

Apollo ‘musico’ tra iconografia antica e attestazione in opere rinascimentali di Botticelli: problematiche di trasmissione e ricezione di *schemata* classici.

Simona Ferrauti¹

Da Aby Warburg² a Ernst H. Gombrich³, da Erwin Panofsky⁴ a Claudia Cieri Via⁵ passando per Salvatore Settis⁶, dall'Ottocento al Novecento e ancora oggi è stata prestata una particolare attenzione al modo in cui le iconografie pagane antiche entrarono nell'immaginario degli artisti del primo Rinascimento. Sono state ricercate non solo le modalità di trasmissione, ma anche i significati trasmessi dall'antico al nuovo contesto storico-culturale, cercando sempre di coniugare il dato iconografico e artistico a quello letterario e filosofico.

La pratica artistica ha da sempre comportato l'uso di un vasto repertorio di *schemata* iconografici, che faceva parte degli strumenti di bottega di un artista. Questo patrimonio di immagini era conosciuto non solo dagli artisti, ma anche dai loro committenti e dal più vasto pubblico che doveva riconoscerne determinate figure. Tali immagini si concretizzano in forma di disegno e, quindi, di taccuino utilizzato come prontuario di formule. Se da un lato questo repertorio poteva restare relativamente statico per generazioni, dall'altro poteva rinnovarsi rapidamente per rispondere alle esigenze del pubblico. Il rinnovamento più dinamico a cui si assiste è il periodico ritorno dell'interesse per l'arte classica, greca e romana, che caratterizza soprattutto il Rinascimento. Protagonisti di tale rinnovamento sono senza dubbio gli artisti italiani, per i quali recuperare questi *schemata* fu un processo del tutto naturale, dal momento che le rovine di edifici antichi e il riutilizzo nelle chiese o nelle sepolture durante l'epoca medievale di sarcofagi, capitelli, fregi, rilievi e colonne, costituivano un vero e proprio serbatoio di immagini, un repertorio a cui si poteva attingere. Questo repertorio si arricchì a partire dal Quattrocento, grazie al ritrovamento sempre più frequente di sculture che provenivano da scavi e dal nascente collezionismo di antichità, in cui protagoniste erano certamente le statue ma anche gemme e monete. Tutti questi manufatti intensificarono lo stimolo degli artisti che vennero mossi da una nuova sensibilità grazie alle opere degli antichi. Da queste ultime, pittori, architetti e scultori arricchivano il proprio personale bagaglio di formule e modelli scegliendo un gesto o un panneggio in modo da trarne elementi di un lessico figurativo «nuovo» ma facile da decodificare grazie ad un bagaglio culturale

¹ Specializzanda presso la Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università degli Studi di Perugia. Laureata magistrale presso l'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara in Beni Archeologici e Storico-artistici" con una tesi dal titolo *La pittura mitologica e allegorica di Sandro Botticelli. Origine archeologica e trasmissione degli schemata iconografici*, svolta con la Prof.ssa Maria Giulia Aurigemma e la Prof.ssa Oliva Menozzi.

² WARBURG 1932.

³ GOMBRICH (ed) 1978.

⁴ PANOFSKY (ed) 2009.

⁵ CIERI VIA 1997. Claudia Cieri Via è Professore Ordinario presso il Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università di Roma "La Sapienza" in cui insegna Storia della Critica d'Arte e Iconografia e Iconologia ed è fondatrice del sito ICONOS (www.iconos.it), sostenuto dal C.N.R., in cui le immagini della mitologia pagana sono associate ai testi antichi, con lo scopo di fornire una catalogazione informatica che serva come sistema di ricerca. Il progetto, infatti, nasce a partire dalle Metamorfosi di Ovidio ed è stato pensato per la creazione di un repertorio mitologico relativo sia alle immagini, che vanno dall'antichità al XVIII secolo, che ai testi classici, medievali e rinascimentali.

⁶ SETTIS 2004.

antico. Rinascono così alcune formule espressive come il gesto della disperazione con entrambe le braccia gettate violentemente indietro che Nicola Pisano riprese dalla *Morte di Meleagro* di un sarcofago romano riutilizzato a Firenze, riproponendolo per la figura di una madre piangente nella *Strage degli Innocenti* del pergamino di Siena del 1265 circa. Lo stesso gesto si ritrova poi nel San Giovanni delle *Deposizione* affrescata tra il 1303 e il 1305 da Giotto nella Cappella degli Scrovegni e successivamente nella *Deposizione* di Raffaello del 1507. È evidente, quindi, come sia maturata con il tempo la consapevolezza di possedere un repertorio che non era più sufficiente e di come fosse necessario ampliare il lessico artistico riprendendo quell'efficacia del repertorio antico. Questo desiderio di ritrovare nell'arte classica nuove immagini comunicativamente più forti divenne l'ingrediente principale e praticamente obbligatorio della pratica artistica e fu codificato in forma scritta dapprima da Leon Battista Alberti nel *De pictura* (1435).

Si andava così standardizzando quella ripetizione di formule che divennero dei veri e propri *topoi* utilizzati di volta in volta per contenuti diversi. È importante sottolineare come gli artisti erano consapevoli del divario di tempo che li separava dagli antichi, per cui ogni ripresa fu fatta consapevolmente, in modo da contestualizzarla nel tempo in cui essi vivevano⁷.

Un esempio concreto di come gli artisti del Rinascimento ripresero alcuni *topoi* dell'antichità per metterli a servizio di un'arte nuova è rappresentato sicuramente dal maestro fiorentino Sandro Botticelli⁸, che ha destato non pochi interessi da parte degli studiosi di iconografia e iconologia. Nello specifico si è spesso tornati, nel corso dei vari studi, su alcuni *schemata*, come *Venere*, che il maestro ha più volte inserito all'interno delle sue opere. In questo contributo si vuole, invece, focalizzare l'attenzione sull'iconografia di Apollo che almeno in un caso rappresenta l'esempio di più pregnante di acquisizione non solo di un'iconografia antica, ma anche di un manufatto archeologico, oggetto di collezione da parte dei più illustri mecenati dell'epoca.

Per due volte appare la figura di Apollo del Botticelli e in entrambi i casi l'iconografia riportata è quella dell'*Apollo musico*, seppur con variazioni del tipo.

Apollo è una delle più importanti divinità del *pantheon* greco. Genealogicamente parlando è figlio di Zeus e Latona e fratello gemello di Artemide⁹. Nacque sotto una palma sull'isola di Delo, dove Latona si era rifugiata per sfuggire alla gelosia di Hera. È in questo luogo che il culto di Apollo inizia a espandersi ed è qui che rimane attivo per diversi secoli.

Apollo è considerato il dio ellenico per eccellenza, «il più greco degli dei» come lo definisce Burkert¹⁰ e incarna il culmine dello sviluppo fisico e mentale dell'uomo. Apollo però è anche un dio che punisce e talvolta viene raffigurato con l'arco e le frecce

⁷ Questo accadde anche dal punto di vista del pensiero filosofico e religioso, che nel Rinascimento sarà a sua volta fonte di motivi alla base di una determinata composizione o di scelta di soggetti di un dipinto. È il caso di Marsilio Ficino, padre del pensiero neoplatonico. Ficino ebbe un triplice compito. In primo luogo, si prefisse di rendere accessibili tramite traduzioni latine i documenti originali del platonismo come gli scritti di Platone, Plotino, Proclo o gli scritti di Ermete Trismegisto. In secondo luogo, volle coordinare questa massa di informazioni in un sistema coerente e vivente capace di offrire un significato nell'intera eredità culturale dell'epoca, tanto in Virgilio e Cicerone quanto in Sant'Agostino e Dante, nella mitologia classica quanto nell'astrologia e nella medicina. In terzo luogo, si prefisse di armonizzare il tutto con il sistema della religione cristiana.

⁸ Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi detto Sandro Botticelli (Firenze, 1445-1510). CECCHI (ed) 2008.

⁹ FERRARI (ed) 2015, pp. 61-63.

¹⁰ BURKERT 1984, p. 212.

che erano considerate come la causa di tutte le morti improvvise¹¹. Ma è anche un dio che aiuta, un dio mantico e per tale motivo esistevano molti santuari che erano sede dei suoi oracoli. Tra tutti i santuari panellenici, quelli di Delfi e Delo erano sicuramente tra i più frequentati.

