

WARBURG INSTITUTE
CNA 700



ADOLFO VENTURA

BOTTICELLI

100 RIVOLUZIONE IN L'ARTISTICA

BOTTICELLI

27/
2897 ✓

ADOLFO VENTURI

BOTTICELLI

192 RIPRODUZIONI IN FOTOTIPIA

CASA EDITRICE D'ARTE "VALORI PLASTICI", ROMA

OGNI DIRITTO DI RIPRODUZIONE E TRADUZIONE
È RISERVATO PER TUTTI I PAESI



LA VITA

Di Sandro Botticelli si hanno pochi dati biografici; e sembra strano che il Vasari siasi trovato a corto di notizie sul maestro fiorentino, che pure avanzò, per gli ultimi suoi dieci anni, nel Cinquecento. Il nuovo secolo aveva apportato a Firenze tanti rivolgimenti politici e morali che, ben presto, scese sul passato, sul glorioso Quattrocento, come un gran sipario d'ombre. Anche Alessandro Filipepi, detto il Botticelli, si perdettero in quelle tenebre, con gli echi del mondo risonante di canzoni di festa, delle quintane corse dai Medici, dei versi di Poliziano, degli amori di Simonetta, delle dipinte Veneri messe a fuoco sulla pubblica piazza per obbedienza al Savonarola. Il Carnevale pareva già chiuso, a Firenze, dal triste canto di Lorenzo de' Medici:

Com'è bella giovinezza
Che si fugge tuttavia ;
Chi vuol esser lieto sia ;
Del doman non v'è certezza.

Fu una crisi violenta degli spiriti, della politica, dell'arte, della religione, che Firenze ebbe a soffrire al principio del nuovo secolo. E nei giorni di crisi, sia per l'individuo, sia per la città, si smarrisce la memoria, e molte cose si perdono come in un naufragio.

Al Vasari un piccolo libro servì di fonte : il libro di Antonio Billi, del quale esistono copie nella biblioteca nazionale di Fi-

renze; ma era una fonte troppo scarsa. Vi si legge semplicemente:

« Sandro di Botticello fu discepolo di fra Filippo: fece da giovanetto nella Mercantia una Fortezza bellissima; una tavola in S.to Marco allato alla porta della Chiesa a mano sinistra ed uno S.to Agostino in Ognissanti nel pilastro del coro dinanzi; una tavola in S.to Spirito, di S.to Giovanni: in S.to Barnaba una tavola di nostra Donna et S.ta Catherina: una tavola nelle Convertite; una tavola di S.ta Maria Novella alla porta del mezzo. Più femmine ignude, belle più che alchuno altro, et a Roma nella cappella di Sisto III (*sic!*) fecie più quadri di cose pichole, et in fra l'altre un S.to Girolamo ». (Qui il compilatore copiò male. Nel codice gaddiano si legge invece: « Et nella cappella di Sixto fece 3 faccie o quadri.

Et fece assai opere piccole bellissime et in fra l'altre un San Girolamo opera singulare »).

Evidentemente il Vasari conobbe la breve biografia del Billi, perchè nel discorrere del Botticelli egli tiene all'incirca l'ordine stesso dei dipinti annoverati da quella, che difatti indica:

- 1) Quadro per la Mercanzia;
- 2) Pittura in S. Marco;
- 3) Pittura ad Ognissanti;
- 4) Tavola per Santo Spirito;
- 5) Tavola in S. Barnaba;
- 6) Tavola nelle Convertite;
- 7) Tavola per S.ta Maria Novella;
- 8) « più femmine ignude ».
- 9) Lavori a Roma nella Sistina e quadri di cose piccole.

E il Vasari, seguendo all'incirca le indicazioni trovate, annovera:

- 1) Quadro per la Mercanzia;
- 2) Tavola in Santo Spirito;
- 3) Tavola per le Convertite;
- 4) Tavola in S. Barnaba;
- 5) Pittura d'Ognissanti;
- 6) Pittura in S. Marco;

- 7) Tavola in S. Maria Maggiore;
- 8) « femmine ignude assai ».

Evidentemente, il Vasari, a un certo punto, dopo avere serbato la indeterminatezza trovata nel Billi alla indicazione: « fece più femmine ignude », e dopo averla copiata con la frase: « per la città, in diverse cose fece tondi di sua mano e femmine ignude assai », si trovò pieno il sacco di notizie da lui direttamente raccolte o da altre fonti attinte. E abbandonò il rivolo al quale era ricorso al principio della sua biografia.

A quale altra fonte attinse il biografo aretino? Egli certo non conobbe il codice dell'anonimo gaddiano (Codice Magliabecchiano XVII, 17, ora nella biblioteca nazionale di Firenze); ma una volta, scorrendo della parentela fra Giotto e Giotto, l'anonimo gaddiano e il Vasari ricorsero a un testo comune, probabilmente ai *Ricordi del Ghirlandaio*, oggi perduti.

Da questa fonte o da altra a noi ignota, l'Anonimo ricavò che Sandro di Mariano di Vanni Filipepi, chiamato Sandro di Botticelli, pittore, fu discepolo di Fra Filippo, « et huomo molto piacevole et faceto ». Della piacevolezza del Botticelli l'Anonimo gaddiano dà qualche esempio. Racconta che, essendo una volta da Messer Tommaso Soderini stretto a tor moglie, gli rispose: « Vi voglio dire quello che non è troppe notte passate che m'entervenne che sognavo havere tolto moglie, et tanto dolore ne presi, che io mi destai, et per non mi radomentare, per non lo risognare più mi levai, et andai tutta notte per Firenze a spasso come un pazzo; per il che intese Mr. Tommaso, che non era terreno, da porvi vigna ». In seguito lo stesso Anonimo Gaddiano narra che: « Et a uno che più volte nel ragionare secho gli haveva detto che havrebbe voluto cento lingue, gli rispose: Tu chiedi più lingue, et hane la metà più che il bisogno; chiedi cervello, poveretto, che non hai niente ».

Da questi aneddoti non c'era da ricavare se non che Sandro Botticelli fu huomo « molto piacevole et faceto »; e del resto il Vasari, che tali aneddoti non conobbe, altri ne raccolse, che quella definizione confermano.

Fu Sandro, scrive il Vasari, « persona molto piacevole e

fece molte burle a suoi discepoli ed amici, onde si racconta che avendo un suo creato che aveva nome Biagio, fatto un tondo simile al sopradetto appunto per venderlo, che Sandro lo vendè sei fiorini d'oro a un cittadino, e che trovato Biagio gli disse: Io ho pur finalmente venduta questa pittura, però si vuole stasera appicarla in alto perchè averà miglior veduta, e domattina andare a casa il detto cittadino e condurlo qua, acciò la veggia a buon'aria in luogo suo, poi ti annoveri i contanti. Oh quanto avete ben fatto, maestro mio, disse Biagio: e poi andato a bottega, mise il tondo in luogo assai ben alto e partissi. Intanto Sandro e Jacopo, che era un altro suo discepolo, fecero di carta otto cappucci a uso di cittadini e con la cera bianca gli accomodarono sopra le otto teste degli angeli che in detto tondo erano intorno alla Madonna. Onde venuta la mattina, eccoti Biagio che ha seco il cittadino che aveva compera la pittura, e sapeva la burla. Ed entrato in bottega alzando Biagio gli occhi, vide la sua Madonna non in mezzo agli Angeli, ma in mezzo alla Signoria di Firenze starsi a sedere fra quei Cappucci: onde volle cominciare a gridare e scusarsi con lui che l'aveva mercantata; ma vedendo che taceva, anzi lodava la pittura, se ne stette anch'esso. Finalmente andato il Biagio col cittadino a casa, ebbe il pagamento dei sei Fiorini, secondo che dal Maestro era stata mercatata la pittura; e poi tornato a bottega, quando appunto Sandro e Jacopo avevano levati i cappucci di carta, vide i suoi angeli essere angeli e non cittadini in cappucci: perchè tutto stupefatto, non sapeva che si dire. Pur finalmente rivolto a Sandro, disse: Maestro mio, io non so se io mi sogno o se gli è vero. Questi angeli, quando io venni qua, avevano i cappucci rossi in capo, ed ora non gli hanno: che vuol dir questo? Tu sei fuor di te, Biagio, disse Sandro. Questi denari ti hanno fatto uscire dal seminato. Se cotesto fusse, credi tu quel cittadino l'avesse compero? Gli è vero, soggiunse Biagio, che non ha detto nulla, tuttavia a me pareva strana cosa. Finalmente tutti gli altri garzoni furono intorno a costui e tanto dissero che gli fecero credere che fussino stati capogiroli ».

E il Vasari racconta pure: Venne una volta ad abitare al-

lato a Sandro un tessitore di drappi e rizzò ben otto telaia, i quali, quando lavoravano, facevano non solo col rumore delle calcole e ribattimento delle casse assordare il povero Sandro, ma tremare tutta la casa che non era già gagliarda di muraglia che si bisognasse; donde tra per l'una cosa e per l'altra non poteva lavorare e stare in casa.

E pregato più volte il vicino che rimediasse a questo fastidio, poichè egli ebbe detto che in casa sua voleva e poteva far quel che più gli piaceva, Sandro sdegnato, in sul suo muro, che era più alto di quel del vicino e non molto gagliardo, pose in bilico una grossissima pietra e di più che di Carrara, che pareva che ogni poco che il muro si movesse fusse per cadere, e sfondare i tetti e palchi, e tele e telai del vicino, il quale impaurito di questo pericolo e ricorrendo a Sandro con le medesime parole, che in casa sua poteva e voleva far quel che più gli piacesse: nè potendo cavarne altra conclusione fu necessitato a venire agli accordi ragionevoli e fare a Sandro buona vicinanza ».

Ho ripetuto questi aneddoti perchè si comprenda come il Vasari non trovasse racconti se non di piacevolezze e di burle, concorrendo con l'Anonimo Gaddiano a rappresentare, nel Botticelli, un « *huomo molto piacevole et faceto* ». Così lo definì l'Anonimo, e così ripeté, senza sapere di lui, il Vasari: « fu Sandro persona molto piacevole ». L'incontro dei due biografi e il perfetto accordo fra le loro definizioni non è quindi casuale, ma significa, anche per gli aneddoti narrati da entrambi a proposito di piacevolezze e burle del Botticelli, che si era fatta una tradizione sullo spirito del pittore. Ma il Vasari non s'appagò di darci quello che la tradizione metteva come fondo comune alla biografia botticelliana, e nella prima edizione della sua opera, iniziando la vita del maestro, si lasciò andare a ritrarlo di maniera.

La persona piacevole si fece trascurata, divenne come quelli che con le opere in vita onorano il mondo, e con la morte ornano lo spedale. Carichi di beni della fortuna nel colmo della felicità, ne furono digiuni nel bisogno; fuggiti gli aiuti umani per la bestialità del lor poco governo, vituperarono tutto l'onore e la gloria della propria vita! C'è da credere che il Vasari fosse

condotto dal gioco della frase a scrivere di cose così gravi e lugubri, a contrapporre virtù a trascuratezza del vivere; a formare il diritto della medaglia, con la virtù, l'onore, la felicità, i beni della fortuna, e il rovescio con la bestialità, lo spedale, il vituperio, la morte. Dopo questa premessa catastrofica, egli consiglia gli artefici a risparmiare una parte dei beni della fortuna concessi dalla sorte, per la vecchiaia e per gli incomodi, « acciò il bisogno che ognora nasce, non li percuota, come stranamente percosse Sandro Botticello ». Veramente dopo l'esordio c'era da temere per il Botticelli qualcosa di peggio; tutto quello spavento della premessa si risolse in un consiglio a risparmiare denaro per il domani. Si accorse lo stesso Vasari di aver fatto troppo la voce grossa in principio, e addirittura sopresse, nella seconda edizione delle *Vite*, quella rumorosa prefazione. Ma lasciò, nel corso della biografia del Botticelli, qualche frase che aveva servito, diciamo così, a richiamare i colori della premessa, e a dare organicità alla biografia.

Ragazzo, era, secondo il Vasari, inquieto sempre, nè si contentava di scuola alcuna di « leggere, di scrivere o di abbaco », tanto che il padre, « infastidito di questo cervello sì stravagante per disperato lo pose all'orefice ». Anche qui si può notare l'esagerazione, il caricar delle tinte voluto per dipingere Sandro Botticelli come stravagante. Il ragazzo, figlio di galigaio, o di conciatore di cuoi, era stato messo a scuola, ma, avendo mostrata inclinazione al disegno, fu dal padre posto nella bottega di un orafo perchè apprendesse i rudimenti dell'arte. Non è da credere, anche ammesso il racconto, stampato sopra tanti altri consimili di tante altre biografie di uomini celebri, che il padre conciatore di cuoi fosse proprio infastidito dal figlio, il quale preferiva alla scuola la bottega, e pensasse che la sua vocazione per l'arte fosse da ascriversi a cervello stravagante. Insomma, la materia biografica, della quale disponeva il Vasari, era troppo semplice, troppo comune perchè egli non cercasse ravvivarla con qualche tocco, con qualche po' di colore. E più avanti, narra che, quando il Botticelli, per gli affreschi della Sistina, guadagnò dal papa « buona somma di denari, quegli ebbe ad un tempo destrutti e consumati tutti nella stanza di

Roma, per vivere a caso, com'era il solito suo». Fissatosi il Vasari di valersi dell'esempio di Sandro Botticelli per incitar gli artisti a pensare al salvadanaio, doveva dargli le mani forate, farlo « vivere a caso, come al solito ». Ma bisognava anche rappresentarlo percosso dalla necessità. L'architettura della favola richiedeva un coronamento; e il biografo aretino lo trovò, facendo che l'artista, divenuto partigiano di Frate Savonarola, abbandonasse la pittura e, mancandogli entrate da vivere, cadesse in disordine grandissimo. « Perciocchè essendo osti-
« nato 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 dabbene stati affezionati alla sua virtù, si sarebbe quasi « morto di fame ». E dopo questa squallida rappresentazione della fine del Botticelli, il Vasari, poco sicuro dei suoi racconti, trae fuori ancora una volta le parole abbandonate della premessa alla *Vita* nella prima edizione, accompagnandole con un *dicesi*. « Dicesi ancora. . . che guadagnò assai: ma tutto, per avere poco governo e per trascurataggine mandò 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 ». Tutta questa favola, trovata bene per inculcare il risparmio, ha troppo errori in sè per non far sorridere del suo compositore: il Botticelli non morì decrepito, ma di 65 anni; non camminò sulle stampelle; non ebbe da essere sostenuto da Lorenzo de' Medici, il quale morì quando il Botticelli era ancora nella sua virilità, nel suo pieno vigore di artista, e serbava un buon gruzzolo di fiorini d'oro, che poi gli permisero di prendere in enfiteusi un villino con un podere, e con terre coltivate a vigne, a ulivi, a frutta.

Sfrondato il racconto dalle frondi aggiunte per l'ingegnoso e fantasioso scrittore, ricerchiamo se ci resti qualche altro dato biografico, oltre quello relativo alla piacevolezza dell'uomo.

Il biografo rappresenta il pittore sviato dall'arte per la sua partecipazione alla setta di Fra' Gerolamo Savonarola. Conviene fare un esame attento delle notizie, che abbiamo in

proposito, prima di accogliere la notizia vasariana. Ricordiamo che Simone Filipepi, fratello di Sandro, scrisse una cronaca, ora tra i mss. nell'Archivio Segreto Vaticano, edita dal Villari e dal Casanova nella « Scelta di prediche e Scritti di Fra' Girolamo Savonarola, con nuovi documenti intorno alla sua vita » (Firenze 1898). A pag. 507, Simone Filipepi, il cronista, scrive : « copierò qui appresso un ricordo che io feci fino alli 2 di novembre 1499. Alessandro di Mariano Filipepi, mio fratello, uno dei buoni pittori che abbia avuto a questi tempi la nostra città alla presenza mia, sendo in casa al fuoco, circa tre hore di notte, narrò come quel giorno, nella sua bottega in casa di Sandro era stato a ragionamento con Doffo Spini sopra i casi di f. Girolamo. Et in effetto, interrogandolo Sandro, perchè sapeva che detto Doffo era stato uno de' principali, che sempre si erano trovati ad esaminarlo, che li dicesse la pura verità, che peccati trovassero in Fra Girolamo, onde meritasse fargli così vituperosa morte ; dove che all'ora gli rispose Doffo : Sandro hotti io a dire il vero ? Non gli trovammo mai, nonchè peccato mortale, ma nè anco veniale se gli trovò. All'ora Sandro gli disse : perchè lo faceste voi morire così vituperosamente ? – Rispose : E' non fu' io : ma ne fu causa Benozzo Federighi. Et se non si faceva morire questo profeta et gli suoi compagni, et gli avesse rimandati a San Marco, il popolo ci harebbe messo a sacco noi et tagliati tutti a pezzi. La cosa era ita tanto avanti, che così determinammo per nostro scampo, che morissero. Poi accaddero tra loro dell'altre parole, che non bisogna replicarle. » Questo racconto di Simone di Mariano Botticelli fu letto, e, si può dire, quasi ricopiato da Ser Lorenzo Violi nella sua « Apologia per modo di Dialogo in defensione delle cose predicate dal Reverendo Padre Fra Hieronimo Savonarola da Ferrara dell'ordine de' Predicatori in Firenze » (Mss. nella Bibl. Naz. di Firenze: Le Giornate di Ser Lorenzo Violi, pubblicate dal Villari, 1898, vol. II).

Dalla copia si trae però notizia su Doffo Spini. « Lui » si legge, usava (Doffo Spini, Capo e guida dei Compagnacci) molto in bottega di un dipintore che si chiamava Sandro di Botticello uomo molto noto nella Città per essere allora de primi

ecc. ti Pittori che ci fussino, et in bottega sua era sempre un' accademia di scioperati, come uno ne era il prefato Doffo ». Queste frasi non sono se non amplificazione di quanto Simone, fratello del Botticelli, aveva già scritto ; e quella relativa all' *accademia degli scioperati* non è ad evidenza se non un'aggiunta fatta a schiarimento del luogo, dove era stata proclamata l'innocenza di Frate Girolamo Savonarola, e per meglio far risaltare l'innocenza stessa. E fu quella frase *accademia di scioperati*, che forse dette luogo alle composizioni favolose del Vasari sulla *scioperataggine* del Botticelli.

Fatto è che la semplicità del racconto originale, quello di Simone, non dava luogo ai commenti di Ser Lorenzo Violi, nè ai commenti dei commenti di Giorgio Vasari. Alessandro Botticelli, la sera del 2 di novembre 1499, stando in casa, presso al focolare, raccontò a suo fratello Simone d'aver parlato con Doffo Spini, Capo e guida dei Compagnacci, il quale confessò di avere concorso alla soppressione del Savonarola, per la salvezza di sè e de' suoi, non perchè il frate si fosse mostrato reo. Risulta intanto che, alla morte del Savonarola, il pittore non era piagnone : non sembra probabile che il Botticelli, essendo partigiano del frate, « e ostinato a quella parte », trattasse il capo dei compagnacci con una certa familiarità, e gli chiedesse tanto semplicemente la pura verità sui peccati « in fra Girolamo ». C'è abbastanza per supporre trovata di Giorgio Vasari la matricolazione del Botticelli nella setta. Il pittore badava all'arte sua, e quand'anche si ammetta che nella *Natività* di Londra e nella *Crocifissione* Aynard s'intravedano concetti del Savonarola, e non si tratti piuttosto di una particolare espressione del turbamento provocato dai mali scatenati su Firenze al limitare del nuovo secolo, non dobbiamo accettare il Botticelli così inventato e vestito da piagnone, per mano di Giorgio Vasari. Il pittore che, al seguito del Savonarola, avrebbe abbandonato i pennelli e la bottega, era invece in grande stima e sempre operoso, tant'è vero che, avendo Isabella Gonzaga d'Este, Marchesana di Mantova, chiesto il 29 luglio 1502 a Francesco Malatesta di allogare una pittura al Perugino per metterla nella stanza a lei adorna dai migliori pennelli, rispondeva il Mala-

testa: che il Perugino era *homo longo, che quasi mai non finisse opera chel comenza*; che un altro famoso pittore, Filippo Lippi, era occupato in altri lavori; e che « uno altro Alexandro botechiella molto me stato laudato et per optimo depintore, et per homo che serve volontera, et non ha del velupo come li soprascripti, al qual io ho facto parlare, et questo tal dice chel toria lo asumpto de presenti et serviria di bona voglia la S. V. ». Il pittore che era pronto a servire Isabella Gonzaga, ed era conosciuto per uomo che serviva volentieri, non poteva essere il disordinato, il neghittoso, l'ozioso vecchio del Vasari.

Il partigiano del Savonarola diventò anche un eresiarca per il biografo, che gli attribuì l'*Assunzione di Nostra Donna* commessa da Matteo Palmieri, la grande pittura ora nella Galleria Nazionale di Londra. È noto che il poema in terza rima lasciato manoscritto dal Palmieri e intitolato *Città di Vita*, fu dichiarato eretico dall'Autorità ecclesiastica; e poichè, prima della morte, l'autore espresse volontà che la sua cappella gentilizia in S. Pier Maggiore fosse adorna di una pittura con l'Assunta, l'inquisizione vide nella pittura, nella coorte di angeli esultanti, un riflesso dell'eresia del poema, e, fattala coprire da un velo, dichiarò l'altare interdetto. O forse si volle occultare il ritratto dell'eresiarca committente della pittura più che questa coorte d'angeli, ove male si sarebbe applicata l'idea fondamentale del poema (l'anima, liberata dal corpo, va peregrinando da luogo a luogo fin che giunga alla patria suprema e alla felicità eterna). Si è detto che la condanna della pittura avvenisse nel 1557, quando una piena dell'Arno invase la casa dove il Palmieri aveva deposto il manoscritto, solo allora aperto, letto e condannato. Ma sin dal 1550 il Vasari scriveva che « alcuni malevoli e detrattori, non potendo dannarla (la pittura) in altro, dissero che Matteo e Sandro gravemente vi avevano peccato in eresia; il che se è vero, o non vero, non se ne aspetta il giudizio a me ».

Ma, quantunque il Vasari intendesse bene il suo ufficio di critico d'arte, non guardando se non alle figure e al disegno di esse, sbagliò di grosso, nello attribuire al Botticelli quella

pittura del piccolo Botticini, errore nato certamente dalla simiglianza dei nomi.

Per la conoscenza di Sandro, come si vede, abbiamo ben pochi elementi. Quale la sua cultura?

Pittore medico, egli fece suo abito le tendenze umanistiche, ma, più di muoversi tra i marmi e le antichità greche raccolte dai suoi protettori, interpretò i testi classici che alcuno degli umanisti gli tradusse e spiegò. A 13 anni non attendeva ancora alla pittura; imparava a leggere, e appariva malaticcio, come è detto da una portata al catasto di suo padre conciatore di cuoi. Non sembra che a lungo attendesse a coltivarsi, se dobbiamo credere a quanto dice il Vasari, e a quanto anche risulta da un aneddoto, riportato dal Vasari stesso:

« Raccontasi ancora che Sandro accusò per burla un amico suo di eresia al Vicario; e che colui, comparendo, dimandò chi l'aveva accusato e di che. Perchè essendogli detto che Sandro era stato, il quale diceva che egli teneva l'opinione degli epicurei, e che l'anima morisse col corpo, volle vedere l'accusatore, dinanzi al giudice: onde, Sandro comparso, disse: 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, poichè, senza aver lettere o appena saper leggere, comenta Dante, e mentova il suo nome invano? »

Dunque il Botticelli, quantunque poco sapesse di lettere, portò amore alla *Divina Commedia*, ed ebbe, come il Signorelli, come Michelangelo, Dante a fondamento delle proprie invenzioni. Lo interpretò con le figure, che un intagliatore, Baccio Baldini, sui suoi disegni, mise a illustrazione della *Divina Commedia* commentata da Cristoforo Landino e pubblicata, l'anno 1481, per i tipi di Niccolò di Lorenzo della Magna in Firenze. Non solo contribuì alla preziosa prima edizione fiorentina del Poema, ma « per Lorenzo di Pier Francesco de' Medici dipinse e storiò un Dante in cartapeccora che fu tenuto cosa meravigliosa ». Questo afferma l'anonimo Gaddiano, riferendosi al Codice, parte nella biblioteca vaticana, parte nel Gabinetto delle stampe di Berlino. Il Vasari ricorda come, tornato il Botticelli da Roma a Firenze, (e veramente nel 1481 non poteva

essere tornato a Firenze perchè il 27 ottobre di quell'anno stipulava il contratto per la Sistina, mentre il 30 agosto dell'anno stesso s'impresse la *Divina Commedia* co' suoi disegni), « per essere persona sofistica, commentò 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 di infiniti disordini alla vita sua ».

Dunque il Vasari giudicava persona sofistica, cioè, pensosa, ricercatrice, il Botticelli per essersi messo al commento figurato di Dante. E quelle speculazioni, non, secondo il Vasari vero e proprio lavoro di pittore, lo trassero a scrivere che il Botticelli perdette gran tempo, e, di conseguenza, ebbe un gran danno, « infiniti disordini nella vita sua ». Eppure, quando si stampò la prima edizione fiorentina del Sacro Poema, Sandro Botticelli era all'apice degli onori e della gloria; proprio a quel tempo, la sua attività grandemente si moltiplicava. Insomma, tutto quanto il Vasari ha detto del pittore non regge.

I Medici, per i quali il Botticelli illustrò la *Divina Commedia* « in carta pecora », sentirono com'egli desse figura alle loro idealità artistiche, soddisfacesse al loro « appetito di bellezza »; e a lui ricorsero per ritratti, per quadri sacri e profani, per cartoni d'arazzo, destinati ad ornamento delle aule superbe dei loro palazzi. Sin dal 1475, per la celebre giostra del 25 gennaio, il pittore, con tutta probabilità, apprestò lo stendardo che un cavaliere portava davanti a Giuliano de' Medici: vi era dipinto nell'alto un sole, nel mezzo Pallade coperta d'aurea veste, e con i piedi « su due fiamme di fuoco », le quali producevano altre « fiamme che ardevano rami d'ulivo, che erano dal mezzo in giù dello stendardo, che dal mezzo in su erano rami senza fuoco. Haveva in capo una celata brunita all'antica, e suoi cappelli tutti atrecciati che ventolavano. Teneva decta Pallas nella mano diricta una lancia da giostra et nella mano manca lo scudo di Medusa. Et appresso a decta figura un prato adorno di fiori di varii colori che n'usciva un ceppo d'olivo con un ramo grande, al quale era legato un dio d'amore cum le mani drieto cum corde d'oro. Et a' piedi aveva archio, turcasso et saecte

rocte... La sopradecta Pallas guardava fissamente nel sole che era sopra di lei ».

E così il Botticelli è per noi il pittore più rappresentativo della vita artistica fiorentina ne' giorni della magnificenza medicea, il più fiorito, il più ricco d'immagini, ondegianti come nelle ottave del Poliziano. E quando Lorenzo il Magnifico muore, e Lorenzo di Pier Francesco abbandona Firenze, e l'odio si scatena contro gli antichi Signori, il Botticelli sembra preso da terrori apocalittici, come se il mondo precipitasse alla fine.

Ora noi possiamo chiederci quale sia stata al suo tempo la fama del Botticelli, e quale la lode datagli dal Vasari che ci lasciò con le sue « Vite » il testamento della Rinascita.

Nel libro di Antonio Billi, ossia nel Codice magliabecchiano, che abbiamo citato, non c'è se non un *bellissima* applicato alla figura della *Fortezza*, e un « belle più che alchuno altro » applicato alle « più femine ignude » del Botticelli. Ma v'è, in un foglio, senza indicazioni e senza data, del R. Archivio milanese pubblicato per primo dal Müller-Walde, l'elenco di pittori che « hanno facto prova di loro nella cappella di papa Sisto eccetto che Philippino ». E il foglio comincia con: « Sandro di Botticelli pictore Excellentissimo in tauola et in muro: le cose sue hanno aria virile et sono cum optima ragione, et integra proportionem ». E poi: « Philippino di Frate Filippo optimo discipulo del sopra dicto, et figliolo del più singolare maestro de' tempi suoi: le sue cose hano aria più dolce, non credo che habbiano tanta arte ».

L'anonimo scrittore, a quanto sembra, sapeva giudicar Sandro meglio di Leonardo, al quale, nel « *Trattato della Pittura* », si assegnano alcune parole contro il Botticelli, relative allo studio del paesaggio: « Quello non fia universale, che non ama egualmente tutte le cose, che si contengono nella pittura, come se a uno non gli piace li paesi, esso stima quelli esser cosa di brieve e semplice investigazione, come disse il nostro Botticelli – che quello studio era vano, perchè col solo gettare di una sponga piena di diversi colori in un muro, essa lasciava in esso muro una macchia dove si vedeva un bel paese. E questo tal pittore fece tristissimi paesi ».

Veramente queste parole contrastano troppo con la sottile, squisita bellezza delle impressioni paesistiche nelle opere di Sandro; e se fu veramente Leonardo a condannare il Botticelli per i paesi *tristissimi*, convien dire che non abbia compreso il significato di quell'acuta interpretazione lineare di ogni forma che collega figure e sfondo nella composizione botticelliana, di quella fuga di linee intesa a propagare ed esaltare il movimento della forma umana.

Un seguace di Leonardo, Luca Pacioli, nella sua «*Summa de Arithmetica e Geometria, Proportione e Proportionalità*», stampata a Venezia nel 1494, menziona gli artisti contemporanei celebrati nelle varie città d'Italia, e scrive «*Florentiae Alexander Buticelli, Philippinus ac. Dominicus ghirlandaio. Qui omnes opera sua libella et circino proportionando mirabilitur perficiunt; ad eo ut non humana sed divina oculis appareant, nec hiis aliud quam sola anima deesse videtur*».

Anche un poeta, Ugolino Verino, nel poema «*De Illustratione Urbis Florentiae*», composto circa il 1503, dopo avere esaltato Giotto, Gaddo Gaddi, Filippino Lippi, Leonardo, e Ghirlandaio, e prima di esaltare il Perugino, canta di Botticelli, richiamando Zeusi e il racconto pliniano degli uccelli tratti in inganno:

«*Nec Zeuxi inferior pictura Sander habetur
Ille licet volucres pictis deluserit uvis*».

Dai contemporanei non si ricava altro giudizio. L'anonimo gaddiano, che scrisse nel Cinquecento, si limita a dire che «*ne suoi tempi erano le sue opere (del Botticelli) stimate assai*».

Niente di più di quanto scrisse Simone, il fratello di Sandro, nella sua Cronaca: fu «*uno de' buon pittori che habbia havuto a questo tempo la nostra città*».

E si giunge al Vasari, che seppe cogliere bene le differenze tra il Sant'Agostino del Botticelli e il San Girolamo del Ghirlandaio agli Ognissanti in Firenze. Già nel foglietto anonimo dell'Archivio milanese di Stato si notava la differenza fra i due pittori; il Botticelli aveva «*optima ragione*

et integra proportione»; il Ghirlandaio era «*homo expeditico e che conduce assai lavoro*». Chi faceva arte, e chi figure: dell'uno si ammirava la ragione, il valore intellettuale, dell'altro il valore manuale. Il Vasari che, discorrendo della pittura del Ghirlandaio, aveva detto che questi «*intorno vi fece una infinità di strumenti e di libri da persone studiose*», nel trattare poi del Botticelli e del suo Sant'Agostino, scorge nella testa del Santo la dimostrazione di quella profonda «*cogitatione et acutissima sottigliezza, che suole essere nelle persone sensate ed astratte continuamente nella investigazione di cose altissime e molto difficili*». In fondo, anche nel Vasari la distinzione è fatta tra il molto lavoro particolaristico del Ghirlandaio, e l'intellettualismo botticelliano. Ma, in generale, il Vasari, discorrendo delle opere del Botticelli, loda ora la espressione di grazia, ora la vivezza delle figure, ora il buon disegno; e le lodi cadono un po' sopra tutto, proprio sulla brutta «*Assunzione*» fatta per Matteo Palmieri, non da lui, ma dal Botticini, certo non «*con maestria e finitissima diligenza*». Trattandosi del quadro eretico, il Vasari si trattiene su di esso, e appunto loda «*la fatica che e' durò nel girare i cerchi de' cieli, e trasmezzare tra figure e figure d'Angeli e scorci e vedute in diversi modi diversamente, e tutto condotto con buon disegno*». Le lodi che piovono sul poverissimo dipinto, e proprio sulla materialità delle figure disposte nei cerchi celesti, fanno dubitare che il Vasari intendesse l'arte di Sandro. Sono lodi, le sue, troppo generiche, e, anche quando vorrebbe precisarle, come nel caso dell'*Adorazione de' Magi* che era in Santa Maria Novella, prima si trattiene sull'illustrazione psicologica di alcune figure, del vecchio re, «*che baciando il piede al Nostro Signore, e struggendosi di tenerezza, benissimo dimostra avere conseguita la fine del lunghissimo suo viaggio*»; e del secondo re, «*che intentissimo con l'animo divotamente rende riverenza a quel putto, e gli assegna il presente suo*»; e del terzo, che «*inginocchiato egli ancora, pare che adorandolo gli renda grazie, e lo confessi il vero Messia*».

E' stato già osservato che l'illustrazione psicologica, tanto appariscente nel Vasari, è la conseguenza diretta della conce-

zione naturalistica, per cui l'espressione di questo o quel sentimento è tanto più palese e bella, quanto più è conforme a realtà ». Appunto quella realistica concezione dell'arte rendeva il Vasari ammiratore così generico del Botticelli, ch'ebbe una concezione fantastica, idealistica, dell'arte stessa. Interrompe il Vasari l'esame psicologico delle figure per dire che il più vecchio dei re è il ritratto di Cosimo vecchio de' Medici, « di quanti a' dì nostri se ne ritrovano, il più vivo e più naturale ». Dopo ciò, esamina la composizione: le teste « con diverse attitudini son girate, quale in faccia, quale in profilo, quale in mezzo occhio, e qual chinata, ed in più altre maniere e diversità d'arie di giovani, di vecchi, con tutte quelle stravaganze che possono far conoscere la perfezione del suo magisterio; avendo egli distinte le corti di tre re di maniera, che è si comprende quali sieno i servidori dell'uno e quali dell'altro ». Questa analisi della composizione, così meccanica, esteriore e forzata, toglie valore alla lode che il Vasari fa dell'opera « certo mirabilissima, e per colorito, per disegno e per componimento ridotta sì bella, che ogni artefice ne resta oggi meravigliato ». Insomma, il Vasari sembra preso davanti al Botticelli da meraviglia senza sapersela spiegare. Qui, per concludere, disse dell'opera « certo mirabilissima », e voi aspettate la spiegazione di quel *certo*, e non trovate se non « per colorito, per disegno e per componimento ridotta sì bella che ogni artefice ne resta oggi meravigliato ». E così il Vasari non esce dal suo circolo di meraviglia, nè poteva uscirne: lo stile del Botticelli era e doveva essere per lui un enigma. L'intuito, che tante volte servì il biografo aretino, gli fallì davanti all'arte di Sandro. Ripetè *bello, bellissimo, bello quanto possa essere, di bella considerazione, molto bello, tenuto cosa bellissima, molto vaga e bella, figure e vivissime e belle*.

Proprio il Vasari non riuscì se non ad ammirare come avrebbe ammirato un profano, e nell'ammirazione unì le cose veramente ammirevoli di Sandro con altre non sue e inferiori.

Il Botticelli fu un'eccezione nell'arte fiorentina del secolo xv. Che fosse inteso non sembra; ma, una volta almeno,

lo scrittore anonimo del foglietto dell'archivio milanese di Stato, ne designò il valore intellettuale, notando quel che non avrebbero notato i convenzionali vagheggiatori botticelliani dell'oggi, e cioè che le sue cose hanno *aria virile et sono cum optima ragione et integra proportionione*.

L' OPERA

L'opera più antica di Sandro Botticelli, l'*Adorazione de' Magi* nella National Gallery (fig. 1), dimostra la verità della tradizione che vuole Filippo Lippi maestro di Sandro, ma insieme reca impresse tracce evidenti del pittore che aveva portato in Firenze la linea energetica alla sua massima violenza: Antonio Pollaiuolo. Se nella caduta fluida dei panneggi sono palesi ricordi lippeschi, e se il fragile equilibrio di certe lunghe tentennanti figure è tardivo riflesso del goticismo di Lorenzo Monaco, solo la visione delle opere di Antonio Pollaiuolo ci spiega i contorni spezzati e nervosi da cui si sprigiona il movimento dell'avanzante corteo. Magnifico esordio dell'arte botticelliana, questa sfilata di cavalieri fra ripide sponde di roccia s'aggira nella stretta gola come fiumana arginata in primo piano, di colpo, dai massicci cavalli. L'aggruppamento elaborato per divisioni di sottili pareti di roccia o di muraglie in rovina, intese a separare i nuclei di figure, a chiudere il multiforme tumulto della folla fra tenui quinte, risente l'inquieta vivacità del pittore, in cerca di effetto fantastico, di schema movimentato. L'affloscimento piumoso di qualche figura, in contrasto con la secchezza lignea di altre, l'angolosità nervosa di certe teste cozzanti di cavalieri, la sveltezza agile dei pilastrini che formano l'ossatura della capanna, lasciano indovinare, da quest'opera primitiva, le qualità vitali della linea botticelliana.

Maggiore approssimazione alle forme di Antonio Polla-

iolo manifesta la *Fortezza* della Galleria degli Uffizi (fig. 2), parte del ciclo di quadri con figure di Virtù, che, nel 1469, fu affidato, per la sala della Mercanzia, ai fratelli Pollaiuolo. L'imitazione diretta delle pitture ideate se non eseguite da Antonio si esplica nelle elastiche movenze, nelle angolose articolazioni, ma rimane contrasto fra lo studio di una forma nervosamente articolata alla maniera pollaioulesca e la fluida caduta dei veli, l'abbandono della figura languida, girata ad arco entro l'adorna cattedra. L'artificiosa, minuta decorazione di questo trono, coperto di fregi come leggiere trine, adorno, tra le volute dei fogliami, di perle lucenti come gocce di rugiada al sole, si estende anche alla figura, al giaco pazientemente lavorato, ai capelli arrotolati sulla fronte per fissare entro le fitte spire qualche grossa perla, alla caduta della tunica di velo sotto il giaco vitreo, in foggia di grande campanula con petali socchiusi e stami penduli formati dalla cintura di nastro.

Prossimi di tempo alla *Fortezza*, sono due noti quadretti: *Ritorno di Giuditta dal campo nemico* (fig. 3), e *Nella tenda d'Oloferne ucciso* (fig. 4). Sul piano inghirlandato da minuscole siepi e da file di cavalieri, tenendo quasi tutta l'altezza del quadro, scivolano, col passo caratteristico del Botticelli, Giuditta e la servente: la verticale sbarra di un tronco d'albero, sul margine destro del quadro, dà valore alla falcata linea dell'eroina, messa all'unisono, per il movimento del busto e della testa adorna, con la curva sottile della scimitarra, con lo zampillo del ramo d'ulivo. Il delicato getto della figura e il pallore soave delle tinte violacee e grige, la briosa animazione delle sfilate di soldati su cavallucci di latta, la fuga delle mura di cinta penzolanti verso le colline, danno freschezza incantevole al piccolo quadro, nel quale la personalità di Sandro rimane ancora indefinita. Lo stesso contrasto che è fra i contorni spezzati della servente e il molle arco dell'eroina si ripete tra le fluide pieghe della veste di Giuditta e gli scoccanti veli della sua compagna; accanto al tenero violetto s'accendono gialli e rossi sul pallore azzurrino del cielo.

Il corteo della primitiva *Adorazione de' Magi* torna al pensiero davanti al quadretto col *Ritrovamento* del cadavere

di Oloferne, nella galleria degli Uffizi: aggruppamento fantastico di figure di stoffa barcollanti sul limitare della tenda, attorno al letto del duce ucciso, sotto il baldacchino che sventaglia le pieghe, come razzi di riflettore, dall'alto. Filiformi luci, di vetro e d'oro, stillano dalle armature, dalle vesti di velluto rosso, verde, turchino cupo, quasi il pittore abbia inteso, con uno sparso sfavillio di pagliuzze, radiar luci notturne sulle immagini raccolte nell'ombra del baldacchino. A contrasto con questa accensione di scintille, gira nella conca del letto, sul cadavere olivigno, la luce fredda del cielo.

Alle opere prime, più direttamente influite dall'arte dei Pollaiuolo, appartiene il *San Sebastiano* di Berlino (fig. 5), per il crudo, angoloso taglio delle forme, che pur serbano, nella loro affilatezza, indolente grazia, botticelliano languore. Il Santo è legato, come nel quadro dei Pollaiuolo, a un nudo tronco d'albero; ma il gruppo degli arcieri, dominante nel quadro di Londra, è ridotto a proporzioni di macchietta: e il paese, che tiene quasi tutta l'altezza della tavola pollaioulesca, si abbassa, lasciando la seta grigio pallida del cielo a sfondo dell'agile figura.

I delicati accordi di tinte commentano il carattere altamente fantastico, di decorazione pura, che si svincola dalle minuzie del paese, ancor disorganico e trito alla maniera fiamminga, dalle ricerche anatomiche del nudo, inconsuete a Sandro, per creare una semplice trama di poche linee: un volatile zig zag di bianca strada nel piano, la sbarra, inflessa appena, del tronco che valica il libero spazio azzurro, formando asta di croce con le preziose lamette vitree delle nuvole; e, sopra tutto ancora, il tenue arabesco di rami al margine del quadro, radi e curvi con grazia di trama giapponese sopra la distesa stoffa, a gradazioni opaline, del cielo invernale.

Attraverso i gravi danni causati dal restauro, che vestono molte figure di aspetto filippinesco, l'*Adorazione de' Magi* della National Gallery di Londra (fig. 6) si palesa opera di capitale importanza tra le pitture giovanili di Sandro Botticelli, pel magnifico sviluppo della composizione entro il tondo.

Arcate di pietra grigia, ascendenti con leggerezza elastica

nel cielo variato di nuvole, occupano la metà circa del cerchio; archi di figure svolti a ghirlanda fra le dirute navi del tempio si aprono nell'altra metà. Il paese è composto con la minuzia dei primi paesi di Sandro, negli edifici cuspidati della città lontana, nelle macchiette tra i boschi nani; ma l'architettura, con i frequenti vuoti che aumentano lo slancio dei sottili delineati regoli, ha una vitalità prodigiosa; attrae, stringendosi nel mezzo, dietro le due ali di pietra aperte intorno alla Vergine, le onde di movimento che vengono dai primi piani del quadro; le porta in alto col suo scatto improvviso. I gruppi raccolti nel primo piano, coi poderosi pollaioleschi cavalli e le fluenti scorrevoli pieghe dei panni; la costruzione delle teste ossute, similissima a quella dei vecchi guerrieri presso il cadavere di Oloferne; la pesante curva sincrona di tre teste di cavallo a destra, in contrasto col subito pollaiolesco scarto del cavallo impennato e dei trombettieri; le pieghe acuminate e tese di slancio, in radiazione improvvisa di stella, sotto le ginocchia di un re adorante, non lascian dubbio che Botticelli primitivo, impressionato da Antonio Pollaiuolo più ancora che da Filippo Lippi, abbia composto, in poetica novità dispositiva, il tondo di Londra.

Come l'*Adorazione de' Magi* nella Galleria degli Uffizi, la *Madonna dell'Eucarestia* (fig. 7), già nella raccolta Chigi, ora a Boston, nella raccolta Gardner, rivela qualche contatto con la maniera del Verrocchio, ma soffocato dalla risolutezza pollaiolesca della forma, dall'incisività dei contorni segnati quasi di fili all'agemina: il volto dell'angelo sembra inciso in pietra dura, tanto sono affilati gli orli delle labbra e delle palpebre, le increspature mosse nel volto dal velato sorriso.

La forma esprime energia di tensione nell'indietreggiante busto della Vergine; perde la primitiva mollezza, così nelle figure, come nelle pieghe del manto di Maria raggiate a conchiglia, e nelle pieghe a fuso della gonna, scroscianti a terra. I più dolci colori temperano la severità della composizione: la cuffietta viola traspare di sotto la rete acqua del velo che copre la testa della Vergine; l'azzurro puro e il rosso delle sue vesti trapassano gentilmente al pallido viola del manto girato

attorno alle membra del fanciullo; un arabesco delicato di linee si combina tra il ventaglio di pieghe di una tunica e il ventaglio di spighe. L'angelo porge i frutti della terra, simboli dell'Eucarestia, alla Vergine che li guarda grave, al bambino che li benedice senza sorriso: la composizione del gruppo, per il suo profondo equilibrio, trova parallelo nella severa *Adorazione de' Magi* agli Uffizi.

Composizione affine, ma di carattere più esaltato e sentimentale, la *Madonna della raccolta Féral* (fig. 185). Il gruppo di Madre e Figlio è ideato come nei diffusi bassorilievi donatelliani: testa della Vergine piegata obliquamente, Bambino stretto a lei con ansiosa tenerezza: tempia contro tempia, braccia avvinte a collana, corpi disposti ad angolo, come pagine di libro socchiuso.

Nonostante lo schema donatelliano della forma, nonostante qualche particolare inerte, come la grossa mano sinistra della Vergine, invero poco botticelliana, e lo spessore eccezionale del segno, non possiamo risolverci a togliere il quadro dal novero delle opere di Sandro, tanto scorrevole ed agile è la linea: basti vedere la curva dell'orecchio di Gesù, simile a quella del putto nella *Madonna Gardner*, il vortice della manica che scopre la sua spalla nuda, la cascatella di un lembo di velo cadente dalla testa della Vergine sul manto azzurro, l'intreccio febbrile delle dita dell'angelo, la tensione della stella impressa sul manto di Maria, fuoco d'artificio che lancia sulla stoffa turchina una pioggia di faville raggiate. La sciarpa di Gesù fluisce a terra in facile rivo: sulla sua fronte i capelli si aprono in molli alette piumose; ma il ritmo abbandonato di quei contorni si risolve ben presto nelle tese pieghe del velo di Maria, nella trazione energica verso il basso della manica sontuosa dell'arcangelo, nella scattante vita degli azzurri astri di fiordaliso, che sbocciano e s'imprimono sulla gamba del fanciullo.

Capolavoro del periodo pollaiolesco, vicino alla *Madonna dell'Eucarestia*, è il ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo dei Medici (fig. 8), nella galleria degli Uffizi. Il personaggio presenta vivacemente all'osservatore la medaglia stretta fra le

sue mani nervose : energico gesto, in accordo con la penetrante fissità degli occhi limpidi. La costruzione della testa, con l'accento brusco degli zigomi, lo scavo elastico delle labbra pallide, il frastaglio nitido del contorno, supera per energia tutte le antecedenti opere del Botticelli ; il mantello di velluto si apre scattando ; l'ampia capigliatura bruna incornicia il volto olivigno, in cui riluce l'ambra pallida dell'occhio. Il nervoso modellato della forma umana e il zig zag delle rive mettono all'unisono l'altiera immagine con il paese piatto, sparso di cipressi, solcato dalla diaccia lastra di un fiume.

La disposizione della scena ideata dal Botticelli per il tondo della Galleria Nazionale, col sacro gruppo nel centro, è ripetuta dall'*Adorazione de' Magi* nella Galleria degli Uffizi (figg. 9-13), dove il riflesso chiaro delle pareti sui volti olivastri, il tipo grave della Vergine, soprattutto l'equilibrio della scena, ci richiamano la *Madonna dell'Eucarestia*. E' il momento in cui Sandro, in gara con Domenico Ghirlandaio, si studia di trattener i voli della sua immaginazione per comporre calmi e fastosi scenari popolati da personalità fiorentine, con signorile sfarzo di costumi. I Medici, con un corteo di giovani eleganti, prendono il posto dei re e del loro seguito, stendendosi in un grande arco, dal quale si staccano, verso gli angoli del quadro, due contrafforti di figure per collegare il semicerchio alla cornice rettangolare della tavola. La composizione acquista un equilibrio di masse e di linee, una gravità eccezionale alle opere di Sandro, in accordo col ritegno degli atteggiamenti, di gente ornata e dignitosa, che si raccoglie per una cerimonia solenne.

Ma la tipica agilità della linea botticelliana si esprime sempre più vivacemente : osserviamo lo scoccante arco delle labbra nel personaggio noto come autoritratto di Botticelli, il fantastico guscio venato di un manto rosa e una pendula manica azzurra lineata ad ala, lo scroscio del manto di Giuseppe alluciolato d'oro con la nota prodigalità di Sandro, le cui mani leggiere tessono fantastiche reticelle auree per vesti e chiome. La fantasia del pittore si esprime più libera nell'incantevole sfondo che nella composta cerchia del corteo : lan-

cio di alabastrine arcate in sottili zampilli, a sinistra, profilate appena sull'azzurro ; tremolio di orli sgretolati nel muro della capanna ; greca regolare di blocchi gessosi, nel centro, a cornice della terra bruna, che s'incanala dietro il gruppo divino, corsa da alate vene d'acqua. Le pieghe del manto di Giuseppe si profilano in lame d'oro sotto gli strali aurei cadenti dalla stella cometa ; la corteccia degli alberi che reggono la capanna si stacca in squame, come sgretolata da fuoco. E persino i particolari che potrebbero far pensare a un Botticelli « naturalista », subiscono la trasformazione fantastica della sua linea : la vena gonfia sulla tempia del vecchio re pulsa e scorre spezzata come i rivi nella valle. La curva esile di un tralcio che si profila tremante sul cielo chiaro, il volo di una vena d'acqua che sfiora il suolo stendendo rarefatte ali d'argento, la delicata trama dei vilucchi sulle muraglie preannunciano, nel pittore della ordinata *Adorazione de' Magi*, il poeta della Primavera (1).

Ormai lo stile botticelliano si è formato : la *Primavera* (figg. 15-24) ne segna il trionfo. I sogni delle stanze del Poliziano prendon forma nella pittura di Sandro : Venere spiata da Amore in armi, le Grazie danzanti, Mercurio dissipatore di nuvole, Flora inseguita da Zeffiro, e, intorno alla Primavera in veste candida adorna di fiori, il riso dei fiori nel bosco. La leggerezza alata della poesia polizianesca, l'agilità miracolosa della linea botticelliana si sono unite per darci l'immagine viva della Firenze elegante raffinata del '400. Il bosco d'aranci forma nel fondo siepe di colonne brune e di foglie, festosa di palle d'oro e di stellette candide ; minute fronde trapungono la stoffa chiara del cielo ; sopra la testa di Eolo i rami curvano al vento le verdi criniere. Venere, con stanco dondolio di passo, avanza movendo la destra come a segnar il tempo alla danza delle Grazie : sopra la dea si libra l'Amoretto arciere, probabile ricordo di motivi classici.

La precedon le Grazie danzanti in ritmo fantastico, nervosamente intrecciate per le argentine braccia : la linea scende

(1) Di questo tempo è il disegno nel Gabinetto delle Stampe annesso alla Galleria degli Uffizi rappresentante *tre angeli volanti* (fig. 14), in una lunetta.

BO

e risale rapida e scorrevole, tra spume di veli, per poi stringersi in complessi nodi, tendersi in strappi improvvisi, passando dalla corrente facile del rivo al guizzo torturato del colubro; la rugiada veste i corpi, il vento guida il ritmo della danza, i passi leggeri dei piedi, intorno a cui i lembi delle vesti aprono alette trasparenti di farfalla. Mercurio ferma col caducèo le nuvole, puntando nervosamente sopra un fianco l'arco del corpo svelto, che trova il suo apice nell'aguzza punta gotica dell'elmetto rigato d'oro; Eolo azzurro cala dall'alto, tra vortici di stoffe, flutti di chiome, cascate di rami, ad afferrare Flora fuggente. E il grido della ninfa si traduce, al soffio di Eolo, in rivo che genera i fiori tessuti in trama variopinta sulla candida tunica della Primavera, le rose purpuree che dal grembo di questa cadono a sbocciare tra i mille fiori del prato. Un diadema di margherite, garofani, anemoni corona l'aguzza testa nervosa; mazzolini a ventaglio di svariati fiori trapungono la stoffa della tunica; una collana di muschio e corolle rileva il pallore del collo, l'oro delle chiome; sotto i passi elastici fioriscono le rose tra l'erba: il costume stesso sembra creato dalle mani di Flora, per le guizzanti trine delle maniche a frastagli fogliacei, per i lembi della gonna, che distendono al vento orli frangiati come petali di fiordaliso. I piedi nervosi scorrono sui fiori e sull'erba senza affondarvi: la linea alata forma a volo gli scherzi del vento, i suoi impeti e le sue carezze, per muovere corpi e stoffe e chiome e fiori nel paese incantato.

Con la *Primavera*, lo stile di Sandro Botticelli trova piena espressione. Fin qui il modellato a rilievo pollaiolesco aveva tolto alquanto risalto alla linea dei contorni; ora il rilievo, tranne nella figura di Eolo, gonfia di vento, comincia ad assopirsi; il distacco insensibile delle figure dal fondo a graticciata appare tenue, come in arazzo; la linea, divenuta più sottile, più incisa, permette una esatta nervosa determinazione dei contorni in movimento. Questa estrema sottigliezza della linea, come scalfito a punta di diamante su vetro, si trasfonde nell'esile trama dei tralci di mirto, nelle incise pieghe della tunica di Venere; acuisce i lineamenti gotici di Mercurio,

riduce a fili vitrei il velo di Flora. Un contorno meno acuto non avrebbe potuto interpretare il complesso ritmo della corrente, che scivolando rapida per il giogo argentino di due braccia, si chiude nella stretta febbrile di due altre avvitate, e risale, per un gotico esile pinnacolo candido, a un nodo scattante di sottili dita: il ritmo tranquillo dei classici gruppi di Grazie trapassa a un ritmo vario, saltellante e rapido, che nulla tiene più dell'antico. Contemporaneamente, il singolare tipo muliebre botticelliano si afferma tanto nella molle cadenza delle forme di Venere, con l'appuntito volto piegato dal peso del velo e delle fini ciocche grondanti, quanto nella figura acerba della Primavera, tutta in tensione, dai sottili piedi al secco volto angoloso, circondato dai fiori che aprono con vitalità elettrica i petali tesi, i dischi raggiati.

Circa il tempo in cui eseguì la *Primavera*, Sandro Botticelli attese, con ogni probabilità, al ritratto di Giuliano de' Medici (fig. 25) (morto nel 1478), trovato da Roger Fry nella collezione Duveen Broth., ora nella collezione Otto Kahn in America. L'incisiva definizione dei contorni del volto, la ste-sura piatta della forma, esagerata certo da ripuliture, ci inducono a classificarlo circa il 1478. I molti guasti non celano le altissime doti del quadro, nel quale vediamo l'originale di altri ritratti, nella collezione Morelli e nel Museo di Berlino. Sul fondo azzurro chiaro s'incide l'aguzzo profilo, pallido fra il nero dei capelli e il rosso bruno della tunica, con un effetto quasi lugubre, che ricorda il giovane Medici nell'*Adorazione de' Magi*. Le palpebre non scendono, cascanti, sull'occhio chino, d'ipocrita, come nelle due copie: lo sguardo è diritto, acuto e scrutatore; i capelli, amalgamati e forbiciati a festoni nel quadro di Berlino, qui si fondono, per il sinuoso giro delle ciocche intrecciate, con le sintetiche ondulazioni del profilo, ferme di colpo, nervosamente, nell'aguzza e quasi diritta linea del mento, così da richiamarci gli interrotti contorni del gruppo delle Grazie.

Già la *Primavera* e il ritratto di Giuliano de' Medici rivelano, nella cruda determinazione dei contorni, un accostamento allo stile robusto e aspro di Andrea del Castagno, ac-

costamento anche più evidente nel Sant'Agostino della Chiesa di Ognissanti (fig. 26) per il disegno schematico, le sfaccettature della forma: lo spigolo che definisce la struttura della spalla destra di Agostino, nella sua posa obliqua, ricorda il *Boccaccio* in Sant'Apollonia, il Giuda e altre figure nel *Cenacolo*. Ad un tempo, i contorni accentuano la propria sottigliezza metallica: in filo d'agemina è condotto l'orlo delle labbra sussultanti, delle nari dilatate, delle ciocche, minuscole falci. La nervosità della forma si esaspera: la destra ossuta, con unghie squadrate e lucenti, con le nodose articolazioni di Andrea del Castagno, si contrae rotando le dita sul petto; il foglio si torce sopra il leggio, quasi accartocciato da fiamma.

Il Ghirlandaio, nell'affresco di contro, rappresenta il suo cartaceo San Girolamo entro uno studio assiepato di armadi, zeppi di scatole, bottiglie, rotuli di carta, vasi, rosari, clessidre, ampolle, e sul tavolo accumula forbici, libri, calamai, un candeliere, una riga; costruisce un vero bazar, rendendo, con minuzia fiamminga, con pratica di manierista, le fibre del legno, le ombre degli oggetti, le gocce rapprese della cera. Nulla di questo nell'opera di Sandro: il globo serve a ricamare intrecci di cerchi metallici sul fondo di marmo rosso; il volume impostato alla cornice varia la verticalità della parete liscia con le curve delle pagine seriche; il pilastro senza struttura, che al limite della cella di San Girolamo confonde le sue scanalature con le scanalature del tendone di fondo, è, nello studio di Agostino, sagomato con rara eleganza e opposto in contrasto di bianco argentino alle vellutate tonalità dell'interno. Raffinata la gamma dei colori: marrone oro del manto sulla tunica bianco argentina, tovaglia intrecciata di serici nastri grigio argento e bianco argento, puro alabastro di cornici. Maraviglia di bianco su bianco le perle sul raso della mitra; di trasparenze perlate, lo svelto sostegno della sfera, in forma di calice da cui si sprigionano fiori! San Girolamo del Ghirlandaio, neghittosamente poggiato al gomito, cerca distratto il pensiero che la mano inerte dovrà fissare; Agostino, con l'acutezza lineea dello sguardo, con la trepidante spinta del braccio, esprime la tensione mentale del filosofo che insegue l'idea:

nessun confronto potrà mai commentare meglio di questo, immediato, dei due affreschi nella chiesa di Ognissanti, la definizione acuta che un anonimo quattrocentista dava del temperamento dei due pittori rivali: « Homo expeditico e che conduce assai lavoro » (il Ghirlandaio); « le cose sue (del Botticelli) hano aria virile et sono cum optima ragione, et integra proportionem ».

Richiama l'affresco della chiesa di Ognissanti il trittichetto, (fig. 27) di Casa Pallavicini a Roma, che raffigura i Santi dottori *Girolamo e Agostino* ai lati della *Trasfigurazione*. Un soffitto brunelleschiano a lacunari con rose, una sporgente cornice suggeriscono la profondità dei vani laterali, degli studi dei due dottori, le cui modanature si continuano, quasi appartenessero a uno stesso vano, che il cielo della Trasfigurazione, anzi la gran luce dell'aureola di Cristo, nasconda nel mezzo.

L'immagine di Sant'Agostino subito ci richiama l'affresco della Chiesa di Ognissanti. Ancora il Teologo siede di profilo allo scrittoio, ancora poggia la destra sul petto, appuntando lo sguardo a una meta lontana, e con la sinistra sostiene il calamaio e lo stelo dardeggiante della penna. Ma i contorni dei lineamenti non sono a fil di ferro come in quel quadro, e più s'approfonda la curva della figura, più s'aggira l'ampia stoffa del manto, chiudendo in un gorgo l'immagine senile tremula, la testa accigliata. Evidentemente, dunque, l'opera, che subito richiama la composizione giovanile, è tarda, vicina per noi di tempo alla Comunione di San Girolamo, e, come dimostra il movimento turbinante delle tre figure ai piedi del Monte Tabor, alle ultime opere, ai Pastori del Presepe di Londra, alla predella con storie di San Zanobi. Questo rivelano anche il profilo sottile, aguzzo, tormentato, lo slancio della testa di Girolamo, incisa da solchi d'ombra profondi, attratta da una visione con fissità magnetica, chiuse le labbra sottili, di falciato contorno, con energia inflessibile: il pathos delle ultime opere botticelliane vive in questo profilo ascetico, come la testa di Agostino rispecchia il tremito senile del San Girolamo nel quadro già della collezione Farinola a Firenze.

Gli studi dei due Santi appaiono, nella continuità delle

linee, prolungamento di uno stesso vano; e le curve delle due figure si rispondono, da un lato all'altro del quadro, come valve di conchiglia schiuse: al trittico viene, da queste cadenze, riprese di voci, una unità musicale e profonda, altamente significativa del temperamento poetico proprio al pittore.

Nel mezzo Cristo trionfa, ascendendo con la sua aureola di luce, che irradia le figure dei profeti, e ferisce, nel cadere dall'alto, gli Apostoli indietreggianti, due come colpiti da cecità, da svenimento improvviso, il terzo teso nel gesto della mano che ripara il volto dall'abbagliante splendore. Le luci dorate, le ombre nere degli abeti contro l'alone di Cristo, il fremito di volo che muove la tunica del Redentore, danno alla scena vita fantastica. E il colore, il singolare color lussuoso di Sandro, dappertutto s'indora: la bianca veste velata di Cristo traspare nelle ombre l'aria azzurra del cielo e nelle luci il fulgore aureo dei raggi: guizzi d'oro accendono i contorni dell'anacoreta, le vesti dei discepoli, le dita della mano protese a schermo; s'aggirano nei gorgi delle figure disfatte dal turbine; in tutto il quadro il colore prende intonazione dall'oro.

Nel 1481, avanti la venuta a Roma, Sandro compì l'*Annunciazione* a fresco per le monache di San Martino (fig. 28), guasta dalle nuove costruzioni e da rifacimenti, non tanto però da distruggerne la rara bellezza.

La Vergine è in massima parte ridipinta, a differenza dell'angelo, ancor librato ad arco, con le braccia in croce impetuosamente sporte, i piedi accosti, secondo lo schema consueto delle figure volanti di Sandro, inteso a legare e a stringere le membra, ad esprimere unità di corrente. La punta del piede sinistro preme il suolo, come per trattener l'impeto della fluttuante figura: anche il disco in prospettiva del pavimento affretta la veemenza del volo combattuto dell'angelo, la rapidità investitrice del messaggio. Vesti e sciarpe stirate dal vento, onde veloci di ciocche rinnovano in Gabriele l'immagine di Eolo, mentre la conca dei piedi riuniti, il frastaglio floreale della tunica bianca ricordano gli elastici contorni e la veste della Primavera. Il festonato arco della persona – sciarpa sventolata dall'aria – il vigoroso disegno della testa, la conca svelta

del collo, l'intenso ispirato sguardo collocano quest'opera, degnamente, accanto alla Primavera e al Sant'Agostino.

Circa a questo punto il Botticelli eseguì il disegno di un San Girolamo nel Gabinetto degli Uffizi (fig. 29), il ritratto d'un personaggio mediceo nella galleria Corsini a Firenze e la *Trinità* del Visconte Lee of Fareham a Londra.

Il ritratto di giovane, attribuito, nella galleria Corsini di Firenze, ad Antonio Pollajolo, rappresenta con probabilità un personaggio mediceo, come fa credere l'anello a punta di diamante, insegna tra le sue dita (fig. 30).

Vi si ritrovano la sottigliezza vibrante dei lineamenti, l'onda veloce dei contorni, la fioritura di lumi sui fili che si sprigionano dalla massa della chioma per intrecciare anelli di luce, come i fili d'erba sprizzanti dal suolo nell'affresco della *Guarigione del lebbroso*. E sebbene una crudele ripulitura, aiutata nella sua opera demolitrice da ritocchi evidenti in nere macchie sul collo e sulla guancia, abbia distrutto, con la epidermide del colore, la superficie vellutata delle forme botticelliane, rimangono, a conferma del nome di Sandro, il berretto dello stesso tono rosso granato che vediamo nel ritratto del Lorenzano, e la mano, che intatta conserva la morbida lanugine delle superfici colorate dal Botticelli, la struttura delle dita a nocche tumide, a punte affilate, e la delicatezza nervosa dell'atteggiamento: le dita raccolte per trattenere l'anello sfioran vibranti il davanzale, e come nitida e lieve trema sulla loro trasparenza rosea di conchiglia l'ombra dell'anello mediceo! Altro particolare intatto: il gioiello di smalto abbandonato sul davanzale, ove si ritrovano, nei petali dei fiori, le note grigio viola predilette dal Botticelli. Nel volto gracile e sensitivo, gli occhi larghi, d'ambra limpida, gli stessi occhi che sbocciano come fiori di luce dalle palpebre dei giovani paggi assistenti al *Sacrificio del lebbroso*, hanno lo sguardo sognante e sospeso, il fascino malinconico delle creature botticelliane dalla *Giuditta* vendicatrice a *Venere* cullata dalle onde.

Il Visconte Lee of Fareham ha di recente aggiunto un tesoro alla sua bella collezione di cose italiane: la pala della *Trinità* (fig. 31), riconosciuta quale opera del Botticelli dall'insi-

gne studioso del grande Fiorentino, Yukio Yashiro, professore all'accademia imperiale di Tokio. L'Eterno sorregge la croce da cui pende il Figlio; le ali candide della colomba appaiono dietro l'aureola del Martire; una ghirlanda di serafini attornia il nimbo ellittico che circonda il gruppo. È la tradizionale composizione masaccesca, ma basta che il piedistallo della croce s'affondi dietro un monticello del malinconico paese perchè il gruppo gigante sembri innalzarsi da misteriose profondità nella gola di cielo stretta fra ripide scogliere di roccia e stecchite immagini umane: il Battista e Maddalena penitente.

L'opera appartiene, secondo noi, non al primo periodo dell'arte di Sandro, come afferma il professor Yashiro, ma al tempo in cui il Fiorentino lavorava alla cappella Sistina, e precisamente all'affresco raffigurante il sacrificio del Lebbroso. Ce lo dice il paese, romantico lembo di terra, grave d'ombra e di tristezza, ma sparso di cespugli segnati con la stessa alata rapidità che si ammira nelle quinte montane da cui Cristo precipita il demone; lo affermano le due figurine dell'angelo e di Tobio, visione di bellezza, che sfiora come un raggio di luce la terra silenziosa. Un poema è l'accordo dei movimenti, l'intreccio delle mani, il flutto delle vesti sulla pieghevole figura dell'angelo, la levità delle filigrane d'oro che rievocano i lussuosi ornati della folla assistente al sacrificio. Petali di fiori e ali di farfalle sembrano comporre il costume di fata.

Il Professor Yashiro ha rivendicato al Botticelli la predella del nobilissimo quadro, attribuita, nella raccolta Johnson, ad Amico di Sandro. Son quattro storie della vita di Maddalena, inquadrare nel più elegante e nitido scenario architettonico che si possa sognare, e aperte su ammirabili sfondi di paese. Semplici e agili le modanature degli edifici: pilastri, cornici di porte, arcate: pause cui si coordina la disposizione delle figure in ritmo sottile.

Il Redentore predica ascoltato da Marta e Maria: quattro bianche linee di pilastri in luce nel primo piano, tre vani bui di porte nel fondo, scandiscono lo spazio intorno ai gruppi; la Cena in casa del Fariseo, alla purezza adamantina dell'inquadratura aggiunge un complesso effetto di piani di luce che s'in-

tersecano tra le pareti di un interno, sottili intelaiature lignee. Siamo al *Noli me tangere*: una muraglia di cinta sfiorata di rosa e di grigio dalla luce e dall'ombra, cinque cipressetti: sull'erba del prato Maddalena supplice, protesa al Cristo che s'avvia verso la valle fuggente di là dal candido marmo di un arco, mentre un raggio di luce da un secondo arco raggiunge la tenue immagine femminile. La parca misura delle linee architettoniche aggiunge valore alla complessa poesia degli abbigliamenti, diafani, vitrei, frecciati di luce, spezzati di linee, come, nel campo della morte di Maddalena, l'impeto delle rocce scheggiate aggiunge incanto all'idillico lembo di mare.

Sandro Botticelli collabora con Domenico Ghirlandaio, Pietro Perugino, il Pinturicchio, fra' Diamante, Bartolomeo della Gatta, Cosimo Rosselli, alla decorazione della Cappella Sistina, dipingendo tre grandi affreschi, i più belli della serie: *il Sacrificio del lebbroso* (figg. 32-45), episodi della *Vita di Mosè* (figg. 46-55); *Punizione di Corah, Datan e Abiron* (figg. 56-62).

Nel primo affresco egli si attiene allo schema adottato per l'*Adorazione de' Magi* della Galleria Uffizi, ma senza raggiungere, traverso la varietà complessa dei movimenti, l'unità chiara, serrata, logica raggiunta nel quadro. Qui l'equilibrio generale dei gruppi raccolti per il sacrificio intorno all'ara è ottenuto entro i contorni ascendenti, con frastagli simmetrici, al frontone del tempio; ma lo sfondo di colli turba alquanto l'ordine compositivo della scena.

Con impeto di Niche investita dal vento, la portatrice di legna avanza verso il sacerdote tra il battito angoscioso delle vesti strette da una funicella al corpo: la precede un putto, a puntellare con l'arco teso del torso il fragile equilibrio di quell'onda nel vuoto. Lontano, dietro una folla di potenti ritratti, lo slancio esaltato della figura muliebre echeggia nella riversa testa di un giovane, fissa con fervore sulla lotta che si svolge al sommo del tempio, fra il demone e Cristo. E i giovani eleganti di Firenze vengono ancora una volta a far pompa delle proprie ricche acconciature: uno di essi, biondo, adorno da mani di fata, si protende col movimento rigido di un'asse che oscilla nel vuoto prima di cadere, seguito dalle successive curve scattanti

di un gruppo di Fiorentini seduti. L'agitazione del movimento divien carezza di flutti nelle due fate argentine che chiudono il corteo, e nel fanciullo che porge alla luce la soave testa, sfiorata da un tocco leggero di sentimentalismo umbro.

Ovunque, dalla fantasia poetica di Sandro, sbocciano ammalianti motivi ornamentali. La caduta di vitrei grappoli d'uva, legati alle membra di un fanciullo dai giri flessibili di un serpe di smeraldo e d'oro, le spire a getto di un cornucopio, trasformano il modello classico, indubbiamente veduto da Sandro, in un intreccio nuovo di linee. E il costume del giovane proteso dietro il gran sacerdote, col suo corsetto aperto a campanula, le maniche sparse di faville e cinte da nodi di nastro scorrevoli, la collana di grandi perle sospese, come minuscoli lampioncini di festa, ai volanti liberi anelli di sottil filo d'oro, la piumetta rigida del berretto rotondo, sembra uscito dal regno delle fate per completare la sensitiva grazia del volto. Un intreccio di lettere cufiche tese in lucenti fili, la voluta elastica di un berretto, un fiocco che sferza l'aria coi suoi ritorti fili d'oro, una chiocciola di capelli sulla testa di una fanciulla, il labirinto di una rete di trine sopra un lembo di stoffa, l'intreccio volante dei fragili cerchietti di una collana, sono altrettanti miracoli della linea viva di Sandro.

Irte spine d'oro aureolano Gesù maledicente il demone e le bionde teste degli angeli, che levan di un colpo simultaneo e rapido le sei grandi ali allucciolate d'oro; tutto accompagna il gesto violento di Cristo e la turbinosa caduta del demone: le faville in fuga sullo specchio del terreno glabro, lo scroscio delle erbe dai vari piani della roccia: la linea non trova argine al suo movimento disciolto libero veemente. La quercia dello stemma pontificio, che fiorisce dappertutto, nei mazzetti aurei di foglie e di ghiande sopra il mantello di un giovane, come sui tronchi recisi per il sacrificio, dà spunti mirabili alla fantasia del pittore, che gira a ghirlanda i rami strisciati d'oro di una rovere sul cielo bianchiccio, infondendo con la mano sensitiva movimento metallico, inesaurevolmente vario, alle rare foglie traversate da nervature d'oro.

Lo schema dell'affresco con episodi della *Vita di Mosè* è

similissimo a quello attuato nel *Sacrificio del lebbroso*: colli scendenti lungo un'obliqua all'orizzonte, figure disposte a triangolo, qui interrotto presso il vertice. Ma l'aggruppamento fantastico, di libere fiammelle variamente ondegianti, era turbato, nel primo affresco, dalle linee dell'orizzonte, mentre qui l'elastico triangolo delle figure nel primo piano, coi suoi acutissimi angoli, si allaccia all'incessante zig zag di figure e di strade traverso i colli, nuovo passo fatto da Sandro verso la esaltata tensione lineare degli ultimi tempi. Non levità piumosa di figure sparse, come intorno all'ara del primo affresco, ma compattezza di gruppi che s'appuntano rigidi, svolgendosi per angoli traverso la campagna.

L'angusta gola dietro il corteo sembra incalzare i fuggitivi nella sua inesorabile discesa; davanti al profeta che verso destra si allontana a testa china, i gomiti a saetta della strada, il bagliore che le viene dall'orizzonte, preparano scoppi di folgore. Fantastico per turbine di linee l'episodio di Mosè e dell'Egiziano: le ciocche sparse dei capelli, la sottil punta gotica di un calzare che falcia l'aria rotando di sopra il prato, le unghie acute delle mani sgranate a raffi, il cerchio convulso delle braccia e della bocca urlante, l'incontro improvviso di una lontana punta aguzza di prato e della ricurva punta della scimitarra raccolgono, esasperano la violenza del gruppo.

Nel corteo degli Ebrei in cammino è graduato il diapason della velocità e della disperazione: le onde veementi delle ultime, premichelangiolesche, figure, sospinte dal fato, si arginano contro la muraglia dei condottieri e dilagano pianamente verso il mezzo della scena. Chiudono il corteo una vecchia, Sibilla michelangiolesca, curva sotto il peso del suo fardello; un giovane che protende l'ossuto mento donatelliano; una testa virile devastata dallo spasimo, contorta dall'urlo, rivolta a maledire la terra. In contrasto con questo premichelangiolesco gruppo son le figure a fianco dei condottieri: un giovinetto che trasporta, insieme al fardello, il suo cane; una vecchia curva a consolare un fanciullo stanco, delizioso intreccio di quattro mani, come di liane flessibili, soavità dolente degli occhi pallidi, di tutti i lineamenti falcati del bimbo: le mani si flettono,

le braccia si flettono, i capelli ondulano carezzevolmente: la linea non trova riposo: blandisce e sfugge.

