

Aby Warburg



**Origini esterne alla composizione dei dipinti.
Botticelli e Leonardo**

ORIGINI ESTERNE DELLA COMPOSIZIONE DEI DIPINTI. BOTTICELLI E LEONARDO

Tenuto conto delle più caute considerazioni, la *Giostra* del Poliziano non può essere stata composta prima del 28 gennaio 1475 (giorno del primo torneo di Giuliano dei Medici) e non dopo il 26 aprile 1478 (data della morte di Giuliano). Il secondo libro del poema che si chiude con il voto di Giuliano, deve risalire a epoca posteriore al 26 aprile 1476 poiché vi si accenna alla morte della «ninfa» Simonetta (Il, 10, 8 e ott. 33); alla ninfa Simonetta corrispondeva infatti nel mondo reale la bella moglie genovese del fiorentino Marco Vespucci, Simonetta Cattaneo, la quale cadde vittima di tisi all'età di ventitre anni il giorno 26 aprile¹. Che i due dipinti allegorici e anticheggianti del Botticelli siano stati composti all'incirca nella stessa epoca in cui fu scritto il poema, è supposizione tanto più naturale in quanto anche la critica stilistica di Jul. Meyer assegna i dipinti a quell'epoca.

Inoltre fanno propendere per questa tesi anche le considerazioni seguenti: la dea della primavera – a differenza dal poema in cui la troviamo solo per accenni – è elaborata in entrambi i dipinti come parte indispensabile dell'insieme. Certo, si vede chiaramente che il Poliziano usa già nel poema di tutti i mezzi figurativi e delle immagini che egli suggerirà poi al Botticelli per la sua elaborazione della dea della primavera. Abbiamo esposto sopra come la dea della primavera nella «Nascita di Venere» del Botticelli assomigli nel costume e nell'atteggiamento alle tre Ore le quali nell'immaginaria opera d'arte del poeta italiano accolgono la dea dell'amore. Allo stesso modo la «dea della primavera» del «Regno di Venere» corrisponde alla «ninfa Simonetta».

Poniamo che al Poliziano si fosse chiesto di mostrare al Botticelli la via per fissare in un'allegoria la memoria di Simonetta; in tal caso il Poliziano era costretto a tener conto dei particolari mezzi figurativi della pittura. Questo lo indusse a trasferire singoli tratti bell'e pronti nella sua fantasia a determinate figure del mito pagano per suggerire al pittore, quale concetto, la figura della dea della primavera, compagna di Venere, dai contorni più precisi e quindi di più agevole riproduzione nella pittura. Che il Botticelli avesse conosciuto Simonetta ci risulta da un passo del Vasari² il quale ne vide il ritratto di profilo, dipinto dal Botticelli, in possesso del Duca Cosimo: «Nella guardaroba del signor Duca Cosimo sono di sua mano due teste di femmina in profilo, bellissime: una delle quali si dice che fu l'innamorata di Giuliano de' Medici, fratello di Lorenzo».

Nella *Giostra* è descritto come Giuliano la sorprende. «Ella siede sull'erba intrecciando una ghirlanda e, scorgendo il giovane, si alza timorosa e con

¹ Cfr. A. NERI, *La Simonetta*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», V (1885), p. 131 segg. Ivi sono anche riprodotti i lamenti di Bernardo Pulci e di Francesco Nursio Timideo da Verona.

² G. VASARI, *Le Vite*, ed. Milanese, III, 322

aggraziato movimento afferra l'orlo della veste il cui grembo è colmo dei fiori colti»³.

Riccioli dorati incorniciano la sua fronte⁴, la sua veste è tutta coperta di fiori⁵ e mentre ella si allontana e sotto i suoi piedi sbocciano fiori⁶:

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

Giuliano la segue con lo sguardo:

Fra sé lodando il dolce andar celeste
E 'l ventilar dell'angelica veste⁷.

Ma non dovrebbe l'Ora della primavera del dipinto non soltanto somigliare, come si vede, alla Simonetta del poema tratto per tratto, bensì anche essere, come quella, l'immagine trasfigurata di Simonetta Vespucci? Due dipinti possono essere confrontati con quella notizia del Vasari, l'uno nel Museo Reale di Berlino⁸ l'altro nella raccolta dell'Istituto Städël di Francoforte sul Meno⁹.

