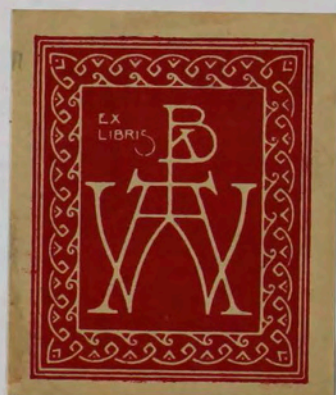


CNA 700



COLLEZIONE
DI
MONOGRAFIE ILLUSTRATE

PITTORI, SCULTORI, ARCHITETTI

3.

SANDRO BOTTICELLI

Collezione di Monografie illustrate

Serie: Pittori, Scultori, Architetti

diretta da DIEGO ANGELI

Volumi pubblicati:

1. GIOVANNI ANTONIO AMADEO, di F. MALAGUZZI VALERI,
con 364 illustrazioni da fotografie inedite.
2. GIORGIONE DA CASTELFRANCO, di U. MONNERET DE
VILLARD, con 91 illustrazioni e una tavola.
3. SANDRO BOTTICELLI, di ART. JAHN RUSCONI, con 141
incisioni e una intagliotipia.

ART. JAHN RUSCONI

Sandro Botticelli

CON 141 INCISIONI E 1 INTAGLIOTIPIA



Intagliotipia dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche-Bergamo

MADONNA DETTA DEL « MAGNIFICAT ».

FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Alinari).

BERGAMO

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE

1907

WARBURG



18 0292076 X

© The Warburg Institute. This material is licensed under a Creative Commons Attribution Non Commercial 3.0 Unported License



TUTTI I DIRITTI RISERVATI

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

OPERE DI SANDRO BOTTICELLI.

Adorazione (L') del Bambino (disegno a penna) (<i>Firenze, Uffizi</i>)	89	Madonna (<i>Firenze, Pal. Corsini</i>)	100
Adorazione (L') dei Magi (<i>Londra, Gall. Naz.</i>)	107	Madonna (<i>Boston, Coll. Gardner</i>)	104
Adorazione (L') dei Magi (<i>Firenze, Uffizi</i>)	113	Madonna col Bambino ed angeli (<i>Firenze, Uffizi</i>)	99
— Autoritratto del Botticelli (particolare)	27	Madonna col Bambino ed angeli (<i>Napoli, Museo Nazionale</i>)	99
Adorazione (L') dei Magi (<i>Pietroburgo, Eremitaggio</i>)	133	Madonna col Figlio (<i>Milano, Gall. Poldi-Pezzoli</i>)	121
Adorazione (L') dei Magi (<i>Firenze, Uffizi</i>)	158	Madonna col Figlio ed angeli (<i>Milano, Ambrosiana</i>)	165
Allegoria della Primavera (<i>Firenze, Gall. Antica e Moderna</i>)	117	Madonna detta del Magnificat (<i>Firenze, Uffizi</i>) (frontispizio)	
— Le tre Grazie (particolare)	33	— Gruppo di Angeli (particolare)	45
— Particolari 35, 37, 39, 41, 43,	119	— Particolare	123
Annunciazione (L') (<i>Firenze, Uffizi</i>)	147	Madonna detta del Melagrano (<i>Firenze, Uffizi</i>)	140
— L'Angelo annunziante (particolare)	148	— Particolari 69, 141	
Calunnia (La) (<i>Firenze, Uffizi</i>)	149	Madonna detta del Roseto (<i>Firenze, Uffizi</i>)	18
— Particolari 151, 152, 153		Madonna in trono coi due S. Giovanni (<i>Berlino, Pinacoteca</i>)	139
Deposizione (La) (<i>Monaco, Pinacoteca</i>)	161	Marte e Venere (<i>Londra, Gall. Nazionale</i>)	111
Deposizione (La) (<i>Milano, Gall. Poldi-Pezzoli</i>)	159	Morte (La) di Lucrezia (<i>Boston, Coll. Gardner</i>)	156
Fortezza (La) (<i>Firenze, Uffizi</i>)	19	Nascita (La) di Venere (<i>Firenze, Uffizi</i>)	135
Frammento di soggetto religioso (<i>Parigi, Louvre</i>)	93	— Particolari 65, 67, 137	
Gesù che sorge dal sepolcro (<i>Firenze, Gall. Antica e Moderna</i>)	75	Natività (La) (<i>Londra, Gall. Nazionale</i>)	163
Giovanna Tornabuoni accoglie i doni delle quattro Virtù (<i>Parigi, Louvre</i>)	79	Pallade (<i>Firenze, Pal. Pitti</i>)	109
Giovinezza (La) di Mosè (<i>Roma, Capp. Sistina</i>)	129	— Particolare	23
— Mosè abbevera le pecore delle figlie di Jetro (particolare)	130	Papa Cornelio (<i>Roma, Cappella Sistina</i>)	49
— Testa di Aronne (id.)	128	Punizione (La) di Core, Datan e Abiran (<i>Roma, Cappella Sistina</i>)	131
— Particolare	63	— Ritratto del Botticelli (particolare)	132
Giuditta con la testa di Oloferne (<i>Firenze, Uffizi</i>)	21	Ritratto di Giovanni di Cosimo de' Medici (<i>Firenze, Uffizi</i>)	29
Illustrazioni per la Divina Commedia (disegni a penna) — Dante guarda le schiere degli angeli	169	Ritratto di giovine (<i>Londra, Gall. Nazionale</i>)	114
— I giganti	166	Ritratto di Giuliano de' Medici (<i>Bergamo, Acc. Carrara</i>)	115
— Il cielo di Mercurio	91	Ritratto di Giuliano de' Medici (<i>Berlino, Pinacoteca</i>)	115
— La montagna del Purgatorio	166	Ritratto virile in costume fiorentino del sec. XV (<i>Firenze, Gall. Pitti</i>)	31
— La porta	167	S. Agostino (<i>Firenze, Chiesa d'Ognissanti</i>)	47
— La processione della Chiesa trionfante	168	S. Agostino (<i>Firenze, Uffizi</i>)	86
— La salita al cielo	167	S. Agostino morto (<i>Firenze, Gall. Ant. e Mod.</i>)	77
Incoronazione (L') della Vergine (<i>Firenze, Gall. Antica e Moderna</i>)	146	S. Sebastiano (<i>Berlino, Pinacoteca</i>)	103
Lorenzo Tornabuoni e le sette Arti liberali (<i>Parigi, Louvre</i>)	81	S. Sisto II (<i>Roma, Cappella Sistina</i>)	126
Madonna (<i>Firenze, Osp. degli Innocenti</i>)	12		

S. Stefano (<i>Roma, Cappella Sistina</i>) . . .	126	Studio per un' "Adorazione dei Magi" (<i>Firenze, Uffizi</i>) . . .	9
Sacrificio (II) del lebbroso, con la tentazione di Cristo (<i>Roma, Cappella Sistina</i>) . . .	127	Vergine (La) col Bambino e coro d'angeli (<i>Roma, Gall. Borghese</i>) . . .	125
— Il fanciullo col serpente (particolare) . . .	60	Vergine (La) e il Bambino (<i>già nella Coll. Guidi di Faenza</i>) . . .	15
— Testa di giovine (id.) . . .	128	Vergine (La) e il Bambino col S. Giovanni (<i>Parigi, Louvre</i>) . . .	105
— Particolari . . .	51, 55, 57	Vergine (La) e il Bambino con sette angeli recanti ceri (<i>Berlino, Pinacoteca</i>) . . .	124
Salome con la testa di S. Giovanni (<i>Firenze, Gall. Antica e Moderna</i>) . . .	74	Vergine (La) in trono e santi (<i>Firenze, Gall. Antica e Moderna</i>) . . .	143
Scena della vita di S. Zanobi (<i>Dresda, Gall.</i>) . . .	154	— Particolari . . .	72, 144, 145
— L'appellazione (<i>Londra, Coll. Mond</i>) . . .	155	Visione di S. Agostino (<i>Firenze, Gall. Antica e Moderna</i>) . . .	76
Scoperta del cadavere d'Oloferne (<i>Firenze, Uffizi</i>) . . .	101		
Storia (La) di Virginia romana (<i>Bergamo, Acc. Carrara</i>) . . .	157		

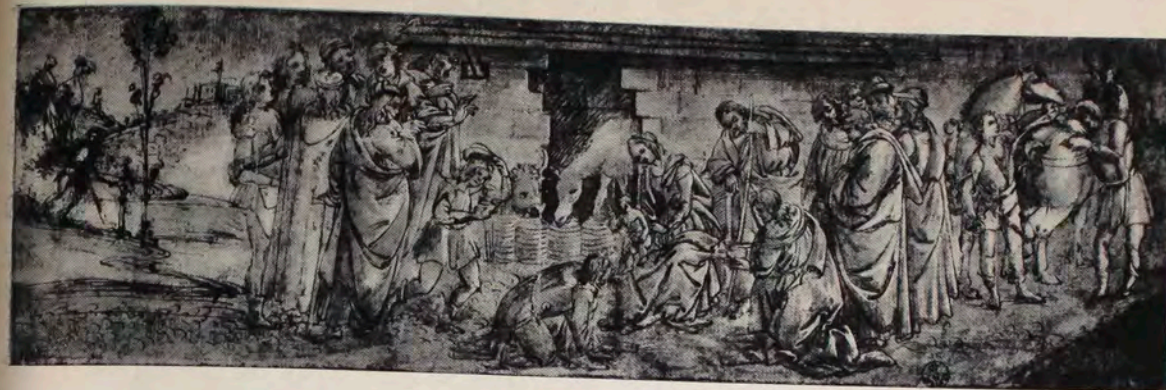
OPERE ATTRIBUITE AL BOTTICELLI.

Angeli (I tre) col Tobio (<i>Firenze, Gall. Antica e Moderna</i>) . . .	198	Ritratto di giovine donna (<i>Francoforte, Gall. Stadel</i>) . . .	185
Angeli (I tre) col Tobio (<i>Torino, R. Pinacoteca</i>) . . .	199	Sacra (La) Famiglia (<i>Firenze, Gall. Pitti</i>) . . .	197
Annunciazione (L') (<i>Glasgow, Gall. d'Arte</i>) . . .	205	Trionfo (II) dell'Amore (<i>Fiesole, Chiesa di S. Ansano</i>) . . .	188
Assunzione (L') della Vergine (<i>Firenze, Uffizi</i>) . . .	209	Trionfo (II) della Castità (<i>ibidem</i>) . . .	189
Autunno (L') (<i>Chantilly, Museo</i>) . . .	181	Trionfo (II) della Religione (<i>ibidem</i>) . . .	188
Battesimo (II) di Gesù (<i>Già nella Coll. Guidi di Faenza</i>) . . .	176	Trionfo (II) del Tempo (<i>ibidem</i>) . . .	189
Bella (La) Simonetta (<i>Firenze, Gall. Pitti</i>) . . .	184	Vergine (La) e il Bambino (<i>Londra, Gall. Nazionale</i>) . . .	187
Bella (La) Simonetta (<i>Berlino, Pinacoteca</i>) . . .	202	Vergine (La) e il Bambino (<i>Londra, Gall. Nazionale</i>) . . .	191
Derelitta (La) (<i>Roma, Racc. Pallavicini</i>) . . .	179	La Vergine e il Bambino (<i>Vienna, Gall. Liechtenstein</i>) . . .	193
Disegno (<i>Firenze, Uffizi</i>) . . .	210	Vergine (La) e il Bambino con due angeli (<i>Londra, Gall. Nazionale</i>) . . .	206
Incoronazione (L') della Vergine (<i>Firenze, Conservatorio della Quiete</i>) . . .	204	Vergine (La) e il Bambino con S. Giovanni (<i>Firenze, Pal. Pitti</i>) . . .	175
Madonna col Bambino (<i>Roma, Gall. Colonna</i>) . . .	175	Vergine (La) e il Bambino con S. Giovanni (<i>Francoforte, Gall. Stadel</i>) . . .	207
Madonna col Bambino e angeli (<i>Firenze, Gall. Corsini</i>) . . .	195	Vergine (La) e il Bambino con S. Giovanni e angeli (<i>Berlino, Pinacoteca</i>) . . .	194
Madonna col bambino Gesù in trono e vari santi (<i>Firenze, Uffizi</i>) . . .	190	Vergine (La) col Figlio (<i>Firenze, Uffizi</i>) . . .	208
Madonna col Figlio (<i>Torino, R. Pinacoteca</i>) . . .	177	Vergine (La) col Figlio, S. Giovannino e un angelo (<i>Torino, R. Pinacoteca</i>) . . .	183
Madonna con santi (<i>Firenze, Gall. Ant. e Mod.</i>) . . .	173	Vergine (La) incoronata (<i>Roma, Racc. Chigi</i>) . . .	186
Madonna delle Rose (<i>Firenze, Pal. Pitti</i>) . . .	174		
Redentore (II) (<i>Bergamo, Acc. Carrara</i>) . . .	200		
Ritratto di donna (<i>Berlino, Pinacoteca</i>) . . .	203		
Ritratto di giovine (<i>Berlino, Pinacoteca</i>) . . .	201		
Ritratto di giovine (<i>Vienna, Gall. Liechtenstein</i>) . . .	201		

OPERE DI ALTRI MAESTRI

Bartolomeo di Giovanni: Scena della novella di Nastagio degli Onesti . . .	83	Dall'antico: La fanciulla col serpente (statua) (<i>Roma, Museo Capitolino</i>) . . .	61
Botticini: L'assunzione della Vergine (<i>Londra, Gall. Nazionale</i>) . . .	25	Lippi fra Filippo: Madonna (<i>Firenze, Uffizi</i>) . . .	13

SANDRO BOTTICELLI



STUDIO PER UN'ADORAZIONE DEI MAGI — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

LA più tenera primavera fiorisce di una vita non effimera: sul verde cupo degli alberi invernali risalta il più timido color di smeraldo dell'erbe nuove, e sul prato rinnovato spuntano lietamente i più vaghi fiori, alla gioia del sole e dell'aria. Anche un ruscello non molto lontano gorgoglia, e fra i rami rinverditi cantano, nei piccoli nidi nascosti, i nuovi nati.

Su questo prato mirabile, adorno di tanta bellezza, vengono le donne della grazia a intrecciar carole e a tessere inni e canti, e vengono le pie Madonne ad adorare il loro dolce Figlio. Approda a questo prato la bellissima Venere pur mo' nata dalla spuma del mare, e quì vengono pure i Santi ad adorar la Vergine e a riprendere antiche preghiere, a ripetere profezie e invocazioni.

In questo giardino di bellezza e di dolcezza fioriscono come per incanto le grazie più complete e più soavi. Qui il canto delle vergini e degli angeli si accorda alle voci della natura, qui le rose sbocciano con ricchezza incomparabile e formano siepi e sembran talora boschetti, qui gli zefiri teneri e soavi indugiano fra i rami degli alberi in frutto, a mormorare dolcemente così care canzoni, e tutti i fiori e tutti i frutti, splendenti di ogni miglior bellezza, intonano il canto delle lodi della primavera.

La Primavera! Oh! essa qui si adorna delle sue gemme migliori: la divina stagione che rinnova il vecchio mondo, che per ogni tristezza ha la sua gioia, per ogni gioia la sua tenera malinconia, che consola gli afflitti e vela di una soave mestizia le gioie troppo piene, la divina stagione trionfa in tutte le cose, sul limpido mare che sembra opalino su cui cade una lenta pioggia di rose, sui prati fioriti di tutti i più teneri fiori, nel boschetto cupo ove i frutti risplendono come una promessa. La desolazione dell'inverno, l'opulenza dell'autunno, l'ardore dell'estate sono ignoti a questo giardino incantato, ove non si conoscono tramonti e dove l'aurora splende di una luce non effimera.

In questo giardino di bellezza appaiono le creazioni di Sandro Botticelli, fra gli alberi e fra i fiori esse ritrovano la divina legge che le ha formate, l'armonia magnifica che regola tutte le creature della natura.

**

La fama di Sandro Botticelli è venuta affermandosi in questi ultimi anni. Venti o venticinque anni fa ancora, il nome del Botticelli era quasi ignorato e le sue opere, poco apprezzate e generalmente sconosciute, non richiamavano l'attenzione e la curiosità degli amatori. Pur nella cappella Sistina, ove il nostro maestro lasciò gloriosamente il suo nome insieme con quello dei migliori pittori fiorentini del '400, le sue mirabili storie erano appena osservate.

Il richiamo ai preraffaelliti, operato dal Ruskin, non mise subito in onore il Botticelli, ma attirando l'attenzione e l'interesse di tutti sui maestri del '400, preparò la via ad apprezzare il delicato discepolo di fra Filippo. Critici, romanzieri e poeti ne tesserono le lodi, primi fra tutti il Pater, lo Zola e Gabriele d'Annunzio, così che il Botticelli, che ora è il pittore più popolare del '400, rappresenta quasi una rivelazione di letterati, e si è creduta una gloria improvvisa e passeggera.

Ma Sandro, a malgrado dell'ombra nella quale è rimasto tanto a lungo e a malgrado della sua rapida ed universale fortuna, non è un artista la cui fama possa sorgere e tramontare con le vicende della moda.

Se la letteratura lo ha rivelato in modo così suggestivo da imporlo a tutti, bisogna anche riconoscere che per troppo lungo tempo tutta l'arte si era andata sempre maggiormente allontanando dalla vita ed era rimasta ignorata. Tutte le nostre migliori glorie artistiche restavano ignote, e solo quattro o cinque nomi maggiori significavano e rappresentavano tutta la nostra tradizione gloriosa.

I letterati e gli storici non hanno rivelato e imposto il Botticelli: essi hanno rivelato e rivendicato il Quattrocento disprezzato e sconosciuto, e Sandro Botticelli è stato subito e universalmente riconosciuto come il rappresentante più completo e più significativo di questa età.

L'ammirazione per l'opera sua non può essere moda fugace. Sandro Botticelli rappresenta con le sue Madonne, colle sue Sacre Conversazioni, coi suoi quadri mitologici, una parte dell'anima nostra assetata di bellezza e di dolcezza. Vi è una corrispondenza sottile fra le sue figure pensierose e tristi nella loro delicata bellezza e i nostri desideri, le nostre speranze, i nostri dolori. La grazia inimitabile delle sue creazioni, la bellezza onde sono tutte pervase ci guidano all'ammirazione, ma il senso soave di delicatezza e di malinconia che le vela e le adombra, ce ne fa sentire la profondità dell'espressione.

Ben disse un critico, che molti altri artisti meritano di essere ammirati, nessuno come lui merita di essere amato. E chi disse che la fortuna del Botticelli dovrà facilmente tramontare davanti alle glorie di altri maestri quattrocenteschi più abili, più esperti, più robusti, ha guardato solo alla esteriorità della forma che può talora prestarsi a censure, non all'essenza dell'arte sua che nessun artista ha mai potuto imitare.

Le sue figure malaticcie, esangui talora, sembrano animate in un sogno: in un sogno di desiderio e di brama, di dolcezza e di soavità. Esse hanno ancora negli occhi melanconici e sensuali, nelle bocche voluttuose, nelle forme piene di desiderio, qualche cosa di un mondo irreale intraveduto fra i sogni della fantasia. E noi tutti abbiamo veduto una volta questa evocazione magica di bellezze sconosciute, noi tutti abbiamo sofferto quel senso di sconforto doloroso che le anima. La fortuna del Bot-

ticelli non può tramontare finchè la sensibilità moderna troverà nell'opera sua il commento e la glorificazione visiva, finchè la bellezza avrà forza consolatrice.

E artefice della bellezza quanti altri mai fu Sandro Botticelli. Adoratore delle forme, le espresse con entusiasmo amoroso, con trepida adorazione. Le forme umane e le animali, le piante e i fiori, tutto ciò che è puro prodotto della natura fu accarezzato dal suo meraviglioso pennello. Le sue donne appaiono come le più delicate e le più perfette creazioni della natura, sui prati fioriti, presso i ruscelletti loquaci, innanzi agli alberi magnifici, ricchi di splendidi fiori e di frutti ove gli uccelli cantano un inno non vano alla madre natura. E se le sue pie Madonne abbracciano il loro divin Figlio sotto un tetto che non è la volta del cielo, fioriscono intorno, della loro caduca bellezza, le più delicate rose dei verzieri di Toscana. Fioriscono e languiscono i bellissimi fiori nella loro rapida morte, ma spandono intorno l'aroma sottile e consolatore del loro profumo. Gli angeli adorano e la Vergine trema di tenerezza materna, mentre il Fanciullo benedice alle spiche promettenti o al grappolo capace, o scherza con la corona di spine, ma più spesso, nell'intimità sacra della maternità, la Vergine e il Figlio cantano il loro poema d'amore innanzi a una siepe di rose o davanti ad una coppa su cui queste fioriscono o muoiono. Anche gli angeli adoranti adornano di rose il capo in una corona magnifica, o versano le rose a piene mani in una danza turbinosa, intorno alla Vergine. E Venere pure sorge come un fiore umano dalle acque, mentre tutt'intorno piove, sulle piccole onde frementi, una divina pioggia di rose.

Il Botticelli amava le rose, regine di tutti i fiori, quasi in esse si compendiasse tutte le più belle virtù della natura. E le amava col sentimento cristiano che ne aveva mutato l'antico significato. Non è più, qui, la rosa simbolo di amore e di splendore, celebrata come « ornamento caro a Venere, come elemento decorativo del divino simposio della vita ». La gioia della vita largamente vissuta è simboleggiata dal fulgido fiore che accompagna i piaceri, i festini, e i poeti antichi, cantando la rosa, non accennavano alla sua fugace bellezza: anche le rose morte ricordano al poeta anacreontico il lampo lontano della vita. « *Collige virgo rosas* », cantò, più tardi assai, nel secolo quarto, un poeta cristiano, Ausonio, che vide nella rosa il simbolo della fragilità e della fugacità umana, e il Botticelli avanzando ancora il poeta cristiano dà ai divini fiori un senso ancor più sottile, facendo loro significare il rimpianto delle belle cose perdute per sempre, l'amarezza di ciò che è condannato a perire.

Così nessuna gioia intera rallegra le sue figure, velate sempre da una tenera malinconia, e la sua concezione della vita è egualmente lontana dal piacere come dalla tragedia. Non è in lui la visione tragica delle cose, ma la realtà della vita gli appare come una ben modulata elegia. Ed è questa la sua migliore virtù, quella per la quale l'arte sua è divenuta così grandemente significativa per tutte le anime raffinate e sensibili.

**

La fama del Botticelli non è tuttavia un frutto dell'età moderna. Il Symonds ha detto che i suoi contemporanei lo avevano ignorato e non ne avevano apprezzato in alcun modo il valore. Ma il finissimo storico inglese non ha ricordato le parole di alta lode che il Vasari gli tributa nella sua vita, dimenticò ch'egli fu chiamato non solo a lavorare coi migliori pittori della sua età nella cappella Sistina, ma fu



MADONNA — FIRENZE, OSPEDALE DEGLI INNOCENTI.

(Fot. Alinari).

dato da un artista intorno ad alcuni pittori, loda primo, fra tutti, il Botticelli, *pittore eccellentissimo*¹, insieme con Filippino Lippi, il Ghirlandaio e il Perugino. E Giovanni Santi, nella sua *Cronaca rimata*, lo rammenta fra i migliori dell'età sua:

E 'l Ghirlandaio, e il giovan Filippino,
Sandro da Botticello, e il Cortonese
Luca....

L'amicizia e la protezione del Medici, che sembrano aver prediletto il Botticelli fra tanti ottimi suoi compagni, dimostrano che l'arte sua fu anche al suo tempo grandemente stimata. Certo il Cinquecento e il Seicento e i secoli che seguirono non erano

¹ *Arte*, 1900, pag. 164.

pure incaricato della direzione di questa grande opera. Inoltre, alcuni anni prima di questa commissione, il Botticelli era stato chiamato a dipingere nel Camposanto di Pisa e poco tempo dopo, nel 1483, ebbe l'ordinazione di decorare a fresco la sala dell' Udienza in Palazzo Pubblico a Firenze. Più tardi, nel 1503, insieme con Leonardo da Vinci, col Perugino, con Filippino Lippi, con Cosimo Rosselli ed altri, fu della commissione che doveva scegliere il posto ove collocare il *David* di Michelangelo, e nel 1496 il Buonarroti si valse di lui per indirizzare una lettera a Lorenzo di Pier Francesco de' Medici. Leonardo da Vinci pure lo tenne in gran considerazione e nel « Trattato della pittura » ricorda, unico artista, *il nostro Botticello*. Anche un curioso documento, pubblicato in questi ultimi anni e che probabilmente è un giudizio



FRA FILIPPO LIPPI: MADONNA — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

fatti per intendere l'arte del '400: la reazione fortunata verso le fonti più pure dell'arte nostra ha rivelato, quasi, il magnifico maestro. La fama e la gloria che egli ha conquistato in questi ultimissimi tempi lo ricollegano direttamente alla sua età fortunata.

I.

La vita di Sandro Botticelli è ancora nascosta in gran parte nel mistero. Il Vasari, che pure lo ammirò e stimò assai, e scrisse le sue *Vite* quarant'anni solo dopo la morte di lui, non si mostra molto informato: d'altra parte i pochi documenti venuti finora alla luce, aggiungono ben poco alla nostra conoscenza.

Ma la storia della sua vita è scritta tutta nelle sue opere. Di nessun artista, forse, si può dire, che ogni opera sia così preziosa per la conoscenza della sua vita, quanto di Sandro. A chi ben guardi, ogni suo lavoro, maggiore o minore, ha un'importanza capitale, è un vero e proprio documento, così che, a malgrado dell'ignoranza dei casi materiali della sua vita, noi, seguendo la sua opera, possiamo seguire, quasi, gli anni della sua varia attività.

Così poco si sa di lui, che l'anno della nascita è stato or ora soltanto, conosciuto esattamente. Secondo una denuncia di beni di Mariano di Vanni Filipepi, datata del 1450, si era a lungo creduto che il figlio Sandro fosse nato nel 1447, ma pochi anni or sono Herbert Horne scoprì un documento che riporta questa data al 1444. È questa una dichiarazione catastale del 1457 (stile fiorentino) nella quale Mariano di Vanni dice che suo figlio Sandro aveva tredici anni. Questa data fu poi confermata da un'altra dichiarazione catastale del 1° marzo 1446, trovata e pubblicata dal Mesnil, nella quale Mariano di Vanni Filipepi dice che suo figlio Sandro aveva allora due anni di età. La sua nascita dunque si può stabilire fra il 1° marzo del 1444 e il 1° marzo del 1445.

Da questi documenti risulta, inoltre, che Sandro fu il quarto ed ultimo figlio di Mariano e che il padre era un modesto conciatore di pelli. Il Vasari, tentando di tessere la vita dell'artista, dice che egli fu dal padre: « diligentemente allevato e fatto istruire in tutte quelle cose che usanza è d'insegnarsi a fanciulli in quell'età, prima ch'è si ponghino alle botteghe: ancorchè agevolmente apprendesse tutto quello ch'è voleva, era nientedimeno inquieto sempre, nè si contentava di scuola alcuna di leggere, di scrivere o d'abaco ». Da queste parole del Vasari alcuni hanno voluto inferire che il Botticelli abbia avuto un'istruzione molto elementare e sia rimasto quasi illetterato tutta la sua vita. Ma questa è un'interpretazione affatto arbitraria e lontana dal vero. Il Vasari ha detto anzi che egli non era contento di scuola alcuna, cioè che il suo desiderio d'imparare non era esaudito nella scuola di allora, non che fosse nemico della scuola e dello studio!

A prova della sua ignoranza fu riferito anche un aneddoto, narrato dal Vasari, il quale dice: « Raccontasi anche che Sandro accusò, per burla, un amico suo, di eresia, al Vicario e che colui, comparendo, dimandò chi l'aveva accusato e di che. Perciò essendogli detto che Sandro era stato, il quale diceva che egli teneva l'opinione degli epicurei e l'anima morisse col corpo, volle vedere l'accusatore dinanzi al giudice onde, Sandro comparso, disse (l'accusato): Egli è vero che io ho questa opinione dell'anima di costui che è una bestia. Oltre a ciò non pare a voi che sia eretico, perchè, senza aver lettere o appena saper leggere, comenta Dante e mentova il suo

nome invano? ». La difesa un po' insolente dell'amico di Sandro, apparve come una riprova della sua ignoranza. Ma vi sono pure prove non dubbie e non piccole che la sua cultura fosse tutt'altro che limitata: si dimenticò che Dante ebbe nel Botticelli un mirabile illustratore, il più mirabile forse tra i suoi interpreti artistici, che dalle



LA VERGINE ED IL BAMBINO — GIÀ NELLA COLLEZIONE GUIDI DI FAENZA.

novelle del Boccaccio il pittore prese il soggetto per alcune composizioni, che dai dialoghi di Luciano, intesi a traverso la traduzione di Leon Battista Alberti, interpretò e rievocò la famosa *Calunnia d'Apelle*, che la poesia toscana del '400, come non poca parte della poesia latina, dovevano essergli note profondamente, e che non fu tardo a seguire il Savonarola nell'idealità della fede. Certamente la sua istruzione non fu

tutta opera della sua gioventù, e l'amicizia e la protezione dei Medici devono aver mirabilmente influito sulla sua cultura, ma egli non fu mai l'illetterato e l'analfabeta che taluni biografi hanno voluto far credere.

Il Vasari aggiunge che « il padre, infastidito di questo cervello sì stravagante per disperato lo pose all'orefice con un suo compare chiamato il Botticello, assai competente maestro, allora, in quell'arte ».

Da questo maestro Botticello, Sandro Filipepi avrebbe tratto il suo soprannome, ma non si ha notizia di alcun orefice fiorentino di un tal nome, e si sa invece che così era chiamato, non si sa per quale ragione, un fratello maggiore di Sandro, Antonio, il quale esercitava anch'egli con onore l'arte dell'oreficeria. « Era in quell'età — continua il Vasari — una dimestichezza grandissima e quasi una continova pratica tra gli orefici ed i pittori: per la quale Sandro che era destra persona e si era tutto volto al disegno, invaghitosi della pittura, si dispose volgersi a quella ».

Il biografo aretino dice poi che, in seguito alle continue insistenze del figlio, Mariano Filipepi si decise a toglierlo dalla bottega dell'orefice e a mandarlo a quella di fra Filippo Lippi. « Datosi dunque tutto a quell'arte — aggiunge il Vasari — seguì ed imitò sì fattamente il maestro suo, che fra Filippo gli pose amore ed insegnogli di maniera che e' pervenne tosto ad un grado che nessuno lo avrebbe stimato ».

La scelta del maestro fu certamente felice poichè la pittura del Lippi, tanto viva ancora di vera fede, tanto opposta al naturalismo che cominciava allora ad invadere l'arte toscana, era la più adatta a sviluppare l'ingegno poetico e sentimentale del giovane Botticelli. Fra Filippo Lippi dipingeva allora in Prato gli affreschi della vita di Santo Stefano e di S. Giovanni Battista nel coro della Cattedrale, l'opera magnifica nella quale l'arte sua vibra e si accende di vero entusiasmo. Il giovane scolaro doveva seguire il lavoro del maestro con profonda ammirazione, con attenzione costante, quasi scoprisse in quello l'anima propria e le proprie inclinazioni. E non è certo audace la supposizione dell'Ulmann, il quale dice che nel contemplare alcuni motivi della *Danza di Salome* Sandro avrà scoperto le qualità preminenti del suo genio.

Quanto tempo il Botticelli sia stato alla scuola del Lippi non è dato sapere con esattezza. Nel 1458, Sandro che aveva 13 anni viveva col padre, quindi la sua andata a Prato, dove il Lippi lavorava fin dal 1453, deve aver avuto luogo qualche tempo dopo, nel 1459 o al più tardi nel '60, poichè il Botticelli avrebbe avuto allora una quindicina d'anni e questa era un'età già un po' avanzata per entrare nella bottega di un pittore. D'altra parte fra Filippo nel 1465 aveva finito gli affreschi del coro della Cattedrale e dopo esser rimasto ancora tre anni in Prato, nel 1468 partiva per Spoleto, dove già da un anno era stato chiamato a dipingere nella Cattedrale.

Fu supposto che il Botticelli abbia seguito il maestro a Spoleto e che anzi, essendo certamente già abile, abbia collaborato col Lippi negli affreschi di quella Cattedrale. Ma nessuna prova è venuta a confortare questa supposizione, ed è più logico supporre invece che a Prato lo scolaro abbia lasciato il maestro ed abbia fatto ritorno a Firenze, ove l'anno dopo doveva già ricevere un'importante commissione.

La tradizione vasariana che dà per maestro al Botticelli fra Filippo è stata recentemente messa in dubbio, e fu supposto invece che il Botticelli sia stato alla scuola di fra Diamante. Ma due opere di Sandro, l'una delle quali da poco tempo

soltanto, rivelata agli amatori e agli studiosi, vengono solennemente a riconfermare il racconto vasariano che è stato messo in dubbio senza ragione.

L'una delle due opere è la ben nota *Madonna* della raccolta dell'Ospedale degli Innocenti a Firenze, che è in tutto similissima a quella di fra Filippo conservata alla Galleria degli Uffizi. Questa corrispondenza, riconosciuta da molti anni, non ha convinto tutti gli studiosi, e l'affermazione del Vasari fu messa in dubbio a malgrado di quest'opera così grandemente significativa.

Tre anni fa un nuovo quadro, nascosto nella collezione Guidi di Faenza e scoperto soltanto quando fu messo in vendita in Roma, ha confermato in modo decisivo l'antica tradizione vasariana. Questo quadro rappresenta la *Madonna col Bambino* e ripete fedelmente un quadro del Lippi, ora nella Galleria di Monaco. La composizione è identica nei due quadri, identico è l'atteggiamento delle figure, ma il Botticelli già afferma l'originalità dell'arte sua, già annunzia la sua personalità magnifica. Una grazia nuova anima la composizione del Lippi nel quadro del discepolo, che interpreta i motivi del maestro con uno spirito nuovo e apporta in tanti particolari i segni di una vera personalità. La stoffa a cuffia che copre il capo della Vergine nel quadro di Monaco, è sostituita da un velo delicato, trasparente in quello della collezione Guidi, lo sguardo della Madonna vago e indeciso nel quadro del Lippi è dritto e sicuro in quello del Botticelli, il paesaggio sostanzialmente uguale con le sue montagne rocciose, è più accurato nella composizione del Botticelli, nella quale il livello dell'orizzonte è stato abbassato per fare meglio spiccare la testa della Vergine sul cielo chiaro. Anche il piccolo Gesù, se ha perduto nell'opera dello scolaro la vivacità del quadro del maestro, ha acquistato in grazia e in sentimento. Mille piccoli dettagli nell'abito della Vergine, nell'aureola, nel pomo della seggiola, nel paesaggio, mostrano la cura minuziosa che il giovane Botticelli apportava nell'opera di bellezza, tutto avvivando e rianimando, secondo uno spirito di altissima poesia. La grazia e la gentilezza del Botticelli si rivelano già in quest'opera giovanile che pare un dolcissimo idillio della Madonna e del Figlio. Qui il dubbio doloroso già agita e commuove la Vergine-Madre, e il Figliuolo consapevole par che tenti consolarla, ricompensarla del suo affetto infinito, di tutti i dolori ch'Ella dovrà poi soffrire, crudelmente. Il motivo delizioso che si ripeterà in seguito con diverse variazioni in tanta parte dell'opera del Botticelli appare in questo quadro giovanile, nel quale il maestro già rivela le sue grandissime qualità di disegnatore e nel quale appare per la prima volta il suo ideale tipo femminile, dal ventre un po' gonfio, dalle braccia sottili e lunghe, dalle dita affusolate, delicate, dalle labbra strette talora, con espressione amara.

Quest'opera preziosa segna uno dei momenti più importanti della vita e dell'operosità artistica del Botticelli. L'altro quadro ch'era citato a riprova dell'insegnamento del Lippi, deve essere di alcuni anni anteriore a questo, ma non è perciò meno significativo. Certamente il giovane artista seguì in questo assai più fedelmente il maestro e non si permise le libertà che gli suggerì poi il suo genio più maturo. Qui ancora la composizione è identica a quella del maestro, solo il discepolo al paesaggio del fondo che si scorge attraverso una finestra aperta, ha sostituito un muro sormontato da un arco. Ma l'anima tenera e passionale del Botticelli ha rianimato il freddo quadro compassato di fra Filippo. Il piccolo Gesù si accosta ansioso alla Madre, tende a lei affannosamente le braccia quasi volesse interrogare il muto dolore di lei,

quasi volesse offrire il suo amore, tutto il suo amore a consolarla, a rasserenarla. La Madonna del Lippi adora il suo Figlio divino, la Madonna del Botticelli lo ama col suo cuore di madre amorosa.

Ma non solo lo spirito dell'opera del Botticelli è sostanzialmente diverso da quello

del Lippi, tanto che possiamo pienamente sottoscrivere ciò che disse un geniale scrittore di cose d'arte: « il frate guarda bonario, col suo viso sereno alle cose del mondo, mentre il Botticelli, caldo, eccitato, sempre intimamente commosso, si esprime con linee impetuose », ma anche gli ideali della forma umana sono fondamentalmente diversi nei due artisti, chè « le figure del primo sono corte e massicce, dalle teste rotonde e depresse, dalle grandi mani, e quelle del Botticelli sono invece alte e slanciate, coi volti lunghi ovali, e con le mani strette e osute »¹.

Quando Sandro lasciò a Prato il suo maestro e fece ritorno a Firenze, tenevano allora il campo della pittura Andrea del Verrocchio e i due fratelli Pollaiuolo. Alcune opere giovanili del Botticelli risentono più o meno gli influssi del Verrocchio, ma la personalità del maestro di Leonardo era così grande allora in Firenze, il suo influsso così generale su tutti gli artisti, che non è necessario supporre, come alcuni hanno voluto, che il Botticelli sia entrato nella bottega del Verrocchio per ispiegare i caratteri verrocchieschi della sua pittura giovanile. Intorno all'astro maggiore si aggiravano, attratti, tanti artisti minori e tanti giovani desiderosi di luce, bisognosi di vita, e l'influsso del Verrocchio era allora così generale in Firenze che a questa stregua bi-

sognerebbe supporre siano stati nello studio di lui quasi tutti i pittori e gli scultori di quella età.

La mancanza di ogni base sicura per un esatto ordinamento cronologico delle opere giovanili del Botticelli, rende assai difficile l'attribuzione delle prime opere del

¹ RICHTER, *Lectures on the National Gallery*, London, 1898.



LA MADONNA DETTA DEL ROSETO — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.
(Fot. Brogi).

maestro: i caratteri peculiari dei suoi quadri, i vari loro influssi e le loro diverse ispirazioni devono essere la base più sicura per la storia della sua vita, e compensare ogni mancanza di documenti.

I biografi del Botticelli non son tutti d'accordo nell'attribuzione di queste opere che sono tra le più interessanti del maestro.

Si possono tuttavia assegnare con sicurezza a questi anni dell'attività di lui la *Madonna col Bambino e santi*, già nella collezione di Santa Maria Nuova, ora nella Galleria degli Uffizi, la *Vergine detta del Roseto*, pure agli Uffizi e la *Madonna* della collezione Corsini di Firenze, le quali tutte richiamano insieme l'arte del Lippi e quella del Verrocchio.

La *Madonna* di Santa Maria Nuova, a malgrado dei suoi molti e gravi restauri, rivela assai chiaramente la mano del Botticelli ancora sotto l'influsso del suo maestro, ma il giovane discepolo ha già apportato delle variazioni assai importanti nella distribuzione delle sue figure. La composizione semplice e severa del Lippi si allarga, si amplifica, si estende: intorno alla Madonna e al Bambino cominciano a far corona gli angeli adoranti che pregano, si appressano, si stringono al gruppo divino, compresi della tenerezza e della malinconia della Vergine. In questo quadro giovanile è in germe il motivo della celebre e bellissima *Madonna della Melagrana*, l'opera mirabile nella quale l'arte sacra del Botticelli si è alzata al suo più alto volo.

I primi influssi dell'arte del Verrocchio si riconoscono chiaramente nel tipo della Madonna e in quello degli angeli, dall'alta fronte sporgente, dal naso corto e grosso, dalle labbra prominenti, ma il naturalismo verrocchiesco doveva già trasformarsi nell'arte idealista e sentimentale di Sandro, e la Madonna e gli angeli robusti ed energici del Verrocchio dovevano chinare il capo alla meditazione dolorosa, a un'onda d'amarezza invincibile. Lo spirito del giovane artista si affermava solenne e sicuro in questa mirabile trasformazione, nella quale i più diversi elementi, i più varii caratteri vengono fusi, rinnovati e migliorati dal fuoco di un entusiasmo non



LA FORTEZZA — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

effimero. La *Madonna del Roseto*, nella Galleria degli Uffizi, deve appartenere alla medesima epoca: anche qui il tipo della Vergine discende direttamente dal Verrocchio, mentre l'espressione, il costume e il fondo del bel roseto fiorito mostrano l'evoluzione, sempre più sicura, del genio del Botticelli, il quale non si contentava di una interpretazione varia e piena di grazia, di motivi e di forme altrui, ma apportava nell'opera sua una espressione e uno spirito affatto personali. Egli si era già rivelato a sè stesso e la sua originalità procedeva con passo sicuro ed audace. A poco a poco i tipi del Lippi e del Verrocchio si perdono nei suoi quadri, e quei caratteri che cominciano a rivelarci la sua personalità, si affermano sempre maggiormente. Quest'opera di assimilazione, di trasformazione e di rinnovamento è uno degli aspetti più interessanti dell'attività giovanile del Botticelli.

La *Madonna* della raccolta Corsini, che non tutti i biografi attribuiscono con sicurezza al Botticelli, sembra anteriore a queste due, inquantochè essa discende più direttamente dal Lippi che dal Verrocchio. Ma questa piccola e deliziosa *Madonna*, oltre a mostrare una disposizione diversa dalle consuete del Lippi che il discepolo aveva ripetute e ravvivate, oltre a mostrare un nuovo tipo di quadri sacri, la Madonna e il Bambino, soli nella loro amorosa intimità, ha un colorito assai più brillante e più profondo, una sicurezza di disegno e una ricerca di grazia così squisita e completa, che deve appartenere ad un momento assai felice dell'attività del maestro, quando l'arte sua diveniva sempre più sincera e sempre più libera. La meravigliosa mano destra della Vergine, che sfiora la gamba del Figlio divino, basterebbe a rivelare la maturità magnifica dell'ingegno del Botticelli. Anche l'atteggiamento del Bambino col piccolo braccio sinistro appoggiato alla spalla della Madre in una mossa tanto naturale, richiama le opere del maestro, compite sotto l'influsso di Andrea Verrocchio, quando veniva temperando, con genialità somma, il naturalismo del maestro di Leonardo con l'idealismo di fra Filippo.

Non tutti i biografi e gli storici dell'arte hanno riconosciuto al Botticelli questa mirabile piccola composizione, due soli, anzi, l'Ulmann e lo Steinmann, l'hanno ammessa fra le sue opere giovanili. Pure in questo quadretto è una delicatezza così sottile, un sentimento così profondo, così suggestivo, così pieno di fascino, che essa ci sembra una delle opere più spiccatamente personali di Sandro, una di quelle che annunziano più sicuramente non poche delle sue opere più famose, la *Madonna* del Louvre e quella della collezione Poldi-Pezzoli, fra le altre.

Un'altra *Madonna col Bambino e angeli* nella Pinacoteca di Napoli, un tempo attribuita universalmente al Botticelli, è stata, da poco, assegnata ad un suo scolaro o imitatore di grande abilità cui appartengono certo molte opere ancora attribuite al maestro e che Bernhard Berenson ha cercato di raggruppare, per stabilire quella ignota personalità artistica ch'egli ha chiamato col nome di « Amico di Sandro »¹.

Il quadro di Napoli è assai affine a quello di Santa Maria Nuova, se non tanto nella disposizione delle figure che è un poco variata, e nel fondo aperto sulla campagna, nell'espressione e nei tipi delle figure dalle fronti alte e sporgenti, dai nasi brevi e carnosì, dalle labbra prominenti, che si corrispondono quasi esattamente nei due quadri. Questa grande somiglianza è stata intesa come una straordinaria fedeltà imitativa, che rivela più tosto la mano di un abile scolaro che quella di un maestro

¹ Cfr. B. BERENSON, *Study and Criticism of Italian Art*.

sicuro. Ma questa grande somiglianza, questa dipendenza assoluta non esiste. Anzi, a parte pure le differenze delle figure e il paesaggio, che non sono tuttavia elementi trascurabili, questa piccola *Madonna* di Napoli ci sembra rappresentare quel momento nel quale gli influssi del Lippi e del Verrocchio variamente commisti si venivano ma-



GIUDITTA CON LA TESTA DI OLOFERNE — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Brogi).

turando e trasformando nella fantasia del Botticelli — quando cioè per vie quasi invisibili la sua personalità veniva liberandosi da ogni vano ricordo del passato ed egli formava sapientemente i suoi tipi ideali. Se ad un osservatore superficiale questa *Madonna* appare quasi una ripetizione di quella di Santa Maria Nuova, a chi osservi con amore le tante piccole variazioni nella composizione e nei tipi, i mille piccoli

segni di una personalità che si afferma, non potrà sfuggire l'importanza di questa opera giovanile che rispecchia fedelmente i primi fantasmi di bellezza di Sandro Botticelli.

Il Vasari, nella sua disordinata rassegna delle opere del Botticelli, ricorda per prima la *Fortezza*, che è ora nella Galleria degli Uffizi. I fratelli Pollaiuolo, nel 1469, avevano ricevuto la commissione di dipingere per la Mercanzia di Firenze una serie di pannelli rappresentanti le virtù e nel 1470 l'esecuzione di quello rappresentante la Fortezza fu affidata al Botticelli. Il giovane artista doveva aver già dato saggi assai significativi dell'arte sua se, uscito da tanto poco tempo dalla bottega del Lippi, era già incaricato di un lavoro di tanta importanza. Lo Streeter, nella sua accurata biografia del maestro, suppone che il Botticelli, dopo aver lasciato il Lippi, sia entrato nella bottega dei Pollaiuolo e da questi abbia ricevuto l'importante incarico. Ma Sandro Botticelli nel 1470 aveva già ventisei anni, età che non lascia supporre un artista abile e precoce come il Botticelli ancora nella bottega di un maestro. D'altra parte le opere che si possono verosimilmente assegnare alla prima gioventù di lui e che devono essere anteriori alla *Fortezza* non risentono alcun influsso dell'arte dei Pollaiuolo.

Fortunatamente poco tempo fa il Mesnil ebbe la ventura di trovare alcuni documenti che gettano una luce nuova su questa importante ordinazione. Secondo questi documenti, uno dei quali disgraziatamente è incompleto, la commissione della Mercanzia incaricata di sorvegliare il lavoro dei Pollaiuolo, ad istanza di Tommaso Soderini tolse a Piero Pollaiuolo una parte del lavoro commesso e lo alloggiò a Sandro Botticelli. Si ha anche notizia, da questo documento, della somma pagata per ognuno di questi pannelli, somma che ammontava a 20 fiorini larghi.

Non dunque dai Pollaiuolo, amici o maestri, come voleva lo Streeter, ebbe il Botticelli l'importante incarico, ma da una commissione superiore, la quale, non soddisfatta forse dell'opera dei Pollaiuolo, si rivolse ad un artista che già si era affermato in modo non dubbio, e la cui gloria cominciava a risplendere nel cielo artistico della Toscana.

Se, come pare sicuro, prima della *Fortezza* il Botticelli aveva già compiuto la *Madonna* di Santa Maria Nuova, quella del Roseto, quella dell'Ospedale degli Innocenti e quella della Galleria Corsini, il suo nome doveva già essere ben noto tra quelli dei migliori artisti fiorentini dell'età sua.

In questa maschia *Fortezza*, Sandro Botticelli si mostra sotto un nuovo aspetto, con caratteri e forme proprie dei Pollaiuolo. Per compire l'opera iniziata da questi, egli fece suo lo stile dei due fratelli, apportando in essi i caratteri e le forme ch'egli aveva appreso alla scuola del Lippi e sotto l'influsso del Verrocchio, fondendo in una sintesi mirabile il sentimento dell'uno e la plastica forza degli altri, temperando con audacia nuova il sano naturalismo del secondo e il puro idealismo del primo. Egli dà così la misura della sua forza di assimilazione, del suo accostarsi alle forme di un maestro, intendendone e interpretandone l'esteriorità, la tecnica quasi, ma conservando sempre vergine e puro di ogni influsso esterno l'ardore e la profondità dell'animo suo.

Questa mirabile figura della *Fortezza* siede sopra un ricco trono, vestita con abito guerresco, tenendo con ambe le mani lo scettro sfavillante. Non è questa la virago colossale delle allegorie medioevali, col consueto leone ai piedi e la clava mi-

nacciosa levata in alto, ma è una robusta e gentile donna toscana, sicura e serena della sua forza, che guarda lontano con sguardo vago, senza timori e senza preoccupazioni. La sua grandiosa figura, mirabilmente composta, spira tanta calma e sicurezza, che l'allegoria diventa così una cosa viva, senza astruserie e senza sforzi. Una gran-



PALLADE (PARTICOLARE) — FIRENZE, GALLERIA PITTI.

(Fot. Anderson).

diosità serena, regolata da un'armonia meravigliosa, domina la bella allegoria e da questa espressione di serenità e di vita questa *Fortezza* trae la sua migliore energia. Un senso di monumentalità così ben inteso regola questa figura, che nella sua espressione di verità e di vita essa acquista una forza suggestiva straordinaria.

Così Sandro Botticelli affermava in modo splendido la sua personalità, pur attraverso gli influssi dei maestri maggiori e più diversi. Questa sua mirabile *Fortezza*, nata dalla realtà e dai sogni della sua fantasia, lascia di tanto indietro le sei figurazioni

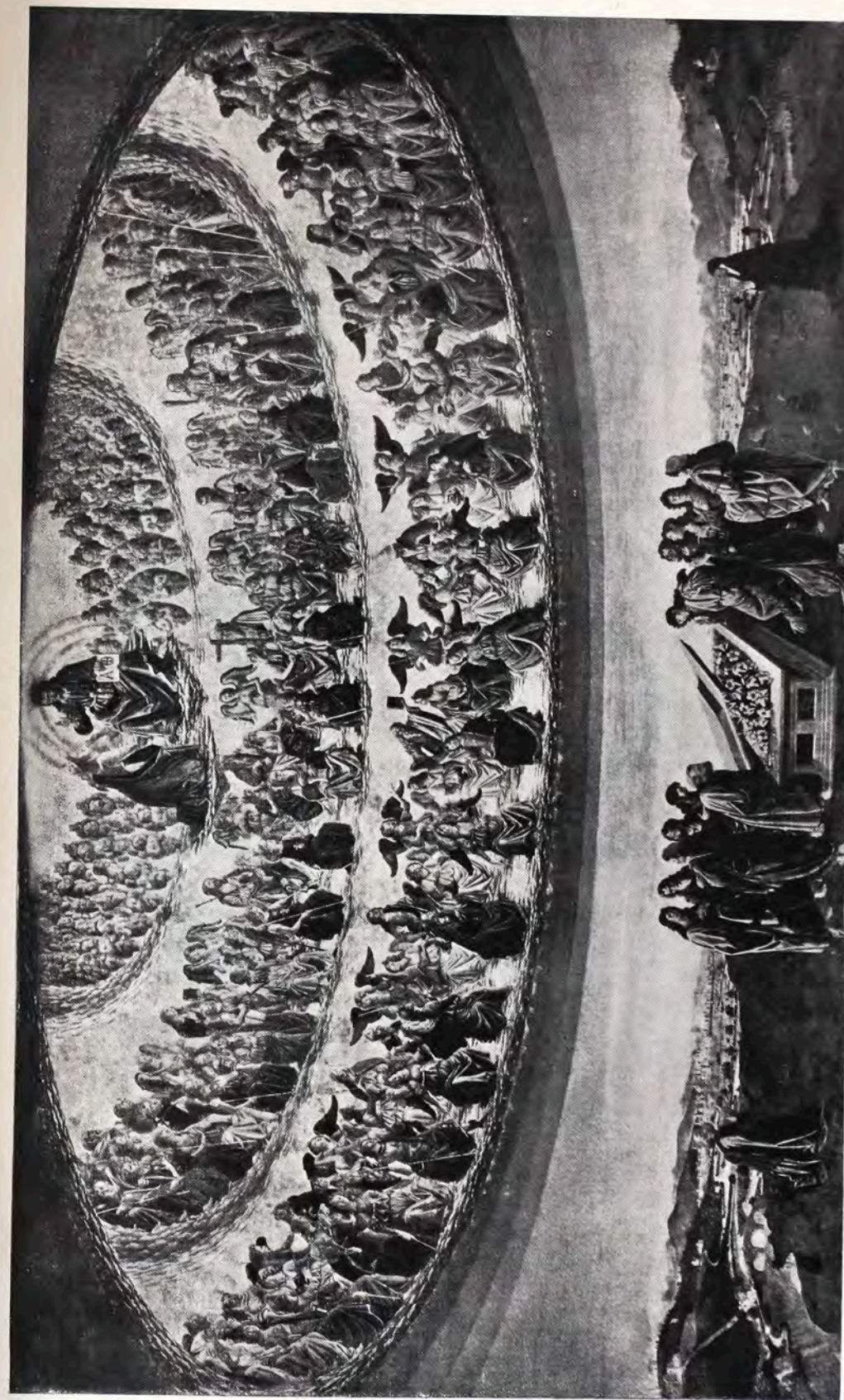
dei Pollaiuolo. Egli ha sapientemente inteso le condizioni della pittura decorativa e in questa sua prima opera del genere, ha mostrato di saper esprimere con forza nuovi concetti e forme non consuete. Non solo nel ricco trono tutto ornato e solenne ha mostrato la sua predilezione per la forma decorativa, ma tutta la figura, nelle sue strane proporzioni, nel suo costume scultorio, dalle pieghe profonde e nette, risponde ad un concetto decorativo affatto nuovo. I Pollaiuolo, perseguendo soltanto il loro ideale di naturalismo, sono caduti in rappresentazioni consuete e retoriche, senza carattere e senza spirito, che rispondono assai poco alle esigenze dell'opera. La rigidità schematica e la freddezza delle loro sei allegorie richiamano le figurazioni medioevali: la bella *Fortezza* del Botticelli annunzia audacemente i tempi nuovi.

