CAPITOLO

6

Firenze dopo Masaccio: da Beato Angelico a Botticelli

«Quant'è bella giovinezza, / che si fugge tuttavia!» — Lorenzo de' Medici, Canzona di Bacco

OBIETTIVI

1. Riconoscere i caratteri della «pittura di luce» e della sacra conversazione nelle opere di Beato Angelico e Domenico Veneziano.
2. Spiegare come Paolo Uccello e Andrea del Castagno usano la prospettiva e il volume.
3. Descrivere il mecenatismo dei Medici e le grandi botteghe di Pollaiolo, Verrocchio e Ghirlandaio.
4. Leggere il programma delle pareti della Cappella Sistina (1481–1482).
5. Leggere la *Primavera* e la *Nascita di Venere* con le loro fonti antiche e umanistiche, distinguendo i fatti dalle ipotesi.
6. Collegare la *Calunnia* e l'ultimo Botticelli alla crisi di fine secolo e a Savonarola.

INDICE DEL CAPITOLO

6.1 La seconda generazione: la «pittura di luce» 2

6.2 Prospettiva e volume: Paolo Uccello e Andrea del Castagno 4

6.3 I Medici: il mecenatismo come politica 7

6.4 Lo stile fiorentino a Roma: le pareti della Sistina 10

6.5 Sandro Botticelli e il mito antico 11

6.6 La crisi di fine secolo: la Calunnia e Savonarola 15

Storia dell'arte 4 · Parte II · Il Quattrocento: le corti, le Fiandre, Venezia · versione 1.0
Capitolo 6: Firenze dopo Masaccio: da Beato Angelico a Botticelli · pagine 149–170 del volume completo · estratto per lo studio

Nel 1428 Masaccio muore a Roma a ventisei anni. Per i pittori che vengono dopo, la prospettiva (cap. 4) non è più una scoperta da difendere, ma uno strumento che ciascuno usa a modo suo. Nei sessant'anni seguenti Firenze diventa una città di grandi botteghe, di famiglie di banchieri che fanno a gara nel commissionare cappelle e palazzi, di umanisti che leggono Platone in greco. Seguiremo tre momenti: i pittori «di luce» intorno al 1440, la Firenze dei Medici, e Sandro Botticelli, che dà corpo ai miti antichi e vede poi incrinarsi quel mondo negli anni di Savonarola.

6.1 La seconda generazione: la «pittura di luce»

Gli storici chiamano **pittura di luce** la tendenza di alcuni pittori attivi a Firenze tra il 1430 e il 1460 circa: accettano lo spazio misurabile di Masaccio, ma lo riempiono di una luce chiara e diffusa e di colori limpidi, spesso chiari e freddi, invece delle ombre forti e dei toni terrosi della Cappella Brancacci. Non è una scuola organizzata, ma un modo comune di intendere la pittura, che ha i suoi protagonisti in Beato Angelico e Domenico Veneziano e che arriverà, attraverso Piero della Francesca, alle corti dell'Italia centrale (cap. 7).

6.1.1 Beato Angelico e il convento di San Marco

Guido di Pietro, che da frate domenicano prese il nome di fra Giovanni da Fiesole, è noto come **Beato Angelico** (c. 1395–1455); la Chiesa lo ha proclamato beato nel 1982. Apparteneva all'**Osservanza**, il ramo dell'ordine che voleva tornare alla regola originaria di povertà e di preghiera. Non era però un pittore isolato dal mondo: dirigeva una bottega attiva, lavorò per committenti laici e chiuse la carriera a Roma, al servizio di papa Niccolò V.

Nel 1436 Cosimo de' Medici ottenne che il convento di San Marco, in città, fosse affidato ai domenicani osservanti di Fiesole, e ne pagò la ricostruzione al suo architetto, Michelozzo; la chiesa fu consacrata nel 1443. Al primo piano corrono i corridoi del dormitorio, su cui si aprono le celle dei frati (Figura 6.1); accanto, Michelozzo costruì la **biblioteca**, una sala luminosa divisa in tre navate da due file di colonne, per i codici che l'umanista Niccolò Niccoli aveva lasciato morendo, nel 1437, e che Cosimo volle aperti agli studiosi.

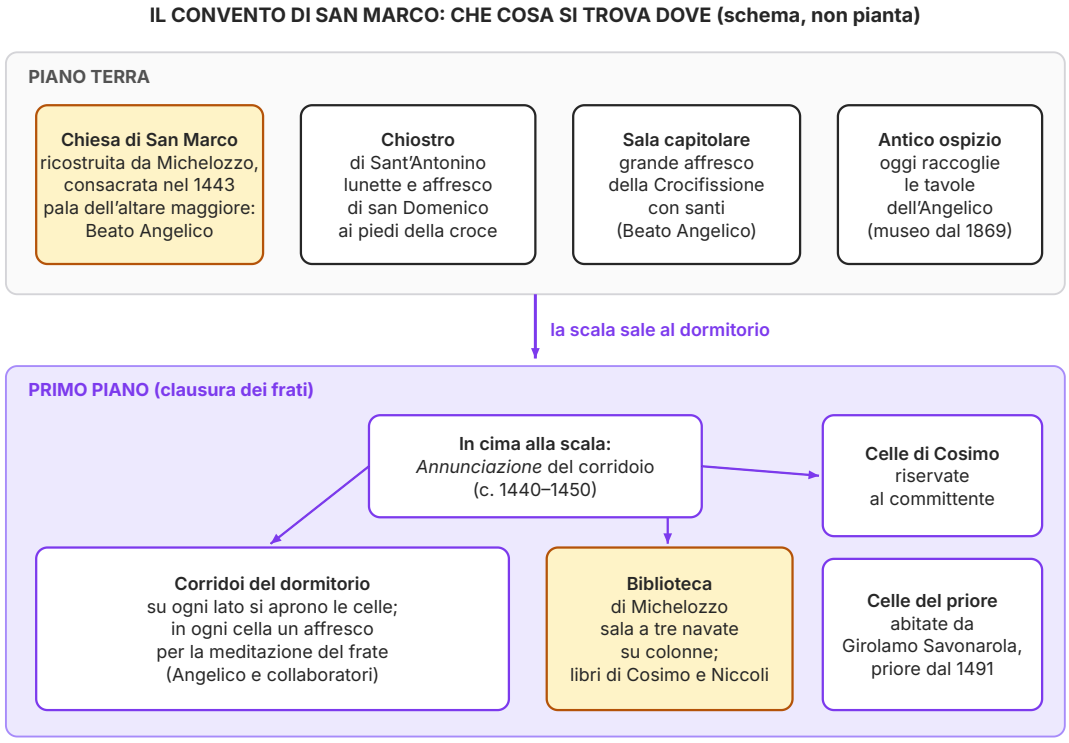


Figura 6.1 Il convento di San Marco a Firenze. Lo schema distingue gli spazi dei due piani e indica dove si trovano gli affreschi del capitolo; non riproduce la pianta reale né le distanze.

Tra il 1438 e il 1445 circa Angelico e i suoi collaboratori affrescarono le celle, i corridoi, il chiostro e la sala capitolare. In ogni cella c'è una scena, un'Annunciazione, una Crocifissione, un episodio della Passione, spesso con un santo domenicano in preghiera. Sono **immagini per la meditazione**: le vedeva un solo frate, ogni giorno, per anni. Per questo sono ridotte all'essenziale, poche figure su fondi chiari, e lasciano alla memoria dei testi sacri il compito di completare il racconto.

In cima alla scala del dormitorio si trova l'*Annunciazione* del corridoio (c. 1440–1450, data discussa). L'angelo e la Vergine stanno sotto un portico dipinto in prospettiva, sobrio come l'architettura di Michelozzo; oltre lo steccato si apre un orto chiuso, simbolo della verginità di Maria. Un'iscrizione latina chiede a chi passa di salutare la Vergine con un'*Ave*: il dipinto è parte di una preghiera quotidiana.

6.1.2 Domenico Veneziano e la sacra conversazione

Fino agli anni trenta del Quattrocento la grande pittura d'altare era il polittico (come hai visto nel terzo anno): la Madonna al centro, i santi in scomparti separati, spesso su fondo oro. Angeli-

co e Domenico Veneziano adottano un'altra soluzione, destinata a durare più di un secolo: la **sacra conversazione**, cioè la Madonna con il Bambino e i santi riuniti in una sola tavola e in un unico spazio, costruito con la prospettiva, come se fossero presenti insieme nello stesso luogo. Il nome è moderno: le fonti del tempo parlano semplicemente di «tavola».

Domenico Veneziano (c. 1410–1461), probabilmente nato a Venezia, è documentato a Firenze dal 1439, quando dipinge in Sant'Egidio, in affreschi oggi perduti, con un giovane aiuto, Piero della Francesca. La sua *Pala di Santa Lucia dei Magnoli* (c. 1445–1447; tempera su tavola; Gallerie degli Uffizi, Firenze) è un manifesto della pittura di luce. Sotto un loggiato a tre arcate la Madonna siede in trono tra i santi Francesco, Giovanni Battista, Zanobi e Lucia; il pavimento è costruito in prospettiva, e il sole del mattino entra da destra, accende i rosa, i verdi chiari e i bianchi e proietta ombre leggere. La luce è essa stessa il tema della pittura.

