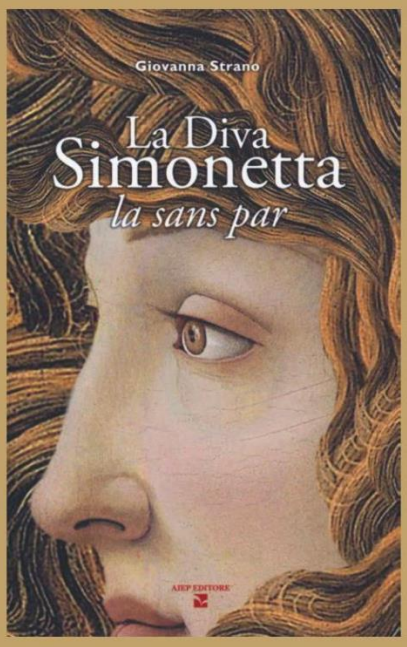
la diva simonetta

la sans par

contributi



Giovanna Strano
La Diva Simonetta – la sans par

AIEP Editore, 2019

Il romanzo storico *La Diva Simonetta – la sans par* di Giovanna Strano narra la storia, poco conosciuta, di un'icona di bellezza di tutti i tempi: la splendida Simonetta Cattaneo Vespucci, immortalata nelle opere di Sandro Botticelli, del Ghirlandaio, di Benozzo Gozzoli e altri maestri.

la diva sino netta

la sans par

contributi

presentazione del libro
Palazzo della Cultura, Catania
3 aprile 2019

Pubblicazione
dell'I.I.S.S. "Antonello Gagini"
di Siracusa

© copyright luglio 2019
liceo artistico antonello gagini
via piazza armerina, 1 – siracusa
www.iissgagini.gov.it

accademia di belle arti di catania
via del bosco, 36 – catania
www.accademiadicatania.com

nessuna parte di questo libro può
essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico o
altro senza l'autorizzazione scritta
dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

a cura di
Ornella Fazzina

contributi di
Giovanna Strano
Ornella Fazzina
Angela Gallaro Goracci
Vittorio Ugo Vicari
Giuseppe Montemagno

fotografie
Tiziana Blanco

abiti
Lilliana Nigro
Gisella Scibona

art director
Gianni Latino

progetto grafico
Isabella Gliozzo
Tommaso Russo

stampa
Arti Grafiche Leonardi
Catania

ringraziamenti particolari
Barbara Mirabella
Assessore alla Pubblica Istruzione,
Attività e Beni Culturali,
Pari Opportunità e Grandi Eventi

Vincenzo Tromba
Direttore Accademia di Belle Arti
di Catania

Salvatore Lo Giudice
Responsabile dei progetti speciali
e mostre, Palazzo della Cultura

ringraziamenti
Carlotta Caibis
Fabrizio Mazzone
Ylenia Sciuto
Serena Siclari
Roberto Vinciguerra

La Diva Simonetta — la sans par

Contributi

indice

La Diva Simonetta – la sans par 6
di **Giovanna Strano**

Cenni storici sull'Italia del Rinascimento 10
di **Ornella Fazzina**

Simonetta, mitizzata tra sacro e profano 14
di **Angela Gallaro Goracci**

Simonetta Cattaneo Vespucci nell'olimpo pastorale della Firenze medicea 16
di **Vittorio Ugo Vicari**

La musica al tempo di Simonetta Vespucci 24
di **Giuseppe Montemagno**

Contributo fotografico 30

Biografie 42

"La Diva Simonetta – la sans par"

di **Giovanna Strano**

Un'opera che affonda le sue radici nella storia

Pubblicato da poco più di un semestre, il romanzo "La Diva Simonetta – la sans par", Aiep Editore, trova il riscontro della critica e dei lettori imponendosi nel panorama letterario italiano come opera raffinata e profonda, fortemente legata alla realtà dei fatti come ci sono stati tramandati da artisti, storici e letterati del tempo.

Lo scenario è la Firenze rinascimentale della seconda metà del '400, un'epoca storica singolare per la ricchezza culturale e l'effervescenza politica che connotano la fioritura dei Comuni e delle Signorie. L'esuberanza artistica della società del tempo fa da coronamento a una storia vera, celata nei documenti del periodo seppelliti in biblioteche e velata nelle opere d'arte del Botticelli, del Ghirlandaio, di Benozzo Gozzoli e altri maestri.

È la storia di una giovane donna, Simonetta Cattaneo Vespucci, morta prematuramente all'età di ventitré anni nel 1476, decantata in vita per la sua bellezza e celebrata per la gentilezza d'animo. Simonetta è al centro della società fiorentina del tempo, amata da Giuliano e da Lorenzo de' Medici, ma anche da altri personaggi come Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici e dallo stesso Botticelli.

La figura del maestro emerge nitida nel romanzo, che delinea la personalità poliedrica e frizzante dell'artista, di cui Simonetta è musa ispiratrice, al punto che il pittore esprimerà il desiderio di essere sepolto ai suoi piedi alla sua morte.

Giorgio Vasari scrive nelle Vite:

«Sandro era persona molto piacevole e faceta e sempre baie e piacevolezze si facevano in bottega sua, dove continovamente tenne a imparare infiniti giovani, i quali molte giostre e uccellamenti usavano farsi l'un l'altro».

Nella bottega di Sandro vi era un alto tasso di allegria e un'atmosfera così gioviale che, se lasciata libera totalmente, avrebbe prodotto certamente una pittura satirica e burlesca. Ma i tempi in quell'età di Lorenzo il Magnifico non erano ancora pronti. Che Botticelli fosse persona arguta lo conferma il noto poeta, umanista e filologo Agnolo Poliziano. Egli racconta del giorno in cui all'artista venne prospettato da Tommaso Soderini di prendere moglie. La risposta del Botticelli non si fece attendere: disse di aver sognato di sposarsi e che tale sogno l'aveva così spaventato che, temendo di ricaderci, andò «*tutta notte a spasso per Firenze come un pazzo, per non havere cagione di raddormentarmi*». Il Soderini capì presto che «*non era terreno per porvi vigna*».

La *Nascita di Venere* è uno dei soggetti più famosi di Botticelli, che il pittore ha riprodotto in vari formati e contesti. Ce ne parla lo storico Giorgio Vasari nelle sue Vite, secondo cui il pittore fiorentino:

«Per la città in diverse case fece tondi di sua mano, e femmine ignude assai, delle quali oggi ancora a Castello, villa del duca Cosimo, sono due quadri figurati l'uno Venere che nasce, e quelle aure e venti che la fanno venire in terra con gli Amori […]» (Vite, Volume 3).

Di tutte le opere che raffigurano la Venere, attribuibili a Botticelli e alla sua bottega, sono giunte fino a noi: la Venere della Galleria Sabauda di Torino; quella conservata presso la Gamäldegalerie di Berlino; un dipinto appartenente a una collezione privata a Ginevra; la più famosa *Nascita di Venere* custodita alla Galleria degli Uffizi.

In queste opere ciò che salta all'occhio è sicuramente la bellezza, la soavità e la dolcezza della donna, ma anche il suo sorriso lieve, velato da una sottile nota di tristezza. Questo elemento ha colpito molto la mia curiosità e mi ha convinta a ricercare nei testi storici gli accadimenti legati alla vita di Simonetta Cattaneo.

Dagli studi condotti a Firenze è emerso un quadro stravolgente, dove ogni tessera del mosaico ha delineato la vera storia della ragazza che ho voluto narrare nel romanzo, immergendo il lettore nella Firenze del tempo, con attenzione ai costumi, alle usanze, agli eventi.

Nell'opera di ricerca sono stata aiutata molto dalla copiosa produzione letteraria che narra di questa donna; così ho deciso di introdurre ogni capitolo con dei passi letterari o documentari che, in qualche modo, svelano dettagli in merito a Simonetta. Il panorama che ne è venuto fuori è strabiliante e ci mostra la realtà della Firenze rinascimentale dell'epoca di Lorenzo il Magnifico, costellata da personaggi illustri che sono poi passati alla storia come grandi artisti e filosofi.

L'opera letteraria di maggiore interesse è *Le stanze per la Giostra* di Agnolo Poliziano, un poemetto in ottave composta per celebrare la vittoria riportata da Giuliano de' Medici in un torneo tenutosi il 29 gennaio 1475 a Firenze, nella piazza di Santa Croce; il torneo era stato organizzato da Lorenzo il Magnifico, fratello di Giuliano, a sugellare l'accordo di pace tra le potenze italiane stretto nel 1474 grazie all'azione del Magnifico. Il poemetto, la cui realizzazione iniziò nello stesso anno 1475, fu interrotto, con tutta probabilità, a causa della morte di Giuliano e del ferimento di Lorenzo nella sollevazione seguita alla congiura dei Pazzi, il 26 aprile 1478.