L'origine di questa divinità e del suo culto è assai complessa ed è difficile cercare di comprendere se Apollo sia stata una divinità nativa della Grecia oppure se sia stata importata. C'è da dire che il nome di Apollo non è attestato sulle tavolette in lineare B, per cui le prime attestazioni nelle fonti letterarie sono quelle omeriche in cui si delineava una divinità dalle caratteristiche e dalla fisionomia culturale ormai ben elaborata. Con il tempo si è smentita anche l'ipotesi secondo la quale Apollo sarebbe stata una divinità di derivazione Licia¹² scaturita dall'errata interpretazione dell'epiteto *Liceo* presente nell'*Iliade*¹³. È noto nell'*Iliade* che il canto rituale che placa l'ira di Apollo è il *paieon*. Pertanto, si pensa a un collegamento tra Apollo e il dio *Paiawon*. Quest'ultimo è una divinità il cui culto trae origine da Cnosso. Peone continua ad essere però un dio a se stante, anche nell'*Iliade*. D'altro canto, la relazione tra il peana cretese e Apollo sembrerebbe derivare da una tradizione minoica, infatti il peana cretese come canto e come danza sembrerebbe portato da Creta a Sparta durante il VII secolo a.C.¹⁴.

Anche Apollo nel passaggio all'interno del pantheon romano subisce un sincretismo prima di tutto con il corrispondente dio etrusco-italico *Aplu / Apulu*, ma è plausibile che esso possa discendere direttamente dal dio greco Apollo dal momento che spesso vi è un forte richiamo nell'iconografia. Gli Etruschi, infatti, vennero a conoscenza dell'arte greca in generale e di Apollo in particolare grazie agli scambi commerciali. È indicativo il fatto che Gravisca, città portuale di Tarquinia, era colonia commerciale greca dall'inizio del VI secolo a.C. e proprio a Gravisca fu consacrato un cippo ad *Aplu* preso un santuario a lui strettamente connesso¹⁵.

A Roma Apollo fu venerato sin da epoca arcaica e il suo culto aveva sede lungo la via Preneste, dove era in stretta correlazione con il culto di Giove fino a quando nel 431 a.C. gli venne consacrato un tempio su un luogo sacro preesistente, verosimilmente un sacello o un'ara chiamata *Apollinar* menzionata da Livio nel suo *Ab urbe condita*¹⁶.

A partire dal XV secolo con la riscoperta dei testi degli autori classici come Omero e Ovidio, che al tempo erano attuali quanto la letteratura contemporanea, si ha la possibilità di attingere ad un patrimonio letterario e figurativo che i dotti rinascimentali, gli artisti e i poeti possono prendere e trasporre nelle loro opere a seconda delle necessità. La figura di Apollo, ad esempio, rappresenta un'allusione alla vocazione delle arti, della musica e della poesia, così come lo descrive Omero¹⁷ tanto che nelle opere d'arte rinascimentali viene talvolta rappresentata la famosa gara musicale tra il dio e il satiro Marsia¹⁸. Non viene, quindi, considerata la visione di un dio vendicatore dotato di arco e

¹¹ O. PALAGIA, s.v. "Apollon", LIMC, II, p. 197 e tav. 68.

¹² Nel 1974 è stata tradotta un'epigrafe della Licia; BURKERT 1984, p. 213.

¹³ BURKERT 1984, pp. 213-219.

¹⁴ BURKERT 1984, p. 214.

¹⁵ I. KRAUSKOPF, s.v. "Aplu", LIMCI, II, pp. 335-363.

¹⁶ LIVIO, *Ab urbe condita* (III,63,7).

¹⁷ Così come riporta Omero nei suoi *Inni*; OMERO, *Inni* (XXV, 1-3): «Dalle Muse, da Apollo, da Zeus, io voglio cominciare: / grazie alle Muse, infatti, e ad Apollo che colpisce lontano, vivono sulla terra i poeti, che si accompagnano con la lira».

¹⁸ OMERO, *Metamorfosi* (VI, 382-400); OVIDIO, *Fasti* (VI, 695-711); Il racconto inizia quando un giorno Atena, per riprodurre il lamento delle Gorgoni quando Perseo decapitò la sorella Medusa, inventò l'*aulòs*, un flauto a doppia canna. Al termine di un banchetto degli dei, la dea per compiacere il padre Zeus e gli altri convitati, prese il suo strumento ed iniziò a suonare. Nonostante la musica fosse piacevole Era e

frece. Nell'iconografia proposta da Botticelli, infatti, Apollo viene raffigurato vestito con una lira da braccio quattrocentesca come si evince dalla raffigurazione della porta intarsiata della Sala degli Angeli del Palazzo Ducale di Urbino (Fig.1). Fin dall'anno 1488 gli *Inni Omerici* furono pubblicati in un manoscritto fiorentino e questo può far supporre che il loro contenuto fosse noto agli ambienti umanisti fiorentini e in particolare a Lorenzo de' Medici, che fu un buon conoscitore dei classici e membro del circolo neoplatonico composto da filosofi e umanisti come Marsilio Ficino¹⁹, Pico della Mirandola, Cristoforo Landino e Angelo Poliziano²⁰ che si riuniva nella villa di Careggi, dono di Cosimo de' Medici, fondando quella che si definisce Accademia. Quest'ultima divenne un vero e proprio centro di ricerca, promotore della cultura. Vita, anima e mente delle ideologie alla base del pensiero del tempo, l'Accademia con le sue personalità ebbe un'influenza importante su Botticelli, che all'interno dei dipinti mitologici e allegorici, inserì tutta la conoscenza degli antichi che passava dal circolo neoplatonico e dal suo mecenate e collezionista Lorenzo de' Medici²¹. Pertanto, nel recupero dell'iconografia pagana e nella sua riproposizione all'interno delle arte figurativa del maestro fiorentino si può vedere Apollo «reggendo la cetra armoniosa, l'aedo dalla dolce voce»²².

Tale iconografia è utilizzata già a partire dal VI secolo a.C. come dimostra la *lekythos* conservata al Metropolitan Museum di New York su cui è raffigurato Apollo vestito di un chitone che regge la sua *phorminx*, accanto ad una palma (Fig.2)²³.

Afrodite scoppiarono in una risata prendendosi gioco di lei. Atena fuggì dall'Olimpo offesa, fermandosi nei pressi di un lago. Qui riprese a suonare lo strumento, ma vedendo il suo volto riflesso nell'acqua capì il motivo dell'ilarità delle due dee: soffiando nelle canne del flauto, infatti, il viso della dea si gonfiava e arrossava. Adirata per la vergogna, Atena gettò via lo strumento musicale maledicendo chiunque l'avesse raccolto. L'*aulòs* fu trovato e raccolto da Marsia, un satiro di origine frigia, che esercitandosi divenne abilissimo nel suonarlo. La fama acquisita era tale che un giorno il satiro osò lanciare una sfida ad Apollo certo di poterlo battere. Il dio accettò e chiamò le Muse a giudicare la contesa. In un primo momento la giuria rimase molto colpita dalle melodie dell'*aulòs* di Marsia e Apollo, temendo una sconfitta, iniziò a suonare la sua lira e a cantare contemporaneamente, sfidando il rivale a fare altrettanto. Ovviamente, la natura dello strumento a fiato suonato dal satiro non avrebbe consentito di fare ciò per cui era stato sfidato e così la vittoria fu assegnata al dio. Come punizione per aver osato sfidare un dio, mettendosi in competizione, Apollo sottopose Marsia ad una tortura atroce per la quale fu legato ad un albero e scorticato vivo. Fu allora che satiri, ninfe e fauni accorsero per piangere un'ultima volta il compagno e dalle loro lacrime nacque un fiume che prese il suo nome.

Cfr. <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-vi/apollo-e-marsia/> per un approfondimento sulle fonti classiche e rinascimentali del mito.

L'episodio è raffigurato diverse volte durante il Rinascimento: oltre al dipinto di Sandro Botticelli di cui si parlerà in seguito in questo contributo si vedano, ad esempio, l'affresco raffigurante *Apollo e Marsia* all'interno della Stanza della Segnatura di Raffaello Sanzio (1508) e ancora il *Giudizio di Mida tra Apollo e Marsia* di Cima da Conegliano (1507-1509) conservato nel Statens Museum for Kunst in Danimarca.

¹⁹ Marsilio Ficino (Figline Valdarno, 19 ottobre 1433 – Careggi, 1° ottobre 1499). È stato tra i filosofi e umanisti più influenti del Rinascimento, membro e perno importante dell'Accademia neoplatonica fiorentina. Il compito di Ficino, in particolare, era triplice. In primo luogo, si prefiggeva di rendere accessibile, mediante le traduzioni latine, i documenti originali del platonismo e quindi tutti gli scritti di Platone, Plotino, Proclo e tutti gli altri platonici. In secondo luogo, voleva inserire tutta questa mole di informazioni all'interno di un sistema coerente capace di offrire un nuovo significato all'intera eredità culturale dell'epoca, in Virgilio e Cicerone, in Sant'Agostino, nella mitologia classica e nell'astrologia. In terzo luogo, Ficino aveva l'obiettivo di armonizzare tutto questo nel sistema religioso cristiano.

