

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea

PROGETTAZIONE E GESTIONE DEL TURISMO CULTURALE

SIMONETTA CATTANEO VESPUCCI: MUSA E ICONA DI BELLEZZA NELLA FIRENZE MEDICEA

Relatore: Prof. Enrico Zucchi

Laureanda: Camilla Schiavo

Matricola: 2049251

Anno Accademico

2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO I - CONTESTO STORICO-LETTERARIO E LA FIGURA DI SIMONETTA	5
1.1 Firenze nel Rinascimento	5
1.1.1 Il Rinascimento italiano: panoramica generale	5
1.1.2 Firenze nel Quattrocento: ambiente politico, economico e culturale	7
1.1.3 La Firenze di Lorenzo de' Medici: il Magnifico	9
1.2 L'Umanesimo e la sua evoluzione a Firenze	12
1.2.1 L'Umanesimo: definizione e principi	13
1.2.2 L'Umanesimo fiorentino: civile e laurenziano	15
1.3 La figura di Simonetta Cattaneo Vespucci	17
1.3.1 Vita e bellezza: la donna più bella di Firenze	17
1.3.2 L'alone di mistero: informazioni scarse e morte prematura	19
CAPITOLO II - LA BELLEZZA DI SIMONETTA CANTATA DAI POETI FIORENTINI	21
2.1 Le Stanze per la giostra: il poemetto di Angelo Poliziano	21
2.1.1 Angelo Poliziano	21
2.1.2 Le Stanze per la giostra	25
2.2 "O chiara stella": i sonetti di Lorenzo de' Medici	31
2.2.1 Lorenzo de' Medici: poeta	31
2.2.2 I quattro sonetti in onore di Simonetta	34
CAPITOLO III - IL VOLTO CELATO DIETRO LE VENERI DI BOTTICELLI	43
3.1 Botticelli e la musa Simonetta: mito o realtà?	43
3.1.1 Sandro Botticelli	43
3.1.2 L'enigma della musa di Botticelli	49
3.2 Le Veneri di Botticelli	54
3.2.1 Sandro Botticelli, "La Primavera"	55
3.2.2 Sandro Botticelli, "La nascita di Venere"	60
CONCLUSIONI	65
BIBLIOGRAFIA	67
SITOGRAFIA	69

INTRODUZIONE

Mediante questo elaborato desidero narrare la storia di Simonetta Cattaneo Vespucci, una donna di straordinaria bellezza che ha affascinato poeti e artisti nella Firenze di Lorenzo de' Medici. Ritenuta dai suoi contemporanei la donna più bella di Firenze, rimane ancora oggi un'icona di bellezza e volto emblematico del Rinascimento italiano. Ciò che rende la sua figura ancora più interessante è l'alone di mistero che la circonda. Le informazioni su di lei sono scarse, e la sua vita fu breve, poiché morì a soli 23 anni. Nonostante ciò, la sua bellezza ebbe grande impatto su personaggi di spicco dell'epoca: il poeta Angelo Poliziano la celebrò nelle *Stanze per la Giostra*, Lorenzo il Magnifico le dedicò quattro graziosi sonetti, Sandro Botticelli la dipinse presumibilmente in numerosi quadri anche dopo la sua morte, e soprattutto Giuliano de' Medici l'amò e forse fu ricambiato.

Il mio interesse per la figura di Simonetta è nato qualche anno fa dopo aver letto il romanzo *L'ultima rosa di aprile* di Simona Bertocchi, il quale traccia una biografia coinvolgente tra storia e narrazione. Desidero ora approfondire questo argomento attraverso uno studio più dettagliato, analizzando gli scritti di Poliziano e Lorenzo de' Medici. L'elaborato mira a tracciare la vita di questa giovane donna che ha lasciato un'impronta indelebile non solo nella letteratura e nell'arte rinascimentale, ma anche nell'immaginario collettivo passato e presente.

La tesi è suddivisa in tre capitoli: il primo capitolo offre un'introduzione al contesto storico-letterario della Firenze quattrocentesca e presenta la protagonista di questo studio. Nel secondo capitolo, si procede con l'analisi del poemetto di Poliziano e dei sonetti di Lorenzo de' Medici al fine di comprendere Simonetta attraverso le loro parole. Infine, il terzo capitolo si concentra sulla sua presunta rappresentazione artistica e sul rapporto con Sandro Botticelli, esplorando se questa connessione sia semplicemente una leggenda o se possa contenere un fondo di verità.

La breve vita di Simonetta Cattaneo si intreccia tra arte e letteratura; nelle conclusioni finali di questo lavoro, verranno confrontate per individuare similitudini e differenze significative tra la rappresentazione artistica e quella letteraria di questa musa del Rinascimento italiano.

CAPITOLO I

CONTESTO STORICO-LETTERARIO E LA FIGURA DI SIMONETTA

1.1 Firenze nel Rinascimento

Il Rinascimento italiano, iniziato tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, segnò un'epoca di straordinario rinnovamento culturale, artistico e filosofico, con Firenze al centro di questo fermento. Questo periodo, contrapposto al Medioevo, fu caratterizzato dalla riscoperta dell'antico e da un nuovo umanesimo che esaltava la ragione e la cultura laica. A guidare questa trasformazione furono figure come Cosimo e Lorenzo de' Medici, i quali, attraverso il mecenatismo e l'abilità politica, resero Firenze la culla di innovazione e creatività della penisola, gettando le basi per la stagione d'oro fiorentina.

1.1.1 Il Rinascimento italiano: panoramica generale

L'inizio del XV secolo segna l'avvento di un'epoca nuova, portatrice di un rinnovamento profondo nella scena letteraria, artistica e culturale della penisola italiana. Il termine "Rinascimento", coniato nel XIX secolo, si riferisce a questo periodo che inizia tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, caratterizzato da una straordinaria fioritura delle arti, della filosofia e delle lettere. Fin dagli albori, questo nuovo concetto è stato contrapposto al secolo precedente, poiché molte delle sue caratteristiche sono in completa antitesi. Il Medioevo era percepito come un periodo buio, "l'età Oscura", dominata dall'arretratezza, dalla superstizione, dall'ignoranza, e dall'oppressione della Chiesa. Il Rinascimento, al contrario, ha portato una nuova luce, combattendo le oscure tenebre dei secoli precedenti attraverso la razionalità, il rinnovamento, il risveglio culturale, la modernità e, soprattutto, la riscoperta dell'antico. Gli intellettuali del Rinascimento si consideravano superiori ai loro recenti predecessori e guardavano con disprezzo il Medioevo, ritenendolo un'epoca di transizione che sembrava essere quasi d'intralcio tra due periodi storici a loro avviso ben più significativi.

L'elaborazione delle nuove tendenze culturali ebbe come fulcro proprio la città di Firenze. Gli intellettuali fiorentini, desiderosi di rinascere la sapienza antica,

definirono l'arte medievale come "gotica", un termine scelto appositamente per evocare l'immagine dei Goti, i barbari che saccheggiarono Roma ben due volte. In questo modo, stigmatizzarono il Medioevo come un'epoca di oscurità e decadenza.

In letteratura il nuovo impulso dato dalla riscoperta degli autori antichi e degli studi classici porta alla formazione di una sensibilità moderna che prende il nome di Umanesimo. Lo sguardo verso il passato comporta una visione più incentrata sull'uomo e meno verso Dio, la cultura diventa più laica e scientifica e il potere della Chiesa inizia a perdere la sua presa sulle menti degli umanisti.

La nuova direzione culturale si riflette anche nel campo artistico, la visione che l'uomo ha sul mondo cambia e con essa anche la sua rappresentazione figurativa. Gli artisti iniziano a considerare le leggi matematiche e geometriche nelle loro opere, si affinano gli studi sulla prospettiva e la composizione gerarchica medievale lascia il posto all'uso delle proporzioni reali. Iniziano ad affermarsi anche le prime teorie sull'arte poiché essa viene discussa e insegnata pubblicamente, le tecniche non vengono più trasmesse segretamente dal maestro all'allievo. Firenze è la culla di molteplici artisti attivi in questo periodo ed il clima è estremamente stimolante, grazie anche al mecenatismo delle ricche famiglie della città che spingevano verso un rinnovamento culturale e sociale. La pittura rivendica un riconoscimento più elevato e inizia a non essere più considerata un'arte meccanica, bensì un'arte liberale. Questo cambiamento avviene perché non è più considerata una mera pratica artigianale, ma un approfondito studio della natura, della matematica, della mitologia e del Vangelo.

Così come per l'arte, anche la politica inizia ad essere esaminata con un approccio sperimentale, attraverso nuove teorie e metodi da dover poi applicare alla pratica di governo. L'intellettuale assume il ruolo di osservatore sociale, cercando di identificare leggi e modelli di comportamento, e si impegna attivamente nella vita pubblica cittadina. Molti di loro diventano influenti consiglieri dei potenti a comando, con figure come Niccolò Machiavelli che spiccano tra gli ispiratori dei leader del tempo.

In aggiunta è importante ricordare che Johann Gutenberg di Magonza, intorno al 1436, rivoluzionò il mondo della comunicazione con l'invenzione della stampa a caratteri mobili. La stampa divenne un catalizzatore cruciale per la diffusione della cultura, superando le limitazioni della copia manuale, che per secoli aveva reso i manoscritti costosi e difficilmente accessibili. Di conseguenza, il libro iniziò a perdere il

suo status esclusivo di bene di lusso riservato a pochi privilegiati, generando enormi ripercussioni sociali, politiche e culturali.

1.1.2 Firenze nel Quattrocento: ambiente politico, economico e culturale

Il Quattrocento a Firenze fu un secolo di grande intensità, caratterizzato da una serie di eventi che culminarono in una profonda crisi politica, la cui manifestazione più significativa fu il conflitto tra le fazioni oligarchiche e i sostenitori dei Medici. La famiglia Medici, indiscussa protagonista non solo del XV secolo, ma dell'intera storia fiorentina, già nel XIII secolo si distingueva come una delle casate più influenti d'Italia. Il loro successo era inizialmente dovuto ad attività di tipo commerciale, le quali gli permisero ben presto di acquisire una vasta influenza anche sulla politica. Tuttavia, per ottenere il potere, i Medici dovettero affrontare un'altra famiglia, quella degli Albizi, che dominò la scena politica fiorentina dal 1382 al 1434.

La città di Firenze a fine Trecento era solo formalmente una repubblica, ormai il potere era detenuto dalle ricche famiglie di antica casata, costituendo di fatto un'oligarchia. La famiglia degli Albizi primeggiava su tutte, avendo ottenuto potere anche all'estero grazie alla loro abilità in politica e al commercio della lana, vollero fortemente evitare la trasformazione di Firenze in Signoria come stava avvenendo in altre corti d'Italia. Maso degli Albizi si sbarazzò delle famiglie avversarie e governò sulla città fino al 1417 quando morì, lasciando tutto nelle mani del figlio Rinaldo. Egli entrò in conflitto con Giovanni de' Medici quando decise di ridurre il numero delle Arti a 7, invece delle stabilite 14, questo perché lo preoccupava la rapida ascesa al potere delle Arti Minori. Con questa mossa, riuscì non solo a raggiungere il suo obiettivo, ma anche a sbarazzarsi di molti filomedicei.

Giovanni di Bicci de' Medici fu considerato il più ricco banchiere d'Italia nel XV secolo, egli infatti iniziò gestendo il banco familiare romano, e successivamente quello fiorentino. Il complicato sistema bancario, che stabilì il glorioso destino della famiglia, fu però ideato dal brillante Vieri di Cambio de' Medici, il quale aveva istituito una serie di filiali in tutta Europa gestite dai suoi famigliari. Giovanni divenne socio del banco di cambio quando Vieri si ritirò dagli affari, e nel 1397 la sede principale venne ufficialmente stabilita a Firenze, sotto la guida di Giovanni di Bicci, affiancato dal socio Benedetto Bardi. Nel contempo, Giovanni intraprese anche una promettente carriera

politica, che culminò nel 1421 con l'assunzione della più alta carica della Repubblica, quella di gonfaloniere di giustizia. Inoltre egli destinò notevoli risorse all'ampliamento della chiesa di San Lorenzo, affidando i lavori al celebre architetto Filippo Brunelleschi. Sempre a lui si deve la creazione del primo nucleo di Palazzo Medici, realizzato mediante l'aggregazione di edifici adiacenti al patrimonio immobiliare ereditato.

Cosimo de' Medici, detto il Vecchio, era il primogenito di Giovanni, venne educato alla cultura umanistica, che iniziava in quel periodo a fare la sua comparsa nelle corti della penisola, dal suo precettore Roberto de' Rossi, allievo di Coluccio Salutati. Apprese inoltre la filosofia, la teologia, il greco, il latino e anche l'arabo. Degno successore di suo padre, Cosimo si immerse presto nella politica e nella gestione degli affari di famiglia. Grazie a strategie di alleanze e accordi matrimoniali ben pianificati, costruì una solida rete di sostenitori. Nel 1433, tuttavia, un complotto progettato da Rinaldo degli Albizi e Palla Strozzi portò al suo arresto con l'accusa di tirannide, costringendolo all'esilio per dieci anni a Padova. L'anno successivo l'esilio fu revocato e Cosimo poté tornare trionfante in patria, assumendo il controllo della città e bandendo tutti i membri dell'aristocrazia antimedicca. Cosimo il Vecchio, pur rifiutando titoli onorifici, divenne il primo signore di Firenze, riuscendo a centralizzare completamente il suo potere mentre mantenne l'apparenza di Firenze come un Comune indipendente. Con grande argutezza egli capì che il popolo fiorentino era profondamente legato alla tradizione repubblicana e che la volontà di libertà cittadina era ancora troppo radicata per essere messa al bando. Per questo motivo, evitò di apportare cambiamenti alle istituzioni, ma mantenne un controllo rigido e silenzioso sulla vita politica della città che prese il nome di "principato occulto". Tra le altre imprese da lui compiute dobbiamo assolutamente ricordare il suo impegno illuminato come mecenate di artisti e letterati, la fondazione della biblioteca Laurenziana e dell'Accademia neoplatonica. Cosimo attraverso la sua intelligenza e le sue abilità politiche ottenne il dominio della città e l'appoggio del popolo, ponendo le basi per l'era d'oro fiorentina che ebbe il suo massimo splendore con il nipote Lorenzo. Dopo aver governato per circa trent'anni, morì nel 1464 a causa della gotta, una malattia ereditaria che successivamente colpì anche suo figlio Piero, soprannominato il Gottoso. Egli governò solo per un breve periodo, fino al 1469, e poi lasciò tutto nelle mani del giovanissimo Lorenzo. Cosimo fu pianto da tutti i cittadini fiorentini, i funerali si svolsero con grande solennità e venne

seppellito nella chiesa di San Lorenzo. Niccolò Machiavelli, nelle *Istorie Fiorentine*, scrisse che Cosimo fu nominato “Padre della Patria”¹ per pubblico decreto sopra la sua tomba, a testimonianza dell’importanza che aveva avuto per il popolo fiorentino.

1.1.3 La Firenze di Lorenzo de’ Medici: il Magnifico

Lorenzo de’ Medici nacque a Firenze il primo gennaio del 1449, nel palazzo di famiglia, da Piero de’ Medici e Lucrezia Tornabuoni, una nobildonna della città. Fin dalla tenera età, ricevette un’educazione ampia e raffinata, favorita dal vivace clima intellettuale della corte fiorentina. Questo ambiente gli permise di apprendere il latino, il greco, la poesia, la musica e la filosofia. Tuttavia, suo nonno Cosimo, esortò costantemente suo figlio Piero a istruire i figli, Lorenzo e Giuliano, alla politica. Lorenzo dimostrò fin da adolescente un talento straordinario in questo ambito e, alla morte prematura di Piero a soli 51 anni, dopo appena cinque anni di governo, il giovane Lorenzo, appena ventunenne, si trovò a guidare le sorti della famiglia e della città di Firenze. Prima di lui, il nonno Cosimo e il padre Piero avevano assunto la carica massima della Repubblica fiorentina, quella di gonfaloniere di giustizia che prevedeva di essere investiti del titolo onorifico di “Magnifico Messere”. La regola prevedeva che la carica fosse assunta solo al compimento dei 45 anni, ma un’eccezione fu fatta per Lorenzo. I principali della città lo implorarono di prendere il controllo dello “Stato” nonostante la sua giovane età, un gesto che gli valse in seguito il titolo di “Magnifico”. Lucrezia Donati, gentildonna fiorentina, fu colei che gli stregò il cuore fin dalla giovane età e a cui dedicò la vittoria del torneo combattuto in piazza Santa Croce il 7 febbraio 1469. Lo stesso anno, poco prima della morte del padre, Lorenzo compì una scelta politica strategica riguardo al matrimonio, decidendo di sposare Clarice Orsini, appartenente a una delle più illustri famiglie dell’aristocrazia romana. Il suo obiettivo era rafforzare i legami con Roma, ma il popolo fiorentino non riuscì mai ad accettare questa decisione, poiché non desiderava che il proprio signore avesse una moglie “forestiera”. Il Magnifico, attraverso una serie di brillanti azioni politiche, consolidò il suo controllo sulla città e si posizionò al centro degli equilibri tra gli Stati italiani, diventando un garante di stabilità. Il suo ruolo di abile mediatore gli valse l’appellativo

¹ Niccolò Machiavelli, *Le Istorie Fiorentine*, Unione tipografico-editrice, Torino, 1867, Libro VII, Capitolo VI, p. 278.

di “ago della bilancia” della politica italiana, un riconoscimento che elogia le sue straordinarie capacità diplomatiche.

Nel 1462, Lorenzo intraprese una guerra contro Volterra per consolidare il proprio potere sui territori toscani, tuttavia, questa mossa non piacque a papa Sisto IV della Rovere. Già in precedenza, i rapporti con il pontefice si erano incrinati, e con questa azione Lorenzo peggiorò ulteriormente le relazioni con Roma; inoltre il Sisto IV ambiva ad impadronirsi dei territori medicei per assegnarli ai suoi nipoti. Nel 1478, infatti, il Papa e l'arcivescovo di Pisa Francesco Salviati diedero il loro assenso alla celeberrima congiura dei Pazzi, che fu senza dubbio il momento più critico della signoria laurenziana. Il 26 aprile del 1478 la famiglia Pazzi, potenti rivali dei Medici, orchestrò la congiura insieme ad altri alleati, attaccarono senza pietà Lorenzo e il fratello minore Giuliano durante la messa in Santa Maria del Fiore, il loro intento era quello di far cadere il potere mediceo a Firenze in modo da favorire il papato. Approfittarono della santa messa di Pasqua celebrata dal cardinale Riario, ospite a Firenze della famiglia Pazzi, in quanto sapevano che i due fratelli sarebbero stati costretti a partecipare entrambi. Pianificarono un attacco simultaneo: Giuliano sarebbe stato assassinato da Francesco de' Pazzi e Bernardo Bandini, mentre a Giovan Battista Montesecco fu affidato il compito di uccidere Lorenzo. Tuttavia, Montesecco si rifiutò di eseguire il crimine, costringendo a designare all'ultimo momento due sostituti, Messer Antonio da Volterra e Stefano sacerdote, che Machiavelli nelle *Istorie Fiorentine* definì inadeguati nel portare a termine l'impresa, “duoi che per pratica e per natura erano a tanta impresa inettissimi”². Giuliano venne vigliaccamente colpito alle spalle da Bernardo Bandini con un'arma corta, cadde a terra e su di esso si scagliò Francesco de' Pazzi che lo riempì di ferite e colpi mortali. Lorenzo, aggredito contemporaneamente, grazie alla protezione dei suoi fedeli amici (tra cui Poliziano) e alla negligenza dei due assalitori riuscì a sfuggire e a barricarsi all'interno della sacrestia, subendo una ferita alla gola. I due fratelli Medici erano consapevoli dell'ostilità della famiglia Pazzi nei loro confronti, ma non immaginavano certo un attacco così violento, per questo motivo, si trovarono impreparati e senza armature. Come scrisse Machiavelli sempre nelle *Istorie Fiorentine* “civilmente e non con tanta violenza l'avessero a fare”³, ci fa capire come i due fratelli si aspettavano un affronto

² Ivi, Libro VIII, Capitolo V, p. 314.