In questo passo del primo libro delle *Stanze* avviene l'incontro tra Iulio e una bellissima ninfa, la cui figura si ispira alla nobildonna genovese Simonetta Cattaneo, amata dal giovane: Cupido, irritato per la noncuranza che Iulio mostra verso l'amore, lo attira in un tranello e durante una battuta di caccia lo induce a seguire una splendida cerva, che giunta in una radura lascia il posto a una ninfa e lo fa innamorare di sé grazie alla freccia scagliata dal dio. L'incontro propone vari motivi tratti dalla letteratura dei secoli precedenti, inseriti in un contesto nuovo (la visione laica e terrena della cultura umanistica) in cui la rivisitazione di immagini classiche prelude a un sereno abbandono all'amore e ai sensi, che sarebbe stato impensabile solo un secolo prima:

«Candida è ella, e candida la vesta, /ma pur di rose e fior dipinta e d'erba; /lo inanellato crin dall'aurea testa/scende in la fronte umilmente superba. /Rideli a torno tutta la foresta,/e quanto può suo cure disacerba; /nell'atto regalmente è mansueta,/e pur col ciglio le tempeste acqueta».

Simonetta è anche raffigurata in molteplici altre opere d'arte, come un dipinto a tempera su tavola di Piero di Cosimo, databile al 1480 circa e conservato nel Museo Condé di Chantilly, dove nelle vesti di Cleopatra è raffigurata di profilo, con il seno scoperto e un aspide che le cinge il collo, un attimo prima del morso fatale.

Su tale capolavoro è basata una citazione di Gabriele d'Annunzio, in Opera Omnia:

«Laggiù, in una sala deserta, /il serpe grazioso si dislacciava dal collo della Simonetta /e le si moltiplicava nei capelli ornati. /Il bel capo genovese si faceva irto e sibilante/come quello della Górgone, e sovr'esso /la nuvola del destino si gonfiava di minaccia».

E proprio l'avvenenza della giovane ne costituirà anche motivo di sventura, in quanto la renderà preda della malvagità e della cupidigia umana. Alla sua morte Simonetta diventerà un'icona di bellezza e di grazia, tanto da essere resa eterna in opere pittoriche e letterarie di svariati cantori dell'animo umano. Per tutti sarà *la sans par*.

Simonetta Cattaneo e Sandro Botticelli sono sepolti entrambi nella Chiesa di Ognissanti a Firenze. Della tomba di Simonetta attualmente non c'è traccia. Pare comunque che sia seppellita nella Cappella del Presepe, ora cappella del Saio di San Francesco dove fu conservato il saio che il santo indossava quando ricevette le stimmate alla Verna, e lì resta un'acquasantiera. Botticelli chiese espressamente di essere sepolto ai piedi di Simonetta e la sua tomba è ben visibile nel pavimento.

Tra le opere che ispirano la narrazione, documentate attraverso un'appendice iconografica disponibile on-line, *La Primavera* rappresenta il filo conduttore della storia, in quanto la narrazione si propone di svelarne i misteri e di argomentare in merito a tutte le interpretazioni che sono state date. Dalle documentazioni raccolte nell'azione di ricerca, propedeutica alla scrittura del romanzo, secondo Marsilio Ficino Venere rappresenta l'Humanitas e si rivolge al dio Mercurio, ragione e conoscenza; Naldo Nardi afferma che i personaggi riproducono *Il Giudizio di Paride* contenuto nell'Asino d'Oro di Apuleio; Cristoforo Landino trova una connessione con *Le nozze di Mercurio e Filologia* di Marziano Capella, Filologia è al centro, la Primavera è la Retorica; alcuni storici hanno identificato la figura centrale con Semiramide, moglie di Pierfrancesco de' Medici; infine vi è il forte richiamo alle *Metamorfosi* di Ovidio, dove vi è Zefiro, Clori che diventa Flora e la Grazia centrale è Pulchritudo, ossia la bellezza.

L'ideale di bellezza universale è stato ricercato con entusiasmo e passione nel corso della storia da filosofi, poeti e artisti, senza tuttavia riuscirne a dare una visione valida in assoluto. La ricerca della perfezione estetica è strettamente collegata al mondo dell'arte, inteso sia come produzione che come fruizione da parte della collettività e inevitabilmente differente nelle varie epoche.

Icona di bellezza senza tempo, riconosciuta universalmente, è la raffigurazione della dea Venere, che trae il nome dalla dea romana dell'amore e della pace. Per i Greci questa era Afrodite, per gli Egiziani Iside e per i Fenici Astrate. Venere/Afrodite è nota

come la figlia di Cielo e Mare, ovvero di Urano e Gaia, ma è anche intesa come una delle discendenti di Zeus, o anche quale progenie della schiuma del mare.

Nelle diverte età la dea è stata simbolicamente rappresentata in tantissime varianti, attraverso opere d'arte spesso fortemente contrastanti fra loro. Una delle trasposizioni più amate e conosciute è la Venere del Botticelli.

Il segreto che cela tale figura, talmente apprezzata da milioni e milioni di visitatori da venire sublimata in immagini composite come simbolo di bellezza universale, sta sicuramente nella grazia, la dolcezza dei lineamenti, il collegamento operato nelle opere d'arte tra l'armonia esteriore della donna e la gradevolezza delle stagioni estive e primaverili. Eppure l'arcano di tale spiritualizzazione è da ricercare anche nelle origini dei dipinti che la raffigurano, legate al successo politico della famiglia dei Medici di Firenze.

In quell'epoca mai una nobildonna sarebbe stata ritratta completamente nuda, senza alcun velo che ne coprisse l'intimità. L'espediente artistico non fa altro che idealizzare la donna stessa, innalzandola a un livello di simbolo etereo di bellezza ideale senza tempo ed è stato possibile in quanto realizzato posteriormente alla sua morte.

La storia di Simonetta è quella di una persona reale, fatta di gioie e sofferenze, travolta da accadimenti terribili che la conducono a morire giovanissima. Botticelli non si arrenderà mai alla dipartita prematura della sua musa, la seguirà nei suoi sogni, ne concretizzerà l'immagine nei dipinti, realizzati quasi tutti dopo la scomparsa della ragazza, rendendola musa immortale di bellezza per l'umanità.

Cenni storici sull'Italia del Rinascimento

di **Ornella Fazzina**

Nell'Italia rinascimentale consuetudine era che le arti si tramandavano nelle famiglie. Artisti e scrittori avevano uno o più parenti nella sfera artistica più vicina alla propria. Per fare qualche esempio: Raffaello era figlio di un artista, la famiglia Bellini contava il padre Jacopo e i figli Gentile e Giovanni oltre al genero Mantegna, i fratelli Pollaiuolo erano entrambi artisti, Masaccio aveva un fratello pittore, Tiziano un fratello e un figlio artisti, così come i figli di Tintoretto e altri ancora. Se Durkheim lo riteneva un dato sociale, Galton sosteneva che queste dinastie di artisti erano la dimostrazione dell'importanza del "genio ereditario", assumendo quindi la stessa importanza la spiegazione sociologica e quella biologica.

È risaputo che l'arte e la letteratura attecchiscono in quei contesti dove le capacità sono meno frustrate, dando vita a veri e propri talenti. Anche in Italia però venivano discriminati i figli dei nobili e dei contadini, poiché ai primi non era concesso divenire pittori o scultori in quanto queste occupazioni erano considerate al di sotto del loro rango; il Vasari racconta dell'opposizione dei genitori come nel caso di Brunelleschi e di Michelangelo. All'altro estremo della scala sociale era difficile che i figli dei contadini divenissero artisti, dato che non era facile per loro acquisire l'istruzione necessaria.

Nel XV e XVI secolo l'Italia diede un notevole contributo per lo sviluppo delle arti visive. Per avere molti artigiani le città dovevano guardare ad una produzione artigiana-industriale e Firenze era la città più orientata verso l'industria e per questo diede il maggiore contributo alle arti. È vero che anche Milano era impegnata nell'industria quanto Firenze, ma lì nacque un numero di molto inferiore al numero degli artisti che ebbero i natali a Firenze.

Nell'Italia del Rinascimento vi era un alto pregiudizio sociale che scoraggiava la gente di levatura inferiore dall'intraprendere carriere spettanti ai figli di professionisti e nobili che nel campo della letteratura, delle scienze e dell'umanesimo avevano una netta prevalenza.

Lo status sociale era di grande importanza e definito in base all'occupazione del padre; difatti va precisato che i grandi innovatori delle arti visive non erano figli di artigiani. Brunelleschi, Masaccio e Leonardo erano figli di notai, Michelangelo figlio di magistrato, Donatello figlio di un pettinatore di lana, ma la sua era stata una famiglia patrizia, un ramo decaduto dei Bardi.

Dal punto di vista sia sociale che geografico, gli innovatori non erano stati formati nella tradizione artigianale perché erano in genere degli esterni. Difatti alcuni dei più insigni artisti e scrittori che operavano a Firenze erano "stranieri", nati cioè fuori della città con la quale avevano i legami più stretti (Leonardo di Vinci, Masaccio di Castel San Giovanni nella Valdarno ecc.).