²⁰ Angelo Poliziano (Montepulciano, 14 luglio 1454 – Firenze, 29 settembre 1494). Considerato il maggiore tra i poeti italiani del XV secolo è stato il fulcro del circolo intellettuale neoplatonico di Firenze, commentò lui stesso i *Fasti* di Ovidio. cfr. POLIZIANO (ed) 1991.

²¹ PANOFISKY (ed) 2009, pp. 185-194.

²² OMERO, *Inni*, (XXI, 3-4).

²³ O. PALAGIA, s.v. "Apollon", LIMC, II, p. 200 e tav. 83.

L'iconografia dell'*Apollo musico* vestito si protrae fino all'epoca ellenistica, come si evince dalla gemma dell'Ermitage di San Pietroburgo (Fig.3)²⁴.

Contemporaneamente *Apollo musico*, meglio definito come *Apollo citaredo*, è rappresentato nella sua nudità oppure avvolto nella parte inferiore da un drappo come nel caso dell'*Apollo* proveniente dal tempio di *Apollo a Cirene*²⁵ e oggi conservato presso il British Museum di Londra (Fig.4)²⁶. La scultura è una copia del II secolo d.C. di un originale del II secolo a.C. attribuito a Timarchides. *Apollo* porta sul capo una corona d'alloro. I suoi capelli sono divisi nel mezzo e i ricci ricadono davanti sulle spalle. Indossa un paio di sandali e uno *himation* o un mantello che dalla spalla sinistra cade giù a coprire le gambe. Lo sguardo è rivolto alla sua sinistra verso la *kithara* che poggia su un tronco d'albero a cui è appesa una faretra e attorno al quale è avvolto un serpente, andando così a sincretizzare simbolicamente tutti i principali epiteti del dio. La mano sinistra, oggi perduta, doveva reggere lo strumento musicale mentre il braccio destro, perduto, era sicuramente sollevato. L'iconografia è ripetuta anche su una serie di copie romane che presentano diversi supporti per la *kithara*, dai treppiedi ai pilastri, o alcune varianti della posa. Una di queste è la scultura colossale un tempo facente parte della collezione Farnese e conservata presso il Museo Archeologico di Napoli (Fig.5). La testa, i piedi e le mani che oggi sono di marmo erano originariamente bronzee. Pertanto, questa scultura suggerisce l'esistenza di un'originale bronzeo oppure di una replica romana bronzea del tipo greco ormai famoso²⁷.

Fedele al tipo greco è l'iconografia di *Apollo e Marsia* che si ritrova su una corniola datata tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C. attribuita a Dioskourides e oggi conservata al Museo Nazionale Archeologico di Napoli (Fig.6)²⁸. Sulla sinistra è raffigurato *Apollo*, seminudo, in posizione quasi frontale. Nella mano destra tiene la lira e nella sinistra il plettro. Ai piedi della divinità c'è *Olimpio* che chiede pietà per il suo maestro *Marsia*. Quest'ultimo è seduto sopra una roccia parzialmente coperta da una pelle di leone. Il satiro, girato di tre quarti verso destra, ha il capo reclinato e le sue mani sono legate al fusto di un albero dal quale pende la fodera dell'*aulos*, che spunta da dietro la gamba sinistra di *Marsia*. La composizione illustra l'attimo prima della punizione di *Marsia*, condannato da *Apollo* ad essere scorticato vivo dopo aver perso una gara musicale con il dio sfidato dallo stesso satiro che dopo, svariate prove con il doppio flauto inventato da *Minerva*, decise di sfidare *Apollo*. Probabilmente richiama una pittura di *Zeusi a Roma* nominata da *Plinio* di cui però non si conosce l'esatta iconografia²⁹.

La gemma fu ammirata e replicata da innumerevoli artisti durante il corso del Rinascimento e fece parte delle più importanti collezioni di glittica di tutto il XV secolo, come dimostrano le due placchette bronzee di bottega fiorentina. Intorno al 1428 la gemma si dovette trovare sicuramente a Firenze in quanto *Lorenzo Ghiberti* la montò su un sigillo in oro dotato di un'impugnatura dalla forma di mostro alato, verosimilmente un drago. Tale intervento viene ricordato dai *Commentarii*: «In detto tempo [ovvero quello dell'*Arca dei santi Proto, Giacinto e Nemesio* terminata nel 1428] leghai in oro una cornuola, di grandezza d'una noce colla scorza, nella quale erano scolpite tre

²⁴ O. PALAGIA, s.v. "Apollon", LIMC, II, p. 208 e tav. 184.

²⁵ BONACASA-ENSOLI 2000, pp. 105-117 e pp. 120-121.

²⁶ O. PALAGIA, s.v. "Apollon", LIMC, II, pp. 211-212 e tav. 222.

²⁷ E. SIMON, G. BAUCHHENS, s.v. "Apollo", LIMC, II, p. 383.

²⁸ L'11 ottobre 1972, durante una ripresa fotografica la gemma cadendo si è frammentata in cinque pezzi. È stata immediatamente ricomposta quasi integralmente. Manca, infatti, il piede destro del satiro.

DACOS-GIULIANO-PANNUTI 1972, p. 56; GENNAIOLI 2010, pp. 124-125, cat.35.

²⁹ PLINIO, *Naturalis Historia* (35,66). DACOS-GIULIANO-PANNUTI 1972, p. 56.

figure egregissimamente fatte per le mani d'uno eccellentissimo maestro antico. Feci per picciuolo drago coll'alie un poco aperte et colla testa bassa, alza nel mezo il collo, l'alie faceano la presa del sigillo. Era il drago – el serpente noi vogliamo dire – era tra le fogl[i]e d'edera. Erano intagliate di una mano, intorno a dette figure, lettere antiche intitolate nel nome di Nerone, le quali feci con grande diligenza»³⁰. Ghiberti prosegue con una descrizione dell'incisione considerata erroneamente la rappresentazione delle tre età dell'uomo di Policleteo o di Pirtogene. L'iscrizione con il richiamo a Nerone, dal cui nome *Sigillo di Nerone*, posta dal Ghiberti sulla cornice metallica è stata tramandata su numerose placchette quattrocentesche a dimostrazione di come la gemma sia stata una preziosa matrice per un calco (Figg.7-8)³¹.

Non è noto quando e ad opera di chi fu costruita la connessione con il nome di Nerone, probabilmente scaturiva dalla presenza di Apollo sui rovesci di alcuni coni monetali di Nerone così come rimane ignota la committenza della montatura ghibertiana³².

Dopo la mostra sul tesoro dei Medici del 1973 che la vede come protagonista³³, novità importanti sulla gemma sono state introdotte nel 1997 da Francesco Caglioti e Davide Gasparotto³⁴ grazie a un'attenta analisi sulla prima versione del Trattato di architettura del Filarete, il perduto codice Trivulziano, conosciuto attraverso una copia risalente agli anni Venti dell'Ottocento, e su quella del 1464-65 offerta in dono a Piero de' Medici. I due studiosi hanno appurato che inizialmente la gemma apparteneva alla comunità di Firenze e successivamente al patriarca di Aquileia e cardinale Ludovico Trevisan, al quale fu donata dai Signori del Comune in segno di gratitudine per aver guidato alla vittoria le truppe pontificie, alleate di quelle fiorentine, nella battaglia di Anghiari del 29 giugno 1440. L'opera fu conservata dal Trevisan fino al 1465 data della sua morte, quando passò poi nella ricca collezione di Paolo II Barbo insieme ad altri pezzi del cardinale come la *Tazza Farnese* o il calcedonio con *Diomede e il Palladio*. In seguito alla morte del pontefice, sopraggiunta nel 1471, molte delle pietre incise furono cedute da Sisto IV della Rovere a Lorenzo de' Medici. La critica ha scoperto che non fu in questa occasione che il Magnifico entrò in possesso del Sigillo di Nerone, ricordato ormai privo di montatura nell'inventario dei suoi beni stilato nel 1492³⁵: «una chorgnuola grande con tre figure intagliate di chavo et più che mezzo rilievo, una parte gnuda et ritta, chon una lira in mano con una figurea ginocchionj gnuda ai piedi, l'altra testa di vecchio a sedere cholle manj dirieto leghato a uno albero senza fondo trasparente... f. 1.000».

Gli studi di Miriam Bullard e Nicolai Rubinstein³⁶ hanno consentito di stabilire la data e il luogo precisi dell'acquisizione della gemma. In base a quando riferito in alcune lettere di Lorenzo de' Medici, del suo segretario Niccolò Michelozzi e dell'ambasciatore fiorentino a Venezia Paolo Antonio Soderini, la corniola fu comprata proprio nella città lagunare alla fine settembre del 1487 e il 2 ottobre fu spedita a Firenze dal Soderini insieme a due cammei da far esaminare al Magnifico. Anche se nelle lettere non è citato il nome del venditore, questo può ricavarsi dalla più tarda lettera del cancelliere Luigi

³⁰ Ghiberti (ed) 1912, p. 47.