In entrambi i dipinti vediamo una testa femminile di profilo; ad un lungo collo è unito, quasi ad angolo retto, il mento a volta piatta. La bocca è chiusa, ma il labbro inferiore pende un po' verso il basso. Il naso è posto a sua volta quasi ad angolo retto sul diritto labbro superiore. La punta del naso è un po' all'insù, le alette sono tracciate nettamente; in questo modo e a causa del labbro inferiore un po' sporgente, il viso acquista un'espressione rassegnata. La fronte alta cui si attacca un lungo occipite dà all'intera testa un aspetto quadrato. Tutte e due le donne hanno una fantastica «acconciatura da ninfa»; la massa dei capelli divisa nel mezzo è in parte raccolta in trecce ornate di perle, in parte scende liberamente alle tempie e alla nuca. Una grossa ciocca svola liberamente all'indietro senza essere motivata da un movimento del corpo.

Fin dal 1473 il Poliziano aveva in una elegia¹⁰ paragonato Albiera degli Albizzi, morta in giovane età, con una ninfa di Diana; il tertium comparationis erano anche qui i capelli¹¹:

Solverat effusos quoties sine lege capillos,
Infesta est trepidis visa Diana feris

³ A. GASPARY, *op. cit.*, II, p. 230, *St.I.*, 47 e 48

⁴ I, 43

⁵ I, 43 e 47

⁶ I, 55

⁷ I, 56

⁸ Museo Reale, n. 106 A. Cfr. in proposito J. MEYER, *op. cit.*, p. 39: «Che esso (il dipinto) raffigurasse realmente l'amata di Giuliano, la bella Simonetta... può esser accolto solo come supposizione». *Ibid.*, p. 40, riproduzione (incisione di P. Halm)

⁹ Riprod. In E. MÜNTZ, *op. cit.* II, p. 8.

¹⁰ V. G. CARDUCCI, *op. cit.*, p. XXXVII seg. e I. DEL LUNGO, *op. cit.*, p. 238.

¹¹ I. DEL LUNGO, *op. cit.*, p. 240 v. e segg.

e *ibidem* v. 79 segg.¹²:

Emicat ante alias vultu pulcherrima nymphas
Albiera, et tremulum spargit ab ore jubar.
Aura quatit fusos in candida terga capillos,
Irradiant dulci lumina nigra face.

Il Poliziano deve aver avuto una particolare predilezione per l'acconciatura della testa femminile; basti leggere nella sua ode «in puellam suam», v. 13-25¹³:

Puella, cujus non comas
Lyaeus aequaret puer,
Non pastor ille amphrysius
Amore mercenarius,
Comas decenter pendulas
Utroque frontis margine,
Nodis decenter aureis
Nexas, decenter pinnulis
Ludentium Cupidinum
Subventilancibus vagas,
Quas mille crispant annuli,
Quas ros odorque myrreus
Commendat atque recreat.

A base del dipinto di Francoforte (che già per ragioni esterne, con la gemma recante la punizione di Marsia¹⁴, indica un rapporto fra la persona raffigurata e i Medici) stanno gli stessi tratti del dipinto berlinese. Ma l'ingrandimento esterno della testa (è di formato maggiore del naturale) fa apparire i lineamenti più svuotati. Si ha l'impressione che questo quadro sia stato dipinto nello studio del Botticelli dopo il ritratto berlinese di Simonetta, forse come riproduzione di un tipo di testa ideale, allora molto diffuso. In cima ai capelli essa porta una borchia con piume; «ninfe» del genere con i capelli sciolti ornati di piume, con arco e frecce, si videro circolare fin dal giugno 1466 in occasione di una giostra a Padova¹⁵; precedevano un cocchio su cui si scorgeva il

¹² *Op. cit.*, p. 242.

¹³ *Op. cit.*, p. 268.

