio e di Esiodo (1483-84);² se si ricorda che nel *Rusticus*, poema bucolico in esametri latini immaginato nel 1483, messer Agnolo descrive nell'assemblea degli Dei al tempo della Primavera le medesime figure che ritroviamo nel quadro di Sandro,³ si può, ci pare, con qualche fondamento, fermar l'epoca della composizione.

Fu il Poliziano, cui gli antichi poemi latini risvegliavano quell'intimo amore della vita campestre che così spesso prorompe dalle sue poesie e dalla sua prosa; fu col Poliziano il Magnifico, anima virgiliana, come lo chiama il Carducci, a ispirare l'artista, a suggerirgli di tradurre in tela il mito bellissimo, personificato se-

¹ VASARI, pag. 312.

² DEL LUNGO, *Florentia, ecc.*, pag. 177, 178.

³ WARBURG, loc. cit., pag. 37.

condo le idee classiche allora dominanti. E il pittore, mirabile interprete dei due poeti, creò la rappresentazione che, eternamente giovine, ci splende ancora innanzi e ci affascina.

Il quadro — sarà tempo ormai di intrattenerci sulla



FOT. ALINARI.

TESTA DI UNA DELLE GRAZIE.
(Particolare del quadro « La Primavera ».)

Qual conoscenza profonda e intima della natura mostra l'artista, nei mille fiorellini — tutti primaverili — di cui popola il prato: con che amore sono eseguite le rose che tiene in grembo la Primavera; con quanta cura il cupo fogliame in mezzo al quale scintillano i pomi aurati! Ma nelle figure, alte, svelte, slanciate, di-

sua tecnica — sebbene affievolito nei colori da una vernice fosca e opaca, che, come un grigio velo, lo offusca, è pur tuttavia attraente per la sua grazia misteriosa, per la purezza con la quale è condotto, per l'alto sentimento della forma nelle figure, per la meravigliosa cura con cui son trattati i particolari.



FOT. ALINARI.

LE TRE GRAZIE.
(Particolare del quadro « La Primavera ».)

segnate con sicurezza e precisione maravigliosa, è tutta l'abilità sovrana del maestro. Si ricordi solo la ritmica movenza con la quale sono atteggiare le tre Grazie; la eleganza raffinata, la variata azione con cui muovono alla danza; il garbo con cui si prendono per mano, e intrecciano le dita per appoggiarsi l'una all'altra.

« Che diremo di quelle tre giovanette, a le quali Hesiodo mise nome Aglaia, Euphrosina, et Thalia; le quali dipinsero ridendo con le mani intricate fra loro, ornate d'una veste sciolta, et molto risplendente? Per le quali volsero rappresentare la Liberalità: ch'una de le sorelle da l'altra riceve, la terza rende il beneficio. I quali gradi deono essere in ogni liberalità compita.¹ » Certo il Botticelli avea innanzi anche queste parole dell'Alberti quando concepiva e disegnava quelle tre Grazie meravigliose.



Il senso della natura che ammiriamo in questo dipinto, trova riscontro soltanto nell'altro celebre quadro, ora della Galleria di Berlino, che Sandro eseguì nel 1484-85 per Agnolo de' Bardi e che prima stava nella cappella di quella famiglia in Santo Spirito di Firenze.²

Anche in questa tavola si può dire che natura e

¹ L. B. ALBERTI, *La Pittura*. Ed. citata, pag. 328.

² Sulle tracce di un ricordo trovato negli zibaldoni dell'antiquario Giambattista Dei, nel R. Archivio di Stato in Firenze, abbiamo potuto



LA VERGINE TRA I SUOI BATTISTA, E I SUOI EVANGELISTI
A. BOTTICELLI 1484-85

segnate con sicurezza e precisione, e tutta l'abilità sovrana del maestro. Si vede che la figura muoveva con la quale sono atteggiato le tre Grazie, la eleganza raffinata, la variata azione con cui muovono alla danza; il garbo con cui si protendono per aiuto, e intrecciano le dita per appoggiarsi l'una all'altra.

Che diremo di quelle tre giovanette, e le quali secondo varie nome Aglaia, Euphrosina, et Thalia: le quali dipinte ridendo con le mani intrecciate fra loro, ornate d'una veste sciolta, et molto risplendente? Per la quale voleva rappresentare la Liberalità: ch'una delle donne da l'altra riceve, la terza rende il beneficio. I quali gradi dovevano essere in ogni liberalità compita. Certo è Botticelli aveva innanzi anche questo parole dell'Alberti, quando concepiva o disegnava quelle tre Grazie.

Il senso della costura che ammiriamo in questo dipinto, trova riscontro soltanto nell'altro celebre quadro, ora della Galleria di Berlino, che Sandro eseguì nel 1484-85 per i signori de' Bardi e che prima stava nella cappella di quella famiglia in Santo Spirito di Firenze.²

Anche in questa tavola si può dire che natura e

¹ L. B. ALBERTI, *La Pittura*, Ed. citata, pag. 328.

² Sulle tracce di un ricordo trovato negli zibaldoni dell'antiquario Giandomenico Dei, nel R. Archivio di Stato in Firenze, abbiamo potuto



Braun, Générat e C. Dornach.

LA VERGINE FRA S. GIOV. BATTISTA E S. GIOV. EVANGELISTA
A. Filipepi detto Botticelli

arte siano state fuse mirabilmente per raffigurare la sede più sontuosa della Madre di Dio. Sopra un ricco e ornato trono di marmo, dietro al quale s'alza una nicchia di palme e di giunchi intrecciati, siede la Vergine che porge il petto al Bambino, mentre questi, rivolgendosi alla Madre, leva verso di lei ambe le braccia in dolce atto fanciullesco. Ai lati, San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista staccano sul fondo formato di due nicchie di verzura intessute di rami di cipresso e di mirto. Quattro vasi e quattro ceste con rose fiorite posano sulla balaustra di marmo, fra le figure, e lunghi steli di gigli intrecciati con ramoscelli d'olivo si drizzano in alto.

Il sentimento profondo e severo che traspira dalle figure, la poesia che emana da quel fondo di verde di-

rintracciare questi preziosi documenti nell'Archivio del conte Francesco Guicciardini; e si deve alla liberalità di lui, e alla cortesia del cav. Alessandro Gherardi, che ce li volle trascrivere, se qui li pubblichiamo.

« Archivio privato del conte Francesco Guicciardini. *Libro di Entrata e Uscita* e *Quaderno di cassa* di Giovanni d'Agnolo de' Bardi, segnato B, dal 1484 al 1487.

» A c. 35. Lunedì, adì vii di febraio (1484-85). Alla chappella di Santo Spirito fior. ventiquattro, sol. vii, den. v a oro larghi, per fior. 23, sol. 10 larghi d'oro in oro, paghati a Giuliano da San Ghallo lengnaiuolo, portò contanti: e sono per intaglio del fornimento della tavola fatta per Sandro del Botticello, e d'achordo fior. xxiii, s. vii, d. v.

» Ivi, a c. 39^e. Mercholedì adì iij d'aghosto (1485). A chappella di Santo Spirito fior. settantotto, sol. xv a oro larghi, per fior. 75 d'oro in oro, paghati a Sandro del Botticello, a lui contanti: che fior. 2 sono per azurro, e fior. 38 per l'oro e mettitura della tavola, e fior. 35 pel suo pennello; d'achordo fior. lxxviii, s. xv, d. — »

sposto così artisticamente con le sue foglie scintillanti al giuoco della luce, la correttezza delle forme, il nobile e grandioso taglio delle pieghe, tutta la esecuzione tecnica, fanno di quest'opera una delle migliori del Nostro. Manca quella luminosità di colorito che si nota nelle più belle pitture del primo periodo, quale ad esempio il *Magnificat*; ma Botticelli non ha rinunciato nemmeno in questa tavola all'uso grazioso e simpatico dell'oro.¹

« La composition (scrive il Bode) est d'une beauté solennelle, le dessin correct, le ton des couleurs plein de force. Peu de tableaux, d'une conception aussi grande et aussi noble, présentent autant de jolis et de gracieux détails d'exécution, comme par exemple les charmants berceaux de feuillage, qui se trouvent derrière les figures, les coupes d'émail garnies de roses, les vases également d'émail contenant des lauriers et des lis, enfin les bancs de marbre avec leur fine ornementation.² »

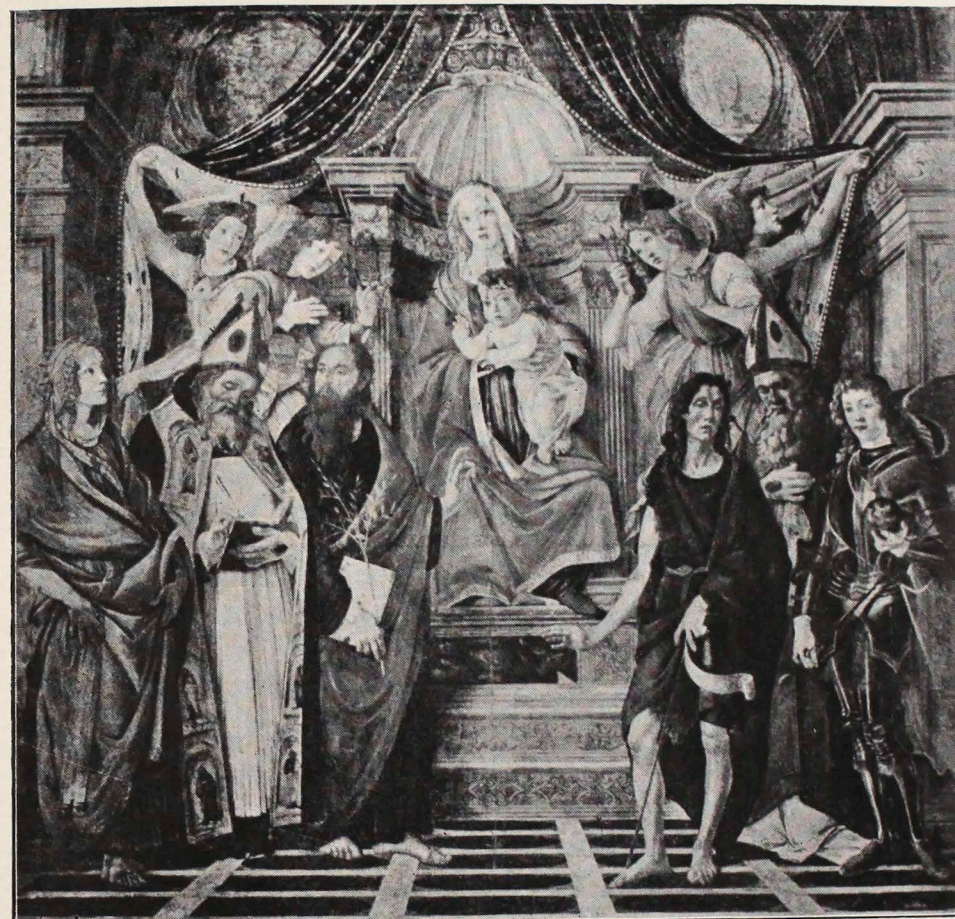


Il tipo femminile creato prima dal Botticelli per gli affreschi della Sistina nella figura delle figlie di Iedro; raffinato e reso più sensuale da lui nella seminatrice di

¹ JULIUS MEYER, *Sandro Botticelli*, in *Gemälde Galerie der Königl. Museen zu Berlin. Mit erläuterndem Text von Julius Meyer und Wilhelm Bode*, pag. 54.

² *Gazette des Beaux Arts*, 1888, pag. 487.

fiori della Primavera, e più alto e più gentile in questa Madonna di Berlino, si accentua nella Madonna della Galleria Antica e Moderna di Firenze così da assumere



FOT. ALINARI.

QUADRO DI SAN BARNABA.
(Galleria Antica e Moderna di Firenze.)

una espressione anche più languida e melanconica, quasi di bramosa sofferenza.

Questa tavola, un tempo in San Barnaba, è una delle più belle creazioni del maestro. Che gaiezza di toni rossi, verdi, azzurri e dorati! che varietà e verità di

carattere e di espressione nelle figure! Nel San Giovanni, bruno e secco, con gli occhi socchiusi e con la bocca semiaperta, estenuato, è reso mirabilmente il tipo



FOT. ALINARI.

LA VERGINE COL FIGLIO.
(Particolare del quadro di « San Barnaba ».)

dell'asceta; bello di giovanile baldanza è invece l'arcangelo Michele, che tutto splende nella sua ricca armatura; fra i due, Sant'Agostino porta la mano al petto e abbassa lo sguardo meditando. Dall'altro lato, San Barnaba, con un libro e un ramoscello di olivo nella destra, si volge a Sant'Ambragio che scrive, mentre Santa Cate-

rina, nobile e gentile figura, guarda estasiata dinanzi a sè, reggendo con la destra la veste e tenendo nella sinistra la palma. La Vergine, sopra un ricco trono ornato di finissimi intagli, inclina leggermente la testa e fissa nel vuoto gli aperti occhi, mentre il Bambino ch'ella tien ritto sulle ginocchia alza la destra in atto di benedire.

Ai lati del trono due angeli sollevano i lembi del baldacchino, e due altri in mesto atteggiamento mostrano la corona di spine e i chiodi, che spiegano il mestissimo presentimento della Madre così mirabilmente espresso dall'artista.

Tornano in questo quadro i caratteristici tipi di angeli, creati già dal Botticelli nella Madonna del *Magnificat*; commossi nel mostrare i simboli del martirio, espressivi nell'ufficio di sorreggere il panno del baldacchino; tornano i severi tipi di Santi, quali egli iniziò col Sant'Agostino e perfezionò nelle figure degli affreschi di Roma; torna il tipo melanconico del Bambino ch'egli creò per la prima volta in quell'affresco della Sistina ov'è rappresentato Mosè a capo del popolo. E il verso del Poema

Vergine madre figlia del tuo figlio,



FOT. ALINARI.

SANTA CATERINA E SANT'AMBROGIO.
(Particolare del quadro di « San Barnaba ».)

scritto sulla formella centrale del trono ove siede la Vergine, illustra e suggella il significato del bellissimo dipinto.



Quel tipo di fanciullo, tra timoroso e mesto, che il Botticelli ha dipinto nell'affresco di Roma, in atto di stringersi con tutte e due le mani al braccio della madre, fanciullo dalla testa ovale, dalla fronte stretta ed alta, dalle guancie piene, dai capelli a ciocche rialzate, trova il suo pieno sviluppo nell'altro tondo, bellissimo, della Galleria degli Uffizi.