Ed ecco, entro la cornice del corteo di fuggitivi e dei gruppi rappresentanti le vendette di Mosè, l'idillio pastorale delle figlie di Ietro, tradotto in piastra d'argento contro la massa opaca del colle. Le linee, tese altrove fino alla rigidità nei loro zig zag violenti, si compongono in murmure quieto di rivo per tracciare i contorni delle fanciulle, Naiadi delle fonti vestite d'argento lunare, curve con languore di canne palustri, con ritmo melodico d'incomparabile grazia, adorne di cinture intrecciate di pomi e di ghiande araldiche, di lucide bacche e di frondi tra liquide chiome color di cenere, reggenti il bastone pastorale che fiorisce dalle lor mani di fata in scettro gigliato. Le vesti di velo, le chiome disciolte in ruscelli di lana chiara, o ritorte dal vento in lingue di fiamma, in fiaccole pallide, il giro lene di curve che avvolge il gruppo delle fanciulle e di Mosè intorno al cerchio del pozzo, compongono un delicatissimo accordo di linee disciolte; una volta ancora l'eco pittorica della primaverile lirica di Poliziano.

Il collegamento tra gli episodi è più rapido, l'azione più istantanea ed energica nell'ultimo affresco: *Il castigo del fuoco celeste*. I due gruppi laterali sembran formati dal contraccolpo dello scoppio di folgore che disperde le figure intorno all'ara. Per la prima volta Sandro Botticelli dà alla scena sfondo di monumenti romani: l'arco di Costantino nel centro, aperto sul mare; un colonnato corinzio a destra, con sovrapposta loggia in rovina, ricordo del Settizonio diruto. Ma l'agile esilità delle sagome trasfigura il modello, infondendovi il sottile spirito dell'arte fiorentina, lo slancio elastico delle architetture brunelleschiane. I bassorilievi partecipano al movimento della scena: le statue, lunghe ed esili, sintetizzate in profili aurei, s'inchiodano ai loro fragili piedistalli per la caduta veemente dei manti foggianti a punte d'aculeo; tutti gli ornati, le socchiuse alette degli abachi, i riccioli dei capitelli, il fregio della trabeazione, sono condotti in sottil filo d'oro.

L'ampiezza dello spazio aumenta; la linea si tende, irrigidita; il profilo delle alture, scorrevole nell'altro affresco con

episodi della vita di Mosè, è qui angoloso e spezzato; e più violento, per tutto, è lo slancio delle forme. Intorno all'ara esagonale sei figure indietreggiano di colpo, percosse dalla forza che si scatena improvvisa dal centro, per correnti radiate, forza di scoppio che investe i colpevoli scagliandoli a distanze simmetriche, con fulminea simultaneità. Così impetuosa è la caduta di un corpo percosso dal fuoco celeste, che il volto affonda nella terra. Al movimento vorticoso del gruppo a sinistra, investito dal fuoco, contrasta la tensione delle figure di fronte: Mosè, chiamato Mago che dalla sua aurea bacchetta scatena la folgore, e un giovane fuggente: due braccia levate nell'aria formano ali aperte alla fantastica erma. L'intreccio delle figure, ardimento della linea viva di Botticelli, è ripetuto da una catena di braccia tese a scagliare o a trattenere colpi, nel gruppo accanto, della folla pronta a lapidare Mosè, riflesso, per l'irresistibile tensione dei gesti, del gruppo presso l'ara, a destra, come l'altro, dei profanatori inghiottiti dalla terra, ripete, dal gruppo a sinistra dell'ara, il ritmo di vorticoe curve. Il gesto a saetta di Mosè imprecante ai lapidatori, le fosforiche luci, le linee di tempesta danno alla scena una terribilità fantastica esplicita per la prima volta in Roma da Sandro. Le spire convulse dei turiboli, monili d'oro volteggianti nell'aria, intrecciano i loro guizzi alla giostra paurosa dei capi d'Israele intorno all'ara; la violenza del dramma scaturisce in ogni figura dalla irresistibile veemenza dell'azione, dalla sua elettrica istantaneità.

Per la Cappella Sistina, Sandro non solo compì i tre grandi affreschi biblici, ma diede anche disegni o cartoni per molti ritratti di Pontefici, e certo stabili, in tutta la serie, il criterio architettonico degli sfondi a nicchia, con cornice d'imposta, e balaustre e catino a conchiglia raggiata.

Citeremo qui solo i più tipici esempi: Santo Stefano (fig. 63) e Sisto II (fig. 64): tortuoso e complicato il contorno della lunga testa cozzante e del piviale ondulo del primo, che si ritrae con vivacità istantanea per dirigere lo sguardo, di tra le mani studiatamente sovrapposte, sul volume che il pollice della sinistra tiene appena socchiuso. L'espressione severa ed aspra,

i guizzi del piviale, che la spinta nervosa del braccio discosta dal corpo indietreggiante, distinguono questa figura, da Cosmè fiorentino, fra tutta la serie magnifica dei Pontefici disegnati da Sandro.

Il ricordo del Sant'Agostino nella chiesa di Ognissanti vive nel Sisto II della cappella Sistina, che ripete, con una discesa più rapida della persona lungo il pendio del braccio sospinto, l'atteggiamento della testa e della mano destra di quel Santo, senza ripeterne la poderosa struttura e mutando l'energia appassionata dal gesto in abbandono mistico, l'esaltazione nervosa in sentimentale fervore di offerta.

Agli affreschi della Sistina si collega, per larghezza compositiva, l'*Adorazione de' Magi* di Pietroburgo (fig. 65), forse la stessa che il Botticelli dipinse in Roma, secondo l'Anonimo gaditano. I due gruppi di figure davanti al tempietto in rovina che accoglie il gruppo sacro, si dispongono in archi, alle estremità di una elisse – prediletta figura del Botticelli, specie negli ultimi tempi – quasi frammenti di ghirlanda. In fondo si adunano i gruppi dei palafrenieri coi loro cavalli, tra regolari quinte d'alberi e di rovine, che precedono la distesa di piani e di colli nel fondo. Le figure non si addensano in gruppi, si dispongono una accanto all'altra, per filo lineare, su ampie traiettorie: la composizione è più semplice che nell'*Adorazione de' Magi* a Firenze, gli intervalli sono più ampi, più acuti gli accenti.

I caratteri degli affreschi compiuti in Roma si ritrovano in questo quadro: l'ingrandimento dello spazio, lo slancio fervido delle figure, lo sfavillio fosforico delle luci. Il paese richiama quelli della Sistina, ma più chiaro e vasto, solcato per tutto di fili bianchi dalle strade che si aggirano in vorticosi mulinelli, in cerchi elastici, all'unisono con la giostra di palafrenieri e cavalli.

Vicino di tempo alle opere romane ci sembra il disegno per la *Pentecoste* nel gabinetto delle stampe a Darmstadt (fig. 66) e il San Tommaso Aquinate nella collezione Holford a Westonbirt (fig. 67), in Gloucestershire, già attribuito a Cosmè Tura, a Baldassarre d'Este, al Montagna, a Gentile Bellini, e da noi rivendicato a Sandro, in *L'Arte*, 1922, fasc. IV.

Dal fondo unito si stacca per gl'incisivi contorni la figura del Santo, tra le immagini più intense di vita che il Botticelli abbia creato. Col libro e il calamaio in una mano, la penna sottile nell'altra, in atteggiamento tradizionale alle immagini dei Dottori, di chi si accinga a scrivere, l'Aquinate sembra elevarsi dietro il parapetto di una invisibile cattedra e parlare dall'alto di essa, non con la voce, ma con lo sguardo lampeggiante, a un uditorio dominato dalla sua imperiosa figura: più che lo sforzo del pensiero, la mobile fisionomia esprime l'attenzione distolta istantaneamente dalla scrittura e diretta altrove con la vivacità di uno spirito acuto e pronto: la penna e il libro non hanno, in quelle nodose mani, le cui dita aderiscono e si sollevano dal volume con mobilità di tentacoli, altro carattere se non di simbolo della sacra dottrina del Santo. Più che dello scrittore di teologia, l'immagine è il ritratto parlante di un focoso oratore. Ogni particolare della fisionomia esprime energia, imperio, fuoco: le labbra severe, nonostante l'arco botticelliano, le nari vibranti, le mobili rughe, le folte sopracciglia inarcate di scatto, il lampo acuto dell'occhio indagatore, sagace, risoluto.

La prossimità del ritratto agli affreschi romani è dimostrata dalla precisione e dalla vitalità meravigliosa del segno, e a un tempo dalla larghezza del modellato. L'arco delle labbra teso e sottile, le affilate e vibranti narici, la trasparenza perlata dell'occhio, la sorprendente animazione di ogni linea di quel volto imperioso, e il contorno snodato e serpentino della cocolla, le pieghe della manica, tese, appuntate, convergenti ad angolo acuto, il sinuoso rilievo delle nocche di velluto argentino, i nastri scattanti del libro e la stilla che riga la bianca maiolica del calamaio tenuto da mani nervose, e i filamenti di luce che tracciano la flessibile curva della penna, ogni particolare, infine, assicura il grande nome del Botticelli al ritratto della collezione Holford.

Al periodo romano appartiene probabilmente anche un raro disegno del British Museum: l'*Autunno* (fig. 68), canefora circondata da genietti con grappoli d'uva e cornucopii colmi di frutta. Mai Sandro Botticelli si abbandonò più che in questa figurazione allegorica, tradotta poi nel quadro del Museo Condé

a Chantilly (fig. 186), alla smagliante bizzarria del suo talento decorativo: chiome e veli mettono intorno all'immagine snella come un sibilo di fiamme, e sulla testina di Chantilly, aureolata di ciocche, la rota del paniere aggira il cristallo dei grappoli d'uva e il velluto dei pomi. Aspro acuto il ritmo dei movimenti angolosi, la linea contorta dei putti che accompagnano la dea, gnomi dai crudi volti.

Stretto alle opere del periodo romano è anche il ritrattino di giovane della Galleria nazionale di Londra (fig. 69), delizioso per lo svelto portamento, l'arguta franchezza dello sguardo, la mobilità dei lineamenti arcuati, l'intreccio libero delle ciocche. La grazia della figurina di fanciullo nell'affresco di Mosè, sfumatura di umbra leggiadria, si trasforma, in questo prezioso ritratto, in franchezza disinvolta e ardita di giovinetto fiorentino, commentata dai particolari del semplice abbigliamento, dal tocco posato all'indietro, come dal nodo agile di una cravatta.

Ricordi di Roma si affollano nello sfondo dell'*Assunta* (fig. 70), nota a noi per un'incisione del British Museum, ove si trovano altre incisioni botticelliane raffiguranti scene bacchiche (fig. 71). La frenesia di movimento, che esprime lo stupore dell'*Assunta* e l'entusiasmo degli Apostoli in tumulto attorno al vuoto sarcofago, trova riscontri nel *Castigo di Corah, Datan e Abiron*, mentre nei voli d'angeli suonatori, diretti come frecce, sembrano balenare le qualità delle tarde opere del maestro. E le sottili fantasie fermate dal segno acuto di Sandro sulle pagine del Codice mediceo della Divina Commedia celebrano qui l'apoteosi di Maria, alla quale angeli e tralci d'ulivo, di gigli, di rose, di palme flessibili formano un alone radioso. Un solo rotulo stringe l'argentino coro dei sette angeli che magnificano con le voci la vergine; e il volo obliquo degli stormi d'angeli suonatori, acuto come lo squillo delle lor tube, fende d'improvviso l'aria, trascina con sé verso l'alto la nicchia fiorita in cui trionfa, tra rose e gigli, l'*Assunta*: un arbusto segue da terra lo slancio implorante, il desio di volo delle braccia di Giovanni.

La gentilezza languida delle figlie di Ietro negli affreschi della Sistina veste il tipo opulento della Vergine, nel tondo del

Magnificat (figg. 72-74). L'energia dei contorni botticelliani sembra languire tra le sospirose figure, anche per opera dei restauri: l'angelo dietro la Vergine, il solo intatto, per il fantastico accordo ritmico tra il movimento arcuato della persona e le pieghe lunate della veste, i festoni elastici del velo, le vibranti spire dei capelli, come per il sicuro e incisivo segno, ci dà la misura del guasto irreparabile compiuto da quelli.

Ciò che noi possiamo ancora godere appieno nel celebre tondo, è la spontanea intonazione delle figure e del paese alla forma del quadro. I contorni a spicchio del gruppo di Maria col Bambino sono naturale derivazione dal cerchio; l'arco dell'angelo che si libra nel vuoto per leggere, di sopra le teste dei compagni, le parole tracciate dalla Vergine, solleva, di un colpo d'ala leggiadro, la linea della composizione, che si continua nel getto dei multipli archi di cerchio, nello slancio di due braccia candide reggenti il diadema di astri, faville vive di varia grandezza, che dilatano e restringono a vicenda raggi di luce di sopra la testa di Maria, torpidamente china fra i pigri rotoli della chioma d'oro.

Al tempo del *Magnificat* appartengono la *Madonna dal libro* del Museo Poldi Pezzoli (fig. 75-76) e *Gesù e Giovannino* della raccolta Böhler a Monaco (fig. 77). Il Mantegna, rappresentando Cristo *imperator mundi*, non isola i due fanciulli, in piedi sul parapetto della sacra fonte a cui guarda il severo profilo di Maria: la testa massiccia, romanamente quadrata, di Giuseppe, forma equilibrio all'immagine di Giovannino che, un passo indietro, si appoggia, tenero nella sua infantile gravità, al Redentore eretto coi simboli della possanza e della vittoria: il globo e la palma. Le altre figure sono accessori: Cristo imperiale e Giovannino dai mesti occhi d'agnello sono i veri soggetti del quadro.

Anche Sandro ci mostra Gesù eretto, Giovanni dietro lui, a lui appoggiato; ma sopprime tutti i simboli, e ci presenta i due fanciulli dietro un parapetto, come affacciati a un balcone, davanti a un'invisibile folla. Lo sguardo di Gesù è lontano dal mondo, perduto nei sogni, la bocca schiude il suo fiore di velluto purpureo; gli occhi di bionda ambra si sollevano verso

la vastità del cielo; la capigliatura si torce in un gruppo d'anelli sulla fronte: ornamento regale.

Ed ecco sopraggiungere Giovannino, il bimbo, il compagno di giochi: due mani paffute posarsi sulle spalle di Gesù, due occhi, dall'alto, guardare verso la folla invisibile, chinarsi un volto carezzevole sotto la frangia di capelli, frangia di schietto oro, come quella di Venere sulla conca marina. Il mento di Giovanni poggiato sull'omero del compagno così dissimile, fanciullo Dio accanto a un bimbo vestito di terrestre grazia, le braccia piegate ad angolo, la testa inclinata, seguon la curva delle spalle di Gesù, tracciando nell'ombra del fondo un fantastico arco di ruota; intonano l'ampio ritmo del *Magnificat*, di cui, certo, l'affascinante quadro è opera gemella.

Nell'allegoria mitologica: *Pallade vincitrice del Centauro* (figg. 78-79), il tipo della dea, per il suo languore morbido, richiama la Vergine del *Magnificat*, con una definizione più netta e sottile dei contorni, e la riduzione del colore a note dominanti di verde e di grigio argenteo in continuo richiamo. Le fantasie primaverili del costume botticelliano adornano anche Pallade: la sognatrice dea porta bensì alabarda ornata e scudo, ma la sua veste di velo è fantasticamente legata alla forma, come nell'ancona di Berlino i vasi di giglio, da lacci d'ulivo, arabeschi sottili e ferrigni di foglie, che or girano liberamente col loro stelo intorno ai fianchi della dea, ora si stringono alle braccia e sul petto, intrecciandosi ad anelli aurei, sbocciando in stellati fiori sui seni, torcendosi in rapide spire di morsa. Il passo lieve della dea, scivolio di brezza sul prato, il movimento del Centauro, impostano la composizione sopra uno schema di contrasti immediati.

Il paese schematico – striscia di acque fra colli e prato, rive a frastagli acuti – segna un passo innanzi verso lo sfondo della *Nascita di Venere*. Un'adunca lama di alabarda sul cielo azzurro grigio, un intreccio rapido di dita e di ciocche, l'estrema tensione dell'arco a corna di bufalo, lo slancio delle sovrapposte tettoie di roccia, completano la ricca gamma del movimento, a vicenda nervoso e placido.

I restauri offuscano la gran pala di San Barnaba (figg. 80-

86), ora nell'Accademia di Firenze, e, ancor più che i restauri, le aggiunte del Veracini, che completarono l'arco della nicchia e il baldacchino del trono.

Si rivede, in quest'ancona, il motivo trecentesco del seggio a baldacchino, della cortina aperta dagli angeli per mostrare al popolo la Vergine. Una cascata di raggi d'oro precipita lungo le sottili costole incise della conchiglia sovrapposta al trono; le cornici elastiche sembrano costringere l'orlo della cattedra a chiudersi intorno alla testa della Vergine; s'intrecciano coppie d'angeli e sottili braccia con le volute e i taglienti spigoli della cortina di porpora e d'ermellino, appuntata o raccolta dalle nervose mani. Il gruppo degli angeli a destra del trono è intatto, come può vedersi dalla struttura delle mani e delle teste; il gruppo a sinistra ha sofferto per qualche ritocco, ma è sempre ammirabile per combinazione fantastica di forme e di linee: la tenda, fissata da un'agile mano alla parete della nicchia, si appunta ad essa con irrigidito slancio, di sopra il nodo tenace di due angeli, erma bifronte che unisce il volo diretto della freccia all'inchino molle del pioppo al vento. Davanti al trono della Vergine, sul lucido pavimento di marmo, si aggruppano i Santi Barnaba, Agostino e Caterina da un lato; Giovanni Battista, Ignazio e Michele dall'altro. L'asprezza di Andrea del Castagno riappare nell'artigliata mano e nel volto accigliato del Santo Protettore, nella brusca angolosità dei gesti, mentre l'esile Giovanni, dai chiari occhi quasi morenti di languore, olivigno nel manto di porpora viola, richiama le tarde opere di Sandro.

La sostanza del colore sembra indurirsi perchè vi affondi più fine e mordente il contorno dei corpi, che raggiunge sottigliezze prodigiose nei tondi con la Vergine annunciata e l'angelo, dove il pennello segna le linee con la stessa fermezza della punta d'argento. Rigidità e tensione aumentano, come già nelle opere romane, la potenzialità del movimento, facendoci sentire le nuove tendenze dello stile di Botticelli. Le figure si assottigliano; l'ovale allungato e appuntito del volto intatto di Maria, col respiro della bocca di velluto e l'umido languore degli occhi oblunghi, rispecchia il nuovo ideale estetico di Sandro: il tipo di Venere Anadiomene nell'allegoria degli Uffizi.

Sei quadretti, con leggende di ogni Santo rappresentato nel quadro, e una Pietà nel centro, costituivano la predella (figg. 87-88); rimangono solo la *Pietà* e tre Storie di Santi: Sant' Ignazio, steso sul letto funebre e i due aguzzini che, estratto il cuore del martire, lo tagliano per verificare se realmente vi si trovi scritto il nome di Gesù; Sant' Agostino in colloquio col fanciullo che per gioco trasporta a cucchiaini l'acqua del mare sopra la spiaggia; Erodiade con la testa recisa di Giovanni.

L'energia invincibile che solleva la testa del morto vescovo sopra l'alto origliere, su dalla lastra del corpo, l'angolare profilo del braccio e della testa del giovane, mettono lo scomparto raffigurante la storia di Sant' Ignazio all'unisono con il San Giovanni Battista nella pala e il gruppo d'angeli a sinistra della Vergine. Nell'ombra del fondo, sotto il nero paludamento del cadavere, la coltre svolge la pompa dei suoi guizzi multicolori, e sull'ombra livida del volto splende la mitra nel suo fulgore d'argento, nella fiamma dei rubini.

La Storia di Sant' Agostino spiega al nostro sguardo una serie suggestiva di contrasti: fra le vesti rosse e la spiaggia che dal verde digrada in un crepuscolare viola sul fondo verdino del cielo e del mare; fra la penzolante curva del vescovo e lo specchio liscio delle acque, l'ondeggiamento pigro della spiaggia. Improvviso splende il limpido occhio d'acqua marina nel prato raso e scolorito, dove fiorisce con inattesa gaiezza la rossa veste infantile.

Schematico fra tutti lo scomparto relativo alla vita di Giovanni: la riquadratura semplice di un muro dentato a mattonelle rosse, una parete grigia di prigione con incroci d'inferriate a una finestra, un piatto cielo striato vagamente di nuvole, danno valore all'obliqua figurina di Erodiade, porgente, nella sua corsa, il bacile d'oro con l'adunca testa recisa.

Nel mezzo della predella, la *Pietà*, impressionante per il lieve paesaggio di sogno: un piano brumoso in cui colli e terre si allungano in soffici masse di nuvola, un cielo chiaro e freddo con sventolii di aerei veli bianchi; a guardia del sepolcro, a guardia di Cristo che apre i raggi delle dita nell'ombra, solo ar-

busti pieghevoli con foglie volanti come sciami di farfalle, la piuma slanciata di un cipresso, un abete, che il rapido mulinello dei ciuffi disegna impressionisticamente sul cielo scolorito. La rara predella, più ancora del quadro, mostra lo sviluppo delle qualità raggiunte da Sandro Botticelli in Roma.

Il Berenson ha pubblicato in « Art in America » (vol. X, n. 1, dicembre 1921) un delizioso ritratto di giovanetto, nella collezione di Carl W. Hamilton a New-York (fig. 89): ritratto, o meglio immagine ideale dell'arte botticelliana, fiore dello stesso giardino incantato che in tempo prossimo vide sorgere l'argenteo stelo di Venere e sbocciare, nella pala dell'Accademia fiorentina, sognanti occhi di perla dall'oblungo volto della Vergine. Tra questa Madonna e il giovinetto che si stacca in veste rosso bruna dal fondo scuro del ritratto Hamilton è piena rispondenza d'aspetti: certo le due opere furono accarezzate dalle mani del poeta-pittore in uno stesso momento: l'arco d'ala della testa e del collo, l'onda delle ciocche, nastri di velluto biondo disciolti, il respiro della nari dilatate, la struttura del mento, il contorno sinuoso, delicato e preciso a un tempo, assimilano la Vergine sognante nella sua cornice di veli bianchi e di ciocche d'oro al paggio agghindato da mani di fata. Le anella cadenti dalle tempie sull'omero nascondono l'energica flessione del collo che nella Vergine di Firenze contrasta col profondo languore del volto: l'arco risulta più melodioso e soave, anche per l'isolamento sul fondo bruno della gentile immagine, irreale fiore di grazia, come gli angeli che attornian sognando i troni delle Vergini botticelliane. Ogni particolare aggiunge incanto alla delicata forma, dall'umida chioma bionda alle ciocche della pelliccia, alla sensitiva mano, agli occhi, così dolcemente sfiorati dall'ombra delle ciglia nella lor aquea luce. E anche qui il complesso ritmo botticelliano scaturisce da una serie di contrasti: la linea acuta del mento ha la stessa fermezza che nel volto della Vergine; le dita prementi la stoffa del corsetto, così deliziosamente mossa e ariosa nel suo spessor di velluto, s'allungano, si flettono, vibrano; la curva di tralcio della sottile figura è piena di fremiti.

Ligia al tradizionale schema della pala d'altare rimane la

composizione di Madonna col Bambino fra i Santi Michele ed Elena (fig. 90) serbataci da una stampa nel British Museum, evidentemente contemporanea alla pala di S. Barnaba, e di poco anteriore al quadro di Berlino (fig. 91): la Madonna tra i SS. Giovanni Battista ed Evangelista. La scena è composta come nel primitivo Quattrocento fiorentino: uno stilobate di marmo avanti un verziere, la Madonna in trono, (replicata poi nella Madonna della raccolta James Mann) (fig. 92), e ai suoi piedi i Santi, in simmetria. Ma l'immaginazione di Sandro trova modo di esprimersi nell'apparato simbolico: le piante del verziere formano nicchie verde e oro alle sacre figure; da vasi d'oro, tra rami d'ulivo, s'innalzano gigli come boccioli di candellabro fantastico, e le coppe di smalto son colme di rose. In ottimo stato, la pala di Berlino è preziosa per finezza di esecuzione, sia nei delineati contorni che segnano la forma sottile e nervosa dei corpi e il loro movimento, sia nel colore a richiami continui di rossi e d'azzurri sul verde aureo delle piante, sul grigio freddo della pietra.

Il vento sospinge l'angolosa figura del Battista, avanzante sull'orlo del terrazzo con frenato movimento di vela avvolta all'albero; tutta la figura dell'Evangelista, dai nodosi piedi al volto teso, s'irrigidisce, in contrasto coi rivi fluenti della barba e dei capelli, cornice alla testa impenetrabile di veggente. L'oblungo ovale del volto di Maria, l'affilatezza della persona, ci richiamano la *Vergine di San Barnaba* e la *Venere Anadiomene*, ma con un'estrema tenuità di contorni, un archeggiamento rigido della persona, mitigato dal carezzevole giro di una striscia di velo sopra la tunica rossa, e dalla inesprimibile grazia di curve che descrive i contorni del fanciullo.

Il gruppo rileva le sue chiarezze fredde argentine contro la nicchia verde di giunchi, costretti in minute trecce che all'apice sprigionano zampilli di fasci verdi. La tensione dei costretti rami prepara quel getto improvviso; l'atteggiamento di Maria dà risalto all'elastico rimbalzo di Gesù, che leva verso la madre braccia festose, sola nota gaia in questo nobilissimo quadro, ove la pompa dei fiori e delle piante non schiara le virili fisionomie dei Santi, assorti, austeri, senza sorriso.

Nella collezione James Mann, in Iscozia, ora nella raccolta Simon a Berlino, era una Madonna pubblicata da Hebert Cook sulle pagine dell'Arte nel 1908, e da lui supposta, con qualche dubbio, opera del Botticelli. Il gruppo è una replica fedelissima, con insignificanti variazioni, della Madonna col Figlio nella pala di Berlino. Anche ciò ha contribuito all'esclusione del quadro Mann dall'elenco delle opere di Sandro Botticelli, che non ha lasciato altri esempi di repliche, se non quella, con varianti più notevoli, della *Venere nascente dal mare* e della *Venere su piedistallo marmoreo*, ora nella collezione Gualino. Nell'anconetta già della raccolta Mann, il velo, che cade più basso sulla fronte ed è ornato di tenui ricami omessi nell'altro quadro, appare solo mutamento all'immagine di Berlino. Ma nel rinnovamento dello sfondo e nel taglio delle immagini noi sentiamo l'opera di un creatore, non di un copista. La *Vergine*, che a Berlino s'innalzava, intera figura, dalla base del trono verso l'ombra di una verde nicchia, nel quadro Mann siede sopra uno zoccolo marmoreo, ed è tagliata all'altezza delle ginocchia: la incornicia un arco angusto e slanciato, porta aperta sul cielo. La curvatura dell'arco, interrotta dalla cornice del quadro, è massima, come di giunco che, a forza piegato da mani nervose, lasciata la stretta, rimbalzi con elastico slancio. In questa elasticità lineare, come nel contorno guizzante dei capitelli, come nelle instabili mazzature del marmo, si rispecchia il movimento proprio a tutte le forme botticelliane.

Un copiatore non avrebbe saputo così perfettamente intonare alla immagine antica lo sfondo nuovo, rifletter con tanta finezza il lirismo dell'arte botticelliana. Dalla sua base di pietra, l'immagine s'eleva sotto l'alta pergola marmorea con eleganza di giglio nel chiarore del cielo.

Le stesse qualità argentine del colore e del contorno sottile nel gran quadro della Galleria Nazionale di Londra (figg. 93-94): *Venere e Marte* con uno stuolo di satiretti scherzosi. Tra le quinte laterali dei boschetti di mirto e d'alloro s'adagiano le due figure; una lancia, imbracciata da piccoli fauni, traversa il chiaro cielo color d'acque marine; s'intreccia un complesso gioco di linee, che ora scendono per facili declivi, ora si strin-

gono in subiti nodi nervosi. Un satiretto, sbucante dalla corazza del Dio, come testuggine dal suo guscio, forma guancia a Marte, che rovescia nel sonno la testa aureolata di chiome nere, tra i rami d'alloro e le ronzanti api dorate; un guancia di porpora solleva la biancovestita Venere, che distende sul prato l'indolente intreccio delle membra, il rivo delle pieghe sottili, scivolanti con la fluidità antica dalle spalle sui fianchi, fino al piede, che si torce, si allunga, ultima onda del rivo, sull'orlo del prato.

Il mare, che negli affreschi della Sistina era per la prima volta comparso a sfondo di pitture botticelliane, forma, col cielo e un boschetto di mirto, lo scenario della *Nascita di Venere* (figg. 95-101), la seconda allegoria polizianesca dipinta da Sandro, fantastico scenario di teatro quattrocentesco. Come in tutte le tarde pitture del Botticelli, linee di slancio rigido fissano lo schema del paese: orizzonte che divide di un solco preciso e rapido le due zone di acqua e di cielo; promontorii a testa di delfino che mordono la superficie del mare nel loro slancio radente e frastaglian la riva per riprendere d'impeto all'orizzonte, dove l'ultimo dardeggia, dalla sottile guaina verde, la punta d'ago della linea divisoria tra mare e cielo; colonne di tronchi, rami di mirto protesi alla dea, fuggenti sopra il suo capo. Ed ecco nell'angolo delinearsi in trame d'oro sull'azzurro del mare ciuffi di erbe palustri, irrigidite in sottili curve di slancio o spezzate dal vento; e volare nell'aria, dalle bocche degli Zeffiri, rose purpuree, distese in piatti dischi tra i sepali rigidi, e passare sull'acqua, stilizzate in brevi convergenti linee, miriadi di onde come volo di uccelli sospinti alla riva. Con questo effetto fantastico, di gabbiani che battano sulle acque azzurre frenetiche ali bianche, Sandro Botticelli ferma, in schema di linee fuggitive, il gioco dei riflessi luminosi entro le abbrividenti increspature del mare.

Poggiata appena all'apice della conchiglia, pronta all'approdo col leggero scivoloso passo delle figure botticelliane, Venere avanza, nella posa della classica Anadiomene, cullata dal rullio dell'onda, che muove a cadenza di curve il collo pieghevole e l'onduloso fianco sinistro, mentre la sottile precisa linea, quasi diritta, che taglia il contorno del fianco destro

entro lo sfondo di cielo e mare, corregge l'abbandono in improvvisa rigidità di tensione.

Il tipo ripete quello profondamente suggestivo della Vergine nel quadro di San Barnaba, ma con maggior voluttà di curve nel profilo, in accordo con l'attrazione magnetica degli oblungi occhi, che per il taglio stretto e leggermente asimmetrico imprimono un fascino orientale al volto tipicamente fiorentino. Intorno alla testa lusingatrice, intorno al corpo nudo, gira la chioma in fantastici covoni d'oro, in schioccanti flagelli, che l'aria investe e torce. La lotta del vento marino tra le chiome, la radiazione vitale delle perlate costole della conchiglia spinta dai venti sull'onda mettono la sognatrice figura all'unisono con l'impetuoso movimento delle altre immagini. Dalla riva, una ninfa, che riassume in sé il coro delle polizianesche Ore, avanza verso la novella dea, porgendole un manto costellato di margherite, primaverile come la veste di bianco velo e stellati fiordalisi. Dall'altro lato volano a Venere, destando col soffio cristallino i fremiti del mare e la pioggia di rose intorno alla dea, due Zeffiri abbracciati, nodo di braccia e gambe flessibili, di manti a criniera, di ciocche e di ali, groviglio di forme costrette entro rapidi contorni.

Nessun pittore, nell'arte occidentale, ebbe mai come Sandro Botticelli la facoltà di tradurre correnti di movimento in schemi di linee. I guizzi del manto piegato a giogo dal vento, lo slancio dei rami d'alloro, che, seguendo lo slancio del braccio della Ninfa – novella figura di Niche – passan di colpo sul capo della dea, il volo obliquo degli Zeffiri, tracciano la cornice d'interrotte linee convergenti, tradizionale schema botticelliano: cornice di linee vive a Venere, inseguita, sospinta verso la spiaggia dal volo di uno sciame di onde alate radenti il mare.

Nel quadro della raccolta Gualino, Venere, astratta dalla onde e dai venti, dal nicchio e dalle ancelle, (fig. 102), s'innalza in lente onde di vela mossa da un alito di vento, dal piedistallo marmoreo sul fondo unito irreale, come dal nicchio candido sullo sfondo verde pallido di acque, celeste pallido di cielo, nel grande quadro agli Uffizi. Lievi le differenze di posa, ma più abbandonata, nel quadro Gualino, al soffio della brezza

l'affusata forma, più cadenzati gli archi del contorno nell'onda del passo lieve. Le chiome, gravi e lucenti, che il vento scioglie e schiocca dal capo della dea nel quadro Uffizi, qui, strette in dense trecce o snodate, compongono al sognante volto una ideale cornice di serpentelli e di fiamme soffiate dall'aria verso l'ombra del fondo. La destra, che nel quadro Uffizi sfiora il seno, qui trattiene i lembi di un velo, l'ornamento più fine che il pittore abbia tratto dai costumi del suo mondo di fate per abbigliarne quest'immagine mossa dall'aria e dal sogno: trama di sottigliezza fantastica, velo di rugiada alle carni argentine, alle chiome fluenti. E mentre nella Venere galleggiante sul mare il braccio sfiora e cela in parte il fianco, qui, sospeso in più lieve arco, ne svela tutta l'eleganza del contorno ondato. In ogni particolare, la forma delineata sulla trama antica rivela, all'occhio di chi la confronti con l'immagine di poesia cullata dal ritmo del mare, una più studiata eleganza: ripreso il tema, il pittore corregge, affina i dettagli dell'opera antecedente: basti vedere l'ideale grazia di quell'arco sospeso del braccio, ponte sottile all'onda del fianco. Non meno studiata la fantastica acconciatura perchè accentui col guizzo delle sue fiammelle l'incanto del volto, il delicato declivio delle spalle: ogni particolare della posa e dell'abbigliamento svela e pone in risalto i contorni: le due trecce, libere ai capi, infioccano l'orlo riquadrato del velo; le ciocche della capigliatura, che scendevan superbe come fasci di alghe marine o covoni d'oro lungo il braccio della Venere Uffizi, più rade e ondate, accentuano, col flutto leggiadro nell'ombra, la linea preziosa del braccio. Il confronto dei particolari tra le due Veneri, la correzione che risulta evidente da esso nel secondo esemplare, di per sè indicherebbero la data di questo più tarda, se non bastasse a rivelarla la maggiore rigidità e sottigliezza del contorno, sempre più affilato quanto più l'arte del Botticelli inoltra nel tempo. Sul fondo scuro unito, velluto d'ombra, la forma risalta nei contorni incisi a fil di rasoio, lineati da un solco tenue e trasparente, da un luminoso orlo di cristallo.

La copia della rara opera (fig. 103), nel museo di Berlino a lungo onorata del nome di Botticelli, è tarda e povera cosa:

massiccia, come di stucco, con grossi lineamenti, trecce tirate sul petto a nascondere lo sgraziato attacco della spalla al braccio, essa non vale se non ad accentuar, per forza di contrasti, l'incanto della forma sottile e pieghevole che nell'originale s'innalza, con grazia di virgulto, dal semplice piano di base. La dura immagine del museo di Berlino torce a fatica le membra restie al movimento per ripetere dall'originale le cadenze di cigno della testa inchina, del torso ondeggiante; la fluente curva del fianco diviene un arco di cerchio, le trecce, ritorte come giunchi, guizzanti come fiamme sul collo e sul petto della Venere Gualino, cadono in simmetria sgraziata, con peso di grossi cordoni: il virgulto sensibile ai fiotti leni dell'aria diviene un ceppo a stento intagliato. Inutile insistere, dunque, nel paragone della Venere torinese con la Venere di Berlino, fatica di pittore incapace d'intendere il suono delicato della lirica botticelliana.

Non, intorno all'immagine del quadro Gualino, la pioggia di rose che celebra, nella galleria degli Uffizi, il trionfo della bellezza di Venere nascente, non limpidi chiarori di cielo e vitree luci frementi dal mare attorno alla dea, non guizzanti contorni di ali, di stoffe, di snelle forme umane; lo sfondo irreale, la semplice base di pietra, lasciano ai nostri occhi godere soltanto, nel suo pieno valore, la forma bella, affinata in questa nuova edizione, l'onda della linea squisita, la cadenza nervosa e torpida a un tempo del prezioso stelo umano, delle chiome spioventi sul torso, del velo che si perde, brivido d'aria, vena di luce impercettibile, nell'ombra del fondo. Sparito il divino scenario che attornia Venere nata dal mare, nel quadro degli Uffizi, e celebra l'incanto dell'immagine cullata dall'onda e dal sogno, il pittore poeta glorifica col solo abbandonato ritmo della linea, con la perfezione della forma, il fascino della dea.

Il languore della figura di Venere riappare, più intenso, nella Madonna della Melagrana (figg. 104-106), massimo fra i tondi botticelliani per il sottile adattamento delle linee compositive al cerchio, per il vigore incisivo del segno, per la gamma dei colori dall'azzurro al celeste pallido, dal rosso di porpora al

rosso oro, al giallo oro, con gradazioni e risonanze subordinate severamente all'effetto lineare. La forma allungata, a fuso, della Madonna, che, nel profilo curvilineo e nell'aguzzo mento ricorda il tipo di Venere con la invincibile gravità malinconica degli occhi acquei, emerge naturalmente dal cerchio; entro il cerchio si svolgono l'emicielo digradante degli angeli, il tralcio di rose porporine che incatena due fanciulli, passando dietro il seggio di Maria. Con languore di corolla su rigido stelo s'inclina la testa della Vergine; la forma del putto dagli occhi pallidi naturalmente sguscia in torpidi zig zag e in carezzevoli curve dai contorni generali del gruppo; una mano d'angelo sfiora il petto col gesto lieve e rapido prediletto sempre da Sandro, quasi tocco d'ala. La fantasia del pittore di Venere si esprime egualmente nel sentimentalismo mistico della composizione sacra, sulla quale scende un velario di aghi d'oro: l'agile spinta del fanciullo vestito di porpora a destra inizia la ghirlanda di angeli, chiusa, a sinistra, dall'indolente sognatore abbandono di Gabriele alla balaustra di seriche rose.

A quest'opera sono prossimi di tempo il *Presepe* (fig. 107) nella galleria nazionale di Scozia a Edimburgo, e il tondo della Casa Duveen, (Parigi-Londra-New York, fig. 108). Nel tondo del *Magnificat*, sette figure, gli angeli e la Vergine, seguono, con varietà affascinante di ritmo, la linea del cerchio, ruota entro ruota, ghirlanda di vivi fiori entro il disco; nel tondo della Melagrana, la Vergine, disposta lungo l'asse del cerchio, accentra la composizione, e la forma a fuso del gruppo divino ancora s'adatta al contorno circolare per la corona soavissima d'angeli e il nimbo raggianti dall'alto, interferenze di cerchi entro il cerchio; nella Madonna Duveen, gli angeli non più attorniano la Vergine stretta in abbraccio al figlio, isolata sul fondo marmoreo. Il problema d'intonare al cerchio del tondo il contorno fusiforme del gruppo, prediletto in questo momento dall'arte botticelliana, si ripresenta più arduo per l'isolamento delle due immagini unite dall'abbraccio, ed ecco quanto poteva sembrare imperfetto nella mirabile pittura finchè il seggio appariva tronco all'altezza dei bracciali e il gruppo era campito sopra un fondo nero; si sentiva mancare una nota necessaria

alla complessità del ritmo di Sandro, alla sottigliezza del suo senso acustico.

Ma gli intelligenti restauri ridonarono intiera, all'opera grande, la vita: dal fondo nero emerse, nitido, lo schienale della cattedra, architettura botticelliana tipica, a riquadri oblunghi di marmo scuro tra cornici bianche: il fondo così sottilmente lineato, a zone verticali, diede valore alla dolcezza del contorno a mandorla che circonda il gruppo, lo isolò dal cerchio chiudendone entro una nicchia la forma affusata. Così stabilito il ritmo generale della composizione, Sandro vi si abbandona, snodando con morbidezza infinita archi di braccia e di pieghe, riecheggiando il contorno a mandorla del gruppo nelle aperture della tunichetta di Gesù allacciata sul fianco, per concludere in una nota di tensione, a contrasto con la dolcezza indolente di questo ritmo di curve, nella rigidità improvvisa di un lanceolato lembo di manto cadente dal braccio della Vergine a terra. Non mi indugio sulla bellezza preziosa dei particolari: le pieghe delle maniche, raccolte, da nastri sottili, a foggia di lucenti conchiglie, la mano della Vergine che allunga sul piede falcato del bimbo le dita nervose, il frastaglio floreale del velo segnato da fili di luce; i particolari non si possono seguire tanto si fondono nel ritmo incantevole della composizione. Le tipiche note del colore botticelliano appaiono nel velo violaceo della Vergine, nel manto azzurro con risvolti verde oro, di erbe che ingiallino al sole. Madre e bambino si presentano, solo esempio nell'arte di Sandro, abbracciati, guancia contro guancia, secondo la tradizione consacrata in Firenze da Donatello, ma non tenerezza familiare unisce a Maria il bimbo avvinto com'edera al tronco materno: l'unità del gruppo è espressa dall'identità dello spirito, profonda, dal soffio di poesia che schiude le labbra di Gesù e vela di mestizia lo sguardo della Vergine: gli occhi opalini limpidi e pallidi della madre e del figlio non si cercano, seguono trasognati visioni di un mondo ideale, le teste si chinano come a cogliere le onde fievole di una musica lontana.

Nel 1486, in occasione dello sposalizio di Lorenzo Tornabuoni e di Giovanna degli Albizi, Sandro Botticelli ebbe l'in-

carico di decorare di affreschi una sala al primo piano della Villa di Chiasso Macerelli (villa Lemmi), affreschi di cui due soli rimangono, e guasti da scrostature. Uno di essi figura il corteo delle Grazie e di Venere porgente omaggio alla sposa (figg. 109-112), l'altro, Lorenzo Albizzi guidato dalla Grammatica davanti all'assemblea delle Arti Liberali (figg. 113-118): inefabile ritmo di onde fuggitive, di passi sfioranti la terra, il primo di essi; virile e nervoso il secondo, dove affilati s'incidono i contorni.

Giovanna Tornabuoni si presenta in costume del tempo, con maniche trinciate e guarnizioni di perle allo scollo, in atto di porgere a Venere un drappo candido, nel quale la dea pone fiori. La figura diritta nella tunica di scuro velluto, il rigido orlo del prato, i profili verticali di qualche tronco, danno valore al getto di curve, che per l'arco del manto, delle ali aperte, della testa grondante ciocche aggrovigliate, sospingono, nel suo faticoso passo dal prato all'orlo marmoreo, l'Amoretto porta scudo, come al multiplo intreccio di colubrini guizzi e di molli onde, che compone il gruppo delle Ninfe. Rare opere di Sandro ci danno come questa, tanto rovinata, la misura del suo genio, il diletto della forma lineata in movimento, composta in musicali accordi di ritmo vario libero e leggiero.

La freschezza incomparabile della rappresentazione: incontro di fanciulle fiorentine a diporto sul prato, si accorda al ritmo gaio, arioso e lieve dei passi, alla prodigiosa vitalità della linea nei suoi abbandoni come nelle sue vivaci riprese, alla sensibilità rara dei volti, appuntiti di sagoma, minuti di lineamenti, con floreali bocche, oblungi occhi di sogno sotto l'alto attonito arco delle sopracciglia.

Per vestire Lucrezia Tornabuoni e le ninfe il Botticelli ha scelto colori di primavera, i più soavi e freschi della sua tavolozza. Dalla veste amaranto di Lucrezia sboccia il delicato giglio del volto, animato da un tenue splendore, da una luce di grazia. Sotto il manto rosa di Venere cade il bianco velo della tunica; sotto il manto violaceo di una ninfa, la veste verde ha la trasparenza delle foglie novelle; la tunica bianca della sua compagna s'ombra di tenero verde e il suo corpo ondato

s'accosta a quello della vicina come il fiore alla foglia, bevedone i luminosi riflessi. Il bianco domina nella composizione; da esso par nasca l'estrema freschezza di ogni nota di colore. E la caligine lattea del fondo si tinge, dietro Lucrezia, della luce d'aurora che traspare dal suo volto, mentre dietro il corteo riflette il verde fresco delle foglie primaverili per formar sfondo a quel delicato mazzo di fiori.

Lorenzo Tornabuoni si presenta al consesso delle Arti in un bosco, indicato da qualche profilo sottile di tronco; il fogliame è scomparso. Tra la nobile figura del giovane, coperta di greve tunica cadente a piombo, e l'uncinata figura della Filosofia, alta sul suo scanno, si dispongono angolarmente i due gruppi delle Arti sedute ai piedi della loro regina. Particolare per particolare, anche qui noi possiamo godere l'impareggiabile vita della linea di Sandro Botticelli, creatrice di forma, l'energia virile dei contorni di Lorenzo, l'impeto delle pieghe che, discoste dal corpo, cadon di peso a terra, il crescendo musicale espresso dal gruppo a scala di Geometria, Musica, Astronomia. Ma delizia massima di questa pittura è l'accordo sottile tra il profilo lunato della Retorica e la sagoma ad arco teso dell'Astronomia, seduta ai suoi piedi: dai gesti della regina, alta sul suo scanno, dipendono i gesti analoghi, più riposati, dell'ancella: analogia che avvalora la misura diversa del movimento; l'eco ripete, smorzandole e frenandole, le acute rapide voci che scendon dall'alto. Il nostro occhio, nel correre lungo la nitida mezzaluna che si lancia arditamente in alto, nel cogliere il sottile ritmo che lega la curva uncinata del braccio e della mano al fragile contorno della Retorica, nel seguire l'arco flessibile, a fil di rasoio, che dai minuti lineamenti scende lungo la persona, prova lo stesso godimento che nel seguire gli arabeschi leggeri di una figura del Celeste Impero.

Il sottile contorno graffito della pala di Berlino diviene più aspro e metallico nella pala dell'Incoronazione, del 1488 (figg. 119-125).

Quattro santi: Agostino, Giovanni, Gerolamo ed Eligio, si aggruppano ad emiciclo sul prato; Agostino scrive, Eligio bene-

dice il popolo, Giovanni col rapido zig zag delle braccia sollevate, Girolamo con l'improvviso indietreggiamento, ci guidano direttamente alla visione della zona superiore: alla danza degli angeli attorno Maria incoronata. L'energia dei tipi ossuti, la determinazione marcata e quasi aspra del segno, assimilano le figure al paese piano, striato da punte di terra, di roccia, da vene d'acqua, in andirivieni ininterrotti di schegge lignee. Sopra l'arco dei santi, rientrando appena verso il fondo, s'apre la visione della festa sacra. Un ventaglio di raggi d'oro, orlato di trine dai tre sovrapposti ordini di serafini, è sfondo alla Vergine, che s'inabissa, curvando il capo a ricevere il leggero diadema d'oro, seguendo il cenno della mano imperiosa di Dio. Sottili angeli intrecciano farandole intorno al piedistallo ellittico di nuvole e di volanti fiori, altri calan dall'alto recando tra le braccia fasci di rose, che si sparpagliano entro un fantastico anello di vapori viola, muovendosi anch'esse con gli angeli, mettendosi all'unisono col ritmo saltellante gaio leggero della danza angelica. E la danza è, come sempre, l'espressione del temperamento musicale di Sandro. Il passo sdruciolevole o rampante delle sottili creature, l'intreccio vario delle mani, il movimento delle teste, delle ali tese, delle tuniche disciolte o allacciate dal gioco dei venti, danno, con inarrivata potenza, l'impressione della gamma dei suoni nella melodia.

La catena delle danzatrici sale a destra, con ritmo saltellante e festoso, cala turbinando a sinistra, e tra i due capi della elisse si tende fin quasi a spezzarsi per riprender lo slancio: un angelo, di là dal gruppo divino, guarda a Cristo traverso il velo d'oro del sole: mano comunica a mano la spinta del volo, il ritmo della danza; le linee dei corpi, or tese nello spazio, ora disciolte, trasportate dal vento rapido della corsa o scosse dal battito spezzato del saltarello; i profili reclinati con impeto o distesi dal languore dell'estasi, i capelli scendenti in molli rivi o saltellanti con impeto bacchico, segnano il tempo vario alla cadenza del movimento. Il poeta pagano della primavera e di Venere riappare nella danza delle esili Ore alate intorno al trono di Dio.

La predella, con leggende dei Santi titolari, ha nel mezzo l'*Annunciazione*, affine, per il tremolio dei vitrei lumi, al gentile tondo dell'Ambrosiana. Entro il nudo ambiente, l'azione si svolge con mirabile unità: lo slancio dell'angelo, la tensione del suo profilo, danno alla forma impeto di ventata che s'abbatta al suolo, mentre le curve elissoidali, le ramificazioni flessuose di pieghe dal ginocchio di Maria al piede scivolante, traducono l'ondeggiar della pianta piegata dal vento.

Ai lati sono storie relative ai Santi che assistono dalla terra alla sacra cerimonia: la tentazione di Sant'Egidio, notevole, soprattutto, per l'energia dei contorni angolosi del Santo e per l'impeto furioso del cavallo, che rapisce con sé l'uomo nella corsa demoniaca; la penitenza di S. Gerolamo, ove la suggestion del fondo striato di terre e di acque prova l'errore di Leonardo, che al Botticelli negava l'intelligenza del paese.

Accanto a *Sant'Agostino nello studio*, è *San Giovanni in Patmos*, naufrago che veleggia con la sua isola, a cumuli di rocce frananti, per il liscio Oceano. Le acuminate punte della spiaggia, in risalto sull'acqua verde pallida, lo slancio della persona spezzata in due, racchiusa da curve ellittiche nel suo rannicchiamento selvaggio, la coordinazione tra la spinta del piede sollevato da terra e la spinta delle schegge che frastaglian la riva, ricordano, in questo quadretto veramente apocalittico, il moto avanzante, sconfinato, del nicchio di Venere e del suo corteo di onde.

Giustamente il Berenson data circa il 1480, per affinità con l'*Incoronazione*, il ritratto del lettore dell'Università di Pisa, Lorenzo Lorenzano (fig. 126): meditativa testa eretta sul busto indietreggiante, ritratta dal segno acuto nelle sue caratteristiche: obesità di guance, piccolezza di occhi sinuosi sotto la fronte bombata di pensatore, sottigliezza di labbra stirate fra il grosso naso e il mento rotondo e piatto. Il contorno incisivo delle figure nell'*Incoronazione* si rivede qui tracciar il limite delle guance, l'orlo obliquo del berretto, i solchi paralleli, sottilmente diramati dalle narici e dagli angoli della bocca, la ruga-cicatrice alla base del naso; lo schema della meditazione è fissato da quei solchi con vigorosa sommarietà.

Circa questo tempo dateremo il raro quadretto della *Comunione di S. Girolamo*, (fig. 127), già nella raccolta dei Marchesi Farinola. Due gruppi: il Santo e i monaci che lo sostengono, il prete e i diaconi portatorce, si fronteggiano entro l'alta cella con tettoia a libro, che rialza e acutizza il ritmo di zampillanti curve. Le agili mani che hanno intrecciato, nella pala di S. Barnaba, maglie d'oro corrusche per i calzari dell'Arcangelo Michele, tessono qui di lucenti vimini la cella del Santo; profilano di luci d'oro le rigide palme che dalla caminiera s'aprono a commentar sottilmente l'angolo del soffitto; danno vita di brulicanti faville alla coperta: giunchi, paglie, erbe diventano preziosi; ovunque l'oro scintilla. Da quel fondo traggon valore le tinte delicate del piviale e della stola tra il bianco avorio dei camici e il bruno delle tonache.

Nel 1490 fu compiuta, per il monastero di S. Maria di Cestello nel Borgo Pinti a Firenze, l'*Annunciazione* ora nella Galleria degli Uffizi (fig. 128). Una ventata, l'angelo che scivola verso Maria con lo stelo fiorito di scoccanti gigli; giunco piegato dall'uragano, la Vergine che il vento strappa dal fragile sostegno del leggio e fa ondeggiare nel vuoto: il movimento della piccola *Annunciazione* nella predella della pala di San Marco, ma impreziosito e, ad un tempo, cresciuto di violenza sino al parossismo. Le oblique di quattro braccia tese a catena spezzata, la conca di due mani che si accostan tremanti, stabiliscono un'unità di corrente vertiginosa tra lo stelo flessibile e il soffio di uragano che l'investe.

Affine all'*Annunciazione* già in Santa Maria di Cestello è il ritratto muliebre nella Galleria Pitti (fig. 129), gentilissimo per la sottile grafia dei contorni incisi entro il telaro rettangolare di una finestra a cornici grige, la preziosa eleganza di una torpida ciocca sulla guancia liscia, di un cordoncino nero sul collo pieghevole. Incanto dell'occhio che s'apre trasognato, con pallore trasparente di perla, fra le palpebre: linee fini mosse con languore: quadro grigio e freddo, come la *Derelitta*.

Ed eccoci al prezioso tondo dell'Ambrosiana: *La Vergine del latte* (fig. 130). Ben più affine alla piccola *Annunciazione* della predella di San Marco che al gran quadro del 1490, ap-

pare alquanto più tarda di essa per il crescente tremito dei contorni, che dà alla linea quasi uno scintillio e trova paragone nelle più belle pagine d'illustrazione dantesca. Inginocchiata sull'erba di una terrazza, la Vergine incoraggia i vacillanti passi del bimbo, guidato trepidamente da un angelo; due angeli soavissimi apron correndo le tende del lussuoso baldacchino sul paese arborato; un vaso di fiori s'imposta all'orlo del cerchio. Con onde di fiore alla brezza, il bimbo avanza a piccoli passi, tra i gorgi del panno candido, che si raccoglie a nodo entro una manina e ricade in fili di sciolto gomitolo, leggeri, dall'altra mano sollevata verso la madre. Le increspate e come trepidanti linee dell'angelo che lo guida metton capo al respiro trepido dei lineamenti, alla punta sottile del mento, allo sboccio delle labbra schiuse, all'arco del floreale profilo.

La stessa mistica purità di giglio nel tipo degli altri angeli che aprono il baldacchino intorno a Maria; uno di essi incrocia le ali nella corsa, mentre l'aureola, in profilo, libra di passaggio la sua freccia d'oro sul vertice del capo piegato con impeto; l'altro riposa la testa languente estatica sul velluto della tenda: rivedremo quest'angelo tra le Virtù con fasci di gigli attorno al carro di Beatrice (*Purgatorio XXX*). Solo gli ultimi disegni del *Purgatorio* ci danno, mediante puro contorno, il fantastico effetto di mille piccole lineate luci in fuga che Sandro ha creato in questo deliziosissimo tondo, la leggerezza della forma abbrividente, modellata sui fiori. Un ciuffo di fili biondi s'invola dalla fronte di un angelo come groviglio di fili d'erba alla brezza; viticci folli e leggeri tremano sulla testina meravigliata del putto; dall'anfora vitrea sbocciano all'improvviso nel buio bianche stelle di gigli; dal cuscinetto a trafori, che scivola di sotto il libro d'oro, fiocchi minuscoli dondolano nell'aria le loro campanelline di mughetto, candide: le forme si vestono di vacillante effimera vita, vibrano le minute luci. E l'oscillazione del baldacchino stirato dagli angeli, sollevato più in alto, a destra, diagonalmente alla zona rigida dello stilobate, imprime alla catena alata delle figure, alla mezzaluna leggiera, un fragile dondolio di altalena.

Il movimento si esaspera e preannuncia i caratteri delle ultime opere botticelliane nel quadro della *Calunnia* (figg. 131-134), compiuto approssimativamente circa il 1494. Un fastoso salone di reggia, o meglio un loggiato composto sul modello di Orsanmichele e aperto, per una serie d'arcate, sullo sfondo azzurro pallido di cielo e verde chiaro di mare, forma lo scenario: nicchie con statue, rilievi mitologici, aurei sul grigio della pietra, ornano i grandi pilastri, i capitelli a cornici espanse, le volte a botte, tese fra le cigolanti fasce delle loro ossature con resistenza tenace di vele gonfie dal vento del mare. Due gruppi si fronteggiano nella sala: il re con le male consigliere, sul trono a gradi marmorei; la Calunnia, col tristo corteo e la vittima, sul piano della sala: due onde avventate una sull'altra, sospinte dall'uragano; una pronta a flagellar la base del trono, prossima l'altra a franare dall'alto. L'incontro di due braccia protese, del re e del Livore, stringe i due gruppi con rigidità di corda tesa su arco. Sospetto e Ignoranza soffiano maligne parole entro le orecchie di Mida, travolgendolo con la rabbiosa furia delle flessibili forme, mentre attorno alla Calunnia, che trascina con le adunche dita il giovane accusato, e scivola verso il trono guidata dalla spettrale mano del Livore, girano, a mulinello rapido d'aspo, quattro braccia sottili, quattro mani convulse, accompagnate nel loro movimento scattante dal sibilo di ciocche in fuga, di fiamme scoppianti dalla face, di drappi arrovellati.

Impeto di raffiche che si abbattono sul corpo del re; mulinello di braccia nevrotiche, di dita laceranti intorno alla Calunnia; contrapposta tensione rigida dello stecchito Livore, danno alla allegoria una vita altrimenti impressionante e diretta che nel racconto di Luciano e dell'Alberti. Dietro al gruppo scatenato dalla Calunnia, due figure chiudono il corteo con un nuovo energico contrapposto: la Verità tesa verso l'alto, e l'ammantata figura della Penitenza, dantesca per il lugubre passo inceppato, la schiavitù delle mani convulse che invisibili manette sembran tenere in croce, il ghigno del volto tra le ciocche grige, il veleno dello sguardo sfuggente dall'ombra del cappuccio a saettare, di traverso, la candida figura della Verità: il

grigio fantasma sotto la nera cappa, con i suoi biechi movimenti, col suo passo inceppato, sembra uscito dalla schiera degli ipocriti di Dante curvi sotto le cappe di piombo.

Lo slancio della Verità serra d'improvviso il tumulto e l'ira dei moti in questa grande composizione a contrasti ripetuti di linea e di colore. Tra le chiare tinte delle altre vesti, il saio livido del Livore, il saio nero della penitenza segnano due pause nella composizione. Il termine rigido dell'orizzonte esalta, col suo tagliente profilo tra mare e cielo, la rapidità della linea che schiocca sferzate nell'aria o corre col vento del mare, movendo insieme i personaggi della scena e le statue inquiete entro le nicchie, le raggiere delle conchiglie aperte dietro i loro capi in mobili nimbi.

I contorni spinosi della Penitenza, le pieghe spezzate, la incisiva precisione del segno, la portentosa agilità dell'architettura collegano il quadro della Calunnia a una gemma dell'arte botticelliana: la *Derelitta* di casa Pallavicini (fig. 135).

La nudità grigia di un muro di cinta, rigidamente sagomato in profili di tutto slancio, costituisce il fondo, ampio e sgombro, del quadro, anzi, parte viva di esso: due attori compongono il dramma: la donna inconsolabile, la casa inesorabilmente chiusa al suo pianto. E subito il genio botticelliano si manifesta nella disposizione reciproca della figura e dell'edificio: la donna rannicchiata, in profilo, sull'angolo del banco di pietra; spostato dal centro l'arcone, che nella sua profondità incanala tutte le forze vive del quadro, tipica dote delle architetture di Sandro, dalla slanciata rovina del giovanile tondo con l'*Adorazione de' Magi* alle gementi vele della *Calunnia*.

Ogni contorno architettonico esprime nella sua precisione la massima elasticità: tanto gli orli a fil di zinco tesi che delineano gli acuti spigoli dei banchi di pietra, quanto le stirate fasce delle lesene, o gli interstizi profondamente incisi tra i mattoni della muraglia. Evidenti impronte del genio di Sandro sono la felina agilità di slancio dei gradi in ascesa, con brevi piani che non segnano costa; l'enfasi dell'arcata che si sprigiona con slancio irresistibile dalle nude pareti, e si apre a cavo sonoro di tromba come gli occhi brunelleschiani: persino le irregolari

chiazze dei mattoni e del lastricato comunicano il movimento botticelliano, di sostanza che si dilati e si sollevi, alla gelida pietra.

Sullo zoccolo di quella casa grigia, con la testa sepolta tra le mani convulse, il sottile piede puntellato disperatamente al suolo, il volto nascosto dai neri colubri della chioma, una donna singhiozza nella solitudine. Zig zag febbrili delineano i contorni della figura spezzata e tesa dallo spasimo, mentre il cespuglio dei neri capelli ricade a gronda, come sopra il portone le punte gigliate che difendono l'ingresso alla casa.

Le vesti sparse sui gradi della scalinata, viventi ancora, nel lugubre affloscimento, la febbre delle mani che le han lacerate, irte di aculei nei lembi frastagliati; un fascio bieco di luce, che fende improvviso l'ombra dell'atrio, completano il quadro sobrio di linee, ricco di sottintesi. La *Primavera*, la *Nascita di Venere*, ci avevano fatto conoscere nel Botticelli il lirico poliziesco delle Maggiolate fiorentine; la *Derelitta*, è un dramma d'inarrivata potenza. La porta chiusa tra le mura grige, la donna velata dal nero casco dei capelli si circondano della stessa irresistibile suggestione di mistero: i singhiozzi dell'abbandonata si levano disperati, risuonando nella cavità profonda del voltone, frangendosi contro la porta chiusa rigida muta che non s'aprirà davanti a lei mai più. E il grigio delle mura irruginite dal tempo, la freddezza delle rare taglienti luci, il bianco avorio della tunica e il nero intenso funebre della capigliatura, raccolgono la loro gamma triste dalla disperazione tragica di quel pianto senza risposta.

Un disegno nel gabinetto del museo di Amburgo (fig. 136) richiama al nostro pensiero le forme botticelliane nel tempo della *Derelitta*. Rappresenta un nudo di donna con gambe in croce e inclinate al ginocchio, come se la figura dovesse poggiare sopra un sostegno, e la testa affondata nel cavo delle braccia, piegate ai gomiti e tese con violenza a formar cerchia al volto: immagine di Disperazione, percorsa per tutte le fibre dell'agile nudo dal sussulto dei singhiozzi, abbattuta da irrefrenabile pianto. La sottigliezza del segno, la purezza delle forme robuste e flessibili, l'ombra fitta vellutata e rapida, il

modellato sicuro e nervoso del nudo, il segno che descrive lungo il profilo del torso il trasalir dei muscoli nel pianto, la esaltazione patetica del movimento richiamano le opere del tempo tardo di Sandro. Le braccia tese, serrate con simultaneo impeto, disegnan contorni acuti come grido; della testa appare solo, in uno sbuffo nubiforme, la chioma; invisibile è il volto inabissato dal pianto nella cerchia delle braccia e delle spalle, che ripercuote ne' suoi contorni il brivido dei singhiozzi, ed esprime nel cuneo dei gomiti, appuntati con estrema violenza, il parossismo del dolore, l'impeto selvaggio della disperazione.

Il mistero creato, come nel quadro, dal celarsi del volto, aumenta l'impressione di un dolore incancellabile infinito eterno, quale la penna sottile del Botticelli disse nei contorni dei reprobi incalzati fra le scheggiate rocce d'Averno dagli strumenti della vendetta di Dio.

Circa al tempo della *Derelitta* dobbiamo ascrivere anche l'Annunciazione del museo Kestner di Hannover, da noi attribuita, in *L'Arte*, 1921, pag. 137, a Sandro Botticelli (fig. 137).

A gradi, come nella *Derelitta*, il pavimento di marmo rosato sale verso il piano marmoreo della stanza, aperta, per un uscio a lineate cornici, sopra la camera da letto; strisce orizzontali d'oro vecchio orlano i gradi, tagliati con precisione, a margini incisivi e metallici, che danno, per contrasto, valore alla mirabile flessuosità delle due immagini: la Vergine e l'Angelo. Per gradi, con pause ritmiche, si dispongono le figure entro lo spazio, con un crescendo di leggerezza e di slancio verso l'alto: la suora inginocchiata al primo piano, raccolta, dal trepido gesto di orante, in un contorno rattenuto e sintetico, schiacciata dall'umiltà del gesto, grave anche per la nota cupa del saio; l'angelo, al secondo grado, portato ancora a volo dall'impeto delle grandi ali; l'alta figura inchina della Vergine; disposte in vari piani, con ardito crescendo di slancio verso l'alto, le tre figure rientrano in una stessa orbita elissoidale di moto. Vieppiù si gode il ritmo della composizione seguendo con l'occhio i particolari delle figure: i contorni rigidi del bianco copricapo dell'orante, i solchi scavati nella greve tunica

nera, il taglio sintetico dell'occhio di Maria e le pieghe spioventi sul corpo illanguidito, la serica voluta del manto roseo, che accompagna l'arco di due grandi ali e di una veste, il raggiar improvviso dei petali schiusi – candide ciglia – al sole. Una sottile armonia di colori, un accordo lieve e delicato di rosa svanito, di oro vecchio, di verde olivo, di bigio e di nero, aumenta il fascino del piccolo quadro compreso nel ciclo di opere che racchiude la Comunione di San Girolamo e la Derelitta Pallavicini.

Anche il disegno per il ricamo nel Museo Poldi Pezzoli rappresentante l'*Incoronazione* (fig. 138) e i due tondetti con l'*Angiolo* e l'*Annunziata* a Palazzo Corsini (figg. 139-140) si associano alle opere di questo tardo periodo botticelliano.

Per l'arte del ricamo, il Botticelli ha fornito disegni: prova il cappuccio di piviale nella Galleria Poldi Pezzoli di Milano, vicino di tempo agli affreschi che decorarono Villa Lemmi. La Vergine in ginocchio davanti al Redentore, che tiene sospesa sopra il suo capo la corona di gloria, richiama subito la Reticorica in trono in uno dei due affreschi. Il ricamatore ha saputo renderci intatto il valore della linea botticelliana nelle pieghe a fuso del manto della Vergine, nelle ciocche di lana bionda sfilate sotto l'increspatura del velo, nella sensitiva affilatezza del profilo. Il Redentore è seduto in trono; la Vergine si umilia ai suoi piedi, flettendosi in curve di conca marina. Due candelabre composte da ricche balaustre a scanalatura e da coppe di frutta servono agli angeli per agganciarvi la stoffa di un ampio baldacchino, motivo affine a quello della pala di San Barnaba nella Galleria dell'Accademia a Firenze. Uno stemma portato da due angeli a volo e l'immagine di un serafino chiudono con frastagli di prezioso effetto ornamentale la punta a cuore del cappuccio.

In un salottino della galleria Corsini di Firenze, sono quasi nascosti tra i grandi quadri delle pareti due medaglioni di minima misura, certamente parti di qualche ancona mutilata, raffiguranti l'Annunciazione.

In un tondo l'angelo genuflesso infiora col tralcio di giglio il limitare della stanza di Maria; nell'altro la Vergine, in-

terrotta la lettura, china la fragile persona, mentre dalle schiuse labbra, in un soffio, s'involano le parole d'umiltà: « Ecce Ancilla Domini ».

I guasti hanno corrosi alquanto il volto dell'angelo, indurendo e fissando le mobili linee dei profili botticelliani, ma i frastagli delle bianche pieghe appuntate sul pavimento, il fiotto del manto rosa e lo slancio delle ali, la vita delle stoffe fluenti dal busto inchino e lungo il braccio per scavare, con repentina crudezza, solchi concisi dal cinto lungo il fianco, ci serbano intero il godimento del complesso ritmo di Sandro. E intatti sono i rapporti di colore, l'ineffabile armonia del bianco avorio di ali e di veste col rosa del manto, col fondo bigio.

Il movimento si esaspera nell'altro tondo, per il contrasto tra l'impeto di raffica che investe l'esile stelo dell'immagine e s'ingolfa nella tenda, e l'architettura geometrica dei mobili attornianti, tra l'arco vertiginoso che l'orlo del manto descrive aprendosi a sinistra, e la crudezza lancinante delle pieghe tese a destra fra il ginocchio piegato e il braccio sospeso.

Tanta esaltazione del movimento, una così complessa alternativa di scatti e di abbandoni, di angoli e di curve, una così vibrante sottigliezza di forme e acutezza di linee, appare solo nelle opere di Sandro posteriori al commento figurato della *Divina Commedia*. La tenda ripiegata, come da uno strappo violento, verso l'esterno, ci richiama, con doppia veemenza e slancio, la cortina che s'apre sullo scrittoio di Sant'Agostino nel quadretto degli Uffizi; e i cannelli del panno d'avorio, tesi e grondanti dal piano dell'inginocchiatoio, trovano parallelo nel camice del sacerdote, che comunica il San Girolamo del Museo metropolitano di New York. La linea s'ingorga e si tende, fluisce e si spezza, singhiozza e mormora: esprime una sensibilità sovracuta, il ritmo vibrante di esaltazione e di sofferenza, che è proprio all'ultima fase dell'arte del Maestro.

Mai più che in questa immagine così tremante e leggiera, così esile ed alta, nel fragile equilibrio della figura, lieve come il sospiro esalato dalle labbra schiuse, nella profondità della

linea che s'inarca tra il ginocchio inflesso e il nodo delle mani in croce, l'arte di Sandro Botticelli avvicina le flessuose trame della linea orientale. Ma bastano lo slancio di una cortina, come vela gonfia di vento, la tensione di una stoffa, la riquadratura brunelleschiana dei mobili tra le cornici affilate e distese, per mostrarci come quel miracolo di leggerezza, di spiritualità lineare, sbocci dalla terra che vide fiorir l'arte nervosa di Donatello e di Antonio Pollajolo, e diede vita al dinamismo plastico di Michelangelo. Alla soave armonia di bianco avorio, di rosa e di bigio, che intona il colore nel medaglione con l'angelo, rispondono contrasti vividi: sul fondo scuro, sulla veste rosso viola e il manto azzurro cupo, ridono il bianco argentino di un drappo, il carminio di una coltre, squilli sulla cadenza dei bruni, echi, nel colore, dei contrasti tra le fluenti linee della Vergine e il lembo teso del manto.

Ma, soprattutto, si gode, in questi due frammenti, la spontaneità del pennello che, senza tormento di ricerche, senza definizioni marcate di contorno, disegna e colora, di getto, uno dei più incantevoli sogni di linee, creati dal pittore poeta di Firenze polizianesca. Nodo di nastro le bianche mani in croce, raggi le esili dita; mai la forma di Sandro fu più eterea e sottile.

Alquanto più tardo della *Calunnia* e della *Derelitta* può supporre, per la febbrile spezzatura della linea, il piccolo *Santo Agostino nella cella* (fig. 141). Una cortina che si avventa, correndo sull'asta di ferro, di là dalla cornice di appoggio, apre davanti allo spettatore la breve cella del Santo, sormontata da una volta enfatica. Le linee si animano di vitalità quasi spasmodica nella loro pungente sottigliezza: tra il pavimento e la volta, coi suoi gonfi cerchioni scoccanti entro l'angusto spazio, l'asse dello scrittoio sbarra la cella. L'inquietudine della mano imprime vita convulsa a ogni oggetto: alle pagine di un libriccino, sollevate come da fiamma; ai frammenti di carta, fantastiche forme di farfalle bruciacchiate che agonizzano sul pavimento, di aspidi che rizzino le testine fischianti; se si dovesse tradurre in voce il movimento della linea, la voce sarebbe ovunque sibilo: sibilo dei cartocci convulsi, sibilo dei

fiori che s'allungano dal tondo con la Vergine verso il nimbo del Santo; la linea, sempre più metallica nelle turbinose curve e nei bruschi profili rettilinei, prende accenti acuti e striduli.

* * *

Contemporanea a quest'ultimo ciclo di opere è la serie di disegni a illustrazione del codice mediceo della Divina Commedia, divisi tra il Vaticano e il Museo di Berlino, e composti dopo il 1494 dal Botticelli, autore dell'altra serie, oggi perduta, che originò le stampe del Dante pubblicato dal Landino nel 1481. Ai disegni danteschi si collega un ritratto del poeta che dalla collezione Seymour passò a quella di R. Langton Douglas (fig. 142).

Il segno nero, a carbone, delinea con rapidità nervosa il contorno della fronte vasta, del naso aquilino, del mento sporgente, serbando, pur nella sua larghezza e nel suo lanoso spessore, la serpentina continuità d'archi data, ad esempio, nella predella della pala di San Barnaba, al profilo di Salomè, dal segno crudo affilato esilissimo.

La piega, tesa dal labbro all'angolo della bocca, nel tessuto sottile delle guance scarne, ci è ben nota traverso immagini di tempo prossimo al ritratto, il re e il Livore nel quadro della *Calunnia*, e tipici del Botticelli sono l'arco accentato del mento, parallelo a quello delle immagini di Lorenzo Albizzi e della Filosofia negli affreschi della villa Tornabuoni, il caratteristico arco a virgola del sopracciglio, svolto con la rapidità di getto propria del segno botticelliano, esprime, nelle sinuosità fuggevoli, il ritmo di un lirico pensiero. Non una retta, nei contorni del volto nobilissimo: la piega della guancia, stirata, serba pure una impronta lieve di flessione, come l'arco del labbro superiore, appuntato all'angolo, quasi fisso da spillo; e la sottigliezza estrema della curva a S, che affila il contorno della mandibola, basterebbe di per sé a dimostrare la paternità botticelliana del ritratto.