³ Ivi, Libro VIII, Capitolo VI, p. 316.

più civile, non una simile brutalità. La reazione del popolo fu totalmente inaspettata ai congiurati: i fiorentini si avventarono ferocemente contro i responsabili del crimine, schierandosi in difesa del loro “principe”. Le azioni di Lorenzo furono altrettanto spietate; fece rintracciare e giustiziare tutti i colpevoli, primi fra tutti Francesco e Jacopo de’ Pazzi che vennero impiccati alle finestre di Palazzo Vecchio. Alla famiglia Pazzi inflisse ulteriori punizioni: la confisca dei loro beni, la rimozione di tutti i loro stemmi dalla città e la *damnatio memoriae*, ossia la cancellazione definitiva del loro nome da ogni documento ufficiale. Una volta vendicato il delitto, si celebrarono pubblicamente i funerali di Giuliano, il quale fu pianto da tutto il popolo fiorentino. Tuttavia, l’impiccagione dell’arcivescovo Salviati fu un affronto che papa Sisto IV non poté tollerare; in risposta, scomunicò Lorenzo de’ Medici e pose la città di Firenze sotto interdetto. Lorenzo, comprendendo la gravità della situazione, decise di risolvere il problema personalmente, recandosi dal re di Napoli Ferdinando d’Aragona, membro dello schieramento antimedicino e alleato del Papa. I due siglarono un patto di non belligeranza, che isolò il pontefice e lo costrinse ad accettare la pace. Dopo aver ristabilito i rapporti con il Papa, Lorenzo concesse addirittura al Botticelli e al Ghirlandaio di recarsi a Roma per affrescare la Cappella Sistina. Grazie al suo intuito politico, Lorenzo riuscì ancora una volta a influenzare le sorti della politica italiana, comprendendo l’importanza strategica dei rapporti di amicizia. Inoltre, la sua politica di accordi e alleanze lo portò a cercare sostegno da città come Siena, Lucca, Perugia, Bologna, Pietrasanta, Sarzana, Piancaldoli, Forlì e Faenza.

Dopo la morte del fratello Giuliano nel 1478, il Magnifico fu colpito da una serie di lutti: nel 1482 perse sua madre, Lucrezia Tornabuoni, e nel 1488 morì la moglie Clarice, madre dei suoi nove figli. Il popolo, che non l’aveva mai accettata pienamente, non la pianse nemmeno alla sua scomparsa, e Lorenzo stesso non ne fu profondamente addolorato. Infatti, la sua vita fu piacevolmente arricchita da numerose amanti, tra cui la nobildonna Lucrezia Donati, e dalle frequenti visite a donne di piacere nei casini che aveva creato.

Lorenzo il Magnifico così come suo padre e suo nonno prima di lui venne sopraffatto dal male ereditario che affliggeva la famiglia Medici: la gotta. L’8 aprile 1492 si spense prematuramente, circondato dai suoi amici nella villa di Careggi. Il popolo fiorentino fu travolto dal dolore profondo, il tipo di sofferenza che solo la

perdita di un uomo così influente e amato poteva suscitare. Lorenzo desiderava un rito funebre semplice, privo di sfarzi, e volle che la sua salma fosse sepolta nella basilica di San Lorenzo, chiesa di famiglia.

Verso gli ultimi anni di vita del Magnifico il clima a Firenze era radicalmente cambiato, lo sfarzo di corte, il fervore letterario e artistico erano state sostituite dal rigore cristiano, sfociato poi in censura morale, del frate domenicano Girolamo Savonarola. L'anti-Lorenzo per eccellenza, antiumanista e anticlassicista, predicava una vita austera e voleva liberare Firenze da quello che lui riteneva un "tiranno"; leggenda narra che persino in punto di morte gli negò l'estrema unzione. Dopo la morte di Lorenzo, il figlio Piero assunse il comando, ma senza il carisma e le abilità che avevano distinto il padre, il potere dei Medici entrò rapidamente in declino. Firenze passò sotto l'influenza del Savonarola, che avviò una riforma religiosa, denunciando la corruzione e la decadenza morale della Chiesa. Nel 1497, il frate domenicano organizzò il "Rogo delle vanità" in piazza della Signoria, dove furono bruciati i simboli del lusso e del peccato, quali disegni, maschere e libri profani. Tuttavia, quando si oppose a papa Alessandro VI, fu arrestato e condannato a morte sul rogo nel 1498.

1.2 L'Umanesimo e la sua evoluzione a Firenze

Il Quattrocento segna l'emergere di una nuova sensibilità culturale e intellettuale che trasforma il pensiero, la morale e la letteratura dell'epoca. L'Umanesimo rappresenta un movimento vasto e innovativo, proponendo una concezione dell'uomo radicalmente diversa rispetto al Medioevo, percepito come un periodo buio e arretrato. Al contrario, il Rinascimento porta una luce di razionalità, risveglio culturale e riscoperta dell'antico. In Italia, l'Umanesimo si declina in diverse forme, tra cui quella cortigiana, repubblicana, laica e cristiana, rispecchiando la varietà e la ricchezza culturale della penisola. In particolare, l'Umanesimo fiorentino si articola in due momenti distinti: una fase civile, legata ai valori repubblicani e alla comunità cittadina, e una fase laurenziana, influenzata dalla figura di Lorenzo de' Medici e dalla filosofia neoplatonica di Marsilio Ficino. Questo paragrafo esplora queste due fasi, mettendo in luce il ruolo cruciale degli intellettuali fiorentini nel panorama umanistico rinascimentale.

1.2.1 L'Umanesimo: definizione e principi

Il Quattrocento è spesso definito “il secolo dell'Umanesimo” perché rappresenta l'alba di una nuova sensibilità nel pensiero, nella cultura, nella morale e nella letteratura. L'Umanesimo è un vasto movimento intellettuale che si basa su principi innovativi e propone una nuova concezione dell'uomo.

Nel contesto dell'evoluzione del termine “Umanesimo” Giulio Ferroni spiega:

Il termine Umanesimo possiede una lunga storia alle spalle e deriva dall'espressione latina *studia humanitas* (ovvero “studi relativi all'umanità”), che si riferisce all'educazione “liberale” di tipo letterario e filosofico. La parola *humanista* entrò in uso nel XVI secolo per designare gli insegnanti di discipline letterarie, rimanendo in uso fino al XVIII secolo. La parola “Umanesimo” fu coniata successivamente, quando nel 1808 il pedagogista tedesco Friedrich Immanuel Niethammer decise di difendere gli studi classici nell'istruzione contro iniziative che volevano dare maggiore importanza alle discipline scientifiche. Infine, solo nel Novecento, il lemma è stato riconosciuto nella storiografia.⁴

Elemento cardine della letteratura umanistica è il ritorno all'antico, accessibile attraverso la riscoperta della cultura classica e lo studio dei poeti latini e greci. Alcuni intellettuali preferivano attingere da più fonti passate mentre altri prendevano come modello assoluto un unico autore. I principali scrittori antichi ritenuti modelli esemplari da imitare furono: Cicerone, Virgilio, Catullo, Orazio e Marziale.

Il precursore di questa riscoperta fu Petrarca, già nel secolo precedente, egli aveva accumulato, studiato e confrontato molteplici manoscritti antichi in modo da poter captare il pensiero e il sentimento dell'autore passato.

Assume un ruolo fondamentale la filologia che mira a comprendere, interpretare e analizzare la parola dell'autore, il compito degli umanisti si spinge però fino in profondità per poter raggiungere l'essenza pura dello scrittore antico. Inizia a presentarsi un nuovo interrogativo: il problema della lingua. Era stato proprio il Petrarca a contrapporre il latino degli scrittori antichi, considerato il vero latino, al latino medievale delle università e della Chiesa. Nel Quattrocento, tuttavia, il latino antico era considerato una lingua elitaria, accessibile solo agli intellettuali che avevano ricevuto un'adeguata istruzione, mentre restava inaccessibile alla maggioranza della

⁴ Giulio Ferroni, *Storia Della Letteratura Italiana. Dalle Origini Al Quattrocento*, Mondadori Università, Milano, 2012, p. 681.

popolazione. Il volgare, d'altro canto, era una lingua molto più pratica e comprensibile per tutti. Per gran parte del secolo queste due lingue si affiancano, tuttavia, il loro duplice utilizzo in letteratura generò pareri discordanti, suscitando dibattiti e discussioni sulla superiorità dell'una o dell'altra lingua. Il latino continuava a predominare nei generi più elevati dell'erudizione e della storiografia; inoltre, per le forme metriche del sonetto e della canzone, considerate "nobili", si preferiva l'uso del latino. Il volgare, invece, si affermava sempre più nella lirica, rispondendo al crescente desiderio di avvicinare la poesia al pubblico. Molteplici furono gli autori che scrissero testi e trattati in entrambe le lingue, quali Leon Battista Alberti, Poliziano e Boiardo. Verso la fine del secolo il volgare aveva non solo raggiunto pari dignità del latino, ma iniziò ad essere anche il più utilizzato in poesia.

L'educazione umanistica decide non seguire più le istituzioni quali la Chiesa e le università, sceglie luoghi alternativi come spazi privati, si tratta quindi di un'educazione che non segue la tradizione ed esplora nuove modalità. Scelsero un nuovo tipo di istruzione riprendendo il modello classico delle "accademie". L'accademia più famosa fu senza alcun dubbio quella platonica di Marsilio Ficino, originatasi a Firenze dopo la metà del Quattrocento.

Le caratteristiche generali dell'Umanesimo non si adattano a tutte le realtà, infatti l'Italia rinascimentale era politicamente frammentata, diverse erano le corti e le signorie, di conseguenza anche il pensiero umanistico si presentava sotto molteplici aspetti. Il policentrismo della penisola ha solo giovato alla fertilità culturale e letteraria garantendo un forte dinamismo. Nella maggior parte dei centri si sviluppò l'Umanesimo cortigiano, mentre a Venezia e Firenze attecchì un Umanesimo di tipo repubblicano. Tuttavia, esistono anche altre forme come l'Umanesimo laico e mondano, quello cristiano, quello filologico e quello filosofico. Questa varietà è resa possibile dagli innumerevoli spostamenti compiuti dai letterati da un centro all'altro. Gli intellettuali umanisti ebbero l'opportunità di sperimentare nuovi ambienti, studiare e influenzarsi reciprocamente. Questo fenomeno è un chiaro sintomo di grande elasticità intellettuale e apertura culturale.

1.2.2 L'Umanesimo fiorentino: civile e laurenziano

L'Umanesimo fiorentino è costituito dal susseguirsi di due momenti storico-letterari distinti: una prima fase, detta civile, caratterizzata dall'enfasi sul legame con la comunità cittadina e i valori repubblicani; e una seconda fase, denominata laurenziana, in onore di Lorenzo de' Medici.

L'Umanesimo civile prende forma a Firenze verso la fine del Trecento, grazie all'operato degli "umanisti-cancellieri" come Coluccio Salutati, Leonardo Bruni e Poggio Brandolini, fortemente influenzati dalle illustri figure di Dante, Petrarca e Boccaccio. Questo primo momento dell'Umanesimo fiorentino è profondamente radicato nelle istituzioni repubblicane e nella vita cittadina, vissuta con grande impegno morale e attivismo. I letterati erano estremamente legati alla Repubblica e al regime oligarchico che deteneva il potere a Firenze fino al ritorno dall'esilio di Cosimo il Vecchio, e partecipavano attivamente alle istituzioni politiche cittadine. Gli umanisti credevano fortemente nei valori di libertà rappresentati dalla Repubblica dell'antica Roma, inizia così a prendere piega il mito della Firenze portatrice di questi valori, la cosiddetta *florentina libertas*. La libertà fiorentina era motivo di orgoglio per tutto il popolo, che si vantava dei propri principi di uguaglianza e rispetto, in contrasto con la tirannide assolutista della signoria dei Visconti nel Ducato di Milano. Sebbene i temi politici fossero prevalenti in questa fase, non erano esclusivi, infatti vennero trattate anche altre tematiche, grazie anche agli incontri con umanisti di altri ambienti. Nel 1434, il potere della città passa dall'oligarchia alla famiglia Medici con l'istituzione della signoria. Molti umanisti del periodo civile si adattano al nuovo governo senza troppi problemi, nonostante il loro attaccamento ai valori repubblicani e alla *florentina libertas*.

L'Umanesimo laurenziano corrisponde alla seconda fase dell'Umanesimo fiorentino e in questa fase si registra il graduale abbandono delle tematiche civili, spinto da interessi di tipo filologici, letterari e filosofici. I principali protagonisti di questo momento letterario furono un gruppo di intellettuali riuniti attorno alla figura di Lorenzo de' Medici, ne facevano parte: Poliziano, Pico della Mirandola e i fratelli Pulci, Luigi e Luca. Il Magnifico raccolse l'eredità del nonno Cosimo non solo in ambito politico, ma anche in ambito letterario, continuando la diffusione del platonismo. Il messaggio di Platone era stato portato in Italia dal bizantino Gemisto Pletone, le sue

lezioni colpirono Cosimo de' Medici a tal punto da farlo diventare il fautore del ritorno del platonismo nel mondo occidentale. Fino a quel momento era stato Aristotele il punto di riferimento della filosofia e della morale medievale, ora invece Platone assume il controllo della filosofia umanista rinascimentale. Il progetto di Cosimo iniziò a prendere forma nel momento in cui divenne il protettore di Marsilio Ficino, figlio del suo medico personale, e studioso di medicina, astrologia e magia. Cosimo gli mise a disposizione la Villa di Careggi oltre che le opere in greco di Platone e dei neoplatonici, come Plotino, che lui tradusse in latino. Fu proprio in questa villa che egli poté riunire un gruppo di studiosi che presero poi il nome di Accademia Neoplatonica. Successivamente egli divenne punto di grande riferimento all'interno della corte medicea non solo per la diffusione della filosofia neoplatonica ma anche per la costruzione del proprio pensiero che volle elevare a vero e proprio modello di vita. Nel 1482 venne stampata la sua più grande opera *Theologia platonica de immortalitate animorum* (Teologia platonica sull'immortalità dell'anima), ed è interessante notare come decise di tradurre molti dei suoi scritti latini in volgare in modo da poter trasmettere ad un pubblico più ampio il proprio pensiero. Ficino mirava a unificare le tradizioni religiose e filosofiche dell'antichità, compatibili con il Cristianesimo; le sue teorie enfatizzavano la natura immortale dell'anima e l'importanza dell'uomo nell'universo ed inoltre sosteneva che l'anima fungesse da connessione tra il divino e il mortale, in quanto legata al corpo. L'uomo poteva sfuggire alla miseria della vita solo attraverso la contemplazione, scoprendo il vero significato dell'universo e comunicando con lo spirito divino, elevandosi così verso Dio. L'amore era visto come lo strumento essenziale per questo processo, l'uomo, considerato l'animale perfetto, doveva dominare la natura attraverso la magia e l'astrologia. Importante fu l'incontro con Pico della Mirandola che non volle mai identificarsi in una scuola di pensiero, in quanto si era formato a Padova sull'aristotelismo e l'averroismo, dopo l'avvicinamento al neoplatonismo rimase convinto della sua teoria secondo cui esiste un unico sapere originario dal quale discendono tutte le altre scuole di pensiero.

Fu così che il mecenatismo di Lorenzo e la sua sensibilità letteraria furono influenzate dalle diverse modalità di pensiero presenti all'interno della "brigata laurenziana", come il gusto popolare dei fratelli Pulci, la filosofia neoplatonica di Ficino, la poesia ricercata di Poliziano e l'ecclettismo filosofico di Pico. Lorenzo

proseguì quindi l'importante lavoro letterario e filosofico di Cosimo il Vecchio sostenendo gli umanisti fiorentini e rendendo Firenze il centro del neoplatonismo.

1.3 La figura di Simonetta Cattaneo Vespucci

Simonetta Cattaneo Vespucci è una delle figure più enigmatiche e affascinanti del Rinascimento fiorentino, una donna la cui straordinaria bellezza ha ispirato raffinati versi a numerosi poeti e si dice abbia influenzato anche alcune delle opere più celebri di Sandro Botticelli. La sua breve vita è stata caratterizzata da un legame profondo con le famiglie più influenti di Firenze, i Medici e i Vespucci, entrando a far parte della vita aristocratica della città. Nonostante il suo status sociale, molte informazioni su di lei rimangono avvolte nel mistero, alimentando leggende che mescolano realtà storica e fantasia letteraria. In questo paragrafo, esploreremo la vita di Simonetta, offrendo uno sguardo sulla sua breve, ma straordinaria esistenza.

1.3.1 Vita e bellezza: la donna più bella di Firenze

Simonetta Cattaneo nacque il 28 gennaio 1453 a Portovenere, un incantevole borgo ligure. È suggestivo pensare come colei che potrebbe aver ispirato la celebre “Venere” di Botticelli abbia avuto origine proprio in questo luogo, il cui nome sembra quasi profetico. I suoi genitori, Gaspare Cattaneo e Caterina Violante Spinola, avevano già avuto dodici figli prima di lei, e la madre aveva avuto anche altri due figli dal suo precedente matrimonio con il doge della Repubblica di Genova, Battista Campofregoso. La famiglia Cattaneo Della Volta, originaria di Genova, fu costretta a trasferirsi a causa di conflitti politici, e fu durante il soggiorno nella villa di Fezzano, presso Portovenere, che Simonetta venne alla luce. In realtà, non esistono documenti ufficiali che confermino questa informazione; tuttavia, nelle *Stanze per la Giostra*, Poliziano scrisse impersonando la donna le seguenti parole “ch’io nacqui in grembo a Venere”⁵. Questa espressione ha quindi lasciato intuire come Portovenere sia la vera provenienza della nostra protagonista. Paola Giovetti, nel suo studio legato al territorio di presunta origine di Simonetta, osserva:

⁵ Poliziano, *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di Davide Puccini, Garzanti, Milano, 1992, Libro I, Strofa 53, p. 48.

Il golfo di La Spezia era anticamente chiamato il golfo di Venere (*gulfus Veneris*) in quanto delimitato da due promontori dedicati alla dea: quello di Lerici, dove si trovava il tempio di Venere Ericina, e quello di Portovenere, dove c'è oggi la chiesa di San Pietro; inoltre una vicina insenatura è dedicata alle Grazie, le divinità che sempre accompagnano la dea dell'amore.⁶

Molto probabilmente la famiglia Cattaneo visse nel borgo marinaro del golfo di Venere fino al 1459 per poi trasferirsi a Piombino, ospiti alla corte di Jacopo III Appiani, il quale aveva sposato Battistina, figlia di primo matrimonio della madre di Simonetta. La bella bambina dai lunghi capelli biondi venne educata proprio in questo ambiente di alta società, ricevendo insegnamenti classici e cortesi.

Alla giovane età di sedici anni venne combinato il matrimonio con Marco Vespucci, suo coetaneo e figlio di Piero Vespucci, un importante uomo fiorentino. La famiglia Vespucci era strettamente legata alla famiglia Medici, Piero nello specifico era ambasciatore del Magnifico alla corte di Piombino. Simonetta, attraverso le nozze, portò alla famiglia Vespucci una ricca dote, in cambio la famiglia Cattaneo consolidava i suoi legami con Firenze. Il 1469, anno in cui i due sposi si stabilirono a Firenze, coincise con il passaggio di potere da Piero il Gottoso al figlio primogenito, Lorenzo. La vita di Simonetta si intrecciò strettamente con quella dei fratelli Medici, poiché, da nobildonna quale era, frequentava regolarmente le feste e i balli dell'élite fiorentina. Sin dal suo arrivo si sparse la voce riguardo la sua grazia e bellezza, la quale conquistò molti uomini dell'epoca, tra cui Lorenzo e Giuliano de' Medici, e persino Alfonso II d'Aragona, re di Napoli.