Nell'Italia dell'epoca, riguardo all'educazione, gli artisti e gli scrittori costituivano differenti culture, poiché pittori e scultori, e tutti gli altri artigiani, si formavano attraverso l'apprendistato, mentre scienziati, umanisti e scrittori solitamente

frequentavano l'università. Il processo di apprendimento nella bottega di un pittore teneva conto della varietà degli incarichi che potevano essere affidati ad un pittore agli inizi del XV secolo. Cennini scriveva che:

«ai pittori si deve poter chiedere di dipingere sulla pergamena, sulla stoffa, sui pannelli, sulla seta, sulle pareti, sul vetro, e sul ferro; in più devono essere capaci di fabbricare insegne di carta argentata per i tornei».[11]

Botticelli e Leonardo pare che iniziarono l'apprendistato più grandi, essendo il primo ancora a scuola a tredici anni e il secondo aveva quattordici o quindici anni quando entrò come apprendista nella bottega del Verrocchio. Quindi, nell'organizzazione delle arti, la bottega — che spesso era un'attività familiare — era il luogo dove un gruppo di uomini produceva una vasta gamma di oggetti in collaborazione con altri. E seppur una demarcazione tra pittori di tela o affreschi e decoratori di mobili era stata già definita nel secolo XIV, ancora nel Quattrocento troviamo Botticelli che dipinge stendardi e cassoni, come faranno anche altri. Quest'abitudine alla collaborazione spiega come fosse possibile che artisti famosi lavorassero insieme allo stesso quadro, di contro, costituiva una forza che frenava lo sviluppo dell'individualismo stilistico intenzionale che si impose solo più tardi.

Si precisa che l'unità organizzativa allargata di pittori, scultori e muratori, ma non degli architetti, era la corporazione. A Firenze la corporazione non era così potente perché il governo fiorentino non le permetteva di obbligare gli artigiani ad affiliarsi. Difatti gli "stranieri" potevano vivere e lavorare a Firenze e lo stesso Botticelli entrò in una corporazione solo alla fine della carriera. Tra il 1503 e il 1505 egli si indebitò con la compagnia di San Luca a Firenze, una di quelle corporazioni che prestava soldi ai membri che ne avevano bisogno, raccogliendoli attraverso sottoscrizioni e collette.

In Italia la condizione dell'artista conseguì i livelli più elevati. Nel Rinascimento il ruolo del pittore, scultore, architetto, umanista, compositore erano inseriti in quello più vasto della struttura sociale. Il pittore veniva paragonato al poeta, dato che entrambi creano con la fantasia, e inoltre poteva indossare abiti eleganti e ascoltare musica mentre dipingeva. I pittori dovevano anche studiare la geometria e la retorica che erano privilegio delle classi superiori. Altro elemento al quale i pittori rinascimentali attribuivano importanza era quello di essere pagati non solo per la mole del lavoro, ma piuttosto in base all'impegno e alla maggiore esperienza che dedicavano al proprio mestiere.

Seppur nell'Italia del tempo artisti e scrittori godevano di una posizione piuttosto elevata, non tutti li rispettavano a causa di pregiudizi sociali che, riferiti agli artisti, erano tre. Venivano considerati ignobili per il lavoro manuale che svolgevano (pittura, scultura, architettura erano arti "meccaniche") ed erano arti sporche e contro tale pregiudizio la protesta di Leonardo è cosa nota:

«Voi avete messa la pittura infra l'arti mecaniche […] se voi la chiamate mecanica, perché è prima manuale che le mani figurano quel che truovano nella fantasia, voi scrittori designiate colla penna manualmente quello che nello ingegnio vostro si truova».[2]

Ad un esame più attento, la tesi che discriminava il lavoro manuale dell'artista non risulta essere così convincente. Sembra piuttosto un modo per evitare una sfida di altri alle posizioni ben consolidate di militari ed ecclesiastici. Altro pregiudizio era che gli artisti vendevano le loro opere per denaro, i nobili si sarebbero vergognati di lavorare per denaro. Anche tra artisti vi erano delle distinzioni tra chi teneva bottega e chi lavorava alle dipendenze di un principe, cosa che poteva capitare alle persone migliori (Michelangelo e Vasari insistevano su questa distinzione). Terzo pregiudizio era che gli artisti erano ignoranti, mancando di educazione classica e teologica. Tali pregiudizi contro le arti visive causarono la povertà di molti di loro.

In termini di collocazione sociale la letteratura, l'umanesimo e la scienza avevano maggiore considerazione delle arti visive e della musica, dato che tra gli artisti ci fu chi raggiunse posizioni elevate e chi invece no, determinando insicurezza sociale. Per i sociologi gli artisti costituivano una "dissonanza di status", pur registrando un'ascesa sociale che vide la comparsa del termine "artista" nella sua accezione moderna, eliminando il significato di studente universitario delle arti liberali che aveva nel XV secolo e assumendo nel XVI secolo il significato di pittore o scultore.

I grandi artisti compaiono quando la società li rispetta e non frusta il loro talento, ma forse una concausa fu il genio degli artisti italiani a far guadagnare loro l'emancipazione dalla condizione artigiana.

Ma se l'artista non era un comune artigiano e comunque vi era quello che non si accontentava più di esserlo, pur non disponendo dell'educazione necessaria a fare il gentiluomo, allora cos'era l'artista? Si elaborò, a tal proposito, un altro modello, quello dell'eccentrico, del deviante sociale. Tanti aneddoti raccontano che ammazzavano o ferivano la gente, si suicidavano, erano omosessuali. Erano eccentriche anche le loro abitudini di lavoro perché non sempre lavoravano con ritmo regolare. Nasce così il concetto di "genio" grazie al quale l'eccentricità degli artisti diventa un dato positivo.

Le opere d'arte in quest'epoca non vanno giudicate in base alla fatica che hanno richiesto, ma in base alla qualità e alla maestria di chi le ha create (ciò contribuisce a far capire il modo di pensare degli uomini del Rinascimento).

Nell'Italia rinascimentale il mecenatismo sia ecclesiastico che laico era molto diffuso. I laici potevano commissionare anche quadri religiosi come fece Alfonso d'Aragona che aveva nelle sue stanze private opere a carattere religioso di Jan Van Eych e Rogier van der Weyden e lo stesso vale per i Medici. I mecenati si distinguevano anche in permanenti poiché assumevano gli artisti al proprio servizio, e mecenati temporanei che si limitavano a commissionare una sola opera. Al primo gruppo viene dato il nome di mecenati, al secondo di clienti.

Nelle commissioni quattrocentesche dei Medici si trovano esempi numerosi di consulenti umanisti. *La Primavera* e la *Nascita di Venere* di Botticelli furono dipinti per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, un cugino del Magnifico. Il suo precettore era stato il Ficino e secondo Gombrich in una lettera del Ficino al suo allievo, in cui Venere è simbolo dell'ideale di *humanitas*, va ricercato il significato dell'intera composizione pittorica che allude alla poesia classica.

Gli orizzonti intellettuali degli artisti quattrocenteschi erano ampi e molti di loro possedevano una collezione prestigiosa di libri e il ruolo del mecenate o consulente aveva una certa importanza nella creazione di mitologie quali la *Nascita di Venere* appunto, nel caso di Botticelli, dove si presume che le conversazioni con il mecenate avessero costituito una parte considerevole nell'educazione dell'artista. Vi è difatti una reale documentazione a dimostrazione che alcuni umanisti ideavano progetti o fornivano le loro invenzioni per la realizzazione di opere d'arte. Il Poliziano scrisse, tra le altre cose, le *Stanze per la Giostra* per celebrare un famoso torneo cui aveva preso parte il fratello di Lorenzo il Magnifico, Giuliano.

Il mecenatismo di Lorenzo de' Medici fu favorito dal fatto che stando a Firenze aveva a disposizione una grande quantità di artisti che non dovevano venire da regioni lontane. Il mecenatismo era attività tradizionale per famiglie importanti quali i Pazzi, i Pitti, gli Strozzi, i Rucellai o i Tornabuoni. Lorenzo infatti non fu un mecenate isolato ma uno dei tanti, piccoli o grandi che fossero. Una abitudine, questa, che forse le famiglie avevano acquisita ai tempi del mecenatismo civico nei primi anni del Quattrocento.

Note

1. Peter Burke, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1984, pp. 58-59.

2. Peter Burke, *Cultura* …, cit., p. 89.

Simonetta, mitizzata tra sacro e profano

di **Angela Gallaro Goracci**

Far rivivere la personalità di Simonetta Vespucci ricostruendo idealmente il guardaroba di una donna che ebbe grande fama nel Rinascimento, una donna mitizzata tra sacro e profano, nella rappresentazione della sua bellezza. Rievocarne la personalità, i sentimenti, il suo senso delle cose, il suo modo di agire, vestire un personaggio storico evidenziando la sua consapevolezza della realtà che lo circonda.

La bellezza e la grazia di questa giovane genovese tratta a Firenze dal prestigioso matrimonio con un discendete di Amerigo Vespucci grazie all'ammirazione per la sua persona dimostrata dal più raffinato ambiente culturale della corte medicea, causa l'appassionata attrazione per questo modello di donna, i pittori e i poeti, e non solo, determinarono la creazione di un vero e proprio mito in sé denso di significati e sintomatico del luogo e dei tempi.

Creare dei costumi per lei sembrerebbe semplificato dal numero delle testimonianze iconografiche riferite alla sua figura. Fu la musa ispiratrice prima di tutto di Sandro Botticelli che ne fece un modello femminile costante dei suoi dipinti sacri e profani. Simonetta è abbigliata come per una grande rappresentazione teatrale di se stessa, identificazione di un ambiente culturale e politico che necessitava sempre di nuovi simboli potenti per affermare il proprio prestigio. Sia essa dea o madonna una cura del dettaglio identifica il suo abbigliamento concepito come esclusiva modalità non di valorizzazione ma di evidenziazione delle caratteristiche formali del suo aspetto.