¹⁴ Cfr. E. MÜNTS, *Les Précurseurs de la Renaissance*, Paris 1882, tav. a p. 91. In proposito BODE «Jahrb. D. Presuu. Kunstslg.» XII (1891), p. 167

¹⁵ Cfr. GIOV. VISCO, *Descrizione della Giostra seguita in Padova nel Giugno 1466*, «Per nozze Gasparini-Brusoni», Padova 1852, p. 16. Qui si vede ancora una volta come le feste anticheggianti di allora fossero connesse all'influenza formale degli antichi. Sulle «ninfe» cfr. in particolare qui sopra, p. 21 seg. Si videro fin dal 1454 in una processione per la festa di S. Giovanni Battista; cfr. CAMBIAGI, *Memorie storiche per la Natività di S. Gio. Battista*, 1766, p. 65 segg., p. 67 (da Matteo Palmieri): «Ventesimo (carro) Cavalleria di tre Re, Reine e Damigelle, e Ninfe, con cani, e altre appartenenze al vivo».

Parnaso con Mercurio alla sommità; ai piedi del monte sedevano attorno alla fonte castalica le Muse. Nella relazione di un testimone oculare è detto: «Vedeansi poscia venire dieci Ninfe in bianca veste colle chiome sparse sul collo, con pennacchi d'oro in capo, armate d'arco e faretra, a foggia di cacciatrici».

Confrontando il profilo della dea della primavera nella «Nascita di Venere» con i due ritratti di Simonetta ora ricordati, non sarà difficile pensare che anche nel dipinto non abbiamo dinanzi a noi soltanto la Simonetta idealizzata a ninfa, bensì anche la riproduzione dei suoi lineamenti. Come sui ritratti, ad un lungo collo è attaccata la testa quadrata con la triplice interruzione della linea del profilo mediante fronte, naso e bocca con il mento. La bocca è chiusa, il labbro inferiore sporge lievemente.

L'identità con la donna raffigurata nel ritratto berlinese si potrebbe constatare anche in modo più deciso se la dea della primavera non avesse la testa un po'alzata, e se d'altra parte la testa del ritratto berlinese fosse dipinta più nettamente di profilo: la bocca diventerebbe allora più piccola, le sopracciglia apparirebbero arcuate maggiormente e la pupilla non sarebbe più visibile in completa rotondità.

Un ritratto di profilo con la iscrizione «Simonetta Januensis Vespuccia» in possesso del duca di Aumale¹⁶ dovrebbe servire da punto di partenza del raffronto, se questo dipinto non si dovesse attribuire a Piero di Cosimo¹⁷, nato nel 1462, cosicché il ritratto non può essere fatto dal vero. Essa vi è raffigurata come Cleopatra colpita dal fatale morso della serpe. Anche dalla cattiva riproduzione in «L'Art» (1887, p. 60) si può riconoscere che in questo caso si tratta dello stesso tipo, ma tutto è reso in maniera più morbida; l'acconciatura dei capelli che è posta più all'indietro, è anch'essa ornata «fantasticamente» di perle, ma non vi sono ciocche svolazzanti. Che il viso della dea della primavera, pienamente rivolto allo spettatore, nel «Regno di Venere» rechi anch'esso i lineamenti di Simonetta, se pure idealizzati, è cosa verosimile non foss'altro per le forme che si scostano dal tipo botticelliano consueto; ma una prova ineccepibile potrà darcela soltanto l'esame delle proporzioni¹⁸.

Quattro sonetti¹⁹ di Lorenzo testimoniano della profonda impressione destata dalla morte di Simonetta. Lorenzo ritenne questa esperienza e la espressione poetica che per essa aveva trovato, abbastanza significative per accompagnare i sonetti, come aveva fatto Dante nella *Vita Nova*, con un commento nel quale descrive nei particolari lo stato d'animo cui ogni singola poesia deve la sua origine. Nel primo sonetto Lorenzo crede di rivedere Simonetta in una stella lucente che egli scorge in cielo di notte, mentre addolorato ricorda Simonetta. Nel secondo sonetto egli si paragona al fiore Clizia che ora spera

¹⁶ Chantilly, riproduzione in «L'Art», 1887, p. 60.

¹⁷ Cfr. FRIZZONI (a proposito di G. VASARI, *Le Vite*, ed. Milanese, IV, \44), «Arch. Stor. Ital.», 1879, pp. 256-57. Già GEORGES LAFENEESTRE, «Gaz. des Beaux Arts », 1880, II, p. 376, fig. p. 482, vedeva un legame fra questo ritratto e la Simonetta della *Giostra*.

