

I RITRATTI



*Ritratto di giovane – Tempera su tavola
National Gallery of art - 1482/83 – Washington*



*Ritratto di giovane con la medaglia di Cosimo il Vecchio, 1474-75,
Firenze, Uffizi*



*Ritratto di Giuliano dei Medici, 1478,
Washington, National Gallery*

Nel celebre Ritratto di Giuliano dei Medici (1478), si notano ancora certe influenze fiamminghe, come la porta semiaperta sullo sfondo e la posa del soggetto, un richiamo al cromatismo e l'energico linearismo del Pollaiuolo, ma la novità è rappresentata dalla torsione in primo piano che suggerisce una maggiore introspezione psicologica.

Il percorso stilistico di Botticelli in questo genere pittorico appare concluso nei ritratti successivi come dimostra il *Ritratto di giovane*, realizzato dopo il 1478 è dominato dal linearismo formale che non esita a sacrificare la storica conquista del primo Rinascimento fiorentino, cioè la prospettiva: lo sfondo è totalmente assente e l'immagine completamente trasfigurata da ogni contesto perché la terza dimensione non è più considerata indispensabile per conferire realismo alla scena.



Ritratto di Esmeralda Brandini - Tempera su tavola 1475 circa

Il Ritratto di Esmeralda Brandini è un dipinto a tempera conservato al Victoria and Albert Museum di Londra; è stato dipinto su tavola di cm 65,7 x 41.

La donna ritratta nel dipinto è Esmeralda Donati, nonna dello scultore Baccio Bandinelli e moglie di Viviano Brandini.

SOGGETTI MITOLOGICI E BIBLICI



Martirio di San Sebastiano, 1473, Berlino, Gämelle Galerie

Il dittico con *Le Storie di Giuditta* (1472), composto da due tavolette forse originariamente unite, può rappresentare un ulteriore compendio della lezione assimilata da Botticelli dai suoi maestri; nella prima, la *Scoperta del cadavere di Oloferne*, infatti, è ancora forte il richiamo allo stile del Pollaiuolo, per la modellazione incisiva delle figure, l'acceso cromatismo ed il marcato espressionismo della scena.



Scoperta del cadavere Oloferne - Galleria degli Uffizi - Firenze

L'acutezza del disegno che accompagna il movimento anatomico del nudo corpo decapitato, il profilarsi del muso del cavallo

e la forza drammatica dell'uomo con la spada, sono altrettanti riferimenti al Pollaiuolo.

Un ricordo che è visibile anche nel segno che contorna le figure dell'altra parte del piccolo dittico (*Il ritorno Giuditta*) è nella collocazione di esse su un poggio rialzato, mentre, più in basso e in lontananza, viene descritta la campagna piena di armati.

La drammaticità e la violenza che caratterizzano questo primo episodio scompaiono totalmente nel secondo, dall'atmosfera quasi idilliaca e più consona al linguaggio "lippesco"; la scena mostra il *Ritorno di Giuditta a Betulia*, inserita in un delicato paesaggio, nel quale le due donne si muovono con passo quasi incerto.

Non si tratta comunque dell'ennesima citazione del maestro perché il vibrante pannello delle vesti suggerisce un senso di irrequietezza estraneo a Filippo, così come la malinconica espressione sul volto di Giuditta.

Saranno questi due elementi che diverranno tipici del linguaggio di Botticelli, capace ormai di elaborare uno stile proprio inconfondibile, che rivela meditazioni filosofiche profonde, quasi impossibili da comprendere se non collocandole nell'ambito dal quale esse erano generate.

Fin dai tempi della *Fortezza* si suppone che il pittore fosse entrato in contatto con gli esponenti dell'umanesimo neoplatonico che frequentavano i circoli culturali colti vicini alla famiglia dei Medici.

Tra questi vanno sicuramente menzionati Marsilio Ficino e Agnolo Poliziano, considerati tra i maggiori esponenti di questa corrente di pensiero, secondo i quali la realtà era costituita dalla combinazione di due grandi principi, il divino da una parte e la materia inerte dall'altra; l'uomo occupava nel mondo un posto privilegiato perché attraverso la ragione poteva giungere alla contemplazione del divino, ma anche recedere ai livelli più bassi della sua condizione se guidato solo dalla materialità dei propri istinti.



Ritorno di Giuditta a Betulia - 1472 - Galleria degli Uffizi - Firenze

I neoplatonici offrirono la più convincente rivalutazione della cultura antica data fino a quel momento, riuscendo a colmare la frattura che si era venuta a creare tra i primi sostenitori del movimento umanista e la religione cristiana, che condannava l'antichità in quanto pagana; essi non solo riproposero con forza le "virtù degli antichi come modello etico" della vita civile, ma arrivarono a conciliare gli ideali cristiani con quelli della cultura classica, ispirandosi a Platone ed alle varie correnti di misticismo tardo-pagano che attestavano la profonda religiosità delle comunità precristiane.