L'esecuzione di questa *Fortezza* segna un momento assai importante nella vita del maestro, poichè essa mostra l'accostarsi dell'arte sua al naturalismo audace dei Pollaiuolo, al realismo imperante nella pittura fiorentina. Da questo bagno in un'arte assolutamente opposta ai suoi ideali, Sandro Botticelli trasse una miglior scienza della prospettiva, del nudo e del movimento, così che l'arte sua, fattasi più sicura e più perfetta, poteva ormai slanciarsi ad un altissimo volo.

I primi frutti di queste ricerche e di questi studi appaiono in due piccoli quadretti, ora nella Galleria degli Uffizi e che rappresentano l'uno *Oloferne morto nella sua tenda*, l'altro *Il ritorno di Giuditta*. Questi quadretti ornarono un giorno lo studio di Bianca Cappello, cui furono offerti in dono da Rodolfo Sirigatti. Il Borghini, nel suo *Riposo*, così li ricorda: « Due quadretti insieme (nell'uno dei quali è dipinto Oloferne nel letto con la testa trunca e i suoi baroni che si meravigliano, e nell'altro Giuditta con la testa nel sacco) aveva, non ha molto, messer Rodolfo (Sirigatti) ed esso li donò alla serenissima signora Bianca Cappello de' Medici, granduchessa nostra: intendendo che S. A.... voleva adornare uno scrittoio di pitture e di statue antiche, giudicando degna quell'operetta del Botticelli di comparire con le altre ».

Le due piccole opere non sembrano contemporanee, anzi tra l'una e l'altra sembra essere una differenza di qualche anno. Ciò dipende soprattutto dalla diversità della rappresentazione, l'una calma e semplice, drammatica e agitata. L'altra. Il genio del Botticelli aveva finora rifuggito dalle scene animate e piene di figure. Le sue visioni di bellezza e di grazia mal si accordavano coi tentativi drammatici dell'arte contemporanea. Il suo impeto lirico e la sua vena melodica, atti a cantare la più dolce preghiera alla Vergine, il più puro inno a Venere, non potevano costringersi e soffocarsi in un grido di passione incomposta.

Il crudo realismo dell'*Oloferne morto nella sua tenda*, è in contrasto con tutta l'opera del maestro, pure esso ne rivela la mano in modo sicuro, e mostra anche, a parte l'eccesso del tentativo, i frutti che il Botticelli aveva raccolti nello studio dell'opera dei Pollaiuolo. Il corpo nudo di Oloferne già rivela un considerevole progresso nel disegno e nel modellato, mentre nel verismo delle figure dei guerrieri si può riconoscere lo studio paziente e amoroso di rendere la realtà e la vita della figura umana, la qualità magnifica per la quale il Botticelli poté poi popolare le sue maggiori composizioni di tante figure diverse e ricorrere talora, in modo così felice, a ritratti reali. In questa opera giovanile il Botticelli fissa in modo energico le diverse espressioni dei suoi guerrieri. Il terrore, la pietà, il desiderio della vendetta gridano con diversa voce sotto la tenda del re morto.



BOTTICINI: L'ASSUNZIONE DELLA VERGINE — LONDRA, GALLERIA NAZIONALE.

(Fot. Hanfstaengl).

Questo primo tentativo di composizione animata è quasi l'aurora di un nuovo periodo dell'arte sua, quando, resosi interamente padrone della sua tecnica, egli poté avanzare arditamente per la sua via luminosa. Il realismo quasi brutale dei Pollaiuolo domina in questa rappresentazione, nel corpo di Oloferne e nell'espressione dei suoi guerrieri: l'arte più serena e calma di Sandro appare nel paesaggio chiaro e delicato



SANDRO BOTTICELLI: AUTORITRATTO — PARTICOLARE DEL QUADRO: L'ADORAZIONE DEI MAGI.

(Fot. Brogi).

che si stende lontano dalla tenda sollevata, nei costumi, nelle stoffe, nelle armature lucenti; tutto ciò rivela ancora una volta il suo amore per l'ornamentazione.

La grazia pura ed incontaminata dell'altro quadretto che gli fa riscontro, il *Ritorno di Giuditta dal campo*, tutto inteso secondo lo spirito del Botticelli, tutto avvivato dal suo sentimento e dalla sua poesia, richiama le prime e migliori sue opere, le manifestazioni più complete e più spontanee del suo genio.

Giuditta avanza con passo breve ed affrettato, tenendo con una mano una

spada e recando con l'altra un ramo di olivo, mentre la sua fida ancella la segue affannosa, recando sul capo, in un canestro, la testa del tiranno. Ai loro piedi, in fondo alla collina, presso una città dalle mura turre, corrono soldati a piedi e a cavallo in una campagna chiara e variata che si stende fino ad un orizzonte lontano. Giuditta avanza col suo ramo di olivo e la sua spada, con una espressione di tristezza amara, e volge indietro la testa con uno sguardo vago che non sembra guardare, tutta assorta ancora nella grande azione compiuta, che par riviva ora innanzi a' suoi occhi attoniti. Il suo volto, giovanile, davanti all'evidenza della rievocazione, assume un'espressione amara, di una grande, invincibile tristezza. La fanciulla graziosa non è l'eroina formidabile, la guerriera solenne e severa, ma, come nell'allegoria della *Fortezza* che ha tanti punti di contatto con questa delicata creazione, è una figlia del popolo, audace ed animosa, che ha compiuto la grande impresa con l'ardore del suo entusiasmo. Nessun grido incompasto turba la serenità della scena, così semplice e naturale, che assume una forza tragica meravigliosa. La calma risoluta e un po' amara di Giuditta, la trepidazione devota della fida ancella che la segue, formano un'unità magnifica di una indimenticabile espressione drammatica. Su queste due figure, che assommano nei volti tutto lo spirito, tutta l'anima loro, domina la testa recisa del re, lugubramente avvolta in un panno svolazzante, cupa, bruna, dalle labbra serrate nell'orror della morte, dagli occhi chiusi in un sonno senza risveglio, e queste tre teste racchiudono in un breve spazio la grande tragedia.

Il genio poetico del Botticelli ha rivestito delle più belle parole l'antica e tragica storia sacra, così che questo piccolo quadro è una delle opere più giustamente ammirate della gioventù del maestro.

La Galleria Kauffmann¹ possiede una piccola figura di Giuditta derivata da questo quadro e quasi certamente di mano del Botticelli. Questa piccola opera che rappresenta un altro momento del dramma, appartiene ad un'età posteriore, quando l'arte del maestro si è fatta più sicura e più libera, più audace, ma non ripete tutta la grazia della composizione degli Uffizi.

L'influsso dell'arte dei Pollaiuolo si rivela ancora più debolmente nel *San Sebastiano*, ora nella Galleria di Berlino. Nell'accuratezza dello studio del nudo, nella energia del modellato, quest'opera mostra ancora una qualche parentela con l'arte dei Pollaiuolo, ma il filo che la lega a questi maestri è così sottile, che non si comprende come per tanto tempo essa abbia portato il nome di Antonio Pollaiuolo.

Di quest'ultimo la Galleria di Londra possiede un grande *San Sebastiano* dipinto nel 1475, che, secondo il Vasari, è l'opera sua più importante. Per l'arte realistica del Pollaiuolo la figura del martire è il solo motivo centrale di una grande scena drammatica. Tutto intorno al giovane santo si affannano gli arcieri a caricar balestre, a mirare, a colpire, e il quadro sacro muta il suo spirito e il suo significato, per diventare un quadro drammatico, di vita e di costume. La sofferenza del santo risponde alla crudeltà dei carnefici e il martirio del bellissimo giované romano inspira solo pietà.

Sandro Botticelli ha inteso questo sacro episodio con tutt'altro sentimento e lo ha reso con un'arte diversa di intenzione e di risultati. Così ha immaginato il bel santo in aperta campagna, davanti ad un paesaggio ampio e vario, rotto da un fiume, animato da chiese, da cappelle, da torri, ricco di alberi e di verde. Un albero anzi

¹ Cfr. l'*Arte*, 1902, p. 292.

limita il quadro a sinistra, coi suoi rami già spogli sui quali tremola qua e là qualche povera foglia secca. I carnefici sono scomparsi dalla scena, si vedono appena, nel basso, allontanarsi in fretta, soddisfatti dell'opera compiuta. E intanto il martire cristiano, rapito in un'estasi divina, non sente il dolore pungente delle sei grosse frecce



RITRATTO DI GIOVANNI DI COSIMO DE' MEDICI — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Brogi).

che gli sono conficcate nel corpo. Il suo bel volto, coronato da una selva di capelli, non esprime nessun dolore fisico, chè la triste realtà non lo preoccupa ed egli è tutto assorto nel bellissimo sogno che ne illumina lo sguardo.

Antonio Pollaiuolo lanciava il grido disperato del martirio crudele, Sandro Botticelli, più semplice e più puro, innalza a Dio la preghiera della vittima.

L'anonimo Gaddiano ricorda questa pittura con queste parole: « In Santa Maria

Maggiore è di sua mano uno San Bastiano in tavola, che è in una colonna, il quale fece di giennaro nel 1473 ». Il quadro è quindi di due anni anteriore a quello del Pollaiuolo e mostra come, ben poco tempo dopo l'esecuzione della *Fortezza*, il Botticelli avesse ritrovato libera ed intera la sua personalità, non sottomessa e non legata alle esigenze veriste del Pollaiuolo. L'uno e l'altro, avanzando per la loro strada, hanno perseguito con diversa fede i loro ideali, che paiono quasi riassumersi nella varia interpretazione del martirio di San Sebastiano.

Il quadro di Sandro Botticelli fu dipinto per commissione di Lorenzo il Magnifico, ed è questa la prima commissione ch'egli ebbe da quel grande e illuminato mecenate. La fama di lui doveva esser dunque già ben affermata se il Magnifico gli aveva commesso un'opera importante. Allora la protezione de' Medici, mecenati accorti e preziosi, era la garanzia migliore del valore di un artista. Del resto il Botticelli, libero ormai da ogni maestro, aveva già aperto bottega per conto suo e alla sua scuola veniva già Filippino Lippi, il figlio del suo antico maestro. Fra Filippo era morto a Spoleto nel 1469 e fra Diamante, che era stato incaricato dal padre della prima educazione del giovane Filippino, nel 1472 lo affidò alle cure di Sandro Botticelli che lo tenne nella sua bottega.

Tra le opere giovanili del Botticelli è anche universalmente assegnata la piccola, deliziosa *Madonna*, già nella collezione Chigi in Roma, che verosimilmente sembra un poco anteriore al *San Sebastiano*. Questo piccolo quadro non è più ora nella collezione romana e, disgraziatamente, non è più nemmeno in Italia. Venduto ad una ricca collezionista americana, passò l'Oceano a malgrado dell'editto Pacca e della condanna del suo primo proprietario.

Questa pittura è una delle opere più squisite uscite dalla fantasia del giovane Botticelli. La Madonna siede col divin Figlio sul grembo e a lei un bellissimo giovane, col capo ricciuto coronato da un serto verde e da un'aureola luminosa, porge sopra una coppa dei grappoli di uva e delle spighe di grano. La Madonna prende con la mano destra una spiga, mentre il Fanciullo, insolitamente pensieroso, benedice nei frutti il pane e il vino, simboli del suo sacrificio eucaristico. Con la grazia più delicata il Botticelli ha espresso un così profondo pensiero che non ha certo l'uguale in tutta l'arte del Quattrocento. Un velo di tristezza adombra tutta la composizione, nella Madonna consapevole del destino crudele e dell'infinito dolore che l'attende, nel Fanciullo che s'impegna al sacrificio, nel giovane che ne offre il simbolo. La figura di questo giovane misterioso nella sua natura, che solo l'aureola lascia credere santo o angelo, enigmatica figura, che può sembrare pure piena di grazie femminili, racchiude la bellezza maggiore del quadro. Sul suo volto di un mirabile ovale, della forma propria dell'arte più matura del Botticelli, è stampato un marchio di sofferenza e di amarezza, e non a torto un acuto critico inglese, lo Streeter, ha detto ch'essa sembra una figura venuta di lontano che ha camminato a traverso le età. Una dolcezza ineffabile irradia ora il suo bel volto, che par venga meno, e tenta un debole sorriso, con gli occhi socchiusi, rapito dalla dolcezza di scorgere il Fanciullo divino.

Quest'opera giovanile sembrerebbe anteriore agli influssi del Pollaiuolo, s'essa non avesse già fissato e stabilito nel giovane offerente e nella Madonna il tipo degli angeli e delle figure femminili dal viso ovale espressivo, un po' languido e sognatore, dal forte mento a punta, dalle labbra sottili e strette.

Ch'essa appartenga all'epoca degli influssi del Pollaiuolo, quando il suo disegno diveniva più energico e più sicuro, non sembra quasi verosimile osservando l'enorme mano sinistra della Vergine, la gamba e il braccio sinistro del Bambino tanto sproporzionatamente piccoli e meschini. Ma d'altra parte questa *Madonna* è assai strettamente connessa col *San Sebastiano*, per l'identica espressione idealista, per la profondità del pensiero di un così sottile significato, di una corrispondenza mistica così suggestiva. Le piccole dimensioni del quadro rendono meno gravi e meno notevoli i difetti del disegno, che possono quasi scomparire davanti alla squisitezza del pensiero.

A questa stessa epoca, quando gli influssi esterni erano vinti dalla fantasia creatrice e dalla profondità del suo sentimento, deve appartenere anche la *Madonna col Bambino e San Giovanni*, ora nella Galleria del Louvre a Parigi (n. 1296), che non da tutti i biografi del Botticelli è ascritta a lui. Quest'opera tuttavia che è tra le più delicate cose assegnate al maestro non può, almeno in gran parte, non appartenergli. La delicatezza squisita della Vergine che abbraccia teneramente, pensierosa e timorosa, il figliuolo che angosciato dalla tristezza materna pare voglia interrogarla col suo sguardo buono e affettuoso, ed esprimerle tacitamente tutto il suo amore, è tale poema di corrispondenza amorosa che nessun altro maestro può averlo concepito. Non tutta l'esecuzione del quadro sembra tuttavia appartenergli, e il San Giovannino, duro, legnoso, non può certamente essere uscito dal pennello del Botticelli. Occorre ricordare che il maestro già dal 1473 aveva aperto bottega a sè, e non è inverosimile supporre che



RITRATTO VIRILE IN COSTUME FIORENTINO DEL SEC. XV — FIRENZE, GALLERIA PITTI.
(Fot. Alinari).

nella sua bottega sia stata finita quest'opera delicatissima, concepita e incominciata dal maestro.

Alla gioventù del Botticelli è stato pure quasi universalmente attribuito un grande quadro ora nell'Accademia di Belle Arti di Firenze e che rappresenta *La Madonna col Bambino in trono fra quattro santi adorata dai santi Cosma e Damiano*, i due protettori della Casa Medici. In questo quadro, non solo tanto diverso da tutta l'opera del Botticelli, ma anche tanto lontano dallo spirito del maestro, si volle riconoscere un influsso di Andrea del Castagno, influsso che sarebbe rimasto completamente isolato e limitato a questa sola opera. Nulla è, in questo quadro, della grazia delicata, della poesia di Sandro. Nella sua prima gioventù, pur sotto i potenti influssi di fra Filippo, del Verrocchio e del Pollaiuolo, egli affermava la sua personalità. Anche nei suoi primissimi anni, quando la scuola del Lippi doveva interamente occuparlo, nelle due composizioni così strettamente derivate dal maestro, il discepolo recò le prime e sicure affermazioni della sua originalità, interpretando l'opera del Lippi secondo uno spirito di bellezza e di bontà. L'impeto della sua fantasia animava e trasformava i suoi modelli. In questo quadro invece la personalità del Botticelli è così lontana, che appare solo attraverso l'imitazione di un seguace abbastanza abile. Non è qui il grido ardente dell'anima del maestro, ma una cantilena monotona che tenta imitare la voce libera dell'artista.

Il senatore Morelli ha assegnato ancora alla gioventù del Botticelli un tondo della Galleria Nazionale di Londra, rappresentante l'*Adorazione dei Magi* (n. 1053), ascritto a lungo e ancora adesso nei cataloghi a Filippino Lippi. L'Adorazione dei Magi è il tema, ma non è il soggetto principale del quadro: la sua importanza è piccola davanti alle tante e tante figure (circa settanta) che popolano la scena, si agitano, si muovono. È del resto questa una concezione alla moda di allora che amava le rappresentazioni della Adorazione dei Magi come soggetto di una scena popolata in cui fosse sfoggio di bei costumi, di stoffe preziose, in cui fossero introdotti gentiluomini, araldi e valletti, che fosse insomma uno specchio di vita contemporanea, un quadro di festa. In questo piccolo tondo, davanti ad una chiesa in rovina, fanno corona alla Sacra Famiglia signori, paggi e servi, più in là sono ancora i bei cavalli bardati, i trombettieri e tutto il seguito di una corte lussuosa. Nel fondo è anche un castello turrito, e nel centro della scena posa superbamente un paone, complemento immancabile della vita signorile di allora. Più tardi il Botticelli, riprendendo di nuovo questa rappresentazione, richiamerà ancora altri signori a fare omaggio al Figlio divino, e nella nuova scena non mancherà la rievocazione della vita contemporanea, come non mancherà su la roccia il bel paone superbo.

Intanto la fama del Botticelli, dopo essersi affermata in Firenze, cominciava ad estendersi fuori della sua città, a varcare le frontiere e a imporsi lontano da Firenze. Nel 1474, egli veniva chiamato a Pisa per decorare insieme con Benozzo Gozzoli il Camposanto famoso, ma la commissione che aveva dato l'incarico richiedeva prima che egli desse un saggio dell'arte sua dipingendo una *Assunzione della Vergine*, « la quale fa per uno paragone che, piacendo, ha poi a dipigniere in Campo Santo », come dice un documento dell'epoca. Questo quadro è ora perduto, ma probabilmente non fu nemmeno finito. I libri della Cattedrale pisana ricordano spesso, fra il luglio e il settembre del 1474, il nome di Sandro Botticelli, per rimborso delle spese di azzurro

oltremarino ch'egli aveva ordinato a Firenze, ma essi non fanno ricordo di un pagamento definitivo per l'opera compiuta, così che pare probabile che il quadro non sia stato finito sia per volontà del Botticelli, sia perchè esso forse non corrispose alle aspettative dei committenti. Ad ogni modo il Botticelli non ebbe l'incarico definitivo:



LE TRE GRAZIE — PARTICOLARE DEL QUADRO: ALLEGORIA DELLA PRIMAVERA.
FIRENZE, R. GALLERIA ANTICA E MODERNA.

(Fot. Alinari).

la commissione del Camposanto pisano rimase indisturbata a Benozzo Gozzoli, e Sandro Botticelli fece prontamente ritorno a Firenze, ove si pose con nuova lena allo studio e al lavoro, inaugurando un'era nuova di attività, segnata d'anno in anno di splendidi trionfi. All'insuccesso di Pisa noi forse dobbiamo le creazioni migliori della sua fantasia sempre più fervida, della sua arte sempre più sicura.

Un'altra *Assunta*, ora nella Galleria di Londra, è stata a lungo assegnata al Bot-

ticelli con una storia che ha per parecchio tempo interessato storici e filosofi. Racconta il Vasari: « in San Pier Maggiore, alla Porta del fianco, fece una tavola per Matteo Palmieri, con infinito numero di figure, cioè l'Assunzione di nostra Donna con le zone dei cieli come sono figurate.... con disegno datogli da Matteo che era letterato e valentuomo: la qual opera egli con maestria ed infinita diligenza dipinse. Ma con tutto che questa opera sia bellissima e ch'essa dovesse vincere l'invidia furono però alcuni malevoli e detrattori che non potendola dannare in altro dissero che e Matteo e Sandro vi avevano peccato in eresia; il che se è vero o non vero, non se ne aspetta il giudizio a me: basta che le figure che Sandro vi fece veramente sono da lodare per la fatica che durò nel girare i cerchi de' cieli e tramezzare tra figure e figure d'angeli e scorci e veduti in diverse modi diversamente: e tutto condotto con buon disegno ».

L'eresia della quale fu accusato il Palmieri è espressa nel suo poema della Città di Vita, una povera imitazione della Commedia Dantesca, nella quale il Palmieri riprese e svolse un'antica opinione di Origene intorno all'origine delle anime. Leonardo Dati, canonico in Santa Maria del Fiore, amicissimo del Palmieri, racconta che a questi apparve una volta l'immagine di Cipriano Oricellari, il quale gli fu di guida in un viaggio oltramondano. « Devi dunque sapere, raccontò l'Oricellari, che nel principio del Mondo Iddio creò innumerevoli legioni di Angeli che subito si divisero in tre parti. In questa divisione una parte seguì scientemente Lucifero: un'altra parte si mise agli ordini dell'Arcangelo San Michele: la terza parte non seguì nè Lucifero nè il Signore e rimase neutrale alla lotta. Rimasto vincitore l'Eterno, Lucifero coi suoi fu espulso nell'Inferno. Michele e gli Angeli che lo avevano seguito furono chiamati in cielo, coloro poi che rimasero neutrali furono relegati negli Elisi di dove furono destinati poi a diventare uomini, affinché una seconda volta potessero scegliere in libertà il loro destino. Ma come questi non vollero scegliere con libero arbitrio, immise nel loro corpo lo spirito di due angeli, uno devoto a Dio e uno a Lucifero: dimodochè se l'uomo ascolta i consigli del primo e agisce onestamente, è chiamato nel cielo: se si lascia persuadere dal secondo e agisce disonestamente va in perdizione col cattivo angelo ».

Da questa visione ha avuto origine il poema del Palmieri che qualche anno dopo la sua morte fu condannato di eresia. Il quadro assegnato al Botticelli fu allora coperto di un velo nero e l'altare sul quale si trovava fu sconsacrato, ma ciò non perchè l'opera d'arte raffigurasse l'eresia del Palmieri, ma perchè erano in essa rappresentati il Palmieri stesso e sua moglie in ginocchio ai lati della tomba della Madonna¹. Coperto dal velo nero, il quadro rimase fin dopo il 1745 sull'altare, dopo di che, essendo la chiesa in gran parte caduta, passò forse attraverso i discendenti del Palmieri ad un tale Riccieri che lo vendè a Lord Hamilton, dalla collezione del quale passò poi recentemente alla Galleria di Londra.

Fino a pochi anni fa il quadro fu, sulla fede del Vasari, attribuito universalmente al Botticelli, ma nulla è in esso dell'arte squisita del maestro, non la sua grazia, non il suo sentimento, non le sue forme. L'Ulmann per primo ha riconosciuto l'errore vasariano ed ha creduto assegnare il quadro a Francesco Botticini, con le opere del quale esso ha strettissimi rapporti. L'attribuzione dell'Ulmann è ora universalmente

¹ DIEGO ANGELI, *Per un quadro eretico*, « Archivio storico dell'Arte », 1896, p. 58.

accettata e nessun biografo del Botticelli ascrive più al maestro il famoso quadro. La somiglianza del nome ha tratto in errore lo storico aretino, ma è anche possibile, che il Botticelli abbia avuta dal Palmieri la commissione del quadro e, non potendola poi eseguire, l'abbia passata al Botticini, insieme col quale pare abbia un tempo lavorato.



PARTICOLARE DEL QUADRO: ALLEGORIA DELLA PRIMAVERA — FIRENZE, R. GALLERIA ANTICA E MODERNA.
(Fot. Alinari).

La fine dello stesso anno 1474, portò al Botticelli un'importante commissione di Giuliano de' Medici. Il 28 gennaio del 1475 ebbe luogo a Firenze una grande giostra per celebrare l'alleanza di venticinque anni testè conchiusa fra Firenze, Venezia e Milano, promessa di una pace che purtroppo non durò a lungo, ma che rallegrò di cuore tutta Firenze, e che il Poliziano celebrò nei suoi versi:

ticelli con una storia che ha per parecchio tempo interessato storici e filosofi. Racconta il Vasari: « in San Pier Maggiore, alla Porta del fianco, fece una tavola per Matteo Palmieri, con infinito numero di figure, cioè l'Assunzione di nostra Donna con le zone dei cieli come sono figurate.... con disegno datogli da Matteo che era letterato e valentuomo: la qual opera egli con maestria ed infinita diligenza dipinse. Ma con tutto che questa opera sia bellissima e ch'essa dovesse vincere l'invidia furono però alcuni malevoli e detrattori che non potendola dannare in altro dissero che e Matteo e Sandro vi avevano peccato in eresia; il che se è vero o non vero, non se ne aspetta il giudizio a me: basta che le figure che Sandro vi fece veramente sono da lodare per la fatica che durò nel girare i cerchi de' cieli e tramezzare tra figure e figure d'angeli e scorci e veduti in diverse modi diversamente: e tutto condotto con buon disegno ».

L'eresia della quale fu accusato il Palmieri è espressa nel suo poema della Città di Vita, una povera imitazione della Commedia Dantesca, nella quale il Palmieri riprese e svolse un'antica opinione di Origene intorno all'origine delle anime. Leonardo Dati, canonico in Santa Maria del Fiore, amicissimo del Palmieri, racconta che a questi apparve una volta l'immagine di Cipriano Oricellari, il quale gli fu di guida in un viaggio oltramondano. « Devi dunque sapere, raccontò l'Oricellari, che nel principio del Mondo Iddio creò innumerevoli legioni di Angeli che subito si divisero in tre parti. In questa divisione una parte seguì scientemente Lucifero: un'altra parte si mise agli ordini dell'Arcangelo San Michele: la terza parte non seguì nè Lucifero nè il Signore e rimase neutrale alla lotta. Rimasto vincitore l'Eterno, Lucifero coi suoi fu espulso nell'Inferno. Michele e gli Angeli che lo avevano seguito furono chiamati in cielo, coloro poi che rimasero neutrali furono relegati negli Elisi di dove furono destinati poi a diventare uomini, affinché una seconda volta potessero scegliere in libertà il loro destino. Ma come questi non vollero scegliere con libero arbitrio, immise nel loro corpo lo spirito di due angeli, uno devoto a Dio e uno a Lucifero: dimodochè se l'uomo ascolta i consigli del primo e agisce onestamente, è chiamato nel cielo: se si lascia persuadere dal secondo e agisce disonestamente va in perdizione col cattivo angelo ».

Da questa visione ha avuto origine il poema del Palmieri che qualche anno dopo la sua morte fu condannato di eresia. Il quadro assegnato al Botticelli fu allora coperto di un velo nero e l'altare sul quale si trovava fu sconsacrato, ma ciò non perchè l'opera d'arte raffigurasse l'eresia del Palmieri, ma perchè erano in essa rappresentati il Palmieri stesso e sua moglie in ginocchio ai lati della tomba della Madonna¹. Coperto dal velo nero, il quadro rimase fin dopo il 1745 sull'altare, dopo di che, essendo la chiesa in gran parte caduta, passò forse attraverso i discendenti del Palmieri ad un tale Ricciari che lo vendè a Lord Hamilton, dalla collezione del quale passò poi recentemente alla Galleria di Londra.

Fino a pochi anni fa il quadro fu, sulla fede del Vasari, attribuito universalmente al Botticelli, ma nulla è in esso dell'arte squisita del maestro, non la sua grazia, non il suo sentimento, non le sue forme. L'Ulmann per primo ha riconosciuto l'errore vasariano ed ha creduto assegnare il quadro a Francesco Botticini, con le opere del quale esso ha strettissimi rapporti. L'attribuzione dell'Ulmann è ora universalmente

¹ DIEGO ANGELI, *Per un quadro eretico*, « Archivio storico dell'Arte », 1896, p. 58.

accettata e nessun biografo del Botticelli ascrive più al maestro il famoso quadro. La somiglianza del nome ha tratto in errore lo storico aretino, ma è anche possibile, che il Botticelli abbia avuta dal Palmieri la commissione del quadro e, non potendola poi eseguire, l'abbia passata al Botticini, insieme col quale pare abbia un tempo lavorato.



PARTICOLARE DEL QUADRO: ALLEGORIA DELLA PRIMAVERA — FIRENZE, R. GALLERIA ANTICA E MODERNA.
(Fot. Alinari).

La fine dello stesso anno 1474, portò al Botticelli un'importante commissione di Giuliano de' Medici. Il 28 gennaio del 1475 ebbe luogo a Firenze una grande giostra per celebrare l'alleanza di venticinque anni testè conclusa fra Firenze, Venezia e Milano, promessa di una pace che purtroppo non durò a lungo, ma che rallegrò di cuore tutta Firenze, e che il Poliziano celebrò nei suoi versi:

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

A questa giostra, che fu tra le più memorabili combattute in Firenze, presero parte molti nobili cittadini, e Giuliano de' Medici, figlio ultimo di Piero, ne fu proclamato vincitore. I combattenti vi si recarono preceduti da un cavaliere che teneva sopra un'asta uno stendardo col motto o l'impresa prescelti. Parecchi artisti fiorentini, fra i quali il Verrocchio, concorsero a dipingere questi stendardi, e Sandro Botticelli fu incaricato da Giuliano de' Medici di dipingerne uno rappresentante una *Pallade*. Il Vasari ricorda fra le opere del Botticelli una « Pallade su un'impresa di bronconi che buttavano fuoco grande quanto il vivo », che è anche ricordata in un inventario datato del 1512 ed evidentemente ricopiato da uno del 1492. Quest'opera mirabile è andata perduta e non ce ne rimane che il breve cenno del Vasari e una descrizione del codice Magliabecchiano. Il Müntz credè ritrovarne una riproduzione in una tappezzeria italiana della collezione Baudreuil, ma questa non corrisponde affatto alla descrizione del Vasari e a quella dell'inventario. Pochi anni or sono, nel 1895, negli appartamenti privati del Palazzo Pitti, fu casualmente ritrovata una *Pallade col centauro*, indubbiamente di mano del Botticelli, e che si volle riconoscere per quella ricordata dal Vasari.

Questo ravvicinamento non è verosimile, poichè anzitutto le dimensioni delle due opere non corrispondono, e poi perchè la rappresentazione dello stendardo era assai diversa. Il Poggi ha potuto chiarire completamente questo dubbio, dimostrando che il quadro descritto dal Vasari deve essere lo stendardo di Giuliano de' Medici, e trovando in un inventario mediceo del 1516 il ricordo di un quadro di *Minerva col centauro*¹. Sandro dunque dipinse due Palladi: l'una per Giuliano de' Medici, disgraziatamente perduta, l'altra, non ricordata dal Vasari, che è quella ritrovata a caso in Palazzo Pitti. Lo storico aretino dice che la *Pallade* fu dipinta per Lorenzo de' Medici, ma l'acuto ragionamento del Poggi, basato su documenti inoppugnabili, mostra che la *Pallade* ricordata dal Vasari fu dipinta invece per Giuliano. Il Vasari ha fatto confusione con l'altra *Pallade col centauro*, dipinta verosimilmente alcuni anni più tardi per commissione di Lorenzo de' Medici, del quale reca, nella veste, i simbolici tre anelli intrecciati e i colori, bianco, verde e rosso. Questo quadro, ignorato e venuto così improvvisamente alla luce, ha anche un valore storico, poichè esso commemora un momento assai importante della storia di Firenze. Il Ridolfi, cui spetta il merito del ritrovamento del bel quadro, così scrisse: « Chiaramente il dipinto del Botticelli manifesta un'allusione alla forte e sapiente opera di Lorenzo de' Medici che, debellato il genio del disordine e della violenza, raffigurato nel Centauro, aprì ai popoli un'era di pace e di prosperità fecondata dagli studi, dalle arti, dai commerci. E vi ha piena ragione di credere che quel quadro sia stato immaginato dal Botticelli nel marzo del 1480, quando Lorenzo, al ritorno da Napoli, fu accolto con grandi feste pel trionfo da lui riportato nell'indurre quel Re, con la prudenza ed eloquenza sua, a staccarsi dalla lega contro i fiorentini e renderlo a questi alleato, facendo opera animosamente pacificatrice, e in pari tempo savia debellatrice della

¹ Poggi, *La Giostra medicea del 1475 e la Pallade di Sandro Botticelli*, « Arte », Marzo-Aprile 1902.

violenza specialmente papale, feste delle quali il Poliziano fa una viva descrizione in que' versi latini che dice avere improvvisati in tale occasione ».

L'attività artistica del Botticelli dopo il suo ritorno a Firenze nel 1474 fino al 1480 non è ancora interamente ed esattamente conosciuta. Certo il maestro dovè en-



PARTICOLARE DEL QUADRO: ALLEGORIA DELLA PRIMAVERA — FIRENZE, R. GALLERIA ANTICA E MODERNA.
(Fot. Alinari).

trare allora in rapporti più stretti con le personalità più eminenti in Firenze, nella politica, nell'arte e nella letteratura. Fioriva allora la corte splendida di Lorenzo il Magnifico, che rappresentava in Italia il più fulgido centro di cultura. Ad essa convenivano gli intelletti più nobili delle lettere, delle arti e della politica, e in questa corte Sandro Botticelli dovè incontrarsi e stringere amicizia con letterati e pensatori

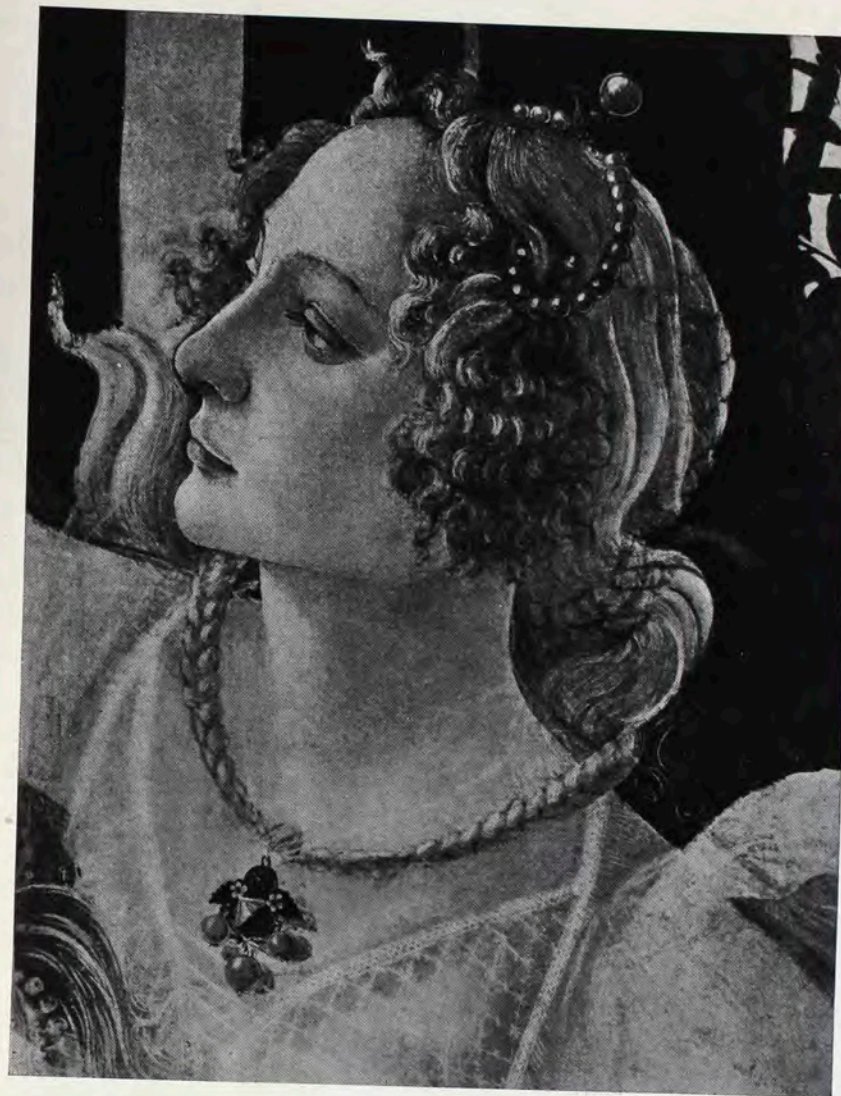
tra i maggiori, allargando ed affinando la sua cultura, entrando in un campo ch'egli non aveva ancora intraveduto.

Lorenzo de' Medici, uomo di stato e poeta, mercante e mecenate, teneva stretta questa preziosa corona. Egli venne compiendo una grandissima rivoluzione i cui frutti dovevano durare a lungo. Tutto intorno a lui spandeva il raggio della sua fortunata personalità. « Tenne ancora in quei tempi pacifici — ricorda il Machiavelli — sempre la patria sua in festa, dove spesso giostre e rappresentazioni di fatti e trionfi antichi si vedevano; ed il fine suo era tenere la città sua abbondante, unito il popolo e la nobiltà onorata. Amava maravigliosamente qualunque era in una arte eccellente; favoriva i letterati; di che messer Agnolo da Montepulciano, messer Cristofano Landini e messer Demetrio greco ne possono rendere ferma testimonianza. Ondechè il conte Giovanni della Mirandola, uomo quasichè divino, lasciate tutte le altre parti della Europa ch'egli aveva peragrate, mosso dalla magnificenza di Lorenzo pose la sua abitazione in Firenze. Dell'architettura, della musica e della politica maravigliosamente si diletta. Molte composizioni poetiche non solo composte, ma comentate ancora da lui, appaiono ».

Nel commercio dei letterati, degli storici e dei poeti, Sandro Botticelli venne a riconoscere tutto un mondo nuovo. L'umanesimo batteva arditamente alle porte dei tempi nuovi e la cultura universale ne era oramai interamente imbevuta. Nè lo spirito del Botticelli avrebbe potuto sfuggirvi. Le sue Madonne giovanili eran divenute madri amorose e timorose: la vita lo prendeva con le sue esigenze. Egli doveva volgersi verso quel mondo nuovo che allora palpitava così audace, che apriva tanti nuovi orizzonti, che sembrava compendiare e riassumere ogni ragione di esistenza.

L'antichità classica e la mitologia aprirono nuovi giardini fioriti alla fantasia del Botticelli. Ed egli entrò in questo regno di grazia con animo puro, con amore sconfinato. In questo giardino di bellezza si rianimarono le statue mute: la vita antica palpò ancora fra i canti dei poeti e le discussioni dei dotti. Nel mondo lontano egli rifletteva ancora l'anima sua, e tutte le cose morte e che parevano rinate rispecchiavano il suo sentimento, il suo cuore, la sua bontà. L'antichità classica mostrava al Botticelli le sue grazie migliori, ma essa, conosciuta attraverso la poesia del Rinascimento, corrisponde alla fantasia del pittore più che alle tradizioni lontane.

I miti antichi, le figurazioni classiche, trovarono nel Botticelli un interprete amoroso, che in ogni concetto lontano apportava la sua grazia e il suo sentimento finissimo. Le rievocazioni classiche e mitologiche appaiono nell'opera del Botticelli con veste nuova, poichè egli apprestava ad ogni figurazione classica un significato personale e interpretava l'antichità con animo devoto e puro. I suoi soggetti pagani sono trattati con lo spirito del misticismo medioevale. Le sue dee, i suoi eroi derivano direttamente dalle sue Madonne e dai suoi Santi, le une e gli altri hanno la stessa aria semplice e buona, un po' triste ed affettuosa. Una calma ed una grazia mirabile regolano le sue composizioni classiche, tanto pure e tanto affini ai suoi quadri sacri. Le une e le altre corrispondono al suo sentimento, alla sua bontà; sono forse un po' troppo fuori della realtà, ma la sua fantasia le creava con tanta fede, con amore così pieno. Ogni forma e ogni concetto prendevano nell'arte sua una fisionomia nuova, propria al suo sentimento, consona al suo spirito. La sua pittura dipende in gran parte dalla poesia contemporanea: i poeti fiorentini avevano cantato le glorie del paganesimo e il trionfo



PARTICOLARE DEL QUADRO: ALLEGORIA DELLA PRIMAVERA — FIRENZE, R. GALLERIA ANTICA E MODERNA.

(Fot. Alinari).

della vita. Lorenzo de' Medici aveva lanciato il suo grido gioioso che pare ancora debba riassumere e significare tutto il Rinascimento:

Quant'è bella giovinezza
Che si fugge tuttavia.
Chi vuol esser lieto sia,
Di doman non v'è certezza.

Ma questo epicureismo elegante non poteva accordarsi col sentimento delicato, melanconico, un po' mistico, del Botticelli, che non guardava tanto alla bellezza della vita e all'apparenza delle cose, quanto alla loro essenza riposta. Egli veniva temperando le idealità classiche con le moderne, non era più il mistico del medioevo, ma non era neppure il pittore dell'Umanesimo.

L'Umanesimo implicava l'asserzione del principio umano in opposizione a quello divino, ammetteva una nuova concezione della vita in antagonismo col misticismo del medioevo, e lanciava il grido esultante di coloro che avevano distolto proprio allora lo sguardo dalla contemplazione degli arcani misteri celesti per inebriarsi alla bellezza tangibile del creato. Così il centro della Idealità fu spostato e al culto del dolore spirituale successe l'apoteosi della bellezza plastica e della euritmia. Sandro Botticelli non guardava al mondo e alla vita secondo i concetti dell'Umanesimo che fremeva intorno, ma il suo divino idealismo illuminava per lui ogni bellezza. Anche la poesia del Poliziano, che gli fornì soggetti a molte composizioni, appare diversamente interpretata, intesa secondo un concetto nuovo.

Nelle composizioni pagane come in quelle cristiane è sempre, e soprattutto, la sua poesia, il suo sentimento, il suo spirito che formano l'essenza dell'opera d'arte. Parrebbe quasi che l'esteriorità della forma, in lui che fu veramente un adoratore della forma, sia di secondaria importanza in confronto al contenuto che ogni espressione di bellezza ha nell'opera sua. Il suo ritorno da Pisa segnò dunque un orientamento nuovo della sua fantasia. Il mondo magnifico dell'antichità cominciò a tentarlo, a lusingarlo, con le arti sottili della bellezza classica. Dopo la prima *Pallade*, eseguita appena ritornato a Firenze, Sandro Botticelli chiese ancora ispirazione al mondo antico degli dei e degli eroi, e tra l'una e l'altra *Pallade*, altre rievocazioni classiche fiorirono nella bella corona intessuta di grazie.

Tra le prime opere eseguite al ritorno in Firenze, si deve assegnare il *Marte e Venere*, ora nella Galleria Nazionale di Londra, che assai probabilmente fu dipinto per commissione della famiglia Medici, e deve verosimilmente aver decorato qualche camera da letto di un palazzo Mediceo. Il soggetto di questa rappresentazione è tratto da un episodio delle *Stanze per la Giostra*, il poema che il Poliziano scrisse per celebrare l'amore di Giuliano per la Vespucci, e la vittoria di lui nella giostra. Il poema, rimasto incompiuto, fu cominciato nel 1475, e questa data può indicare con molta approssimazione la data del quadro. Il Poliziano aveva veduto Venere:

..... assisa in letto fuor del lembo
Pur mo' di Marte sciolta dalle braccia
Il qual rovescio gli giacea nel grembo
Pascendo gli occhi pur della sua faccia.
Di rose sopra lor pioveva un nembo
Per rinnovargli all'amorosa traccia.
Ma Vener dava a lui, con voglie pronte,
Mille baci negli occhi e nella fronte.

Sopra e dintorno i piccioletti amori
Scherzavan nudi or qua or là volando
E qual con ali di mille colori
Giva le sparte rose ventilando:
Qual la feretra empiea di freschi fiori
Poi sopra il letto la venia versando,
Qual la cadente nuvola rompea
Fermo in su l'ali e poi giù la scotea.

Il Poliziano ha immaginato che a Giuliano de' Medici appaia in sogno la Simo-

netta vestita da Pallade. Così, secondo il Richter: « Giuliano è rappresentato in un profondissimo sonno. I piccoli satiri mormorano sogni negli orecchi del dormiente, sogni di amore: essi non sono là per tentar di svegliare Marte, o piuttosto Giuliano: chi sceglierebbe, per un tal scopo, una conchiglia col suo mormorio? Nel sogno Giu-



PARTICOLARE DEL QUADRO: ALLEGORIA DELLA PRIMAVERA — FIRENZE, R. GALLERIA ANTICA E MODERNA.

(Fot. Alinari).

liano 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, l'elmo e 'l folgorar dell'aste.

« Egli non può sopportare la luce dei suoi occhi, lo splendore del suo cimiero e della sua lancia, 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 disgombrà.

« Egli sogna ancora: una dea viene in suo aiuto e lo conduce alle battaglie e alla vittoria:

Costei pareva che ad acquistà 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 sono battezzati quasi tutti i ritratti femminili, non solo del Botticelli, ma dei suoi imitatori ».

La Simonetta Cattaneo, genovese, venuta nel 1469 sposa in Firenze a Marco Vespucci, mancò di mal sottile nell'aprile del 1476. Il quadro del Botticelli deve esser dunque anteriore a questa data, poichè non mi pare verosimile che la memoria della donna amata da Giuliano tanto puramente, possa aver suggerito il quadro che è una glorificazione dell'amore e della vita.

L'amore di Giuliano per la bella Simonetta fu così puro, così idealizzato, così platonico, secondo la moda d'allora, che la morte di lei non commosse soltanto l'amatore, ma anche il magnifico Lorenzo, il quale da questa morte trasse, o finse di trarre, il motivo a platonizzare poeticamente sull'anima ritornata alle stelle. Lorenzo si trovava in Pisa dove riceveva dai Vespucci medesimi notizie della malattia. Un suo amico dopo la morte di Simonetta gli scriveva: « La benedetta anima della Simonetta se ne andò a Paradiso come avrete inteso. Puossi ben dire che sia stato il secondo trionfo della Morte, chè veramente avendola voi vista così morta come la era, non vi saria parsa manco bella e vezzosa che si fosse in vita: *Requiescat in pace* », e Lorenzo, essendo una serena notte di Aprile e andando con un amico a Porto e parlando di quella morta, si affisò a un tratto in una stella che non mai gli parve di aver veduto così lucente, ed esclamò: — « Non ce ne meravigliamo perchè l'anima di quella gentilissima o è trasformata in questa nuova stella o si è congiunta con essa ». — E nei giorni di poi — aggiunge il Carducci — andandosi per certi amenissimi prati solo e meditabondo e scorto fra gli altri un fiore di Clizia pensò: presto, chè la sera è vicina, perderebbe quel fiore la dolcissima visione dell'amato suo: ma bene l'aurora benigna renderebbe a Clizia l'aspetto dell'astro desiderabile: al mondo chi renderà la luce di colei che c'è morta? Quindi, rivestendo la persona d'amatore della bella defunta, immaginava in ogni luogo veder lei e di lei addolorarsi, e desiderava morire, e non voleva, « chè la morte da poi ch'era stata negli occhi di colei tanto era addivenuta gentile, che anche gli dei del cielo vorrebbon morire ». — Tanta idealità e tanta purezza d'amore, non può avere ispirato il quadro quando

la donna amata era già morta, e quando la memoria di lei diveniva così sacra ai due fratelli.

Mentre il Poliziano componeva le *Stanze per la giostra*, cominciate prima del 1476 come alcuni volevano, e cantando gli amori di Giuliano per la Cattaneo prima della



MERCURIO — PARTICOLARE DEL QUADRO: ALLEGORIA DELLA PRIMAVERA — FIRENZE, GALLERIA ANTICA E MODERNA.
 (Fot. Alinari).

morte di lei, il Botticelli illustrava l'episodio del poema che celebra questo amore, rivestendolo di forme classiche. Qui intanto già si rivela uno dei caratteri più significativi dell'arte del Botticelli: il suo modo cioè di interpretare l'antichità classica. Il mondo pagano rivelatosi al pittore attraverso la poesia toscana del Quattrocento, ha fornito all'artista il motivo di una composizione unicamente decorativa. Nulla dello spirito classico è in questa scena, che può dirsi invece interamente fiorentina. Il costume, le armi, i tipi stessi soprattutto sono del più puro Quattrocento, e se pure la

figura di Venere non riproduce, come vuole il Richter, le fattezze della Vespucci, nulla è in essa di classico e di antico. Il suo sguardo vago e triste ricorda più la Madonna che non la Dea dell'Amore. Così il Botticelli in questa prima rappresentazione mitologica ha affermato il suo modo di intendere e di interpretare l'antichità, la quale gli poteva fornire il soggetto di una geniale composizione, ma non poteva costringerlo entro dure norme di rievocazioni archeologiche. L'antichità era per lui un mezzo non un fine, e molti suoi quadri mitologici, o forse tutti, contengono una viva e poco nascosta allegoria, un'allusione assai chiara a fatti o ad avvenimenti contemporanei.

All'amicizia e alla protezione dei Medici dobbiamo ancora un altro capolavoro, l'*Adorazione dei Magi*, ora nella Galleria degli Uffizi (n. 1286), l'opera più scientifica e più realistica di tutta l'arte del Botticelli. Il Vasari anima il suo stile freddo e monotono quando descrive questo quadro mirabile, la sua parola si colorisce, la sua frase diventa sonora. In questa tavola, egli dice, « evvi dentro l'Adorazione dei Magi, ove 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 dei Medici, di quanti oggi se ne ritrovano, il più vivo e il più naturale. Il secondo che è Giuliano dei Medici, padre di papa Clemente VII, si vede che intensissimo con l'animo devotamente 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, figliuolo di Cosimo. Nè si può descrivere la bellezza che Sandro mostrò nelle teste che vi si veggono, le quali con diverse attitudini son girate quali in faccia, quali in profilo, quale in mezz'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 sieno i servidori dell'uno e quali dell'altro: opera certo mirabilissima e per colorito e per disegno e per componimento ridotta sì bella che ogni artefice ne resta oggi maravigliato ».

Il Vasari incorre in un errore quando ricorda il ritratto di Giuliano nel secondo dei re magi, poichè non questi è rappresentato, ma Piero di Cosimo. Un ritratto di Giuliano è stato invece riconosciuto nella figura in piedi presso l'ultimo dei re magi, come uno di Lorenzo è stato riconosciuto in quella nell'angolo sinistro, in giustacuore e maglia.

Ma questa geniale supposizione non è stata accettata universalmente. Non tutti i biografi del Botticelli hanno voluto riconoscere il ritratto dei due fratelli, nel quadro, poichè non a tutti appare evidente la somiglianza tra i ritratti di Lorenzo e le figure del quadro e poichè, non parendo ammissibile che l'artista abbia ritratto Giuliano ancora vivente e dovendo quindi attribuire questo quadro ad un'epoca posteriore alla congiura dei Pazzi, esso dovrebbe riportarsi a qualche anno dopo il 1478, ciò che lo stile della pittura non lascia facilmente ammettere. Noi non vediamo invece l'impossibilità che Giuliano ancor vivo sia stato ritratto in questo quadro. Tutto intorno alla sacra famiglia e ai re magi sono tanti cavalieri e signori che nell'energica espressione de' volti rivelano chiaramente d'essere ritratti dal vero, che la corte di Lorenzo il Magnifico sembra rappresentata in tutto il suo splendore in questo quadro di festa, e i letterati e gli artisti, i poeti, gli uomini politici sembrano qui far rivivere un

istante le glorie del Signore Magnifico. In questa schiera di gloria sono stati riconosciuti fra gli altri il Poliziano, il Pulci, il Botticelli stesso ed altri, vivi tutti quando il quadro è stato verosimilmente dipinto. Potevano dunque mancare Giuliano e Lorenzo, signori della Corte magnifica, sol perchè essi erano ancora vivi e i tre loro antenati,



GRUPPO DI ANGELI — PARTICOLARE DEL QUADRO DEL « MAGNIFICAT ».

raffigurati come Magi, erano già da un pezzo morti? Ma il Botticelli, appunto perchè erano vivi, non ha dato a quelli l'importanza che ha dato ai loro maggiori, ma li ha quasi nascosti, confusi tra la folla, spettatori curiosi dell'omaggio dei re al Figlio della Vergine. Tuttavia se le fattezze di Lorenzo, secondo alcuni, non corrispondono esattamente alla figura del quadro e non si vuol riconoscere un ritratto del Magnifico in quell'energica figura, maschia e severa, nell'angolo della tavola, chi può non

riconoscere il profilo di Giuliano, dominante sugli altri, con quella sua espressione triste e amara, che pare tutta assorta ancora nel dolore della morte dell'amata Simonetta?