¹⁸ Cfr. *infra*, p. 56.

¹⁹ Ed. Barbèra, pp. 35-63.

invano di rivedere il sole che le dia nuova vita. Nel terzo sonetto egli lamenta la sua morte che gli ha rapito ogni gioia, e Muse e Grazie dovrebbero aiutarlo a lamentarla. Il quarto sonetto è l'espressione del suo dolore più profondo. Egli non vede via d'uscita per sfuggire all'angoscia struggente all'infuori della morte.

Se si pensa che il «Regno di Venere» ha il suo motivo in una esperienza luttuosa, anche l'atteggiamento e la posizione di Venere diventano più comprensibili; ella guarda seria lo spettatore, la testa chinata lievemente verso la mano destra che ella alza con cenno ammonitore.

In modo del tutto simile il Botticelli ha illustrato le parole che Dante pone sulle labbra di Matelda allorché questa gli accenna l'approssimarsi di Beatrice.

Quando la donna tutta a me si torse,
Dicendo: frate mio, guarda e ascolta²⁰.

Allo stesso modo Venere in mezzo alle creature eternamente giovani del suo regno, potrà accennare con le parole di Lorenzo²¹ all'effimero riflesso terreno della propria potenza:

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

In uno stato d'animo analogo Bernardo Pulci, nel suo lamento, implora gli olimpici di rimandare sulla terra la «ninfa» Simonetta che in quel momento dimorava con loro²²:

1 Venite, sacre e gloriose dive
Venite Gratie lagrimose e meste
Acompagnar quel che piangendo scrive.

10 Nymphe se voi sentite i versi miei
Venite presto et convocate Amore
Prima che terra sia facta costei.

145 Ciprigna, se tu hai potenza in celo,
Perché non hai col tuo figliuol difesa

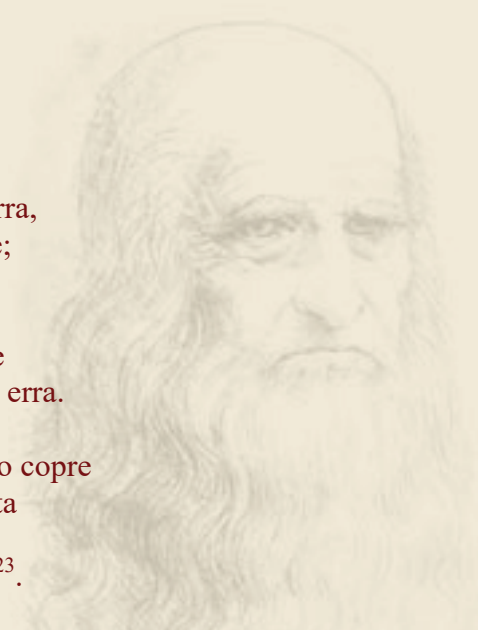
²⁰ Cfr. i disegni del Botticelli nel Gabinetto delle stampe di Berlino, *Purgatorio*, Canto XXIX, 14-15. La mano destra è alzata quasi ad angolo retto con il braccio e ha la palma volta all'infuori; la testa è volta a sinistra verso Dante e così le due pupille. La mano sinistra poggia sulla coscia sinistra, ma siccome qui non ha da fermare nessun mantello, il movimento sembra superfluo.

²¹ LORENZO, *Trionfo di Bacco ed Arianna*, op. cit., p. 42

²² Cfr. A. NERI, op. cit., pp. 141-146.

Costei, de' regni tuoi delitia e zelo?

- 166 Forse le membra caste e peregrine
Salute ha Giove, e le nasconde e serra,
Per mostrar lei fra mille altre divine;
- 169 Poi ripor la vorrà più bella in terra,
Si che del nostro pianto il cel si ride
Et vede el creder nostro quanto egli erra.
- 191 Nympha, che in terra un freddo saxo copre
Benigna Stella hor su nel ciel gradita
Quando la luce tua vie si scopre
Torna a veder la tua patria smarrita²³.



