

Nastagio degli Onesti

Gruppo 3 - JSTG4 - 3 L

Indice

1	Nastagio degli Onesti	1
1.1	Trama	1
1.2	Nastagio degli Onesti nell'arte	2
1.3	Stile e interpretazioni	2
1.4	Voci correlate	2
1.5	Altri progetti	2
2	Sandro Botticelli	3
2.1	Biografia	3
2.1.1	Origini e famiglia	3
2.1.2	Apprendistato	4
2.1.3	L'avvio della carriera in proprio	4
2.1.4	Le opere dei primi anni settanta	5
2.1.5	L'influenza neoplatonica	6
2.1.6	Pisa	6
2.1.7	Al servizio dei Medici	6
2.1.8	Gli affreschi della Cappella Sistina	8
2.1.9	Il rientro a Firenze	9
2.1.10	La serie di Nastagio degli Onesti	9
2.1.11	La Villa di Spedaletto	9
2.1.12	La serie mitologica	9
2.1.13	La <i>Madonna del Magnificat</i>	11
2.1.14	La crisi irreversibile	12
2.1.15	Ultimi anni	14
2.2	Stile	15
2.3	Disegni	15
2.4	Onorificenze	15
2.5	Opere	15
2.5.1	Fase giovanile	15
2.5.2	Prima fase medicea	16
2.5.3	Roma	16
2.5.4	Seconda fase medicea	16
2.5.5	Ultima fase	17

2.6	Note	18
2.7	Bibliografia	19
2.8	Altri progetti	19
2.9	Collegamenti esterni	19
3	Nastagio degli Onesti, primo episodio	20
3.1	Storia	20
3.2	Descrizione e stile	20
3.3	Bibliografia	21
3.4	Voci correlate	21
3.5	Collegamenti esterni	21
4	Nastagio degli Onesti, secondo episodio	22
4.1	Storia	22
4.2	Descrizione e stile	22
4.3	Bibliografia	23
4.4	Voci correlate	23
4.5	Collegamenti esterni	23
5	Nastagio degli Onesti, terzo episodio	24
5.1	Storia	24
5.2	Descrizione e stile	24
5.3	Bibliografia	25
5.4	Voci correlate	25
5.5	Collegamenti esterni	25
6	Nastagio degli Onesti, quarto episodio	26
6.1	Storia	26
6.2	Descrizione e stile	26
6.3	Bibliografia	26
6.4	Voci correlate	26
6.5	Fonti per testo e immagini; autori; licenze	27
6.5.1	Testo	27
6.5.2	Immagini	27
6.5.3	Licenza dell'opera	29

Capitolo 1

Nastagio degli Onesti



Botticelli, Nastagio incontra la donna e il cavaliere nella pineta di Ravenna, *Prado, Madrid*



Botticelli, Uccisione della donna, *Prado, Madrid*



Botticelli, Il banchetto nel bosco, *Prado, Madrid*

Nastagio degli Onesti è il protagonista di una delle cento novelle contenute nel *Decameron* di **Giovanni Boccaccio**. La novella, l'ottava della quinta giornata, narra dell'amore non corrisposto del nobile ravennate Nastagio



Botticelli, Nozze di Nastagio degli Onesti, *Firenze, Palazzo Pucci*

per una fanciulla che sarà infine indotta a cambiare idea dall'apparizione degli spettri di un innamorato rifiutato e dell'amata.

1.1 Trama

Nastagio degli Onesti è un nobile giovane di **Ravenna**, ritrovatosi ricchissimo in seguito alla morte del padre e dello zio. Egli s'innamora di una fanciulla di famiglia ancor più nobile di lui, la figlia di Paolo **Traversari**, la cui famiglia è politicamente rivale di quella di Nastagio. Per attirare la sua attenzione, Nastagio comincia a sperperare il proprio denaro in banchetti e feste organizzate soltanto per lei (un riferimento all'economia che accomuna questa novella a quella di **Federigo degli Alberighi**); la ragazza, tuttavia, non ricambia l'amore di Nastagio, anzi si diverte a rifiutarlo freddamente, e per questo motivo egli più volte si propone di suicidarsi, di odiarla o di dimenticarla, senza però riuscire nei propri propositi.

Vedendo che Nastagio si sta consumando nella persona e nel patrimonio, i suoi amici e parenti gli consigliano di andarsene da Ravenna, in modo da riuscire a dimenticare il suo amore inappagato. Il giovane, non potendo ignorare a lungo questo consiglio, lascia Ravenna e si trasferisce nella **pineta** vicino a **Classe**, poco lontano dalla sua città.