L'Ulmann, ed altri con lui, attribuiscono quest'opera ad un'epoca posteriore al 1478. Hanno supposto che il quadro, che per parecchi anni ornò un altare in Santa Maria Novella, sia stato offerto da Lorenzo de' Medici come voto di ringraziamento per essere scampato alla congiura dei Pazzi. Ma le novissime ricerche dell'Horne e del Mesnil¹ hanno dimostrato che il quadro fu commesso al Botticelli da un certo Gaspare di Zanobi del Lama, che ne ornò un suo altare in Santa Maria Novella. Anzi le ricerche del Mesnil hanno dimostrato quasi all'evidenza che il donatore è stato ritratto nel quadro e precisamente nella figura del vecchio visto di tre quarti, nel gruppo a destra. Alcuni dubbi sono stati sollevati riguardo ai ritratti del Poliziano e del Pulci che non tutti vogliono riconoscere nel quadro, ma nessuno dubita ora che il Botticelli stesso si sia ritratto nella figura a destra che guarda fuori del quadro.

Quest'*Adorazione dei Magi*, che è l'opera nella quale il Botticelli si è rivelato grandissimo compositore, contiene tuttavia difetti non trascurabili. Mentre nelle figure che fanno corona alla sacra famiglia egli ha mostrato una energia e un'abilità nuova, una scienza di aggruppamento e una euritmia delle parti veramente magistrali, nel gruppo centrale, nella Madonna e nel Bambino specialmente, sono ancora alcuni difetti dell'età più giovanile del maestro. Il Bambino anzitutto è troppo piccolo, microscopico quasi, sulle ginocchia della Madre, la quale, oltre ad avere una lunghezza di vita straordinaria, ripete ancora il difetto della Madonna Chigi, della mano, cioè, troppo grande sul corpo minuscolo del fanciullo.

Malgrado ciò, quest'opera spira tanta grazia soave, nel gruppo devoto della Vergine e San Giuseppe, nella figura adorante di Cosimo il Vecchio, *pater patriae*, tanta forza e tanta varietà di espressione nella corona gloriosa che circonda la scena, che non può non essere ammirata ed amata con devozione.

Essa deriva direttamente dal tondo della Galleria di Londra, ma qui la scena si è fatta più aperta, più ampia, più libera, più ordinata. La Vergine è scesa un poco più verso terra, non più coperta dalle rovine di una chiesa enorme, ma riparata sotto un tetto rustico, presso a roccie selvagge. I cavalli che ingombrano la scena si sono allontanati, ritirati, ma sopra un muro in rovina posa ancora il pavone magnifico e superbo.

In questa *Adorazione dei Magi*, il Botticelli appare come grandissimo ritrattista, in un aspetto nuovo dell'arte sua e non poco interessante. Il suo ritorno da Pisa segna, insieme col suo volgersi all'antichità e al paganesimo, le sue prime prove nel ritratto, che diedero poi frutti così splendidi in quest'*Adorazione dei Magi*. Non pochi ritratti devono aver preparato questa magnifica ricchezza, ma è assai difficile il poterli cronologicamente distinguere, anche perchè non di tutti quelli attribuitigli è sicuramente stabilita l'autenticità.

Uno dei ritratti più conosciuti e più giustamente ammirati del maestro e che deve appartenere a quest'epoca della sua attività è quello supposto di Giovanni di Cosimo de' Medici, ora nella Galleria degli Uffizi (n. 1154). Il giovane figlio di Cosimo il Vecchio è rappresentato quasi di faccia, tenendo sul petto, con ambe le mani, una medaglia col profilo del padre, davanti ad un'ampia campagna rallegrata da un fiume. Si è creduto per lungo tempo che questo ritratto rappresentasse Pico della Mirandola o

¹ MESNIL, *Nouveaux documents sur Sandro Botticelli*, « Miscellanea d'Arte », 1903.

Pietro Razzanti, noto medaglista del '400, finchè il Müntz, paragonandolo con una miniatura attribuita a Gherardo, suppose che rappresentasse Piero di Lorenzo de' Medici. Recentemente si è voluto riconoscere in esso il *Ritratto di Giovanni di Cosimo* e questa attribuzione è stata universalmente accettata, ma Giovanni di Cosimo morì



S. AGOSTINO — FIRENZE, CHIESA D'OGNISSANTI.

(Fot. Alinari).

nel 1463 e questo ritratto, se veramente rappresenta questo figlio di Cosimo, non è stato dunque dipinto dal vero. Esso è tuttavia così pieno di vita, così vigoroso e sicuro, che non pare non ritratto dal vivo e ad ogni modo è un'opera di grande bellezza e di profondo significato, piena di espressione e di una mirabile energia e sobrietà.

Forse anteriore a questo è il *Ritratto di giovane*, ora nella Galleria Nazionale di Londra (n. 626), attribuito un tempo a Masaccio e rivendicato recentemente al Botticelli dal senatore Morelli. È questo uno dei più vivi ritratti di tutta l'arte toscana del '400, energico, semplice, di una vivezza indicibile, così pieno di spirito, che poche opere possono essergli paragonate. Rappresenta un giovanetto audace, vivace, quasi impertinente, che fissa con uno sguardo insolente, pieno di sicurezza, che par deridere o sfidare.

Questo, come gli altri ritratti giovanili del maestro, ci rivela un aspetto nuovo dell'ingegno del Botticelli, il suo profondo senso di verità, quel suo sano e giusto naturalismo che temperava l'ardore della sua magnifica fantasia, che regolava il ritmo del suo squisito sentimento.

Due *ritratti di Giuliano de' Medici* si riferiscono ad un'epoca un poco più tarda, certo posteriore alla morte dell'infelice fratello di Lorenzo. Questi due ritratti sono conservati l'uno a Bergamo, l'altro a Berlino, e ripetono quasi esattamente lo stesso atteggiamento e la stessa disposizione. Sull'autenticità dell'uno e dell'altro i pareri dei biografi sono ancora divisi: i tedeschi propendono naturalmente per l'esemplare di Berlino, gli italiani difendono quello di Bergamo. Certo questo ha accessori che mancano in quello di Berlino e che pure non sono trascurabili, come la finestra aperta dietro la figura, così che con buona pace dei critici tedeschi noi possiamo credere che il quadro di Bergamo sia l'originale e che quello di Berlino sia solo una replica posteriore. Ad ogni modo l'uno e l'altro derivano direttamente da una medesima origine. Il Morelli, avendo riconosciuto che il ritratto era posteriore alla congiura dei Pazzi, lo aveva supposto dipinto dalla maschera funebre dell'ucciso, ma il Bode¹ ha notato una grande analogia tra il ritratto del Botticelli e alcune medaglie di Giuliano e ha supposto che il pittore abbia tratto la sua figura da qualche medaglia, dopo che Giuliano era già morto. Ciò che ad ogni modo appare assai strano è che il Botticelli non sembra essersi servito per il ritratto degli studi fatti per riprodurre la bella figura di Giuliano nella *Adorazione dei Magi*. Certamente come opera d'arte nè l'uno nè l'altro dei due ritratti hanno un grande valore. Vi è qualche cosa di duro, di morto, di incerto che toglie loro gran parte della bellezza. L'aver dovuto ricorrere alla maschera funebre, come vuole il Morelli, o a qualche medaglia, come a maggior ragione suppone il Bode, vi ha spento ogni vita e ogni energia.

Un altro mirabile *ritratto*, ora nella Galleria Pitti, per lungo tempo attribuito ad Andrea del Castagno, è stato da poco rivendicato al Botticelli ed è certo una delle opere più robuste e più sicure della meravigliosa giovinezza del maestro, di una esecuzione energica, abile nei trapassi di luce e d'ombra, di un modellato forte ed espressivo.

Alcuni altri ritratti, disgraziatamente distrutti e come quelli di Giuliano dipinti poco dopo la congiura dei Pazzi, dimostrano come la fama di ritrattista del Botticelli dovè essere già stabilita nel 1478, poichè in quell'anno fu incaricato di dipingere, ad eterna infamia, i ritratti degli assassini di Giuliano.

L'anonimo Gaddiano ricorda ch'egli rappresentò: « Nella facciata dove già era il Bargiello, sopra la doghana messer Jacopo, Francesco et Renato de' Pazi et messer Francesco Salviati, arcivescovo di Pisa e dui Jacopi Salviati l'uno fratello, l'altro affine di detto messer Francesco et Bernardo Bandini, impicchati per la gola et Napoleone Franzesi impicchato per un pie', che si trovarono nella congiura contro a Giu-

¹ *Arte*, 1903, I, p. 181.

1500, 111

liano et Lorenzo de' Medici alli quali Lorenzo fece poi fare ai piedi li epitaffi et infra l'altri a Bernardo Bandini che in questo modo dicea:

Son Bernardo Bondini, un nuovo Giuda
Traditor micidiale in chiesa io fui
Ribelle per aspettar morte più cruda ».

Di questi ritratti si è perduta ogni altra memoria e ogni traccia, chè due anni dopo la loro esecuzione, a richiesta di papa Sisto IV, furono distrutti.

La triste memoria della congiura de' Pazzi si è dunque perduta, l'amara pagina della storia medicea non è scritta nel libro di Sandro Botticelli, ma un'altra gloria di Lorenzo de' Medici risplende magnificamente nella famosa *Primavera* (Firenze, Galleria antica e moderna: n. 80).

Questo quadro, il più celebre di tutta l'opera del Botticelli, il più noto ed il più ammirato, fu, secondo la maggioranza dei biografi, commesso da Lorenzo il Magnifico nel 1478, probabilmente in seguito al trionfo che

Sandro aveva ottenuto con l'*Adorazione dei Magi*. Un mistero affascinante nasconde ancora il significato di questa deliziosa opera di bellezza, intorno alla quale l'indagine dei biografi e dei critici si è vanamente affannata a lungo.

Il Vasari ne ha lasciata una memoria un po' indeterminata: « una Venere che le grazie fioriscono, dinotando la Primavera », e studiosi e amatori hanno voluto suggerire più sottili interpretazioni storiche e morali.



PAPA CORNELIO — ROMA, CAPPELLA SISTINA.

(Fot. Anderson).

Qualche fuggevole affinità con le *Stanze* del Poliziano, ha lasciato supporre una allegoria dell'amore di Giuliano per la bella Simonetta Cattaneo, amore che aveva già fornito il soggetto principale al poema del Poliziano, nel quale la bella donna appare nella Selva a Giuliano e lo saluta:

Io non son qual tua mente invano 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 nell'aspra Liguria
Sopr' una costa alla riva marittima
Ove fuor di 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 dei miei pensieri un dolce porto.
Qui l'erbe e' fior, qui il fresco aere m'alletta
Quinci el tornare 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.

Ma l'incontro di Giuliano e Simonetta che avrebbe dato origine alla bella composizione botticelliana non corrisponde, nel quadro, troppo esattamente all'episodio del poema. Il Poliziano ha descritto con vivi colori e con gran copia di particolari la bella donna apparsa al principe innamorato:

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.
Ridele intorno tutta la foresta
E quanto può sue cure disacerba
Nell'atto regalmente è mansueta
E pur col ciglio le tempeste acqueta

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

.....
Mosse sovra l'erbetta i passi lenti
Con atto di amorosa grazia adorno

.....
Ma l'erba verde sotto i dolci passi
Bianca, gialla, vermiglia, azzurra fassi.

Ma il Poliziano dice che Giuliano de' Medici era a cavallo, e non allude in alcun modo al suo costume da Mercurio, e d'altra parte se nel quadro fosse rappresentata Simonetta, essa dovrebbe essere riconosciuta nella fanciulla che sparge fiori, e apparire quindi come una figura accessoria.



IL SACRIFICIO DEL LEBBROSO (PARTICOLARE) — ROMA, CAPPELLA SISTINA.

(Fot. Anderson).

Altri ha suggerito interpretazioni ancora più astruse. Lo Jacobsen ha voluto vedere nel quadro « Simonetta come viva, come risorta e risvegliata a vita nuova nei Campi Elisi ». Ma la sua interpretazione, che non manca certamente di fantasia, suppone: « La giovane donna assorta nel sogno, il principale personaggio del quadro, è Simonetta, con l'amato e sofferente aspetto dei suoi ultimi tempi, col costume che portava in vita: proprio la bella Simonetta Cattaneo. La fanciulla nuda, ideata in disperata

fuga, strappantesi dalle braccia del fosco demone alato e sollevantesi nel prodigioso parco delle Grazie e di Flora, dove, come segno della nuova vita, le germogliano fiori dalla bocca, è invece la ninfa Simonetta che qui deve essere intesa per l'anima ovvero il genio di Simonetta »¹. Così la figurazione di Simonetta apparirebbe non due ma tre volte, poichè, seguendo la *Giostra* del Poliziano, si dovrebbe riconoscere la Simonetta anche nella figura di Flora.

Una interpretazione ingegnosa e verosimile era stata suggerita dallo Stillmann, il quale, notando che nel rovescio della medaglia di Giovanna Tornabuoni sono rappresentate le tre Grazie, e nel rovescio di quella di Lorenzo Tornabuoni è Mercurio, ha supposto che questo quadro sia stato dedicato a Giovanna Tornabuoni dopo il suo matrimonio. L'interpretazione non sarebbe stata faticosa, poichè era facile riconoscere in Mercurio il simbolo della prosperità commerciale della famiglia, nelle Grazie le attrattive personali di Giovanna, nel Cupido il suo fascino, nella Primavera lo svegliarsi della vita, il rinascere del regno mediceo dovuto in gran parte ai Tornabuoni, nel giardino fiorito le prosperità della Toscana. Ma il matrimonio di Lorenzo Tornabuoni con Giovanna degli Albizzi ebbe luogo nel 1486, troppo tempo dopo che il quadro era stato dipinto e in un'età alla quale nessun biografo ha osato assegnare la tavola del Botticelli. Poi si sa che il quadro era stato commesso da Lorenzo de' Medici e che per molto tempo aveva adornato una sala della Villa Medici a Castello.

In questi ultimi tempi il Wickoff ha emesso un'altra interpretazione, non meno ingegnosa e forse più verosimile. Secondo questa il soggetto del quadro è tratto dal *Mythologicon* di Fulgenzio, ove son descritte le nozze del Porta con la satira. Le Grazie, come nel poema, sono presenti: Calliope, nel mezzo, quasi pregnant, indica allo sposo la satira che viene agrestemente ignuda — e fiori le germogliano dalla bocca — accompagnata da Urania che getta fiori, e dalla Filosofia che è rappresentata quale divinità dell'Aere: lo sposo, a sinistra, ha l'aspetto di Mercurio perchè Fulgenzio ne aveva lasciata indefinita la figura, e così per analogia con le nozze di Mercurio e della filologia di Marziano Capella, il pittore fu indotto a rappresentare il dio.

Ma tutte queste interpretazioni faticose non hanno inteso interamente il senso del quadro, il quale ha un significato più semplice, più naturale, più poetico. È in esso un canto alla Primavera, la glorificazione della stagione dei fiori, una traduzione pittorica di tanta parte della poesia toscana del Quattrocento, che si rivolgeva ancora alle forze sane e fervide dell'eterna natura.

Lorenzo de' Medici aveva alzato il suo inno gioioso:

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.

E il Carducci annota: « Quanto cara dovè costare la voglia smisurata di signoria a questa anima virgiliana che ogni bellezza vede connaturata con la bellezza dei campi

¹ *Archivio storico dell'Arte*, III, p. 336.

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 fuora
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 ».

E il Poliziano, amico del pittore e suo compagno e ispiratore, non aveva già arditamente cantato la sua gioconda canzone maggiajola?:

Ben venga maggio
E 'l gonfalon selvaggio!

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, il maggio,

Venite alla frescura
Delli verdi arbuscelli,
Ogni bella è sicura
Fra tanti damigelli:
Chè le fiere e gli uccelli
Ardon d'amor il maggio,

Chi è giovane e bella
Deh! non sie punto acerba,
Chè non si rinnovella
L'età come fa l'erba:
Nessuna stia superba
All'amadore il maggio.

Ciascuna balli e canti
Di questa schiera nostra,
Ecco che i dolci amanti
Van per voi, belle, in giostra
Qual dura a lor si mostra
Farà sfiorire il maggio.

Per prender le donzelle
Si son gli amanti armati.
Arrendetevi, belle,
A' vostri innamorati;
Rendete e' cuor furati
Non fate guerra il maggio.

Chi l'altrui core invola
Ad altrui doni el core
Ma chi è quel che vola?
È l'angiolel d'amore,
Che viene a fare onore
Con voi, donzelle, al maggio.

Amor ne vien ridendo
 Con rose e gigli in testa
 E vien di voi caendo.
 Fategli, o belle, festa,
 Qual sarà la più presta
 A dargli e' fior del maggio?

Ben venga il peregrino.
 Amor, che ne comandi?
 — Che al suo amante il crino
 Ogni bella ingrillandi;
 Chè le zitelle e' grandi
 S'innamoran di maggio. —

Da queste e da altre poesie di Lorenzo e del Poliziano, il pittore ha tratto i motivi della sua fantasiosa glorificazione. La Primavera aveva dato nuovi colori, nuovi palpiti alla poesia del Poliziano, se non sempre audace, ardita e piena d'impeto lirico come nella canzone maggiagola, fedelmente ed efficacemente descrittiva, come in questi versi che dovevano ripetersi nella mente del pittore mentre coloriva la sua bella tavola:

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 adornare i mie' biondi capelli
 E cinger di grillanda el vago crino.

E dovevano pure ripetersi con altra voce ed altra intonazione, un po' languida e un po' bramosa, quelli altri del magnifico Lorenzo:

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.

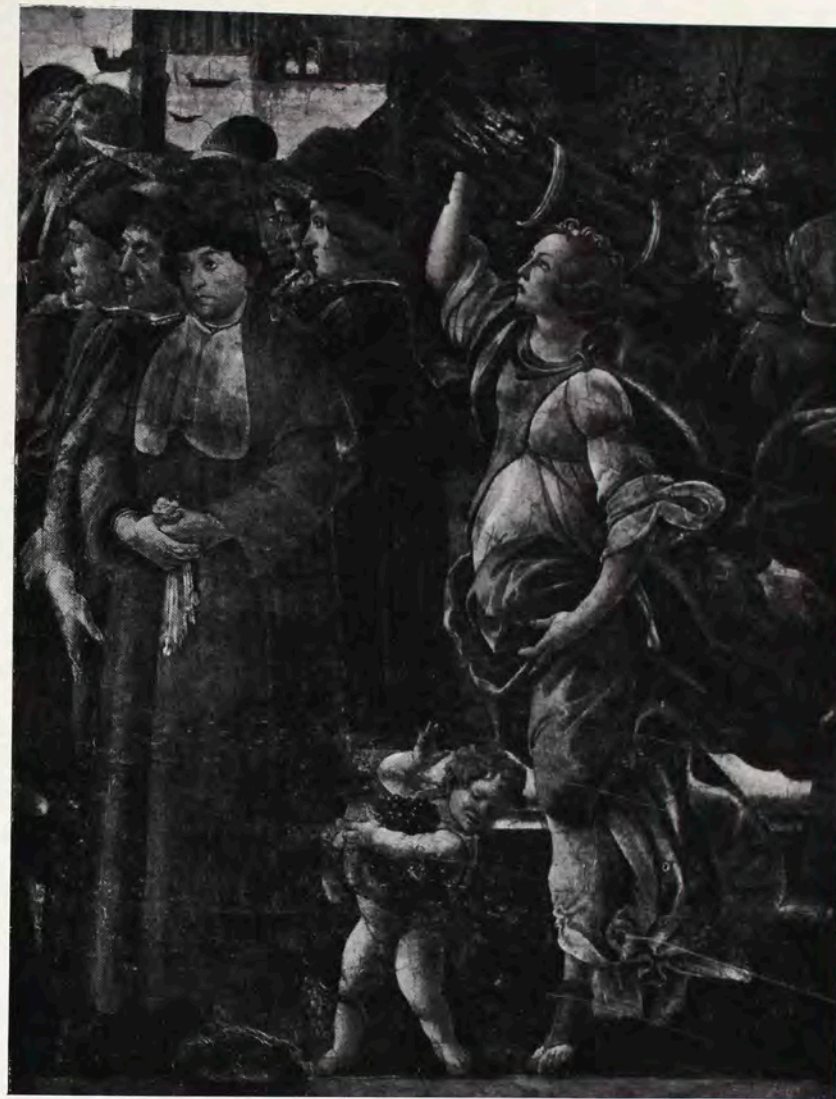
Così, come nella poesia, canta nel quadro incomparabile la gloria della Primavera, e le Grazie danzano sul prato fiorito, sotto la pianta « che fronde ha di smeraldo e pomi d'oro », mentre la bella fanciulla inghirlandata sparge ancora doviziosamente i fiori più belli sul verde tappeto costellato d'ogni gemma naturale. Flora sfugge dalle braccia di Zefiro e Mercurio osserva i bei pomi dorati intanto che il giovane Cupido lancia il suo dardo:

Ben venga Primavera
 che vuol l'uomo s'innamori.

La fantasia giovanile del Botticelli ha rivestito questa mirabile concezione delle grazie più squisite dell'arte. Sul quadro un po' velato dal tempo le divine figure mostrano tutta intera la loro serena bellezza e le gemme, le stoffe, i veli, i fiori con-

corrono alla loro completa perfezione. L'entusiasmo giovanile del Botticelli non si riaccenderà più di un fuoco così ardente e così puro, che rivela tutta la sua magnifica natura. La sua gioventù è qui tutta in una sintesi perfetta.

Qui ancora è l'eleganza di fra Filippo insieme col realismo e la passione orna-



IL SACRIFICIO DEL LEBBROSO (PARTICOLARE) — ROMA, CAPPELLA SISTINA.

(Fot. Anderson).

mentale dei Pollaiuolo e coi tipi suggeriti o rivelati dal Verrocchio. Qui sono ancora le figure dalla vita sottile, dalle gambe magre, dai lunghi piedi, proprie di fra Filippo, le teste espressive e un po' secche del Verrocchio, la precisione e la ricchezza degli ornamenti, imparata alla scuola dell'orefice. Anche la tecnica della pittura deriva dal Pollaiuolo, quella tecnica fine e profonda, avvivata e illuminata da qualche lampo di luce. I mezzi toni, le tinte velate, prevalgono ora sotto la fitta vernice come un

tempo, il bianco opalino e pallido predomina nelle stoffe, nelle carni e nel fondo, e anche i colori più vivi, il rosso del mantello di Venere e di quello di Mercurio, i fiori verdi e rossi della Primavera, sono attenuati, smorzati da velature sapienti. È tutta una sinfonia di mezzi toni che si accorda suggestivamente col fondo verde cupo degli alberi.

L'Ulmann ha ravvicinato la *Primavera* alla *Madonna e Santi*, ora nella Galleria di Berlino e ha supposto l'una e l'altra dipinte dal Botticelli a Firenze prima della sua andata a Roma. Ma il quadro di Berlino fu dipinto nel 1485, un anno o forse due dopo il suo ritorno da Roma; ciononpertanto il Supino, sostenendo l'osservazione del critico tedesco, non ha creduto di separare le due opere, ed ha assegnato la *Primavera* ad una età più tarda di quella universalmente riconosciuta, notando anche nel quadro una certa tendenza classica, spiegabile dopo la lunga permanenza del maestro in Roma. Ma l'affinità con la *Madonna* di Berlino, affatto secondaria e ristretta al fondo del quadro ove compaiono delle folte piante verdi, non si può riconoscere nei tipi delle figure del tutto diversi, più semplici nel quadro fiorentino, più evolute e complesse in quello di Berlino che già annunzia la vecchiaia del pittore. Nè alcuna tendenza classica si può scoprire nella *Primavera*, semplice e spontanea creazione della sua fantasia e del suo sentimento. Un'altra opera che è associata a questa, la *Venere che sorge dalle acque*, dipinta dopo il viaggio a Roma, mostra l'influsso dell'antichità classica sulla fantasia del Botticelli. Messa a riscontro l'una con l'altra, non solo nella tecnica affatto contraria, cupa nell'una, tutta vivida di colori nell'altra, apparirà chiaramente la enorme distanza che separa le due rappresentazioni nel loro diverso concetto.

La *Primavera* dipinta dunque nel 1478 per Lorenzo de' Medici segna una data assai importante nella vita dell'artista e del suo mecenate. Il 26 aprile dello stesso anno Giuliano cadeva nella congiura de' Pazzi e Lorenzo salvava a stento la vita. Disordini e agitazioni interne travagliarono allora il governo del Magnifico che, tutto assorto negli affari politici, non poté occuparsi di cose d'arte. In questo periodo, che fortunatamente non fu lungo, il Botticelli, finita la *Primavera*, deve essere tornato alle antiche composizioni, alle pie Madonne adoranti che avevano decretata la sua fama.

In questa breve pausa due opere elettissime uscirono dalla sua fantasia già matura. Il tipo femminile dal tenue volto ovale, di un ovale allungato, che appare già nella figura di Venere, nel quadro di *Marte e Venere*, si ritrova ancora, avviato pure da qualche grazia nuova e da una delicatezza maggiore, nella *Madonna col Bambino* della Galleria Poldi-Pezzoli di Milano. Dopo le rievocazioni classiche che il Poliziano e tanta parte della Corte di Lorenzo il Magnifico gli avevano rivelato o suggerito, il Botticelli parve rientrare un poco in sé stesso, e riprendersi e ricollegarsi al suo non inglorioso passato, all'età di fra Filippo e delle sue prime Madonne.

La natura sentimentale, poetica ed affettuosa del Botticelli, non era stata soffocata da quell'onda di classicismo che lo aveva invaso al suo ritorno da Pisa, ma tutta intera, semplice e ingenua riappare in questa pallida Madonna che rievoca le creazioni più gentili del maestro e pare la promessa di opere maggiori.

Tenue come un lamento, soave come una preghiera, questo quadro di Sandro, che fu composto tra le sue più famose rappresentazioni pagane, par che dia la misura esatta del suo genio.



IL SACRIFICIO DEL LEBBROSO (PARTICOLARE) — ROMA, CAPPELLA SISTINA.

(Fot. Anderson).

L'antica tenerezza che avvivava le sue stesse composizioni sacre, risuona in questa dolcissima Madonna che china il capo addolorato sul Figlio. Il Fanciullo ripete l'antica domanda alla Madre e offre ancora il suo amore, e ancora chiede la tenerezza di lei, ma un cupo presentimento ombreggia l'anima della Vergine e il suo sguardo cade sulla piccola corona di spine e sui chiodi coi quali il Figlio divino scherza inconsciamente, o che ha già assunto come una promessa immancabile.

Il motivo centrale di questo quadro si ritrova diversamente sviluppato in un'altra opera, la famosa e bellissima *Madonna del Magnificat*, la più pura preghiera che l'arte toscana del '400 abbia innalzato alla Vergine. Ancora una volta il Fanciullo sente il muto dolore della Madre e tenta consolarla: rapito in un'estasi divina, con gli occhi volti al cielo (chi disse che guardava la corona sul capo della Madre o il volto di lei?), detta alla Madre il canto sacro del *Magnificat*, e con la piccola mano guida il braccio materno che scrive. Intorno fan cerchio gli angeli, che sul capo della Vergine sostengono una corona immateriale, trasparente, fatta di luce. Non mai l'arte del Botticelli si era levata con un impeto lirico così grande e sicuro; non mai alla grazia della concezione aveva risposto un'arte così matura, così padrona di sé, così perfetta. Un equilibrio meraviglioso regola questa bella scena, nel gruppo della Madonna e del Bambino, e negli angeli così variamente disposti, così sapientemente ordinati.

E la sua tavolozza si arricchisce di nuovi preziosi fulgori; par che l'antico orefice

riveli adesso tutta la sua bravura. Le figure sembrano disegnate col bulino tanta è la precisione del segno, e sembrano ornate di smalti tanta è la vivezza del colorito. Le pietre preziose dal rubino allo zaffiro, hanno prestato il loro splendore, e l'oro scintilla e delicato s'insinua ovunque, avvivando, illuminando con la luce del sole.

Gli angeli dalle teste espressive, languide e sognatrici, fanno corona alla Vergine e sul capo di lei sostengono l'ideale corona. Belli di una bellezza non comune, quasi fatta di sogno, non sembrano tratti dal vero, non sembra che si siano potuti incontrare nella vita, ma par che debbano corrispondere soltanto ad un ideale lungo tempo accarezzato. Uno di essi tuttavia, quello dietro alla Vergine, dalla testa pensierosa che par annunci Leonardo, ha così marcati i suoi tratti fisionomici che sembra un vero ritratto. Gli è che Sandro Botticelli non si stancava di studiare e imitare il vero, mentre la sua natura poetica e sentimentale lo portava a interpretare secondo una immanente legge di bellezza.

L'antica composizione sacra adattata alla forma tonda del quadro ha raggiunto in questa *Madonna del Magnificat* la sua più alta espressione. Non sembra verosimile che il Botticelli abbia d'un tratto tentato questa forma e sia riuscito in maniera così eccellente. L'Ulmann, riconoscendo tacitamente questo problema, ha supposto che il Botticelli fin dal 1475 sia stato incaricato di qualche tondo rappresentante la Madonna e gli angeli, e si sia dedicato a risolvere i numerosi problemi di ordinamento e di equilibrio che comportavano la nuova forma delle composizioni. Ma non ci è rimasto nessun ricordo di queste sue prime esercitazioni, poichè i tondi che l'Ulmann assegna a quest'età del Botticelli non sono opera sua, ma evidentemente opere di scuola. Alcuni tuttavia rivelano un'abilità grande di composizione, tanto che non sembra accettabile il supporre che il Botticelli abbia per alcuni di questi fornito il disegno, lasciando l'esecuzione ai giovani della sua bottega. Tra questi tondi si possono ascrivere quelli di Berlino e quello della Galleria Borghese specialmente, il quale non solo nel disegno ma in qualche parte anche del colorito, richiama necessariamente la mano del maestro.

Lo Streeter nota una grande rassomiglianza fra il tipo della Vergine del *Magnificat* e quello della Pallade nel quadro della *Pallade col Centauro*, e ciò è verissimo, anzi questa ha un'affinità grande pur con gli angeli di questo tondo. La *Pallade* che noi abbiamo già descritta innanzi, fu dipinta nel 1480: il *Magnificat* deve appartenere ad un'età assai prossima, al 1479, probabilmente.

In questo capolavoro, come ben disse il Symonds: « sono riunite le qualità migliori dell'artista...; unica è la bellezza rara e distinta dei volti; e la calma mistica e la rassegnazione... ha in questo quadro un significato profondo. In tutta Italia non è dato di ritrovare che in un'altra opera d'arte la stessa particolar bellezza di tipo ed è questo il quadro di Boccaccino da Cremona, ove sopra un fondo di paesaggio vedonsi la Madonna col Bambino e Santa Caterina ».

L'anno stesso dell'esecuzione della *Pallade* una nuova commissione veniva a confermare la fama del Botticelli e veniva pure a metterlo alla prova con un artista già di lui più famoso. Nel 1480, il Botticelli ricevette l'incarico di dipingere un fresco, nella chiesa d'Ognissanti, un *Sant'Agostino* a riscontro di un *San Girolamo* del Ghirlandaio.

È questo il primo saggio del Botticelli nella pittura murale ed esso già rivela una maturità d'arte, una sicurezza nella nuova tecnica, veramente mirabili. Il Vasari stesso

riconoscendo di quanto il Botticelli avanzò il suo rivale, la dice: « opera lodatissima, per aver egli dimostrato nella testa di quel santo quella profonda cogitazione ed acutissima sottigliezza che suol essere nelle persone sensate ed astratte continuamente nella investigazione di cose altissime e molto difficili ».

Certo la figura del santo, nel suo studio, in mezzo ai suoi libri e ai suoi strumenti, tutta immersa in un pensiero, con stampato sul volto lo sforzo della mente, è una delle pitture più significative, più espressive di tutta l'arte toscana. — « Il pensiero spinto ai suoi estremi limiti — dice lo Streeter — ecco ciò che il Botticelli ha voluto esprimere con forza e finezza incomparabili nel suo Sant'Agostino ». Non più le tenere Madonne affettuose e dolorose, non più le libere e pure figurazioni pagane soddisfano la mente del Botticelli, una più alta concezione dell'arte, una espressione di profondo pensiero già lo turbano e lo spingono. Così questo primo affresco precorre ed annuncia magnificamente l'opera che dovrà coronare la sua fama.

II.

L'anno 1480, che segnò la prima gara di rivalità fra il Botticelli e il Ghirlandaio, (per parecchi anni ancora i loro nomi e le loro opere si troveranno di fronte), doveva segnare l'inizio di un'epoca nuova nella vita di Sandro, un momento dei più importanti della sua attività.

Nel dicembre di quell'anno passava per Firenze Giuliano della Rovere, nipote del papa Sisto IV, e a Sandro Botticelli, insieme con altri artisti tra i migliori, toscani ed umbri, dava, per ordine dello zio, l'incarico di decorare la nuova cappella del Vaticano che il Pontefice aveva fatto costruire allora.

Gli artisti chiamati da Sisto IV insieme col Botticelli erano il Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, il Perugino e il Pinturicchio, i più conosciuti e i più apprezzati pittori di quell'età. Una gara formidabile veniva ad aprirsi tra i gloriosi rappresentanti della scuola di Perugia e quelli di Firenze, e il Botticelli non solo veniva chiamato a concorrere in questa nobilissima sfida, ma pare anche che egli abbia ricevuto dal Pontefice la direzione suprema del lavoro.

La data dell'arrivo del Botticelli a Roma non è sicura; secondo alcuni, lo Steinmann e il Supino fra gli altri, egli sarebbe venuto subito, nel 1481, ma altri, come il Berenson, credono che non possa esser venuto prima del 1482, e il Lippmann ne ritarda, anzi, l'arrivo fino all'ottobre del 1482. Ciò non è possibile. Le testimonianze del Volaterranus e di altri scrittori assicurano che la decorazione della Cappella Sistina era compiuta il 15 agosto 1483, festa dell'Assunzione, e non è ammissibile che un'opera di tanta importanza possa esser stata eseguita in pochi mesi. D'altra parte si ha ancora un documento, del 27 ottobre 1481, nel quale gli artisti si impegnano verso il rappresentante del Papa a finire la loro opera per il 15 marzo dell'anno seguente¹. La promessa non fu mantenuta, ma l'impegno lascia supporre che i lavori fossero già stati cominciati. Così si può credere che il Botticelli sia venuto in Roma nel principio del 1481, anche perchè la parte che egli si era riserbata era

¹ D. GNOLI, *Contratto per gli affreschi della Cappella Sistina*, « Archivio storico dell'Arte », 1893.

più grande delle altre e oltre le tre grandi scene, doveva dipingere anche alcuni ritratti di pontefici sull'alto della cappella.

Come i suoi compagni, anche il Botticelli deve aver portato a Roma alcuni dei suoi aiuti e discepoli, fra Diamante e Filippino Lippi certamente, i quali devono aver collaborato col



IL FANCIULLO COL SERPENTE NELL'AFFRESCO DEL «SACRIFICIO DEL LEBBROSO».

maestro in qualche parte dell'opera. Messosi subito all'opera, il Botticelli deve aver cominciato il suo lavoro eseguendo alcune delle figure di papi, il Sisto II che ricorda assai fortemente l'affresco di Ognissanti, e il Santo Stefano Romano, che sono certamente opera sua, e probabilmente anche il papa Cornelio, San Sotero, Sant'Erasmo e, secondo l'Ulmann, anche Sant'Eustachio e San Calisto, che devono essere stati finiti da fra Diamante. Dopo l'esecuzione di questi ritratti il Botticelli deve avere, contemporaneamente ai suoi colleghi, posto mano all'esecuzione dei grandi affreschi decorativi.

La cappella che Sisto IV aveva fatto

costruire da Giovannino de' Dolci doveva essere un monumento di bellezza e di pensiero. Un'alta idea, forse del Papa stesso, doveva essere espressa sulle pareti. Come nelle antiche basiliche l'opera d'arte doveva avere qui un significato evidente, essere un ammaestramento nello stesso tempo che una decorazione, parlare così allo spirito come agli occhi.

Nella mente di chi diresse i lavori e suggerì i concetti da sviluppare sulle pareti, questa cappella quattrocentesca doveva ripetere l'antico sincretismo fra il Nuovo Testamento e l'Antico, che aveva formato tanta parte dell'antica arte cristiana.

Le storie che i più illustri maestri di Toscana e d'Umbria dovevano dipingere a gloria eterna del Pontefice, dovevano rispondere ad una rigida unità di concezione, farsi riscontro l'un l'altra e concorrere ad un unico significato. Così gli episodi scelti della *Circoncisione* (del Pinturicchio) fa riscontro

l'Istituzione del *Battesimo* (dello stesso) — alla *Missione di Mosè*, volgarmente conosciuta come Scene della gioventù di Mosè, fa riscontro la *Missione di Gesù*, comunemente detta la Tentazione del Cristo, (l'uno e l'altro del Botticelli) — il *Mosè al Mar Rosso* (del Rosselli e di Piero di Cosimo) corrisponde al *Cristo sul Mar di Galilea*, volgarmente detto la Vocazione degli Apostoli (del Ghirlandaio) — la *Concessione della legge agli Israeliti* (del Rosselli) fa riscontro al *Sermone sulla Montagna* (dello stesso) — la *Punizione della banda di Core* che si era assunta il privilegio dell'offerta dei sacrifici (del Botticelli) corrisponde al *Cristo che dà le chiavi a S. Pietro*, istituzione del Sacerdozio (del Perugino) — e finalmente *Il Testamento e la Morte di Mosè* (del Signorelli) fa riscontro all'*Ultima Cena* (di Cosimo Rosselli).



LA FANCIULLA COL SERPENTE — ROMA, MUSEO CAPITOLINO.

La corrispondenza non è sempre molto evidente, anzi talora è così sottile che pare sfuggire, ma del resto non è questo il valore della grande opera. La sottigliezza della mente ispiratrice non può aver valore davanti alla solenne manifestazione di così gloriosa schiera di pittori.

Tre affreschi dunque furono eseguiti dal Botticelli, la *Tentazione di Cristo*, le *Scene della vita di Mosè* e la *Punizione della banda di Core*. Di queste la *Tentazione del Cristo* sembra sia stata eseguita per prima.

La *Tentazione del Cristo* forma una piccola parte soltanto dell'affresco, la parte principale ne è occupata dalla rappresentazione della purificazione del lebbroso, secondo il rito mosaico, così che nella stessa scena è quel sincretismo fra il Nuovo e il Vecchio Testamento, che doveva esser la regola e la norma di tutta la decorazione della cappella.

A questo proposito lo Streeter suppone che questo affresco sia stato eseguito secondo un'idea diversa da quella cui tutti poi si ispirarono, prima forse che fosse stato adottato l'ordinamento delle due serie.

Questo affresco che per lungo tempo è rimasto incompreso è stato solo da poco spiegato. Il prof. Steinmann, che ha dedicato un volume al Botticelli e una grande opera alla Cappella Sistina, ha potuto spiegarne il recondito soggetto. Il libro del *Levitico* è stato l'ispiratore dell'affresco, nel quale è fedelmente rappresentato il rito della purificazione del lebbroso. Dice il libro sacro:

2. — « Questa è la legge intorno al lebbroso, nel giorno della sua purificazione: Sia menato al Sacerdote »

3. — « Ed esca il Sacerdote fuor del campo; e se avendo riguardato *colui*, ecco, la piaga della lebbra è guarita nel lebbroso »;

4. — « Comandi che si prendano, per colui che si purificherà, due uccelletti vivi, mondi e del legno di cedro e dello scarlatto e dell'issopo ».

5. — « Poi comandi il sacerdote, che si scanni l'uno degli uccelletti, *versandone il sangue* dentro un testo, sopra dell'acqua viva ».

6. — « *Ed egli stesso* prenda l'uccelletto vivo, e il legno di cedro e lo scarlatto e l'issopo; e intinga quelle cose, insieme con l'uccelletto vivo, col sangue dell'uccelletto scannato sopra l'acqua viva ».

7. — « E spruzzine sette volte colui che si purifica della lebbra, e dopo averlo così purificato, lascine andar libero l'uccelletto vivo, su per i campi »¹.

E l'artista ha rappresentato davanti alla facciata del tempio (una costruzione del più puro Rinascimento) l'altare del sacrificio intorno al quale si affollano fedeli e curiosi. Sull'altare già fuma il fuoco sacro e davanti ad esso il gran sacerdote in abito solenne prende dalle mani di un assistente il bacile d'oro contenente il sangue del sacrificio. A destra una donna si affretta recando la legna per l'ara, più indietro appare la figura del lebbroso, che, sostenuto da due amici, si avvicina all'altare e dall'altro lato, verso il fondo, la moglie di lui accorre coi due uccelli in una cesta sul capo.

Questa scena occupa tutta la parte principale dell'affresco, mentre la rappresentazione della tentazione del Cristo è ristretta nell'alto. A sinistra, nel centro e a destra della composizione il Botticelli ha rappresentato i tre momenti della tentazione, seguendo fedelmente il vangelo di San Matteo. Racconta il libro sacro:

1. — « Allora Gesù fu condotto dallo Spirito nel deserto per essere tentato dal diavolo ».

2. — « E dopo che ebbe digiunato quaranta giorni e quaranta notti, alla fine ebbe fame ».

3. — « E il tentatore accostatoglisi, disse: Se pur tu sei Figliuol di Dio, ti che queste pietre divengano pani ».

¹ *Levitico*, cap. XIV, § 2-11.

4. — « Ma egli rispondendo, disse: Egli è scritto: L'uomo non vive di solo pane, ma d'ogni parola che procede dalla bocca di Dio ».

5. — « Allora il diavolo lo trasportò nella santa città, e lo pose sopra l'orlo del tetto del tempio ».

6. — E gli disse: Se pur sei Figliuolo di Dio, gettati giù: perciocchè egli è scritto: Egli darà ordine a' suoi angeli intorno a te; ed essi ti torranno nelle lor mani, chè talora tu non t'intoppi del piè in alcuna pietra ».



LA GIOVINEZZA DI MOSE (PARTICOLARE) — ROMA, CAPPELLA SISTINA.

7. — « Gesù gli disse: Egli è altresì scritto: Non tentare il Signore Iddio tuo ».

8. — « Di nuovo il diavolo lo trasportò sopra un monte altissimo e gli mostrò tutti i regni del mondo e la lor gloria ».

9. — « E gli disse: Io ti darò tutte queste cose se, gettandoti *in terra*, tu mi adori ».

10. — « Allora Gesù gli disse: Va, Satana, conciossiachè egli sia scritto: Adora il Signore Iddio tuo e servi a lui solo ».

11. — « Allora il diavolo lo lasciò; ed ecco degli angeli vennero a lui e gli ministravano ».

Il Botticelli ha rappresentato il Demonio vestito dell'abito francescano, forse a significare che nella sua astuzia esso cercava di mostrarsi nel modo che avesse potuto cattivarsi più facilmente la maggior stima e la miglior considerazione. Sisto IV, committitore dell'opera, prima d'essere papa era stato generale dell'ordine dei Francescani e nel concetto di Sandro il vestire il Demonio dell'abito francescano non poteva avere intenzioni irriverenti.

Ma altre questioni maggiori suscita la bella scena botticelliana. Se il nesso che lega le due rappresentazioni, la forza dell'antica legge a guarire la lebbra, e quella della nuova a vincere il peccato, è facilmente visibile, non lo stesso si può dire delle ragioni che hanno fatto scegliere un soggetto così strano e tanto nuovo nell'arte.

Lo Steinmann, che ha avuto la fortuna di potere interpretare giustamente il significato della rappresentazione, ha potuto completare la sua interpretazione e rivelarne lo spirito. Sisto IV era stato generale dell'ordine di San Francesco, che tra le altre opere di carità aveva permessa quella di soccorrere e curare i lebbrosi, così come il santo stesso aveva insegnato al principio della sua missione, e Sisto IV poi, nominato papa, aveva fatto costruire il grande ospedale di Santo Spirito, la costruzione monumentale a favore di tutti gli infermi della città.

L'affresco della Cappella Sistina ne riproduce evidentemente la bella facciata, finita appunto circa il tempo nel quale il Botticelli arrivò a Roma. Così la magnifica pittura celebra e glorifica nella Cappella Vaticana la munificenza di Sisto IV e l'opera di beneficenza a favore della città.

L'arte del Botticelli appare in questo affresco libera e grandiosa, quale dalle opere del periodo fiorentino non si sarebbe potuto immaginare. Nè la drammaticità soltanto e il movimento e la grandiosità della scena possono attirare l'ammirazione, ma ogni dettaglio, ogni minimo particolare spira una bellezza non caduca, una grazia non vana. La monumentalità e la grandiosità romana non hanno avuto un malefico influsso sull'arte sua. Lo Steinmann ha riconosciuto un ricordo dell'antichità classica nella piccola figura del fanciullo che scherza col serpe, derivato direttamente da una scultura ben nota del Museo Capitolino. Ma questo è un dettaglio di minima importanza davanti alla maestosità, alla solennità, alla grandiosità che assumono le sue figure e le sue composizioni sotto l'influsso dell'antichità romana. Manifestazioni più solenni e più complete di questo influsso appariranno poi: fin dal suo primo affresco esse si mostrano non poche e non povere.

Alcune figure che assistono alla scena, come nella famosa *Adorazione dei Magi* di Firenze, recano stampati sul volto i segni caratteristici di ritratti. Lo Steinmann suppose che in alcuni il Botticelli abbia voluto rappresentare taluni dei membri della Confraternita di Santo Spirito. Ciò è possibile, ma è ad ogni modo di poca importanza e la loro identificazione non sarebbe facile. Due figure frattanto attirano l'attenzione generale, quella di un ecclesiastico a destra, con un fazzoletto in mano, che è universalmente riconosciuto per il cardinal Giuliano della Rovere, nipote di Sisto IV, che fu poi papa Giulio II, e quella all'estremità destra del quadro con uno scettro in mano, che rappresenta verosimilmente Girolamo Riario, che Sisto IV aveva allora allora nominato Gonfaloniere della Chiesa.

Il secondo affresco cui il Botticelli deve aver posto mano dopo il compimento di

questo, è quello comunemente detto della *Giovinezza di Mosè*, che è anche considerato come il suo capolavoro nella pittura murale.

Questa bellissima opera colpisce subito per la sua grande calma, per la sua serenità magnifica. Pure in essa sono rappresentate ben sette diverse scene e la figura



PARTICOLARE DEL QUADRO: LA NASCITA DI VENERE — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Alinari).

di Mosè è ripetuta nei differenti episodi della sua vita. Il Botticelli ha vinto due grandissime difficoltà, la monotonia e la confusione, ed ha animato invece il quadro con un così sapiente equilibrio delle parti, con una varietà così ammirevole di atteggiamenti e d'ordinamento, che tutto l'affresco pare risponda ad una stessa unità.

Il Botticelli ha immaginato la scena in una campagna ricca di alberi, corsa da un

fiume, rotta da colline, che nella sua varietà si presta a rappresentare le diverse scene di una stessa azione. Così da destra a sinistra si svolgono, spesso limitati da tronchi d'alberi, gli episodi della gioventù di Mosè: qui il grande condottiero uccide l'Egiziano che aveva percosso « uno degli Ebrei suoi fratelli »: dietro loro una donna soccorre l'Ebreo percosso, e più indietro Mosè fugge nel deserto per iscampare alla vendetta del Faraone. Quindi « nel paese di Madian » Mosè scaccia i pastori che avevano disturbato le figlie di Jetro e aiuta le fanciulle ad abbeverare le greggi. Più in alto sulla collina, fra gli alberi, Mosè si « toglie le scarpe dai piedi », secondo l'ammonimento divino, poi, ancora più a sinistra, ascolta in ginocchio la voce di Dio apparso nel rovelto ardente, e finalmente, nel basso, alla testa della sua famiglia guida fuori dell'Egitto il popolo ebreo.

Una calma grandiosa, degna della solennità della poesia biblica, regola questa mirabile composizione. I momenti più importanti della vita di Mosè: *l'uccisione dell'Egiziano — la fuga — l'apparizione di Dio — l'esodo degli Ebrei*, si svolgono tutto intorno alla chiara e serena rappresentazione di Mosè al pozzo di Madian, il semplice episodio della vita pastorale, il « momento di pausa » nella vita del condottiero ebreo. Il profondo sentimento poetico del Botticelli ha evitato che il centro della rappresentazione fosse occupato dalla drammatica uccisione o dall'esodo degli Ebrei o da alcun altro di quegli episodi i quali avrebbero facilmente fornito il soggetto ad una rappresentazione grandiosa, drammatica, imponente. Nella scelta di questo motivo centrale e nell'armonia che regge tutta la composizione è la virtù migliore del Botticelli, l'affermazione maggiore della sua personalità meravigliosa.

Ma sono anche in questo affresco bellezze mirabili e indimenticabili, motivi di grazia squisiti, che richiamano le più serene concezioni del suo primo periodo toscano. La donna che soccorre l'Ebreo percosso, Mosè che fugge con passo frettoloso e titubante, le due figlie di Jetro al pozzo, l'adorazione del rovelto ardente, sono tanti episodi di bellezza e di forza, di grandiosità e di gentilezza, dei quali difficilmente si possono trovare i compagni. Anche l'esodo degli Ebrei guidati da Mosè, nella sua calma e solenne andatura, mostra una semplicità ed una austerità magnifica. Rifuggendo così dalla vana drammaticità, come dalla fastosità pomposa, l'arte del Botticelli si è interamente mostrata nelle sue caratteristiche migliori, in tutta la sua essenza più personale.

Il terzo affresco che sembra esser stato dipinto per ultimo rappresenta la *Punizione di Core, Datan e Abiran*. Qui il Botticelli, abbandonando la sua calma silenziosa e solenne, ha tentato la composizione drammatica. La scena è divisa in tre parti, ma non materialmente, chè anzi i tre diversi gruppi che la formano, sembrano connessi in un'unica azione.

Nel centro della scena, davanti ad un ricchissimo arco sul quale è incisa l'iscrizione: *Nemo sibi assumat honorem nisi vocatus a Deo tanquam Aron*, Mosè con la verga dell'ufficio divino invoca la vendetta del Cielo sui ribelli, che senza diritto avevano usurpato l'onore di offrire l'incenso nel tempio. Dietro l'altare rotondo che è nel mezzo della scena, il sacerdote Aronne, severo ed impassibile, offre al Signore il fumo dell'incenso.

A sinistra è un altro episodio della stessa storia tratto dal libro dei *Numeri*, e in questo sono rappresentati Core, Datan e Abiran sfidati da Mosè a mostrare i loro diritti. « Ed egli avvenne che come egli ebbe finito di proferire tutte queste

parole la terra si fendè e aperse la sua bocca e li inghiottì insieme con le loro case »¹.

A destra è rappresentato un altro episodio, di altra storia, tratto dal *Levitico*²: Mosè alla testa di una schiera di Israeliti, armati di pietre, per giudicare un giovane



PARTICOLARE DEL QUADRO: LA NASCITA DI VENERE — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI. (Fot. Alinari).

che « aveva bestemmato il nome di Dio » e che secondo il comandamento del Signore doveva essere lapidato.

Lo Steinmann ha veduto in questo episodio un ricordo della rivolta scismatica di Andrea Zamometic, arcivescovo di Carniola, che nel marzo 1482 si era ribellato al-

¹ *Numeri*, XVI, § 31, 32.

² *Levitico*, XXIV, § 10 e seg.

l'autorità pontificia e nel dicembre dello stesso anno era stato imprigionato a Basilea. Questa allusione, che pare assai verosimile, fissa l'esecuzione dell'affresco dopo il dicembre 1482, e conferma l'opinione che questo sia stato l'ultimo eseguito dal Botticelli. Il pittore appare in esso sotto un aspetto insolito, la calma delle sue composizioni sacre e delle sue rievocazioni pagane è assai lontana da questa scena di vita e di movimento, d'una così alta drammaticità. Dal primo affresco che è un quadro di festa e di fasto, al tenero idillio del motivo centrale del secondo, a questo scoppio di ira e di vendetta del terzo, è tutta la varietà mirabile del suo genio. Ma la drammaticità di questa scena è così sobriamente rappresentata, senza sforzo e senza esagerazione e soprattutto senza teatralità, che essa acquista una grandissima forza di suggestione, una energia tragica e solenne. Ancora una volta lo spirito armonico del Botticelli ha regolato la composizione svolgendone i vari motivi intorno all'azione più solenne e più calma, così che senza alcuna ostentazione, senza grida incomposte il dramma balza fuori magnificamente ardito e possente. Dopo il primo tentativo della *Storia di Oloferne*, confuso ancora ed agitato, il senso drammatico del Botticelli, temperato e affinato dal culto di bellezza, ha raggiunto la sua mirabile apoteosi in questa grande scena.