Nell'immagine della dea della primavera che accompagna Venere e in tal modo ridesta la terra a nuova vita, simbolo confortante della vita rinnovantesi, Lorenzo e i suoi amici – sia detto qui in via di ipotesi – possono aver serbato il ricordo della «Bella Simonetta».

Qualche allusione che P. Müller-Walde²⁴ fa nella prima parte del suo *Leonardo* farebbe pensare che egli si immagina l'ambiente cui devono l'ispirazione alcuni disegni di Leonardo, simile a quello che abbiamo cercato di illustrare nel presente lavoro per il Botticelli. Egli fa però risalire l'ispirazione allo spettacolo del torneo stesso e non, in prima linea, al poema del Poliziano. Eppure, proprio i disegni di Windsor (nel Müller-Walde figg. 38-39) si possono spiegare sufficientemente mediante le figure presenti nel poema d'occasione del Poliziano, mentre d'altro lato «la fanciulla corazzata», «il giovane con la lancia» o la «Beatrice» solo con difficoltà si possono collegare alla giostra stessa.

Il «giovane con la lancia»²⁵ è per l'appunto il Giuliano della *Giostra* del Poliziano, raffigurato nel momento in cui, vestito da cacciatore, con corno e lancia, egli guarda la «ninfa» che insegue, ed essa si volta indietro verso di lui. Ma la «Simonetta» è rappresentata probabilmente da quella figura femminile che Müller-Walde chiama «Beatrice»²⁶. Camminando ha raccolto la veste – capelli e veste della «ninfa» svolazzano ancora nel vento – e volge indietro la testa verso Giuliano per dirgli accennando con la mano Firenze²⁷:

²³ Per l'idea del ritorno di Simonetta come dea cfr. POLIZIANO, *Giostra*, II, 34, 5:

Poi vedea lieta in forma di Fortuna
Sorger sua ninfa, e rabbellirsi el mondo
E prender lei di sua vita governo
E lui con seco far per fama eterno.

²⁴ *Leonardo da Vinci, Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Rafael*, Monaco 1889, p. 74 segg.

²⁵ *Op. cit.*, fig. 36. La sua testa è idealizzata.

²⁶ *Op. cit.*, fig. 39. In tal caso certo senza alcuna pretesa di ritratto.

²⁷ *Giostra*, I, 51, 1 segg.

I non son qual tua mente in vano auguria
Non d'altar degna non di pura vittima;
Ma là sovr'Arno nella vostra Etruria
Sto soggiogata alla teda legittima.

«la fanciulla corazzata» potrebbe essere allora l'immagine di Simonetta che appare in sogno a Giuliano²⁸:

Pargli veder feroce la sua donna
Tutta nel volto rigida e proterva...
Armata sopra alla candida gonna,
Che 'l casto petto col Gorgon conserva.

Il giovane a cavallo (fig. 39 nel Müller-Walde) sarebbe in tal caso Giuliano che si avvia al torneo; per questo disegno – come afferma Müller-Walde – può benissimo aver contribuito all'elaborazione dei particolari il ricordo del torneo stesso. La veste aderentissima dagli orli svolazzanti, portata da Simonetta («Beatrice»), corrisponde non soltanto alla descrizione del Poliziano, ma è anche per Leonardo la vera caratteristica di una ninfa antica.

Questo risulta da un passo del suo *Trattato*²⁹: ...« ma solo farai scoprire la quasi vera grossezza delle membra à una ninfa, o' uno angello, li quali si figurino vestiti di sotili vestimenti, sospinti o' inpressi dal soffiare de venti; a questi tali et simili si potra benissimo far scoprire la forma delle membra loro».

In modo ancor più chiaro Leonardo presenta in un altro passo l'antichità come modello esemplare per motivi di movimento³⁰: ... « et imita, quanto puoi, li greci e latini co 'l modo del scoprire le membra, quando il uento appoggia sopra di loro li panni ».