La Vergine siede maestosa reggendo con ambe le mani il Bambino, disteso in grembo a lei: nella sinistra ella tiene una melagrana sulla quale egli posa una mano, mentre con l'altra, alzata, benedice. Sei angeli si stringono attorno alla Madre in vari atti e movenze: chi solleva la testa portando un lungo stelo di giglio sulla spalla; chi prega leggendo, chi interroga, volgendosi al compagno, chi adora abbassando gli occhi, chi alzandoli al cielo. Dal sommo del tondo piovono infiniti raggi dorati; eppure è di mestizia solenne, non di festa, l'espressione sintetica di tutte quelle figure. Grandioso nella composizione e nella linea, questo tondo ha il colorito basso e quieto, forse voluto così dall'artista per dare alla scena un carattere di

FIRENZE - GALLERIA DEGLI UFFIZI



LA MADONNA DELLA MELAGRANA
A. Filipepi detto Botticelli

Stanza Alberti - Uffizi - Firenze - 155

maggiore severità e sentimentalità; ma il volto della Vergine, leggermente inclinato, pensoso, intenso nello sguardo sperso e pur profondo, è impossibile a descriversi.

Non si ricerchi in esso quella tranquilla e a un tempo timorosa reverenza che è propria alla Madre del Redentore; non la mistica espressione, ormai generalmente perduta a quell'epoca nell'affannosa ricerca del vero: il Botticelli in questa figura ha riprodotto soltanto la donna nella sua sognante melanconia, nella sua sensuale espressione. « Quello che affascina nei quadri di Botticelli è appunto quella tinta di paganesimo, l'elemento dei racconti fantastici, l'eco di una stupenda mitologia passata, ch'egli ha trovato il modo di trasmetterci.¹ »



Il Vasari dice che nella villa del Duca Cosimo erano « due quadri figurati, l'uno, Venere che nasce, e quelle aure e venti che la fanno venire in terra con gli Amori, e così un'altra Venere che le Grazie la fioriscono, dinotando la primavera; le quali da lui con grazia si veggono espresse.² »

Il negare un rapporto fra queste due pitture ci sembra difficile. È vero che le misure di questi due

¹ SYMONDS, *Le Belle-Arti in Italia*, pag. 219, nota 1.

² VASARI, pag. 312.

dipinti non sono le medesime, è vero che uno è condotto su tela, l'altro su tavola; ma non bisogna chiedere a un artista del '400 la coppia simmetrica quale forse si potrebbe commettere a un pittore moderno! Il rapporto armonico vien dalle figure stesse: nell'un quadro infatti Venere nasce dal mare ed è accolta dalla Primavera; nell'altro è raffigurata coi suoi attributi, e la Primavera le fiorisce all'intorno. E nel primo dipinto gli alberi sono carichi di fiori, nel secondo invece splendono per i frutti già maturi.

Nel tempestoso Egeo in grembo a Teti
Si vede il fusto genitale accolto
Sotto diverso volger di pianeti
Errar per l'onde in bianca schiuma avvolto;
E dentro nata in atti vaghi e lieti
Una donzella non con uman volto,
Da' zefiri lascivi spinta a proda
Gir sopra un nicchio; e par che 'l ciel ne goda.

Vera la schiuma e vero il mar diresti,
E vero il nicchio e ver soffiar di venti:
La dea negli occhi folgorar vedresti,
E 'l ciel ridergli a torno e gli elementi:
L'Ore premer l'arena in bianche vesti;
L'aura incresparle e' crin distesi e lenti:
Non una, non diversa esser lor faccia,
Come par che a sorelle ben confaccia.

Giurar potresti che dell'onde uscisse
La dea premendo con la destra il crino,
Con l'altra il dolce pomo ricoprissi;
E, stampata dal piè sacro e divino,
D'erbe e di fior la rena si vestisse;
Poi con sembiante lieto e peregrino
Dalle tre ninfe in grembo fusse accolta,
E di stellato vestimento involta.¹

¹ POLIZIANO, Ediz. cit., pag. 56 e seg.

FIRENZE - GALLERIA UFFIZI



LA NASCITA DI VENERE
A Firenze, Museo Botticelli

Fratelli Alinari, Firenze 1914

dipinti non sono le medesime, è vero che uno è condotto su tela, l'altro su tavola; ma non bisogna chiedere a un artista del '400 la coppia simmetrica quale forse si potrebbe commettere a un pittore moderno. Il rapporto armonico vien dalle figure stesse: nell'un quadro infatti Venere nasce dal mare ed è accolta dalla Primavera; nell'altro è raffigurata coi suoi attributi, e la Primavera le fiorisce all'intorno. E nel primo dipinto gli alberi sono carichi di fiori, nel secondo invece splendono per i frutti già maturi.

Nel medesimo Egco in grembo a Teti
Si vede il fante geniale accolto
Sotto diverse volge di pianeti
Ferrar per l'opole di bianca schiuma avvolto;
E dentro nota in etti voghi e lieti
Una donzella non con uman volto,
Da' zefiri lasciata spinta a proda
Gir sopra un aerebio; e par che l'ciel ne goda.

Vera la schiuma e vero il mar diresti,
E vero il nido e ver soffiare di venti:
La dea negli occhi fulgorar vedresti,
E l'ciel ridergli a torno e gli elementi:
L'Ore premer l'arena in bianche vesti;
L'aura increspare e' crin distesi e lenti:
Non una, non diversa esser lor faccia,
Come par che a sorelle ben confaccia.

Giurar potresti che dell'onde uscisse
La dea premendo con la destra il crin,
Con l'altra il dolce pomo ricoprissi;
E stampata dal piè sacro e divino,
D'erbe e di fior la rena si vestisse;
Poi con sembiante lieto a peregrino
Dalle tre mufe in grembo fosse accolta,
E di stellato vestimento ornata.

¹ Poliziano, *Edie*, ed. pag. 10.

FIRENZE - GALLERIA UFFIZI



Foto incisione Fiaschi - Milano.

35

Foto Alinari

LA NASCITA DI VENERE
A Filipepi detto Botticelli

Fratelli Alinari - Editori - Firenze - 594

Incompiuta è anche questa volta, almeno per il desiderio dell'erudito, la rispondenza fra la pittura e le *Stanze*: non le Ore accolgono, nel dipinto botticelliano, la Dea; ma una figura che deve simboleggiare la Primavera, tanta è la somiglianza fra questa e quella che già vedemmo, in quasi egual veste e con un serto di fiori e foglie attorno al collo e alla vita, sparger fiori dal grembo; non d'erbe e di fiori si veste la rena; non è infine stellato il vestimento che la Ninfa si appresta ad offrirle. Ma il quadro ha una poesia, che solo il Botticelli era capace di dare alle sue creazioni. Risaltano nitidissime suffuse di un roseo pallore le membra nella figura nuda di Venere, fluttuano al vento i capelli dorati, cadenti in parte sul collo e sul dorso: l'atteggiamento solo ha il carattere classico, ma il sentimento della figura è tutto moderno.

Non meno elegante è la Ninfa che si muove con azione pronta e naturale, con le vesti che disegnano il corpo, agitate dal vento; e bellissimo è il gruppo degli Zeffiri, unico del genere nell'arte di quel tempo, che nel viluppo delle loro membra mostra intiera l'abilità e la fantasia creatrice dell'artista.¹

¹ « Nella Nascita di Venere (scrive il Rosini) ha voluto il Botticelli lottar con Apelle, il quale dipinse la famosa Venere Anadiomene, tanto celebrata nell'antichità. Ne desunse il concetto dall'inno d'Omero, ch'è il VI, nelle edizioni comuni; colla differenza, che dove Omero pone Zeffiro e le Ore; il Pittore, che forse aveva udito leggere l'inno, e ritenuto il luogo a memoria, sbagliò, facendo doppi gli Zeffiri, e riducendo le Ore ad una sola. » *Storia della Pittura*, vol. III, pag. 152.



Nel 1486, per le nozze di Lorenzo Tornabuoni con Giovanna di Maso di Luca degli Albizzi, il Botticelli decorò una sala al primo piano della villa di Chiasso



FOT. BROGI.

LORENZO TORNABUONI E LE SETTE ARTI LIBERALI.
(Museo del Louvre.)

Macerelli con pitture di cui due sole poterono essere salvate.

« Quanta gentilezza del Rinascimento fiorentino — scrive il Del Lungo — dovette accogliersi fra le pareti di quella villa, che nei Tornabuoni rimase dal 1469

al 1541, e fu dunque villa di Giovanni Tornabuoni, quando questi e in Firenze e in Roma, quasi ambedue egualmente medicee, era forse il principale agente della fortuna sì mercantile e sì politica della poderosa famiglia;quando nel giugno dell'86 le nozze del suo Lorenzo con la bella Giovanna erano festa non pur



FOT. BROGI.

GIOVANNA TORNABUONI E LE QUATTRO VIRTÙ CARDINALI.
(Museo del Louvre.)

domestica ma cittadina. Veniva la sposa a Santa Maria del Fiore, in mezzo a un cortèo di cento fanciulle delle maggiori famiglie, e di quindici giovinetti vestiti d'un'assisa; assistevano al darsi l'anello cavalieri così cittadini come di fuori, e un ambasciator di Spa-

gna al Pontefice. Un Guicciardini e un Castellani accompagnavano la sposa alle case de' Tornabuoni, presso alle quali la piazza di San Michele Berteldi (oggi piazza San Gaetano) era « messa a palco » per uso di festeggiamento e di ballo: e di là tornati gli sposi alle case degli Albizzi, s'imbandiva sontuosamente la cena, es-



FOT. BROGI.
Particolare dell'affresco di Villa Lemmi.

sendo messo il terreno del palagio egualmente a palco pel ballo, che a lume di doppiieri si alternava, durante l'intera notte, co' virili giuochi d'una sfarzosa armeggeria. Più riposate dolcezze offriva ai giovani sposi la villa. Qui viene ad essi il Poliziano, tenerissimo del giovine Lorenzo fin quasi a ieri suo valente discepolo; il Poliziano che con affetto quasi paterno si

compiace d'ogni suo trionfo, così nelle lettere classiche, specialmente greche (delle quali spera che toccherà presto la cima); come nel poetar volgare, magari anche all'improvviso; come nelle giostre della piazza di Santa Croce: viene l'umanista dottissimo a intertenersi de' cari studi, a leggere que' suoi stupendi poemetti latini le *Selve*, una delle quali l'*Ambra*, d'argomento omerico in-

sieme e medico, è dovuta a te (scrive dedicandogliela) per l'un titolo e l'altro: viene a esaminare e interpretare le antiche medaglie, della cui raccolta in casa Medici il numismatico erudito e diligente è appunto Lorenzo Tornabuoni: al quale, e al maestro suo, chi dubiterebbe (certi di ciò) d'attribuire, con altre, le medaglie fatte eseguire in onore della sposa diletta? Ma il vecchio Tornabuoni, che guarda con occhio d'immenso affetto que' giovani capi, ahimè destinati sì da presso alla morte, non pago che il Ghirlandaio li ritragga nelle mirabili storie della cappella, in un'altra di



FOT. BROGI.
Particolare dell'affresco di Villa Lemmi.

quelle meraviglie dell'arte li vuole, sulle mura di quella stessa sua villa, consacrati alla ricordanza de' secoli. « Dipignetemi, o maestro, questa sala a buon fresco; e il Poliziano nostro, qui, darà, come suole, il concetto d'alcuna di quelle esquisite allegorie nelle quali sì fieramente vi compiaccete. » E il Botticelli, in due storie sulla medesima parete della sala, come sulla medesima

parete della cappella in due separate storie il Ghirlandajo, ritraeva i giovani sposi.

» Nell'una, il cui fondo è una selva assai folta, che ricorda quella dell'altra allegoria di Sandro Polizianesca, la Primavera, Lorenzo Tornabuoni, vestito dell'abito civile fiorentino, con la folta e morbida capigliatura distesa, si avvanza, condotto per mano da una donna di modesto e gentil portamento, verso un circolo di altre sette donne, acconciate (come anche l'introduttrice) fantasticamente, e che pe' vari emblemi di che ciascuna d'esse è fornita simboleggiano certamente le sette Arti liberali; delle quali quella che alle altre sovrasta e par che presegga, fa a lui cenno di accoglienza amorevole. Nell'altra storia, Giovanna, cara figura delle più vivamente lumeggiate di verità bella che siano uscite da pennello di quattrocentista, ... atteggiata a semplicità affabile e graziosa, porge con ambe le mani e le braccia protese un pannolino spiegato, nel quale quattro gentili giovinette, che si avvicinano a lei, sono per deporre fiori. E anche questa volta, vestita del costume fiorentino del tempo la persona della sposa; ma a fantasia le quattro che probabilmente son figurate per virtù proprie di lei.¹ »

¹ DEL LUNGO, *La Donna fiorentina nel Rinascimento e negli ultimi tempi della libertà*. Milano, Treves, 1893, pag. 158 e seg.



Nel 1487 Sandro dipinse un tondo per « la Sala d'Udienza del Magistrato de' Massari » di cui non ci è dato conoscere la sorte; e nello stesso anno, in occasione delle nozze di Pier Francesco Bini con Lucrezia di Francesco Pucci, ebbe commissione di rappresentare una novella boccaccesca, quella di Nastagio degli Onesti: « Nastagio amando una de' Traversari spende le sue ricchezze senza essere amato. Vassene pregato da' suoi a Chiassi: quivi vede cacciare ad un cavaliere una giovane e ucciderla e divorarla da due cani. Invita i parenti suoi e quella donna amata da lui ad un desinare; la qual vede questa medesima giovane sbranare, e temendo di simile avvenimento prende per marito Nastagio. » E in quattro tavolette il Botticelli espresse i principali episodi della leggenda boccaccesca, che già nel quattrocento era stata rimessa in voga da Francesco Malecarni in un suo lungo e allora famoso capitolo composto per il certame coronario.