Simonetta era bella di quella bellezza che nella cultura occidentale si vagheggiava sin dal medioevo cortese con la figura della "donna fina". Occhi chiari, capelli biondi inanellati, collo lungo, corporatura sensuale ed elegante. La bellezza di questo tipo di donna vagheggiata era l'esaltazione della femminilità al punto da trascenderne il senso carnale per esprimere la più pura spiritualità, tramite carnale per la santità. Figurazioni femminili che anticipano Simonetta e declinano la vaghezza di tale modello, in tutte le arti, non mancano e sono antecedenti al breve e spettacolare passaggio mondano di Simonetta. Quante madonne e sante, eroine mitologiche, nobildonne ritratte, si rifanno a quei principi estetici da tempo intesi come segno di purezza e di virtù.

Gli artisti rinascimentali guidavano botteghe di altissimo livello artigianale che potevano garantire a una committenza speciale oggetti d'arredo, capi d'abbigliamento, armi, gioielli, oltre a dipinti e sculture di grande qualità e bellezza. Il Verrocchio, ad esempio, che ebbe come lavorante Leonardo. Pure Sandro Botticelli, già lui orafo di famiglia, aveva una bottega al servizio della Signoria.

Potremmo affermare, un certo senso, differenziando naturalmente la natura del mercato e l'utenza di allora rispetto a quella di oggi, che questi maestri di bottega erano dei veri e propri stilisti e designers nel senso moderno del termine.

Le vesti attribuite a Simonetta da Botticelli sono perfettamente convincenti dal punto di vista della vestibilità e facilmente riproducibili in sartoria, cosa non sempre scontata quando si utilizzano le opere d'arte come fonte per la costumistica teatrale. Le raffigurazioni di Simonetta risultarono naturali fonte e riferimento per la moda del tempo.

Quando Simonetta fu vista per la prima volta nella Firenze medicea fu una vera e propria apparizione, la conferma vivente di un modello vagheggiato e mai forse ammirato in carne ed ossa in una mirabile concomitanza di evocazioni formali già canone estetico consolidato.

Questo ideale estetico tanto perfetto trova riscontro nell'universo ideale della Firenze neoplatonica di Lorenzo il Magnifico.

Vestire Simonetta deve anche esprimere questa particolare condizione, questa sdoppiamento della donna dalla sua immagine con conseguenze che la prematura scomparsa di Simonetta non ci permette di riscontrare.

Esemplificativa la rappresentazione di Simonetta non in un dipinto ma in un componimento poetico di Agnolo Poliziano, il poeta prediletto da Lorenzo. Le Stanze della giostra sono la descrizione di un torneo di gusto cavalleresco e cortese avuto luogo a Firenze nel 1475. Evocata in versi nei modi usati da Botticelli per la *Primavera*, è la divinità tutelare e premio in effige dei giochi.

Il suo fascino e il suo divino potere evocativo concorrono alla definizione di un'altra figura del pantheon profano mediceo, quella di Giuliano, fratello di Lorenzo, platonicamente innamorato di Simonetta. Forse più che la fissità di un dipinto il vociare della giostra di Piazza Santa Croce rievocato dal Poliziano riesce a illuminare aspetti più reconditi del fenomeno.

È l'acconciatura, il gioiello, il trucco, il dettaglio della cintura o della fantasia del tessuto, i messaggi allegorici di un'epoca soggiogata dal culto dell'antico e che trova in una donna il riferimento totalizzante della sua rappresentazione.

Creare un costume per Simonetta vuol dire approfondire lo spirito di una società intera, ed esprimere per il suo tramite questo senso di metaforizzazione del presente così percepibile ai suoi tempi, ma con una mentalità ben consapevole di sé e della natura puramente intellettuale di tale operazione.

Simonetta Cattaneo Vespucci nell'olimpo pastorale della Firenze medicea

di **Vittorio Ugo Vicari**

Di Simonetta Cattaneo Vespucci (1453-1476), della sua biografia, della sua fortuna postuma si è lungamente dibattuto e molto si dibatterà ancora.[1] Qui cerchiamo spunto verso la *koinè* stilistica che più ci interessa dimostrare: dopo i fasti romani, una moda che guardasse alle antichità classiche con erudita nostalgia, e che, come spesso capita nelle narrazioni mondane d'età moderna, non potendo affermarsi pienamente in ambito civile, con tutta probabilità meglio ebbe a sperimentarsi nell'ambito delle attività cerimoniali, teatrali e parateatrali. Tale moda, che meglio si definirà per forma e funzione solo nell'ultima decade del Quattrocento e non oltre gli anni trenta del XVI secolo, si declina in abiti femminili maggiormente sciolti che rifuggivano dall'utilizzo del busto e dagli stilemi tardo gotici d'oltralpe, per affermare uno stile prettamente italiano del Rinascimento umanistico.

In molteplici fonti la diva Simonetta è assimilata ai miti di Semiramide e Cleopatra, alle figure olimpiche di Pallade Atena, Venere e Minerva, ma, soprattutto, è raffigurata come ninfa pastorale, tutti modelli estetici e morali di virtù femminili di alto valore simbolico e segnico. È bene richiamare l'attenzione del lettore sul fatto che Firenze al tempo era ancora una repubblica oligarchica, mercantile e finanziaria. Quella *polis* particolare istituì la prima cattedra di greco d'età moderna nel 1397, retta dal dotto bizantino Manuele Crisolora (1350 ca.-1415) su proposta di Niccolò Niccoli, invito dal Cancelliere Coluccio Salutati e finanziamento di Palla Strozzi. Non è secondario annotare come ciò sia avvenuto sotto l'egida della Repubblica, quasi che si avvertisse qui più che in altri stati italiani il bisogno di ricollegarsi alla grande stagione periclea e di trovare negli originali ellenici le fondamenta di un'idea politica ed amministrativa particolare. Conveniamo con Paola Ventrone quando sostiene che:

> «L'immagine della ninfa cui il Botticelli donò le sembianze idealizzate di Simonetta non fu, dunque, solo un emblema del recupero figurativo della cultura antiquaria, come sosteneva Aby Warburg, ma fu una vera e propria 'invenzione' pensata per esprimere un'idea non meramente estetica ma filosofica e politica insieme, e per rappresentare, proprio come una sintesi iconica, la elitaria cultura neoplatonica coltivata e maturata nella Firenze laurenziana degli anni '70-'80: quella stessa cultura che la congiura dei Pazzi del 1478 rese repentinamente e tragicamente superata nel volgere di breve tempo».[2]

A dispetto di tale verosimile importanza, ben poco sappiamo della vita fiorentina della Cattaneo[3] dal 1468, anno del suo matrimonio con Marco Vespucci, al 1475, anno della famosa giostra vinta da Giuliano de' Medici in onore della sua "ninfa" Simonetta. Questa lacuna non consente di spingerci oltre nel considerare la stessa Simonetta più di quanto ce ne riferiscano le fonti; la qual cosa giustifica la prudenza della storiografia contemporanea nell'accostare tutta una serie di ritratti muliebri di quegli anni alla sua persona. Tuttavia, se qualcuno a Firenze nel biennio 1475-1476 incarnò al meglio l'ideale neoplatonico sviluppato nella cerchia medicea, questa dovette essere proprio

la Vespucci che almeno una fonte certa, letteraria ed iconografica, ci tramanda come Pallade Atena. Siamo a Firenze, in Santa Croce, a dì 29 gennaio del 1475, e Giuliano (Julio nelle fonti) si appresta alla giostra così armato, nella descrizione che ne fa Piero degli Alberti, sodale dei Medici:

«Portava in mano una asta grande dipinta d'azzurro suvi uno stendardo di taffectà alexandrino frappato e frangiato in torno che nella sonmità era un sole et nel meço di questo stendardo era una figura grande simigliata a Pallas, vestita d'una veste d'oro fine infino a meço le gambe, et di socto una veste biancha onbreggiata d'oro macinato et uno paio di stivaletti açurri in gamba; la quale teneva i pie' in su due fiamme di fuocho, et delle decte fiamme usciva fiamme che ardevano rami d'ulivo che erano dal meço in giù dello stendardo, che dal meço in su erano rami sença fuocho. Haveva in capo una celata brunita all'antica e' suoi capelli tucti atrecciati che ventolavano. Teneva decta Pallas nella mano diricta una lancia da giostra e nella mano mancha lo scudo di Medusa; et apresso a decta figura un prato adorno di fiori di varij colori che n'usciva uno ceppo d'ulivo con uno ramo grande, al quale era legato uno dio d'amore cum le mani direto cum cordoni d'oro, et a' piedi aveva archo, turcasso et saecte rotte. Era conmesso sul ramo d'ulivo, dove stava legato lo dio d'amore, uno brieve di lectere alla françese d'oro che dicevano "la sans par". La sopradecta Pallas guardava fisamente nel sole ch'era sopra a llei».[4]