Il contrasto coi lineamenti sinuosi rende più suggestive la fissità del volto sporto dall'arco del collo con l'irrigidimento

proprio dei profili di Lorenzo Tornabuoni e della Salomè, e la tensione del busto, con la stoffa segnata a pieghe, a solchi sintetici, a cannelli spioventi in fasci di raggi, in ampi con. Con mezzi di semplicità estrema, Sandro ha raggiunto un ritmo di nobiltà e di eleganza perfette. Come la linea, il colore ripete note frequenti nell'arte botticelliana, azzurro chiaro, purtroppo restaurato, di cielo, rosso lacca di stoffe, caratteristico pallore olivigno di carni, verde cupo di foglie, che oscurano al passaggio, con l'ombra, la tinta tradizionale del lucco dantesco, dal ritratto di Giotto nel Bargello, in poi.

La mano rapida di Sandro Botticelli ha fissato sulla tavola, come inconsciamente, tanta è la spontaneità del tratto, la visione che il cantore della Firenze medicea, delle allegorie di Angelo Poliziano, si era formata di Dante, traducendo sulle carte del codice di Piero di Lorenzo de' Medici, con la punta della sua penna alata, le impressioni della Divina Commedia.

Verso la metà del Quattrocento il tipo accettato dalla moderna iconografia dantesca era venuto formandosi: massimo esempio il busto di Napoli, dove il Poeta sembra scrutare, con l'occhio indagatore, dall'alto, sospeso il respiro, chino il pollaiolesco profilo d'aquila, le tenebre dell'Inferno popolate di gemiti e d'urli. Vicino al profilo di Sandro nella tensione del volto inciso da grosso tratto è il profilo di Dante nella miniatura del ms. 1040 della Biblioteca riccardiana a Firenze: la testa si presenta eretta, lo sguardo fisso in linea orizzontale; persino la piega delle labbra trova riscontro nel ritratto botticelliano. Ma l'espressione del genio poetico, assente da questa dura immagine di scuola, raggiunge nel ritratto di Sandro altezza ideale; scompaiono le rughe lignee dalla fronte sovrana; i lineamenti irrigiditi, lo sguardo fisso, diritto, profondo, figurano, nell'Alighieri, l'immagine eterna del Veggente.

E' nota la differenza d'aspetti assunta nei disegni del Botticelli dall'immagine di Dante, che spesso, in particolare sulle pagine illustrative dell'Inferno, si presenta con infantile volto rotondetto, in infinite varianti d'espressione, raggiunte per mutamenti lievissimi di un segno squisitamente nervoso e sensitivo.

Alcune, tuttavia, si avvicinano al ritratto Douglas, specialmente nella serie bellissima dell'ultima cantica: si direbbe anzi che il tipo di Dante, quale appare nel quadro, si elabori nel commento del Paradiso, e la pittura sia da porsi proprio alla fine della Commedia figurata.

Eterea l'immagine del Poeta sollevato, nel disegno illustrativo del primo canto, da zeffiri di primavera traverso i virgulti in germoglio del Paradiso terrestre: la sagoma acuminata del mento già accenna al tipo definito nel quadro, ma tutto il volto esprime il sospiro: dalla bocca socchiusa agli occhi estatici, appuntati a una lontana meta di luce. Più si chiarisce il profilo del ritratto, col naso aquilino, i solchi al limite delle guance, la tradizionale maschera di vecchia Sibilla, nel disegno relativo al secondo canto. Ecco infine Dante, nella chiusa della terza cantica, nel commento figurato al canto XXVIII, tra le schiere d'angeli che sembrano attrarre nel loro moto rigido e veloce, di freccia, la sua figura tesa, piegarne il busto, il volto abbagliato di luce. L'acuto profilo è prossimo a quello della pittura, ma ogni lineamento esprime il tremito dell'emozione: gli occhi s'affissano in alto, abbacinati; la bocca s'apre a un grido.

Luca Signorelli, che presenta Dante, nella cappella Brizio a Orvieto, fra i monocromi illustrativi della Divina Commedia, affacciato a una finestrella, intento al volume con prontezza repentina di moti, arcigno profilo di vecchia Parca, ne dà un'immagine, tanto meno nota e tanto più alta, nell'affresco dell'Anticristo, incidendo anche più affilato il profilo, e nella ferrea acutezza dei lineamenti, nelle serrate labbra, nell'occhio fisso, impersonando l'impassibilità stessa del destino. Raffaello comunica al volto di Dante, nell'affresco del Parnaso, finemente ombrandolo, la sognatrice dolcezza propria a tutte le sue creature; Sandro Botticelli trasfigura idealmente il ritratto del poeta, pur serbandone il tradizionale profilo: la sottil piega amara delle labbra al limite della guancia, la fissità del teso volto, dell'occhio lungimirante, pensoso e triste sotto l'arco d'ala del sopracciglio, esprimono una sublime astrazione dal mondo reale, l'anima assorta del veggente. Il

Poeta, coronato, come nei disegni della Divina Commedia, d'un tralcio d'alloro, le cui foglie di velluto ascendono, ali di farfalle notturne, verso il culmine della fronte, sembra chiudere nello sguardo il mistero dei mondi da lui cantati; il pittore visionario ha figurato, nel ritratto di Londra, il poeta delle Visioni.

L'acuta impressionabilità, l'onnipotente facoltà espressiva della linea è la forza maggiore dei commenti botticelliani alla Divina Commedia (figg. 143-167): rende possibile, al sottile spirito di Sandro, tradurre nell'aspetto del Poeta, con minime varianti, talora, d'atteggiamento, con impercettibili solchi nel volto, con la disposizione modificata delle pieghe, i sentimenti espressi dai versi di Dante: l'indagine del commentatore e la virtù del suo segno raggiungono spesso finezze sorprendenti d'interpretazione.

Brevi svolazzi, — tratti a fil di ferro — descrivono i brividi del fiume, nel canto IX, come volo di faville; levità di segni radenti esprime, nell'VIII canto, la corsa vertiginosa delle acque intorno alle torri, che si dilatano con vivace forza espansiva verso le cime, leggiere e vuote come gabbie intrecciate di giunchi; reticolati di fil di ferro tremuli tessono l'aggrovigliata trama delle rocce che formano sfondo agli episodi del canto XII. Anche nelle pagine meno felici, come quelle d'illustrazione ai canti XVI e XIX, l'occhio si ferma su magnifici particolari: un nudo pollaiolesco svolgentesi ad arco faticoso, prossimo allo schianto, eppure stupendamente accentrato: un altro, di scorcio sull'orlo della fossa ardente, con la persona piegata in due, le braccia girate a ruota su piano verticale: schizzo di *clown* che si disponga al salto del cerchio, senza pari nell'arte italiana per l'espressione rapida della linea, costruttrice di movimento e rilievo. E sempre il segno a penna, febbrile ed acuto, imprime vita caotica ai massi scricchiolanti, lievi e corrosi. Giochi di funamboli, roteanti con le membra slogate, traducono spesso le convulsioni dei dannati nell'illustrazione dell'Inferno (canto XXXIII, canto XXI: dannato sulle spalle di un demone). Una mobile rete di maglie ferrigne interpreta i bolli della pece nel disegno per il canto XXI (barattieri); e da

quel campo di ferro sbocciano i gigli delle alabarde, che si aprono in scattanti ventagli nel canto seguente. E il motivo è ripreso, in un crescendo di bellezza, dal disegno per il canto XXIII, dove la composizione si svolge con grande e chiara semplicità in due zone: sopra il corteo faticato degli ipocriti, passa l'obliquo volo dei mostri inseguenti Dante e Virgilio — intrico di ceffi ghignanti, di corna ritorte, di ali spinose, tra sbarre di alabarde gigliate. Ma il capolavoro dell'illustrazione botticelliana a questa cantica è la pagina del canto XIII, tessuto di rami coralliferi e spine, di agrifogli pungenti, di levrieri in corsa, di Arpie e nudi umani intrecciati, da ghirigori e curve veloci, con la superba stoffa dell'arabesco. La continua frattura dei tronchi e dei rami, il sottile frastaglio delle foglie compongono un laberinto inestricabile, entro cui nascono e si perdono, svolgendosi per fili esilissimi, le elastiche volute, snodate o racchiuse, dei corpi. L'effetto di questo viluppo minuto e febbrile, di questo ricamo senza un punto inerte, è esaltato dai contorni di scuro più intenso, che danno agli acuti frastagli dell'agrifoglio, ai lineamenti delle figurine convulse, alle più minute spire, un risalto graduato inteso a scandire il ritmo singhiozzante della linea.

Nel Purgatorio, la distribuzione delle figure per gli ascendenti piani della montagna conduce a un più chiaro schema compositivo, a effetti di bassorilievo con distacchi nitidi da zona a zona.

Le belle pagine si fanno più frequenti: gli episodi si fondono. Quattro volte, in quattro momenti diversi, il commento figurato al canto IX ripete, nella zona superiore, la figura di Dante, senza ne venga confusione, tanto sottilmente s'incatenano i movimenti delle successive figure; nè si saprebbe abbastanza ammirare il vario ritmo dei panni, delineati a contorni di tenue graffito: le vesti fremono, ventilate dalla corsa, sulla terza figura di Dante, che vola con incomparabile levità di passo verso l'angelo; si stirano in linea di resistenza, nella seconda che avanza a passo faticoso, lottando ancora con la nebbia del sonno; avvolgono, con morbida flo-scezza di piume, il dormiente aggomitolato sul terreno. Ognuna

di queste figure del poeta è una prova dell'estrema sensibilità propria alla linea di Sandro. Più agitata e veloce è la scena della pagina seguente, con i fregi a esaltazione dell'Umiltà: bellissimo fra tutti, per impeto travolgente di linee, il quadro di Traiano e la Vedova: turbine di uomini e cavalli che si rovescia da sinistra a destra, traverso l'arco di una porta trionfale, tra fughe serpentine di stendardi e siepi di alabarde. La fitta maglia dell'arabesco si tesse di superbi particolari: e basterebbe discernere tra quelli la figura della Vedova, ogni linea della quale ripete il gesto supplice delle braccia. Come spesso nell'opera del Botticelli, si vedono, in quest'orda travolgente, motivi che ricompaiono nell'arte di Leonardo: feroci teste di cavallo, e un gruppo di cavaliere e cavallo impennato, nell'angolo a destra del quadro, che si direbbe preparare i disegni vinciani per i monumenti equestri.

Tra le più notevoli pagine delle illustrazioni al *Purgatorio*, è quella del Canto XIII per la sottile disposizione a fregio dei ciechi, l'infinita varietà di sfumature che esprime l'abbandono di corpi stretti l'uno all'altro come per terrore delle tenebre, il movimento smarrito del cieco, l'annichilimento dell'essere. I gruppi delle figure, in cumuli soffici, di pecore che si facciano a vicenda riparo dal sole; l'oppressione dei corpi schiacciati al suolo, stanno in immediato contrasto con il frenetico, e quasi bacchico, movimento di Dante.

Paragonabile al disegno della selva dei suicidi per l'immaginosa invenzione del tessuto lineare, è il commento al canto XXVI, intreccio veloce di spirali fiammee e di svelti profili umani in fuga.

Ma le più belle pagine dell'illustrazione a questa cantica sono le ultime: a cominciare dalla visione paradisiaca di Matelda, fantasia di linee rarefatte, incise quasi a punta di diamante nel cristallo: aste parallele di tronchi che inquadrano i diversi episodi; ponti fragili di rami che giungon le abbrividenti cime sul capo di Matelda o piegano al vento i fusti sottili, di giunco: ghirlande tessute intorno ai nudi tronchi di quel pallido invernale paese con sottili virgulti tocchi dal primo soffio di primavera. Il temperamento « visionario » del

pittore appare traverso la tenuità veramente argentina del segno che delinea questo bosco irreale dove tutto sembra sospeso nel vuoto: gli arbusti che rigano lo spazio, le figure sfioranti l'erba, soprattutto Matelda, che si curva a cogliere i fiori, e avanza a volo lieve contro vento, sotto un'esile cornice di rami.

Seguono a quest'idillico disegno le pagine che traducono la visione apocalittica. Nella prima, a commento del canto XXIX, il sacro corteo, preceduto dai sette angeli, si svolge entro la parabola segnata dal corso del fiume Lete, con velocità fulminea che trascina nella sua corrente la danza lieve di Matelda. Ai lati del carro, le quattro Virtù cardinali girano in ruota vertiginosa, mentre le teologali intrecciano una saltellante danza bacchica: sopra il corteo, le vampe dei sette candelabri ardenti, le sette strisce di arcobaleno, falciano l'aria ripetendo nel vuoto la veloce parabola del fiume. I segni, sempre più tremuli e rapidi, spolverano le figure di corrusche faville, di atomi danzanti. E una vita effimera, primaverile, alata scaturisce da quello sfarfallio di tocchi.

Una maggiolata fiorentina è la processione della pagina seguente: la festa dei fiori intorno al carro di Beatrice:

« Così dentro una nuvola di fiori,
Che dalle mani angeliche saliva,
E ricadeva giù dentro e di fuori,
Sovra candido vel cinta d'oliva
Donna m'apparve sotto verde manto
Vestita del color di fiamma viva ».

I sette angeli si sono fermati di fronte al carro trionfale, formando muraglia di sé e dei sette candelabri, che coprono di un cielo di fiamma il corteo; gigli e rose cadenti ricordano la scandita pioggia di fiori sul mare di Venere e nel cielo dell'*Incoronazione*; intorno a Beatrice, fanciullette fragili come gli angeli nel tondo dell'Ambrosiana compongono un intreccio di forme umane leggiere e di corolle che sfarfallan per l'aria all'unisono coi folleggianti ricci, con le vesti increspate, in un solo crepitio festoso, in un tintinnio d'argento. Tralci di gigli

e rose rotan nell'aria, passando da mano a mano in quel tripudio di festa pagana: un angelo scivola sull'orlo del carro, un altro rovescia il suo minuscolo corpo, in un sol fascio coi fiori, nel carro di Beatrice; la Fede chiude con volo di libellula il tumulto della schiera festosa, lo scompiglio di forme create e fuse dal volo di brezze primaverili tra farfalle e fiori.

Il commento alla seconda cantica si chiude con una visione apocalittica: il cerchio delle Virtù piangenti intorno a Beatrice, sospinte e curve da raffica fra i rigidi tronchi del bosco, che l'anello dell'Eunoe separa col suo nastro ondato dall'altra riva fiorita. Gli episodi sono agevolmente e chiaramente distinti dalla varia direzione delle figure, ma la linea della composizione si svolge con magnifica unità di corrente nel gruppo che traversa, in diagonale, il bosco chiuso dalla cerchia magica del fiume, riunendo, con alternative di moto ondeggiante, le figure sedute ai piedi dell'albero a Matelda che immerge Dante nelle acque dell'Eunoe.

L'incantevole pagina di Matelda ha il suo riscontro nella prima illustrazione del Paradiso: due figure lievi argentine s'involano, trascinate l'una dall'altra, da un etereo bosco di virgulti come da una ghirlanda di giunchi verso l'aerea falce del primo mobile: sottile combinazione ritmica di due correnti in direzione contraria (gli alberi e le figure), di opposte brezze d'aprile che scivolino rapide, senza peso, sui fiori.

Nel Paradiso, gruppi isolati di Dante e Beatrice commentano, con infinita varietà di movimento, con profonda semplicità di schema, i successivi canti: a cominciare dal secondo, dove la caduta rigida della veste di Dante, dilatata a campana, resistente al vento, contrasta con le disciolte linee della sua guida, tramiti melodici fra l'immagine del poeta e il cerchio. Nel cielo della luna (canto III) la tesa figura di Dante, pilone di resistenza alle fuggenti linee compositive, si stringe all'aerea forma di Beatrice, leggera e fremente come sciarpa di velo al vento, pronta ad abbandonarsi, per gli archi molli delle vesti e del braccio, all'aria mossa dalla rotazione del cielo e disposta a rapirla con sé.

Non meno squisita che la distribuzione delle minuscole

figure entro la mezzaluna del canto III è la disposizione sparsa, ancora entro spicchio lunare, delle piccole anime volanti, nel disegno illustrativo del canto IV, sospese tra le lacune aperte dalle « parvenze » già scomparse (« come per acqua cupa cosa grave »). La rotazione leggera delle finissime figurine, che seguono con levità progressiva il movimento veloce del cerchio, suggerisce la rapida traiettoria circolare del cielo. La fissità della posa di Dante nel commento figurato al V canto è in suggestivo contrasto con l'agitazione fantastica delle vesti e dei capelli di Beatrice, raggio ondato del cerchio, sospesa nell'aria mossa dal vento, coi piedi riuniti sulla linea botticelliana di volo. Beatrice, che nel canto XIII precede Dante scivolando leggera nel vuoto, ci ricorda le ritmiche cadenze, le piumose forme delle Grazie porgenti fiori a Giovanna Tornabuoni. E sempre la tensione o l'ondeggiamento aereo dei corpi, lo slancio trascinatore di un braccio, l'abbandono calmo di un gesto, lo schianto repentino di una linea di contorno (Dante nel disegno al canto XV), commentano i fugaci movimenti dell'animo. Nel disegno per il canto XXVIII è ripreso lo schema del canto III, su più vasta scala. Dietro Beatrice e Dante, i cori degli angeli compongono serie concentriche di mezze ghirlande, traversando per strie fitte parallele, in volo obliquo, lo spazio. Le ciocche, le vesti increspate dall'aria, fluttuano con fantastica leggerezza; ma la schematica disposizione delle ali dà alle file degli angeli tale impeto di fuga da suscitare il movimento coordinato di Dante, il cui braccio piegato a schermo del volto e la testa e il busto indietreggianti si dispongono sulla stessa veloce obliqua della schiera di angeli dietro il suo capo.

Parallela al disegno per il canto IV del Paradiso è la pagina del canto XXIX, dove la variazione dell'aggruppamento dei cori angelici è trovata ancora rarefacendo le schiere, frapponendo vuoti tra le figure volanti nello spazio. Una fantastica fioritura di gigli fiammei abitati da cherubini, un nuovo lembo di ricamo animato, rende, nella pagina successiva, la « Primavera » sulle rive del fiume di luce, e le faville vive che « d'ogni parte si mettean sui fiori »; una serie di gradi in for-

ma di rosa interpreta l'ultima immagine del Paradiso dantesco: impercettibilmente tracciato a punta d'argento, il disegno lascia in noi il rimpianto di non veder compiuta la « candida rosa », al sommo della quale tre figurine minuscole si posano con leggerezza di api su fiore.

L'elaborato schema delle illustrazioni dantesche, la ricerca sottile di forme atte a fissare le immagini trascendentali del Purgatorio e del Paradiso, lasciano tracce in tutta una serie di pitture. Nella *Giuditta* della collezione Kaufmann (fig. 168) si accentua il tremolio lineare del Sant'Agostino, mentre lo allungamento e la sottigliezza estrema della persona anticipano le forme di libellula degli angeli nel *Presepe* di Londra. Le fitte luci d'oro, l'elaborato gesto delle dita che si intrecciano alle perle dell'elsa; il fascino del volto irregolare coi lunghi occhi di serpe; l'oscillazione della esitante figura, risvegliano in noi l'immagine degli invernali alberi attorno a Matelda.

Simili caratteri si notano pure nel Redentore della raccolta Morelli a Bergamo (fig. 169), nel San Sebastiano della Galleria Vaticana (figura 170), nelle *Deposizioni* del Museo Poldi Pezzoli (figura 171) a Milano e dell'antica pinacoteca a Monaco di Baviera (fig. 173), come nell'ultima guasta *Adorazione de' Magi* agli Uffizi (fig. 174). Il *San Sebastiano*, purtroppo incrudito dalla perdita della velatura, specialmente sul volto e sul collo, è prezioso nonostante i guasti quale espressione dell'ultima maniera del Botticelli. Solo un'altra volta il pittore ci presentò la figura del Santo, nel quadro del Friedrich Museum: e il confronto tra le due opere, ugualmente allungate di taglio, uguali di soggetto, mette in evidenza l'evoluzione dell'arte botticelliana: fra questi due estremi si svolge la traiettoria del meraviglioso cammino che dalle cadenze melodiche della *Giuditta*, traverso i ritmi scattanti della danza delle Grazie nella *Primavera*, i languori del *Magnificat*, le sottigliezze lineari dei disegni danteschi e della *Calunnia*, giunge

ai vortici di curve, alle esacerbate rigidzze delle predelle di San Zenobi.

A Berlino, la figura del Santo, sollevata da terra sul piedistallo di due mozzati rami, traversa in lunghezza, con dolce ritmo di ondulazioni, il raso cilestrino del cielo, solcato in alto da due strisce di nuvole, che avvalorano, col suggerimento di una orizzontale replicata, ma idealmente vaporosa e lieve, il dominio delle verticali nel quadro. Le braccia del giovane sono avvinte al tronco argenteo dell'albero, ma non si avvertono i legami, così meravigliosamente librato nel vuoto è il corpo snello, china la testa pensosa, arcuate con riposante abbandono le membra, in un'atmosfera di sogno, fra terra e cielo. Il Pollaiuolo (di cui pure sin dalle prime opere Sandro Botticelli eredita la vitalità della forme e del segno), dipingendo, nel quadro di Londra, il *Martirio di San Sebastiano*, rappresenta la scena in azione, il santo sollevato dal tronco d'albero sulla cerchia degli aguzzini, e per isfondo un paese minuto, complesso di linee, aspro e torturato. Degli aguzzini, chi prende la mira e chi incocca la freccia: i contrasti fra le pose angolari o verticali variano i piani del gruppo: costruzione e movimento, metalliche asprezze, espressioni di dolore, di ferocia, di fisica tortura o di energia violenta, ci fanno conoscere il Pollaiuolo nel suo linguaggio pronto, crudo e veemente, nel suo impeto di lottatore: gli arcieri mirano al bersaglio come in una gara di destrezza e di forza: rappresentano di nuovo, nella tensione delle forme, nello slancio delle elastiche membra, le perdute *Fatiche d'Ercole*. Da questa violenza ed evidenza d'azione, dalla complessità costruttiva, dalla realtà della scena, rifugge il seguace di Antonio Pollajolo: il paese rimane, è vero, ma appiattito sotto la cristallina parete del cielo, con minuscola torre e alberetti nani, e frastagli d'acque azzurre. Anche gli arcieri si vedono, ma relegati in distanza, insignificanti e puerili, simili ai soldatini di latta che caracolano tra i cespugli, nel quadro raffigurante il *Ritorno di Giuditta*, agli Uffizi. La realtà, insomma, e i dati del racconto sono attenuati, diminuiti d'importanza, relegati nel fondo del quadro per crear atmosfera adatta alla sognante malinconia dello

sguardo, alla profonda poesia dell'immagine, staccata dalla terra in un irreale fondo di cielo. Ed ecco subito, in questa interpretazione del soggetto, rivelarsi l'anima lirica di Sandro Botticelli.

Ogni membro dell'agile corpo esprime l'elasticità della giovinezza; un ritmo nervoso e soave ad un tempo regge gli archi elastici creati della posa noncurante e leggiara. E il corpo di seta argentina, il cielo di seta cilestre, su cui un albero quasi nudo ricama con grazia orientale un'esile trama di curve, intonano ineffabili musiche di colori e di linee.

Sviluppato in lunghezza anche il quadro vaticano, allontanato ogni elemento rappresentativo dalla scena, simile la posa delle braccia, il chiasmo tra spalle e fianchi: alla fine della vita, rievocando la figura del Martire, ecco che Sandro Botticelli ripete movenze dell'opera giovanile. Ma come mutato, inasprito, esaltato lo spirito, come crudo e tagliente il segno! Un vano rettangolare, limitato da nude cornici, include la colonna cui è legato il Santo, e accompagna, con la crudezza degli incisivi spigoli, l'acerbità della forma, stretta e forbita, tagliente e rigida nei contorni. Il declivio della spalla destra e il rialzo rispondente del fianco sono note comuni ai quadri del Museo Federigo e del Vaticano, ma, mentre nel primo l'arco della testa verso la sollevata spalla sinistra completa una cadenza soave e monotona di curve, in accordo con l'espressione di sogno, nel quadro di Roma, collo e testa inclinati a destra sino allo sforzo, secondo la mira dello sguardo fisso in alto, accentuano il declivio della spalla sinistra, esprimendo la tensione esasperata, il ritmo violento delle ultime opere di Sandro. E mentre le forme del Martire dipinto in giovinezza dal Fiorentino s'arrotondavano nel busto e nei fianchi, quelle del Santo a Roma hanno l'acerba lunghezza che sempre più s'afferma nell'arte del Botticelli dalla *Calunnia* in poi: i contorni del volto disegnano angoli di poligono, le morbide ciocche, con ritmo carezzevole inanellate sulla testa del Santo nel museo Federico, ora s'attorciano, drizzano uncino sopra uncino, formano cornice di sibilanti aspidi alla testa del Martire: il *pathos* dell'espressione accompagna l'a-

sprezza della linea. Nessun dubbio riguardo alla paternità botticelliana dell'opera: la tempra d'acciaio delle forme, la rigidità elegante delle pieghe incise nel pannilino d'avorio – quanto più sintetiche di quelle che serpeggiano nel drappo berlinese! – i contorni segnati da un fil di luce vitreo, il riflesso bigio argento del nudo, ne danno sicura certezza. E il capitello della colonna, con la suprema elasticità dell'abaco, il molinello delle volute d'argento brunito, le spire degli steli ravvolti attorno la campana, ci ripete i vertiginosi ritmi delle predelle di San Zanobi e del *Presepe* di Londra.

A questo periodo appartiene la tavoletta della collezione Morelli, rappresentante la storia di Virginia (fig. 175). Sei gruppi entro la sala: due nella nave trasversa, davanti alle porte che, per l'ardita proiezione delle cornici, si mettono all'unisono con lo slancio delle figure; due lungo le pilastrate, che si aprono dal fondo con impeto d'ali; un nucleo compatto di uomini e di cavalli nel mezzo.

Il cumulo a destra, di figure coinvolte, ricorda gruppi di ciechi nella illustrazione al Purgatorio; una funebre cadenza segna il passo delle donne in pianto verso il tribunale di Appio Claudio; le figurine del crocchio ove è rappresentata l'uccisione di Virginia, appaiono come volute di viva fiamma. Il contrasto si rinnova tra le due figurette della fanciulla in questi due gruppi: a sinistra col volto celato dal convulso nodo di esili mani, la persona schiantata dal pianto, immedesimata, per il disegno rettilineo di un fascio di pieghe, allo spigolo del pilastro vicino; a destra risolta invece in guizzo di fiamma, che lo slancio delle braccia e delle piccole mani, ripetuto da altre braccia e mani convulse, assimila alle spirali dei fregi sui pilastri, ai ghirigori lievi, quasi di fumo ascendente.

La sintesi lineare potentissima, la modernità della *Dere-litta* Pallavicini trova parallelo nella figura di Virginia, a sinistra del gruppo di cavalieri, schiacciata così dalla disperazione che sotto i suoi piedi par di vedere spalancarsi un abisso, mentre la libertà inventiva del leggiadro fregio composto per il canto XXVI del Purgatorio da spirali fiammee e da figurette in corsa si rinnova nel delicato arabesco delle figure a

destra, assimilate ai racemi sottili dei fregi: Virginia ghermita dal padre è la fiamma che s'invola dall'ara. Tali sottigliezze mettono il quadro Morelli vicino agli elaborati disegni della *Divina Commedia*; persino il fregio sulla porta a destra, per il fine tessuto composto dalla folla delineata a punta d'ago, trova paragone nel bassorilievo rappresentante Traiano e la Vedova.

Nel centro, in immediato riscontro, si vedono il giudizio di Appio Claudio e la preparazione della vendetta: il giuramento stringe il cerchio ferreo dei guerrieri trascinati dal lampo della spada di Virginio. La linea divien sempre più spiccata e rigida quanto più acquista di violenza il movimento: fini listelli rigano l'orlo dei gradi dell'alta scalea; regoli bianchi accentuano gli spigoli dei pilastri, riducendosi nella fuga prospettica a sottili strie vibranti e tese, come le cinghie che incidono i fianchi dei cavalli.

Contemporanea alla storia di Virginia è la *Storia di Lucrezia*, nella raccolta Gardner di Boston (fig. 176), con un fastoso scenario architettonico, entro il quale lampeggiano acute spade e scintillanti armature.

Nervosità esasperata di contorni, scintillio di vena fantastica giungono all'esaltazione nel piccolo *Presepe* di Londra (fig. 172), canto di Natale composto sopra un immaginoso schema di ghirlande. Nera cerchia d'abeti intorno alla capanna rigata da paglie d'oro, ronda di fanciulle e nuvole nell'aria, abbraccio d'angeli a uomini cinti d'ulivo, come i Seniori danteschi; e sibilo di rotuli snodati, dondolio di fragili diademi d'oro, ghigno di gnomi fuggenti tra l'erba: traduzione del racconto di Natale in leggenda di fate. Il pinnacolo obliquo della rupe di fianco alla capanna accompagna non solo il pencolante movimento della Vergine, trattenuta al suolo dal fil di refe di un orlo di manto, ma tutta la rapida traiettoria del gruppo. La forma tenue ubbidisce a leggi di movimento sempre più veeemente e febbrile: ogni linea di Giuseppe è inquieta: dalle ciocche al vortice delle braccia, ai lustri uncini delle dita che s'avvitan convulse al ginocchio, al guizzo del piede arcuato; scatta da terra l'agile corpo del bimbo; l'elissi dei pastori in-

ginocchiati intorno agli alberi che reggon la tettoia della capanna si spezza di colpo, aumentando, per la distanza dei gruppi, l'impeto della traiettoria, la foga del turbine impersonato da una schiantata figura d'angelo. Sul tetto a pagliuzze d'oro, un gruppo di cantori: tre, bianco rosa e verde, schema di rapide conche tracciate da braccia sottili e pieghevoli come rami di ginestra, da soavi teste protese, da ali appuntite a freccia, traduzione in linee di movimento dell'effetto di argentine voci che si levino nel cielo mattinale. L'impeto che si sprigiona dallo scroscio obliquo di rocce dietro la capanna, come dalla spinta irresistibile dell'angelo a destra, come dal zig zag della strada, si coordina al veloce crescendo di movimento dei tre gruppi sull'orlo del prato: tre fasi di un solo abbraccio, in tre tempi; la distanza progressiva aumenta lo slancio e conduce dalla sottile ogiva del primo gruppo alla greca violenta dell'ultimo, dove scocca con furore tra due volti cozzanti, sopra due braccia avvinghiate, il bacio fraterno, accolto con ghigno bestiale da un diavoleto, che arde nell'erba per le lanterne gialle degli occhi, per le fiammelle scoppiettanti delle corna inflesse e della coda a fuoco d'artificio. A differenza che nell'*Incoronazione*, la trama di figurette acute, di rocce e strade a solchi di lampo si fonde in una sola fantasia di Natale con la danza degli angeli, ghirlanda tricolore sul cristallino cielo. La forma, già sottile negli angeli dell'*Incoronazione*, si affila vieppiù per fendere più rapida l'aria; la catena delle braccia allacciate a rami di ulivo si distende in festoni più rigidi; le curve scoccano dopo energiche tensioni; la danza trae rapidità dal filo continuo della corrente che trasporta le sottili forme combattute dal vento, mettendo all'unisono la loro ridda veloce col rapido giro delle nubi abbrividenti all'aria del mattino. I corpi piegano bruscamente e sembrano frangersi; le danzatrici ora lottano col vento, ora si abbandonano di peso nel vuoto, sospese fra terra e cielo; non si lasciano più trasportare dall'aria come nella pala fiorentina; la fendono con l'acuto profilo dei corpi. L'altalena dei cerchi d'oro sospesi ai rami di ulivo, il sibilo dei rotuli scoccanti, il brivido dell'aria tra la sciarpa di nuvole, segnano il tempo a quella danza di li-

bellule. Le fantastiche danzatrici attuano l'ultimo ideale botticelliano di bellezza: cinture esili che sembran spezzarsi all'urto del vento, braccia sottili, di resistenza metallica, piedi arcuati, oblungi volti; la gaiezza dei colori alterni bianchi rosa e verdi che riecheggiano per tutto il quadro, la festività dei rami d'ulivo lanciati nell'aria da braccia di persone invisibili, o infissi come candelabri entro il nodo di minute mani, la fantastica esilità di quelle figure di Ondina pronte a involarsi con un raggio di sole, di quelle festuche rapite dall'aria in vertiginoso volo, danno al racconto di Natale la poesia di leggenda che rievoca ancora, alla fine della vita di Sandro, tra il singhiozzo febbrile delle linee, il cantore lirico di Venere.

L'esilità degli angeli nel Presepe si ritrova nella Maddalena della *Crocefissione* Aynard. L'alta croce sbarra il quadro nella sua lunghezza, intersecando il limite del prato; lontana si profila Firenze con le slanciate cupole, le torricelle a cuspidi, i tetti rosati; e verso Firenze corre l'uragano che attornia la croce di vortici di fumo bianco e violetto; dal cielo, ove appare l'Eterno entro un medaglione, cadono piccoli scudi crocesignati in rosso. L'oscura allegoria si vale di elementi arcaici, ma la modernità della composizione non appare per questo meno prodigiosa. Il torso di Cristo — pesante e inerte — stona col nervosismo esasperato della figura di Maddalena: traduzione insuperabile del grido in pittura. Il lungo corpo, sospeso sulle erbe del prato, si stira, dai sottili piedi al profilo affilato del volto, in una sintetica obliqua, in una linea grido, che trova il diapason più acuto nel profilo teso della mandibola, nel cuneo aguzzo del mento. Magnifico, nel quadro, l'impeto della figura di Maddalena: folata d'uragano sorpresa al suo passaggio.

Il movimento giunge al parossismo nelle tre tavolette con storie di San Zanobi, due appartenenti alla Coll. Mond (figg. 178-179), una alla galleria di Dresda (fig. 180). La storia del Santo comincia in una delle tavolette Mond, con cinque scene: a sinistra, presso un monumentale palazzo, il Santo respinge la fanciulla offertagli in isposa; sulla gradinata e negli intervalli tra pilastro e pilastro dell'atrio di un tempio,

si svolgono le altre scene: il battesimo di Zanobi e di sua madre; la consacrazione. Gli affilati profili delle architetture, i fregi a fil di ferro delle candelabre, le suddivisioni minute e preziose di timpani di porte e di archi, i camici sfilati dei chierici, le dita esili, la sottil punta, a ricciolo gotico, dei piedi, sono l'ultima espressione dell'arte di Sandro: il contorno, acuito e teso, vibra fino allo spasimo.

Anche nella tavoletta del Museo Metropolitano di New-York (fig. 181), appartenente a questa serie, la sottigliezza di una linea precisa e tagliente s'accorda al nitore vitreo delle superfici. Torna al pensiero la *Storia di Lucrezia* a chi osservi la meditata disposizione dei gruppi nello spazio, sul pavimento levigato della piazza fiorentina, dietro il quale punte acute di cipressi e vene filiformi di arbusti si profilano sul cielo invernale.

Il movimento raggiunge la massima veemenza nella tavoletta con tre miracoli del Santo: liberazione di due ossessi, resurrezione di un fanciullo, guarigione di un cieco. L'agilità delle linee architettoniche, gli atteggiamenti a scatto del Santo Vescovo e del chierico accosto, il vortice scatenato dai gesti della madre urlante danno la misura della vita lineare propria alle ultime opere botticelliane. Il contorno acquista violenza estrema, la catena delle correnti si stringe sempre più tra figura e figura, disfacendo la forma.

Il nitore metallico del contorno appar meno evidente nell'ultima tavoletta: la *Guarigione di un ferito* e la *Morte del Santo*, per la densa vernice che l'appanna, ma l'instabilità e la veemenza dei movimenti, la loro coordinazione istantanea ripetono gli effetti delle tavole di Dresda. La bufera imperversa per le vie fiorentine entro i fastosi templi adorni di marmi e di candelabre ageminate: pazzia e terrore compongono le figure in schemi di turbine.



BOTTICE

27/
1289Z ✓

ADOLFO V

BOTTLIO

192 RIPRODUZIONI

CASA EDITRICE D'ARTE "VA

OGNI DIRITTO DI RIPRODUZIONE E TRADUZIONE
È RISERVATO PER TUTTI I PAESI



Dⁱ Sandro Botticelli si hanno
bra strano che il Vasari siasi
maestro fiorentino, che pure
dieci anni, nel Cinquecento. Il nu
a Firenze tanti rivolgimenti politi
scese sul passato, sul glorioso Qu
pario d'ombre. Anche Alessandro
perdette in quelle tenebre, con gli
canzoni di festa, delle quitane c
Poliziano, degli amori di Simonett
a fuoco sulla pubblica piazza per
Carnevale pareva già chiuso, a Fir
renzo de' Medici:

Com'è bella giovin
Che si fugge tutta
Chi vuol esser lieto
Del doman non v'è

Fu una crisi violenta degli sp
della religione, che Firenze ebbe a s
secolo. E nei giorni di crisi, sia per
si smarrisce la memoria, e molte
naufragio.

Al Vasari un piccolo libro serv
Billi, del quale esistono copie nell

te; ma era una fonte troppo scarsa. Vi si legge semplice-

« Sandro di Botticello fu discepolo di fra Filippo : fece da anetto nella Mercantia una Fortezza bellissima ; una tavola in S.to Marco allato alla porta della Chiesa a mano sinistra in S.to Agostino in Ognissanti nel pilastro del coro dinanzi ; tavola in S.to Spirito, di S.to Giovanni : in S.to Barnaba tavola di nostra Donna et S.ta Catherina : una tavola nelle verite ; una tavola di S.ta Maria Novella alla porta del o. Più femmine ignude, belle più che alchuno altro, et a nella cappella di Sisto III (*sic* /) fecie più quadri di cose ole, et in fra l'altre un S.to Girolamo ». (Qui il compilatore ò male. Nel codice gaddiano si legge invece : « Et nella ella di Sixto fece 3 faccie o quadri.

Et fece assai opere piccole bellissime et in fra l'altre un Girolamo opera singulare »).

Evidentemente il Vasari conobbe la breve biografia del , perchè nel discorrere del Botticelli egli tiene all'incirca line stesso dei dipinti annoverati da quella, che difatti

- 1) Quadro per la Mercanzia ;
- 2) Pittura in S. Marco ;
- 3) Pittura ad Ognissanti ;
- 4) Tavola per Santo Spirito ;
- 5) Tavola in S. Barnaba ;
- 6) Tavola nelle Convertite ;
- 7) Tavola per S.ta Maria Novella ;
- 8) « più femmine ignude ».

9) Lavori a Roma nella Sistina e quadri di cose piccole. E il Vasari, seguendo all'incirca le indicazioni trovate, an-

- 1) Quadro per la Mercanzia ;
- 2) Tavola in Santo Spirito ;
- 3) Tavola per le Convertite ;
- 4) Tavola in S. Barnaba ;
- 5) Pittura d'Ognissanti ;
- 6) Pittura in S. Marco ;

- 7) Tavola in S. Maria Magg
- 8) « femmine ignude assai »

Evidentemente, il Vasari, a u
serbato la indeterminatazza trovat
« fece più femmine ignude », e dopo
« per la città, in diverse cose fece te
ignude assai », si trovò piene il sac
mente raccolte o da altre fonti att
al quale era ricorso al principio da

A quale altra fonte attise il b
non conobbe il codice dell'anonim
becchiano XVII, 17, ora nella bibli
ma una volta, scorrendo della pare
l'anonimo gaddiano e il Vasari ricor
babilmente ai *Ricordi del Gharlande*

Da questa fonte o da altra a m
che Sandro di Mariano di Vanni F
Botticelli, pittore, fu discepolo di Fr
piacevole et faceto ». Della piacevole
gaddiano dà qualche esempio. Racc
da Messer Tommaso Soderini stret
« Vi voglio dire quello che non è tro
tervenne che sognavo havere tolto
presi, che io mi destai, et per non r
risognare più mi levai, et andai tutta
come un pazzo ; per il che intese l
terreno, da porvi vigna ». In seguit
diano narra che : « Et a uno che più
haveva detto che havrebbe voluto
Tu chiedi più lingue, et hane a met
cervello, poveretto, che non hai n
Da questi aneddoti non cera da
Botticelli fu huomo « molto piacevo
Vasari, che tali aneddoti non cono
quella definizione confermano.

Fu Sandro, scrive il Vasari, «

ce molte burle a suoi discepoli ed amici, onde si racconta che vendendo un suo creato che aveva nome Biagio, fatto un tondo simile al sopradetto appunto per venderlo, che Sandro lo vendè di fiorini d'oro a un cittadino, e che trovato Biagio gli disse: « ho pur finalmente venduta questa pittura, però si vuole star appiccata in alto perchè averà miglior veduta, e domattina andare a casa il detto cittadino e condurlo qua, acciò la veda a buon'aria in luogo suo, poi ti annoveri i contanti. Oh tanto avete ben fatto, maestro mio, disse Biagio: e poi andato a bottega, mise il tondo in luogo assai ben alto e partissi. Tanto Sandro e Jacopo, che era un altro suo discepolo, ferendo di carta otto cappucci a uso di cittadini e con la cera bianca accomodarono sopra le otto teste degli angeli che in detto tondo erano intorno alla Madonna. Onde venuta la mattina, accorsi Biagio che ha seco il cittadino che aveva compera la pittura, e sapeva la burla. Ed entrato in bottega alzando Biagio occhi, vide la sua Madonna non in mezzo agli Angeli, ma in mezzo alla Signoria di Firenze starsi a sedere fra quei Cappuccini: onde volle cominciare a gridare e scusarsi con lui che l'aveva mercantata; ma vedendo che taceva, anzi lodava la pittura, ne stette anch'esso. Finalmente andato il Biagio col cittadino a casa, ebbe il pagamento dei sei Fiorini, secondo che il Maestro era stata mercatata la pittura; e poi tornato a bottega, quando appunto Sandro e Jacopo avevano levati i cappucci di carta, vide i suoi angeli essere angeli e non cittadini in cappucci: perchè tutto stupefatto, non sapeva che si facesse. Pur finalmente rivolto a Sandro, disse: Maestro mio, io so se io mi sogno o se gli è vero. Questi angeli, quando io li vidi qua, avevano i cappucci rossi in capo, ed ora non gli hanno: che vuol dir questo? Tu sei fuor di te, Biagio, disse Sandro. Questi denari ti hanno fatto uscire dal seminato. Se questo fusse, credi tu quel cittadino l'avesse compero? Gli è un altro, soggiunse Biagio, che non ha detto nulla, tuttavia a me pare una strana cosa. Finalmente tutti gli altri garzoni furono intorno a costui e tanto dissero che gli fecero credere che fussino i cappugini ».

E il Vasari racconta pure: Venne una volta ad abitare al-

lato a Sandro un tessitore di drappi quali, quando lavoravano, facevano calcole e ribattimento delle casse ma tremare tutta la casa che non era che si bisognasse; donde tra per l'una e l'altra lavorare e stare in casa.

E pregato più volte il vicino stidio, poichè egli ebbe detto che i vicini far quel che più gli piaceva, Sandro che era più alto di quel del vicino in bilico una grossissima pietra e di tanto che ogni poco che il muro si sfondare i tetti e palchi, e tette e telai, e tutto di questo pericolo e ricorrendo parole, che in casa sua poteva e volente: nè potendo cavarne altra cosa, venire agli accordi ragionevoli e fare

Ho ripetuto questi aneddoti per Vasari non trovasse raccontasse non concorrendo con l'Anonimo Caddianicelli, un « huomo molto piacevole l'Anonimo, e così ripeté, senza sapere Sandro persona molto piacevole » e i grafì e il perfetto accordo fra le loro casuali, ma significa, anche per gli altri a proposito di piacevolezze e burle fatta una tradizione sullo spirito da s'appagò di darci quello che ha tradito comune alla biografia botticelliana, sua opera, iniziando la vita nel maniera di maniera.

La persona piacevole si fece trar tali che con le opere in vita onorano lo spedale. Carichi di beni di felicità, ne furono digiuni nel bisogno per la bestialità del lor poco governo e la gloria della propria vita! C'è da

condotto dal gioco della frase a scrivere di cose così gravi e luteri, a contrapporre virtù a trascuratezza del vivere; a forare il diritto della medaglia, con la virtù, l'onore, la felicità, i fini della fortuna, e il rovescio con la bestialità, lo spedale, il superio, la morte. Dopo questa premessa catastrofica, egli consiglia gli artefici a risparmiare una parte dei beni della fortuna concessi dalla sorte, per la vecchiaia e per gli incomodamente percosse Sandro Botticello ». Veramente dopo sordio c'era da temere per il Botticelli qualcosa di peggio; per fatto troppo la voce grossa in principio, e addirittura sopresse, nella seconda edizione delle *Vite*, quella rumorosa premessa. Ma lasciò, nel corso della biografia del Botticelli, quella frase che aveva servito, diciamo così, a richiamare i colori a premessa, e a dare organicità alla biografia.

Ragazzo, era, secondo il Vasari, inquieto sempre, nè si tentava di scuola alcuna di « leggere, di scrivere o di abbaco », to che il padre, « infastidito di questo cervello sì stravagante disperato lo pose all'orefice ». Anche qui si può notare l'esagerazione, il caricar delle tinte voluto per dipingere Sandro Botticelli come stravagante. Il ragazzo, figlio di galigaio, o di ciatore di cuoi, era stato messo a scuola, ma, avendo molta inclinazione al disegno, fu dal padre posto nella bottega un orafio perchè apprendesse i rudimenti dell'arte. Non è da dire, anche ammesso il racconto, stampato sopra tanti altri simili di tante altre biografie di uomini celebri, che il pater conciatore di cuoi fosse proprio infastidito dal figlio, il le preferiva alla scuola la bottega, e pensasse che la sua vocazione per l'arte fosse da ascrivere a cervello stravagante. Inma, la materia biografica, della quale disponeva il Vasari, troppo semplice, troppo comune perchè egli non cercasse di vararla con qualche tocco, con qualche po' di colore. E più ati, narra che, quando il Botticelli, per gli affreschi della Sisa, guadagnò dal papa « buona somma di denari, quegli ad un tempo distrutti e consumati tutti nella stanza di

Roma, per vivere a caso, com'era il Vasari di valersi dell'esempio di Sandartisti a pensare al salvadanaio, dovfarlo « vivere a caso, come al solito » presentarlo percorso dalla necessità. richiedeva un coronamento; e il bicendo che l'artista, divenuto partig abbandonasse la pittura e, manacadesse in disordine grandissimo.

« nato a quella parte, e facendo, c« il piagnone, si diviò dal lavorare « vecchio e povero di sorte, che se l« che visse... non l'avesse sovravvenut « uomini dabbene stati affezionati alla « morto di fame ». E dopo questa : della fine del Botticelli, il Vasari, pottrae fuori ancora una volta le paro messa alla *Vita* nella prima edizione dicesi. « Dicesi ancora... che guada

avere poco governo e per trascuratamnte condottosi vecchio e inutile mazze, perchè non si reggeva ritto, ; decrepito, di anni 78 ». Tutta questa inculcare il risparmio, ha troppo errdere del suo compositore: il Botticel di 65 anni; non camminò sulle stamsostentato da Lorenzo de' Medici, il ticelli era ancora nella sua virilità, artista, e serbava un buon gruzzolo gli permisero di prendere in effluensi e con terre coltivate a vigne, aulivi,

Sfrondato il racconto dalle fronde e fantasioso scrittore, ricerchiamo se biografico, oltre quello relativo alla sua partecipazione alla setta di F Convien fare un esame attento del

testa: che il Perugino era *homo longo*, che quasi mai non finisse *opera* *chel comenza*; che un altro famoso pittore, Filippo Lippi, era occupato in altri lavori; e che « uno altro Alexandro bottechiella molto me stato laudato et per optimo depintore, et per homo che serve volontera, et non ha del velupo come li soprascripti, al qual io ho facto parlare, et questo tal dice chel toria lo assumpto de presenti et serviria di bona voglia la S. V. ». Il pittore che era pronto a servire Isabella Gonzaga, ed era conosciuto per uomo che serviva volentieri, non poteva essere il disordinato, il neghittoso, l'ozioso vecchio del Vasari.

Il partigiano del Savonarola diventò anche un eresiarca per il biografo, che gli attribuì l'*Assunzione di Nostra Donna* omessa da Matteo Palmieri, la grande pittura ora nella Galleria Nazionale di Londra. E noto che il poema in terza rima lasciato manoscritto dal Palmieri e intitolato *Città di Vita*, fu dichiarato eretico dall'Autorità ecclesiastica; e poichè, prima della morte, l'autore espresse volontà che la sua cappella gentilizia in S. Pier Maggiore fosse adorna di una pittura con l'Assunta, l'inquisizione vide nella pittura, nella coorte di angeli stulanti, un riflesso dell'eresia del poema, e, fattala coprire a un velo, dichiarò l'altare interdetto. O forse si volle occultare il ritratto dell'eresiarca committente della pittura più che questa coorte d'angeli, ove male si sarebbe applicata l'idea fondamentale del poema (l'anima, liberata dal corpo, va perorando da luogo a luogo fin che giunga alla patria suprema e alla felicità eterna). Si è detto che la condanna della pittura avvenisse nel 1557, quando una piena dell'Arno invase la casa ove il Palmieri aveva deposto il manoscritto, solo allora aperto, tutto e condannato. Ma sin dal 1550 il Vasari scriveva che « alcuni malevoli e detrattori, non potendo dannarla (la pittura) in tutto, dissero che Matteo e Sandro gravemente vi avevano peccato in eresia; il che se è vero, o non vero, non se ne aspetta giudizio a me ».

Ma, quantunque il Vasari intendesse bene il suo ufficio critico d'arte, non guardando se non alle figure e al disegno esse, sbagliò di grosso, nello attribuire al Botticelli quella

pittura del piccolo Botticini, errore miglianza dei nomi.

Per la conoscenza di Sandro, pochi elementi. Quale la sua cultura

Pittore medico, egli fece suo a che, ma, più di muoversi tra i materiali raccolte dai suoi protettori, interpret degli umanisti gli tradusse e spiegò. ancora alla pittura; imparava a leggere come è detto da una portata al cata di cuoi. Non sembra che a lungo abbiamo credere a quanto dice il Vasari da un aneddoto, riportato da Vasari

« Raccontasi ancora che Sandro suo di eresia al Vicario; e che colui, l'aveva accusato e di che. Pechè era stato, il quale diceva che egli turei, e che l'anima morisse col corpo dinanzi al giudice: onde, Sandro che io ho questa opinione dell'anima stia. Oltre a ciò non pare a voichè sia lettere o appena saper leggere, comm suo nome invano? »

Dunque il Botticelli, quantunque portò amore alla *Divina Commedia*, come Michelangelo, Dante a Tondazioni. Lo interpretò con le figure, cio Baldini, sui suoi disegni, mise a *Commedia* commentata da Cristoforo l'anno 1481, per i tipi di Niccolò di Firenze. Non solo contribuì alla preziosità del Poema, ma « per Lorenzo di dipinse e storìò un Dante in certapecc ravigliosa ». Questo afferma l'anoni al Codice, parte nella biblioteca vatic delle stampe di Berlino. Il Vasari ricicelli da Roma a Firenze, (e veram

essere tornato a Firenze perchè il 27 ottobre di quell'anno stipulava il contratto per la Sistina, mentre il 30 agosto dell'anno stesso s'imprese la *Divina Commedia* co' suoi disegni), « per essere persona sofisticata, commentò 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 di infiniti disordini alla vita sua ».

Dunque il Vasari giudicava persona sofisticata, cioè, pensosa, ricercatrice, il Botticelli per essersi messo al commento figurato di Dante. E quelle speculazioni, non, secondo il Vasari vero e proprio lavoro di pittore, lo trassero a scrivere che il Botticelli perdettesse gran tempo, e, di conseguenza, ebbe un gran danno, « infiniti disordini nella vita sua ». Eppure, quando si stampò la prima edizione fiorentina del Sacro Poema, Sandro Botticelli era all'apice degli onori e della gloria; proprio a quel tempo, la sua attività grandemente si moltiplicava. Insomma, tutto quanto il Vasari ha detto del pittore non regge.

I Medici, per i quali il Botticelli illustrò la *Divina Commedia* « in carta pecora », sentirono com'egli desse figura alle loro idealità artistiche, soddisfacesse al loro « appetito di bellezza »; e a lui ricorsero per ritratti, per quadri sacri e profani, per caroni d'arazzo, destinati ad ornamento delle aule superbe dei loro palazzi. Sin dal 1475, per la celebre giostra del 25 gennaio, il pittore, con tutta probabilità, apprestò lo stendardo che un cavaliere portava davanti a Giuliano de' Medici: vi era dipinto nell'alto un sole, nel mezzo Pallade coperta d'aurea veste, e non i piedi « su due fiamme di fuoco », le quali producevano oltre « fiamme che ardevano rami d'ulivo, che erano dal mezzo già dello stendardo, che dal mezzo in su erano rami senza uocchio. Haveva in capo una celata brunita all'antica, e suoi appelli tutti atrecciati che ventolavano. Teneva decta Pallas ella mano diricta una lancia da giostra et nella mano manca scudo di Medusa. Et appresso a decta figura un prato adorno fiori di varii colori che n'usciva un ceppo d'olivo con un ramo ande, al quale era legato un dio d'amore cum le mani drieto un corde d'oro. Et a' piedi aveva archio, turcasso et saecte

rocte... La sopradecta Pallas guara
che era sopra di lei ».

E così il Botticelli è per noi il
della vita artistica fiorentina ne' gio
dicea, il più fiorito, il più ricco d'im
nelle ottave del Poliziano. E quando l

e Lorenzo di Pier Francesco abban
scatena contro gli antichi Signori, il
terrori apocalittici, come se il mondo
Ora noi possiamo chiederci qual
fama del Botticelli, e quale l'ode de
sciò con le sue « Vite » il testamento

Nel libro di Antonio Billi, ossia r
che abbiamo citato, non c'è se non u
figura della *Fortezza*, e un « belle più
cato alle « più femine ignude » del B
glio, senza indicazioni e senza data,
pubblicato per primo dal Müller-Wa
« hanno facto prova di loro nella cap
che Philippino ». E il foglio cominciò
celli pictore Excellentissimo in tauo
hanno aria virile et sono cum optim
portione ». E poi: « Philippino di F
pulo del sopra dicto, et figliolo del
tempi suoi: le sue cose hano aria più
biano tanta arte ».

L'anonimo scrittore, a quanto
Sandro meglio di Leonardo, al qual
tura », si assegnano alcune parole ce
allo studio del paesaggio: « Quello n
ama egualmente tutte le cose che si
come se a uno non gli piace li paesi,
di breve e semplice investigatione, c
celli — che quello studio era vano, per
sponga piena di diversi colori in un
muro una macchia dove si vedeva u
pittore fece tristissimi paesi ».

Veramente queste parole contrastano troppo con la sottile, squisita bellezza delle impressioni paesistiche nelle opere di Sandro; e se fu veramente Leonardo a condannare il Botticelli per i paesi *tristissimi*, convien dire che non abbia compreso il significato di quell'acuta interpretazione lineare di ogni forma che collega figure e sfondo nella composizione botticelliana, di quella fuga di linee intesa a propagare ed esaltare il movimento della forma umana.

Un seguace di Leonardo, Luca Pacioli, nella sua « Summa de Arithmetica e Geometria, Proportionione e Proportionalità », stampata a Venezia nel 1494, menziona gli artisti contemporanei celebrati nelle varie città d'Italia, e scrive « Florentiae Alexander Buticelli, Philippinus ac. Dominicus ghirlandaio. Qui omnes opera sua libella et circino proportionando mirabilitur proficiunt; ad eo ut non humana sed divina oculis appareant, nec huius aliud quam sola anima deesse videtur ».

Anche un poeta, Ugolino Verino, nel poema « De Illustratione Urbis Florentiae », composto circa il 1503, dopo avere esaltato Giotto, Gaddo Gaddi, Filippino Lippi, Leonardo, e Ghirlandaio, e prima di esaltare il Perugino, canta di Botticelli, richiamando Zeusi e il racconto pliniano degli uccelli tratti in inganno:

« Nec Zeuxi inferior pictura Sander habetur
Ille licet volucres pictis deluserit uvis ».

Dai contemporanei non si ricava altro giudizio. L'anonimo addiano, che scrisse nel Cinquecento, si limita a dire che « ne' tempi erano le sue opere (del Botticelli) stimate assai ».

Niente di più di quanto scrisse Simone, il fratello di Sandro, nella sua Cronaca: fu « uno de' buon pittori che hanno havuto a questo tempo la nostra città ».

E si giunge al Vasari, che seppe cogliere bene le differenze tra il Sant'Agostino del Botticelli e il San Girolamo del Ghirlandaio agli Ognissanti in Firenze. Già nel foglietto anonimo dell'Archivio milanese di Stato si notava la differenza fra i due pittori; il Botticelli aveva « optima ragione

et integra proportionem »; il Ghirlandino et che conduce assai lavoro ». Chiedendosi dell'uno si ammirava la ragione, il valore del valore manuale. Il Vasari esalta il valore della pittura del Ghirlandaio, aveva detto che era una infinità di strumenti e di libri trattare poi del Botticelli e del suo modo di testa del Santo la dimostrazione di una et acutissima sottigliezza, che sensate ed astratte continuamente rinascono altissime e molto difficili ». In fondazione è fatta tra il molto lavoro del Ghirlandaio, e l'intellettualismo del Botticelli, Vasari, scorrendo delle opere del Botticelli di grazia, ora la vivezza dell'opera; e le lodi cadono un po' sopra « Assunzione » fatta per Matteo Palmedini, certo non « con maestria Trattandosi del quadro eretico, il Vasari e appunto loda « la fatica che e durò e trasmezzare tra figure e figure d'Assunzione diversi modi diversamente, e tutto segno ». Le lodi che piovono sul povero sulla materialità delle figure disposte dubitare che il Vasari intendesse l'arte le sue, troppo generiche, e, anche sarle, come nel caso dell'Assunzione Maria Novella, prima si trattiene gica di alcune figure, del vecchio re, Nostro Signore, e struggendosi di nostra avere conseguita la fine del lutto del secondo re, « che intensissimo rende riverenza a quel putto e gli e del terzo, che « inginocchiato egli solo gli renda grazie, e lo confessi i

E' stato già osservato che l'illusione appariscente nel Vasari, è la conse-

ne naturalistica, per cui l'espressione di questo o quel sentimento è tanto più palese e bella, quanto più è conforme a quella ». Appunto quella realistica concezione dell'arte rendeva Vasari ammiratore così generico del Botticelli, ch'ebbe una concezione fantastica, idealistica, dell'arte stessa. Interrompe Vasari l'esame psicologico delle figure per dire che il più vecchio dei re è il ritratto di Cosimo vecchio de' Medici, « davanti a' di nostri se ne ritrovano, il più vivo e più naturale ». Dopo ciò, esamina la composizione: le teste « con diverse attitudini son girate, quale in faccia, quale in profilo, quale in mezzo occhio, e qual chinata, ed in più maniere e diversità d'arie di giovani, di vecchi, con quelle stravaganze che possono far conoscere la perfezione del suo magisterio; avendo egli distinte le corti di tre di maniera, che è si comprende quali sieno i servidori dell'uno e quali dell'altro ». Questa analisi della composizione, Vasari fa dell'opera « certo mirabilissima, e per colorito, disegno e per componimento ridotta sì bella, che ogni arte ne resta oggi meravigliato ». Insomma, il Vasari sembra dire: Qui, per concludere, disse dell'opera « certo mirabilissima », e voi aspettate la spiegazione di quel *certo*, e non trovate se non « per colorito, per disegno e per componimento tutta sì bella che ogni artefice ne resta oggi meravigliato ». Così il Vasari non esce dal suo circolo di meraviglia, nè potrà uscirne: lo stile del Botticelli era e doveva essere per un enigma. L'intuito, che tante volte servì il biografo artefice, gli fallì davanti all'arte di Sandro. Ripetè bello, bellissimo, quanto possa essere, di bella considerazione, molto bello, molto cosa bellissima, molto vaga e bella, figure e vivissime e

Proprio il Vasari non riuscì se non ad ammirare come avrebbe ammirato un profano, e nell'ammirazione unì le cose che non si possono unire, e cioè la bellezza e l'arte. Il Botticelli fu un'eccezione nell'arte fiorentina del secolo XV. Che fosse inteso non sembra; ma, una volta almeno,

lo scrittore anonimo del foglietto « dello Stato, ne designò il valore intellettuale, e avrebbero notato i convenzionali dell'oggi, e cioè che le sue cose hanno l'ottima ragione et integra proportionem ».

L'OPERA

L'opera più antica di Sandro B
Magi nella National Gallery (fig. 1),
tradizione che vuole Filippo Lippi m
sieme reca impresse tracce evidenti d
tato in Firenze la linea energica al
Antonio Pollaiuolo. Se nella caduta
palesi ricordi lippeschi, e se il fragile
tentennanti figure è tardivo riflesso
Monaco, solo la visione delle opere
spiega i contorni spezzati e nevosi d
vimento dell'avanzante corteo. Ma
botticelliana, questa sfilata di caval
roccia s'aggira nella stretta sola ec
primo piano, di colpo, dai massicci c
elaborato per divisioni di sottili pa
raglie in rovina, intese a separare i m
il multiforme tumulto della folla f
l'inquieta vivacità del pittore, in cerc
schema movimentato. L'afflescim
figura, in contrasto con la sechezz
losità nervosa di certe teste cozzant
agile dei pilastri che formano l'ossatu
indovinare, da quest'opera primitiva
linea botticelliana.

Maggiore approssimazione alle

manifesta la *Fortezza* della Galleria degli Uffizi (fig. 2), del ciclo di quadri con figure di Virtù, che, nel 1469, fu fatto, per la sala della Mercanzia, ai fratelli Pollaiuolo. L'immagine diretta delle pitture ideate se non eseguite da Antonio Pollaiuolo nelle elastiche movenze, nelle angolose articolazioni, rimane contrasto fra lo studio di una forma nervosamente plasmata alla maniera pollaiuolesca e la fluida caduta dei veli, abbandonando della figura languida, girata ad arco entro l'adornata. L'artificiosa, minuta decorazione di questo trono, tutto di fregi come leggiere trine, adorno, tra le volute e pieghe, di perle lucenti come gocce di rugiada al sole, e stami penduli formati dalla cintura di nastro.

Prossimi di tempo alla *Fortezza*, sono due noti quadretti: *no di Giuditla dal campo nemico* (fig. 3), e *Nella tenda ferene ucciso* (fig. 4). Sul piano inghirlandato da minuscole e da file di cavalieri, tenendo quasi tutta l'altezza del viso, scivolano, col passo caratteristico del Botticelli, Giuditla e la servente: la verticale sbarra di un tronco d'albero, argine destro del quadro, dà valore alla falcata linea della gonna, messa all'unisono, per il movimento del busto e della gamba, con la curva sottile della scimitarra, con lo zampillo del ramo d'ulivo. Il delicato getto della figura e il pallore delle tinte violacee e grige, la briosa animazione delle pieghe dei soldati su cavallucci di latta, la fuga delle mura di penicollanti verso le colline, danno freschezza incantevole al quadro, nel quale la personalità di Sandro rimane indefinita. Lo stesso contrasto che è fra i contorni spessella servente e il molle arco dell'eroina si ripete tra le pieghe della veste di Giuditla e gli scoccanti veli della gonna; accanto al tenero violetto s'accendono gialli e al pallore azzurrino del cielo.

corteo della primitiva *Adorazione de' Magi* torna al ro davanti al quadretto col *Ritrovamento* del cadavere

di Oloferne, nella galleria degli Uffizi stico di figure di stoffa barcollanti sul torno al letto del duce ucciso, sotto il ghia le pieghe, come razzi di riflettore, di vetro e d'oro, stillano dalle armature rosso, verde, turchino cupo, quasi il uno sparso sfavillio di pagliuzze, rare immagini raccolte nell'ombra del buio con questa accensione di scintille, giungendo sul cadavere olivigno, la luce fredda

Alle opere prime, più dirittamente Pollaiuolo, appartiene il *San Sebastiano* il crudo, angoloso taglio delle forme loro affilatezza, indolente grazia, b Santo è legato, come nel quadro dei *P d'albero*; ma il gruppo degli acieri, Londra, è ridotto a proporzioni di m tiene quasi tutta l'altezza della tavola lasciando la seta grigio pallida del figura.

I delicati accordi di tinte commemente fantastico, di decorazione puramente fantasistica, ancor disorganico e minga, dalle ricerche anatomiche del dro, per creare una semplice trama bile zig zag di bianca strada nel piano pena, del tronco che valica il ribbero asta di croce con le preziose fiammette sopra tutto ancora, il tenue arabesco quadro, radi e curvi con grazia di distesa stoffa, a gradazioni opaline, e molte figure di aspetto filippesco, l'importanza tra le pitture giovanili magnifico sviluppo della composizione

Arcate di pietra grigia, ascendenti

elo variato di nuvole, occupano la metà circa del cerchio; di figure svolti a ghirlanda fra le dirute navi del tempio sono nell'altra metà. Il paese è composto con la minuzia primi paesi di Sandro, negli edifici cuspidati della città na, nelle macchiette tra i boschi nani; ma l'architettura, frequenti vuoti che aumentano lo slancio dei sottili dei regoli, ha una vitalità prodigiosa; attrae, stringe nel mezzo, dietro le due ali di pietra aperte intorno alla ne, le onde di movimento che vengono dai primi piani adro; le porta in alto col suo scatto improvviso. I gruppi i nel primo piano, coi poderosi pollaioleschi cavalli e anti scorrevoli pieghe dei panni; la costruzione delle teste, similissima a quella dei vecchi guerrieri presso il cadaveri Oloferne; la pesante curva sincrona di tre teste di o a destra, in contrasto col subito pollaiolesco scarto del o impennato e dei trombettieri; le pieghe acuminate e slancio, in radiazione improvvisa di stella, sotto le gi- a di un re adorante, non lascian dubbio che Botticelli vo, impressionato da Antonio Pollaiolo più ancora che ppo Lippi, abbia composto, in poetica novità dispostondo di Londra.

me l'*Adorazione de' Magi* nella Galleria degli Uffizi, *Donna dell'Eucarestia* (fig. 7), già nella raccolta Chigi, ora n, nella raccolta Gardner, rivela qualche contatto con la a del Verrocchio, ma soffocato dalla risolutezza pollaio- ella forma, dall'incisività dei contorni segnati quasi di gemmina: il volto dell'angelo sembra inciso in pietra dura, ono affilati gli orli delle labbra e delle palpebre, le in- ure mosse nel volto dal velato sorriso.

forma esprime energia di tensione nell'indietreggiante ella Vergine; perde la primitiva mollezza, così nelle come nelle pieghe del manto di Maria raggiante a con- e nelle pieghe a fuso della gonna, scroscianti a terra. oici colori temperano la severità della composizione: ta viola traspare di sotto la rete acqua del velo che testa della Vergine; l'azzurro puro e il rosso delle sue passano gentilmente al pallido viola del manto girato

attorno alle membra del fanciullo; un nee si combina tra il ventaglio di pi ventaglio di spighe. L'angelo porge i f dell'Eucarestia, alla Vergine che li gu che li benedice senza sorriso: la co per il suo profondo equilibrio, trova *Adorazione de' Magi* agli Uffizi.

Composizione affine, ma di carat timentale, la Madonna della raccolta H di Madre e Figlio è ideato come nei di liani: testa della Vergine piegata obliqu a lei con ansiosa tenerezza: tempia co vinte a collana, corpi disposti ad ang socchiuso.

Nonostante lo schema donatelli stante qualche particolare inerte, con stra della Vergine, invero poco bottic ezionale del segno, non possiamo ris dro dal novero delle opere di Sandro, è la linea: basti vedere la curva dell a quella del putto nella Madonna Gan nica che scopre la sua spalla nuda, l velo cadente dalla testa della Ver l'intreccio febbrile delle dita dell' a stella impressa sul manto di Maria, f sulla stoffa turchina una pioggia di fa di Gesù fluisce a terra in facile rivo: si aprono in molli alette piumose; r di quei contorni si risolveva ben pr velo di Maria, nella trazione energica nica sontuosa dell'arcangelo, nella sca astri di fiordaliso, che sbocciano e s del fanciullo.

Capolavoro del periodo pollaioles *dell'Eucarestia*, è il ritratto d'uomo dei Medici (fig. 8), nella galleria de presenta vivacemente all'osservatore l

mi nervose: energico gesto, in accordo con la penetrante degli occhi limpidi. La costruzione della testa, con l'acbrusco degli zigomi, lo scavo elastico delle labbra palfrastaglio nitido del contorno, supera per energia tuttecedenti opere del Botticelli; il mantello di velluto siattando; l'ampia capigliatura bruna incornicia il volto, in cui riluce l'ambra pallida dell'occhio. Il nervoso to della forma umana e il zig zag delle rive mettonono l'altiera immagine con il paese piatto, sparso di, solcato dalla diaccia lastra di un fiume.

disposizione della scena ideata dal Botticelli per il della Galleria Nazionale, col sacro gruppo nel centro, ta dall'*Adorazione de' Magi* nella Galleria degli Uffizi 13), dove il riflesso chiaro delle pareti sui volti olivatiipo grave della Vergine, soprattutto l'equilibrio della i richiamano la *Madonna dell'Eucarestia*. E' il mon cui Sandro, in gara con Domenico Ghirlandaio, si li trattenere i voli della sua immaginazione per comalmi e fastosi scenari popolati da personalità fiorenn signorile sfarzo di costumi. I Medici, con un corteoni eleganti, prendono il posto dei re e del loro seguito, losi in un grande arco, dal quale si staccano, verso gli el quadro, due contrafforti di figure per collegare il chio alla cornice rettangolare della tavola. La compoacquista un equilibrio di masse e di linee, una gravità ale alle opere di Sandro, in accordo col ritegno degli menti, di gente ornata e dignitosa, che si raccoglie per monia solenne.

a tipica agilità della linea botticelliana si esprime semvivacemente: osserviamo lo scoccante arco delle labpersonaggio noto come autoritratto di Botticelli, il o guscio venato di un manto rosa e una pendula zzurra lineata ad ala, lo scroscio del manto di Giuucciolato d'oro con la nota prodigalità di Sandro, le leggiere tessono fantastiche reticelle auree per vesti La fantasia del pittore si esprime più libera nell'in sfondo che nella composta cerchia del corteo: lan-

cio di alabastrine arcate in sottili zate appena sull'azzurro; tremolio di late appena sull'azzurro; tremolio di della capanna; greca regolare di blocc cornice della terra bruna, che s'incdivino, corsa da alate vene d'acqua. Giuseppe si profilano in lame d'oro sot dalla stella cometa; la corteccia degli panna si stacca in squame, come sgrsino i particolari che potrebbero far « naturalista », subiscono la trasormaz linea: la vena gonfia sulla tempa del spezzata come i rivi nella valle. La c che si profila tremante sul cielo chia d'acqua che sfiora il suolo stendend la delicata trama dei vilucchi sulle nel pittore della ordinata *Adorazione Primavera* (1).

Ormai lo stile botticelliano si è (figg. 15-24) ne segna il trionfo. I sog ziano prendon forma nella pittura da Amore in armi, le Grazie danza di nuvole, Flora inseguita da Zeffiro vera in veste candida adorna di fiori, La leggerezza alata della poesia pol colosa della linea botticelliana s sono viva della Firenze elegante raffinata d forma nel fondo siepe di colonne brupalle d'oro e di stellette candide; m la stoffa chiara del cielo; sopra la t vano al vento le verdi crinier. Ven di passo, avanza movendo la festa alla danza delle Grazie: sopra la de ciere, probabile ricordo di motivi cl La precedon le Grazie danzanti vosamente intrecciate per le argentine

(1) Di questo tempo è il disegno nel Gabin Galleria degli Uffizi rappresentante *tre angeli vo*

e rapida e scorrevole, tra spume di veli, per poi stringersi in complessi nodi, tendersi in strappi improvvisi, passando correntemente facile del rivo al guizzo torturato del colubro; adada veste i corpi, il vento guida il ritmo della danza, i leggeri dei piedi, intorno a cui i lembi delle vesti aprono trasparenti di farfalla. Mercurio ferma col caducèo le punte, puntando nervosamente sopra un fianco l'arco del svelto, che trova il suo apice nell'aguzza punta gotica netto rigato d'oro; Eolo azzurro cala dall'alto, tra di stoffe, flutti di chione, cascate di rami, ad afferora fuggente. E il grido della ninfa si traduce, al soffio, in rivo che genera i fiori tessuti in trama variopinta candida tunica della Primavera, le rose purpuree che timbo di questa cadono a sbocciare tra i mille fiori del Un diadema di margherite, garofani, anemoni corona a testa nervosa; mazzolini a ventaglio di svariati fiori sono la stoffa della tunica; una collana di muschio e rileva il pallore del collo, l'oro delle chionerie; sotto elastici fioriscono le rose tra l'erba: il costume stesso creato dalle mani di Flora, per le guizzanti trine delle e a frastagli fogliacei, per i lembi della gonna, che di o al vento orli frangiati come petali di fiordaliso. I ervosi scorron sui fiori e sull'erba senza affondarvi: alata forma a volo gli scherzi del vento, i suoi impeti e arezze, per muovere corpi e stoffe e chione e fiori nel cantato.

la *Primavera*, lo stile di Sandro Botticelli trova piena ne. Fin qui il modellato a rilievo pollaiolesco aveva quanto risalto alla linea dei contorni; ora il rilievo, ella figura di Eolo, gonfia di vento, comincia ad assodistacco insensibile delle figure dal fondo a graticciata enue, come in arazzo; la linea, divenuta più sottile, a, permette una esatta nervosa determinazione dei in movimento. Questa estrema sottigliezza della li- e scalfita a punta di diamante su vetro, si trasfonde trama dei tralci di mirto, nelle incise pieghe della i Venere; acuisce i lineamenti gotici di Mercurio,

riduce a fili vitrei il velo di Flora. Un non avrebbe potuto interpretare il corrente, che sciivolando rapida per il gorgicea, si chiude nella stretta febbrile di sale. per un gotico esile pinnacolo candidi sottili dita: il ritmo tranquillo dei trapassa a un ritmo vario, saltellante più dell'antico. Contemporaneamente, bre botticelliano si afferma tanto nella di Venere, con l'appuntito volto pieghe delle fini ciocche grondanti, quanto Primavera, tutta in tensione, gai sottangoloso, circondato dai fiori che aprono i petali tesi, i dischi raggiati.