L'amore tra Simonetta e Giuliano era ben noto a tutti, probabilmente anche al marito di lei, la natura del loro legame è sempre stata oggetto di diverse interpretazioni: per alcuni era puramente platonico, mentre per altri andava oltre. In entrambi i casi, tuttavia, si ritiene che il sentimento tra i due fosse reciproco. Giuliano aveva la stessa età di Simonetta, ed essendo il secondogenito, non portava il peso della responsabilità governativa della città che invece era ricaduto sul fratello Lorenzo dopo la morte del padre. Machiavelli nelle *Istorie Fiorentine* lo descrisse come un uomo molto amato dal popolo e apprezzato per la sua generosità e umanità, specificando come possedesse queste qualità in misura eccezionale, più di quanto ci si potesse aspettare da qualcuno

⁶ Paola Giovetti, *La modella del Botticelli. Simonetta Cattaneo Vespucci simbolo del Rinascimento*, Edizioni Studio Tesi, Roma, 2015, p. 12.

del suo rango. Il momento più alto della loro vicenda amorosa avvenne il 28 gennaio 1475 durante la giostra tenuta in piazza Santa Croce, organizzata per celebrare la costituzione dell'accordo di pace tra Firenze, Milano e Venezia. Questo importante avvenimento ci viene narrato nelle celebri *Stanze per la giostra del magnifico Giuliano di Pietro de' Medici* del poeta Angelo Poliziano, attivo alla corte medicea in quegli anni e amico di lunga data dei fratelli Medici. La giostra è nota come "la giostra di Giuliano", poiché egli ottenne la vittoria, e in onore del suo successo dedicò il trionfo alla bella Simonetta, che fu così proclamata regina del torneo.

Questa donna affascinante, gentile e raffinata incantò molti dei suoi contemporanei, e anche dopo la morte, ne venne cantata la bellezza, dimostrando quanto il suo fascino impresse un segno profondo nei cuori degli uomini del suo tempo. Simonetta è ancora oggi icona di bellezza e simbolo di un'epoca, la sua figura incarna i valori e le caratteristiche fondamentali del Rinascimento, tutto ciò ha permesso quindi la creazione del suo mito e soprattutto l'ha resa immortale.

1.3.2 L'alone di mistero: informazioni scarse e morte prematura

La figura di Simonetta rimane ancora oggi avvolta nel mistero, poiché le informazioni che la riguardano, oltre ad essere scarse, provengono principalmente da opere letterarie e artistiche. Non esistono documenti ufficiali che ne parlino, e proprio per questo la sua storia, intrecciando realtà e fantasia, continuerà ad essere un affascinante enigma. I documenti che raccontano la sua vita, dalla fanciullezza al matrimonio, presentano notevoli lacune e mancanze di dettagli, e persino il periodo trascorso a Firenze risulta piuttosto incerto. Luce non è ancora stata fatta sulla causa della sua morte, ed infatti la diagnosi non era chiara nemmeno ai medici dell'epoca.

Simonetta iniziò a manifestare i primi sintomi di malessere verso la metà del mese di aprile del 1476, tra cui febbre, vomito, e mancanza di appetito. Il Magnifico si offrì di mettere a sua disposizione il medico di famiglia, maestro Stefano, per affiancare il medico dei Vespucci, maestro Moyse. Durante quei giorni in cui Lorenzo si trovava fuori città, Piero Vespucci lo teneva costantemente aggiornato sulle condizioni di Simonetta, mostrando anche preoccupazione per il costo della parcella del medico di famiglia Medici. Da una di queste lettere, apprendiamo che i due medici erano in disaccordo riguardo la cura da somministrare, una divergenza di opinioni che sfociò

addirittura in un acceso litigio. Maestro Moyse e maestro Stefano non avevano la stessa opinione nemmeno riguardo la sua malattia, il primo riteneva fosse tisi, mentre il secondo era fortemente contrario a tale diagnosi.

Simonetta Cattaneo Vespucci morì a soli 23 anni, in un giorno di primavera, il 26 aprile, e alcuni studiosi ritengono che, qualche anno più tardi, il Botticelli la rese eterna attraverso la sua opera dedicata a quella stagione. Il suo matrimonio con Marco Vespucci non generò prole, ed è per questo motivo che si è ipotizzato potesse essere sterile, dato che il marito, in seconde nozze, riuscì ad avere figli. I funerali si svolsero il giorno successivo, il feretro scoperto venne fatto sfilare lungo le strade di Firenze, questa onorificenza era riservata solamente alle personalità di maggior rilievo della città. Anche nella morte, Simonetta conservava quel candore e quella bellezza che tanto erano state venerate, al punto da lasciare molti poeti profondamente colpiti. Lorenzo de' Medici, nel *Comento* dei suoi sonetti, affermò come la sua bellezza sembrasse persino maggiore con la morte, suscitando meraviglia per il fatto che la morte avesse superato quella bellezza che già da viva sembrava insuperabile. Lorenzo citò addirittura il *Triumphus Mortis* di Petrarca nel dire: “Veramente in lei si verificava quello che dice il nostro Petrarca: «Morte bella pareva sul suo volto»”⁷, di fatto qui il Magnifico stava paragonando Simonetta a Laura. Venne sepolta nella cappella della famiglia Vespucci, affrescata dal Ghirlandaio, all'interno della chiesa di Ognissanti, la quale ospita anche la tomba di Sandro Botticelli, ma oggi, purtroppo, non vi è più traccia della tomba di Simonetta.

La morte ha portato via troppo presto a Firenze e ai fiorentini la sua dama prediletta. Il Magnifico la definì la “*sans par*”, esaltandone la bellezza e il fascino insuperabile che l'avevano resa unica, “senza pari”, tra le donne del suo tempo. Nonostante i secoli trascorsi, Simonetta continua a vivere attraverso i versi che la celebrano e le opere che si presume la ritraggano, e forse, parte del suo fascino risiede proprio in questa mancanza di informazioni certe.

⁷ Lorenzo de' Medici, *Comento de' miei sonetti* in *Opere*, a cura di Tiziano Zanato, Einaudi, Torino, 1992, p. 18.

CAPITOLO II

LA BELLEZZA DI SIMONETTA CANTATA DAI POETI FIORENTINI

2.1 *Le Stanze per la giostra*: il poemetto di Angelo Poliziano

Angelo Poliziano (1454-1494) fu uno dei principali intellettuali del Rinascimento italiano, profondamente legato alla famiglia Medici, divenne uno dei pilastri della celebre “brigata laurenziana”. Il poeta dimostrò fin da subito grande erudizione e conoscenza della letteratura antica, oltre che estrema capacità nell’integrazione di stili e tematiche diverse nelle sue opere che compone sia in latino che in volgare. Tra le sue opere più celebri, *Le Stanze per la giostra*, dedicate a Giuliano de’ Medici, rappresentano l’esempio massimo della sua maestria poetica, in cui temi mitologici, descrittivi e narrativi si intrecciano nell’esaltazione dei valori rinascimentali. Il poemetto narra l’amore cortese tra il cavaliere Giuliano e la dama Simonetta Vespucci, trasfigurati attraverso il mito in Iulio, il giovane cacciatore, e Simonetta, la bella ninfa.

2.1.1 *Angelo Poliziano*

Angelo Ambrogini, detto Poliziano, nacque il 14 luglio 1454 a Montepulciano, in latino *Mons Politianus*, da cui prese il nome. La cittadina in provincia di Siena, verso fine Trecento entrò nella sfera d’influenza fiorentina. A soli dieci anni, nel 1464, perse la sua innocenza a causa dell’assassinio del padre, un potente uomo di legge a Montepulciano. La sua morte non suscitò purtroppo alcun stupore, in quanto egli era già stato vittima di un primo attentato, poi scampato, un paio di anni prima. In quell’occasione egli aveva chiesto aiuto a Piero il Gottoso mediante una lettera, a dimostrazione dei legami già esistenti tra la famiglia di Poliziano e i Medici. Qualche anno dopo fu quindi costretto a trasferirsi a Firenze per proseguire la sua formazione e non pesare sulla madre vedova. Il grande fermento letterario della città gli permise fin da subito di poter dimostrare il proprio intelletto, diventando allievo di maestri di elevato prestigio come: Giovanni Argiropulo, Cristoforo Landino e Marsilio Ficino. Grazie alla sua prima impresa letteraria, la traduzione in latino dei canti II-III dell’*Iliade*

(volle continuare ciò che Carlo Marsuppini aveva iniziato nel 1452, ovvero la traduzione in esametri latini del primo libro dell'*Iliade*), attirò l'attenzione dei Medici, ottenendo grande apprezzamento. Questo gli permise, nel 1473, di entrare a far parte della ristretta cerchia di poeti e letterati al servizio del Magnifico, il quale gli affidò dapprima l'incarico di suo segretario personale e poi lo volle come precettore del primo figlio maschio Piero. A partire dagli anni Settanta, la sua produzione poetica proseguì sia in latino che in greco. Da profondo conoscitore della tradizione classica inserisce sempre, all'interno della sua produzione latina, riferimenti agli autori antichi, in particolare i poeti della tarda latinità, seguendo l'approccio della *docta varietas* (dotta varietà), ovvero l'uso sapiente di molteplici stili e temi. In latino scrisse numerosi componimenti in metro lirico, tuttavia, preferì il metro elegiaco, nel quale compose vari carmi, tra cui: *In violas*, *In Lalagen*, e *In Albieram Albitiam*. Inoltre, riprese anche il genere della selva staziana⁸ per il suo poemetto in esametri *Sylva in scabiem*, presentando uno stile colto ed erudito.

Per quanto riguarda la lirica in volgare, Poliziano seguiva il pensiero laurenziano riguardo la creazione di una letteratura che si fondasse sulla tradizione toscana. Evitando le forme metriche del sonetto⁹ e della canzone¹⁰, considerate all'epoca forme "nobili" della poesia, optò invece per forme popolari come la ballata¹¹, la canzone da ballo¹², e il rispetto¹³, sia spicciolato che continuato. Tuttavia, lo fece nobilitando queste forme attraverso una scrittura dotta e ispirata ai grandi modelli della latinità classica.

⁸ Le *Silvae* di Stazio, un'opera del I secolo d.C., rappresentano il più importante esempio del genere delle *silvae* latine, poesie caratterizzate da una varietà di temi e stili. Il termine "silvae", nella letteratura latina, indicava raccolte di testi eterogenei, simili alla diversità della vegetazione di un bosco. Queste acquisirono grande importanza nella letteratura umanistica, tanto che Poliziano le apprezzò particolarmente e le adottò come modello.

⁹ Il sonetto è una forma metrica avente 14 endecasillabi e composto da due quartine (ABAB o ABBA) e due terzine con schemi vari di rime. Ebbe ampio utilizzo in tutta la poesia italiana, in particolare nei temi amorosi, e divenne famoso grazie alla scuola siciliana.

¹⁰ La canzone è una forma metrica di origine provenzale, costituita da soli endecasillabi e settenari variamente intrecciati e con una composizione non fissa. Le strofe prendono il nome di stanze, di solito cinque o sette, si divide in fronte e sirma e può avere un congedo finale che risulta più breve di una stanza.

¹¹ La ballata è una forma metrica di origine popolare, per questo meno nobile, originariamente cantata come accompagnamento alle danze. Presenta una struttura monostrofe o pluristrofe con ripresa, ed è composta da settenari ed endecasillabi variamente intrecciati (possono essere utilizzati anche quinari).

¹² La canzone da ballo è una forma metrica rinascimentale, destinata a essere cantata e accompagnata a danze nei festeggiamenti di corte. A differenza della ballata non possiede una struttura metrica rigida, essa è più flessibile, le strofe erano accompagnate da ritornelli e predilige temi più leggeri.

¹³ Il rispetto è una forma metrica rinascimentale originata dalla tradizione popolare toscana, composto da ottave singole (spicciolato) o da ottave in successione (continuato), spesso in endecasillabi seguendo lo schema ABABABCC (i primi sei versi alternati e il distico finale in rima baciata).

Anche in questo caso, applicò il principio della *docta varietas*, inserendo un ampio spettro di temi e stili, omaggiando tanto l'antico quanto il moderno, con particolari riferimenti ai poeti latini come Ovidio e Catullo, oltre che al Petrarca, il Magnifico e Pulci. In questo modo riuscì a donare alla propria poesia garbo e raffinatezza, prediligendo le forme più delicate della poesia d'amore popolare, allontanandosi quindi dai modelli comico-realistici. Nel 1475 iniziò la scrittura delle *Stanze per la giostra del magnifico Giuliano de' Medici* dedicate alla vittoria di quest'ultimo nel torneo avvenuto in piazza Santa Croce, esse rappresentano l'opera massima in volgare del Poliziano. L'opera celebra l'amore cortese tra il cavaliere e la sua dama nominata regina del torneo, ovvero Giuliano de' Medici e Simonetta Vespucci. La morte della donna nel 1476 fu pianto con grande commozione da tutto il popolo fiorentino, compreso il Poliziano che compose per lei un'ultima poesia d'addio, l'epicedio¹⁴ *Dum pulchra effertur nigro Symonetta feretro*. Le *Stanze* rimasero purtroppo incompiute a seguito della morte di Giuliano nella tragica congiura architettata dalla famiglia Pazzi nel 1478, cui partecipò anche il nostro poeta che aiutò Lorenzo a barricarsi nella sacrestia della Cattedrale e a salvarsi.

Quello stesso anno si trasferì insieme a Clarice, consorte di Lorenzo, e ai figli, nella villa di Cafaggiolo e poi a Pistoia, in quanto era diventato troppo pericoloso rimanere a Firenze dopo la congiura, oltre che era sopraggiunta anche la peste. Questi sono gli anni in cui gli venne affidato l'incarico dal Magnifico di educare anche Giovanni (futuro papa Leone X). Nel 1479 ebbe uno spiacevole litigio con Clarice Orsini che addirittura lo cacciò dalla villa di Cafaggiolo, probabilmente il dissidio era sorto sulle diverse opinioni riguardo l'educazione di Piero e Giovanni. Il Magnifico lo relegò così nella villa di Fiesole, tuttavia, non passò molto tempo da quando ebbe una divergenza anche con lui, in quanto si era rifiutato di portarlo in missione con sé per ottenere l'alleanza con il re di Napoli. A seguito di questa rottura con i signori di Firenze decise di andare via dalla città. Si spostò nell'Italia settentrionale, soggiornando a Bologna, Padova, Verona, Venezia, e nel 1480 si stabilì a Mantova sotto la protezione del cardinale Francesco Gonzaga. Questi gli commissionò un'opera per uno spettacolo di corte: la *Fabula di Orfeo*, richiedendo la scrittura in volgare in modo da renderlo

¹⁴ L'epicedio è una poesia funebre utilizzato spesso per omaggiare la morte di personaggi illustri. La sua origine è greca, tuttavia, venne ampiamente impiegato anche nella letteratura rinascimentale. Il tono è solenne, e pur esprimendo dolore e lutto, celebra le virtù del defunto.

maggiormente comprensibile al pubblico presente ai festeggiamenti di corte. La favola è tratta dal mito di Orfeo e Euridice, secondo cui Orfeo tentando di salvare l'amata dalla morte discese negli inferi, incapace di rispettare il patto fatto con Plutone, durante il viaggio di ritorno si voltò a guardare Euridice che fu condannata a morte eterna. Quest'opera fu realizzata in tempi abbastanza brevi, nonostante ciò riuscì a integrare al meglio scene idilliache con scene pastorali e grottesche, inserendo anche elementi comici che avvicinano il mito alla realtà, discostandosi dalle proiezioni romantiche contenute nelle *Stanze*. Il principale modello di riferimento per Poliziano è rappresentato dalle *Georgiche* di Virgilio, che includono il racconto della vicenda di Orfeo ed Euridice. Pur attingendo a questo modello, Poliziano lo capovolge, dimostrando la sua abilità nel reinterpretare gli antichi senza cadere in una rielaborazione rigida. In questo modo, riesce a esprimere una significativa originalità e a dare nuova vita al mito di Orfeo.

Nel 1480 Lorenzo diede finalmente il consenso a Poliziano di tonare, capendo l'importanza di quest'ultimo per la città di Firenze. Tuttavia, non gli venne affidato il suo vecchio ruolo, ovvero quello di segretario, ottenne però la nomina come professore di eloquenza e poetica greca e latina nello Studio fiorentino. L'occupazione di professore non lo allontanò mai dal suo amore per la poesia, e anzi riuscì a far convergere i suoi interessi filologici nelle sue opere. Grande esempio del suo intenso e minuzioso lavoro filologico è rappresentato dai *Miscellanea*, in cui analizzava e spiegava osservazioni sui temi più diversi. Realizzò una prima centuria, composta da cento questioni, e successivamente ne eseguì una seconda che rimase incompiuta, e alla fine andò perduta (recuperata poi nel XX secolo). Fu solo con la morte di Clarice che poté tornare stabilmente in casa Medici, gestendo la libreria medicea a Palazzo.

Alla morte del Magnifico nel 1492, tutte le certezze del Poliziano crollarono. Tentò quindi di trovare nuovi percorsi sicuri: fallì in molti, ma ebbe successo nella carriera ecclesiastica, diventando sacerdote. Angelo Poliziano si spense il 6 settembre 1494, a soli quarant'anni, due anni dopo la scomparsa del suo signore. Nei mesi successivi, la città di Firenze fu gettata nello scompiglio, il primogenito a comando, Piero de' Medici, venne esiliato, e così il 17 novembre mise piede sul suolo fiorentino re Carlo VIII di Francia, ponendo fine alla prima signoria dei Medici.

2.1.2 *Le Stanze per la giostra*

Era usanza nel Rinascimento narrare i trionfi ottenuti dai cavalieri nei tornei organizzati nelle piazze delle città delle corti italiane. La forma più utilizzata era il poemetto scritto in ottave (chiamate “stanze”) che aveva il compito di celebrare le gesta eroiche del cavaliere e l’amore nobile verso la dama prescelta. Questa immensa glorificazione ed esaltazione dei valori cortesi, cantata attraverso poemetti, iniziò a costituire un genere a sé stante nel Quattrocento. Un esempio è la *Giostra* di Luigi Pulci scritta in onore della vittoria di Lorenzo de’ Medici ottenuta nel torneo del 1469 in piazza Santa Croce. Tra i poeti della “brigata laurenziana” figurava oltre il Pulci anche Angelo Poliziano, a cui venne affidato il solenne compito di cantare il successo del magnifico Giuliano de’ Medici.

Le Stanze de messer Angelo Politiano cominciate per la giostra del Magnifico Giuliano di Piero de’ Medici è un poemetto in ottave scritto in volgare che celebra la famiglia Medici attraverso il trionfo di Giuliano e il suo amore cortese verso la dama più bella della città. Possiamo affermare con certezza che la composizione delle *Stanze* sia iniziata dopo il 28 gennaio 1475, questa infatti è la data del torneo svoltosi sempre in piazza Santa Croce, sotto gli occhi del popolo fiorentino e della dama, incoronata regina, Simonetta Vespucci. L’opera è composta da un primo libro di 125 ottave e un secondo rimasto incompiuto a sole 46, il Poliziano infatti dopo la congiura dei Pazzi a discapito della famiglia Medici decise di arrestare la stesura del poemetto. Probabilmente dopo la morte di Giuliano, protagonista e destinatario delle *Stanze*, il poeta perse l’ispirazione e interruppe la stesura senza portarla a compimento. Il 26 aprile 1476 morì Simonetta, una perdita la cui causa rimane tuttora in dubbio; la sua precoce dipartita fu profondamente compianta da tutti i fiorentini, incluso Poliziano. Quest’ultimo, nelle ottave 33-35, inserì allusioni alla sua morte, indicando come queste siano successive all’aprile del 1476. Forse la morte della giovane donna ha rappresentato un primo importante ostacolo al completamento dell’opera.

La tradizione voleva che le “giostre”, ormai genere affermato, narrassero dei tornei come se si trattasse di cronache sportive inserite in componimenti epico-cavallereschi. Il Poliziano, in funzione della sua grande tensione innovatrice, cercò di rinnovare il genere della “giostra”, inserendo in quella tradizione poetica i temi e i modelli a lui cari. Per questo motivo decise di rendere la propria “giostra” un

poemetto epico-mitologico, in cui le sezioni diventano ampiamente descrittive e i personaggi vengono trasfigurati. Giuliano de' Medici è infatti interpretato dall'affascinante cacciatore Iulio, giovane irriverente che non ha spazio per l'amore nella sua vita e dedica tutte le sue attenzioni alla caccia. Simonetta viene impersonata da una bellissima ninfa che riuscirà nell'impresa di addolcirgli l'animo, portandolo all'innamoramento. Oltre a loro, intervengono nel racconto anche Cupido, Venere e Marte, che, come tutti gli dei dell'Olimpo, sono inclini a intromettersi nelle vicende umane.