³¹ Iscrizione figg. 7-8: “NERO·CLAVDIVS·CAESAR·AVGVSTVS·GERMANICVS·P·MAX·TR·IMP·PP”; GENNAIOLI 2010, pp. 129-130.

³² Vasari l'attribuì erroneamente la committenza a Giovanni de' Medici. GENNAIOLI 2010, p. 124.

³³ DACOS-GIULIANO-PANNUTI, 1972.

³⁴ CAGLIOTI-GASPAROTTO 1997, pp. 2-38.

³⁵ MÜNTZ 1888, p. 69.

³⁶ BULLARD-RUBINSTEIN 1999, pp. 283-286.

Lotti da Barberino del 27 ottobre con la quale quest'ultimo comunicava al Michelozzi di aver appreso la notizia che Lorenzo de' Medici era riuscito ad acquistare la gemma da Domenico di Piero uno dei più ricchi gioiellieri e mercanti veneziani dell'epoca al servizio del re d'Ungheria Mattia Corvino, dei duchi di Ferrara Borso ed Ercole I d'Este, del cardinal Francesco Gonzaga e dei pontefici Pio II e Paolo II. L'appartenenza a Lorenzo de' Medici è ovviamente confermata dalle sue iniziali ·LAV·R·MED· incise sulla gemma³⁷.

L'attribuzione a Dioskourides, l'incisore prediletto da Augusto e celebrato da Plinio per un ritratto dell'imperatore davvero somigliante³⁸, è condivisa generalmente da tutta la critica a partire dalle osservazioni di Marie-Louise Vollenweider³⁹. La corniola dovrebbe appartenere alla piena maturità artistica della produzione dell'artista. C'è chi ha messo in relazione l'iconografia di Apollo e Marsia presente sulla corniola con gli eventi seguiti ad Azio e quindi come celebrazione di Augusto vittorioso, incarnato da Apollo, su Antonio che prediligeva il mondo dionisiaco con cui si sposa bene Marsia⁴⁰. Ai fini dell'attribuzione il *Sigillo di Nerone* è stato messo in relazione ad un'altra corniola del Museo Archeologico Nazionale di Napoli raffigurante *Achille che contempla le armi* siglata con la firma dell'artista⁴¹.

È interessante notare come il dato collezionistico di antichità si mescoli alle opere d'arte moderne. Sandro Botticelli non solo riprende l'iconografia di Apollo ma inserisce il *Sigillo di Nerone* all'interno di una sua opera, trasformando quest'ultima nel più completo metodo di acquisizione e trasmissione degli *schemata* iconografici dell'arte antica in quella rinascimentale. L'opera in questione è il cosiddetto *Ritratto idealizzato di Simonetta Vespucci* conservato allo Städel Museum di Francoforte (Figg.9-10). Un tempo ritenuto di bottega, oggi è quasi unanimemente riconosciuto dalla critica come autografo di Botticelli, dato che il restauro eseguito tra il 1995 e il 1996 ha riportato alla luce diverse qualità riguardanti il disegno sottostante scoperto grazie la riflettografia a infrarossi. Il ritratto è stato realizzato sull'imprimitura con mano sicura e poi elaborato con il pennello. Sopra un'imprimitura a tempera molto fluida tra il verde e il grigio è stato dato il fondo nero e poi è stata eseguita la figura. L'incarnato molto delicato di quest'ultima, si presenta sensibilmente modulato con grande maestria, passando da zone più trasparenti e zone più coprenti⁴². Le ipotesi sulla datazione precisa dell'opera sono contrastanti. Secondo la prima Botticelli avrebbe inserito intenzionalmente la gemma come richiamo ai Medici e di conseguenza il ritratto potrebbe essere datato dopo l'acquisto nel 1487 da parte del Magnifico. Stando alla seconda ipotesi, invece, Botticelli avrebbe utilizzato un modello in calco e quindi il dipinto andrebbe collocato in un periodo che va stilisticamente intorno agli anni della realizzazione della *Nascita di Venere* e della *Primavera*. Si vuole sottolineare in questa

³⁷ Successivamente alla cacciata dei Medici da Firenze il *Sigillo di Nerone* e la *Tazza Farnese*, così come altre gemme e vasi in pietre dure del tesoro laurenziano furono confiscate a Piero di Lorenzo de' Medici e ceduto nel 1494 alle autorità cittadine dei Tornabuoni come forma di indennizzo per le somme investite nel recupero della succursale romana della banca medicea. Trasferito a Roma, il Sigillo fu recuperato probabilmente da un Medici, forse il cardinale Giovanni, e in seguito riportato a Firenze dal momento che è citato tra le gioie del duca Alessandro passate poi alla moglie Margherita d'Austria. Le seconde nozze di quest'ultima con Ottavio Farnese ne segnarono l'ingresso all'interno del patrimonio della famiglia e lì furono custodite fino al 1731 quando furono trasmesse dall'ultimo duca di Parma, Antonio, al pronipote Carlo di Borbone. Quest'ultimo divenuto re di Napoli nel 1734 ordinò il trasferimento delle gemme nella città partenopea, dove giunsero da Genova, via mare. GENNAIOLI 2010, pp. 84 e 124.

³⁸ PLINIO, *Naturalis historia* (37,8).

³⁹ VOLLENWEIDER 1966.

⁴⁰ DACOS-GIULIANO-PANNUTI 1972, pp. 56-57.

⁴¹ PANNUTI 1994, pp. 216-217 e n. 183.

⁴² DACOS-GIULIANO-PANNUTI 1972, pp. 126-127.

sede l'esigenza di Botticelli di delimitare con precisione i contorni delle figure e di perdersi nella rappresentazione meticolosa di ogni dettaglio, come nei grandi dipinti mitologici. È interessante notare una discrepanza nella disposizione delle figure tra la corniola originale e i suoi analoghi quattrocenteschi del dipinto e delle placchette (Figg.6-8). In particolare, se sulla gemma Apollo si trova a sinistra, nel dipinto e nella placchetta lo si vedrà al lato opposto e così via per le altre figure. Se si considera che le figure specchiate rispetto ad un originale indicano la realizzazione di un calco si potrebbe pensare che il dipinto sia stato realizzato guardando un calco e quindi si può collocare antecedentemente l'acquisto del Magnifico.

Singolare è il controverso cammeo conservato presso la Bibliothèque Nationale de France a Parigi (Fig.11), un tempo ritenuto cinquecentesco e oggi valutato dalla critica di età tardoimperiale e che presenta la medesima disposizione delle figure e la stessa montatura dorata. Quest'ultima però è sicuramente del XVI secolo e potrebbe essere stata realizzata e montata sul cammeo prendendo spunto dal dipinto botticelliano. In questa sede si vuole sottolineare come anche il colore del *Sigillo* riprodotto nel dipinto è analogo a quello del cammeo parigino (Figg.9-10). Se il dipinto fosse stato realizzato partendo dalla gemma originaria forse si sarebbe riprodotto anche il colore originario. Un altro aspetto da sottolineare è il fatto che nel dipinto la gemma presenta dei dettagli poco definiti, nonostante il quadro sia di notevoli dimensioni (81,8x54 cm). La cetra di Apollo, per esempio, è solo accennata come anche la pettinatura della stessa divinità. Marsia è seduto ma manca la *leonté* che invece è meravigliosamente definita nel cammeo di Parigi. Questo potrebbe significare che Botticelli andasse a memoria oppure si rifacesse a un calco più che a un originale.

A tal proposito ci sono due disegni conservati agli Uffizi recentemente riattribuiti alla mano del maestro. Il primo foglio⁴³ preparato a tempera con giallo arancio presenta, tracciate a punta metallica e modellate a pennello e biacca, due figure maschili nude (Fig.12). Alla fine dell'Ottocento il disegno entra a far parte della collezione degli Uffizi come di un anonimo del XV secolo e viene successivamente attribuito a Piero Pollaiuolo e a Francesco Granacci da Bernard Berenson⁴⁴. La figura maschile a destra si basa sul modello del *David* di Verrocchio (Fig.13) a dimostrazione non solo di come i modelli e i disegni circolassero di bottega in bottega, ma anche di quella vicinanza tra Verrocchio e Botticelli che sembrerebbe essere dimostrata dalla vicinanza iconografica di alcune opere⁴⁵. La figura a sinistra ha la testa solo accennata con la punta metallica

⁴³ GDSU, inv.112 E.

⁴⁴ BERENSON (ed) 1961, n. 912.