DA RICORDARE

Polittico e sacra conversazione

- **Polittico**: più tavole in una cornice architettonica; la Madonna e i santi stanno in scomparti separati, spesso su fondo oro; ogni figura ha il suo spazio.
- **Sacra conversazione**: una sola tavola; la Madonna e i santi stanno nello stesso spazio, costruito in prospettiva e illuminato da una luce unica; la cornice, quando c'è, fa da finestra sulla scena.
- La stessa formula tornerà con Piero della Francesca (cap. 7) e Giovanni Bellini (cap. 8).

6.1.3 Filippo Lippi

Il carmelitano **Filippo Lippi** (c. 1406–1469) si era formato guardando Masaccio, che dipingeva nella chiesa del suo convento, il Carmine; dalla sua relazione con una monaca di Prato, Lucrezia Buti, nacque il figlio Filippino, anch'egli pittore. Nella *Madonna col Bambino e due angeli* (c. 1465; tempera su tavola; Gallerie degli Uffizi, Firenze) la Vergine ha l'aspetto di una giovane fiorentina, con un velo trasparente tra i capelli; un angelo sorridente si volta verso di noi, e la finestra si apre su un paesaggio di rocce e di acque. La linea elegante di Lippi passerà al suo allievo più importante, Sandro Botticelli.

6.2 Prospettiva e volume: Paolo Uccello e Andrea del Castagno

Accanto ai pittori di luce lavorano due artisti che portano all'estremo l'altra metà dell'eredità di Masaccio: la geometria e il volume.

6.2.1 Paolo Uccello

Paolo di Dono, detto **Paolo Uccello** (1397–1475), si formò nella bottega di Ghiberti, ma fu soprattutto un pittore della prospettiva, che studiava come un problema di geometria. Nei disegni che gli sono attribuiti compare il **mazzocchio**, il cerchio imbottito che reggeva i copricapi fiorentini, scomposto in decine di facce come un solido: un esercizio di costruzione prospettica. Vasari racconta che, quando la moglie lo chiamava a dormire, Paolo le rispondeva: «Oh che dolce cosa è questa prospettiva!» (*Vite*, 1568). L'aneddoto è probabilmente inventato, ma descrive bene il modo in cui il Cinquecento ricordava il pittore.

Nel 1436 l'Opera del Duomo gli affidò il *Monumento a Giovanni Acuto* (affresco; Firenze, Santa Maria del Fiore), il condottiero inglese John Hawkwood, morto nel 1394 al servizio di Firenze. Invece di una statua equestre di marmo, che non fu mai fatta, Paolo dipinse un cavallo e un cavaliere che sembrano di bronzo, in **terra verde**, un pigmento verde-grigio adatto a imitare in pittura una scultura. Il basamento è visto dal basso, come lo vede chi sta nella navata; il cavallo e il cavaliere, invece, sono visti di fianco, perché la figura resti leggibile. Nel 1456 Andrea del Castagno dipinse accanto il monumento a Niccolò da Tolentino.

I tre pannelli della *Battaglia di San Romano* (tempera su tavola; Gallerie degli Uffizi, Firenze; Louvre, Parigi; National Gallery, Londra), di data discussa, ricordano lo scontro del 1432 tra Fiorentini e Senesi; nel 1492 un inventario li registra nel palazzo dei Medici in via Larga. Le lance spezzate e i caduti disposti lungo le linee di fuga trasformano la battaglia in una costruzione geometrica; i cavalli, tondi e lucidi, sembrano giocattoli di legno.

6.2.2 Andrea del Castagno

Andrea del Castagno (c. 1419–1457) è il più duro e scultoreo dei pittori di questa generazione: le sue figure hanno contorni netti, volumi pesanti come statue, e una forte espressione dei volti. Il suo capolavoro è il *Cenacolo* (c. 1447; affresco; Firenze, Cenacolo di Sant'Apollonia), dipinto sulla parete di fondo del refettorio di un monastero femminile di clausura. Un **cenacolo**, nel lessico dell'arte, è la rappresentazione dell'Ultima Cena di Cristo con gli apostoli; per estensione il nome passa al refettorio stesso, dove i religiosi mangiavano sotto quell'immagine. A Firenze ne nascerà una vera tradizione, fino al *Cenacolo* di Leonardo a Milano (cap. 9).

Castagno costruisce in prospettiva una stanza dipinta che sembra prolungare il refettorio reale (Figura 6.2). Le pareti sono rivestite di pannelli di marmo screziato, il soffitto è a lacunari, la tavola corre per tutta la larghezza. Gli apostoli siedono da una parte sola, e solo Giuda sta dalla nostra, isolato su uno sgabello: lo spettatore lo riconosce subito. Sopra la cena, sulla stessa parete, Castagno dipinse la Resurrezione, la Crocifissione e la Deposizione. Poiché il monastero era di clausura, il dipinto rimase quasi sconosciuto fino alla seconda metà dell'Ottocento, quando, soppresso il monastero, il refettorio fu aperto al pubblico.

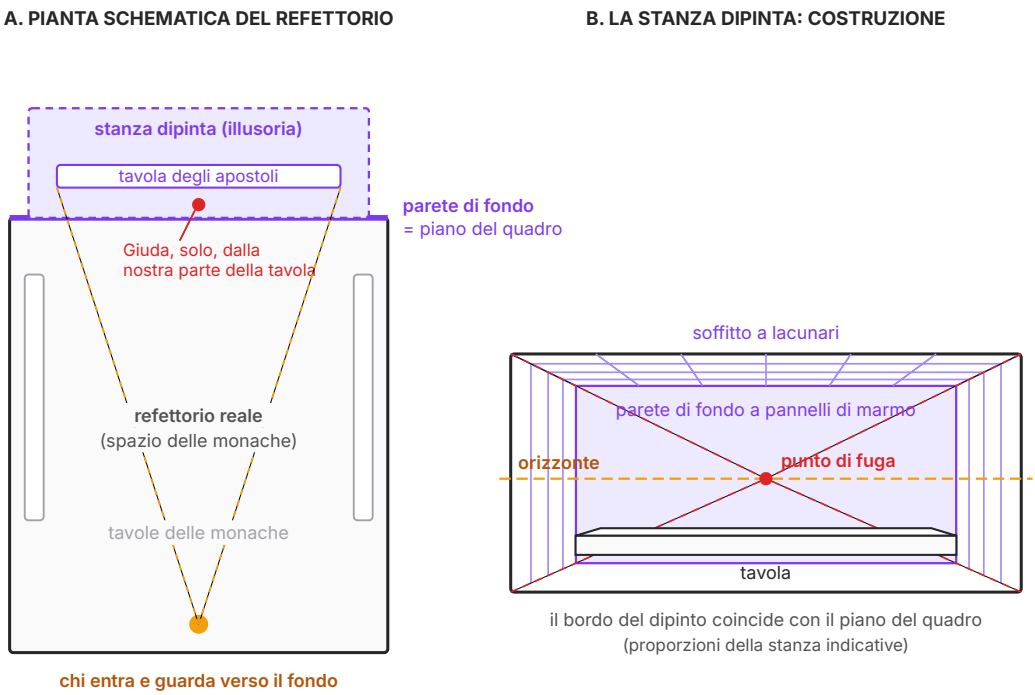


Figura 6.2 Il Cenacolo di Sant'Apollonia (schemi). A: il refettorio in pianta; la parete di fondo coincide con il piano del quadro e la stanza dipinta sembra aprirsi oltre il muro. B: la scatola prospettica della stanza, calcolata con un unico punto di fuga centrale; le linee rosse sono le ortogonali prolungate.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere uno spazio dipinto: il Cenacolo di Sant'Apollonia

1. **Dove sta lo spettatore?** Nel refettorio, con gli occhi più o meno all'altezza delle figure sedute: la linea d'orizzonte cade nella fascia delle teste degli apostoli.
2. **Che cosa converge e dove?** Le linee del soffitto, delle pareti laterali e del pavimento, che nella stanza dipinta sono perpendicolari alla parete, convergono verso un punto al centro della composizione (Figura 6.2, B): è la costruzione di cui hai studiato le regole nel cap. 4.
3. **Che effetto produce?** La parete sembra sfondata: la stanza degli apostoli continua quella delle monache, e la cena di Cristo diventa il modello della loro cena quotidiana.
4. **Dove la geometria serve al racconto?** La tavola separa due mondi. Gli apostoli stanno dalla parte di Cristo; Giuda, dalla nostra parte, è escluso: la posizione nello spazio esprime la colpa.

ERRORE FREQUENTE

Andrea del Castagno non uccise Domenico Veneziano

Vasari racconta che Andrea del Castagno, invidioso di Domenico Veneziano, dopo essersi fatto rivelare da lui il segreto della pittura a olio, lo uccise a tradimento per restarne l'unico depositario. I documenti smentiscono la storia: Castagno morì di peste nel 1457, Domenico Veneziano nel 1461. Vasari costruisce a volte il carattere di un artista a partire dallo stile: la pittura aspra di Castagno suggeriva un uomo violento. Anche il «segreto» dell'olio è un mito (cap. 8).

6.3 I Medici: il mecenatismo come politica

Nel 1434 Cosimo de' Medici rientra a Firenze dopo un anno di esilio. Senza ricoprire stabilmente cariche che lo pongano sopra le istituzioni della Repubblica, guida la città attraverso una rete di alleati, di clienti e di denaro: i Medici sono banchieri, con filiali a Roma, Venezia, Bruges e Londra. Il loro potere ha bisogno di consenso, e l'arte è uno dei modi per costruirlo. Si chiama **mecenatismo**, da Mecenate, l'amico di Augusto che protesse Virgilio e Orazio, il sostegno che un privato potente offre ad artisti e letterati: per i Medici è insieme devozione, prestigio e propaganda (Figura 6.3).

