



Da sinistra, la «Storia di Virginia» e la «Storia di Lucrezia» di Sandro Botticelli, ricongiunte nella mostra alla Carrara FOTO BEDOLIS

«Botticelli non è solo la Primavera»

La mostra. Alla Carrara si scopre l'emozionante capacità del grande pittore fiorentino di rinnovarsi per tutta la vita «Giuliano de' Medici fu ritratto post mortem. Il Vir Dolorum e il Crocifisso sono esempi di una nuova devozione»

DIEGO COLOMBO

«La Storia di Virginia risale, come quella di Lucrezia di Boston, al 1505. Viene dopo, come ha notato lo studioso Alessandro Cecchi, la Natività della National Gallery di Londra, datata dallo stesso Botticelli al 1501. La Virginia e la Lucrezia, opere della piena maturità del pittore, che morirà nel 1510, rivelano l'influsso di Leonardo, attivo a Firenze tra 1503 e 1504». Patrizia Zambrano, docente di storia dell'Arte Moderna all'Università del Piemonte Orientale, è co-curatrice, con Maria Cristina Rodeschini direttrice dell'Accademia Carrara, della mostra «Le storie di Botticelli», allestita nella pinacoteca fino al 28 gennaio 2019. Importante risultato scientifico della mostra è la nuova datazione delle «Storie», nate per una «spalliera», il rivestimento delle pareti di una stanza, ora ricongiunte per la prima volta dalla fine dell'Ottocento, adempiendo l'auspicio di Bernard Berenson nel 1902. «Le tre sezioni in cui si snoda la mostra – spiega la professoressa Zambrano – instaurano un dialogo tra i tre dipinti di Botticelli della Carrara e le opere ospitate. Il «Ritratto di Giuliano de' Medici» è legato alla morte nel 1478, durante la Congiura dei Pazzi, nel periodo precedente al viaggio

di Botticelli a Roma, e messo in relazione con il busto in marmo prestato dal Bargello, di incerta attribuzione, ricavato dalla maschera mortuaria. Insieme alla medaglia e all'incisione di Giuliano esposti, si crea un nucleo di immagini commemorative, elaborate «post mortem». Botticelli, nel dipinto della Carrara, è alle prese col tema difficile del ritratto indipendente e non inserito in scene collettive, già comuni a Firenze, per esempio nella Cappella Brancacci di Masaccio. Nel caso di Giuliano la sfida è raffigurare un defunto, non un soggetto vivente in posa. Botticelli lo aveva conosciuto, aveva lavorato per lui, poteva disporre di una serie di fonti, forse anche di propri disegni, ma non ne aveva – come dire – le fotografie».

Nella seconda sezione della mostra lo scenario muta completamente. Dalla Firenze dei Medici si passa a quella della predicazione di Girolamo Savonarola. «Il Vir Dolorum della Carrara appartiene agli ultimissimi anni del Quattrocento, forse, addirittura, allo snodo del secolo, il periodo dell'attività matura del pittore. Il dipinto ibrida due diversi tipi di Cristo che, da un lato, presenta la corona di spine e le piaghe, dall'altro, benedicente, è redentore e salvatore. Due sono i messaggi. Quello della sofferenza, che porta il devoto all'imme-



Quando le richieste dei committenti cambiano, per l'influenza di Savonarola, lui ricrea modelli iconografici»

PATRIZIA ZAMBRANO
DOCENTE DI STORIA DELL'ARTE MODERNA

desimazione, e quello della salvezza. Sono sovrapposti due modelli simbolici, come accade nella pittura per tutti gli anni Novanta. Il Vir Dolorum è posto a confronto con il Crocifisso di Prato, dipinto anche sui lati, un oggetto interessante e poco conosciuto dell'attività di Botticelli. Si data agli anni Novanta, di poco precedente al Vir Dolorum. Il dialogo tra queste due opere permette di cogliere un aspetto di Botticelli maturo, legato a una particolare forma di devozione. Dopo le grandi pale d'altare degli anni Ottanta e Novanta, come la Madonna Bardi, quella di San Barnaba, l'Incoronazione della Vergine di San Marco, esprime una religiosità diversa e un altro modo di accostarsi all'immagine sacra. Il Vir Dolorum nasce in un dittico con la Mater Dolorosa, purtroppo scomparsa, quasi certamente per la devozione domestica in un palazzo o in una cappella privata. La Croce è destinata alle occasioni processionali ed era parte delle pratiche devozionali, probabilmente di una com-

pagnia o una confraternita. Botticelli ripropone il tema della Croce dipinta e sagomata con un'elaborazione di grande originalità e bellezza, seguendo la forma del corpo. Questo tipo di immagini era realizzato a Firenze già dalla fine del Trecento – l'inventore è Lorenzo Monaco – e si ritrova nel Quattrocento: un esempio stupendo la Croce di Andrea del Castagno nella basilica dell'Annunziata. Nella mostra vogliamo evidenziare il creatore di opere che, rispetto ai capolavori precedenti, conducono a una riflessione differente, da parte del pittore, sulla potenzialità dell'immagine sacra, con la centralità della figura di Cristo, propria della spiritualità quattrocentesca e degli inizi del Cinquecento. Negli anni Novanta, Botticelli dipinge anche le due Pietà, una oggi a Milano, al Poldi Pezzoli, l'altra a Monaco. Anche queste, veramente rivoluzionarie, pongono al centro Cristo».