Il *Libro primo* si apre con la cieca ossessione per la caccia del giovane Iulio che lo porta a disprezzare l'amore e chiunque vi cada prigioniero. Cupido, dio dell'amore, origliando le parole del cacciatore nelle strofe 23-24, si mostra incredulo di fronte a tale arroganza e disobbedienza, vantandosi di aver fatto innamorare persino dèi come Giove, Apollo e Plutone. Il dio decide quindi di vendicarsi per l'affronto subito e durante una battuta di caccia crea per lui dal nulla una bellissima cerva candida e snella, il Poliziano nelle strofe 33-34 la descrisse come segue:

Ivi consiglio a sua fera vendetta
prese Amor, che ben loco e tempo aspetta;

e con sua man di leve aier compuose
l'imagin d'una cervia altera e bella:
con alta fronte, con corna ramosse,
candida tutta, leggiadretta e snella.¹⁵

Iulio inizia così a rincorrere la sua ambita preda, ma non riesce nell'impresa di catturare la cerva. L'animale lo conduce invece in un prato fiorito, dove, in un istante, scompare e al suo posto appare una meravigliosa ninfa seduta sull'erba che intreccia una piccola ghirlanda di fiori. Incantato dalla divina bellezza della fanciulla, Iulio rimane immobile a contemplarla; proprio in quel momento, Cupido coglie l'occasione per trafiggerlo con una delle sue frecce. La ninfa lo vede e impaurita si alza in piedi prendendo il lembo della veste in modo da raccogliere nel grembo i fiori raccolti. Ora pervaso dall'amore, il giovane desidera ardentemente sapere se quella magnifica

¹⁵ A. Poliziano, *Stanze, ...*, cit., Libro I, Strofe 33-34, p. 32.

creatura sia una dea e le chiede persino se sia “la mia Diana”¹⁶, ovvero la divinità della caccia. Dalla strofa 51 alla 54 prende parola la ninfa che svela la propria identità, il suo nome è Simonetta e proviene da un pendio roccioso a picco sul mare nelle aspre terre liguri, inoltre aggiunge di essere nata “in grembo a Venere”:

«Io non son qual tua mente invano auguria,
non d'altar degna, non di pura vittima;
ma là sovra Arno innella vostra Etruria
sto soggiogata alla teda legittima;
mia natal patria è nella aspra Liguria,
sovra una costa alla riva marittima,
ove fuor de gran massi indarno gemere
si sente il fer Nettunno e irato fremere.

Sovente in questo loco mi diporto,
qui vegno a soggiornar tutta soletta;
questo è de' mia pensieri un dolce porto,
qui l'erba e' fior, qui il fresco aier m'alletta;
quinci il tornare a mia magione è accorto,
qui lieta mi dimoro Simonetta,
all'ombre, a qualche chiara e fresca linfa,
e spesso in compagnia d'alcuna ninfa.

Io soglio pur nelli ociosi tempi,
quando nostra fatica s'interrompe,
venire a' sacri altar ne' vostri tempi
fra l'altre donne con l'usate pompe;
ma perch'io in tutto el gran desir t'adempì
e 'l dubbio tolga che tuo mente rompe,
meraviglia di mie bellezze tenere
non prender già, ch'io nacqui in grembo a Venere.

Or poi che 'l sol sue rote in basso cala,
e da questi arbor cade maggior l'ombra,
già cede al grillo la stanca cicala,
già 'l rozo zappator del campo sgombra,

¹⁶ Ivi, Libro I, Strofa 49, p. 44.

e già dell'alte ville il fumo essala,
la villanella all'uom suo el desco ingombra;
omai riprenderò mia via più accorta,
e tu lieto ritorna alla tua scorta.»¹⁷

Cupido, soddisfatto per la vittoria ottenuta, fa ritorno alla dimora di sua madre, la dea Venere. Qui l'arte del Poliziano brilla nella minuziosa descrizione dei dettagli del palazzo di Venere. La dea viene colta tra le braccia di Marte, il dio della guerra, mentre si scambiano dolci effusioni, circondati da rose e fiori, con amorini che svolazzano gioiosi nella stanza. Le prime 125 ottave si concludono con Venere che, vedendo il figlio sudato, intuisce l'importanza dell'impresa appena compiuta e gli chiede di raccontarle le nuove avventure amorose.

Nel *Libro secondo* Cupido rivela alla madre di aver fatto innamorare Iulio, la dea decide così che il giovane dovrà combattere nella giostra per ottenere l'amore della bella ninfa. La dea dell'Amore invia a Firenze gli Amorini che accendono nei cuori dei giovani della città un fervore amoroso e guerriero che li spinge a prendere parte al torneo. Venere, inoltre, intercede per mostrare nel sonno al giovane cacciatore una visione di Amore, il quale lo esorta ad impegnarsi per la Gloria. L'ardore e la gioia di Iulio si trasformano in lutto nelle strofe 28-34 in cui si palesa il presagio di morte di Simonetta:

Poi Iulio di suo spoglie armava tutto,
e tutto fiammeggiar lo facea d'auo;
quando era al fin del guerreggiar condotto,
al capo gl'intrecciava oliva e lauro.
Ivi tornar pareva suo gioia in lutto:
vedeasi tolto il suo dolce tesauo,
vedea suo ninfa in trista nube avolta,
dagli occhi crudelmente esserli tolta.¹⁸

Il poemetto si interrompe con il risveglio di Iulio che, invocando Minerva, Amore e la Gloria, promette di partecipare alla giostra.

¹⁷ Ivi, Libro I, Strofe 51-54, pp. 46-49.

¹⁸ Ivi, Libro II, Strofa 33, p. 132.

I riferimenti al passato nelle *Stanze* sono vari e molteplici, e Poliziano dimostrò grande maestria nel saper intrecciare le diverse influenze per creare un raffinato mosaico di fonti. La sua “docta varietas” raggiunge il suo massimo in quest’opera, con rimandi ai poeti latini come Ovidio, Virgilio, Stazio e Claudiano, giustapposti a quelli dei poeti moderni quali Dante, Petrarca, Boccaccio e Pulci. Inoltre, il Poliziano sceglie di invocare l’alloro, simbolo della poesia, per riferirsi a Lorenzo de’ Medici, chiamato appunto “Lauro”, noto espediente già utilizzato dal Petrarca circa un secolo prima. Il tono del poemetto sembra essere più contemplativo che narrativo, le ottave diventano quindi lirico-descrittive e meno romanzate. Ciò dimostra come l’interesse primario del Poliziano sia l’estrema raffinatezza del dettaglio descritto con tale minuziosità da creare vere e proprie immagini delle scene raccontate. Il particolare prevale sulla visione d’insieme della trama che perde in parte la propria forza comunicativa, ma acquisisce eleganza e ricercatezza.

Nelle *Stanze*, Simonetta, trasfigurata nella bella ninfa che rapisce il cuore del protagonista Iulio, si eleva a icona di perfezione e bellezza ideale, incarnando un’immagine eterea e mitica. La sua figura, attraverso i versi del Poliziano, riflette perfettamente i valori umanistici del Rinascimento, divenendo punto di incontro tra letteratura e mito, rappresentando l’ideale rinascimentale della fusione tra bellezza e virtù. La strofa 43 del primo libro la descrive come una fanciulla dalla chioma dorata (“crin dall’aurea testa”) e dall’incarnato candido come la veste che indossa, adornata di rose e fiori:

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 tomo tutta la foresta,
e quanto può suo cure disacerba;
nell’atto regalmente è mansueta,
e pur col ciglio le tempeste acqueta.¹⁹

Questa descrizione estetica della ninfa suggerisce probabilmente le reali caratteristiche fisiche di Simonetta Vespucci. Nelle opere d’arte che si ritiene la

¹⁹ Ivi, Libro I, Strofa 43, pp. 39-40.

raffigurino, Simonetta è sempre ritratta con la chioma bionda, come possiamo osservare nel *Ritratto di Simonetta Vespucci come Cleopatra* di Piero di Cosimo, conservato al Museo Condé di Chantilly in Francia. Nella parte inferiore del quadro, la scritta apocrif²⁰ “Simonetta Ianuensis²¹ Vespuccia” suggerisce che la donna ritratta di profilo, con lunghi capelli biondi raccolti in un’acconciatura decorata con perle e il seno scoperto, è proprio Simonetta. Il Poliziano non si sofferma nel descrivere solo la sua bellezza esteriore, ma spiega come ella sia anche dotata di tutte le qualità morali e spirituali considerate ideali (“ogni dolce virtù l’è in compagnia”²²). Nelle strofe 45-46 il poeta esalta la sua “Biltà”, “Leggiadria”, “Onestate” e “Gentilezza”, affermando come la Beltà e la Leggiadria la presentino come un modello esemplare di queste virtù.

Oltre alla figura di Simonetta, Poliziano traccia una descrizione dell’amore tra Iulio e la ninfa, che, con molta probabilità, rispecchia almeno in parte la realtà dei loro sentimenti. Il poeta racconta il loro amore attraverso il filtro della mitologia che sublima così la passione terrena. L’amore tra Giuliano e Simonetta non è solo un legame cortese, ma è esempio di come il rapporto cavaliere-dama si elevi al mito e incarni i valori più alti del Rinascimento. Iulio ritiene il dolce sorriso della ninfa così potente da far muovere i monti e fermare il sole, e talmente incantevole da fargli sembrare che si apra un paradiso: “Volta la ninfa al suon delle parole, lampeggiò d’un sì dolce e vago riso, che i monti avre’ fatto ir, restare il sole: ché ben parve s’apriSSI un paradiso”²³. In questi quattro versi è espresso tutto l’amore di Iulio-Giuliano per la sua ninfa Simonetta, che è così soave, saggia e piena di dolcezza da riuscire a far innamorare persino una sirena. Simonetta e Giuliano hanno lasciato questo mondo troppo presto, lei il 26 aprile 1496 e lui esattamente due anni dopo, il 26 aprile 1498. Forse è stato il triste destino oppure una sorprendente coincidenza, ma considero questa meravigliosa suggestione un elemento straordinario che accentua ulteriormente la loro vicenda amorosa. Anche se non sapremo mai se le *Stanze* rispecchiano la realtà o meno, ciò che rimane per noi è

²⁰ Difatti, non tutti i critici hanno la stessa opinione riguardo la reale identità della Cleopatra ritratta di profilo da Piero di Cosimo. La scritta potrebbe non essere stata realizzata dal pittore e quindi la sua autenticità è dubbia. Si hanno, però, certezze sul fatto che il ritratto appartenesse alla famiglia Vespucci, ma non si hanno notizie sulla data di acquisizione. Forse è stata proprio la famiglia a richiedere l’apposizione della scritta.

²¹ Il termine “Ianuensis” è di origine latina e significa “genovese”, quindi nel dipinto è usato per indicare la provenienza di Simonetta Vespucci.

²² Ivi, Libro I, Strofa 45, p. 41.

²³ Ivi, Libro I, Strofa 50, p. 45.

l'apprezzamento del capolavoro creato dalla geniale penna del Poliziano. Grazie a lui, il loro amore vivrà per sempre.

2.2 “O chiara stella”: i sonetti di Lorenzo de’ Medici

Lorenzo de’ Medici (1449-1492) fu uno dei più grandi leader del Quattrocento, diventando l’ago della bilancia politica in Italia. Oltre alle sue straordinarie doti di governo, si distinse per una spiccata sensibilità letteraria e artistica, proseguendo la rinascita culturale avviata dal nonno Cosimo de’ Medici. Lo stile poetico del Magnifico evolve significativamente nel corso della sua vita. La tradizione umanistica e neoplatonica, gli permisero di sviluppare una poetica raffinata e filosofica, attenta alla bellezza ideale e all’amore come esperienza intellettuale. Compose molte liriche d’amore e creò il *Comento*, un’opera che analizza i suoi sonetti, tra cui i primi quattro in onore di Simonetta Vespucci. Nel sonetto “O chiara stella”, Lorenzo paragona la dolce fanciulla alla stella più luminosa, capace persino di oscurare il sole. Nei sonetti successivi, il poeta esprime il suo profondo dolore per la prematura scomparsa della donna, considerata la dama più bella di Firenze.

2.2.1 Lorenzo de’ Medici: poeta

Come già illustrato nel primo capitolo, Lorenzo de’ Medici nacque nel 1449, in un periodo di grande splendore politico per Firenze, che sotto il governo del nonno Cosimo raggiunse un’intensa fioritura culturale. Lorenzo ricevette un’educazione completa e approfondita, studiando greco, latino, poesia e filosofia, oltre a nozioni di natura politica. Questa solida formazione umanistica gli permise di approcciarsi precocemente alla poesia, sviluppando e coltivando sin dalla giovinezza sia il talento che la passione per quest’arte.

Nella fase iniziale della produzione poetica del Magnifico emergono chiaramente le influenze della poesia comico-realistica dei fratelli Pulci. Le opere che rispecchiano questo stile sono: il *Corinto*, l’*Apollo e Pan*, il *Simposio*, l’*Uccellazione di starne*, e in particolare la *Nencia da Barberino*, considerata l’apice delle sue opere giovanili di questo genere. Il poemetto, composto da venti ottave, ha come protagonista la contadina Nencia, amata dal villano Vallera. Nencia da Barberino è anche il nome di un paese nei pressi di Firenze, espediente che Lorenzo sfrutta per imitare il dialetto della

zona del Mugello, e per lodare in maniera satirica le sue bellezze rustiche, sfociando in un rovesciamento comico-parodistico. Le deformazioni linguistiche e l'ambientazione rurale conducono il poemetto verso una parodia della lirica d'amore tradizionale.

Dal 1473, Lorenzo intraprese un percorso di revisione del suo stile poetico, tornando ad abbracciare la formazione umanistica di matrice ficiniana. Con la composizione del *De summo bono*, mise in atto un dialogo tra sé stesso, Lauro, e Marsilio Ficino, capostipite del neoplatonismo. Questo periodo segnò l'inizio dei primi contrasti tra i fratelli Pulci e i poeti di casa Medici, con Lorenzo stesso che iniziò a distaccarsi progressivamente dal loro stile poetico. Il Magnifico riaffermò il proprio legame con la cultura neoplatonica e umanistica, sostenuta e promossa da Cosimo de' Medici. Tra le opere che riflettono questa ritrovata influenza culturale, oltre ad alcune liriche d'amore, figurano le *Orazioni* e l'*Altercazione*, che esplora un dibattito sul concetto di vera felicità, identificata nella dimensione contemplativa e intellettuale.

Sin dalla giovane età, Lorenzo de' Medici compose numerose liriche d'amore, anche se non furono mai raccolte in un unico canzoniere. Continuò a scrivere fino agli anni Ottanta, e nel tempo si creò una raccolta organica di rime, frutto di un processo di accumulazione. Questa comprende 108 sonetti, 8 canzoni, 5 sestine e una ballata, tutte espressione della sua esperienza amorosa. A partire dal 1473, Lorenzo iniziò a elaborare il *Comento*, un'opera che, combinando prosa e versi, intende spiegare alcune delle sue *Rime*, incluse infatti 41 dei suoi sonetti. Attraverso i commenti in prosa, il Magnifico offre una complessa interpretazione filosofica dell'amore e delle sue manifestazioni. Le sue fonti di ispirazione includono Petrarca, Dante e lo stil novo, con particolare attenzione alla poesia di Guido Cavalcanti, che cita anche nell'introduzione. Se nella prima fase poetica del Magnifico riscontriamo l'influenza comico-burlesca di Luigi Pulci, in questa fase iniziò ad avvicinarsi ai modelli di Angelo Poliziano, suo confidente e poeta di corte, nonché precettore dei suoi figli. Tra le opere di questo periodo, l'ecloga in terza rima *Amori di Venere e Marte* rivela l'influenza della mitologia classica tipica dell'umanesimo rinascimentale. Altri esempi significativi includono il poemetto in ottave *Ambra*, rimasto incompiuto, e le *Selve d'amore*, una serie di riflessioni amorose in forma di rispetti continuati. Queste ultime richiamano le *Silvae* di Stazio, un genere riscoperto e rivalutato dallo stesso Poliziano.

Tra il 1476 e il 1477, Lorenzo de' Medici intraprese un'imponente impresa letteraria: la creazione di un'antologia di rime antiche destinata al suo amico Federico d'Aragona, figlio del re di Napoli. Questa antologia, nota come *Raccolta aragonese*, oggi purtroppo perduta, comprendeva 449 testi di grandi autori fiorentini ammirati da Lorenzo, tra cui Dante, Guido Cavalcanti, Guido Guinizzelli, Guittone d'Arezzo, Cino da Pistoia e lo stesso Lorenzo. L'unico poeta assente era Petrarca, poiché la sua fama consolidata non richiedeva ulteriori celebrazioni; inoltre, Lorenzo desiderava mettere in risalto altri rappresentanti della tradizione poetica toscana. La scelta di privilegiare autori fiorentini rifletteva la politica culturale e linguistica sostenuta dal Magnifico, che mirava a riaffermare l'autorità della letteratura volgare, le cui radici affondavano proprio a Firenze.

La partecipazione del Magnifico alle feste fiorentine era ben nota all'epoca. Lorenzo de' Medici, infatti, era solito organizzare spettacoli e celebrazioni di vario genere, che non solo contribuivano a consolidare il suo potere, ma gli assicuravano anche il favore del popolo. Durante queste feste, in particolare in occasione del carnasciale (carnevale), si recitavano spesso componimenti poetici come il canto carnascialesco. Questo possiede la struttura metrica di una ballata, con la ripresa che ne costituiva il tema centrale, venivano esibiti dai figuranti durante i cortei mascherati e ciascun personaggio incarnava un determinato aspetto della vita quotidiana, come arti e mestieri. I componimenti presentavano testi ricchi di doppi sensi erotici, con parole che alludevano sottilmente a pratiche sessuali, spesso difficili da cogliere. Molti di questi canti furono scritti da figure di spicco nella politica fiorentina, come Niccolò Machiavelli e lo stesso Lorenzo de' Medici. Egli scrisse infatti la celebre ballata *Trionfo di Bacco e Arianna*, conosciuta anche come la *Canzona di Bacco*, in occasione del carnevale del 1490 per il corteo dedicato a Bacco. I trionfi, pur essendo molto simili ai canti carnascialeschi, si differenziavano per le tematiche mitologiche e per i doppi sensi meno marcati. La *Canzona di Bacco* contiene nella ripresa la celebre frase "Quant'è bella giovinezza / che si fugge tuttavia", espressione dell'inquietudine collettiva legata al rapido scorrere del tempo, con un invito per il pubblico a vivere il presente e ad abbandonarsi alle passioni amorose. Il canto esalta i riti dionisiaci del dio Bacco come via di fuga dalle preoccupazioni della vita quotidiana. Se fino a quel momento l'umanesimo laurenziano aveva rappresentato un ideale di equilibrio, razionalità e

armonia, ispirato dalla cultura classica, in questa composizione si avverte una tensione verso una forza caotica e distruttiva, in contrasto con quegli stessi ideali. Negli ultimi anni della vita, segnati dall'inquietudine religiosa suscitata dalle predicazioni di Girolamo Savonarola, Lorenzo si avvicinò alla letteratura di devozione popolare, componendo varie laude e opere come la *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo*. Lorenzo de' Medici si spense nel 1492, lasciando al mondo una vasta eredità politica, strategica, letteraria e poetica.