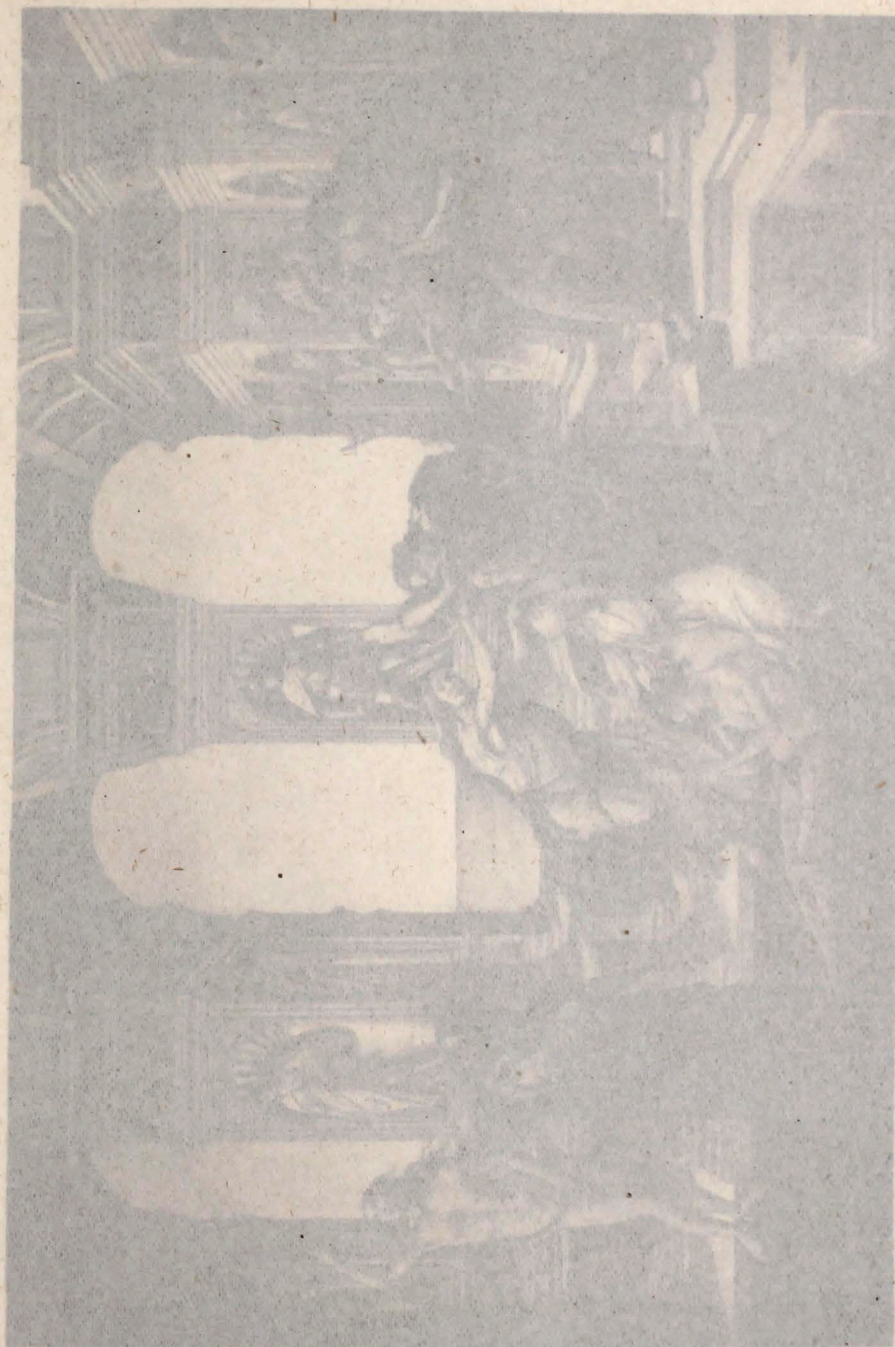
A questo periodo di così importante fecondità appartiene « la Calunnia di Apelle », che il Vasari pone ultima nella vita di lui.

Il movimento più esagerato delle figure, i vestiti svolazzanti, il disegno men fine che in altre opere del-

l'artista, mostrano come anche le ricerche di movimento e di vita possano, uscendo dai giusti confini, degenerare in difetto. Troppo facilmente ora egli passa oltre questo limite, o, come osserva l'Ulmann, troppo spesso nei suoi tempi posteriori fa somigliare il dolore a una smorfia, il movimento a una convulsione. L'apogeo artistico è ormai passato e ci avviamo lentamente alla fine.

Il soggetto, tratto dai dialoghi di Luciano sulla Calunnia, divenne popolare in quel tempo per opera di Leon Battista Alberti, che nel suo libro « La Pittura », così scrive:

« Nè io credo, che sia fuor di proposito il raccontarla, acciocchè i pittori siano avisati, che bisogna vegghiare in fabricare sì fatte inventioni. Era uno huomo, c'haveva l'orecchie grandi; intorno al quale stavano due donne, l'Ignoranza et la Sospitione; d'altra parte se ne veniva la Calonnia, la quale era una bellissima donna; ma ella pareva in volto accorta sopra modo: ne la sinistra mano havea una face accesa, da l'altra mano strassinava un giovane per li capegli, il quale alzava le mani al cielo. La guida di costei è un certo huomo pallido, brutto, di crudele aspetto, il quale meritamente si potrebbe paragonare, che lunga fatica ha macerato in battaglia: costui dicono che è il Livore, o l'Invidia. Vi sono anchora due altre donne compagne de la Calonnia, le quali accommodano gli ornamenti a la padrona: queste sono l'Insidia et la Fraude. Dopo



FIRENZE - R. GALLERIA UFFIZI

LA CALUNNIA
A. Pittori dello Botticelli

Dalla stanza di Sandro Botticelli

l'artista, mostrano come anche il
decoro e di vita possano, usandosi
degnare in difetto. Troppo facile
dare questo lustro, o, come diremo
spesso nei suoi tempi posteriori, la
una suocera, il movimento e una
artistica e ormai pesante e si

Il soggetto, tratto dal *Calunnia*
di Leon Battista Alberti, che nel
suo *De pictura* scrive:

«Non veda, che sia fuor di pro-
pria, e che i pittori siano sempre
impacciati a fabricare sì fatte cose,
come a lancia l'orecchie grandi, e
avanti di darsi, l'ignoranza di
tra parte se ne veniva la Calunnia,
bellissima donna, ma ella pareva in quel
modo: ne la sinistra mano havea un
l'altra mano strascinava un giovane per
quale alzava le mani al cielo. La gente
certo lucido pallido, brutto, di crudele
meritamente si potrebbe paragonare, che
ha macerato in battaglia: costui dipinge
o l'Invidia. Vi sono anchora due altre
de la Calunnia, le quali accommodano
a la padrona: queste sono l'Insidia e la

FIRENZE - R. GALLERIA UFFIZI



Tot. Alinari

116

Fotografia F.lli Alinari

LA CALUNNIA
A. Filipepi detto Botticelli

queste vi è la Penitentia coperta di veste oscura et sordidissima; la quale tutta si stratia. Appresso la quale segue la Verità pudica et vergognosa. La quale historia s'anchora mentre ch'ella si recita tira a sè gli animi, quanta gratia et vaghezza si dee credere che ella havesse da la pittura di così eccellente pittore.¹ »

Il Botticelli segue scrupolosamente la narrazione dell'Alberti; ma sebbene costretto a riprodurre le varie figure nei modi e nei caratteri indicati, e quindi non del tutto libero nella creazione, riesce a dare alla pittura « quanta gratia et vaghezza si dèe credere che avesse l'antica. »

Svariati e bene espressi i caratteri, la scena agitata come il soggetto esigea, i ricchi panneggiamenti abilmente mossi dal vento. Entro una sala, nel cui fondo si aprono degli archi che dànno luce alla drammatica scena, si muovono le figure passionate e violente: l'Ignoranza e il Sospetto che sussurrano all'orecchio del re; l'Insidia e la Frode che accomodano gli ornamenti alla Calunnia. La Verità sola sta in tranquillo atteggiamento, a sinistra, e ricorda la Venere degli Uffizi, ma è affatto originale la mossa con la destra sollevata e il volto al cielo.

Nelle nicchie dei pilastri, altrettante statue; fra le quali, a destra, una Giuditta con la testa di Oloferne

¹ LEON BATTISTA ALBERTI, *La Pittura*, Ediz. citata, libro III, pag. 327.

ai piedi, e alcuni santi; nel centro, un guerriero, che, all'attitudine franca ed ardita, ricorda il San Giorgio di Donatello, ma più ancora la figura di Pippo Spano dipinta da Andrea del Castagno nella villa di Legnaia per Pandolfo Pandolfini. Nella trabeazione, piccole storie a chiaroscuro, lumeggiate d'oro, che continuano nel gradino maggiore del trono ove siede il re: nel fondo, il mare verde e tranquillo, immobile come uno specchio.

L'artista ha dedicato questa pittura, che il Vasari giudica « bella quanto possa essere », a Fabio Segni, gentiluomo fiorentino, il quale vi scrisse sotto:

*Judicio quemquam ne falso lædere tentent
Terrarum reges, parva tabella monet.
Huic similem Ægypti regi donavit Apelles:
Rex fuit et dignus munere, munus eo.*

* * *

Tra il 1488 e il 1490 il Botticelli dipinse per i monaci di Cestello una Annunziata, la quale oggi si conserva nella Galleria degli Uffizi.¹ Al messo divino, che con slanciato movimento le si genuflette dinanzi, la Vergine si volge sollevando le braccia in atto di sorpresa. Da una porta, nel fondo, sorride la campagna irrigata da un fiume, e a sinistra, sopra un colle, s'alza un castello. Nel centro, un albero dal lungo ed esile fusto.

Profondo è il sentimento, viva l'espressione delle

¹ ULDERIGO MEDICI, *Dell'antica chiesa dei Cistercensi, oggi Santa Maria Maddalena de' Pazzi*, Firenze, 1880, pag. 21.

due figure, e sebbene fosca nel colorito, la tavola può ascriversi fra le più belle opere di Sandro, ed è l'ultima, con data certa, del fecondo e geniale periodo



FOT. ALINARI.

L' ANNUNZIAZIONE.
(Galleria degli Uffizi.)

della maturità che s'apre con gli affreschi di Roma. Quest'Annunziata è degna in tutto dei versi di Dante, che il pittore ha saputo qui tradurre in figura, assai

meglio che non nei disegni coi quali più tardi illustrò il Poema: l'angelo

dinanzi a noi pareva sì verace
quivi intagliato in un atto soave,
che non sembiava imagine che tace.

Giurato si saria ch'ei dicesse: *Ave*,
però che ivi era imaginata quella,
che ad aprir l'alto amor volse la chiave;

ed avea in atto impressa esta favella,
Ecce ancilla Dei, propriamente,
come figura in cera si suggella.¹



Il Vasari ci dice che Sandro « per la città in diverse case fece tondi di sua mano, e femmine ignude assai; » ma il biografo deve avere attribuito al maestro molte opere che non gli appartenevano, confondendo magari le originali con quelle dovute alla collaborazione degli allievi, o agli allievi stessi.

L'unica donna ignuda che viene attribuita al Botticelli è la Venere della Galleria di Berlino, la quale, oltre a non avere gli stessi pregi del modello, viene generalmente giudicata una riproduzione del quadro fiorentino piuttosto che uno studio preparatorio di esso. Quanto ai *tondi*, così celebri e così noti popolarmente, nei quali il Botticelli ha saputo con tanta originalità perfezionare la rappresentazione della Vergine col Bam-

¹ *Purgatorio*, canto X, v. 37-45.

bino in mezzo a una schiera di angeli, è supponibile che essendo essi molto ricercati, il maestro non potesse corrispondere a tutte le richieste e affidasse ad aiuti e scolari la esecuzione del lavoro, limitando la propria opera al disegno, alla composizione e alla esecuzione di qualche testa o di qualche parte isolata, specialmente degli angeli. Una esecuzione superficiale e negligente negli accessori, una durezza nel disegno, una certa crudezza nelle tinte si notano appunto in molte di queste pitture, che pur tanta parte hanno avuto nella fama di Sandro.

Il Vasari, tra i discepoli di Sandro, ricorda Biagio e Jacopo; ma suoi scolari, per più sicuri documenti, furono un Jacopo di Domenico Papi (Toschi), nato nel 1463 e morto l'otto maggio del 1530, il quale a 17 anni (nel 1480) stava col Botticelli; Giovanni di Benedetto Cianfanini, nato nel 1462 e morto nel 1542; Raffaello di Lorenzo di Frosino Tosi, che nel 1480, undicenne, era stato allogato col maestro; Biagio di Antonio Tucci



FOT. HANFSTAENGL.

VENERE.
(Museo di Berlino.)

(1466 † 1515), già nominato dal Vasari, e infine Jacopo di Francesco di Domenico Filippi († 1527).¹

Chi può dire qual parte avessero costoro nei lavori del maestro?

Certo essi ripeterono poi per molto tempo i motivi già noti creati dal maestro e graditi dal pubblico. A tal proposito racconta il Vasari la burla che Sandro — spirito veramente bizzarro — fece a « un suo creato, che aveva nome Biagio, » il quale, avendo dipinto un tondo con la Madonna e alcuni angeli « grandi quanto il vivo » simile a quello che il maestro avea eseguito per la chiesa di San Francesco fuori della porta a San Miniato (e che si vuol ora riconoscere nel dipinto della Galleria Nazionale di Berlino proveniente dalla collezione Raczyński), per mezzo di Sandro riescì a venderlo. « Oh quanto avete ben fatto, maestro mio, disse Biagio: e poi, andato a bottega, mise il tondo in luogo assai ben alto, e partissi. Intanto Sandro e Jacopo, che era un altro suo discepolo, fecero di carta otto cappucci a uso di cittadini, e con la cera bianca gli accomodarono sopra le otto teste degli Angeli che in detto tondo erano intorno alla Madonna. Onde venuta la mattina, eccoti Biagio che ha seco il cittadino che aveva compera la pittura, e sapeva la burla. Ed entrati in bottega, alzando Biagio gli occhi, vide la sua Madonna