Circa il tempo in cui eseguì la *Primavera* attese, con ogni probabilità, al Medici (fig. 25) (morto nel 1478), trov collezione Duveen Broth., ora nella c America. L' incisiva definizione dei cosura piatta della forma, esagerata ceducono a classificarlo circa il 1478. I le altissime doti del quadro, nel quali altri ritratti, nella collezione Morelli Sul fondo azzurro chiaro s'incide l'agunero dei capelli e il rosso bruno della quasi lugubre, che ricorda il giovane *Magi*. Le palpebre non scendono, cass d'ipocrita, come nelle due copie: lo e scrutatore; i capelli, amalgamati e quadro di Berlino, qui si fondono, per che intrecciate, con le sintetiche ondme di colpo, nervosamente, nell'aguz del mento, così da richiamarci gli interpo delle Grazie.

Già la *Primavera* e il ritratto di velano, nella cruda determinazione stamento allo stile robusto e aspro di

to anche più evidente nel Sant'Agostino della Chiesa
ssanti (fig. 26) per il disegno schematico, le sfaccettature
ma: lo spigolo che definisce la struttura della spalla
i Agostino, nella sua posa obliqua, ricorda il *Boccaccio*
Apollonia, il Giuda e altre figure nel *Cenacolo*. Ad
po, i contorni accentuano la propria sottigliezza me-
in filo d'agemina è condotto l'orlo delle labbra sussul-
lle nari dilatate, delle ciocche, minuscole falci. La ner-
ella forma si esaspera: la destra ossuta, con unghie
e e lucenti, con le nodose articolazioni di Andrea
agno, si contrae rotando le dita sul petto; il foglio
sopra il leggìo, quasi accartocciato da fiamma.

hirlandaio, nell'affresco di contro, rappresenta il suo
San Girolamo entro uno studio assiepato di armadi,
scatole, bottiglie, rotuli di carta, vasi, rosari, clessi-
olle, e sul tavolo accumula forbici, libri, calamai, un
e, una riga; costruisce un vero bazar, rendendo, con
sfiamminga, con pratica di manierista, le fibre del le-
mbre degli oggetti, le gocce rapprese della cera. Nulla
nell'opera di Sandro: il globo serve a ricamare in-
cerchi metallici sul fondo di marmo rosso; il volume
o alla cornice varia la verticalità della parete lascia
rve delle pagine seriche; il pilastro senza struttura,
nite della cella di San Girolamo confonde le sue sca-
con le scanalature del tendone di fondo, è, nello stu-
ostino, sagomato con rara eleganza e opposto in con-
bianco argentino alle vellutate tonalità dell'interno.
la gamma dei colori: marrone oro del manto sulla
anco argentina, tovaglia intrecciata di serici nastri
ento e bianco argento, puro alabastro di cornici.
a di bianco su bianco le perle sul raso della mitra;
enze perlate, lo svelto sostegno della sfera, in forma
la cui si sprigionino fiori! San Girolamo del Ghirlan-
hittosamente poggiato al gomito, cerca distratto il
la mano inerte dovrà fissare; Agostino, con l'acu-
dello sguardo, con la trepidante spinta del braccio,
tensione mentale del filosofo che insegue l'idea:

nessun confronto potrà mai comment
immediato, dei due affreschi nella chiesa
nizione acuta che un anonimo quattro
peramento dei due pittori rivali: « Hom
duce assai lavoro » (il Ghirlandaio); «
celli) hanno aria virile et sono cum opti
proportione ».

Richiama l'affresco della chiesa
chetto, (fig. 27) di Casa Pallavini a
Santi dottori *Girolamo e Agostino* ai lati
Un soffitto brunelleschiano a lacunari c
cornice suggeriscono la profondità dei v
dei due dottori, le cui modanature si com
nessero a uno stesso vano, che il cielo
anzi la gran luce dell'aureola di Cristo,

L'immagine di Sant'Agostino subi
sco della Chiesa di Ognissanti. Ancora i
filo allo scrittoio, ancora poggia la destre
lo sguardo a una meta lontana, e con la
lamaio e lo stelo dardeggiante dalla pe
lineamenti non sono a fil di ferro come
s'approfonda la curva della figura, più
del manto, chiudendo in un gorro l'im
la testa accigliata. Evidentemente, du
bito richiama la composizione giovani
noi di tempo alla Comunione di San G
stra il movimento turbinante delle tre fi
Tabor, alle ultime opere, ai Padri d
alla predella con storie di San Zanobi.
il profilo sottile, aguzzo, tormentato, lo
Girolamo, incisa da solchi d'ombra pre
visione con fissità magnetica, chiude la
cato contorno, con energia inflessibile:
opere botticelliane vive in questo profil
sta di Agostino rispecchia il tremito se
nel quadro già della collezione Farino
Gli studi dei due Santi appaiono,

rolungamento di uno stesso vano; e le curve delle due
rispondono, da un lato all'altro del quadro, come valve
chiglia schiuse: al tritico viene, da queste cadenze, ri-
i voci, una unità musicale e profonda, altamente signi-
del temperamento poetico proprio al pittore.

Il mezzo Cristo trionfa, ascendendo con la sua aureola
che irradia le figure dei profeti, e ferisce, nel cadere
o, gli Apostoli indietreggianti, due come colpiti da ce-
a svenimento improvviso, il terzo teso nel gesto della
che ripara il volto dall'abbagliante splendore. Le luci
le ombre nere degli abeti contro l'alone di Cristo, il
di volo che muove la tunica del Redentore, danno alla
ta fantastica. E il colore, il singolare color lussuoso di
dappertutto s'indora: la bianca veste velata di Cri-
pare nelle ombre l'aria azzurra del cielo e nelle luci il
aureo dei raggi: guizzi d'oro accendono i contorni del-
eta, le vesti dei discepoli, le dita della mano protese a
; s'aggrano nei gorgi delle figure disfatte dal tur-
tutto il quadro il colore prende intonazione dall'oro.

1481, avanti la venuta a Roma, Sandro compì l'*An-
one* a fresco per le monache di San Martino (fig. 28),
dalle nuove costruzioni e da rifacimenti, non tanto
distruggerne la rara bellezza.

Vergine è in massima parte ridipinta, a differenza del-
ancor librato ad arco, con le braccia in croce impe-
nte sporte, i piedi accosti, secondo lo schema consueto
ure volanti di Sandro, inteso a legare e a stringere le
ad esprimere unità di corrente. La punta del piede
preme il suolo, come per trattenere l'impeto della flut-
tura: anche il disco in prospettiva del pavimento
la vemenza del volo combattuto dell'angelo, la rapi-
stitrice del messaggio. Vesti e sciarpe stirate dal vento,
oci di cicche rinnovano in Gabriele l'immagine di
entre la conca dei piedi riuniti, il frastaglio floreale
ca bianca ricordano gli elastici contorni e la veste
navera. Il festonato arco della persona — sciarpa sven-
l'aria — il vigoroso disegno della testa, la conca svelta

del collo, l'intenso ispirato sguardo
degnamente, accanto alla Primavera e
Circa a questo punto il Botticelli
San Girolamo nel Gabinetto degli Uffizi
d'un personaggio medico nella galleria
la *Trinità* del Visconte Lee of Fareham
Il ritratto di giovane, attribuito,
Firenze, ad Antonio Pollajolo, rappre-
un personaggio medico, come la crece
diamante, insegna tra le sue dita (fig.

Vi si ritrovano la sottigliezza v
l'onda veloce dei contorni, la fioritura
sprigionano dalla massa della schiuma
di luce, come i fili d'erba sprizzanti da
Guarigione del lebbroso. E sebbene una
tata nella sua opera demolitrice da r
macchie sul collo e sulla guancia, abbi
dermide del colore, la superficie vellu
celliane, rimangono, a conferma del no
dello stesso tono rosso granato che v
Lorenzano, e la mano, che intatta co
gine delle superfici colorate dal Botti
dita a nocche tumide, a punte affilate,
dell'atteggiamento: le dita raccolte
sfioran vibranti il davanzale, e come i
loro trasparenza rosea di conciglia
ceo! Altro particolare intatto il gioi
nato sul davanzale, ove si ritrovano
note grigio viola predilette dal Botti
sensitivo, gli occhi larghi, d'ampia lim
sbocciano come fiori di luce dalle pa
assistenti al *Sacrificio del lebbroso*, ha
e sospeso, il fascino malinconico de
dalla *Giuditta* vendicatrice a *Venere*
Il Visconte Lee of Fareham ha d
soro alla sua bella collezione di cose i
nità (fig. 31), riconosciuta quale ope

oso del grande Fiorentino, Yukio Yashiro, professore
mia imperiale di Tokio. L'Eterno sorregge la croce
nde il Figlio; le ali candide della colomba appaiono
ureola del Martire; una ghirlanda di serafini attornia
bittico che circonda il gruppo. E la tradizionale com-
mascesca, ma basta che il piedistallo della croce
ietro un monticello del malinconico paese perchè il
ggante sembri innalzarsi da misteriose profondità nella
elo stretta fra rapide scogliere di roccia e stecchite
umane: il Battista e Maddalena penitente.

ora appartiene, secondo noi, non al primo periodo
i Sandro, come afferma il professor Yashiro, ma al
ui il Fiorentino lavorava alla cappella Sistina, e pre-
all'affresco raffigurante il sacrificio del Lebbroso.
il paese, romantico lembo di terra, grave d'ombra e
a, ma sparso di cespugli segnati con la stessa alata
e si ammira nelle quinte montane da cui Cristo pre-
mone; lo affermano le due figurine dell'angelo e di
sione di bellezza, che sfiora come un raggio di luce
enziosa. Un poema è l'accordo dei movimenti, l'in-
e mani, il flutto delle vesti sulla pieghevole figura
la levità delle filigrane d'oro che rievocano i lussuosi
folla assistente al sacrificio. Petali di fiori e ali di
bbran comporre il costume di fata.

essor Yashiro ha rivendicato al Botticelli la predella
imo quadro, attribuita, nella raccolta Johnson, ad
andro. Son quattro storie della vita di Maddalena,
nel più elegante e nitido scenario architettonico
a sognare, e aperte su ammirabili sfondi di paese.
agli le modanature degli edifici: pilastri, cornici
cate: pause cui si coordina la disposizione delle fi-
o sottile.

ntore predica ascoltato da Marta e Maria: quattro
e di pilastri in luce nel primo piano, tre vani bui
fondo, scandiscono lo spazio intorno ai gruppi; la
del Fariseo, alla purezza adamantina dell'inqua-
unge un complesso effetto di piani di luce che s'in-

tersecano tra le pareti di un interno, so-
Siamo al *Noli me tangere*: una muragg-
rosa e di grigio dalla luce e dall'omb-
sull'erba del prato Maddalena supplice
s'avvia verso la valle fuggente di là da
arco, mentre un raggio di luce da un
la tenue immagine femminile. La parca
chitettoniche aggiunge valore alla com-
bigliamenti, diafani, vitrei, freccati di
come, nel campo della morte di Maddal-
scheggate aggiunge incanto all'illirico

Sandro Botticelli collabora con
Pietro Perugino, il Pinturicchio, fra Dian-
Gatta, Cosimo Rosselli, alla decozzione
dipingendo tre grandi affreschi, i più bo-
ficio del lebbroso (figg. 32-45), episodi c-
46-55); *Punizione di Corah, Dafn e A-*

Nel primo affresco egli si attiene a
l'Adorazione de' Magi della Galleria Uff-
re, attraverso la varietà complessa dei mo-
serrata, logica raggiunta nel quadro. Co-
dei gruppi raccolti per il sacrificio int-
entro i contorni ascendenti, con frastit-
tone del tempio; ma lo sfondo di colli
compositivo della scena.

Con impeto di Niche investita da
legna avanza verso il sacerdote tra il
vesti strette da una funicella al corpo
puntellare con l'arco teso del teso il f-
l'onda nel vuoto. Lontano, dietro una
lo slancio esaltato della figura muliebr-
testa di un giovane, fissa con fervore
al sommo del tempio, fra il demone e C-
di Firenze vengono ancora una volta a
ricche acconciature: uno di essi, bion-
fata, si protende col movimento rigido
vuoto prima di cadere, seguito dalle s-

di un gruppo di Fiorentini seduti. L'agitazione del movimento divien carezza di flutti nelle due fate argentine che chiudono il corteo, e nel fanciullo che porge alla luce la soave testa, sfiorata da un tocco leggero di sentimentalismo umbro.

Ovunque, dalla fantasia poetica di Sandro, sbocciano ammaliani motivi ornamentali. La caduta di vitrei grappoli d'uva, legati alle membra di un fanciullo dai giri flessibili di un serpe di smeraldo e d'oro, le spire a getto di un cornucopio, trasformano il modello classico, indubbiamente veduto da Sandro, in un intreccio nuovo di linee. E il costume del giovane proteso dietro il gran sacerdote, col suo corsetto aperto a campanula, le maniche sparse di faville e cinte da nodi di nastro scorrevoli, la collana di grandi perle sospese, come minuscoli lampioncini di festa, ai volanti liberi anelli di sottil filo d'oro, la piumetta rigida del berretto rotondo, sembra uscito dal regno delle fate per completare la sensitiva grazia del volto. Un intreccio di lettere cufiche tese in lucenti fili, la voluta elastica di un berretto, un fiocco che sferza l'aria coi suoi ritorti fili d'oro, una chiocciola di capelli sulla testa di una fanciulla, il labirinto di una rete di trine sopra un lembo di stoffa, l'intreccio volante dei fragili cerchietti di una collana, sono altrettanti miracoli della linea viva di Sandro.

Irte spine d'oro aureolano Gesù maledicente il demone e le bionde teste degli angeli, che levan di un colpo simultaneo e rapido le sei grandi ali alluciolate d'oro; tutto accompagna il gesto violento di Cristo e la turbinosa caduta del demone: le faville in fuga sullo specchio del terreno glabro, lo scroscio delle erbe dai vari piani della roccia: la linea non trova argine al suo movimento disciolto libero veemente. La quercia dello stemma pontificio, che fiorisce dappertutto, nei mazzetti aurei di foglie e di ghiande sopra il mantello di un giovane, come sui tronchi recisi per il sacrificio, dà spunti mirabili alla fantasia del pittore, che gira a ghirlanda i rami strisciati d'oro di una rovere sul cielo bianchiccio, infondendo con la mano sensitiva movimento metallico, inesauribilmente vario, alle rare foglie traversate da nervature d'oro.

Lo schema dell'affresco con episodi della *Vita di Mosè* è

similissimo a quello attuato nel *Sacrificio del lebbroso*: colli scendenti lungo un'obliqua all'orizzonte, figure disposte a triangolo, qui interrotto presso il vertice. Ma l'aggruppamento fantastico, di libere fiammelle variamente ondegianti, era turbato, nel primo affresco, dalle linee dell'orizzonte, mentre qui l'elastico triangolo delle figure nel primo piano, coi suoi acutissimi angoli, si allaccia all'incessante zig zag di figure e di strade traverso i colli, nuovo passo fatto da Sandro verso la esaltata tensione lineare degli ultimi tempi. Non levità piumosa di figure sparse, come intorno all'ara del primo affresco, ma compattezza di gruppi che s'appuntano rigidi, svolgendosi per angoli traverso la campagna.

L'angusta gola dietro il corteo sembra incalzare i fuggitivi nella sua inesorabile discesa; davanti al profeta che verso destra si allontana a testa china, i gomiti a saetta della strada, il bagliore che le viene dall'orizzonte, preparano scoppi di folgore. Fantastico per turbine di linee l'episodio di Mosè e dell'Egiziano: le ciocche sparse dei capelli, la sottil punta gotica di un calzare che falcia l'aria rotando di sopra il prato, le unghie acute delle mani sgranate a raffi, il cerchio convulso delle braccia e della bocca urlante, l'incontro improvviso di una lontana punta aguzza di prato e della ricurva punta della scimitarra raccolgono, esasperano la violenza del gruppo.

Nel corteo degli Ebrei in cammino è graduato il diapason della velocità e della disperazione: le onde veementi delle ultime, premichelangiolesche, figure, sospinte dal fato, si arginano contro la muraglia dei condottieri e dilagano pianamente verso il mezzo della scena. Chiudono il corteo una vecchia, Sibilla michelangiolesca, curva sotto il peso del suo fardello; un giovane che protende l'ossuto mento donatelliano; una testa virile devastata dallo spasimo, contorta dall'urlo, rivolta a maledire la terra. In contrasto con questo premichelangiolesco gruppo son le figure a fianco dei condottieri: un giovinetto che trasporta, insieme al fardello, il suo cane; una vecchia curva a consolare un fanciullo stanco, delizioso intreccio di quattro mani, come di liane flessibili, soavità dolente degli occhi pallidi, di tutti i lineamenti falcati del bimbo: le mani si flettono,

le braccia si flettono, i capelli ondulano carezzevolmente: la linea non trova riposo: blandisce e sfugge.

Ed ecco, entro la cornice del corteo di fuggitivi e dei gruppi rappresentanti le vendette di Mosè, l'idillio pastorale delle figlie di Ietro, tradotto in piastra d'argento contro la massa opaca del colle. Le linee, tese altrove fino alla rigidità nei loro zig zag violenti, si compongono in murmure quieto di rivo per tracciare i contorni delle fanciulle, Naiadi delle fonti vestite d'argento lunare, curve con languore di canne palustri, con ritmo melodico d'incomparabile grazia, adorne di cinture intrecciate di pomi e di ghiande araldiche, di lucide bacche e di frondi tra liquide chiome color di cenere, reggenti il bastone pastorale che fiorisce dalle lor mani di fata in scettro gigliato. Le vesti di velo, le chiome disciolte in ruscelli di lana chiara, o ritorte dal vento in lingue di fiamma, in fiaccole pallide, il giro lene di curve che avvolge il gruppo delle fanciulle e di Mosè intorno al cerchio del pozzo, compongono un delicatissimo accordo di linee disciolte; una volta ancora l'eco pittorica della primaverile lirica di Poliziano.

Il collegamento tra gli episodi è più rapido, l'azione più istantanea ed energica nell'ultimo affresco: *Il castigo del fuoco celeste*. I due gruppi laterali sembrano formati dal contraccolpo dello scoppio di folgore che disperde le figure intorno all'ara. Per la prima volta Sandro Botticelli dà alla scena sfondo di monumenti romani: l'arco di Costantino nel centro, aperto sul mare; un colonnato corinzio a destra, con sovrapposta loggia in rovina, ricordo del Settizonio diruto. Ma l'agile esilità delle sagome trasfigura il modello, infondendovi il sottile spirito dell'arte fiorentina, lo slancio elastico delle architetture brunelleschiane. I bassorilievi partecipano al movimento della scena: le statue, lunghe ed esili, sintetizzate in profili aurei, s'inchiodano ai loro fragili piedistalli per la caduta veemente dei manti foggianti a punte d'aculeo; tutti gli ornati, le socchiuse alette degli abachi, i riccioli dei capitelli, il fregio della trabeazione, sono condotti in sottil filo d'oro.

L'ampiezza dello spazio aumenta; la linea si tende, irrigidita; il profilo delle alture, scorrevole nell'altro affresco con

episodi della vita di Mosè, è qui angoloso e spezzato; e più violento, per tutto, è lo slancio delle forme. Intorno all'ara esagonale sei figure indietreggiano di colpo, percosse dalla forza che si scatena improvvisa dal centro, per correnti radiate, forza di scoppio che investe i colpevoli scagliandoli a distanze simmetriche, con fulminea simultaneità. Così impetuosa è la caduta di un corpo percosso dal fuoco celeste, che il volto affonda nella terra. Al movimento vorticoso del gruppo a sinistra, investito dal fuoco, contrasta la tensione delle figure di fronte: Mosè, chiamato Mago che dalla sua aurea bacchetta scatena la folgore, e un giovane fuggente: due braccia levate nell'aria forman ali aperte alla fantastica erma. L'intreccio delle figure, ardimento della linea viva di Botticelli, è ripetuto da una catena di braccia tese a scagliare o a trattenere colpi, nel gruppo accanto, della folla pronta a lapidare Mosè, riflesso, per l'irresistibile tensione dei gesti, del gruppo presso l'ara, a destra, come l'altro, dei profanatori inghiottiti dalla terra, ripete, dal gruppo a sinistra dell'ara, il ritmo di vorticoe curve. Il gesto a saetta di Mosè imprecante ai lapidatori, le fosforiche luci, le linee di tempesta danno alla scena una terribilità fantastica esplicita per la prima volta in Roma da Sandro. Le spire convulse dei turiboli, monili d'oro volteggianti nell'aria, intrecciano i loro guizzi alla giostra paurosa dei capi d'Israele intorno all'ara; la violenza del dramma scaturisce in ogni figura dalla irresistibile veemenza dell'azione, dalla sua elettrica istantaneità.

Per la Cappella Sistina, Sandro non solo compì i tre grandi affreschi biblici, ma diede anche disegni o cartoni per molti ritratti di Pontefici, e certo stabili, in tutta la serie, il criterio architettonico degli sfondi a nicchia, con cornice d'imposta, e balaustre e catino a conchiglia raggiata.

Citeremo qui solo i più tipici esempi: Santo Stefano (fig. 63) e Sisto II (fig. 64): tortuoso e complicato il contorno della lunga testa cozzante e del piviale ondulo del primo, che si ritrae con vivacità istantanea per dirigere lo sguardo, di tra le mani studiamente sovrapposte, sul volume che il pollice della sinistra tiene appena socchiuso. L'espressione severa ed aspra,

i guizzi del piviale, che la spinta nervosa del braccio discosta dal corpo indietreggiante, distinguono questa figura, da Cosmè fiorentino, fra tutta la serie magnifica dei Pontefici disegnati da Sandro.

Il ricordo del Sant'Agostino nella chiesa di Ognissanti vive nel Sisto II della cappella Sistina, che ripete, con una discesa più rapida della persona lungo il pendio del braccio sospinto, l'atteggiamento della testa e della mano destra di quel Santo, senza ripeterne la poderosa struttura e mutando l'energia appassionata dal gesto in abbandono mistico, l'esaltazione nervosa in sentimentale fervore di offerta.

Agli affreschi della Sistina si collega, per larghezza compositiva, l'*Adorazione de' Magi* di Pietroburgo (fig. 65), forse la stessa che il Botticelli dipinse in Roma, secondo l'Anonimo gad-diano. I due gruppi di figure davanti al tempietto in rovina che accoglie il gruppo sacro, si dispongono in archi, alle estremità di una elisse – prediletta figura del Botticelli, specie negli ultimi tempi – quasi frammenti di ghirlanda. In fondo si addu-nano i gruppi dei palafrenieri coi loro cavalli, tra regolari quinte d'alberi e di rovine, che precedono la distesa di piani e di colli nel fondo. Le figure non si addensano in gruppi, si dispongono una accanto all'altra, per filo lineare, su ampie traiettorie: la composizione è più semplice che nell'*Adorazione de' Magi* a Firenze, gli intervalli sono più ampi, più acuti gli accenti.

I caratteri degli affreschi compiuti in Roma si ritrovano in questo quadro: l'ingrandimento dello spazio, lo slancio fervido delle figure, lo sfavillio fosforico delle luci. Il paese richiama quelli della Sistina, ma più chiaro e vasto, solcato per tutto di fili bianchi dalle strade che si aggirano in vorticosi mulinelli, in cerchi elastici, all'unisono con la giostra di palafrenieri e cavalli.

Vicino di tempo alle opere romane ci sembra il disegno per la *Pentecoste* nel gabinetto delle stampe a Darmstadt (fig. 66) e il San Tommaso Aquinate nella collezione Holford a Westonbirt (fig. 67), in Gloucestershire, già attribuito a Cosmè Tura, a Baldassarre d'Este, al Montagna, a Gentile Bellini, e da noi rivendicato a Sandro, in *L'Arte*, 1922, fasc. IV.

Dal fondo unito si stacca per gl'incisivi contorni la figura del Santo, tra le immagini più intense di vita che il Botticelli abbia creato. Col libro e il calamaio in una mano, la penna sottile nell'altra, in atteggiamento tradizionale alle immagini dei Dottori, di chi si accinga a scrivere, l'Aquinate sembra elevarsi dietro il parapetto di una invisibile cattedra e parlare dall'alto di essa, non con la voce, ma con lo sguardo lampeggiante, a un auditorio dominato dalla sua imperiosa figura: più che lo sforzo del pensiero, la mobile fisionomia esprime l'attenzione distolta istantaneamente dalla scrittura e diretta altrove con la vivacità di uno spirito acuto e pronto: la penna e il libro non hanno, in quelle nodose mani, le cui dita aderiscono e si sollevano dal volume con mobilità di tentacoli, altro carattere se non di simbolo della sacra dottrina del Santo. Più che dello scrittore di teologia, l'immagine è il ritratto parlante di un focoso oratore. Ogni particolare della fisionomia esprime energia, imperio, fuoco: le labbra severe, nonostante l'arco botticelliano, le nari vibranti, le mobili rughe, le folte sopracciglia inarcate di scatto, il lampo acuto dell'occhio indagatore, sagace, risoluto.

La prossimità del ritratto agli affreschi romani è dimostrata dalla precisione e dalla vitalità meravigliosa del segno, e a un tempo dalla larghezza del modellato. L'arco delle labbra teso e sottile, le affilate e vibranti narici, la trasparenza perlata dell'occhio, la sorprendente animazione di ogni linea di quel volto imperioso, e il contorno snodato e serpentino della cocolla, le pieghe della manica, tese, appuntate, convergenti ad angolo acuto, il sinuoso rilievo delle nocche di velluto argentino, i nastri scattanti del libro e la stilla che riga la bianca maiolica del calamaio tenuto da mani nervose, e i filamenti di luce che tracciano la flessibile curva della penna, ogni particolare, infine, assicura il grande nome del Botticelli al ritratto della collezione Holford.

Al periodo romano appartiene probabilmente anche un raro disegno del British Museum: l'*Autunno* (fig. 68), canefora circondata da genietti con grappoli d'uva e cornucopii colmi di frutta. Mai Sandro Botticelli si abbandonò più che in questa figurazione allegorica, tradotta poi nel quadro del Museo Condé

a Chantilly (fig. 186), alla smagliante bizzarria del suo talento decorativo: chiome e veli mettono intorno all'immagine snella come un sibilo di fiamme, e sulla testina di Chantilly, aureolata di ciocche, la rota del paniere aggira il cristallo dei grappoli d'uva e il velluto dei pomi. Aspro acuto il ritmo dei movimenti angolosi, la linea contorta dei putti che accompagnano la dea, gnomi dai crudi volti.

Stretto alle opere del periodo romano è anche il ritrattino di giovane della Galleria nazionale di Londra (fig. 69), delizioso per lo svelto portamento, l'arguta franchezza dello sguardo, la mobilità dei lineamenti arcuati, l'intreccio libero delle ciocche. La grazia della figurina di fanciullo nell'affresco di Mosè, sfumatura di umbra leggiadria, si trasforma, in questo prezioso ritratto, in franchezza disinvolta e ardita di giovinetto fiorentino, commentata dai particolari del semplice abbigliamento, dal tocco posato all'indietro, come dal nodo agile di una cravatta.

Ricordi di Roma si affollano nello sfondo dell'*Assunta* (fig. 70), nota a noi per un'incisione del British Museum, ove si trovano altre incisioni botticelliane raffiguranti scene bacchiche (fig. 71). La frenesia di movimento, che esprime lo stupore dell'*Assunta* e l'entusiasmo degli Apostoli in tumulto attorno al vuoto sarcofago, trova riscontri nel *Castigo di Corah, Datan e Abiron*, mentre nei voli d'angeli suonatori, diretti come frecce, sembrano balenare le qualità delle tarde opere del maestro. E le sottili fantasie fermate dal segno acuto di Sandro sulle pagine del Codice mediceo della Divina Commedia celebrano qui l'apoteosi di Maria, alla quale angeli e tralci d'ulivo, di gigli, di rose, di palme flessibili formano un alone radioso. Un solo rotulo stringe l'argentino coro dei sette angeli che magnificano con le voci la vergine; e il volo obliquo degli stormi d'angeli suonatori, acuto come lo squillo delle lor tube, fende d'improvviso l'aria, trascina con sé verso l'alto la nicchia fiorita in cui trionfa, tra rose e gigli, l'*Assunta*: un arbusto segue da terra lo slancio implorante, il desio di volo delle braccia di Giovanni. La gentilezza languida delle figlie di Ietro negli affreschi della Sistina veste il tipo opulento della Vergine, nel tondo del

Magnificat (figg. 72-74). L'energia dei contorni botticelliani sembra languire tra le sospirose figure, anche per opera dei restauri: l'angelo dietro la Vergine, il solo intatto, per il fantastico accordo ritmico tra il movimento arcuato della persona e le pieghe lunate della veste, i festoni elastici del velo, le vibranti spire dei capelli, come per il sicuro e incisivo segno, ci dà la misura del guasto irreparabile compiuto da quelli.

Ciò che noi possiamo ancora godere appieno nel celebre tondo, è la spontanea intonazione delle figure e del paese alla forma del quadro. I contorni a spicchio del gruppo di Maria col Bambino sono naturale derivazione dal cerchio; l'arco dell'angelo che si libra nel vuoto per leggere, di sopra le teste dei compagni, le parole tracciate dalla Vergine, solleva, di un colpo d'ala leggiadro, la linea della composizione, che si continua nel getto dei multipli archi di cerchio, nello slancio di due braccia candide reggenti il diadema di astri, faville vive di varia grandezza, che dilatano e restringono a vicenda raggi di luce di sopra la testa di Maria, torpidamente china fra i pigri rotoli della chioma d'oro.

Al tempo del *Magnificat* appartengono la *Madonna dal libro* del Museo Poldi Pezzoli (fig. 75-76) e *Gesù e Giovannino* della raccolta Böhler a Monaco (fig. 77). Il Mantegna, rappresentando Cristo *imperator mundi*, non isola i due fanciulli, in piedi sul parapetto della sacra fonte a cui guarda il severo profilo di Maria: la testa massiccia, romanamente quadrata, di Giuseppe, forma equilibrio all'immagine di Giovannino che, un passo indietro, si appoggia, tenero nella sua infantile gravità, al Redentore eretto coi simboli della possanza e della vittoria: il globo e la palma. Le altre figure sono accessori: Cristo imperiale e Giovannino dai mesti occhi d'agnello sono i veri soggetti del quadro.

Anche Sandro ci mostra Gesù eretto, Giovanni dietro lui, a lui appoggiato; ma sopprime tutti i simboli, e ci presenta i due fanciulli dietro un parapetto, come affacciati a un balcone, davanti a un'invisibile folla. Lo sguardo di Gesù è lontano dal mondo, perduto nei sogni, la bocca schiude il suo fiore di velluto purpureo; gli occhi di bionda ambra si sollevano verso

la vastità del cielo; la capigliatura si torce in un gruppo d'anelli sulla fronte: ornamento regale.

Ed ecco sopraggiungere Giovannino, il bimbo, il compagno di giochi: due mani paffute posarsi sulle spalle di Gesù, due occhi, dall'alto, guardare verso la folla invisibile, chinarsi un volto carezzevole sotto la frangia di capelli, frangia di schietto oro, come quella di Venere sulla conca marina. Il mento di Giovanni poggiato sull'omero del compagno così dissimile, fanciullo Dio accanto a un bimbo vestito di terrestre grazia, le braccia piegate ad angolo, la testa inclinata, seguon la curva delle spalle di Gesù, tracciando nell'ombra del fondo un fantastico arco di ruota; intonano l'ampio ritmo del *Magnificat*, di cui, certo, l'affascinante quadro è opera gemella.

Nell'allegoria mitologica: *Pallade vincitrice del Centauro* (figg. 78-79), il tipo della dea, per il suo languore morbido, richiama la Vergine del *Magnificat*, con una definizione più netta e sottile dei contorni, e la riduzione del colore a note dominanti di verde e di grigio argenteo in continuo richiamo. Le fantasie primaverili del costume botticelliano adornano anche Pallade: la sognatrice dea porta bensì alabarda ornata e scudo, ma la sua veste di velo è fantasticamente legata alla forma, come nell'ancona di Berlino i vasi di giglio, da lacci d'ulivo, arabeschi sottili e ferrigni di foglie, che or girano liberamente col loro stelo intorno ai fianchi della dea, ora si stringono alle braccia e sul petto, intrecciandosi ad anelli aurei, sbocciando in stellati fiori sui seni, torcendosi in rapide spire di morsa. Il passo lieve della dea, scivolio di brezza sul prato, il movimento del Centauro, impostano la composizione sopra uno schema di contrasti immediati.

Il paese schematico – striscia di acque fra colli e prato, rive a frastagli acuti – segna un passo innanzi verso lo sfondo della *Nascita di Venere*. Un'adunca lama di alabarda sul cielo azzurro grigio, un intreccio rapido di dita e di ciocche, l'estrema tensione dell'arco a corna di bufalo, lo slancio delle sovrapposte tettoie di roccia, completano la ricca gamma del movimento, a vicenda nervoso e placido.

I restauri offuscano la gran pala di San Barnaba (figg. 80-

86), ora nell'Accademia di Firenze, e, ancor più che i restauri, le aggiunte del Veracini, che completarono l'arco della nicchia e il baldacchino del trono.

Si rivede, in quest'ancona, il motivo trecentesco del seggio a baldacchino, della cortina aperta dagli angeli per mostrare al popolo la Vergine. Una cascata di raggi d'oro precipita lungo le sottili costole incise della conchiglia sovrapposta al trono; le cornici elastiche sembran costringere l'orlo della cattedra a chiudersi intorno alla testa della Vergine; s'intrecciano coppie d'angeli e sottili braccia con le volute e i taglienti spigoli della cortina di porpora e d'ermellino, appuntata o raccolta dalle nervose mani. Il gruppo degli angeli a destra del trono è intatto, come può vedersi dalla struttura delle mani e delle teste; il gruppo a sinistra ha sofferto per qualche ritocco, ma è sempre ammirabile per combinazione fantastica di forme e di linee: la tenda, fissata da un'agile mano alla parete della nicchia, si appunta ad essa con irrigidito slancio, di sopra il nodo tenace di due angeli, erma bifronte che unisce il volo diretto della freccia all'inchino molle del pioppo al vento. Davanti al trono della Vergine, sul lucido pavimento di marmo, si aggruppano i Santi Barnaba, Agostino e Caterina da un lato; Giovanni Battista, Ignazio e Michele dall'altro. L'asprezza di Andrea del Castagno riappare nell'artigliata mano e nel volto accigliato del Santo Protettore, nella brusca angolosità dei gesti, mentre l'esile Giovanni, dai chiari occhi quasi morenti di languore, olivigno nel manto di porpora viola, richiama le tarde opere di Sandro.

La sostanza del colore sembra indurirsi perchè vi affondi più fine e mordente il contorno dei corpi, che raggiunge sottiliezze prodigiose nei tondi con la Vergine annunciata e l'angelo, dove il pennello segna le linee con la stessa fermezza della punta d'argento. Rigidità e tensione aumentano, come già nelle opere romane, la potenzialità del movimento, facendoci presentire le nuove tendenze dello stile di Botticelli. Le figure si assottigliano; l'ovale allungato e appuntito del volto intatto di Maria, col respiro della bocca di velluto e l'umido languore degli occhi oblungi, rispecchia il nuovo ideale estetico di Sandro: il tipo di Venere Anadiomene nell'allegoria degli Uffizi.

Sei quadretti, con leggende di ogni Santo rappresentato nel quadro, e una Pietà nel centro, costituivano la predella (figg. 87-88); rimangono solo la *Pietà* e tre Storie di Santi: Sant' Ignazio, steso sul letto funebre e i due aguzzini che, estratto il cuore del martire, lo tagliano per verificare se realmente vi si trovi scritto il nome di Gesù; Sant' Agostino in colloquio col fanciullo che per gioco trasporta a cucchiaini l'acqua del mare sopra la spiaggia; Erodiade con la testa recisa di Giovanni.

L'energia invincibile che solleva la testa del morto vescovo sopra l'alto origliere, su dalla lastra del corpo, l'angolare profilo del braccio e della testa del giovane, mettono lo scomparto raffigurante la storia di Sant' Ignazio all'unisono con il San Giovanni Battista nella pala e il gruppo d'angeli a sinistra della Vergine. Nell'ombra del fondo, sotto il nero paludamento del cadavere, la coltre svolge la pompa dei suoi guizzi multicolori, e sull'ombra livida del volto splende la mitra nel suo fulgore d'argento, nella fiamma dei rubini.

La Storia di Sant' Agostino spiega al nostro sguardo una serie suggestiva di contrasti: fra le vesti rosse e la spiaggia che dal verde digrada in un crepuscolare viola sul fondo verdino del cielo e del mare; fra la penzolante curva del vescovo e lo specchio liscio delle acque, l'ondeggiamento pigro della spiaggia. Improvviso splende il limpido occhio d'acqua marina nel prato raso e scolorito, dove fiorisce con inattesa gaiezza la rossa veste infantile.

Schematico fra tutti lo scomparto relativo alla vita di Giovanni: la riquadratura semplice di un muro dentato a mattonelle rosse, una parete grigia di prigione con incroci d'inferrate a una finestra, un piatto cielo striato vagamente di nuvole, danno valore all'obliqua figurina di Erodiade, porgente, nella sua corsa, il bacile d'oro con l'adunca testa recisa.

Nel mezzo della predella, la *Pietà*, impressionante per il lieve paesaggio di sogno: un piano brumoso in cui colli e terre si allungano in soffici masse di nuvola, un cielo chiaro e freddo con sventolii di aerei veli bianchi; a guardia del sepolcro, a guardia di Cristo che apre i raggi delle dita nell'ombra, solo ar-

busti pieghevoli con foglie volanti come sciami di farfalle, la piuma slanciata di un cipresso, un abete, che il rapido mulinello dei ciuffi disegna impressionisticamente sul cielo scolorito. La rara predella, più ancora del quadro, mostra lo sviluppo delle qualità raggiunte da Sandro Botticelli in Roma.

Il Berenson ha pubblicato in « Art in America » (vol. X, n. 1, dicembre 1921) un delizioso ritratto di giovanetto, nella collezione di Carl W. Hamilton a New-York (fig. 89): ritratto, o meglio immagine ideale dell'arte botticelliana, fiore dello stesso giardino incantato che in tempo prossimo vide sorgere l'argenteo stelo di Venere e sbocciare, nella pala dell'Accademia fiorentina, sognanti occhi di perla dall'oblungo volto della Vergine. Tra questa Madonna e il giovinetto che si stacca in veste rosso bruna dal fondo scuro del ritratto Hamilton è piena rispondenza d'aspetti: certo le due opere furono accarezzate dalle mani del poeta-pittore in uno stesso momento: l'arco d'ala della testa e del collo, l'onda delle ciocche, nastri di velluto biondo disciolti, il respiro della nari dilatate, la struttura del mento, il contorno sinuoso, delicato e preciso a un tempo, assimilano la Vergine sognante nella sua cornice di veli bianchi e di ciocche d'oro al paggio agghindato da mani di fata. Le anella cadenti dalle tempie sull'omero nascondono l'energica flessione del collo che nella Vergine di Firenze contrasta col profondo languore del volto: l'arco risulta più melodioso e soave, anche per l'isolamento sul fondo bruno della gentile immagine, irreale fiore di grazia, come gli angeli che attornian sognando i troni delle Vergini botticelliane. Ogni particolare aggiunge incanto alla delicata forma, dall'umida chioma bionda alle ciocche della pelliccia, alla sensitiva mano, agli occhi, così dolcemente sfiorati dall'ombra delle ciglia nella lor acquee luce. E anche qui il complesso ritmo botticelliano scaturisce da una serie di contrasti: la linea acuta del mento ha la stessa fermezza che nel volto della Vergine; le dita prementi la stoffa del corsetto, così deliziosamente mossa e ariosa nel suo spessor di velluto, s'allungano, si flettono, vibrano; la curva di tralcio della sottile figura è piena di fremiti.

Ligia al tradizionale schema della pala d'altare rimane la

composizione di Madonna col Bambino fra i Santi Michele ed Elena (fig. 90) serbataci da una stampa nel British Museum, evidentemente contemporanea alla pala di S. Barnaba, e di poco anteriore al quadro di Berlino (fig. 91): la Madonna tra i SS. Giovanni Battista ed Evangelista. La scena è composta come nel primitivo Quattrocento fiorentino: uno stilobate di marmo avanti un verziere, la Madonna in trono, (replicata poi nella Madonna della raccolta James Mann) (fig. 92), e ai suoi piedi i Santi, in simmetria. Ma l'immaginazione di Sandro trova modo di esprimersi nell'apparato simbolico: le piante del verziere formano nicchie verde e oro alle sacre figure; da vasi d'oro, tra rami d'ulivo, s'innalzano gigli come boccioli di candelabro fantastico, e le coppe di smalto son colme di rose. In ottimo stato, la pala di Berlino è preziosa per finezza di esecuzione, sia nei delineati contorni che segnano la forma sottile e nervosa dei corpi e il loro movimento, sia nel colore a richiami continui di rossi e d'azzurri sul verde aureo delle piante, sul grigio freddo della pietra.

Il vento sospinge l'angolosa figura del Battista, avanzante sull'orlo del terrazzo con frenato movimento di vela avvolta all'albero; tutta la figura dell'Evangelista, dai nodosi piedi al volto teso, s'irrigidisce, in contrasto coi rivi fluenti della barba e dei capelli, cornice alla testa impenetrabile di veggente. L'oblungo ovale del volto di Maria, l'affilatezza della persona, ci richiamano la *Vergine di San Barnaba* e la *Venere Anadiomene*, ma con un'estrema tenuità di contorni, un archeggiamento rigido della persona, mitigato dal carezzevole giro di una striscia di velo sopra la tunica rossa, e dalla inesprimibile grazia di curve che descrive i contorni del fanciullo.

Il gruppo rileva le sue chiarità fredde argentine contro la nicchia verde di giunchi, costretti in minute trecce che all'apice sprigionano zampilli di fasci verdi. La tensione dei costretti rami prepara quel getto improvviso; l'atteggiamento di Maria dà risalto all'elastico rimbalzo di Gesù, che leva verso la madre braccia festose, sola nota gaia in questo nobilissimo quadro, ove la pompa dei fiori e delle piante non schiara le virili fisionomie dei Santi, assorti, austeri, senza sorriso.

Nella collezione James Mann, in Iscozia, ora nella raccolta Simon a Berlino, era una Madonna pubblicata da Hebert Cook sulle pagine dell'Arte nel 1908, e da lui supposta, con qualche dubbio, opera del Botticelli. Il gruppo è una replica fedelissima, con insignificanti variazioni, della Madonna col Figlio nella pala di Berlino. Anche ciò ha contribuito all'esclusione del quadro di Berlino. Anche ciò ha contribuito all'esclusione del quadro di Berlino. Mann dall'elenco delle opere di Sandro Botticelli, che non ha lasciato altri esempi di repliche, se non quella, con varianti più notevoli, della *Venere nascente dal mare* e della *Venere su piedistallo marmoreo*, ora nella collezione Gualino. Nell'anconetta già della raccolta Mann, il velo, che cade più basso sulla fronte ed è ornato di tenui ricami omessi nell'altro quadro, appare solo mutamento all'immagine di Berlino. Ma nel rinnovamento dello sfondo e nel taglio delle immagini noi sentiamo l'opera di un creatore, non di un copista. La *Vergine*, che a Berlino s'innalzava, intera figura, dalla base del trono verso l'ombra di una verde nicchia, nel quadro Mann siede sopra uno zoccolo marmoreo, ed è tagliata all'altezza delle ginocchia: la incornicia un arco angusto e slanciato, porta aperta sul cielo. La curvatura dell'arco, interrotta dalla cornice del quadro, è massima, come di giunco che, a forza piegato da mani nervose, lasciata la stretta, rimbalzi con elastico slancio. In questa elasticità lineare, come nel contorno guizzante dei capitelli, come nelle instabili mazzature del marmo, si rispecchia il movimento proprio a tutte le forme botticelliane.

Un copiatore non avrebbe saputo così perfettamente intonare alla immagine antica lo sfondo nuovo, rifletter con tanta finezza il lirismo dell'arte botticelliana. Dalla sua base di pietra, l'immagine s'eleva sotto l'alta pergola marmorea con eleganza di giglio nel chiarore del cielo.

Le stesse qualità argentine del colore e del contorno sottile nel gran quadro della Galleria Nazionale di Londra (figg. 93-94): *Venere e Marte* con uno stuolo di satiretti scherzosi. Tra le quinte laterali dei boschetti di mirto e d'alloro s'adagiano le due figure; una lancia, imbracciata da piccoli fauni, traversa il chiaro cielo color d'acque marine; s'intreccia un complesso gioco di linee, che ora scendono per facili declivi, ora si strin-

gono in subiti nodi nervosi. Un satiretto, sbucante dalla corazza del Dio, come testuggine dal suo guscio, forma guanciaiale a Marte, che rovescia nel sonno la testa aureolata di chiome nere, tra i rami d'alloro e le ronzanti api dorate; un guanciaiale di porpora solleva la biancovestita Venere, che distende sul prato l'indolente intreccio delle membra, il rivo delle pieghe sottili, scivolanti con la fluidità antica dalle spalle sui fianchi, fino al piede, che si torce, si allunga, ultima onda del rivo, sull'orlo del prato.

Il mare, che negli affreschi della Sistina era per la prima volta comparso a sfondo di pitture botticelliane, forma, col cielo e un boschetto di mirto, lo scenario della *Nascita di Venere* (figg. 95-101), la seconda allegoria polizianesca dipinta da Sandro, fantastico scenario di teatro quattrocentesco. Come in tutte le tarde pitture del Botticelli, linee di slancio rigido fissano lo schema del paese: orizzonte che divide di un solco preciso e rapido le due zone di acqua e di cielo; promontorii a testa di delfino che mordono la superficie del mare nel loro slancio radente e frastaglian la riva per riprendere d'impeto all'orizzonte, dove l'ultimo dardeggia, dalla sottile guaina verde, la punta d'ago della linea divisoria tra mare e cielo; colonne di tronchi, rami di mirto protesi alla dea, fuggenti sopra il suo capo. Ed ecco nell'angolo delinearsi in trame d'oro sull'azzurro del mare ciuffi di erbe palustri, irrigidite in sottili curve di slancio o spezzate dal vento; e volare nell'aria, dalle bocche degli Zeffiri, rose purpuree, distese in piatti dischi tra i sepali rigidi, e passare sull'acqua, stilizzate in brevi convergenti linee, miriadi di onde come volo di uccelli sospinti alla riva. Con questo effetto fantastico, di gabbiani che battano sulle acque azzurre frenetiche ali bianche, Sandro Botticelli ferma, in schema di linee fuggitive, il gioco dei riflessi luminosi entro le abbrividenti increspature del mare.

Poggiata appena all'apice della conchiglia, pronta all'approdo col leggiadro scivoloso passo delle figure botticelliane, Venere avanza, nella posa della classica Anadiomene, cullata dal rullio dell'onda, che muove a cadenza di curve il collo pieghevole e l'onduloso fianco sinistro, mentre la sottile precisa linea, quasi dritta, che taglia il contorno del fianco destro

entro lo sfondo di cielo e mare, corregge l'abbandono in improvvisa rigidità di tensione.

Il tipo ripete quello profondamente suggestivo della Vergine nel quadro di San Barnaba, ma con maggior voluttà di curve nel profilo, in accordo con l'attrazione magnetica degli oblungi occhi, che per il taglio stretto e leggermente asimmetrico imprimono un fascino orientale al volto tipicamente fiorentino. Intorno alla testa lusingatrice, intorno al corpo nudo, gira la chioma in fantastici covoni d'oro, in schioccanti flagelli, che l'aria investe e torce. La lotta del vento marino tra le chiome, la radiazione vitale delle perlate costole della conchiglia spinta dai venti sull'onda mettono la sognatrice figura all'unisono con l'impetuoso movimento delle altre immagini. Dalla riva, una ninfa, che riassume in sé il coro delle polizianesche Ore, avanza verso la novella dea, porgendole un manto costellato di margherite, primaverile come la veste di bianco velo e stellati fiordalisi. Dall'altro lato volano a Venere, destando col soffio cristallino i fremiti del mare e la pioggia di rose intorno alla dea, due Zeffiri abbracciati, nodo di braccia e gambe flessibili, di manti a criniera, di ciocche e di ali, groviglio di forme costrette entro rapidi contorni.

Nessun pittore, nell'arte occidentale, ebbe mai come Sandro Botticelli la facoltà di tradurre correnti di movimento in schemi di linee. I guizzi del manto piegato a giogo dal vento, lo slancio dei rami d'alloro, che, seguendo lo slancio del braccio della Ninfa – novella figura di Niche – passan di colpo sul capo della dea, il volo obliquo degli Zeffiri, tracciano la cornice d'interrotte linee convergenti, tradizionale schema botticelliano: cornice di linee vive a Venere, inseguita, sospinta verso la spiaggia dal volo di uno sciame di onde alate radenti il mare.

Nel quadro della raccolta Gualino, Venere, astratta dalla onde e dai venti, dal nicchio e dalle ancelle, (fig. 102), s'innalza in lente onde di vela mossa da un alito di vento, dal piedistallo marmoreo sul fondo unito irreale, come dal nicchio candido sullo sfondo verde pallido di acque, celeste pallido di cielo, nel grande quadro agli Uffizi. Lievi le differenze di posa, ma più abbandonata, nel quadro Gualino, al soffio della brezza

l'affusata forma, più cadenzati gli archi del contorno nell'onda del passo lieve. Le chiome, gravi e lucenti, che il vento scioglie e schiocca dal capo della dea nel quadro Uffizi, qui, strette in dense trecce o snodate, compongono al sognante volto una ideale cornice di serpentelli e di fiamme soffiate dall'aria verso l'ombra del fondo. La destra, che nel quadro Uffizi sfiora il seno, qui trattiene i lembi di un velo, l'ornamento più fine che il pittore abbia tratto dai costumi del suo mondo di fate per abbigliarne quest'immagine mossa dall'aria e dal sogno: trama di sottigliezza fantastica, velo di rugiada alle carni argentine, alle chiome fluenti. E mentre nella Venere galleggiante sul mare il braccio sfiora e cela in parte il fianco, qui, sospeso in più lieve arco, ne svela tutta l'eleganza del contorno ondato. In ogni particolare, la forma delineata sulla trama antica rivela, all'occhio di chi la confronti con l'immagine di poesia cullata dal ritmo del mare, una più studiata eleganza: ripreso il tema, il pittore corregge, affina i dettagli dell'opera antecedente: basti vedere l'ideale grazia di quell'arco sospeso del braccio, ponte sottile all'onda del fianco. Non meno studiata la fantastica acconciatura perchè accentui col guizzo delle sue fiammelle l'incanto del volto, il delicato declivio delle spalle: ogni particolare della posa e dell'abbigliamento svela e pone in risalto i contorni: le due trecce, libere ai capi, infioccano l'orlo riquadrato del velo; le ciocche della capigliatura, che scendevan superbe come fasci di alghe marine o covoni d'oro lungo il braccio della Venere Uffizi, più rade e ondate, accentuano, col flutto leggiadro nell'ombra, la linea preziosa del braccio. Il confronto dei particolari tra le due Veneri, la correzione che risulta evidente da esso nel secondo esemplare, di per sè indicherebbero la data di questo più tarda, se non bastasse a rivelarla la maggiore rigidità e sottigliezza del contorno, sempre più affilato quanto più l'arte del Botticelli inoltra nel tempo. Sul fondo scuro unito, velluto d'ombra, la forma risalta nei contorni incisi a fil di rasoio, lineati da un solco tenue e trasparente, da un luminoso orlo di cristallo.

La copia della rara opera (fig. 103), nel museo di Berlino a lungo onorata del nome di Botticelli, è tarda e povera cosa:

massiccia, come di stucco, con grossi lineamenti, trecce tirate sul petto a nascondere lo sgraziato attacco della spalla al braccio, essa non vale se non ad accentuar, per forza di contrasti, l'incanto della forma sottile e pieghevole che nell'originale s'innalza, con grazia di virgulto, dal semplice piano di base. La dura immagine del museo di Berlino torce a fatica le membra restie al movimento per ripetere dall'originale le cadenze di cigno della testa inchina, del torso ondeggiante; la fluente curva del fianco diviene un arco di cerchio, le trecce, ritorte come giunchi, guizzanti come fiamme sul collo e sul petto della Venere Gualino, cadono in simmetria sgraziata, con peso di grossi cordoni: il virgulto sensibile ai fiotti leni dell'aria diviene un ceppo a stento intagliato. Inutile insistere, dunque, nel paragone della Venere torinese con la Venere di Berlino, fatica di pittore incapace d'intendere il suono delicato della lirica botticelliana.

Non, intorno all'immagine del quadro Gualino, la pioggia di rose che celebra, nella galleria degli Uffizi, il trionfo della bellezza di Venere nascente, non limpidi chiarori di cielo e vitree luci frementi dal mare attorno alla dea, non guizzanti contorni di ali, di stoffe, di snelle forme umane; lo sfondo irreale, la semplice base di pietra, lasciano ai nostri occhi godere soltanto, nel suo pieno valore, la forma bella, affinata in questa nuova edizione, l'onda della linea squisita, la cadenza nervosa e torpida a un tempo del prezioso stelo umano, delle chiome spioventi sul torso, del velo che si perde, brivido d'aria, vena di luce impercettibile, nell'ombra del fondo. Sparito il divino scenario che attornia Venere nata dal mare, nel quadro degli Uffizi, e celebra l'incanto dell'immagine cullata dall'onda e dal sogno, il pittore poeta glorifica col solo abbandonato ritmo della linea, con la perfezione della forma, il fascino della dea.

Il languore della figura di Venere riappare, più intenso, nella Madonna della Melagrana (figg. 104-106), massimo fra i tondi botticelliani per il sottile adattamento delle linee compositive al cerchio, per il vigore incisivo del segno, per la gamma dei colori dall'azzurro al celeste pallido, dal rosso di porpora al

rosso oro, al giallo oro, con gradazioni e risonanze subordinate severamente all'effetto lineare. La forma allungata, a fuso, della Madonna, che, nel profilo curvilineo e nell'aguzzo mento ricorda il tipo di Venere con la invincibile gravità malinconica degli occhi acquei, emerge naturalmente dal cerchio; entro il cerchio si svolgono l'emiciclo digradante degli angeli, il tralcio di rose porporine che incatena due fanciulli, passando dietro il seggio di Maria. Con languore di corolla su rigido stelo s'inclina la testa della Vergine; la forma del putto dagli occhi pallidi naturalmente sguscia in torpidi zig zag e in carezzevoli curve dai contorni generali del gruppo; una mano d'angelo sfiora il petto col gesto lieve e rapido prediletto sempre da Sandro, quasi tocco d'ala. La fantasia del pittore di Venere si esprime egualmente nel sentimentalismo mistico della composizione sacra, sulla quale scende un velario di aghi d'oro: l'agile spinta del fanciullo vestito di porpora a destra inizia la ghirlanda di angeli, chiusa, a sinistra, dall'indolente sognatore abbandono di Gabriele alla balaustra di seriche rose.

A quest'opera sono prossimi di tempo il *Presepe* (fig. 107) nella galleria nazionale di Scozia a Edimburgo, e il tondo della Casa Duveen, (Parigi-Londra-New York, fig. 108). Nel tondo del *Magnificat*, sette figure, gli angeli e la Vergine, seguono, con varietà affascinante di ritmo, la linea del cerchio, ruota entro ruota, ghirlanda di vivi fiori entro il disco; nel tondo della Melagrana, la Vergine, disposta lungo l'asse del cerchio, accentra la composizione, e la forma a fuso del gruppo divino ancora s'adatta al contorno circolare per la corona soavissima d'angeli e il nimbo raggianti dall'alto, interferenze di cerchi entro il cerchio; nella Madonna Duveen, gli angeli non più attorniano la Vergine stretta in abbraccio al figlio, isolata sul fondo marmoreo. Il problema d'intonare al cerchio del tondo il contorno fusiforme del gruppo, prediletto in questo momento dall'arte botticelliana, si ripresenta più arduo per l'isolamento delle due immagini unite dall'abbraccio, ed ecco quanto poteva sembrare imperfetto nella mirabile pittura finchè il seggio appariva tronco all'altezza dei bracciali e il gruppo era campito sopra un fondo nero; si sentiva mancare una nota necessaria

alla complessità del ritmo di Sandro, alla sottigliezza del suo senso acustico.

Ma gli intelligenti restauri ridonarono intiera, all'opera grande, la vita: dal fondo nero emerse, nitido, lo schienale della cattedra, architettura botticelliana tipica, a riquadri oblunghi di marmo scuro tra cornici bianche: il fondo così sottilmente lineato, a zone verticali, diede valore alla dolcezza del contorno a mandorla che circonda il gruppo, lo isolò dal cerchio chiudendone entro una nicchia la forma affusata. Così stabilito il ritmo generale della composizione, Sandro vi si abbandona, snodando con morbidezza infinita archi di braccia e di pieghe, riecheggiando il contorno a mandorla del gruppo nelle aperture della tunichetta di Gesù allacciata sul fianco, per concludere in una nota di tensione, a contrasto con la dolcezza indolente di questo ritmo di curve, nella rigidità improvvisa di un lanceolato lembo di manto cadente dal braccio della Vergine a terra. Non mi indugio sulla bellezza preziosa dei particolari: le pieghe delle maniche, raccolte, da nastri sottili, a foggia di lucenti conchiglie, la mano della Vergine che allunga sul piede falcato del bimbo le dita nervose, il frastaglio floreale del velo segnato da fili di luce; i particolari non si possono seguire tanto si fondono nel ritmo incantevole della composizione. Le tipiche note del colore botticelliano appaiono nel velo violaceo della Vergine, nel manto azzurro con risvolti verde oro, di erbe che ingiallino al sole. Madre e bambino si presentano, solo esempio nell'arte di Sandro, abbracciati, guancia contro guancia, secondo la tradizione consacrata in Firenze da Donatello, ma non tenerezza familiare unisce a Maria il bimbo avvinto com'edera al tronco materno: l'unità del gruppo è espressa dall'identità dello spirito, profonda, dal soffio di poesia che schiude le labbra di Gesù e vela di mestizia lo sguardo della Vergine: gli occhi opalini limpidi e pallidi della madre e del figlio non si cercano, seguono trasognati visioni di un mondo ideale, le teste si chinano come a cogliere le onde fievole di una musica lontana.

Nel 1486, in occasione dello sposalizio di Lorenzo Tornabuoni e di Giovanna degli Albizi, Sandro Botticelli ebbe l'in-

carico di decorare di affreschi una sala al primo piano della Villa di Chiasso Macerelli (villa Lemmi), affreschi di cui due soli rimangono, e guasti da scrostature. Uno di essi figura il corteo delle Grazie e di Venere porgente omaggio alla sposa (figg. 109-112), l'altro, Lorenzo Albizzi guidato dalla Grammatica davanti all'assemblea delle Arti Liberali (figg. 113-118): inefabile ritmo di onde fuggitive, di passi sfioranti la terra, il primo di essi; virile e nervoso il secondo, dove affilati s'incidono i contorni.

Giovanna Tornabuoni si presenta in costume del tempo, con maniche trinciate e guarnizioni di perle allo scollo, in atto di porgere a Venere un drappo candido, nel quale la dea pone fiori. La figura diritta nella tunica di scuro velluto, il rigido orlo del prato, i profili verticali di qualche tronco, danno valore al getto di curve, che per l'arco del manto, delle ali aperte, della testa grondante ciocche aggrovigliate, sospingono, nel suo faticoso passo dal prato all'orlo marmoreo, l'Amoretto porta scudo, come al multiplo intreccio di colubri guizzi e di molli onde, che compone il gruppo delle Ninfe. Rare opere di Sandro ci danno come questa, tanto rovinata, la misura del suo genio, il diletto della forma lineata in movimento, composta in musicali accordi di ritmo vario libero e leggiadro.

La freschezza incomparabile della rappresentazione: incontro di fanciulle fiorentine a diporto sul prato, si accorda al ritmo gaio, arioso e lieve dei passi, alla prodigiosa vitalità della linea nei suoi abbandoni come nelle sue vivaci riprese, alla sensibilità rara dei volti, appuntiti di sagoma, minuti di lineamenti, con floreali bocche, oblungi occhi di sogno sotto l'alto attonito arco delle sopracciglia.

Per vestire Lucrezia Tornabuoni e le ninfe il Botticelli ha scelto colori di primavera, i più soavi e freschi della sua tavolozza. Dalla veste amaranto di Lucrezia sboccia il delicato giglio del volto, animato da un tenue splendore, da una luce di grazia. Sotto il manto rosa di Venere cade il bianco velo della tunica; sotto il manto violaceo di una ninfa, la veste verde ha la trasparenza delle foglie novelle; la tunica bianca della sua compagna s'ombra di tenero verde e il suo corpo ondato

s'accosta a quello della vicina come il fiore alla foglia, bevendone i luminosi riflessi. Il bianco domina nella composizione; da esso par nasca l'estrema freschezza di ogni nota di colore. E la caligine lattea del fondo si tinge, dietro Lucrezia, della luce d'aurora che traspare dal suo volto, mentre dietro il corteo riflette il verde fresco delle foglie primaverili per formar sfondo a quel delicato mazzo di fiori.

Lorenzo Tornabuoni si presenta al consesso delle Arti in un bosco, indicato da qualche profilo sottile di tronco; il fogliame è scomparso. Tra la nobile figura del giovane, coperta di greve tunica cadente a piombo, e l'uncinata figura della Filosofia, alta sul suo scanno, si dispongono angolarmente i due gruppi delle Arti sedute ai piedi della loro regina. Particolare per particolare, anche qui noi possiamo godere l'impareggiabile vita della linea di Sandro Botticelli, creatrice di forma, l'energia virile dei contorni di Lorenzo, l'impeto delle pieghe che, discoste dal corpo, cadon di peso a terra, il crescendo musicale espresso dal gruppo a scala di Geometria, Musica, Astronomia. Ma delizia massima di questa pittura è l'accordo sottile tra il profilo lunato della Retorica e la sagoma ad arco teso dell'Astronomia, seduta ai suoi piedi: dai gesti della regina, alta sul suo scanno, dipendono i gesti analoghi, più riposati, dell'ancella: analogia che avvalora la misura diversa del movimento; l'eco ripete, smorzandole e frenandole, le acute rapide voci che scendon dall'alto. Il nostro occhio, nel correre lungo la nitida mezzaluna che si lancia arditamente in alto, nel cogliere il sottile ritmo che lega la curva uncinata del braccio e della mano al fragile contorno della Retorica, nel seguire l'arco flessibile, a fil di rasoio, che dai minuti lineamenti scende lungo la persona, prova lo stesso godimento che nel seguire gli arabeschi leggeri di una figura del Celeste Impero.

Il sottile contorno graffito della pala di Berlino diviene più aspro e metallico nella pala dell'Incoronazione, del 1488 (figg. 119-125).

Quattro santi: Agostino, Giovanni, Gerolamo ed Eligio, si aggruppano ad emiciclo sul prato; Agostino scrive, Eligio bene-

dice il popolo, Giovanni col rapido zig zag delle braccia sollevate, Girolamo con l'improvviso indietreggiamento, ci guidano direttamente alla visione della zona superiore: alla danza degli angeli attorno Maria incoronata. L'energia dei tipi ossuti, la determinazione marcata e quasi aspra del segno, assimilano le figure al paese piano, striato da punte di terra, di roccia, da vene d'acqua, in andirivieni ininterrotti di schegge lignee. Sopra l'arco dei santi, rientrando appena verso il fondo, s'apre la visione della festa sacra. Un ventaglio di raggi d'oro, orlato di trine dai tre sovrapposti ordini di serafini, è sfondo alla Vergine, che s'inabissa, curvando il capo a ricevere il leggiadro diadema d'oro, seguendo il cenno della mano imperiosa di Dio. Sottili angeli intrecciano farandole intorno al piedistallo ellittico di nuvole e di volanti fiori, altri calan dall'alto recando tra le braccia fasci di rose, che si sparpagliano entro un fantastico anello di vapori viola, muovendosi anch'esse con gli angeli, mettendosi all'unisono col ritmo saltellante gaio leggiadro della danza angelica. E la danza è, come sempre, l'espressione del temperamento musicale di Sandro. Il passo sdruciolevole o rampante delle sottili creature, l'intreccio vario delle mani, il movimento delle teste, delle ali tese, delle tuniche disciolte o allacciate dal gioco dei venti, danno, con inarrivata potenza, l'impressione della gamma dei suoni nella melodia.

La catena delle danzatrici sale a destra, con ritmo saltellante e festoso, cala turbinando a sinistra, e tra i due capi della elisse si tende fin quasi a spezzarsi per riprender lo slancio: un angelo, di là dal gruppo divino, guarda a Cristo traverso il velo d'oro del sole: mano comunica a mano la spinta del volo, il ritmo della danza; le linee dei corpi, or tese nello spazio, ora disciolte, trasportate dal vento rapido della corsa o scosse dal battito spezzato del saltarello; i profili reclinati con impeto o distesi dal languore dell'estasi, i capelli scendenti in molli rivi o saltellanti con impeto bacchico, segnano il tempo vario alla cadenza del movimento. Il poeta pagano della primavera e di Venere riappare nella danza delle esili Ore alate intorno al trono di Dio.

La predella, con leggende dei Santi titolari, ha nel mezzo l'*Annunciazione*, affine, per il tremolio dei vitrei lumi, al gentile tondo dell'Ambrosiana. Entro il nudo ambiente, l'azione si svolge con mirabile unità: lo slancio dell'angelo, la tensione del suo profilo, danno alla forma impeto di ventata che s'abbatta al suolo, mentre le curve elissoidali, le ramificazioni flessuose di pieghe dal ginocchio di Maria al piede scivolante, traducono l'ondeggiar della pianta piegata dal vento.

Ai lati sono storie relative ai Santi che assistono dalla terra alla sacra cerimonia: la tentazione di Sant'Egidio, notevole, soprattutto, per l'energia dei contorni angolosi del Santo e per l'impeto furioso del cavallo, che rapisce con sé l'uomo nella corsa demoniaca; la penitenza di S. Gerolamo, ove la suggestione del fondo striato di terre e di acque prova l'errore di Leonardo, che al Botticelli negava l'intelligenza del paese.

Accanto a *Sant'Agostino nello studio*, è *San Giovanni in Patmos*, naufrago che veleggia con la sua isola, a cumuli di rocce frananti, per il liscio Oceano. Le acuminate punte della spiaggia, in risalto sull'acqua verde pallida, lo slancio della persona spezzata in due, racchiusa da curve ellittiche nel suo rannicchiamento selvaggio, la coordinazione tra la spinta del piede sollevato da terra e la spinta delle schegge che frastaglian la riva, ricordano, in questo quadretto veramente apocalittico, il moto avanzante, sconfinato, del nicchio di Venere e del suo corteo di onde.

Giustamente il Berenson data circa il 1480, per affinità con l'*Incoronazione*, il ritratto del lettore dell'Università di Pisa, Lorenzo Lorenzano (fig. 126): meditativa testa eretta sul busto indietreggiante, ritratta dal segno acuto nelle sue caratteristiche: obesità di guance, piccolezza di occhi sinuosi sotto la fronte bombata di pensatore, sottigliezza di labbra stirate fra il grosso naso e il mento rotondo e piatto. Il contorno incisivo delle figure nell'*Incoronazione* si rivede qui tracciar il limite delle guance, l'orlo obliquo del berretto, i solchi paralleli, sottilmente diramati dalle narici e dagli angoli della bocca, la ruga-cicatrice alla base del naso; lo schema della meditazione è fissato da quei solchi con vigorosa sommarietà.

Circa questo tempo dateremo il raro quadretto della *Comunione di S. Girolamo*, (fig. 127), già nella raccolta dei Marchesi Farinola. Due gruppi: il Santo e i monaci che lo sostengono, il prete e i diaconi portatorce, si fronteggiano entro l'alta cella con tettoia a libro, che rialza e acutizza il ritmo di zampillanti curve. Le agili mani che hanno intrecciato, nella pala di S. Barnaba, maglie d'oro corrusche per i calzari dell'Arcangelo Michele, tessono qui di lucenti vimini la cella del Santo; profilano di luci d'oro le rigide palme che dalla caminiera s'aprono a commentar sottilmente l'angolo del soffitto; danno vita di brulicanti faville alla coperta: giunchi, paglie, erbe diventano preziosi; ovunque l'oro scintilla. Da quel fondo traggon valore le tinte delicate del piviale e della stola tra il bianco avorio dei camici e il bruno delle tonache.

Nel 1490 fu compiuta, per il monastero di S. Maria di Cestello nel Borgo Pinti a Firenze, l'*Annunciazione* ora nella Galleria degli Uffizi (fig. 128). Una ventata, l'angelo che scivola verso Maria con lo stelo fiorito di scoccanti gigli; giunco piegato dall'uragano, la Vergine che il vento strappa dal fragile sostegno del leggio e fa ondeggiare nel vuoto: il movimento della piccola *Annunciazione* nella predella della pala di San Marco, ma impreziosito e, ad un tempo, cresciuto di violenza sino al parossismo. Le oblique di quattro braccia tese a catena spezzata, la conca di due mani che si accostan tremanti, stabiliscono un'unità di corrente vertiginosa tra lo stelo flessibile e il soffio di uragano che l'investe.

Affine all'*Annunciazione* già in Santa Maria di Cestello è il ritratto muliebre nella Galleria Pitti (fig. 129), gentilissimo per la sottile grafia dei contorni incisi entro il telaro rettangolare di una finestra a cornici grige, la preziosa eleganza di una torpida ciocca sulla guancia liscia, di un cordoncino nero sul collo pieghevole. Incanto dell'occhio che s'apre trasognato, con pallore trasparente di perla, fra le palpebre: linee fini mosse con languore: quadro grigio e freddo, come la *Derelitta*.

Ed eccoci al prezioso tondo dell'Ambrosiana: *La Vergine del latte* (fig. 130). Ben più affine alla piccola *Annunciazione* della predella di San Marco che al gran quadro del 1490, ap-

pare alquanto più tarda di essa per il crescente tremito dei contorni, che dà alla linea quasi uno scintillio e trova paragono nelle più belle pagine d'illustrazione dantesca. Inginocchiata sull'erba di una terrazza, la Vergine incoraggia i vacillanti passi del bimbo, guidato trepidamente da un angelo; due angeli soavissimi aprono correndo le tende del lussuoso baldacchino sul paese arborato; un vaso di fiori s'imposta all'orlo del cerchio. Con onde di fiore alla brezza, il bimbo avanza a piccoli passi, tra i gorgi del panno candido, che si raccoglie a nodo entro una manina e ricade in fili di sciolto gomitolo, leggeri, dall'altra mano sollevata verso la madre. Le increspate e come trepidanti linee dell'angelo che lo guida metton capo al respiro trepido dei lineamenti, alla punta sottile del mento, allo sboccio delle labbra schiuse, all'arco del floreale profilo.

La stessa mistica purità di giglio nel tipo degli altri angeli che aprono il baldacchino intorno a Maria; uno di essi incrocia le ali nella corsa, mentre l'aureola, in profilo, libra di passaggio la sua freccia d'oro sul vertice del capo piegato con impeto; l'altro riposa la testa languente estatica sul velluto della tenda: rivedremo quest'angelo tra le Virtù con fasci di gigli attorno al carro di Beatrice (*Purgatorio XXX*). Solo gli ultimi disegni del *Purgatorio* ci danno, mediante puro contorno, il fantastico effetto di mille piccole lineate luci in fuga che Sandro ha creato in questo deliziosissimo tondo, la leggerezza della forma abbrividente, modellata sui fiori. Un ciuffo di fili biondi s'invola dalla fronte di un angelo come groviglio di fili d'erba alla brezza; viticci folli e leggeri tremano sulla testina meravigliata del putto; dall'anfora vitrea sbocciano all'improvviso nel buio bianche stelle di gigli; dal cuscinetto a trafori, che scivola di sotto il libro d'oro, fiocchi minuscoli dondolano nell'aria le loro campanelline di mughetto, candide: le forme si vestono di vacillante effimera vita, vibrano le minute luci. E l'oscillazione del baldacchino stirato dagli angeli, sollevato più in alto, a destra, diagonalmente alla zona rigida dello stilobate, imprime alla catena alata delle figure, alla mezzaluna leggiera, un fragile dondolio di altalena.

Il movimento si esaspera e preannuncia i caratteri delle ultime opere botticelliane nel quadro della *Calunnia* (figg. 131-134), compiuto approssimativamente circa il 1494. Un fastoso salone di reggia, o meglio un loggiato composto sul modello di Orsanmichele e aperto, per una serie d'arcate, sullo sfondo azzurro pallido di cielo e verde chiaro di mare, forma lo scenario: nicchie con statue, rilievi mitologici, aurei sul grigio della pietra, ornano i grandi pilastri, i capitelli a cornici espanse, le volte a botte, tese fra le cigolanti fasce delle loro ossature con resistenza tenace di vele gonfie dal vento del mare. Due gruppi si fronteggiano nella sala: il re con le male consigliere, sul trono a gradi marmorei; la Calunnia, col tristo corteo e la vittima, sul piano della sala: due onde avventate una sull'altra, sospinte dall'uragano; una pronta a flagellar la base del trono, prossima l'altra a franare dall'alto. L'incontro di due braccia protese, del re e del Livore, stringe i due gruppi con rigidità di corda tesa su arco. Sospetto e Ignoranza soffiano maligne parole entro le orecchie di Mida, travolgendolo con la rabbiosa furia delle flessibili forme, mentre attorno alla Calunnia, che trascina con le adunche dita il giovane accusato, e scivola verso il trono guidata dalla spettrale mano del Livore, girano, a mulinello rapido d'aspo, quattro braccia sottili, quattro mani convulse, accompagnate nel loro movimento scattante dal sibilo di ciocche in fuga, di fiamme scoppianti dalla face, di drappi arrovellati.