⁴⁵ In particolare, si vedano la scultura di terracotta raffigurante un *Giovane addormentato*, presente nella recente mostra *Verrocchio. Il maestro di Leonardo* curata da Andrea De Marchi e Francesco Caglioti (Firenze, Palazzo Strozzi/Museo Nazionale del Bargello; 9 Marzo-14 Luglio 2019), realizzata tra il 1465 e il 1475, e il disegno di uno stendardo con *Venere e Cupido* degli Uffizi di Andrea del Verrocchio. Il soggetto della scultura in terracotta ha avuto nel corso degli studi molteplici interpretazioni da Adamo addormentato alla figura mitologica greca Endimione, giovane di straordinaria bellezza caduto vittima di un sonno eterno in cambio della perpetua giovinezza. Oggi si è portati a credere che sia un esercizio di anatomia destinato alla bottega verrocchiesca, come suggerisce la sproporzione della mano sinistra. In effetti, Alberti nel suo trattato *De pictura* (1435) raccomandava l'uso di modelli scultorei e lo studio dei corpi dal vero prima di realizzare le opere. Per alcuni studiosi, invece, potrebbe addirittura trattarsi di uno studio per uno dei soldati presente nella *Resurrezione* del Verrocchio datata al 1470 circa proveniente dalla Villa Medicea di Careggi e oggi conservata al Museo Nazionale del Bargello. Botticelli sicuramente frequentò la villa di Careggi, sede del circolo neoplatonico, pertanto, potrebbe aver tratto spunto dalle opere di Verrocchio come si nota dalle analogie dalla posa di Marte del dipinto della National Gallery (*Venere e Marte*). In effetti, se si analizza nel dettaglio la piccola scultura si noterà come il giovane, pur avendo gli occhi chiusi, ha le gambe piegate in movimento. Questo vuol significare forse che il giovane

mentre il corpo è più definito. La posa richiama quella del Marsia sulla gemma. Dato lo stadio di avanzamento del disegno sembrerebbe un primo studio dal vivo per cercare di definire la posa. D'altronde era pratica usuale nelle botteghe fiorentine del XV secolo di far posare modelli o garzoni in pose e talvolta queste ultime rievocavano i modelli classici. Il disegno fu studiato in due occasioni da Gigetta Dalli Regoli⁴⁶ che lo ha riportato nel corpus dei disegni dell'ambito botticelliano. Sono evidenti, secondo la studiosa, i richiami al dipinto con la corniola medicea con Apollo e Marsia e soprattutto al *Torso del Belvedere* (Fig.14). Quest'ultimo, datato al I secolo a. C. e opera dello scultore Apollonio di Atene, era presente tra il 1435 al 1496 nella collezione Colonna e si poteva ammirare sul Quirinale. Pertanto, Botticelli avrebbe potuto vederlo durante il suo soggiorno romano e, studiandolo, integrarne le parti mancanti in maniera fantasiosa secondo una pratica comune degli artisti dell'epoca⁴⁷.

Il secondo foglio⁴⁸ è stato a lungo attribuito a Lorenzo di Credi, essendo rintracciabile negli inventari della collezione medicea sotto il nome di questo artista⁴⁹ e come tale venne catalogato da Ferri⁵⁰ e Berenson⁵¹ (Fig.15). Come per l'esemplare precedente anche questo foglio è stato reinserito nel gruppo dei disegni dell'ambito del Botticelli da Carlo Ludovico Ragghianti e Dalli Regoli⁵². Sul foglio preparato con una base giallo intenso e scuro si stagliano due figure maschili seminude sedute con le mani dietro la schiena. Si tratta della stessa posa ripresa per due volte con variazioni di dimensioni. Ciò che cambia tra le due figure è anche il punto di vista del disegnato rispetto al modello, anche in questo caso ripreso dal vero. La figura di sinistra sembrerebbe essere colta quasi frontalmente, mentre per l'altra il punto di vista sembra spostato verso destra e più in alto. In questo modo le gambe sono meno divaricate e il busto meno inclinato. La fissità del modello di fronte l'occhio dell'artista non permette comunque di escludere l'uso di un modellino plastico. Le linee di contorno calcate con lo stilo segnano la volontà di trasferimento del disegno su un altro supporto o la volontà di utilizzo e riproduzione del modello in linea i libri di modelli che si usavano nelle botteghe⁵³. Pertanto, si potrebbe supporre che entrambi i disegni siano degli studi per la gemma indossata come collana dalla fanciulla nel *Ritratto idealizzato di Simonetta Vespucci* (Fig.9).

Dal punto di vista stilistico il dipinto in analisi si può collocare nella seconda metà degli anni Ottanta del Quattrocento, vista l'estrema definizione dei tratti e la meticolosità e incisività dei dettagli, nonché della stesura della materia pittorica. Il fondo nero è stato utilizzato, inoltre, per altri dipinti del maestro che si aggirano intorno al 1485-90, come la *Venere pudica* di Torino (Fig.16).

Per cercare di comprendere l'anno preciso ci si dovrebbe basare sul *Sigillo di Nerone* raffigurato nel dipinto botticelliano. Se si tengono in considerazione i vari studi della figura di Marsia (Figg.12 e 15) e la gemma dipinta che sono speculari rispetto all'originale, il colore che non è il medesimo dell'originale e il fatto che l'iconografia

uomo sta sognando intensamente o che è sul punto di svegliarsi. Nel dipinto botticelliano si vede un piccolo satiro che, tramite il suono assordante emesso soffiando all'interno di una conchiglia, tenta di svegliare Marte. Non si può di certo ignorare il fatto che la posa di Venere del dipinto londinese richiama quello presente sullo stendardo di Verrocchio del 1474 che presenta il medesimo soggetto.

⁴⁶ RAGGHIANI-DALLI REGOLI, 1975; DALLI REGOLI 1992, pp. 61-69 (con foto rovesciata).

⁴⁷ GENNAIOLI 2010, p. 132.

⁴⁸ GDSU, inv.199 F.

⁴⁹ PETRIOLI TOFANI 1986, p. 89.

⁵⁰ FERRI 1890, p. 49.

⁵¹ BERENSON 1961., n. 690.

⁵² Il cosiddetto gruppo "A2"; RAGGHIANI-DALLI REGOLI 1975., n. 35, fig. 45.

⁵³ SCHUMACHER 2009, pp. 300-303.

sia accennata nonostante le grandi dimensioni del quadro, allora si potrebbe pensare che quest'ultimo sia stato dipinto prima dell'acquisto del *Sigillo* da parte di Lorenzo de' Medici⁵⁴ avvenuto nel settembre del 1487. Pertanto, Botticelli potrebbe essersi ispirato ad un calco o a una placchetta che circolavano a Firenze dal 1428 o da un calco diretto della gemma una volta acquistata. In questo modo avrebbe potuto studiarla quanto e dove voleva, senza essere alle dipendenze del collezionista. In effetti il pittore ha realizzato più di uno studio di alcune figure presenti sul dipinto. Quest'ultimo si potrebbe anche ritenere un modo di onorare l'acquisto appena avvenuto da parte di Lorenzo, dato che negli anni Ottanta la famiglia Medici e Botticelli sono legati da una serie di commissioni, tra le quali la famosa *Nascita di Venere*.

⁵⁴ *Ibidem*.

Apparato iconografico



Figura 1: Giuliano da Maiano e altri legnaiuoli fiorentini su cartone di Sandro Botticelli. Apollo musico (1474-1476). Urbino, Palazzo Ducale (porta della Sala degli Angeli). (da Cecchi 2008)



Figura 2: Lekythos con Apollo musico (480 a.C.). New York, Metropolitan Museum of Art. *(da LIMC, II)*



Figura 3: Gemma con Apollo musico (epoca ellenistica). Leningrado, Ermitage. *(da LIMC, II)*