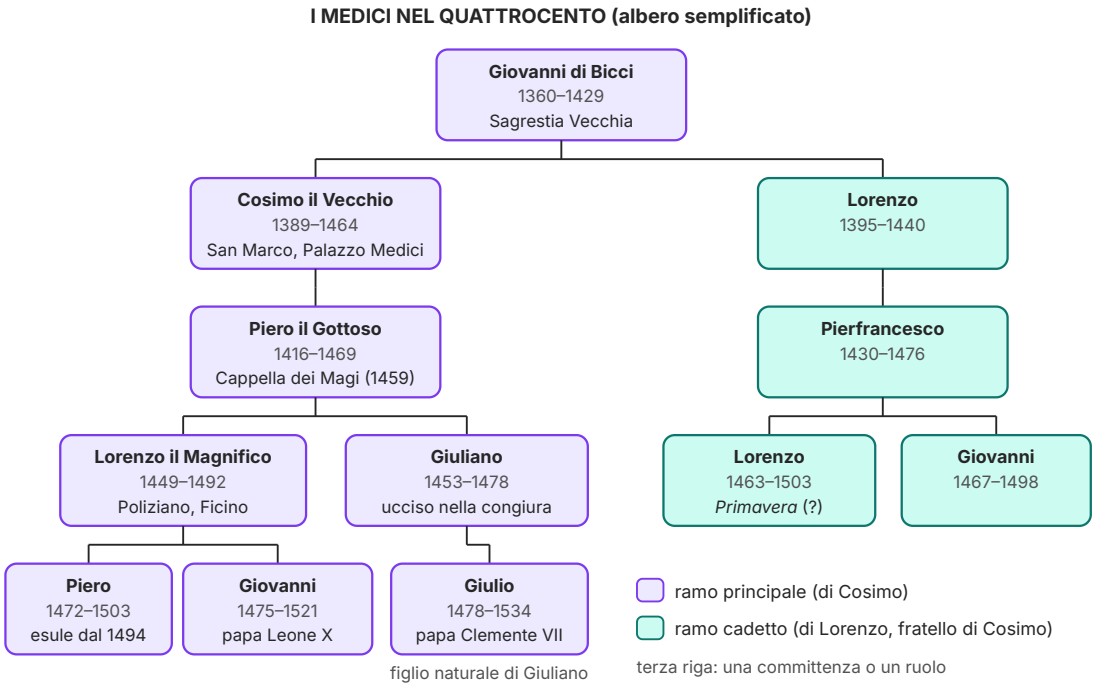


Figura 6.3 Il ramo principale e il ramo cadetto dei Medici nel Quattrocento, con alcune committenze e alcuni ruoli citati nel capitolo. Il punto interrogativo segnala che la committenza della Primavera è discussa.

Cosimo finanzia San Marco e San Lorenzo, dove suo padre aveva fatto costruire la Sagrestia Vecchia (cap. 2), e dal 1444 il palazzo di famiglia in via Larga (cap. 5). Le cappelle delle famiglie nelle chiese sono regolate da un **giuspatronato**: il diritto, e l'obbligo, di decorare e mantenere una cappella, di scegliervi il celebrante e di esservi sepolti; per questo vi compaiono stemmi e ritratti dei committenti. Dopo la morte di Cosimo, nel 1464, un decreto pubblico gli conferì il titolo di **Pater patriae**, «padre della patria», inciso sulla sua tomba in San Lorenzo.

COLLEGAMENTI

Latino e Storia: un titolo ciceroniano

Il titolo di *pater patriae* ha una storia illustre: nel 63 a.C. fu attribuito a Cicerone dopo la repressione della congiura di Catilina, poi divenne un titolo degli imperatori, e Augusto lo ricorda con orgoglio alla fine delle *Res gestae*. Conferirlo a un banchiere significava presentare Cosimo come il cittadino che aveva salvato la Repubblica, non come un signore: l'umanesimo offriva ai Medici le parole per giustificare un potere che formalmente non esisteva.

6.3.1 Benozzo Gozzoli e la Cappella dei Magi

Nel 1459 il figlio di Cosimo, Piero detto il Gottoso, fa dipingere a **Benozzo Gozzoli**, già collaboratore dell'Angelico, le pareti della cappella del palazzo con il *Corteo dei Magi* (affresco; Firenze, Palazzo Medici Riccardi): una cavalcata tra colline, castelli e giardini verso l'altare, dove si trovava l'*Adorazione del Bambino* di Filippo Lippi (oggi alla Gemäldegalerie di Berlino; in cappella c'è una copia). Oro, broccati e animali esotici ricordano il Gotico internazionale (cap. 1), ma paesaggio e figure appartengono al nuovo secolo. Nel corteo compaiono ritratti di familiari e di alleati, e Benozzo si dipinge con la firma sul cappello; l'identificazione dei singoli personaggi è in gran parte discussa. I Medici facevano parte della Compagnia dei Magi, la confraternita che organizzava la processione dell'Epifania: il tema era quasi un ritratto di famiglia.

6.3.2 Le botteghe: Pollaiolo, Verrocchio, Ghirlandaio

Nella seconda metà del secolo, con **Lorenzo il Magnifico** (1449–1492) al governo dal 1469, la produzione artistica fiorentina si concentra in alcune grandi botteghe, che lavorano in più tecniche: pittura, scultura in marmo e in bronzo, oreficeria, disegni per ricami e per stendardi.

Antonio del Pollaiolo (c. 1431–1498), orafo, scultore e pittore, è il maestro del corpo in movimento. Nel bronzetto di *Ercole e Anteo* (c. 1475; Firenze, Museo Nazionale del Bargello) Ercole stringe alla vita il gigante e lo solleva da terra, la madre da cui riceveva forza; Anteo si divincola, e le membra si aprono in tutte le direzioni. Pollaiolo affida la tensione dei muscoli alla **linea di contorno**, il segno che chiude la figura e ne descrive lo sforzo.

Andrea del Verrocchio (1435–1488) dirige la bottega più importante della città, dove si formano Leonardo e Perugino. Per la nicchia del Tribunale della Mercanzia a Orsanmichele, che aveva ospitato il *San Ludovico* di Donatello (per Orsanmichele vedi il cap. 3), fonde l'*Incredulità di san Tommaso* (1467–1483; bronzo; Firenze, Museo di Orsanmichele, con una copia nella nicchia): Tommaso ha un piede fuori dalla nicchia, e la scena sembra continuare nella strada. Il suo *David* in bronzo (Firenze, Museo Nazionale del Bargello), ceduto dai Medici alla Signoria nel 1476, è un adolescente sicuro di sé. Nel *Battesimo di Cristo* (c. 1470–1475; Gallerie degli Uffizi, Firenze), secondo Vasari, un angelo è del giovane Leonardo (cap. 9). L'ultima grande impresa di Verrocchio è il monumento equestre a Bartolomeo Colleoni a Venezia, commissionato intorno al 1480 e fuso dopo la morte dell'artista (1488): il confronto obbligato è con il *Gattamelata* di Donatello (cap. 3).

Domenico Ghirlandaio (1448–1494), nella cui bottega entrò da ragazzo Michelangelo, è il pittore preferito dai banchieri fiorentini. Nella Cappella Sassetti in Santa Trinita (1483–1485) e nella Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella (1485–1490) racconta le storie sacre ambientandole nella Firenze del suo tempo: le piazze, i palazzi, le camere da letto delle case ricche, e soprattutto i committenti e i loro parenti, ritratti in abiti eleganti tra i testimoni dei miracoli.

APPROFONDIMENTO

La Firenze del 1490 sui muri di una cappella

Le cappelle di Ghirlandaio sono anche una fonte storica. Nella Cappella Sassetti la *Conferma della regola francescana* si svolge davanti a Palazzo Vecchio, e tra i presenti si riconoscono Lorenzo il Magnifico, il committente Francesco Sassetti, direttore della banca medicea, e Poliziano con i figli di Lorenzo. Nella Cappella Tornabuoni, pagata da Giovanni Tornabuoni, zio di Lorenzo, le donne della famiglia visitano la puerpera nella *Nascita della Vergine*, mentre nell'*Annuncio a Zaccaria* un'iscrizione latina celebra il 1490, anno di ricchezza e di pace per la città «bellissima». Quell'orgoglio sarà uno dei bersagli di Savonarola.

6.4 Lo stile fiorentino a Roma: le pareti della Sistina

Negli anni settanta del Quattrocento papa Sisto IV della Rovere fa costruire in Vaticano la cappella che da lui prende il nome di Sistina. Nel 1478 aveva appoggiato la congiura dei Pazzi, in cui era stato ucciso Giuliano de' Medici, fratello di Lorenzo; fatta la pace, nell'ottobre 1481 un contratto impegna i fiorentini Botticelli, Ghirlandaio e Cosimo Rosselli e l'umbro Perugino a dipingere le pareti, con aiuti e altri maestri come Luca Signorelli. In poco più di un anno il lavoro è finito.