Impeto di raffiche che si abbattono sul corpo del re; mulinello di braccia nevrotiche, di dita laceranti intorno alla Calunnia; contrapposta tensione rigida dello stecchito Livore, danno alla allegoria una vita altrimenti impressionante e diretta che nel racconto di Luciano e dell'Alberti. Dietro al gruppo scatenato dalla Calunnia, due figure chiudono il corteo con un nuovo energico contrapposto: la Verità tesa verso l'alto, e l'ammantata figura della Penitenza, dantesca per il lugubre passo inceppato, la schiavitù delle mani convulse che invisibili manette sembrano tenere in croce, il ghigno del volto tra le ciocche grige, il veleno dello sguardo sfuggente dall'ombra del cappuccio a saettare, di traverso, la candida figura della Verità: il

grigio fantasma sotto la nera cappa, con i suoi biechi movimenti, col suo passo inceppato, sembra uscito dalla schiera degli ipocriti di Dante curvi sotto le cappe di piombo.

Lo slancio della Verità serra d'improvviso il tumulto e l'ira dei moti in questa grande composizione a contrasti ripetuti di linea e di colore. Tra le chiare tinte delle altre vesti, il saio livido del Livore, il saio nero della penitenza segnano due pause nella composizione. Il termine rigido dell'orizzonte esalta, col suo tagliente profilo tra mare e cielo, la rapidità della linea che schiocca sferzate nell'aria o corre col vento del mare, muovendo insieme i personaggi della scena e le statue inquiete entro le nicchie, le raggiere delle conchiglie aperte dietro i loro capi in mobili nimbi.

I contorni spinosi della Penitenza, le pieghe spezzate, la incisiva precisione del segno, la portentosa agilità dell'architettura collegano il quadro della Calunnia a una gemma dell'arte botticelliana: la *Derelitta* di casa Pallavicini (fig. 135).

La nudità grigia di un muro di cinta, rigidamente sagomato in profili di tutto slancio, costituisce il fondo, ampio e sgombro, del quadro, anzi, parte viva di esso: due attori compongono il dramma: la donna inconsolabile, la casa inesorabilmente chiusa al suo pianto. E subito il genio botticelliano si manifesta nella disposizione reciproca della figura e dell'edificio: la donna rannicchiata, in profilo, sull'angolo del banco di pietra; spostato dal centro l'arcone, che nella sua profondità incanala tutte le forze vive del quadro, tipica dote delle architetture di Sandro, dalla slanciata rovina del giovanile tondo con l'*Adorazione de' Magi* alle gementi vele della *Calunnia*.

Ogni contorno architettonico esprime nella sua precisione la massima elasticità: tanto gli orli a fil di zinco tesi che delineano gli acuti spigoli dei banchi di pietra, quanto le stirate fasce delle lesene, o gli interstizi profondamente incisi tra i mattoni della muraglia. Evidenti impronte del genio di Sandro sono la felina agilità di slancio dei gradi in ascesa, con brevi piani che non segnano costa; l'enfasi dell'arcata che si sprigiona con slancio irresistibile dalle nude pareti, e si apre a cavo sonoro di tromba come gli occhi brunelleschiani: persino le irregolari

chiazze dei mattoni e del lastricato comunicano il movimento botticelliano, di sostanza che si dilati e si sollevi, alla gelida pietra.

Sullo zoccolo di quella casa grigia, con la testa sepolta tra le mani convulse, il sottile piede puntellato disperatamente al suolo, il volto nascosto dai neri colubri della chioma, una donna singhiozza nella solitudine. Zig zag febbrili delineano i contorni della figura spezzata e tesa dallo spasimo, mentre il cespuglio dei neri capelli ricade a gronda, come sopra il portone le punte gigliate che difendono l'ingresso alla casa.

Le vesti sparse sui gradi della scalinata, viventi ancora, nel lugubre affloscimento, la febbre delle mani che le han lacerate, irte di aculei nei lembi frastagliati; un fascio bieco di luce, che fende improvviso l'ombra dell'atrio, completano il quadro sobrio di linee, ricco di sottintesi. La *Primavera*, la *Nascita di Venere*, ci avevano fatto conoscere nel Botticelli il lirico poliziesco delle Maggiolate fiorentine; la *Derelitta*, è un dramma d'inarrivata potenza. La porta chiusa tra le mura grige, la donna velata dal nero casco dei capelli si circondano della stessa irresistibile suggestione di mistero: i singhiozzi dell'abbandonata si levano disperati, risuonando nella cavità profonda del voltone, frangendosi contro la porta chiusa rigida muta che non s'aprirà davanti a lei mai più. E il grigio delle mura irruginite dal tempo, la freddezza delle rare taglienti luci, il bianco avorio della tunica e il nero intenso funebre della capigliatura, raccolgono la loro gamma triste dalla disperazione tragica di quel pianto senza risposta.

Un disegno nel gabinetto del museo di Amburgo (fig. 136) richiama al nostro pensiero le forme botticelliane nel tempo della *Derelitta*. Rappresenta un nudo di donna con gambe in croce e inclinate al ginocchio, come se la figura dovesse poggiare sopra un sostegno, e la testa affondata nel cavo delle braccia, piegate ai gomiti e tese con violenza a formar cerchia al volto: immagine di Disperazione, percorsa per tutte le fibre dell'agile nudo dal sussulto dei singhiozzi, abbattuta da irrefrenabile pianto. La sottigliezza del segno, la purezza delle forme robuste e flessibili, l'ombra fitta vellutata e rapida, il

modellato sicuro e nervoso del nudo, il segno che descrive lungo il profilo del torso il trasalir dei muscoli nel pianto, la esaltazione patetica del movimento richiamano le opere del tempo tardo di Sandro. Le braccia tese, serrate con simultaneo impeto, disegnan contorni acuti come grido; della testa appare solo, in uno sbuffo nubiforme, la chioma; invisibile è il volto inabissato dal pianto nella cerchia delle braccia e delle spalle, che ripercuote ne' suoi contorni il brivido dei singhiozzi, ed esprime nel cuneo dei gomiti, appuntati con estrema violenza, il parossismo del dolore, l'impeto selvaggio della disperazione.

Il mistero creato, come nel quadro, dal celarsi del volto, aumenta l'impressione di un dolore incancellabile infinito eterno, quale la penna sottile del Botticelli disse nei contorni dei reprobri incalzati fra le scheggiate rocce d'Averno dagli strumenti della vendetta di Dio.

Circa al tempo della *Derelitta* dobbiamo ascrivere anche l'Annunciazione del museo Kestner di Hannover, da noi attribuita, in *L'Arte*, 1921, pag. 137, a Sandro Botticelli (fig. 137).

A gradi, come nella *Derelitta*, il pavimento di marmo rosato sale verso il piano marmoreo della stanza, aperta, per un uscio a lineate cornici, sopra la camera da letto; strisce orizzontali d'oro vecchio orlano i gradi, tagliati con precisione, a margini incisivi e metallici, che danno, per contrasto, valore alla mirabile flessuosità delle due immagini: la Vergine e l'Angelo. Per gradi, con pause ritmiche, si dispongono le figure entro lo spazio, con un crescendo di leggerezza e di slancio verso l'alto: la suora inginocchiata al primo piano, raccolta, dal trepido gesto di orante, in un contorno rattenuto e sintetico, schiacciata dall'umiltà del gesto, grave anche per la nota cupa del saio; l'angelo, al secondo grado, portato ancora a volo dall'impeto delle grandi ali; l'alta figura inchina della Vergine; disposte in vari piani, con ardito crescendo di slancio verso l'alto, le tre figure rientrano in una stessa orbita elissoidale di moto. Vieppiù si gode il ritmo della composizione seguendo con l'occhio i particolari delle figure: i contorni rigidi del bianco copricapo dell'orante, i solchi scavati nella greve tunica

nera, il taglio sintetico dell'occhio di Maria e le pieghe spioventi sul corpo illanguidito, la serica voluta del manto roseo, che accompagna l'arco di due grandi ali e di una veste, il raggiar improvviso dei petali schiusi – candide ciglia – al sole. Una sottile armonia di colori, un accordo lieve e delicato di rosa svanito, di oro vecchio, di verde olivo, di bigio e di nero, aumenta il fascino del piccolo quadro compreso nel ciclo di opere che racchiude la Comunione di San Girolamo e la Derelitta Pallavicini.

Anche il disegno per il ricamo nel Museo Poldi Pezzoli rappresentante l'*Incoronazione* (fig. 138) e i due tondetti con l'*Angiolo* e l'*Annunziata* a Palazzo Corsini (figg. 139-140) si associano alle opere di questo tardo periodo botticelliano.

Per l'arte del ricamo, il Botticelli ha fornito disegni: prova il cappuccio di piviale nella Galleria Poldi Pezzoli di Milano, vicino di tempo agli affreschi che decorarono Villa Lemmi. La Vergine in ginocchio davanti al Redentore, che tiene sospesa sopra il suo capo la corona di gloria, richiama subito la Reticorica in trono in uno dei due affreschi. Il ricamatore ha saputo renderci intatto il valore della linea botticelliana nelle pieghe a fuso del manto della Vergine, nelle ciocche di lana bionda sfilate sotto l'increspatura del velo, nella sensitiva affilatezza del profilo. Il Redentore è seduto in trono; la Vergine si umilia ai suoi piedi, flettendosi in curve di conca marina. Due candelabre composte da ricche balaustre a scanalatura e da coppe di frutta servono agli angeli per agganciarvi la stoffa di un ampio baldacchino, motivo affine a quello della pala di San Barnaba nella Galleria dell'Accademia a Firenze. Uno stemma portato da due angeli a volo e l'immagine di un serafino chiudono con frastagli di prezioso effetto ornamentale la punta a cuore del cappuccio.

In un salottino della galleria Corsini di Firenze, sono quasi nascosti tra i grandi quadri delle pareti due medaglioni di minima misura, certamente parti di qualche ancona mutilata, raffiguranti l'Annunciazione.

In un tondo l'angelo genuflesso infiora col tralcio di giglio il limitare della stanza di Maria; nell'altro la Vergine, in-

terrotta la lettura, china la fragile persona, mentre dalle schiuse labbra, in un soffio, s'involano le parole d'umiltà: « Ecce Ancilla Domini ».

I guasti hanno corrosso alquanto il volto dell'angelo, indurendo e fissando le mobili linee dei profili botticelliani, ma i frastagli delle bianche pieghe appuntate sul pavimento, il fiotto del manto rosa e lo slancio delle ali, la vita delle stoffe fluenti dal busto inchino e lungo il braccio per scavare, con repentina crudezza, solchi concisi dal cinto lungo il fianco, ci serbano intero il godimento del complesso ritmo di Sandro. E intatti sono i rapporti di colore, l'ineffabile armonia del bianco avorio di ali e di veste col rosa del manto, col fondo bigio.

Il movimento si esaspera nell'altro tondo, per il contrasto tra l'impeto di raffica che investe l'esile stelo dell'immagine e s'ingolfa nella tenda, e l'architettura geometrica dei mobili attornianti, tra l'arco vertiginoso che l'orlo del manto descrive aprendosi a sinistra, e la crudezza lancinante delle pieghe tese a destra fra il ginocchio piegato e il braccio sospeso.

Tanta esaltazione del movimento, una così complessa alternativa di scatti e di abbandoni, di angoli e di curve, una così vibrante sottigliezza di forme e acutezza di linee, appare solo nelle opere di Sandro posteriori al commento figurato della *Divina Commedia*. La tenda ripiegata, come da uno strappo violento, verso l'esterno, ci richiama, con doppia veemenza e slancio, la cortina che s'apre sullo scrittoio di Sant'Agostino nel quadretto degli Uffizi; e i cannelli del panno d'avorio, tesi e grondanti dal piano dell'inginocchiatoio, trovano parallelo nel camice del sacerdote, che comunica il San Girolamo del Museo metropolitano di New York. La linea s'ingorga e si tende, fluisce e si spezza, singhiozza e mormora: esprime una sensibilità sovracuta, il ritmo vibrante di esaltazione e di sofferenza, che è proprio all'ultima fase dell'arte del Maestro.

Mai più che in questa immagine così tremante e leggiera, così esile ed alta, nel fragile equilibrio della figura, lieve come il sospiro esalato dalle labbra schiuse, nella profondità della

linea che s'inarca tra il ginocchio inflesso e il nodo delle mani in croce, l'arte di Sandro Botticelli avvicina le flessuose trame della linea orientale. Ma bastano lo slancio di una cortina, come vela gonfia di vento, la tensione di una stoffa, la riquadratura brunelleschiana dei mobili tra le cornici affilate e distese, per mostrarci come quel miracolo di leggerezza, di spiritualità lineare, sbocci dalla terra che vide fiorir l'arte nervosa di Donatello e di Antonio Pollajolo, e diede vita al dinamismo plastico di Michelangelo. Alla soave armonia di bianco avorio, di rosa e di bigio, che intona il colore nel medaglione con l'angelo, rispondono contrasti vividi: sul fondo scuro, sulla veste rosso viola e il manto azzurro cupo, ridono il bianco argentino di un drappo, il carminio di una coltre, squilli sulla cadenza dei bruni, echi, nel colore, dei contrasti tra le fluenti linee della Vergine e il lembo teso del manto.

Ma, soprattutto, si gode, in questi due frammenti, la spontaneità del pennello che, senza tormento di ricerche, senza definizioni marcate di contorno, disegna e colora, di getto, uno dei più incantevoli sogni di linee, creati dal pittore poeta di Firenze polizianesca. Nodo di nastro le bianche mani in croce, raggi le esili dita; mai la forma di Sandro fu più eterea e sottile.

Alquanto più tardo della *Calunnia* e della *Derelitta* può suppersi, per la febbrile spezzatura della linea, il piccolo *Santo Agostino nella cella* (fig. 141). Una cortina che si avventa, correndo sull'asta di ferro, di là dalla cornice di appoggio, apre davanti allo spettatore la breve cella del Santo, sormontata da una volta enfatica. Le linee si animano di vitalità quasi spasmodica nella loro pungente sottigliezza: tra il pavimento e la volta, coi suoi gonfi cerchioni scoccanti entro l'angusto spazio, l'asse dello scrittoio sbarra la cella. L'inquietudine della mano imprime vita convulsa a ogni oggetto: alle pagine di un libriccino, sollevate come da fiamma; ai frammenti di carta, fantastiche forme di farfalle bruciacchiate che agonizzano sul pavimento, di aspidi che rizzino le testine fischianti; se si dovesse tradurre in voce il movimento della linea, la voce sarebbe ovunque sibilo: sibilo dei cartocci convulsi, sibilo dei

fiori che s'allungano dal tondo con la Vergine verso il nimbo del Santo; la linea, sempre più metallica nelle turbinose curve e nei bruschi profili rettilinei, prende accenti acuti e striduli.

* * *

Contemporanea a quest'ultimo ciclo di opere è la serie di disegni a illustrazione del codice mediceo della Divina Commedia, divisi tra il Vaticano e il Museo di Berlino, e composti dopo il 1494 dal Botticelli, autore dell'altra serie, oggi perduta, che originò le stampe del Dante pubblicato dal Landino nel 1481. Ai disegni danteschi si collega un ritratto del poeta che dalla collezione Seymour passò a quella di R. Langton Douglas (fig. 142).

Il segno nero, a carbone, delinea con rapidità nervosa il contorno della fronte vasta, del naso aquilino, del mento sporgente, serbando, pur nella sua larghezza e nel suo lanoso spessore, la serpentina continuità d'archi data, ad esempio, nella predella della pala di San Barnaba, al profilo di Salomè, dal segno crudo affilato esilissimo.

La piega, tesa dal labbro all'angolo della bocca, nel tessuto sottile delle guance scarne, ci è ben nota traverso immagini di tempo prossimo al ritratto, il re e il Livore nel quadro della *Calunnia*, e tipici del Botticelli sono l'arco accentato del mento, parallelo a quello delle immagini di Lorenzo Albizzi e della Filosofia negli affreschi della villa Tornabuoni, il caratteristico arco a virgola del sopracciglio, svolto con la rapidità di getto propria del segno botticelliano, esprime, nelle sinuosità fuggevoli, il ritmo di un lirico pensiero. Non una retta, nei contorni del volto nobilissimo: la piega della guancia, stirata, serba pure una impronta lieve di flessione, come l'arco del labbro superiore, appuntato all'angolo, quasi fisso da spillo; e la sottigliezza estrema della curva a S, che affila il contorno della mandibola, basterebbe di per sé a dimostrare la paternità botticelliana del ritratto.

Il contrasto coi lineamenti sinuosi rende più suggestive la fissità del volto sporto dall'arco del collo con l'irrigidimento

proprio dei profili di Lorenzo Tornabuoni e della Salomè, e la tensione del busto, con la stoffa segnata a pieghe, a solchi sintetici, a cannelli spioventi in fasci di raggi, in ampi coni. Con mezzi di semplicità estrema, Sandro ha raggiunto un ritmo di nobiltà e di eleganza perfette. Come la linea, il colore ripete note frequenti nell'arte botticelliana, azzurro chiaro, purtroppo restaurato, di cielo, rosso lacca di stoffe, caratteristico pallore olivigno di carni, verde cupo di foglie, che oscurano al passaggio, con l'ombra, la tinta tradizionale del lucco dantesco, dal ritratto di Giotto nel Bargello, in poi.

La mano rapida di Sandro Botticelli ha fissato sulla tavola, come inconsciamente, tanta è la spontaneità del tratto, la visione che il cantore della Firenze medicea, delle allegorie di Angelo Poliziano, si era formata di Dante, traducendo sulle carte del codice di Piero di Lorenzo de' Medici, con la punta della sua penna alata, le impressioni della Divina Commedia.

Verso la metà del Quattrocento il tipo accettato dalla moderna iconografia dantesca era venuto formandosi: massimo esempio il busto di Napoli, dove il Poeta sembra scrutare, con l'occhio indagatore, dall'alto, sospeso il respiro, chino il pollaiolesco profilo d'aquila, le tenebre dell'Inferno popolate di gemiti e d'urli. Vicino al profilo di Sandro nella tensione del volto inciso da grosso tratto è il profilo di Dante nella miniatura del ms. 1040 della Biblioteca riccardiana a Firenze: la testa si presenta eretta, lo sguardo fisso in linea orizzontale; persino la piega delle labbra trova riscontro nel ritratto botticelliano. Ma l'espressione del genio poetico, assente da questa dura immagine di scuola, raggiunge nel ritratto di Sandro altezza ideale; scompaiono le rughe lignee dalla fronte sovrana; i lineamenti irrigiditi, lo sguardo fisso, diritto, profondo, figurano, nell'Alighieri, l'immagine eterna del Veggente.

E' nota la differenza d'aspetti assunta nei disegni del Botticelli dall'immagine di Dante, che spesso, in particolare sulle pagine illustrative dell'Inferno, si presenta con infantile volto rotondetto, in infinite varianti d'espressione, raggiunte per mutamenti lievissimi di un segno squisitamente nervoso e sensitivo.

Alcune, tuttavia, si avvicinano al ritratto Douglas, specialmente nella serie bellissima dell'ultima cantica: si direbbe anzi che il tipo di Dante, quale appare nel quadro, si elabori nel commento del Paradiso, e la pittura sia da porsi proprio alla fine della Commedia figurata.

Eterea l'immagine del Poeta sollevato, nel disegno illustrativo del primo canto, da zeffiri di primavera traverso i virgulti in germoglio del Paradiso terrestre: la sagoma acuminata del mento già accenna al tipo definito nel quadro, ma tutto il volto esprime il sospiro: dalla bocca socchiusa agli occhi estatici, appuntati a una lontana meta di luce. Più si chiarisce il profilo del ritratto, col naso aquilino, i solchi al limite delle guance, la tradizionale maschera di vecchia Sibilla, nel disegno relativo al secondo canto. Ecco infine Dante, nella chiusa della terza cantica, nel commento figurato al canto XXVIII, tra le schiere d'angeli che sembrano attrarre nel loro moto rigido e veloce, di freccia, la sua figura tesa, piegarne il busto, il volto abbagliato di luce. L'acuto profilo è prossimo a quello della pittura, ma ogni lineamento esprime il tremito dell'emozione: gli occhi s'affissano in alto, abbacinati; la bocca s'apre a un grido.

Luca Signorelli, che presenta Dante, nella cappella Brizio a Orvieto, fra i monocromi illustrativi della Divina Commedia, affacciato a una finestrella, intento al volume con prontezza repentina di moti, arcigno profilo di vecchia Parca, ne dà un'immagine, tanto meno nota e tanto più alta, nell'affresco dell'Anticristo, incidendo anche più affilato il profilo, e nella ferrea acutezza dei lineamenti, nelle serrate labbra, nell'occhio fisso, impersonando l'impassibilità stessa del destino. Raffaello comunica al volto di Dante, nell'affresco del Parnaso, finemente ombrandolo, la sognatrice dolcezza propria a tutte le sue creature; Sandro Botticelli trasfigura idealmente il ritratto del poeta, pur serbandone il tradizionale profilo: la sottil piega amara delle labbra al limite della guancia, la fissità del teso volto, dell'occhio lungimirante, pensoso e triste sotto l'arco d'ala del sopracciglio, esprimono una sublime astrazione dal mondo reale, l'anima assorta del veggente. Il

Poeta, coronato, come nei disegni della Divina Commedia, d'un tralcio d'alloro, le cui foglie di velluto ascendono, ali di farfalle notturne, verso il culmine della fronte, sembra chiudere nello sguardo il mistero dei mondi da lui cantati; il pittore visionario ha figurato, nel ritratto di Londra, il poeta delle Visioni.

L'acuta impressionabilità, l'onnipotente facoltà espressiva della linea è la forza maggiore dei commenti botticelliani alla Divina Commedia (figg. 143-167): rende possibile, al sottile spirito di Sandro, tradurre nell'aspetto del Poeta, con minime varianti, talora, d'atteggiamento, con impercettibili solchi nel volto, con la disposizione modificata delle pieghe, i sentimenti espressi dai versi di Dante: l'indagine del commentatore e la virtù del suo segno raggiungono spesso finezze sorprendenti d'interpretazione.

Brevi svolazzi, — tratti a fil di ferro — descrivono i brividi del fiume, nel canto IX, come volo di faville; levità di segni radenti esprime, nell'VIII canto, la corsa vertiginosa delle acque intorno alle torri, che si dilatano con vivace forza espansiva verso le cime, leggiere e vuote come gabbie intrecciate di giunchi; reticolati di fil di ferro tremuli tessono l'aggrovigliata trama delle rocce che formano sfondo agli episodi del canto XII. Anche nelle pagine meno felici, come quelle d'illustrazione ai canti XVI e XIX, l'occhio si ferma su magnifici particolari: un nudo pollaiolesco svolgentesi ad arco faticoso, prossimo allo schianto, eppure stupendamente accentrato: un altro, di scorcio sull'orlo della fossa ardente, con la persona piegata in due, le braccia girate a ruota su piano verticale: schizzo di *clown* che si disponga al salto del cerchio, senza pari nell'arte italiana per l'espressione rapida della linea, costruttrice di movimento e rilievo. E sempre il segno a penna, febbrile ed acuto, imprime vita caotica ai massi scricchiolanti, lievi e corrosi. Giochi di funamboli, roteanti con le membra slogate, traducono spesso le convulsioni dei dannati nell'illustrazione dell'Inferno (canto XXXIII, canto XXI: dannato sulle spalle di un demone). Una mobile rete di maglie ferrigne interpreta i bolori della pece nel disegno per il canto XXI (barattieri); e da

quel campo di ferro sbocciano i gigli delle alabarde, che si aprono in scattanti ventagli nel canto seguente. E il motivo è ripreso, in un crescendo di bellezza, dal disegno per il canto XXIII, dove la composizione si svolge con grande e chiara semplicità in due zone: sopra il corteo faticato degli ipocriti, passa l'obliquo volo dei mostri insequenti Dante e Virgilio — intrico di ceffi ghignanti, di corna ritorte, di ali spinose, tra sbarre di alabarde gigliate. Ma il capolavoro dell'illustrazione botticelliana a questa cantica è la pagina del canto XIII, tessuto di rami coralliferi e spine, di agrifogli pungenti, di levrieri in corsa, di Arpie e nudi umani intrecciati, da ghirigori e curve veloci, con la superba stoffa dell'arabesco. La continua frattura dei tronchi e dei rami, il sottile frastaglio delle foglie compongono un laberinto inestricabile, entro cui nascono e si perdono, svolgendosi per fili esilissimi, le elastiche volute, snodate o racchiuse, dei corpi. L'effetto di questo viluppo minuto e febbrile, di questo ricamo senza un punto inerte, è esaltato dai contorni di scuro più intenso, che danno agli acuti frastagli dell'agrifoglio, ai lineamenti delle figurine convulse, alle più minute spire, un risalto graduato inteso a scandire il ritmo singhiozzante della linea.

Nel Purgatorio, la distribuzione delle figure per gli ascendenti piani della montagna conduce a un più chiaro schema compositivo, a effetti di bassorilievo con distacchi nitidi da zona a zona.

Le belle pagine si fanno più frequenti: gli episodi si fondono. Quattro volte, in quattro momenti diversi, il commento figurato al canto IX ripete, nella zona superiore, la figura di Dante, senza ne venga confusione, tanto sottilmente s'incatenano i movimenti delle successive figure; nè si saprebbe abbastanza ammirare il vario ritmo dei panni, delineati a contorni di tenue graffito: le vesti fremono, ventilate dalla corsa, sulla terza figura di Dante, che vola con incomparabile levità di passo verso l'angelo; si stirano in linea di resistenza, nella seconda che avanza a passo faticoso, lottando ancora con la nebbia del sonno; avvolgono, con morbida flo-scezza di piume, il dormiente aggomitolato sul terreno. Ognuna

di queste figure del poeta è una prova dell'estrema sensibilità propria alla linea di Sandro. Più agitata e veloce è la scena della pagina seguente, con i fregi a esaltazione dell'Umiltà: bellissimo fra tutti, per impeto travolgente di linee, il quadro di Traiano e la Vedova: turbine di uomini e cavalli che si rovescia da sinistra a destra, traverso l'arco di una porta trionfale, tra fughe serpentine di stendardi e siepi di alabarde. La fitta maglia dell'arabesco si tesse di superbi particolari: e basterebbe discernere tra quelli la figura della Vedova, ogni linea della quale ripete il gesto supplice delle braccia. Come spesso nell'opera del Botticelli, si vedono, in quest'orda travolgente, motivi che ricompaiono nell'arte di Leonardo: feroci teste di cavallo, e un gruppo di cavaliere e cavallo impennato, nell'angolo a destra del quadro, che si direbbe preparare i disegni vinciani per i monumenti equestri.

Tra le più notevoli pagine delle illustrazioni al *Purgatorio*, è quella del Canto XIII per la sottile disposizione a fregio dei ciechi, l'infinita varietà di sfumature che esprime l'abbandono di corpi stretti l'uno all'altro come per terrore delle tenebre, il movimento smarrito del cieco, l'annichilimento dell'essere. I gruppi delle figure, in cumuli soffici, di pecore che si facciano a vicenda riparo dal sole; l'oppressione dei corpi schiacciati al suolo, stanno in immediato contrasto con il frenetico, e quasi bacchico, movimento di Dante.

Paragonabile al disegno della selva dei suicidi per l'immaginosa invenzione del tessuto lineare, è il commento al canto XXVI, intreccio veloce di spirali fiammee e di svelti profili umani in fuga.

Ma le più belle pagine dell'illustrazione a questa cantica sono le ultime: a cominciare dalla visione paradisiaca di Matelda, fantasia di linee rarefatte, incise quasi a punta di diamante nel cristallo: aste parallele di tronchi che inquadrano i diversi episodi; ponti fragili di rami che giungon le abbrevidenti cime sul capo di Matelda o piegano al vento i fusti sottili, di giunco: ghirlande tessute intorno ai nudi tronchi di quel pallido invernale paese con sottili virgulti tocchi dal primo soffio di primavera. Il temperamento « visionario » del

pittore appare traverso la tenuità veramente argentina del segno che delinea questo bosco irreale dove tutto sembra sospeso nel vuoto: gli arbusti che rigano lo spazio, le figure sfioranti l'erba, soprattutto Matelda, che si curva a cogliere i fiori, e avanza a volo lieve contro vento, sotto un'esile cornice di rami.

Seguono a quest'idillico disegno le pagine che traducono la visione apocalittica. Nella prima, a commento del canto XXIX, il sacro corteo, preceduto dai sette angeli, si svolge entro la parabola segnata dal corso del fiume Lete, con velocità fulminea che trascina nella sua corrente la danza lieve di Matelda. Ai lati del carro, le quattro Virtù cardinali girano in ruota vertiginosa, mentre le teologali intrecciano una saltellante danza bacchica: sopra il corteo, le vampe dei sette candelabri ardenti, le sette strisce di arcobaleno, falciano l'aria ripetendo nel vuoto la veloce parabola del fiume. I segni, sempre più tremuli e rapidi, spolverano le figure di corrusche faville, di atomi danzanti. E una vita effimera, primaverile, alata scaturisce da quello sfarfallio di tocchi.

Una maggiolata fiorentina è la processione della pagina seguente: la festa dei fiori intorno al carro di Beatrice:

« Così dentro una nuvola di fiori,
Che dalle mani angeliche saliva,
E ricadeva giù dentro e di fuori,
Sovra candido vel cinta d'oliva
Donna m'apparve sotto verde manto
Vestita del color di fiamma viva ».

I sette angeli si sono fermati di fronte al carro trionfale, formando muraglia di sé e dei sette candelabri, che coprono di un cielo di fiamma il corteo; gigli e rose cadenti ricordano la scandita pioggia di fiori sul mare di Venere e nel cielo dell'*Incoronazione*; intorno a Beatrice, fanciullette fragili come gli angeli nel tondo dell'Ambrosiana compongono un intreccio di forme umane leggiere e di corolle che sfarfallan per l'aria all'unisono coi folleggianti ricci, con le vesti increspate, in un solo crepitio festoso, in un tintinnio d'argento. Tralci di gigli

e rose rotan nell'aria, passando da mano a mano in quel tripudio di festa pagana: un angelo scivola sull'orlo del carro, un altro rovescia il suo minuscolo corpo, in un sol fascio coi fiori, nel carro di Beatrice; la Fede chiude con volo di libellula il tumulto della schiera festosa, lo scompiglio di forme create e fuse dal volo di brezze primaverili tra farfalle e fiori.

Il commento alla seconda cantica si chiude con una visione apocalittica: il cerchio delle Virtù piangenti intorno a Beatrice, sospinte e curve da raffica fra i rigidi tronchi del bosco, che l'anello dell'Eunoe separa col suo nastro ondato dall'altra riva fiorita. Gli episodi sono agevolmente e chiaramente distinti dalla varia direzione delle figure, ma la linea della composizione si svolge con magnifica unità di corrente nel gruppo che traversa, in diagonale, il bosco chiuso dalla cerchia magica del fiume, riunendo, con alternative di moto ondeggiante, le figure sedute ai piedi dell'albero a Matelda che immerge Dante nelle acque dell'Eunoe.

L'incantevole pagina di Matelda ha il suo riscontro nella prima illustrazione del Paradiso: due figure lievi argentine s'involano, trascinate l'una dall'altra, da un etereo bosco di virgulti come da una ghirlanda di giunchi verso l'aerea falce del primo mobile: sottile combinazione ritmica di due correnti in direzione contraria (gli alberi e le figure), di opposte brezze d'aprile che scivolino rapide, senza peso, sui fiori.

Nel Paradiso, gruppi isolati di Dante e Beatrice commentano, con infinita varietà di movimento, con profonda semplicità di schema, i successivi canti: a cominciare dal secondo, dove la caduta rigida della veste di Dante, dilatata a campana, resistente al vento, contrasta con le disciolte linee della sua guida, tramiti melodici fra l'immagine del poeta e il cerchio. Nel cielo della luna (canto III) la tesa figura di Dante, pilone di resistenza alle fuggenti linee compositive, si stringe all'aerea forma di Beatrice, leggera e fremente come sciarpa di velo al vento, pronta ad abbandonarsi, per gli archi molli delle vesti e del braccio, all'aria mossa dalla rotazione del cielo e disposta a rapirla con sé.

Non meno squisita che la distribuzione delle minuscole

figure entro la mezzaluna del canto III è la disposizione sparsa, ancora entro spicchio lunare, delle piccole anime volanti, nel disegno illustrativo del canto IV, sospese tra le lacune aperte dalle « parvenze » già scomparse (« come per acqua cupa cosa grave »). La rotazione leggera delle finissime figurine, che seguono con levità progressiva il movimento veloce del cerchio, suggerisce la rapida traiettoria circolare del cielo. La fissità della posa di Dante nel commento figurato al V canto è in suggestivo contrasto con l'agitazione fantastica delle vesti e dei capelli di Beatrice, raggio ondato del cerchio, sospesa nell'aria mossa dal vento, coi piedi riuniti sulla linea botticelliana di volo. Beatrice, che nel canto XIII precede Dante scivolando leggera nel vuoto, ci ricorda le ritmiche cadenze, le piumose forme delle Grazie porgenti fiori a Giovanna Tornabuoni. E sempre la tensione o l'ondeggiamento aereo dei corpi, lo slancio trascinatore di un braccio, l'abbandono calmo di un gesto, lo schianto repentino di una linea di contorno (Dante nel disegno al canto XV), commentano i fugaci movimenti dell'animo. Nel disegno per il canto XXVIII è ripreso lo schema del canto III, su più vasta scala. Dietro Beatrice e Dante, i cori degli angeli compongono serie concentriche di mezze ghirlande, traversando per strie fitte parallele, in volo obliquo, lo spazio. Le ciocche, le vesti increspate dall'aria, fluttuano con fantastica leggerezza; ma la schematica disposizione delle ali dà alle file degli angeli tale impeto di fuga da suscitare il movimento coordinato di Dante, il cui braccio piegato a schermo del volto e la testa e il busto indietreggianti si dispongono sulla stessa veloce obliqua della schiera di angeli dietro il suo capo.

Parallela al disegno per il canto IV del Paradiso è la pagina del canto XXIX, dove la variazione dell'aggruppamento dei cori angelici è trovata ancora rarefacendo le schiere, frapponendo vuoti tra le figure volanti nello spazio. Una fantastica fioritura di gigli fiammei abitati da cherubini, un nuovo lembo di ricamo animato, rende, nella pagina successiva, la « Primavera » sulle rive del fiume di luce, e le faville vive che « d'ogni parte si mettean sui fiori »; una serie di gradi in for-

ma di rosa interpreta l'ultima immagine del Paradiso dantesco: impercettibilmente tracciato a punta d'argento, il disegno lascia in noi il rimpianto di non veder compiuta la « candida rosa », al sommo della quale tre figurine minuscole si posano con leggerezza di api su fiore.

L'elaborato schema delle illustrazioni dantesche, la ricerca sottile di forme atte a fissare le immagini trascendentali del Purgatorio e del Paradiso, lasciano tracce in tutta una serie di pitture. Nella *Giuditta* della collezione Kaufmann (fig. 168) si accentua il tremolio lineare del Sant'Agostino, mentre lo allungamento e la sottigliezza estrema della persona anticipano le forme di libellula degli angeli nel *Presepe* di Londra. Le fitte luci d'oro, l'elaborato gesto delle dita che si intrecciano alle perle dell'elsa; il fascino del volto irregolare coi lunghi occhi di serpe; l'oscillazione della esitante figura, risvegliano in noi l'immagine degli invernali alberi attorno a Matelda.

Simili caratteri si notano pure nel Redentore della raccolta Morelli a Bergamo (fig. 169), nel San Sebastiano della Galleria Vaticana (figura 170), nelle *Deposizioni* del Museo Poldi Pezzoli (figura 171) a Milano e dell'antica pinacoteca a Monaco di Baviera (fig. 173), come nell'ultima guasta *Adorazione de' Magi* agli Uffizi (fig. 174). Il *San Sebastiano*, purtroppo incrudito dalla perdita della velatura, specialmente sul volto e sul collo, è prezioso nonostante i guasti quale espressione dell'ultima maniera del Botticelli. Solo un'altra volta il pittore ci presentò la figura del Santo, nel quadro del Friedrich Museum: e il confronto tra le due opere, ugualmente allungate di taglio, uguali di soggetto, mette in evidenza l'evoluzione dell'arte botticelliana: fra questi due estremi si svolge la traiettoria del meraviglioso cammino che dalle cadenze melodiche della *Giuditta*, traverso i ritmi scattanti della danza delle Grazie nella *Primavera*, i languori del *Magnificat*, le sottigliezze lineari dei disegni danteschi e della *Calunnia*, giunge

ai vortici di curve, alle esacerbate rigidezze delle predelle di San Zenobi.

A Berlino, la figura del Santo, sollevata da terra sul piedistallo di due mozzi rami, traversa in lunghezza, con dolce ritmo di ondulazioni, il raso cilestrino del cielo, solcato in alto da due strisce di nuvole, che avvalorano, col suggerimento di una orizzontale replicata, ma idealmente vaporosa e lieve, il dominio delle verticali nel quadro. Le braccia del giovane sono avvinte al tronco argentino dell'albero, ma non si avvertono i legami, così meravigliosamente librato nel vuoto è il corpo snello, china la testa pensosa, arcuate con riposante abbandono le membra, in un'atmosfera di sogno, fra terra e cielo. Il Pollaiuolo (di cui pure sin dalle prime opere Sandro Botticelli eredita la vitalità della forme e del segno), dipingendo, nel quadro di Londra, il *Martirio di San Sebastiano*, rappresenta la scena in azione, il santo sollevato dal tronco d'albero sulla cerchia degli aguzzini, e per isfondo un paese minuto, complesso di linee, aspro e torturato. Degli aguzzini, chi prende la mira e chi incocca la freccia: i contrasti fra le pose angolari o verticali variano i piani del gruppo: costruzione e movimento, metalliche asprezze, espressioni di dolore, di ferocia, di fisica tortura o di energia violenta, ci fanno conoscere il Pollaiuolo nel suo linguaggio pronto, crudo e veemente, nel suo impeto di lottatore: gli arcieri mirano al bersaglio come in una gara di destrezza e di forza: rappresentano di nuovo, nella tensione delle forme, nello slancio delle elastiche membra, le perdute *Fatiche d'Ercole*. Da questa violenza ed evidenza d'azione, dalla complessità costruttiva, dalla realtà della scena, rifugge il seguace di Antonio Pollajolo: il paese rimane, è vero, ma appiattito sotto la cristallina parete del cielo, con minuscola torre e alberetti nani, e frastagli d'acque azzurre. Anche gli arcieri si vedono, ma relegati in distanza, insignificanti e puerili, simili ai soldatini di latta che caracollano tra i cespugli, nel quadro raffigurante il *Ritorno di Giuditta*, agli Uffizi. La realtà, insomma, e i dati del racconto sono attenuati, diminuiti d'importanza, relegati nel fondo del quadro per crear atmosfera adatta alla sognante malinconia dello

sguardo, alla profonda poesia dell'immagine, staccata dalla terra in un irreale fondo di cielo. Ed ecco subito, in questa interpretazione del soggetto, rivelarsi l'anima lirica di Sandro Botticelli.

Ogni membro dell'agile corpo esprime l'elasticità della giovinezza; un ritmo nervoso e soave ad un tempo regge gli archi elastici creati della posa noncurante e leggiara. E il corpo di seta argentina, il cielo di seta cilestre, su cui un albero quasi nudo ricama con grazia orientale un'esile trama di curve, intonano ineffabili musiche di colori e di linee.

Sviluppato in lunghezza anche il quadro vaticano, allontanato ogni elemento rappresentativo dalla scena, simile la posa delle braccia, il chiasmo tra spalle e fianchi: alla fine della vita, rievocando la figura del Martire, ecco che Sandro Botticelli ripete movenze dell'opera giovanile. Ma come mutato, inasprito, esaltato lo spirito, come crudo e tagliente il segno! Un vano rettangolare, limitato da nude cornici, include la colonna cui è legato il Santo, e accompagna, con la crudezza degli incisivi spigoli, l'acerbità della forma, stretta e forbita, tagliente e rigida nei contorni. Il declivio della spalla destra e il rialzo rispondente del fianco sono note comuni ai quadri del Museo Federigo e del Vaticano, ma, mentre nel primo l'arco della testa verso la sollevata spalla sinistra completa una cadenza soave e monotona di curve, in accordo con l'espressione di sogno, nel quadro di Roma, collo e testa inclinati a destra sino allo sforzo, secondo la mira dello sguardo fisso in alto, accentuano il declivio della spalla sinistra, esprimendo la tensione esasperata, il ritmo violento delle ultime opere di Sandro. E mentre le forme del Martire dipinto in giovinezza dal Fiorentino s'arrotondavano nel busto e nei fianchi, quelle del Santo a Roma hanno l'acerba lunghezza che sempre più s'afferma nell'arte del Botticelli dalla *Calunnia* in poi: i contorni del volto disegnano angoli di poligono, le morbide ciocche, con ritmo carezzevole inanellate sulla testa del Santo nel museo Federico, ora s'attorciano, drizzano uncino sopra uncino, formano cornice di sibilanti aspidi alla testa del Martire: il *pathos* dell'espressione accompagna l'a-

sprezza della linea. Nessun dubbio riguardo alla paternità botticelliana dell'opera: la tempra d'acciaio delle forme, la rigidità elegante delle pieghe incise nel pannilino d'avorio – quanto più sintetiche di quelle che serpeggiano nel drappo berlinese! – i contorni segnati da un fil di luce vitreo, il riflesso bigio argento del nudo, ne danno sicura certezza. E il capitello della colonna, con la suprema elasticità dell'abaco, il molinello delle volute d'argento brunito, le spire degli steli ravvolti attorno la campana, ci ripete i vertiginosi ritmi delle predelle di San Zanobi e del *Presepe* di Londra.

A questo periodo appartiene la tavoletta della collezione Morelli, rappresentante la storia di Virginia (fig. 175). Sei gruppi entro la sala: due nella nave trasversa, davanti alle porte che, per l'ardita proiezione delle cornici, si mettono all'unisono con lo slancio delle figure; due lungo le pilastrate, che si aprono dal fondo con impeto d'ali; un nucleo compatto di uomini e di cavalli nel mezzo.

Il cumulo a destra, di figure coinvolte, ricorda gruppi di ciechi nella illustrazione al Purgatorio; una funebre cadenza segna il passo delle donne in pianto verso il tribunale di Appio Claudio; le figurine del crocchio ove è rappresentata l'uccisione di Virginia, appaiono come volute di viva fiamma. Il contrasto si rinnova tra le due figurette della fanciulla in questi due gruppi: a sinistra col volto celato dal convulso nodo di esili mani, la persona schiantata dal pianto, immedesimata, per il disegno rettilineo di un fascio di pieghe, allo spigolo del pilastro vicino; a destra risolta invece in guizzo di fiamma, che lo slancio delle braccia e delle piccole mani, ripetuto da altre braccia e mani convulse, assimila alle spirali dei fregi sui pilastri, ai ghirigori lievi, quasi di fumo ascendente.

La sintesi lineare potentissima, la modernità della *Dere-litta* Pallavicini trova parallelo nella figura di Virginia, a sinistra del gruppo di cavalieri, schiacciata così dalla disperazione che sotto i suoi piedi par di vedere spalancarsi un abisso, mentre la libertà inventiva del leggiadro fregio composto per il canto XXVI del Purgatorio da spirali fiammee e da figurette in corsa si rinnova nel delicato arabesco delle figure a

destra, assimilate ai racemi sottili dei fregi: Virginia ghermita dal padre è la fiamma che s'invola dall'ara. Tali sottigliezze mettono il quadro Morelli vicino agli elaborati disegni della *Divina Commedia*; persino il fregio sulla porta a destra, per il fine tessuto composto dalla folla delineata a punta d'ago, trova paragone nel bassorilievo rappresentante Traiano e la Vedova.

Nel centro, in immediato riscontro, si vedono il giudizio di Appio Claudio e la preparazione della vendetta: il giuramento stringe il cerchio ferreo dei guerrieri trascinati dal lampo della spada di Virginio. La linea divien sempre più spiccata e rigida quanto più acquista di violenza il movimento: fini listelli rigano l'orlo dei gradi dell'alta scalea; regoli bianchi accentuano gli spigoli dei pilastri, riducendosi nella fuga prospettica a sottili strie vibranti e tese, come le cinghie che incidono i fianchi dei cavalli.

Contemporanea alla storia di Virginia è la *Storia di Lucrezia*, nella raccolta Gardner di Boston (fig. 176), con un fastoso scenario architettonico, entro il quale lampeggiano acute spade e scintillanti armature.

Nervosità esasperata di contorni, scintillio di vena fantastica giungono all'esaltazione nel piccolo *Presepe* di Londra (fig. 172), canto di Natale composto sopra un immaginoso schema di ghirlande. Nera cerchia d'abeti intorno alla capanna rigata da paglie d'oro, ronda di fanciulle e nuvole nell'aria, abbraccio d'angeli a uomini cinti d'ulivo, come i Seniori danteschi; e sibilo di rotuli snodati, dondolio di fragili diademi d'oro, ghigno di gnomi fuggenti tra l'erba: traduzione del racconto di Natale in leggenda di fate. Il pinnacolo obliquo della rupe di fianco alla capanna accompagna non solo il pencolante movimento della Vergine, trattenuta al suolo dal fil di refe di un orlo di manto, ma tutta la rapida traiettoria del gruppo. La forma tenue ubbidisce a leggi di movimento sempre più veemente e febbrile: ogni linea di Giuseppe è inquieta: dalle ciocche al vortice delle braccia, ai lustri uncini delle dita che s'avvitan convulse al ginocchio, al guizzo del piede arcuato; scatta da terra l'agile corpo del bimbo; l'elissi dei pastori in-

ginocchiati intorno agli alberi che reggon la tettoia della capanna si spezza di colpo, aumentando, per la distanza dei gruppi, l'impeto della traiettoria, la foga del turbine impersonato da una schiantata figura d'angelo. Sul tetto a pagliuzze d'oro, un gruppo di cantori: tre, bianco rosa e verde, schema di rapide conche tracciate da braccia sottili e pieghevoli come rami di ginestra, da soavi teste protese, da ali appuntite a freccia, traduzione in linee di movimento dell'effetto di argentine voci che si levino nel cielo mattinale. L'impeto che si sprigiona dallo scroscio obliquo di rocce dietro la capanna, come dalla spinta irresistibile dell'angelo a destra, come dal zig zag della strada, si coordina al veloce crescendo di movimento dei tre gruppi sull'orlo del prato: tre fasi di un solo abbraccio, in tre tempi; la distanza progressiva aumenta lo slancio e conduce dalla sottile ogiva del primo gruppo alla greca violenta dell'ultimo, dove scocca con furore tra due volti cozzanti, sopra due braccia avvinghiate, il bacio fraterno, accolto con ghigno bestiale da un diavoletto, che arde nell'erba per le lanterne gialle degli occhi, per le fiammelle scoppiettanti delle corna inflesse e della coda a fuoco d'artificio. A differenza che nell'*Incoronazione*, la trama di figurette acute, di rocce e strade a solchi di lampo si fonde in una sola fantasia di Natale con la danza degli angeli, ghirlanda tricolore sul cristallino cielo. La forma, già sottile negli angeli dell'*Incoronazione*, si affila vieppiù per fendere più rapida l'aria; la catena delle braccia allacciate a rami di ulivo si distende in festoni più rigidi; le curve scoccano dopo energiche tensioni; la danza trae rapidità dal filo continuo della corrente che trasporta le sottili forme combattute dal vento, mettendo all'unisono la loro ridda veloce col rapido giro delle nubi abbrividenti all'aria del mattino. I corpi piegano bruscamente e sembrano frangersi; le danzatrici ora lottano col vento, ora si abbandonano di peso nel vuoto, sospese fra terra e cielo; non si lasciano più trasportare dall'aria come nella pala fiorentina; la fendono con l'acuto profilo dei corpi. L'altalena dei cerchietti d'oro sospesi ai rami di ulivo, il sibilo dei rotuli scoccanti, il brivido dell'aria tra la sciarpa di nuvole, segnano il tempo a quella danza di li-

bellule. Le fantastiche danzatrici attuano l'ultimo ideale botticelliano di bellezza: cinture esili che sembran spezzarsi all'urto del vento, braccia sottili, di resistenza metallica, piedi arcuati, oblunghi volti; la gaiezza dei colori alterni bianchi rosa e verdi che riecheggiano per tutto il quadro, la festività dei rami d'ulivo lanciati nell'aria da braccia di persone invisibili, o infissi come candelabri entro il nodo di minute mani, la fantastica esilità di quelle figure di Ondina pronte a involarsi con un raggio di sole, di quelle festuche rapite dall'aria in vertiginoso volo, danno al racconto di Natale la poesia di leggenda che rievoca ancora, alla fine della vita di Sandro, tra il singhiozzo febbrile delle linee, il cantore lirico di Venere.

L'esilità degli angeli nel Presepe si ritrova nella Maddalena della *Crocefissione* Aynard. L'alta croce sbarra il quadro nella sua lunghezza, intersecando il limite del prato; lontana si profila Firenze con le slanciate cupole, le torricelle a cuspidi, i tetti rosati; e verso Firenze corre l'uragano che attornia la croce di vortici di fumo bianco e violetto; dal cielo, ove appare l'Eterno entro un medaglione, cadono piccoli scudi crocesignati in rosso. L'oscura allegoria si vale di elementi arcaici, ma la modernità della composizione non appare per questo meno prodigiosa. Il torso di Cristo — pesante e inerte — stona col nervosismo esasperato della figura di Maddalena: traduzione insuperabile del grido in pittura. Il lungo corpo, sospeso sulle erbe del prato, si stira, dai sottili piedi al profilo affilato del volto, in una sintetica obliqua, in una linea grido, che trova il diapason più acuto nel profilo teso della mandibola, nel cuneo aguzzo del mento. Magnifico, nel quadro, l'impeto della figura di Maddalena: folata d'uragano sorpresa al suo passaggio.

Il movimento giunge al parossismo nelle tre tavolette con storie di San Zanobi, due appartenenti alla Coll. Mond (figg. 178-179), una alla galleria di Dresda (fig. 180). La storia del Santo comincia in una delle tavolette Mond, con cinque scene: a sinistra, presso un monumentale palazzo, il Santo respinge la fanciulla offertagli in isposa; sulla gradinata e negli intervalli tra pilastro e pilastro dell'atrio di un tempio,

si svolgono le altre scene: il battesimo di Zanobi e di sua madre; la consacrazione. Gli affilati profili delle architetture, i fregi a fil di ferro delle candelabre, le suddivisioni minute e preziose di timpani di porte e di archi, i camici sfilati dei chierici, le dita esili, la sottil punta, a ricciolo gotico, dei piedi, sono l'ultima espressione dell'arte di Sandro: il contorno, acuito e teso, vibra fino allo spasimo.

Anche nella tavoletta del Museo Metropolitano di New-York (fig. 181), appartenente a questa serie, la sottigliezza di una linea precisa e tagliente s'accorda al nitore vitreo delle superfici. Torna al pensiero la *Storia di Lucrezia* a chi osservi la meditata disposizione dei gruppi nello spazio, sul pavimento levigato della piazza fiorentina, dietro il quale punte acute di cipressi e vene filiformi di arbusti si profilano sul cielo invernale.

Il movimento raggiunge la massima veemenza nella tavoletta con tre miracoli del Santo: liberazione di due ossessi, resurrezione di un fanciullo, guarigione di un cieco. L'agilità delle linee architettoniche, gli atteggiamenti a scatto del Santo Vescovo e del chierico accosto, il vortice scatenato dai gesti della madre urlante danno la misura della vita lineare propria alle ultime opere botticelliane. Il contorno acquista violenza estrema, la catena delle correnti si stringe sempre più tra figura e figura, disfacendo la forma.

Il nitore metallico del contorno appar meno evidente nell'ultima tavoletta: la *Guarigione di un ferito* e la *Morte del Santo*, per la densa vernice che l'appanna, ma l'instabilità e la veemenza dei movimenti, la loro coordinazione istantanea ripetono gli effetti delle tavole di Dresda. La bufera imperversa per le vie fiorentine entro i fastosi templi adorni di marmi e di candelabre ageminate: pazzia e terrore compongono le figure in schemi di turbine.

L'ARTE DEL BOTTICELLI

EPILOGO

SANDRO BOTTICELLI, con la sua linea espressiva di movimento, conclude le ricerche di tutta una serie di artisti fiorentini, da Donatello ad Antonio Pollaiuolo, appartandosi da essi per l'acuta stilizzazione della forma subordinata al contorno, per il risalto impresso alle figure mediante la grafia di un segno acerbo sottile profondamente inciso.

Opere primitive come la *Giuditta* degli Uffizi, mancante di ritmo tra le linee delle due figure, sebbene deliziosa per il contorno armonico dell'eroina e la gamma del colore, non rappresentano chiaramente la figura dell'artista; ancora indefinite sono le vie dell'arte, a lui incerto tra la fluente linea di Filippo Lippi e le violenze di Antonio Pollaiuolo.

La pienezza quasi verrocchiesca del rilievo concorda invece con la definizione del contorno energetico nella *Madonna dell'Eucarestia* e in molti particolari dell'*Adorazione de' Magi*, finchè, nel gran quadro della Primavera, per la prima volta, la linea, incisiva e determinata, acuta e sottile, subordina a sé la forma; il ritmo complicato delle Grazie è la prima traccia nell'arte botticelliana di quella acuta e quasi dolorosa sensibilità del contorno che s'accentua sempre più traverso le ultime fasi e che, invano cercata dall'artista nella pollaiolesca *Fortitudo*, appare quando egli, nella *Primavera* e nel *Sant'Agostino*, tende a dare alla linea l'aspra robustezza di Andrea del Castagno.

A Roma, negli affreschi della Sistina, le correnti a contrasto si coordinano, s'intrecciano da figura a figura, da gruppo a gruppo, e si accentua la rapidità, l'elettricità del movimento.

Il ritorno di Sandro a Firenze inizia il periodo maggiore e tipico, il periodo della *Nascita di Venere*. La linea divien sempre meno pollaiolesca, meno costruttiva di modellato e rilievo; domina la forma, subordinandola a uno schema che presuppone l'intima conoscenza di essa; il contorno, sempre più rigido, suggerisce il rilievo piuttosto che definirlo: di qui la libertà fantastica dalla quale deriva l'impronta moderna di pitture come la *Derelitta*. Conseguenza del nuovo schematismo lineare è anche la suggestione del nuovo tipo botticelliano, languido e nevrotico a un tempo, delineato a contorni rigidi, illuminato da grandi occhi obliqui e trasognati, che incatenano per la loro fissità magnetica. La progressiva libertà della mano nel tracciare arabeschi di linee espressive di massa e movimento rende sempre più possibile a Sandro Botticelli l'interpretazione di sottili immagini poetiche: dalle classiche allegorie polizianesche della *Primavera* e della *Nascita di Venere* alle metafisiche immagini del Paradiso dantesco. I disegni illustrativi della Divina Commedia, costringendo il pittore ad accentuare ancora il contorno, a frazionare e interromper la linea per ottener quegli accenti che nelle pitture venivano dal colore, preparano e affrettano l'ultima fase: Sandro assottiglia e rimpicciolisce sempre più la forma, tende la linea in fili di vetro e di metallo, l'affina, l'indurisce per darle la massima potenzialità di tensione e di scatto. Quanto più la forma vien dissolvendosi, tanto più il contorno acquista di violenza, di rigidezza, di definizione: il turbine disfa le figure vacillanti, le travolge, le avvalla per comporre i gruppi in linee di tempesta: il frenetico gesto della madre, aggomitolata sul fanciullo morto nella tavoletta di San Zanobi a Dresda, è ancor gesto di danza, che travolge nel suo ritmo selvaggio tutte le figure disposte a cerchio, turbinanti nel vuoto. Non si può dunque parlare di decadenza nell'opera di Sandro Botticelli, che sempre più tende alla risoluzione della forma in arabesco di correnti vive, continue o inter-

rotte, blande o tempestose, idilliche od orgiastiche, ritmiche sempre, e sempre più. Solo il genio del Botticelli poteva far vivere una tal forma d'arte in suolo italiano: essa conclude e supera le ricerche di movimento del Quattrocento fiorentino: e si spegne col suo autore, al principio del Cinquecento, al sorgere di un mondo nuovo.

Nessun artista rappresenta la Firenze di Lorenzo il Magnifico quanto Sandro Botticelli. Fiorivano intorno a lui, come lui presi dalla passione del movimento, Antonio Pollaiuolo, creatore di forme elastiche, nervose, animate, dalla vicenda di oblique e di curve, di esagerata, talora quasi brutale, energia; Andrea Verrocchio, spirito grave e mite, che nelle pitture come nei marmi modella forme arrotondate, panneggi morbidi; Domenico Ghirlandaio, dolce tranquillo narratore e pittor di costumi; Desiderio, aulico artista, il più vicino a Sandro per l'adorna fantasia, la raffinata sensibilità impressa alla forma; spirito gaio, scintillante fervido di vita. Tale gaiezza non si sprigiona mai dalle pitture del Botticelli, neppure da quelle che cantano la Primavera, la fiorentina festa del Maggio; un sottile fascino di malinconia scaturisce dai suoi ritmi di linee, dagli scenari magnifici, dalle danze d'angeli e di rose, dalle alate immagini, interpreti di umanistici sogni. Un senso pessimistico, l'idea della morte in agguato, s'annida nel fondo stesso delle canzoni carnevalesche di Lorenzo:

« Chi vuol esser lieto sia
« del doman non v'è certezza ».

E questa febbre di godimento e di vita, che cela un pensiero amaro, si riflette nelle forme nervose, nei ritmi vari di Sandro, nei subiti languori. Fin dalle sue prime opere, dalla sognatrice Giuditta che scivola sul prato quasi senza toccarne le erbe, egli si rivela il più sottile creatore d'immagini che la pittura fiorentina e italiana abbia avuto, il più raffinato poeta

del Quattrocento toscano. E a tutti ben nota l'analogia fra la rappresentazione polizianesca di Simonetta e la Primavera di Sandro, che avanza col grembo colmo di fiori, in veste fiorita; fra l'allegoria dipinta di Zeffiro e Flora e una fresca immagine delle « Stanze ». Gli echi della poesia aulica di Firenze risuonano nel trionfo botticelliano della Primavera: Venere, regina della festa, centro della scena, si culla al ritmo delle Grazie danzanti, e con lei appare, messaggero della lieta stagione, Amore; Eolo azzurro e Flora esprimono la forza fecondatrice dei venti, il risveglio di vita della terra dormiente: Bellezza, Grazia, Amore, tutti i doni della Primavera, trovano nelle flessibili figure di Sandro la più squisita interpretazione lirica; le erbe scompaiono tra lo splendore dei nuovi fiori. Veli di nuvola al seguito del gruppo dei Venti, vesti fiorite di fiordaliso, danze di rose sull'onda, cantano la nascita di Venere, bianca tra i fasci d'oro delle chiome; la Primavera, che dà fiori ai troni delle Vergini botticelliane, avvolge la dea di un nimbo di cadenti rose.

Poeta sottile, Sandro ricorre al linguaggio simbolico: i nomi dati dalla fantasia orientale alla Vergine sono espressi, nel quadro di Berlino, da gigli, cedri, palme, ulivi. E i fiori variopinti, le erbe mosse dal vento, temi prediletti delle *Stanze*, adornano gli scenari in cui si muovono le figure: tralci di rose purpuree passano da mano a mano tra i fanciulli sognatori che attorniano la Madonna della Melagrana; tralci di giglio, di rosa, d'ulivo formano il nimbo dell'Assunta che passa fra stormi d'angeli nell'incisione del British Museum; le rose seguono col ritmo della loro caduta il ritmo della farandola attorno a Maria che riceve la corona; tra le pagine più belle dell'illustrazione dantesca è quella del trionfo di Beatrice, danza veloce e lieve di angeli e di fiori.

Pallidi boschi lunari, dove i tronchi han profilo e non forma, campi di giunchi piegati dal vento, nascono, sulle pagine del commento a Dante, dalle mani che intrecciano viluppi di spine per la selva dei suicidi; e la stessa lirica fantasia che ha ideato un ritmo languente di pose per le figlie di Jetro, crea le singhiozzanti linee della *Derelitta*; ora ci porta in un mon-

do di fiaba, dove i genii alati dei fiori, minuscoli, agili, sottili, danzano tra le rose, ora in un mondo tragico, dove s'incide funebre la linea, e si spegne il colore.

Ogni forma diviene, tocca dalle mani del pittore, poesia: fiori di velluto sono le sue donne dai lineamenti arcuati, dai lunghi occhi pallidi, le teste languenti sotto il peso di masse d'oro; sciami di farfalle le lineate luci del mare, le foglie minute che avvolgono senza quasi posarvisi gli arbusti abbriventi ancora del gelo invernale, nelle illustrazioni del Paradiso terrestre: l'esotica malia dei volti irregolari, il ritmo febbrile o languido dei corpi destano impressioni di musica nell'animo dell'osservatore. Contribuiscono al fascino delle visioni botticelliane anche i toni soffocati, prediletti da Sandro, nonostante il suo amore ai velluti e alle faville d'oro: cieli pallidi, scoloriti e limpidi, acque di un tenue verde, rose senza splendore, di velo rosa stinto, o di velluto bruno, carni olivigne, come nelle pitture dei primi tempi, o grige miste d'argento come nella Nascita di Venere; tinte smorzate nel pallore, che accompagnano di una nota malinconica, sommessa e grave, il ritmo vario della composizione. Il mondo incantato dell'arte di Sandro, con lo splendore dei suoi apparati di velluto, d'oro e di fiori, col nostalgico fascino dei suoi tipi umani e la sottile gamma dei suoi ritmi di linee, chiude in sé i sogni di Firenze sul tramonto del Quattrocento, nella vigilia splendida di giorni di passione, del secolo di Michelangelo.

PROSPETTO CRONOLOGICO

DELLA VITA E DELLE OPERE DI SANDRO BOTTICELLI

1445. Nasce da Mariano di Vanni di Amedeo Filipepi, conciatore di cuoi o caligaio, e da Smeralda., sua moglie.
1447. 1° marzo. Suo padre dichiara che Sandro ha due anni (Cfr. JACQUES MESNIL in *Miscellanea d'arte*, 1, Firenze 1903, pag. 87: *Quelques documents sur Botticelli*).
1458. 28 febbraio. Suo padre denuncia ai signori ufficiali del catasto di avere 65 anni, il figliuolo Giovanni Sensale, detto Botticello (soprannome che da lui passò ai fratelli e ai loro discendenti), anni 37; il figliuolo Antonio, che « sta all'orafo », anni 28; Simone, altro figlio, anni 14, « mandolo a Napoli con Pagolo Rucellai » (i Rucellai erano creditori di Mariano Filipepi); « Sandro mio figliolo d'età danni 13 sta a legere ed è malsano ». Tanto risulta dalla denuncia pubblicata da H. Horne (Alessandro Filipepi, commonly called Sandro Botticelli, painter of Florence, London, George Bell and Sons, M. D. CCCC. VIII, pag. 345 e segg.). La replica della denuncia stessa offre poche varianti rispetto alla prima, ma toglie ogni dubbio sulla lettura *Allegere* (non *allegare* come lesse H. Horne). Ripetesi: *Sandro mio figliolo deta danni 13 sta allegere ede malsano*. L'Horne ritenne tuttavia che la frase si dovesse interpretare: sta alleggere, a leggere, ossia a scuola; ma non sembrò possibile tale interpretazione, e la rifiutò Jacques Mesnil (art. cit.; a pag. 88), appunto per la lettura erronea *allegare*.

Questa denuncia ha permesso di fissar l'anno della nascita di Alessandro Botticelli nel 1445; ma tanto Jacques Mesnil, quanto l'Horne, non calcolando che il documento reca la data del 28 febbraio 1457 (stile fiorentino), cioè 28 febbraio 1458 (stile moderno), segnano la nascita al 1444. Così Jacques Mesnil, pur ricordando che la dichiarazione sopracitata è del 1° marzo 1446 (stile fiorentino), calcola che il Botticelli sia nato « tra il 1° marzo 1444 e il

1° marzo 1445 (stile moderno), e doveva dire, invece: tra il 1° marzo 1445 e il 1° marzo 1446 (stile moderno) o tra il 1° marzo 1444 e il 1° marzo 1445 (stile fiorentino).

1470. Riceve allogazione di una figura di Virtù per il Tribunale della Mercanzia.

Nel 1469, il 18 agosto, l'Università dei Mercanti deliberò che l'immagine della *Carità* fosse dipinta da Piero del Pollaiuolo, nella sala del Magistrato della Mercanzia; e il 27 settembre successivo confermò l'allogazione. In seguito, il 18 dicembre, si pensò di aggiungere alla *Carità*, già eseguita, le sei Virtù compagne. Una era stata disegnata da Andrea del Verrocchio, e parecchi pittori si offrirono a colorire le altre; ma i Consoli della Mercanzia deliberarono che tutte fossero alloggiate a Piero del Pollaiuolo, il quale s'impegnava di dar complete due figure ad ogni trimestre. All'atto dell'allogazione, era « presente, intelligente et ratificante » Antonio fratello del pittore. E pochi giorni dopo, il 21 dicembre, compensato il Verrocchio per il suo disegno, si confermò la deliberazione presa. Ma poichè Piero indugiò sino a consegnar il 2 agosto due sole tavole, la Temperanza e la Fede, Tommaso Soderini, nuovo console della Mercanzia, affidò a Sandro, suo protetto, il compito di dipingerne altre due, delle quali il Botticelli consegnò, precisamente due mesi dopo l'allogazione, cioè il 18 agosto, solo una, la Fortezza. (Cfr. JACQUES MESNIL, *Les figures des Vertus de la Mercanzia*, Piero del Pollaiuolo et Botticelli, in *Miscellanea d'Arte*, 1, 3 marzo 1903, pag. 43 e segg.).

1472. Partecipa alla Compagnia di San Luca.

Il 17 giugno 1472 è addebitato per vecchi debiti insoluti con la Compagnia; poi per l'offerta dovuta da ogni fratello in occasione della festa di San Luca, che si celebrava il 18 ottobre, e infine per la quota mensile a datare dal 1° luglio e per una tassa speciale da pagarsi alla compagnia secondo deliberazioni prese. (Cfr. H. HORNE, op. sudd., pag. 346, dal libro della Compagnia « Debitori e Creditori e Ricordi ». Libro Rosso, 1472-1520).

1472. Tiene con sé nello studio Filippino Lippi.

Nel *Libro Rosso* della Compagnia di San Luca, 1472-1520, a c. 57, si legge: « Filippo di Filippo da Prato dipintore con Sandro Botticello ». (Cfr. I. B. SUPINO, *Les deux Lippi*, Florence, Alinari, 1904, pag. 133, in nota).

1473. Gennaio. Dipinge in Santa Maria Maggiore di Firenze un San Sebastiano.

L'anonimo Gaddiano dà questa notizia con insolita esattezza, così da far ritenere ch'egli abbia desunta la data o da un documento o da una scritta apposta al dipinto: « In Santa Maria Maggiore

è di sua mano uno san bastiano in tauola, che è in una colonna, il quale fece di gennaio nel 1473 ». (Cfr. ANONIMO GADDIANO, in *R. Bibl. Nazionale di Firenze*, codice magliabecchiano, XVII, 17, fol. 85 recto. È pubblicato da Cornelio de Fabriczy, *Il codice dell'Anonimo gaddiano nella Bibl. naz. di Firenze*, in *Arch. storico italiano*, serie V, t. XII, a. 1893, Firenze. Quasi contemporaneamente è stato pure edito, per CARL FREY, *Il Codice Magliabecchiano Cl. XVII, 17, contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo scritte da Anonimo fiorentino*. Berlin, Herz, 1893).

1473. 2 febbraio. Offre, coi soci della Compagnia di S. Luca, candele il dì di Santa Maria Candelaia all'altare della fraternita in S. Maria Nuova. Offrirono i capitani della Compagnia, i Consiglieri, tra cui il fratello di Sandro, Antonio di Mariano Filipepi battiloro, il Camerlengo Andrea della Robbia, il Provveditore Cosimo Rosselli e gli « uomini del corpo »: Antonio di Jacopo del Pollaiuolo, Andrea del Verrocchio, Alessandro di Mariano Filipepi dipintore ecc. (Cfr. H. HORNE, op. cit., pag. 347 e segg.).

1473. Dà contributi alla Compagnia di S. Luca. Il 7 febbraio, il 4 giugno, il 4 settembre, il 18 ottobre, secondo il citato *Libro Rosso* della Compagnia, Sandro sborsa denaro, anche per le ragioni già esposte nell'anno precedente. (Cfr. H. HORNE, op. cit., pag. 347).

1474. 27 gennaio. Va da Firenze a Pisa per prendere accordi con l'Opera del Duomo circa pitture da eseguirsi in Camposanto.

Dal libro delle « Ricordanze dal 1469 al 1475 » nell'Archivio dell'opera del Duomo di Pisa, a fol. 130, verso: MCCCC. LXXIII (stile pisano): « Sandro botticella dipintore da firenze fiorino uno largho lo quale si li diè perchè venne da firenze a vedere dove avea a dipingerne in camposanto per insino adì 27 gennaio – lire 5 sordi 10. (Cfr. H. HORNE, op. cit., pag. 349).

1475. 20 settembre. Fa un saggio della pittura da eseguirsi poi nel Camposanto pisano.

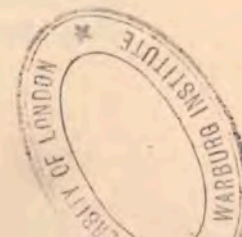
Dal libro « Entrata e Uscita » del 1475, nell'Arch. dell'Opera del Duomo di Pisa, c. 70 verso:

adi 20 di settembre 1475

« A Sandro detto Botticella dipintore lire cento trenta soldi « dieci per parte di dipintura d'una storia cominciata in Duomo alla « Cappella della Incoronata che è la storia dell'Assunzione di Nostra Donna, la quale fa per uno paragone, che piacendo, ha poi a « dipingere in Camposanto Lire 130 soldi 10 ».

(Cfr. H. HORNE, op. cit., pag. 349).

1478. Dipinge l'effigie dei congiurati contro i Medici.



L'Anonimo Gaddiano dà questi particolari: « Dipinse nel 1478 nella facciata dove già era il bargiello sopra la doghana, Messer Jacopo Francesco et Rinato de pazzi, et Messer Francesco salviati archivescovo di Pisa, et duj Iacopi Salviati, l'uno fratello et l'altro affine di detto Messer franc°, et Bernardo Bandini, impicchati per la gola et Napoleone francesi impicchato per uno pie, che si trouorono nella congiura contro a Giuliano et Lorenzo de Medici, alli quali Lorenzo poi fece ai piedi li epitaffi, et infra l'altri a Bernardo Bandino che in questo modo diceva:

« Son Bernardo Bandini un nuovo giuda
Traditor micidiale in chiesa io fui
Ribel per aspettar morte più cruda »

(Anonimo Gaddiano cit. c. 84 recto). A questo proposito, l'Horne riporta dai « Partiti e Deliberazioni dei Signori Otto del 1478 » (Arch. di Stato in Firenze) il seg. documento:

Die XXI julii 1478

Sandro Botticelli pro eius labore in pingendo proditores florenos quadraginta largos, et c.

(Cfr. H. HORNE, op. cit., 1 pag. 350).

1480. Dipinge a fresco il Sant'Agostino agli Ognissanti.

Quella data è segnata sull'affresco del San Girolamo del Ghirlandaio, a riscontro del quale, secondo l'Anonimo Gaddiano, (id. cit.), il Botticelli frescò il Sant'Agostino, in concorrenza con quel maestro.

1481. gennaio. Lavora nella casa paterna. Nella Denuncia di Mariano di Vanni d'Amedeo Filipepi, padre di Sandro, presentata in quel tempo, leggesi nel novero de' parenti: « Sandro di Mariano d'età d'anni 33 è dipintore lavora in chasa quando e' vole ».

(H. HORNE, op. cit., pagg. 350-351).

1481. 8 aprile. — Riceve per mezzo di Lodovico suo garzone fiorini sei per la pittura di una Nunziata nella loggia della chiesa di S. Martino.

1481. 8 maggio. Riceve per la stessa ragione altri quattro fiorini (Cfr. G. POGGI, *The Annunciation of San Martino, by Botticelli*, in *The Burlington Magazine*, XXVIII, 1915, 1, pagg. 129-137).

1481. 30 agosto. Esce in luce il *Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la comedia di Danthe Alighieri poeta fiorentino. Impresso in Firenze per Nicholò di Lorenzo della Magna adì XXX dagosto M. CCCC. L. XXXI*. Il Botticelli aveva fornito disegni per gl'intagli a illustrazione dell'« Inferno ».

1481. 27 ottobre. Riceve l'allogazione, insieme con Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio e Pietro Perugino, di pitture per la Sistina. Giovannino de' Dolci, sovrintendente alla fabbrica del palazzo apostolico,

per commissione del Pontefice Sisto IV, alloga a Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio e Pietro Perugino gli affreschi nella grande cappella nuova del palazzo apostolico: e i pittori si obbligano a dare i dieci quadri, con le *vela* sottostanti, il 15 marzo dell'anno seguente. (Il documento è pubblicato da DOMENICO GNOLI nell'*Archivio storico dell'Arte*, a. VI, 1893, pag. 128, e meglio da ERNST STEINMANN, *Die Sixtinische Kapelle*, München 1891, vol. I, pag. 633).

1482. 20 febbraio. Muore Mariano di Vanni, suo padre, ed è sepolto in Ognissanti. (Cfr. H. HORNE, op. cit., pag. 358).

1482. 5 ottobre. S'accorda con gli Operai del Palazzo della Signoria per affreschi da farsi nella sala dell'Udienza dei Signori.