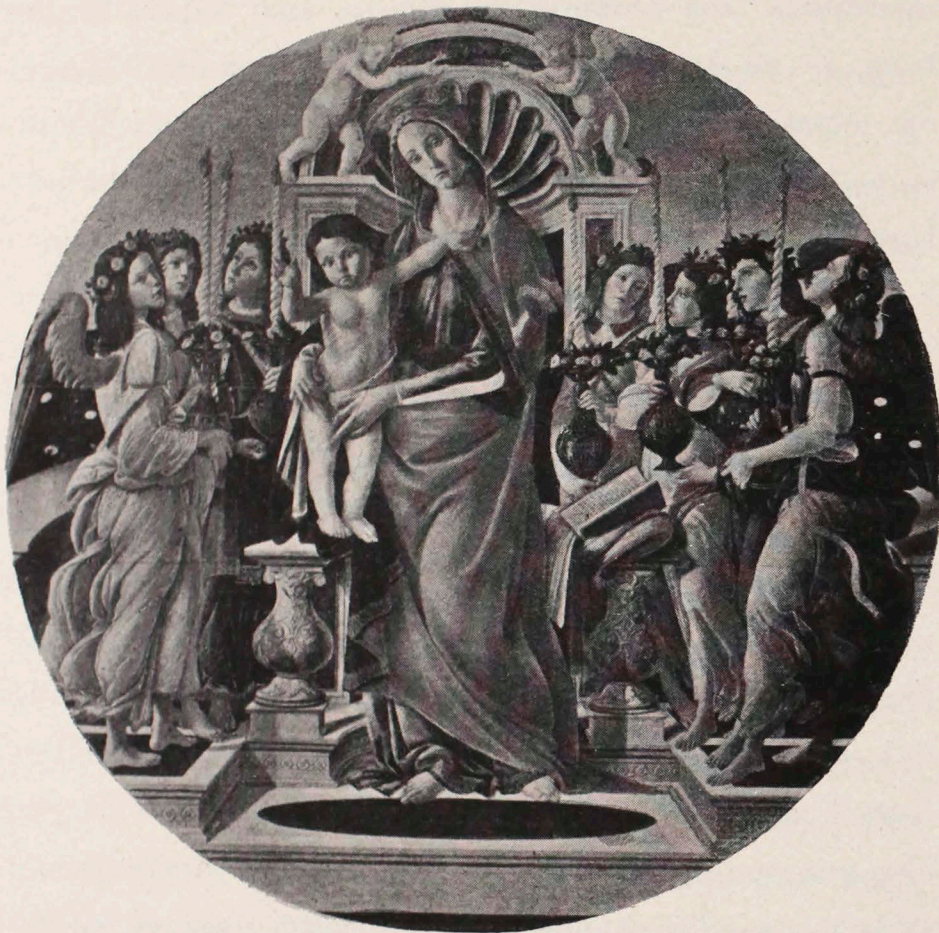
¹ VASARI, vol. IX, pag. 258, e CAVALCASELLE, *Storia della Pittura*, vol. VI, pag. 257.

non in mezzo agli Angeli, ma in mezzo alla Signoria di Firenze, starsi a sedere fra que' cappucci: onde volle cominciare a gridare, e scusarsi con colui che l'aveva mercatata; ma vedendo che taceva, anzi lodava la pittura, se ne stette anch'esso. Finalmente andato Biagio col cittadino a casa, ebbe il pagamento de' sei fiorini, secondo che dal maestro era stata mercatata la pittura; e poi tornato a bottega, quando appunto Sandro e Jacopo avevano levato i cappucci di carta, vide i suoi Angeli essere Angeli e non cittadini in cappuccio: perchè, tutto stupefatto, non sapeva che si dire. Pur finalmente rivolto a Sandro disse: Maestro mio, io non so se io mi sogno o se gli è vero. Questi Angeli, quando io venni qua, avevano i cappucci rossi in capo, ed ora non gli hanno: che vuol dir questo? Tu sei fuor di te, Biagio, disse Sandro. Questi danari t'hanno fatto uscire dal seminato. Se cotesto fusse, credi tu che quel cittadino l'avesse compero? Gli è vero, soggiunse Biagio, che non me ne ha detto nulla; tuttavia a me pareva strana cosa. Finalmente, tutti gli altri garzoni furono intorno a costui, e tanto dissono, che gli fecion credere che fussino stati capogiroli.¹ »

Assai difficile sarebbe fissare l'epoca probabile nella quale furono eseguiti alcuni di questi lavori, sparsi oggi

¹ VASARI, pag. 319 e seg.

per le case private e per le gallerie italiane e forestiere, nei quali è evidente la collaborazione degli scolari. Nè sarebbe possibile far menzione qui di tutte codeste



FOT. HANFSTAENGL

LA VERGINE IN TRONO CON ANGELI.
(Museo di Berlino.)

opere, attribuite con maggiore o minor fondamento alla bottega botticelliana; però basterà aver ricordato, come spettanti alla fine del periodo di cui parliamo, i due tondi del Museo di Berlino e della Galleria Borghese a Roma.

Nel tondo berlinese la Vergine sta in piedi, col Bambino pur diritto sulla balaustra di un ricco trono di marmo a forma di nicchia, riccamente decorato, sulla



FOT. ALINARI

LA VERGINE COL FIGLIO, SAN GIOVANNI E ANGELI.
(Galleria Borghese di Roma.)

sommità del quale due putti le reggono la corona sul capo. Il Bambino, che nella debole struttura del corpo nudo e nei capelli a perrucca ricorda quello del tondo della Galleria Nazionale di Londra, solleva la destra in atto di benedire e porta la sinistra al collo della Ma-

dre. Nella testa e nei piedi, come osserva il Bode, ella ricorda il tipo della Venere, ma con minor sentimento e profondità di espressione. Attorno al trono sette angeli, quattro a destra e tre a sinistra, portano vasi di fiori, onde si elevano alte candele accese. Anche qui riconosci il maestro, nella grazia particolare di quelli angeli; anche qui il simbolismo a lui caro, ossia la rappresentazione dei sette candelabri significanti i sette doni dello Spirito Santo, che già Dante avea cantato:

Poco più oltre sette alberi d'oro
falsava nel parere il lungo tratto
del mezzo, ch'era ancor tra noi e loro.¹

Il dipinto della Galleria Borghese ha invece più stretti rapporti stilistici con l'Annunziata ultima citata. Il colore grigiastro, le estremità lunghe, la durezza dei capelli, provano che non tutto il dipinto è di mano del maestro. Ma anche qui sulla testa degli angeli fioriscono rose e gelsomini, e nel fondo tre candelabri d'oro terminati a patera sostengono altre rose candide e vermiglie.

I fiori: ecco l'amore e la passione del Botticelli, che li profonde a piene mani nelle sue opere migliori: in questa predilezione egli si mostra il più geniale interprete delle dolci primavere della sua Toscana. « Mentre gli Umbri, scrive il Venturi, movono i cuori divoti a

¹ *Purgatorio*, canto XXIX, v. 43-45.

meditazione innanzi alle semplici composizioni religiose, i Veneziani vi profondono un lusso orientale di mosaici, d'oro e di frutta splendenti, e i Ferraresi arricchiscono i troni delle Sante Vergini di gemme, di metalli, di marmi, Firenze sparge fiori nelle pitture sacre con le mani degli Angeli. L'arte fiorentina è tutta un incanto di primavera, tutta olezzante di gelsomini e di rose.¹ »

¹ VENTURI, *La Primavera nelle arti rappresentative*, pag. 47.



III.

(1492-1510.)



PERIODO agitato e tempestoso per la città e per l'artista! L'8 aprile 1492 moriva il Magnifico nella sua villa di Careggi, fra il compianto dei congiunti, degli amici, del popolo; poco più di due anni dopo lo seguiva nella tomba il Poliziano; fortunato, che non vide la rovina di un edificio con tanta faticosa industria innalzato dal suo grande protettore. Il Botticelli fu invece testimonia della disgrazia dei suoi mecenati, della fuga dell'oltracotante Piero, di Giovanni cardinale e del gentile Giuliano, dell'entrata di Carlo VIII. Vide il pittore dispersa a furia di popolo la libreria di San Marco; messo a ruba il palagio di via Larga; la città divisa e scaduta, corsa e ricorsa dagli stranieri.

In tanto travolgimento di uomini e di cose, quale meraviglia che non trovasse più la quiete e la serenità di spirito necessarie alle creazioni dell'ingegno? Se i documenti rimasti mostrano esagerata l'affermazione del Vasari, che Sandro, per fare il piagnone, « si diviò dal lavorare, » l'opere sue ultime dicono abbastanza chiaro che la gioconda serenità l'aveva ormai perduta!

Con l'entusiasmo della natura sua esuberante egli abbracciò la causa del Savonarola, dal quale solo ormai pareva si dovesse aspettare salute: da lui, forse, il maestro sperava perdono all'arte, troppo paganamente sensuale, della sua più bella età.

Il pittore della corte medicea, il glorificatore della possente famiglia, l'amico di Lorenzo e del Poliziano, l'illustratore delle loro fantasie pagane, dei loro sogni poetici, come dovette esser turbato e scosso fra tanto infierire di passioni, in tanto accumularsi di avvenimenti.

Non però fu ingrato; e con la sua poetica fantasia sognò Lorenzo e il Savonarola stretti insieme, nel quadro, rimasto incompiuto, dell'Adorazione dei Re; dove il frate sta in atto di tendere verso il gruppo della Vergine e del Bambino la sinistra per mostrare al Magnifico che in Dio solo deve aversi fede, essere egli il solo sovrano: *Rex regum, Dominus dominantium*: e Lorenzo, in estatica ammirazione, sembra ascoltare e approvare le parole di lui. Peccato che il disegno di questo gruppo sia stato così alterato da un coloritore

ignorante, che non si riesce più a ricavare la forma originaria delle vesti, e nemmeno a leggervi bene l'atteggiamento delle persone, e quale fosse il moto delle mani.¹

Ma pur sotto quei veli seicentisti, che tumultuar di figure, che movimenti esagerati, che intensa commozione domina la scena! Diresti che il pittore abbia



FOT. ALINARI.

ADORAZIONE DE' MAGI.
(Galleria degli Uffizi.)

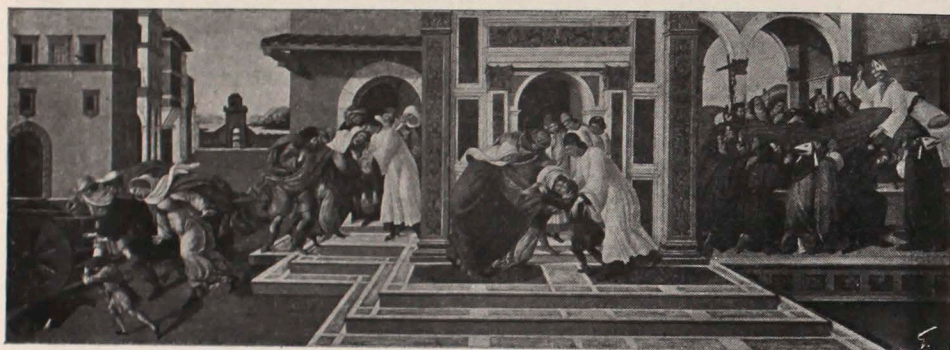
voluto riprodurre in azione tutta la foga che il Savonarola mostrava, e sapeva infondere negli animi con la sua parola ispirata.

Testimonianza di questo nuovo indirizzo sono, inoltre, le storie di San Zanobi, nelle quali la forza drammatica e l'espressione delle passioni acquistano una

¹ RIDOLFI, *Le RR. Gallerie e il Museo Nazionale in Firenze* nel vol. II delle *Gallerie Nazionali Italiane*. Roma, a cura del Ministero della Istruzione, pag. 10.

potenza mai prima raggiunta; ma la raggiunge il pittore — giova avvertire — con tale esagerazione di movimento e di atteggiamenti che esce dai confini della rappresentazione drammatica per toccar quelli della violenza.

Due di queste tavolette sono in possesso privato: in un'altra, oggi alla Galleria di Dresda, è rappresentato



FOT. BRAUN CLÉMENT E C.

STORIE DI SAN ZANOBI.

(Galleria di Dresda.)

San Zanobi, che salva miracolosamente un fanciullo rimasto sotto un carro, e il Santo nel suo letto di morte.

Gli stessi caratteri stilistici si notano in due altri dipinti, uno dei quali, nell'Accademia Carrara a Bergamo, rappresenta la storia di Virginia Romana, l'altro, ora in America, la morte di Lucrezia.

Gli stessi soggetti prescelti dall'artista, pur mostrando il culto ch'egli aveva per l'antichità, attestano il cambiamento che si era operato nella sua mente. « Che dirò delle case dei cittadini? — esclamava il Savonarola — Non si fa nozze di mercadante che la fanciulla non

rechi il corredo nella cassa dipinta di mitologie, sì che la sposa cristiana sa prima le frodi di Marte e gl'ingegni di Vulcano che le geste delle sante donne famose nei due Testamenti. » E il Botticelli, se non ha presenti gli episodi dei libri sacri, illustra il trionfo della virtù, con la morte di Lucrezia, che non vuol sopravvivere al disonore subito, e di Virginia, uccisa dal padre che preferisce esser carnefice della figlia innocente piuttosto che vederla contaminata.



Vuolsi che una di quelle terribili descrizioni della Passione con le quali il frate sapeva affascinare, nella Settimana Santa, i suoi ascoltatori, ispirasse (forse nella Settimana Santa del 1495) al Botticelli la sua lamentazione sul corpo di Cristo, ora nella Galleria di Monaco. In questo dipinto palpita veramente tutta la passione religiosa che il Savonarola aveva accesa nell'animo dell'artista: passa, come un soffio potente, l'eco ancor calda di quelle ardenti perorazioni, di quelle mirabili apostrofi.

È il grido di un'anima turbata sino alla disperazione. Il tragico lamento per il Redentore sembra ripercuotersi fin sulle pietre della tomba rocciosa, davanti alla quale le tre Marie, San Giovanni e i Santi Pietro e Paolo compiono addolorati il loro ufficio amoroso.

La stessa espressione drammatica nelle figure, la stessa passione affettuosa, la stessa agitazione nella scena, appare nella Deposizione dalla croce del Museo Poldi-Pezzoli di Milano.