Un **programma iconografico** è il progetto unitario che stabilisce i soggetti di un ciclo e il loro ordine, di solito elaborato da teologi o letterati. Quello della Sistina è rigoroso (Figura 6.4): sulla parete sud le storie di Mosè, sulla parete nord quelle di Cristo, che si corrispondono secondo la **tipologia**, la lettura della Bibbia che vede negli episodi dell'Antico Testamento la prefigurazione di quelli del Nuovo. Il messaggio riguarda il papa: Mosè e Cristo sono le due guide del popolo di Dio, e nella *Consegna delle chiavi* di Perugino, davanti a un tempio a pianta centrale in una piazza in prospettiva, Cristo affida a Pietro, il primo papa, il potere della Chiesa. La volta e il *Giudizio* di Michelangelo, che distruggerà gli affreschi della parete dell'altare, sono argomento del cap. 11. Anche la parete d'ingresso ha perso le storie originali: nel 1522 il crollo dell'architrave della porta le danneggiò, e furono rifatte da altri pittori nel tardo Cinquecento.

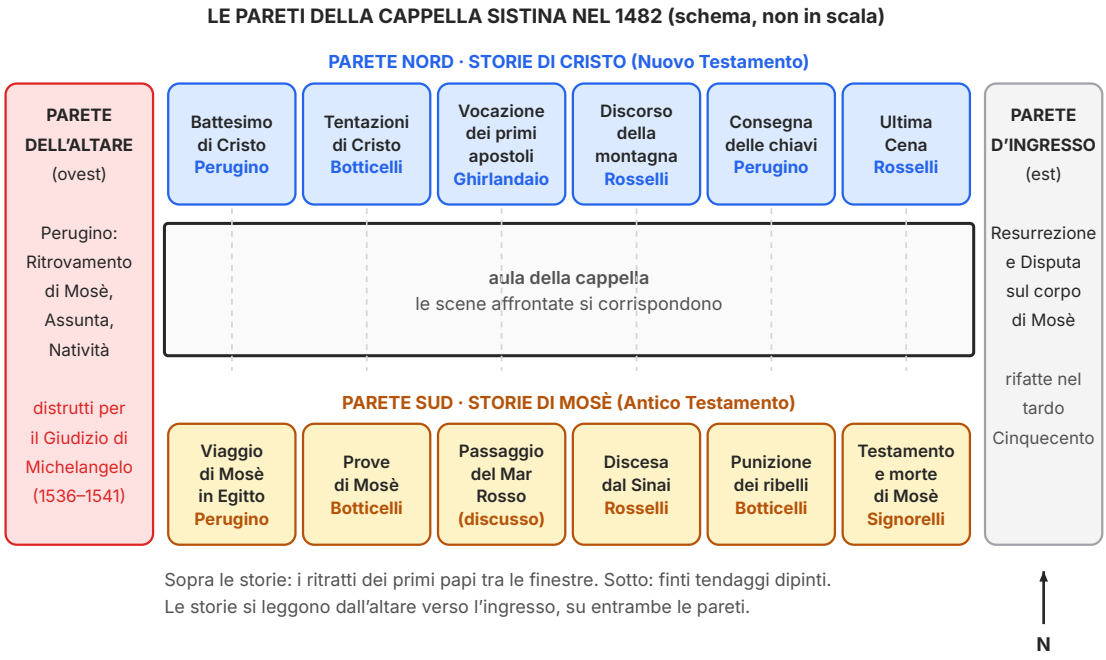


Figura 6.4 Le storie di Mosè e di Cristo dipinte nel 1481–1482 sulle pareti lunghe della Sistina, con i pittori principali; ogni scena aveva aiuti e collaboratori. L'attribuzione del Passaggio del Mar Rosso è discussa. La cappella è orientata con l'altare a ovest.

6.5 Sandro Botticelli e il mito antico

Alessandro Filipepi, detto **Sandro Botticelli** (1445–1510), si formò con Filippo Lippi e lavorò per tutta la vita a Firenze, salvo il soggiorno romano per la Sistina. È il pittore che meglio interpreta la cultura della cerchia di Lorenzo: una cultura di poeti e di filosofi che leggono i classici non come un repertorio erudito, ma come una fonte di verità e di bellezza ancora viva.

Nell'*Adorazione dei Magi* (c. 1475; tempera su tavola; Gallerie degli Uffizi, Firenze), dipinta per la cappella di Guasparre del Lama in Santa Maria Novella, il committente rende omaggio ai suoi protettori: Vasari riconosce nei Magi e nel loro seguito Cosimo e altri membri della famiglia Medici. All'estrema destra un giovane avvolto in un mantello giallo guarda verso di noi: è considerato un autoritratto del pittore. La capanna poggia su rovine antiche, segno che il mondo pagano finisce e ne comincia uno nuovo.

6.5.1 La *Primavera*

Il dipinto che chiamiamo *Primavera* (c. 1480; tempera su tavola; Gallerie degli Uffizi, Firenze) non ha un titolo antico. Il nome deriva da una frase di Vasari, che verso la metà del Cinquecen-

to lo vide nella villa medicea di Castello e lo descrisse come «un'altra Venere che le grazie la fioriscono, dinotando la Primavera» (*Vite*, 1568). Data e committenza sono discusse: un inventario del 1499 lo registra nel palazzo di città di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, cugino di secondo grado del Magnifico, che allora era un ragazzo di circa diciassette anni; per questo molti studiosi pensano che sia stato dipinto per lui, forse in occasione del suo matrimonio, nel 1482.

La scena si legge di solito da destra a sinistra (Figura 6.5). Zefiro, il vento di primavera, irrompe tra gli alberi e afferra la ninfa Clori, dalla cui bocca escono fiori; accanto a lei Flora, con una veste fiorita, sparge rose sul prato. È la metamorfosi narrata da Ovidio nei *Fasti*: Clori, sposa di Zefiro, diventa Flora, la dea dei fiori. Al centro, un poco arretrata sotto l'arco dei rami, sta Venere; sopra di lei Cupido, bendato, tende l'arco verso le tre Grazie che danzano. A sinistra Mercurio alza il caduceo verso le nuvole, come per scacciarle. Il giardino è un boschetto di aranci, e i fiori del prato sono dipinti con tanta precisione che i botanici ne hanno riconosciuto le specie.

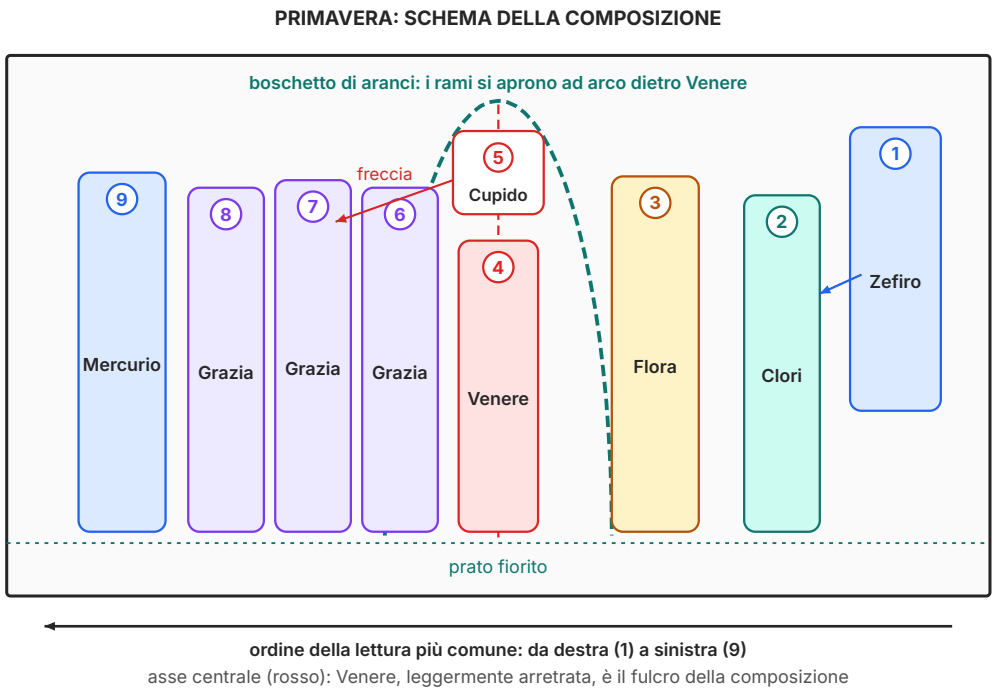


Figura 6.5 La Primavera di Botticelli (schema). Le nove figure sono rappresentate come riquadri numerati nell'ordine di lettura più comune; la linea rossa è l'asse centrale su cui si trova Venere, sotto l'arco formato dagli alberi. Le proporzioni dei riquadri sono indicative.

COLLEGAMENTI

Latino: Ovidio e la metamorfosi di Clori

Nel quinto libro dei *Fasti*, il poema di Ovidio sul calendario romano, la dea Flora si presenta così: *Chloris eram quae Flora vocor* (V 195), «io che ora mi chiamo Flora ero Clori» (traduzione della redazione). Poco prima il poeta ha notato che mentre parla *vernas efflat ab ore rosas* (V 194), «soffia dalla bocca rose di primavera» (traduzione della redazione): è il dettaglio che Botticelli traduce alla lettera, con i fiori che escono dalle labbra di Clori. Il racconto prosegue con l'inseguimento: *ver erat, errabam; Zephyrus conspexit, abibam* (V 201), «era primavera, vagavo; Zefiro mi vide, mi allontanavo» (traduzione della redazione). Botticelli non era un letterato: è probabile che i testi glieli suggerissero umanisti come Poliziano.