L'influenza di queste teorie sulle arti figurative fu profonda; i temi della bellezza e dell'amore divennero centrali nel sistema neoplatonico perché l'uomo spinto dall'amore poteva elevarsi dal regno inferiore della materia a quello superiore dello spirito.

In questo modo la mitologia fu pienamente riabilitata e le venne assegnata la stessa dignità dei temi di soggetto sacro, e ciò spiega anche il motivo per cui le decorazioni di carattere profano ebbero una così larga diffusione.

Venere, la dea più peccaminosa dell'Olimpo pagano, venne totalmente reinterpretata dai filosofi neoplatonici e diventò uno dei soggetti raffigurati più frequentemente dagli artisti secondo una duplice tipologia: la Venere celeste, simbolo dell'amore neoplatonico che spingeva l'uomo, attraverso il digiuno, l'isolamento, la meditazione e la preghiera verso la perfezione interiore e il distacco dal mondo e dagli istinti, e la Venere terrena, simbolo dell'istintualità e della passione che lo ricacciavano verso il basso.

Un altro tema rappresentato di sovente fu la lotta tra un principio superiore ed uno inferiore (ad esempio Marte ammansito da Venere o i mostri abbattuti da Ercole), secondo l'idea di una continua tensione dell'animo umano, sospeso tra virtù e vizi; l'uomo in pratica era tendenzialmente rivolto verso il bene, ma incapace di conseguire la perfezione e spesso insediato dal pericolo di ricadere verso l'irrazionalità dettata dall'istinto; da questa consapevolezza dei propri limiti deriva perciò il dramma esistenziale dell'uomo neoplatonico, consapevole di dover rincorrere per tutta la vita una condizione apparentemente irraggiungibile.

Botticelli divenne amico dei filosofi neoplatonici, ne accolse pienamente le idee e riuscì a rendere visibile quella bellezza da loro teorizzata, secondo la sua personale interpretazione dal carattere malinconico e contemplativo, che spesso non coincide con quella proposta da altri artisti legati a questo stesso ambiente culturale.

Ne è un esempio il *Martirio di San Sebastiano* (1473), di cui

il Pollaiuolo propose in effetti una versione totalmente diversa, decisamente più dinamica ed espressiva; a Botticelli invece non interessavano né i moti universali, né il dinamismo naturale delle figure perché il suo obiettivo era quello di raggiungere la bellezza sublime, assoluta, immobile, al di là di ogni contesto spazio-temporale.

Una scelta quindi ben distante rispetto ai suoi contemporanei come appunto il Pollaiuolo o il Verrocchio, con i quali alla fine rimarrà, come unico punto di contatto, il solo richiamo a comuni ideali filosofici.

La frequenza di Botticelli nella cerchia della famiglia dei Medici fu indubbiamente utile per garantirgli protezione e le numerose commissioni eseguite nell'arco di circa vent'anni; particolarmente interessante è l'*Adorazione dei Magi* (1475).



Adorazione dei Magi (1475)

Tempera su tavola di cm 111 x 134 - Galleria degli Uffizi di Firenze

Le fu commissionato da Giovanni di Zanobi del Lama, un banchiere fiorentino, cortigiano della famiglia dei Medici, per la cappella funebre di Gaspere Zanobi del Lama in Santa Maria Novella.

Si tratta di un'opera molto importante perché introdusse una grande novità a livello formale, ossia la visione frontale della scena, con le figure sacre al centro e gli altri personaggi disposti prospetticamente ai lati; prima di questa, infatti, si usava disporre i re e tutti gli altri membri del seguito lateralmente, a destra o a sinistra, in modo che i personaggi creassero una sorta di corteo, che ricordava l'annuale cavalcata dei Magi, una rappresentazione sacra che si teneva per le vie fiorentine.

Botticelli inserì, anche per volere del committente, un cortigiano dei Medici, i ritratti dei membri della famiglia, per cui si riconoscono Cosimo il Vecchio ed i suoi figli Piero e Giovanni, tutti inginocchiati e ritratti come Re Magi, mentre Lorenzo il Magnifico pensoso, in veste nero e rosso, Giuliano dei Medici suo fratello, l'unico armato di spada, e altri personaggi della corte medicea sono disposti ai lati a formare due quinte, raccordate dalle figure dei due Magi in primo piano al centro.

La composizione dei personaggi creò qualche errore di cronologia perché nel 1475 erano già morte le tre persone rappresentate come Magi.

Ma il motivo iconografico più innovativo è quello della capanna entro cui si trova la Sacra Famiglia, posta su di un edificio diroccato, mentre sullo sfondo si intravedono le arcate di un'altra costruzione semidistrutta su cui ormai è nata l'erba; questo tema avrà in séguito larga diffusione e sarà ripreso anche da Leonardo per la sua *Adorazione dei Magi* e si basava su di un episodio della Leggenda Aurea, secondo cui l'imperatore Augusto, che si vantava di aver pacificato il mondo, incontrò un giorno una Sibilla che gli predisse l'arrivo di un nuovo re, che sarebbe riuscito a superarlo e ad avere un potere ben più grande del suo.