Risultato di questa valutazione teorica dell'arte antica può essere considerata una figura femminile dai movimenti violenti sul rilievo di stucco³¹ nel Museo di Kensington il cui modello è da ricercarsi in un'antica Menade (p. es. il tipo 30 di Hauser). Che Leonardo conoscesse un rilievo neo attico del genere, risulta anche da una sanguigna nell'Ambrosiana in cui è raffigurato un satiro con leone (corrispondente all'incirca al tipo 22 di Hauser)³². Ma per comprovare il

²⁸ *Giostra*, II, 28. Anche il Müller-Walde ravvisa in essa Simonetta: «le diverse circostanze» che l'inducono a farlo, saranno simili a quelle citate qui, come anche per parecchie altre cose l'autore avrebbe di buon grado citato il M.-W. come testimone e avallante; ma le prove non hanno ancora fatto seguito alle affermazioni per la curiosa disposizione dell'opera: fra affermazioni e prove vi è ora già una distanza di tre anni.

²⁹ HEINRICH LUDWIG, Vienna 1888, I, p. 528, n. 539. «Quellenschriften für Kunstgesch. », XV. In riferimento a questo passo anche J. P. RICHTER, *Leonardo*, 1883, I, p. 201, riporta questo disegno.

³⁰ *Op. cit.*, p. 522. Leonardo si trovò nella bottega del Verrocchio per l'appunto negli anni in cui si presume Botticelli lavorasse alle sue allegorie di Venere (dunque circa 1476-1478). Cfr. BODE, «Jahrb. d. Preuss. Kunstslg. », III, 1882, p. 258.

³¹ Attribuito a Leonardo dal Müller-Walde e pubblicato come fig. 81.

³² Cfr. il disegno del Sangallo, riprod. in E. MÜNTZ, *Hist. de l'Art pendant la Renaiss.*, p. 238, e in proposito HAUSER, *op. cit.*, p. 17, n. 20.

nesso fra i diversi ritratti di Simonetta si dovrà ricorrere a un esame particolareggiato dell'influenza degli antichi sulle proporzioni; esame che farebbe da riscontro al presente lavoro. Il punto di partenza di questo secondo tentativo ci è dato di nuovo dal Botticelli (nel ritratto di Simonetta a Francoforte), ma nel corso dell'esposizione troveremo in primo piano Leonardo come vero e proprio elaboratore del problema. In un altro passo soltanto, Leonardo si appella infatti agli antichi: in un riferimento a Vitruvio rispetto alle proporzioni del corpo umano³³.

Se si riuscisse a chiarire l'influsso degli antichi sulle idee del primo Rinascimento intorno alle proporzioni, si troverebbe appoggio nelle parole di quell'artista che ad un senso insuperato delle cose singole e particolari univa la capacità altrettanto vigorosa di vedere l'elemento comune e generale; per questo, certamente, solito com'era di rifarsi solo a se stesso, ammetteva l'autorità degli antichi là soltanto dove essi gli apparivano come modelli imponenti rispetto, che per lui e i suoi contemporanei rappresentavano ancora una forza viva.

Sandro Botticelli ha per ogni oggetto immobile, nettamente delimitato, l'occhio attento del « pittore-orefice » fiorentino; lo si vede nella riproduzione degli accessori in quella amorevole precisione con cui è osservata e riprodotta ogni singola cosa. E a che punto il particolare netto fosse l'elemento fondamentale della sua concezione artistica, risulta dal fatto che egli non attribuiva valore artistico all'«atmosfera» del paesaggio. Infatti, Leonardo narra come il Botticelli solesse dire «che la pittura del paesaggio non aveva senso; basterebbe gettar alla parete una spugna imbevuta di diversi colori per poter poi ravvisare nella macchia il più bel paesaggio»³⁴. Leonardo che, a motivo di questa mancanza del senso del paesaggio, nega al Botticelli il carattere di «pittore universale», soggiunge: «e questo tal pittore fece tristissimi paesi».

Mentre il Botticelli ha in comune con la maggior parte degli artisti suoi contemporanei l'attenta osservazione dei particolari, una speciale predilezione per lo stato d'animo placido lo portava nella riproduzione di figure umane, a conferire alle teste quella bellezza trasognata, passiva, che ancor oggi è ammirata come caratteristica particolare delle sue creazioni³⁵. Di parecchie donne e giovani del Botticelli si sarebbe inclini a dire che in quel momento appena sono giunti a consapevolezza del mondo esteriore distandosi da un sogno e che, sebbene a questo mondo si volgano di nuovo attivi, le immagini del sogno pervadano ancora la loro coscienza. È chiaro che il temperamento artistico del Botticelli, basato su questa predilezione della bellezza placida³⁶, ha bisogno di un impulso esterno per

³³ Cfr. J. P. RICHTER, I, p. 182. Ibid., riproduzione.