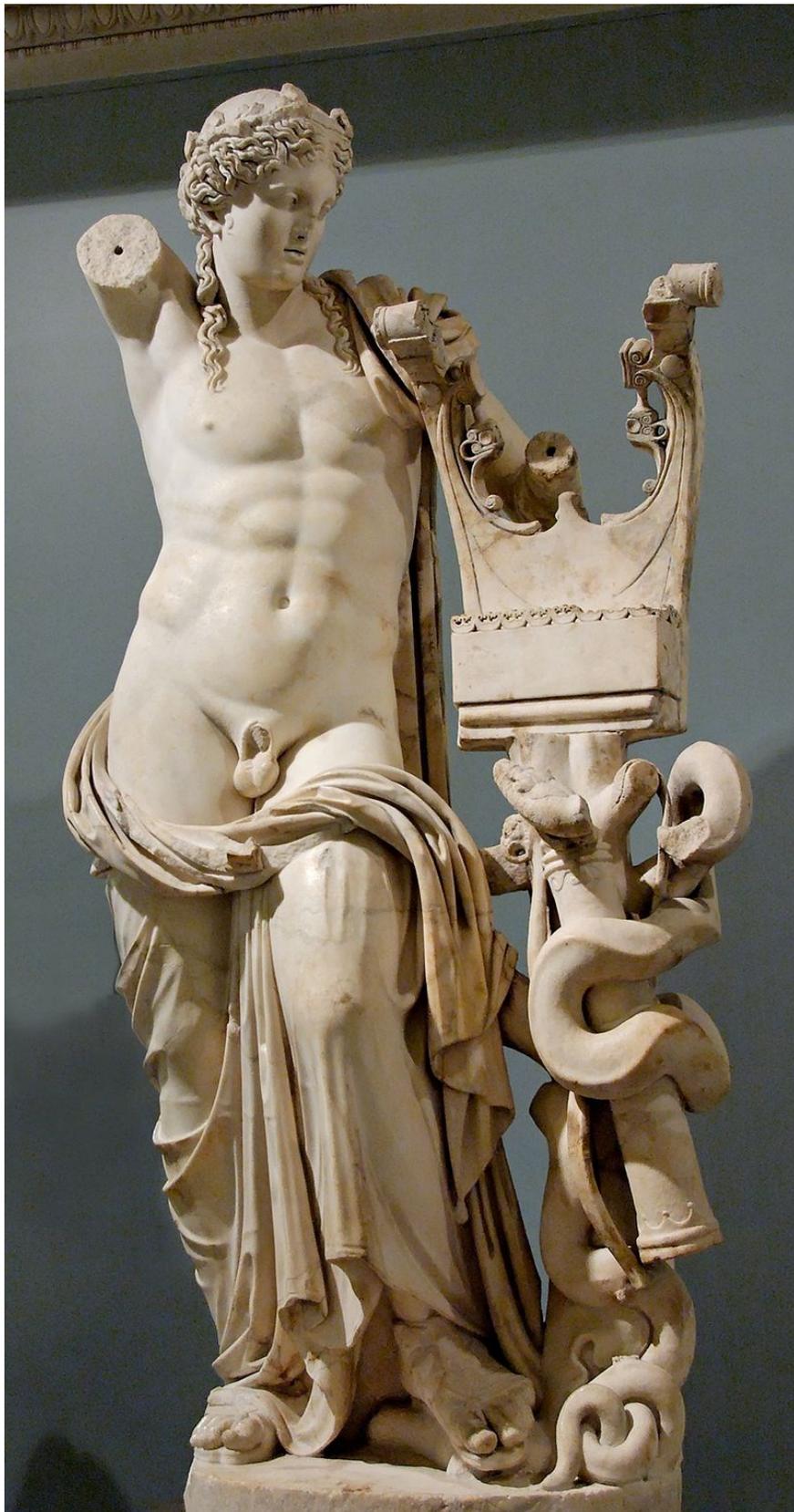


Figura 4: Apollon Kytharoidos. Copia di II d.C. di un originale di II a.C. Dal Tempio di Apollo a Cirene. Londra, British Museum *(da Wikipedia)*



Figura 5: Apollo citharedo. Periodo medio imperiale. Napoli, Museo Nazionale Archeologico.
(foto dell'autrice)



Figura 6: Dioskourides (attr.). Apollo, Marsia e Olimpo (fine del I a.C.- inizio del I d.C.). Napoli, Museo Nazionale Archeologico. (da Gennaioli 2010)



Figura 7: Bottega fiorentina (ghibertiana?). Apollo, Marsia e Olimpo (secondo quarto XV secolo). Firenze, Museo Nazionale del Bargello. (da Gennaioli 2010)



Figura 8: Bottega fiorentina. Apollo, Marsia e Olimpo (secondo quarto XV secolo). Ravenna, Museo Nazionale. (da Gennaioli 2010)

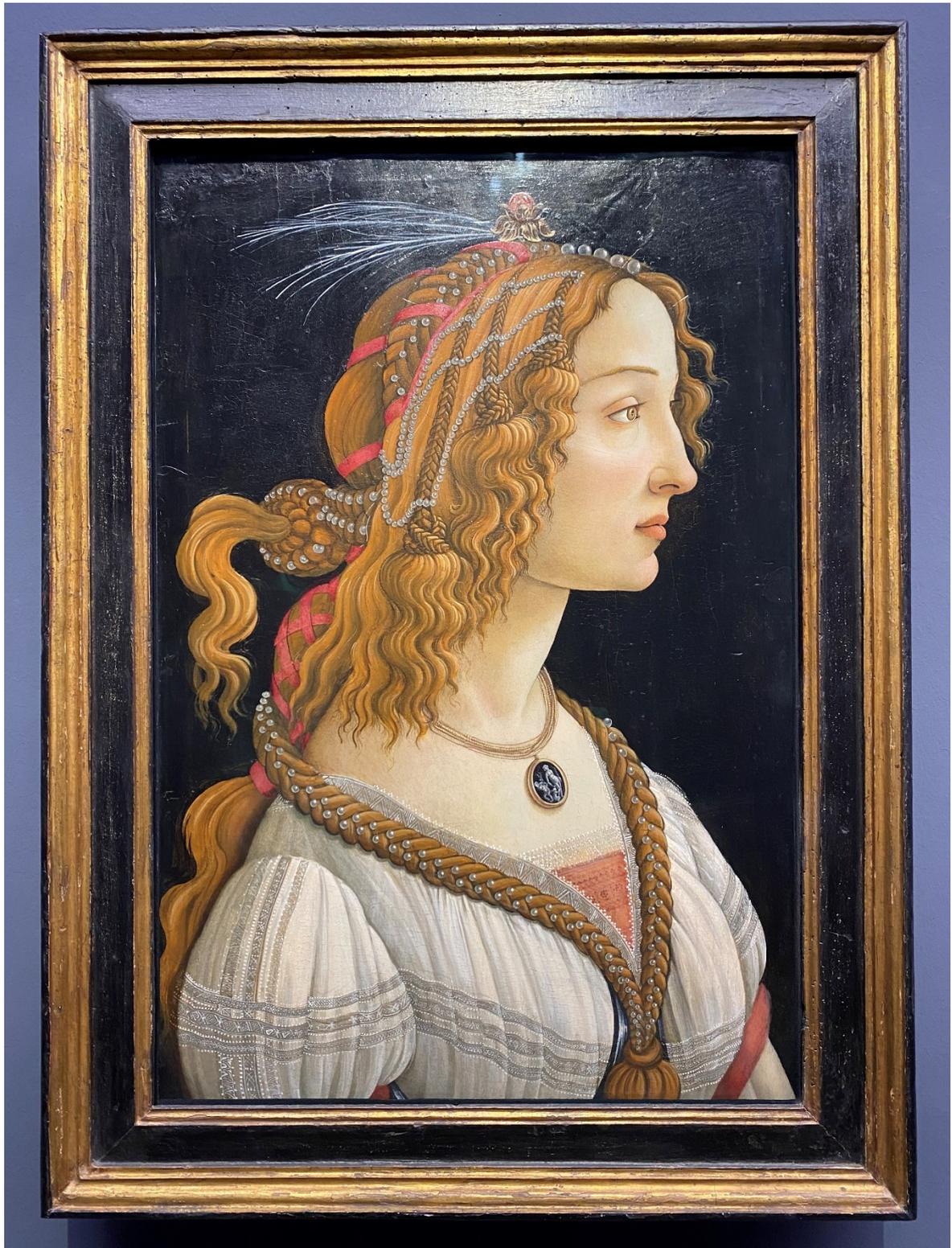


Figura 9: Sandro Botticelli. Ritratto idealizzato di Simonetta Vespucci (1487-88 circa). Francoforte, Städel Museum. *(foto dell'autrice)*