Secondo Giorgio Vasari lo stendardo deriverebbe da una precedente Minerva predisposta dallo stesso Botticelli in casa di Lorenzo il Vecchio (ovvero presso Lorenzo il Magnifico), "la quale dipinse grande quanto il vivo".[5]

«Alla testimonianza scritta di Vasari va affiancato, come documento grafico, l'arazzo che lo stesso ideò su incarico di Cosimo I, per arredare uno degli ambienti di Palazzo Vecchio, storico Palazzo della Signoria. La tappezzeria, che fa parte di una serie di sette arazzi in cui sono illustrati alcuni episodi significativi della vita di Lorenzo il Magnifico, rappresenta, come esplicitamente indicato nell'inventario della Guardaroba medicea "un panno del detto Lorenzo dell'Accademia delli scultori e pittori". Il personaggio alla destra del Magnifico, in atto di mostrare al signore di Firenze un bozzetto, fu identificato nel 1903 da Luigi Simoneschi come Sandro Botticelli. Lo stesso Simoneschi interpretò la figura femminile che appare nel disegno scalza, con l'elmo piumato, una lancia nella mano destra e uno scudo nella sinistra, come un riferimento alla Pallade dello stendardo di Giuliano de' Medici per la giostra fiorentina del 1475».[6]

La dettagliata immagine di Simonetta, dipinta sullo stendardo di Giuliano de' Medici — di cui ci rimangono alcuni riscontri iconografici certi[7] — e la corrispondenza con alcuni ritratti, veri o presunti che siano, dovrebbe consolidare la sua iconografia ed indurci quantomeno a considerare l'ipotesi di una partecipazione attiva della "ninfa" al sistema performativo della Firenze medicea sotto l'egida di Giuliano e Lorenzo. Fuor dall'equivoco, la Vespucci fu solo parte di un lungo catalogo di donne in veste di ninfa

che costellò il Quattrocento fiorentino, divenendone però l'icona più esposta. A una medesima congerie è da ricondurre, ad esempio, la probabile effigie di Lucrezia Donati (1447-1501), "ninfa" oggetto dell' "amor cortese" di Lorenzo, in una delle imprese amorose di sua committenza.[8] Parlando del suo abito, Abi Warburg così si esprime:

«L'abito di Lucrezia appartiene invece a quello stadio di transizione fra la pesante moda alla francese e l'ideale abbigliamento all'antica: essa porta in testa un "fermaglio", del quale i mercanti fiorentini amavano ornare vistosamente la sposa; i capelli invece sono acconciati "alla Ninfale" e scendono in ricci all'indietro: due ali, come quelle della Medusa etrusca, le escono dalle tempie, indicando con questo simbolo, tolto direttamente dall'antichità, la specie ideale della figura […]. L'abito mostra lo stesso contrasto tra la volgare realtà e l'ideale: la giubba è scollata alla moda, anche le maniche delle spalline baroccamente frappate s'addicono ad un costume da maschera fantastico ma possibile. Invece la gonna, donde si scorgono i piedi paganamente nudi, nel suo movimento vivace non si vedevano mai nella realtà: è così che si mostravano le Vittorie alate sugli archi trionfali romani o quelle Menadi danzanti che, coscienziosamente imitate, appariscono per la prima volta nelle opere di Donatello o di Fra Filippo e ridestarono l'antico stile più nobile ed esprimente una vita più movimentata: quella vita che anima la Giuditta o Raffaele che accompagna Tobiolo o la Salomè danzante, figure alate che volarono via dalle botteghe del Pollaiuolo, del Verrocchio, del Botticelli e del Ghirlandajo, prodotti di un felice innesto del ramo sempreverde dell'antichità pagana sull'albero inaridito della pittura borghese "fiandreggiante"».[9]

In tale medesimo orizzonte si deve inquadrare la maggior parte dei ritratti riconducibili alla Cattaneo. Mi riferisco ad un Piero di Cosimo[10] e ad almeno tre opere di Sandro Botticelli[11] che la ritraggono a memoria, *post mortem*. Mi soffermo maggiormente sull'opera in collezione Marubeni a Tokyo perché è meno nota e raffigura Simonetta in una veste dottorale togata, ripresa umanistica dell'antica insegna romana la quale, se indossata da una donna, ci rafforza nell'idea della centralità civica di quest'ultima quale parte di «*un'idea non meramente estetica ma filosofica e politica insieme, e per rappresentare, proprio come una sintesi iconica, la elitaria cultura neoplatonica coltivata e maturata nella Firenze laurenziana degli anni '70-'80*» (supra).

Si potrà accostare al sembiante di Simonetta una quarta opera di Botticelli,[12] a cui l'esegesi conduce direttamente o per traslato. Una recente lettura, difatti, consente di riconoscere nel quadro:

«La figura di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (nuovo Giuliano) e Semiramide Appiani (nuova Simonetta) che nel 1482, data prossima alla presunta realizzazione del quadro, celebrarono le proprie nozze […]. Lorenzo di Pierfrancesco aveva ereditato, come una sorta di "private heraldy" (l'espressione è di Gombrich), l'impresa del broncone secco che riprende fuoco che era stata dello zio Giuliano, e nella *Primavera* e nel *Venere e Marte* reinterpreta insieme alla sposa Semiramide la storia d'amore di Giuliano e Simonetta».[13]

Accosta a questa potrebbe essere un'altra opera di Filipepi:[14] il soggetto è ripreso dall'omonima novella di Giovanni Boccaccio (*Decameron*, V, 8), ma illustrerebbe le nozze di Giannozzo Pucci con Lucrezia Bini. Nel dipinto, che fu commissionato da Lorenzo il Magnifico, cugino del Pucci:

«La figura più riconoscibile è però Simonetta. L'abito è nella foggia che sempre Botticelli le riserva: in bianco, con una ricca passamaneria che s'incrocia sul petto ponendo in risalto il seno. Lo stesso modello d'abito che Simonetta indossa quando il suo pittore la ritrae nella *Fortezza*, in *Venere e Marte*, nella *Primavera* e nel *Ritratto di donna* conservato a Francoforte».[15]

Meno convincente è la lettura secondo cui:

«Seduto davanti a lei, unico uomo sulla sinistra, è Marco Vespucci, con abito rosso e mantelletta verde, tutto intento a guardare la sposa. In questo, che potrebbe essere l'unico suo ritratto, Marco ci appare come un giovane alto, bruno, con un fisico che ricorda quello di Giuliano de' Medici, anche se con lineamenti più grossolani, con la linea del mento più allungata e l'atteggiamento meno solenne».[16]

Il risentimento che Lorenzo ebbe a provare verso i Vespucci dopo la Congiura che attentò alla sua persona ed uccise suo fratello, la posizione preminente in cui l'uomo si trova nella composizione, in dialogo diretto con la commensale, la prossimità fisica e, aggiungo, dell'abbigliamento, spostano l'ipotesi su di un dialogo postumo e ideale (ricordiamo che l'opera è datata 1483, sette anni dopo la morte di Simonetta, cinque dopo quella di Giuliano) tra i due sfortunati amanti, in un dipinto epifanico ed augurale, commissionato dallo stesso Magnifico, che potrebbe sottostare ad una consimile lettura quale quella fornita per il *Venere e Marte*.

In tutti i casi citati Simonetta, o il canone esemplare che ella incarnava, veste all'antica, a torso nudo, in tunica o doppia tunica, sovente paludata, con «*[…] suoi capelli tucti atrecciati che ventolavano*». Il vestire abiti leggeri e discinti che riecheggiassero il peplo ed il chitone greci, ovvero le doppie tuniche alla maniera delle donne romane, è un canone fisso della ninfa rinascimentale italiana nel dramma pastorale e, soprattutto, nella pratica degli interludi scenici. La trattatistica cinquecentesca sull'argomento è chiara:

«Alle Nimphe poi, dopo l'essersi osservate le proprietà loro descritte da' poeti, convengono le camiscie da donna, lavorate e varie, ma con le maniche; et io soglio usare di farci dar la sdalda, acciò che legandole coi manili o coi cinti di seta colorata et oro, facciano poi alcuni gonfi, che empiano gli occhi et compaiano leggiadrissimamente. Gli addice poi una veste dalla cintura in giù, di qualche bel drappo colorato et vago, succinta tanto che apaia il collo del piede; il quale sia calzato di un socco dorato all'antica et con atilatura, ovvero di qualche sommacco colorato. Gli richiede poi un manto sontuoso, che da sotto ad un fianco si vada ad aggrappare sopra la opposita spalla; le

chiome folte e bionde, che paiano naturali, et ad alcuna si potranno lasciar ir sciolte per le spalle, con una ghirlandetta in capo; ad altra per variare, aggiungere un frontale d'oro; ad altre poi non fia sdicevole annodarle con nastri di seta, coperte con di quei veli utilissimi et cadenti giù per le spalle, che nel civil vestire cotanta vaghezza accrescono; et questo (come dico) si potrà concedere anco in questi spettacoli pastorali poi che generalmente il velo sventoleggiante è quello che avanza tutti gli altri ornamenti del capo d'una donna et ha però assai del puro et del semplice, come par che ricerca l'abito d'una abitatrice de' boschi».[17]

Parimenti, il modo di ritrarre i capelli come mossi dal vento, anch'esso sembra sia stato un canone umanistico del costume di spettacolo, come ha dimostrato Warburg, e di uno spettacolo particolare:

«Però questi veli, svolazzi e panneggiamenti ondeggianti non trovano la loro giustificazione artistica sulla scena, ma piuttosto nella processione, quasi ornamenti destinati ad esser visti in moto e di profilo, giacché soltanto quando sono in movimento, mostrano quelle linee graziose che già fino da Leone Battista Alberti tanto piacquero agli artisti del Rinascimento».[18]

Cos'è quest'impianto descrittivo se non il corrispondente iconografico di gran parte delle opere che ritraggono Simonetta Cattaneo Vespucci o ciò che della ragazza si volle eternare come *exemplum*? In tale direzione, piuttosto che verso l'emblematica, a nostro avviso bisognerebbe guardare, accettando come ipotesi di lavoro la possibilità che la nostra sia stata, negli otto anni fiorentini (1468-1476) e a dispetto della scarsità delle fonti storiche, partecipe del sistema di festeggiamenti pubblici cittadini che dal tempo carnascialesco si protraevano fino al giorno di San Giovanni.[19] Per fare questo dobbiamo interpolare la tradizione storiografica letteraria e storico-artistica con quella teatrale, postulando il fatto che l'artista ed il poeta componessero non solamente a partire da un complesso apparato classicista erudito, ma da un altrettanto complesso apparato performativo, concretamente visto per le vie della città come nelle dimore cortesi urbane e rurali. Allora Simonetta, nella sua breve stagione medicea potrebbe esser stata parte di quel:

«Duplice coro di fanciulle e giovani donne che si recano alla *Giostra*, al momento, cioè, più solenne della festa di primavera. Dobbiamo immaginare il gruppo — così scrive il Mazzoni — mentre cammina per le vie di Firenze, agitando rami fioriti e spiegando al vento il vessillo che ogni anno, all'inizio di primavera, veniva esposto. Il coro o, meglio, le compagnie di giovani mascherati e adorni di fiori, circondano un carro che porta il dio della festa: Amore. Si tratta di un episodio da ricollegare alla serie dei *Trionfi* del Petrarca. Ma il coro dialoga con la folla. Il carro si ferma agli incroci della città ed è allora che la gioventù canta le prime strofe: *Ben venga primavera […]* Le donne d'età più adulta cantano le due strofe successive, in cui esse esortano le più giovani a lasciar cogliere il tempo la rosa. E le due strofe successive sono dedicate ai giovani: essi sono là, presenti,

armati per la *Giostra* che coronerà la giornata. Quindi la parola passa ad Amore o, meglio il poeta descrive il suo passaggio: egli lo vede mentre, in carne ed ossa, sbattendo le ali, invita i suoi fedeli, tutto il popolo di Firenze, ad ascoltarlo: in questo momento tutte le fanciulle si voltano verso di lui, lanciando mazzi di fiori sui suoi passi, e la folla lo acclama unanime: *Ben venga il pellegrino*. Quindi, immediatamente dopo, lo si interroga: *Amor, che ne comandi?* E il Dio, dal suo carro trionfante, risponde con gli ultimi quattro versi:

Che al suo amante il crino
Ogni bella inghirlandi;
Chè le zitelle e grandi
s'innamoran di maggio.

[…] Danzare, cantare, combattere: siamo in piena festa mitologica».[20]

Note

1. Per una sua biografia v. Mineo 1979, Ventrone 2007.

2. Ventrone 2007, pp. 7-8.

3. Una prima notizia della sua residenza fiorentina è databile all'agosto del 1468, quando, Tra le "bocche" da riempire in casa di Piero Vespucci il registro catastale infatti annota: «Marco di Piero di Giuliano Vespucci anni XVI; Simonetta di messer Guasperri Catani sua donna di anni XVI». Farina 2001, p. 37. Una seconda notizia indiretta è legata ad un suo lutto familiare, quando le giunge notizia che Jacopo III Appiani e sua moglie Battistina (sorella di Simonetta) sono morti a Piombino per avvelenamento. Ce ne riferisce Luigi Pulci in una lettera del 21 marzo 1472 a Lorenzo il Magnifico: «[…] in casa di messere Piero [Vespucci] ho intesa da chi vien di là, come sono stati avvelenati […]. Et più, che la Simonetta dice è più settimane che gli fu detto che la sorella era morta di questo, e come tutti morrebbero senza manco, chè avevano beuto». Eadem, p. 29.

4. Poggi 1902, Appendice, p. 77. Qui si riporta la variante del poeta fiorentino Naldo Naldi (1439-post 1513) edita in, Agnoletto 2013, p. 8.

5. Benedetto di Michele Squilli, *Lorenzo nell'Accademia dei Pittori e Scultori*, 1571, arazzo, Pisa, Museo Nazionale di Palazzo Reale; Settis 1971, p. 137.

Note

6. Agnoletto 2013, cit., p. 14.

7. Sandro Botticelli, *Pallade Atena*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, probabile disegno preparatorio per la *Pallade e il Centauro* del 1482-1483 ca., Firenze, Uffizi; Baccio Pontelli, *Pallade*, 1479-1482, tarsia lignea, Urbino, Palazzo Ducale; Agnolo Poliziano, *Stanze per la Giostra*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, Edizioni rare 270.1, Libro II, XXXXI: *Orazione di Julio a Pallade*, xilografia. Su quest'ultima opera v. Settis 1971, Warburg 1996[2] A). Da questo breve catalogo andrebbe espunta una quarta figura, opera d'ignota manifattura francese, su ideazione di Guy de Baudreuil, abate di Saint-Martin-aux-Bois, *Minerva*, 1491 ca., arazzo, Favelles, Collezione dei Visconti di Baudreuil, che apparterrebbe ad un diverso canone iconologico, quello della Minerva, e ad una diversa fonte secondo Agnoletto 2013, cit., e, prima di lei, Wittkower 1987, Settis 1971, cit. L'opera sarebbe tratta si da un originale di Botticelli, mediato però, iconograficamente ed epigraficamente, da un precedente di Francesco Laurana per la corte di Renato d'Angiò (Wittkower 1987, cit., 255-256).

8. Ignoto incisore fiorentino, *Giovane con l'Impresa di Lorenzo il Magnifico e fanciulla (Lucrezia Donati?)*, incisione in rame (piatto "Otto"), Parigi, Bibliothèque Nationale de France. Warburg 1996[2] B). Sulla successiva fortuna della ninfa teatrale, parateatrale e pittorica, fino a due propaggini siciliane tardo-manieriste, v. Vicari 2018.

9. Warburg 1996[2] B), pp. 187-188.

10. Pier di Cosimo, *Simonetta Vespucci come Cleopatra*, 1480 circa, tempera su tavola, Chantilly, Musée Condé.

11. Sandro Botticelli, *Ritratto ideale di dama*, 1475-1480 circa, tempera su tavola, Francoforte, Städel Museum; idem, *Ritratto ideale di dama,* 1475-1480 circa, tempera su tavola, Berlino, Gemäldegalerie; idem, *La bella Simonetta Vespucci*,1480-1485, tavola, Tokyo, Marubeni Collection.

12. Sandro Botticelli*, Venere e Marte,* tecnica mista su tavola, 1482-1483, Londra, National Gallery.

13. Agnoletto 2013, cit., pp. 16-17.

14. Sandro Botticelli, *Il Banchetto nuziale*, IV tavola della serie *La Novella di ser Nastagio degli Onesti*, 1483, tempera su tavola, coll. Priv.

15. Farina 2001, cit., p. 39.

16. Ivi.

17. Leone de' Sommi 1968, pp. 52-53.

18. Warburg 1996[2] A), cit., p. 97.

19. Sulle feste pubbliche sotto l'egida di Lorenzo il Magnifico v. Carew-Reid 1987.

20. Francastel 1987, pp. 91-92.

Agnoletto Sara, *La Pallade con lancia da giostra. Autorappresentazione simbolica da Giuliano a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici*, in, *Astri, ninfe, amori nel Rinascimento*, a cura di, Emma Filipponi, Andrea Pedersoli, «Engramma», 112, dicembre 2013, pp. 7-21.

Allan Judith Rachel, *Simonetta Cattaneo Vespucci: beauty, politics, literature and art in early Renaissance Florence*, tesi di dottorato, University of Birmingham, Department of Modern Languages, School of Languages, Cultures, Art History and Music, College of Arts and Law, september 2014.

Eadem, *'Lorenzo's Star and Savonarola's Serpent': Changing Representations of Simonetta Cattaneo Vespucci*, «Italian studies», 69, 1, march 2014, pp. 4–23.

Brooke Ettle Ross, *The Venus Dilemma: notes on Botticelli and Simonetta Cattaneo Vespucci*, «Notes in the History of Art», vol. 27, n. 4, Estate 2008, pp. 3-10.

Carew-Reid Nicole, *Feste e politica a Firenze sotto Lorenzo il Magnifico*, «Quaderni medievali», 24, dicembre 1987, pp. 25-55.

Farina Rachele, *Simonetta. Una donna alla corte dei Medici*, Bollati Boringhieri ed., Torino 2001.

Francastel Pierre, *La Festa mitologica nel Quattrocento. Espressione letteraria e visualizzazione plastica*, in, idem, *Guardare il teatro*, Il Mulino ed., Bologna 1987, pp. 87-124.