2.2.2 I quattro sonetti in onore di Simonetta

Lorenzo de' Medici dedicò quattro sonetti a Simonetta Vespucci: "O chiara stella", "Quando il sol giù dall'orizzonte scende", "Di vita il dolce lume fuggirei" e "In qual parte andrò io, ch'io non ti truovi". Questi componimenti fanno parte del primo argomento del *Comento de' miei sonetti*, un'opera in cui il Magnifico raccolse 41 dei suoi sonetti. I versi sono intervallati da commenti in prosa, scritti dallo stesso Lorenzo, che spiegano e approfondiscono il significato delle sue poesie. Sebbene la stesura dell'opera sia iniziata nel 1473, Simonetta morì nel 1476; pertanto, essendo questi sonetti dedicati alla sua scomparsa, possiamo affermare con certezza che furono composti in seguito alla sua morte. Lorenzo stesso dichiarò infatti che i quattro sonetti furono composti in occasione della morte della donna, la cui perdita fu pianta con profonda commozione da tutti coloro che ne ebbero notizia:

perché li primi quattro sonetti furono da me composti per la morte d'una donna, che non solo extorse questi sonetti da me, ma le lacrime universalmente dagli occhi di tutti gli uomini e donne che di lei ebbono alcuna notizia.²⁴

Come introduzione al primo sonetto, Lorenzo spiegò anche il motivo per cui scelse di aprire la sua opera con questi quattro sonetti. Infatti, potrebbe apparire insolito iniziare un raccolta poetica parlando di morte, tuttavia, egli giustificò la scelta affermando che "quello che è fine d'una cosa, immediate è principio d'un'altra. E, se questo è, molto convenientemente la morte è principio a questa nostra opera"²⁵. L'importanza di Simonetta per il popolo fiorentino è riconosciuta dallo stesso Lorenzo,

²⁴ L. de' Medici, *Comento de' miei sonetti* ..., cit., p.16.

²⁵ *Ibidem*.

il che conferma la rilevanza della donna a Firenze. Egli disse inoltre, che la commozione del popolo suscitata dalla sua scomparsa non lo sorprende, poiché Simonetta possedeva rare virtù, come la bellezza, la gentilezza e la dolcezza, caratteristiche che egli aveva riscontrato in poche altre donne prima di lei. Secondo il Magnifico, chiunque avesse avuto modo di conoscerla più da vicino non poteva fare a meno di amarla profondamente; mentre le altre donne, anziché provare invidia, la esaltavano e la lodavano, e molti uomini l'amavano senza provare gelosia. A tal proposito, il passo recita così:

Morì, come di sopra dicemmo, nella città nostra una donna, la quale se mosse a compassione generalmente tutto il popolo fiorentino, non è gran meraviglia, perché di bellezze e gentilezze umane era veramente ornata quanto alcuna che inanzi a lei fusse stata; e, infra l'altre sue eccellenti dote, aveva così dolce e attrattiva maniera, che tutti quelli che con lei avevano qualche domestica notizia ere devono da essa sommamente essere amati. Le donne ancora e giovane sue equali non solamente di questa sua eccellenza tra l'altre non avevano invidia alcuna, ma somma mente essaltavano e laudavano la biltà e gentilezza sua: per modo che impossibile pareva a credere che tanti uomini senza gelosia l'amassino e tante donne senza invidia la laudassino.²⁶

In questo passo emerge chiaramente l'influenza del modello dantesco: Simonetta è descritta con toni molto simili a quelli che Dante usa per Beatrice nella *Vita Nova*. Nel sonetto "Tanto gentile e tanto onesta pare", Beatrice viene presentata come una figura di straordinaria purezza e grazia, capace, con la sua sola presenza, di suscitare stupore e meraviglia. La sua umiltà la fa sembrare una creatura celeste, mentre il suo fascino e la sua dolcezza colpiscono profondamente il cuore di chi la osserva. Allo stesso modo, Lorenzo de' Medici idealizza Simonetta, mettendo in risalto non solo la sua bellezza e virtù, ma anche l'effetto emotivo che essa provoca su chiunque la incontra.

Lorenzo scrisse inoltre che tutti gli intellettuali fiorentini manifestarono il loro dolore in modi diversi: alcuni attraverso la poesia, altri in prosa, cercando di celebrarla ciascuno secondo le proprie capacità. La morte di Simonetta rappresentò una perdita di tale rilevanza che sembrava quasi un dovere rendere omaggio alla sua memoria. Anche Lorenzo, tra questi, sentì il bisogno di partecipare alla commemorazione, dedicandole i quattro sonetti in suo onore. Il primo, il celebre "O chiara stella", inizia così:

²⁶ Ivi, p. 17.

O chiara stella, che coi raggi tuoi
 togli alle tue vicine stelle il lume,
 perché splendi assai più che 'l tuo costume?
 Perché con Phebo ancor contender vuoi?
 Forse i belli occhi, quali ha tolti a noi
 Morte crudel, che omai troppo presume,
 accolti hai in te: adorna del lor nume,
 il suo bel carro a Phebo chieder puoi.
 O questo o nuova stella che tu sia,
 che di splendor novello adorni il cielo,
 chiamata essaudi, o nume, i voti nostri:
 leva dello splendor tuo tanto via,
 che agli occhi, che han d'eterno pianto zelo,
 senza altra offension lieta ti mostri.²⁷

Il sonetto è composto da 14 endecasillabi, suddivisi in due quartine e due terzine, lo schema delle rime adottato da Lorenzo è il seguente: ABBA ABBA CDE CDE. Ai vv. 3-4 è presente l'anafora "Perché", e ai vv. 4-8 il nome del dio Apollo, "Phebo", è ripetuto in parallelismo. Nel sonetto, Simonetta appare come la stella più luminosa del firmamento, capace di oscurare le stelle vicine e persino competere in splendore con il sole, simbolicamente rappresentato da Apollo. Lorenzo le rivolge le sue preghiere, chiedendole inoltre di attenuare la sua luce, affinché non accechi coloro che, avendo già versato tante lacrime per la sua scomparsa, non possono sopportare una simile brillantezza. Nel commento che segue il primo sonetto, il Magnifico spiega l'origine dell'ispirazione per quei versi. Racconta di una notte in cui, passeggiando insieme ad un caro amico e discutendo della triste perdita di Simonetta, scorse nel cielo una stella luminosissima. A quel punto, disse all'amico:

Non ce ne maravigliamo, perché l'anima di quella gentilissima o è trasformata in questa nuova stella o si è coniunta con essa; e, se questo è, non pare mirabile questo splendore. [...] E per certo, essendo ornata della bellezza di colei, non è presuntuosa volendo vincere di splendore l'altre stelle, ma ancora potrebbe contendere con Phebo e domandarli il suo carro, per essere auttrice lei del giorno.²⁸

²⁷ Ivi, pp. 18-19.

²⁸ Ivi, p. 19.

La bellezza di Simonetta, qui rappresentata dalla brillantezza della sua stella, è tale da poter persino reclamare il carro del sole al dio Apollo, diventando lei stessa l'artefice del giorno. Le parole di Lorenzo su di lei hanno un peso significativo e una profonda risonanza, poiché egli sostiene che la sua bellezza sia in grado di eclissare quella della stella più luminosa del cielo. Il commento di Lorenzo de' Medici richiama chiaramente il procedimento utilizzato da Dante nella *Vita Nova*, essendo l'opera un grande punto di riferimento per i suoi *Comenti*. In particolare, emerge la trasformazione e sublimazione dell'amata in una figura celeste, dove la bellezza terrena delle donne si traduce in splendore etereo. Inoltre, l'uso dell'epiteto dantesco "gentilissima" mette Simonetta direttamente a confronto con Beatrice. Tuttavia, a differenza di Beatrice, Simonetta non assume quel ruolo spirituale e religioso che caratterizza la figura dantesca, rimanendo idealizzata ma priva di quella dimensione mistica e salvifica.

Il secondo sonetto nacque mentre il Magnifico passeggiava pensieroso tra i suoi prati in fiore. La vista di un piccolo fiore evocò in lui il mito ad esso legato: si trattava di un girasole, anticamente chiamato dai Latini "*clytia*". Secondo il mito ovidiano, la ninfa Clyzia, innamorata perdutamente del sole, venne trasformata in questo fiore, e, anche dopo la metamorfosi, continuava a volgere il suo sguardo verso l'amato, fino a che il tramonto non la privava di quella visione. Alla vista del fiore, Lorenzo provò compassione, poiché il sopraggiungere della sera gli avrebbe presto negato la visione dell'amato. Questo pensiero malinconico ispirò il secondo sonetto, che recita così:

Quando il sol giù dall'orizzonte scende,
rimiro Clyzia pallida nel vólto,
e piango la sua sorte, che li ha tolto
la vista di colui che ad altri splende.
Poi, quando di novella fiamma accende
l'erbe, le piante e' fior' Phebo, a noi vólto
l'altro orizzonte allor ringrazio molto
e la benigna Aurora che gliel rende.
Ma, lasso, io non so già qual nuova Aurora
renda al mondo il suo Sole! Ah, dura sorte,
che noi vestir d'eterna notte volse!
O Clyzia, indarno sperì vederlo ora!
Tien' li occhi fissi, infin li chiugga morte,

all'orizzonte extremo che tel tolse.²⁹

Nel sonetto, Lorenzo riflette su come Clyzia, grazie all'aurora, avrebbe potuto rivedere il sole il giorno successivo, mentre Simonetta non avrebbe mai più fatto ritorno, condannando chi l'amava a notte eterna. La metafora del fiore richiama anche con il fatto che Simonetta morì in primavera, come sottolinea il Magnifico, nel mese di aprile, quando "la terra si suole vestire di diversi colori di fiori, molto vaghi agli occhi e di grande recreazione all'animo"³⁰.

Il terzo sonetto esprime profondo dolore per la morte della dolce fanciulla. Lorenzo considera la morte ormai gentile, poiché ha avuto con sé colei che ora splende come la stella più luminosa del cielo. Confessa inoltre che non riuscirà più a concedersi le dolcezze della vita: i suoi occhi piangeranno per sempre, e il suo cuore continuerà a sospirare, privo di ogni speranza. Recitano così i tristi versi, colmi di rimpianto per la scomparsa della donna:

Di vita il dolce lume fuggirei
a quella vita che altri «morte» appella,
ma morte è sì gentile oggi e sì bella,
ch'io credo che morir vorran li dèi.
Morte è gentil, poich'è stata in colei
che è or del del la più lucente stella;
io, che gustar non vo' dolce poi che ella
è morta, seguirò questi anni rei.
Piangeran sempre gli occhi, e 'l tristo core
sospirerà del suo bel sol l'ocaso,
lor di lui privi, e 'l cor d'ogni sua speme.
Piangerà meco dolcemente Amore,
le Grazie e le sorelle di Parnaso:
e chi non piangerla con queste insieme?³¹

Lorenzo spiega nel commento che, a suo avviso, il dolore provato dagli amanti supera di gran lunga quello degli altri uomini, poiché nulla può essere più degno di dolore e lacrime per un amante che la perdita definitiva della persona amata. La

²⁹ Ivi, p. 20.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, p. 23.

scomparsa dell'amata rappresenta dunque il massimo dolore che un uomo possa provare, lo stesso dolore che colpì coloro che amavano profondamente Simonetta.

Nel quarto e ultimo sonetto, Lorenzo esterna tutto il suo rammarico e l'immenso dolore per la perdita di Simonetta. La triste memoria di quel tragico evento le perseguita costantemente, al punto che, tra tutte le sue preoccupazioni, essa si trova al centro del suo cuore. L'unica speranza di sollievo sembra risiedere nella morte, che tuttavia tarda ad arrivare. In questo ultimo tragico sonetto, il poeta manifesta la sua totale rassegnazione e un profondo senso di disperazione, un tormento che non gli dà pace. Gli ultimi versi in onore di Simonetta recitano così:

In qual parte andrò io, ch'io non ti truovi,
trista memoria? In quale oscuro speco
fuggirò io, che sempre non sia meco,
trista memoria, che al mio mal sol giovi?
Se in prato lo qual germi fior' nuovi,
se all'ombra d'arbusci verdi m'arredo,
veggo un corrente rivo, io piango seco.
Che cosa è, ch'e miei pianti non rinnuovi?
S'io tomo all'infelice patrio nido,
tra mille cure questa in mezzo siede
del cor, che come suo consuma e rode.
Che debb'io fare ormai, a che mi fido?
Lasso, che sol sperar posso merzede
da morte, che oramai troppo tardi ode!³²

Nel commento del quarto sonetto, Lorenzo rivela di aver cercato rimedi per alleviare il suo immenso dolore, rifugiandosi in luoghi solitari e i prati in fiore. Tuttavia, nulla riuscì ad addolcire il suo animo, che definisce ormai corrotto. Il suo stato d'animo malinconico e infelice trasformava ogni cosa in amarezza, e il ricordo di Simonetta, presente ovunque, rendeva vano ogni tentativo di trovare sollievo. Lorenzo spiega come il tardare della morte aggravasse ulteriormente la sua sofferenza, osservando che "l'afflizione sentita dopo la morte sua, non avendo altro rimedio che la morte, era sì

³² Ivi, p. 25.

grande, che ogni indugio e dilazione della morte, ancora che piccolo, pareva insopportabile”³³.

Dalle parole del poeta Lorenzo traspare un profondo e sincero sentimento per la “gentilissima” Simonetta. Sebbene non possiamo stabilire con certezza se vi fosse amore reciproco, è innegabile la forza del sentimento che Lorenzo esprime. I suoi versi, colmi di struggente tristezza per la prematura scomparsa di Simonetta, rivelano un affetto e un trasporto tale che solo un vero amante può provare. Addirittura il suo animo tormentato non riesce a trovare pace neppure nella morte, e a mio avviso, solo un amante può giungere a desiderare la morte come unico rimedio per ottenere consolazione. Gli ultimi due sonetti appaiono infatti come il canto disperato dell'amante che implora aiuto, non riuscendo a sopportare il dolore della perdita dell'amata.

Giuliano de' Medici le dedicò alcuni sonetti che testimoniano il profondo dolore per la sua perdita. Anche lui invoca la morte, desideroso di riunirsi con l'amata e incapace di sopportare tale agonia. All'inizio di uno dei suoi sonetti, confessa che, nonostante la morte di Simonetta, l'amore per lei non è svanito; in questo, si riflette chiaramente l'influenza del modello petrarchesco. Petrarca, negli ultimi sonetti del *Canzoniere*, esprime il suo lutto per la perdita di Laura, tuttavia, la morte non ha spezzato l'amore del poeta, proprio come Giuliano continua ad amare Simonetta anche dopo la sua scomparsa. Nel RVF 292, Petrarca si rammarica di dover vivere senza la guida della donna che ha tanto amato, analogamente Giuliano non riesce a sopportare l'idea di vivere senza Simonetta. I versi recitano così:

L'ingorda morte Amor di vita ha spento
spento morte ha coley ch'anchor morta io amo
amo hor la morte per me stesso disamo
disamo vita et di morir contento...³⁴

Nel caso di Giuliano, il destino accolse presto le sue preghiere di essere riunito con l'amata: esattamente due anni dopo la morte di Simonetta, Giuliano de' Medici morì per mano dei congiurati. Il 26 aprile divenne così il giorno che intrecciò per sempre le sorti dei due amanti, uniti anche nella data della loro morte. Che Simonetta

³³ Ivi, p. 27.

³⁴ P. Giovetti, *La modella del Botticelli. Simonetta Cattaneo Vespucci...*, cit., p. 79.

fosse coinvolta in un triangolo amoroso con i due fratelli Medici rimane incerto, ma è evidente che fosse profondamente amata da entrambi, sia che si trattasse di amore platonico o cortese, sia di una pura ammirazione.

CAPITOLO III

IL VOLTO CELATO DIETRO LE VENERI DI BOTTICELLI

3.1 Botticelli e la musa Simonetta: mito o realtà?

Sandro Botticelli (1444/45-1510) è stato uno dei più illustri pittori fiorentini del Rinascimento italiano, attivo alla corte di Lorenzo de' Medici durante il periodo aureo di Firenze. La sua adesione ai principi dell'accademia neoplatonica influenzò profondamente il suo stile, orientandolo verso ideali di armonia e bellezza. Opere celebri come "La primavera" e "La nascita di Venere" hanno incantato per secoli non solo studiosi e critici, ma anche il grande pubblico, grazie all'eterea bellezza delle sue figure femminili, in particolare delle Veneri. Si ritiene che dietro questi soggetti possa celarsi uno dei personaggi più importanti della Firenze medicea: Simonetta Cattaneo Vespucci. In questo paragrafo analizzeremo le teorie che sostengono questa ipotesi, così come quelle contrarie, nel tentativo di stabilire se si tratti di pura leggenda o di concreta realtà.

3.1.1 Sandro Botticelli

La biografia di Sandro Botticelli risulta ancora oggi difficile da ricostruire, e lo era già all'epoca di Giorgio Vasari, che lo incluse tra i grandi pittori nelle sue *Vite*. Nonostante il Vasari scrisse la sua opera circa quarant'anni dopo la morte di Botticelli, non aveva accesso a informazioni del tutto affidabili, infatti alcuni dei fatti da lui riportati risultano imprecisi o completamente errati. Persino la data di nascita è rimasta per molto tempo incerta, ed alcune ipotesi si sono poi rivelate errate. Secondo il Vasari, Botticelli sarebbe morto nel 1515 all'età di settantotto anni, il che avrebbe collocato la sua nascita nel 1437. Tuttavia, Herbert Horne, grande studioso e critico d'arte, nella sua monografia su Sandro Botticelli, affermò che la teoria vasariana venne smentita nel 1839, quando Johan Gaye riuscì a trovare alcuni documenti che indicavano una data di nascita posteriore, intorno al 1447. Anche la data di morte è stata successivamente rivalutata, ad oggi si ritiene che Botticelli sia deceduto nel 1510. Horne analizzò i documenti trovati da Gaye, questi erano dichiarazioni catastali rilasciate dal padre, Mariano di Vanni Filipepi, che riportavano non solo la situazione economica della

famiglia, ma anche i dati anagrafici dei suoi membri. Nel documento catastale del 1457 (stile fiorentino) e 1458 (nuovo stile), Mariano di Vanni attesta che il primo figlio Giovanni aveva 37 anni e lavorava come sensale, Antonio era orafo, Simone aveva 14 anni e Sandro ne aveva 13: “sandro mjo figlolo detta dannj 13 sta allegare ede malsano”³⁵. Grazie a questa scoperta, Horne concluse che la nascita di Botticelli doveva situarsi tra il 1444 e il 1445.

Il vero nome del pittore era Alessandro Filipepi, figlio di Mariano e Smeralda; il soprannome “Botticelli” gli fu attribuito per ragioni che non sono ancora del tutto chiare. Giorgio Vasari sostiene che Sandro acquisì questo nomignolo da un orefice chiamato Botticello, nella cui bottega avrebbe svolto il suo apprendistato giovanile:

Costui fu figliuolo di Mariano Filipepi Cittadino Fiorentino, dal quale diligentemente allevato e fatto istruire in tutte quelle cose che usanza è d’ insegnarsi a fanciulli in quell’età, prima ch’e’ si ponghino alle botteghe: ancorché agevolmente apprendesse tutto quello, che e’ voleva, era nientedimanco inquieto sempre; né si contentava di scuola alcuna di leggere, di scrivere, o d’abacco; di maniera che il padre infastidito di questo cervello si stravagante, per disperato lo pose all’orefice con un suo compare chiamato Botticello, assai competente maestro allora in quell’arte.³⁶

Dalle parole del Vasari emerge il carattere vivace di Sandro, che non si accontentava di limitarsi a leggere, scrivere e fare di conto; per questo il padre gli permise di entrare nella bottega di tale Botticello. Tuttavia, secondo studi più recenti ciò non sarebbe corretto, in quanto non sembra essere mai esistito questo orefice. È invece certo che il fratello maggiore di Sandro, Antonio, fosse un orafo, e “Botticello” fosse infatti il suo soprannome. Sandro avrebbe quindi svolto il suo apprendistato presso la bottega del fratello, ereditandone il nomignolo. Guido Cornini sostiene che, con molta probabilità, questo ricordo dell’apprendistato e del soprannome è stato riportato con imprecisione da Giorgio Vasari nei suoi scritti.