Nello stesso giorno gli Operai allogarono a Domenico Ghirlandaio la pittura della sala del popolo verso la dogana, con l'immagine di San Zanobi e di altri Santi; poi a Domenico Ghirlandaio e a Sandro Botticelli la decorazione della sala delle Udienze; infine a Pietro Perugino e a Biagio di Antonio Tucci la sala del palazzo verso la piazza, a Pietro Pollaiuolo altri lavori per ornamento del palazzo stesso. Alla fine dell'anno, gli Operai assegnarono a Filippino Lippi la parte affidata al Perugino (Dal GAYE, *Carteggio inedito d'Artisti*, I, pag. 578).

1482. 25 novembre. Sborsa il suo contributo alla Compagnia di S. Luca (Dal *Libro Rosso*, cit. in H. HORNE, cit., pag. 348).

1483. Disegna per cassoni nuziali, che altri colorirono, figurando la novella di Nastagio degli Onesti, in occasione delle nozze celebrate da Giannozzo Pucci con Lucrezia di Piero di Giovanni Bini.

L'esistenza degli stemmi dei coniugi sui cassoni nuziali indusse prima a fissare la data della loro coloritura al 1487 (Cfr. MILANESI, nelle note alle *Vite* del Vasari, III, pag. 313), per le nozze di Giovanni Bini con Lucrezia di Francesco di Giovanni Pucci; ma l'Horne, considerata la disposizione rituale degli stemmi, arguì che invece i cassoni nuziali fossero eseguiti per Giannozzo Pucci e Lucrezia Bini.

1483. Dipinge allo Spedaletto, presso Volterra, affreschi per Lorenzo de' Medici il Vecchio, avendo a compagni di lavoro Filippino Lippi, il Perugino e Domenico Ghirlandaio. « Tutti questi predicti maestri hanno facto prova di loro ne la capella di papa Syxto excepto che philippino. Ma tutti poi allo spedaletto del M^{co}. Laur^o. e la palma è quasi ambigua ». Così leggesi in un foglietto senza data dell'Arch. di Stato di Milano. (Cfr. MUELLER WALDE, *Beiträge zur Kenntniss des Leonardo da Vinci in Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, 1897, vol. XVIII, pag. 165). È probabile che le pitture appartenessero al 1483, subito dopo che i suddetti pittori della Sistina erano ancora riuniti nell'accordo con gli Operai della Signoria di Fi-

- renze, accordo che in parte non fu osservato appunto, può pensarsi, per altro più stringente concluso con Lorenzo il Magnifico.
- 1485, 3 agosto. Riceve compenso per la tavola destinata alla cappella di Agnolo de' Bardi in Santo Spirito.
- Sotto quella data il Botticelli riceve da Giovanni di Agnolo de' Bardi fiorini settantacinque d'oro, due per le spese d'azzurro, trentotto per l'oro, trentacinque « pel suo pennello ». (Cfr. I. B. SUPINO, op. cit., pag. 83 in nota).
1486. Affresca la villa a Chiasso Macerelli, apprestandola per le nozze di Lorenzo Tornabuoni con Giovanna Albizzi, avvenute il 15 giugno di quell'anno.
1487. Dipinge un tondo per la Sala dell'Udienza, in palazzo Vecchio, del Magistrato de' Massai della Camera. (MILANESI, note alle *Vite* del VASARI, III, pag. 322. Trasse la notizia dagli *Spogli* del Senatore Carlo Strozzi. Coglie con ogni probabilità nel vero l'Horne, identificando il tondo con la « *Madonna della Melagrana* » nella Galleria degli Uffizi).
1488. Eseguisce, in quest'anno all'incirca, la tavola alla cappella di porta Santa Maria, cioè l'*Incoronazione* che, dal convento di S. Marco, passò all'Accademia di Belle Arti in Firenze (Cfr. JACQUES MESNIL, *Quelques documents sur Botticelli*, in *Miscellanea d'Arte*, I, 1903, pag. 88 e segg.).
1488. Dipinge una tavola dell'Annunziata per il monastero di S. Maria Maddalena de' Pazzi, ossia di Cestello in Pinti a Firenze, nella cappella fondata da ser Giovanni Guardì. (Dal *Libro de' Benefattori del Monasterio di Cestello in Pinti* spogliato da H. HORNE, op. cit., pagina 355. Cfr. anche MILANESI, nelle note citate al Vasari, III, pagina 314).
1491. 5 gennaio. È chiamato a partecipare all'esame di undici disegni o modelli della facciata di Santa Maria del Fiore, essendosi ripresa la idea del suo compimento. Insieme con lui, s'adunarono i pittori Lorenzo di Credi, Domenico Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, Perugino, Alessio Baldovinetti; Luca Signorelli, il Graffione ed altri invitati a giudicare erano assenti. (Cfr. Commenti al Vasari, ed. le Monnier, 1846-70, vol. VII, pag. 243).
1491. 18 maggio. Gli viene affidata « opera de mosaico », insieme con Gherardo e Monte miniatori, da farsi in due spicchi della volta della cappella di San Zenobio in Santa Maria del Fiore, mentre Domenico e David Ghirlandaio dovevano coprire con figure gli altri due spicchi della stessa volta. (Cfr. Nota all'ed. del Vasari per i tipi Lemonnier 1846-70, vol. VI pag. 339, e altra nell'ed. Sansoni, III, pag. 275).
1491. 25 agosto. Riceve un acconto per il lavoro musivo della cappella di San Zenobi. (Dal libro delle « *Deliberazioni dal 1486 al 1491* »

nell'Arch. dell'Opera di S. Maria del Fiore, citato dall'HORNE, op. sudd. pag. 357).

1491. 23 dicembre. Riceve, insieme con Gherardo e Monte miniatori, un altro acconto per il lavoro suddetto (Dal libro suindicato, cit. pure alla stessa pagina dall'HORNE).

1492. Sue opere nell'inventario di quest'anno tra le robe di Lorenzo il Magnifico.

« Nella Camera di Piero.

« Uno panno in uno intavolato messo d'oro alto braccia quattro « in circha et largo braccia 2 entrovi una figura di p.a. . . . et con uno « schudo dandresse (?) et una lancia d'arco di mano di Sandro di « botticello ».

« Nell'anticamera di Piero.

« Uno sopracielo a detto letto di detta antichamera dipintovi « una fortuna di mano di Sandro di botticello ». (Da E. MUNTZ, *Les Collections de Médicis au XV siècle*, Paris et Londres, 1888).

1492. 18 dicembre. Riceve, insieme con Gherardo e Monte miniatori, ancora un compenso per la parte compiuta del lavoro musivo, nella cappella di San Zenobi (Dal libro delle « *Deliberazioni dal 1419 al 1498* » nell'Arch. dell'Opera di S. Maria del Fiore, cit. dall'HORNE sudd., pag. 357).
1493. Muore Giovanni di Mariano detto Botticello, suo fratello maggiore; ed è sepolto in Ognissanti. (Dal « *Libro P.^o Nero dei Morti di Firenze dal 1457 al 1501* » spogliato da H. HORNE, op. cit., pag. 358).
1494. 19 aprile. Acquista a enfiteusi perpetua dal Rettore dell'Ospedale di S. Maria Nuova di Firenze un podere con villino e campi coltivati a vigne, a ulivi, a frutta per sè, per i suoi fratelli Antonio e Simone e per i figli maschi di Giovanni (l'altro fratello defunto) e infine per i figli maschi propri, di Antonio e di Simone. L'acquisto fu fatto da Sandro per 155 fiorini larghi d'oro, e con l'obbligo di dare annualmente all'Ospedale come « canone sive livello. . . unum par caponum » (Rogito pubblicato da H. HORNE, op. cit., pag. 359).
1496. 14 giugno. Imprende a fare, nel dormitorio del monastero di Santa Maria di Monticelli in Firenze, un S. Francesco; e riceve per la pittura stessa quattro fiorini larghi d'oro.
1496. 7 luglio. Riceve altri quattro fiorini mandatigli per mezzo del suo garzone Jacopo di Francesco.
1496. 20 luglio. Ritira altri due fiorini per mezzo dello stesso garzone.
1496. 14 agosto. Ne ritira altri cinque portatigli pure da Jacopo di Francesco.
1496. 19 agosto. Riceve il saldo con gli ultimi cinque fiorini. (Cfr. Documenti riportati da H. HORNE, op. cit., pag. 361).

1496. 2 luglio. Michelangelo scrive da Roma, sotto questa data, una lettera a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, indirizzandola a lui in Firenze, forse perchè la facesse sicuramente recapitare al suo destinatario in quei giorni di opposizione contro i Medici. Nell'indirizzo dell'epistola è scritto: « Sandro di Botticello in Firenze ». (Cfr. MICHELANGELO GUALANDI in *Memorie originali di Belle Arti*; Bologna, 1840, serie 3^a, pag. 112, e i commentatori del VASARI, ed. Le Monnier, XII, pag. 339, ed. Sansoni VII, pag. 343. Anche altri ristampatori della lettera, come nell'ed. di R. Carabba (1910): *Lettere di Michelangelo Buonarroti*, vol. I, pag. 9: edizione condotta su quella di GAETANO MILANESI, Firenze, Le Monnier, 1875).
1497. 3 luglio. È accreditato per opere da lui date, con l'aiuto di tre pittori e garzoni, a Castello, villa di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (Doc. cit. da P. GAUTHIEZ, in *Lorenzaccio*, Paris, 1904 e riprodotto dall'HORNE, op. cit., pag. 361).
1498. Denuncia all'Ufficio delle Decime di abitare, insieme con Simone, suo fratello, nella casa dei nipoti Benincasa e Lorenzo Filipepi, situata nel quartiere di Santa Maria Novella; e denuncia la rendita che trae dal podere, acquistato pure col fratello, dall'Ospedale di Santa Maria Nuova.
1498. 18 febbraio. Promette, alla presenza di due testimoni, per mezzo del suo garante Antonio Migliori de Guidotti cittadino fiorentino, di non offendere Filippo di Domenico del Cavaliere, calzolaio, suo vicino di proprietà a Bellosguardo; e altrettanto questi promette a sua volta, obbligandosi del pari, in caso di mancamento alla promessa, a pagare cinquanta fiorini, metà dei quali agli Otto, metà alla parte colpita (Cfr. Rogito edito dall'HORNE, pag. 362).
1499. 2 novembre. Confida al fratello Simone quanto gli aveva risposto Doffo Spini, uno de' Compagnacci, che egli aveva interrogato in quel giorno nella sua bottega, « sopra i casi » di Fra' Girolamo Savonarola (cfr. estratto della *Cronaca di Simone Filipepi*, in P. VILLARI e E. CASANOVA, *Scelta di prediche e scritti di Fra Girolamo Savonarola*, con nuovi documenti intorno alla sua vita, Firenze 1898, pagina 453).
1499. 15 novembre. È matricolato all'arte dei Medici e degli Speciali (Doc. in CARL FREY, *Die Loggia dei Lanzi zu Florenz*, Berlin, 1885, pag. 345).
1500. Scrive, nel quadretto della *Natività* alla Galleria Nazionale di Londra, in lettere greche, l'iscrizione che così si può interpretare: « Questa pittura, alla fine dell'anno 1500, durante i torbidi d'Italia, io, Alessandro, dipinsi nel mezzo anno dopo il primo anno degli anni tre e mezzo dalla liberazione dal demonio, secondo il compimento della visione di San Giovanni nell'XI Capitolo dell'Apocalisse: il demonio

- sarà incatenato, e si vedrà, come in questa pittura, gettato in giù avverandosi il detto dell'Evangelista del XII Capitolo.
1502. 23 settembre. È rappresentato come ottimo pittore da Francesco de Malatesti, in una lettera scritta da Firenze alla marchesana Isabella Gonzaga Estense, che l'aveva richiesto di stringere accordi col Perugino, per averne un quadro da mettere nel suo camerino del castello mantovano. Ma il Perugino e Filippino Lippi erano molto occupati; e il corrispondente della marchesana le scriveva: « Uno altro alexandro botechiella molto mè stato laudato et per optimo depintore, et per homo che serve volontera, et non ha del velupo come li soprascripti, al qual io ho facto parlare, et questo tal dice chel toria lo asumpto de presenti et serviria di bona voglia la S. V. » (Cfr. WILLELMO BRAGHIROLI, *Notizie e documenti inediti intorno a Pietro Perugino*, in *Giornale di Erudizione Artistica*, Perugia, 1872, II, pp. 159-160).
1503. 17 ottobre. È addebitato per il contributo da darsi alla compagnia di San Luca sulle pitture che eseguirà nell'anno successivo. (Cfr. HORNE, op. cit. pag. 348).
1504. 25 gennaio. È invitato dagli operai di Santa Maria del Fiore e dai Consoli dell'Arte della lana a voler designare, insieme con altri artisti, il luogo ove collocare il David di Michelangelo. Adunatosi con architetti, scultori, pittori, orefici ed altri, fa le sue proposte (La deliberazione dell'Opera di Santa Maria del Fiore fu edita dal GAYE, nel *Carteggio inedito di Artisti*, III, pag. 455, e dal MILANESI, *Le lettere di Michelangelo*, Firenze 1875, pag. 620).
1504. 18 ottobre. Dà alla compagnia di San Luca il suo contributo per le pitture eseguite durante l'anno passato (Cfr. H. HORNE, op. cit. pag. 348).
1504. 18 ottobre. Non isborsa la solita offerta per la festa del Santo Patrono, e ne è addebitato. (Cfr. H. HORNE, op. cit., pag. 248).
1505. 18 ottobre. Dà alla Compagnia di San Luca i contributi per i dipinti eseguiti nell'anno precedente, e per il dì della festa del Santo patrono. Così si libera dal debito nel quale era incorso, dovendo il primo contributo essere anticipato, e il secondo sborsato ogni anno nella ricorrenza sacra (Cfr. HORNE, op. cit., pag. 348).
1510. 17 maggio. È sepolto nella chiesa degli Ognissanti (Dal libro de' *Morti dell'Arte delli speciali*, segnato E, spogliato da H. HORNE cit.).

CATALOGO DELLE OPERE DEL BOTTICELLI

- Amburgo, Kunsthalle : studio per la *Derelitta* di casa Pallavicini (pubblicato da A. Venturi in *L'Arte*. Cfr. anche « Grandi artisti italiani » di A. Venturi, Bologna 1925).
- Bergamo, Accademia Carrara, *Collezione Morelli: Storia di Virginia*. (Cfr. FRIZZONI [GUSTAVO], *Le Gallerie dell' Accademia Carrara in Bergamo*, in *L'Arte in Bergamo e l'Acc. Carrara*, Bergamo, 1897, e *Collezione di Monografie illustrate*, serie V, Raccolte d'Arte, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1907 : vi è una breve indicazione sull'acquisto fattone da Gio. Morelli).
- Ib., ib. : *Redentore* (degli ultimi tempi dell'artista).
- Berlino, Collezione Kaufmann : *Giuditta con la testa di Oloferne*.
- Ib., Collezione Edoardo Simon : ritratto virile, pubblicato da FERD. LABAN, in *Zeitschrift für bildende Kunst* (fig. 192) n. XVII, 1900. Dal fondo di cielo l'immagine gira verso lo spettatore il volto oblungo, il lento e cupo sguardo. All'espressione di tristezza, che s'approfondisce negli occhi superbamente incassati entro il cavo delle palpebre, aggiunge intensità l'arco funereo delle sopracciglia nere e gravi. È probabilmente opera contemporanea al *Sacrificio del Lebbroso* nella cappella Sistina.
- Ib., R. Gabinetto delle incisioni e dei disegni antichi : *disegni illustrativi della divina Commedia*, probabilmente gli stessi indicati dall'Anonimo Gaddiano con queste parole : « per Lorenzo di Pier Francesco de' Medici dipinse e storìo un Dante in cartapeccora che fu tenuto cosa meravigliosa ». Cfr. ROSENBERG *Der Dante des Sandro Botticelli*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1883, n. 4 ; LIPPMANN (F.), *Die Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante's göttlicher Komödie*, aus *Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen*, 1883, IV, 1; ID., *Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes göttlicher Komödie*, Verkleinerte Nachbildungen der Originale im Kupferstich Kabinet su Berlin und in der Bibliothek des Vatikans mit einer Einleitung und der Erklärung der Darstellungen, Berlin MDCCCXCVI, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung (riproduzione dei disegni della Divina Commedia provenienti a Berlino dalla biblioteca del duca di Hamilton. La prima edizione è del 1885-1887) ; EPHRUSSI (GH.), *La Divine Comédie illustrée par Sandro Botticelli* in *Gazette des Beaux-Arts*, 1885, 1, à 1886, II ; HOBBS (John Oliver), *Dante and Botticelli* in *St. George*, London, Januar, 1902; VENTURI (ADOLFO), *Il Botticelli interprete di Dante*. Firenze, Le Monnier 1921.
- Ib., Kaiser Friedrich's Museum : *San Sebastiano*. Cfr. HADELN (D. T. v.), *Botticellis Heilig Sebastian aus S. M. Maggiore in Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsammlungen*, XXVII, 1906. Il quadro, secondo l'Anonimo Gaddiano, era in S. Maria Maggiore, e fu dipinto di gennaio nel 1473).

- Ib., ib.: *Madonna coi SS. Giovanni Battista e Evangelista* (È la tavola dipinta per la cappella di Agnolo de' Bardi in Santo Spirito. Cfr. prospetto cronologico sotto la data 1485, 3 agosto).
- Boston (Stati Uniti d'America), Collezione Gardner: *Madonna con un Angiolo offerente uva e spighe al bambino*, ossia la *Madonna dell'Eucarestia* (Cfr. VENTURI [ADOLFO], *Tesori d'arte inediti di Roma*, Roma, Domenico Anderson, M. DCCC. XCVI: (illustrazione della Madonna Chigi, poi Gardner); W. (G. C.), *The « Chigi Madonna » by Botticelli in The Artists*, XXXIII, pagg. 34-35, 1902).
- Ib., ib.: *Morte di Lucrezia* (Cfr. F. J. M., *Cassone Fronts in American Collection*, in *The Burlington Magazine*, IX, 1906, London).
- Chantilly, Museo Condé: *L'Autunno* (fig. 186).
- Darmstadt, Gabinetto delle stampe: Disegno per la *Pentecoste*, pubblicato dal MEDER.
- Dresda, Galleria Sassone: Scene della *Vita di San Zanobi*. (Tavola che forma insieme con altre tre, due esistenti nella raccolta Ludvig Mond, una al Museo metropolitano d'arte a New York. Cfr. sulle quattro tavole, l'articolo a proposito di quest'ultima, di B. B. (BERENSON), *Three Miracles of Saint Zenobius by Botticelli in Bulletin of the Metropolitan Museum of Art.*, vol. VI, New York, october, 1911, n. 10).
- Edimburgo, Galleria Nazionale di Scozia: *Madonna col Bambino e San Giovannino*. Cfr. A. VENTURI, *Grandi artisti italiani*, Bologna, Zanichelli, 1925.
- Filadelfia, Collezione John G. Johnson: *Ritratto di Lorenzo Lorenzani detto Lorenzani*. Cfr. VENTURI (ADOLFO), *Ritratto del Lorenzani di mano di Sandro Botticelli*, in *L'Arte*, 1908, pag. 135 e segg. (illustrazione del ritratto, che, al tempo della pubblicazione dell'articolo, era nella raccolta del barone Michele Lazzaroni a Parigi). Sulla vita del Lorenzani, che tenne cattedra di fisica e di medicina a Pisa, dal 1483 al 1501, e morì suicida nel 1502, fece discorso DOREZ (LÉON), in *Bulletin de la Société Française d'Histoire de la Médecine*, 1907. Il ritratto fu pure illustrato dal BERENSON (BERNARD), *Catalogue of a Collection of Paintings and some Art objects*, Italian Paintings, vol. I, John G. Johnson, Philadelphia, 1913.
- Firenze, Galleria dell'Accademia di Belle Arti: *Madonna in trono e Santi*. Prossima al tempo della Primavera è questa pala d'altare nella galleria dell'Accademia di Firenze (fig. 182), rivendicata dal Berenson (*Un Botticelli dimenticato*, in *Dedalo*, V, 1924), misconosciuta prima a causa del rifacimento delle teste di Maria e del Bambino. Santa Caterina richiama l'immagine della « Primavera » nel profilo e nel contorno poligonale del volto; Santa Maddalena, sebbene ancor prossima a tipi lippeschi e di forme massiccia, prelude, nella trasparenza del profilo, alle figure dei quadri Tornabuoni.
- Ib., Galleria Corsini: due tondi con l'*Arcangelo Gabriele* in uno, l'*Annunciata* nell'altro.
- Ib., ib.: *Venere*, Galleria Pitti, ritratto muliebre supposto della Simonetta.
- Ib., Galleria degli Uffizi: *L'Incoronazione*. (È la tavola dipinta per la cappella di porta santa Maria in Firenze, nel 1488).
- Ib., id.: predella del quadro suddetto, divisa in cinque parti: l'*Annunciazione*, *San Girolamo nel Deserto*, *S. Giovanni in Patmos*, *San'Agostino nello studio*, *Tentazioni di sant'Eligio*.
- Ib., ib.: *La Primavera*. (Cfr. sul soggetto: STILLMANN, in *Century Magazine*, settembre, 1890: il soggetto sarebbe, secondo l'A., una commemorazione del matrimonio di Giovanna Tornabuoni; VENTURI (ADOLFO), *La Primavera nelle arti rappresentative*, in *Nuova Antologia*, 1892, pag. 46: supposizione di rapporti

- con le Stanze del Poliziano e l'esaltazione dell'amore per Simonetta di Giuliano de' Medici; WARBURG (A.), *Sandro Botticelli « Geburt der Venus » und Frühling*, Eine Untersuchung über die Vorstellung von der Antike in der italienischen Frührenaissance, Hamburg u. Leipzig, Verlag von Leopold Voss, 1893 (supposizioni simili alle precedenti); JACOBSEN, *Allegoria della « Primavera » di Sandro Botticelli*, in *Archivio storico dell'Arte*, a. X, 1897: interpretazione come « risveglio d'un'anima a nuova vita ». Contro tale spiegazione insorse il Marrai (cit. in seguito); e l'A. si difese nell'articolo: *Ancora sulla « Primavera » del Botticelli*, in *L'Arte*, II, 1890, pag. 280 e segg. La dissertazione apparsa nell'*Archivio storico dell'Arte* fu ripubblicata in *Preussische Jahrbücher*, 1898: MARRAI (B.), *La « Primavera » del Botticelli in L'Arte*, 1898. (Nota di corrispondenze fra Ovidio e il Botticelli, rispetto al gruppo di Zefiro e Clori; richiamo di Lucrezio, di Bione e di Orazio per spiegare l'allegoria come « personificazione delle forze vive della natura nella stagione primaverile ». Replica dello scritto in *Rassegna Internazionale*, a. II, fasc. VI; e rielaborazione di quello e di questo nell'opuscolo: la « Primavera » di Botticelli, Firenze, 1907); VENTURI (ADOLFO), *La « Primavera » del Botticelli*, in *L'Arte*, 1898, pag. 503: riproduzione di xilografia che sembra in fondo la scena semplificata della « Primavera » del B., e rappresenta l'« Innamoramento di Galvano da Milano », edito dal Fossa nel sec. XVI; CULTHROP, *La Bella Simonetta, the Spring of the Italian Renaissance in The Connoisseur*, VIII, pagg. 199-206; UHDE (W.), *Zu Botticellis Primavera in Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908, pagg. 913-914: invece di Primavera o di Regno di Venere o di Simonetta negli Elisi si propone questa designazione del quadro: *das Mysterium des Weibes*; ESCHERICH (MELA), *Botticellis Primavera in Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1908, pagg. 1-6 (l'A. ritiene che l'opera sia un'elegia per la morte dell'innamorata di Giuliano de' Medici); WICKHOFF, *Die Hochzeits Bilder Sandro Botticelli in Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen*, XXVII (l'A. crede il soggetto ispirato dal Mitologicon di Fulgenzio); D'ANCONA (PAOLO), *A proposito della « Primavera » di Sandro Botticelli in L'Arte*, a. XX, fasc. I (per ritornare alla tradizionale designazione vasariana).
- Firenze, Galleria degli Uffizi: *Madonna in trono e Santi* (proveniente dall'altar maggiore di San Barnaba).
- Ib., ib.: Predella dell'ancona suddetta, in quattro parti: *Cristo sul sarcofago*, *visione di Sant'Agostino*, *morte di Sant'Ignazio*, *Salomè*.
- Ib., ib.: *Nascita di Venere* (per il soggetto cfr. WARBURG cit. a proposito della Primavera, e VASSALLI (FILIPPO E.), *La Nascita di Venere (Aphrodite Anadyomene)*, in *Biblioteca della Rivista d'Arte*, n. 1. Siena, Lazzari, MDCCCXVIII).
- Ib., ib.: *L'Annunciazione*. (Cfr. MEDICI (ULDERICO), *Dell'antica chiesa dei Cisterciensi, oggi Santa Maria Maddalena de' Pazzi*, Firenze, tip. ed. della Gazzetta d'Italia, 1881. (Notizie dell'Annunciazione già presso i monaci di Castello; del suo ordinatore, che fu Benedetto di ser Giovanni Guardì; della data dell'erezione della cappella dove stette la pittura: 19 marzo 1488); FABRICZY (C. DE), *Memorie sulla chiesa di S. Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze e sulla badia di San Salvatore a Settimo*, in *L'Arte*, IX, 4, 1906).
- Ib., ib.: *Ritrovamento d'Oloferne decapitato*. (RAFFAELLO BORGHINI, nel *Riposo* (1584), ne discorre come di pittura esistente, insieme con la tavoletta appresso indicata, in casa di Messer Ridolfo Birigatti, che cedette l'una e l'altra a Bianca Cappello de' Medici).
- Ib., ib.: *Giuditta* (V. nota al precedente dipinto).
- Ib., ib.: *La Fortezza*. Cfr. MESNIL (JACQUES), *Les figures de Vertus de la Mercanzia; Piero del Pollaiuolo et Botticelli in Miscellanea d'Arte*, a. I, 1903, fasc.

- 3, pag. 43 e segg., fratelli Alinari editori, Firenze (Documenti ricavati dalle deliberazioni e dai libri della mercanzia nell'Arch. di Stato di Firenze, circa le figure delle Virtù, dipinte, per commissione dei Consoli delle Arti, da Piero del Pollaiuolo e dal Botticelli).
- Ib., ib.: *La calunnia*. (Cfr. sul soggetto: FÖRSTER (RICHARD), *Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance*, in *Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsammlungen*, 1887, 1. (Da Luciano, tradotto per Bartolomeo Fontio nel 1472, più che da Leon Battista Alberti, il B. trasse la sua composizione).
- Ib., ib.: *L'Adorazione de' Magi*. Cfr. HORNE (HERBERT P.), *The Story of a famous Botticelli in Monthly Review*, febbraio 1902 (A proposito di quel quadro, già in S. M. Novella); GRONAU (G.), *Zu Botticelli's Bild der « Anbetung der Könige »*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1902, pag. 318 (sulle vicende della pittura e sulla sua datazione al 1476-1477 circa).
- Ib., ib.: *Il Magnificat* (proveniente dalla chiesa di San Salvatore al Monte, chiamata poi di San Francesco, presso la porta di San Miniato).
- Ib., ib.: *Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo De' Medici* (supposto un tempo di Pico della Mirandola). Cfr. JEAN DE FOVILLE, *Portrait d'un Médailleur du XV^e siècle* in *Revue numismatique*, 1912, Paris, pag. 103.
- Ib., ib.: *Madonna della Melagrana* (Forse il tondo dipinto nel 1487 per il « Magistrato dei Massai della Camera » e nel 1675 descritto nell'inventario del Cardinale Leopoldo de' Medici).
- Ib., ib.: *Sant'Agostino*. (Presso Bernardo Vecchietti fiorentino al tempo del Vasari, che ascrisse il dipinto a Filippo Lippi. Lo ebbe il pittore inglese Ignazio Hugford a Firenze, e lo espose nel 1767, come opera del Lippi, all'Accademia fiorentina di disegno. Morto l'Hugford, il quadro fu acquistato nel 1779 per la galleria degli Uffizi).
- Ib., ib.: *L'Adorazione de' Magi*. Cfr. RIDOLFI (ENRICO), *Le RR. Gallerie e il Museo Nazionale di Firenze in Le Gallerie Nazionali Italiane*, a. II, Roma, M.DCCC.LXXXXVI (vi è illustrata la incompiuta *Adorazione de' Magi* del Botticelli, tratta in quell'anno fuori dai magazzini della Galleria degli Uffizi).
- Ib., Galleria Pitti: *ritratto supposto della Simonetta*.
- Ib., Gabinetto delle Stampe negli Uffizi: *Disegno d'una lunetta con tre angeli*.
- Ib., ib.: *studio per un San Girolamo*.
- Ib., Chiesa di S. Martino: *l'Annunciazione*. Affresco dipinto nel 1481. Cfr. il *prospetto cronologico*. Cfr. POGGI (GIOVANNI), « *The Annonciation of San Martino by Botticelli in The Burlington Magazine*, num. CLIV, vol. XXVIII, London, January, 1916. (L'Horne aveva riconosciuto nell'affresco, « i resti di una genuina e sincera opera mirabile del Botticelli »; ma i guasti gli rendevano difficile la determinazione della data della pittura. Il Poggi, nell'Archivio dello Spedale degli Innocenti, trovò il documento, al quale ci siam riferiti nel *Prospetto cronologico*, sotto le date 1481, 8 aprile; 1481, 8 maggio).
- Ib., Chiesa degli Ognissanti: *Sant'Agostino nello studio* (dipinto a riscontro del San Girolamo di Domenico Ghirlandaio, il quale lo fece nel 1480. V. *prospetto cronologico*).
- Ib., Galleria Corsini: due tondetti con l'*Arcangelo* e l'*Annunziata*. Cfr. A. Venturi, *Grandi artisti italiani*, Bologna, 1925.
- Ib., Galleria Corsini: *ritratto di personaggio mediceo*. Cfr. A. VENTURI, vol. sudd.
- Ib., Palazzo Pitti: *Pallade e un Centauro*. Cfr. RIDOLFI (ENRICO), *La Pallade di Sandro Botticelli*, in « Arch. storico de L'Arte », I, 1893; BERENSON (BERNARD), *La « Pallas » de Sandro Botticelli*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, I, pag. 469; POGGI (GIOVANNI), *La Giostra Medicea del 1475 e la « Pallade » del Botticelli in L'Arte*, 1902 (illustrando la Giostra combattuta in Firenze il 28

- gennaio 1475, l'A. si trattiene particolarmente sullo stendardo di Giuliano de' Medici, dipinto con ogni probabilità da Sandro Botticelli, e avente pure a soggetto Pallade).
- Gloucestershire, Westonbirt, raccolta Holford: *San Tommaso d'Aquino*. Cfr. A. VENTURI in *L'Arte* e in *Grandi Artisti italiani*, Bologna, Zanichelli, 1925.
- Hannover, Museo Kestner: *L'Annunciazione*.
- Lione, Collezione Aynard (già): *Visione allegorica del Crocefisso*. Cfr. BERTAUX (EMILE), *Collection Éduard Aynard, Catalogue des tableaux anciens*, Paris, George Petit, 1913 (in questo catalogo di vendita, il quadro del Botticelli proveniente dalla raccolta Emile Peyre è descritto a pag. 48).
- Londra British Museum: *Disegno dell'« Abbondanza »*.
- Stampe dell'Assunta, di un'ancona e del « Trionfo di Baccho e Arianna ».
- Ib., Esposizione al Burlington Fine Art Club (1908), *Madonna* della collezione James Mann (Cfr. *L'Arte*, 1908), ora presso Eduard Simon.
- Ib., Raccolta di Langton Douglas: *Ritratto di Dante*, (Cfr. A. VENTURI, in « *Grandi artisti italiani* », Bologna, Zanichelli, 1925).
- Ib., Galleria di Lord Lee of Fareham: *La Trinità*, cfr. articolo del Prof. Yashiro in *Burlington Magazine*, 1925.
- Ib., Galleria Mond: *Scene della vita di S. Zanobi*. Cfr. RICHTER (J. P.), *The Mond Collection*, London, 1910.
- Ib., Galleria Nazionale: *Adorazione de' Magi* (tondo).
- Ib., ib.: *Adorazione de' Magi* (rettangolo).
- Ib., ib.: *Ritratto di giovane*.
- Ip., ib.: *Marte e Venere*.
- Ib., ib.: *Natività di Gesù*.
- Milano, Galleria Ambrosiana: *Madonna e Angeli* (tondo).
- Ib., Museo Poldi Pezzoli: *Madonna col Bambino*.
- Ib., ib.: *Incoronazione della Vergine* (ricamo su disegno del Botticelli).
- Monaco (Baviera), Casa Böhler: *Gesù e Giovannino*.
- Ib., ib.: *Venere*. Ancora una replica (fig. 190) dell'immagine di Venere, che questa volta si presenta sul piedistallo di marmo, ignuda, trattenendo con le affilate mani un velo fiorito di rose. Il profilo del torso traspare, orlo di cristallo; un filo d'oro puro guida il contorno delle ciocche. Mirabile la gradazione del rosa nelle rose piatte, di velo, simili a quelle che i Venti soffiano verso la dea nel quadro degli Uffizi. Le labbra son di velluto rosso, gli occhi di un languido azzurrino stinto, con luci rosee, di conchiglia, sulle palpebre. Sembra ferrea la capigliatura, meraviglioso diadema di trecce.
- Il quadro proviene dalla vendita Syclig, e fu nel palazzo Ferrari a Firenze, nella collezione Bromley a Savenport, nella collezione Ashburton, nella raccolta Northampton.
- Ib., Antica Pinacoteca: *La Deposizione*. Cfr. JEAN ROSEN, *La Pietà del Botticelli*, in *Revue de l'art chrétien*, 1912. Vicina al tempo (fig. 173) dell'*Annunciazione* nella galleria degli Uffizi. Fiore di eleganza il nudo acerbo di Cristo, raffinato il pallore argenteo delle carni, con ombre verdicce, il valore dei riflessi nel cavo delle orbite, sulle labbra scolorite. Riluce d'oro il manto verde di Maddalena sulla veste viola; rosse trasparenze di pianto sulle palpebre e sulle nari maculano con delicatezza infinita il volto argentino. Ma soprattutto la grande arte del Botticelli si esprime nella linea, che sprizza in zampilli, s'aggira a vortici, descrivendo il gruppo raccolto sul limitare del sepolcro, sotto la cornice di roccia spezzata incombente.
- New York, Collezione Duveen: *Madonna col B.* in un tondo, Cfr. A. Venturi, in *Grandi Artisti Italiani*, Bologna, Zanichelli 1925.

- Ib., Collezione Hamilton: *Ritratto di Giovane* (pubblicato da Bernardo Berenson, in *Art in America*).
- Ib., Collezione di Mr. Otto H. KAHN: *Ritratto di Giuliano de' Medici*. (Cfr. FRY (ROGER), *Note on a portrait of Giuliano de' Medici*, in *The Burlington Magazine*, n. CXXXIII, vol. XXV, London, april 1914. L'A. pubblica per primo l'originale, allora a Londra presso Duveen Brothers, dei due ritratti esistenti l'uno a Berlino nel museo Federico, l'altro a Bergamo all'Accademia Carrara: HILL (G. F.), *The Portraits of Giuliano de' Medici in Burlington Magazine*, numero CXXXIII, vol. XXV, London, april 1924 (dimostra che l'effigie del Botticelli servì di modello a Bertoldo per la medaglia della Congiura de' Pazzi); BERENSON (MARY LOGAN), *Botticelli's Portrait of Giuliano de' Medici*, in *Art in America*, vol. II, n. 111, april 1914, New York (è ripubblicato il ritratto passato dai Duveen Brothers di Londra nella raccolta Otto H. Kahn di New York).
- Ib., Museo metropolitano d'arte: *La Comunione di San Girolamo*. Già presso il march. Farinola a Firenze. Cfr. HORNE (H. P.), *The last Communion of St. Jerome in Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol. X, numeri 3-45, New York. (L'A. si trattiene principalmente a dar rilievo alla figura di Francesco di Filippo del Pugliese, committente del quadro, come cittadino, seguace del Savonarola, amatore d'arte); Id., *Botticelli Last Communion of S. Jerome in The Burlington Magazine*, n. CLII, vol. XXVIII, London, November 1915. (L'A. aggiunge all'articolo precedente notizia del testamento di Francesco di Filippo del Pugliese (27 giugno 1519), nel quale è indicato il quadro suddetto).
- Ib., Museo metropolitano d'arte: tavola con tre *miracoli di San Zanobi* (formante serie coi due della Galleria Mond a Londra e con quello della R. Gall. di Dresda. Cfr. B. B. (BERENSON): *Three Miracles of Saint Zenobius by Botticelli in Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol. VI, october 1911, n. 10).
- Parigi, Collezione Fèral: *Madonna col Bambino e un angelo*. Cfr. VENTURI (ADOLFO) *Une oeuvre inconnue de Botticelli in Gazette des Beaux Arts*, Juillet 1907, a. 49, periodo III, t. 38, Paris. (Illustrazione di una pittura esistente in quell'anno presso il perito artistico sig. Fèral a Parigi).
- Ib., Casa Kleinberger: *Ritratto giovanile*. Il deliziosori trattino (fig. 184), d'impronta pollaiolesca, è certo opera primitiva, circa il tempo dell'*Adorazione de' magi*. A tratti la velatura mancante lascia trasparire la preparazione verde in contrasto col gioioso rosso carminio del tocco e del colletto. Una fresca vitalità traspare dal contorno arcuato delle labbra e delle nari vibranti; il gesto del braccio teso a piombo, irrigidito, dà risalto alla giovanile baldanza dell'atteggiamento.
- Ib., Museo del Louvre: *Lorenzo Tornabuoni davanti al consesso delle arti liberali; Giovanna Tornabuoni visitata da Venere e dalle Grazie*. Cfr. RIDOLFI (Enrico), *Giovanna Tornabuoni e Ginevra de' Benci*, Firenze, tipi di M. Cellini alla Galileiana, 1890. (Determinazione dell'occasione per cui furono eseguiti gli affreschi, e cioè il matrimonio di Lorenzo Tornabuoni con Giovanna degli Albizi avvenuto nel 1486; CONTI (Cosimo), *Découverte de deux fresques de Sandro Botticelli in L'Art*, 1881, IV, pag. 56 e segg. EPHRUSSI (CH.), *Les deux fresques du Musée du Louvre attribués à Sandro Botticelli in Gazette des Beaux-Arts*, 1882, 1 mai, Paris).
- Ib., Casa Trotti: *Madonna col Bambino*. Come i genietti dell'*Autunno* a Chantilly, il bambino Gesù seduto sul grembo della madre, nel quadro Trotti (fig. 191), ha lineamenti crudi e contorti. Con una mano la Vergine stringe le gote del figlio; presso il gruppo, una meravigliosa lampada di rame illumina le pagine di un volume. Sopra la veste rosso brillante, splende, come lembo di prato ingiallito dal sole, il risvolto verde del manto, e accompagna con ombre e luci

- guizzanti, col cangiar della gamma, il serpeggiare della linea incisiva e nervosa. Elettrico il moto delle dita che stringono la guance del putto.
- Pietroburgo, Galleria dell'Ermitage: *Adorazione de' Magi*.
- Roma, Biblioteca vaticana: Disegni illustrativi della *Divina Commedia*, parte del codice del gabinetto delle stampe di Berlino. (Cfr. PÉRATÉ (ANDRÉ), *Dessins inédits de Sandro Botticelli pour illustrer l'Enfer de Dante in Gazette des Beaux-Arts*, 1887, II per., t. 35; STRZYGOWSKI (Josef), *Die acht Zeichnungen von Sandro Botticelli zur Dante göttlichen Komödie in Vatican*, Berlin, 1887 (riproduzione degli otto disegni illustrativi della *Divina Commedia*, staccati dal commento figurato di Sandro, dal libro in pergamena fatto per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici).
- Ib., Galleria Vaticana: *San Sebastiano*. (Cfr. A. VENTURI, *Grandi Artisti italiani*, Bologna, Zanichelli, 1925).
- Ib., Palazzo Lazzaroni: ritratto virile. Enigmatico nella sua pallida e quasi funebre bellezza, il gentiluomo (fig. 177) si presenta in giustacuore cupo, con grande berretto a placca aurea. Il contorno sinuoso del volto, l'incassatura dell'occhio di un castano trasparente e lionato, l'arco delle labbra scolorite, la catenella d'oro di così leggiere e prezioso intreccio bastano a suggerire il nome di Sandro davanti all'ammirabile ritratto, per la prima volta da noi riconosciuto e pubblicato quale opera di Sandro Botticelli.
- Ib., ib. Tondo con la *Madonna, il Bambino e San Giovannino*. La perfetta conservazione della pittura, tornata per riflusso d'arte dall'America e più particolarmente dalla Casa Ehrich (fig. 187-189), consente di godere appieno le soavi ondulazioni del modellato, la delicatezza dei lumi argentini che sfiorano il volto di Giovanni e della Vergine e il cristallo del velo, la rarità dei tessuti che formano le immagini di Sandro Botticelli, fiori di un giardino di fate. L'impronta del Botticelli è in ogni cadenza del ritmo lineare, nei gesti lenti e raffinati delle mani di Maria raccolte intorno al velo di Gesù, delle mani di Giovannino giunte appena alle punta delle dita con un moto così lieve come il sospiro che esce dalle schiuse labbra.
- Ib., Palazzo Pallavicini. Trittico con la *Trasfigurazione nel mezzo*, e i *SS. Girolamo e Agostino* ai lati. Cfr. DE NICOLA, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, Paris, e A. VENTURI, in *L'Arte*, 1925.
- Ib., La *Derelitta*. Cfr. VENTURI (ADOLFO), *Tesori d'arte inediti di Roma*, in Roma, presso Domenico Anderson fotografo-editore, M.DCCC.XCVI (per la prima volta vi è dato conto della « Derelitta » del Botticelli). Sul soggetto, cfr. ANTONIEWICZ (J. BOLOZ), *Zagadka « Derelitty », Das Rätsel der « Derelitta » in Bulletin dell'Accademia delle Scienze di Cracovia*, gennaio-febbraio 1905 [interpretazione del soggetto con l'ipotesi che il B. siasi ispirato al racconto di Ovidio (*Fasti*, II, 721-852) dell'oltraggio di Sesto Tarquinio a Lucrezia, la quale « visitata, allo spuntar del giorno, dai parenti « iamque erat orta dies, passis sedet illa capillis ecc. »]; CREIZENACH, *Kleine Beiträge zur Deutung italienischer Kunstwerke in Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXI, 1898, [Supposizione che il Botticelli siasi ispirato al racconto del secondo libro dei Re (Cap. XIII), rappresentando Tamar scacciata da Ammon].
- Ib., Palazzo vaticano, Cappella Sistina: *Storie della Vita di Mosè; Sacrificio per la liberazione dalla lebbra e la Tentazione di Cristo; Distruzione dei figli di Core, Dathan e Abiron*. Cfr. STEINMANN (ERNST), *Sandro Botticelli's Tempelszene zu Jerusalem in der Cappella Sistina*, in « Rep. f. Kunstwissenschaft », XVIII, 1895; Id., *Die Sixtinische Kapelle*, t. 1, München 1902).
- Torino, Collezione Gualino: *Venere*. Cfr. A. VENTURI, *Grandi artisti italiani*, Bologna, Zanichelli, 1925.

OPERE PERDUTE DI SANDRO BOTTICELLI

L'Adorazione de' Magi, affresco in Palazzo Vecchio a Firenze (ricordato dall'Anonimo Gaddiano così : « Et è di sua mano nel palazzo de Signori sopra la schala « che va alla catena, l'istoria de 3 magi ». Cfr. Lo studio di ricostruzione, per mezzo di una copia e di frammenti di copie, dell'affresco perduto : HORNE (H.P.) *A lost « Adoration of the Magi » by Sandro Botticelli*, in *The Burlington Magazine*, marzo 1903, vol. 1, n. 1. London ; Id., *A lost Adoration of the Magi in the Burlington Magazine*, 1909, vol. XVI, n. LXXIX).

Tavola dell'altar maggiore nella chiesa delle Monache di Sant'Elisabetta delle Convertite a Firenze. (Citata nell'Anonimo Gaddiano, dal Vasari e da altri, sino al principio del sec. XIX, senza che alcuno ce ne dia la descrizione).

Tavola dell'altar Maggiore in San Pietro Gattolini (pure citata dall'Anonimo Gaddiano nella chiesuola abbattuta per dar luogo alle nuove fortificazioni erette dal duca Cosimo I).

Ritratto di Lucrezia, vedova di Piero de' Medici, il Gottoso (indicato dal Vasari come ritratto di Lucrezia Tornabuoni, da lui veduto nella guardaroba del duca Cosimo I ; segnato in un inventario della guardaroba ducale dell'anno 1553, invece, come ritratto di « Madonna Lucretia di Piero de Medici ». Cfr. HORNE, pag. 365, doc. LXIII).

« Un Bacco che alzando con le mani un barile se lo pone a bocca ». (Così descrive il Vasari la molto graziosa figura » nella « guardaroba del signor Duca Cosimo » ; e difatti nell'inventario suddetto leggesi : « ritratto di bacco in tela alta 3 braccia con sua cornice ».

Una testa « di femmina in profilo », che, si dice, « fu l'innamorata di Giuliano de' Medici, fratello di Lorenzo » (da identificarsi forse col ritratto oggi esistente nella galleria Pitti, non della « innamorata di Giuliano » o della bella Simonetta).

Un San Francesco (perduto : fu dipinto dal Botticelli per il monastero di Santa Maria di Monticelli in Firenze. Cfr. prospetto cronologico sotto le date 14 giugno 1496 e 7 luglio 1496. È forse lo stesso dipinto che il Vasari indica, nella seconda edizione, come esistente nella chiesa di S. Francesco di Montevarchi ?

« Un panno in un intavolato messo d'oro alto braccia 4 in circa et largho braccia 2 entrovi una figura di pa... (llade) et con uno schudo... et una lancia d'arco di mano di Sandro di botticello ».

(Così si legge in un inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico (a. 1492), copiato da altro compilato alla morte di Lorenzo stesso. Cfr. MÜNTZ (E.), in *Les Collections des Médicis au XV^e Siècle*, Paris et Londres, 1888. Questo panno richiama l'arazzo del Conte di Baudreuil, il quale, probabilmente, fu riproduzione di quello tessuto sul cartone di Sandro Botticelli per Lorenzo de' Medici).

« Una lettiera salvatica di braccia 4 lunga con predelle atorno di nocie et tarsie mazze et sachone. Uno sopracielo a detto Letto di detta antichamera dipintovi una fortuna di mano di Sandro di botticello » (Così si legge nell'inventario sudd., ma di quella *Fortuna* non è più traccia).

OPERE ATTRIBUITE AL BOTTICELLI

- Altenburg, Museo Lindenau : *Ritratto di Caterina Sforza* (differente per arte dal Botticelli).
- Bergamo, Accademia Carrara, Galleria Morelli : *Ritratto di Giuliano de' Medici* (copia antica).
- Berlino, Museo Federico : *Ritratto di Giuliano de' Medici* (copia antica).
Madonna col Bambino e angeli porta candelabri (bottega).
Ritratto di donna, n. 81 (imitazione).
Ritratto di donna, n. 106A (scuola).
Venere (imitazione).
Ritratto di un giovane, n. 78 (imitazione).
- Ib., ib. Collezione Raczinsky : *Maria col B. e otto angeli* (bottega).
- Ib., Collezione Huldshinsky : *L'Annunciazione* (di un miniatore). Cfr. BODE (W.), *Eine Verkündigung Botticelli's in der Samml. Huldshinsky zu Berlin*, in *Jahrbuch der K. pr. Kunstsammlungen*, 1906, Heft. III.
- Brighton (Inghilterra), Collezione A. Const. Jonides : *ritratto di Smeralda Donati sposa di Viviano Bandinelli*. (Scuola).
- Cassel, Galleria : *l'Annunciazione* (bottega).
- Chantilly, Galleria Condé : *Storia di Ester* (scuola).
- Ib., ib. : *Madonna col Bambino e un angelo con patera di rose bianche e rosse* (tutto guasto e rifatto).
- Dresda, R. Galleria : *La Vergine col Bambino e San Giovanni* (bottega).
- Ib., ib. : *Madonna col Bambino e angeli* (bottega).
- Empoli, Collegiata : *Angeli* (citati dal Vasari come del Botticelli, invece, di Francesco di Giov. Botticini).
- Firenze, Collezione Horne : *Storia di Ester* (parte del cassone, di cui una parte è nella Galleria di Chantilly).
- Ib., Galleria dell'Accademia di Belle Arti : *Tobiolo con i tre arcangeli* (scuola del Verrocchio).
- Ib., ib. : *Tobiolo con l'arcangelo Raffaele* (Botticini).
- Ib., ib. : *Madonna col Bambino e sei Santi* (scuola).
- Ib., Galleria Corsini : *Madonna con angeli* (scuola).
- Ib., ib. : *Cinque Muse* (scuola).
- Ib., ib. : *Madonna col Bambino* (scuola).
- Ib., Galleria Pitti : *Madonna col Bambino e S. Giovanni* (scuola).
- Ib., ib. : *Madonna col Bambino e sei angeli* (scuola).
- Ib., ib. : *Madonna col Bambino e S. Giovanni e due angeli* (scuola).
- Ib., ib. : *Ritratto di giovane* (di un seguace di Filippo Lippi).
- Ib., Galleria degli Uffizi : *Madonna col Bambino, Giovanni e Angeli*, tavola proveniente dal Museo di S. Maria Nuova (scuola di Filippo Lippi).

Ib., ib.: *Madonna col Bambino* (scuola).
 Ib., ib.: *Madonna col Bambino in una grotta di cherubini* (scuola di Filippo Lippi).
 Ib., Ospedale degli Innocenti: *Madonna col Bambino e un angelo* (scuola di Filippo Lippi).
 Fiesole (presso), Oratorio di Sant'Ansano: quattro tavole di cassoni con *Trionfi del Petrarca* (scuola).
 Francoforte, Galleria dell'Istituto Städel: *Madonna col Bambino e S. Giovanni* (scuola).
 Ib., ib.: *Ritratto della bella Simonetta* (imitazione).
 Glasgow, Art Corporation Gallery: *L'Annunciazione* (scuola).
 Lipsia, Museo civico: *Riposo in Egitto* (scuola).
 Londra, Galleria nazionale: *L'Assunta* (attribuita dal Vasari al B., opera del Botticini): ANGELI (DIEGO), *per un quadro eretico in Arch. stor. dell'arte*, 1896, pag. 58 e segg.; BOFFITO (GIO.), *L'eresia di Matteo Palmieri «Cittadin Fiorentino» a proposito di un quadro eretico attribuito al Botticelli*, Torino, Loescher, 1901.
 Ib., ib.: *Venere con Amorini* (opera tarda della scuola).
 Ib., ib.: *Madonna col Bambino e un angelo* (imitazione).
 Ib., ib.: *Madonna col Bambino coronata da due angeli* (copia).
 Ib., ib.: *Madonna col Bambino* (scuola).
 Ib., Raccolta Vernon Watney: cassone con la novella boccaccesca di Nastagio degli Onesti (parte della serie che è a Parigi, presso Spiridon).
 Ib., Raccolta Mister Cohen: *Ritratto di Simonetta* (copia antica).
 Ib., ib. Heseltine: *Madonna col Bambino e San Giovanni* (bottega).
 Ib., ib. Benson: *Madonna col Bambino e due angeli* (scuola).
 Ib., (presso), Richmond, Galleria Cook: *La Pentecoste. Figura muliebre* (imitazione).
 Ib., Raccolta di Lady Wantage: *Madonna col Bambino* (pubblicata dall'Arundel Club, 1904-1905, imitazione della parte mediana del quadro rifatto, appunto nel mezzo, dell'Accademia di Belle Arti: *Madonna in trono e sei Santi*).
 Marsiglia, Museo di Longchamp: *Madonna col Bambino* (scuola).
 Milano, Museo Poldi Pezzoli: *Pietà* (scuola).
 Ib., Collezione Trivulzio: *Ritratto muliebre* (imitazione).
 Montelupo, S. Giovanni: *la Madonna col Bambino e quattro Santi* att. a Domenico Ghirlandaio, da Jacques Mesnil al Botticelli. (Cfr. JACQUES MESNIL, *Ein Botticelli zu Montelupo*, in *Zeitschrift für bild. Kunst.*, neue Folge, XI, 1900, pagina 164).
 Napoli, Museo Nazionale: *Madonna col Bambino e angeli* (scuola di Filippo Lippi).
 Ib., Museo Filangieri: *Ritratto* (copia antica di quello della galleria Pitti citato).
 Ib., ib.: *Ritratto virile* (imitazione).
 Newbattle Abbey, Collezione del March. di Lothian: tondo con la *Madonna e il Bambino* (pubbl. dall'Arundel Club, 1910).
 Parigi, Collezione Goldschmidt: *Storia di Ester* (parte del cassone del quale altre parti sono state indicate a Chantilly, e nella collezione Horne a Firenze).
 Ib., Collezione Spiridon: Parti di decorazioni con la novella boccaccesca di Nastagio degli Onesti (bottega). Cfr. COLASANTI (ARDUINO), *Due novelle nuziali del Boccaccio nella pittura del Quattrocento*, in *Emporium*, vol. XIX, n. 111, marzo 1904.
 Ib., Collezione Dreyfuss: *Madonna col Bambino e San Giovanni* (scuola). Pubblicato nei «Tableaux inédits ou peu connus tirés de collections françaises» Paris, 1906.
 Ib., Museo del Louvre: copia antica del *Magnificat*.
 Ib., ib.: *Venere con amorini*, (tarda imitazione).
 Ib., ib.: *Madonna col Bambino e angeli* (scuola).

Ib., ib.: *Madonna col Bambino e San Giovannino* (scuola).
 Ib., ib.: *Madonna col Bambino* (proveniente dal barone di Schlichting; scuola di Filippo Lippi). Cfr. VENTURI (A.), *Una vendita di opere d'arte*, in *L'Arte*, a. IV, fasc. 1, 1902, pag. 57 e segg.; GEBHART (E.), *La Madone Guidi de Botticelli*, 1908, in «Revue de l'Art ancien et moderne»; *Les Arts*, febbraio 1908.
 Ib., ib.: *Ritratto di giovane* (scuola).
 Ib., ib.: *Predella*, n. 186 (scuola).
 Ib., ib.: *Ritratto* (proveniente dalla raccolta Hainauer, poi Schlichting: scuola).

BIBLIOGRAFIA

Pubblicazioni sulla vita, la educazione, l'attività, lo stile dell'artista.

(Per le altre illustrative di singole opere, cfr. le note bibliografiche al catalogo).

- CROWE (J. A.) a. CAVALCASELLE (G. B.), *History of Painting in Italy*, London, 1864.
- PATER (WALTER), *Sandro Botticelli in Studies in the History of the Renaissance*.
- COLVIN (SIDNEY), *Botticelli in Encyclopedia Britannica*, 9 Ed., vol. IV, Edinburg 1876.
- RUSKIN (JOHN), *Ariadne Florentine*, Lecture VI.
- MORELLI (GIO.), sotto il pseudonimo di IVAN LERMOLIEFF. *Die Werke italienischer Meister in den Galerien München, Dresden u. Berlin*, Leipzig, Seemann, 1880.
- CARTWRIGHT, (Julia), *Sandro Botticelli in The Portfolio*, 1882.
- PHILIPPS (A.), *Sandro Botticelli*, in *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1883, n. 4.
- CROWE (J. A.), *Sandro Botticelli in Gazette des Beaux Arts*, 1886, I, pag. 117, II, pag. 466.
- ULMANN (HERMANN), *Fra' Filippo Lippi und Fra' Diamante als Lehrer Sandro Botticelli's*, Breslau, 1890.
- MEYER (JULIUS), *Botticelli in Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen*, 1890.
- PATER (WALTER), *The Renaissance*, Macmillan, London, 1893, (tradotto poi in tedesco con prefazione di W. Schötermann, Leipzig, 1902, e in italiano).
- ULMANN (HERMANN), *Sandro Botticelli*, München, Bruckmann, (1893).
- CAVALCASELLE (G. B.) e CROWE (J. A.), *Storia della pittura in Italia*, vol. VI: *pittori fiorentini fin poco dopo la prima metà del secolo XV*, Firenze, Le Monnier, 1894, da pag. 203 a pag. 310 (traduzione amplificata dell'*History of Painting* pubblicata a Londra coi tipi del Murray nel 1864).
- FREY (CARL.), *Sandro Botticelli, ein Künstlerleben aus der Renaissance*, in *Schweizerische Rundschau*, V, 1895, n. 8.
- STEINMANN (ERNEST), in *Die Künstler-Monographien Knackjuss*, Bielefeld e Leipzig, 2ª ed., 1887 (tradotto da CAMPBELL DOGDSON, *Monographs on artists*, VI, 1901; ripubblicato per la terza volta nel 1913).
- PHILIPPS (A.), *Sandro Botticelli*, in « *Zeitschrift für bild. Kunst* », N. F. VIII, 1897.
- ROSENTHAL (LÉON), *Sandro Botticelli et sa reputation à l'heure présente*, Paris, 1897.
- MÜNTZ (EUGÈNE), *À propos de Botticelli*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, II, pagina 177.

- MACKOWSKY (HANS), *Jacopo del Sellaio*, in *Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen*, 1899.
- RICHTER (JEAN PAUL), *Sandro Botticelli a. his School*, in *Lectures of the National Gallery*, London, 1898.
- BERENSON (B.), *Amico di Sandro*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1899, t. XXI-XXII.
- SYMONDS (JOHN ADDINGTON), *Renaissance in Italy*, Londres, 1899.
- PLUNKETT, *Sandro Botticelli*, London, 1899.
- SUPINO (J. B.), *Sandro Botticelli*, in *Profili*, n. 1, Bologna-Modena, A. F. Formigini, 1900; *Id.*, S. B., Firenze, Alinari-Seeber, 1900.
- LOGAN (I. B.), *Sandro Botticelli*, Firenze, Alinari, 1900.
- LOGAN (MARY), *Deux tableaux de Jacopo del Sellaio au Musée du Louvre*, in *Revue archeologique*, 1900.
- HORNE (HERBERT P.), *Quelques souvenirs de Sandro Botticelli*, in *Revue archéologique*, 3^a serie, t. 39, juillet-Aout, 1901.
- BERENSON (BERNARD), *Alunno di Domenico*, in *Burlington Magazine*, a. I, 1903, vol. 1.
- BERENSON (B.), *Amico di Sandro*, in *The study and Criticism of italian Art*, t. 1, London, 1903.
- BERENSON (B.), *The Drawings of Florentine painters*, London, 1903, volumi due.
- STREETER (A.), *Botticelli*, London, George Bell a. Sons, 1907, in *The Great Masters in Painting and Sculpture* edited by G. C. Williamson (la prima edizione è del 1903, la seconda, riveduta, del 1905).
- MESNIL (JACQUES), *Quelques documents sur Botticelli*, in *Miscellanea d'Arte*, n. 1, 1903, fasc. 5-6.
- WÖLFFLIN (H.), *Die Klassische Kunst: Einführung in die italienische Renaissance*, 3^a ed., München, 1904.
- BERENSON (B.), *The florentine Painters of the Renaissance with an Index to their Workes*, second edition, G. P. Putnam's Sons, New York, London, 1904.
- CARTWRIGHT (IULIE), *Life a. Art of Sandro Botticelli*, London, Duckworth, 1904.
- MESNIL (JACQUES), *Botticelli à Rome*, in *Rivista d'Arte*, a. III, 1905, fasc. V-VI.
- MESNIL (JACQUES), *Botticelli, les Pollaiuoli, et Verrocchio*, in *Rivista d'Arte*, III, 1905, fasc. 1, e fasc. 2-3.
- SCHAEFFER (EMIL), *Botticelli in Die Kunst*, Berlin, 1905.
- DAVEY (RICHARD), *Sandro Botticelli*, London, George Newnes, 1905, New York, Frederick Warne.
- KERN (JOSEPH), *Ein perspektivische Kreiskonstruktion bei Sandro Botticelli*, in *Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen*, XXVI, 1905.
- RAUKIN (W.), *The Later Work of Botticelli*, in «*Burlington Magazine*», IX, 1906, pag. 291.
- DIEHL (C.), *Botticelli*, Paris, 1906.
- WICKHOFF (FRANZ), *Die Hochzeitsbilder Sandro Botticelli*, in *Jahrbuch der Königl. preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, 1906, 26 Band.
- BERTAUX (EMILE), *Botticelli costumier*, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1907.
- DAVEY (R.), *Botticelli*, London, s. d.
- JAHN RUSCONI (ARTURO), *Sandro Botticelli*, Bergamo, 1907.
- SCHNEIDER (R.), *Botticelli*, Paris, s. d. in *Les grands Artistes*.
- HORNE (HERBERT P.), *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli painter of Florence*, London, George Bell a. Sons, 1908. (Recensione di R. E. FRY, in «*Burlington Magazine*», XIII, 1908).
- HERBERT (M.), *Botticelli*, trad. da Fidelia, Firenze, 1908.
- GOMEZ-MORENO (D. M.), *Un trésor de peintures inédites au XV^me siècle à Grenade*, in *Gazette des Beaux-Arts*, ottobre 1908, pag. 311.

- GEBHART (E.), *Botticelli*, Paris, 1908.
- JUSTI (L.), *Botticelli*, Berlin, 1909.
- BONNOR (M. L.), *Botticelli*, London, 1909.
- VENTURI (A.), *Storia dell'Arte italiana. La pittura del Quattrocento*, Ulrico Hoepli editore, Milano, 1910, vol. VII, parte 1^a.
- OPPÈ (A. P.), *Sandro Botticelli*, London, Hodder a. St., 1911.
- KROEBER (H. T.), *Diecinzel Porträts Sandro Botticelli*, Leipzig, 1911, Verlag v. Klinkhardt u. Biermann.
- CARTWRIGHT (J.), *Sandro Botticelli*, London, 1912.
- SCHAEFFER (EMIL), *Sandro Botticelli, Ein Profil*, Berlin, Julius Bard, 1921.
- BODE (W.), *Sandro Botticelli*, in Propyläen-Verlag, Berlin, 1921.
- SCHMARSOW (AUGUST), *Sandro del Botticello*, Dresden, Reiffner, 1923.
- VENTURI (ADOLFO), *Grandi Artisti italiani*, Bologna, Zanichelli, 1925.

INDICE

La vita	pag. 7
L'opera	» 25
L'arte del Botticelli. Epilogo	» 91
Prospetto cronologico della vita e delle opere di Sandro Botticelli	» 97
Catalogo delle opere del Botticelli	» 107
Opere perdute di Sandro Botticelli	» 115
Opere attribuite al Botticelli	» 117
Bibliografia	» 121

INDICE DELLE RIPRODUZIONI

INDICE DELLE RIPRODUZIONI

- I. - ADORAZIONE DE' MAGI. Galleria Nazionale di Londra. (*Fot. Anderson*).
- II. - LA FORTEZZA. Galleria degli Uffizi a Firenze. (*Fot. Alinari*).
- III. - RITORNO DI GIUDITTA DAL CAMPO D' OLOFERNE. Galleria degli Uffizi a Firenze. (*Fot. Alinari*).
- IV. - NELLA TENDA D' OLOFERNE UCCISO. Galleria degli Uffizi a Firenze. (*Fot. Brogi*).
- V. - SAN SEBASTIANO. Museo Federico a Berlino. (*Fot. della Società Fotografica di Berlino*).
- VI. - ADORAZIONE DE' MAGI. Nella Galleria Nazionale di Londra (*Fot. Anderson*).
- VII. - MADONNA DELL' EUCARESTIA. Nella Galleria Gardner a Boston (*Fot. Anderson*).
- VIII. - RITRATTO DI PIERO DE' MEDICI. Galleria degli Uffizi a Firenze. (*Fot. Anderson*).
- IX. - ADORAZIONE DE' MAGI. Galleria degli Uffizi a Firenze. (*Fot. Alinari*).
- X. - ADORAZIONE DE' MAGI. Particolare. Galleria degli Uffizi a Firenze. (*Fot. Anderson*).
- XI. - ADORAZIONE DE' MAGI. Particolare (*Fot. Anderson*).
- XII. - ADORAZIONE DE' MAGI. Particolare (*Fot. Anderson*).
- XIII. - ADORAZIONE DE' MAGI. Particolare (*Fot. Alinari*).
- XIV. - ANGIOLI CANTANTI. Disegno nel gabinetto delle Stampe nella Galleria degli Uffizi a Firenze. (*Fot. Alinari*).
- XV. - PRIMAVERA. Galleria degli Uffizi a Firenze (*Fot. Alinari*).
- XVI. - PRIMAVERA. Particolare delle Tre Grazie (*Fot. Anderson*).
- XVII. - PRIMAVERA. Particolare (*Fot. Anderson*).
- XVIII. - PRIMAVERA. Particolare (*Fot. Anderson*).

- XIX. - PRIMAVERA. Particolare (*Fot. Anderson*).
 XX. - PRIMAVERA. Particolare (*Fot. Anderson*).
 XXI. - PRIMAVERA. Particolare (*Fot. Anderson*).
 XXII. - PRIMAVERA. Particolare (*Fot. Alinari*).
 XXIII. - PRIMAVERA. Particolare (*Fot. Anderson*).
 XXIV. - PRIMAVERA. Particolare (*Fot. Anderson*).
 XXV. - RITRATTO DI GIULIANO DE' MEDICI. Raccolta di Otto Kahn a New York.
 XXVI. - S. AGOSTINO NELLO STUDIO. Fresco negli Ognissanti a Firenze (*Fot. Alinari*).
 XXVII. - LA TRASFIGURAZIONE E I SS. GIROLAMO E AGOSTINO. Trittico nella raccolta Pallavicini in Roma (*Fot. Carboni*).
 XXVIII. - L'ANNUNCIAZIONE GIÀ A S. MARTINO. RR. Gallerie degli Uffizi a Firenze (*Fot. delle RR. Gallerie*).
 XXIX. - SAN GIROLAMO. Disegno nel Gabinetto delle Stampe agli Uffizi.
 XXX. - RITRATTO MEDICEO. Galleria Corsini a Firenze (*Fot. Alinari*).
 XXXI. - LA TRINITÀ. Raccolta di Lord Lee of Fareham a Londra.
 XXXII. - SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO. Nella Cappella Sistina a Roma (*Fot. Anderson*).
 XXXIII. - SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO. Particolare (*Fot. Anderson*).
 XXXIV. - SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO. Particolare (*Fot. Anderson*).
 XXXV. - SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO. Particolare (*Fot. Anderson*).
 XXXVI. - SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO. Particolare (*Fot. Anderson*).
 XXXVII. - SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO. Particolare (*Fot. Anderson*).
 XXXVIII. - SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO. Particolare (*Fot. Anderson*).
 XXXIX. - SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO. Particolare (*Fot. Anderson*).
 XL. - SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO. Particolare (*Fot. Anderson*).
 XLI. - SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO. Particolare (*Fot. Anderson*).
 XLII. - SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO. Particolare (*Fot. Alinari*).

- XLIII. - SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO. Particolare (*Fot. Alinari*).
 XLIV. - SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO. Particolare (*Fot. Anderson*).
 XLV. - SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO. Particolare (*Fot. Anderson*).
 XLVI. - SCENE DELLA VITA DI MOSÈ. Cappella Sistina in Roma. (*Fot. Alinari*).
 XLVII. - SCENE DELLA VITA DI MOSÈ. Particolare (*Fot. Anderson*).
 XLVIII. - SCENE DELLA VITA DI MOSÈ. Particolare (*Fot. Anderson*).
 XLIX. - VITA DI MOSÈ. Particolare del Ritratto di Aronne (*Fot. Anderson*).
 L. - VITA DI MOSÈ. Particolare di Mosè e delle Figlie di Jetro (*Fot. Anderson*).
 LI. - VITA DI MOSÈ. Particolare di una Figlia di Jetro (*Fot. Anderson*).
 LII. - VITA DI MOSÈ. Particolare della Partenza degli Israeliti dall'Egitto (*Fot. Anderson*).
 LIII. - VITA DI MOSÈ. Particolare della partenza degli Israeliti dall'Egitto (*Fot. Anderson*).
 LIV. - VITA DI MOSÈ. Particolare della testa di Aronne (*Fot. Anderson*).
 LV. - VITA DI MOSÈ. Particolare di Mosè che abbeverava le pecore (*Fot. Anderson*).
 LVI. - PUNIZIONE DI CORAH, DATAN E ABIRON. Fresco nella Cappella Sistina (*Fot. Anderson*).
 LVII. - PUNIZIONE DI CORAH, DATAN E ABIRON. Particolare (*Fot. Anderson*).
 LVIII. - PUNIZIONE DI CORAH, DATAN E ABIRON. Particolare (*Fot. Anderson*).
 LIX. - PUNIZIONE DI CORAH, DATAN E ABIRON. Particolare (*Fot. Anderson*).
 LX. - PUNIZIONE DI CORAH, DATAN E ABIRON. Particolare (*Fot. Anderson*).
 LXI. - PUNIZIONE DI CORAH, DATAN E ABIRON. Particolare (*Fot. Anderson*).
 LXII. - PUNIZIONE DI CORAH, DATAN E ABIRON. Particolare (*Fot. Anderson*).
 LXIII. - S. STEFANO PAPA. Fresco nella Cappella Sistina (*Fot. Anderson*).
 LXIV. - S. SISTO II. Fresco nella Cappella Sistina (*Fot. Anderson*).
 LXV. - ADORAZIONE DE' MAGI. Nella Galleria del Romitaggio a Pietrogrado (*Fot. Braun*).

- LXVI. – GLI INFEDELI E LA DISCESA DELLO SPIRITO SANTO. Disegno nel Gabinetto delle Stampe a Darmstadt.
- LXVII. – S. TOMMASO D'AQUINO. Coll. Holford a Westonbirt in Gloucestershire.
- LXVIII. – L'AUTUNNO. Disegno nel British Museum a Londra (Fot. Braun).
- LXIX. – RITRATTO DI GIOVANE. Galleria Nazionale di Londra. (Fot. Anderson).
- LXX. – ASSUNZIONE DI MARIA. Incisione nel Museo Britannico a Londra.
- LXXI. – SCENE BACCHICHE. Museo Britannico di Londra.
- LXXII. – MADONNA DEL « MAGNIFICAT ». Galleria degli Uffizi a Firenze (Fot. Anderson).
- LXXIII. – MADONNA DEL « MAGNIFICAT ». Particolare (Fot. Anderson).
- LXXIV. – MADONNA DEL « MAGNIFICAT ». Particolare (Fot. Anderson).
- LXXV. – MADONNA DAL LIBRO. Museo Poldi-Pezzoli a Milano (Fot. Alinari).
- LXXVI. – MADONNA DAL LIBRO. Particolare (Fot. Brogi).
- LXXVII. – GESU' E GIOVANNINO. Raccolta Boehler a Monaco di Baviera.
- LXXVIII. – PALLADE E IL CENTAURO. Galleria degli Uffizi a Firenze (Fot. Alinari).
- LXXIX. – PALLADE E IL CENTAURO. Particolare (Fot. Anderson).
- LXXX. – MADONNA IN TRONO CON ANGIOLI E SANTI. Galleria degli Uffizi a Firenze (Fot. Anderson).
- LXXXI. – MADONNA IN TRONO CON ANGIOLI E SANTI. Particolare (Fot. Anderson).
- LXXXII. – MADONNA IN TRONO, ANGIOLI E SANTI. Particolare (Fot. Anderson).
- LXXXIII. – MADONNA IN TRONO, ANGIOLI E SANTI. Particolare (Fot. Anderson).
- LXXXIV. – MADONNA IN TRONO, ANGIOLI E SANTI. Particolare (Fot. Anderson).
- LXXXV. – MADONNA IN TRONO, ANGIOLI E SANTI. Particolare (Fot. Anderson).
- LXXXVI. – MADONNA IN TRONO, ANGIOLI E SANTI. Parte della predella (Fot. Anderson).
- LXXXVII. – MADONNA IN TRONO, ANGIOLI E SANTI. Parte della predella (Fot. Anderson).

- LXXXVIII. – VISIONE DI S. AGOSTINO – MORTE DI S. AGOSTINO. Parti della predella dell'ancona suddetta. Galleria degli Uffizi a Firenze (Fot. Alinari).
- LXXXIX. – RITRATTO GIOVANILE. Raccolta Hamilton a New York.
- XC. – STAMPA SU DISEGNO DEL BOTTICELLI. British Museum a Londra.
- XCI. – MADONNA CON I SANTI GIOVANNI BATTISTA ED EVANGELISTA. Kaiser Friedrich's Museum a Berlino (Fot. Hanfstaengl).
- XCII. – MADONNA COL BAMBINO SOTTO UN'ARCATA. Collezione James Mann.
- XCIII. – VENERE E MARTE. Galleria Nazionale di Londra (Fot. Anderson).
- XCIV. – VENERE E MARTE. Particolare (Fot. Anderson).
- XCV. – VENERE ANADIOMENE. Galleria degli Uffizi a Firenze (Fot. Anderson).
- XCVI. – VENERE ANADIOMENE. Particolare (Fot. Brogi).
- XCVII. – VENERE ANADIOMENE. Particolare (Fot. Brogi).
- XCVIII. – VENERE ANADIOMENE. Particolare (Fot. Brogi).
- XCIX. – VENERE ANADIOMENE. Particolare (Fot. Anderson).
- C. – VENERE ANADIOMENE. Particolare (Fot. Brogi).
- CI. – VENERE ANADIOMENE. Particolare (Fot. Anderson).
- CII. – VENERE. Raccolta dell'Avv. Riccardo Gualino a Torino.
- CIII. – VENERE. Nel Museo Federico a Berlino.
- CIV. – MADONNA DELLA MELAGRANA. Galleria degli Uffizi a Firenze (Fot. Alinari).
- CV. – MADONNA DELLA MELAGRANA. Particolare (Fot. Alinari).
- CVI. – MADONNA DELLA MELAGRANA. Particolare (Fot. Alinari).
- CVII. – PRESEPE. Galleria Nazionale di Scozia a Edimburgo.
- CVIII. – MADONNA ABBRACCIATA AL BAMBINO. Casa Duveen a Parigi, Londra, New York.
- CIX. – GIOVANNA TORNABUONI E LE TRE GRAZIE. Fresco nel Museo del Louvre a Parigi (Fot. Alinari).
- CX. – GIOVANNA TORNABUONI E LE TRE GRAZIE. Particolare (Fot. Alinari).
- CXI. – GIOVANNA TORNABUONI E LE TRE GRAZIE. Particolare (Fot. Alinari).
- CXII. – GIOVANNA TORNABUONI E LE TRE GRAZIE. Particolare (Fot. Alinari).