Un venerdì all'inizio di maggio, all'imbrunire, Nastagio, passeggiando nella pineta, vede una ragazza correre nuda in lacrime, inseguita da due cani che la mordono e da un **cavaliere** nero con uno spadino che la minaccia di morte.

Nastagio cerca di difenderla, ma il cavaliere, presentatosi come Guido degli Anastagi, gli racconta come un tempo aveva amato follemente questa donna che sta inseguendo ma, poiché costei non aveva voluto ricambiare il suo amore, si era suicidato. Quando anche la ragazza morì, senza alcun pentimento per il tormento che aveva inflitto al suo innamorato, venne condannata con lui alla pena di quella crudele caccia: ogni venerdì, la ragazza avrebbe dovuto subire l'uccisione e successivamente la ricomposizione del proprio corpo, per tanti anni quanti erano stati i mesi del suo rifiuto nei confronti dell'innamorato.

Rassegnatosi al volere divino, Nastagio assiste allo strazio del corpo della giovane da parte del cavaliere, al termine del quale i due sono costretti a ricominciare la corsa fin quando si sottraggono alla sua vista. Il giovane pensa a ciò che ha visto e decide di approfittare della situazione: imbandirà un banchetto in quello stesso luogo del bosco il venerdì successivo, invitando i propri parenti e l'amata insieme con i suoi genitori. Come Nastagio aveva previsto, alla fine del pranzo si ripete la scena straziante e pietosa. Con ciò egli ottiene l'effetto sperato: dopo che il cacciatore spiega di nuovo ai presenti la sua condanna, la fanciulla amata da Nastagio, rendendosi conto di come aveva sempre calpestato l'amore che egli prova per lei, per paura di subire la stessa condanna, cambia atteggiamento e acconsente immediatamente alle nozze, tramutando il suo odio in amore. Così la domenica successiva i due si sposano e da quel momento tutte le donne di Ravenna imparano a essere più gentili verso i loro innamorati.

1.2 Nastagio degli Onesti nell'arte

Sandro Botticelli ha realizzato una serie di quattro pannelli che illustrano altrettanti episodi della novella boccaccesca, forse commissionati da Lorenzo il Magnifico nel 1483 per farne dono a Giannozzo Pucci in occasione del suo matrimonio con Lucrezia Bini di quell'anno. Già conservati a palazzo Pucci, nella seconda metà dell'Ottocento vennero dispersi: tre oggi si trovano al Prado ed uno solo, l'ultimo, è ritornato nella sua collocazione originaria dopo essere stato, tra l'altro, nella Collezione Watney di Charlbury presso Londra.

1.3 Stile e interpretazioni

Due personaggi della novella, il cavaliere nero e la donna in fuga, sono dannati che si trovano all'inferno. Non vi è registrato alcun segno di pentimento per i loro peccati, e cioè il suicidio per lui e il rifiuto dell'amore per lei. Per Boccaccio, quindi, l'amore, anche nella sua componente edonistica, riceve una valutazione positiva: ciascuno ha diritto di amare e di essere riamato, perciò anche la donna era colpevole, per non aver amato.

Anche la scena della “caccia infernale”, già presente nella *Divina Commedia*, al canto di Pier delle Vigne, è inserita da Boccaccio in una scenografia naturalistica ben diversa da quella di Dante, un *locus amoenus* in cui assume tratti molto meno macabri e più simili a quelli di una sacra rappresentazione.

Nella novella compaiono molte parole appartenenti al linguaggio proprio dell'amore cortese. La dama è arrogante, disdegnosa, altera, anche se in questo caso la funzione negativa le è affidata dalla struttura stessa del racconto, visto che dovrà dare alle donne un esempio di come queste non devono comportarsi. Alla fine la dama viene promossa per il suo amore sincero, non tanto per la paura della pena cui sarebbe andata incontro, visto che alla fine ella si innamora di Nastagio.