La grandiosità dell'insieme non può tuttavia far dimenticare le tante bellezze e le tante grazie sparse a profusione in quest'opera che sembra solo di forza. La figura di Mosè, che giustamente parve allo Steinmann una personificazione della dignità regale, e i molti mirabili ritratti, fra i quali è quello del Botticelli stesso (la penultima figura a destra), mostrano ancora una volta quanta cura apportava il maestro in tutti i dettagli delle sue composizioni.

E dietro alla magnificenza romana, dietro alla solennità classica, si stende un ampio paese, con le sue montagne, il suo largo fiume luminoso, la sua città, ampio fino ad un lontano orizzonte che si perde quasi nel cielo, chiaro e fresco nelle sue placide acque, nelle sue molli colline.

Nel giro di così pochi mesi, Sandro Botticelli ha dunque compiuto, oltre i numerosi ritratti dei papi, le tre grandi composizioni bibliche, ed è stato supposto, non a torto, che in così enorme lavoro egli sia stato aiutato da altri. Si sa che fra Diamante lo aveva accompagnato a Roma e si è immaginato che pure Filippino Lippi, che era ancora nella bottega del Botticelli, abbia seguito il maestro. L'opera dell'uno e dell'altro non è stata ancora riconosciuta, ma non è audace pensare che Filippino Lippi, appassionato studioso dell'architettura e dell'antichità, abbia aiutato considerevolmente il maestro nella fedele riproduzione dell'arco di Costantino e nell'esecuzione del porticato¹, tratto probabilmente dalle rovine del Settizonio, nel terzo affresco, come nella riproduzione della facciata dell'ospedale di Santo Spirito, nel primo affresco.

Questi tre grandi affreschi, che sono al centro dell'attività artistica del Botticelli, riassumono quasi, in una mirabile sintesi, tutta l'opera sua già compiuta e preannunziano non poca parte di quella a venire. I tipi femminili e quelli degli angeli delle

¹ Questo porticato sembrò ad alcuni storici tratto dalle tre colonne del tempio di Castore e Polluce, con le quali veramente ha assai poca o nessuna affinità. Esso invece mi sembra tratto fedelmente dalle rovine del Settizonio, il mirabile monumento eretto da Settimio Severo, che durò fino al tempo di Sisto V (1585-1590) e che il Botticelli poté facilmente vedere ancora in buon stato. Alcune antiche stampe, tra le quali una di Claudio Ducheto (1582), rappresentano i resti del monumento quali erano al tempo della sua maggiore rovina.

Lo stesso porticato del resto, cui nessuno ha posto mente, si rivede in un affresco del Sodoma a Monteciveto, e precisamente in quello nel quale S. Benedetto riceve i due giovani romani Mauro e Placido, e anche in un quadro di Macrino d'Alba nella Certosa di Pavia.

sue prime opere si riconoscono quasi con identità in alcune figure che popolano specialmente i due primi affreschi: la figura che reca la legna per il sacrificio, e le due fanciulle a sinistra nell'affresco della *Tentazione di Cristo*, richiamano diversamente le Grazie della *Primavera*, mentre la moglie del lebbroso, nello stesso affresco, ripete la



PARTICOLARE DEL QUADRO: LA MADONNA DETTA DEL MELAGRANO — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.
(Fot. Brogi).

figura dell'ancella di Giuditta nella piccola storia di Oloferne, e le figlie di Jetro, nel secondo affresco, preannunziano le Grazie degli affreschi della villa Lemmi. Infine una donna della processione di Mosè ripete il tipo di un angelo del *Magnificat*, quel tipo che, variamente modificato, riappare in alcune Madonne e nella *Nascita di Venere*.

Ancora una volta le teste femminili rivelano la fantasia ed il culto della bellezza del Botticelli, nei loro tipi delicati, fragili, talora sensuali, agitati da una voluttà secreta, da uno spasimo misterioso: creature di sogno fatte di immaterialità, di grazie ideali,

che rievocano le più pure creazioni femminili dei suoi quadri sacri e delle sue composizioni pagane.

Le figure degli uomini mostrano invece una vigoria nuova, una insolita energia, nei volti così espressivi, così individuali, che tutti sembrano tratti dalla vita, che tutti sembrano ritratti dal vero. L'iconografia delle composizioni del Botticelli non è ancora stata rivelata, nè disgraziatamente lo sarà forse mai: essa nasconde però tesori preziosi. La tavola dell'*Adorazione dei Magi* e gli affreschi romani quante personalità fiorentine e romane eternano a nostra insaputa?

Lo Steinmann ha supposto che il soldato, nella *Processione di Mosè*, sia un ritratto di Piero di Cosimo, e che i due personaggi a sinistra, presso la porta del Tempio nell'ultimo affresco, rappresentino il giovane Alessandro Farnese, che fu poi papa Paolo III, e il suo precettore, Pomponio Leto; ma chi ci dirà i nomi di tante figure che popolano le sue belle scene? Chi può essere l'uomo dall'energico profilo, accanto al Botticelli stesso, nella scena della *Punizione di Core*, e chi sono le tante figure sparse tra gli spettatori della *Purificazione del lebbroso*? Chi sarà soprattutto il bel giovane col berretto piumato che apparve già nella *Adorazione dei Magi*, e si ritrova nella *Tentazione di Cristo*, il bell'adolescente dallo sguardo sicuro, dalle labbra sensuali, cui nessuno finora ha posto mente e che pure, col giovane che gli è vicino nello affresco, è una delle figure più affascinanti di tutta l'opera del Botticelli?

I tre affreschi di Sandro Botticelli, in questa grande gara degli artisti fiorentini ed umbri del 1400, tengono magnificamente un posto d'onore. L'arte del Botticelli si è adornata di tutte le sue bellezze più squisite, di tutto il suo fascino più sottile per concorrere in questa gara solenne, e la sua vittoria non può essere negata.

Si è voluta rimproverare al maestro una mancanza di monumentalità e l'assenza dell'unità nella composizione e si è voluto paragonare all'opera sua l'affresco del Ghirlandaio e quello del Perugino per notarne lo spirito diverso e vantare la monumentalità di questo e di quello. Ma l'opera del Botticelli diversifica da quella del suo rivale e da quella del maestro di Raffaello per molte ragioni non superficiali, per la diversità dei soggetti che non comportavano un'unica espressione. La varietà dei tre affreschi del Botticelli vale da sola ogni immaginaria superiorità dell'opera altrui. La semplicità di alcuni affreschi, la ricchezza decorativa di altri, possono ben far sembrare più completi e più perfetti questi di quelli, ma chi sa interrogare con amore l'opera del Botticelli non può non riconoscere la loro bellezza incomparabile e sottile.

III.

Mentre Sandro compiva i grandi affreschi della Sistina, non tralasciava del tutto i lavori minori. L'Anonimo Gaddiano ricorda che durante la sua permanenza in Roma « fecevi una tavola dei Magi che fu la più bell'opera che mai facessi ». Questo quadro, che è stato riconosciuto in quello ora nella collezione dell'Ermitage a Pietroburgo, dipende direttamente dall'*Adorazione dei Magi* ora a Londra, e da quella famosa di Firenze. Ma è in questa di Pietroburgo un carattere di grandiosità nella composizione e nelle figure che richiama pure alcuni dettagli degli affreschi della Sistina, i quali caratterizzano il suo periodo romano. Anche il paesaggio del fondo e gli archi a si-

nistra ricordano la campagna romana, coi suoi grandiosi resti di acquedotti. A proposito di questo quadro il Bode scrisse assai giustamente: « 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 trova quasi nessun ritratto, 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 e di grande effetto ».

Nell'agosto del 1483 gli affreschi della Cappella Sistina erano finiti e la cappella stessa era inaugurata per la festa dell'Assunzione. Il Botticelli, anzi, sembra abbia finito l'opera sua qualche tempo prima, il Vasari infatti dice che « acquistato fra molti concorrenti che seco lavorarono e fiorentini e d'altre città fama e nome maggiore, ebbe dal papa buona somma di denari, i quali ad un tempo distrutti 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 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 ».

Questa affermazione vasariana non è esatta, poichè per parecchi anni dopo il suo ritorno da Roma il Botticelli lavorò ancora con grande ardore, e a questo suo nuovo periodo di attività appartengono alcune delle sue più belle creazioni. Intanto prima di rientrare in Firenze fu per qualche tempo presso Volterra dove, insieme col Ghirlandaio e con altri, fu incaricato da Lorenzo de' Medici di decorare la villa dello *Spedaletto*. Di quest'opera che pure deve esser stata piuttosto importante nulla è rimasto, solo alcuni documenti, recentemente venuti alla luce, ce ne fanno rimpiangere la irreparabile perdita.

Il suo ritorno in Firenze ci ridona altre opere magnifiche. La cronologia di queste è assai incerta per il disordine col quale il Vasari ne ha parlato e per la mancanza di ogni documento. È assai probabile, tuttavia, che tra le prime concezioni del maestro sia la famosa *Nascita di Venere*, ora alla Galleria degli Uffizi, che il Vasari ha ricordato insieme con la *Primavera*: « due quadri figurati, l'uno di Venere che nasce, e quelle aure e venti che la fanno venire in terra con gli amori, e così un'altra Venere... ». Questa associazione puramente accidentale e dovuta al fatto che il Vasari aveva veduto i quadri nella stessa villa medicea, ha tratto in errore parecchi biografi che hanno voluto vedere fra le due pitture un rapporto che non esiste. Nè solo il fatto che l'una è dipinta su tavola e l'altra su tela, e che sono di dimensioni affatto diverse, ma lo spirito delle due composizioni così differente e la loro tecnica del tutto opposta, avrebbero dovuto mettere in guardia da un raffronto troppo immaginario. La maggior parte dei biografi è ora d'accordo nell'assegnare questo quadro ad un'epoca non anteriore al 1480. Ma in quest'anno il Botticelli era occupato con la *Pallade e il Centauro* e con l'affresco di *Sant'Agostino*, compiti i quali, nel principio del 1481, deve essere partito per Roma. Al suo ritorno soltanto può quindi assegnarsi l'esecuzione di questo quadro, nel quale appare pure a chi ben guardi, un certo spirito classico, insolito nelle sue prime composizioni e che solo la sua permanenza in Roma può avergli ispirato.

Anche questo quadro deriva, come la *Primavera*, dalla poesia contemporanea o



LA VERGINE IN TRONO E SANTI (PARTICOLARE) — FIRENZE, GALLERIA ANTICA E MODERNA.
(Fot. Alinari).

almeno da essa il pittore ha tratto alcuni motivi significativi. È il Poliziano ancora che apre le porte dell'antichità e della mitologia, il Poliziano che descrive la nascita di Venere, con tutto lo splendore della sua magnifica tavolozza:

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 i zefiri lascivi spinta a proda
Gir sopra un nicchio: e par che il ciel ne goda.

Vera la schiuma e vero il mar diresti
E vero il nicchio e ver soffiare di venti:
La dea negli occhi folgorar vedresti
E 'l ciel ridergli a torno e gli elementi.
L'ore premer l'arena in bianche vesti:
L'aura 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 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
Delle tre ninfe in grembo fusse accolta
E di stellato vestimento involta.

Il poeta ha dato al pittore il motivo generale della composizione, non i dettagli, che questi ha svolti secondo la sua fantasia. Così non le Ore accolgono la dea, ma una figura sola che forse rappresenta la Primavera, così il vestimento di Venere non è stellato, nè l'arena è cosparsa di fiori. La fantasia dell'artista non poteva esser costretta entro limiti troppo angusti; ma libera ed audace voleva anch'essa e poteva alzarsi arditamente a volo.

Vuolsi che il Botticelli abbia tratto l'idea di questa rappresentazione dal testo degli inni omerici, dei quali un'edizione fu pubblicata a Firenze nel 1488. Ciò è anche possibile, ma la data dell'edizione non significa gran cosa per l'età del quadro. L'inno omerico pubblicato nell'88 poteva ben essere conosciuto prima dagli umanisti della Corte del Magnifico, specialmente dal Poliziano, che ne ha tratto, anch'esso, immagini prima dell'88. D'altra parte le differenze fra l'antico inno greco e il quadro non sono meno considerevoli che quelle fra il quadro e la poesia del Poliziano, chè nell'inno omerico si parla di un solo Zefiro e di due Ore che accolgono la Dea, mentre il Botticelli ha fatto due gli Zefiri e ha ridotto a una sola le Ore.

Il Meyer ha supposto che il pittore abbia modellato la sua Venere da una antica statua della collezione medicea, che fu descritta fin dal 1375 da uno scolaro bolognese, Benvenuto Rambaldi. La descrizione, ancora conservata, corrisponde esattamente nella forma e nell'atteggiamento della figura del quadro, ma Sandro Botticelli anche derivando direttamente dall'antico non dimenticava la sua bella natura, non tradiva la sua fantasia esuberante. Pur copiando, come pare, fedelmente, la statua antica, egli ha limitato la riproduzione al corpo soltanto della Dea, e non ha voluto riprodurre il volto impassibile e freddo. L'anima antica che spira da questo quadro contrasta con l'espressione della Venere dallo sguardo amaro e desolato, arso da un desiderio bramoso che non sembra raggiungibile. Nulla di antico in questo mirabile volto, sul quale arde già il dolore, lo sconforto, il dubbio dell'anima moderna, e nel quale si rispecchiano passioni, malattie e sofferenze ignote all'arte classica.

Ancora una volta il genio poetico del Botticelli rivela la sua forza creatrice, che interpreta a suo modo e avviva dell'ardore dell'anima sua le concezioni antiche, le immagini apprese.

Così l'antichità si rinnovava in pieno Quattrocento, e rinnovava il suo spirito e la sua



SALOME CON LA TESTA DI S. GIOVANNI — FIRENZE, GALLERIA ANTICA E MODERNA.
(Fot. Alinari).

essa il suo significato nascosto? Non potrà essa forse rappresentare la bellezza o la grazia che approda in Toscana sotto la protezione di Lorenzo il Magnifico¹, inaugurando quell'età fortunata che prometteva così splendidi frutti e che, purtroppo, fu invece così breve? Il sottile spirito del Botticelli quale già era apparso nella *Pallade col Centauro*, nel *Marte e Venere* e pur negli affreschi della Sistina può ritrovarsi facilmente in una intenzione simile, la quale contribuirebbe anche a spiegare in modo più completo e definitivo la bella allegoria della *Primavera*.

Questa mirabile fantasia classica, animata da un così largo soffio di modernità, risplende ancor oggi della sua più fulgida bellezza. Al contrario della *Primavera* che le ha fatto per qualche tempo riscontro, i colori più teneri, più vivi, splendono mirabilmente in una festa gaia di toni rosei, azzurrini, verdi, opalini.

Cadono le pallide rose sull'increspar del mare, con una grazia languida e un po' dolente, e questo delicato particolare varrebbe da solo tutta la bellezza del quadro. E il mare fremente alla nuova carezza, al bacio di Zefiro, alla caduta delle rose, con una grazia nuova, con una vitalità insolita. Chi mai ha reso il « riso innumerevole del mare » con tanta delicatezza e tanta verità? Ancora una volta il Botticelli si rivela discepolo fedele della natura, interrogatore amoroso delle sue eterne bellezze. Egli ha veduto il mare che ha qui ritratto, e dal vero, soltanto dal vero, può averne tratta la vivida immagine.

In tanto fervore mitologico Sandro non dimenticava tuttavia le glorie cristiane.

Le rievocazioni pagane avevano attratto l'artista nel cerchio magico della loro bellezza, ma non lo avevano assorto troppo interamente. Appena finita questa *Nascita di Venere*, il Botticelli ritornò all'antica bellezza sacra che aveva espresso i suoi primi palpiti. E a questo ritorno dobbiamo la *Madonna col Bambino, fra S. Giovanni Evangelista e il Battista*, ora nella Galleria di Berlino (n. 106), che fu commessa al Botticelli da Agnolo di Bardi nel 1485.

Questo quadro, a malgrado di alcune non poche bellezze, già annunzia nella sua monotona simmetria, nella durezza di alcuni tipi, la vecchiaia dell'artista. Non poche

¹ Anche questo quadro, come la *Primavera*, fu commesso al pittore da Lorenzo de' Medici. E in questo come in quello, l'alloro robusto e ricco che lo decora è certo un'allusione al nome del Magnifico.

virtù. La figurazione antica appariva con intendimento e con significato moderno, non come rievocazione d'un'età lontana, ma come soggetto decorativo adatto ad adombrare un'allegoria e un simbolo. Come le altre figurazioni mitologiche questa *Nascita di Venere* non aveva forse anche

bellezze: chè nell'ornamentazione ricca e fastosa, coi suoi bei vasi smaltati, colmi di lauri e di gigli, le sue coppe guarnite di rose, la balaustra di marmo decorata così finamente, il fondo di verdura vario e armonioso danno una grazia squisita alla composizione un po' fredda e vuota, cui tuttavia il colorito smorto e poco luminoso non aggiunge una grande bellezza. La sicurezza del disegno ha degenerato in una rudezza sgradevole: anche il tipo della Vergine, così strettamente derivato da quello della Venere, ha perso la maggior parte del suo fascino, la sua grazia migliore. Una ricerca di espressione, di forza, di energia, domina nella composizione, esagerata pur anco in uno sforzo sterile che ne turba la bellezza solenne. Un senso di sofferenza penoso emana dalle tre figure principali e il piccolo fanciullo, vispo e giulivo, non si accorda all'amarezza circostante.

Se questa Madonna risponde poco all'immagine che noi abbiamo potuto farci dell'arte del Botticelli e mal si ricollega alle sue più geniali composizioni, un altro tondo famoso, dipinto certamente intorno a questi anni, richiama tutta intera la grazia magnifica, la bellezza incomparabile, il sentimento squisito del maestro. È questo il celebre tondo della *Vergine* detta del *Melagrano*, ora alla Galleria degli Uffizi (n. 1289), una tra le più gentili creazioni della sua fantasia, che può far degnamente riscontro all'altro tondo famoso detto del *Magnificat*. Alcuni biografi hanno creduto contemporanei i due tondi, ma un'analisi un po' accurata delle due diverse opere rivela facilmente differenze essenziali nella composizione e nella tecnica, che segnano tra l'una e l'altra una distanza di parecchi anni. Il tondo del *Magnificat* appare quasi un tentativo giovanile a confronto di questo, nel quale l'arte più matura del pittore ha trovato un ordinamento così naturale, pieno ed armonioso. Alla Madonna, veduta questa volta di faccia, e al Bambino, fanno corona sei angeli, che nel breve spazio limitato della forma circolare del quadro non si stringono, non si comprimono, ma formano un coro ideale che si allarga, si distende, ampio e lontano.

Il volto della Madonna ripete ancora il tipo della Venere, più triste ancora forse, più desolato e sconsolato, con uno sguardo, sotto le alte sopracciglia, lontano ed infinito, con una piega delle labbra così amara e tutto un senso di rilassatezza, di abbandono nella figura dalle spalle cadenti sotto l'ampio manto. E gli angeli intorno, che sembrano alzar inni di gloria o sussurrare preghiere, piegano anch'essi sotto il peso di questa grande amarezza, di questo sconforto, di questa desolazione.

Nè soltanto lo spirito del quadro e la sua esteriotà più apparente richiamano le concezioni più mature dell'arti-



GESÙ CHE SORGE DAL SEPOLCRO — FIRENZE, GALLERIA ANTICA E MODERNA.
(Fot. Alinari).



VISIONE DI S. AGOSTINO — FIRENZE, GALLERIA ANTICA E MODERNA.
(Fot. Alinari).

lore più robusta e più franca la compensa.

Il Vasari ricorda che questo mirabile tondo era nella chiesa di S. Francesco, fuori porta San Miniato, e racconta un lungo aneddoto, dal quale appare che un discepolo del Botticelli, certo Biagio, aveva dipinto un tondo simile a quello del maestro. Questa replica è stata riconosciuta nel tondo già nella collezione Raczkinski, ora nella Galleria di Berlino, replica mediocre di un gran capolavoro.

Alla *Madonna del Melagrano* e a quella del *Bardi* si ricollega assai strettamente la *Madonna e Santi*, detta di San Barnaba, dalla chiesa per la quale fu dipinta e che mostra per molti caratteri d'essere stata eseguita circa questo stesso tempo. Il quadro, ora all'Accademia di Firenze, rappresenta la Madonna col Bambino in trono, cui fanno corona in basso sei santi, cioè Santa Caterina, Sant' Ambrogio e San Barnaba a sinistra, il Battista, Sant'Agostino e San Michele a destra. Quattro angeli, più in alto, sollevano il ricco manto del trono e mostrano al fanciullo gli strumenti della passione.

La Madonna ripete ancora il tipo femminile che caratterizza tutte le opere di questa età, dai grandi occhi doloranti, dalla bocca amara e sensuale, dall'espressione generale di sconforto e di abbandono. Ripete, ma con varietà grande che tutto rinnova, con un sentimento che tutto ravviva, così che nessuna prova di stanchezza è in questa opera e piuttosto che di ripetizione si tratta di variazione di uno stesso motivo. Così lo spirito sempre agile del maestro mostra continuamente la sua bella virtù creatrice, nei quattro angeli che sorreggono il baldacchino o presentano al fanciullo i simboli della passione, e che formano un motivo di grazia nuova e ringiovaniscono la monotona sacra conversazione. Ma già il tipo consueto del quadro sacro si è trasformato, rinnovato, nella fantasia del Botticelli. I sei santi che fanno corona alla Madre divina e al suo Figliuolo, non sono le consuete figure schematiche e materiali che devono riempire il quadro, ma ad esso si accordano e vivono di una vita propria che ha palpiti e fremiti.

Lo Steinmann ha supposto che questo quadro sia stato dipinto dopo il 1490, quando il Botticelli era tutto sotto l'influsso di Girolamo Savonarola, ma ciò non sembra ammissibile, tanta forza giovanile, tanto impeto è ancora in questa grande

sta, ma tutta la sua tecnica è affatto diversa da quella delle opere più giovanili, meno accurata nei particolari, meno finita, più rapida, più sicura, più espressiva. Anche l'abbondanza dell'oro, che nella Vergine del *Magnificat* richiamava ancora l'orefice, qui è quasi affatto scomparsa e un'intonazione di co-

composizione che non può segnare in alcun modo l'età della decadenza del maestro e che si ricollega troppo strettamente ad altre opere certamente di questa età. Anche il colorito brillante e trasparente segna la maturità fortunata del maestro, non la sua stanca vecchiaia.

Quattro piccoli pannelli, che devono aver costituito la predella di questo quadro, e che rappresentano la *Resurrezione di Cristo*, la *Morte di Sant'Agostino*, *Salome con la testa del Battista*, la *Visione di Sant'Agostino*, sono adesso all'Accademia di Firenze, ma essi, se pur sono stati disegnati dal Botticelli, devono essere stati coloriti da un suo modesto e grossolano scolaro.

Dopo tante incertezze cronologiche si ha finalmente una data. Nel 1486, in occasione delle nozze di Lorenzo Tornabuoni con Giovanna degli Albizzi, il Botticelli ebbe la commissione di dipingere una sala nella villa Tornabuoni a Chiasso Macerelli, presso Firenze.

L'opera del Botticelli è rimasta per lungo tempo nascosta, poichè dopo che la villa famosa passò di proprietà dei Tornabuoni, la sala dipinta dal Botticelli fu imbiancata e così rimase finchè pochi anni fa, nel 1893, fu quasi casualmente ritrovata gran parte della decorazione del maestro, la quale, distaccata dal muro, allora fu venduta ad un antiquario, donde poi passò alla Galleria del Louvre.

A malgrado delle loro fortunate vicende, i due affreschi che si sono potuti salvare risplendono ancora della loro fulgida bellezza. Essi rappresentano rispettivamente le quattro virtù cardinali che recano fiori a Giovanna, e Lorenzo Tornabuoni guidato dalla Dialettica al regno della Filosofia e delle Arti liberali. Questo è dei due il meglio conservato, e dal punto di vista iconografico è il più interessante. La rappresentazione delle arti liberali, così comune nell'arte del Medio-Evo, si rinnova nell'affresco del Botticelli, vive di una vita nuova. Rompendola risolutamente con le forme consacrate dagli artisti anteriori, il Botticelli trasse ispirazione soltanto dalla realtà.

Lorenzo Tornabuoni è rappresentato nell'affresco come un bel giovane dai lunghi capelli fluenti, vestito semplicemente dell'abito civile fiorentino. Una nobile e gentile figura, la Grammatica o la Dialettica, abbandonato un fanciullo piangente, lo accompagna verso il trono della Filosofia, intorno alla quale fanno corona le altre sei arti liberali, le arti del Trivio in piedi, quelle del Quadrivio sedute, ognuna coi suoi propri attributi o distintivi. Tutto uno spirito giovanile alita in questa composizione, che dall'antico ha tratto solo il motivo della tradizione, solo le parti decorative. L'allegoria antica qui si è trasformata in qualche cosa di nuovo e di vivo.



S. AGOSTINO MORTO — FIRENZE, GALLERIA ANTICA E MODERNA.
(Fot. Alinari).

L'altro affresco, disgraziatamente assai mal conservato e molto frammentario, splende di maggiore bellezza e maestosità del primo. Esso riprende ancora e sviluppa e interpreta in modo originale e sicuro antichi motivi di rappresentazioni allegoriche e tutto trasforma, e richiama le cose fredde e morte a nuova vita, fa scorrere il sangue in un corpo già esausto. Il suo divino senso del vero non poteva fare accettare al Botticelli le forme antiquate e stanche tramandate da tanti secoli e che pure altri maestri famosi accettavano in tutto e per tutto: per esso i fantasmi del pensiero e della bellezza diventano ancora creature vive e palpitanti.

Nelle quattro deliziose figure che rappresentano le virtù cardinali, sono stati ravvisati da taluni dei ritratti di alcune donne di casa Tornabuoni, ma la supposizione non è verosimile perchè le quattro figure non hanno alcun carattere personale e ripetono un tipo già divenuto consueto nell'opera del maestro. Il Ghirlandaio, nelle storie che aveva dipinto in Santa Maria Novella per la Cappella Tornabuoni, aveva rappresentato non poche persone di questa famiglia, ma gli affreschi del Ghirlandaio hanno un carattere tutto diverso dall'opera del Botticelli. Inoltre il riprodurre nelle figure delle virtù che fanno dono a Giovanna Tornabuoni, delle persone di quella stessa famiglia è un impicciolire il significato dell'omaggio altissimo, e ridurlo ad una pura e semplice scena di famiglia.

Nell'anno seguente (1487) un altro grande matrimonio fiorentino richiamava l'opera di Sandro. In occasione delle nozze di Pier Francesco di Giovanni Bini con Lucrezia di Francesco di Giovanni Pucci, il maestro ebbe l'incarico di dipingere la cassa che doveva contenere il corredo della sposa. Il Botticelli immaginò per questa un episodio del *Decamerone*, la novella di Nastagio degli Onesti. « Nastagio amando una de' Traversari spende la sua ricchezza senza essere amato. Vassene pregato dai 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 ».

La storia del Boccaccio, di un così alto e sottile significato, ben si prestava a decorare il cassone nuziale di una nobile fanciulla fiorentina. Ma il Botticelli, oppresso probabilmente da altri impegni, occupato in altri lavori, ha dato solo il disegno delle quattro composizioni ed ha lasciato ai suoi scolari l'incarico dell'esecuzione.

Le quattro tavolette, conservate fino al 1868 in casa Pucci a Firenze, ed emigrate poi attraverso l'Inghilterra nella collezione Spiridion a Parigi e in quella Watney di Londra, dimostrano la mano di alcuni abili discepoli che il Berenson¹ ha creduto di identificare in Jacopo del Sellaio e Bartolomeo di Giovanni, da lui designato col nome di Alunno di Domenico. Lo spirito del maestro alita ancora sottile e soave pur attraverso l'esecuzione degli scolari, in questa eletta opera che il Morelli aveva considerata interamente di mano del maestro. Mille dettagli di grazia e di gentilezza richiamano la fantasia squisita dell'artista, le cui creazioni non muoiono se pur cadono sotto la mano di modesti discepoli.

Nella scena del banchetto è anzi un ricordo dell'arte giovanile di Sandro: in essa, fra tanti invitati, è la figura dolorosa e melanconica di Giuliano de' Medici, direttamente derivata da quella dell'*Adorazione dei Magi* e dal noto ritratto di Bergamo.

¹ *Burlington Magazine*, 1903, I.



GIOVANNA TORNABUONI ACCOGLIE I DONI DELLE QUATTRO VIRTÙ — PARIGI, LOUVRE.

(Fot. Braun, Clément e C.).

Anche nel 1487, il Botticelli ricevette la commissione di dipingere un *tondo* per la sala delle udienze del *Magistrato dei Massari*, ma questo tondo non è stato riconosciuto e probabilmente è andato perduto.

All'anno seguente può invece assegnarsi, con molta probabilità, il grande quadro dell'*Incoronazione della Vergine*, ora all'Accademia di Firenze (n. 73), chè alcuni documenti recentemente venuti alla luce permettono finalmente di poterlo datare con qualche certezza.

Il Vasari, dopo aver parlato dell'affresco di Sant'Agostino in Ognissanti, dice: « Per il che venuto in credito e in reputazione dell'arte di Porta Santa Maria gli fu fatto fare in San Marco una Incoronazione di Nostra Donna in una tavola ed un coro di angeli: la quale fu molto ben disegnata e condotta da lui ». Questo quadro non può appartenere all'età cui l'assegna il Vasari, anzi la maggior parte dei biografi lo attribuisce alla più tarda età del maestro, circa al 1496-97. Solo lo Streeter, analizzandolo accuratamente, credè di poterlo assegnare al 1488-90.

Questo quadro sacro, che appare dopo una nuova fioritura di soggetti profani, segna una data importante nella cronologia delle opere di Sandro, come quello che rivela già un po' dello sforzo che dovrà caratterizzare le sue ultime creazioni. La composizione è divisa in due parti e un grande contrasto è tra l'una e l'altra. Mentre nella parte superiore riappaiono le più gentili creazioni del maestro, in quella inferiore è troppo visibile lo sforzo e la stanchezza. San Giovanni, Sant'Agostino, San Girolamo

e Sant'Eligio assistono idealmente alla festa dei cieli e in modo vario esprimono il loro turbamento, la loro gioia, la loro meraviglia. Queste quattro figure non sono certamente povera cosa: sapientemente concepite, e rappresentate con forza, sono degne di un abile maestro: ma lo spirito delicato e robusto del Botticelli non sembra animarle del suo ineffabile sentimento. Anche il fondo materiale e nudo non richiama le opere migliori del delizioso maestro, non ricorda la sua prospettiva perfetta, e giustifica il rimprovero che Leonardo fece al Botticelli, di dipingere cioè « paesi tristissimi ». Ma se la parte inferiore rivela la stanchezza della fantasia di Sandro, la parte superiore ne mostra tutta intera la grazia indicibile, la poesia squisita. Intorno al gruppo divino roteano gli angeli in una corona di gioia, roteano veloci, spargendo fiori e cantando un inno di festa: mirabile teoria composta in una danza celeste, libera, agile, leggiadra come un soffio, come un respiro. Tutta l'anima poetica di Sandro è in questa corona di angeli che non pare dipinta, ma creata in un sogno, rievocazione viva di ciò che apparve al poeta:

Vidi quivi a lor giuochi ed a' lor canti
Ridere una bellezza, che letizia
Era negli occhi a tutti gli altri santi.

Le immagini più gentili della bellezza che apparvero al maestro quando dipin-geva gli angeli del *Magnificat* o della *Madonna del Melagrano* dovettero tornare, lietamente insistenti, mentre egli concepiva questa grande composizione. E il suo pennello leggero come una carezza, fissò nella composizione famosa queste eccelse immagini di bellezza.

Un'altra deliziosa creazione del maestro appartiene a questa età: l'*Annunciazione* che il Botticelli dipinse per i monaci di Castello e che ornò un altare della loro chiesa, ora Santa Maria de' Pazzi, costruita nel 1488 e consacrata due anni dopo. Questa finissima composizione, ora agli Uffizi, è tra le più significative del maestro, quantunque il Morelli ed il Berenson non l'abbiano ritenuta autentica. L'antica rappresentazione sacra si adorna di nuove grazie nel quadro del Botticelli, così intima è la scena, così profondo il sentimento che la anima, così completa la corrispondenza fra l'angelo annunziatore e la Vergine. La poesia del Botticelli non appare tutta intera nella figura dell'angelo così assorto nella sua missione divina, così commosso, e nel quale si rispecchiano tutti i meravigliosi angeli delle più deliziose figure del Botticelli? Non forse il pittore, mentre dipingeva, aveva in mente l'immagine del poeta?

L'angel che venne in terra col decreto
Della molt'anni lagrimata pace....
Dinanzi a noi pareva sì verace
Quivi intagliato in atto soave
Che non sembrava immagine che tace.
Giurato si saria ch'ei dicesse: Ave
Però ch'ivi era immaginata Quella
Ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave
Ed avea in atto impressa esta favella
Ecce Ancilla Dei, sì propriamente
Come figura in cera si suggella¹.

¹ *Purgatorio*, X, 36 e segg.



LORENZO TORNABUONI E LE SETTE ARTI LIBERALI — PARIGI, LOUVRE.
(Fot. Braun, Clément e C.).

o i versi del *Paradiso*¹:

.... Baldezza e leggiadria
Quanta esser può in angelo ed in alma
Tutta è in lui, e sì volèm che sia.

Anche il paesaggio lontano che appare attraverso la porta col suo largo corso di acqua, le sue rive fiorite e le sue costruzioni, non è tutto secondo lo spirito degli altri paesaggi del maestro?

A questa medesima età deve appartenere la famosa *Calunnia d'Apelle*, ora agli Uffizi. Il soggetto di questo delizioso quadretto è tratto da un quadro di Apelle, secondo la descrizione che ne ha lasciato Luciano nei suoi *Dialoghi*, e che fu tradotta da Leon Battista Alberti nel suo *Libro della Pittura*.

« 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 haveva una face accesa, dall'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 ancora due altre donne

¹ *Paradiso*, XXXII, 109-111.

compagne de la Calunnia, le quali accomodano gli ornamenti a la padrona: queste sono l'Insidia et la Fraude. Dopo 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 ».

Il Botticelli ha seguito così esattamente la descrizione del capolavoro perduto, che questa sembra quasi descrivere l'opera sua. Egli pone la scena in una grande sala tutta decorata, aperta per tre archi sul mare che risplende immobile, lontano. Sull'alto di un ricco trono è il cattivo giudice con le lunghe orecchie che l'Ignoranza ed il Sospetto tengono aperte per i loro malvagi suggerimenti. È davanti a lui la Calunnia che trascina l'innocente accusato, guidata dal Livore e accompagnata dalla Insidia e dalla Frode, tutte intente ad adornarla. Più indietro sono la Penitenza e la Verità, l'una nascosta in un grande mantello nero, sopra un abito bianco, e l'altra tutta nuda che alza al cielo la mano quasi ad invocar la Giustizia.

Il Vasari, che ha ricordato quest'opera per ultima, la dice « bella quanto possa essere » e veramente è in essa una ricerca così raffinata di bellezza, che richiama necessariamente le più splendide creazioni della gioventù del Botticelli. La scena così drammatica, così piena di movimento è resa con un vigore di espressione veramente impetuoso, che nuoce forse alla pura e serena bellezza, ma che, specie per le piccole dimensioni del quadro, non appare esagerato e fuori di proposito. Vi è anzi un equilibrio così perfetto fra i vari gruppi della scena, un accordo così giusto fra le diverse figure, che non si comprende come alcuni abbiano potuto accusare il Botticelli di sforzo sterile. Nè la bellezza del quadretto appare solo nell'interpretazione del soggetto e nella nobiltà dell'insieme: i particolari tutti del quadro rispecchiano le opere più gentili del pittore. La figura della Verità, così simile alla Venere che nasce, nel suo nudo sobrio e perfetto, la figura della Penitenza, dall'ampio panneggiamento oscuro, l'accusato che si raccomanda dolorando, il Livore, il Giudice, le due maligne ispiratrici, sono tutti motivi di un vivissimo sentimento, di una profonda espressione, di una grazia indimenticabile.

Sandro Botticelli aveva ancora la fantasia accesa da mirabili immagini di bellezza, e la sua mano rispondeva ancora al suo ardore giovanile.

La sala nella quale si svolge la scena è un meraviglioso esempio di decorazione quattrocentesca. Le nicchie, le cornici, le volte sono tutte decorate di statue e di bassorilievi con una ricchezza e un buon gusto magnifici. In uno dei pilastri centrali è riprodotta una scultura che deriva assai strettamente dalla figura di Pippo Spano che Andrea del Castagno aveva dipinto nella villa di Legnaia per Pandolfo Pandolfini, e tutto intorno sono altre figure più o meno derivate dalla scultura del Quattrocento e bassorilievi con rappresentazioni tratte dall'antichità classica e dalla Bibbia. Così in questo mirabile monumento dell'arte fiorentina del Rinascimento rivive l'antica scena del pittore ellenico, rivive come una evidente allegoria del risorgere del mondo antico nella fulgida Rinascenza toscana.

Questo quadro, secondo ricordò il Vasari, fu donato dal pittore a Fabio Segni « suo amicissimo », il quale vi fece scrivere sotto:

*Judicio quemquam ne falso laedere tentent
Terrarum reges, parva tabella monet.
Hui similem Aegypti regi donavit Apelles
Rex fuit et dignus munere, munus eo.*

Ma nè l'antica iscrizione, nè il ricordo del Vasari, nè le ricerche degli studiosi, hanno rivelato la cagione per la quale il Botticelli scelse questa antica allegoria, d'un così piano e chiaro significato. Quale triste avvenimento, quale ignota tragedia ha suggerito al maestro questa dolorosa figurazione? Il Botticelli, che ha tanto amato il



BARTOLOMEO DI GIOVANNI: SCENA DELLA NOVELLA DI NASTAGIO DEGLI ONESTI.

simbolo e l'allegoria, non può aver rappresentato senza intenzione l'allegoria dell'antico pittore. È stata essa forse suggerita dai tristi avvenimenti che maturavano in Firenze; la predicazione del Savonarola, la sua persecuzione, e i tanti torbidi interni? Ciò non sappiamo, ed è questa un'altra delle tante lacune che rimangono nella biografia di Sandro.

Gli anni che chiudono questo periodo della vita del Botticelli rimangono ancora avvolti in un po' di mistero. Il gennaio del 1491, il maestro fece parte della commissione incaricata di giudicare i disegni del concorso per la facciata della cattedrale di Firenze, e nel maggio dello stesso anno ricevette, insieme col Ghirlandaio, l'incarico di decorarvi con mosaici la cappella di San Zanobi. Di questo lavoro non si ha altra notizia e sembra che non sia mai stato cominciato. Ma a questa età si possono ragionevolmente assegnare alcuni pannelli rappresentanti *Scene della vita di San Zanobi*, che se pure non possono essere considerati come modelli dell'opera commessagli, possono tuttavia ripetere alcuni motivi dell'opera maggiore. Questi piccoli pannelli, di cui uno

è ora nella Galleria di Dresda e due sono nella collezione Mond a Londra, richiamano assai strettamente la *Calunnia* di Firenze per l'impeto della forza drammatica, per la veemenza dell'espressione, per l'aggruppamento affollato delle scene e soprattutto per la robustezza e la sicurezza del disegno, per il colorito chiaro e luminoso.

Strettamente affini a questi pannelli sacri sono due altri pannelli che illustrano due episodi romani: *La morte di Lucrezia* e *La storia di Virginia*; questo nella collezione Morelli ora nella Galleria di Bergamo, l'altro nella raccolta Gardner a Boston. Questi pannelli possono identificarsi con quelli che, secondo il Vasari, il maestro dipinse per Giovanni Vespucci « con molte figure vivissime e belle ». Il Morelli, a proposito del pannello che ebbe la ventura di acquistare, scrisse: « La lunga tavola conta una cinquantina di figure, delle quali non si vorrebbe perderne una sola, tanto sono tutte con fuoco sentite e condotte con amore. Poche opere mettono in luce accanto ai difetti, le eminenti qualità artistiche del Botticelli, al pari di questa tragedia maestrevolmente rappresentata ».

A questa stessa epoca deve appartenere il piccolo quadro del *Sant'Agostino nello studio* (Uffizi: n. 1179) attribuito a lungo a fra Filippo Lippi e che il Morelli per primo ha riconosciuto opera del Botticelli. La tarda età del maestro si rivela nell'amore della decorazione architettonica, rilevata da luci dorate, come nella *Calunnia*, nell'esecuzione rapida e poco minuziosa. A tanti anni di distanza dal suo affresco in Ognissanti, la figura del santo appare qui assai diversamente intesa. L'impeto veemente dell'ardore divino non agita più il solitario studioso, non lo rapisce più in una celestiale visione, ma calmo e sereno egli siede nella sua piccola cella, davanti ad un tavolo, scrivendo. Nulla più di ispirato nel santo, che appare ora come un buon frate modesto tutto intento a trascrivere un codice, lieto e soddisfatto della sua umile bisogna.

Dal grande affresco d'Ognissanti al piccolo pannello degli Uffizi è tutta la grandezza del Botticelli, lo splendido meriggio dell'arte sua. Il tramonto vicino si annunzia, ma con lampi ancora, fulgidissimi di luce e di gloria.

IV.

Tristi anni preparava al Botticelli la sua vecchiaia. Il protettore magnifico che pareva adunare in sé tutta la gloria e tutta la fortuna di Firenze, moriva l'8 aprile 1492 nella sua villa di Careggi fra il dolore disperato dei parenti, degli amici e di tutto il popolo fiorentino. Poco di poi il Poliziano lo seguiva nella tomba. Tristi avvenimenti si maturavano e si svolgevano in Firenze. Carlo VIII cala in Italia e davanti alla sua minaccia Piero de' Medici, l'inetto erede del Magnifico, da audace fatto vile, consegna le castella e offre il prezzo della vergogna. La città vendica l'oltraggio e caccia dalle sue mura Piero, il cardinal Giovanni e Giuliano. Fra tanto scorgimento e tanta viltà una voce solenne tuona dal pulpito contro i vizi, contro il lusso, contro la Curia Romana. La voce del Savonarola muove e commuove tutta Firenze, ma l'intrigo, l'inganno e l'ingratitude la spengono sopra il rogo infame.

La spengono, ma l'eco non ne è soffocata facilmente. La predicazione e il martirio del frate accendono un nuovo ardore religioso nella città quasi pagana. Firenze si trasforma sotto l'entusiasmo della sua parola, e sembra voler far ammenda d'una

lunga e grave colpa. Venere scende dal trono usurpato, e la Vergine torna a regnare, unica sovrana, nella città e nel cuore di tutti.

In questo rinascere improvviso della fede era naturale che il Botticelli abbracciasse con entusiasmo la causa di fra Girolamo.

Il mistico pittore delle tenere e dolorose Madonne, come avrebbe potuto sfuggire a questo puro rinascere delle idealità religiose? Si riaccendevano in lui nella tarda età i sani e santi entusiasmi della prima gioventù e col disprezzo per le cose profane egli offriva di nuovo i fiori della sua fantasia alla dolcissima Vergine.

Racconta il Vasari che il Botticelli fu partigiano di fra Girolamo: « in guisa.... che ciò fu causa che egli abbandonando il dipingere e non avendo entrate da vivere, precipitò in disordine grandissimo. Perciocchè essendo ostinato a quella parte e facendo, come si chiamavano allora, il piagnone, si diviò dal lavorare: onde in ultimo si trovò vecchio e povero di sorte che se Lorenzo de' Medici mentre che visse.... non l'avesse sovvenuto e poi gli amici e molti uomini da bene stati affezionati alla sua virtù, si sarebbe quasi morto di fame ».

No, una seconda giovinezza, effimera, ma pur ricca di fede e di entusiasmo, fiorì negli ultimi anni del Botticelli e dette ancora opere altissime e nobilissime. Il pittore piagnone, se sacrificò all'arte profana e ai soggetti pagani, non rinunciò alle sue celestiali visioni, e, la mano fatta tremante, tentò ancora di esprimere i sogni magnifici della sua fantasia.

L'eco della predicazione di fra Girolamo risuona ancora nell'*Adorazione dei Magi*, ora agli Uffizi (n. 3436), degna opera del Botticelli, disgraziatamente rimasta incompiuta, e colorita nel '600 da un volgare impiastriatore. Sotto l'oltraggio di questa brutale colorazione, l'anima del Botticelli alza fieramente la sua voce, il suo grido. In mezzo all'affollarsi degli uomini e dei cavalli in affannoso turbinare sotto le roccie enormi, fra Girolamo e Lorenzo de' Medici, stretti insieme, fanno omaggio al Figlio di Dio, e il frate condannato da papa Borgia, accenna al divino Fanciullo e pare invocarlo. Così la poetica fantasia del piagnone ricordava riconoscente il protettore magnifico e il martire amico.

Ancora un'eco della predicazione di fra Girolamo è nella *Pietà* della Galleria di Monaco (n. 1010), eco vivissima, chè il quadro sembra esser stato ispirato al Botticelli da una predica del frate, una di quelle terribili descrizioni della passione che facevano tremare gli ascoltatori e rizzare i capelli sulla testa, come diceva Pico della Mirandola. E veramente nel quadro freme tutto l'ardore religioso del Savonarola, piange l'anima mistica del pittore commosso. Poche volte il dolore risanò nell'arte con tanta forza di suggestione, poche volte una commozione così intensa è stata espressa con tanto tragico vigore. L'arte drammatica ch'egli aveva poche volte tentata, dopo la sua giovanile *Storia di Oloferne*, qui ha raggiunto la sua più completa espressione.

Il dramma del Golgota risuona in questo quadro oscuro e cupo, così lontano dalle fresche e luminose creazioni dell'età migliore del maestro. Davanti alla tomba scavata nella roccia s'alza il grido doloroso, e la Madonna vien meno, pallida di un pallor mortale, e la Maddalena dolorando bacia i piedi del Figlio di Dio: ma il dramma è più intimo, più profondo di questa esteriorità, è nel cuore di tutte le figure che assistono, in quella che si copre il volto quasi per soffocare il pianto, nel San Giovanni che tenta sorreggere la Madre desolata, in San Pietro commosso e turbato nella sua natura semplice e buona, nella sua anima rude e sincera.

L'eco dell'entusiasmo religioso di fra Girolamo risuona in tutta la scena, ma v'è nella figura del Cristo un ricordo di antichità pagana che è sfuggito al pittore. L'antico entusiasmo per la bellezza gli ha ripreso la mano quando immaginò il tipo del Cristo sbarbato, giovane e bello come un Adone antico, il tipo del Cristo che non era ancora entrato nell'arte.



S. AGOSTINO — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Brogi).

La grande tenda pesante, massiccia ingombra una troppo grande parte del quadro. Ma la Madonna e gli angeli e il paesaggio che si stende al di là della balaustrata rispecchiano una così serena, così pura bellezza, che mostra ancora come, sotto l'ardore della parola del Savonarola, l'entusiasmo del Botticelli si accendesse di un fuoco non effimero. Si può rimproverare al pittore la grande tenda, il piccolo Gesù gonfio e sproporzionato, dalle braccia

era ancora entrato nell'arte. La voce del Savonarola non era riuscita a soffocare ogni ricordo di antichità profana e qualche sarcofago antico, rappresentante la morte di Adone, era forse presente nella memoria del pittore piagnone.

A questa grande creazione pittorica si è voluto da alcuni collegare la *Pietà* della collezione Poldi-Pezzoli di Milano, una povera cosa assai materiale, che riprende i motivi del maestro e li ripete esagerandoli e sforzandoli in una volgare teatralità. L'arte del maestro è passata nella maniera dello scolaro, ma lo spirito alto e nobile di Sandro non si può ritrovare in questa imitazione pedestre.

A questi stessi anni deve appartenere pure il piccolo tondo della *Madonna col Bambino*, ora all'Ambrosiana di Milano. Il motivo degli angeli che aprono le tende del baldacchino nel quadro di San Barnaba, è ripreso nel piccolo tondo, ma vi è qualche cosa di duro, di stanco nella loro rievocazione.

La grande tenda pesante, massiccia ingombra una troppo grande parte del quadro. Ma la Madonna e gli angeli e il paesaggio che si stende al di là della balaustrata rispecchiano una così serena, così pura bellezza, che mostra ancora come, sotto l'ardore della parola del Savonarola, l'entusiasmo del Botticelli si accendesse di un fuoco non effimero. Si può rimproverare al pittore la grande tenda, il piccolo Gesù gonfio e sproporzionato, dalle braccia

microscopiche, la testa troppo grande della Vergine, l'eccesso delle pieghe e degli svolazzi delle vesti degli angeli, ma non si può non ammirare la bellezza suggestiva dell'angelo a sinistra, la tenerezza dell'espressione della Vergine, il chiaro paesaggio ridente. L'antica natura balzava fuori col suo amore per la bellezza, con la sua adorazione per la forma.

Intanto il dramma del Savonarola volgeva al suo triste epilogo. Il 23 maggio 1498, il frate moriva sul rogo infame. Egli moriva, ma con lui non morivano le alte idealità della fede: due anni dopo la morte del Savonarola, Sandro Botticelli dipingeva la piccola *Natività*, ora nella Galleria Nazionale di Londra, che sembra una viva eco della voce del predicatore.

Sotto la rustica capanna, la Vergine adora il divin Figlio, fuori gli angeli recanti in mano l'olivo guidano i re magi o abbracciano i semplici pastori. « *Sia pace in terra agli uomini di buona volontà* ». E in alto, mentre tre angeli in ginocchio adorano il Figlio di Dio, al di sopra della capanna una schiera di angeli danza in una corona divina cantando le lodi di Dio. Non mai, non mai l'arte sacra si è alzata a tanta altezza, non mai più profondo sentimento si è accoppiato nell'arte a bellezza così squisita. Gli angeli che danzano e quelli che abbracciano i pastori, il gruppo dei re magi, la Vergine adorante, il San Giuseppe che riposa, sono tanti motivi di bellezza direttamente derivati dalle più geniali e più gentili creazioni del maestro. Fiorisce l'antico ceppo di così fulgidi fiori, risorge per li rami l'antico valore, la grazia lontana. Tanta gentilezza e tanta soavità di pensieri non si era più riscontrata nelle opere mature. Il *canto del cigno* di Sandro Botticelli rievoca tutte le sue glorie migliori. Giunto alla fine della sua carriera artistica il maestro ha voluto lasciare il suo magnifico testamento, e quest'opera, unica fra le tante, reca la firma e una data. È nell'alto del quadro una iscrizione greca che così suona: « 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. Dopodiché il demonio sarà incatenato e noi lo vedremo calpestato come in questo quadro ».

Così solo l'ultimo quadro del maestro reca il suo nome: come un ultimo saluto alla posterità, come un tardo orgoglio del pittore glorioso.

Ancora, ancora in lui ardeva giovanile e consolatore il fuoco sacro della fede, ancora nei suoi occhi stanchi riappare la morte orribile del frate. La persecuzione e la condanna di lui sono forse i torbidi ch'egli accusa nell'iscrizione? Pare che sì, e pare anche che nelle figure abbracciate dagli angeli siano da riconoscere fra Girolamo, Domenico Buonvicini e Silvestro Maruffi, amici e seguaci del Savonarola.

Intanto, secondo un'antica tradizione comune in Firenze, i demoni rabbiosi si cacciano nella terra davanti alla nuova aurora della pace e dell'amore, mentre gli angeli bellissimi, dodici come le antiche Ore, danzano nel coro magnifico. Dalle leggende popolari e dalla storia traeva il pittore le sue immagini. E l'eco del Savonarola e di Dante risuona nel quadro mirabile.

Il Vasari ha ricordato che dopo gli affreschi della Sistina, Sandro Botticelli « se ne tornò subitamente a Fiorenza 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.... » e l'Anonimo Gaddiano aggiunge: « dipinse e storiò un Dante in charta pecora a Lorenzo di Piero Francesco de' Medici il che fu cosa meravigliosa tenuta ».

Le stampe dell'Inferno ricordate dal Vasari sono state riconosciute in un'edizione dantesca pubblicata da Cristoforo Landini nel 1481, nella quale 19 canti dell'Inferno sono illustrati da alcune incisioni che ricordano strettamente l'arte di Sandro Botticelli. Esse devono derivare da disegni del maestro, così malamente ridotti per la riproduzione, che hanno perduto gran parte del loro spirito e della loro grazia. Ciò dimostra tuttavia che il Botticelli era occupato intorno alla illustrazione dantesca ben prima del suo ritorno a Firenze, dopo l'esecuzione degli affreschi della Sistina.