I diversi momenti storici attraversati da Firenze si riflettono nell'arte

di Botticelli. Avviene, nel contempo, un'evoluzione personale?

«Credo che gli artisti si esprimano sempre con la propria intelligenza e capacità di sperimentare, a partire da prototipi ma, soprattutto, da richieste dei committenti, dai Medici, i Gonzaga, i Papi ai privati borghesi. Non mi convince un legame così forte con Savonarola. Ci sono testimonianze molto solide della non adesione di Botticelli alla corrente savonaroliana dei «piagnoni». Se la committenza, negli anni Novanta, dopo la cacciata dei Medici, e nel Cinquecento, manifesta forme di spiritualità toccate, più o meno profondamente, dalla predicazione di Savonarola, l'apporto del pittore è nell'innovare determinati modelli iconografici».

Quante Storie di donne illustri abbiamo di Botticelli?

«Sono rimaste solo quelle di Lucrezia e di Virginia. Appartenevano alla camera di un grande palazzo fiorentino del Cinquecento, un ambiente ricco e sontuoso, e attingevano dalle fonti antiche modelli di comportamento non soltanto per gli sposi, ma per tutto il clan familiare. Lucrezia si articola, nella medesima scena, in tre episodi, Virginia in sette, così come sono raccontati da Tito Livio, all'origine di entrambe le Storie. Dimostrano come il pittore, ormai

anziano, reinventi completamente la narrazione di storie a figure piccole».

Che cosa aggiunge alla conoscenza di Botticelli la mostra della Carrara?

«L'idea è di costituire un ulteriore approfondimento rispetto alle tappe precedenti di un percorso, iniziato una decina d'anni fa. Sono stati fondamentali i restauri delle tre opere della Carrara all'epoca della mostra al Poldi Pezzoli del 2010-'11. Hanno riportato alla luce una quantità d'informazioni sulla tecnica e lo stato di conservazione. Dopo la mostra di Milano, ci sono state quelle di Berlino e al Victoria & Albert di Londra. I musei stanno restituendo Botticelli. La Carrara si inserisce nella stessa traiettoria di approfondimento. Oggi alcune opere – la Nascita di Venere, la Primavera, alcune Madonne – sono, per la potenza visiva, icone globali, come quelle di Caravaggio o la Cappella Sistina. Sarebbe stato molto facile chiedere in prestito tre Madonne – ce ne sono parecchie – ma non avrebbe avuto senso per aggiungere qualcosa alla conoscenza dell'autore. La mostra è molto emozionante, perché trasmette al più vasto pubblico la ricchezza, le risonanze, le sfumature di questo pittore, che, fino quasi alla morte, è stato capace di rinnovare linguaggio e strumenti espressivi».

© RIPRODUZIONE RISERVATA

Era il Papa a difendere le decisioni delle monache

Santa Grata

Lo studioso Paravicini Bagliani: «Godevano di prerogative abbastanza singolari nel medioevo»

Nell'arco di quasi mille anni, il monastero di Santa Grata intrattenne rapporti diretti con numerosi Pontefici, ricevendo da essi dei «privilegi» o dei certificati di indulgenza per i pellegrini che l'avessero

visitato. Proprio queste relazioni con il Papato hanno costituito il tema della conferenza che lo studioso bergamasco Agostino Paravicini Bagliani, per molti anni docente di Storia medievale all'Università di Losanna, ha tenuto sabato pomeriggio in Città Alta, nella chiesa di via Arena; l'incontro rientrava in un programma di celebrazioni per il bicentenario del «ripristinò» - avvenuto nel dicembre del 1817 - del Mona-

stero di Santa Grata in Columellis, che precedentemente era stato vittima delle soppressioni napoleoniche.

«I documenti dell'archivio monastico – ha detto il relatore – attestano una serie di provvedimenti papali che vanno probabilmente dal XI secolo, e con assoluta certezza dal XII, al 1901. Riscontriamo delle ampie lacune documentali solo per il Trecento, verosimilmente a causa del trasferimento della



Agostino Paravicini Bagliani

curia papale ad Avignone, e per il Seicento».

Da molto tempo si è dimostrato che il documento papale più antico in assoluto – un «privilegio» con cui nel 1051 Leone IX avrebbe posto sotto la propria egida alcuni possedimenti di Santa Grata – è un falso: «Occorre tuttavia intendersi sul significato del ricorso a particolari falsi nel medioevo – ha osservato Paravicini Bagliani –, in un'epoca in cui sarebbe stato estremamente difficile e costoso ottenere da un Papa la conferma per iscritto di decisioni comunicate oralmente. Nell'aprile dell'anno 1051 i vescovi di Bergamo e di Brescia con ogni probabilità presero parte a un sinodo che si tenne in Late-

rano, sotto la guida di Leone IX. Non è inverosimile che in quella circostanza egli avesse effettivamente deliberato la concessione di un privilegio a Santa Grata: il relativo documento, pur essendo formalmente falso, potrebbe insomma riportare un contenuto autentico».

In ogni caso, nel corso del medioevo il monastero andò assumendo uno status assai particolare: «Le benedettine di Santa Grata – ha aggiunto Paravicini Bagliani – potevano scegliere il proprio confessore e autorizzare la sepoltura di persone estranee alla comunità all'interno del complesso monastico, fatto abbastanza singolare».

Giulio Brotti