1.4 Voci correlate

- *Nastagio degli Onesti, primo episodio*
- *Nastagio degli Onesti, secondo episodio*
- *Nastagio degli Onesti, terzo episodio*
- *Nastagio degli Onesti, quarto episodio*
- *Struttura del Decameron*

1.5 Altri progetti

-  **Wikimedia Commons** contiene immagini o altri file su **Nastagio degli Onesti**

Capitolo 2

Sandro Botticelli



Presunto autoritratto dall'Adorazione dei Magi degli Uffizi



La Fortezza, prima opera documentata di Botticelli (1470)

2.1 Biografia

2.1.1 Origini e famiglia

Sandro Botticelli, vero nome **Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi** (Firenze, 1° marzo 1445 – Firenze, 17 maggio 1510), è stato un pittore italiano.

Sandro Botticelli nacque nel 1445 a Firenze in via Nuova (oggi via del Porcellana), ultimo di quattro figli maschi e crebbe in una famiglia modesta ma non povera, mantenuta dal padre, Mariano di Vanni Filipepi, che faceva

il conciatore di pelli ed aveva una sua bottega nel vicino quartiere di **Santo Spirito**. Numerosi erano infatti nella zona di **Santa Maria Novella** (dove si trova via del Porcellana) gli abitanti dediti a tale attività, facilitata dalla prossimità delle acque dell'**Arno** e del **Mugnone**^[1].

I primi documenti su Sandro sono costituiti dalle dichiarazioni catastali (dette “portate al Catasto”), vere e proprie denunce dei redditi in cui i capofamiglia erano obbligati a dichiarare i propri beni, le rendite e le spese descrivendo lo stato della propria famiglia. In quello del 1458 Mariano Filipepi citò i quattro figli maschi Giovanni, Antonio, Simone e Sandro: quest'ultimo ha tredici anni e viene definito “malsano” e che “sta a leggere”, annotazioni in cui alcuni studiosi hanno voluto desumere un'infanzia malaticcia che avrebbe portato a un carattere introverso, leggibile poi in alcune sue opere dal tono malinconico e assorto^[1].

Il fratello Antonio era un orefice di professione, per cui è molto probabile che l'artista avesse ricevuto una prima educazione presso la sua bottega, mentre sarebbe da scartare l'ipotesi di un suo tirocinio avvenuto nella bottega di un amico del padre, un certo *maestro Botticello*, come riferisce il Vasari nelle *Vite*, dal momento che ancora oggi non esiste alcuna prova documentaria che confermi l'esistenza di questo artigiano attivo in città in quegli anni.

Il nomignolo pare invece che fosse stato inizialmente attribuito al fratello Giovanni, che di mestiere faceva il sensale del Monte (un funzionario pubblico) e che nella portata al catasto del 1458 veniva *vochato Botticello*, poi esteso a tutti i membri maschi della famiglia e dunque adottato anche dal pittore^[1].

2.1.2 Apprendistato

Il suo vero e proprio apprendistato si svolse nella bottega di **Filippo Lippi** dal 1464 al 1467, con cui lavorò a Prato negli ultimi affreschi delle *Storie di santo Stefano e san Giovanni Battista* nella cappella maggiore del Duomo assieme a numerosi altri allievi.

Risalgono a questo periodo tutta una serie di *Madonne* che rivelano la diretta influenza del maestro sul giovane allievo, a volte derivate fedelmente dalla *Lippina* agli Uffizi (1465). La primissima opera attribuita a Botticelli è la *Madonna col Bambino e un angelo* (1465 circa) dell'Ospedale degli Innocenti, in cui le somiglianze con la contemporanea tavola del Lippi sono davvero molto forti, anzi sembra una copia o un omaggio; la stessa cosa vale per la *Madonna col Bambino e due angeli* (1465 circa) oggi a Washington, con la sola variante dell'angelo aggiunto alle spalle del Bambino, e la *Madonna col Bambino e un angelo* del Museo Fesch di Ajaccio.

Risultarono però determinanti nel progressivo processo di maturazione del suo linguaggio pittorico anche le influenze ricevute da Antonio del Pollaiuolo e Andrea del Verrocchio, del quale potrebbe aver frequentato la bottega



Madonna col Bambino e due angeli, 1468 ca., Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte

dopo la partenza di Filippo Lippi per Spoleto.

La componente verrocchiesca, infatti, appare chiaramente in un secondo gruppo di Madonne realizzate tra il 1468 e il 1469, come la *Madonna del Roseto*, la *Madonna in gloria di serafini*, entrambe agli Uffizi, e la *Madonna col Bambino e due angeli* (1468 circa) al Museo Nazionale di Capodimonte di Napoli, in cui i personaggi sono disposti prospetticamente davanti al limite frontale del dipinto, inteso come “finestra”, mentre l'architettura sullo sfondo definisce la volumetria dello spazio ideale entro cui è inserita l'immagine; la composizione si sviluppa quindi per piani scalari, svolgendo una mediazione tra lo spazio teorico reso dal piano prospettico e quello reale costituito dai personaggi in primo piano.