La famiglia Filipepi abitava nel borgo Ognissanti, una zona di Firenze caratterizzata dalla presenza di un torrente che sfociava nell’Arno, ideale per il lavoro dei conciatori di pelle, mestiere del capofamiglia, Mariano di Vanni. Dopo il tirocinio in oreficeria, il padre di Sandro decise di assecondare la sua nuova passione per il disegno,

³⁵ Herbert Percy Horne, *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli, painter of Florence*, George Bell and Sons, Londra, 1908, University of Minnesota, p. 3.

³⁶ Giorgio Vasari, *Vite de più eccellenti pittori scultori ed architetti*, Firenze, 1771-1772, Vol. 2, p. 441.

permettendogli di entrare nella bottega di Filippo Lippi, rinomato pittore di Prato, dove Botticelli apprese l'arte della pittura. Il Vasari scrisse a riguardo:

Era in quella età una dimestichezza grandissima, e quali che una continova pratica tra gli orefici, e i pittori, per la quale Sandro, che era destra persona, e si era volto tutto al disegno, invaghitosi della pittura, si dispose volgersi a quella. Per lo che aprendo l'animo suo al Padre, da lui, che conobbe la inclinazione di quel cervello, fu condotto a fra Filippo del Carmine eccellentissimo pittore allora, ed acconcio seco a imparare, come Sandro stesso desiderava. Datosi dunque tutto a quell'arte, seguì, e imitò sì fattamente il maestro suo, che fra Filippo gli pose amore, ed insegnandogli di maniera che e' pervenne tosto ad un grado, che nessuno lo avrebbe stimato.³⁷

Anche questa affermazione del Vasari fu messa in discussione nel tempo, ma recenti studi hanno confermato il legame maestro-alunno tra Botticelli e Lippi, poiché sono risultate evidenti agli studiosi le somiglianze presenti fra alcune delle loro opere. È probabile che, al suo ritorno a Firenze, Sandro abbia frequentato ambienti legati ad artisti come il Verrocchio e i fratelli Antonio e Piero del Pollaiuolo, dai quali trasse ispirazione. Andrea del Verrocchio, noto anche per essere stato il maestro di Leonardo da Vinci, era considerato uno dei maggiori pittori fiorentini, e aveva influenzato molti artisti dell'epoca. Questo fa ipotizzare che anche Botticelli possa aver lavorato nella sua bottega. Sebbene sia ancora difficile ordinare cronologicamente le sue opere giovanili, si ritiene che molte raffigurazioni di Madonne appartengano a questo primo periodo. Tra queste spiccano la "Madonna col bambino e santi" e la "Madonna del roseto", entrambe conservate alla Galleria degli Uffizi di Firenze, la "Madonna col Bambino e due angeli", oggi al Museo di Capodimonte di Napoli, e la "Madonna" della collezione Corsini. In tutte queste opere si notano chiaramente influenze sia del Verrocchio che di Lippi.

Botticelli fece quindi ritorno a Firenze, come risulta da un'altra delle dichiarazioni catastali del padre datata 1470, che lo riporta nuovamente tra i membri a suo carico. In quello stesso anno, riuscì ad aprire una propria bottega e ricevette la sua prima grande commissione pubblica: il Tribunale di Mercanzia gli affidò la realizzazione di uno dei pannelli raffiguranti le Virtù teologali e cardinali, destinati a decorare le sedute dei sei giudici del Tribunale. Vasari, nelle sue *Vite*, menziona l'opera giovanile di Botticelli per la Mercanzia di Firenze, scrivendo: "Dipinse essendo

³⁷ Ivi, pp. 441-442.

giovanetto nella Mercatanzia di Firenze una Fortezza fra le tavole delle Virtù, che Antonio, e Piero del Pollajuolo lavorarono”³⁸. I fratelli del Pollaiuolo stavano infatti lavorando alle tavole, tuttavia, non riuscirono a completarle in tempo, questo permise il passaggio di parte del lavoro nelle mani del Botticelli per volere di Tommaso Soderini, uno dei sei giudici. Questo incarico conferma il crescente successo di Botticelli a Firenze. Come osserva Arturo Jahn Rusconi, se prima di realizzare la “Fortezza” Botticelli aveva già dipinto le varie Madonne prima elencate, allora il suo nome figurava certamente tra quelli dei migliori artisti fiorentini. Il Vasari riporta poi altre opere significative che Botticelli eseguì in luoghi importanti della città: una tavola nella cappella de’ Bardi in Santo Spirito, un affresco in Ognissanti, e un “Sant’Agostino” per la famiglia Vespucci.

In quegli anni Botticelli entrò sicuramente in contatto con l’umanesimo neoplatonico, che spesso si riflette nelle sue opere, così come con la famiglia Medici. Giorgio Vasari dichiara che lavorò ampiamente in casa di Lorenzo il Magnifico, scrivendo: “In casa Medici a Lorenzo Vecchio lavorò molte cose, e massimamente una Pallade fu una impresa di bronconi, che buttavano fuoco, la quale dipinse grande quanto il vivo: e ancora un San Sebastiano”³⁹. Alcuni studiosi sostengono che la Pallade citata da Vasari non corrisponda alla “Pallade col centauro”, rinvenuta a Palazzo Pitti nel 1895 e ritenuta una commissione del Magnifico, poiché nel dipinto manca uno degli elementi distintivi descritti da Vasari: “una impresa di bronconi che buttavano fuoco”. La Pallade menzionata dal Vasari sembrerebbe invece coincidere con quella realizzata per lo stendardo che Giuliano de’ Medici commissionò a Botticelli per la giostra del 1475. Si ritiene dunque che Botticelli abbia dipinto due versioni della Pallade: una per Giuliano e l’altra per Lorenzo. Questo legame con i Medici e l’ambiente intellettuale che frequentava influenzò profondamente l’evoluzione del suo stile, arricchendo la sua formazione culturale e alimentando la sua crescente fama. Una testimonianza tangibile di questo rapporto è la realizzazione dell’“Adorazione dei magi”, commissionata da Gaspare di Zanobi Del Lama per la cappella funeraria di famiglia in Santa Maria Novella. Pur avendo già affrontato in passato l’iconografia dell’Adorazione, in questa occasione Botticelli dimostra una maggiore padronanza stilistica e conoscenza più approfondita del tema religioso. Un aspetto particolarmente significativo della piccola

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ Ivi, p. 443.

tavola è l'inclusione dei ritratti dei membri della famiglia Medici, come evidenziato anche Giorgio Vasari:

Fu allogato a Sandro in questo tempo una tavoletta piccola di figure di tre quarti di braccio l'una, la quale fu posta in Santa Maria Novella fra le due porte, nella facciata principale della Chiesa, nell'entrare per la porta del mezzo a sinistra: ed evvi dentro l'adorazione de' Magi, dove si vede tanto affetto nel primo vecchio, che baciando il piede al nostro Signore, e struggendosi di tenerezza, benissimo dimostra avere conseguita la fine del lunghissimo suo viaggio. E la figura di questo Re è il proprio ritratto di Cosimo vecchio de' Medici, di quanti a' di nostri se ne ritrovano il più vivo, e più naturale. Il secondo, che è Giuliano de' Medici Padre di Clemente VII, si vede, che intentissimo con l'animo divotamente rende riverenza a quel putto, e gli assegna il presente suo. Il terzo inginocchiato egli ancora, pare, che adorandolo gli renda grazie, e lo confessi il vero Messia, è Giovanni Figliuolo di Cosimo. Nè si può descrivere la bellezza, che Sandro mostrò nelle teste, che vi si veggono, le quali con diverse attitudini son girate, quale in faccia, quale in profilo, quale in mezzo occhio, e qual chinata, e in più altre maniere, e diversità d'arie di giovani, di vecchi, con tutte quelle stravaganze, che possono far conoscere la perfezione del suo magisterio; avendo egli distinto le corti di tre re di maniera che e' si comprende quali siano i servitori dell'uno e quali dell'altro: opera certo mirabilissima, e per colorito, e per disegno, e per compimento ridotta sì bella, che ogni artefice ne resta oggi maravigliato.⁴⁰

La descrizione del Vasari elogia la straordinaria maestria di Botticelli nel ritrarre i volti dei personaggi, ognuno rappresentato con pose ed espressioni uniche, che riflettono la varietà delle emozioni e delle età dei soggetti. Al centro della composizione, il primo dei re magi, identificato come Cosimo il Vecchio, bacia il piede di Gesù Bambino. Il secondo dei re, secondo Vasari, sarebbe Giuliano de' Medici; il terzo re, inginocchiato in adorazione, è Giovanni, il secondo figlio di Cosimo. Il Vasari però commette anche in questo caso un errore, poiché il ritratto di Giuliano non è raffigurato nel secondo dei re magi, ma nella figura in piedi accanto all'ultimo dei re. Il secondo dei re magi sembrerebbe invece essere Piero il Gottoso, primogenito di Cosimo il Vecchio e padre di Lorenzo de' Medici, quest'ultimo rappresentato nella figura all'estrema sinistra della scena. Tra gli altri personaggi della composizione, si crede che siano presenti figure illustri dell'epoca come Poliziano, Pico della Mirandola, Luigi Pulci, il committente Gaspare del Lama e lo stesso Botticelli. Sebbene alcuni storici esprimano dubbi sull'identificazione precisa di queste figure, Arturo Jahn Rusconi sostiene che l'autoritratto del Botticelli sia indiscutibile. Egli si colloca all'estrema

⁴⁰ Ivi, pp. 444-445.

destra della composizione e sembra quasi rivolgere lo sguardo direttamente verso lo spettatore, come se guardasse al di fuori dal quadro. L'“Adorazione dei Magi”, oggi conservata alla Galleria degli Uffizi di Firenze, conferma il Botticelli come uno dei più grandi ritrattisti del suo tempo.

In seguito ai travagliati rapporti tra Lorenzo de' Medici e Sisto IV, la città di Firenze subì l'interdetto papale. Tuttavia, il Magnifico riuscì a risolvere la crisi diplomatica stipulando il patto di non belligeranza con il re di Napoli, costringendo così Sisto IV a ritirare l'interdetto. Nel 1480 i rapporti tra Lorenzo e il papa si erano distesi, tanto che in quell'anno giunse a Firenze, Giuliano della Rovere, il nipote del pontefice. L'ordine papale reclamava la presenza in Vaticano dei migliori artisti toscani ed umbri per affrescare la nuova cappella, destinata a diventare la Cappella Sistina. Lorenzo acconsentì alla richiesta e inviò il Botticelli e il Ghirlandaio a Roma, consentendo loro di contribuire a questo importante progetto. Sisto IV affidò a Sandro Botticelli, che portò con sé alcuni dei suoi assistenti, la realizzazione di tre grandi scene e dei ritratti di alcuni papi nelle nicchie superiori. Giorgio Vasari racconta a riguardo:

E allora gli arrecò in Fiorenza, e fuori tanta fama, che Papa Sisto IV avendo fatto fabbricare la cappella in palazzo di Roma, e volendola dipignere, ordinò, ch' egli ne divenisse capo; onde in quella fece di sua mano le infrascritte storie; cioè quando Cristo è tentato dal diavolo: quando Mosè amazza lo Egizio, e che riceve bere dalle figlie di Jetro Madianite. Similmente quando sacrificando i figliuoli d'Aron, venne fuoco dal Cielo: e alcuni Santi Papi nelle nicchie di sopra alle storie.⁴¹

Si ritiene quindi che Sandro trascorse a Roma il biennio 1481-1482. Al suo ritorno a Firenze iniziò il periodo più celebre della sua produzione artistica: quello delle Veneri, intriso di elementi mitologici e riferimenti classici ispirati dalla cultura neoplatonica promossa da Lorenzo il Magnifico. In questo contesto, Botticelli contribuì alla propaganda laurenziana, improntata sulla ricerca di armonia e bellezza e sulla riscoperta del mito e dell'antico. Nel prossimo paragrafo approfondiremo alcune di queste opere, come “La Primavera” e “La nascita di Venere”, e la loro presunta connessione con Simonetta Vespucci.

In quegli stessi anni, Botticelli dipinse anche opere di carattere religioso, nelle quali affioravano comunque i principi della filosofia neoplatonica ficiniana. Tuttavia,

⁴¹ *Ibidem.*

alcuni anni dopo, la sua arte venne profondamente influenzata dalle predicazioni di Fra Girolamo Savonarola. Vasari scrisse che divenne suo seguace, abbracciando la sua causa contro il profano e la corruzione dei costumi della Chiesa. Questo lo portò ad abbandonare la pittura e cadere in disgrazia, fino a dover addirittura essere sostenuto economicamente da Lorenzo de' Medici e da altri amici. Il Vasari aggiunse che, pur avendo guadagnato tanto, Botticelli non fu in grado di gestire il denaro, finendo in miseria, ormai anziano e malato, incapace di camminare senza l'aiuto di stampelle.

Dicesi ancora, che egli amò fuor di modo coloro, che egli cognobbe studiosi dell'arte, e che guadagnò assai, ma tutto per aver poco governo, e per trascurataggine mandò male. Finalmente condottosi vecchio, e disutile, e camminando con due mazze, perchè non si reggeva ritto, si morì essendo infermo, e decrepito d'anni 78 e in Ognissanti di Fiorenza fu sepolto l'anno 1515.⁴²

Ancora una volta Vasari commette un errore riguardo alla data di morte del pittore. Infatti, Sandro Botticelli non morì nel 1515 all'età di 78 anni, come riportato, ma il 17 maggio 1510, a circa 66 anni, come attestato dal libro dei morti di Firenze.

3.1.2 L'enigma della musa di Botticelli

Nel corso dei secoli sono state avanzate diverse ipotesi riguardo alla fonte d'ispirazione delle affascinanti fanciulle bionde rappresentate da Botticelli. Tra queste, la più diffusa e popolare sostiene che dietro quei volti si nasconda l'immagine di Simonetta Cattaneo Vespucci. Di seguito, esamineremo se Simonetta possa essere stata effettivamente la musa ispiratrice o persino la modella del celebre pittore.

La prima fonte da considerare è certamente Giorgio Vasari e la sua biografia di Sandro Botticelli nelle *Vite de più eccellenti pittori, scultori ed architetti*. Un fatto che si può ritenere piuttosto certo è il legame di Botticelli con la famiglia Vespucci. Giorgio Vasari riporta infatti che Sandro lavorò a diversi progetti nella casa di Giovanni Vespucci: “Nella via de' Servi in casa Giovanni Vespucci, oggi di Piero Salviati, fece intorno a una camera molti quadri chiusi da ornamenti di noce per ricignimento, e spalliera, con molte figure e vivissime, e belle.”⁴³. Inoltre, si ritiene che nel 1464 Mariano Filipepi, padre di Botticelli, si trasferì in una nuova abitazione, vicina a quella

⁴² Ivi, p. 448.

⁴³ Ivi, p. 443.

dei Vespucci, dove anche Sandro andrà a vivere presumibilmente a partire dal 1470. Questo rende altamente probabile il fatto che Botticelli conoscesse Simonetta e che potesse persino vederla e ammirarla quotidianamente.

Nel menzionare alcune opere dell'artista, Vasari scrive:

Nella Guardaroba del Signor Duca Cosimo sono di sua mano due teste di femmina in profilo bellissime, una delle quali si dice, che sia l'innamorata di Giuliano de' Medici fratello di Lorenzo e l'altra madonna Lucrezia de' Tornabuoni moglie di detto Lorenzo.⁴⁴

Da questa affermazione si è dedotto che l'amante di Giuliano de' Medici a cui fa riferimento Vasari fosse proprio Simonetta Vespucci, suggerendo così che Botticelli l'avesse ritratta di profilo. Tuttavia, come abbiamo già osservato, Vasari commette molteplici errori sulla biografia di Botticelli, e anche in questo caso descrive erroneamente Lucrezia Tornabuoni come la moglie di Lorenzo de' Medici, quando in realtà era sua madre. Pertanto, non possiamo affermare con certezza che il ritratto di donna menzionato da Vasari raffiguri Simonetta. Lo stesso Vasari, d'altronde, usando l'espressione "si dice", non presenta l'informazione come assodata, questo evidenzia la mancanza di certezza riguardo all'identità della figura ritratta. Alcuni studiosi ipotizzano che il dipinto in questione possa essere il "Ritratto di giovane donna", conservato presso lo Staedelsches Kunstinstitut di Francoforte sul Meno. La figura femminile ritratta di profilo su sfondo nero, mostra un complessa acconciatura di lunghi capelli biondi ornata con perle e nastri; al collo spicca un prezioso gioiello che si ritiene possa essere una gemma di grande valore appartenente al tesoro della famiglia Medici.

A smentire la teoria della presunta connessione tra Simonetta Vespucci e Sandro Botticelli fu Herbert Percy Horne, nei primi anni del Novecento. Studioso e profondo conoscitore del pittore fiorentino, Horne pubblicò articoli in diverse riviste dell'epoca, fino a scrivere nel 1908 una monografia su Botticelli. In questa, egli contesta ampiamente la teoria, definendola apertamente una "leggenda" e considerandola priva di fondamento. Secondo Horne, la leggenda ebbe origine nel 1873, quando Ruskin pubblicò una lettera di Mr. Tyrwhitt, il quale sosteneva che Simonetta fosse stata raffigurata in "La primavera", "La nascita di Venere" e altri dipinti di Botticelli. Questa teoria venne poi ripresa da altri studiosi e scrittori, come il dottor Richter, avanzando

⁴⁴ Ivi, pp. 448-449.

L'idea che Simonetta fosse rappresentata anche in "Venere e Marte". Horne prosegue affermando che nel 1476, anno della morte di Simonetta, Botticelli non aveva ancora né realizzato né ideato nessuna delle opere citate. Nel 1478, anno della morte di Giuliano de' Medici, probabilmente solo "La primavera" poteva essere in fase di esecuzione, poiché la datazione colloca questi dipinti nella prima metà degli anni Ottanta del Quattrocento. Horne confuta dunque tutte le ipotesi che vedono Simonetta come musa e modella di Botticelli, sostenendo che non esistano fatti o documenti storici a supporto di questa leggenda. Tuttavia, secondo lo studioso, questo fraintendimento ebbe origine dall'affermazione di Giorgio Vasari, che riferiva della presenza nel Guardaroba del Duca Cosimo di due ritratti di donna, uno dei quali raffigurava la presunta innamorata di Giuliano de' Medici. Horne afferma di aver consultato un inventario risalente al 1553 delle opere contenute nel Guardaroba, senza trovare alcun ritratto di donna riconducibile a Simonetta. Inoltre, avanza un'ulteriore ipotesi riguardo il fatto che l'innamorata di Giuliano menzionata dal Vasari fosse, in realtà, Fioretta Gorini, amante di Giuliano e madre di suo figlio Giulio, futuro papa Clemente VII, nato dopo la congiura dei Pazzi. Horne dichiara infine che non abbiamo alcuna traccia concreta di un ritratto di Simonetta e anche il "Ritratto di Simonetta Vespucci come Cleopatra" di Piero di Cosimo non raffigura realmente Simonetta, sostenendo che l'iscrizione "Simonetta Ianuensis Vespuccia" sia stata aggiunta successivamente. L'assenza di documentazione storica riguardo la presenza di ritratti di Simonetta sembrerebbe dunque confermare ulteriormente la tesi di Herbert Horne. È necessario aggiungere che, all'epoca, le nobildonne non posavano per gli artisti, se non per i ritratti. Di conseguenza, è da escludere con certezza che Simonetta abbia posato per Botticelli in opere come "La primavera" e "La nascita di Venere". La somiglianza tra le varie raffigurazioni femminili dipinte da Botticelli e la bellezza che le accomuna possono essere spiegate piuttosto attraverso l'influenza culturale dell'accademia neoplatonica, che esaltava l'armonia e il concetto di bellezza ideale. Sandro Botticelli dipingeva infatti esempi di bellezza ideali per il tempo, con tratti dolci del volto e lunghi capelli biondi, che caratterizzano molte delle sue figure femminili. Non vi è dubbio che Simonetta incarnasse pienamente i canoni estetici del suo tempo: fu descritta dal Magnifico come la "senza pari", il che la rendeva probabilmente un emblema di bellezza ideale. Proprio per questo, non è stato difficile assimilare il suo fascino a quello delle Veneri di

Botticelli. L'enigma della musa di Botticelli sembrerebbe così ridursi a mito e leggenda; tuttavia, personalmente ritengo che la verità possa trovarsi nel mezzo, questo è però un tema che approfondirò nelle conclusioni di questo elaborato.