Ma non è questo il contributo maggiore dato dal Botticelli all'illustrazione dantesca, il degno omaggio ch'egli rese al poeta. Il codice famoso ricordato dall'Anonimo Gaddiano è stato ritrovato nel secolo scorso dal Waagen nella collezione del Duca Hamilton, dalla quale poi passò al Museo di Berlino. Questo codice consta di 88 fogli di pergamena, dei quali 85 recano illustrazioni. Il poema è scritto in caratteri gotici assai minuti ed è disposto in quattro colonne per ogni pagina, di modo che ogni canto occupa una pagina sola. Le illustrazioni sono nel verso del foglio così disposte che illustrano il canto che hanno di fronte.

Il codice di Berlino manca di 15 canti e delle relative illustrazioni. Di queste alcune furono trovate nell'86 dallo Strzygowsky nella Biblioteca Vaticana, in un volume di miscellanee che papa Alessandro VII aveva comprato dalla regina Cristina di Svezia. Le illustrazioni del Vaticano si riferiscono ai canti I, IX, X, XII, XIII, XV e XVI dell'Inferno, oltre alle quali è un piccolo tondo dell'Inferno.

I disegni sono eseguiti alla punta d'argento, che talvolta è stata rinforzata con inchiostro. Quattro illustrazioni, l'una a Berlino e tre nella Biblioteca Vaticana, sono state colorite all'acquarello, non certamente per opera del maestro, ma forse parecchio tempo dopo la morte di lui.

Questi disegni del Botticelli hanno trovato, accanto ad ammiratori ardenti, critici assai severi. Certamente il loro valore è assai disuguale, e mentre talora la fantasia dell'artista si accende di un entusiasmo non vano per l'opera della poesia e nobilmente rappresenta e illustra i concetti, le immagini e le figure dantesche, tal'altra appare fiacca e incerta, oppressa dalla dura bisogna. Nuoce loro soprattutto il comprendere spesso in una sola illustrazione momenti diversi e diversi episodi della scena, onde sovente le composizioni sono confuse e indecise, e la ripetizione di una stessa figura, che appare più e più volte nello stesso quadro, guasta in gran parte la bellezza di una composizione. Ma riconoscendo queste deficienze e queste incertezze inevitabili nel genere di lavoro al quale il Botticelli si era accinto, non si può trascurare la squisita grazia onde talora sono pervase le sue composizioni, specialmente quelle del Paradiso. Gli episodi, le figure, le immagini del poeta appaiono nell'opera dell'artista così vive, così vere, così piene di una sottile bellezza, che esse vengono a formarne l'illustrazione ideale. Se nelle rappresentazioni drammatiche, specialmente dell'Inferno, è facile notare incertezze e debolezze, quali tutta l'opera pittorica del maestro lascia facilmente prevedere, in alcune scene del Paradiso, nelle quali il suo impeto lirico e il suo sentimento di grazia e di bellezza potevano liberamente alzarsi a volo, egli ha espresso graficamente, in modo sublime, le immagini e le forme intraviste dal poeta. Quando Beatrice



DISEGNO A PENNA DELL' « ADORAZIONE DEL BAMBINO » — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

sostituisce Virgilio a guidar Dante, le composizioni del pittore si illuminano di una grazia e di una gentilezza che sembrano compendiare e riassumere tutte le creazioni migliori del magnifico artista. Le bellezze di questa composizione compensano bene le ineguaglianze e le deficienze che si riscontrano qua e là. Chi mai ha rappresentato con delicatezza maggiore il trapasso del poeta dal cielo della Luna a quello di Mercurio?

Si vidi io ben più di mille splendori
Trarsi ver noi.

Chi mai ha espresso o immaginato con tanta semplicità e tanta forza di espressione il dubbio del poeta per le macchie della Luna?

Ma ditemi che son li segni bui
Di questo corpo che laggioso in terra
Fan di Cain favoleggiar altrui?

Chi ha commentato graficamente in modo più evidente e più pieno di grazia la salita al Paradiso Terrestre o quella al Cielo, quando Beatrice accompagna Dante

Puro e disposto a salire alle stelle?

Chi mai ha osato rappresentare graficamente la grande fantasia dantesca della Chiesa trionfante, la visione Apocalittica del poeta medioevale con una cura così minuziosa dei dettagli e con maggior energia espressiva?

Certamente accanto a queste altissime concezioni sono scene di composizione meno sicure, meno audaci, quasi materiali. Ma non si può richiedere anche ad un ingegno così nobile quale il Botticelli, una misura identica per la rappresentazione

di scene tanto diverse, per l'illustrazione completa del poema sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra. Se l'artista avesse potuto a suo talento scegliere i motivi e gli episodi da illustrare, accanto a così alte concezioni non incontreremmo rappresentazioni più modeste, quasi infantili, ma non avremmo pur anco il monumento prezioso che al poema di Dante ha dedicato un artista del Quattrocento, quale nessun altro poi tentò, l'illustrazione più completa dei canti del poema divino.

Il Vasari ricorda altre stampe del Botticelli e tra queste ne cita una rappresentante il *Trionfo della fede*, di Girolamo Savonarola, che non è stata ancora trovata, come non è stata riconosciuta nessun'altra stampa assegnabile al Botticelli.

Le varie collezioni d'Europa contengono invece alcuni disegni del maestro, altamente preziosi. Fra questi sono nella raccolta degli Uffizi un disegno a penna della Madonna e San Giuseppe adoranti il Bambino, che probabilmente è uno studio per la *Natività*, uno schizzo dell'*Adorazione dei Magi*, un altro della testa di *Venere della Primavera*, uno che può aver servito per la figura di Flora dello stesso quadro, e alcuni disegni di angeli. La raccolta del Louvre ha due disegni rappresentanti l'uno un miracolo, l'altro il martirio di Santa Lucia. L'Albertina di Vienna possiede uno schizzo che ha grande affinità con il *Ritorno di Giuditta*; nella collezione Malcom al Museo Britannico è una figura di donna con alcuni putti chiamata generalmente l'*Abbondanza*, che sembra uno studio preparatorio per un quadro composto poi da qualche alunno del Botticelli e che ora si trova al Museo di Chantilly.

* * *

Gli ultimi anni della vita del Botticelli sono avvolti in un grande mistero. Le memorie di lui, già rade e incerte, si perdono, alla fine, del tutto. Due sole memorie lo ricordano: nel 1496, quando Michelangelo si rivolge al Botticelli per indirizzare una lettera a Pier Francesco de' Medici, la quale dimostra ancora la familiarità del pittore con quella famiglia, e nel 1505, quando il Botticelli, insieme con altri artisti, fece parte di una commissione che doveva decidere il luogo conveniente alla collocazione del *David* di Michelangelo. Dopo di ciò il Botticelli sembra scomparire del tutto dalla scena del mondo per entrare nel silenzio dell'eternità.

« Dicesi ch'egli amò fuor di luogo — racconta il Vasari — coloro che cognobbe studiosi dell'arte e che guadagnò assai, ma tutto per avere poco governo e per trascuraggine mandò a male. Finalmente condottosi vecchio e disutile e camminando con due mazze perchè non si reggeva ritto, si morì essendo infermo e decrepito di anni 78, e in Ognissanti di Fiorenza fu sepolto l'anno 1515 ». Il biografo aretino sbaglia ancora una volta la data, poichè il Botticelli non morì nel 1515, ma il 17 maggio 1510, ed essendo nato nel 1444-45, non aveva ancora 78 anni.

Egli chiuse dunque « infermo e decrepito » la sua gloriosa carriera nei primi anni del secolo nuovo. L'aurora di un'altra età si accendeva al tramonto della sua vita, e con quella sorgevano nuovi ideali, nuove forme d'arte, nuove immagini e nuovi concetti. Il quattrocentista che aveva spinto la sua vita fino a vedere i primi bagliori del secolo nuovo, sarà rimasto accecato e stordito dai lampi che già accendevano il cielo, e, abbandonata la tavolozza e il pennello, si sarà chiuso nelle memorie del suo passato. Ultimo dei quattrocentisti, doveva sentire stridente il contrasto fra il secolo

che con lui era tramontato e quello che già si annunciava così vivo, così vario, così diverso.

Agli occhi attoniti del Botticelli dovè apparire in Firenze stessa un giovane, fanciullo quasi, che recava da Urbino nuove forme e nuovi ideali, preparando una così completa e generale rivoluzione artistica che il mondo non ne vedrà più l'uguale. Sorgevano nel cielo dell'arte Raffaello e Michelangelo: quello già aveva dipinto le sue più famose Madonne del periodo fiorentino, aveva già composta la *Deposizione* per la sventurata Atalanta Baglioni e si accingeva a decorare la stanza della Segnatura in Vaticano; questi, dopo aver recato nella pittura il suo ideale scultorico, si apprestava a fissare nella volta della Sistina i più alti concetti che mai l'arte abbia tentato, coronando così e completando l'opera che pochi anni innanzi il Botticelli stesso coi suoi compagni aveva iniziato.

E tutto intorno fremeva una vita nuova: Leonardo da Vinci aveva finita nel '99 la sua *Cena*, fra Bartolomeo dopo il breve ritiro nel chiostro era tornato all'arte, il Sodoma aveva recato di Lombardia in Toscana un ardore nuovo, tutto un nuovo sangue, mentre da lontano, dalla città della laguna, venivano voci balde ed audaci: Tiziano aveva già dipinto il suo così detto *Amor sacro e profano*.

In mezzo a tanto impeto di vita nuova Sandro Botticelli chiuse la sua gloriosa carriera. Oppresso ed affranto da tanto nuovo ardore, egli avrà amato chiudersi nella memoria del suo passato e avrà chiesto consolazione e conforto alle immagini divine, alle celestiali visioni che ne avevano allietato la vita luminosa.



IL CIELO DI MERCURIO — ILLUSTRAZIONE PER LA DIVINA COMMEDIA (DISEGNO A PENNA).



FRAMMENTO DI SOGGETTO RELIGIOSO — PARIGI, LOUVRE.

CATALOGO

delle Opere principali di Sandro Botticelli

ITALIA.

BERGAMO — *Accademia Carrara* (*Galleria Morelli*).

- 51. Ritratto di Giuliano de' Medici.
- 84. Storia di Virginia.

FIRENZE — *Accademia di Belle Arti*. (*Galleria Antica e Moderna*).

- 73. L'Incoronazione della Vergine.
- 74. L'Annunciazione. S. Agostino nella sua cella. S. Giovanni sulla riva del mare. S. Girolamo nella grotta. S. Eligio nella sua bottega. Predella del quadro precedente.
- 80. La Primavera.
- 86. Madonna col Bambino e diversi Santi.
(Madonna detta di S. Barnaba).

Galleria degli Uffizi.

- 39. Nascita di Venere.
- 1154. Ritratto di Giovanni di Cosimo de' Medici.
- 1166. Giuditta.
- 1158. Oloferne.
- 1179. S. Agostino.
- 1182. La Calunnia.
- 1267^{bis}. Madonna detta del Magnificat.
- 1286. Adorazione dei Magi.

- 1289. Madonna detta del Melagrano.
- 1299. La Fortezza.
- 1303. Madonna detta del Roseto.
- 1316. L'Annunciazione.
- 3436. L'Adorazione dei Magi (incompiuta).
Madonna detta di S. Maria Nuova.

Galleria Pitti.

- Ritratto di giovine.
(Appartam. privati).
- Pallade e il Centauro.

Palazzo Corsini.

- Madonna col Bambino.

Chiesa d'Ognissanti.

- S. Agostino (affresco).

NAPOLI — *Pinacoteca*.

- Madonna col Bambino e angeli.

MILANO — *Galleria Poldi-Pezzoli*.

- 156. Madonna col Bambino.

Pinacoteca Ambrosiana.

- 145. Madonna col Bambino e angeli.

ROMA — *Cappella Sistina.*

- Tentazione di Cristo e purificazione del lebbroso (affresco).
 Scene della vita di Mosè (affresco).
 Punizione di Core, Datan e Abiran (affresco).
 Alcuni ritratti di papi (affreschi).

FRANCIA.

PARIGI — *Galleria del Louvre.*

1297. Giovanna Tornabuoni e le quattro Grazie (affresco).
 1298. Lorenzo Tornabuoni e le Arti liberali (affresco).
 1296. Madonna col Bambino e S. Giovanni.

GERMANIA.

BERLINO — *Pinacoteca.*

106. Madonna con S. Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista (detta dei Bardi).
 1128. S. Sebastiano.

DRESDA — *Galleria Reale.*

12. Scene della vita di S. Zanobi.

MONACO — *Antica Pinacoteca.*

1010. Pietà.

INGHILTERRA.

LONDRA — *Galleria Nazionale.*

592. Adorazione dei Magi.
 626. Ritratto di giovine.
 915. Marte e Venere.
 1033. Adorazione dei Magi.
 1034. Natività.

Collezione Mond.

- Scene della vita di S. Zanobi (2 pannelli).

RUSSIA.

PIETROBURGO — *Galleria dell'Ermilage.*

163. Adorazione dei Magi.

STATI UNITI D'AMERICA.

BOSTON — *Raccolta Gardner.*

- Madonna col Bambino e un angelo (Madonna Chigi).
 La morte di Lucrezia.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- ANGELI D. — *Per un quadro eretico.* " Archivio storico dell'Arte " 1896.
 BALDINUCCI — *Notizie dei professori del disegno.* Firenze, 1845.
 BERENSON B. — *The florentine Painters of the Renaissance.* London and New York, 1902.
 BERENSON B. — *Amico di Sandro,* in " Study and criticism of Italian Art " London, 1901.
 BERENSON B. — *The drawings of Florentine painters.* London, 1903.
 BODE W. — *La Renaissance au Musée de Berlin — Les peintres florentins du XV siècle.* " Gazette des Beaux Arts " 1888.
 BORGHINI R. — *Il riposo.* Siena, 1787.
 BURCKHARDT I. — *Le cicérone en Italie.* Paris, 1892.
 CARTWRIGHT J. — *Sandro Botticelli.* " Portfolio " London, 1872.
 CARTWRIGHT J. — *Sandro Botticelli.* London, 1904.
 CAVALCASELLE e CROWE — *Storia della pittura in Italia,* vol. VI. Firenze, 1894 e seg.
 CROWE I. A. — *Sandro Botticelli.* " Gazette des Beaux Arts " 1886.
 COLVIN S. — *Botticelli.* " Portfolio " 1861.
 DAVEY — *Botticelli.* London, 1905.
 DIEHL CH. — *Botticelli.* Paris, 1906.
 EPHRUSSI CH. — *La Divine Comédie illustrée par Sandro Botticelli.* " Gazette des Beaux Arts " 1885.
 EPHRUSSI CH. — *Les deux fresques du Musée du Louvre attribuées à Sandro Botticelli.* " Gazette des Beaux Arts " 1882.
 FREY CARL — *Il Codice Magliabecchiano (Gaddiano).* Berlin, 1892.
 FABRICZY — *Il Libro di Antonio Billi.* " Archivio storico italiano " 1891.
 FABRICZY — *Il Codice dell'Anonimo Gaddiano.* " Archivio storico italiano " 1893.
 GAYC — *Carteggio inedito di artisti...* Firenze, 1839.
 HORNE H. — *Quelques souvenirs de Sandro Botticelli.* " Revue Archéologique " 1901.
 HORNE H. — *The story of a famous Botticelli.* " Monthly Review " 1902.
 HORNE H. — *A lost adoration of the magi by Sandro Botticelli.* " Burlington Magazine " 1903.
 JACOBSEN E. — *L'allegoria della Primavera.* " Archivio storico dell'Arte " 1897.
 LANZI — *Storia pittorica dell'Italia.* Firenze, 1834.
 LIPPMANN — *Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante's Göttlichen Komödie.* Berlin, 1896.
 LORENZO DE' MEDICI — *Poesie.* Ed. Carducci. Firenze, 1859.
 MESNIL — *Documenti su Sandro Botticelli.* " Miscellanea d'Arte " 1903, n. 3. e 5-6.
 MEYER J. — *Zur Geschichte der florentinischen Malerei des XV Jahrhunderts.* " Jahrb. der könig. preuss. Kunstsamml. " 1890.
 MORELLI G. — *Della pittura italiana.* Milano, 1897.
 MORELLI G. — *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino.* Bologna, 1886.
 MUNTZ E. — *A propos de Sandro Botticelli.* " Gazette des Beaux Arts " 1898.
 MUNTZ E. — *Histoire de l'Art pendant la Renaissance.* II. Paris, 1891.
 PATER W. — *Sandro Botticelli.* " Fortnightly Review " 1870, II.
 PATER W. — *The Renaissance.* London, 1893.
 PERATÉ A. — *Dessins inédits de Sandro Botticelli pour illustrer la Divine Comédie.* " Gazette des Beaux Arts " 1887.
 PHILLIMORE M. — *Fra Angelico and Sandro Botticelli.* London, 1872.
 PLUNKETT C. — *Sandro Botticelli.* London, 1900.
 POGGI G. — *La Giostra Medicea del 1475 e la Pallade del Botticelli.* " Arte " 1902, II.

- POLIZIANO — *Le stanze, l'Orfeo e le rime*. Ed. Carducci. Firenze, 1863.
- RICHTER — *Lectures on the National Gallery*. London, 1898.
- STEINMANN E. — *Sandro Botticelli's Tempelszene zu Jerusalem in der Cappella Sistina*. "Repertorium für Kunstwissenschaft", 1895.
- STEINMANN E. — *Botticelli*. Leipzig, 1897.
- STEINMANN E. — *Die sixtinische Kapelle*. I. Munich, 1902.
- STREETER A. — *Botticelli*. London, 1903.
- SUPINO I. B. — *Sandro Botticelli*. Firenze, 1900.
- SYMONDS I. A. — *Il Rinascimento in Italia — Le belle arti*. Firenze.
- STRZYGOWSKY — *Die acht Zeichnungen von Sandro Botticelli zur Dantes goettlichen Komödie in Vatican*. Berlin, 1887.
- ULMANN H. — *Fra Filippo Lippi und fra Diamante als Lehrer Sandro Botticelli's*. Breslau, 1890.
- ULMANN H. — *Sandro Botticelli*. Munich, 1893.
- VASARI GIORGIO — *Le opere, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*. Firenze, 1878-85.
- VENTURI A. — *La Primavera nelle arti rappresentative*. "Nuova Antologia", 1892.
- VENTURI A. — *Tesori d'Arte inediti di Roma*. Roma, 1896.
- WARBURG A. — *Sandro Botticelli's Geburt der Venus und Frühling*. Hamburg, 1893.
- WOERMANN — *Filippo Lippi, Sandro Botticelli and Filippino Lippi*. Berlin, 1888.
- WICKHOFF F. — *Die Hochzeitsbilder Sandro Botticellis*. "Jahrb. der könig. preuss. Kunstsaml.", 1906.

OPERE

DI SANDRO BOTTICELLI



LA MADONNA COL BAMBINO GESÙ E ANGELI.
FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Alinari).



MADONNA COL BAMBINO ED ANGELI.
NAPOLI, MUSEO NAZIONALE.

(Fot. Brogi).



MADONNA.
FIRENZE, PALAZZO CORSINI.

(Fot. Alinari).



SCOPERTA DEL CADAVERE D'OLOFERNE.
FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Alinari).



S. SEBASTIANO.

BERLINO, PINACOTECA.

(Fot. Hanfstaengl).



MADONNA.
GIÀ NELLA GALLERIA CHIGI (ROMA),
ORA NELLA COLL. GARDNER (BOSTON).

(Fot. Anderson).



LA VERGINE E IL BAMBINO COL S. GIOVANNI.
PARIGI, LOUVRE.

(Fot. Braun, Clément e C.).



L'ADORAZIONE DEI MAGI.

LONDRA, GALLERIA NAZIONALE.

(Fot. Hanfstaengl).



PALLADE.

FIRENZE, PALAZZO PITTI.

(Fot. Alinari).

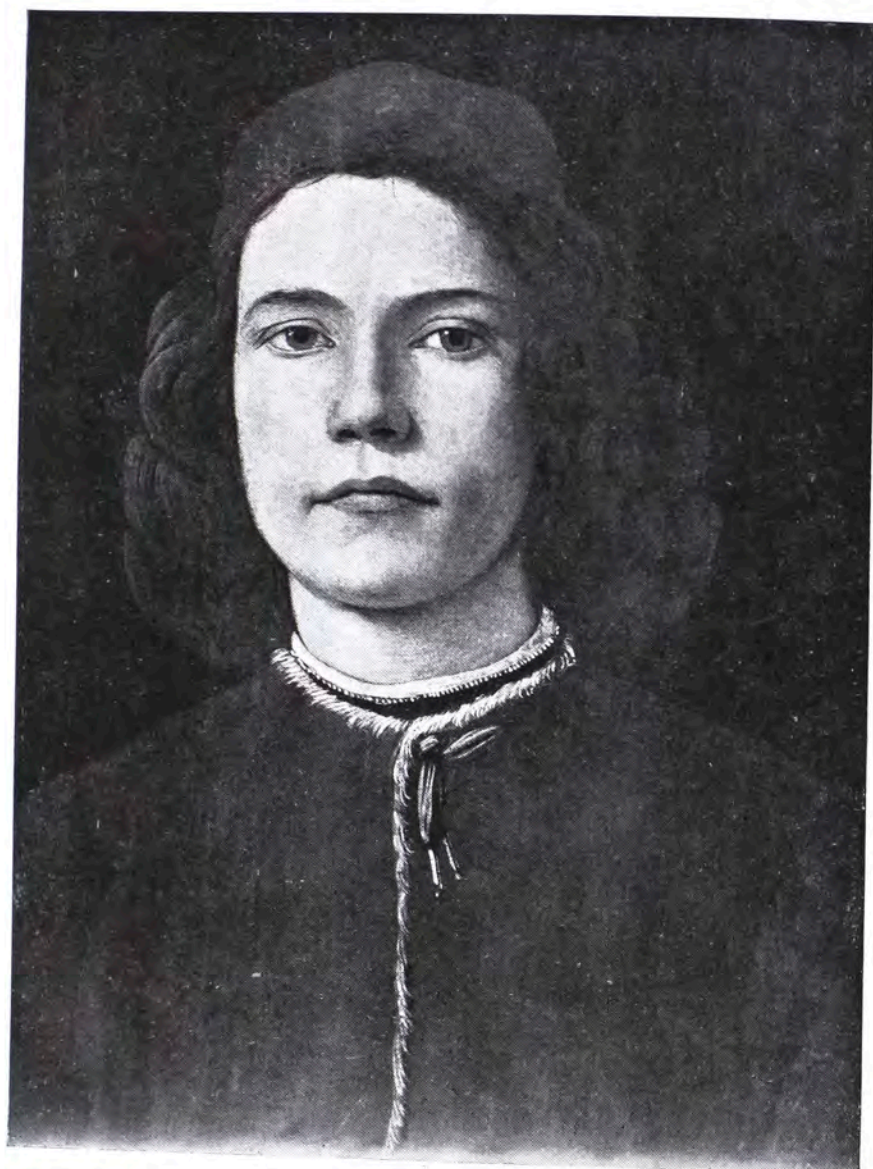


MARTE E VENERE.
LONDRA, GALLERIA NAZIONALE.

(Fot. Hanfstaengl).



L'ADORAZIONE
DEI MAGI.
FIRENZE, GALLERIA
DEGLI UFFIZI.
(Fot. Anderson).



RITRATTO DI GIOVINE.
LONDRA, GALLERIA NAZIONALE.

(Fot. Hanfstaengl).

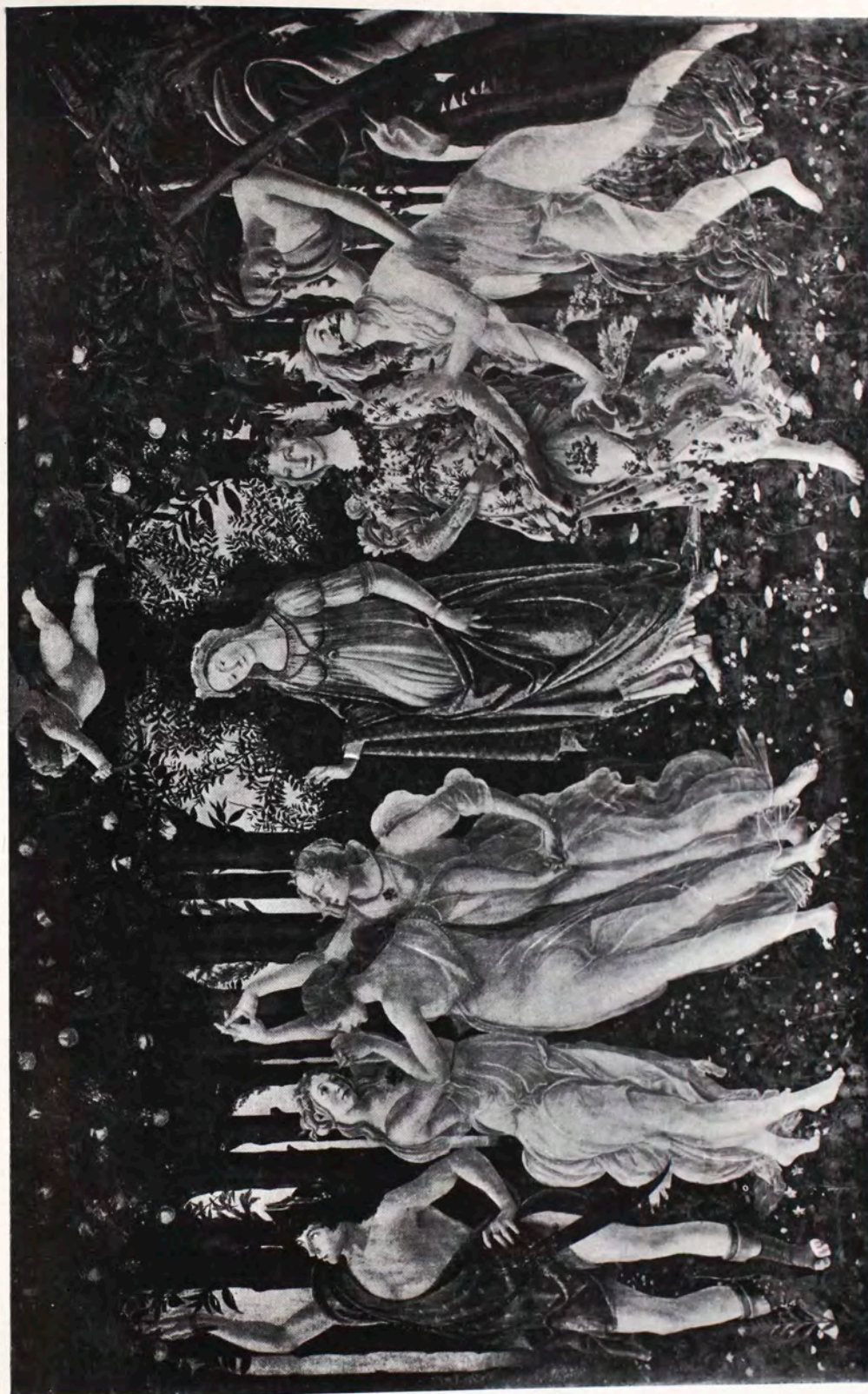


BERGAMO, ACC. CARRARA (GALL. MORELLI).
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).



RITRATTO DI GIULIANO DE' MEDICI.

BERLINO, PINACOTECA.
(Fot. Hanfstaengl).



ALLEGORIA DELLA PRIMAVERA — FIRENZE, GALLERIA ANTICA E MODERNA.

(Fot. Alinari).



PARTICOLARE DEL QUADRO :
ALLEGORIA DELLA PRIMAVERA.
FIRENZE, GALLERIA ANTICA E MODERNA.

(Fot. Alinari).



LA MADONNA COL FIGLIO — MILANO, GALLERIA POLDI-PEZZOLI.

(Fot. Alinari).



PARTICOLARE DEL QUADRO :
LA MADONNA DEL MAGNIFICAT.
FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Anderson).



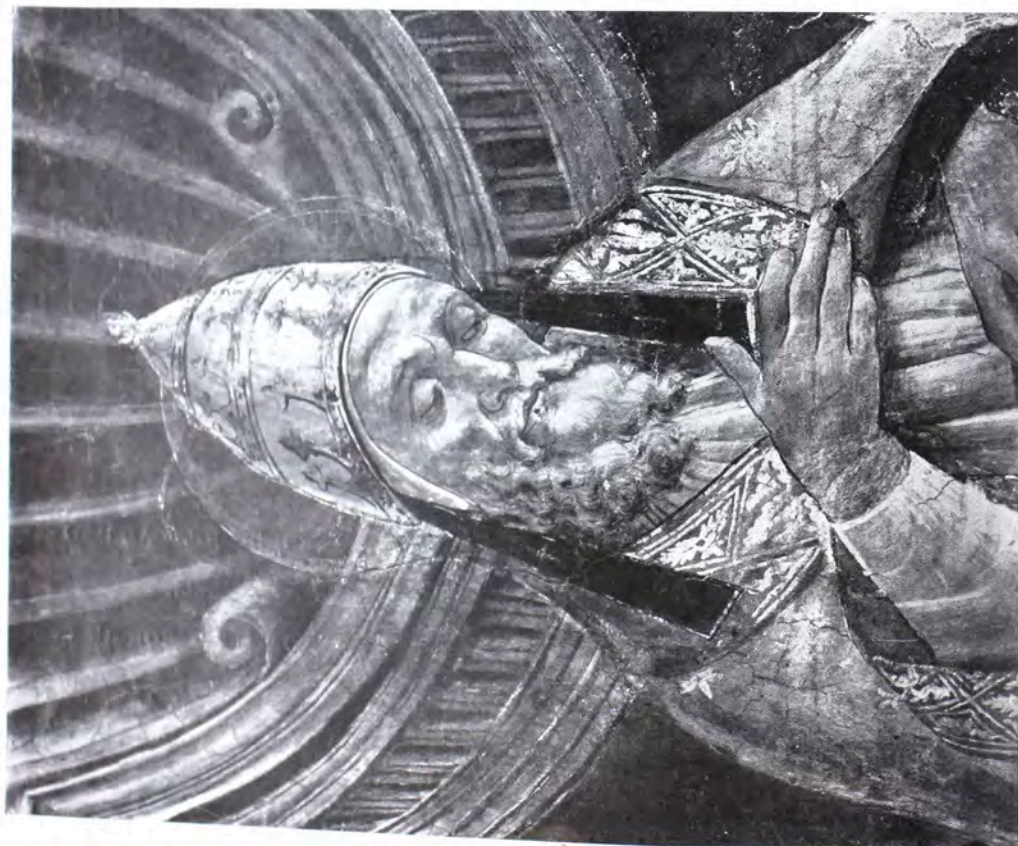
LA VERGINE E IL BAMBINO
CON SETTE ANGELI RECANTI CERI.
BERLINO, PINACOTECA.

(Fot. Hanfstaengl).



LA VERGINE COL BAMBINO
E CORO D'ANGELI.
ROMA, GALLERIA BORGHESI.

(Fot. Anderson).



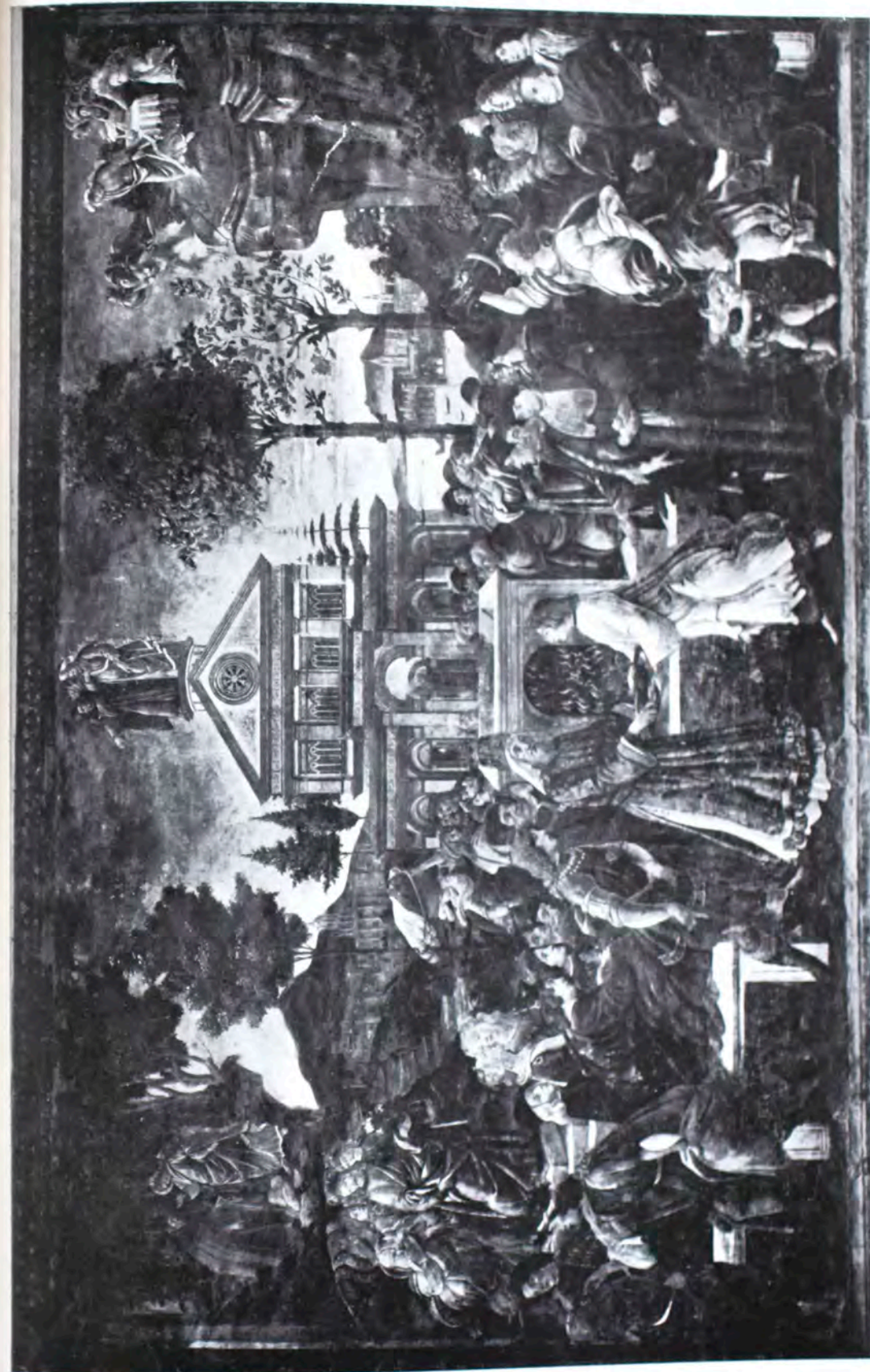
SIXTUS III.

ROMA, CAPPELLA SISTINA.



SIXTUS III.

ROMA, CAPPELLA SISTINA.



IL SACRIFICIO DEL LEBBROSO, CON LA TENTAZIONE DI CRISTO — ROMA, CAPPELLA SISTINA.

Fra Angelico.



TESTA DI ARONNE NELLA « GIOVINEZZA DI MOSÈ ».

4
 13
 10
 9
 8
 7
 6
 5
 4
 3
 2
 1
 0
 -1
 -2
 -3
 -4
 -5
 -6
 -7
 -8
 -9
 -10
 -11
 -12
 -13
 -14
 -15
 -16
 -17
 -18
 -19
 -20
 -21
 -22
 -23
 -24
 -25
 -26
 -27
 -28
 -29
 -30
 -31
 -32
 -33
 -34
 -35
 -36
 -37
 -38
 -39
 -40
 -41
 -42
 -43
 -44
 -45
 -46
 -47
 -48
 -49
 -50
 -51
 -52
 -53
 -54
 -55
 -56
 -57
 -58
 -59
 -60
 -61
 -62
 -63
 -64
 -65
 -66
 -67
 -68
 -69
 -70
 -71
 -72
 -73
 -74
 -75
 -76
 -77
 -78
 -79
 -80
 -81
 -82
 -83
 -84
 -85
 -86
 -87
 -88
 -89
 -90
 -91
 -92
 -93
 -94
 -95
 -96
 -97
 -98
 -99



TESTA DI GIOVINE NEL « SACRIFICIO DEL LEBBROSO ».



LA GIOVINEZZA DI MOSÈ — ROMA CAPPELLA SISTINA

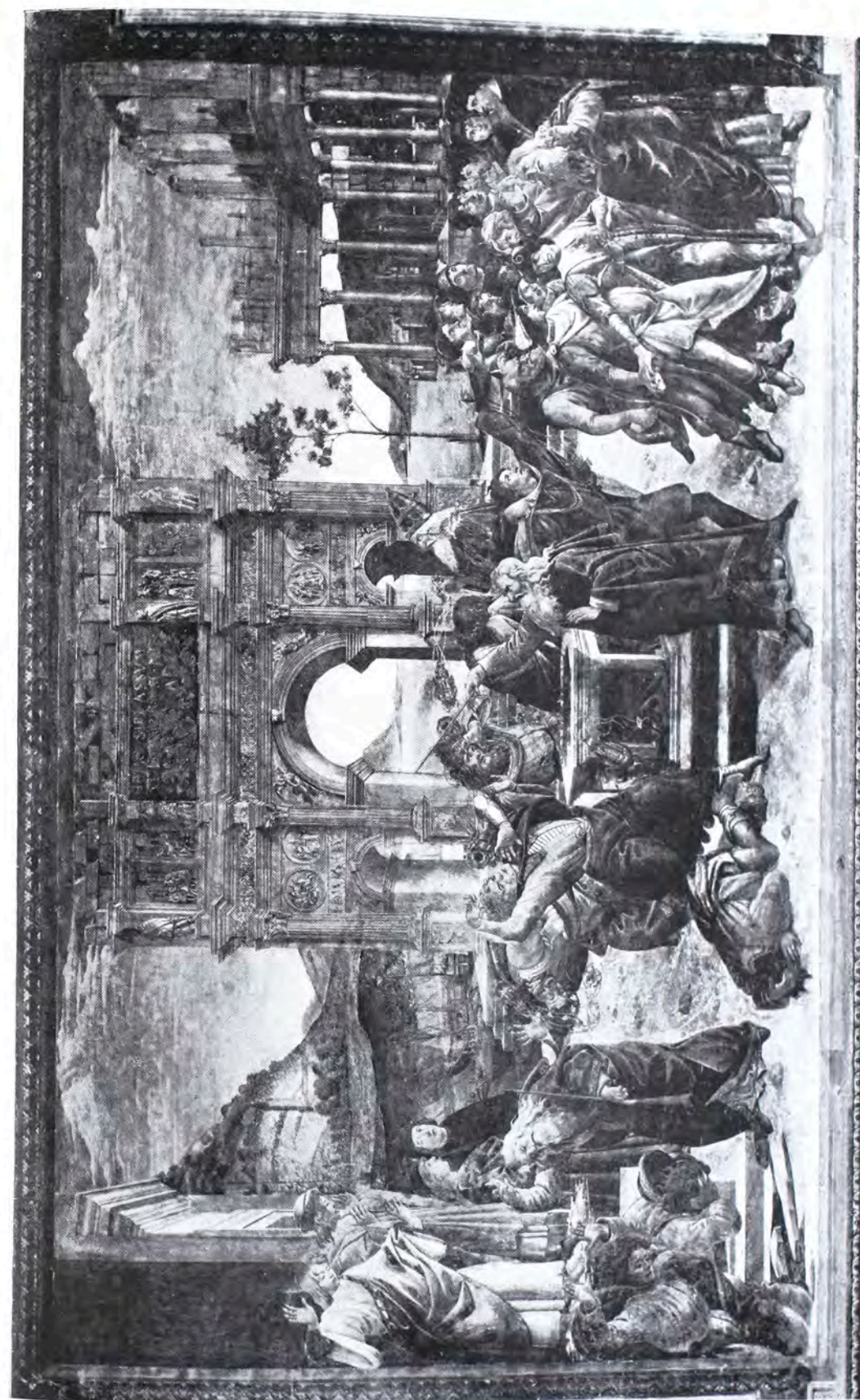
(Fot. Alinari)



— ROMA, CAPPELLA SISTINA —

— LA PUNIZIONE DI CORE, DATAN E ABIRAN —

(Fot. Anderson).



— ROMA, CAPPELLA SISTINA. —

(Fot. Anderson).



RITRATTO DEL BOTTICELLI
(PARTICOLARE DELLA « PUNIZIONE DI CORE »).
ROMA, CAPPELLA SISTINA



L'ADORAZIONE DEI MAGI - PIETROBURGO, EREMITAGIO

1818, 1819, 1820, 1821



RITRATTO DEL BOCCACCIO
 (PARTE DI ARS DELLA « PUNIZIONE DI CORE »).
 ROMA, CAPPELLA SISTINA



L'ADORAZIONE DEI MAGI — PIETROBURGO, EREMITAGGIO.

(Fot. Hanstaengl).



LA NASCITA DI VENERE — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Braun, Clément e C.).



PARTICOLARE DEL QUADRO:
LA NASCITA DI VENERE.
FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Alinari).



MADONNA IN TRONO COI DUE S. GIOVANNI.
BERLINO, PINACOTECA.

(Fot. Hanfstaengl).



LA MADONNA DETTA DEL MELAGRANO.
FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Anderson).



PARTICOLARE DEL QUADRO : LA MADONNA DETTA DEL MELAGRANO — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.



LA VERGINE IN TRONO E SANTI.
FIRENZE, GALLERIA ANTICA E MODERNA.



PARTICOLARE DEL QUADRO :
LA VERGINE IN TRONO E SANTI.
FIRENZE, GALLERIA ANTICA E MODERNA.

(Fot. Brogi).



PARTICOLARE DEL QUADRO :
LA VERGINE IN TRONO E SANTI.
FIRENZE, GALLERIA ANTICA E MODERNA.

(Fot. Alinari).



L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE.
FIRENZE, GALLERIA ANTICA E MODERNA.

(Fot. Anderson).



L'ANNUNCIAZIONE.
FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Alinari).



L'ANGELO ANNUNZIANTE
(PARTICOLARE DEL QUADRO: L'ANNUNCIAZIONE).
FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Brogi).



LA CALUNNIA D'APELLE — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.



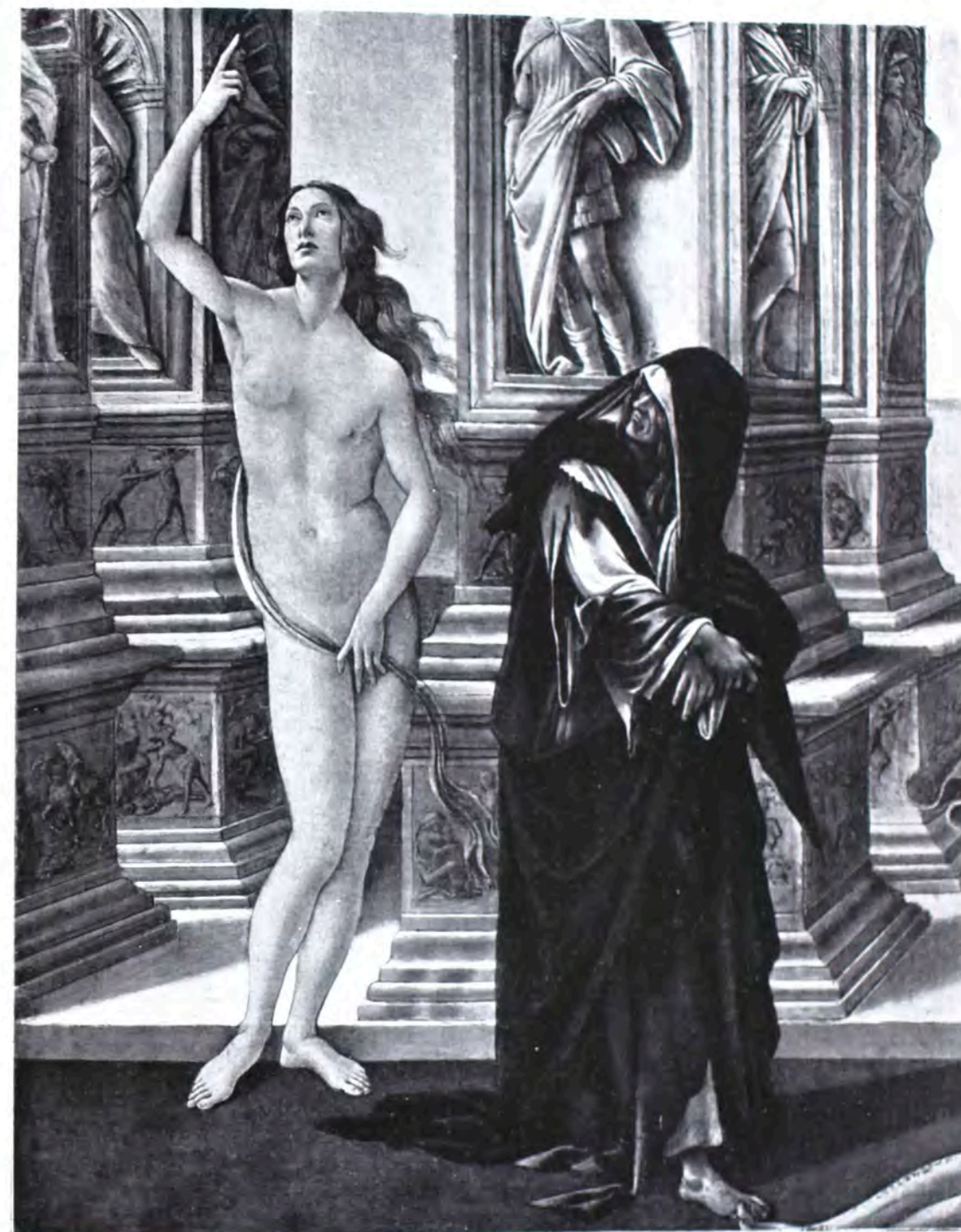
PARTICOLARE DEL QUADRO: LA CALUNNIA D'APELLE.

FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Brogi).

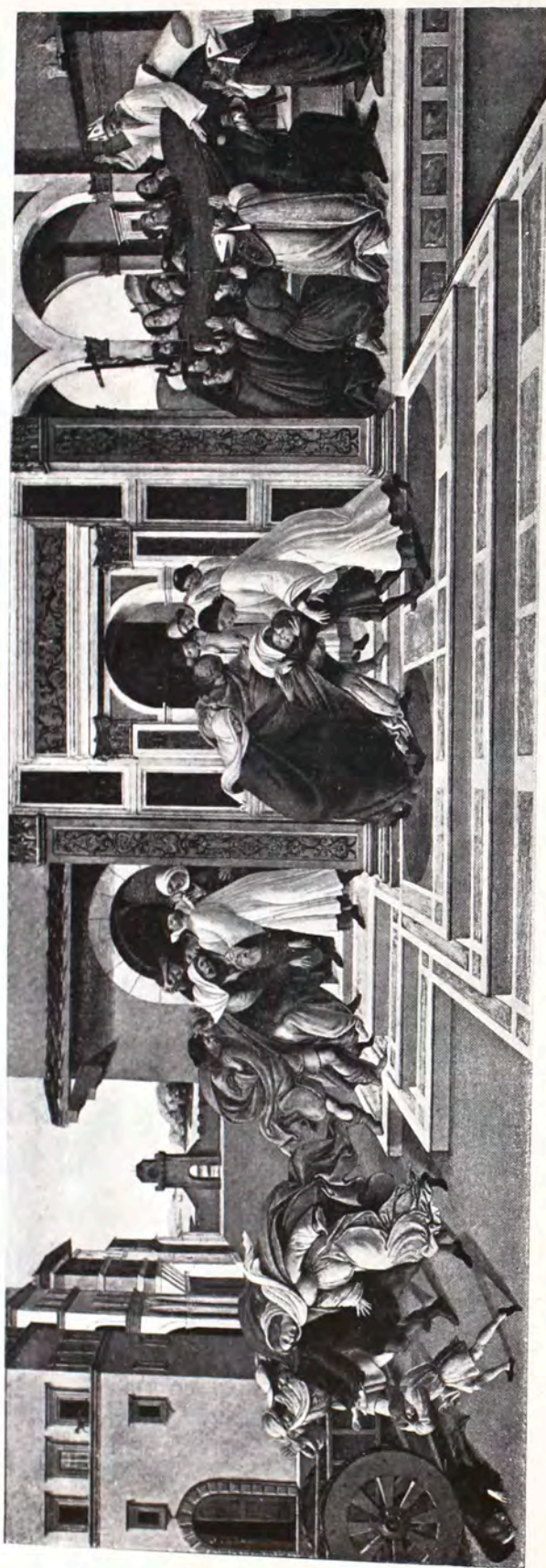


PARTICOLARE DEL QUADRO: LA CALUNNIA D'APPELLE — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI. (Fot. Brogi).



PARTICOLARE DEL QUADRO:
LA CALUNNIA D'APPELLE
FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Brogi).



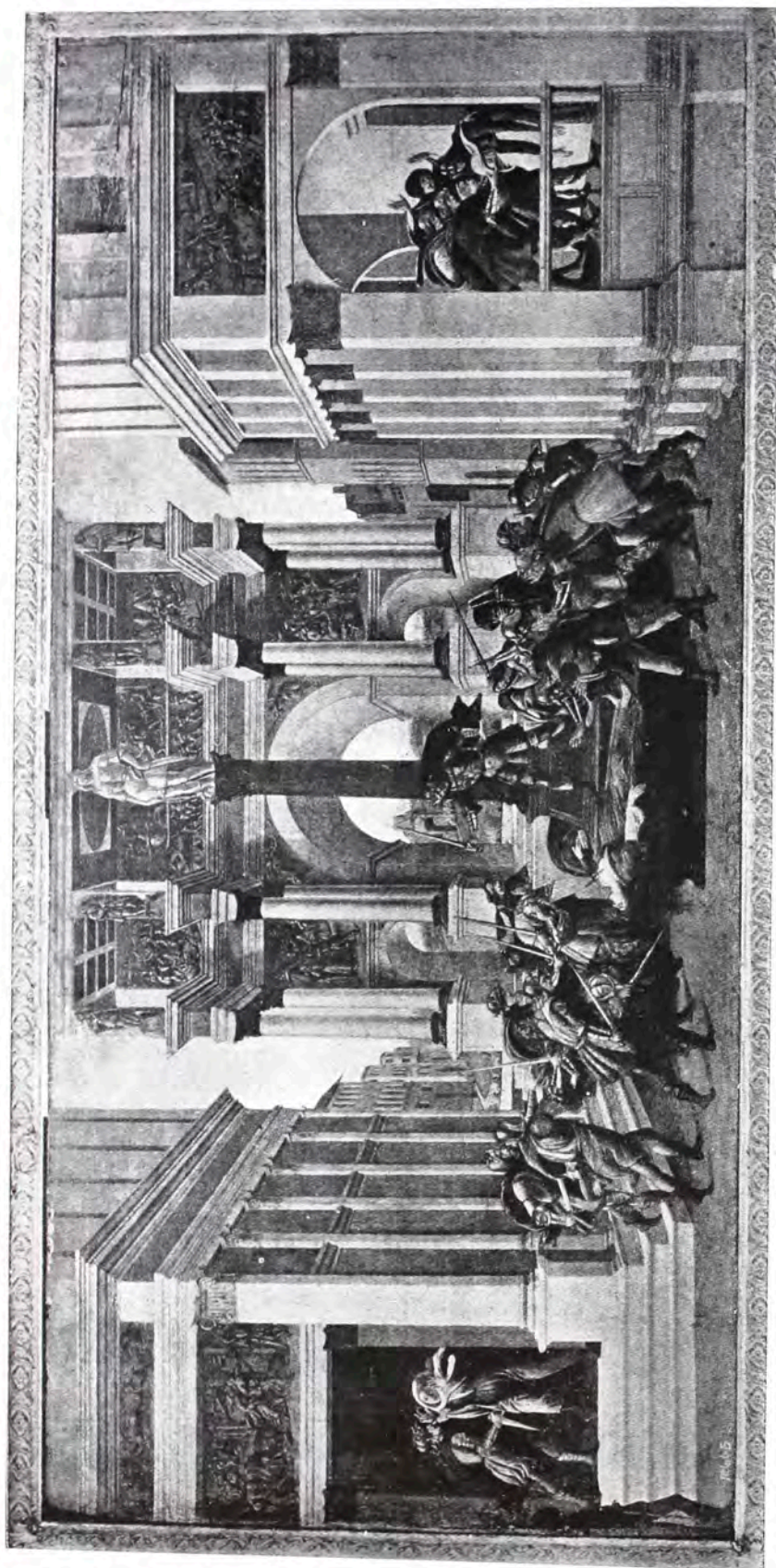
SCENA DELLA VITA DI S. ZANOBI.
DRESDA, GALLERIA.