La Madre, sorretta da San Giovanni, si riversa

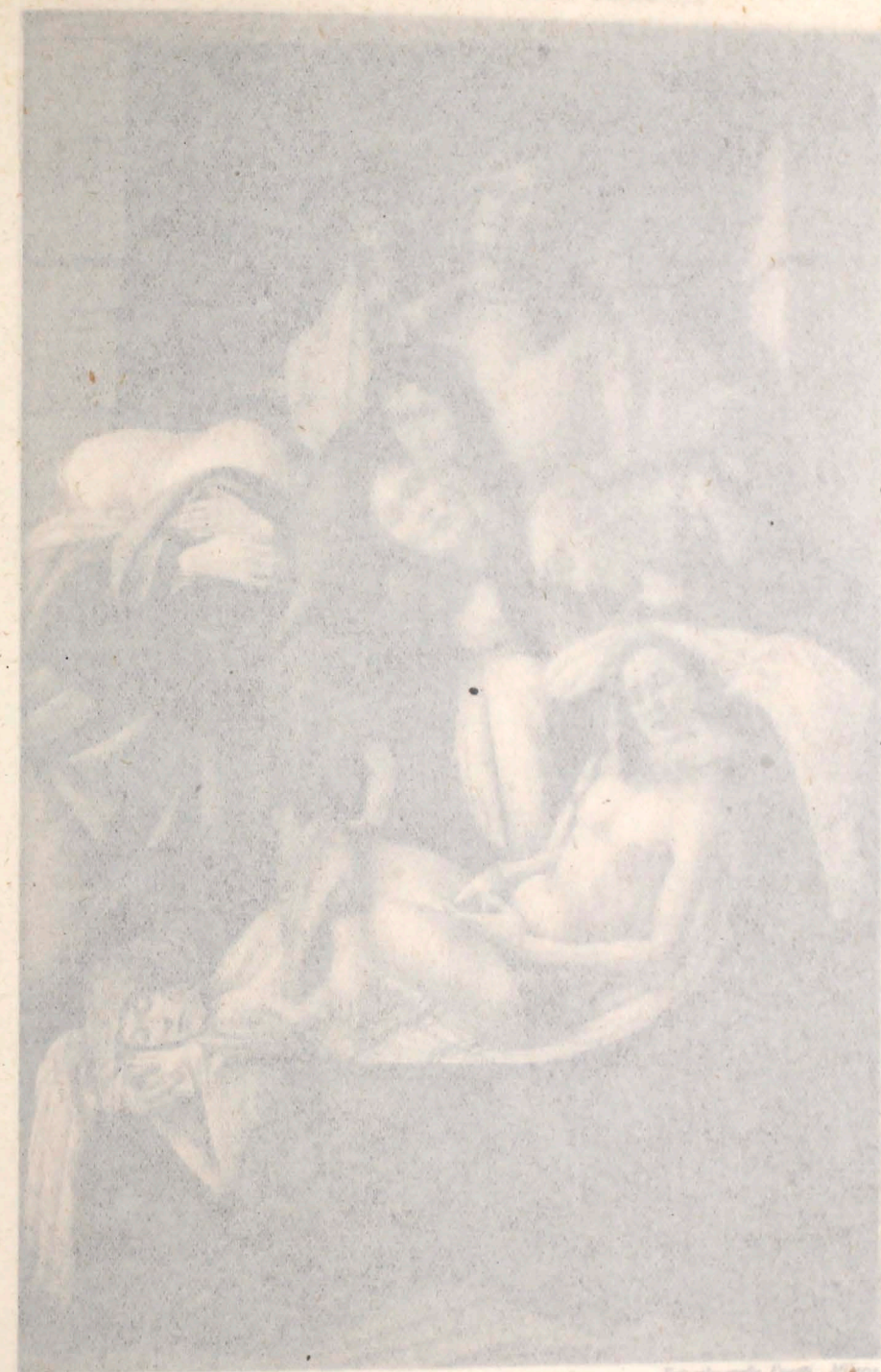


FOT. HANFSTAENGL.

LAMENTAZIONE SUL CORPO DI CRISTO.

(Galleria di Monaco.)

indietro col corpo, in preda al più vivo cordoglio; Maddalena abbassa amorosamente la testa sino ai piedi del morto; una delle Marie ne tien sollevato il capo e l'altra, a sinistra, vinta dal dolore, nasconde il viso nel largo mantello che la ricopre. Dietro, uno dei discepoli tiene nelle mani sollevate la corona di spine e i chiodi.



LA DEPOSIZIONE DALLA CROCE
A. Pinotti detto Botticelli

F.lli Alinari Editori - Firenze - 1873

La stessa espressione drammatica, la stessa passione affettuosa, la stessa agitazione, appare nella Deposizione dalla croce di Polli-Franchi di Milano.

La Madre sorretta da San Giovanni.



LAMENTAZIONE SUL CORPO DI CRISTO
(Galleria di Monaco)

indietro col corpo, in preda al più vivo cordoglio, la delfina abbassa amorosamente la testa verso il morto; una delle Marie ne tien sollevato il capo, a sinistra, vinta dal dolore, nasconde il viso nel largo mantello che la ricopre. Dietro, una polli tiene nelle mani sollevate la corona di spine e chiodi.



Fot. Alinari

Fotocalografia Parodi - Milano

LA DEPOSIZIONE DALLA CROCE
A. Filipepi detto Botticelli

Fil. Alinari Editori - Firenze - 14713

La forte espressione del dolore, la fermezza del disegno, le forme, contornate di nero, e le vesti, rotte in acute pieghe, mostrano l'artista nel suo ultimo periodo. Che differenza fra la gaiezza e l'argentino scintillio dei colori nel periodo mediceo e queste tetre e drammatiche rappresentazioni savonaroliane! Il tipo del Cristo, dai capelli lunghi, senza barba, è quale lo descriveva il predicatore: nessuna lotta con la morte traspare dai suoi nobili tratti, nessuna traccia sul volto delle sofferenze patite.

Il Savonarola ha guidato la mano dell'artista; il Savonarola, che voleva (ma indarno ormai!) restituire l'arte alle forme ideali dell'Angelico e bandire lo studio della realtà nella figurazione della Vergine e degli altri personaggi sacri. « L'immagine de' vostri Dei — predicava fra' Girolamo — sono le immagini et similitudini delle figure che voi fate dipingere nelle chiese, et li giovani poi vanno dicendo a questa et quella: costei è la Magdalena, quell'altra è santo Giovanni; perchè voi fate dipingere le figure nelle chiese alla similitudine di quella donna o di quell'altra, il che è molto mal fatto et in gran dispregio delle cose di Dio. Voi, dipintori, fate male; che se voi sapesti lo scandalo che ne segue et quello che so io, voi non le dipingeresti. Voi metete tutte le vanità ne le chiese: credete voi che la Vergine Maria andassi vestita a questo modo, come voi la dipingete? io vi dico ch'ella

andava vestita come poverella, semplicemente, et coperta che a pena si gli vedeva il viso: così santa Elisabetta andava vestita semplicemente. Voi farete un gran bene a scanzellarle queste figure, che son dipinte così dishonestamente; voi fate parer la Vergine Maria vestita come meretrice.¹ »

« Non è egli venuto — seguitava il frate in un'altra predica — non è egli venuto in su questo pergamo Aristotile e Platone? E' non si predicava se non questioni. Confessiamo dico lo errore nostro. La quaresima si diceva così un poco di Evangelio e poi subito si saltava alle questioni e alle dispute. Peggio ancora, non era egli venuto in su questo luogo Ovidio? Oh, tu dirai, Ovidio *Methamorpheos* è pure buono. Io ti rispondo: Ovidio fabuloso, Ovidio pazzo, che dirò pure così. Ditemi un poco: Hassi egli a predicare quassù Ovidio o la vita cristiana?² »

E il Botticelli, che dalla viva voce del Poliziano aveva imparato ad ammirare Ovidio e a interpretarne col pennello le plastiche, sensuali fantasie; il Botticelli, che aveva rappresentato la bellissima Anadiomene, e le Grazie, e Amore; che avea saputo così mirabilmente incarnar la Primavera, e dare a Maria

¹ *Prediche quadragesimali del Rev. P. F. Ieronimo Savonarola da Ferrara, sopra Amos ec. Venetiis, per Alouixe de Tortis, MDXXXIII, pag. 183.*

² SAVONAROLA, *Predica del 15 agosto 1496*. Firenze 1889, pag. 400.

Vergine i lineamenti d'una gentildonna fiorentina, e ritrar nei Magi l'effigie dei suoi protettori; egli, che si era compiaciuto nella familiarità dei Medici, nelle dispute coi dotti che facevano corona a Lorenzo, dovette dimenticare tutto questo suo passato, deplorar tutta questa arte sua grande come un grande errore!

In questa contrizione, che s'aggiungeva ai danni dell'età, certo si affievolirono d'assai le forze creatrici dell'artista; si acuì invece il desiderio della meditazione; e con questo sentimento è da credere ch'egli tornasse allora, più che mai devoto, alle pagine divine del poema sacro di Dante, chiedendo ad esse conforto, tentando di esse la illustrazione che ci è rimasta, e che certo è da assegnare all'ultimo periodo della sua attività.



Alle questioni, che, ardentissime, fra i partigiani e gli accusatori del Savonarola, sopravvissero a lui, anzi più che mai divamparono poi che fu spento il rogo del 23 maggio 1498, partecipava attivamente anche il pittore nostro, come abbiamo da una fedele ricordanza di Simone Filipepi, che sotto la data del 2 novembre '99 registrava nella propria cronaca: « Alessandro di Mariano Filipepi, mio fratello, uno de' buoni pittori che habbia avuto a questi tempi la nostra città, alla presenza mia, sendo in casa al fuoco, circa

tre hore di notte, narrò come quel giorno, nella sua bottega in casa di Sandro, era stato a ragionamento con Doffo Spini sopra i casi di fra Girolamo. Et in effetto, interrogandolo Sandro, perchè sapeva che detto Doffo era stato uno de' principali che sempre s'erano trovati ad esaminarlo, che li dicesse la pura verità, che peccati trovassero in fra Girolamo, onde meritasse fargli far così vituperosa morte, dove che all' hora gli rispose Doffo: — Sandro, hotti io a dire il vero? Non gli trovammo mai non che peccato mortale, ma nè anco veniale se gli trovò. — All' hora Sandro gli disse: — Perchè lo faceste voi morire così vituperosamente? — Rispose: — E' non fu' io; ma ne fu causa Benozzo Federighi. Et se non si faceva morire questo profeta et gli suoi compagni, et gli havesse rimandati a San Marco, il popolo ci harebbe messo a sacco noi, et tagliati tutti a pezzi. La cosa era ita tanto avanti, che così determinammo, per nostro scampo, che morissero. — Poi accaddero tra loro dell' altre parole, che non bisogna replicarle.¹ »



Della fede vivissima che Sandro conservò per il frate testimonia il quadro della Galleria Nazionale di

¹ VILLARI e CASANOVA, *Scelta di prediche e scritti di fra Girolamo Savonarola con nuovi documenti intorno alla sua vita*. Firenze, Sansoni, 1898, pag. 507.



FOT. BRAUN CLÉMENT E C.

L'ADORAZIONE DE' PASTORI.
(Galleria Nazionale di Londra)

Londra, figurante la Natività del Salvatore. San Giuseppe, nascosta la faccia nelle braccia conserte, veglia seduto presso il Bambino, che si volge alla Madre, genuflessa accanto a lui con le mani giunte. Sul tetto della capanna tre angeli intuonano: *Gloria in excelsis*; e i due dai lati tengono rami d'ulivo, simbolo di pace; più in alto, altri angioletti danzano in molteplici giri, tenendosi per mano. Sul primo piano tre personaggi sono accolti e abbracciati da tre angeli, e godono insieme della disfatta dei piccoli demoni da essi posti in fuga. In alto si legge una iscrizione greca che suona così:

« Questo quadro fu dipinto alla fine dell'anno 1500, durante i torbidi d'Italia, da me Alessandro, alla metà del tempo dopo il tempo in cui si avverava l'XI capitolo di San Giovanni l'Evangelista e il secondo dolore dell'Apocalisse, e quando Satana si scatenò sulla terra per tre anni e mezzo. Dopodichè il demonio sarà incatenato e noi lo vedremo calpestato come in questo quadro. »

« Io non credo — aggiunge il Crowe — che si possa in altro modo interpretare questa iscrizione che supponendo essa traesse origine dalla persecuzione e condanna del Savonarola nel 1497 e '98: ed è adottando questa interpretazione che noi arriviamo a fissare la data del dipinto designata con le lettere greche ΧΣΣΣΣΣ.

» I tre personaggi, sul primo piano, accolti così

festosamente dagli angeli simboleggerebbero il Savonarola, Domenico Buonvicini e Silvestro Maruffi, la cui missione terrena viene indicata dal motto: *Hominibus bonæ voluntatis*.¹ »



Pochi artisti sono riusciti, come il Botticelli, a rappresentare con così poetica efficacia le schiere dei divini fanciulli in atto di danzare sulle nuvole tenendosi per mano, sostenuti e quasi sospinti da un'aura celeste: divini messaggeri, che solennizzano la nascita del Redentore o inneggiano festosamente alla incoronazione della Vergine. Forse egli trasse dal vero il motivo di queste danze, quando fanciulli, vestiti come angeli, alternandosi con giovinetti incoronati di ramoscelli d'olivo, danzavano vorticosamente intorno alla pira delle vanità innalzata da fra' Girolamo in piazza della Signoria nei giorni di carnevale del 1496 e del '97.

L'Incoronazione della Vergine, già nella chiesa di San Marco, ora nella Galleria Antica e Moderna, rientra assai probabilmente in questo periodo artistico, per il movimento esagerato delle figure dei Santi, e il fondo d'oro della parte superiore della tavola, ove Dio Padre, circondato da una gloria di angeli danzanti, pone la

¹ CROWE, *Sandro Botticelli*, in *Gazette des Beaux Arts*, 1886, pag. 473.



FOT. ALINARI.

L' INCORONAZIONE DELLA VERGINE.
(Galleria Antica e Moderna di Firenze.)

corona sul capo della Vergine, che, con le mani in croce sul petto, si inchina umilmente.¹ Questo ritorno all'antico, voluto dallo stesso Savonarola, indica chiaramente il mutamento subito dal pittore per effetto delle prediche del frate, e il suo nuovo ascetismo religioso. E il Botticelli, che forse allora per la prima volta dovette restar compreso d'ammirazione per l'arte mistica dell'Angelico, tentò con l'esteriorità della rappresentazione, quello che pur l'animo suggerendogli era ormai impotente a trasfondere nella tavola: e fece che la Vergine incoronata e la Gloria degli angeli staccassero da un fondo luminoso d'oro, come appunto aveva immaginato l'Angelico nella sua celestiale Incoronazione.

Le figure dei quattro Santi non mancano di carattere, sebbene dure e un po' legnose; ma basta comparare il San Giovanni Evangelista, con la sinistra alzata, in atteggiamento soverchiamamente teatrale, con le figure del quadro di Santo Spirito, ora a Berlino, o con le altre del dipinto di San Barnaba, ora nella Galleria fiorentina, per convincerci che l'artista omai ha perduto quella serena tranquillità e quella severa compostezza che prima lo avevano meravigliosamente guidato in simil genere di rappresentazioni.

La stessa maniera con la quale sono trattate le

¹ Cfr. MEYER, *Botticelli*, in *Gemälde Galerie der Königlichen Museen zu Berlin*, pag. 54.

barbe (quella, in ispecie, di San Giovanni) così esageratamente sminuzzate; quella sommaria esecuzione del terreno; quell' insignificante paesaggio — tale veramente da giustificare il rimprovero di Leonardo, che Sandro facesse « paesi tristissimi » — mostrano che il maestro non è più nel colmo della sua forza creatrice. Ma nonostante i difetti notati, pure in questo dipinto l'anima del poeta resta; e come Dante vede nell'Empireo tanta allegrezza sopra la Vergine

piover, portata nelle menti sante
create a trasvolar per quella altezza,¹

tripudio degli angeli mandati da Dio a farle festa, così lo zelante piagnone circonda la Incoronata con uno stuolo di angeli danzanti, ammirevolmente mossi; e una pioggia di rose, più abbondanti e più belle di quelle che aveva fatto fiorire nella Nascita di Venere, completa la mistica visione.