³⁴ Cfr. H. LUDWIG, op. cit., I, p. 116, n. 60 «... come disse il nostro boticella, che tale studio era vano, perche col solo gittare d'una spugna piena di diversi colori in un muro essa lasciaua in esso muro una machia, dove si uedeua un bel paese».

³⁵ Le osservazioni che seguono sono da considerarsi soltanto come aggiunte integrative all'analisi ampia ed esauriente di Jul. Meyer

³⁶ Il dualismo fra partecipazione e distacco è dato ai visi botticelliani da un punto di vista fisionomico anche dal fatto che la luce viva dell'occhio non si trova a guisa di punto nella pupilla, bensì nell'iride la quale talvolta è rischiarata anche a cerchio. In tal modo l'occhio appare, è vero, rivolto agli oggetti del mondo esterno, ma non fissato con precisione su di essi.

scegliere quale tema scene di appassionata commozione; ed egli è tanto meglio disposto ad illustrare le idee altrui in quanto, per farlo, gli giova eccelsamente il secondo lato del suo carattere, il senso dell'illustrazione particolareggiata. Ma non soltanto per questa ragione le fantasie del Poliziano trovarono nel Botticelli l'orecchio pronto e la mano volenterosa; la mobilità esterna degli accessori inerti, delle vesti e dei capelli che il Poliziano gli suggeriva quale caratteristica delle opere d'arte amiche, era un contrassegno esterno, facile a maneggiarsi, che poteva essere aggiunto dovunque si trattasse di destare la parvenza di una vita intensificata. E di questa facilitazione della riproduzione pittorica di uomini esagitati o anche solo intimamente commossi, il Botticelli amava fare uso.

Nel Quattrocento «gli antichi» non esigono che l'artista releghi in secondo piano le forme espressive conquistate dalla propria osservazione – come lo esigerà il Cinquecento per la illustrazione di temi antichi in maniera antica; essi attirano semplicemente l'attenzione sul problema più difficile dell'arte figurativa, sul modo di fissare le immagini della vita in movimento.

A che punto gli artisti fiorentini del Quattrocento fossero pervasi dal senso di essere uguali agli antichi, risulta in una serie di energici tentativi di trovare forme simili nella propria vita e di configurarle mediante il proprio lavoro. Se in questi tentativi «l'influenza degli antichi» conduceva a una meccanica ripetizione di motivi d'un movimento esternamente intensificato, la colpa non è «degli antichi»; infatti nel loro mondo figurativo – a partire da Winckelmann – si è comprovata, con lo stesso convincimento, l'esistenza di modelli del motivo contrario, della «placida grandezza»; la colpa è di una insufficiente consapevolezza artistica degli artisti figurativi.

Il Botticelli era proprio fra coloro i quali erano di temperamento troppo malleabile. «Ma quanto più riusciamo ad avvicinarci realmente a un maestro», dice Justi,³⁷ «e ad indurlo a parlare interrogandolo instancabilmente, tanto più severamente egli ci appare chiuso nelle sue opere come in un mondo suo proprio. Per esprimermi scolasticamente, quegli elementi generali di stirpe, scuola ed epoca che egli ha avuto da altri, con altri divide e ad altri tramanda, sono soltanto la sua natura secondaria (δευτέρα ούσία), l'elemento individuale, idiosincrasico costituisce la sua sostanza primaria (πρώτη ούσία). Caratteristica del genio è dunque l'iniziativa».

Illustrare come Sandro Botticelli facesse i conti con le idee che degli antichi aveva la sua epoca, come li facesse quasi si trattasse di una potenza che esigevo o resistenza o soggezione, e che cosa di tutto questo divenisse la sua «seconda sostanza», ecco qual era la meta della presente ricerca.

³⁷ *Diego Velasquez*, Bonn 1888, I, p. 123.