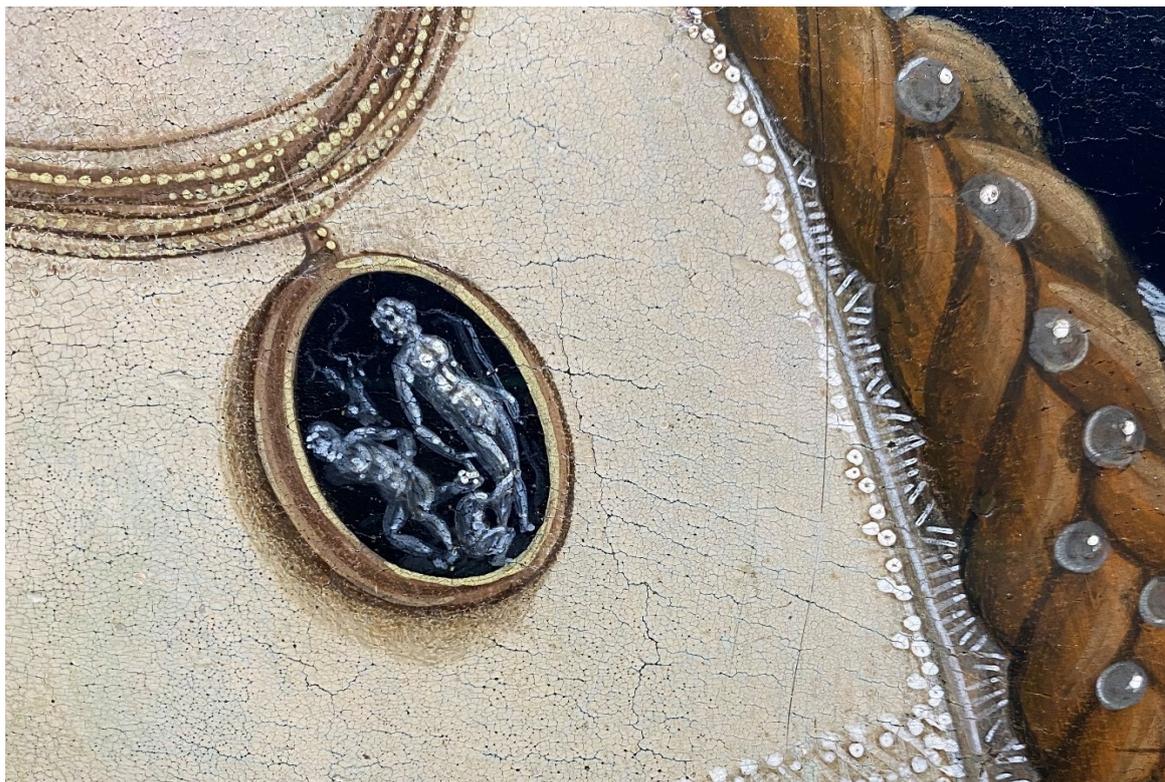


Figura 10: Sandro Botticelli. Ritratto idealizzato di Simonetta Vespucci. Francoforte, Städel Museum. Particolare della gemma con Apollo e Marsia. *(foto dell'autrice)*



Figura 11: Apollo, Marsia e Olimpo (età tardoimperiale o seicentesca?). Parigi, Bibliothèque Nationale de France. *(da Gennaioli 2010)*

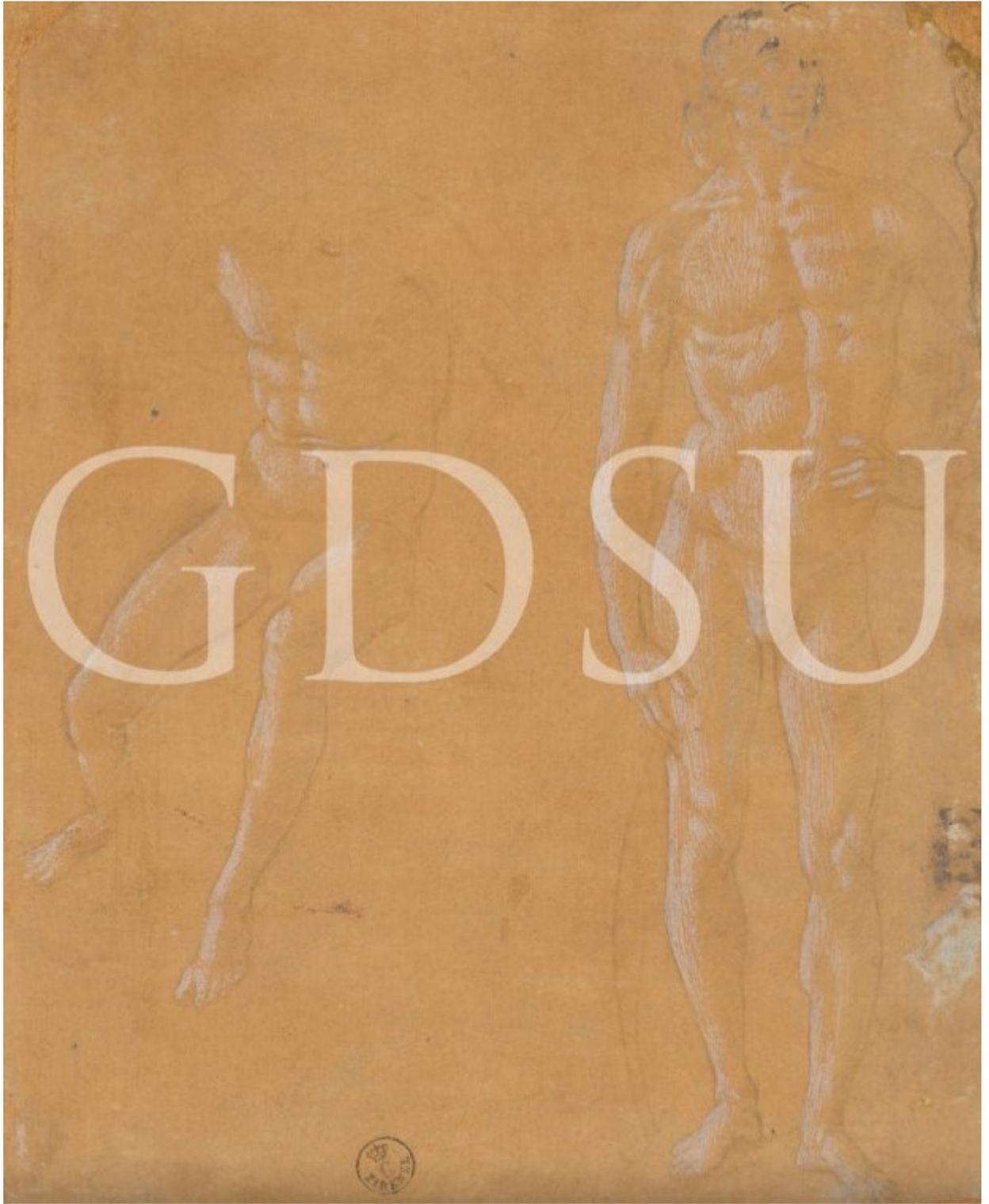


Figura 12: Sandro Botticelli. Due studi di figura maschile, una seduta e una stante (Marsia e David).
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe. (da Dalli Regoli 1992)



Figura 13: Andrea del Verrocchio. David (1468-70 circa). Firenze, Museo Nazionale del Bargello.
(foto dell'autrice)



Figura 14: Apollonio di Atene. Torso del Belvedere (I a.C.). Roma, Musei Vaticani. *(foto dell'autrice)*

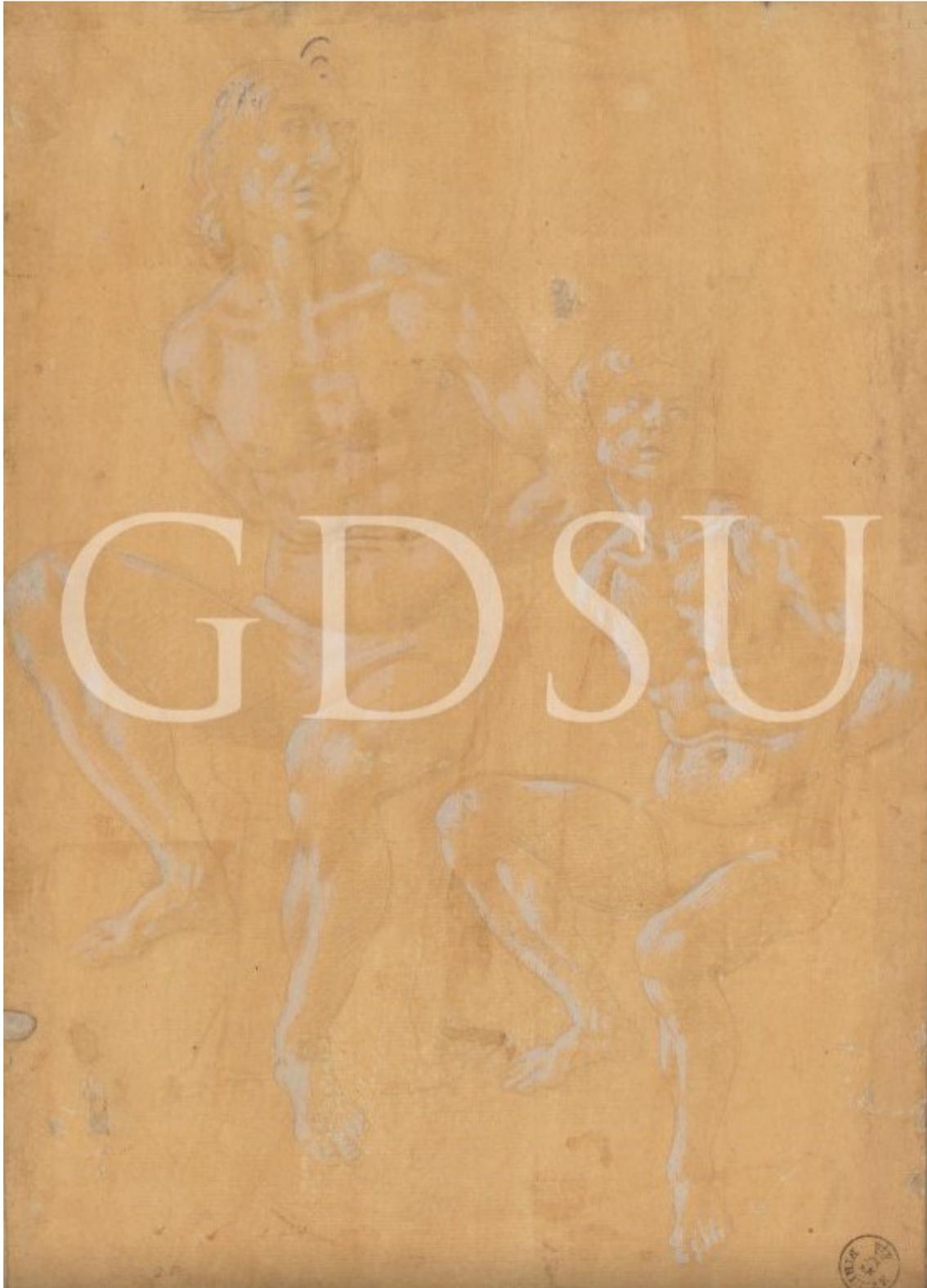


Figura 15: Sandro Botticelli. Due studi di figura maschile seminuda seduta (Marsia).
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. (da *Dalli Regoli* 1992)