ESEMPIO SVOLTO

Scheda di lettura: la *Primavera*

1. **Dati.** Sandro Botticelli, *Primavera* (c. 1480, data discussa; tempera su tavola; Gallerie degli Uffizi, Firenze). Titolo moderno, ricavato da Vasari.
2. **Descrizione e iconografia.** Nove figure in un giardino di aranci, da destra: Zefiro, Clori, Flora, Venere con Cupido, le tre Grazie, Mercurio. Fonti: Ovidio, *Fasti* V; Poliziano; forse Lucrezio, che apre il suo poema con Venere e Zefiro in primavera.
3. **Analisi formale.** Figure disposte come in un fregio, su un piano vicino a chi guarda, davanti al fondo scuro degli alberi; spazio poco profondo. Domina la linea: contorni sottili, veli trasparenti, corpi quasi senza peso. La simmetria intorno a Venere è attenuata dal ritmo diverso dei due gruppi.
4. **Funzione e committenza.** Un dipinto profano per una dimora privata, registrato nel 1499 nel palazzo di Lorenzo di Pierfrancesco; committenza e occasione discusse.
5. **Contesto.** La Firenze di Lorenzo il Magnifico: la poesia di Poliziano, la filosofia di Marsilio Ficino, il gusto di una piccola cerchia colta per le favole antiche lette come allegorie morali.
6. **Conservazione.** Nel Cinquecento era nella villa medicea di Castello; oggi è agli Uffizi. Un restauro concluso nel 1982 ha rimosso vernici ingiallite e ridipinture, restituendo i colori originari e la leggibilità dei fiori.

6.5.2 La *Nascita di Venere* e Poliziano

Nella *Nascita di Venere* (c. 1485; tempera su tela; Gallerie degli Uffizi, Firenze), anch'essa vista da Vasari a Castello, la dea arriva a riva su una conchiglia, spinta dal soffio di due venti abbracciati; a destra una delle Ore le corre incontro con un mantello fiorito. Venere si copre con il gesto di una statua antica, la Venere «pudica». Il supporto, la tela, è insolito per un dipinto così importante. La fonte più vicina sono le *Stanze per la giostra* di Angelo Poliziano, scritte per il tor-

neo vinto da Giuliano de' Medici nel 1475, dove il poeta descrive un rilievo immaginario sulla porta del palazzo di Venere:

da zefiri lascivi spinta a proda,
gir sovra un nicchio; e par che 'l ciel ne goda.
Vera la schiuma e vero il mar diresti,
e vero il nicchio e ver soffiar di venti (*Stanze* I 99, 7–8; 100, 1–2)

Parafrasi: «spinta a riva da venti giocosi, la vedi andare sopra una conchiglia, e sembra che il cielo ne gioisca. Diresti vera la schiuma e vero il mare, vera la conchiglia, vero il soffiare dei venti». Poliziano descrive un'opera d'arte che non esiste, e la loda perché sembra vera: è un'*ekphrasis*, la descrizione letteraria di un'immagine che hai conosciuto nel terzo anno. Botticelli fa il cammino inverso: dipinge l'immagine a partire dalle parole.

6.5.3 Neoplatonismo e iconologia

Che cosa significano questi dipinti? Una risposta viene dalla filosofia. Nella villa medicea di Careggi Marsilio Ficino (1433–1499) tradusse in latino tutti i dialoghi di Platone e cercò di conciliarne il pensiero con il cristianesimo. Si chiama **neoplatonismo** questa filosofia, che vede nel mondo visibile un riflesso della bellezza divina e nell'amore la forza che riporta l'anima a Dio. Commentando il *Simposio*, Ficino distingue la **Venere celeste**, che spinge l'anima a contemplare la bellezza divina, dalla Venere volgare, che genera la bellezza nei corpi. In una lettera al giovane Lorenzo di Pierfrancesco lo esorta a tenere gli occhi fissi su Venere, intesa come **humanitas**, l'insieme delle virtù che rendono l'uomo pienamente umano. Ernst Gombrich, nel 1945, propose di leggere la *Primavera* proprio come un'immagine di questa Venere. Nella stessa cerchia Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494) scrisse l'*Oratio de hominis dignitate* (1486).

Come sai dal terzo anno, l'**iconologia** cerca il significato di un'immagine ricostruendo la cultura in cui è nata. La *Primavera* ne è il banco di prova: nel 1893 Aby Warburg vi riconobbe le fonti di Ovidio e di Poliziano, e da allora le letture si sono moltiplicate. Nessuna si può dimostrare in modo definitivo, e alcune possono stare insieme: un'interpretazione vale quanto le fonti su cui si regge.

IN SINTESI

Tre modi di leggere la *Primavera*

- **Lettura letteraria**: le figure illustrano testi precisi, Ovidio per Clori e Flora, Poliziano e Lucrezio per il regno di Venere. È la via aperta da Warburg.
- **Lettura filosofica**: Venere è la *humanitas* o l'amore che eleva l'anima, secondo il neoplatonismo di Ficino. È la via di Gombrich.
- **Lettura storica**: il dipinto nasce per un'occasione della famiglia Medici, forse le nozze di Lorenzo di Pierfrancesco nel 1482, e celebra Firenze, la città dei fiori.
- Le letture non si escludono: il metodo iconologico chiede di distinguere ciò che è documentato (le fonti, l'inventario del 1499) da ciò che è ipotesi.

CONSERVARE E RESTAURARE: LA PRIMAVERA E IL PATTO DI FAMIGLIA

La *Primavera* e la *Nascita di Venere* sono a Firenze anche grazie a una donna. Nel 1737, mentre il granducato passava dai Medici ai Lorena, l'ultima erede, Anna Maria Luisa de' Medici, firmò il **Patto di famiglia** (31 ottobre 1737): le collezioni medicee sarebbero rimaste per sempre nella capitale e nello Stato, «per ornamento dello Stato, per utilità del Pubblico e per attirare la curiosità dei Forestieri». È uno dei primi atti europei che leghino un patrimonio artistico a una città e al suo pubblico: un'anticipazione delle leggi di tutela.

Le tavole si muovono con l'umidità, le vernici ingialliscono, i restauri antichi aggiungono ridipinture. Il restauro della *Primavera*, concluso nel 1982, ha rimosso questi strati e restituito i colori e i dettagli del prato. Oggi le due opere, agli Uffizi, sono protette da un clima controllato davanti a milioni di visitatori l'anno: la fama è anche un rischio, da governare con la conservazione preventiva.

6.6 La crisi di fine secolo: la *Calunnia* e Savonarola

Lorenzo il Magnifico muore nell'aprile 1492. Nel 1494 il re di Francia Carlo VIII scende in Italia; i Medici vengono cacciati da Firenze e la Repubblica è riorganizzata sotto l'influenza del domenicano **Girolamo Savonarola**, priore di San Marco dal 1491. Le sue prediche annunciano il castigo divino e chiedono la conversione della città. I suoi seguaci sono chiamati, con disprezzo, **piagnoni**, per il loro pianto penitente. Nel carnevale del 1497 viene organizzato in piazza della Signoria un **falò delle vanità**: un grande rogo in cui i fiorentini bruciano specchi, gioielli, carte da gioco, libri profani e dipinti giudicati immorali. L'anno dopo, scomunicato dal papa e abbandonato dalla città, Savonarola viene impiccato e bruciato nella stessa piazza, il 23 maggio 1498.

6.6.1 La *Calunnia*: un dipinto ricostruito da un testo

Negli stessi anni Botticelli dipinge la *Calunnia* (c. 1494–1495; tempera su tavola; Gallerie degli Uffizi, Firenze), ricostruzione di un quadro perduto del greco Apelle, noto solo dalla descrizione di Luciano di Samosata (II sec.); Alberti, nel *De pictura*, l'aveva proposta ai pittori come modello di *istoria*. In una sala piena di statue e di rilievi, un re con orecchie d'asino siede in trono, consigliato dall'Ignoranza e dal Sospetto; la Calunnia, guidata dal Livore, trascina per i capelli una vittima innocente, mentre l'Insidia e la Frode le acconciano i capelli. A sinistra la Penitenza, in nero, si volta verso la Verità, nuda, che indica il cielo. Il ritmo agitato è lontanissimo dalla calma della *Primavera*.

COLLEGAMENTI

Greco: Luciano descrive Apelle

Nell'operetta *Non bisogna credere facilmente alla calunnia* (§ 5) Luciano descrive il quadro di Apelle a partire dal re: ἐν δεξιᾷ τις ἀνὴρ κάθηται τὰ ὦτα παμμεγέθη ἔχων μικροῦ δεῖν τοῖς τοῦ Μίδου προσεοικότα, «a destra siede un uomo con orecchie enormi, quasi simili a quelle di Mida» (traduzione della redazione). Le figure sono personificazioni con nomi greci: Ἄγνοια (Ignoranza), Ὑπόληψις (Sospetto), Διαβολή (Calunnia), Φθόνος (Invidia, il Livore), Ἐπιβουλή (Insidia), Ἀπάτη (Frode), Μετάνοια (Pentimento) e Ἀλήθεια (Verità). Botticelli segue il testo quasi parola per parola, a cominciare dalla posizione del re, a destra: anche questa scena, come la *Primavera*, si legge da destra a sinistra, fino alla Verità.