(Fot. Bruckman).



L'APPELLAZIONE DI S. ZANOBI.
LONDRA, COLLEZIONE LUDWIG MOND ESQ. PH. D

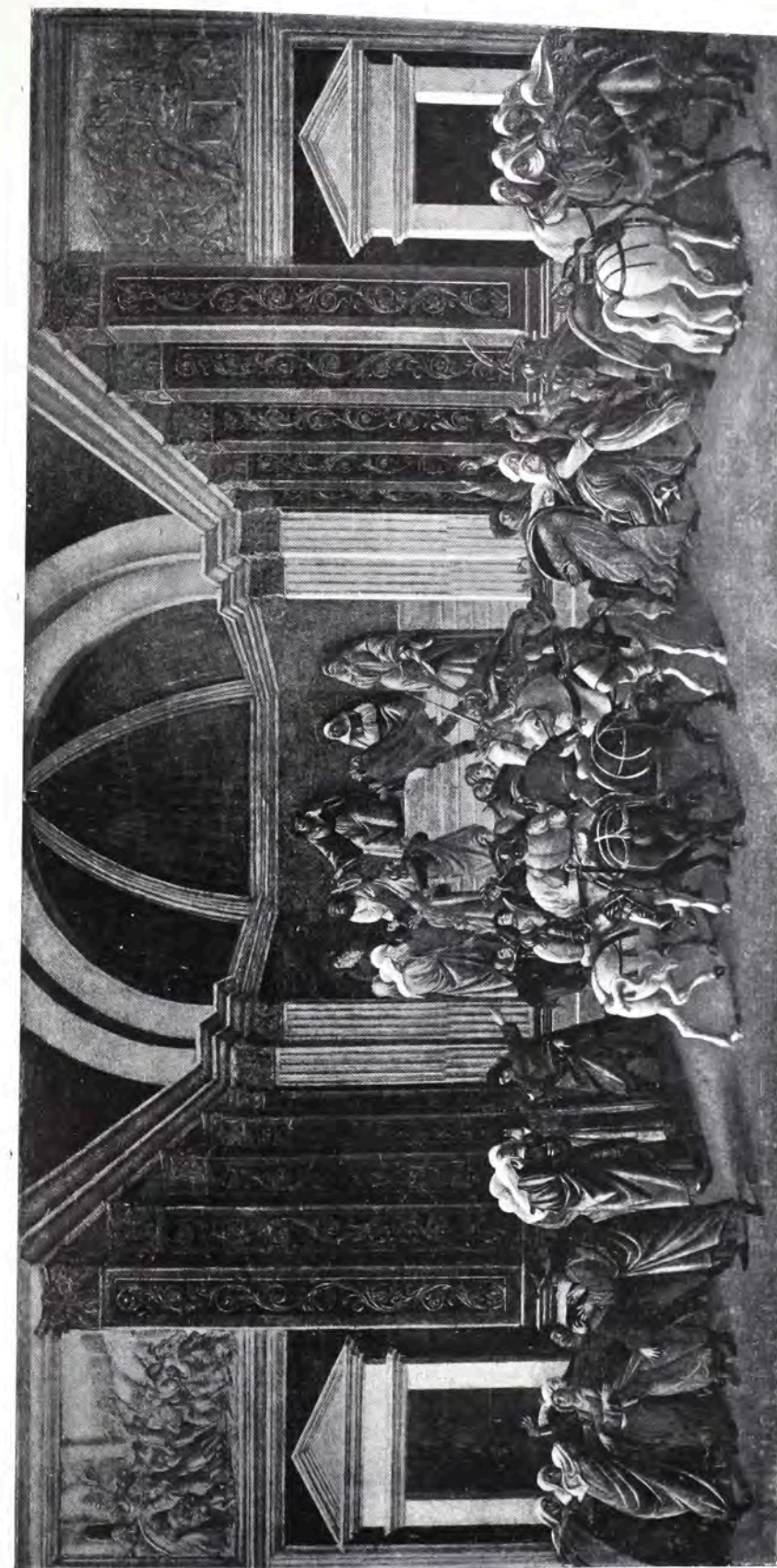
(Fot. Braun, Clément e C.).



LA MORTE DI LUCREZIA.

BOSTON, COLLEZIONE JOHN L. GARDNER.

(Dal « Burlington Magazine »).



LA STORIA DI VIRGINIA ROMANA — BERGAMO, ACC. CARRARA (GALL. MORELLI).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).



L'ADORAZIONE DEI MAGI — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Alinari).



LA DEPOSIZIONE.

MILANO, MUSEI VOLEN VETANA.



L'ADORAZIONE DEI MAGI — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Alinari).



LA DEPOSIZIONE.

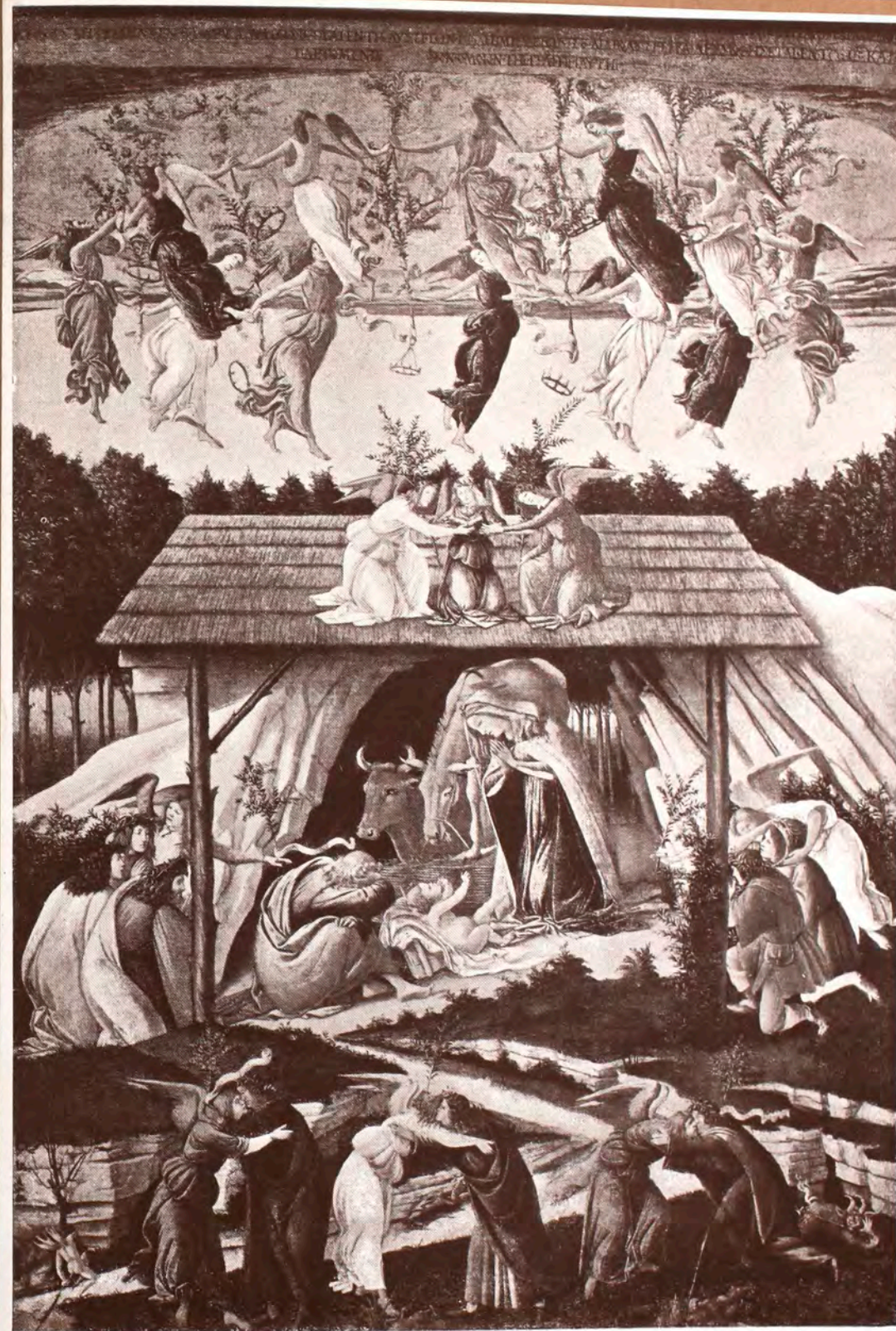
MILANO, MUSEO POLDI-PEZZOLI.

(Fot. Montabone).



LA DEPOSIZIONE — MONACO, PINACOTECA.

(Phot. Hanstaengl).



LA NATIVITÀ.

LONDRA, GALLERIA NAZIONALE.

(Fot. Mansell).

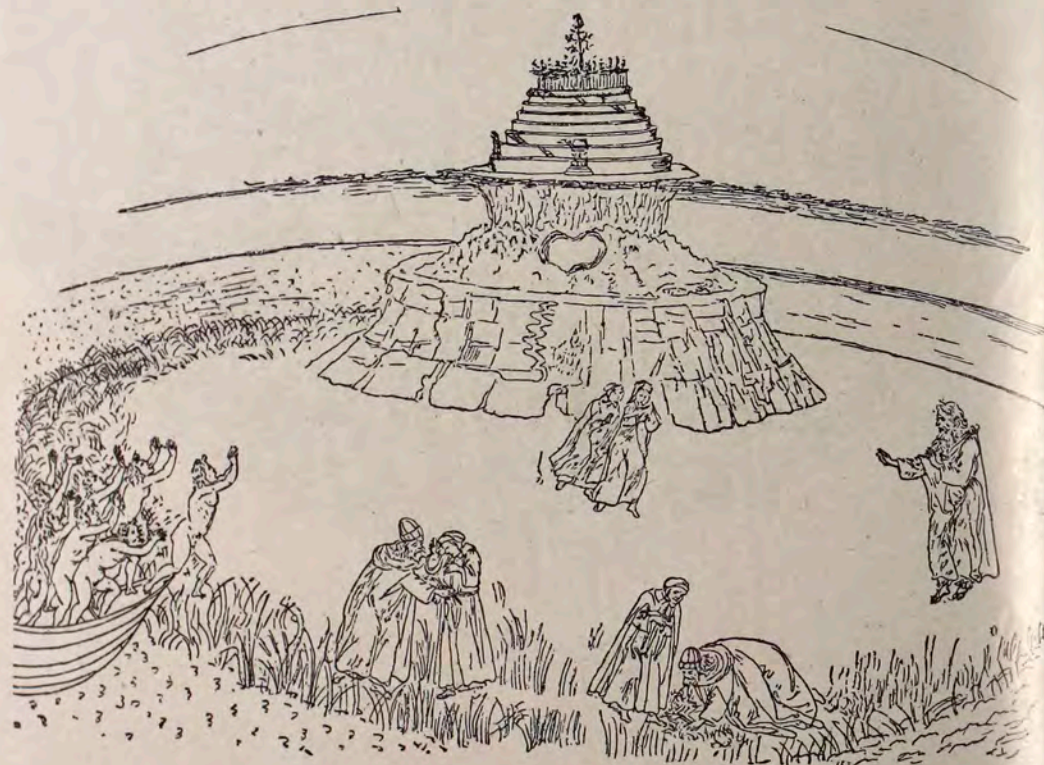


MADONNA COL FIGLIO ED ANGELI.
MILANO, AMBROSIANA.

(Fot. Brogi).

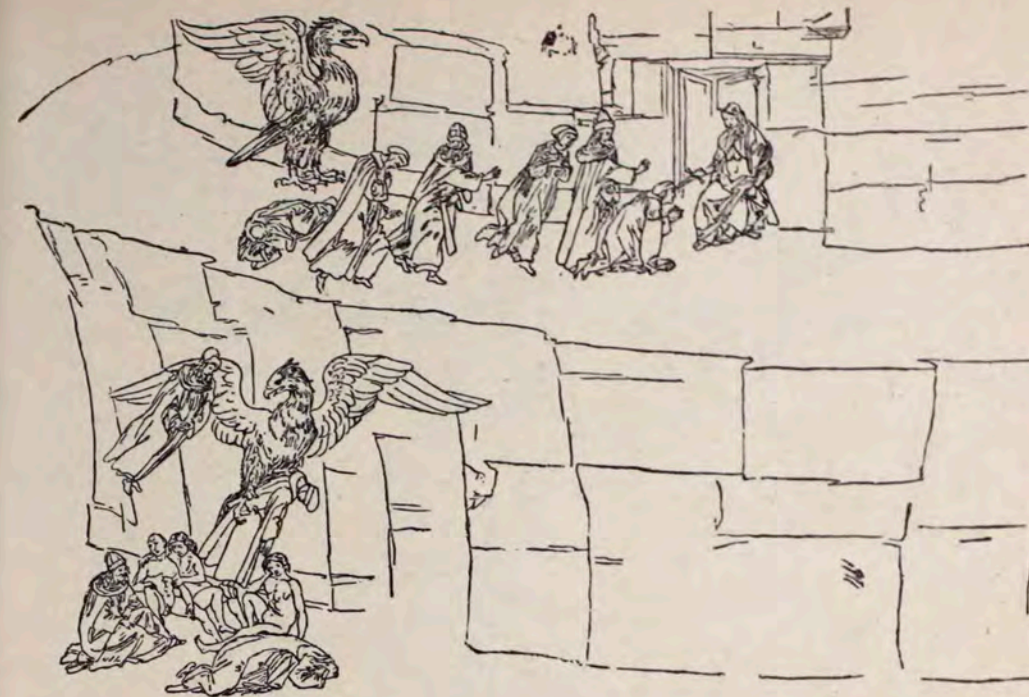


I GIGANTI.

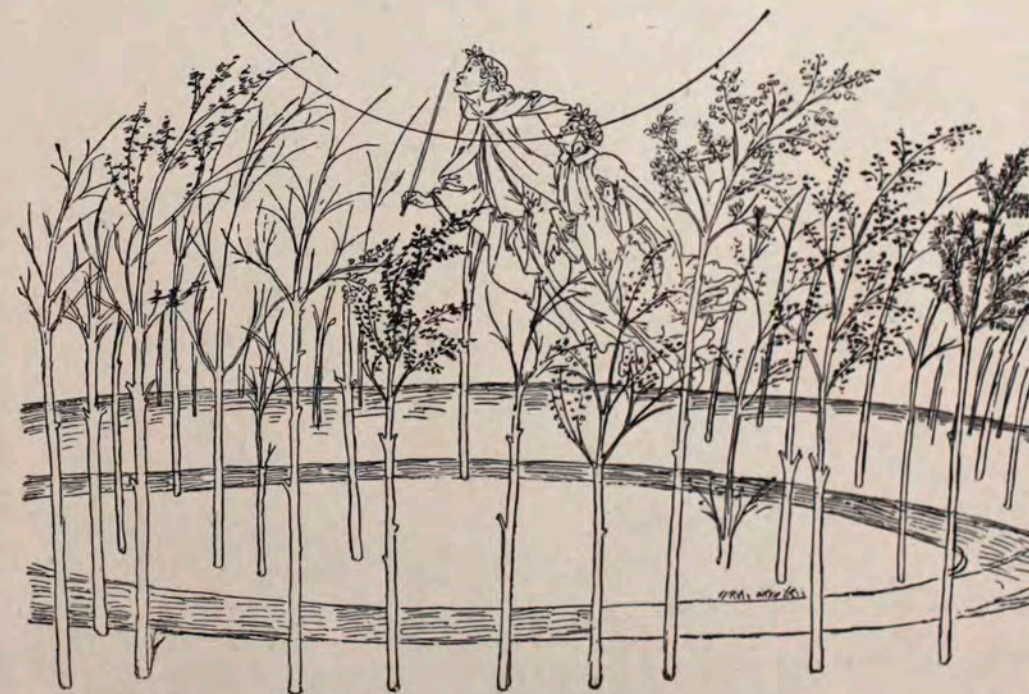


LA MONTAGNA DEL PURGATORIO (PURG. I-II).

ILLUSTRAZIONI PER LA DIVINA COMMEDIA (DISEGNI A PENNA).



LA PORTA (PURG. IX).



LA SALITA AL CIELO.

ILLUSTRAZIONI PER LA DIVINA COMMEDIA (DISEGNI A PENNA).



LA PROCESSIONE DELLA CHIESA TRIONFANTE (PURG. XXX) — ILLUSTRAZIONE PER LA DIVINA COMMEDIA (DISEGNO A PENNA).



DANTE GUARDA LE SCHIERE DEGLI ANGELI (PAR. XXVIII) — ILLUSTRAZIONE PER LA DIVINA COMMEDIA (DISEGNO A PENNA)

ALCUNE OPERE
ATTRIBUITE A SANDRO BOTTICELLI

Alle opere assegnate per comune consenso al Botticelli, abbiamo stimato opportuno ed utile far seguire alcune tra le più significative opere attribuite in passato, ed anche recentemente, al maestro. Esse vengono quindi a rappresentare una parte di quelle pitture uscite dalla bottega del Botticelli o eseguite da modesti e mediocri imitatori, i quali, avendo potuto imitare l'esteriorità dell'arte del maestro, hanno creduto di poterne ripetere anche lo spirito inimitabile.

E il confronto, noi crediamo, sarà per essere interessante ed utile per una comprensione sempre migliore dell'arte del finissimo artista.



MADONNA CON SANTI.
FIRENZE, GALLERIA
ANTICA E MODERNA.
(Fot. Brogi).



LA MADONNA DELLE ROSE.
FIRENZE, PALAZZO PITTI.
(Fot. Alinari).



LA VERGINE E IL BAMBINO CON S. GIOVANNI — FIRENZE, PALAZZO PITTI.
(Fot. Alinari).



MADONNA COL BAMBINO — ROMA, GALLERIA COLONNA.



IL BATTESIMO DI GESÙ.
GIÀ NELLA COLL. GUIDI DI FAENZA.



LA MADONNA COL FIGLIO.
TORINO, R. PINACOTECA.

(Fot. Alinari).



LA DERELITTA — ROMA, RACCOLTA PALLAVICINI.



VENERE.
BERLINO, PINACOTECA.

(Fot. Hanfstaengl).



L'AUTUNNO.
CHANTILLY, MUSEO.

(Fot. Braun, Clément e C.).



LA VERGINE COL FIGLIO, S. GIOVANNINO E UN ANGELO.
TORINO, R. PINACOTECA.

(Fot. Alinari).



LA BELLA SIMONETTA.
FIRENZE, GALLERIA PITTÌ.

(Fot. Brogi).



RITRATTO DI GIOVINE DONNA,
FRANCOFORTE, GALLERIA STAEDEL.

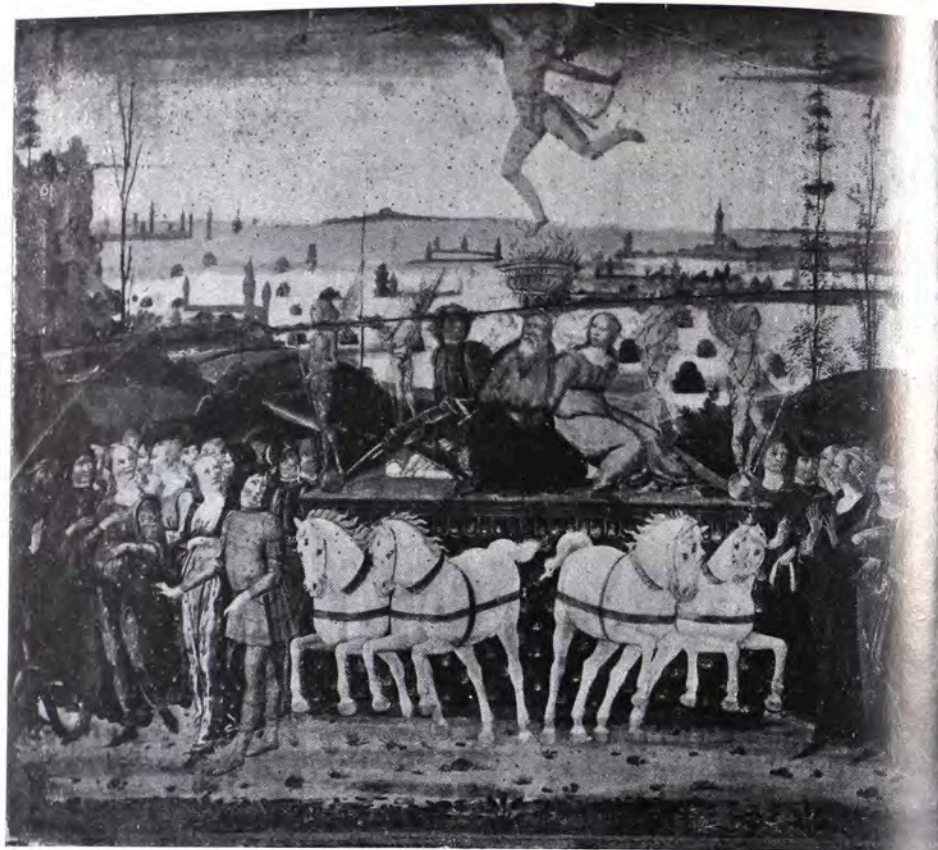
(Fot. Braun, Clément e C.).



LA VERGINE INCORONATA.
ROMA, RACCOLTA PRINCIPE CHIGI.
(Fot. Anderson).



LA VERGINE E IL BAMBINO.
LONDRA, GALLERIA NAZIONALE.
(Fot. Hanfstengl).



IL TRIONFO DELL'AMORE — FIESOLE, CHIESA DI S. ANSANO.



IL TRIONFO DEL TEMPO — FIESOLE, CHIESA DI S. ANSANO.



IL TRIONFO DELLA RELIGIONE — FIESOLE, CHIESA DI S. ANSANO.



IL TRIONFO DELLA CASTITÀ — FIESOLE, CHIESA DI S. ANSANO.



LA MADONNA COL BAMBINO GESÙ IN TRONO
E VARI SANTI.
FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Alinari).



LA VERGINE E IL BAMBINO.
LONDRA, GALLERIA NAZIONALE.



LA VERGINE E IL BAMBINO.
VIENNA, GALLERIA LIECHTENSTEIN.

(Fot. Hanstaengl).



LA VERGINE E IL BAMBINO CON S. GIOVANNI E ANGELI.
BERLINO, PINACOTECA.

(Fot. Hanfstaengl).



LA MADONNA COL BAMBINO E ANGELI.
FIRENZE, GALLERIA CORSINI.

(Fot. Alinari).



LA SACRA FAMIGLIA.
FIRENZE, GALLERIA PITTI.

(Fot. Anderson).



I TRE ANGELI COL TOBIOLO.
FIRENZE, GALLERIA ANTICA E MODERNA.

(Fot. Anderson).



I TRE ANGELI COL TOBIOLO — TORINO, R. PINACOTECA

(Fot. Alinari).



IL REDENTORE.
BERGAMO, ACC. CARRARA (GALL. MORELLI).



RITRATTO DI GIOVINE — VIENNA, GALLERIA LIECHTENSTEIN.
(Fot. Hanfstengl).



RITRATTO DI GIOVINE — BERLINO, PINACOTECA.



LA BELLA SIMONETTA — BERLINO, PINACOTECA.

(Fot. Hanfstaengl).



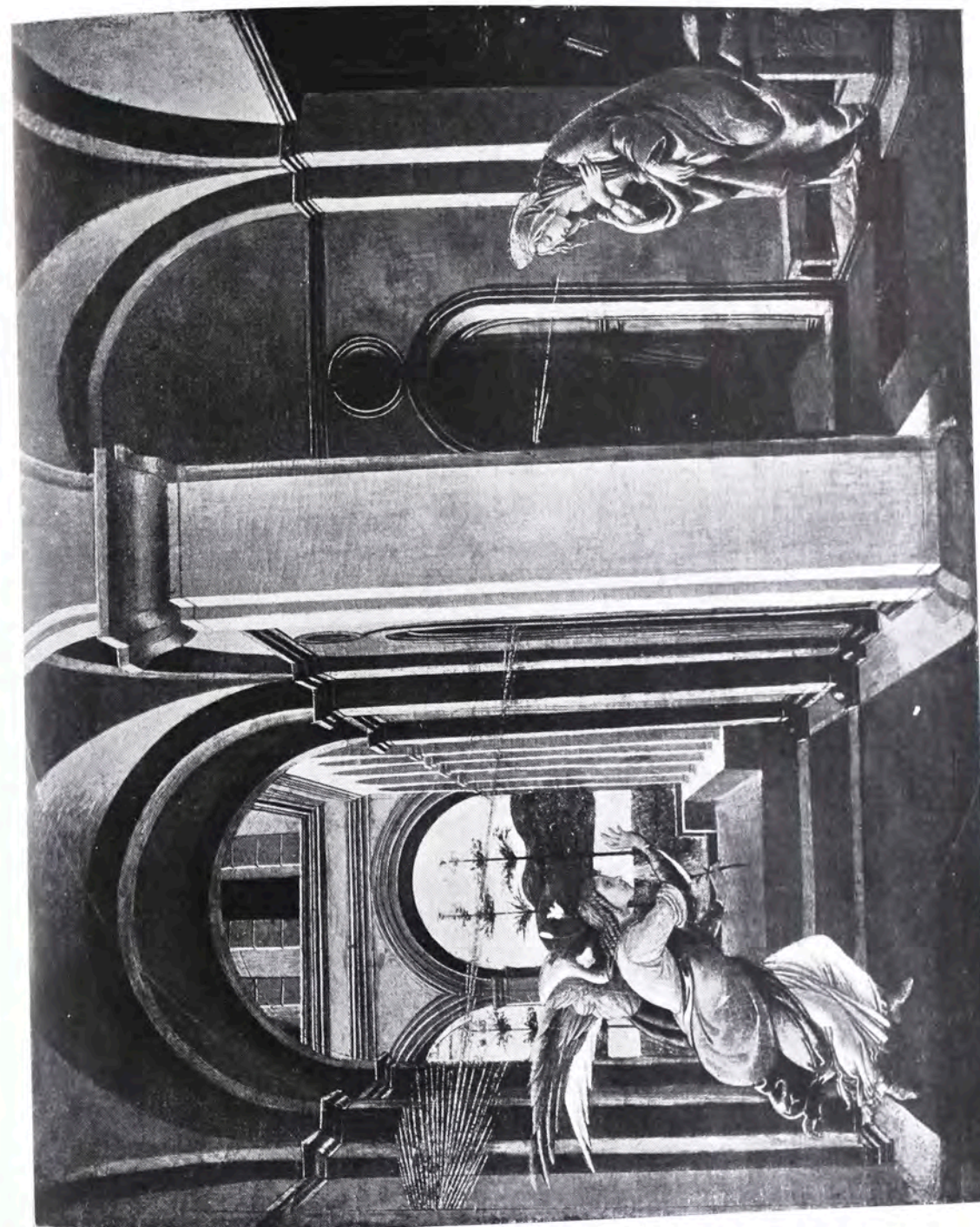
RITRATTO DI DONNA — BERLINO, PINACOTECA.

(Fot. Hanfstaengl).



L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE.
FIRENZE, CONSERVATORIO DELLA QUIETE.

(Fot. Alinari).



L'ANNUNCIAZIONE.
GLASGOW,
GALLERIA D'ARTE.
(Fot. Hanfstängl).



LA VERGINE E IL BAMBINO CON DUE ANGELI.
LONDRA, GALLERIA NAZIONALE.

(Fot. Hanfstaengl).



LA VERGINE E IL BAMBINO CON S. GIOVANNI.
FRANCOFORTE, GALLERIA STAEDEL.

(Fot. Braun, Clément e C.).



LA VERGINE COL FIGLIO.
FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Alinari).



L'ASSUNZIONE DELLA VERGINE.
FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Alinari).



DISEGNO — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.



LIST OF PHOTOGRAVURES

	Facing p.
BIRTH OF VENUS. Uffizi <i>Photograph, Houghton</i>	38
ADORATION. St. Petersburg	42
LORENZO TORNABUONI WELCOMED BY THE LIBERAL ARTS. Fresco, Louvre <i>Photograph, Anderson</i>	54
GIOVANNA TORNABUONI AND THE THREE GRACES. Louvre <i>Photograph, Anderson</i>	56
MADONNA AND ST. JOHN. Louvre	58
MADONNA OF THE POMEGRANATE. Uffizi <i>Photograph, Houghton</i>	60
THE VIRGIN OF THE MAGNIFICAT. Uffizi <i>Photograph, Houghton</i>	62
ANGELS FROM THE MAGNIFICAT. Uffizi <i>Photograph, Houghton</i>	62
THE ANNUNCIATION. A School Work <i>Photograph, Houghton</i>	64
MADONNA FROM THE ANNUNCIATION	64
THE CORONATION OF THE VIRGIN. Florence	66
DANCING ANGELS FROM THE CORONATION OF THE VIRGIN. Accademia, Florence <i>Photograph, Houghton</i>	66
MADONNA WITH ANGELS. Berlin	68
CALUMNY. Uffizi <i>Photograph, Houghton</i>	70
GROUP OF CALUMNY AND INNOCENCE FROM "CALUMNY." Uffizi <i>Photograph, Houghton</i>	72
THE NATIVITY. National Gallery	74
MADONNA DI S. BARNABA. Florence	76
MADONNA AND CHILD. Poldi-Pezzoli Gallery, Milan <i>Photograph, Anderson</i>	78

I

1444—1475

ALESSANDRO DEI FILIPEPI, or Sandro Botticelli as he was familiarly called by his contemporaries, is one of the most interesting among the Florentine painters of the Renaissance. Both his art and personality have had a singular fascination for the scholars and critics of the nineteenth century. The strong individuality of his conceptions, the depth and originality of his thought, his fine poetic imagination and keen sense of beauty, appeal in a peculiar manner to the modern mind, and have made him as popular in the present day as he was in his own lifetime. The great thinkers of the last generation who first opened our eyes to the forgotten glories of the early Renaissance, and the experts who have brought the scientific methods of the new criticism to bear upon these questions, agree in their admiration for this rare master. Ruskin and Pater have enshrined Botticelli's name in immortal prose; Morelli and Mr. Berenson have pronounced him to be "a creative and original genius of the first rank," as well as "the greatest lineal designer that Europe has ever had."

Above all, we have in Botticelli a typical Florentine artist, who gave expression to the life and thought of his fellow-citizens more fully than any master of the age. The other great painters who flourished towards

SANDRO BOTTICELLI

the close of the fifteenth century were soon drawn away from the city of their birth. Leonardo spent the best years of his life at Milan and went to die in France; Michelangelo belongs more to Rome than he does to Florence, and his most famous paintings are to be seen in the Vatican chapel. But Sandro spent almost the whole of his life in Florence and is closely associated with her greatest age and the golden days when Giovanni Rucellai thanked God that he had been allowed to live.

Born in the time of Cosimo, the father of his country, Botticelli became the favourite painter of that great citizen's still more illustrious grandson, Lorenzo dei Medici, who employed him to record the triumph of his house and the ruin of his foes on the walls of Florence. An intimate friend and companion of the humanists, whom the Magnifico delighted to honour, he painted the classical myths of the Greek world with which they were enamoured, as it appeared in their eyes. His Venus and Pallas, his nymphs and Cupids, were inspired by their verses. Every detail of the Primavera or the Villa Lemmi frescoes was supplied by Angelo Poliziano or Marsilio Ficino. Their enthusiasm for antiquity, their love of natural beauty, even their revived interest in Dante are all reflected in Botticelli's works. The same Christian idealism which made Pico and Ficino seek to reconcile the doctrine of Plato with the faith of Christ, moved Sandro to paint those Madonnas in which the deepest human tenderness and the purest religious feeling is combined with the highest decorative beauty. And this same mystic tendency led Botticelli to listen to the great Dominican preacher whose voice had so strange an attraction for the humanists of Lorenzo's circle, and made him to devote his last days to the cause of Christ and the Frate.

SANDRO BOTTICELLI

Sandro was the fourth son and youngest child of a prosperous tanner, Mariano di Vanni dei Filipepi. In these days there were large tanneries on the banks of the Mugnone, a stream on the outskirts of the city, which M. Müntz compares with the Bièvre in modern Paris. Probably Mariano was the owner of one of these tanneries, but he lived with his large family of children and grandchildren in a house of the Via Nuova, now the Via Porcellana, in the Borgo Ognisanti, close to the Church of Santa Lucia. He seems to have been in comfortable circumstances, and owned both houses and lands in other parts of the town. All his sons were brought up to some trade. The eldest, Giovanni, born in 1420, was, like his father, a leather merchant, who acquired the nickname of *Il Botticello*, either from the barrel which was the sign of his shop, or from his own corpulent figure.

The second, Antonio, was a goldsmith and bookseller, who afterwards settled at Bologna. The third, Simone, born in 1443, went to Naples at the age of fourteen, in the service of Paolo Rucellai, a wealthy Florentine banker. And the fourth, Sandro, seems to have been only about a year younger than Simone. In an income-tax return of February 1458 (O.S. 1457) which has lately been discovered by Mr. Herbert Horne, Sandro is described as being thirteen years of age, and as still going to school, on account of his delicate health. Vasari tells us that Sandro took no pleasure in reading, writing, or figures, and was always discontented, until his father, seeing the boy's eccentric habits, apprenticed him to a goldsmith named Botticelli, which was the origin of the nickname which clung to the painter throughout his life. But there seems to have been no goldsmith of that name in Florence; and the surname of Botticelli, by which the artist became known to posterity, was evidently

SANDRO BOTTICELLI

acquired from his elder brother, the broker Giovanni. On the only two occasions in which he signed his works, he gives his name as Alessandro or Sandro di Mariano; but alike in contracts and income-tax returns, he is generally described as *detto Botticello*, or *di Botticelli*. This evidently was the name commonly used by his comrades. Leonardo da Vinci speaks of him in his "Trattato" as "our Botticello"; and Michelangelo, who was thirty years younger, sent a letter to him bearing the address of Sandro Botticelli. Antonio Billi, writing early in the sixteenth century, describes the painter as Sandro di Botticello; while the Anonimo of the Codex Gaddiano, who compiled his record a few years later, gives his full name as "Sandro di Mariano di Vanni Filipepi, called Sandro di Botticelli."

It is, of course, possible that Sandro may have worked for a year or two with his brother, the goldsmith Antonio, but before long he succeeded in persuading his father that painting was his true vocation.

"The boy," writes Vasari, "was enamoured of painting, and opened his heart freely to his father, who, seeing the force of his inclination, took him to Fra Filippo of the Carmine, a most excellent painter of those days, in order that Sandro might learn from him according to his desire. From that time he devoted himself wholly to the study of this art, and followed and imitated the style of his master so closely, that Fra Filippo loved him dearly, and took so much pains in teaching him, that Sandro soon reached an excellence far beyond expectation."

Botticelli was probably apprenticed to Fra Filippo about 1460, when he was fifteen or sixteen, and accompanied the Carmelite to Prato, when four years later, by order of Cosimo dei Medici's illegitimate son



By permission of H. P. Horne, Esq.

MADONNA DELLA VANNELLA (SETTIGNANO).

SANDRO BOTTICELLI

Carlo, the newly appointed Provost of the Collegiate Church, he resumed his long-neglected work in the Pieve. This ancient choir, where the genial friar painted his series of frescoes from the lives of St. Stephen and St. John the Baptist, was the true school in which the dreamy, impressionable lad received his artistic training.

In these fascinating, but sadly injured paintings, which still charm us by their brightness and animation, we recognize many of the motives which his scholar was to turn to good account in years to come. In the venerable evangelists, whose patriarchal figures look down from the vaulted roof; in the light and graceful steps of the dancing Salome, in her swaying form and fluttering draperies; in the yearning faces of the sorrowing disciples who stand round the bier of the first martyr; we already see the germ of Botticelli's art. And it is precisely in the last subjects of the series—the Feast of Herodias and the Stoning and Burial of St. Stephen—that we trace the strongest resemblance to the younger master's style. These frescoes were painted in 1464, when the reckless friar was working with feverish haste to make up for lost time and recover the favour of his indignant patrons.

Early in 1465 the long-delayed work was at length completed, and soon afterwards Botticelli returned to Florence. He did not accompany the Carmelite friar when, in March 1467, he set out on his last journey, to decorate the cupola of the Duomo at Spoleto. But the singing and dancing angels scattering roses at the feet of the blessed, which are so prominent a feature in Fra Filippo's fresco of Paradise, bear a striking likeness to some of Botticelli's creations and show that the pupil was familiar with the latest phase of his master's art. He may have helped the friar in preparing the cartoons for this important work, or, as is

SANDRO BOTTICELLI

more probable, may have visited Spoleto on his way to Rome in 1481. In any case Sandro did not forget the debt that he owed to his old master, and when after Filippo Lippi's death the Friar's young son was brought back to Florence, he entered Botticelli's studio and received his early training from his father's most distinguished pupil. One interesting work of Sandro's first period has been lately discovered by Mr. Berenson and Mr. Herbert Horne in the little oratory of the Madonna della Vannella near Settignano. The wayside shrine which contained this damaged fresco was originally raised in honour of Our Lady, whose kindly influence the Tuscan peasants invoked to shield the vineyards and orchards on the hill of Settignano from hail and tempest. The plump and rosy child standing on his mother's knee recalls Fra Filippo's babes; but the droop of the Virgin's head, and the gentle melancholy of her expression, are already characteristic of Botticelli. The group bears a marked resemblance to the Madonna and Child with the little St. John and the cypress and rose bushes in the background, now in the Louvre (No. 1296). This popular painting, which is still ascribed to Botticelli himself in the catalogue, was evidently executed by some follower, in the days when Sandro's fame was at its height, from one of his master's old drawings.

Another early work in which the best critics have long recognized Botticelli's hand and which he probably painted two or three years after the Settignano Madonna, is the long narrow panel of the Adoration of the Magi, now in the National Gallery (No. 592). Here the Virgin and Child are quite in Fra Filippo's style, but the crowd of spectators, the horses and pages on the left of the picture reveal the influence of a new teacher. This is none other than Antonio Pollaiuolo, the goldsmith-painter whose



Houghton.

JUDITH (UFFIZI).

SANDRO BOTTICELLI

marvellous powers of drawing exerted so powerful an influence on all the great masters of the next generation from Botticelli and Leonardo to Raphael and Michelangelo. After Fra Filippo's departure, Sandro was, it is plain, closely connected with both Antonio and his brother Piero, and probably worked during several years as their assistant. In this capacity, somewhere about the year 1470, he painted his noble figure of "Fortezza," as a companion to the six Virtues already executed by the Pollaiuoli brothers for the tribunal of the Mercatanzia. "As a youth," writes Antonio Billi, the oldest of Sandro's biographers, "he made in the Mercatanzia a most beautiful Fortezza." Both Vasari and the Anonimo give us the same information; and Albertini in his *Memoriale* of 1510, remarks that the six Virtues in the Mercatanzia are by the hand of Piero Pollaiuolo, adding, "the seventh is by Sandro."

There can, we think, be no doubt that the figure in question was painted by Sandro, although in this instance he followed the pattern before him so closely that even Morelli would not accept the panel as his work. His Fortitude is a young woman partly clad in armour, seated in a recess, on a throne of coloured marbles, and bearing a mace in her hands. The figure is executed in the same pale colouring and sculptural style as the six companion Virtues by the Pollaiuoli, her embroidered draperies and the variegated marbles of her throne are the same. But the attitude and expression are altogether Sandro's own. The bent head and nervously clasped hands, the patient and weary but still resolute mien, all help to give the same impression of restrained force, of brave and steadfast endurance. We are reminded of the eloquent passage in which Ruskin long ago described this picture.

SANDRO BOTTICELLI

"Worn somewhat and not a little weary, instead of standing ready for all comers, she is sitting apparently in reverie, her fingers playing restlessly and idly—nay, I think even nervously—about the hilt of her sword. For her battle is not to begin to-day, nor did it begin yesterday. Many a morn and eve have passed since it began; and now is this to be the ending day of it? And if this—by what manner of end? This is what Sandro's Fortitude is thinking, and the playing fingers about the sword hilt would fain let it fall, if it might be; and yet how swiftly and gladly will they close on it, when the far-off trumpet blows, which she will hear through all her reverie."

The same fine, imaginative conception marks the other pictures which the young Florentine master painted at this period of his career. Foremost among these are the two small panels of Judith and Holofernes which Borghini, the eighteenth-century writer, mentions as having been given by Messer Ridolfo Sirigatti to the Grand Duchess Bianca Capello for her cabinet of paintings. Both of these little pictures are now in the Uffizi, and in spite of clumsy restoration are characteristic examples of Botticelli in his Pollaiuolesque time. In the one, Judith, bearing a sword in her right hand and an olive branch in her left, walks swiftly and lightly across the open hillside, attended by a faithful handmaid carrying her vessels of wine and oil in the one hand and the head of Holofernes, wrapt in a cloth on her head. Judith has the same long neck and peculiar type of face as the Fortezza, the same high cheek-bones and wistful eyes. Her countenance wears the same expression of gentle sadness, and the eyes of the servant are fixed in silent devotion on her mistress, as, strong in the might of the great deliverance that she has wrought, she returns to the tents of Israel. In the other panel, we see the

SANDRO BOTTICELLI

tent of Holofernes, as it was on that same dread morning, with the curtains drawn back and the soldiers and servants looking in grief and horror at the headless corpse. The scene is painted with dramatic truth and vividness, and the drawing and modelling of the nude figures show how much Botticelli had learnt from the Pollaiuoli.

The same attempt to render the human form with truth and dignity is evident in the noble *St. Sebastian* which Sandro painted, according to Vasari, by order of Lorenzo dei Medici, for the Church of Santa Maria Maggiore, in January 1473-74. If this date, given by the Anonimo, is correct, Botticelli's *St. Sebastian* was finished before the famous version of the Saint's martyrdom, which Antonio Pollaiuolo executed in 1475, for the Pucci chapel in the Church of the Annunziata, and which is now in our National Gallery. The subject was a favourite one with the Florentine naturalists who readily embraced this opportunity of displaying their knowledge of anatomy and modelling. But Sandro was not content with this, and if his *St. Sebastian* fails to attain Antonio's mastery of structural design, the calm beauty of the martyr's face reveals the poetry and elevation of the young artist's thought. We have another proof of Sandro's romantic invention, in the fine landscape background, with its steep rocks and towers on the shore of a distant sea, which was to serve as a model for many of his contemporaries and followers in future days.

Closely akin to these works is the lovely Madonna which Morelli discovered twenty years ago in a dark corner of Prince Chigi's palace in Rome. Since then its sale has been the object of a notorious law-suit, and the picture is now the property of Mrs. J. L. Gardner of Boston, U.S.A. There is a youthful charm and *naïveté* about this little work, together with a certain

SANDRO BOTTICELLI

delicacy and refinement, and a mystic vein of poetry, which renders it very attractive, while its excellent preservation lends it an especial value. A boy-angel robed in green, with a wreath of bay-leaves in his fair locks, is in the act of offering a bunch of grapes and wheat to the child on his mother's knee. The Virgin looks down pensively as she plucks one of the ripe ears of corn, and seems to muse thoughtfully over these symbols of the Eucharist, which the child in her arms blesses with his little hand. The composition of the group, the open window at the back with its charming glimpse of wooded hills and winding stream, the soft rose and pale-blue tints of the Madonna's draperies, and the transparent veil on her rippling hair all recall Fra Filippo's style, while in the fine modelling of the forms, especially that of the angel's face, Botticelli comes nearer to Pollaiuolo, in his attempt to attain structural completeness, than in any other work of this period.

There was another young Florentine painter with whom Sandro must have been intimately acquainted in these early years. This was Leonardo da Vinci, who was growing up in Andrea del Verrocchio's workshop and who was admitted into the Guild of Painters in the year 1472. Although eight years younger than Botticelli, Verrocchio's pupil already gave signs of genius that was to distinguish him among his fellows, and certain qualities in his art must early have excited Sandro's interest. We know that the two masters were friends at this period of their career, and though the character of their art differed in many respects, they were alike in their constant endeavour to attain ideal beauty and to give expression to the inner life of the soul. There can be little doubt that they influenced each other mutually, although the precise nature and degree of that influence is a problem that

SANDRO BOTTICELLI

still remains to be solved. But the expression of the angel in the Chigi Madonna shows that Sandro was already striving to depict the finer and more subtle shades of feeling in his art, an effort which may have been prompted by his intercourse with Leonardo.

Meanwhile the originality of Sandro's own genius could not fail to command the attention of the cultured society of Florence in the days of the Medici.

When, in 1472, Fra Diamante, the Carmelite assistant who had followed Fra Filippo Lippi to Spoleto, returned to Florence after finishing his master's work, Botticelli was already known as an artist of reputation. His fame soon spread beyond the walls of his native city, and a few months after he had completed his panel of *St. Sebastian* he was invited to help in the decoration of the Campo Santo of Pisa, upon which another Florentine master, Benozzo Gozzoli, had been engaged during the last six years. In May 1474 he paid his first visit to Pisa, and received a florin for the expenses of his journey from the superintendent of the Duomo works. The result of this interview was that Botticelli agreed to paint an *Assumption* for the chapel of the Incoronata in the Duomo, on condition that, if the work met with approval, he would be employed to paint the same subject on the walls of the Campo Santo. In July Sandro returned to Pisa, and began to execute this honourable commission. During the next three months the archives of the Cathedral chapter contain frequent entries of supplies of corn given to Sandro, surnamed Botticello, as well as of payments of money for ultramarine which he had procured from Florence. But after September 1474, Sandro's name no longer appears in the register, and we can only conclude that

SANDRO BOTTICELLI

the work was abandoned and left unfinished, because, as Vasari writes, it did not satisfy either the painter or his employers. In all probability he was impatient to return to Florence, where his reputation was already secured, and where a series of new and important works was awaiting him.

II

1475—1480

WHEN Sandro Botticelli first opened a workshop and entered on his career as an independent master, a new and brilliant era was dawning for his native city of Florence. On the death of Piero il Gottoso in 1469, his elder son, Lorenzo, a youth of twenty, succeeded without opposition to the post of chief magistrate, which his father and grandfather had held before him. Both he and his younger brother, the tall and handsome Giuliano, had been carefully trained by the foremost scholars in all the learning of the day, and from the moment that he took up the reins of government, Lorenzo showed himself a generous and enlightened protector of art and letters. Marsilio Ficino and the older Platonists who had enjoyed Cosimo's favour, held meetings of their Academy in the Palace of the Via Larga, and celebrated Plato's birthday in the gardens of the Medici villa at Careggi, while younger scholars and poets were attracted to Florence by a patron whose love of antiquity was as genuine as their own, and who wrote Latin verses worthy to rank with their best productions. Architects and sculptors, painters and goldsmiths found in the Magnifico a splendid and liberal master who had inherited the proud traditions of his ancestors, and grudged no expenditure on public buildings or works of art.

SANDRO BOTTICELLI

Both as the pupil of Fra Filippo Lippi, that spoiled child of the Medici, and the assistant of the Pollaiuoli brothers who had been constantly employed by Cosimo and his cultured son Piero, Sandro needed no introduction to Lorenzo's notice. In 1474 he had, as we have seen, received a commission to paint a *St. Sebastian* for this august patron. After his return from Pisa, at the close of the year, he was employed to paint a banner for the Tournament held in January 1475, on the Piazza di Santa Croce. On this memorable occasion Giuliano, the darling of the Florentine people, who was distinguished by his prowess in all knightly exercises, entered the lists wearing a cape sewn with pearls and rubies, and a suit of shining silver armour, and mounted on a splendid charger with richly-embroidered and jewelled trappings. There, before the eyes of his adored mistress, the beautiful Simonetta Vespucci, he vanquished all his rivals, and bore off the prize amidst the acclamations of the assembled multitudes.

The device adopted by Giuliano and represented on the banner borne before him, as was customary in these jousts, is described in an account of the Tournament which has been recently discovered in the Magliabecchiana Library by Signor Giovanni Poggi. Here, painted on a blue ground, with a rising sun above her head, was a large figure of Pallas wearing a fine gold vest and white robe, and standing on burning olive boughs. In her right hand the goddess bore a lance, in her left, a shield with the head of Medusa, while the God of Love lay bound with gold cords to an olive-tree behind her. The name of the artist is not given but the description agrees exactly with that given by Vasari of a life-sized Pallas painted by Botticelli in the Medici Palace, standing on a device of burning branches. There is an evident allusion to



Houghton.

GIOVANNI DEI MEDICI (UFFIZI).



By permission of Messrs. Braun, Clement.

PORTRAIT OF A MEDICI LADY (FRANKFORT).

SANDRO BOTTICELLI

this Pallas in the following entry from the Inventory of the treasures contained in the Medici Palace at the time of Lorenzo's death: "In the room of Piero—a cloth (*panno*) set in a gold frame, about 4 *braccia* high by 2 wide, bearing a figure of Pa—(Pallas) with a burning shield and an arrow, by the hand of Sandro da Botticelli."

Unfortunately this banner has perished together with most of the other paintings of Sandro in the Medici Palace. Among these Vasari describes Bacchus lifting a flask of wine to his lips with both hands—"a figure full of animation,"—as well as two portraits which must have been the earliest works which he painted for the Medici. One of these was the portrait of Lucrezia Tornabuoni, the wise and gifted mother to whom Lorenzo was so deeply attached and whose death in 1482 he lamented so truly. The other was the portrait of "*la bella Simonetta!*" the fair Genoese maiden who at fifteen became the bride of Marco Vespucci, a devoted follower of the Medici, and was the object of Giuliano's romantic devotion. Lorenzo speaks of his friend's wife with sincere affection, and her charms and goodness were the favourite theme of Poliziano and all the courtly poets of his circle. "Among many excellent gifts," writes Poliziano, "she had the sweetest and most attractive manners, so that all those who enjoyed the privilege of her friendship, thought themselves beloved by her, and it seemed almost impossible that so many men could love her without exciting any jealousy, and so many women praise her without feeling any sense of envy." Both the profile of Simonetta in the Pitti, and the striking portrait of Giuliano himself in the Morelli Gallery at Bergamo, were formerly supposed to have been painted by Botticelli, but are now recognized as the work of an assistant, probably the unknown artist to whom

SANDRO BOTTICELLI

Mr. Berenson has given the name of Amico di Sandro.

The only Medici portrait by Botticelli's own hand that still remains in existence is one of Cosimo's younger and favourite son Giovanni, whose early death was so bitterly lamented by his aged father. Sandro's little picture of this popular personage must have been copied from some earlier work, probably one of the wax effigies that were often modelled from a cast taken after death. Giovanni is represented in a black vest with a scarlet cap on his fair curly locks and a view of the winding Arno in the background. And in order that there should be no mistake as to his family, he holds a medal of his father Cosimo in both his hands. Another portrait which Sandro must have painted about the same time is that of the young Florentine in the red cap with the broad forehead and thick curly locks, now in the National Gallery. We know nothing of this youth, or of his connexion with the painter, but his bright and pleasant countenance and keen intellectual air are rendered with a force and reality which cannot fail to kindle our interest and awake our curiosity.

Giovanni dei Medici's portrait appears again in Sandro's famous altar-piece of the *Adoration of the Magi*, now in the Uffizi. The subject was a favourite one with Sandro, who has left us several versions of the familiar story painted at different periods of his career, with the most varied intentions and surroundings. Sometimes he places the scene in a rocky wilderness, sometimes in the heart of a pine-forest. In some instances he introduces Roman arches and monuments or wide landscapes with mountains and sea-shore. In the Uffizi altar-piece the legend of the Three Kings becomes an apotheosis of the house of Medici; in a later work it is used as an opportunity



Houghton.

THE ADORATION OF THE MAGI (UFFIZI).

SANDRO BOTTICELLI

for celebrating Savonarola's dream of the New Jerusalem on earth. Last of all, it is transformed into a mystic vision of the Celestial Country, where bright-hued seraphs dance and sing on the clouds of heaven, and angels welcome martyred saints to their embraces.

Two versions of the subject belong to the early days when the influence of the Pollaiuoli was still the predominating feature of his art. The long panel (No. 592) in the National Gallery was, as we have seen, painted about 1468, the *tondo* in the same collection probably belongs to a somewhat later period and was not finished until after his return from Pisa, in 1474. The long-tailed peacock perched on the marble pedestal, the dog sitting upon its haunches, the trumpeters and Roman arches in the background, recall Benozzo Gozzoli's crowded compositions, and may have been suggested by that master's frescoes in the Campo Santo. But the animated groups of youths and the foreshortened horses with their rich harness and trappings are all in the style which Sandro had acquired from his intercourse with the Pollaiuoli. This round may indeed be the identical *tondo* of the Epiphany which Vasari saw in the house of the Pucci, that family which was so closely connected with the Medici, and for whom Antonio Pollaiuolo painted his great *St. Sebastian* in 1475. Like the long panel on the same subject in the National Gallery, this picture is still ascribed to Filippino Lippi in the official catalogue, but is undoubtedly the work of this more illustrious master and was acquired with the well-known *Nativity* of 1500, from the Fuller-Maitland Collection. Several of the heads in the left-hand corner of this *tondo* bear a marked resemblance to those in the Uffizi *Adoration*, which was evidently painted a year or two later, probably about 1476.