Un ultimo argomento di grande interesse è una recente ricerca condotta dal professor Paolo Pozzilli, ordinario di endocrinologia presso l'Università Campus Bio-Medico di Roma, riguardante la morte prematura di Simonetta. Lo studio, pubblicato sulla rivista scientifica *Endocrine Practice*, ha l'obiettivo di offrire una spiegazione alla tragica scomparsa della giovane. Pozzilli racconta di essere stato ispirato da un dipinto esposto durante una mostra dedicata a Botticelli al Victoria and Albert Museum di Londra, in cui è ritratta una donna di profilo che tiene il proprio seno, dal cui capezzolo fuoriesce del latte. Questo dettaglio peculiare lo spinse ad approfondire il contesto del quadro e, di conseguenza, ad avviare una ricerca sulle possibili cause della morte di Simonetta. In collaborazione con altri studiosi, tra cui Gianluca Vollero e la professoressa Annamaria Colao, Pozzilli ha analizzato diverse opere attribuite a Botticelli che presumibilmente ritraggono Simonetta Vespucci, conducendo uno studio di paleopatografia. Il professore spiega che la fuoriuscita di latte dal capezzolo è tipica della galattorrea, una condizione che può verificarsi durante la gravidanza ma anche in presenza di patologie come l'adenoma ipofisario, un tumore benigno che causa l'iperproduzione di prolattina. Pozzilli ha quindi ipotizzato che Simonetta potesse soffrire di questa malattia, poiché la sua presunta sterilità sarebbe coerente con la diagnosi di adenoma ipofisario, rafforzando così la validità della tesi. Gli studiosi si sono concentrati sui dipinti di Botticelli, ritenuti raffigurazioni di Simonetta Vespucci, e hanno analizzato i vari volti, cercando di trovare similitudini e differenze. Attraverso specifici algoritmi, hanno calcolato le distanze e le variazioni tra gli elementi facciali, con l'obiettivo di individuare possibili mutamenti riconducibili a una delle condizioni associate all'adenoma ipofisario: l'acromegalia. Questa patologia, causata da un'eccessiva produzione di ormone della crescita, comporta una crescita anormale delle ossa, soprattutto nelle estremità del corpo, come mani, piedi e viso. Tale crescita provoca alterazioni nei tratti facciali che diventano più marcati, come naso ingrossato, mandibola e zigomi pronunciati, e fronte più sporgente. Secondo i ricercatori, le variazioni riscontrate nei volti dipinti da Botticelli potrebbero essere

spiegate da questa condizione, così come la galattorrea potrebbe giustificare la secrezione di latte visibile nel dipinto.⁴⁵

Questo studio risulta particolarmente affascinante, poiché tenta di fornire una spiegazione medica alla morte di Simonetta oltre 500 anni dopo la sua scomparsa. Tuttavia, secondo la tesi di Herbert Horne, precedentemente discussa, l'intera analisi non è sostenibile. Non esistono infatti documenti storici che attestino con certezza l'esistenza di ritratti di Simonetta, né che Botticelli l'abbia effettivamente utilizzata come musa o modella. Inoltre, Botticelli non realizzò nessuno dei dipinti mentre Simonetta era ancora in vita, il che rende impossibile correlare i presunti cambiamenti nei tratti del volto a particolari fasi della sua esistenza. Il professor Pozzilli ha organizzato cinque dipinti ipotizzando che ritraessero Simonetta in un arco di tempo compreso tra i 16 e i 23 anni. Le opere in ordine sono: "La nascita di Venere", "Venere e Marte", "Ritratto idealizzato di una dama come ninfa", "Ritratto di Simonetta Vespucci" e "Ritratto allegorico di signora". Tuttavia, questo ordine non è cronologicamente coerente. Ad esempio, "La nascita di Venere" fu realizzata tra il 1483 e il 1484, cioè sette o otto anni dopo la morte di Simonetta, rendendo impossibile il fatto che fosse stata ritratta a 16 anni. Alla luce delle mie ricerche, ritengo che questo studio manchi di basi concrete. Anche assumendo che i dipinti rappresentino Simonetta, non potrebbero comunque riflettere il suo aspetto in una precisa fase della vita, poiché Botticelli li realizzò diversi anni dopo la sua scomparsa. Desidero tuttavia sottolineare quanto abbia trovato particolarmente interessante questa ricerca, soprattutto per la motivazione che ne è all'origine. È davvero ammirevole che un medico sia riuscito a collegare un dettaglio presente in un dipinto a una possibile patologia endocrina. Forse Simonetta era effettivamente affetta da adenoma ipofisario, come suggerito anche dalla sua presunta sterilità, o forse morì di tisi, o magari per cause del tutto diverse. La sua morte rimarrà per sempre un enigma, così come gran parte della sua vita. Tuttavia, proprio questo alone di mistero contribuisce, a mio parere, a renderla una figura estremamente affascinante.

⁴⁵ L'argomentazione presentata si basa su un intervento discusso durante un convegno online, disponibile su YouTube al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=q8Qaj1Uwrow&t=1680s>. Ulteriori dettagli sono stati tratti dall'articolo pubblicato sul sito dell'Osservatorio Malattie Rare, consultabile qui: <https://www.osservatoriomalattie.it/i-tumori-rari/altri-tumori-rari/17873-adenoma-ipofisario-ne-era-affetta-anche-la-venere-di-botticelli>.

3.2 Le Veneri di Botticelli

Le opere più celebri e popolari di Botticelli sono senza dubbio le sue Veneri. La sua abilità nel rendere eterei i volti e i corpi delle figure femminili, ha reso queste immagini immediatamente riconoscibili, simboli di una bellezza assoluta e senza tempo. Giorgio Vasari, nelle sue *Vite*, riferisce di aver visto nella villa di Castello del Duca Cosimo due Veneri dipinte da Botticelli:

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, e così un'altra Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la primavera; le quali da lui con grazia si veggono espresse.⁴⁶

I due quadri menzionati da Vasari corrispondono chiaramente a “La nascita di Venere” e “La Primavera”, offrendoci indicazioni sul luogo in cui si trovavano a metà del Cinquecento: la villa di Castello, allora residenza di Cosimo I, precedentemente appartenuta a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, cugino di Lorenzo il Magnifico. Le Veneri botticelliane diventano quindi rappresentazioni allegoriche e simboliche, dove i corpi non sono semplici imitazioni della realtà, ma astrazioni ideali che esprimono i principi fondamentali dell'Accademia neoplatonica. Per quanto riguarda la datazione dei due dipinti, è stato confermato che furono realizzati in un arco temporale molto ristretto, probabilmente successivo al soggiorno romano di Botticelli. Negli anni Novanta del XX secolo, analisi di laboratorio condotte su queste opere, insieme anche a valutazioni stilistiche, hanno collocato la loro esecuzione tra il 1482 e il 1485. Sebbene “La Primavera” preceda cronologicamente “La nascita di Venere” per quanto riguarda la realizzazione, dal punto di vista narrativo la sequenza risulta invertita: la nascita della dea dalla spuma del mare avviene infatti prima della scena ambientata nel giardino di Venere. Gli inventari medicei hanno confermato che entrambe le opere furono custodite nel palazzo dei Medici in via Larga a Firenze fino ai primi decenni del Cinquecento, per poi essere trasferite nella villa di Castello, dove rimasero certamente fino al 1761. Questo ha spinto molti studiosi a ritenere che la committenza fosse strettamente legata alla famiglia Medici, e in particolare a Lorenzo di Pierfrancesco. In questo paragrafo, ci dedicheremo dunque a un'analisi approfondita dei dipinti, cercando di svelarne i

⁴⁶ G. Vasari, *Vite de più eccellenti pittori...*, cit., p. 443.

significati nascosti, e prenderemo in considerazione anche le altre teorie che identificano Simonetta Vespucci come il volto celato dietro la Venere di Botticelli.

3.2.1 Sandro Botticelli, “La Primavera”



Sandro Botticelli, *La Primavera*, 1482 circa, tempera grassa su tavola, 207 x 319 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi

La scena è ambientata nel giardino del regno di Venere, dove tutto fiorisce a primavera, il boschetto di aranci e il prato fiorito fungono da sfondo alle nove figure della composizione. I personaggi creano una narrazione suddivisibile in tre gruppi: Zefiro, Clori e Flora; le tre Grazie; Venere, Cupido e Mercurio, uniti visivamente dalle vesti rosse. La lettura del dipinto si sviluppa da destra verso sinistra, partendo dal rapimento e dalla violenza attuata da Zefiro, il vento primaverile, ai danni della ninfa Clori. Questa scena trae ispirazione dal passo dei *Fasti* del poeta latino Ovidio, dove si narra il rapimento di Clori da parte di Zefiro, a cui segue poi il matrimonio e la sua trasformazione in Flora, dea della primavera. Come osserva Monica Centanni, nel dipinto di Botticelli la metamorfosi di Clori in Flora è rappresentata tramite uno sdoppiamento della figura. Flora è posta accanto alla ninfa, avvolta in una veste ornata

di fiori colorati. Il passaggio da Clori a Flora è ulteriormente enfatizzato dal ramoscello in fiore che fuoriesce dalla bocca della ninfa, simboleggiando la sua trasformazione: “da ninfa fuggitiva diventa splendida dea”⁴⁷. Tuttavia, Botticelli non si ispirò esclusivamente ai *Fasti* di Ovidio, ma trasse profonda ispirazione anche dalle *Stanze per la giostra* di Poliziano, in particolare dalla descrizione lirica e raffinata delle sue figure femminili. La strofa 25 del primo libro, ad esempio, cattura con grazia l'atmosfera primaverile, recitando:

Zefiro già, di be' fioretti adorno,
avea de monti tolta ogni pruina;
avea fatto al suo nido già ritorno
la stanca rondinella peregrina;
risonava la selva intorno intorno
soavemente all'ora mattutina
e la ingegnosa pecchia al primo albore
giva predando or l'uno or l'altro fiore.⁴⁸

Questi versi rappresentano un esempio sublime di come Poliziano riesca ad evocare con maestria il risveglio primaverile, creando un'immagine suggestiva: il dolce ritorno di Zefiro e la natura che si desta dal torpore invernale vengono descritti attraverso una raffinata composizione di parole. Questo scenario di rinascita e abbondanza floreale è alla base dell'ambientazione di Botticelli; infatti nel lussureggiante giardino di Venere ogni elemento appare ricolmo di vita. La strofa 43, già menzionata in precedenza, descrive l'aspetto della ninfa Simonetta con una delicatezza tale da costituire un modello ideale per la rappresentazione della dea Flora nel dipinto di Botticelli. I primi quattro versi recitano così:

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.⁴⁹

⁴⁷ Monica Centanni, *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Guaraldi, Rimini, 2017, p. 459.

⁴⁸ A. Poliziano, *Stanze, ...*, cit., Libro I, Strofa 25, pp. 24-25.

⁴⁹ Ivi, Libro I, Strofa 43, p. 39.

Questi versi hanno indubbiamente fornito a Botticelli l'ispirazione per la rappresentazione della dea della primavera. Gli attributi che Poliziano assegna alla ninfa Simonetta nelle *Stanze* vengono infatti trasposti nella figura di Flora: la carnagione candida, i capelli dorati che ricadono morbidi sul volto e la veste bianca adornata di fiori e rose. Questi dettagli conferiscono al personaggio del dipinto la stessa grazia eterea descritta dal Poliziano nella sua poesia. Un altro dettaglio cruciale che Botticelli sembra aver tratto dai versi del poeta si trova nella strofa 47, dove Poliziano descrive la mano di Simonetta che tiene un lembo della veste in cui sono raccolti i fiori: "poi colla bianca man ripreso il lembo, levossi in piè con di fior pieno un grembo"⁵⁰. Questo gesto si riflette perfettamente nella rappresentazione di Flora, dove la dea tiene un lembo della sua veste colmo di fiori, simbolo della sua metamorfosi da ninfa a dea della primavera. Monica Centanni evidenzia inoltre come l'influenza delle *Stanze* si estende anche al significato complessivo del dipinto. Infatti, nella poesia di Poliziano si racconta la conversione ad Amore di Iulio, allo stesso modo, in "La Primavera", l'amore passionale e violento tra Zefiro e Clori si trasforma, attraverso le Grazie e la dea Venere, in un amore più contemplativo e ideale, elevando la sensualità a un piano più nobile e intellettuale.

Al centro del dipinto domina la figura di Venere, sopra la quale volteggia Cupido, il dio dell'Amore, che, seppur bendato, mira con il suo arco verso la Grazia centrale, Castitas; tuttavia, secondo altri studiosi, Amore potrebbe voler colpire con la sua freccia la Grazia all'estrema sinistra. Le tre Grazie, identificate come *Pulchritudo*, *Castitas* e *Voluptas*, danzano con movimenti armoniosi e leggeri, intrecciando le mani in un gesto di profonda eleganza e delicatezza. Un interessante particolare è la veste di Venere, che da un lato ricorda molto quella della "Venere e Marte", ma presenta un elemento ulteriore: la parte interna del mantello è decorata con stelle. Il doppio tessuto, rosso all'esterno e stellato all'interno, simboleggia la duplice natura della dea Venere, Terrena e Urania, ossia terrena e celeste, riprendendo un'iconografia cara al pensiero neoplatonico. La postura della dea richiama la statua romana conservata oggi alla Galleria degli Uffizi, la cosiddetta "Venere Medici". Come sottolinea Monica Centanni, il modello antico della Venere viene ripreso da Botticelli e reinterpretato in entrambe le sue opere: in "La nascita di Venere" la postura risulta pressoché identica, mentre in "La

⁵⁰ Ivi, Libro I, Strofa 47, p. 43.

Primavera” la mano sinistra non copre il seno, ma compie un gesto di ammaestramento e invito. Riporto a questo proposito le parole della Centanni: “è la Venere maestra d’amore, che emancipa l’uomo educandolo alla cultura e all’amore e che, mediante amore, schiude neoplatonicamente l’accesso al divino”⁵¹.

Il giovane avvolto nel manto rosso sul lato sinistro della composizione è Mercurio, il messaggero degli dèi, raffigurato con i suoi attributi distintivi: il petaso, i sandali alati e il caduceo. Voltato di spalle, Mercurio è intento a disperdere le nuvole invernali dal cielo con il suo caduceo, in modo che la primavera possa fiorire in tutto il suo splendore. Monica Centanni propone un’interessante interpretazione: tutti i personaggi del dipinto incarnano l’essenza della primavera, in linea con quanto affermato da Giorgio Vasari. La narrazione visiva rappresenta il procedere della stagione ed inizia con il vento Zefiro, associato al mese di aprile, e culmina con Mercurio, identificato con il mese di maggio. Così, il dipinto diventa una celebrazione dell’Amore in tutte le sue forme. L’amore sensuale ed erotico tra Zefiro e Clori viene elevato da Venere, che guida la danza delle Grazie, trasformandolo in amore contemplativo, simboleggiato da Mercurio, espressione di saggezza e ragione, che con il suo caduceo rimuove le ostilità.

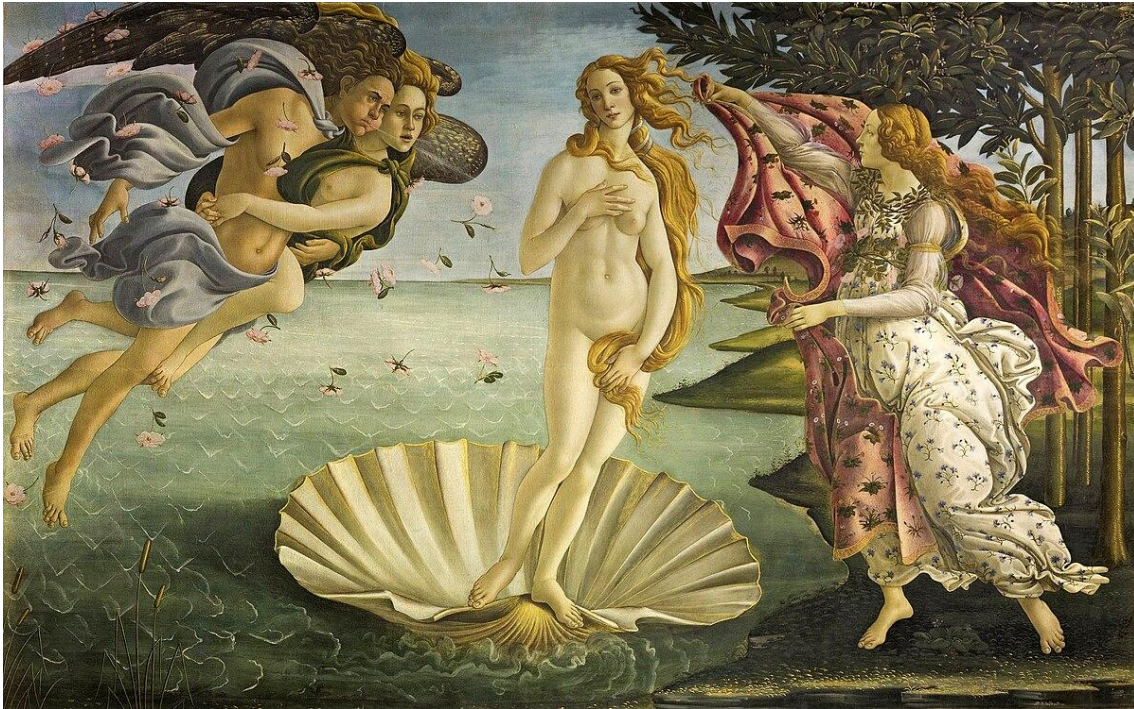
La teoria più diffusa riguardo questo dipinto vede il celarsi della storia d’amore tra Giuliano de’ Medici e Simonetta Vespucci. Botticelli, ispirandosi alle *Stanze* di Poliziano, scritte in onore della giostra di Giuliano dedicata alla sua dama Simonetta, ha dato modo di pensare che la loro storia d’amore potesse nascondersi in questa composizione. Tuttavia, ci sono incongruenze temporali che sollevano dubbi. Simonetta morì nel 1476 e Giuliano due anni dopo, nel 1478, mentre il dipinto è datato circa al 1482, ovvero quattro anni dopo la morte di entrambi. Ciò rende difficile immaginare che l’opera sia un tributo diretto a questa relazione, nonostante i numerosi riferimenti alla loro storia. Recenti analisi di laboratorio hanno rilevato l’esistenza di un disegno preparatorio sotto la superficie pittorica, probabilmente realizzato in un periodo precedente, ma questo non è sufficiente per confermare che l’ideazione risalga a poco dopo la morte di Giuliano. Vi è però un’altra teoria, strettamente legata a quest’ultima, che cerca di fornire una spiegazione alternativa sull’origine dell’opera. Come già discusso nel primo capitolo, Simonetta Cattaneo Vespucci aveva stretti legami con la

⁵¹ M. Centanni, *Fantasmî dell’antico...*, cit., pp. 463-465.

famiglia Appiani, signori di Piombino, avendo trascorso la sua infanzia presso la loro corte; sua sorella Battistina, infatti, aveva sposato Jacopo III Appiani. Per i Medici, consolidare un'alleanza con gli Appiani era di grande rilevanza strategica, dato il controllo che questi ultimi avevano su importanti miniere. Il matrimonio di Simonetta con Marco Vespucci rappresentava una pedina fondamentale per i Medici, soprattutto considerando che Piero Vespucci, padre di Marco, era ambasciatore di Lorenzo de' Medici presso la corte di Piombino. Tuttavia, la morte prematura di Simonetta nel 1476 rappresentò un ostacolo a questa delicata alleanza. Proprio in quell'anno, per rinsaldare i rapporti tra le due famiglie, venne stipulato un patto nuziale tra Giuliano de' Medici e Semiramide Appiani, nipote di Simonetta e figlia di Battistina. Ma con l'assassinio di Giuliano nel 1478, il patto venne meno, rendendo necessario trovare una nuova soluzione. Questa fu finalmente raggiunta nel 1482, quando Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, cugino di Lorenzo il Magnifico, sposò Semiramide Appiani, sigillando formalmente l'intesa tra le due potenti famiglie. Monica Centanni, riportando un'ipotesi di Ronald Lightbown, suggerisce che proprio questo matrimonio possa essere stato il motivo della commissione del celebre dipinto di Botticelli. L'opera, ricca di simbolismi e riferimenti, potrebbe essere stata concepita come una celebrazione dell'unione tra Lorenzo di Pierfrancesco e Semiramide. Secondo questa teoria, la storia d'amore di Giuliano e Simonetta riviverebbe simbolicamente in Lorenzo di Pierfrancesco e Semiramide, come una sorta di reincarnazione ideale dei due amanti. In questo contesto, Mercurio assume il ruolo di Iulo delle *Stanze*, infatti è voltato di spalle poiché non è ancora avvenuta la sua conversione ad Amore. Solo quando Cupido avrà scoccato la sua freccia, colpendo la Grazia centrale, Mercurio completerà la propria trasformazione e l'Amore, in tutte le sue forme, regnerà incontrastato nel regno di Venere.