Leone de' Sommi. Quattro diasloghi in material di rappresentazioni sceniche, a cura di, Ferruccio Marotti, Il Polifilo ed., Milano 1968.

Mineo Nicolò, *Cattaneo, Simonetta*, in, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, vol. 22, p. 485, http://www.treccani.it/enciclopedia/simonetta-cattaneo_%28Dizionario-Biografico%29/.

Poggi Giovanni, *La Giostra medicea del 1475 e la "Pallade del Botticelli"*, «L'Arte», V, 1902, pp. 71-77.

Settis Salvatore, *Citarea su'una impresa di bronconi*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 34, 1971, pp. 135-177.

Tognarini Ivan, *L'identità e l'oblio. Simonetta, Semiramide e Sandro Botticelli*, Milano, Electa, 2002.

Ventrone Paola, *Simonetta Vespucci e le metamorfosi dell'immagine della donna nella Firenze dei primi Medici*, in, Lazzi Giovanna, Paola Ventrone, *Simonetta Vespucci. La nascita della Venere fiorentina*, Polistampa, Firenze 2007, pp. 7-49.

Vicari Vittorio Ugo, *Chi è di scena? Ipotesi di studio intorno a due sante in costume tardo manierista a Troina*, «Quaderni del Mediteraneo», 18, Tyche ed., Siracusa 2018, pp. 243-273.

Warburg Abi A), *La Pallade scomparsa*, in, Warburg Abi, *La Rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, La Nuova Italia ed., Firenze 1996[2], pp. 23-25, prima ed. it., Firenze 1966, prima ed. ted., Leipzig-Berlin 1932.

Idem B), *Delle imprese amorose nelle più antiche incisioni fiorentine*, in, idem, pp. 179-191.

Wittkower Rudolf, *Metamorfosi di Minerva nel codice figurativo rinascimentale*, in, Wittkower Rudolf, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Einaudi ed., Torino 1987, pp. 250-274, prima ed. ingl., «Journal of the Warbourg Institute», II, 3, gennaio 1939, pp. 194-205.

La musica al tempo di Simonetta Vespucci

di **Giuseppe Montemagno**

Correva l'anno 1469 quando Simonetta Cattaneo, celebrate le nozze con Marco Vespucci nella chiesa di Santa Maria Immacolata e San Torpete a Genova, si trasferisce a Firenze, dove avrebbe potuto giovarsi della conoscenza dei Medici, nel pieno fulgore del loro potere. L'arrivo degli sposi nella città medicea coincide con l'ascesa a capo della Repubblica di Lorenzo il Magnifico, che per l'occasione organizza una sontuosa festa di accoglienza nella villa di Careggi, costruita su progetto di Michelozzo intorno al 1427.

Qual è il paesaggio sonoro cui Simonetta si accosta, al suo arrivo nella città di Firenze, quale panorama musicale la accoglie, al momento del suo arrivo? La presenza medicea informa la vita culturale cittadina, permea l'ufficialità degli apparati pubblici come la dimensione, non meno fastosa, della committenza privata, assicura gloria imperitura a quanti magnificano le gesta della famiglia egemone, inserendosi in quella politica di apparentamenti coltivata già da Cosimo il Vecchio, che si era legato alle casate maggiori con una fattiva politica di matrimoni con la sua prole: vita pubblica e microcosmo privato s'intrecciano e si fondono in maniera inestricabile, così come presenze internazionali s'inseriscono a pieno titolo in un tessuto urbano di straordinaria ricchezza artistica.

Per questo è bello immaginarla al suo ingresso in Santa Maria del Fiore, consacrata appena una trentina d'anni prima, occasione per la quale Guillaume Dufay (1397? – Cambrai, 1474) aveva composto un mottetto, *Nuper rosarum flores*, in cui petali di rose sembrano essere una nuvola che circonfonde l'ingresso della più splendida creatura della città nel Duomo di Firenze. Era stato, questo, l'ultimo lavoro che il compositore franco-fiammingo, autorevole rappresentante della scuola di Borgogna, aveva dedicato al papa Eugenio IV, che lo aveva mantenuto a capo della cappella papale anche dopo la morte del suo predecessore, Martino V. Benché ormai al servizio di Amedeo VIII di Savoia, Dufay aveva mantenuto ottimi rapporti con il pontefice, chiamato a inaugurare la cattedrale fiorentina. Preziosa sintesi dell'antico stile isoritmico, coniugato al rigore del contrappunto, il mottetto suscitò autentico entusiasmo negli ascoltatori, se si vuol credere alle parole di Giannozzo Manetti, secondo il quale:

> «Si udirono cantare voci così numerose e così varie, e tali sinfonie s'elevarono verso il cielo, che si sarebbe creduto di sentire un concerto d'angeli. [...] Al momento dell'elevazione la basilica tutta intera risuonò di sinfonie così armoniose, accompagnate dal suono di diversi strumenti, che si sarebbe detto che il suono e il canto del paradiso fossero scesi dal cielo sulla terra.»[1]

Si tratta di un componimento di straordinaria forza innovativa, perché aggira il divieto delle autorità ecclesiastiche, che impediva di associare musica vocale e strumentale in luoghi sacri. «Architettura sonora geometrizzante e lucido lirismo»[2] vengono sapientemente coniugati grazie all'intervento di cantori che erano anche abilissimi strumentisti, capaci di raddoppiare — o sostituire — le voci, imprimendo alla scrittura musicale un'inedita ampiezza di orizzonti. Il *cantus fimus* che ne costituisce l'introito,

Terribilis est locus iste, intonato da due *tenor* a distanza di quinta, rammenta come il luogo incuta rispetto, capolavoro dell'architettura rinascimentale coronata dalla cupola di Filippo Brunelleschi, all'epoca la più grande del mondo. Proprio il legame con l'architettura del sito ha suscitato, a partire dal 1973, un acceso dibattito storiografico tra chi ha sostenuto che le strutture proporzionali del mottetto fossero da mettere in relazione con quelle del tempio e chi, invece, le ha correlate a quelle del Tempio di Salomone o alla complessa simbologia dell'Apocalisse, nel desiderio di dimostrare come la Firenze del Quattrocento volesse esemplare la nuova Gerusalemme celeste.[3] È sorprendente considerare come proprio la musica costituisse la sintesi perfetta tra senso delle proporzioni e numerologia, all'origine delle ardite campiture architettoniche ereditate dalla classicità, ma rielaborate con chiara impronta umanista. *Nuper rosarum flores* realizza infatti una:

«[…] conjunction [that] will not suprise Zeitgeist-believers, but it does puzzle […] as to its ground of possibility and implications. […] Architecture, so functionalist and gravity-bound, is the most physical and material of all artistic media; although its spaces and masses may be diligently shaped and ordered by number and proportion, music — especially polyphony — is itself quintessentially proportion and number. […] Thus, one could almost say that at some point in the period an instance of dense musical representation of architecture was an event fated to happen. That it appears to have happened in Florence is not surprising.»[4]

La Firenze medicea diventa, dunque, culla di una riflessione che valica e infrange le frontiere tra le arti, seguendo le istanze di un ideale di bellezza che informa ogni aspetto della vita quotidiana. Quanto a Dufay, la sua produzione coeva lo dimostra sensibile non solo all'architettura — ma anche alle giovani fanciulle, cui dedica anche il mottetto *Mirandas parit hæc urbs Florentina puellas* per celebrarne l'avvenenza e il fascino gentile. Sulla scorta del confronto con un altro componimento, *Salve flos tuscæ*, è stato pure adombrato che il musicista fosse, al tempo stesso, autore del testo poetico, quasi a voler preservare un'unità d'intenti tra parole e musica, essenziale per cogliere l'estetica cortese del tempo.[5]

È in questo contesto — tra feste e giostre, cortei e sfilate, ispirazioni architettoniche, pittoriche e letterarie — che ci precipita il saggio biografico di Giovanna Strano, vibrante affresco di un'epoca dominata dalla presenza del Magnifico, che permea la vita culturale fiorentina sulla base di due idee, fondamentali per comprendere le strategie culturali di uno tra i più grandi governanti di tutti i tempi: il mecenatismo e il cosmopolitismo. Subentrando a Cosimo, *pater patriæ*, Lorenzo si circonda infatti di Pulci e di Poliziano, Verrocchio e Sangallo, Lippi e Botticelli, Ficino, Mirandola e Maiano, ubertoso humus sociale e politico su cui alligna uno straordinario fermento artistico.