L'accentuato linearismo, inteso come espressione di movimento risulta altrettanto evidente, così come le meditazioni sulla concezione matematica della pittura, di grande attualità in quegli anni, con gli studi di Piero della Francesca; la stessa soluzione venne riproposta in altre opere dello stesso periodo, con la sola variazione dei termini architettonici e naturalistici.

2.1.3 L'avvio della carriera in proprio

Nel 1469 Botticelli lavorava già da solo, come dimostra la portata al Catasto del 1469 in cui è segnalato come operante in casa propria. Il 9 ottobre 1469 Filippo Lippi

morì a **Spoletto** e nel 1470 Sandro mise bottega per conto proprio^[1].

Dal 18 giugno al 18 agosto di quell'anno lavorò alla sua prima commissione pubblica, di notevole prestigio e risonanza^[1]. Si tratta di una spalliera allegorica, realizzata per il **Tribunale della Mercanzia** di Firenze raffigurante la *Fortezza*. Il pannello doveva inserirsi all'interno di un ciclo ordinato a **Piero Pollaiuolo** che infatti eseguì sei delle sette *Virtù*^[1]. Botticelli accolse lo schema presentato dal Pollaiuolo nelle sue linee generali, ma impostò l'immagine in modo del tutto diverso; al posto dell'austero scranno marmoreo usato da Piero, dipinse un trono riccamente decorato e dalle forme fantastiche che costituiscono un preciso richiamo alle qualità morali inerenti all'esercizio della magistratura, in pratica un'allusione simbolica al "tesoro" che accompagnava il possesso di questa virtù. L'architettura viva e reale si unisce alla figura di donna che vi è seduta sopra, solida, plastica, ma soprattutto di estrema bellezza; fu proprio la continua ricerca della bellezza assoluta, al di là del tempo e dello spazio, che portò poi Botticelli a staccarsi progressivamente dai modelli iniziali e a elaborare uno stile sostanzialmente diverso da quello dei suoi contemporanei, che lo rese un caso praticamente unico nel panorama artistico fiorentino dell'epoca.

Botticelli scelse di esaltare la *grazia*, cioè l'eleganza intellettuale e la squisita rappresentazione dei sentimenti e fu per questo che le sue opere più celebri vennero caratterizzate da un marcato linearismo e da un intenso lirismo, ma soprattutto l'ideale equilibrio tra il naturalismo e l'artificiosità delle forme.

Prima di produrre quegli autentici capolavori della storia delle arti egli ebbe però modo di ampliare la sua esperienza con altri dipinti, che costituiscono il necessario passaggio intermedio tra le opere degli esordi e quelle della maturità.

2.1.4 Le opere dei primi anni settanta

Nel 1472 Botticelli si iscrisse alla **Compagnia di San Luca**, la confraternita degli artisti a Firenze, e spinse a fare altrettanto il suo amico quindicenne **Filippino Lippi**, figlio del suo maestro Filippo. Filippino, oltre che caro amico, divenne presto il suo primo collaboratore^[1].

A questo primo periodo appartiene il *San Sebastiano*, già in **Santa Maria Maggiore**, opera in cui Botticelli mostra già un avvicinamento alla filosofia dell'**Accademia neoplatonica**, a cui doveva essersi accostato fin dai tempi della *Fortezza*^[1]. Nei circoli culturali colti vicini alla famiglia Medici, animati da **Marsilio Ficino** e **Agnolo Poliziano**, la realtà era vista come la combinazione di due grandi principi, il divino da una parte e la materia inerte dall'altra; l'uomo così occupava nel mondo un posto privilegiato perché attraverso la ragione poteva giungere alla contemplazione del divino, ma anche recedere ai livelli più bassi della sua condizione se guidato solo dalla



Ritratto di Giuliano de' Medici, 1478, Washington, National Gallery

materialità dei propri istinti. In questa opera dunque Botticelli, oltre come sempre ad esaltare la bellezza corporea, vuole sia distaccare la figura sospesa a mezz'aria del santo dalla mondanità, risaltandolo con quella luce ai margini che lo avvicina al cielo e alla trascendenza, sia evidenziare, come ha fatto più esplicitamente **Piero del Pollaiuolo** nell'analogo dipinto, la malinconia che emerge dall'offesa che il mondo non comprensibile di questi ideali ha attuato nei confronti di san Sebastiano.