« Dipinse — scrive l'Anonimo Gaddiano — e storìo un Dante in carta pecora a Lorenzo di Piero Francesco de' Medicj, il che fu cosa meravigliosa tenuta. » E il Vasari ci sa dire, che dopo gli affreschi di Roma se

¹ *Paradiso*, canto XXXII, v. 89-90.

ne tornò Sandro subitamente a Firenze; « dove, per essere persona sofistica, comentò una parte di Dante, e figurò lo Inferno, e lo mise in stampa; dietro al quale consumò di molto tempo: per il che, non lavorando, fu cagione d'infiniti disordini alla vita sua.¹ »

L'opera di dar forma figurata alle varie scene o ai vari episodi della Divina Commedia era stata ripetutamente tentata anche prima del Botticelli. Anzi è importante constatare come l'artista, pur mantenendosi indipendente, qua e là s'ispirasse ai tipi che gli antichi miniatori e illustratori di Dante avevano fissato per le scene e per le figure isolate del poema.

Con molta probabilità le illustrazioni del Botticelli, che si svolsero nello stesso ordine progressivo del poema, furono incominciate prima della sua gita a Roma, nel 1481. Il Vasari dice che « figurò lo Inferno e lo mise in stampa; » e infatti una famosa edizione della Divina Commedia, impressa a Firenze nel 1481 col commento di Cristoforo Landino, è illustrata da diciannove piccole

¹ Il codice dell'Anonimo Gaddiano, pag. 72 e VASARI, vol. III, pag. 317. — F. LIPPMANN, *Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante's Göttlicher Komædie*. Berlin, MDCCCXCVI. G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. — CHARLES EPHRUSSI, *La « Divine Comédie » illustrée par Sandro Botticelli*, in *Gazette des Beaux Arts*, 1885, 1° maggio e 1° luglio. — A. PÉRATÉ, *Dessins inédits de Sandro Botticelli pour illustrer l'Enfer de Dante*, in *Gazette des Beaux Arts*, 1887, pag. 196 e seg. — R. FISHER, *Introduction to a Catalogue of the early Italian prints in the British Museum*. London, 1886, pag. 123 e seg. — KRAUS F. X., *Dante, sein Leben und sein Werk, sein Verhältniss zur Kunst und Politik*. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1897. *Die illustration der Commedia*, pag. 607 e seg.

vignette in rame, che, sebbene incise da mano poco esperta, mostrano un evidente rapporto coi disegni del Botticelli. Dei primi diciannove canti dell'*Inferno* mancano otto disegni del Botticelli, invece di undici di questi canti noi possediamo tanto i disegni quanto le incisioni a stampa dell'edizione citata. Dal raffronto si ha la conferma che l'incisore conobbe le composizioni del Botticelli, e ne trasse partito, non però copiandole esattamente, ma prendendone solo il soggetto principale e i gruppi delle figure. Il viaggio di Sandro a Roma per eseguire le pitture della Sistina interruppe il lavoro; perciò mancarono all'incisore i modelli per proseguire la illustrazione, e il volume a stampa si pubblicò tuttavia con il numero delle incisioni che noi conosciamo.

Ritornato a Firenze, il Botticelli riprese la illustrazione interrotta, prima alla stracca, poi con miglior lena, penetrato sempre più delle bellezze del divino poema; cosicchè, forse con qualche fondamento di vero, il Vasari aggiungeva che dietro ad esso « consumò di molto tempo: per il che, non lavorando, fu cagione d'infiniti disordini alla vita sua. »

I disegni, oggi divisi fra la Biblioteca Vaticana e il Gabinetto delle Stampe del R. Museo di Berlino, che ne possiede il maggior numero, sono eseguiti a punta d'argento su cartapeccora, e ripassati poi, più o meno fortemente, con penna. Due fogli della Vaticana e due del Museo di Berlino sono dipinti a colori a tempera.

I toni, bruni, sordi e pesanti, la tecnica infelice, dimostrano — se deve proprio considerarsi lavoro del Botticelli anche questo — che l'artista tentò di colorire i segni schizzati; ma poco esperto nell'arte (un miniatore di mestiere avrebbe certo fatto meglio di lui) lasciò l'opera a semplice contorno.

Il Botticelli nel descrivere gli orrori dell'*Inferno* non raggiunge mai la potenza rappresentativa del poeta: è troppo lirico per poter rendere la possente e profonda concezione dell'epica visione dantesca: egli segue il suo autore passo passo, e ben di sovente terra terra. « Lo squisito artefice — scrive il Biagi — non ci pare abbia compreso a pieno tutta la selvaggia e quasi michelangiolesca terribilità dell'alto soggetto. L'arte quattrocentista, nella sua purità ideale, perdeva di robustezza e di forza quanto si studiava acquistare di gentilezza e di grazia, e con i suoi tenui profili non sapeva o voleva assorgere alla grandiosità paurosa dei soggetti danteschi.¹ »

Se negli affreschi della Sistina ripete la figura di Mosè tre volte, una accanto all'altra, nell'illustrazione della *Commedia* Sandro riproduce sino a quattro volte il gruppo di Dante e Virgilio per esprimere i vari momenti di una stessa azione. Così nel quadro raffigurante

¹ *Illustrazioni alla Divina Commedia dell'artista fiammingo Giovanni Stradano*, con prefazione del Dott. Guido Biagi ec. Firenze, Alinari, 1893, pag. 2.

il IX canto dell'*Inferno*, prima Virgilio torna addietro per non esser potuto entrare nella città di Dite; accanto, lo stesso Virgilio mostra a Dante le Furie; poi, al loro grido:

Venga Medusa! sì 'l farem di smalto,

Virgilio chiude con le mani gli occhi a Dante:

Volgiti indietro, e tien lo viso chiuso:
chè se 'l Gorgon si mostra, e tu il vedessi,
nulla sarebbe del tornar mai suso.

Così disse 'l Maestro; ed egli stessi
mi volse, e non si tenne alle mie mani,
che con le sue ancor non mi chiudessi.

Infine Virgilio fa cenno di tacere a Dante, quando arriva l'angelo:

Ben m'accorsi ch'egli era del ciel messo;
e volsimi al maestro: e quei fe' segno
ch'io stessi cheto ed inchinassi ad esso.

Ma queste otto figurine degli stessi personaggi, l'una accanto all'altra, non solo non contribuiscono alla bellezza del disegno, ma neppur rendono lo spirito del poema, la vivacità dei vari episodi, risultando anzi fredde e monotone. Questo desiderio (ch'era tradizionale nelle illustrazioni medievali) di seguire alla lettera il poeta, ha danneggiato — nè poteva essere altrimenti — la creazione del Botticelli; il quale, per aver merito di buon commentatore, non doveva seguire let-

teralmente la poesia, ma cogliendo gli episodi più caratteristici trarne motivo a scene sintetiche che meglio rispondessero allo spirito generale di essa. Perciò i più belli episodi della *Commedia*, Farinata, il Conte Ugolino, Sordello, e altri che tanto campo di azione e di passione avrebbero offerto all'artista, riescono insignificanti e si perdono nella generalità della configurazione.

Anche il sistema tenuto dal Botticelli nel delineare le figure, ossia quel semplice contorno, non poteva dar modo di sviluppare la scena, che, nella maggior parte dei casi, riesce fredda e confusa.

Nella seconda divisione del settimo cerchio Dante ode trar lamenti senza veder « persona che 'l facesse; » le anime dei suicidi sono mutate in sterpi, ed egli cogliendo un ramoscello da un gran pruno, ascolta come Pier delle Vigne, per invidia accusato,

Ingiusto fece sé contra sé giusto.

Accanto, è riprodotta la scena di Lano da Siena e di Iacopo da Sant'Andrea inseguiti da

nere cagne bramose e correnti,
come veltri ch'uscisser di catena.

Ebbene, nel disegno di questo canto la finezza veramente ammirevole dell'esecuzione danneggia l'effetto

dell'insieme. Il bosco è riprodotto quale il poeta l'ha descritto :

Non fronde verdi, ma di color fosco,
non rami schietti, ma nodosi e involti;
non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco.¹

Le cagne si slanciano bramoso e snelle sui due dannati, le arpie fanno lor nido sui rami; ma tutta la bellezza delle figure e degli animali, tutta la finezza, è perduta nella confusione inevitabile per l'assenza di chiaroscuri.

Più efficace è la rappresentazione di Malebolge; più originale e più potente quella dei demoni, che nei canti XXI e XXII dell'Inferno rigettano nel lago di pece bollente i dannati:

Come i delfini, quando fanno segno
ai marinar con l'arco della schiena,
che s'argomentin di campar lor legno;

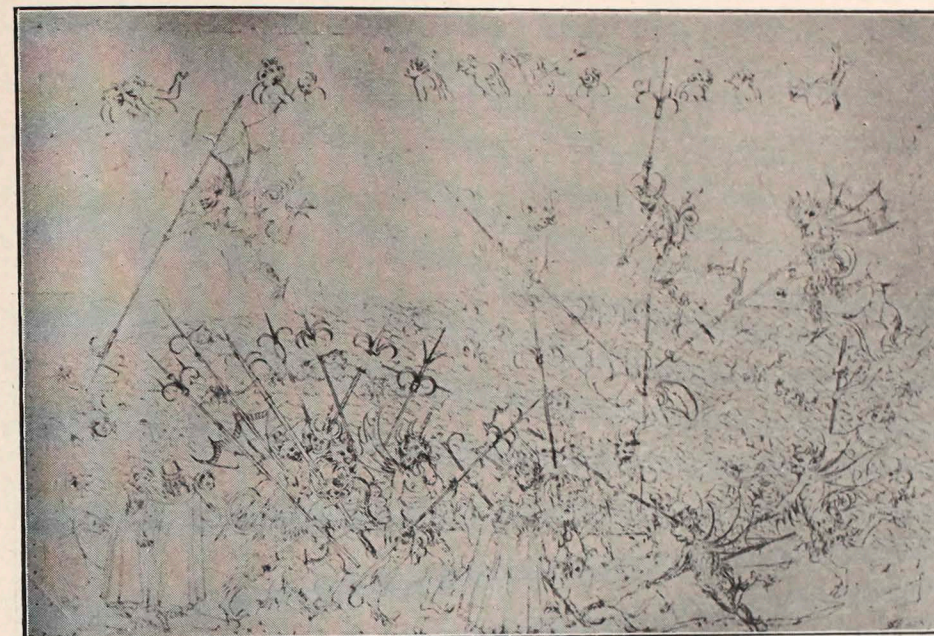
talor così ad alleggiar la pena
mostrava alcun dei peccatori il dosso,
e nascondeva in men che non balena.²

Quei diavoli, alati, cornuti, armati di forche e di uncini, in atto sempre minaccioso sui dannati, hanno alcun che di fantastico; la scena è piena di movimento, e l'agitarsi degli arroncigliatori e il nascondersi dei poveri dannati è riprodotto con vitale evidenza.

¹ Canto XIII, v. 4-6.

² Canto XXII, v. 19-24.

Con lo stesso metodo vediamo disegnati negli altri fogli gli episodi principali; cioè, ora con efficacia, ora



INFERNO, CANTO XXI.¹

con semplice, e spesso troppo ingenua, rappresentazione. S'accosta il Botticelli alla grandiosità e terribilità della concezione dantesca nella illustrazione del canto XXXI, dove riproduce i giganti incatenati, che

... son nel pozzo intorno dalla ripa
dall'umbilico in giuso tutti quanti;

e Fialte, che « fece le gran pruove, » e Briareo e Anteo, ch'egli figura in atto di afferrare Dante e Virgilio:

..... in fretta
le man distese e prese il duca mio,
ond' Ercole sentì già grande stretta.

¹ Tutte queste illustrazioni sono state riprodotte, con gentile consenso dell'Editore, dal volume del Lippmann pubblicato da G. Grote di Berlino.

dell'insieme. Il bosco è riprodotto quale il poeta l'ha descritto :

Non fronde verdi, ma di color fosco,
non rami schietti, ma nodosi e involti;
non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco.¹

Le cagne si slanciano bramoso e snelle sui due dannati, le arpie fanno lor nido sui rami; ma tutta la bellezza delle figure e degli animali, tutta la finezza, è perduta nella confusione inevitabile per l'assenza di chiaroscuri.

Più efficace è la rappresentazione di Malebolge; più originale e più potente quella dei demoni, che nei canti XXI e XXII dell'Inferno rigettano nel lago di pece bollente i dannati:

Come i delfini, quando fanno segno
ai marinar con l'arco della schiena,
che s'argomentin di campar lor legno;

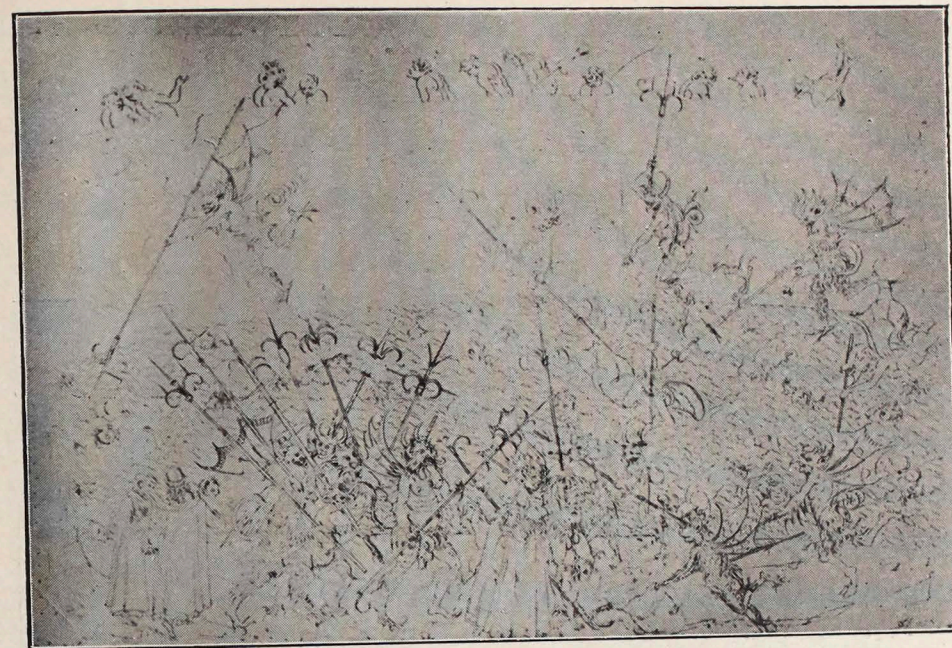
talor così ad alleggiar la pena
mostrava alcun dei peccatori il dosso,
e nascondeva in men che non balena.²

Quei diavoli, alati, cornuti, armati di forche e di uncini, in atto sempre minaccioso sui dannati, hanno alcun che di fantastico; la scena è piena di movimento, e l'agitarsi degli arroncigliatori e il nascondersi dei poveri dannati è riprodotto con vitale evidenza.