L'esempio di Dufay, appena menzionato, è sintomatico di un sentimento di accoglienza di cui anche Simonetta Vespucci è testimonianza, pronta a ricevere tutti gli

onori riservati, con fasto ed eleganza, alla sua incomparabile bellezza. Ma una seconda figura — accanto a quella del musicista franco-fiammingo — si staglia nell'orizzonte fiorentino, ed è quella di Heinrich Isaac (1450? - 1517), meglio noto nei territori italiani come Arrigo d'Ugo o Arrigo il Tedesco, che dopo l'apprendistato nelle Fiandre e gli inizi della carriera alla corte di Innsbruck si stabilisce a Firenze. Qui dapprima integra la cappella del battistero di San Giovanni — in servizio anche alla Cattedrale e alla Santissima Annunziata — quindi subentra ad Antonio Squarcialupi come organista e maestro del coro alla corte dei Medici. Non solo: è amico e "musico" di Lorenzo, di cui ammaestra i figli, forse Lorenzo e Pietro ma sicuramente Giovanni, che ascenderà il soglio pontificio nel 1513 con il nome di Leone X. Il legame che instaura con la capitale toscana è talmente forte da resistere al tempo e agli inevitabili rovesci della politica. Dopo la morte di Lorenzo, nel 1492, e la cacciata dei Medici, due anni più tardi, decide di rimanere a Firenze, città dove contrae matrimonio con Bartolomea Bello e acquista una casa, che manterrà vita natural durante tanto da farne menzione nel suo lascito testamentario. Benché dal 1497 passi al servizio di Massimiliano I, dapprima a Innsbruck quindi a Costanza, la sua presenza a Firenze è attestata a tratti dopo il 1499 e soprattutto dopo la restaurazione medicea (1512), quindi stabilmente fino alla morte, occorsa nel 1515.

Quanto sopra efficacemente illustra il profilo di un musicista eclettico, cosmopolita, così come la stupefacente apertura culturale della città toscana, cui Isaac fornisce un contributo di capitale importanza non solo nel genere sacro, tappa indispensabile nella carriera pubblica di ogni musicista, ma anche nella dimensione più squisitamente profana, che lo vede impegnato in canti carnascialeschi e ballate al fianco dell'amatissimo Lorenzo (*Un dì lieto giammai*) e di Angelo Poliziano (*Questo mostrarsi adirata di fuori*). Radicato nel contesto culturale urbano, attento all'opera di colleghi come Bartolomeo degli Organi o Alessandro Coppini, Isaac impreziosisce con il suo lavoro complesse trattative diplomatiche: Lorenzo decide di omaggiarne i manoscritti musicali agli ambasciatori di Venezia e di Roma come al duca Sigismondo d'Austria, segno di un'autorevolezza acquisita su scala internazionale.

Un'attività ad ampio raggio, che raggiunge il culmine quando, alla morte del mecenate,

«La capacità di comunicare sensi di commozione risplende in un mottetto come *Quis dabit capiti meo aquam*: parole di Angelo Poliziano in morte di Lorenzo il Magnifico rappresentate in canto con acuta coerenza, dal lugubre statico inizio d'accordi vuoti fino al disegno discendente ostinato su "*Et requiescat in pace*", quando allusivamente tace il *tenor*, per finire.»[6]

È un componimento di scabra, intensa emozione, che schiude la strada non solo alla straziante intensità del lamento d'epoca barocca, ma diventa epitome del tramonto di un'epoca, della fine di un tempo fondato sulla capacità dell'uomo di incidere sul

destino della musica, della cultura, dell'arte. È una dolce, triste catena quella che unisce Isaac a Lorenzo e Lorenzo a Simonetta: a cui il Magnifico aveva dedicato un sonetto al momento della prematura scomparsa, *O chiara stella che co' raggi tuoi*, in cui la vedeva brillare, stella tra gli astri che risplendono nel firmamento. Unendo queste linee, trame sottili eppur saldissime d'ineguagliati sodalizi artistici, si ricava l'immagine di una suggestiva costellazione immaginaria, che non ha mai smesso di sfolgorare.

Note

1. Giannozzo Manetti, *Oratio de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicæ florentinæ*, 1436.

2. Claudio Gallico, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Torino, EDT, 1991, p. 8.

3. Cfr. Charles Warren, *Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet*, «The Musical Quarterly», LIX, 1973, pp. 92-105; Craig Wright, *Dufay's 'Nuper rosarum flores', King Solomon's Temple and the Veneration of the Virgin*, «Journal of the American Musicological Society», XLVII, 1994, pp. 395-441; Marvin Trachtenberg, *Architecture and Music Reunited. A New Reading of Dufay's 'Nuper rosarum flores' and the Cathedral of Florence*, «Renaissance Quarterly», 3/LIV, 2001, pp. 740-775; Emanuele Gasparini, *Tra musica e architettura. Il 'Nuper rosarum flores' di Dufay e la brunelleschiana cupola di Santa Maria del Fiore*, «Musica/Realtà», XXX, 2009, pp, 29-59.

4. Marvin Trachtenberg, *op. cit*, p. 773.

5. Su questa interpretazione cfr. Leofranc Holford-Strevens, *Du Fay the Poet? Problems in the Texts of his Motets*, «Early Music History», XVI, 1997, pp. 110-113.

6. Claudio Gallico, *op. cit.*, pp. 24-25. Sulle complesse vicende legate alla trasmissione del palinsesto musicale, cfr. Allan W. Atlas, *A Note on Isaac's 'Quis dabit capiti meo aquam'*, «Journal of the American Musicological Society», 1/XXVII, 1974, pp. 103-110.

Contributo fotografico

Art Couture, abiti di Gisella Scibona.

Abiti della sezione Moda dell'Accademia di Belle Arti di Catania, curata dalla Prof.ssa Liliana Nigro.

Abiti della sezione Moda dell'Accademia di Belle Arti di Catania, curata dalla Prof.ssa Liliana Nigro.

10:25
mercoledì
3 aprile

Presentazione del libro *La Diva Simonetta*, Palazzo della Cultura, Catania, 2019.

Presentazione del libro *La Diva Simonetta*, Palazzo della Cultura, Catania, 2019.

Palazzo della Cultura, Catania, 2019.

Ornella Fazzina

Docente di Storia dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Catania. Storico e critico d'arte, i suoi interessi spaziano dalle arti visive all'architettura, alla museologia, museografia, didattica museale e ai beni culturali. Ha pubblicato testi sui musei d'arte contemporanea ed ha al suo attivo numerose pubblicazioni di cataloghi d'arte contemporanea con case editrici nazionali. È curatrice di mostre sia in Italia che all'estero. Collabora con riviste d'arte a livello regionale e nazionale.

Angela Gallaro Goracci

Docente, scenografa e costumista. Alcune tra le rappresentazioni in teatri italiani e stranieri: *La baracca dei comici* di Garcia Lorca, regia di Ugo Gregoretti, *I Beati Paoli* da Luigi Natoli, *La Concessione del telefono* di Andrea Camilleri, *Re Lear* di William Shakespeare tutte produzioni del Teatro Stabile di Catania. Dal 2015 ad oggi firma le produzioni teatrali per le Dionisiache Teatro Greco di Segesta, Premio alla carriera Domenico Danzuso città di Catania 2017. Svolge anche un'attività artistica nel suo *atelier* di Siracusa e sempre più spesso fa convivere ricerca pittorica e soluzioni sceniche.

Giuseppe Montemagno

Insegna discipline storico-musicologiche nelle Accademie di Belle Arti di Catania e di Palermo e nell'Istituto Superiore di Studi Musicali "V. Bellini" di Catania. Dal 2003 collabora anche con il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, per il quale svolge regolarmente seminari e laboratori didattici, e dal 2015 è redattore unico del «Bollettino di studi belliniani».

Liliana Nigro

Docente all'Accademia di Belle Arti di Catania con quattro cattedre inerenti alla Storia del costume per lo spettacolo e all'organizzazione di grandi eventi, curatrice da diciotto anni di *kermesse-performance* dedicate a S.Agata, è ideatrice e direttore artistico di manifestazioni a sfondo sociale e artistico, di progetti di moda-arte-spettacolo quali: *Vestire l'icona*, Piazza Armerina in occasione della visita di Papa Francesco; *Le donne del vate* dedicata a Gabriele D'Annunzio; dedicato al periodo futurista; Targa Florio tra la belle epoque e la sicilianità; mostra e sfilata dedicata a Tomasi di Lampedusa.

Gisella Scibona

Il suo progetto di *ART COUTURE*, prevede la ricerca, lo studio, la progettazione e la realizzazione di abiti di alta moda che richiamano opere di artisti famosi. La prima collezione è composta da otto abiti ispirati alle opere di Van Gogh. Un altro artista al quale si è ispirata è Amedeo Modigliani, oggi esposto a Palermo. Al libro *La diva Simonetta* sono stati affiancati tre abiti che richiamano le opere di Botticelli: la *Primavera*, la *Fortezza*, la *Nascita di Venere*.

Giovanna Strano

Dirigente Scolastico e scrittrice. Ha pubblicato manuali di preparazione dei dirigenti scolastici e scrive su riviste con contributi inerenti all'ambito educativo, formativo e artistico. È curatrice scientifica della mostra *Van Gogh Multimedia Experience* nelle edizioni di Monreale, Venezia e Torino.
Nell'ambito delle scrittura creativa recentemente ha pubblicato il romanzo *Vincent in Love – il lavoro dell'anima* edito da Cairo. Ultima pubblicazione *La Diva Simonetta - la sans par* Aiep Editore.

Vittorio Ugo Vicari

Storico dell'arte, della moda e del costume di scena. Catalogatore dell'abito antico e dei suoi accessori. Conservatore del tessile antico.
Docente all'Accademia di Belle Arti di Catania titolare delle cattedre di "Storia dell'arte contemporanea", "Storia della moda" e "Storia del costume".