Il dittico con le *Storie di Giuditta* (1472), composto da due tavolette forse originariamente unite, può rappresentare un ulteriore compendio della lezione assimilata da Botticelli dai suoi maestri; nella prima, con la *Scoperta del cadavere di Oloferne* infatti, è ancora forte il richiamo allo stile del Pollaiuolo, per la modellazione incisiva delle figure, l'acceso cromatismo ed il marcato espressionismo della scena. Tutta la drammaticità e la violenza che caratterizzano questo primo episodio scompaiono totalmente nel secondo, dall'atmosfera quasi idilliaca e più consona al linguaggio "lippesco"; si tratta del *Ritorno di Giuditta a Betulia*, inserito in un delicato paesaggio, nel quale le due donne si muovono con passo quasi incerto. Non si tratta comunque dell'ennesima citazione del maestro perché il vibrante panneggio delle vesti suggerisce un senso di irrequietezza estraneo a Filippo, così come la malinconica espressione sul volto di Giuditta.

Il desco da parto con l'*Adorazione dei Magi* eseguito tra il

1473 e il 1474, è un esempio di **anamorfismo** (o anamorfosi), poiché per vederlo bisogna metterlo in posizione orizzontale. Questa è una delle sue prime sperimentazioni volte a snaturare la prospettiva come si era venuta a configurare col **Quattrocento**.

Negli anni settanta lo stile di Botticelli appare ormai pienamente delineato. Le sue opere successive si arricchiranno poi delle tematiche umanistiche e filosofiche in grandi commissioni affidategli da membri importanti della famiglia Medici, aprendo la sua stagione dei grandi capolavori^[2].

2.1.5 L'influenza neoplatonica



Venere e le tre Grazie offrono doni a una giovane, da *villa Lemmi*, oggi al Louvre

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

L'influenza di queste teorie sulle arti figurative fu profonda; i temi della bellezza e dell'amore divennero centrali nel sistema neoplatonico perché l'uomo spinto dall'amore poteva elevarsi dal regno inferiore della materia a quello superiore dello spirito. In questo modo la **mitologia** fu pienamente riabilitata e le venne assegnata la stessa dignità dei temi di soggetto sacro e ciò spiega anche il motivo per cui le decorazioni di carattere **profano** ebbero una così larga diffusione.

Venere, la dea più peccaminosa dell'Olimpo pagano venne totalmente reinterpretata dai filosofi neoplatonici e diventò uno dei soggetti raffigurati più frequentemente dagli artisti secondo una duplice tipologia: la *Venere celeste*, simbolo dell'amore spirituale che spingeva l'uomo verso

l'ascesi e la *Venere terrena*, simbolo dell'istintualità e della passione che lo ricacciavano verso il basso.

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

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

2.1.6 Pisa

Nel 1474 Botticelli venne chiamato a Pisa per affrescare con un ciclo il **Camposanto Monumentale**. Come prova della sua bravura gli venne chiesta una pala d'altare con l'*Assunta*, ma nessuna delle due commissioni venne mai portata a termine, per ragioni sconosciute^[3].

2.1.7 Al servizio dei Medici



La Primavera

Le frequentazioni di Botticelli nella cerchia della famiglia dei **Medici** furono indubbiamente utili per garantirgli protezione e le numerose commissioni eseguite nell'arco di circa vent'anni. Nel 1475 dipinse il gonfalone per la giostra tenutasi in **piazza Santa Croce** raffigurante **Simonetta Vespucci**, musa dalla bellezza epica per tutta la carriera dell'artista, che fu vinto da **Giuliano de' Medici**^[3]. Nel 1478, dopo la **congiura dei Pazzi** in cui morì lo stesso Giuliano, a Botticelli fu chiesto di effigia-



Sant'Agostino nello studio, dipinto per i Vespucci, alleati dei Medici

re come appesi i condannati in contumacia su cartelloni da attaccare sul Palazzo della Signoria, lato Porta della Dogana, come anni prima aveva fatto Andrea del Castagno nel 1440 per il complotto antimedicco degli Albizi, che era valso all'artista in soprannome di “Andrea degli Impiccati”^[3].