6.6.2 L'ultimo Botticelli

Vasari scrive che Botticelli fu un seguace convinto di Savonarola, e che per questo smise quasi di dipingere e finì vecchio e povero. Il giudizio è forse esagerato, ma le opere dell'ultimo decennio cambiano davvero. Nella *Natività mistica* (1500 o 1501; olio su tela; National Gallery, Londra) le dimensioni delle figure dipendono dalla loro importanza, gli angeli danzano in cerchio nel cielo e in basso abbracciano gli uomini, mentre i diavoli fuggono sottoterra. Un'iscrizione in greco collega l'opera ai disordini dell'Italia del tempo e a una profezia dell'Apocalisse. Botticelli muore nel 1510, quando Leonardo, Michelangelo e Raffaello hanno già aperto una nuova stagione (Figura 6.6).

ERRORE FREQUENTE

Botticelli non bruciò i suoi quadri nel falò

Si sente spesso dire che Botticelli, convertito da Savonarola, gettò nel falò delle vanità i suoi dipinti mitologici. Nessun documento lo prova: Vasari parla della sua adesione ai piagnoni, non di un rogo dei suoi quadri. Del resto la *Primavera* e la *Nascita di Venere* sono sopravvissute proprio perché si trovavano in dimore dei Medici. Che nel falò del 1497 siano finiti anche dipinti è documentato; quali e di chi, non lo sappiamo.

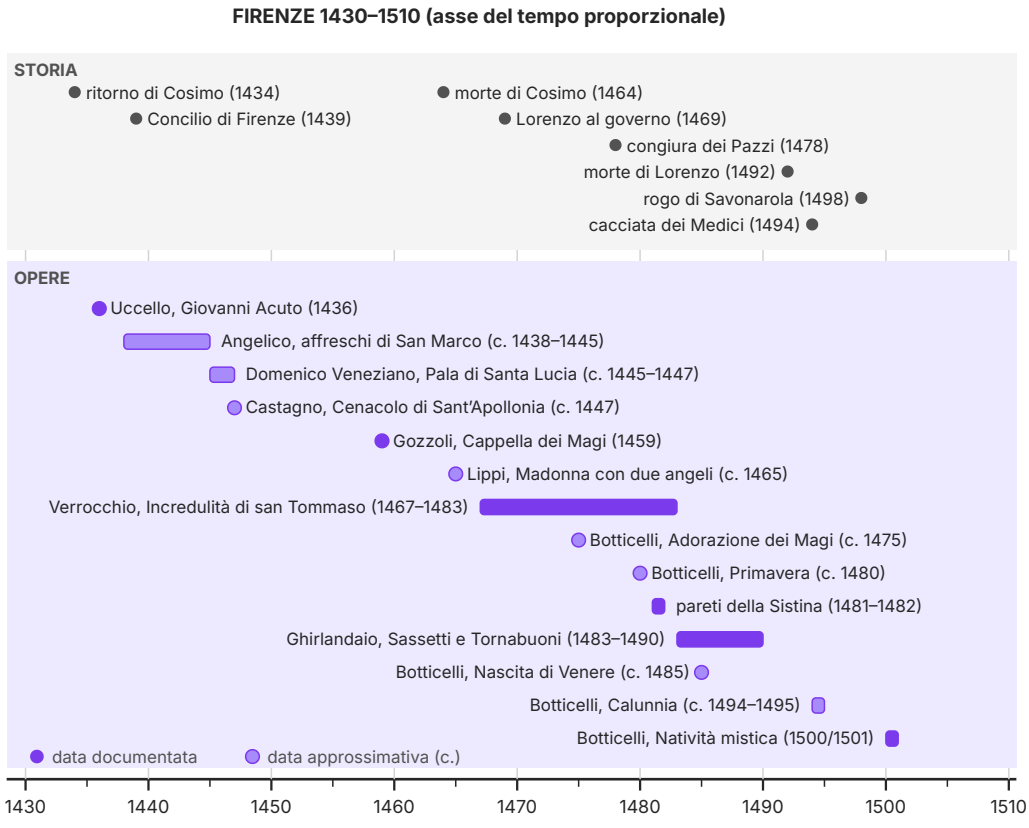


Figura 6.6 Gli eventi e le opere del capitolo su un asse del tempo proporzionale. I cerchi chiari e le barre chiare indicano date approssimative; le barre indicano la durata dei lavori.

In ottant'anni la pittura fiorentina è passata dalla luce meditativa di San Marco alla geometria di Uccello, dalla cronaca di Ghirlandaio al mito di Botticelli, e ha esportato il suo stile a Roma e nelle corti: nel prossimo capitolo seguiremo Piero della Francesca a Urbino e Andrea Mantegna tra Padova e Mantova.

SINTESI

- Dopo Masaccio la prospettiva diventa uno strumento comune; tra il 1430 e il 1460 la «pittura di luce» di Beato Angelico e Domenico Veneziano unisce lo spazio misurabile a una luce chiara e diffusa.
- Beato Angelico affresca il convento di San Marco (c. 1438–1445), ricostruito da Michelozzo per Cosimo de' Medici: le celle hanno immagini per la meditazione; l'*Annunciazione* del corridoio invita alla preghiera.
- La sacra conversazione riunisce la Madonna e i santi in un unico spazio prospettico (Domenico Veneziano, *Pala di Santa Lucia dei Magnoli*, c. 1445–1447), sostituendo il polittico.
- Paolo Uccello studia la prospettiva come geometria (*Giovanni Acuto*, 1436; *Battaglia di San Romano*, data discussa); Andrea del Castagno costruisce volumi scultorei (*Cenacolo* di Sant'Apollonia, c. 1447).
- I Medici, banchieri, governano Firenze senza titoli e usano il mecenatismo come strumento politico: Cosimo è *Pater patriae*; Piero commissiona a Benozzo Gozzoli la Cappella dei Magi (1459).
- Le grandi botteghe della seconda metà del secolo: Pollaiolo (corpo in movimento, linea di contorno), Verrocchio (*Incredulità di san Tommaso*, 1467–1483; maestro di Leonardo), Ghirlandaio (cappelle Sassetti e Tornabuoni).
- Nel 1481–1482 Botticelli, Ghirlandaio, Rosselli, Perugino e altri dipingono le pareti della Sistina: storie di Mosè e di Cristo affrontate secondo la tipologia, con un messaggio sul primato del papa.
- La *Primavera* (c. 1480) e la *Nascita di Venere* (c. 1485) traducono in pittura Ovidio e Poliziano; data, committenza e significato della *Primavera* sono discussi.
- Il neoplatonismo di Ficino e Pico offre una chiave di lettura (Venere celeste, *humanitas*); l'iconologia propone più letture fondate sulle fonti, senza una «soluzione» unica.
- Il Patto di famiglia del 1737 lega le collezioni medicee a Firenze; il restauro della *Primavera* del 1982 ne ha restituito i colori.
- Dopo la cacciata dei Medici (1494) e la predicazione di Savonarola (falò delle vanità, 1497; morte, 1498) Botticelli dipinge la *Calunnia*, ricostruita dal testo di Luciano, e la *Natività mistica*.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● La «pittura di luce» è
   - **A.** una scuola fondata da Masaccio nel 1428
   - **B.** una tendenza che unisce spazio prospettico e luce chiara e diffusa
   - **C.** la pittura a olio importata dalle Fiandre
   - **D.** la decorazione delle volte con il cielo aperto

2. ● Il convento di San Marco fu ricostruito per Cosimo de' Medici da
   - **A.** Brunelleschi
   - **B.** Alberti
   - **C.** Michelozzo
   - **D.** Ghiberti

3. ● In una sacra conversazione
   - **A.** la Madonna e i santi sono in scomparti separati su fondo oro
   - **B.** i santi dialogano a voce in un'iscrizione
   - **C.** il committente prende il posto della Madonna
   - **D.** la Madonna e i santi stanno in un unico spazio dipinto

4. ● Il *Monumento a Giovanni Acuto* di Paolo Uccello è
   - **A.** un affresco che imita una statua equestre
   - **B.** una statua di bronzo nella navata del Duomo
   - **C.** un rilievo in stiacciato
   - **D.** un arazzo commissionato dai Medici

5. ● Nel *Cenacolo* di Sant'Apollonia Giuda
   - **A.** siede al centro accanto a Cristo
   - **B.** siede da solo dalla parte dello spettatore
   - **C.** non è rappresentato
   - **D.** è in piedi sulla soglia

6. ● Il titolo di *Pater patriae* fu conferito a Cosimo de' Medici
   - **A.** dal papa nel 1439
   - **B.** dall'imperatore nel 1434
   - **C.** per decreto pubblico, dopo la sua morte (1464)
   - **D.** da Lorenzo il Magnifico nel 1469

7. ● Sulla parete sud della Sistina sono dipinte, dal 1481, le storie di
   A. Cristo
   B. Mosè
   C. san Pietro
   D. Noè

8. ● Nella *Primavera* la figura che sparge fiori sul prato è
   A. Venere
   B. una delle Grazie
   C. Clori
   D. Flora

9. ● La *Calunnia* di Botticelli ricostruisce un dipinto perduto di Apelle descritto da
   A. Luciano
   B. Plinio il Vecchio
   C. Ovidio
   D. Vitruvio

Lessico dell'arte

10. ● Definisci in due righe ciascuno: *a*) sacra conversazione; *b*) cenacolo; *c*) terra verde; *d*) giuspatronato.