The first thing that strikes us in this little altar-piece

SANDRO BOTTICELLI

is the boldness and originality of the conception. Certain traditional features of the composition are still retained. The pent-house roof and the ruined arches are still here. The peacock spreads his tail over the rough-hewn walls of the stable of Bethlehem and the Star from the East sheds its heavenly lustre on the Holy Family. But the Virgin and Child, instead of being placed in a corner of the picture and surrounded with a crowd of worshippers, occupy a prominent position in the centre, and are raised on a higher plane than the Magi; while Joseph looks on from behind, leaning his head on his hand in tranquil meditation. The number of spectators is greatly reduced and the attendants are ranged in groups on either side. Immediately in front of the central group, kneeling devoutly at the feet of the Child, with their golden caskets in their hands, are the Three Kings from the far East.

In these three figures we recognize three illustrious members of the house of Medici. Cosimo is the venerable old man, wearing a dark green mantle, edged with fur and embroidered with gold, who bends down to kiss the foot of the Child with an expression of tender love, writes Vasari, mingled with a sense of satisfaction at having reached the goal of his long journey. In the second King, kneeling in the foreground, and clad in a scarlet robe lined with ermine, we recognize the massive features and dark hair of Piero il Gottoso, which Mino da Fiesole's marble bust in the Bargello has rendered familiar. The third King, robed in white, kneeling on Piero's right, and turning to speak to his brother, is Cosimo's younger son Giovanni. The portraits of other members and friends of the family may be discovered among the life-like heads of the little knot of courtiers who stand together in the left-hand corner of the picture.

SANDRO BOTTICELLI

Several critics have recognized Giuliano dei Medici in the youth with the jet black locks and melancholy countenance who stands immediately behind the kneeling Magi, and Lorenzo himself in the youth wearing a crimson doublet and clasping the hilt of his sword with both hands. But in neither of these do we find that close resemblance to the medals and busts of the youthful brothers which is so marked in the case of their grandfather and his sons, and which justifies Vasari in declaring that this portrait of Cosimo is the most life-like and natural that was ever painted.

One other figure in the picture, however, is undoubtedly a portrait. This is the tall man with hooked nose and dark curling locks, who stands in the right-hand corner, wrapt in a long orange cloak. This is clearly the portrait of Sandro himself, whom we see here standing in a characteristic attitude, looking back over his shoulder, and fixing his keen gaze upon us. The powerful head, shaggy locks, and deep-set eyes, all give the impression of a man of strong character and great intellectual force, and bear a striking likeness to the portrait introduced by his pupil, Filippino, eight or nine years later, into a fresco of the Brancacci Chapel.

The scientific arrangement of the whole composition, the skilful manner in which the separate groups are balanced, the masterly modelling and life-like expression of each individual head in the picture, help to explain the enthusiastic admiration which Botticelli's *Adoration* excited among his contemporaries. "It is impossible," writes Vasari, "to describe the beauty which Sandro has imparted to each different figure and face. They are all placed in different positions. Some are seen full face, others in profile, others again at three-quarters, while some are looking

SANDRO BOTTICELLI

down. The variety of expression is infinite. Young and old alike are represented with an individuality that reveals the perfect mastery to which the artist had attained. . . . Alike in drawing, colour and composition, the work is so admirable and beautiful that every painter of our time is filled with wonder at the sight."

The date of this altar-piece and the introduction of the Medici portraits has, not unnaturally, led modern writers to conclude that this painting was presented by Lorenzo dei Medici to the church of Santa Maria Novella as a thank-offering for his escape from the assassins who murdered his brother Giuliano. But there is no evidence in support of this theory, and Mr. Horne has recently discovered documents which prove that this *Adoration* was originally painted for the family altar of Giovanni Lami, a merchant of a good old Florentine house, who availed himself of this opportunity to pay a graceful compliment to the powerful Medici. We learn from an eighteenth-century record that this altar, richly adorned with fine marble and carving, stood on the left of the great doors of Santa Maria Novella, and became known as the altar of the Epiphany, "from the picture of the *Three Kings*, painted by that most excellent master, Sandro Botticelli, and held by all to be a marvellously fine work."

Albertini, who wrote in Sandro's lifetime, Antonio Billi and the Anonimo Gaddiano all mention the altar-piece of the *Magi* by Sandro Botticelli as hanging on one side of the great doors in this church. It remained there until, in 1570, the ancient altar of the Lami family was removed and the picture sold to Fabio Mondragone, a Spanish chamberlain in the service of the Grand Duke Francis I. Five years later, Fabio fell into disgrace and his palace and effects were sold.



Houghton.

GROUP FROM THE "ADORATION OF THE MAGI" (UFFIZI).



Houghton.

PORTRAIT OF BOTTICELLI FROM THE "ADORATION OF
THE MAGI" (UFFIZI).

SANDRO BOTTICELLI

Then Sandro's *Adoration* passed into the Grand Duke's collection, and remained at the villa of Poggio Imperiale until it was removed to the Uffizi in 1796.

But if this altar-piece was not executed by the Magnifico's own orders, it no doubt attracted his attention and that of his powerful friends, and assured Sandro's place among the foremost masters in Florence. From that time he became the chosen painter of the Medici and was employed almost exclusively in their service during the next few years. He was now called upon to give another proof of his power in a new direction. That enthusiasm for the old Greek world which was the master-passion of the age, and which found so congenial a home among the poets and humanists of Lorenzo's immediate circle, had already fired the imagination of the best Florentine artists. Donatello reproduced the motives of classical story in the medallions with which he adorned the inner court of the palace of the Via Larga, and the Pollaiuoli brothers painted the *Labour of Hercules* on the walls. And Sandro's poetic and impressionable nature was quick to respond to those new influences, and to feel the charm of the old myths which had so powerful a fascination for the finest minds of his age. Antonio Billi and the Anonimo both tell us that he painted many figures of nude women that were surpassingly beautiful. The last-named writer further informs us that many of this master's finest works were to be seen in his day at Castello, the villa of Signor Giovanni dei Medici—that is to say, the famous captain known as "*Giovanni delle bande nere*," who was killed in a skirmish at Mantua in 1426. Vasari, who wrote thirty or forty years later, tells us that, in his time, these pictures were at Castello, a villa belonging to Giovanni's son, Duke Cosimo I. "One of them," he adds, "is a new-born Venus, who is blown to the

SANDRO BOTTICELLI

shore by the winds and zephyrs. The other, a Venus wreathed with flowers by the Graces to represent Spring; and both of these he painted with rare grace."

In all probability these two pictures which the Anonimo and Vasari both saw in the villa of Castello were painted for Lorenzo di Pier Francesco, the head of the younger branch of the Medici, and grandson of Cosimo's only brother. This young man had lately succeeded to a large fortune on the death of his father, Pier Francesco, a partner in the Medici bank and a loyal supporter of Piero il Gottoso and his sons. The Magnifico was especially anxious to retain the friendship of this wealthy kinsman, who gave him financial help on more than one occasion and was on intimate terms with his cousins, both of whom were some years older than himself. Lorenzo di Pier Francesco shared their literary tastes, wrote songs and Latin verses, and was a generous patron of scholars and artists. This beautiful villa of Castello on the heights above Careggi, looking over the valley of the Arno, was the scene of many splendid fêtes and entertainments, in which the Magnifico himself and all the gilded youth of Florence took part. To him Poliziano dedicated the first of his *Sylvæ*, a poem entitled "Manto," in praise of Virgil, as well as an idyll on the charms of rural life at the Medici villa of Poggio a Cajano. Nothing was therefore more natural than that this wealthy and accomplished youth should wish to decorate his villa with pictures painted by Sandro's hand, on themes suggested by Poliziano.

The young humanist who stood so high in the Magnifico's favour and whom he afterwards chose for his son's tutor, had lately composed an epic in honour of Giuliano's Tournament. As Luigi Pulci, some years before, had celebrated Lorenzo's Giostra in



SPRING (ACCADEMIA, FLORENCE).

SANDRO BOTTICELLI

verse, so Poliziano now devoted his Muse to sing the arms and loves of the gallant Giuliano. After extolling the chivalrous deeds of his hero and the charms of the fair Simonetta, the poet takes us to the isle of Cyprus, and describes the Garden of Venus and the coming of Spring in melodious verse.

This was the passage which Botticelli chose to be the subject of his first painting, *La Primavera*, and which he no doubt executed with the help and advice of Poliziano. It was, we know, the habit of these Renaissance lords and ladies to employ scholars to arrange the details of the pictures which they ordered. Isabella d'Este invariably applied to some well-known humanist of her Court, Pietro Bembo or Paride da Ceresara, and desired them to supply Giovanni Bellini or Perugino with minute directions for the *fantasie* which were to adorn the walls of her studio. And Poliziano himself took a keen interest in artistic questions, and was intimately connected with some of the chief Florentine masters. He it was who published Alberti's "Treatise on Painting," and suggested the Battle of the Centaurs to young Michelangelo as a subject for one of his first bas-reliefs. He was also employed by Lorenzo to compose the epitaphs of Giotto and Fra Filippo Lippi, and wrote the inscription on Ghirlandajo's frescoes in Santa Maria Novella for the Tornabuoni. In this case, he probably discussed the details of the picture, which Sandro was to paint for the halls of Castello, with Lorenzo di Pier Francesco and his friends; and the Magnifico himself, as the leader of fashion and arbiter of taste in Florence, no doubt took a prominent part in the discussion.

Poliziano's description of the enchanted realm where Venus reigns has been closely followed by the painter. Here, under a grove of orange-trees laden with golden fruit, encircled by a luxuriant growth of myrtle, the

SANDRO BOTTICELLI

Queen of Love holds her Court. Tall of stature, and majestic in bearing, robed in draperies of white and gold, and carrying a red mantle on her arm, she advances to welcome the coming of Spring, a beauteous maiden who steps lightly over the grass, bearing a lapful of roses, which she scatters before her as she goes. Her fair hair is wreathed with blue cornflowers and daisies; her white robe is garlanded with long trails of fresh ivy and briar rose, and patterned over with flowers of every hue. Close on her footsteps follows the laughing nymph Flora, dropping rose-buds and anemones from her lips, as she flies from the ardent embrace of Zephyr, the blue-robed god who tries to seize her in his arms, exactly as described by Lorenzo, in a passage of the "Selve d'Amore," which he has evidently borrowed from the Latin poet Lucretius. On the left, the Three Graces clad in white draperies of transparent gauze, dance with hands linked together and arms entwined, on the dewy lawn. Mercury, a stalwart youth wearing a winged helmet over his thick black locks and a red drapery round his strong limbs, goes before and scatters the clouds of Winter with the rod in his hands, all unconscious of the golden shaft which the little Cupid who hovers in the air above, is aiming at his heart.

All the different elements which we find in Sandro's early works are present in this picture. The tall and slender figures and oval faces are of his peculiar type; the light, clinging draperies and the rhythmical movement of the dancing maidens recall Fra Filippo's angels; the rich embroideries and pearl-sewn tresses of Venus display that love of ornament which he had learnt in the goldsmith-painter's shop; and the smile on the face of Spring has the subtle charm which haunts his friend Leonardo's creations. But what strikes us most of all in Sandro's painting is that new-



THE THREE GRACES FROM "SPRING"
(ACCADEMIA, FLORENCE).



Houghton.

ONE OF THE GRACES FROM "SPRING"
(ACCADEMIA, FLORENCE).

SANDRO BOTTICELLI

born joy in the gladness of spring and the beauty of nature which speaks in every delicate bud and tender leaf, and which makes this picture so perfect an image of the delicious May-time which Lorenzo and his comrades were never tired of praising in their songs. The old classical myth is blended with the new modern spirit, and transfigured by the poet's fancy into a fairy dream of the young Renaissance.

Even to-day, when time and neglect have darkened the soft blue of the sky and the glossy verdure of orange and myrtle leaves, and dimmed the bright hues of fruits and flowers, Sandro's *Primavera* remains one of the most radiant visions that has ever dawned on the heart of a poet-painter. How much more must the loveliness of the young Florentine master's painting have called forth the admiration of the humanists who met that joyous May-time in the fair gardens of Castello! But a tragic doom hung over these dreams of youth and love.

*Quant' è bella giovinezza
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol esser lieto sia,
Di doman non c'è certezza.*

So, in the words of Lorenzo's Carnival hymn sang the gay revellers, all unmindful of the prophetic ring in the light refrain of their song, telling them how soon youth and joy must pass away. Before Poliziano had finished his poem, the fair Simonetta died of lingering consumption, and was borne to her grave in Ognissanti with her face uncovered, "that all," writes Lorenzo's friend Bettini, "might see her beauty, which was even greater in death than it had been in life." A great multitude of people followed her with tears, and all the poets of the Medici circle lamented her sad fate in song. Pulci and Poliziano composed Latin

SANDRO BOTTICELLI

elegies and epigrams, and Lorenzo himself wrote sonnets to her memory.

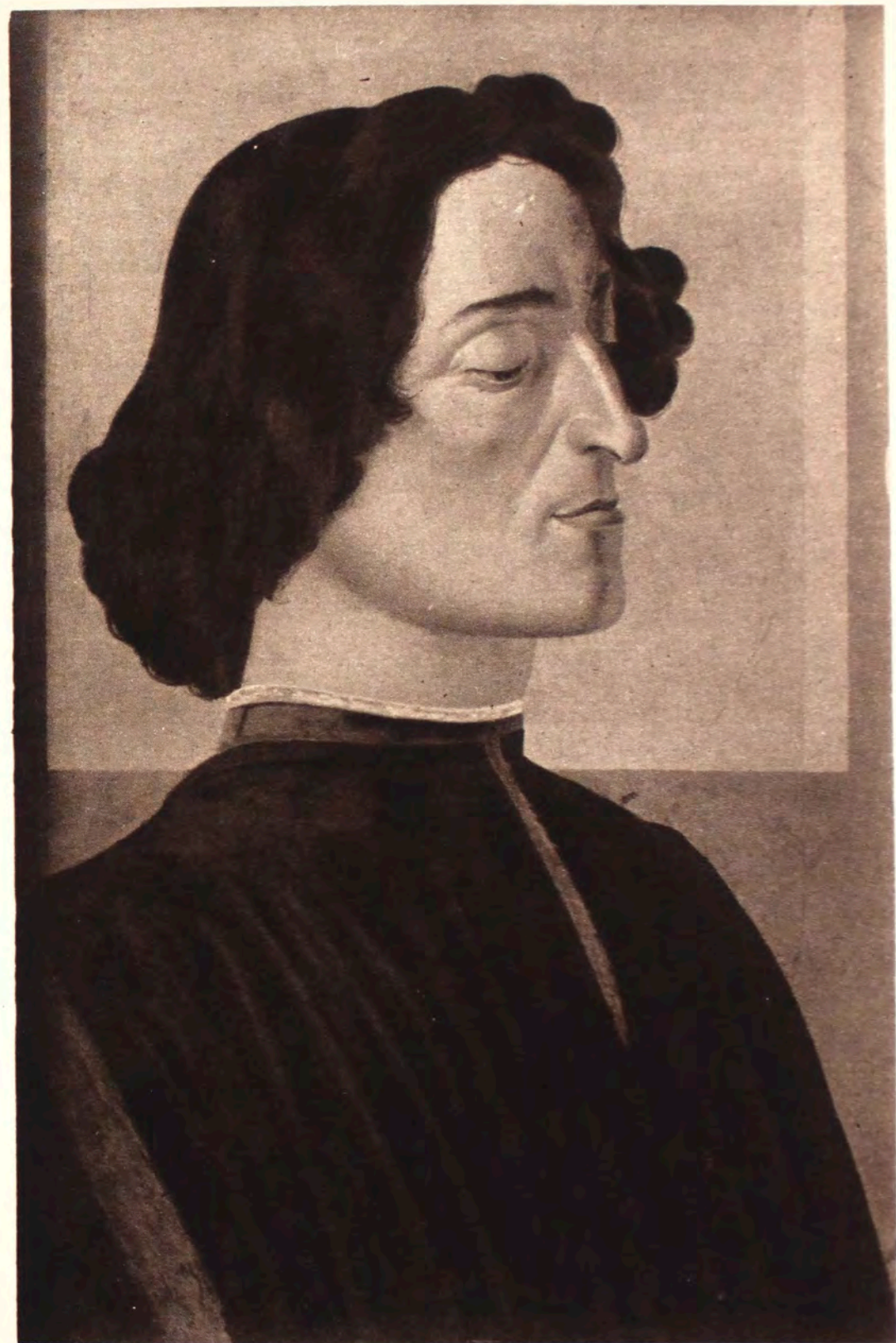
Two years later, on Sunday the 26th of April, 1478, her constant adorer, Giuliano, was murdered by the Pazzi conspirators during the celebration of mass in the Duomo, and fell pierced with nineteen wounds on the steps of the Choir. Lorenzo narrowly escaped the same fate, and was only saved by his own presence of mind and the courage of his servants, who dragged him into the sacristy and closed Luca della Robbia's bronze doors in the face of his pursuers. The Florentines rallied loyally round Lorenzo, and avenged Giuliano's murder with terrible promptitude. The conspirators were put to death, even the Archbishop of Pisa was hung from the windows of the Palazzo Pubblico, and Botticelli was employed to paint the effigies of the traitors on the walls outside.

In 1480, when peace had been restored and the dominion of the Medici was once more firmly established, Lorenzo desired Botticelli to commemorate the triumph of his house in a new painting. This was the famous group of *Pallas subduing the Centaur*, which was discovered eight years ago in a dark corner of the Pitti Palace. The only mention of the picture in contemporary records is to be found in an inventory of the Medici collections in the palace of the Via Larga taken in October 1516, where it is described as "a painting containing a figure of Minerva and a Centaur." But in this tall and stately Pallas armed with halberd and buckler seizing the Centaur by the forelock, it is clear that we have an allegory of the victory of the Medici and the restoration of their wise and beneficent rule. The white robe of the goddess is embroidered with the triple diamond ring that was the favourite device of the Medici. The graceful olive boughs wreathed about her brows and trailing



Houghton.

LA BELLA SIMONETTA (PITTI).



Marcozzi.

GIULIANO DEI MEDICI (BERGAMO).

SANDRO BOTTICELLI

over her breast and arms are symbolic of the peace which Lorenzo had succeeded in securing ; while the Centaur, who had been the emblem of crime and folly from the days of Giotto and Dante, in this case fitly represents the Pazzi, whose name literally signifies "fools." But Sandro's Centaur is no monster of vice and ugliness. On the contrary, his venerable figure and aged face seems to plead for mercy as he cowers before this triumphant daughter of the gods standing before us in the might of her divine youth and beauty. The distant prospect of the Bay of Naples, with the ship sailing across its waters, was evidently intended to commemorate that successful mission to the Court of King Ferrante, from which Lorenzo had just returned, in February 1480, amidst the joyful acclamations of the Florentine people.

The general style of Botticelli's picture confirms the supposition that it was painted about this time. While the figure of Pallas resembles both the *Fortezza* and the Venus of the *Primavera*, and still retains the exaggerated curve of hip which is a curious feature of Sandro's women at this period, the signs of the Pollaiuoli's influence are less marked than in these earlier works. Nowhere is his scheme of colour more pleasing and harmonious than in this Pallas with the rich green mantle falling over her white robe, the orange sandals on her feet, and the bright red-gold locks streaming on the breeze, against the background of grey shelving rocks. So the painter once more proved that poetic imagination can gild the dullest theme with light, and transform even a political cartoon into a thing of beauty.

Two other mythical subjects by Sandro's hand are still in existence, although it is very doubtful if he painted them before his journey to Rome, in the early months of 1481. One of these is the *Birth of*

Anadyomene = rising from the sea. aphrodite = foam born.

Poliziano = drew at Florence 1494. wrote *La giostra*

SANDRO BOTTICELLI

Venus which Vasari saw in the villa of Castello together with the *Primavera*. As in the case of the last-named picture, the composition was evidently derived from Poliziano's poem of the *Giostra*. In a passage adapted from one of the Homeric hymns, the poet tells us how the new-born Aphrodite was blown by the soft breath of the Zephyrs, on the foam of the Egean waves to shore. Heaven and earth, he sings, rejoice at her coming. The Hours wait to welcome her and spread a star-sown robe over her white limbs, countless flowers spring up in the grass where her feet will tread. All this exquisite imagery is faithfully reproduced in Sandro's painting. He has represented his Venus Anadyomene laying one hand on her snowy breast, the other on her loose tresses of golden hair—a form of virginal beauty and purity, as with feet resting on the golden shell she glides softly over the rippling surface of the waves. He has painted the winged Zephyrs hovering in the air linked fast together, blowing the goddess to the flower-strewn shore and the shower of single roses fluttering about her form. Only, instead of the three Hours of Homer's hymn and Poliziano's poem, he shows us one fair nymph, in a white robe, embroidered with blue corn-flowers, springing lightly forward to offer Venus a pink mantle sown with daisies. In the laurel groves along the shore, we see a courtly allusion to the "Laurel who sheltered the song-birds that carolled to the Tuscan spring," while in the background the eye roams across long reaches of silent sea to distant headlands sleeping under the cool grey light of early dawn.

The sense of light and airy movement is wonderfully given in wind-blown draperies and falling roses, in rippling waves and tossing locks, in the swift action and glad gesture of the welcoming nymph, in the gliding motion of Venus herself. Sandro himself has



Houghton.

PALLAS (PITTI).

SANDRO BOTTICELLI

never fashioned a fairer or more delicate form than this goddess whose ivory limbs may well have been modelled, as tradition says, from some antique marble in the Medici garden. In this masterpiece we feel that the painter has freed himself wholly from the influence of others and relies entirely on his own resources. The stiffness and rigidity of his early works have given way to perfect ease and grace, to a beauty of line and decorative completeness which has been rarely surpassed by the most consummate artist.

The other classical subject which Sandro painted about the same time, is the panel of *Mars and Venus* in the National Gallery. This time one of the Magnifico's own poems was the theme of his picture, which probably adorned a doorway in the Medici Palace, and remained in Florence until it came to England in the Barker Collection some fifty years ago. "The Loves of Mars and Venus" was the title of one of the curious dramatic compositions which Lorenzo wrote and may have been performed by his own children on some festive occasion. It consists of four monologues spoken in turn by Venus, Mars, Apollo and Vulcan, and contains some of Lorenzo's best and sweetest verse. In his painting Sandro represents the broad-chested, strong-limbed god of war reclining on the flowery sward, as with his head drowsily sunk back, he slumbers in the cool shade of the myrtle bowers on the shores of the summer sea, that *dolce ospizio* which is described in the poet's verse. Four little goat-footed loves play with his lance and helmet, and one mischievous boy blows through a shell in the sleeping warrior's ear without apparently producing the least effect. These sportive children were evidently suggested by a passage in Lucian's description of a picture of the *Marriage of Alexander* by Aëtion. The Greek poet whose minute and critical account of works

SANDRO BOTTICELLI

of art was very popular with Florentine humanists, exactly describes the three little Cupids carrying the hero's spear while he slumbers, which we see in Sandro's picture. On the opposite side Venus herself, clad in a white gold-braided robe, and resting her arm on a crimson pillow, sits up erect and grave, watching her lover with an air of contented repose. The careful arrangement of the goddess's curled and plaited locks, her life-like and expressive features, have led one distinguished critic, Dr. Richter, to suppose that we have here a portrait of Simonetta, and that the sleeping god is none other than her lover the *bel Giuliano*. This conjecture may not commend itself to all, but there can be no question as to the rare decorative charm of the design, the admirable modelling of the war-god's limbs, the incomparable beauty of line revealed in living forms and flowing draperies, or the rich colouring of crimson cushions, gold-chased armour and green myrtles seen against the soft tints of sky and sea.

The companion panel to this picture (No. 916), a Venus reclining on a couch, while three *Amorini* play at her feet with bunches of grapes and red and white roses, which was also acquired by the National Gallery at the Barker sale, is now recognized as the work of Jacopo del Sellaio, one of Sandro's most skilful assistants, who has recently been the subject of critical studies from the pens of Mrs. Berenson and Herr Hans Mackowsky.



THE BIRTH OF VENUS (UFFIZI)

III

1480—1482

IN 1480, the year in which Botticelli painted his *Pallas and the Centaur* to commemorate Lorenzo's safe return from Naples, he was employed by the dead Simonetta's relatives, the Vespucci, to paint a fresco of *St. Augustine* in the nave of Ognissanti, their parish church. "There," writes Vasari, "Sandro put forth his greatest powers to surpass all his contemporaries, but especially Domenico Ghirlandajo, who had painted a *St. Jerome* on the opposite wall." This work proved worthy of the highest praise and he succeeded in showing, in the head of this Saint, that profound depth and acuteness of intellect which marks those wise and thoughtful men who are continually engaged in the study of high and difficult subjects. Ghirlandajo, as Vasari intimates, was at this time Sandro's chief rival in the favour of the Medici and the leading families of Florence. But the style and temperament of the two masters was curiously unlike, and the contrast is nowhere more evident than in the frescoes which may still be seen side by side in Ognissanti.

Both Saints are represented sitting at their writing-desks, engaged in profound meditation. But while Ghirlandajo is wholly intent on the external aspect of his theme, and renders every detail—the candle and hour-glass, the inkstand and scissors, the Cardinal's

SANDRO BOTTICELLI

hat and flask on the shelf, even the variegated pattern of the table-cloth—with Dutch-like accuracy, Botticelli after his wont takes us into the heart of his subject and lays bare the working of the great scholar's mind. He realizes with penetrating sympathy the fiery zeal and ardent devotion of the Saint of Hippo, whom he shows us sitting in his lonely cell, with worn face and deeply-furrowed brows, pondering over the problems which perplex his soul, while his upturned eyes and parted lips seem to breathe a prayer to heaven for light.

In this same year, 1480, which was so full of great enterprises, a second income-tax return gives us a glimpse into Sandro's private life. The painter we find is still living in the home of his old father in the Via Nuova. Mariano himself is described as eighty-six years of age, and too old to work—*non fa più nulla*. But his large family of children and grand-children are for the most part still living under the paternal roof, and in order to make room for these twenty souls he rents another house next to his own at nine florins a year. His wife is dead and her sister, Monna Vangelista, aged seventy, the widow of Mariano's brother Amedeo, now manages the household. The eldest son, Giovanni, surnamed Botticello, aged sixty, carries on business as a merchant of leather, and has a family of seven children, by his wife Monna Nera, the daughter of Benincasa dei Chori. Of these the eldest, Benincasa, a youth of nineteen, is in Rome with the banker Salviati, but costs his parents more money than he earns. Amedeo, aged eleven, is employed in a bank and has good prospects, but does not yet earn a single *maravedi*! Agnoletto, aged eight, and Jacopo, aged three, go to school, and the three girls Alessandra, Anna and Smeralda, an infant in arms, are as yet unprovided with dowries. The second brother,

SANDRO BOTTICELLI

Antonio, aged fifty-one, formerly a goldsmith, is now living at Bologna, where he sells books and makes about two florins a month, besides expenses, and has three children, a girl Elisabetta, aged nine, and two boys, Mariano, aged seven, who afterwards became an artist and died in 1527, and Bartolommeo, aged five. His wife, Bartolommea Spigolati, is seven months with child. The third brother, Simone, is about forty-one years of age, is living in Naples without occupation. Finally there is Mariano's youngest son, the painter Sandro, who "works in the house when he chooses." His age is given as thirty-three, which does not agree with the statement that he was thirteen in the *catasto* of 1457, but these small discrepancies are common in Florentine registers, and as a rule the returns made in earlier years when a boy was still living at home under his mother's eye are the most trustworthy. In spite of the usual attempt to plead poverty in the eyes of the law, it is plain that the family were in comfortable circumstances. Mariano had inherited property from his brother Jacopo, also a tanner, who had died childless, and owned houses and land at Peretola which produced seventy-two bushels of wheat and thirteen measures of wine in the year, and rented a farm at Careggi, for thirty florins, "where he might seek shelter in time of plague." This last fact deserves attention. It is of especial interest to know that Sandro's father had a country house at Careggi, close to Lorenzo's favourite villa, in these days when the painter was constantly working for the Magnifico and his friends and enjoyed the society of the distinguished scholars and poets who belonged to the Medici circle.

Early in the following year Sandro received an important commission from a new and unexpected quarter. He was invited by Pope Sixtus IV to superintend the decoration of his newly-erected chapel in

SANDRO BOTTICELLI

the Vatican. During many years this ambitious pontiff had been the bitterest enemy of the Medici. His nephew, Girolamo Riario, had been the prime mover in the plot which had cost Giuliano his life, and it was no secret that the Pazzi conspiracy had been hatched in the Vatican. When the Florentines in their just indignation hanged the Archbishop of Pisa and imprisoned Cardinal Raffaele Riario, Sixtus IV retaliated by laying their city under an interdict which was only removed in December 1480. One of the first demands insisted on by the Pope at that time was the removal of the effigies of the Pazzi conspirators from the façade of the Palazzo. Now, by a singular fate, the very artist who had painted these effigies was invited to paint the papal chapel in the Vatican.

It has generally been supposed that Botticelli and his comrades were invited to Rome by the Pope's nephew, Cardinal Giuliano della Rovere, afterwards Pope Julius II, who visited Florence in June 1481, on his way to France. But by this time the Tuscan painters were already at work in the Sistine, and it is more probable that their names were suggested to the Pope by Giovanni Tornabuoni or Guido Antonio Vespucci, who were sent to Rome as envoys from the Republic in December 1480. Vasari, indeed, ascribes the Pope's invitation to the renown which Botticelli acquired by his altar-piece in Santa Maria Novella. "So great," he writes, "was the fame which this *Adoration* brought him both in Florence and beyond its walls, that Pope Sixtus, having built a chapel in his palace in Rome, and wishing it to be decorated with frescoes, appointed him to be overseer of the work."

But the Anonimo Gaddiano speaks of another *Adoration* which was painted during Botticelli's visit to Rome, and which "was held to be the finest of all his works." This, we have little doubt, was the



by permission of Messrs. Braun, Clement.

ADORATION OF THE MAGI (ST. PETERSBURG).

SANDRO BOTTICELLI

beautiful version of the subject which is now in the Hermitage at St. Petersburg. Both in colour and composition this little picture is a gem of the purest water. Fewer figures are introduced than in the Uffizi altar-piece, but these are instinct with life and passion, while there is none of the violent exaggeration which mars the painter's later works. The scene is laid in a lovely wide landscape, with distant mountains and sea, and the round arches and classical pillars which support the pent-house roof, as well as the prancing horses, which recall the famous group on Monte Cavallo, are evident signs of Sandro's presence in the Eternal City. Finally, in the vigorous young oak-trees growing on the right of the stable of Bethlehem, we recognize the device of the Della Rovere family, which Raphael was one day to introduce in the frescoes on the ceiling of the Camera della Segnatura. This picture may have been painted for Cardinal Giuliano, whose love of art was already well known, and may have been the *Adoration* which first attracted the Pope's notice and led him to choose Sandro to superintend the decoration of his own chapel.

All we know for certain is, that on the 27th of October, 1481, a contract was drawn up between the Florentine architect and pontifical Commissioner Giovannino dei Dolci and the four painters, Alessandro di Mariano, Cosimo Rosselli, Domenico Tommaso (Ghirlandajo) of Florence, and Pietro Perugino, of Città della Pieve, by which these masters agreed to paint ten frescoes in the Pope's new chapel by the following 15th of March. In this document mention is made of the subjects which had been already painted in this place by these masters, and of payments which they had received. And the papal secretary Jacopo di Volterra, a careful and trustworthy writer,

SANDRO BOTTICELLI

notes in his diary of 1481 that on the first Sunday in Lent, being the eleventh day of March, divine service was held in the Pope's apartments, since the chapel was being adorned with excellent and splendid works. We learn from the same annalist that at Christmas 1481 the chapel was not yet available for use, since, "as I have often said before, it is being decorated with sacred emblems and paintings."

The new chapel formed part of a block of buildings which the Florentine architect Giovannino dei Dolci added to the Vatican by the Pope's order, soon after his accession. It was a plain oblong building lighted by twelve round-headed windows in the upper part of the walls, which left the surface of the lower walls free for pictorial decoration. The builders' work was completed by the end of 1480, and the painters set to work early in the following year. Botticelli's actual share in the decoration of the chapel consisted in three historical frescoes, as well as some of the figures of the early Popes, which occupy the niches between the windows. In spite of their damaged condition, Sandro's hand can be clearly recognized in several of these portraits, and Dr. Steinmann ascribes no less than seven to him. That of Sixtus II, with his hand on his heart and his eyes raised to heaven, bears a marked resemblance to the *St. Augustine* which Botticelli had lately painted in Ognissanti, while both the figures of the venerable Stephanus Romanus and of the young and ascetic Cornelius appear to be his work.

The subjects of the historical frescoes were probably chosen by Sixtus IV himself, who had acquired considerable reputation as a theologian before his elevation to the Papacy. On the left wall we have six scenes from the life of Moses, who, as the leader of the chosen people, was a recognized type of Christ. On the right, six subjects from the life of Christ are seen.

SANDRO BOTTICELLI

Thus the outline of the chief events in the Jewish and Christian dispensation and the history of the founders of the old and new covenant are set forth on the walls of the Papal chapel. And, since the chapel was dedicated to Santa Maria dell' Assunta, the *Assumption of the Virgin* was to occupy a central place over the altar, between the *Birth of Christ* and the *Finding of Moses*. These three frescoes were assigned to Perugino, but were afterwards effaced under the pontificate of Paul III, to make room for Michelangelo's *Last Judgment*.

The first fresco on which Sandro was employed occupies the space on the right wall exactly opposite the Papal throne. The subject was nominally the *Temptation of Christ*, but the true intention, as Dr. Ernest Steinmann has recently explained, was the glorification of Pope Sixtus IV. The chief object in the centre of the picture is a noble Renaissance temple which agrees exactly with an old print of the hospital of San Spirito, an ancient foundation which the Pope had recently restored on a splendid scale. In front of this building the different ceremonies for the purification of a leper, as appointed by the law of Moses in the book of Leviticus, are successively illustrated. Immediately before the temple stands the altar with the burning cedar-wood, surrounded by a crowd of figures. The leper himself is led up the steps, supported by his friends. His wife advances hastily on the opposite side, carrying the offering of two doves in a basket on her head. In the foreground, the high priest receives a golden bowl from the hands of a young assistant, and dips the bunch of myrtle into the blood of the victim, with which the leper is to be sprinkled seven times. The mystical meaning attached to leprosy throughout the Old Testament as a type of sin, and the fact that the nursing of lepers was a duty

SANDRO BOTTICELLI

enjoined on his followers by St. Francis, the founder of the Order to which the Pope belonged, render this subject especially appropriate. In the group of spectators on the right, portraits of several prominent personages of the Papal Court are introduced, probably members of the Confraternity of S. Spirito, to which the Pope and most of the Cardinals belonged. Among these we recognize the hated Girolamo Riario, the husband of Caterina Sforza, bearing his baton as Gonfaloniere of the Church, and the dark eyes and striking features of Cardinal Giuliano della Rovere. In the beautiful young woman who swiftly moves forward between these two figures with a bundle of wood on her head, we see a type which recurs frequently in Sandro's Florentine pictures; and the boy at her side carrying a bunch of grapes and looking down in alarm at the snake which is coiled round his leg, is an evident reminiscence of the *Girl with a Serpent* in the Capitol Museum. In the background, on the rocky heights overshadowed by the tall and stately oak-trees of the Della Rovere family, the different episodes of the Temptation of Christ are introduced, in conformity with the general scheme of decoration. On the left, Satan, clad in Franciscan garb, with the cloven hoof and bat's wings peeping out from under his habit, points to the stones at the feet of Christ, and asks Him to command that they should be made bread. In the centre of the picture he appears again, standing on the topmost pinnacle of the Renaissance temple, and desires the Son of God to cast Himself down. Finally, on the right-hand corner of the fresco, Christ is seen on the top of the high mountain, lifting His hand with commanding gesture, and bidding the tempter begone. At His word, Satan, casting aside his friar's habit, staff and rosary, plunges headlong into the abyss, and angels

SANDRO BOTTICELLI

place bread and wine on a table covered with a fair white linen cloth, and minister to their Lord.

Botticelli's second fresco on the *Life of Moses* includes no less than seven episodes from the early history of the Law-giver, which had to be combined in a single work. Out of this unpromising material the painter has contrived to make a singularly beautiful picture. With true artistic feeling he seizes on the most picturesque incident in the story—the meeting of Moses with the daughters of Jethro at the well—and groups the other episodes round this central subject. We see Moses, the dark-haired stranger, drawing water for the thirsty sheep from the well under the shady oak-trees, and the Midianite shepherds retreating hastily, while the fair shepherdesses look with shy gratitude in their eyes at the chivalrous Hebrew who has come to their help. Zipporah, the daughter of Jethro, with her tall, graceful form, gentle face, and fair hair wreathed with myrtle, bearing the distaff and apple branch in her hand, is one of Sandro's most attractive creations, and the whole scene is a simple and charming idyll of pastoral life. The other episodes are skilfully arranged on the hillside in the background, so as not to interfere with the central motive. On the right we see Moses in the act of slaying the Egyptian, and flying into the wilderness to escape from the wrath of Pharaoh. Further on, he is taking the shoes from off his feet and kneeling before the burning bush to hear the word of the Lord. Finally, in the foreground, on the left of the picture, he is seen leading the chosen people out of Egypt, followed by his wife and family. Among these, Aaron is a conspicuous figure, with his black beard and Oriental turban; one fair-haired boy carries a white dog, and a little child looks up at his mother with the appealing gaze that Sandro has often repeated in his

SANDRO BOTTICELLI

pictures of the infant Christ. Unfortunately this fresco has been sadly injured by the erection of the baldacchino over the Papal throne, and the figures on the right-hand portion are repainted.

The Punishment of Korah, Dathan and Abiram is the subject of Sandro's third and last fresco. "Let no man take office upon himself, unless he be called of God, as Aaron was." These words of the Latin text, inscribed on the Arch of Constantine, which is introduced in the centre of the picture, strike the key-note of the subject which is supposed to have been suggested by the revolt of the Archbishop of Krain, the Hungarian prelate who dared to proclaim a general council at Bâle in March 1482, and openly denounce Pope Sixtus as a "child of the devil." A retribution as swift and sudden as the judgment of Korah soon overtook him and his friends, and Botticelli's fresco was painted opposite Perugino's *Delivery of the Keys to St. Peter*, to commemorate this fresh proof of the divine authority which was committed to the successors of the Prince of the Apostles. The grand and imposing figure of Moses, who, standing before the altar, lifts his rod and calls down the wrath of God on the conspirators, lends a certain unity to the composition which is lacking in Sandro's other Sistine frescoes, and the destruction of the guilty intruders is rendered with dramatic vigour. One is struck down in the act of approaching the altar of sacrifice, another falls back with a cry of terror, and a third lies prostrate on the ground, while Aaron is seen standing behind the altar in his triple tiara calmly swinging his own censer, and his son Eleazar scatters the sacrilegious fire from the vessels on the altar. On the right, one of the blasphemers is dragged away to die by a crowd of indignant men armed with stones; on the left, Moses stands with uplifted arm above the open abyss which is in

SANDRO BOTTICELLI

the act of swallowing Dathan and Abiram, while Eldad and Medad, robed in white, hover in the air, and prophesy in the name of the Lord. This fresco is remarkable for the richness of the costumes, the beauty of the landscape setting, and the noble colonnades which are introduced in the background. Both the figure and action of the youthful Eleazar are full of life and fire, and many heads of striking individuality are introduced among the spectators. One of these—the second in the group on the right—is supposed by Dr. Steinmann to be the painter's own portrait. The finely-cut features and deep-set eyes have the same keen, eager expression as in the portrait of the Uffizi *Adoration*, and his black cap and dark vest are conspicuous by their simplicity among the scarlet robes and splendid apparel of cardinals and Church dignitaries.

These three frescoes, which Botticelli painted on the walls of the Sistine during the years 1481 and 1482, are among his most remarkable achievements. They reveal at once the influence which the classical monuments of ancient Rome produced upon his art, his increased mastery in the rendering of form and movement and his power as a creative and original genius. And they show his supremacy among his contemporaries, whether Florentine or Umbrian. It is true that the works which he painted in the Pope's chapel fall short in some respects of those executed by his fellow-artists. They lack the calm repose and wide spaces of Perugino's compositions and the symmetrical arrangement and unity which lend a certain grandeur to Ghirlandajo's more prosaic creations. But in wealth and variety of imagination, in beauty of form and picturesque detail, in vigorous action and intensity of emotion, Sandro's compositions far excel those of his rivals.

SANDRO BOTTICELLI

pictures of the infant Christ. Unfortunately this fresco has been sadly injured by the erection of the baldacchino over the Papal throne, and the figures on the right-hand portion are repainted.

The Punishment of Korah, Dathan and Abiram is the subject of Sandro's third and last fresco. "Let no man take office upon himself, unless he be called of God, as Aaron was." These words of the Latin text, inscribed on the Arch of Constantine, which is introduced in the centre of the picture, strike the key-note of the subject which is supposed to have been suggested by the revolt of the Archbishop of Krain, the Hungarian prelate who dared to proclaim a general council at Bâle in March 1482, and openly denounce Pope Sixtus as a "child of the devil." A retribution as swift and sudden as the judgment of Korah soon overtook him and his friends, and Botticelli's fresco was painted opposite Perugino's *Delivery of the Keys to St. Peter*, to commemorate this fresh proof of the divine authority which was committed to the successors of the Prince of the Apostles. The grand and imposing figure of Moses, who, standing before the altar, lifts his rod and calls down the wrath of God on the conspirators, lends a certain unity to the composition which is lacking in Sandro's other Sistine frescoes, and the destruction of the guilty intruders is rendered with dramatic vigour. One is struck down in the act of approaching the altar of sacrifice, another falls back with a cry of terror, and a third lies prostrate on the ground, while Aaron is seen standing behind the altar in his triple tiara calmly swinging his own censer, and his son Eleazar scatters the sacrilegious fire from the vessels on the altar. On the right, one of the blasphemers is dragged away to die by a crowd of indignant men armed with stones; on the left, Moses stands with uplifted arm above the open abyss which is in

SANDRO BOTTICELLI

the act of swallowing Dathan and Abiram, while Eldad and Medad, robed in white, hover in the air, and prophesy in the name of the Lord. This fresco is remarkable for the richness of the costumes, the beauty of the landscape setting, and the noble colonnades which are introduced in the background. Both the figure and action of the youthful Eleazar are full of life and fire, and many heads of striking individuality are introduced among the spectators. One of these—the second in the group on the right—is supposed by Dr. Steinmann to be the painter's own portrait. The finely-cut features and deep-set eyes have the same keen, eager expression as in the portrait of the *Uffizi Adoration*, and his black cap and dark vest are conspicuous by their simplicity among the scarlet robes and splendid apparel of cardinals and Church dignitaries.

These three frescoes, which Botticelli painted on the walls of the Sistine during the years 1481 and 1482, are among his most remarkable achievements. They reveal at once the influence which the classical monuments of ancient Rome produced upon his art, his increased mastery in the rendering of form and movement and his power as a creative and original genius. And they show his supremacy among his contemporaries, whether Florentine or Umbrian. It is true that the works which he painted in the Pope's chapel fall short in some respects of those executed by his fellow-artists. They lack the calm repose and wide spaces of Perugino's compositions and the symmetrical arrangement and unity which lend a certain grandeur to Ghirlandajo's more prosaic creations. But in wealth and variety of imagination, in beauty of form and picturesque detail, in vigorous action and intensity of emotion, Sandro's compositions far excel those of his rivals.

SANDRO BOTTICELLI

The Pope, no mean authority in works of art, was well satisfied and, Vasari tells us, rewarded Sandro liberally, recognizing that he had surpassed all his peers and acquired greater fame and renown than any of the competitors. "Unfortunately," continues the biographer, "Sandro, with his usual recklessness, spent all that he had earned in Rome and then returned suddenly to Florence." That Botticelli set little store on money we can well believe, but Vasari's account of his extravagant and idle habits is probably as exaggerated as his repeated assertions that the painter abandoned his work and consequently fell into dire poverty in his later years. The historian does justice, however, to Sandro's genial temper and to the great affection which he cherished, not only for his own pupils, but for all those who were ardent students of art. He was popular with all the young painters in Florence. Even scholars in the rival workshop, young Michelangelo and Bartolommeo di Giovanni, who both received their early training from Ghirlandajo, were on friendly terms with Sandro, and the latter worked for many years as his assistant. And the most distinguished of all his pupils, Filippino, showed his affection by introducing a portrait of his master, standing a little apart from the other spectators, wrapt in a long mantle, in one of his first great works, the fresco of the *Crucifixion of St. Peter* in the Brancacci Chapel.

Vasari records for our benefit some of the merry sayings and practical jokes in which Sandro frequently indulged with his friends and pupils. On one occasion Biagio Tucci painted a replica of one of his master's works—a *tondo* of the Madonna and Child with eight angels—and Botticelli found him a customer who promised to return the next day and buy the picture for six gold florins. But in the night Sandro and

SANDRO BOTTICELLI

another of his pupils, named Jacopo, with the help of a little wax, stuck eight red paper caps, such as those worn by the chief magistrates, on the heads of the angels, and when Biagio appeared the next morning with the purchaser, to his great surprise he saw his Madonna seated in the midst of the Signoria of Florence! The customer, however, made no objection, but purchased the picture, and taking Biagio back to his house, paid him the six florins. When Biagio returned to the *bottega*, he found that Sandro and Jacopo had removed the red caps in his absence, and in his amazement exclaimed, "My dear master, I know not if I am dreaming, but when I was here before these angels had red caps on their heads and now they have none. What can have happened?" "Thou art beside thyself, it is clear, my poor Biagio!" returned Sandro gravely, "this money has turned thy head!" And the other scholars all said the same, so much so that Biagio himself began to think that he had been the victim of some hallucination of his own brain.

Another time, Botticelli, out of pure mischief, went to the vicar of his parish and accused one of his neighbours of holding the heretical opinions of the Epicureans and believing that the soul dies with the body. The accused was summoned before the ecclesiastical court to defend himself, and when he was confronted with Sandro, exclaimed, "It is true that I believe this man's soul will perish, and do you not take him to be a heretic also, since without learning and being hardly able to read, he has ventured to write a commentary on Dante?" The anecdote is noteworthy as showing Botticelli's interest in theological questions and his well-known love of Dante, whose "*Divina Commedia*" he certainly studied with an attention which, according to Vasari, led him to neglect his own painting.

SANDRO BOTTICELLI

But the best of these stories is told by the Anonimo Gaddiano. One day his great friend, Messer Tommaso Soderini, Lorenzo dei Medici's cousin, was trying in vain to persuade Sandro to marry. "I will tell you," replied the painter, "what happened to me the other night. I dreamt that I was married, and the bare idea made me so miserable, that for fear I should fall asleep and dream the same dream over again, I got up and rushed about the streets of Florence all night, as if I were a madman! After that sally, Messer Tommaso saw that this was not the kind of soil to plant a vineyard in." A confirmed bachelor and pleasant companion, the best of masters and truest of friends, with a kind heart and keen sense of humour, full of sympathy for promising scholars and of love for little children, spending freely and giving largely, strong in his likes and dislikes, deeply religious but hating cant and hypocrisy, passionate in his enthusiasm for great leaders and lost causes—such was Sandro Botticelli, the favourite painter of Lorenzo dei Medici and the faithful follower of Savonarola.

IV

1482—1495

THE frescoes of the Sistine Chapel were not finally completed until the month of August 1483, but Botticelli probably finished his share in the work earlier and returned to Florence by October 1482, since, on the 5th of that month, he received a commission from the Signoria to adorn a hall in the Palazzo Pubblico with frescoes. Ghirlandajo, Perugino, and his own scholar, Biagio Tucci, were to be associated with him in the work, but we never learn if this commission was executed, and only know that in 1487, Sandro painted a *tondo* for the Hall of Audience of the Council of the Massari.

During the next few years he was chiefly engaged in working for the Magnifico, who employed him and his old rivals, Perugino and Ghirlandajo, as well as his own pupil, Filippino, to decorate the villa of Lo Spedaletto with another great series of frescoes. This villa, on the heights near Volterra, had formerly belonged to the Nursing Order of the Frati Ospitalieri of Siena, and was a favourite residence of Lorenzo, who, during the latter years of his life, regularly spent some weeks there during the autumn for the benefit of his health. At his death in 1492, he left the estate of the Spedaletto to his favourite daughter, Maddalena, the wife of Pope Innocent VIII's nephew, Francesco Cybò, of whom he speaks with so much affection in

SANDRO BOTTICELLI

his letters, and calls "the apple of her mother's eye." From her descendants it passed one hundred years later to the Corsini family, who are still the owners of this old Medici villa. The importance of the works that were executed here by Lorenzo's orders about the year 1483 or 1484, is proved by a report that was sent a few years later by a Milanese agent to Lodovico Sforza. This prince, who had already taken Leonardo into his service on the Magnifico's recommendation, now asked his envoy to send him a list of the best painters in Florence. After giving the names and describing the respective merits of Botticelli, Filippino, Perugino, and Ghirlandajo, the writer informs his lord that "all the said masters, excepting Filippino, have given proof of their excellence in the Chapel of Pope Sixtus, and that all of them afterwards worked in the Spedaletto of the Magnifico Lorenzo."

We learn from Vasari that one of the subjects painted by Ghirlandajo in this villa was the *Forge of Vulcan*, "with many nude figures welding the thunderbolts of Jove with mighty hammers." From this we may conclude that the themes of the frescoes were classical and that Lorenzo's dramatic poem of the "Loves of Mars and Venus" was among the subjects with which Sandro and his comrades decorated the villa walls. But although a portion of the Spedaletto is still standing, and a loggia in the courtyard retains some traces of colour, the great hall was destroyed by fire early in the last century, and nothing is now to be seen by the hand of the gifted band of masters who once worked within its walls.

A better fate has attended two of the frescoes which Sandro painted at Chiasso Macerelli near Careggi, to commemorate the wedding of young Lorenzo Tornabuoni with the beautiful Giovanna degli Albizzi. The bridegroom was the son of the wealthy Giovanni



This picture gave me to feel the rhythm.

SANDRO BOTTICELLI

Tornabuoni, the uncle of the Magnifico and his chief agent in Rome, and was himself a great favourite with Lorenzo and the leading humanists in Florence. To him, in the year 1486, Poliziano dedicated his poem of "Ambra" in a dedication extolling the young man's wide learning and excellent knowledge of Greek and Latin. When this accomplished youth led home the lovely bride whose delicate features and auburn ringlets live in Ghirlandajo's paintings, there was great rejoicing among the Medici and their friends. The two illustrious families vied with each other in the splendour of the banquets, torchlight dances and tournaments at which the guests were entertained. The Spanish ambassador to the Vatican was present at the wedding, which took place in the month of June 1486. While Giovanni Tornabuoni's favourite painter, Ghirlandajo, was engaged in decorating the Chapel at Chiasso Macerelli with frescoes, his son Lorenzo's finer taste led him to employ Botticelli to paint a series of allegorical subjects in a hall on the *piano nobile* of the villa to which he brought his bride. His friend Poliziano, we may be sure, had a share in the composition of the two paintings, which after remaining buried under a coat of whitewash during three hundred years, were discovered on the walls of the Villa Lemmi, in 1873, and removed nine years afterwards to the Louvre.

In the one, the bridegroom, a noble and refined youth, wearing a deep violet robe and a red cap on his long fair locks, is admitted into the circle of the Liberal arts, seven bright-haired maidens who, sitting in the shade of a laurel grove, welcome this friend of all the Muses, as Poliziano calls him, with gracious smiles and courteous greeting. Dialectic, the youngest of the group, leads Lorenzo by the hand and presents him to Philosophy, the Queen of all the Sciences, who,

SANDRO BOTTICELLI

throned above the rest and wearing a white veil and robe adorned with golden tongues of flame, bids the youthful stranger welcome. At her feet are her five sisters, each with her own symbol. On the right we see Arithmetic, with a table of figures in her hand; Grammar, with a scorpion; and Rhetoric, with a scroll unfolded on her knees. On the left we have Geometry, with a square resting upon her shoulder; Astronomy, with a globe; and Music, holding a small organ and tambourine in her hands; while a curly-headed boy bearing a shield with the Tornabuoni arms stands at Lorenzo's feet.

In Sandro's other fresco, the Graces, three lovely maidens with gliding motion and wistful faces, clad in delicately tinted robes of mauve and white and green, bring their gifts of Chastity, Beauty and Love, under the symbol of single flowers, to the lovely Giovanna, who, standing under a portico, clad in a simple red gown and transparent veil, receives their offering in a white handkerchief. Her regular features and rippling hair are the same as in Ghirlandajo's fresco and Niccolo Fiorentino's medal; the very pearl necklace round her throat is the same; but there is a charm in her simple robe and sweet serious face which is altogether lacking in these other representations. The roguish little love who bears the Albizzi coat-of-arms at Giovanna's feet has been half effaced, and the whole fresco is badly damaged. But even in their present ruined condition, torn away, as they have been, from their beautiful surroundings in the fair Tuscan villa, Sandro's compositions have a grace and a freshness which nothing can destroy.