- CXIII. – LORENZO ALBIZZI E LE ARTI LIBERALI. Fresco nel Museo del Louvre a Parigi (*Fot. Alinari*).
- CXIV. – LORENZO ALBIZZI E LE ARTI LIBERALI. Particolare (*Fot. Alinari*).
- CXV. – LORENZO ALBIZZI E LE ARTI LIBERALI Particolare (*Fot. Alinari*).
- CXVI. – LORENZO ALBIZZI E LE ARTI LIBERALI. Particolare (*Fot. Alinari*).
- CXVII. – LORENZO ALBIZZI E LE ARTI LIBERALI. Particolare (*Fot. Alinari*).
- CXVIII. – LORENZO ALBIZZI E LE ARTI LIBERALI. Particolare (*Fot. Alinari*).
- CXIX. – L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE E QUATTRO SANTI. Galleria degli Uffizi (*Fot. Alinari*).
- CXX. – L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE E QUATTRO SANTI. Particolare (*Fot. Anderson*).
- CXXI. – L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE E QUATTRO SANTI. Particolare (*Fot. Alinari*).
- CXXII. – L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE E QUATTRO SANTI. Particolare (*Fot. Anderson*).
- CXXIII. – L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE E QUATTRO SANTI. Parte di Predella: Annunciazione (*Fot. Alinari*).
- CXXIV. – L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE E QUATTRO SANTI. Parti di Predella: Fatti della vita dei Quattro Santi (*Fot. Alinari*).
- CXXV. – L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE E QUATTRO SANTI: S. Giovanni, S. Agostino e S. Eligio (*Fot. Alinari*).
- CXXVI. – RITRATTO DEL LORENZANO. Già nelle raccolte Lazaroni a Parigi, Johnson a Filadelfia.
- CXXVII. – LA COMUNIONE DI S. GIROLAMO. Nel Museo Metropolitan di New York.
- CXXVIII. – L'ANNUNCIAZIONE. Galleria degli Uffizi (*Fot. Alinari*).
- CXXIX. – RITRATTO MULIEBRE SUPPOSTO DI SIMONETTA. Galleria Pitti a Firenze (*Fot. Alinari*).
- CXXX. – LA VERGINE DEL LATTE. Tondo all'Ambrosiana in Milano (*Fot. Anderson*).
- CXXXI. – LA CALUNNIA D'APELLE. Galleria degli Uffizi (*Fot. Alinari*).
- CXXXII. – LA CALUNNIA D'APELLE. Particolare (*Fot. Anderson*).
- CXXXIII. – LA CALUNNIA D'APELLE. Particolare (*Fot. Anderson*).
- CXXXIV. – LA CALUNNIA D'APELLE. Particolare (*Fot. Anderson*).
- CXXXV. – LA DERELITTA. Raccolta dei Principi Pallavicini in Roma (*Fot. Anderson*).

- CXXXVI. – LA DERELITTA. Disegno per la figura muliebre. Nella Kunsthalle di Amburgo.
- CXXXVII. – L'ANNUNCIAZIONE. Nel Museo Kestner di Hannover.
- CXXXVIII. – L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE. Ricamo su disegno del Botticelli. Museo Poldi Pezzoli a Milano (*Fot. Bassani*).
- CXXXIX. – L'ANNUNCIAZIONE: tondo con l'Angelo. Galleria Corsini a Firenze (*Fot. Brogi*).
- CXL. – L'ANNUNCIAZIONE: Tondo con l'Annunciata. Galleria Corsini a Firenze (*Fot. Brogi*).
- CXLI. – S. AGOSTINO NELLO STUDIO. Galleria degli Uffizi (*Fot. Alinari*).
- CXLII. – DANTE ALIGHIERI. Già presso R. Langton Douglas a Londra.
- CXLIII. – VEDUTA GENERALE DELL'INFERNO. Biblioteca Vaticana.
- CXLIV. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO I DELL'INFERNO. Biblioteca Vaticana.
- CXLV. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO VIII DELL'INFERNO. Gabinetto delle stampe a Berlino.
- CXLVI. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO IX DELL'INFERNO. Biblioteca Vaticana.
- CXLVII. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO X DELL'INFERNO. Biblioteca Vaticana.
- CXLVIII. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XV DELL'INFERNO. Biblioteca Vaticana.
- CIL. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XVIII DELL'INFERNO. Gabinetto delle stampe a Berlino.
- CL. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XX DELL'INFERNO. Gabinetto delle stampe a Berlino.
- CLI. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXIV DELL'INFERNO. Gabinetto delle stampe a Berlino.
- CLII. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXIX DELL'INFERNO. Gabinetto delle stampe a Berlino.
- CLIII. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXXI DELL'INFERNO. Gabinetto delle stampe a Berlino.
- CLIV. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXXII DELL'INFERNO. Gabinetto delle stampe a Berlino.
- CLV. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXXIII DELL'INFERNO. Gabinetto delle stampe a Berlino.
- CLVI. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XI DEL PURGATORIO. Gabinetto delle stampe a Berlino.

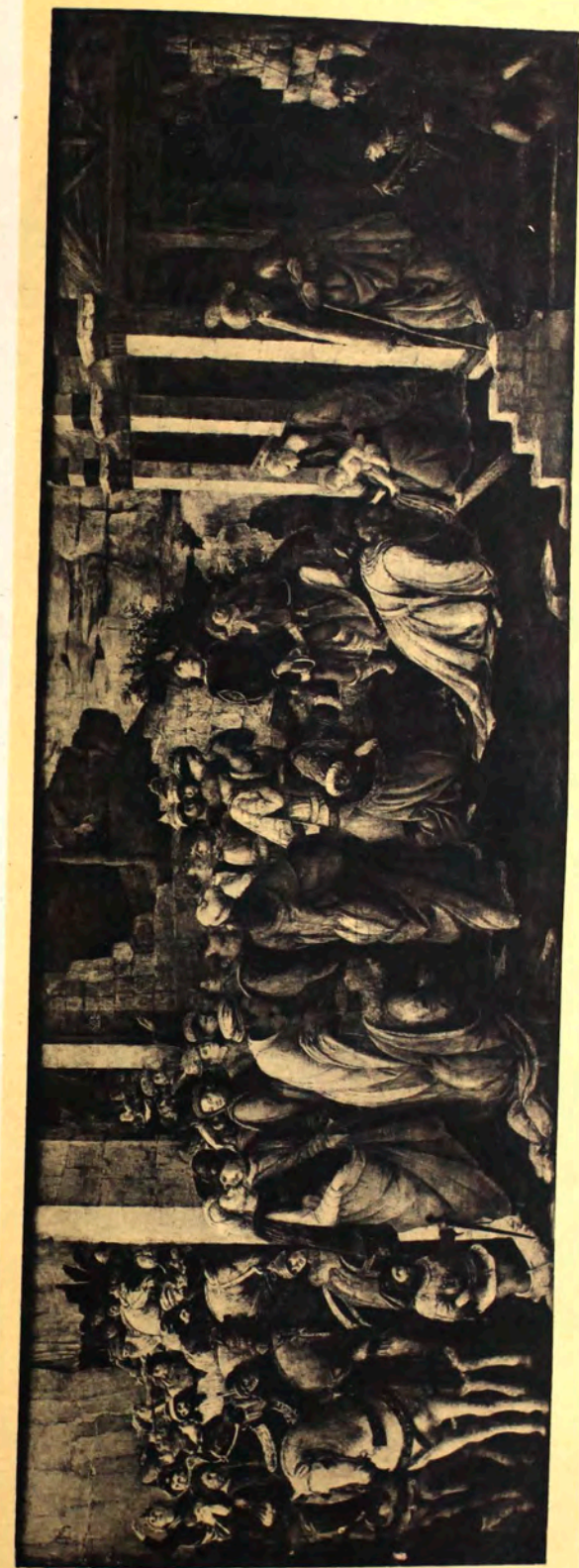
- CLVII. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XIII DEL PURGATORIO. Gabinetto delle stampe a Berlino.
- CLVIII. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XIV DEL PURGATORIO. Gabinetto delle stampe a Berlino.
- CLIX. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXVIII DEL PURGATORIO. Gabinetto delle stampe a Berlino.
- CLX. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXX DEL PURGATORIO. Gabinetto delle stampe a Berlino.
- CLXI. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXXI DEL PURGATORIO. Gabinetto delle stampe a Berlino.
- CLXII. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXXII DEL PURGATORIO. Gabinetto delle stampe a Berlino.
- CLXIII. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXXIII DEL PURGATORIO. Gabinetto delle stampe a Berlino.
- CLXIV. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO III DEL PARADISO. Gabinetto delle stampe a Berlino.
- CLXV. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO VI DEL PARADISO. Gabinetto delle stampe a Berlino.
- CLXVI. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XV DEL PARADISO. Gabinetto delle stampe a Berlino.
- CLXVII. – FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXIX DEL PARADISO. Gabinetto delle stampe a Berlino.
- CLXVIII. – GIUDITTA. Collezione Kaufmann a Berlino.
- CLXIX. – ECCE-HOMO. Raccolta Morelli nell'Acc. Carrara a Bergamo (*Fot. Anderson*).
- CLXX. – S. SEBASTIANO. Galleria Vaticana in Roma.
- CLXXI. – DEPOSIZIONE DI CRISTO. Museo Poldi-Pezzoli a Milano (*Fot. Anderson*).
- CLXXII. – PRESEPE. Galleria Nazionale di Londra. (*Fot. Anderson*).
- CLXXIII. – DEPOSIZIONE DI CRISTO. Antica Pinacoteca di Monaco in Baviera (*Fot. Bruckmann*).
- CLXXIV. – ADORAZIONE DE' MAGI. Galleria degli Uffizi (*Fot. Alinari*).
- CLXXV. – STORIE DI VIRGINIA ROMANA. Raccolta Morelli nell'Accademia Carrara a Bergamo.
- CLXXVI. – STORIE DI LUCREZIA. Raccolta Gardner a Boston.
- CLXXVII. – RITRATTO DI GENTILUOMO. Raccolta del Barone Michele Lazzaroni in Roma.
- CLXXVIII. – SCENE DELLA VITA DI S. ZANOBI. Collezione Mond nella Galleria Nazionale di Londra.
- CLXXIX. – SCENE DELLA VITA DI S. ZANOBI. Collezione Mond nella Galleria Nazionale di Londra.

- CLXXX. – SCENE DELLA VITA DI S. ZANOBI. Galleria Sassone a Dresda.
- CLXXXI. – I TRE MIRACOLI DI S. ZANOBI. Museo metropolitano d'arte a New York.

APPENDICE

- CLXXXII. – MADONNA IN TRONO E QUATTRO SANTI. Galleria dell'Accademia di BB. AA. a Firenze (*Fot. Braun*).
- CLXXXIII. – MADONNA IN TRONO E QUATTRO SANTI. Particolare (*Fot. Braun*).
- CLXXXIV. – RITRATTO GIOVANILE. Casa Kleinberger, Parigi-New York.
- CLXXXV. – MADONNA COL BAMBINO E UN ANGELO. Già presso il Sig. Féral a Parigi.
- CLXXXVI. – L'AUTUNNO. Museo Condé a Chantilly (*Fot. Bulloz*).
- CLXXXVII. – MADONNA COL BAMBINO E S. GIOVANNINO. Tondo presso il Barone Michele Lazzaroni a Roma.
- CLXXXVIII. – MADONNA COL BAMBINO E S. GIOVANNINO. Particolare.
- CLXXXIX. – MADONNA COL BAMBINO E S. GIOVANNINO. Particolare.
- CXC. – VENERE. Casa Böhler a Monaco di Baviera.
- CXCI. – MADONNA COL BAMBINO. Casa Trotti a Parigi.
- CXCII. – RITRATTO VIRILE. Collezione Edoardo Simon a Berlino.

RIPRODUZIONI



I.

ADORAZIONE DE' MAGI
Galleria Nazionale di Londra

(Fol. Anderson)



II.

LA FORTEZZA
Galleria degli Uffizi a Firenze



III.

RITORNO DI GIUDITTA DAL CAMPO D'OLOFERNE
Galleria degli Uffizi a Firenze

(F.lli. Alberti)



IV.

NELLA TENDA D'OLOFERNE UCCISO
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Brogi)



V.

SAN SEBASTIANO

(Fot. della Soc. Fotogr.
di Berlino)



VI.

ADORAZIONE DE' MAGI
Nella Galleria Nazionale di Londra

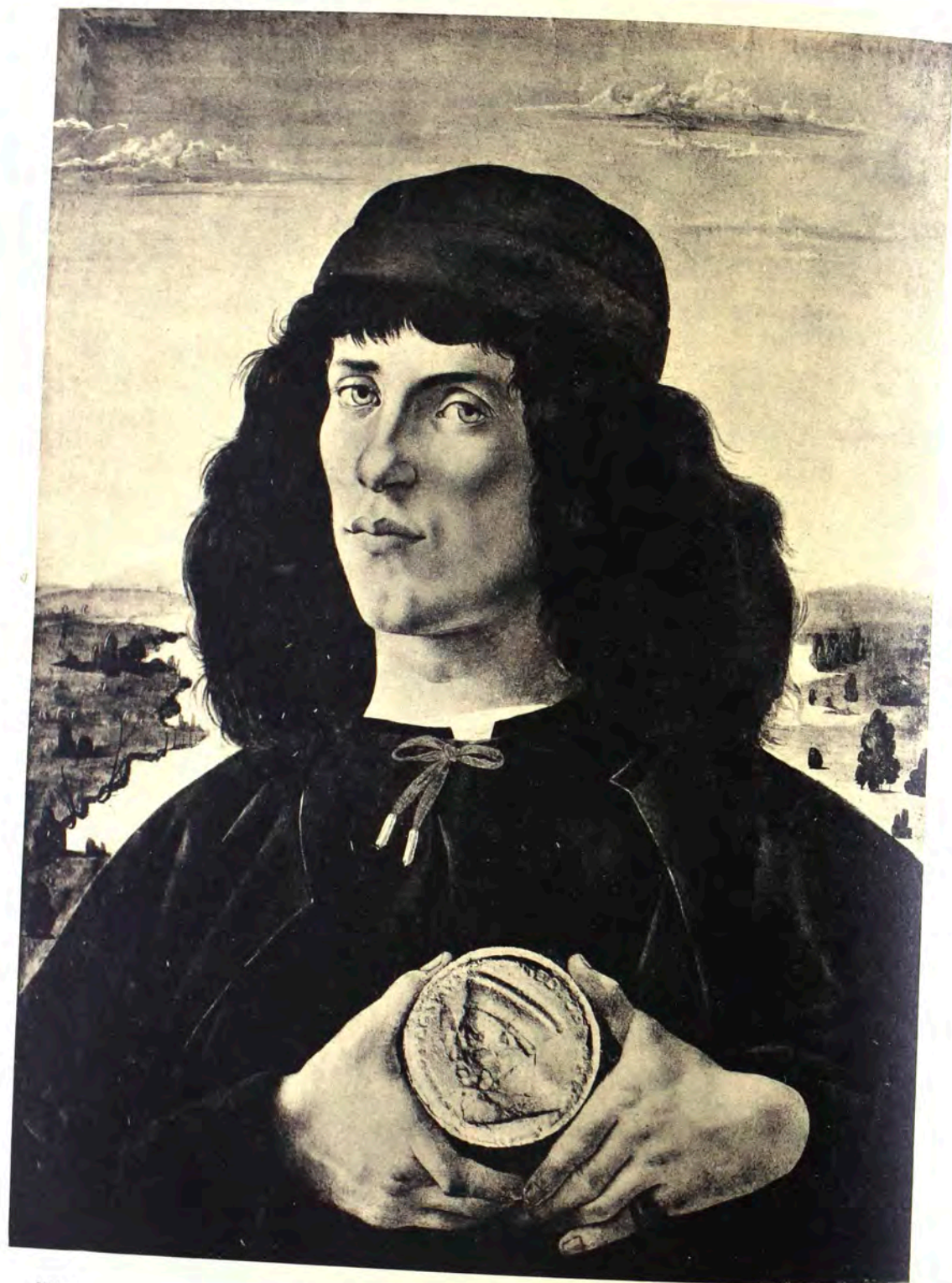
(Fot. Anderson)



VII.

MADONNA DELL'EUCARESTIA
Nella Galleria Gardner a Boston

(Fot. Anderson)



VIII.

RITRATTO DI PIERO DE' MEDICI
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Anderson)



IX.

ADORAZIONE DE' MAGI
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Alinari)



X.

ADORAZIONE DE' MAGI
Galleria degli Uffizi a Firenze

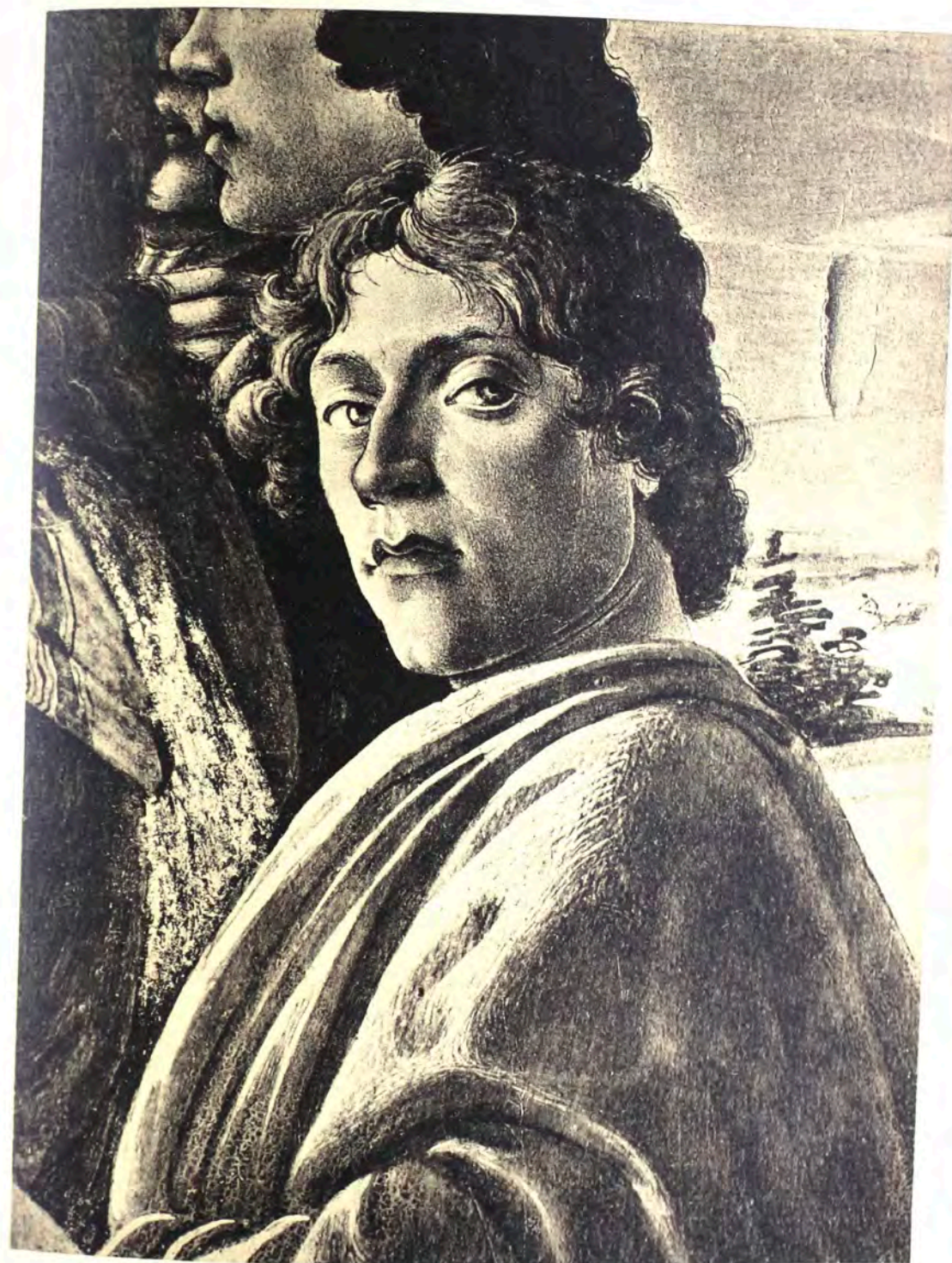
(Fot. Anderson)





XII

ADORAZIONE DEI MAGI - Particolare

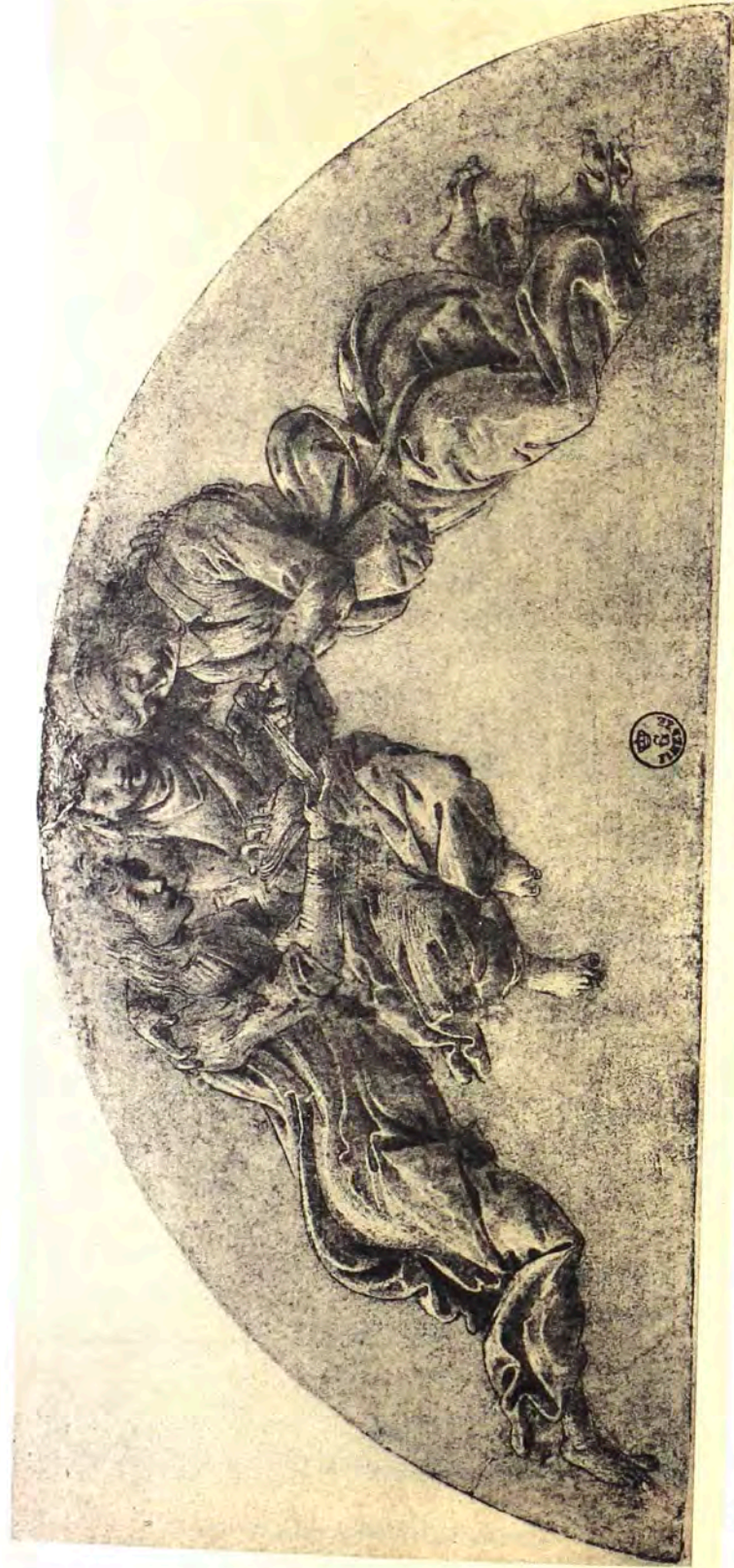


XIII.

ADORAZIONE DE' MAGI - Particolare

Galleria degli Uffizi a Firenze

(Foto. Alinari)



XIV -

ANGIOLI CANTANTI

Disegno nel Gabinetto delle Stampe nella Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Alinari)



XV -

PRIMAVERA

Galleria degli Uffizi, Firenze

(Fot. Alinari)



XVI

PRIMAVERA - Particolare delle tre Grazie
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Anderson)



XVII

PRIMAVERA - D. 100
Galleria degli Uffizi a Firenze



XVIII.

PRIMAVERA - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Anderson)



XIX.

PRIMAVERA - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Anderson)



XX.

PRIMAVERA - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Anderson)



XXI.

PRIMAVERA - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Anderson)



XXII.

PRIMAVERA - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Alinari)



XXIII.

PRIMAVERA - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Ambrogetti)



XXIV.

PRIMAVERA - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Anderson)



XXV.

RITRATTO DI GIULIANO DE' MEDICI
Raccolta di Otto Kahn a New York



XXVI.

S. AGOSTINO NELLO STUDIO
Fresco negli Ognissanti a Firenze

(Fot. Alinari)





XXVIII.

L'ANNUNCIAZIONE GIÀ A S. MARTINO

(Fot. delle RR. Gallerie)

RR. Gallerie degli Uffizi a Firenze

XXIX.

SAN GIROLAMO

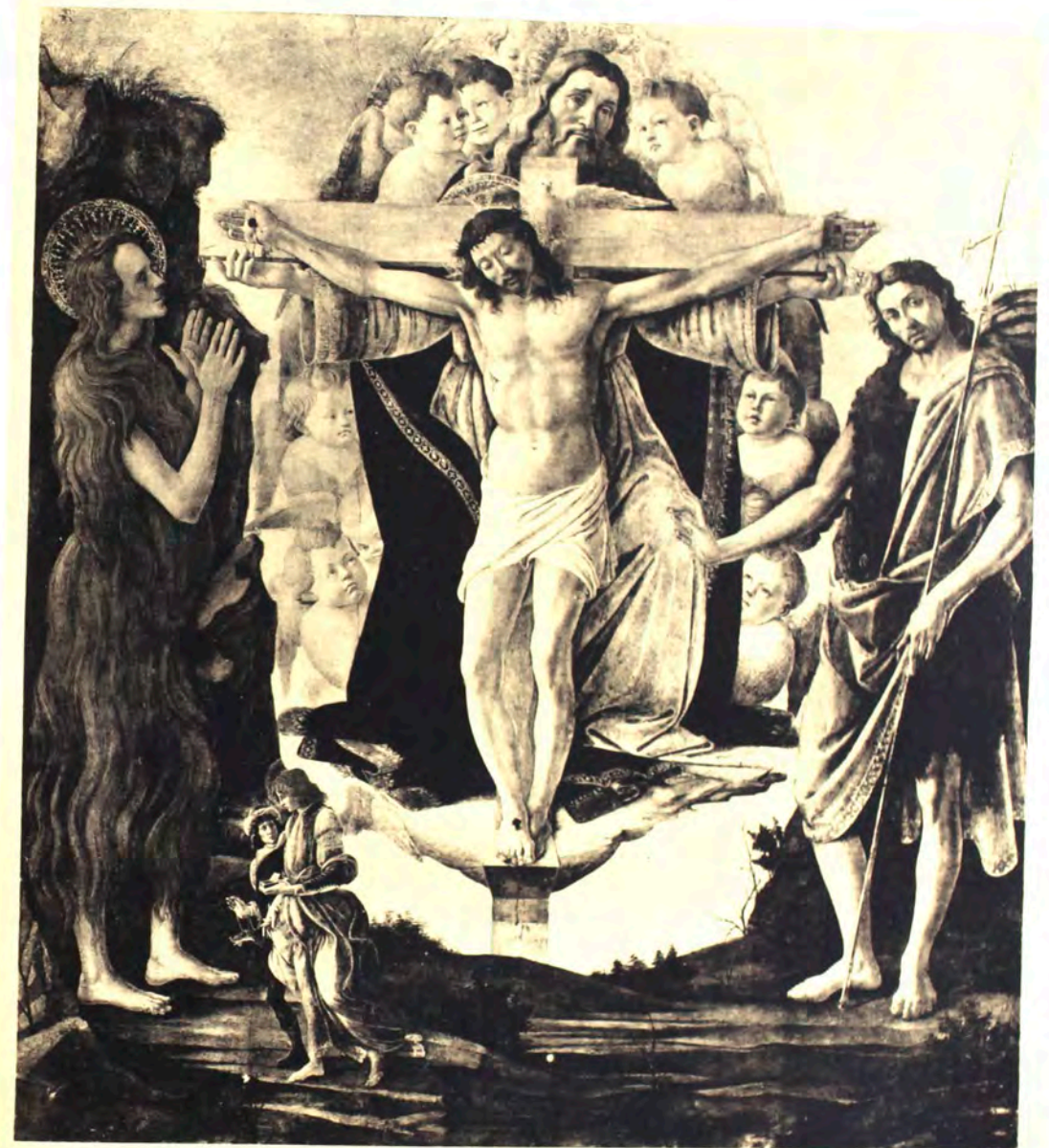
(Disegno nel gabinetto delle stampe agli Uffizi)



XXX.

RITRATTO MEDICEO
Galleria Corsini a Firenze

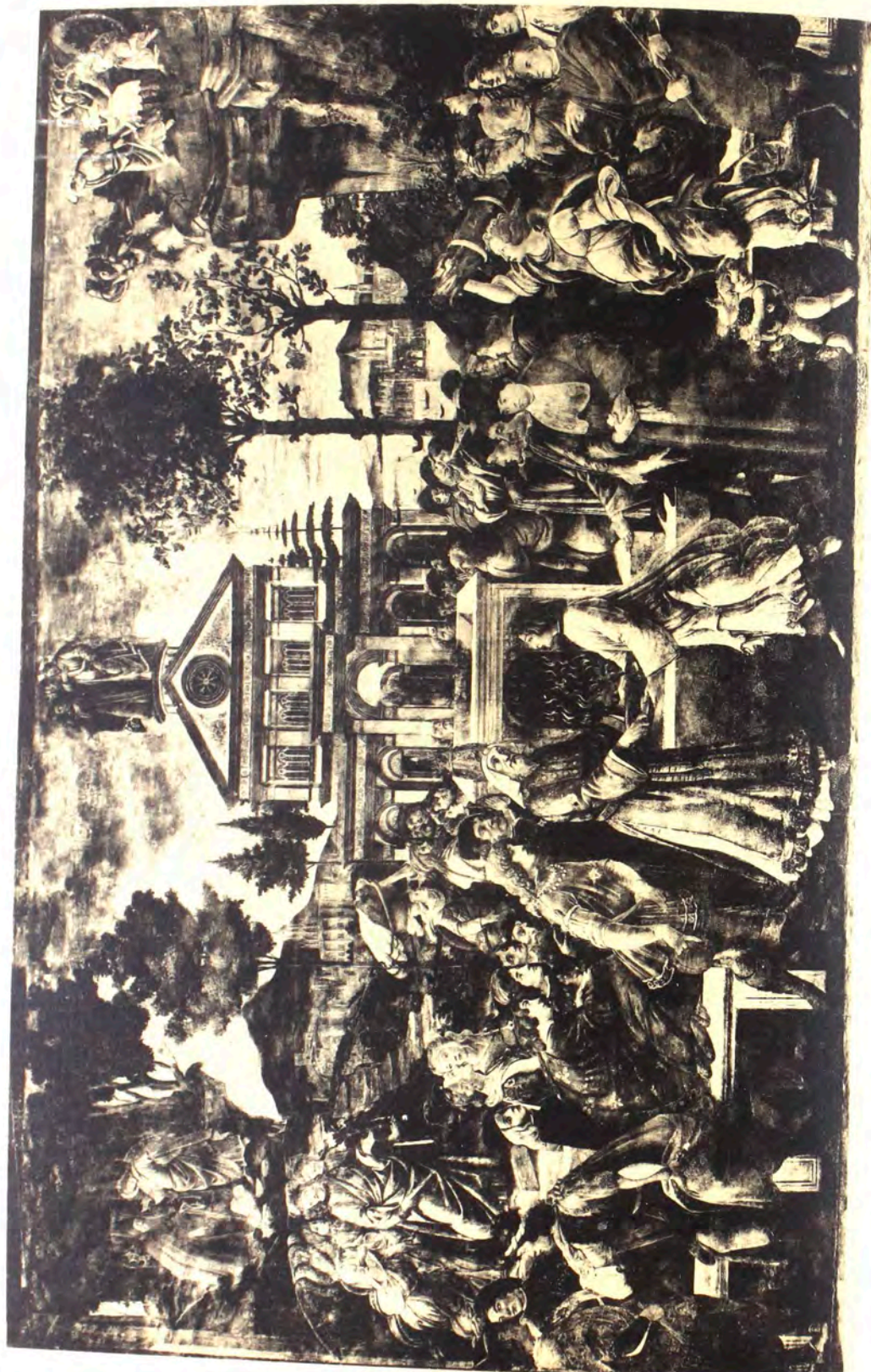
(Fot. Alinari)



XXXI.

LA TRINITÀ
Raccolta di Lord Lee of Fareham a Londra

(Fot. W. Gray)



XXXII.

SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO
Nella Cappella Sistina a Roma

(Ed. Anderson)



XXXIII

SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONI DI CRISTO - Particolare
Nella Cappella Sistina a Roma

(Ed. Anderson)



XXXIV

SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO - Particolare (Fot. Anderson)
Nella Cappella Sistina a Roma



XXXV

SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO - Particolare (Fot. Anderson)
Nella Cappella Sistina a Roma



XXXVI

SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO - Particolare
Nella Cappella Sistina a Roma

(Fot. Anderson)



XXXVII

SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO - Particolare

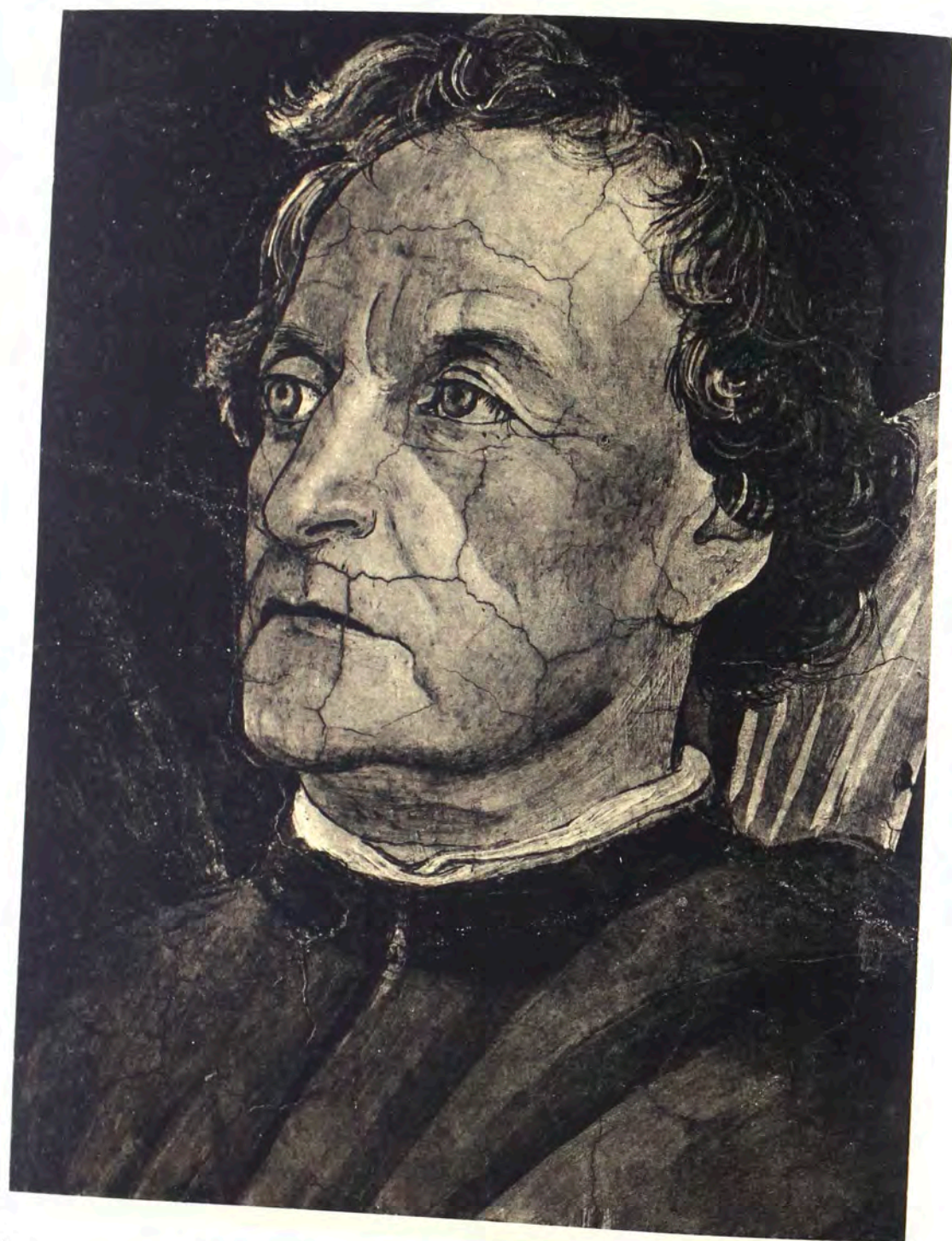
(Fot. Anderson)



XXXVIII SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO - Particolare (Fot. Anderson)
Nella Cappella Sistina a Roma



XXXIX SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO - Particolare (Fot. Anderson)
Nella Cappella Sistina a Roma



XI
SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO - Particolare (Fot. Anderson)
Nella Cappella Sistina a Roma



XLI
SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO - Particolare (Fot. Anderson)
Nella Cappella Sistina a Roma



XLII
SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO - Particolare (Fot. Alinari)
Nella Cappella Sistina a Roma



XLIII
SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO - Particolare (Fot. Alinari)
Nella Cappella Sistina a Roma



XLIV

SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO - Particolare
Nella Cappella Sistina a Roma

(Fot. Anderson)



XLV

SACRIFICIO DEL LEBBROSO E TENTAZIONE DI CRISTO - Particolare
Nella Cappella Sistina a Roma

(Fot. Anderson)



XLVI

SCENE DELLA VITA DI MOSÈ
Nella Cappella Sistina a Roma

(Fot. Alinari)



XLVII

SCENE DELLA VITA DI MOSÈ • Particolare
Nella Cappella Sistina a Roma

(Fot. Anderson)



022 - 1100 - 1000

SCENE DELLA VITA DI MOSÈ - Particolare

XLVIII



XLIX

SCENE DELLA VITA DI MOSÈ - Particolare del fresco di Michelangelo
Nella Cappella Sistina a Roma

022 - 1100 - 1000



1.
SCENE DELLA VITA DI MOSÈ - Particolare di Mosè e delle figlie di Jetro
Nella Cappella Sistina a Roma
(Fot. Anderson)



11

SCENE DELLA VITA DI MOSÈ - Particolare di una figlia di Jetro
Nella Cappella Sistina a Roma

(Fot. Anderson)



LII SCENE DELLA VITA DI MOSÈ - Particolare della partenza degli Israeliti dall'Egitto (Fot. Anderson)
Nella Cappella Sistina a Roma



LIII SCENE DELLA VITA DI MOSÈ - Particolare della partenza degli Israeliti dall'Egitto (Fot. Anderson)
Nella Cappella Sistina a Roma



LIV

SCENE DELLA VITA DI MOSÈ - Particolare della testa di Aronne
Nella Cappella Sistina a Roma

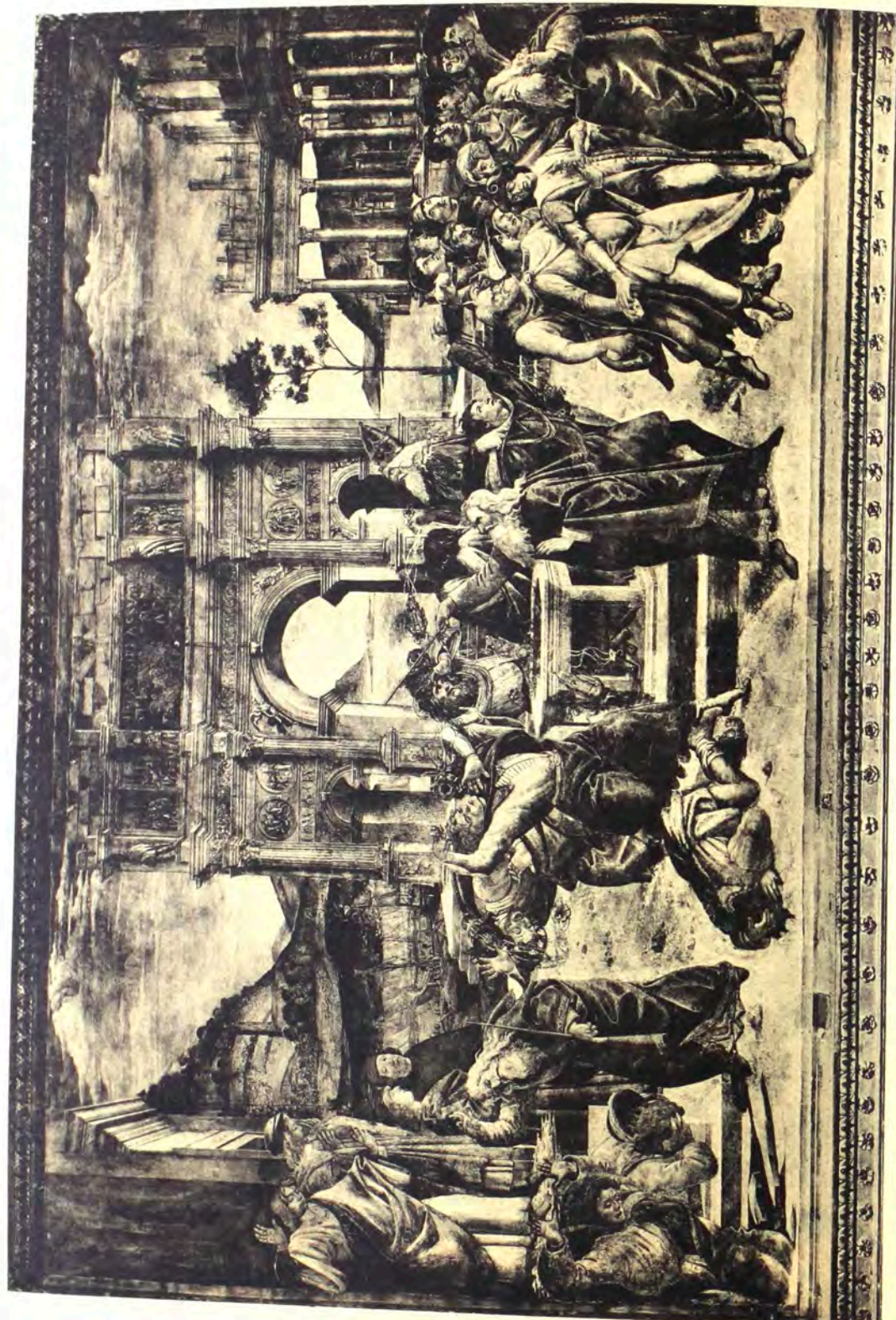
(Fot. Anderson)



IV

SCENE DELLA VITA DI MOSÈ - Particolare di Mosè che abbevera le pecore
Nella Cappella Sistina a Roma

(Fot. Anderson)



LVI

PUNIZIONE DI CORAH, DATAN E ABIRON
Fresco nella Cappella Sistina a Roma

(Fot. Anderson)



LVII

PUNIZIONE DI CORAH, DATAN E ABIRON - Particolare
Fresco nella Cappella Sistina a Roma

(Fot. Anderson)



LVIII

PUNIZIONE DI CORAH, DATAN E ABIRON - Particolare
Fresco nella Cappella Sistina a Roma

(Fot. Anderson)



LIX

PUNIZIONE DI CORAH, DATAN E ABIRON - Particolare
Fresco nella Cappella Sistina a Roma

(Fot. Anderson)



LX

PUNIZIONE DI CORAH, DATAN E ABIRON - Particolare
Fresco nella Cappella Sistina a Roma

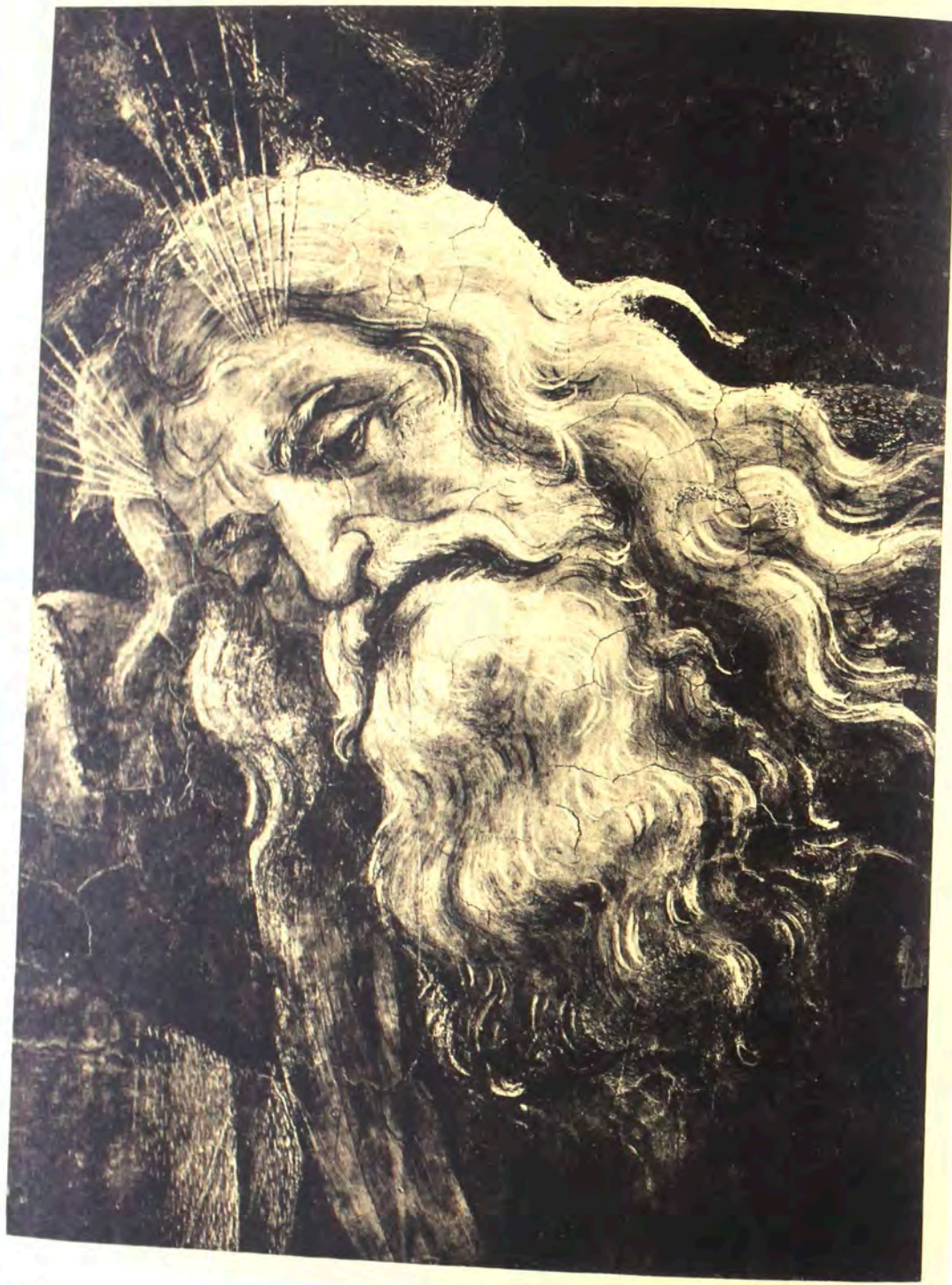
(Fot. Anderson)



LXI

PUNIZIONE DI CORAH, DATAN E ABIRON - Particolare
Fresco nella Cappella Sistina a Roma

(Fot. Anderson)



LXII

PUNIZIONE DI CORAH, DATAN E ABIRON - Particolare
Fresco nella Cappella Sistina a Roma

(Fot. Anderson)



LXIII

S. STEFANO PAPA
Fresco nella Cappella Sistina a Roma

(Fot. Anderson)



LXIV

S. SISTO II.
Fresco nella Cappella Sistina a Roma

(Fot. Anderson)

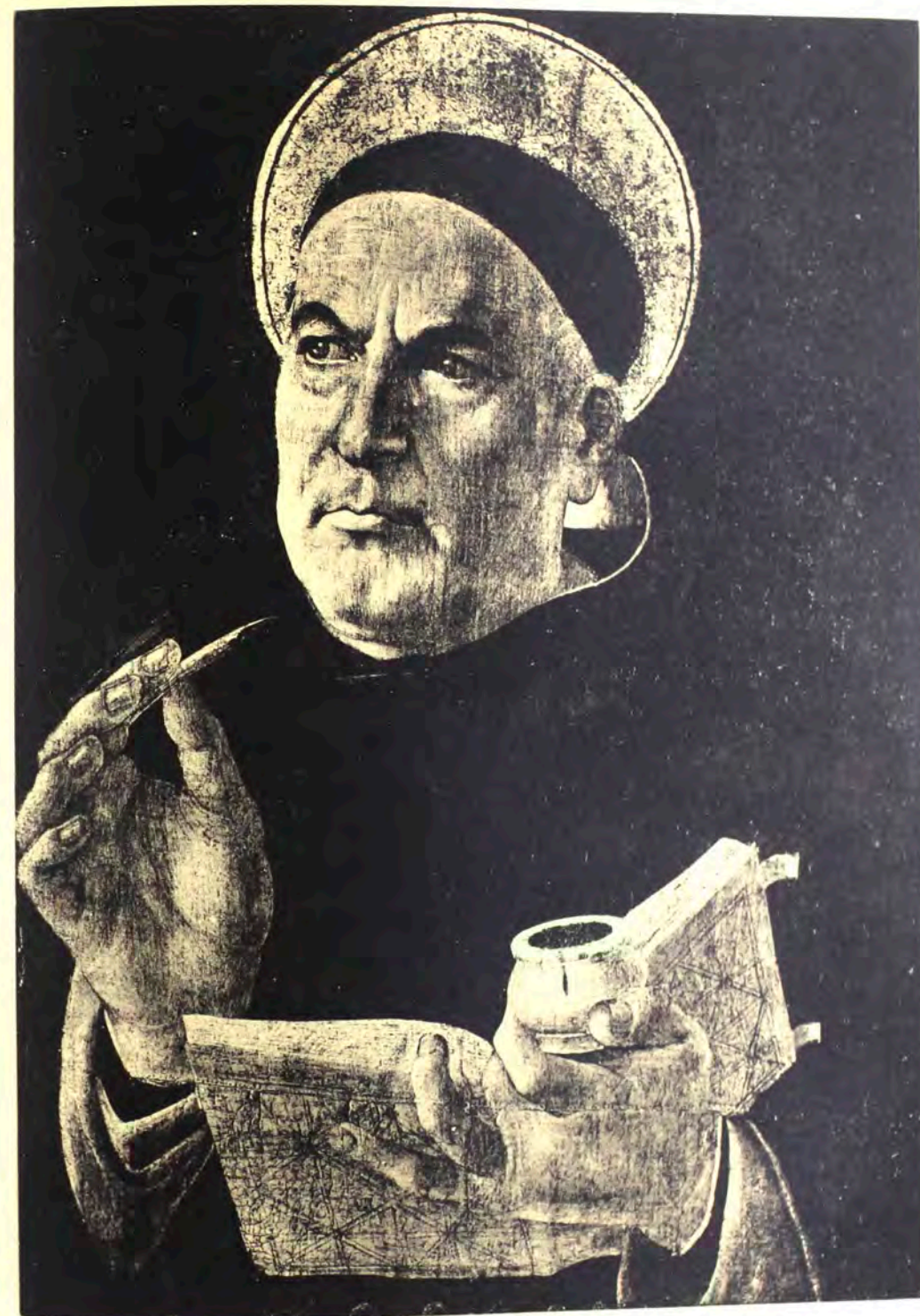


LXV



LXVI

GLI INFEDELI E LA DISCESA DELLO SPIRITO SANTO
Discesa dello Spirito Santo nella Sinagoga di Gerusalemme



LXVII

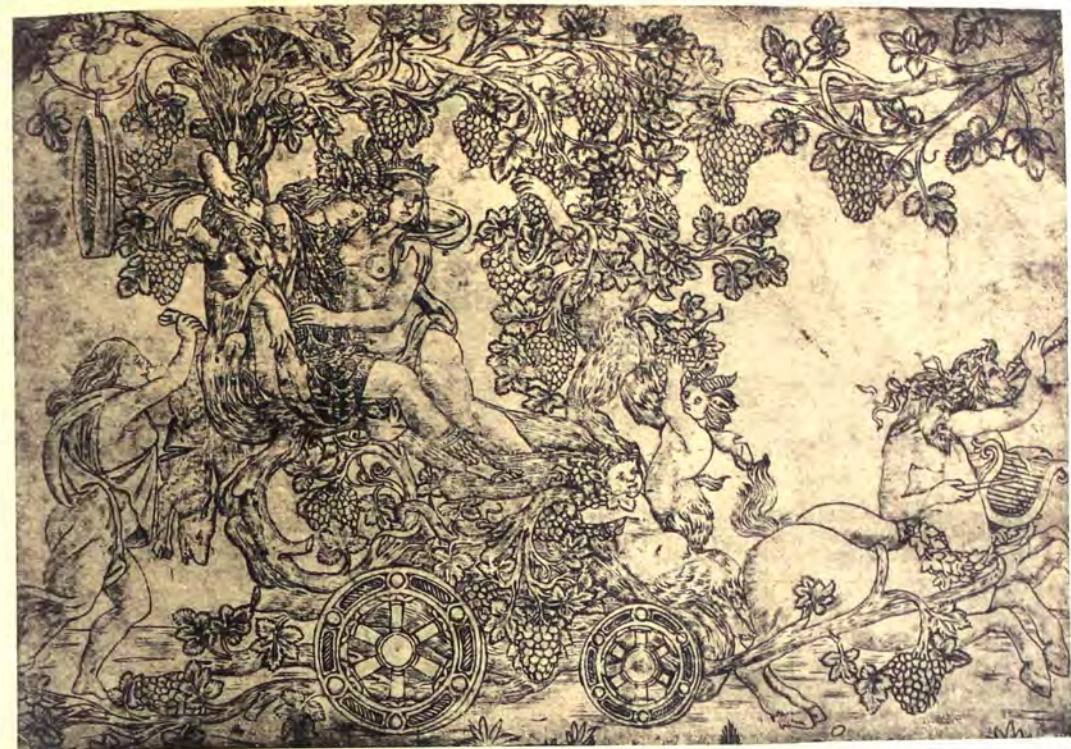
S. TOMMASO D'AQUINO
Collezione Holford a Westonbirt in Gloucestershire





LXX

ASSUNZIONE DI MARIA
Incisione nel Museo Britannico



LXXI

SCENE BACCHICHE
Museo Britannico di Londra



LXXII

MADONNA DEL "MAGNIFICAT"
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Anderson)



LXXIII

MADONNA DEL "MAGNIFICAT" - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Anderson)



LXXIV

MADONNA DEL "MAGNIFICAT" - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Anderson)



LXXV

MADONNA DAL LIBRO
Museo Poldi-Pezzoli a Milano

(Fot. Alinari)



LXXVI

MADONNA DAL LIBRO - Particolare
Museo Poldi-Pezzoli a Milano

(Fot. Brogi)



LXXVII

GESÙ E GIOVANNINO
Raccolta Böhler a Monaco di Baviera



LXXVIII

PALLADE E IL CENTAURO
Galleria degli Uffizi a Firenze

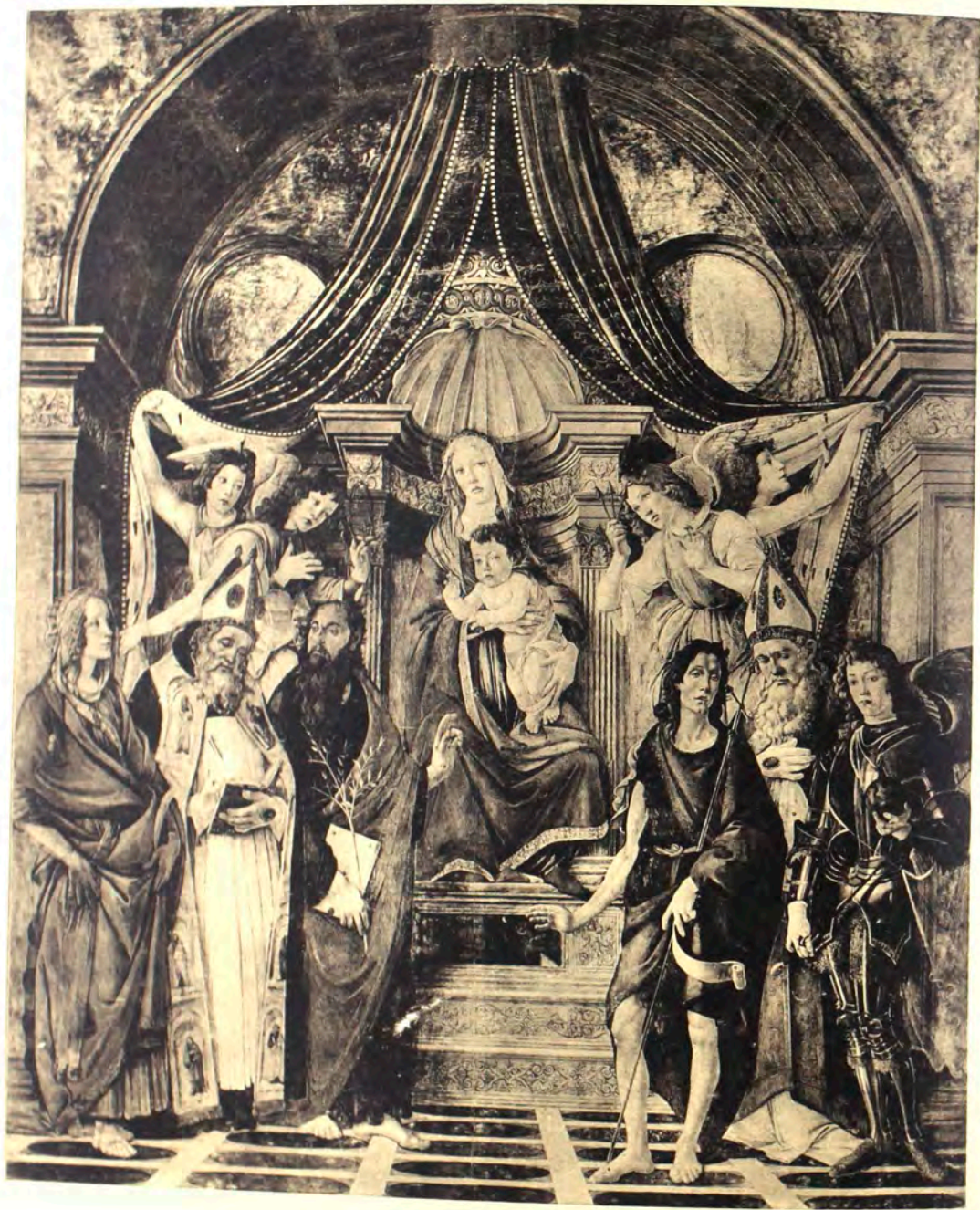
(Fot. Alinari)



LXXIX

PALLADE E IL CENTAURO - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Anderson)



LXXX

MADONNA IN TRONO, ANGIOLI E SANTI
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Anderson)



LXXXI

MADONNA IN TRONO, ANGIOLI E SANTI - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Anderson)



LXXXII

MADONNA IN TRONO, ANGIOLI E SANTI - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Anderson)



LXXXIII

MADONNA IN TRONO, ANGIOLI E SANTI - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Anderson)



LXXXIV

MADONNA IN TRONO, ANGIOLI E SANTI - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Anderson)



LXXXV

MADONNA IN TRONO, ANGIOLI E SANTI - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Anderson)



LXXXVI

MADONNA IN TRONO, ANGIOLI E SANTI - Parte della Predella
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Alinari)



LXXXVII

MADONNA IN TRONO, ANGIOLI E SANTI - Parte della Predella
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Alinari)



VISIONE DI S. AGOSTINO



LXXXVIII MORTE DI S. AGOSTINO - Parte della Predella dell'ancona suddetta (Fot. Alinari)
Galleria degli Uffizi a Firenze



LXXXIX

RITRATTO GIOVANILE
Raccolta Hamilton a New York



XC

STAMPA SU DISEGNO DEL BOTTICELLI
 British Museum a Londra



XCI

MADONNA CON I SANTI GIOVANNI BATTISTA E EVANGELISTA
 Kaiser Friderich Museum a Berlino

(Fot. H. v. S. 1897)



XCH

MADONNA COL BAMBINO
Collezione Edward Simon a Berlino



XCH

VENERE E MARTE
Galleria Nazionale di Londra

(Fol. Anderson)



XCIV

VENERE E MARTE - Particolare
Galleria Nazionale di Londra

(Fot. Anderson)



XCIV

VENERE E MARTE

XCIV





XCVIII

VENERE ANADIOMENE - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Brogi)





VENERE ANADIOMENE - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Brogi)



VENERE ANADIOMENE - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Amoretti)



CII

VENERE

Raccolta dell'Avv. Riccardo Gualino a Torino



CIII

VENERE

Nel Museo Federico a Berlino

Nov. Fot. di Berlino



CIV

MADONNA DELLA MELAGRANA
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Alinari)



Fot. Alinari

MADONNA DELLA MELAGRANA - Botticelli

CV



CVI

MADONNA DELLA MELAGRANA • Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze



CVII

PRESEPE
Galleria Nazionale di Scozia a Edimburgo



CVIII

MADONNA ABBRACCIATA AL BAMBINO
Casa Duveen a Parigi, Londra, New York

(Fot. Alinari)



CIX

GIOVANNA TORNABUONI E LE TRE GRAZIE
Fresco nel Museo del Louvre a Parigi

(Fot. Alinari)



CX

GIOVANNA TORNABUONI E LE TRE GRAZIE - Particolare
Fresco nel Museo del Louvre a Parigi

(Fot. Alinari)



CXI

GIOVANNA TORNABUONI E LE TRE GRAZIE - Particolare
Fresco nel Museo del Louvre a Parigi

(Fot. Alinari)

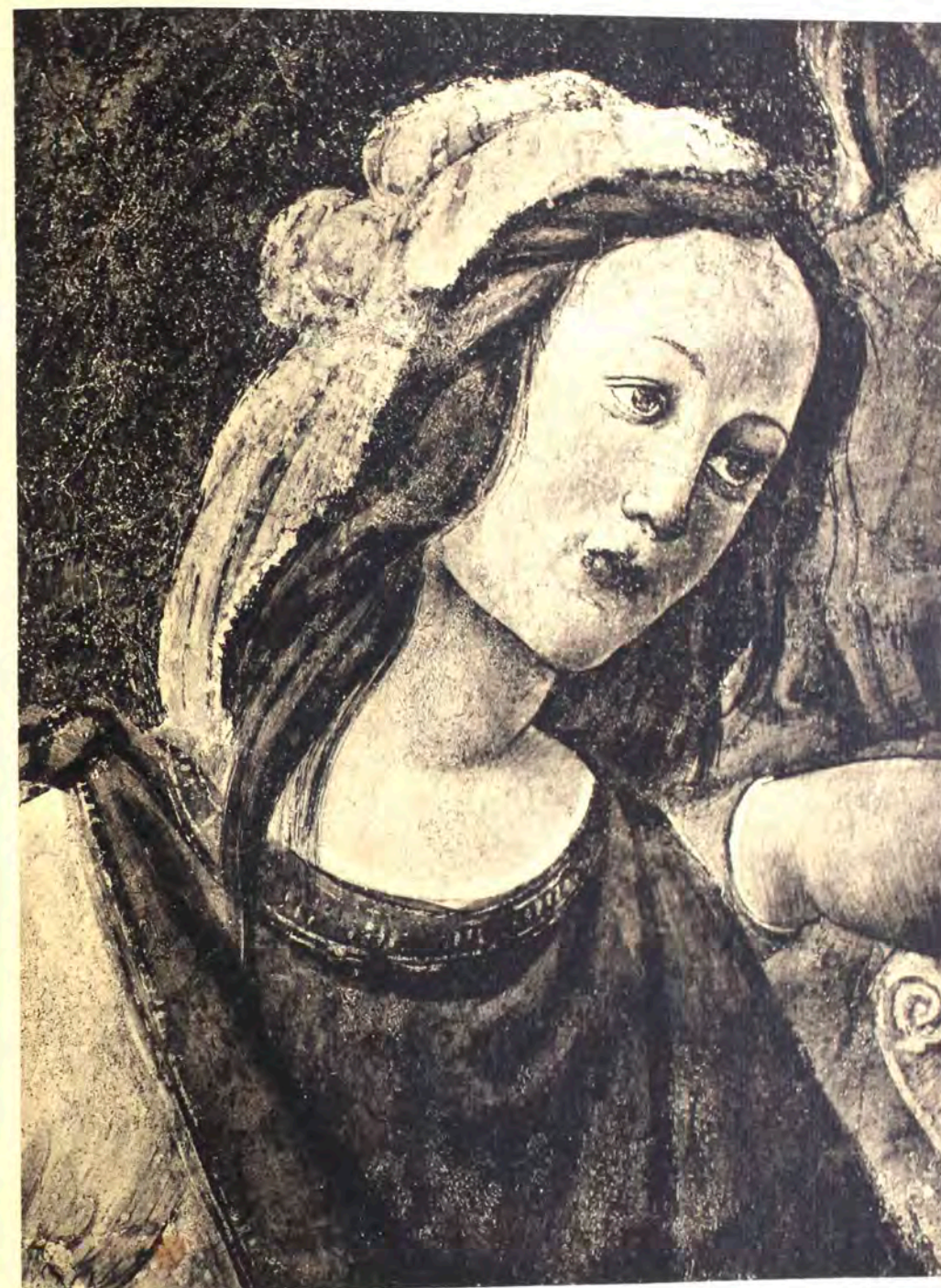




CXIV

LORENZO ALBIZZI E LE ARTI LIBERALI - Particolare
Fresco nel Museo del Louvre a Parigi

(Fot. Alinari)



CXV

LORENZO ALBIZZI E LE ARTI LIBERALI - Particolare
Fresco nel Museo del Louvre a Parigi

(Fot. Alinari)



CXVI

LORENZO ALBIZZI E LE ARTI LIBERALI - Particolare
Fresco nel Museo del Louvre a Parigi

(Fot. Alinari)



CXVII

LORENZO ALBIZZI E LE ARTI LIBERALI - Particolare
Fresco nel Museo del Louvre a Parigi

(Fot. Alinari)



CXVIII

LORENZO ALBIZZI E LE ARTI LIBERALI - Particolare
Fresco nel Museo del Louvre a Parigi

(Fot. Alinari)



CXIX

L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE E QUATTRO SANTI
Fresco a Firenze

(Fot. Alinari)



CXX

L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE E QUATTRO SANTI - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Anderson)



CXXI

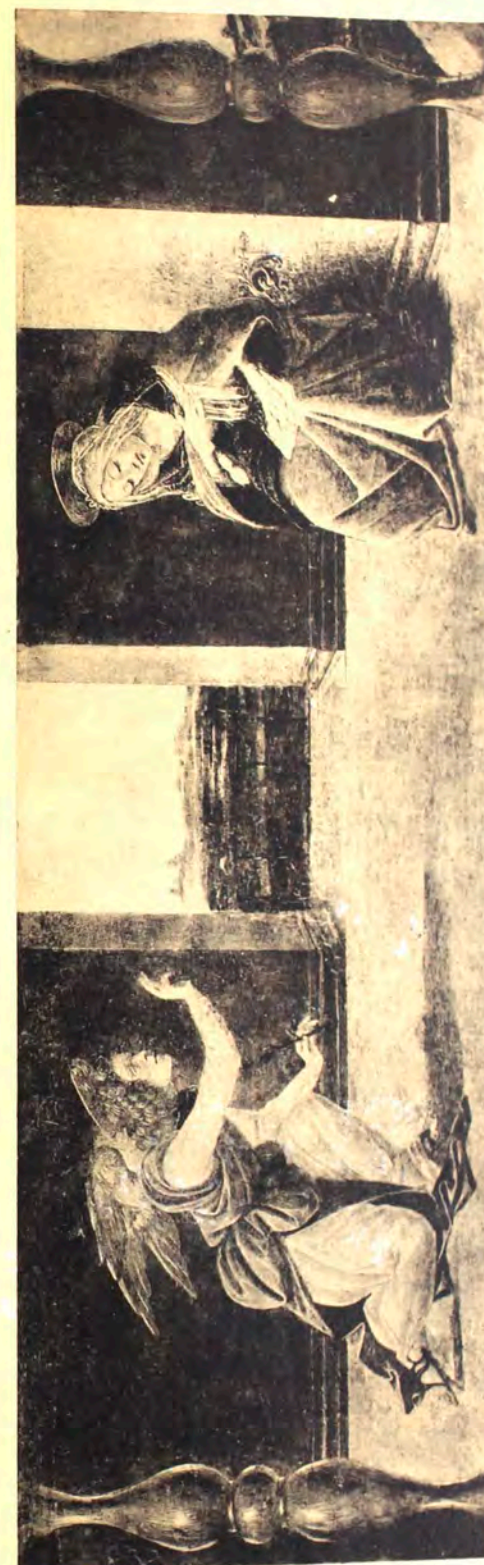
L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE E QUATTRO SANTI - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Alinari)



CXXII

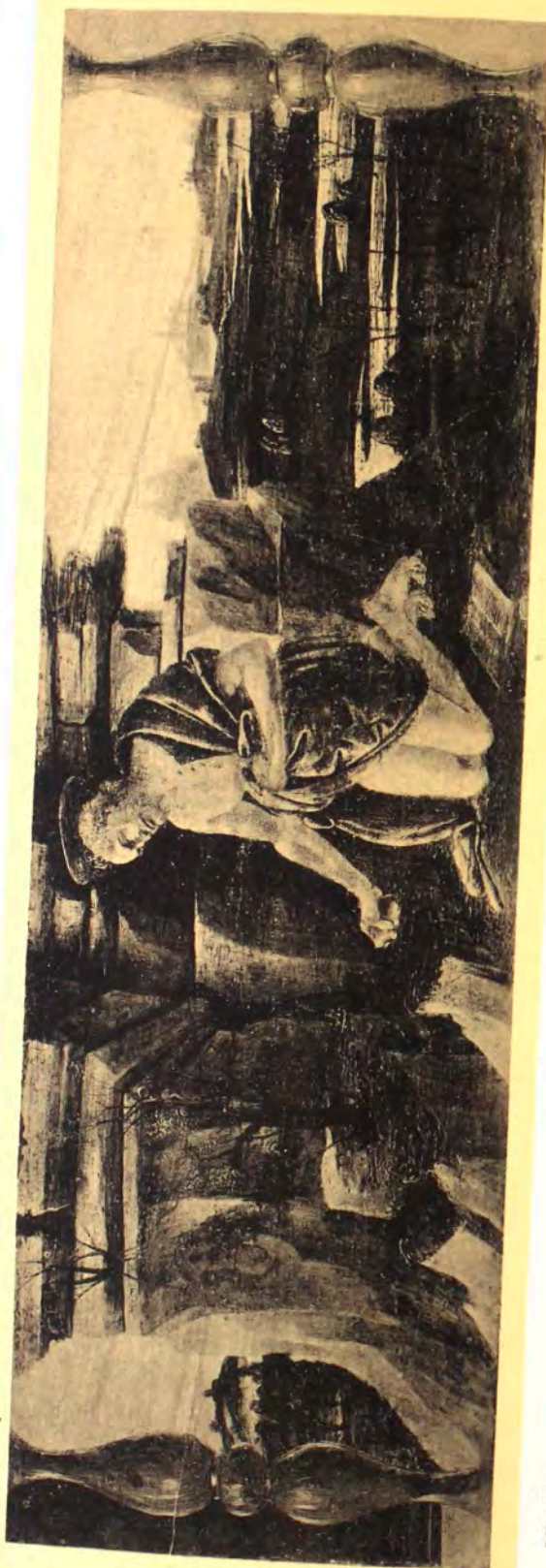
L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE E QUATTRO SANTI - Particolare (Fot. Anderson)
Galleria degli Uffizi a Firenze



CXXIII

L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE E QUATTRO SANTI
Parte di Prodel-lac Annunziata
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Det. Amari)



CXXIV

L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE E QUATTRO SANTI
Parte di Predella: Fatti della vita dei Quattro Santi
Galleria degli Uffizi a Firenze