11. ● Abbina ogni termine alla definizione. Termini: *a*) mecenatismo; *b*) programma iconografico; *c*) tipologia; *d*) mazzocchio; *e*) piagnoni. Definizioni: 1) seguaci di Savonarola; 2) lettura della Bibbia che vede nell'Antico Testamento la prefigurazione del Nuovo; 3) sostegno di un privato potente ad artisti e letterati; 4) copricapo a ciambella che i pittori disegnavano come un solido geometrico; 5) progetto che fissa i soggetti di un ciclo e il loro ordine.

12. ● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. *a*) La Chiesa ha proclamato beato fra Giovanni da Fiesole nel 1982. *b*) La *Nascita di Venere* è dipinta a tempera su tavola. *c*) La linea di contorno è il segno che chiude una figura. *d*) Il nome *Primavera* compare nei documenti della commissione.

13. ●● Completa: «Secondo il _____ di Marsilio Ficino esistono due Veneri: la Venere _____, che spinge l'anima a contemplare la bellezza divina, e la Venere _____, che genera la bellezza nel mondo dei corpi. In una lettera Ficino identifica Venere con l'_____, l'insieme delle virtù umane».

14. ●● Spiega la differenza tra iconografia e iconologia usando come esempio la *Primavera*: che cosa si ottiene riconoscendo le figure, e che cosa si cerca quando ci si chiede il significato dell'insieme?

15. ●● Che cosa fu il falò delle vanità? Indica data, luogo, che cosa vi si bruciava e chi lo promosse.

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Ordina dal più antico al più recente: *a*) *Nascita di Venere*; *b*) *Monumento a Giovanni Acuto*; *c*) Cappella dei Magi; *d*) pareti della Sistina; *e*) *Cenacolo* di Sant'Apollonia; *f*) *Natività mistica*.

17. ●● Abbina opera, autore e luogo di conservazione attuale: *Pala di Santa Lucia dei Magnoli*; *Ercole e Anteo*; *Incredulità di san Tommaso*; *Adorazione del Bambino* della Cappella dei Magi; *Natività mistica*; i tre pannelli della *Battaglia di San Romano*.

18. ●● Elenca le opere del capitolo che si trovano ancora oggi nel luogo per cui furono fatte, e quelle che sono state spostate in un museo. Per queste ultime indica il museo.

19. ●● Immagina una pianta di Firenze. Indica per ciascuno di questi luoghi un'opera del capitolo che vi si trova o che vi si trovava: Santa Maria Novella, Santa Trinita, San Marco, Orsanmichele, Santa Maria del Fiore, il palazzo dei Medici in via Larga.

Leggere l'opera

20. ●● Applica la scheda di lettura all'*Annunciazione* del corridoio di San Marco: dati, descrizione e iconografia, analisi formale (spazio, luce, colore), funzione (chi la vedeva e quando), contesto, conservazione (oggi il convento è un museo: che cosa cambia per l'opera?).

21. ●● Descrivi la *Pala di Santa Lucia dei Magnoli*: *a*) quali figure compaiono e dove si trovano; *b*) come è costruito lo spazio; *c*) da dove viene la luce e che effetto produce sui colori; *d*) perché è un esempio di sacra conversazione e non di polittico.

22. ●● Osserva la Figura 6.4. *a*) Quali scene si trovano l'una di fronte all'altra in corrispondenza della *Consegna delle chiavi*? *b*) Perché le pareti dell'altare e dell'ingresso non conservano gli affreschi del 1482? *c*) Quale messaggio sul papa emerge dal programma?

23. ●●● Leggi la *Nascita di Venere* con la scheda: dati (attento al supporto), iconografia e fonti (Poliziano), analisi formale (linea, spazio, colore), funzione e committenza (che cosa sappiamo e che cosa no), contesto, conservazione.

Le fonti

24. ●● Sotto l'*Annunciazione* del corridoio di San Marco si legge: *Virginis intacte cum veneris ante figuram / pretereundo cave ne sileatur Ave. a*) Traduci (*intacte* è grafia medievale per *intactae*; *pretereundo* per *praetereundo*). *b*) A chi si rivolge l'iscrizione? *c*) Che cosa ci dice sulla funzione dell'affresco?

25. ●● Ovidio, *Fasti* V 195–196: *Chloris eram quae Flora vocor: corrupta Latino / nominis est nostri littera Graeca sono. a*) Traduci. *b*) Quale lettera greca è stata «corrotta» dalla pronuncia latina? (Confronta *Chloris* e *Flora*.) *c*) In quale punto della *Primavera* Botticelli rappresenta questa trasformazione?

26. ●●● Luciano, *Non bisogna credere facilmente alla calunnia* 5: περὶ δὲ αὐτὸν ἑστᾶσι δύο γυναῖκες, Ἄγνοιά μοι δοκεῖ καὶ Ὑπόληψις. *a*) Traduci (αὐτόν è il re dalle grandi orecchie). *b*) Dove si trovano queste due figure nel dipinto di Botticelli e che cosa fanno? *c*) Perché per un pittore del Quattrocento ricostruire un quadro di Apelle era una sfida?

Collegare e confrontare

27. ●● Confronta la sacra conversazione di Domenico Veneziano con un polittico studiato nel terzo anno (ad esempio un polittico di Simone Martini o la *Maestà* di Duccio): struttura, fondo, spazio, rapporto tra le figure.

28. ●● Confronta il *Monumento a Giovanni Acuto* di Paolo Uccello con il *Gattamelata* di Donatello (cap. 3): tecnica, materiale, punto di vista, funzione politica.

29. ●●● Disegna a mano libera lo schema della *Calunnia* con questi dati: una sala con tre arcate sul fondo; a destra un re in trono con due consigliere ai lati; al centro un gruppo di quattro figure che si muove da destra verso sinistra (il Livore davanti, la Calunnia con la fiaccola, due ancelle che la acconciano) e la vittima trascinata a terra; a sinistra la Penitenza, voltata, e la Verità. Indica con frecce la direzione del movimento e confronta l'ordine con quello della *Primavera*.

Verso la verifica

30. ●● In 10–15 righe spiega come i Medici usarono l'arte per costruire il consenso, citando almeno tre opere o edifici del capitolo e le persone che li commissionarono.

31. ●● In 10–15 righe racconta la storia materiale della *Primavera*: dove fu vista nel Cinquecento, dove si trova oggi, che cosa ha garantito il Patto di famiglia del 1737, che cosa ha ottenuto il restauro del 1982 e quali rischi corre oggi un'opera così famosa.

32. ●●● In 10–15 righe discuti le diverse letture della *Primavera*, distinguendo ciò che è documentato da ciò che è ipotesi, e spiega perché l'iconologia non pretende una sola «soluzione».

PER APPROFONDIRE

- VAS — G. Vasari, *Le vite* (1568): le vite di fra Giovanni da Fiesole, Paolo Uccello, Andrea del Castagno e Domenico Veneziano, Sandro Botticelli; da leggere come fonte e come racconto, verificandone i fatti.
- BAX — M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*: i contratti, i committenti e l'«occhio d'epoca» dei fiorentini.
- GOM — E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: i capitoli sul Quattrocento fiorentino, per un quadro d'insieme.
- ALB — L. B. Alberti, *De pictura*: il passo sulla *Calunnia* di Apelle come modello di *istoria*.

Glossario del capitolo

Cenacolo
Rappresentazione dell'Ultima Cena di Cristo con gli apostoli; per estensione, il refettorio di un convento decorato con questo soggetto.

Falò delle vanità
Rogo pubblico di oggetti di lusso, libri profani e dipinti giudicati immorali, promosso a Firenze dai seguaci di Savonarola nel carnevale del 1497.

Giuspatronato
Diritto e obbligo di una famiglia di decorare e mantenere una cappella in una chiesa, di scegliervi il celebrante e di esservi sepolta.

Humanitas
Per Marsilio Ficino, l'insieme delle virtù che rendono l'uomo pienamente umano, simboleggiato da Venere.

Linea di contorno
Il segno che chiude e definisce una figura; in Pollaiolo e Botticelli esprime il movimento e la tensione dei corpi.

Mazzocchio
Cerchio imbottito che reggeva i copricapi fiorentini; i pittori lo disegnavano scomposto in facce, come esercizio di prospettiva.

Mecenatismo
Il sostegno che un privato potente offre ad artisti e letterati, per devozione, prestigio e consenso; il nome viene da Mecenate, amico di Augusto.

Neoplatonismo
La filosofia di Marsilio Ficino e della sua cerchia, che concilia Platone e cristianesimo: il mondo visibile riflette la bellezza divina e l'amore riporta l'anima a Dio.

Osservanza
Ramo di un ordine religioso che vuole tornare alla regola originaria di povertà e preghiera; Beato Angelico apparteneva ai domenicani osservanti.

Pater patriae
«Padre della patria»: titolo romano (Cicerone, Augusto) conferito per decreto pubblico a Cosimo de' Medici dopo la sua morte (1464).

Piagnoni
Nome dato con disprezzo ai seguaci di Girolamo Savonarola, per il loro pianto penitente.

Pittura di luce
Tendenza della pittura fiorentina tra il 1430 e il 1460 circa (Beato Angelico, Domenico Veneziano): spazio prospettico, luce chiara e diffusa, colori limpidi.

Programma iconografico
Il progetto unitario che stabilisce i soggetti di un ciclo di immagini e il loro ordine, di solito elaborato da teologi o letterati.

Sacra conversazione
Pala d'altare in cui la Madonna con il Bambino e i santi stanno in un unico spazio, in una sola tavola; il nome è moderno.