Così come abbiamo precedentemente affrontato le teorie antitetiche proposte da Horne, è stato fondamentale esplorare anche le ipotesi alternative a favore di una diversa interpretazione. Tuttavia, la mancanza di documenti storici concreti che possano confermare definitivamente questa ipotesi impedisce di considerarla come un dato di fatto. Fino a quando non emergeranno nuove documentazioni, questa suggestiva ipotesi continuerà a rimanere una possibilità intrigante, ma non accertata, che sicuramente contribuisce ad arricchire il mistero e il fascino di questa straordinaria opera d'arte.

3.2.2 Sandro Botticelli, “La nascita di Venere”



Sandro Botticelli, *La nascita di Venere*, 1483-1484 circa, tempera su tela, 172,5 x 278,5 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi

La realizzazione del dipinto “La nascita di Venere” è stata stabilita come successiva rispetto a quella della “Primavera”, tuttavia, dal punto di vista narrativo, la scena rappresenta un momento antecedente: la nascita mitologica di Venere, la dea dell’amore e della bellezza. L’episodio immortalato da Botticelli è infatti il momento in cui Venere emerge dalla spuma del mare, trasportata su una conchiglia dai venti verso la riva dell’isola di Cipro, dove prenderà dimora il suo regno. Sul lato destro della composizione si intravede un boschetto di aranci, lo stesso che ritroviamo nella “Primavera”, a sottolineare una coerenza scenografica tra le due opere. Anche in questo caso, l’influenza delle *Stanze* di Poliziano si rivela in modo evidente, sebbene i versi del poeta traggano ispirazione dall’inno omerico ad Afrodite. Poliziano, infatti, dedica diverse ottave alla descrizione minuziosa del regno di Venere, soffermandosi con straordinaria precisione sul rilievo situato all’ingresso del palazzo della dea, il quale ritrae appunto il mito della sua nascita. Le strofe evocano questa scena con estrema vividezza e suggestione:

Nel tempestoso Egeo in grembo a Teti
si vede il frusto genitale accolto,
sotto diverso volger di pianeti
errar per l'onde in bianca spuma avvolto;
e drento nata in atti vaghi e lieti
una donzella non con uman volto,
da zefiri lascivi spinta a proda,
gir sovra un nicchio, e par che 'l cel ne goda.

Vera la schiuma e vero il mar diresti,
e vero il nicchio e ver soffiâr di venti;
la dea negli occhi folgorar vedresti,
e 'l cel riderli a torno e gli elementi;
l'Ore premer l'arena in bianche vesti,
l'aura incresparle e crin distesi e lenti;
non una, non diversa esser lor faccia,
come par ch'a sorelle ben confaccia.

Giurar potresti che dell'onde uscissi
la dea premendo colla destra il crino,
coll'altra il dolce pome ricoprissi;
e, stampata dal piè sacro e divino,
d'erbe e di fior l'arena si vestissi;
poi, con sembante lieto e peregrino,
dalle tre ninfe in grembo fussi accolta,
e di stellato vestimento involta.

Questa con ambe man le tien sospesa
sopra l'umide trezze una ghirlanda
d'oro e di gemme orientali accesa,
questa una perla alli orecchi accomanda;
l'altra al bel petto e bianchi omeri intesa,
par che ricchi monili intorno spanda,
de' quai solien cerchiar lor proprie gole,
quando nel ciel guidavon le carole.⁵²

⁵² A. Poliziano, *Stanze*, ... , cit., Libro I, Strofe 99-102, pp. 85-88.

Poliziano descrive la scena con tale realismo che sembra quasi osservare la nascita della dea con i propri occhi: la schiuma, il mare, il soffio dei venti, tutto appare vero e tangibile. Questa stessa sensazione di vita e movimento Botticelli la riporta nella sua opera pittorica. L'immagine della dea trasportata dai venti, la conchiglia su cui è adagiata, la posa delicata nella sua nudità, e i due venti lascivi uniti in un abbraccio, sono tutti elementi che Botticelli riprende dai versi del poeta. Sono tuttavia presenti alcuni elementi di differenza, che evidenziano come Botticelli, pur traendo ispirazione dai versi poetici, abbia dato libero sfogo alla propria creatività. Questo dimostra la sua capacità di reinterpretare le fonti letterarie, arricchendo la composizione secondo il proprio gusto. Una delle modifiche più evidenti riguarda la presenza di una sola ninfa che accoglie Venere, in contrasto con le tre figure descritte da Poliziano. Inoltre, Botticelli sostituisce il mantello stellato, che nelle *Stanze* simboleggiava la dimensione celeste e contemplativa di Venere, con un manto rosso decorato da fiori. In questo modo, Botticelli mantiene l'essenza simbolica della scena, ma ne altera l'iconografia per infondere un senso di bellezza più terrena e sensuale.

Protagonista indiscussa dell'intera composizione è la figura di Venere, raffigurata completamente nuda e posta su una grande conchiglia, il "nicchio" menzionato da Poliziano. La dea si trova al centro di due poli: da un lato, gli zefiri sulla sinistra la sospingono verso la riva gonfiando le guance, mentre dall'altro l'Ora della Primavera è pronta ad accoglierla sull'isola. La postura di Venere non solo ricalca quasi perfettamente quella descritta nei versi di Poliziano, con l'unica differenza nell'inversione delle braccia, ma richiama anche il celebre modello della *Venus pudica* nella statuaria classica, come la "Venere Medici". La mano destra tenta di coprire il seno, mentre la sinistra stringe delicatamente le estremità dei suoi lunghi capelli dorati. Il peso del corpo è distribuito sulla gamba sinistra, facendo sì che il fianco sinistro si sollevi leggermente e la gamba destra accenni a un lieve piegamento, conferendo alla figura un'eleganza sinuosa. Tuttavia, Botticelli introduce una variazione significativa rispetto al modello classico: la testa di Venere, che nella statua originale era voltata a sinistra, qui è rivolta frontalmente, creando un dialogo visivo diretto con lo spettatore, carico di grazia e coinvolgimento emotivo.

Gli "zefiri lascivi" descritti da Poliziano trovano una rappresentazione visiva perfetta nell'interpretazione di Botticelli, che traduce il senso delle parole del poeta con

grande fedeltà. I due venti sono infatti raffigurati avvinghiati l'uno all'altro, mentre sospingono la dea Venere verso riva con il loro soffio. Monica Centanni, nel suo libro *Fantasmî dell'antico*, chiarisce il significato del termine "lascivo" nel contesto dell'opera: "Lascivi dunque in quanto Zefiri perché ispirano il desiderio amoroso: ma contemporaneamente, nella sincretesi figurativa, "lascivi" in quanto essi stessi coppia di amanti, lascivamente uniti l'uno all'altro, dal loro stesso alito ispirati".⁵³ I due venti sono una coppia di amanti, utilizzati dal Botticelli per raffigurare non solo la forza della natura, ma anche la forza del soffio della passione: le caratteristiche fisiche dei due personaggi fanno chiaramente intendere che si tratta di un uomo e una donna. Zefiro, il tiepido vento primaverile che porta fertilità, è rappresentato in primo piano, con la pelle più scura, un corpo muscoloso e le guance arrossate e gonfie dal soffio. Si impone come la figura maschile della coppia, carica di energia vitale. Accanto a lui, si stringe una figura femminile che gli studiosi identificano spesso con Clori, futura sposa di Zefiro. Clori è raffigurata con l'incarnato candido, un volto dolce e sereno e i tratti del corpo chiaramente femminili, come il seno delicatamente delineato. Questa coppia di venti-amanti incarna perfettamente l'idea di amore fisico e sensuale, suggerendo che la Venere appena nata viene sospinta non solo dal soffio del vento, ma anche dal potere dell'attrazione amorosa.

La figura posta a destra del dipinto è l'Ora della Primavera, pronta ad accogliere la dea Venere sull'isola di Cipro e a coprirla con un manto fiorito. Come sottolineato in precedenza, Botticelli, pur ispirandosi ai versi del Poliziano, si discosta dalla descrizione poetica, scegliendo di rappresentare una sola delle tre ninfe menzionate dal poeta. Le Ore di Poliziano sono descritte con vesti bianche, e anche Botticelli segue questa scelta cromatica, arricchendo però l'abito della sua Ora con piccoli boccioli di fiori, creando una fantasia che richiama la primavera in tutta la sua freschezza. Questa figura ricorda molto da vicino Flora della "Primavera" per via della veste e dei tratti del volto, tanto che sembra indossare lo stesso abito, con l'unica differenza che, mentre i fiori dell'Ora sono ancora piccoli boccioli, in Flora sono ormai sbocciati completamente, proprio come le rose e i rami che le cingono il petto. Anche le acconciature riflettono questa differenza: nell'Ora della Primavera, le lunghe ciocche dorate sono raccolte in trecce, simbolo di giovinezza, mentre in Flora i capelli sono

⁵³ M. Centanni, *Fantasmî dell'antico...*, cit., p. 473.

lasciati sciolti, liberi di cadere morbidamente sul viso, suggerendo la maturità. Monica Centanni suggerisce l'idea che l'Ora della primavera sia la versione giovanile di Flora, per questo i fiori sul suo abito non sono ancora sbocciati e i capelli sono raccolti in trecce, poiché simboleggiano una purezza ancora intatta, come spiega la stessa Centanni: “Nella *Nascita di Venere*, l'Ora della primavera è una Flora non ancora violata dall'impeto erotico di Zefiro”⁵⁴. Anche Zefiro, in questo dipinto, non è raffigurato come il vento minaccioso e travolgente della “Primavera”, ma piuttosto come un amante delicato, unito in un dolce abbraccio alla sua compagna. La dea Venere diventa quindi il punto d'incontro tra due forze opposte: l'amore sensuale e passionale dei venti-amanti e la purezza spirituale rappresentata dall'Ora. Botticelli ci offre una rappresentazione complessa e stratificata dell'amore, in cui la sensualità e la spiritualità convivono armoniosamente in un'unica immagine.

In questo ultimo paragrafo abbiamo analizzato due delle più celebri opere di Botticelli, accomunate dalla presenza di alcune delle sue figure femminili più affascinanti. Botticelli ha saputo incantare il suo pubblico con fanciulle dal fascino etereo, graziose e delicate, che possiamo considerare il suo tratto distintivo, la sua firma stilistica. Arturo Jahn Rusconi descrive magistralmente questo concetto:

le teste femminili rivelano la fantasia ed il culto della bellezza del Botticelli, nei loro tipi delicati, fragili, talora sensuali, agitati da una voluttà secreta, da uno spasimo misterioso: creature di sogno fatte di immaterialità, di grazie ideali, che rievocano le più pure creazioni femminili dei suoi quadri sacri e delle sue composizioni pagane.⁵⁵

Le sue figure femminili, intrise di armonia e grazia, sono state spesso associate al fascino di Simonetta Cattaneo Vespucci, considerata la donna più bella di Firenze. Sebbene nessuna documentazione ufficiale confermi tale legame, il destino ha contribuito ad alimentarne la leggenda attraverso una serie di coincidenze che sembrano puntare in quella direzione. Con molta probabilità, le Veneri di Botticelli non sono state concepite come la rappresentazione pittorica della bella Simonetta, ma indubbiamente, proprio come lei, incarnano una bellezza divina, idealizzata e immortale.

⁵⁴ Ivi, p. 476.

⁵⁵ Arturo Jahn Rusconi, *Sandro Botticelli*, Istituto Italiano D'arti Grafiche, Bergamo, 1907, p. 70.

CONCLUSIONI

Giunti alla fine di questo elaborato, dopo un'attenta e approfondita analisi della figura di Simonetta Cattaneo Vespucci, possiamo riflettere su come mito, storia, letteratura e arte si intreccino armoniosamente nel delineare il suo profilo. Ciascuno di questi elementi ha contribuito a plasmare e arricchire l'immagine di Simonetta, creando un dialogo tra la realtà storica e l'idealizzazione artistica.

Alla luce dei miei studi, posso ora confrontare l'aspetto letterario con quello artistico, dopo aver dapprima analizzato gli scritti di Poliziano e Lorenzo de' Medici, per poi esaminare le opere di Botticelli. È evidente come l'arte abbia tratto ispirazione dalla letteratura, mentre il contrario non sembra altrettanto valido. Sandro Botticelli ha infatti tradotto in immagini i versi delle *Stanze per la giostra*, conferendo concretezza alle parole finemente intrecciate da Angelo Poliziano. Possiamo dunque affermare che, in questo caso, la poesia abbia agito da matrice per la creazione artistica. Attraverso lo studio delle varie teorie e ipotesi riguardanti Simonetta come musa di Botticelli, emerge che letteratura e arte siano i due pilastri fondamentali di questa vicenda. Tuttavia, mentre la letteratura è sostenuta da evidenze storiche, come il poemetto di Poliziano e i sonetti di Lorenzo, l'arte si basa principalmente su speculazioni e ricerche, che finora non hanno trovato conferma in alcun documento ufficiale.

Il volto di Simonetta è da decenni indissolubilmente legato alle rappresentazioni artistiche delle varie Veneri e delle graziose fanciulle bionde del Botticelli. Il mito sembra quasi non volersi separare dalla realtà storica finora dimostrata, forse proprio a causa delle numerose coincidenze che hanno collegato la figura reale di Simonetta a quella idealizzata delle Veneri botticelliane. Da convinto seguace del pensiero neoplatonico, è innegabile che Botticelli infondesse nelle sue fanciulle una rappresentazione dell'estetica ideale dell'epoca, sublimando in loro la bellezza tanto ricercata. Le qualità di beltà, grazia e gentilezza, celebrate in particolare dal Magnifico, rendono Simonetta l'emblema della bellezza ideale nella Firenze rinascimentale. In questo senso, possiamo ipotizzare che almeno una vaga essenza di Simonetta fosse presente nelle figure femminili di Botticelli. Tuttavia, ritengo che la verità si trovi nel mezzo: le raffinate fanciulle botticelliane non erano ritratti fedeli della donna, bensì ne catturavano l'essenza, magari un sorriso, uno sguardo o una particolare espressione.

Ogni figura racchiudeva frammenti della sua bellezza interiore ed esteriore, ma nessuna rappresentava una sua riproduzione esatta.

A questo proposito, Simona Bertocchi, nel suo romanzo *L'ultima rosa di Aprile*, immagina un affascinante dialogo tra Simonetta e Botticelli. Simonetta desiderosa di visitare la bottega del maestro, viene accompagnata dal suocero Piero Vespucci. Durante la visita, mentre ammirano un'opera ancora in fase di realizzazione, entrambi notano la straordinaria somiglianza tra la figura protagonista del dipinto e Simonetta. È a questo punto che la donna esclama: "Lo sguardo è così malinconico, maestro". La scrittrice prosegue poi riportando i pensieri di Botticelli: "È il vostro sguardo Simonetta, avrebbe voluto dire ma si limitò a sorriderle con gratitudine"⁵⁶. Questa scena è frutto della vena creativa dell'autrice, tuttavia appare così plausibile e realistica da avermi subito colpita. Mi piace pensare che Botticelli sia riuscito a cogliere l'anima profonda e gentile di Simonetta, e che questa si sia manifestata sulla tela attraverso la grazia e il fascino delle sue fanciulle.

La bellezza e il fascino di questa straordinaria donna continueranno a incantare anche le generazioni future, proprio come hanno conquistato il mio cuore, spingendomi a sceglierla come protagonista assoluta di questo elaborato. Il suo mito è ormai radicato in modo così profondo che, nonostante alcuni studiosi ritengano che andrebbe smantellato, rimarrà in bilico tra il credo dei sostenitori e lo scetticismo di altri, almeno fino a nuove scoperte storiche. Quel che è certo, tuttavia, è che la sua bellezza, ampiamente lodata dalle figure eminenti del suo tempo, non sarà mai dimenticata. La "chiara stella" di Simonetta Cattaneo Vespucci continuerà a brillare luminosa nel firmamento della storia e della leggenda.

⁵⁶ Simona Bertocchi, *L'ultima rosa di Aprile. Simonetta Cattaneo Vespucci, la Venere di Botticelli*, Giovane Holden Edizioni, Viareggio (LU), 2016, p. 39.

BIBLIOGRAFIA

Battistini Andrea, scritti di Ardissino Erminia, Bruscagli Riccardo, Surdich Luigi, *Letteratura Italiana. Volume 1, Dalle origini al Seicento*, Società Editrice il Mulino, Bologna, 2014

Bertocchi Simona, *L'ultima rosa di aprile. Simonetta Cattaneo Vespucci, la Venere di Botticelli*, Giovane Holden Edizioni, Viareggio (LU), 2016

Centanni Monica, *Fantasmia dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Guaraldi, Rimini, 2017

Cornini Guido, *Botticelli. Art Dossier*, Giunti Editore, Firenze, 2017

Douglas Scotti Ippolita, *Breve storia di Firenze. Non solo il Rinascimento: il racconto di tutta la grande storia di Firenze*, Newton Compton editori, Roma, 2021

Ferroni Giulio, *Storia Della Letteratura Italiana. Dalle Origini Al Quattrocento*, Mondadori Università, Milano, 2012

Giovetti Paola, *La modella del Botticelli. Simonetta Cattaneo Vespucci simbolo del Rinascimento*, Edizioni Studio Tesi, Roma, 2015

Horne Herbert Percy, *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli, painter of Florence*, George Bell and Sons, Londra, 1908, University of Minnesota

Machiavelli Niccolò, *Le Istorie Fiorentine*, Unione tipografico-editrice, Torino, 1867

Medici Lorenzo de', *Comento de' miei sonetti*, in Zanato Tiziano, *Opere*, Einaudi, Torino, 1992

Piccinni Gabriella, *I mille anni del Medioevo*, Pearson Italia, Milano-Torino, 2018

Poliziano Angelo, *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di Davide Puccini, Garzanti, Milano, 1992

Rusconi Arturo Jahn, *Sandro Botticelli*, Istituto Italiano D'arti Grafiche, Bergamo, 1907

Vasari Giorgio, *Vite de più eccellenti pittori scultori ed architetti*, Firenze, 1771-1772, Vol. 2

SITOGRAFIA

Cavalcaselle Caterina, *Simonetta Vespucci storia e mito di un'icona di bellezza*, AbstrART, Firenze, 2020. In <https://www.abstrartfirenze.org/blog/simonetta-vespucci/> (visitato il 25/08/2024)

Orzes Enrico, *Adenoma ipofisario: ne era affetta anche la Venere di Botticelli*, OMAR Osservatorio Malattie Rare, Roma, 2021. In <https://www.osservatoriomalattie.it/i-tumori-rari/altri-tumori-rari/17873-adenoma-ipofisario-ne-era-affetta-anche-la-venere-di-botticelli> (visitato il 20/09/2024)

Terribile Raffaella, *“Muore giovane chi è caro agli dei”. La storia d'amore di Simonetta e Giuliano*, Limina Mundi, 2016. In <https://liminamundi.com/2016/03/30/muore-giovane-chi-e-caro-agli-dei-la-storia-damor-e-di-simonetta-e-giuliano/> (visitato il 03/09/2024)

<https://letteritaliana.weebly.com/o-chiara-stella-che-coi-raggi-tuoi.html>