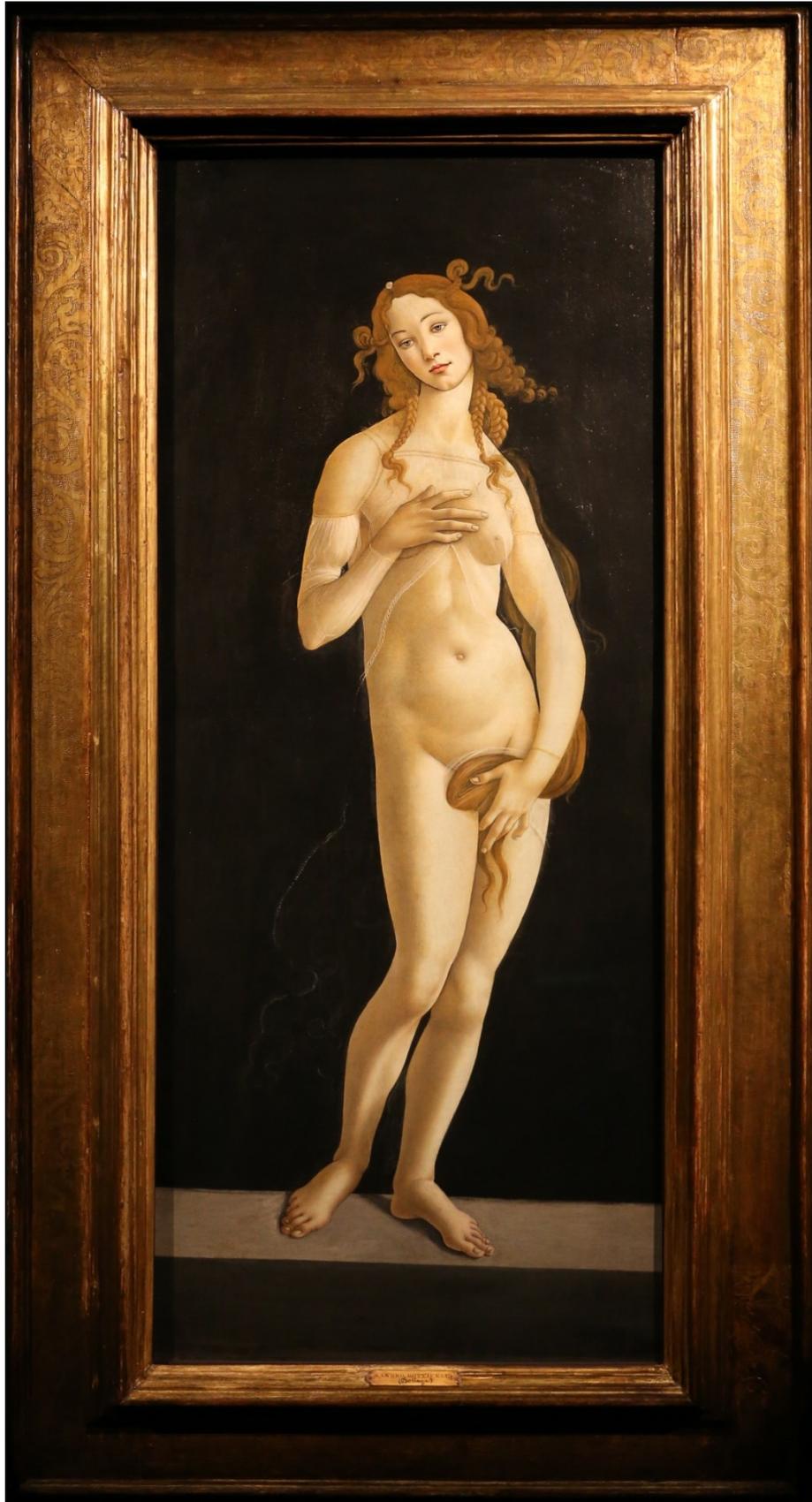


Figura 16: Sandro Botticelli. Venere pudica (1485-90 circa). Torino, Galleria Sabauda.
(da Wikipedia)

Bibliografia

- BERENSON, B. (ed) 1961. *I disegni dei pittori fiorentini*, Milano.
- BONACASA, N., ENSOLI S. 2000. *Cirene*, Milano.
- BULLARD, M.M., RUBISTEIN, N. 1999. Lorenzo de' Medici's Acquisition of the 'Sigillo di Nerone' in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXII, pp. 283-286.
- BURKERT, W. 1977. *Griechische Religion der archaischen und Klassischen Epoche*, Stuttgart, ed. ita. 2010 *Storia delle religioni. I greci. Età arcaica-età classica* (sec. IX-IV), II, Jaca Book, Milano.
- CAGLIOTI, F., DE MARCHI, A. 2019. *Verrocchio, il maestro di Leonardo* (Firenze, Palazzo Strozzi/Museo Nazionale del Bargello; 9 Marzo-14 Luglio 2019), Marsilio.
- CAGLIOTI, F., GASPAROTTO, D. 1997. Lorenzo Ghiberti, il "Sigillo di Nerone" e le origini della placchetta "antiquaria" in *Prospettiva*, 85, pp. 2-38.
- CASSOLA, F. (a cura di). 1975. *Inni Omerici*, Milano.
- CECCHI A. (ed) 2008. *Botticelli*, Milano.
- CIERI VIA, C. 1997. *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, Milano.
- DACOS, N., GIULIANO, A., PANNUTI, U. 1972. *Il tesoro di Lorenzo il magnifico. Le gemme*, Firenze.
- DALLI REGOLI, G. 1992. Il disegno nella bottega in M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat (a cura di), *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alle fine del Quattro-cento* (Firenze, 16 ottobre 1992-10 gennaio 1993), Cinisello Balsamo, pp. 61-69.
- FERRARI, A. (ed) 2015. *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino.
- FERRI, P. N. 1890. *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi*, Roma, p. 49.
- GENNAIOLI, R. 2010. *Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici* (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti; 25 marzo-27 giugno 2010), Livorno.
- GHIBERTI, L. *Commentari*, I, (ed) VON SCHLOSSER J. 1912. *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, 2 voll., Berlino.
- GOMBRICH, E. H. (ed) 1978. *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance*, Torino.
- LIMC. 1984. *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* (LIMC), I-VII, Zürich-München.
- MÜNTZ, E. 1888. *Les collections des Medicis au XV^e siècle*, Parigi.
- PANOFSKY, E. (ed) 2009. *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino.

- PETRIOLI TOFANI, A. 1986. *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario I. Disegni di Figura*, Firenze, p. 89.
- POLIZIANO, A. 1991. *Commento inedito ai Fasti di Ovidio* ed. LO MONACO, F. (a cura di), Firenze.
- RAGGHIANI, C. L., DALLI REGOLI, G. 1975. *Firenze 1470-1480. Disegni dal modello*, Pisa.
- SCHUMACHER, A. 2009. *Botticelli. Bildnis, Mythos, Andacht* (Francoforte, Städel Museum, 13 novembre 2009 – 28 febbraio 2010), Ostfildern, pp. 300-303.
- SETTIS, S. 2004. *Futuro del "classico"*, Torino.
- WARBURG, A. 1932. *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Gesammelte Schriften, Leipzig-Berlino.

Sitografia

<https://euploos.uffizi.it>

<http://www.iconos.it/>

Contatti:

Simona Ferrauti (Università degli Studi di Perugia)

e-mail: simonaFerrauti@gmail.com



Dieser Beitrag ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung - 4.0 International Lizenz](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).