The same tragic fate which attended Giuliano and Simonetta, overtook the wedded pair whose union is celebrated in these frescoes. Giovanna died a few years after her marriage, in giving birth to her third



GIOVANNA TORNABUONI AND THE THREE GRACES (LOUVRE).

SANDRO BOTTICELLI

child, and in the summer of 1497, when he was only thirty-two, Lorenzo was condemned and put to death with four other leading citizens for conspiring to bring back Piero dei Medici. It was a political crime for which the Piagnone party was to pay dearly, and the untimely fate of this brilliant and popular youth was deplored on all sides. Savonarola vainly recommended him to mercy, and that staunch Piagnone, Luca Landucci, owns that he could not keep back his tears when he saw the young Lorenzo's corpse borne past his house on a bier. Such were the sharp and sudden changes which startled the hearts of the Florentines in those troubled times. Well might the poet sing, "*Di doman non c'è certezza.*"

Another wedding which excited great interest among the friends of the Medici was that of Pier Francesco Bini and Lucrezia, the daughter of the Magnifico's strong supporter Francesco Pucci, which took place in 1487, a year after Lorenzo Tornabuoni's marriage. On this occasion Botticelli was desired to adorn four *cassoni* with scenes from Boccaccio's weird tale of Nastagio degli Onesti, and the spectral huntsman, whose hounds devour his hard-hearted mistress in the Pineta of Ravenna. Sandro himself no doubt designed the composition of these panels, which were executed under his supervision by clever scholars and probably passed as his work. Here and there we seem to recognize his own hand in some face or form, as for instance in the charming figure of Nastagio's bride, who is seen rising in horror from the festive board, at the sudden vision of the hunted lady fleeing before the death-hounds. This romantic scene of the banquet in the pine-forest, was in reality, as Mr. Berenson has lately told us, the work of Ghirlandajo's old pupil, Bartolommeo di Giovanni, who had passed into the rival *bottega* and who probably executed the

SANDRO BOTTICELLI

other panels of the series, with the help of Jacopo del Sellaio.

A large number of similar paintings, dealing with Ovidian myths or mediæval romances, with classical or scriptural stories, were produced in Florence during the last decades of the fifteenth century, and were chiefly executed by Sandro's pupils. Such, for instance, is the *Allegory of Abundance* in the Duc d'Aumale's collection at Chantilly, a life-sized figure evidently imitated by some assistant from the master's own drawing of a woman leading a child, and bearing a cornucopia in her hand, in the Malcolm Collection at the British Museum. Such too were Jacopo del Sellaio's *Story of Orpheus and Eurydice*, a subject plainly suggested by Poliziano's "Orfeo," Bartolommeo di Giovanni's *Jason at Colchis*, and *Battle between the Centaurs and Lapithæ*, and the *Death of Lucretia* in the Pitti, and the *Story of Esther* at Chantilly, by that scholar of Botticelli whom Mr. Berenson has dubbed Amico di Sandro. These panels, most of which were designed for the decoration of *cassoni* and other furniture, are of great interest as showing the close connexion between the humanists and painters of Lorenzo's age, and illustrating the domestic life of contemporary Florentines. And they afford a fresh proof of Sandro's sympathy with the intellectual tendencies of the day, and of the extraordinary popularity which his poetic renderings of these themes had acquired in the eyes of his fellow-citizens.

But, ere long, a change came over the spirit of Botticelli's art. In 1489, Fra Girolamo Savonarola began to preach in the Dominican Church of San Marco, a convent which had always been closely connected with the Medici family. Two years later, after a temporary absence, he came back to Florence at the urgent request of Pico della Mirandola, who



MADONNA AND CHILD WITH ST. JOHN (LOUVRE).

SANDRO BOTTICELLI

begged Lorenzo to send for him, and began that wonderful course of sermons in the Duomo, which was to stir Florence to its depths. The fiery eloquence of the preacher had a strange fascination for the scholars and painters of the Medici circle. Marsilio Ficino and Poliziano, the poets Girolamo and Benivieni, and the young Michelangelo all heard him gladly. Pico della Mirandola, the Magnifico's dearest friend, and the most brilliant scholar of his day, became one of Fra Girolamo's most devoted followers and died in his arms. Lorenzo himself sent for Savonarola on his death-bed and received his last blessing. The frequent allusions to Plato that we find in Savonarola's sermons, and the bold rebukes which he addressed to painters, show that both scholars and artists were among the crowds which flocked to hear him. And just as the Frate's strong faith in the unseen kindled the interest of the Platonists who belonged to the Medici circle, so the prophetic note in his teaching appealed in a special manner to the mystic side of Sandro's nature; while the sincerity of the man, his deep human sympathy, could not fail to touch a chord in the painter's breast.

"He became a partisan of the sect of Fra Girolamo," says Vasari in his contemptuous way, "and for this cause abandoned painting. And since he had not money enough to live upon, his affairs soon fell into the greatest disorder. Being obstinately attached to this party he became what was known as a *Piagnone* (a 'sniveller') and gave up painting, and was reduced to such poverty in his old age that he would have died of hunger, if it had not been for the alms of Lorenzo dei Medici and other friends and men of substance who admired his genius."

There is as usual a germ of truth in Vasari's exaggerated language. Sandro did not give up his art,

SANDRO BOTTICELLI

neither was he reduced to the point of starvation. But instead of painting Greek myths and nude goddesses, he devoted himself almost exclusively to religious subjects and devotional pictures. The influence of Savonarola's teaching is apparent in many of his most popular works, more especially in the *tondi* of the Virgin and Child surrounded with child-angels which he and his followers repeated in so many different forms. These sorrowful Madonnas, burdened with a mysterious sentiment of coming anguish, these fair children whose faces seem to have caught some mournful foreboding as they gaze on the countenance of Mary, must have been inspired by the burning words in which the Frate describes the Mother of Many Sorrows.

In the absence of dates and documents, it is difficult to speak positively of the order in which Sandro's well-known Madonnas were painted, and to divide the pictures that belong to the eighties from those that were painted in the nineties. It is a question on which the best critics seldom agree and which must remain for the present uncertain. The only one of his altar-pieces to which a date can be positively assigned is the *Madonna enthroned between St. John the Baptist and St. John the Evangelist*, now in the Berlin Museum. This noble work was painted in 1485, for the chapel of the Bardi in Brunellesco's newly restored church of San Spirito. In a book of accounts which was lately discovered in the Guicciardini archives by Signor Supino, we find an entry of the payments made by Giovanni dei Bardi to the architect and wood-carver Giuliano di San Gallo, on the 7th of February, for the frame supplied by him for Sandro del Botticello's altar-piece. Six months later, there is a second entry from which we learn that on the 3rd of August Sandro himself received seventy-

60



MADONNA OF THE POMEGRANATE (UFFIZI).

Houghton.

SANDRO BOTTICELLI

five gold florins : thirty-eight for the gold and wood of the panel, two more for the azure used, and thirty-five for his own work.

The Madonna is enthroned on a richly-carved pedestal of coloured marbles, under a bower of palm, myrtle and cypress, between the venerable white-bearded Evangelist and the noble and ascetic Baptist. The Virgin's face closely resembles that of the goddess in the *Birth of Venus*, which was probably painted immediately after Sandro's return from Rome, and the laughing child, holding out both arms to his mother, is one of the few happy and joyous types of childhood which he has given us. The foliage of the background, the tall white lilies and olive bushes standing in enamelled flower-pots, the red and white roses in the bowls on the marble parapet, are painted with exquisite care, and this combination of natural beauty and artistic ornament produces the finest decorative effect.

Closely related to this work is the large and important altar-piece of the *Madonna and Saints* in the Accademia of Florence, which Sandro painted, probably a year or two later, for the church of S. Barnaba. Here the Virgin is seated on a lofty throne supported by marble columns of rich Renaissance architecture. Two attendant angels draw back the crimson velvet hangings of the canopy, while two others gaze sadly at the instruments of the Passion, the nails and crown of thorns, which they hold up in their hands. The Child, standing on the Virgin's knee, lifts His hand in blessing, and both Mother and Son seem to muse sorrowfully over the mournful tokens of His coming Passion. On the wide marble pavement at the foot of the throne stand six Saints, types of struggling and sanctified humanity. On one side we see the youthful warrior Michael, the aged scholar Saint Augustine,

SANDRO BOTTICELLI

and St. John the prophet of the desert. On the other we have a black-bearded St. Barnabas, St. Ambrose with book and mitre, and the virgin-martyr St. Katharine, robed in blue, with the palm of victory in her hand and a soft expression of heavenly contemplation on her fair features. Both in type and attitude this Saint strongly resembles the reclining goddess in the panel of *Mars and Venus* and the young woman carrying wood in the fresco of the Sistine Chapel. The predella to this picture is also in the Accademia, and consists of a Risen Christ and three little scenes from the lives of the Saints in the altar-piece, the Death of St. Ambrose, St. Augustine's Vision of the Child on the sea-shore, and Salome bearing St. John the Baptist's head on a charger.

The face of the Virgin in the S. Barnaba altar-piece in its sad and meditative expression bears a marked likeness to the *Madonna of the Pomegranate*, that beautiful *tondo* which came to the Uffizi from the collection of the Grand Dukes, and may have once belonged to the Medici. In form and colouring, in the transparent veil which rests on the Madonna's hair, in the lovely faces and curly locks of the six child-angels who press round the Virgin with their blossoming lilies and open choir-books, this *tondo* resembles the *Magnificat*. But here the note of mournful yearning is still more prominent, and the angel faces seem to reflect the tender sadness that is seen on the countenances both of Mother and Child.

Of later date is the *tondo* of the Ambrosiana, in which the kneeling Virgin bends over the Child, supported by an angel, and we catch a charming glimpse of river and woodland beyond the marble parapet, while in the winged seraphs with fluttering draperies and streaming locks, who hold back the curtains of the baldacchino, we have a reminiscence



THE VIRGIN OF THE "MAGNIFICAT" (UFFIZI).



Houghton.

ANGELS FROM THE "MAGNIFICAT" (UFFIZI).

SANDRO BOTTICELLI

of the St. Barnaba altar-piece. In the Poldi-Pezzoli panel, the Virgin looks down with exquisite tenderness at the unconscious Child on her knee, as He plays with the crown of thorns and nails, while she turns a page of her missal. In the background we have a lovely prospect of park-like landscape, seen through a square casement which recalls the early *Chigi Madonna* and the *Annunciation* which one of Botticelli's assistants painted in 1490, for the Cistercian monks of Cestello. A variation of this composition appears in Mr. Heseltine's little picture, where the St. John kneeling before the Child with a staff in his hand and a halo round his brow, was probably added by a pupil.

But the most famous, the most perfect of all Sandro's Madonnas, is *Our Lady of the Magnificat*. In beauty of design, in lovely transparency of colour, in exquisite finish and depth of feeling, this *tondo* surpasses all Botticelli's other sacred pictures. The way in which the curving lines of meeting hands, interlaced arms and bowed heads all converge, reveals the mastery of design to which Sandro had attained, and the ideal of divine sorrow and tenderness expressed in the Virgin's face remains unsurpassed in the pages of Christian art. At the very moment when she realizes all her glory, when angels place the crown on her brows and the Child guides her hand to write the words that proclaim her blessed among women, the sword pierces her heart with its mysterious foretaste of coming agony.

The wonderful success which Sandro's Madonnas obtained, the amazing demand which sprang up on all sides for these *tondi* of Virgins and angels, was doubtless partly due to the new religious fervour which animated all classes in Florence during the brief period of Savonarola's revival. Every devout *Piagnone*, each pious soul who strove to follow the Frates'

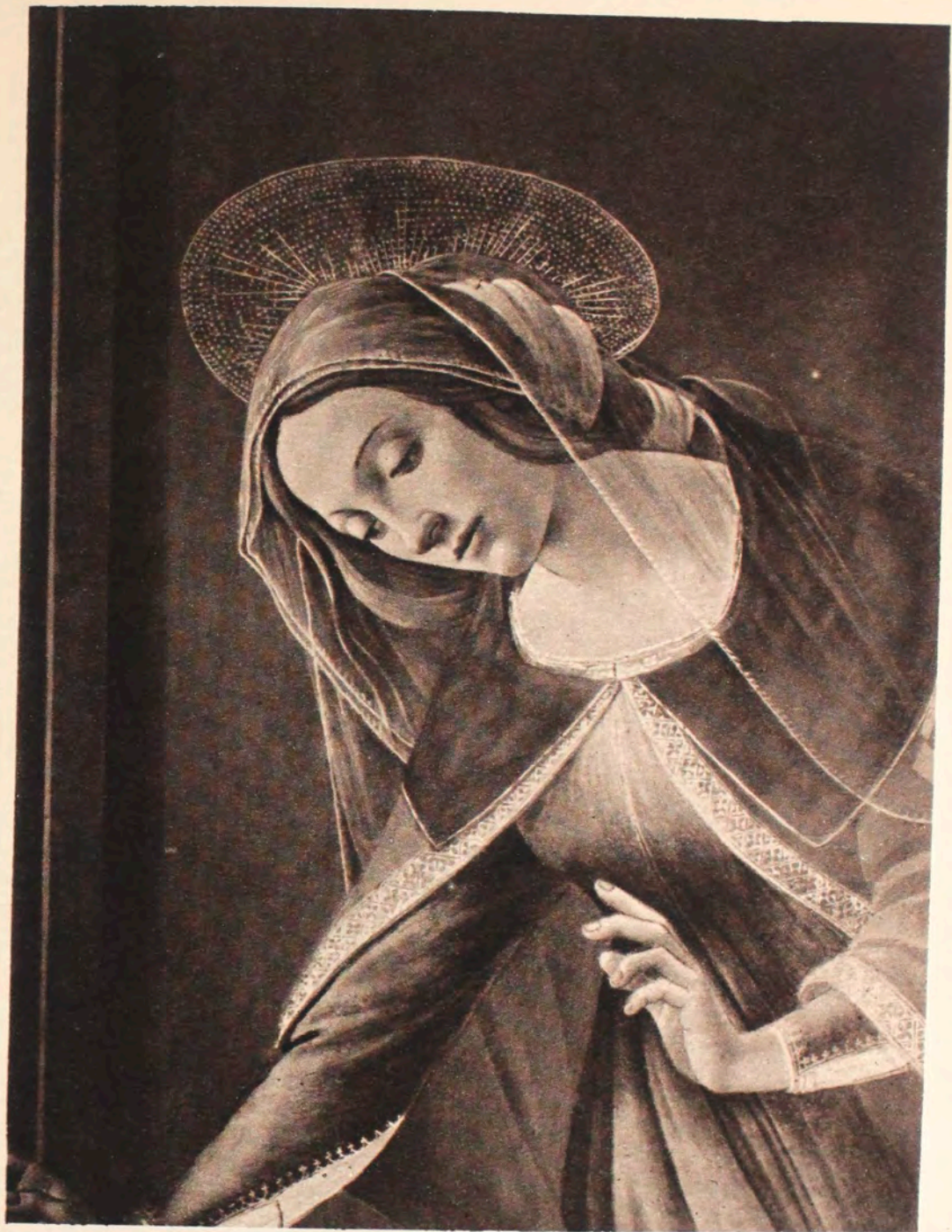
SANDRO BOTTICELLI

rule of holy living, saw in the tender melancholy of Sandro's Madonnas the fulfilment of a cherished ideal. And if the master himself was too much absorbed in mystical dreams and too deeply interested in watching the development of public events to paint with his old industry, the scholars and assistants in his *bottega* made good use of their opportunity. Countless were the *replicas*, endless the imitations which issued from Botticelli's workshops in those days. "Sandro drew exceedingly well," writes Vasari, "so much so that all artists were eager to obtain his drawings." These drawings were reproduced in a hundred different forms. The very slightest of his motives, the roses and the blossoming lilies in his sketches of *Purgatorio* or *Paradiso*, a lighted candle or a spray of olive, were eagerly seized upon and adapted to new and varied uses by his followers. Often they had recourse to some of his earliest designs, such, for instance, as the *Chigi Madonna*, which some clever assistant reproduced in a painting, now at Chantilly, leaving out the symbolic offering of corn and grapes, and substituting a rose and basket of flowers in their stead.

The very men who had repeated Botticelli's Greek myths and classical *fantasie*, ten years before, Jacopo del Sellaio, Bartolommeo di Giovanni, Biagio Tucci, now gave themselves up to the manufacture of Madonnas and Angels. Jacopo's hand has been recognized in the charming *Lichtenstein Madonna*, with the six angels bearing flowering lilies, and Biagio probably painted the Virgin with the eight angels wreathed with roses carrying lighted candles in the Raczynski Collection at Berlin. As for Ghirlandajo's old pupil, Bartolommeo, the painter of *Nastagio degli Onesti's Banquet*, Mr. Berenson tells us that he devoted his whole time to supplying designs for the woodcuts for those small books of "Sacre Rappresen-



THE ANNUNCIATION (SCHOOL WORK)



Houghton.

MADONNA FROM THE "ANNUNCIATION" (A SCHOOL WORK).

SANDRO BOTTICELLI

tazioni" which were published in Florence during the last decade of the fifteenth century. Several of these are directly connected with Savonarola's life and preaching, and may have been the origin of Vasari's assertion that after his return from Rome, Sandro wasted his time in designing unsuccessful engravings, the best of which was the *Triumph of the Faith of Fra Girolamo*. Then, too, another artist who worked both under Botticelli and Filippino, Raffaellino del Garbo, painted the moving *Pietà* of the Munich Gallery, which is, as it were, a living embodiment of Savonarola's most eloquent and pathetic discourses, and which was, there can be little doubt, designed by Sandro himself.

Two larger works from Botticelli's own hand are believed by many good authorities to belong to this period. One is the *Coronation of the Virgin* in the Accademia, which was ordered by the Guild of Silk-weavers for Savonarola's own convent-church of S. Marco. The upper part of this altar-piece is painted on a gold ground, like Fra Angelico's works, which in some respects it resembles. Both the venerable figure of God the Father in the triple crown and the bending form of the Holy Virgin follow the traditional type; but no one excepting Sandro could have invented the troop of angels who, dancing hand in hand in a tumult of wild rapture, scattering roses on the clouds in their circling flight, while one blue-robed seraph borne heavenward by irresistible might of love, darts up to Mary's side, and seems to claim a share in her joy and triumph. In the green meadow below, four Saints contemplate the vision that has dawned on their wondering sight: St. Jerome in his cardinal's hat, St. Augustine and St. Eligius, rapt in studious meditation, and St. John the Evangelist, with his arm uplifted and eyes turned heavenwards in a passion of love and yearning. The vehement action of this aged

SANDRO BOTTICELLI

Saint and the rapid flight of the angel-children seem to indicate that this Coronation belongs to the time when Savonarola's influence had already affected Sandro's art, and the serenity of his earlier conceptions had given place to more passionate and emotional feelings. It was probably painted early in the nineties. Dr. Julius Meyer, indeed, places this altar-piece as late as 1497, and Signor Supino thinks that the dancing angels may have been suggested by the white-robed children who danced round the Sacrifice of Vanities on the Piazza. Mr. Berenson, on the contrary, believes it to have been painted as early as 1480.

The Predella of this Coronation, consisting of an Annunciation, with a blue-robed Virgin seated in her chamber, and four scenes from the lives of the Saints represented above. St. Augustine is seen writing in his cell, St. John meditating in the Isle of Patmos, St. Jerome kneels before a crucifix, and St. Eligius is shoeing a horse which is led by the devil in the form of a fair young woman wearing a green robe, while his horns peep out from under her flowing locks.

The same vehement gestures, the same sense of strong emotion, are seen in a still greater degree in the unfinished picture which was brought to the Uffizi from the Palazzo Vecchio early in the last century, and is probably the *Adoration of the Magi* mentioned by the Anonimo Gaddiano as having been painted by Sandro at the top of a staircase in the Palazzo leading to the door of the Catena. Botticelli's hand is clearly recognized in the composition, which bears a strong resemblance to Leonardo's unfinished *Adoration* in the Uffizi. Unfortunately Sandro only sketched the picture in *tempera*, and, more than a hundred years afterwards, the whole of the panel was coarsely repainted in oils by some inferior artist. The scene is laid in a wide, mountainous landscape, where



Houghton.

CORONATION OF THE VIRGIN, (ACCADEMIA. FLORENCE).



Houghton.

DANCING ANGELS FROM THE "CORONATION"
(ACCADEMIA, FLORENCE).

SANDRO BOTTICELLI

the Holy Family are seated in a rocky cavern under precipitous cliffs, which recall the background of *Pallas and the Centaur*. In the foreground are eight kneeling figures, who may be intended to represent the chief magistrates of Florence (the *Otto*), since they bring no offerings in their hands and wear no badge of kingly rank. Through the clefts in the rocks we see the vast concourse of people of all classes eagerly streaming in through the city gates to take part in the same great act of worship. Young and old men and women are stirred by the same feverish excitement, the same tumultuous emotion. Some clasp both hands together in earnest supplication, others point with outstretched arms to the Child-Christ on His mother's knee. One leader on horseback lifts his right hand with commanding gesture, summoning his men to follow; another shades his eyes from the blaze of light which the bright beams of the Star throws over the Holy Child. Many portraits have been recognized among the foremost figures. On the right is Girolamo Benivieni, the poet who gave up writing carnival songs to compose hymns and carols for the children of San Marco. Behind him stands a tall figure in a flowing robe and long white beard, resting his chin meditatively on his hand, who bears a marked resemblance to Sandro's old friend Leonardo. On the left, behind St. Joseph, a Dominican friar, probably intended for Savonarola himself, points with fervent devotion to the new-born King, and turning to a grey-haired figure, in whom some critics recognize Lorenzo dei Medici, at his side, adjures him to own the supremacy of Christ. This *Adoration*, which differs in so many respects from Sandro's other versions of the subject, was evidently intended to commemorate the crowning triumph of the Frate's revival, when after the expulsion of Piero dei Medici

SANDRO BOTTICELLI

and the departure of the French army, a popular form of government was drawn up and Christ was proclaimed King in Florence. The scene may have been suggested to Sandro by an event which took place at the Feast of Epiphany in 1498, when the Signory of Florence went in state to San Marco and paid their offerings to the Prior, whose hand they kissed as he stood before the altar.

This unfinished painting may possibly be that memorable representation of the *Triumph of the Faith of Fra Girolamo*, which Vasari tells us was the subject of Sandro's best and finest engraving. When only a few months afterwards, the great revival which was to have made Florence the City of God had closed in tears and gloom and Savonarola and his companions had died at the stake, Botticelli's picture was naturally put aside and only brought out again to be painted over by some inferior artist in the next century. Such at least is the interpretation of this picture which, originally suggested by Signor Milanesi and Mr. Heath Wilson on its discovery in 1881, has been accepted by Dr. Ulmann, Signor Venturi, M. Eugène Muntz, Signor Supino, and other well-known critics. Mr. Horne, however, dismisses the idea as absurd, and is of opinion that the work belongs to a much earlier period and was painted before Sandro's visit to Rome.



By permission of Messrs. Braun, Clemens

MADONNA WITH ANGELS BEARING TAPERS (BERLIN).

V

1492—1510

As long as Lorenzo dei Medici lived, he was a good friend to Botticelli. On the 4th January, 1491, the painter was appointed member of a commission which met to choose a design for the façade of the Duomo, and on the 18th of May he was chosen, together with the two Ghirlandajo brothers, and the miniaturists Gherardo and Monte di Giovanni, to execute mosaics for the chapel of St. Zenobius in the same church. But the work was interrupted by the death of the Magnifico at Careggi on the 8th of April, 1492. In him Florence lost the greatest of her rulers, and her artists were deprived of their most enlightened patron.

Botticelli never seems to have entertained any relations with Lorenzo's unworthy son Piero, who soon disgusted his father's best friends by his violence and folly; but he still clung to his old patron, Lorenzo di Pier Francesco. Fortunately for artists, this cousin of the Magnifico, as well as his younger brother Giovanni, had both joined the popular party, and were allowed to remain in Florence during the political changes that followed on the great Lorenzo's death. It was probably about this time that Sandro began his series of drawings on the "Divina Commedia" for this patron, and when, on the 14th of July, 1496, young Michelangelo wrote from Rome to Lorenzo di

SANDRO BOTTICELLI

Pier Francesco, who had sent him with introductions to his friends in that city, he addressed his letter to Sandro Botticelli in a cover bearing the characteristic *Piagnone* inscription—"Christus"!

Two years later, in 1498, the year of Savonarola's execution, we learn from a new income-tax return, that Sandro was still living in his old home in the Via Nuova. Both his father and elder brother Giovanni were dead, and the house was now the property of his nephews, Benincasa and Lorenzo Filipepi. His brother Simone had returned from Naples soon after old Mariano's death at the close of 1493, and also lived under the same roof and shared a country-house (*Casa di Signore*) in the parish of San Sepolcro, outside the gate of San Frediano, with Sandro. The brothers, it appears, had bought this house, together with an old vineyard and some fields, in April 1494, for the sum of 156 florins, as well as a yearly quit-rent of 4 soldi and a pair of capons, which they paid to the Hospital of Santa Maria Nuova.

Simone Filipepi seems to have been a cultivated man, who shared his brother's love of Dante, and wrote a commentary on a canzone by the poet of the "*Divina Commedia*." Like Sandro, he was an ardent *Piagnone*, and the Chronicle in which he recorded contemporary events is a proof of his intimate connexion with the Friar's party and of his personal attachment to Savonarola. Every incident in the great revival is here faithfully described. Sandro himself must have told his brother of that prophetic sermon in which the Frate, one April evening in 1492, foretold the coming troubles—"Ecce gladius Domini . . . super terram cito et velociter." That same night, Simone writes in his journal, the cupola of the Duomo was struck with lightning, and three days afterwards Lorenzo il Magnifico died at Careggi. The writer

70



CALUMNY (UFFIZI).

Houghton.

SANDRO BOTTICELLI

dwells with delight on the wonderful fervour and religious enthusiasm which stirred the whole city, on the thousands who flocked to the Duomo, and the crowds that waited for hours at the doors to see the Frate pass. He describes the marvellous effect of Savonarola's sermons—"When he mounted the pulpit steps, he was a new St. Paul," and recalls the happy summer evenings when they walked with the friars and novices in the quiet gardens of San Marco, and heard the Frate expound the Gospel in simple words. "Then, indeed, for an hour or two, one seemed to be in Paradise, so great was the devotion and simplicity shown by all, and blessed were those who were present at these gatherings." With the same vivid touches, Sandro's brother narrates the horror of the last struggle, the midnight attack on the convent, the mock trial, the terrible tale of torture and prison, and the final scene of the execution on the Piazza, which he witnessed with his own eyes. Darker still is the picture which he paints of the days of persecution which followed, when all fear of God and reverence for holy things had died out, when blasphemy and sacrilege went unpunished, and "hell itself seemed to open, and all the devils were let loose." Then the vilest calumnies were heaped on the Frate and his followers, and no one could speak his name without peril to his life. Simone fled for safety to Bologna, but Sandro remained in Florence. His old connexion with the Medici and the friendship of Lorenzo di Pier Francesco stood him in good stead; but he saw the crime and misery about him, and shared in the deep dejection of the faithful *Piagnoni*, who had believed in the prophet's word, and looked for the coming of the New Jerusalem that was to be set up on earth.

Then it was that, in the bitterness of his soul, Sandro painted his *Allegory of Calumny*, and gave it

SANDRO BOTTICELLI

to his dearest and most intimate friend, Antonio Segni, the same for whom Leonardo made his noble drawing of *Neptune and the Sea-gods*. The subject was taken from Lucian's "Dialogues," and had become familiar to Florentine artists from the version which was given by Alberti in his "Treatise on Painting." The scene is laid in a stately columned portico adorned with antique statues and bas-reliefs in chiaroscuro heightened with gold. Old Greek myths are mingled with Bible stories in the subjects here represented. Pallas, with the Gorgon's head appears by the side of Judith and Holofernes and St. George and the Dragon. Apollo and Daphne, the Battle of the Centaurs, Venus and Amorini, Trajan and the Widow are introduced, together with statues of prophets and apostles and a single figure of St. George, which recalls at once Donatello's warrior in the niche of Or San Michele, and Andrea del Castagno's portrait of Pippo Spano. In this noble Renaissance hall a fearful crime is being perpetrated in the name of Justice. The unjust judge, clad in a green robe, bearing a crown and sceptre, is seated on his throne, while Ignorance and Suspicion whisper malicious accusations into his "long ears." Envy, a pale and squalid figure, clad in shaggy skins, reaches out a skinny hand to arrest the judge's attention, and leads forward Calumny, a richly-dressed woman bearing a lighted torch, who drags prostrate Innocence by the hair along the floor. Her attendants, Fraud and Treachery, wait upon her footsteps and wreath roses in her hair, while the boy Innocence lifts his clasped hands to invoke the help of God. At his feet stands Remorse, an old hag, wearing a black mantle over her ragged clothes, and leaning on a crutch as she looks back over her shoulder at the nude form of the golden-haired maiden Truth, who, fair as the Venus



CALUMNY AND INNOCENCE (DETAIL). (UFFIZI).

SANDRO BOTTICELLI

Anadyomene of old, is seen lifting her hand to heaven in the calm certainty that there her mute appeal will be heard. Through the open arches of the loggia we look out on a wide waste of green waters and distant horizon, which leave an indefinite sense of dreariness on the mind—the expression of the painter's conviction that Truth and Justice were nowhere to be found on earth. This allegory, in which the classical ideals of his early manhood are combined with the bitter experiences of later years, was Sandro's silent protest against the tragedy of Savonarola's end. When he painted that inspired vision of Truth, who can doubt that he remembered the burning words in which the Frate ended his great course of sermons on the psalm, *Quam bonus*—"Wine is strong, the king is strong, women are stronger, but Truth is mightier than all, and will prevail?"

Even in these dark days Sandro's faith in the Friar never faltered. Every line of Simone's chronicle breathes the same profound conviction that this man whom Florence had rejected and put to death was a prophet sent from God. The writer notes how one by one the words of Fra Girolamo have come true, and dwells with satisfaction on the violent and miserable end which had overtaken all his enemies—Pope Alexander VI, Cæsar Borgia, King Alfonso of Naples, Lodovico Sforza and many more. And he records the unwilling testimony borne to Savonarola's innocence and saintliness by his jailors and persecutors, most of all by Doffo Spini, the riotous captain of the Compagnacci who led the attack on San Marco, and was present at the Frate's trial.

In the *Giornale* of Lorenzo Violi, the young notary who wrote down all Savonarola's sermons, we find repeated allusions to the "Academy of unemployed artists," who met in these days in Sandro Botticelli's

SANDRO BOTTICELLI

workshop and disputed much about the Friar. Simone, the writer tells us, was often present on these occasions, and wrote down some of these discussions in his chronicle. Amongst others, Simone records the following conversation which took place on the Feast of All Souls, being the 2nd November, 1499:—

“Alessandro di Mariano, my brother, one of the good painters which our city had in these times, being at home, by the fire, about eight o'clock at night, related how that day, in his shop in the house of Sandro, he had reasoned with Doffo Spini on the fate of Fra Girolamo. Sandro, knowing Doffo to have been one of the chief persons who were present at his examination, adjured him to tell him truthfully what crimes were found in him which could deserve so shameful a death. Upon which Doffo replied, ‘Sandro, must I speak the truth? We never found in him any venial, much less any mortal sin.’ Then Sandro asked, ‘Why did you put him to so shameful a death?’ He replied, ‘It was not I, but Benozzo Federighi. For, if we had not made this prophet and his companions die, and had sent them back to San Marco, the people would have sacked our houses and cut us all to pieces.’”

This interesting record throws light on the picture of the *Nativity*, which Sandro painted a few months after that November evening when he extorted Doffo Spini's confession of Fra Girolamo's innocence. It is clearly one of those works which, like the medals and portraits of Savonarola and the paintings of his execution, were handed down among the hidden treasures of some Piagnone family of Florence during centuries. Sixty years ago it was brought to England by Mr. Young Ottley, and in 1878, passed from the Fuller-Maitland Collection into the National Gallery. This time the story of the Birth of Christ is trans-



THE NATIVITY (NATIONAL GALLERY).

SANDRO BOTTICELLI

formed by the painter's soaring fancy into a mystic vision of the Triumph of Savonarola and the fulfilment of his word. The Holy Family as usual form the central group, and the rude wooden penthouse is set in a rocky cavern in the heart of a pine forest. On the right a winged angel, with an olive branch in his hand, brings the shepherds to the stable of Bethlehem; on the left another seraph points out the Child to the kneeling kings from the Far East. Three angels, clad in symbolic hues of red, white and green, and bearing olive branches in their hands, sing the *Gloria in Excelsis* on the penthouse roof, and in the blue sky above, twelve more seraphs dance hand-in-hand, swinging their olive boughs to and fro, and dangling their golden crowns in a wild ecstasy of triumphant joy.

The hour, long foretold by the Cumæan Sibyl on the banks of Lake Avernus, has come at length and there is joy in heaven, peace and goodwill on earth. The Virgin's face has lost all trace of care and sadness, and the Child laughs with joy as He looks up in His mother's face. In the foreground devils are seen hurrying away to hide among the rocks, while rejoicing angels fall on the necks of Fra Girolamo and his martyred companions, and welcome them with rapturous embraces. In order that there should be no doubt as to the identity of the three saints crowned with olive and wearing the Dominican habit, with the witnesses slain for the word of their testimony as told in the Revelation of St. John, Sandro has placed the following inscription in Greek letters on the upper part of his panel:—"This picture I, Alessandro, painted at the end of the year 1500, during the troubles of Italy in the half-time after the time which was prophesied in the Eleventh of St. John and the Second Woe of the Apocalypse, when the devil was

SANDRO BOTTICELLI

loosed upon the earth for three years and a half. Afterwards he shall be put in chains according to the Twelfth, and we shall see him trodden under foot as in this picture." So the painter would have us know that, in these dark and desperate times, his faith in the Friar had never failed, and that he still looked forward to a day when the prophet's word should be fulfilled and good triumph over evil.

A pen drawing for the central group of this picture—the tall form of the kneeling Madonna and the St. Joseph crouching behind the Child—is still preserved among a few of the painter's studies in the Uffizi. Both in the faulty proportions of these figures, in the hasty execution of the face, we see evident signs of decay and advancing years; but the colour of the picture is rich and glowing, and the dancing angels are as light and joyous in their movement as any which Sandro drew of old. Above all, the artist's imagination is as full of fire and buoyancy, his faith and love are as strong as in the youthful days when he first worked for the Medici.

Botticelli lived ten years after he finished this *Nativity*. Whether he painted other pictures remains uncertain, but several small works belong to his later years, and were probably executed towards the close of the century. To this period Morelli ascribes the little picture of *St. Augustine*, who is here represented writing under an arched recess adorned with medallions touched with gold, similar to the bas-relief in the *Calumny*. This work, which is now in the Uffizi (No. 1179), is one of those "most beautiful little paintings" by Sandro which are mentioned by Antonio Billi and the Anonimo Gaddiano. These writers also allude to another "work of rare beauty," a little *St. Jerome*, which some critics identify with a small picture of St. Jerome receiving his last com-



MADONNA DI S. BARNABA (ACCADEMIA, FLORENCE).

SANDRO BOTTICELLI

munion under a rude hut that is still the property of the Marchese Farinola in Florence.

To these closing years of the master's life we may ascribe with greater certainty two very interesting works, the *Story of Virginia* in the Morelli Gallery at Bergamo, and the *Death of Lucretia* in Mrs. J. L. Gardner's Collection at Boston, in the United States. These long, narrow panels were evidently intended for the decoration of *cassoni* or other furniture, and may belong to the series which Botticelli painted for his old patrons the Vespucci, and which Vasari describes as "full of beautiful and animated figures." Both pictures are remarkable for the imposing character of the classical architecture introduced in the background, as well as for the dramatic power with which the different incidents in those tragic stories are represented. The Bergamo panel has the additional advantage of being in excellent preservation, and retains much of its original richness and harmony of colour.

Closely related to these Roman subjects are the panels on the *Life and Miracles of St. Zenobius*. Two of these, in which the baptism and consecration of the good Bishop and his first miracle are represented, now belong to Mr. Ludwig Mond. A third, in which the Saint restores to life a child who has been run over by the wheel of a cart, and gives his last blessing to the priests and people on his deathbed, is in the Dresden Gallery. All of these are marked by the same rich and varied architecture and animated action, but their artistic effect is somewhat marred by the violence of the gestures and by the extravagant display of emotion in the leading personages.

These last designs were probably intended for the decoration of the Chapel of St. Zenobius in the Duomo, a work which, after being abandoned for

SANDRO BOTTICELLI

many years, was at length resumed, early in 1504, by the Gonfaloniere Piero Soderini, a brother of Sandro's old friend Tommaso. They certainly belong to the painter's declining years, and betray evident marks of advancing age and failing power.

Another interesting little picture of this period, in which Mr. Berenson and other critics of authority have recognized the master's hand, is the so-called *Derelitta* or *Outcast* in the Pallavicini Palace in Rome. A young woman in a ragged white linen garment is seen weeping bitterly on the steps of a Renaissance palace. Her long, dark hair falls over her face, her head is buried in her hands, and her other clothes lie strewn on the stone steps. In her silence and loneliness she is the very image of inconsolable despair. There is some resemblance to the garments worn by Remorse in the picture of *Calumny*, but it is difficult to believe that this work, which is so curiously modern in style and sentiment, should have been painted by a fifteenth century artist.

But the great work to which Sandro devoted the last years of his life was the illustration of Dante's "Divina Commedia." From the first, Botticelli had shared the revived enthusiasm for Dante which distinguished the humanists of the Medici circle. He was, we know, an ardent student of the "Divina Commedia," and a line from the *Paradiso*, "*Vergine madre, figlia del tuo figlio*," is inscribed on the steps of the throne in the altar-piece of the *Madonna and Saints* which he painted for the Church of S. Barnaba. There is little doubt that he designed the nineteen plates for the edition by the German printer Nicolaus Lorenz, or Nicolo della Magna, as the Italians called him, with Cristoforo Landino's commentary, which was published at Florence in 1481. In later years he illustrated a volume of Dante on parchment sheets for



MADONNA AND CHILD (POLDI-PEZZOLI, MILAN).

SANDRO BOTTICELLI

his old friend Lorenzo di Pier Francesco, a work which the Anonimo tells us "was held to be a marvellous thing."

It was this illustrated "Dante" which Dr. Waagen discovered fifty years ago among the treasures of Hamilton Palace, and in which he immediately recognized the hand of Botticelli. In 1882, this precious volume was purchased by the Prussian Government at the Hamilton sale, and is now the property of the Berlin Museum. Besides the eighty-five drawings at Berlin, eight others, including a coloured plan of the Inferno, were recently discovered by Dr. Strzygowsky, in a volume which formerly belonged to Queen Christina of Sweden and is now in the Vatican Library. These had evidently formerly belonged to the original volume in the Hamilton Collection, and must have been removed in the seventeenth century. Eight others, belonging to the early cantos of the "Inferno," are still missing.

The whole series originally consisted of a hundred drawings, as well as the title-page and diagram of Hell. All of these were originally drawn with a soft silver-point supposed to contain an alloy of lead, and afterwards roughly traced over with pen and ink. Only three of them are painted in body colour, while a fourth, illustrating Canto x., in the Vatican, is partly tinted, the figure of Dante being painted red, and that of Virgil blue. Many of the drawings are badly damaged and half effaced, while as compositions they are of very unequal merit. But in spite of these defects, the whole series is of the deepest interest, and deserves to rank among the finest and most imaginative works of the Renaissance. To this day Sandro's illustrations remain the best and most satisfying artistic interpretation of Dante's great epic that has ever been attempted, and every page proves how

SANDRO BOTTICELLI

deeply and truly the painter had entered into the poet's meaning.

The master's hand is plainly visible throughout. We recognize his peculiar type of features, the wistful expression of his faces, his skill in depicting rapid movement and flying draperies. We see his love of natural beauty in the delicate drawing of foliage and plants, in the orange and myrtle, the palms and pomegranates of the "*divina foresta spessa e viva*," where Matilda plucks flowers in the grassy meadows on the banks of the river Eunoë, and Dante's eyes are at length gladdened by the sight of Beatrice.

The artist's evident anxiety to keep closely to the text of the poem and his adoption of mediæval imagery have not, it is true, always proved successful. But if some of the illustrations of the "*Inferno*" appear crowded and confused, others again are full of grandeur and originality. Such for instance is the illustration of Canto xxxi, where the six Giants are represented bound in chains on the brink of the nethermost pit, and Antæus bends down to lower Dante and Virgil into the abyss below. Here the admirable foreshortening and fine modelling of the nude forms recall Pollaiuolo's style and remind us of Sandro's early studies under this master. But it is in the latter cantos of the "*Purgatorio*" and in the "*Paradiso*," that the mystic poetry of Botticelli's imagination finds free play. The vision of his Lady, "*si bella e ridente*," throned on the car of the Church, attended by dancing Angels and Virtues, and Elders bearing the open books of the Gospels in their hands; the upward flight of Beatrice and the poet through the wind-blown trees, and the different scenes in which his adored mistress is seen, with lifted hand and serious air, expounding the mysteries of the Faith to the listening poet, are all conceived in Sandro's

SANDRO BOTTICELLI

happiest manner. Many of his favourite motives, the single roses fluttering through the air, the angels bearing lighted candlesticks and olive branches, are introduced in these latter subjects. And when in the 28th Canto we reach the higher spheres of Heaven, and the poet gazes with dazzled eyes on the nine orders of seraphim, Beatrice herself appears under the familiar form of Spring, with the same rippling hair and the same radiant smile, immortal in her youth and loveliness. Here, on the left of the central group, in the lowest tier of angels, we discover one little cherub holding a *cartellino* in his hand, on which we read the artist's name—Sandro di Mariano. Perhaps in these words, written in the same minute characters as the lines from Dante which are inscribed along the margin of these drawings, we may read an expression of the master's pious hope that his soul might at the last be numbered among the elect, and share in the bliss of Heaven.

Lorenzo di Pier Francesco, the patron for whom the work was originally intended, died in 1503, probably before Sandro had finished his book of drawings, but in all likelihood the painter continued to work at the series for some years after this. Several of the leaves intended to illustrate the concluding cantos of "*Paradiso*" have, however, been left blank. Only the last drawing, which was to represent the Rose of Heaven, is sketched in, and the figures of Christ and His Mother with the Archangel Gabriel flying upwards, are slightly indicated, as if the pen had dropped from the master's hand before the work was complete.

On the 25th January, 1504, Botticelli was summoned, with all the leading artists in Florence, to choose a site for Michelangelo's colossal statue of David. His old friends Leonardo da Vinci, and the architect

SANDRO BOTTICELLI

Giuliano di San Gallo, the painter Cosimo Rosselli who had worked with him in the Sistine Chapel, his pupil Filippino Lippi, the Piagnone architect Cronaca, and Giovanni delle Corniole, who carved the portrait of Savonarola on a well-known gem, Piero di Cosimo and Baccio d'Agnolo were all present at the meeting, which took place in the Opera del Duomo. On this occasion Sandro supported Cosimo Rosselli's suggestion that the giant ought to stand in front of the Duomo in the following words: "Cosimo has said where in my opinion the statue ought to be placed, to be seen by the passers-by, by the side of Judith, on the steps of Santa Maria del Fiore, or else in the Loggia dei Signori, but rather at the corner of the church, and this I judge to be the best place." Giuliano di San Gallo and Leonardo, on the contrary, were strongly in favour of placing the statue in the Loggia, fearing the effect that exposure to weather would have on the marble, while Filippino and Piero di Cosimo proposed that the choice of the spot should be left to Michelangelo himself, "as he will know better than us how it should be." This last resolution was unanimously accepted, and by the sculptor's wish the great statue was set up on the steps of the Palazzo.

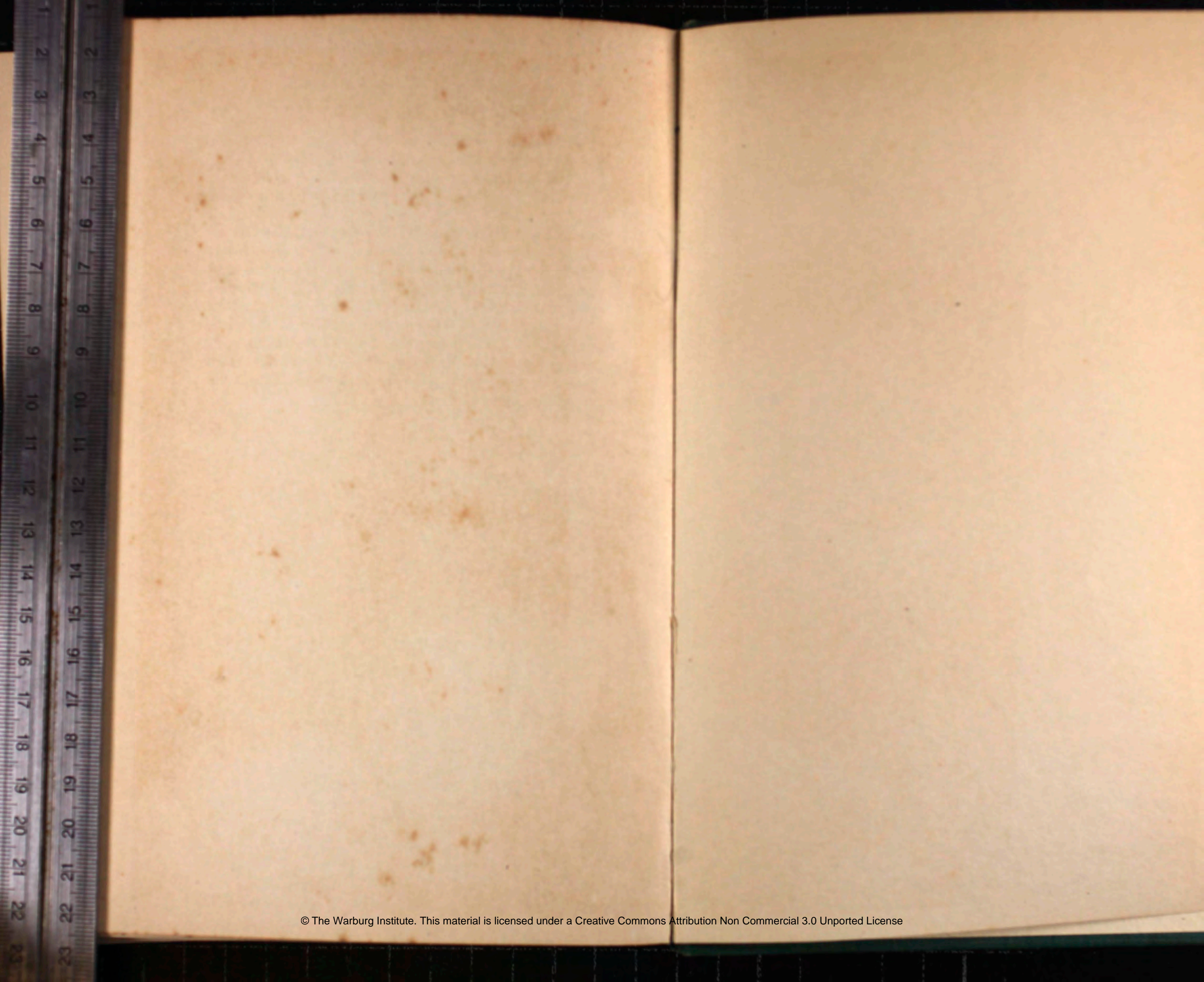
After this we hear no more of Sandro. All we have is Vasari's melancholy picture of the old painter, infirm and helpless, unable to stand upright and supporting himself with two crutches. At length, on the 17th of May, 1510, death came to his release, and he was buried with his fathers in the vault of Ognissanti, his parish church.

The great popularity which Botticelli had enjoyed during his lifetime did not long survive his death. The influence of new aims and ideals; above all, the passion to emulate Michelangelo's grand style, which swept like a wave over Florentine art in the early years

SANDRO BOTTICELLI

of the sixteenth century, all contributed to wipe out the memory of the past, and before long the very name of Botticelli was forgotten. When, a hundred years after his death, the Grand Duke Ferdinand, a member of the younger branch of the house of Medici, issued a decree to prohibit the removal of works of art from the churches of Florence, only two painters belonging to the fifteenth century, Filippino and Perugino, were included in the list, and Botticelli's name was not even mentioned. During the next four hundred years his fame remained buried in oblivion, and it was only towards the close of the nineteenth century that the high artistic excellence and rare genius of this great master were once more fully recognized and appreciated.





WARBURG INSTITUTE

CN 700

BOTTICELLI



JULIA CARTWRIGHT

25/-

R.F. Rambaut

Aug 1954



12/-

SANDRO
BOTTICELLI



Houghton.

HEAD OF THE MADONNA OF THE POMEGRANATE (UFFIZI).

69/3797 ✓
SANDRO
BOTTICELLI

BY JULIA CARTWRIGHT
(MRS. ADY)

C
N
A

750



LONDON
DUCKWORTH & CO.
HENRIETTA ST. COVENT GARDEN

"Finally, good painting is a music and melody which intellect only can appreciate, and that with great difficulty. This painting is so rare that few are capable of attaining to it."

MICHELANGELO

Published 1903
Reissued 1914



PRINTED AT
THE BALLANTYNE PRESS
LONDON

CONTENTS

	PAGE
CHAPTER I	
Sandro Botticelli : His art and personality : His popularity : Birth and early training : First works : Influence of the Pollaiuoli : Fortezza : Judith and Holofernes : <i>St. Sebastian</i> : " <i>Chigi</i> " <i>Madonna</i> : Leonardo : Visit to Pisa	9
CHAPTER II	
Lorenzo and Giuliano : Sandro paints a Pallas for Giuliano's Giostra : Lost portraits : <i>Giovanni dei Medici</i> : <i>The Adoration of the Magi</i> in the Uffizi : <i>Lorenzo di Pier Francesco</i> : <i>La Primavera</i> : <i>Conspiracy of the Pazzi</i> : <i>Pallas and the Centaur</i> : <i>The Birth of Venus</i> : <i>Mars and Venus</i>	21
CHAPTER III	
Fresco of St. Augustine : Family affairs : Visit to Rome : <i>The Adoration of the Magi</i> at St. Petersburg : The Sistine frescoes : <i>The Temptation and Purification of the Leper</i> : The Story of Moses : <i>The Punishment of Korah</i> : Botticelli returns to Florence	39
CHAPTER IV	
Sandro works for Lorenzo dei Medici : The villa of Lo Spedaletto : The frescoes of Villa Lemini : Wedding of Lorenzo Tornabuoni and Giovanna degli Albizzi : The Boccaccio paintings in Casa Pucci : Myths and historical subjects painted by assistants : Savonarola's revival : His influence : The Bardi and S. Barnaba Altarpieces : <i>Madonna of the Pomegranate</i> and others : <i>The Magnificat</i> : <i>The Coronation</i> and unfinished <i>Adoration</i>	53
CHAPTER V	
Death of Lorenzo dei Medici : Botticelli's relations with Lorenzo di Pier Francesco : Allegory of <i>Calumny</i> : Panels of Lucretia, Virginia and St. Zenobius : Illustrations of Dante's " <i>Divina Commedia</i> " : Michelangelo's <i>David</i> : Botticelli's last years and death.	69

LIST OF PHOTOGRAVURES

	Facing p.
HEAD OF THE MADONNA OF THE POMEGRANATE.	
Uffizi	Frontispiece
<i>Photograph, Houghton</i>	
MADONNA DELLA VANNELLA. Settignano	12
<i>By permission of H. P. Horne, Esq.</i>	
THE RETURN OF JUDITH. Uffizi	14
<i>Photograph, Houghton</i>	
GIOVANNI DEI MEDICI. Uffizi	22
<i>Photograph, Houghton</i>	
MEDICI LADY. Frankfort	22
THE ADORATION OF THE MAGI. Uffizi	24
<i>Photograph, Houghton</i>	
GROUP FROM THE ADORATION OF THE MAGI. Uffizi	28
<i>Photograph, Houghton</i>	
PORTRAIT OF SANDRO BOTTICELLI FROM THE ADORATION OF THE MAGI. Uffizi	28
<i>Photograph, Houghton</i>	
SPRING. Accademia, Florence	30
<i>Photograph, Houghton</i>	
THE THREE GRACES FROM "SPRING." Accademia, Florence	32
<i>Photograph, Houghton</i>	
ONE OF THE GRACES FROM "SPRING." Accademia, Florence	32
<i>Photograph, Houghton</i>	
LA BELLA SIMONETTA. Palazzo Pitti	34
JULIANO DEI MEDICI. Bergamo	34
PALLAS. Palazzo Pitti	36
<i>Photograph, Houghton</i>	
	7