¹ Canto XIII, v. 4-6.

² Canto XXII, v. 19-24.

Con lo stesso metodo vediamo disegnati negli altri fogli gli episodi principali; cioè, ora con efficacia, ora



INFERNO, CANTO XXI.¹

con semplice, e spesso troppo ingenua, rappresentazione. S'accosta il Botticelli alla grandiosità e terribilità della concezione dantesca nella illustrazione del canto XXXI, dove riproduce i giganti incatenati, che

... son nel pozzo intorno dalla ripa
dall'umbilico in giuso tutti quanti;

e Fialte, che « fece le gran pruove, » e Briareo e Anteo, ch'egli figura in atto di afferrare Dante e Virgilio:

..... in fretta
le man distese e prese il duca mio,
ond' Ercole sentì già grande stretta.

¹ Tutte queste illustrazioni sono state riprodotte, con gentile consenso dell'Editore, dal volume del Lippmann pubblicato da G. Grote di Berlino.

Virgilio, quando prender si sentío,
disse a me: fatti in qua, sì ch'io ti prenda;
poi fece sì ch'un fascio er'egli ed io.

Qual pare a riguardar la Carisenda
sotto il chinato, quando un nuvol vada
sopr'esso sì ch'ella in contrario penda;

tal parve Anteo a me che stava a bada
di vederlo chinare, e fu tal ora
ch'io avrei voluto ir per altra strada.



Potente è il disegno anatomico di questi corpi, bello e giusto lo scorcio di Anteo, che senza fatica si piega, tenendo nella destra Dante e Virgilio stretti insieme; grandiosa la scena nella sua semplicità. Ma è un'eccezione; perchè l'artista per riprodurre tutti i singoli episodi di un medesimo canto, quasi tutti avessero la medesima importanza, non pensò che il Poeta stesso alcuni colorisce di più, altri appena accenna; alcuni

finisce con accurata ricercatezza, altri lascia sbozzati. All'opera del Botticelli manca quindi l'unità, e — come scrive giustamente l'Ephrussi — essa si riduce a « une sorte de traduction justalinéaire, qui a le mérite, sans doute, de faire connaître le texte par le menu, d'en faciliter la lecture, mais — et c'est une conséquence inévitable de ce système d'illustration — qui ne montre aucune indépendance, aucune communion réelle entre le dessinateur et le poète; le commentaire *verbum verbo* a étouffé l'interprétation vivante; le détail a effacé l'ensemble, la lettre a tué l'esprit.¹ »

* * *

Nè migliore riesce nella figurazione del

... secondo regno
ove l'umano spirito si purga,
e di salire al ciel diventa degno,

Le trentatrè illustrazioni del Purgatorio seguono egualmente, passo passo, la parola, non la fantasia di Dante; pur non mancando qua e là felici interpretazioni piene di vera poesia. Alcuni disegni di questa cantica, specie verso la fine, si fanno ammirare per la grazia della composizione e per l'eleganza delle linee.

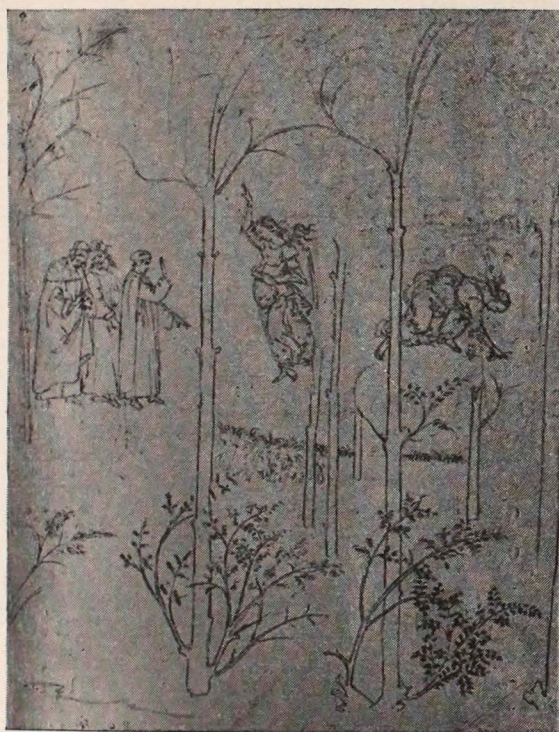
e là m'apparve
.

¹ EPHRUSSI, loc. cit., pag. 416.

una donna soletta, che si già
cantando ed iscegliendo fior da fiore,
ond'era pinta tutta la sua via.

Deh, bella donna, ch' ai raggi d'amore
ti scaldi, s'io vo' credere ai sembianti
che soglion esser testimon del core,

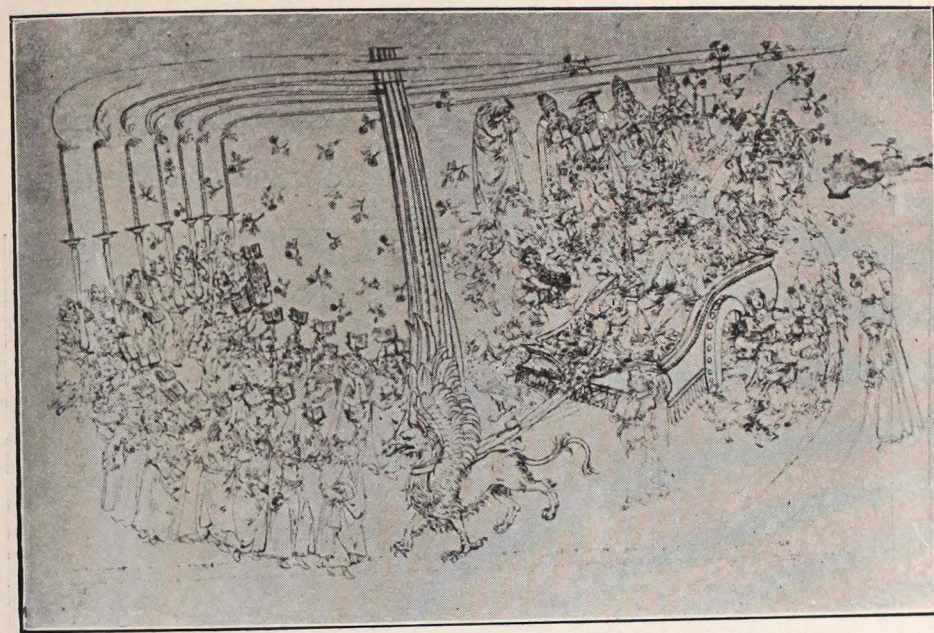
vegnati voglia di trarreti avanti,
diss'io a lei, verso questa riviera,
tanto ch'io possa intender che tu canti.¹



Matelda, prima in atto di coglier fiori china a terra in naturale ed elegante atteggiamento, si presenta a Dante sollevando in alto la destra, e con lui s'intrattiene conversando sulla condizione del luogo: quindi gli mo-

¹ Canto XXVIII, v. 37-48.

stra la mistica processione formata da sette angeli che sorreggono i sette candelabri con le sette liste luminose, e da ventiquattro seniori, ciascuno dei quali tiene un libro aperto; quindi il carro della chiesa tirato da



PURGATORIO, CANTO XXX.

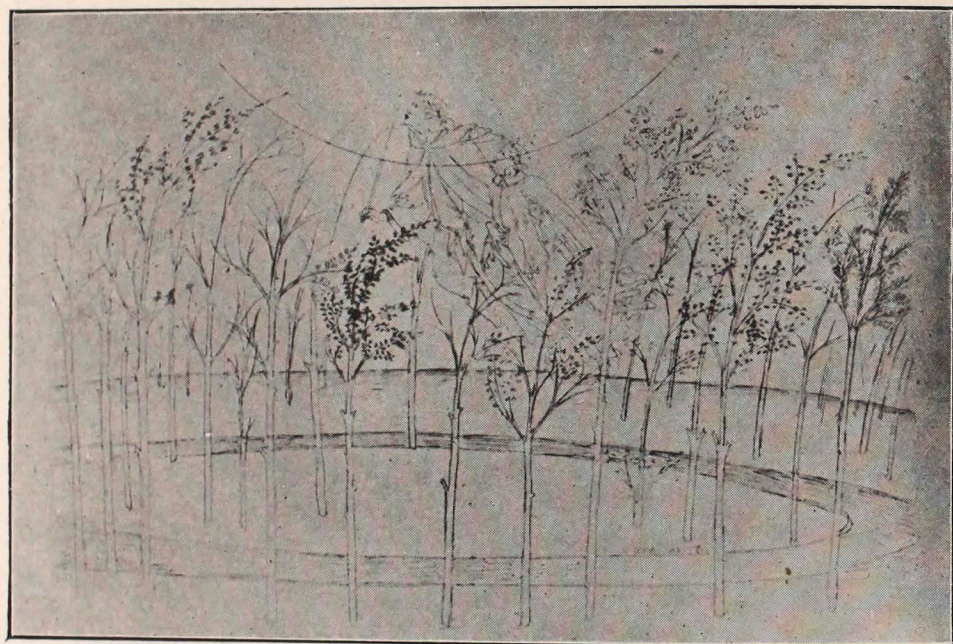
un grifone, circondato dai simboli degli Evangelisti e dalle Virtù teologali e morali; finalmente Beatrice fra un coro d'angeli che spargono fiori a piene mani.

In queste figurazioni degli ultimi canti del Purgatorio, dove predominano l'elemento descrittivo e le immagini femminili, così care al Botticelli, il pittore riesce più originale, più poetico, più nuovo. Rivediamo il maestro dagli angeli soavi, dalle Madonne gentili; l'illustratore della Primavera e della Nascita di Venere: le Virtù cristiane che circondano il carro di

Beatrice son le Grazie che danzano, tenendosi per mano, avvolte in leggiere vesti svolazzanti; Matelda è Flora, che, pieno il grembo di fiori, li sparge a piene mani.



Nel Paradiso non segue la maniera tenuta nelle altre due cantiche, ma fa quasi sempre centro della



PARADISO, CANTO I.

composizione le figure di Dante e di Beatrice, ora presentandoli soli, ora fra schiere di anime o di angeli.

Ma, sia che Beatrice spieghi al Poeta i misteri dei cieli, o lo incoraggi o lo illumini nel dubbio, sia che Dante la interroghi ansioso, o la segua sommerso o pensoso; sia che discutano insieme di questioni teolo-

giche, l'atteggiamento delle due figure è sempre chiaro, vero, espressivo.

Certo anche le scene sono più semplici e più severe che non nelle due prime cantiche; ma questa diversità si spiega troppo bene con la diversa materia dantesca senza bisogno di ammettere che, illustrando il Paradiso, il pittore sentisse più specialmente l'influenza dei rigidi consigli del Savonarola.



PARADISO, CANTO IV.

Nel canto XIV il Botticelli ritrae Dante e Beatrice nel cielo di Marte:

Ed ecco intorno, di chiarezza pari,
nascere un lustro sopra quel che v'era,
a guisa d'orizzonte che rischiari:

.....

O vero isfavillar del santo spiro,
come si fece subito e candente
agli occhi miei che vinti non soffriro!

Entro un cerchio Dante e Beatrice sono rappresentati a mezzo busto e Dante protegge gli occhi con la mano destra dalla viva luce,

Ma Beatrice sì bella e ridente
mi si mostrò, che tra quelle vedute
si vuol lasciar che non seguìr la mente.

Quindi ripreser gli occhi miei virtute
a rilevarsi, e vidimi translato
sol con mia donna in più alta salute.

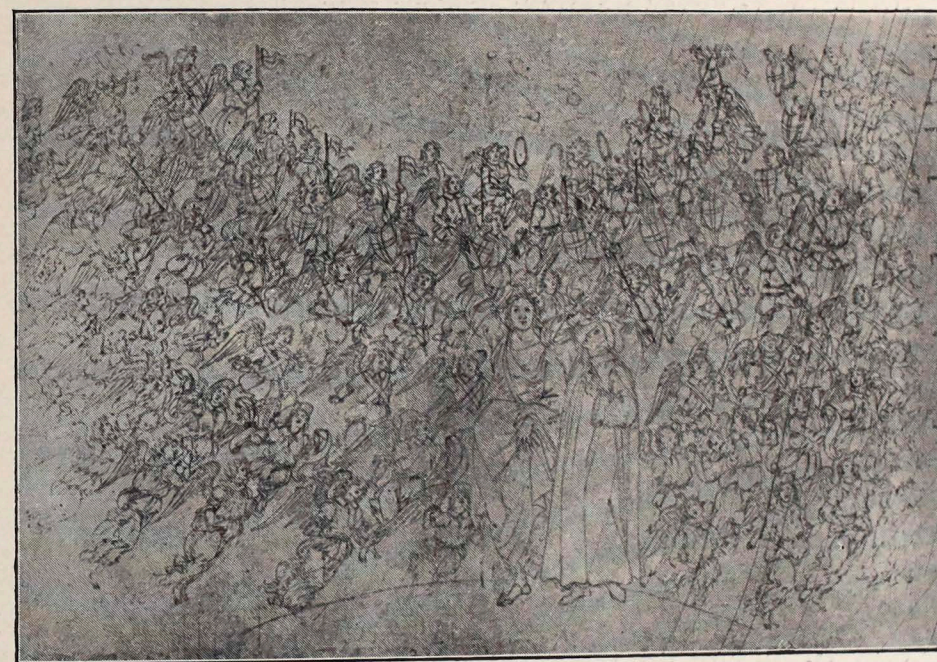


E nel mezzo del cerchio Beatrice s'inchina verso il Poeta, sollevando il braccio destro con una elegante movenza nella quale emerge tutta l'arte del Botticelli.

Ben m'accors'io ch'i'era più levato,
per l'affocato riso della stella,
che mi pareva più roggio che l'usato.¹

Quasi nello stesso modo è concepita l'illustrazione del canto XVIII.

Quando, finalmente, Dante e Beatrice giungono alla più alta sfera del cielo, Dante vede un punto splendidamente raggiante e attorno nove cerchi luminosi.