Terra verde
Pigmento verde-grigio a base di argille; usato per dipingere a monocromo e per imitare in pittura il bronzo o la pietra.

Tipologia
Lettura della Bibbia che vede negli episodi dell'Antico Testamento la prefigurazione di quelli del Nuovo; regola la corrispondenza tra le pareti della Sistina.

Venere celeste
Nel neoplatonismo, la Venere che spinge l'anima a contemplare la bellezza divina, distinta dalla Venere volgare, che genera la bellezza nei corpi.

Soluzioni

1. B. Spazio misurabile e luce chiara: è una tendenza, non una scuola.

2. C. Michelozzo, l'architetto di Cosimo, costruì anche il palazzo di via Larga.

3. D. Spazio unico; A descrive il polittico.

4. A. Affresco in terra verde che finge una statua di bronzo.

5. B. Giuda è solo, dalla nostra parte della tavola.

6. C. Decretato dopo la morte (1464) e inciso sulla tomba in San Lorenzo.

7. B. Sud: Mosè; nord: Cristo.

8. D. Flora; Clori è la ninfa afferrata da Zefiro, da cui Flora nasce per metamorfosi.

9. A. Luciano, *Non bisogna credere facilmente alla calunnia* 5.

10. *a*) La Madonna con il Bambino e i santi riuniti in un unico spazio prospettico, in una sola tavola; *b*) la rappresentazione dell'Ultima Cena, e per estensione il refettorio che la ospita; *c*) pigmento verde-grigio usato per dipingere a monocromo, ad esempio per imitare il bronzo; *d*) diritto e dovere di una famiglia di decorare e mantenere una cappella, di sceglierci il celebrante e di esservi sepolta.

11. *a*–3; *b*–5; *c*–2; *d*–4; *e*–1.

12. *a*) Vero. *b*) Falso: è a tempera su tela. *c*) Vero. *d*) Falso: il titolo è moderno e deriva dalla descrizione di Vasari («dinotando la Primavera»).

13. neoplatonismo; celeste; volgare; *humanitas*.

14. *Traccia*: l'iconografia riconosce i soggetti (Zefiro, Clori, Flora, Venere, Cupido, Grazie, Mercurio) e le fonti (Ovidio, Poliziano); l'iconologia si chiede perché queste figure sono riunite, per chi e con quale significato, ricostruendo la cultura del tempo (neoplatonismo, committenza, occasione), e propone ipotesi da verificare sulle fonti.

15. Un grande rogo in piazza della Signoria nel carnevale del 1497, promosso dai seguaci di Savonarola: vi si bruciavano oggetti di lusso e di svago (specchi, gioielli, carte da gioco), libri profani e dipinti giudicati immorali.

16. *b*) *Giovanni Acuto*, 1436; *e*) *Cenacolo*, c. 1447; *c*) Cappella dei Magi, 1459; *d*) Sistina, 1481–1482; *a*) *Nascita di Venere*, c. 1485; *f*) *Natività mistica*, 1500/1501.

17. *Pala di Santa Lucia*: Domenico Veneziano, Uffizi; *Ercole e Anteo*: Antonio del Pollaiolo, Bargello; *Incredulità*: Verrocchio, Museo di Orsanmichele (copia nella nicchia); *Adorazione del Bambino*: Filippo Lippi, Gemäldegalerie di Berlino (copia in cappella); *Natività mistica*: Botticelli, National Gallery di Londra; *Battaglia di San Romano*: Paolo Uccello, Uffizi, Louvre, National Gallery di Londra.

18. Al loro posto: affreschi di San Marco (oggi museo), *Giovanni Acuto* (Duomo), *Cenacolo* di Sant'Apollonia, Cappella dei Magi, cappelle Sassetti e Tornabuoni, pareti della Sistina. Spostate: *Pala di Santa Lucia*, *Adorazione dei Magi* di Botticelli, *Primavera*, *Nascita di Venere*, *Calunnia* (Uffizi); *Incredulità* (Museo di Orsanmichele); *Battaglia di San Romano* (Uffizi, Louvre, Londra); *Adorazione* di Lippi (Berlino); *Battesimo di Cristo* di Verrocchio (Uffizi); *Ercole e Anteo* di Pollaiolo e *David* di Verrocchio (Bargello).

19. Santa Maria Novella: Cappella Tornabuoni (e in origine l'*Adorazione dei Magi* di Botticelli); Santa Trinita: Cappella Sassetti; San Marco: affreschi di Beato Angelico; Orsanmichele: *Incredulità di san Tommaso*; Santa Maria del Fiore: *Giovanni Acuto* e *Niccolò da Tolentino*; palazzo di via Larga: Cappella dei Magi (e in origine la *Battaglia di San Romano*).

20. *Traccia*: Beato Angelico, *Annunciazione* (c. 1440–1450; affresco; Firenze, Museo di San Marco, in cima alla scala del dormitorio); angelo e Vergine sotto un portico prospettico, orto chiuso come simbolo; luce chiara, colori tenui, poche figure; funzio-

ne devozionale per i frati, invitati dall'iscrizione a dire un'*Ave*; Osservanza domenicana e mecenatismo di Cosimo; oggi è vista dai visitatori del museo e non più dai frati: cambia la funzione, cresce il bisogno di conservazione.

21. *a*) La Madonna in trono con il Bambino, tra i santi Francesco e Giovanni Battista a sinistra, Zanobi e Lucia a destra; *b*) un loggiato a tre arcate e un pavimento a riquadri in prospettiva; *c*) la luce del mattino entra da destra e schiarisce i colori (rosa, verdi, bianchi), con ombre leggere; *d*) le figure sono in un unico spazio, senza scomparti né fondo oro.

22. *a*) Di fronte alla *Consegna delle chiavi*, sulla parete sud, c'è la *Punizione dei ribelli* di Botticelli: chi si ribella all'autorità voluta da Dio viene punito. *b*) Sulla parete dell'altare furono distrutti per il *Giudizio* di Michelangelo; quelli dell'ingresso furono danneggiati dal crollo dell'architrave della porta (1522) e rifatti da altri pittori nel tardo Cinquecento. *c*) Il papa è l'erede di Mosè e di Pietro, guida legittima del popolo di Dio.

23. *Traccia*: Botticelli, *Nascita di Venere* (c. 1485; tempera su tela; Uffizi); Venere sulla conchiglia, i venti a sinistra, l'Ora con il mantello a destra; fonte nelle *Stanze* di Poliziano (I 99–101); linea sottile, spazio poco profondo, colori chiari; committente non documentato, vista da Vasari nella villa di Castello; cultura laurenziana; tela fragile, conservata agli Uffizi.

24. *a*) «Quando verrai davanti all'immagine della Vergine intatta, passando, bada di non tacere l'*Ave*». *b*) Al frate che passa nel corridoio. *c*) L'affresco è parte di una pratica di preghiera: non si guarda soltanto, si saluta.

25. *a*) «Ero Clori, io che sono chiamata Flora: una lettera greca del mio nome è stata alterata dalla pronuncia latina». *b*) Il *chi* (*Ch-*), divenuto *F* in latino. *c*) Nel gruppo di destra: Clori, afferrata da Zefiro, con i fiori che le escono dalla bocca, e accanto Flora, la sua nuova forma.

26. *a*) «Intorno a lui stanno due donne, l'Ignoranza, mi sembra, e il Sospetto». *b*) A destra, ai lati del re dalle orecchie d'asino, gli parlano all'orecchio. *c*) Il quadro era perduto: il pittore doveva inventare la forma partendo solo dalle parole, misurandosi con il più famoso pittore antico, come chiedeva Alberti.

27. *Traccia*: polittico a scomparti, fondo oro, figure separate dalla cornice, spazio non unitario; sacra conversazione con un'unica tavola, spazio prospettico comune, luce naturale, santi che stanno insieme davanti alla Madonna.

28. *Traccia*: Uccello dipinge in terra verde un finto monumento, con il basamento visto dal basso e il cavallo di fianco; Donatello fonde un vero bronzo all'aperto, a Padova; entrambi celebrano un condottiero al servizio di una repubblica, ma l'affresco è un ripiego economico, il bronzo un monumento all'antica.

29. *Traccia*: nello schema il movimento va da destra (il re) verso sinistra (la Verità), come nella *Primavera*, dove si va da Zefiro a Mercurio; ma qui il ritmo è affollato e concitato, lì calmo e sospeso.

30. *Traccia*: Cosimo (San Marco, palazzo di via Larga, *Pater patriae*); Piero (Cappella dei Magi, ritratti di famiglia); Lorenzo (la cerchia di Poliziano e Ficino; i pittori fiorentini a Roma dopo la pace con Sisto IV); il ramo cadetto (*Primavera*); l'arte come consenso in una repubblica senza signore ufficiale.

31. *Traccia*: villa di Castello (Vasari); collezioni medicee e poi Uffizi; il Patto del 1737 vieta di portare le collezioni fuori da Firenze e dallo Stato; restauro del 1982 (vernici, ridipinture, colori, fiori); rischi: folla, clima, luce, fragilità del supporto; conservazione preventiva.

32. *Traccia*: documentati l'inventario del 1499, la descrizione di Vasari, le fonti testuali (Ovidio, Poliziano); ipotesi il committente, l'occasione (nozze del 1482), il significato neoplatonico (Gombrich) o celebrativo; l'iconologia argomenta sulle fonti e accetta più letture.