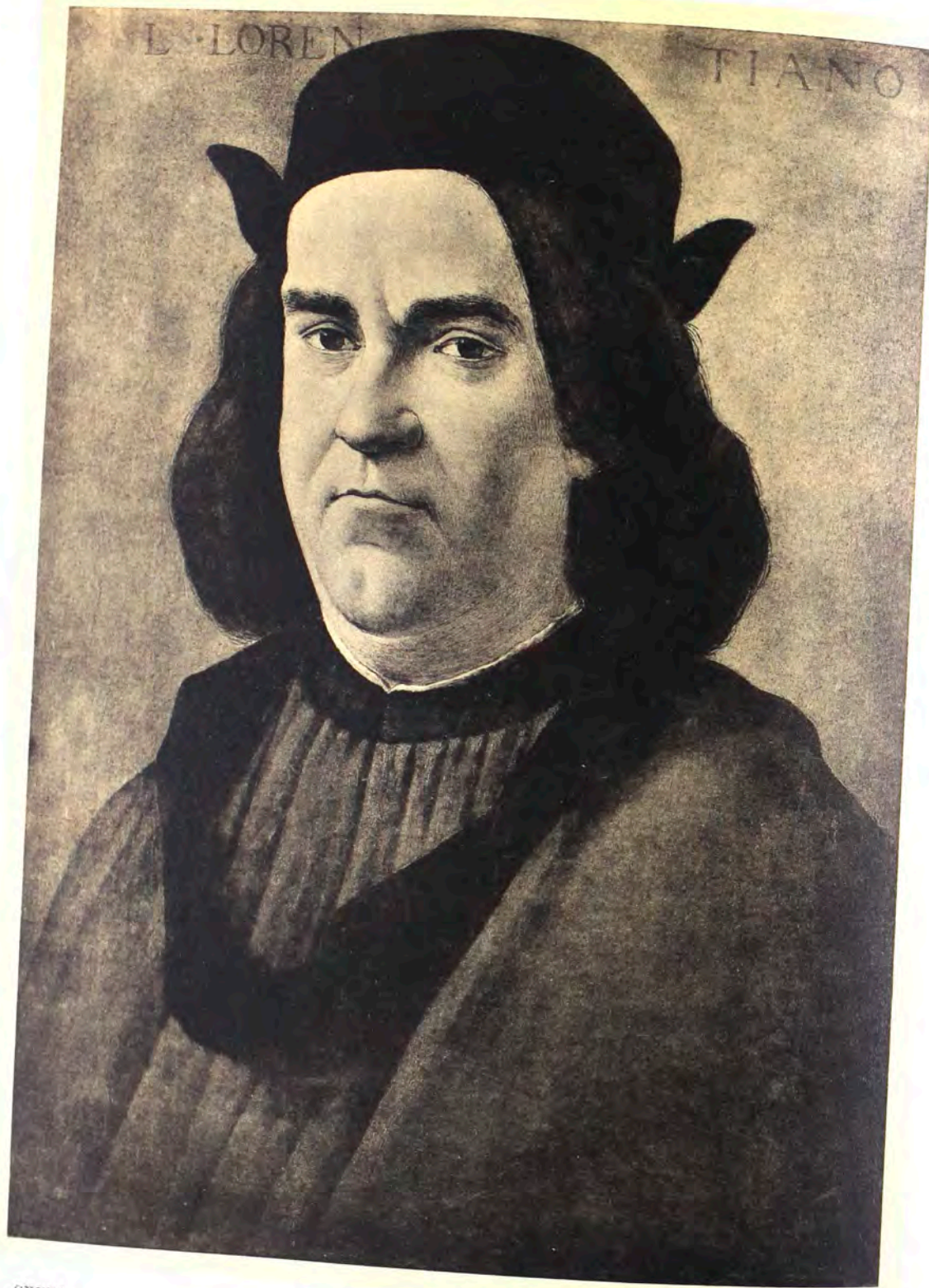
(Fot. Alinari)



CXXV

L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE E QUATTRO SANTI
Parte di Predella: S. Giovanni, S. Agostino e S. Eligio
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Alinari)



CXXVI

RITRATTO DEL LORENZANO
Già nelle raccolte Lazzaroni a Parigi, Johnson a Filadelfia



CXXVII

LA COMUNIONE DI S. GEROLAMO
Nel Museo Metropolitano di New York



CXXVIII

L'ANNUNCIAZIONE
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Alinari)



CXXIX

RITRATTO MULIEBRE SUPPOSTO DI SIMONETTA
Galleria Pitti a Firenze

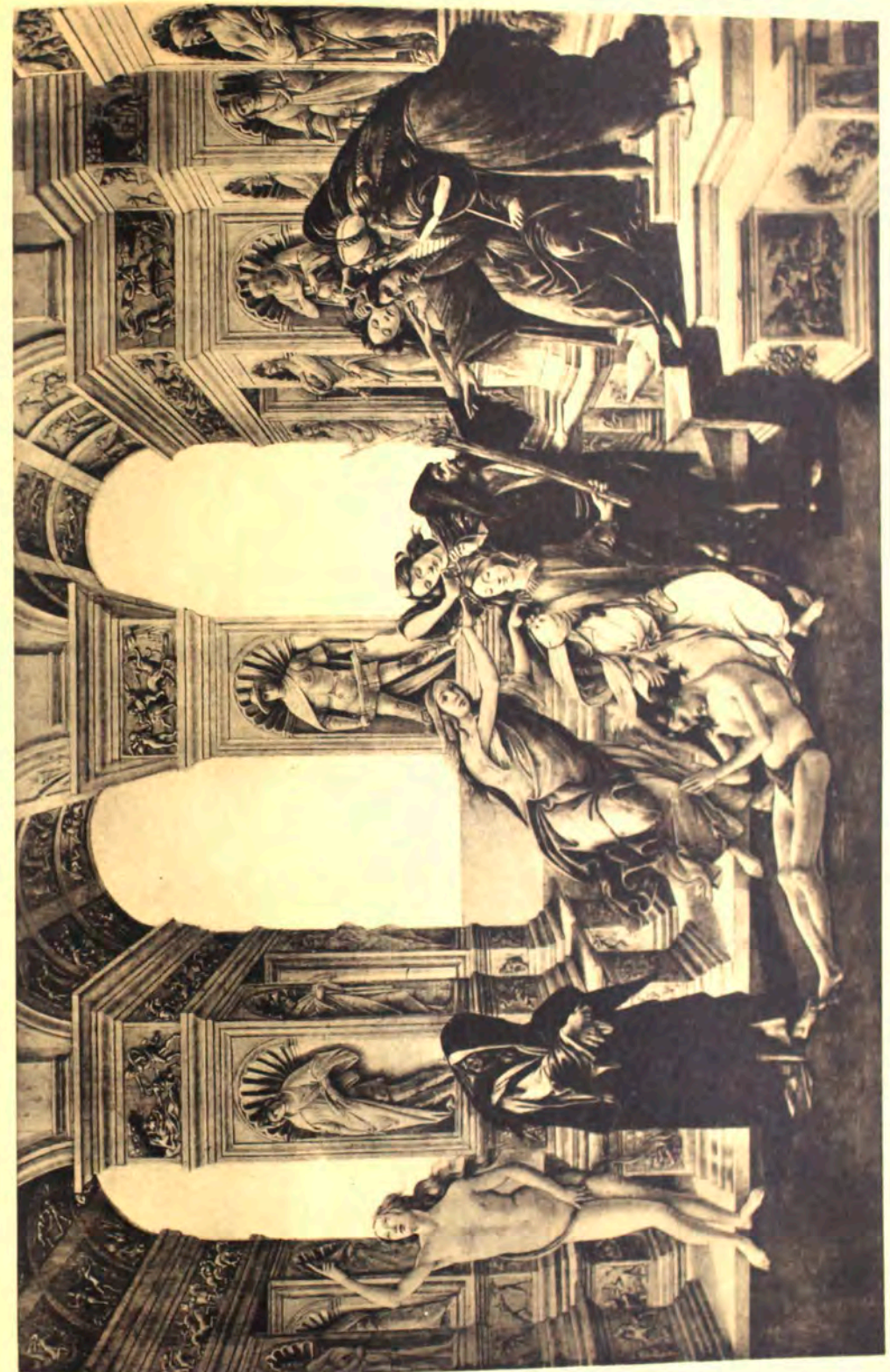
(Fot. Alinari)



CXXX

LA VERGINE DEL LATTE
Tondo all'Ambrosiana in Milano

(Fot. Anderson)



CXXXI

LA VERGINE DEL LATTE - TONDO

LA VERGINE DEL LATTE - TONDO



LA CADUTA DI ADAMO - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

1554



LA CADUTA DI ADAMO - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Ascheroni)



CXXXIV

LA CALUNNIA D'APELLE - Particolare
Galleria degli Uffizi a Firenze

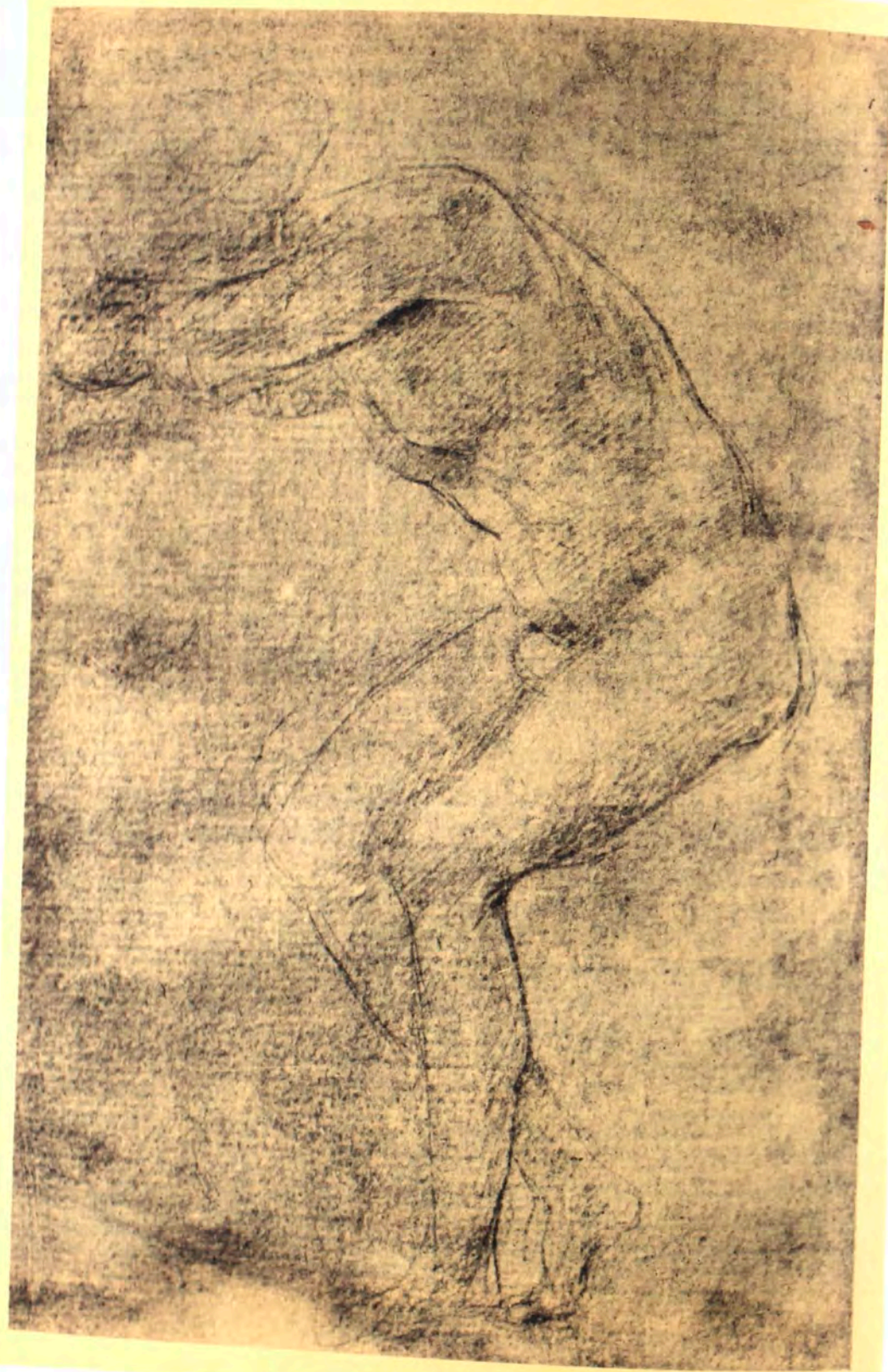
(Fot. Anderson)



CXXXV

LA DERELITTA
Raccolta dei Principi D'Assisi (in Roma)

(Fot. Anderson)



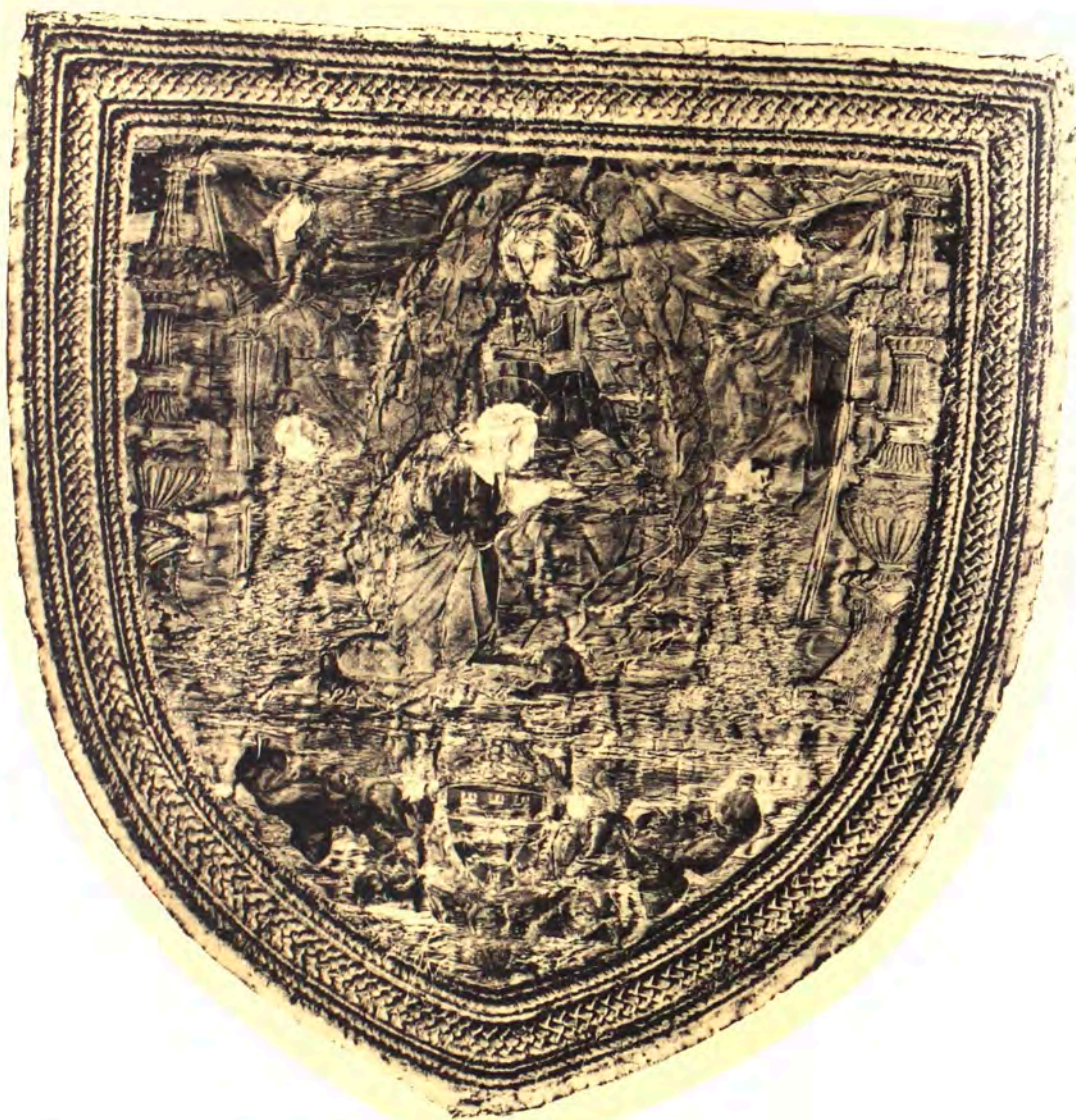
CXXXVI

LA DERELITTA - Disegno per la figura muliebri
Nella Kunsthalle di Amburgo



CXXXVII

L'ANNUNCIAZIONE
Nel Museo Kestner di Hannover



CXXXVIII L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE - Ricamo su disegno del Botticelli
 Museo Poldi Pezzoli a Milano (Fot. Bassani)



CXXXIX

L'ANNUNCIAZIONE - Tondo con l'Angelo
 Galleria Corsini a Firenze

(Fot. Bongi)



CXI.

L'ANNUNCIAZIONE - Tondo con l'Annunciata
Galleria Corsini a Firenze

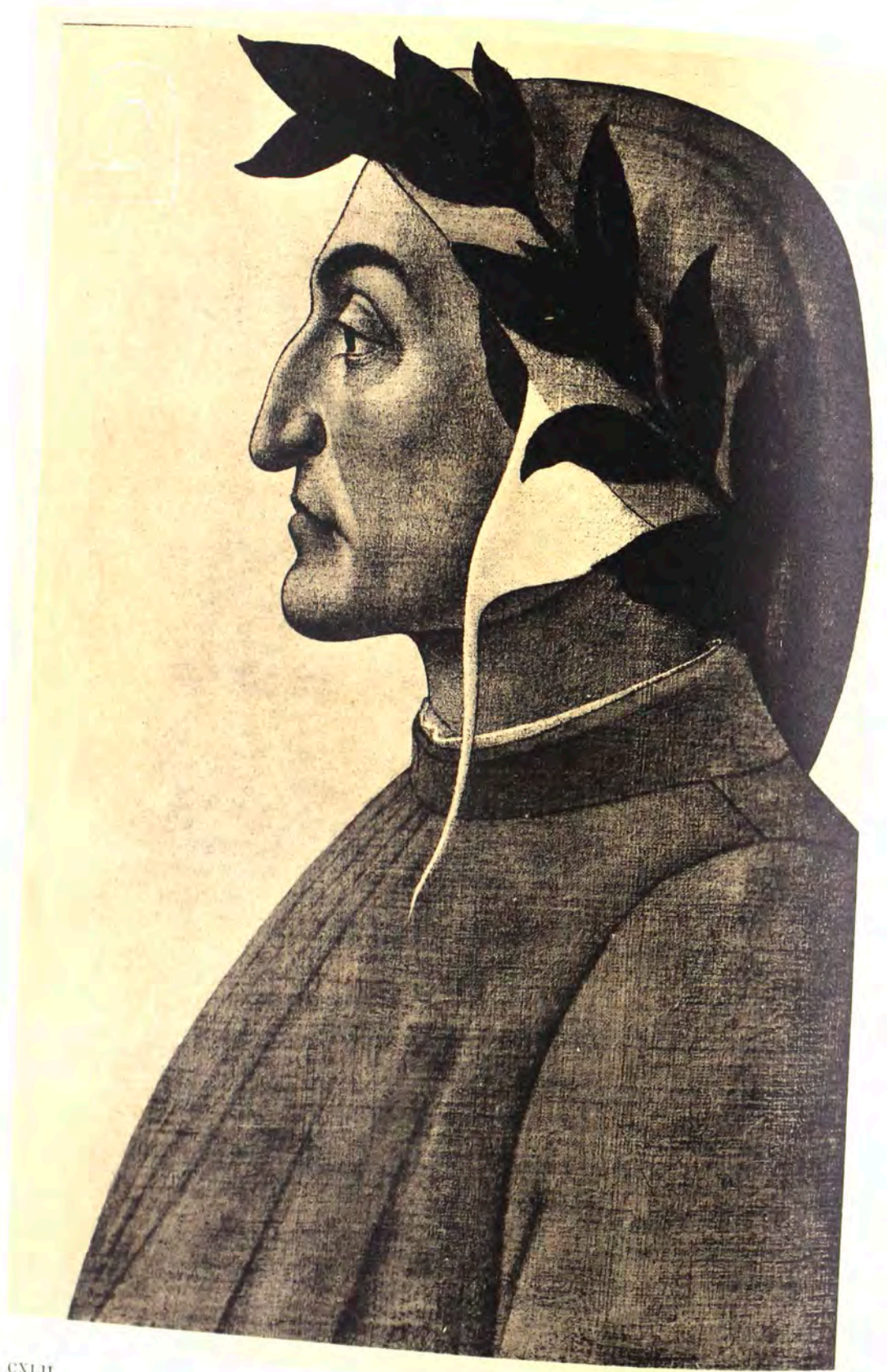
(Fot. Brogi)



CXII.

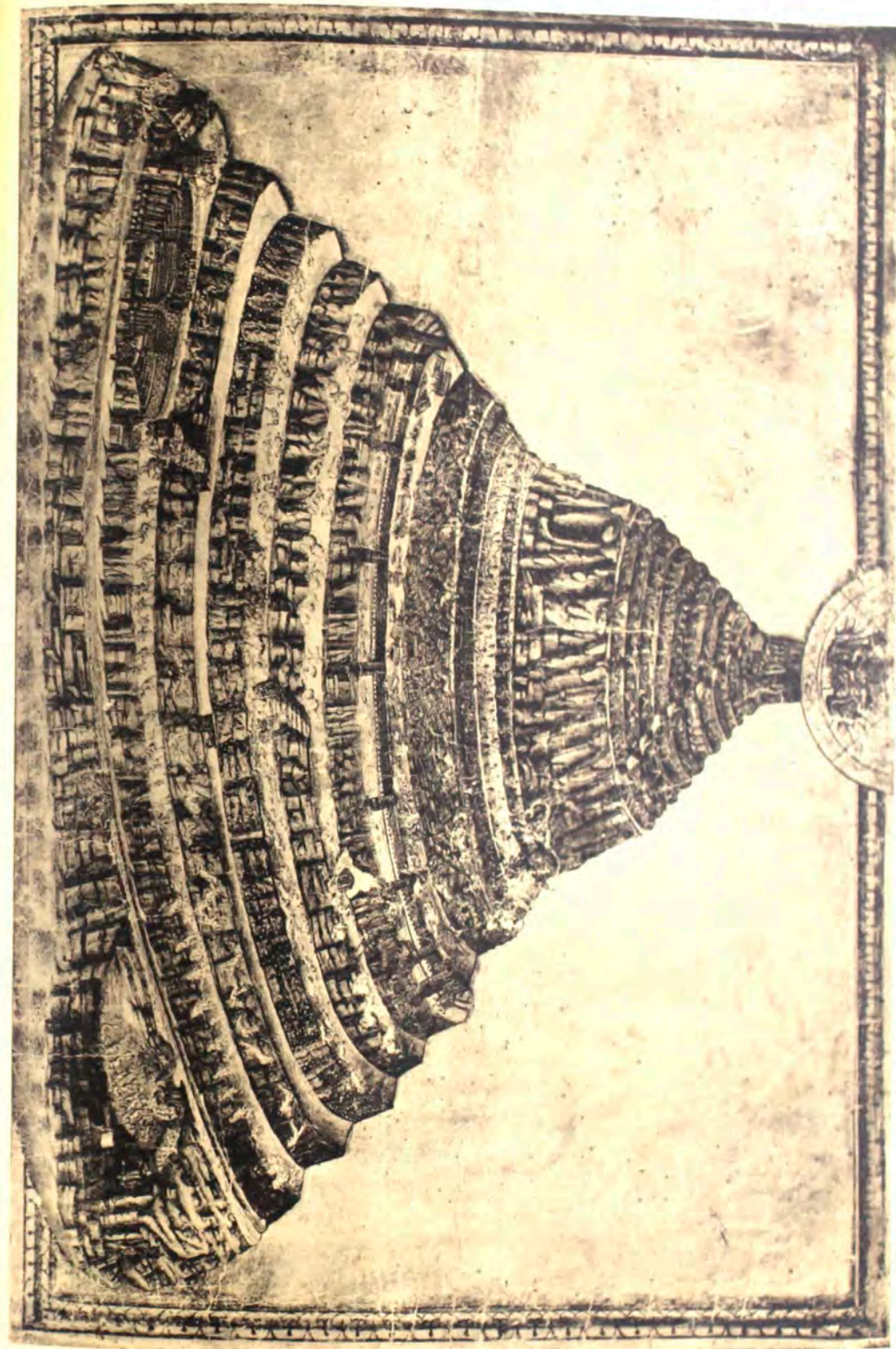
S. AGOSTINO NELLO STUDIO
Galleria degli Uffizi a Firenze

(Fot. Brogi)



CXLII

DANTE ALIGHIERI
Già presso R. La... di Londra

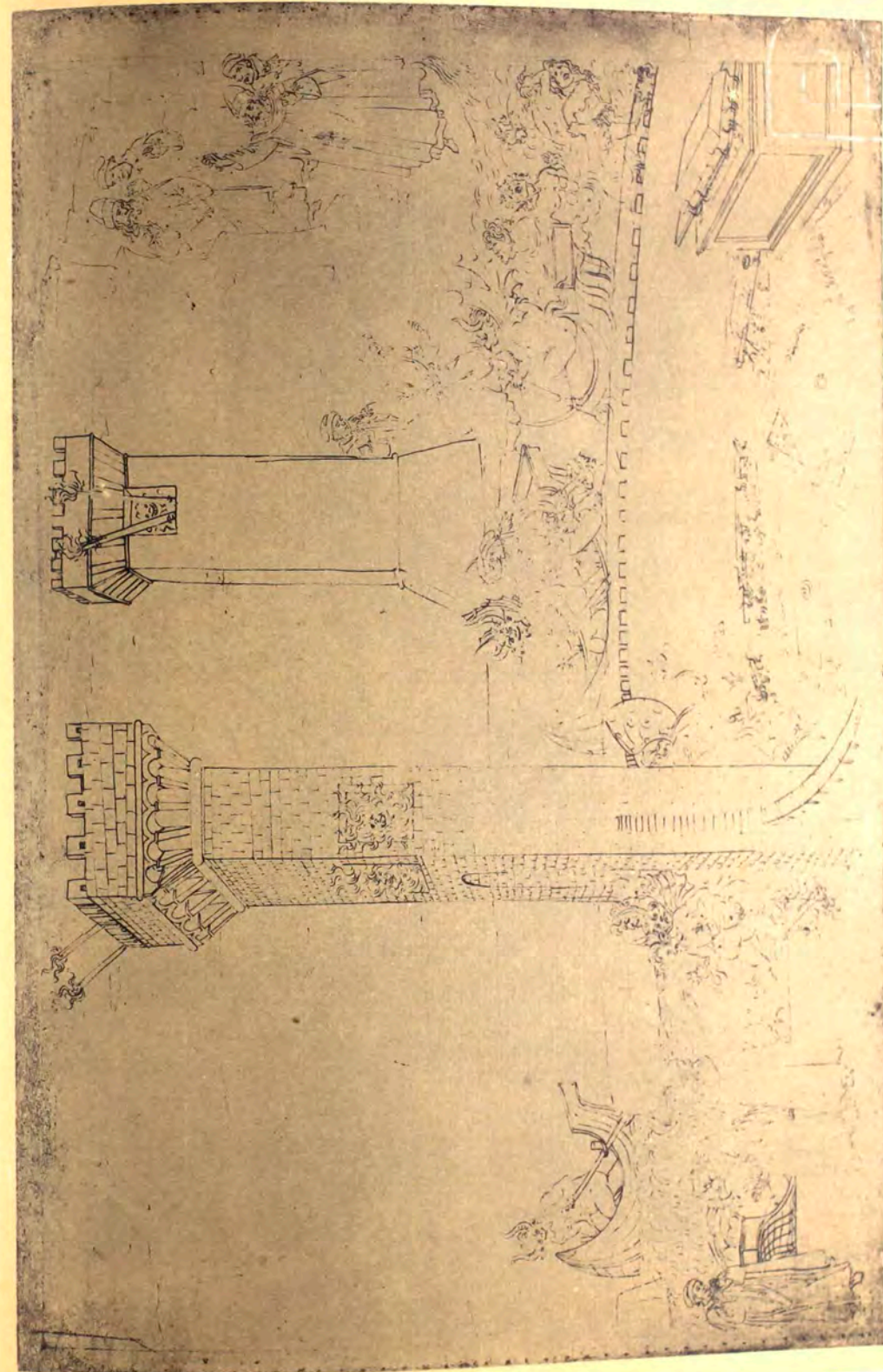


CXLIII



CXLIV

FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO I DELL' INFERNO
Biblioteca Vaticana a Roma



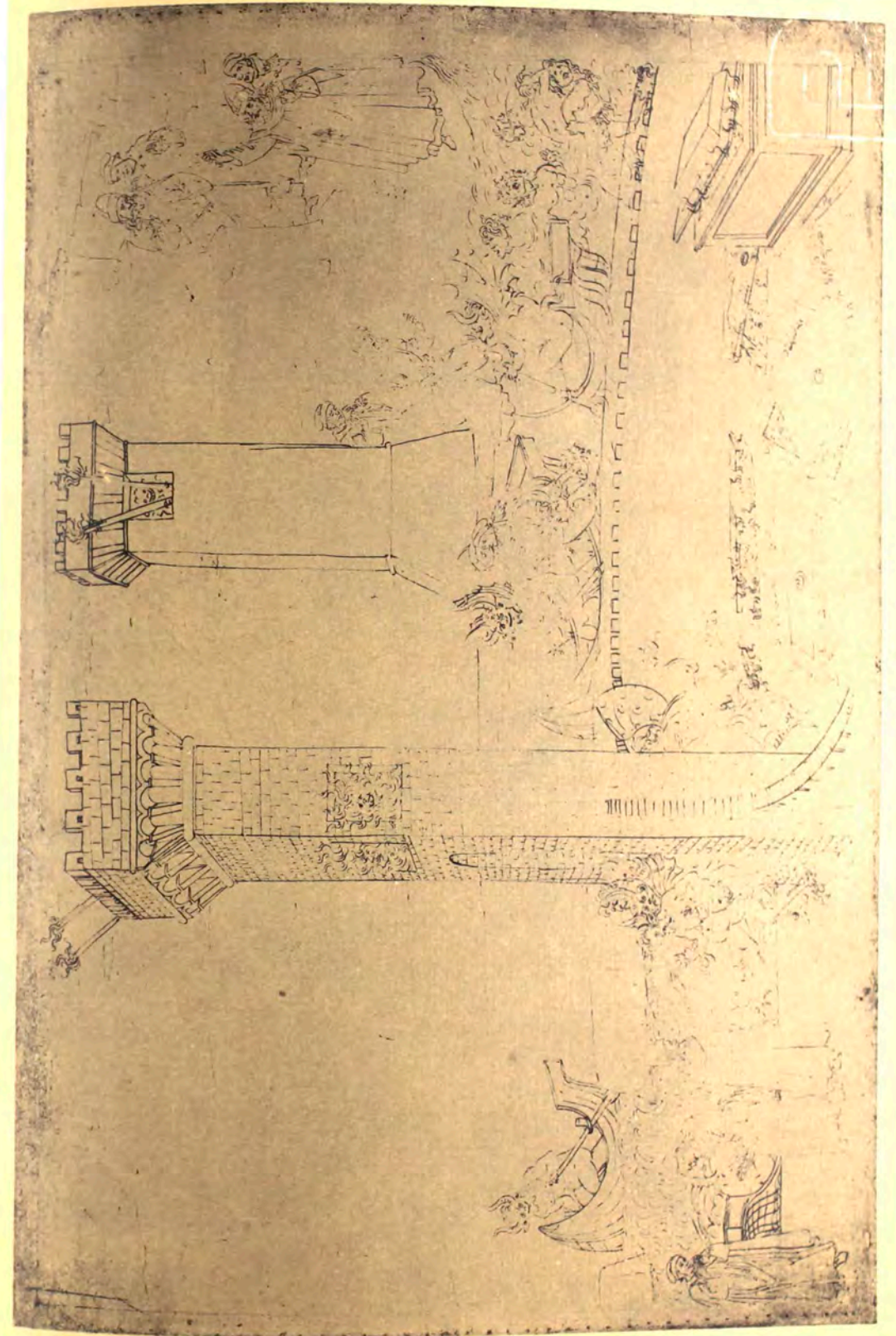
CXLV

FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO VIII DELL' INFERNO
Biblioteca Vaticana a Roma



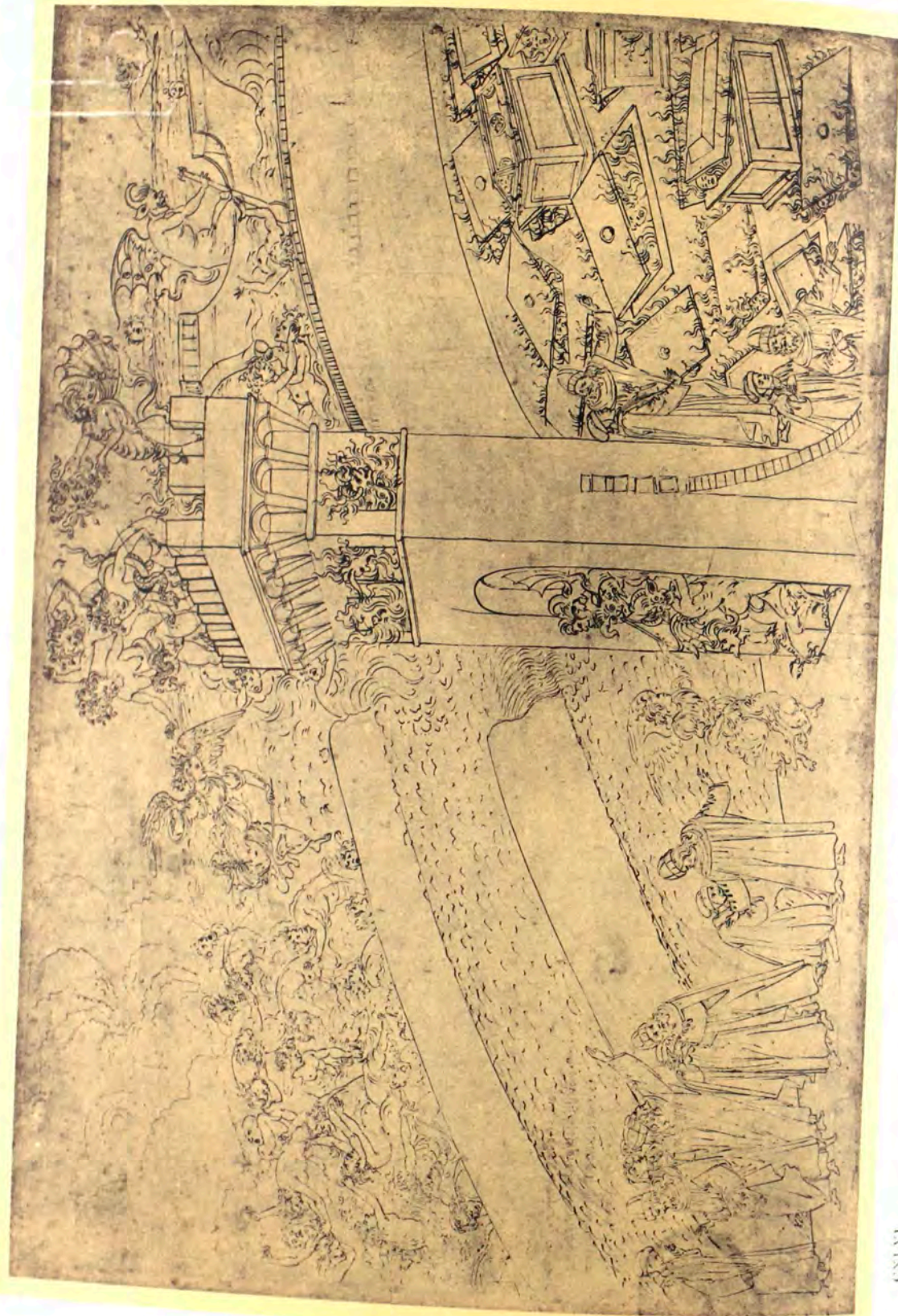
CXLIV

FOLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO I DELL' INFERNO
Attribuzione: Pictura di Roma



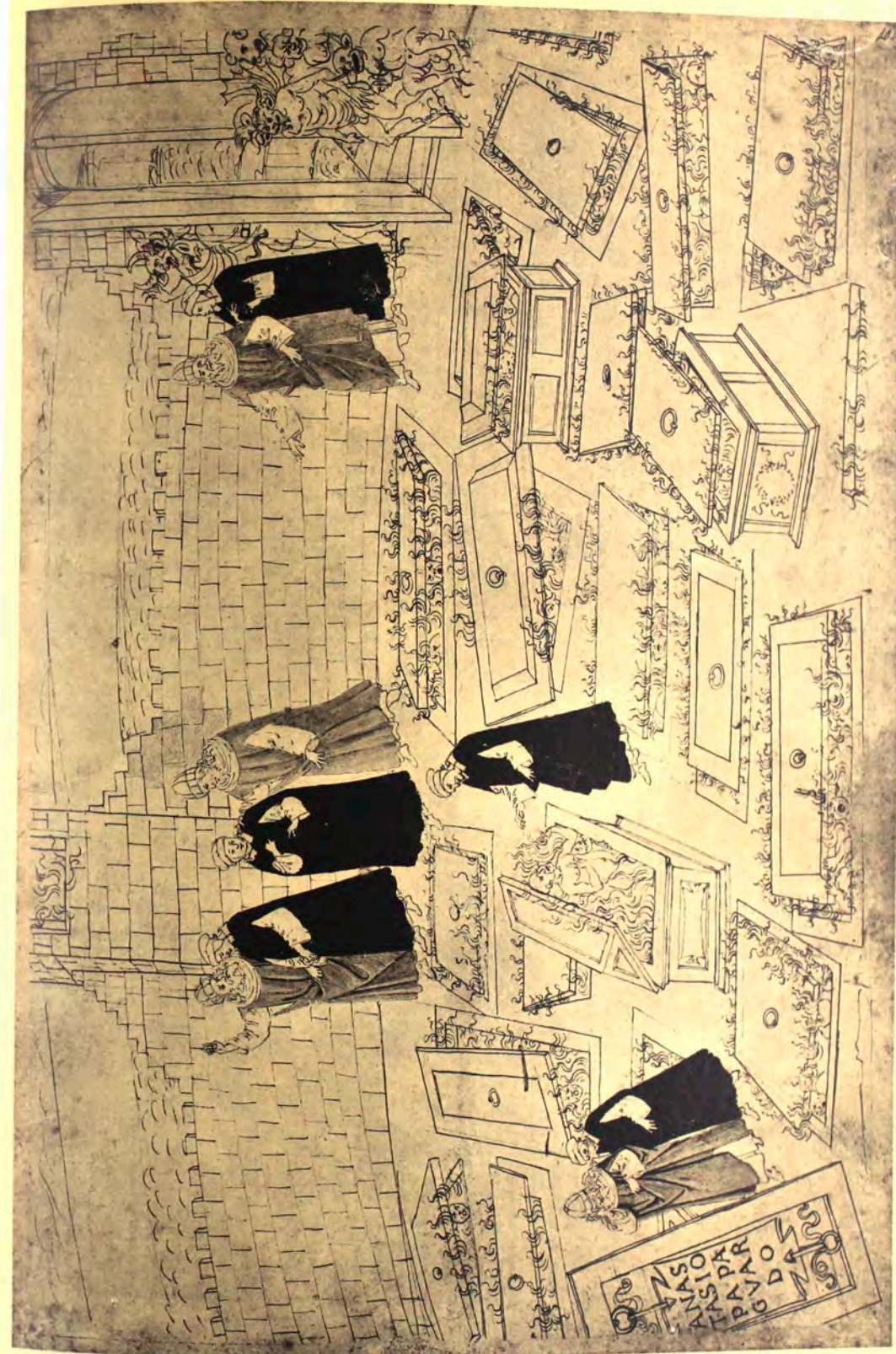
CXLV

FOLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO VIII DELL' INFERNO



CXLVI

FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO IX DELL' INFERNO
Biblioteca Vaticana



CXLVII

FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO X DELL' INFERNO
Biblioteca Vaticana



Detail of the lower portion of Michelangelo's 'The Fall of Man' fresco, showing Adam and Eve in a dark, wooded setting.



Detail of the upper portion of Michelangelo's 'The Fall of Man' fresco, showing a large, chaotic group of nude figures in a dark, wooded setting.



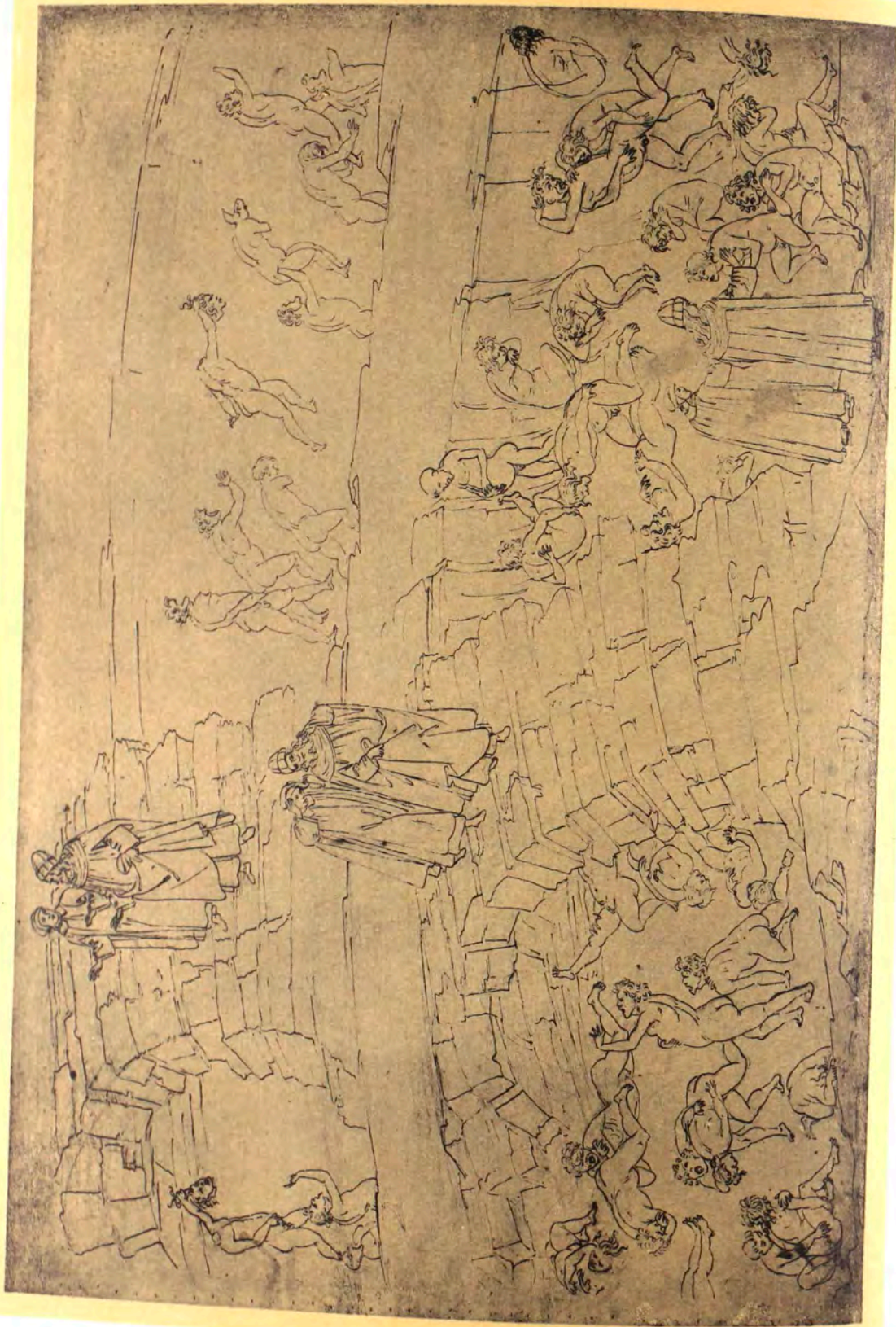
CL

FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XX DELL' INFERNO
Gabinetto delle stampe a Berlino



CLII

FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXIV DELL' INFERNO
Gabinetto delle stampe a Berlino



CLIII

FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXIX DELL' INFERNO
Gabinetto delle stampe a Berlino



CLIII

FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXXI DELL' INFERNO
Gabinetto delle stampe a Berlino



CLIV

FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXII DELL' INFERNO
Gabinetto delle stampe a Berlino



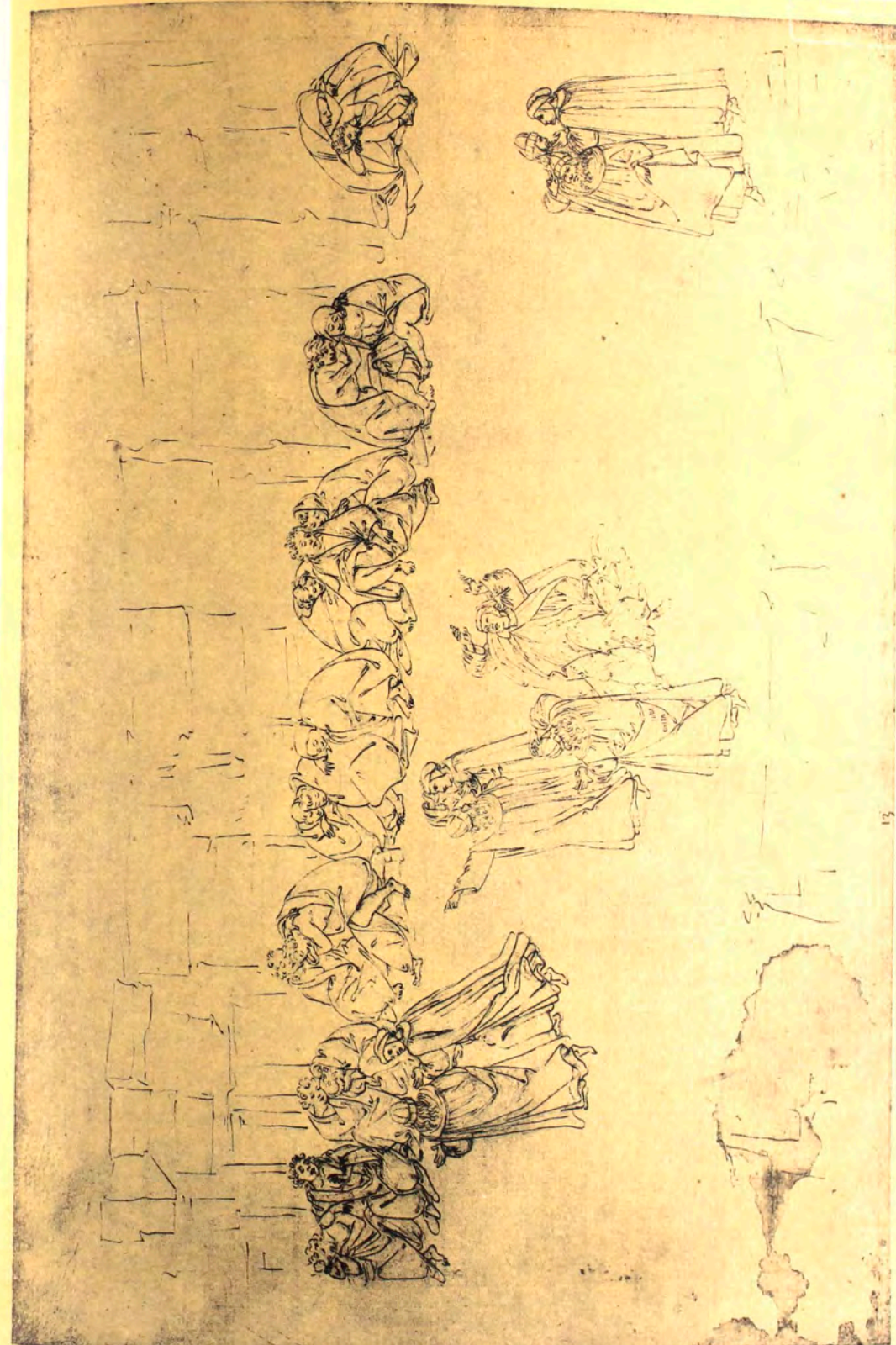
CLV

FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXIII DELL' INFERNO
Gabinetto delle stampe a Berlino



CLVI

FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XI DEL PURGATORIO
Gabinetto delle stampe a Berlino



CLVII

FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XIII DEL PURGATORIO
Gabinetto delle stampe a Berlino



CLXIII

FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XIV DEL PURGATORIO
Gabinetto delle stampe a Berlino



CLX

FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXVIII DEL PURGATORIO
Gabinetto delle stampe a Berlino



CLX

FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXX DEL PURGATORIO
Gabinetto delle stampe a Berlino

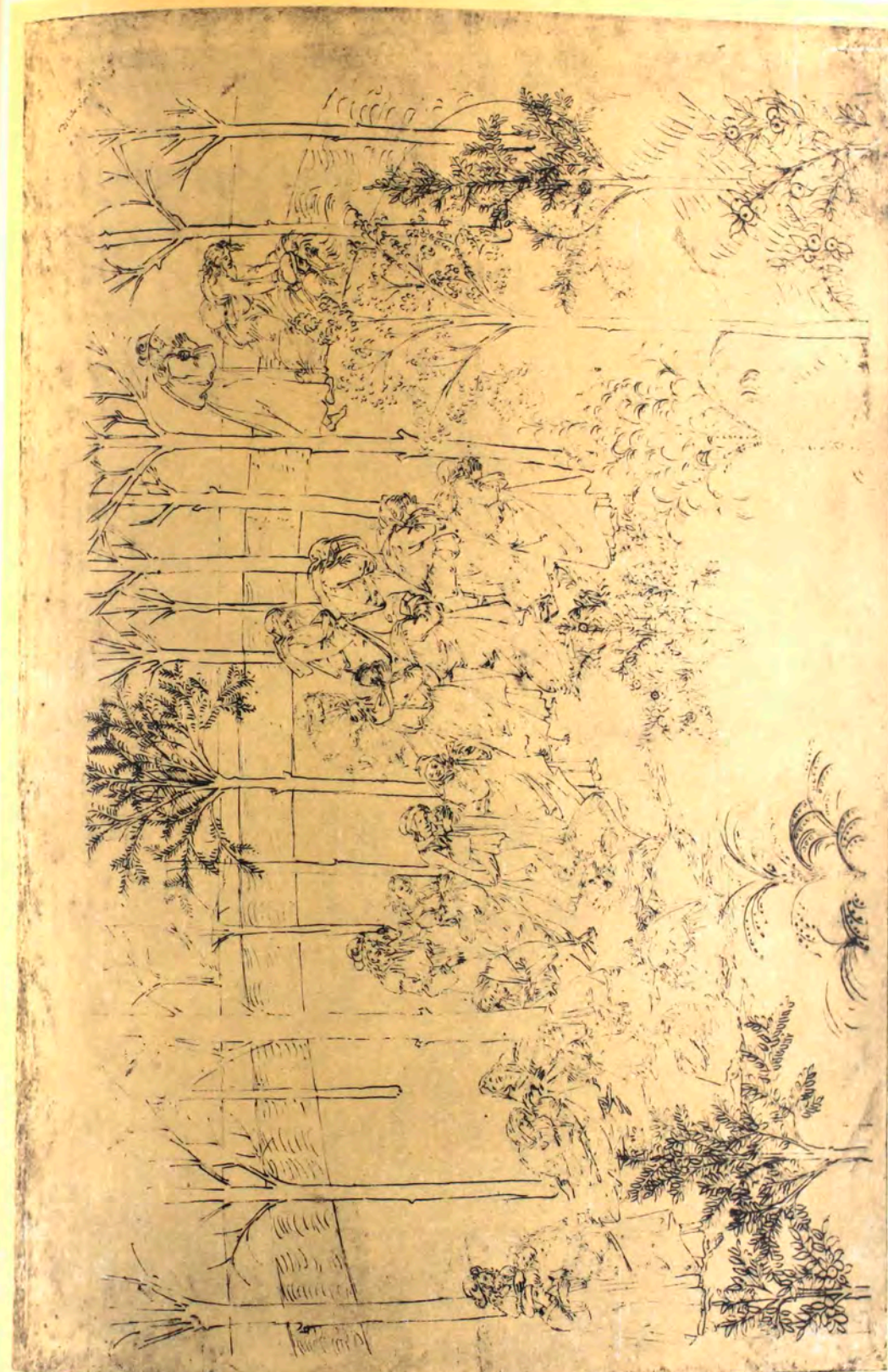


CLXI

FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXXI DEL PURGATORIO
Gabinetto delle stampe a Berlino



CLXII FOLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXXII DEL PURGATORIO

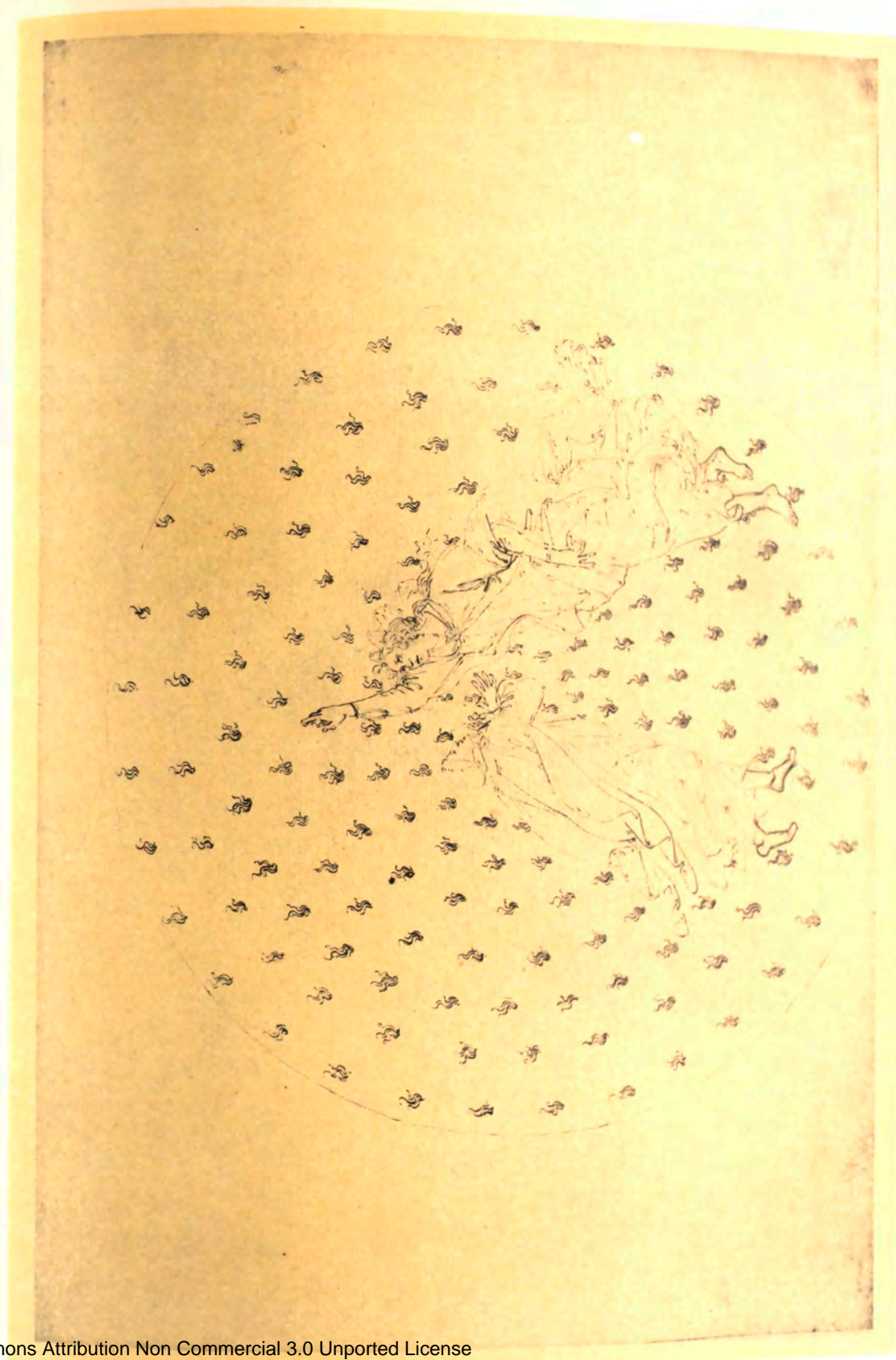


CLXIII FOLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXXIII DEL PURGATORIO
Gabinetto delle stampe a Berlino



CLXIV

FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO III DEL PARADISO
restaurato dalle stampe a Berlino



CLXV

FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO VI DEL PARADISO
restaurato dalle stampe a Berlino



CLXVI

FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XV DEL PARADISO
Gabinetto delle stampe a Berlino



CLXVII

FOGLIO ILLUSTRATIVO DEL CANTO XXIX DEL PARADISO
Gabinetto delle stampe a Berlino



CLXVIII

GIUDITTA
Collezione Kaufmann a Berlino

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



CLXIX

ECCE-HOMO

(Fol. Anderson)



CLXX

S. SEBASTIANO
Galleria Vaticana in Roma



CLXXI

DEPOSIZIONE DI CRISTO
Museo Poldi-Pezzoli a Milano

(Fot. Anderson)



CLXXII

PRESEPE
Galleria Nazionale di Londra



CLXXIII

DEPOSIZIONE DI CRISTO
Autore: Pisanetti di Mantova in Bologna

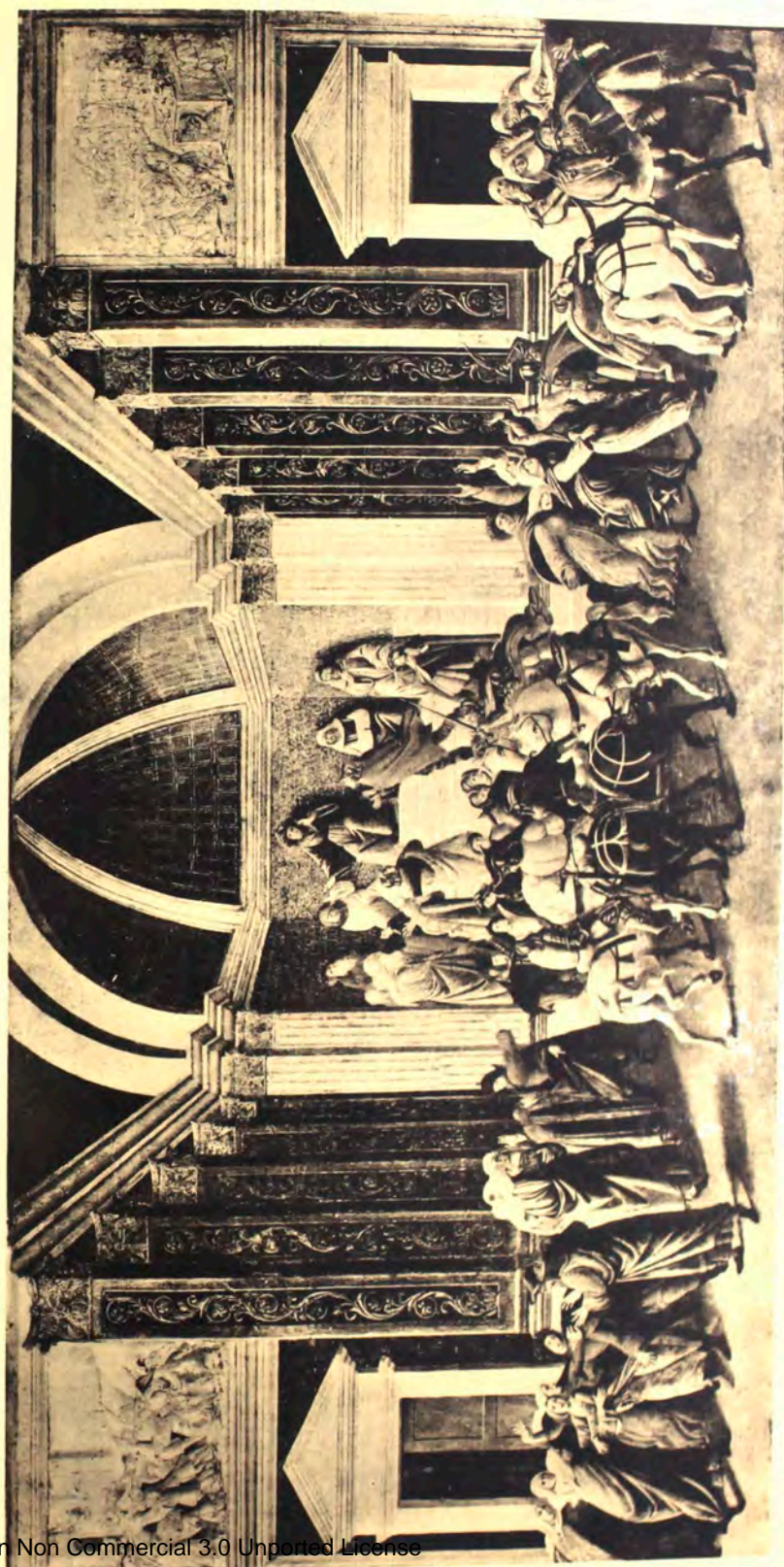
Aut. Isidoro



CLANNA

ADORAZIONE DEI MAGI
Giovanni Veronesi, 1785-1790

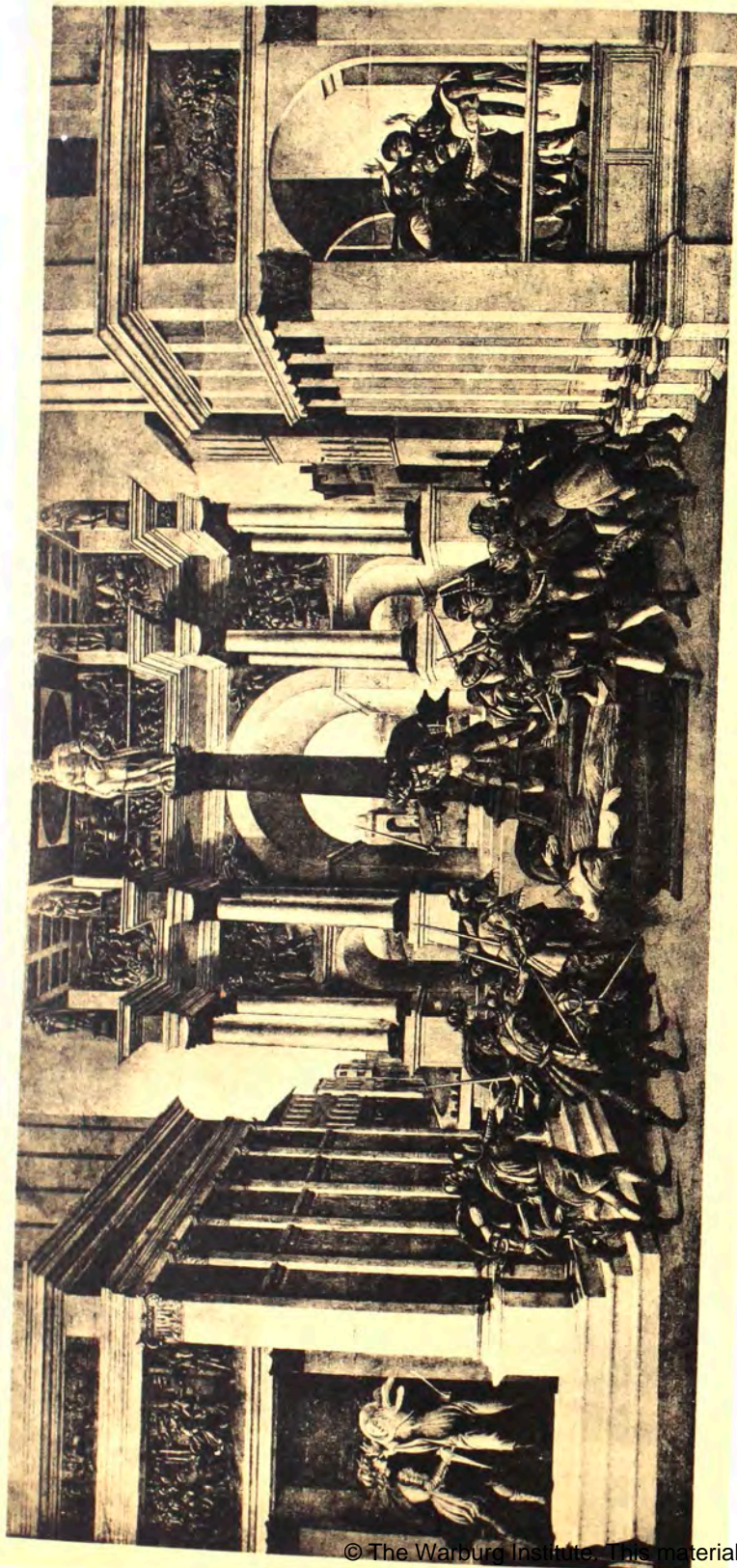
1785-1790



CLANNA

STORIA DI VIRGINIA ROMANA

Giovanni Veronesi, 1785-1790



STORIE DI LUCREZIA
Raccolta Gardner a Boston

LXXXVI



CLXXVII

RITRATTO DI GENTILUOMO

in Roma



CLXXVIII

SCENE DELLA VITA DI S. ZANOBI
Collezione Mond nella Galleria Nazionale di Londra

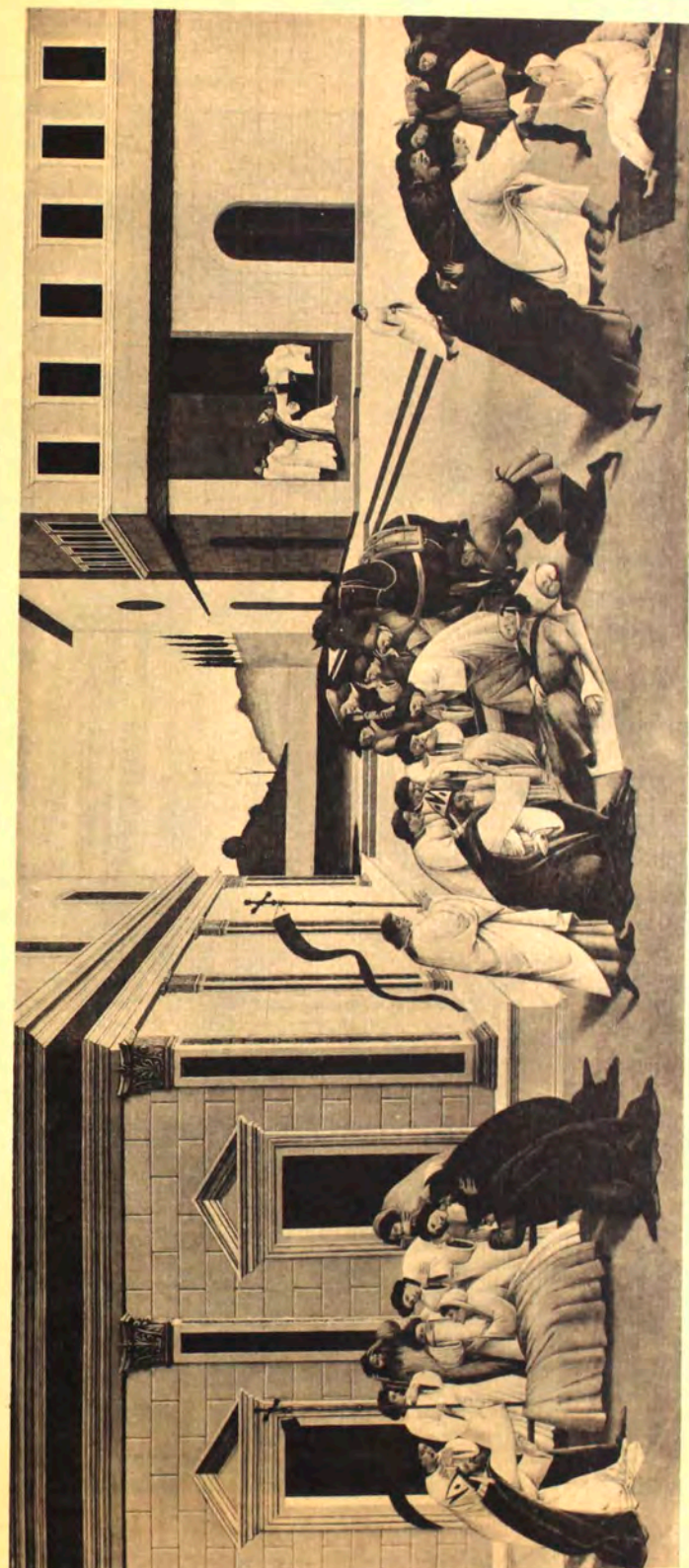


CLXXIX

SCENE DELLA VITA DI S. ZANOBI
Collezione Mond nella Galleria Nazionale di Londra



CLXXX
SCENE DELLA VITA DI S. ZANOBI
Galleria Sassone a Dresda



CLXXXI
I TRE MIRACOLI DI S. ZANOBI
Museo Metropolitano d'Arte a New York



CLXXXIII

MADONNA IN TRONO E QUATTRO SANTI
Galleria dell'Accademia di BB. AA. a Firenze

(Fot. Bruni)



CLXXXIII

MADONNA IN TRONO E QUATTRO SANTI - Particolare
Galleria dell'Accademia di BB. AA. a Firenze

(Fot. Bruni)



CLXXXIV

RITRATTO GIOVANILE
Casa Kleinberger, Parigi-New York



CLXXXV

MADONNA COL BAMBINO E UN ANGELO
Già presso il Signor Féral a Parigi



CLXXXVI

L'AUTUNNO
Museo Condé a Chantilly

(Fot. Bulloz)



CLXXXVII

MADONNA COL BAMBINO E S. GIOVANNINO
Tondo presso il Barone Michele Lazzaroni a Roma



CLXXXVIII

MADONNA COL BAMBINO E S. GIOVANNINO - Particolare
Tondo presso il Barone Michel



CLXXXIX

MADONNA COL BAMBINO E S. GIOVANNINO - Particolare
Tondo presso il Barone Michel



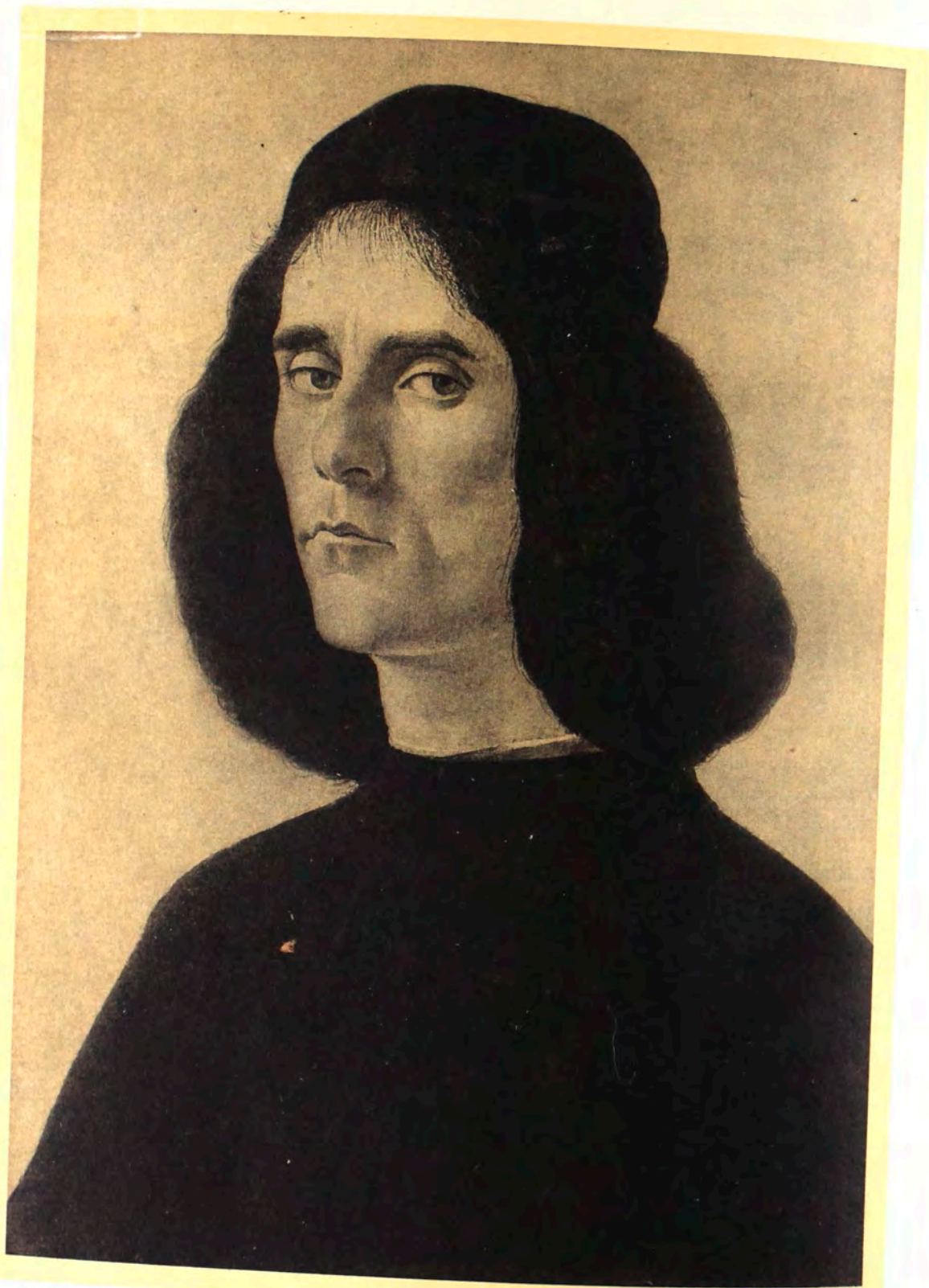
VENERE

Casa Böhler a Monaco di Baviera



MADONNA COL BAMBINO

Casa Trotti a Parigi



CXCII

RITRATTO VIRILE
Collezione Edoardo Simon a Berlino

UNIVERSITY OF LONDON

BO