Beatrice gli spiega come i nove cerchi di luce siano i nove ordini degli angeli che fan corona alla divinità. Corrispondenti alla divinità, sono divisi in tre gerarchie e ogni gerarchia in tre ordini.

..... I cerchi primi
t'hanno mostrati i Serafi e i Cherubi.
.....

¹ Canto XIV, v. 67-87.

Quegli altri amor, che intorno a lor vonno,
 si chiaman Troni del divino aspetto,
 perchè il primo ternaro terminonno.

.....

In essa gerarchia son le tre dee:
 prima Dominazioni, e poi Virtudi;
 l'ordine terzo di Podestadi èe.

Poscia nei due penultimi tripudî
 Principati ed Arcangeli si girano;
 l'ultimo è tutto d'Angelici ludi.¹

Uno degli angeli della serie inferiore porta, nel piccolo cartello che ha in mano, il nome dell'artista: SANDRO DI MARIANO.

Nell'ultimo foglio la composizione è appena accennata; in altri di questa cantica il disegno rimane incompiuto: sono idee gettate sulla carta in attesa di sviluppo maggiore. La morte impedì forse all'artista di proseguire l'opera; o, stanco ed infermo, rinunziò spontaneamente a dar fine all'impresa?

Ma gli ultimi anni della vita di Sandro sono immersi in profonda oscurità. Sappiamo solo che non fu dimenticato dai suoi concittadini; e come nel 1491 era stato chiamato con altri artisti a deliberare intorno alla facciata di Santa Maria del Fiore, così nel 1503 — come abbiám detto in principio — fece parte del consiglio incaricato di scegliere il posto per collocare il David di Michelangiolo.

¹ Canto XXVIII, v. 98-126.

* * *

Il 17 maggio 1510, a 63 anni, ma più vecchio d'animo che d'età, Sandro chiuse gli occhi per sempre, e fu sepolto nella tomba di famiglia, in quella stessa chiesa di Ognissanti cui aveva dato la stupenda figura di Sant'Agostino.

Morte liberatrice, se si ripensa alla fama dell'artista, alla sua operosità ormai affievolita, al nuovo indirizzo che andava prendendo l'arte.

Che avrebbe egli potuto dar di più? Troppo, delle forme belle, dei colori smaglianti, aveva sacrificato ai nuovi entusiasmi religiosi; troppo lontano dalle squisite eleganze delle sue creazioni più felici si era lasciato trarre per desiderio impetuoso di estrinsecare nelle sue figure i tumulti interni dell'anima appassionata. Così, dalla eleganza suprema era caduto verso l'esagerazione, l'ampollosità, la maniera. L'intimo senso di mestizia, che possiamo cogliere anche nelle sue figure più liete; quella profonda tristezza, onde avea temperato i sensi realistici e pagani del rinascimento; cotesta inclinazione, certo spontanea, dell'anima sua, soverchiando, per l'età, per i rovesci di fortuna cui aveva assistito, per le prediche del gran frate, tutte le altre virtù della mente, aveva offuscato per sempre le visioni meravigliose ch'egli avea saputo fermar col

pennello. Certo, anche l'artista si accorse che le corde del suo strumento non davan più accenti vibrati come pel passato; e perciò, « abbandonando il dipignere », terminò la vita tutto assorto nello studio del Poema divino, sognando nel mondo futuro la tranquillità e la pace che questo più non gli offriva.



FOT. ALINARI.

GRUPPO DI ANGELI.
(Galleria degli Uffizi.)

- BALDINUCCI. — *Notizie dei Professori del disegno*. Firenze, Battelli, 1845.
- BERENSON BERNHARD. — *The florentine Painters of the Renaissance*. London, 1899.
- BERENSON BERNHARD. — *Amico di Sandro*, in *Gazette des Beaux Arts*, 1899. 1° giugno, pag. 459 e seg.; 1° luglio, pag. 21 e seg.
- BODE W. — *La Renaissance au Musée de Berlin*. — *Les Peintres florentins du XV siècle*, in *Gazette des Beaux Arts*, 1888, pag. 472 e seg.
- BORGHINI RAFFAELLO. — *Il Riposo*. Siena, 1787.
- BURCKHARDT UND BODE. — *Cicerone*. Leipzig, Seemann, 1898.
- CARTWRIGHT J. — *Sandro Botticelli*, in *Portfolio*. London, 1872.
- CAVALCASELLE e CROWE. — *Storia della Pittura in Italia*. Firenze, Successori Le Monnier, Vol. VI.
- COLVIN SIDNEY. — *Botticelli*, in *Encyclopaedia Britannica*.
- CROWE J. A. — *Sandro Botticelli*, in *Gazette des Beaux Arts*, 1886, pag. 177 e seg.; pag. 466 e seg.
- EPHRUSSI CHARLES. — *La "Divine Comédie" illustrée par Sandro Botticelli*, in *Gazette des Beaux Arts*, 1885.
- EPHRUSSI CHARLES. — *Les deux fresques du Musée du Louvre attribuées à Sandro Botticelli*, in *Gazette des Beaux Arts*, 1882, pag. 475.

- FOERSTER ERNST. — *Geschichte der italienischen Kunst*. Leipzig, 1872. *Sandro Botticelli*, Vol. II, pag. 301 e seg.
- FREY KARL. — *Sandro Botticelli. Ein Künstlerleben aus der Renaissance*, in *Schweizerische Rundschau*, 1895, n° 8, pag. 179.
- LANZI. — *Storia pittorica dell'Italia*. Firenze, 1834, Vol. I.
- LERMOLIEFF. — *Le opere dei Maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*. Bologna, Zanichelli, 1886.
- LIPPMANN F. — *Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante's Göttlichen Komödie verkleinerte Nachbildungen der Originale im K. Kupfertstich-Kabinet zu Berlin und in der Bibliothek des Vatikans mit einer Einleitung und der Erklärung der Darstellungen herausgegeben*. Berlin, MDCCCXCVI. G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.
- MANTZ PAUL. — *Botticelli*, in *Histoire des Peintres de toutes les écoles* par Ch. Blanc. Paris, Renouard, n° 444.
- MANTZ PAUL. — *Les chefs-d'œuvre de la Peinture italienne*. Paris, 1870.
- MEYER JULIUS. — *Die florentinische Schule des fünfzehnten Jahrhunderts - Dritte Gruppe - Die Naturalisten der freieren Richtung. Sandro Botticelli*, pag. 36-65, in *Gemälde Galerie der Königlichen Museen zu Berlin. Mit erläuterndem Text von Julius Meyer und Wilhelm Bode*. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.
- MONKHOUSE COSMO. — *Sandro Botticelli*, in *The Art-Journal*. New series, 1881, pag. 120.
- MORELLI GIOVANNI. — *Della Pittura italiana*. Milano, Treves, 1897.
- MÜNTZ EUGÈNE. — *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*. — II. *L'Age d'or*. Paris, Hachette, 1891.
- MÜNTZ EUGÈNE. — *A propos de Botticelli*, in *Gazette de Beaux Arts*, 1898, 1° settembre.
- PADOA L. AMEDEO. — *Sandro Botticelli*, in *Lettere e Arti*. Bologna, 1890, pag. 379, 492, 560, 742 e 759.
- PATER H. WALTER. — *Studies in the history of the Renaissance*. London, Macmillan, 1873.
- PÉRATÉ ANDRÉ. — *Sandro Botticelli*, in *Grande Encyclopédie*.
- PÉRATÉ ANDRÉ. — *Les Papes et les Arts*. Extrait de l'ouvrage *Le Vatican, les Papes et la Civilisation*. Paris, Firmin Didot, 1895.

- PHILLIMORE C. M. — *Fra Angelico and Botticelli*. London, 1872.
- RICHTER. — *Lectures on the National Gallery*. Longmans, Green and Co., 1898. *Sandro Botticelli and his School*.
- RIO. — *De l'Art Chrétien*. Paris, 1874.
- ROSINI. — *Storia della Pittura italiana esposta coi Monumenti*. Pisa, Niccolò Capurro, Vol. III, pag. 126 e seg.
- RUSKIN JOHN. — *Ariadne Florentina*, 1890. Lecture VI.
- STEINMANN ERNST. — *Botticelli*. Bielefeld und Leipzig. Verlag von Velhagen und Klasing, 1897.
- STILLMAN W. J. — *Old Italian Masters. Botticelli*, in *The Century Magazine*, agosto 1890.
- SYMONDS. — *Il Rinascimento in Italia. Le Belle Arti*. Firenze, Le Monnier, 1879.
- ULMANN HERMANN. — *Sandro Botticelli*. München. Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft vormals Friedrich Bruckmann, 1893.
- ULMANN HERMANN. — *Fra Filippo Lippi und fra Diamante als Lehrer Sandro Botticellis*. Dissertation. Breslau, 1890.
- VASARI GIORGIO. — *Le Opere con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*. Firenze, Sansoni, 1878-1885.
- VENTURI ADOLFO. — *Tesori d'Arte inediti di Roma*. Roma, Anderson, 1896.
- VERNON LEE. — *Botticelli at the Villa Lemmi*, in *The Cornhill Magazine*. 1882, pag. 159-173.
- WARBURG A. — *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling"*. Hamburg und Leipzig, 1893.
- WARBURG A. — *Sandro Botticelli*, in *Das Museum*. Anno III, fasc. 10, pag. 37.
- WOERMANN KARL. — *Filippo Lippi, Sandro Botticelli und Filippino Lippi*. (Dohme, Kunst u. Künstler, n° XLIX.)

INDICE DELLE INCISIONI.

Ritratto del Botticelli.	
Madonna (Ospedale degli Innocenti di Firenze).....	Pag. 12
Madonna con Angeli (Ospedale di Santa Maria Nuova di Firenze).	13
Madonna con Angeli (Museo di Napoli)	15
Madonna dalla siepe di rose (Galleria degli Uffizi di Firenze)...	19
Madonna (già nella Galleria del Principe Chigi a Roma)	20
Madonna (Museo del Louvre, Parigi).....	21
La Fortezza (Galleria degli Uffizi di Firenze).....	22
Oloferne (Galleria degli Uffizi di Firenze).....	23
Giuditta (Galleria degli Uffizi di Firenze).....	24
San Sebastiano (Museo di Berlino)	25
Assunzione della Vergine (Galleria Nazionale di Londra)	28
La Vergine col Figlio fra Santi (Galleria Antica e Moderna di Firenze).....	30
La Simonetta (?) (Galleria Pitti di Firenze)	32
Venere e Marte (Galleria Nazionale di Londra).....	33
Simonetta Vespucci (Particolare del quadro « Venere e Marte »).	36
Ritratto d'ignota (Museo o Istituto Städel di Francoforte sul Meno). <i>Fuori testo.</i>	
Medaglia della Congiura de' Pazzi.....	38
Ritratto di Giuliano de' Medici (Museo di Berlino)	39
L'Adorazione de' Magi (Galleria degli Uffizi). <i>Fuori testo.</i>	
Particolare dell' « Adorazione de' Magi »	42
Particolare dell' « Adorazione de' Magi »	43
Pallade (Palazzo Pitti)	46

Sant'Agostino (Chiesa di Ognissanti in Firenze).....	Pag. 47
Disegno di Leonardo (Biblioteca di Windsor).....	50
Madonna detta del "Magnificat". <i>Fuori testo.</i>	
La Purificazione del lebbroso e la tentazione di Cristo. <i>Fuori testo.</i>	
La Purificazione del lebbroso (Particolare dell'affresco della Sistina).	60
Mosè a capo del suo popolo (Particolare dell'affresco della Sistina).	61
Testa di Aronne (Particolare dell'affresco della Sistina).....	62
Storie della Vita di Mosè. <i>Fuori testo.</i>	
Le figlie di Iedro al pozzo (Particolare dell'affresco della Sistina).	63
La punizione di Core, Dathan e Abiron. <i>Fuori testo.</i>	
L'Adorazione de' Magi (Galleria Nazionale di Londra).....	66
L'Adorazione de' Magi (Galleria dell'Ermitage a Pietroburgo)...	67
La Primavera (Galleria Antica e Moderna di Firenze). <i>Fuori testo.</i>	
Medaglia di Giovanna Albizzi Tornabuoni	74
La Primavera (Particolare del quadro « la Primavera »)	77
Testa di una delle Grazie (Particolare del quadro « la Primavera »).	80
Le tre Grazie (Particolare del quadro « la Primavera »).....	81
La Vergine fra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista (Museo di Berlino). <i>Fuori testo.</i>	
La Vergine in trono fra Santi ed Angeli; prima a San Barnaba (Galleria Antica e Moderna di Firenze).....	85
La Vergine col Figlio (Particolare del quadro di « San Barnaba »).	86
Santa Caterina e Sant'Ambrogio (Particolare del quadro di « San Barnaba »).....	87
La Vergine della Melagrana (Galleria degli Uffizi di Firenze). <i>Fuori testo.</i>	
La nascita di Venere (Galleria degli Uffizi di Firenze). <i>Fuori testo.</i>	
Lorenzo Tornabuoni e le sette Arti liberali (Museo del Louvre, Parigi).....	92
Giovanna Tornabuoni e le quattro Virtù cardinali (Museo del Louvre, Parigi).....	93
Particolare dell'affresco di Villa Lemmi	94
Particolare dell'affresco di Villa Lemmi	95
La Calunnia (Galleria degli Uffizi di Firenze). <i>Fuori testo.</i>	
L'Annunziata (Galleria degli Uffizi di Firenze).....	101
Venere (Museo di Berlino).....	103

La Vergine in trono con Angeli (Museo di Berlino).....	Pag. 106
La Vergine col Figlio, San Giovanni e Angeli (Galleria Borghese di Roma).....	107
Supplizio del Savonarola.....	113
Adorazione de' Magi (Galleria degli Uffizi di Firenze).....	115
Storie di San Zanobi (Galleria di Dresda).....	116
Lamentazione sul corpo di Cristo (Galleria di Monaco).....	118
Deposizione dalla Croce (Museo Poldi-Pezzoli di Milano). <i>Fuori testo.</i>	
L'Adorazione de' Pastori (Galleria Nazionale di Londra).....	123
L'Incoronazione della Vergine (Galleria Antica e Moderna di Firenze).....	126
Inferno, canto XXI.....	135
» canto XXXI.....	136
Purgatorio, canto XXVIII.....	138
» canto XXX.....	139
Paradiso, canto I.....	140
» canto IV.....	141
» canto XIV.....	142
» canto XXVIII.....	143
» canto XIII.....	146
Gruppo di Angeli (Disegno nella Galleria degli Uffizi di Firenze).	147