Chiaro è come Sandro avesse pienamente abbracciato la causa dei Medici, che lo accolsero sotto la loro protezione dandogli la possibilità di creare opere di grandissimo prestigio^[3].

Particolarmente interessante per questo periodo è l'*Adorazione dei Magi* (1475), dipinta per la cappella funeraria di Gaspare Zanobi del Lama in Santa Maria Novella. Si tratta di un'opera molto importante perché introdusse una grande novità a livello formale, ossia la visione frontale della scena, con le figure sacre al centro e gli altri personaggi disposti prospetticamente ai lati; prima di questa infatti, si usava disporre i tre re e tutti gli altri membri del seguito lateralmente, a destra o a sinistra, in modo che i personaggi creassero una sorta di corteo, che ricordava l'annuale cavalcata dei Magi, una rappresentazione sacra che si teneva per le vie fiorentine.

Botticelli inserì, anche per volere del committente, un cortigiano dei Medici, i ritratti dei membri della famiglia, per cui si riconoscono Cosimo il Vecchio ed i suoi figli Piero e Giovanni, mentre Lorenzo il Magnifico, Giuliano

de' Medici e altri personaggi della corte medicea sono ritratti tra gli astanti, disposti ai lati a formare due quinte, raccordate dalle figure dei due Magi in primo piano al centro. Ma il motivo iconografico più innovativo è quello della capanna entro cui si trova la sacra famiglia, posta su di un edificio diroccato, mentre sullo sfondo si intravedono le arcate di un'altra costruzione semidistrutta su cui ormai è nata l'erba; questo tema avrà in seguito larga diffusione e sarà ripreso anche da Leonardo per la sua *Adorazione dei Magi* e si basava su di un episodio della *Leggenda Aurea*, secondo cui l'imperatore Augusto, che si vantava di aver pacificato il mondo, incontrò un giorno una Sibilla che gli predisse l'arrivo di un nuovo re, che sarebbe riuscito a superarlo e ad avere un potere ben più grande del suo. Gli edifici in rovina sullo sfondo perciò rappresentano simbolicamente il mondo antico ed il paganesimo, mentre la cristianità raffigurata nella scena della Natività si trova in primo piano perché essa costituisce il presente ed il futuro del mondo; il dipinto costituisce oltretutto un'eccezionale giustificazione, sia in termini filosofici che religiosi, del principato mediceo a Firenze, con una rappresentazione dinastica dei principali esponenti della famiglia nelle vesti dei Magi e degli altri astanti.



Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio

Riconducibili a questo periodo sono anche altre opere che, oltre a confermare i rapporti tra Botticelli e la cerchia neoplatonica, rivelano precise influenze fiamminghe sul pittore nel genere del ritratto. Nel primo, il *Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio* (1474-1475), il personaggio è raffigurato nella posa di tre quarti ed è vestito con il tipico abito della borghesia fiorentina dell'epoca; dopo varie ipotesi, oggi si ritiene che si trat-

ti quasi certamente del fratello orafo di Botticelli, Antonio Filipepi, citato per l'appunto in alcuni documenti dell'archivio mediceo per la doratura di alcune medaglie (quella apposta in stucco sul dipinto venne coniata tra il 1465 e il 1469). L'unico esempio noto fino ad allora di questa tipologia di ritratto era quello eseguito dal pittore fiammingo Hans Memling intorno al 1470, con cui si riscontrano notevoli somiglianze.

Come era già successo in altri casi però, il richiamo ai modelli fiamminghi costituì il semplice punto di partenza per l'artista che tese in seguito ad astrarre sempre più le figure dal loro contesto.

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

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

Nella dichiarazione al Catasto del 1480 dichiarò un cospicuo numero di allievi e aiuti, dimostrando come la sua bottega fosse ormai ben avviata. A quell'anno risale il *Sant'Agostino nello studio* della chiesa di Ognissanti, commissionato dall'importante famiglia fiorentina dei Vespucci e caratterizzato da una forza espressiva che ricorda le migliori opere di Andrea del Castagno^[3]. In un libro aperto posto dietro la figura del santo si possono leggere alcune frasi su un frate che oggi vengono per lo più interpretate come uno scherzo che il pittore volle immortalare. All'anno successivo l'*Annunciazione di San Martino alla Scala*.

2.1.8 Gli affreschi della Cappella Sistina



Prove di Mosè, 1481-82, Cappella Sistina



Tentazioni di Cristo, 1481-82, Cappella Sistina



Punizione di Qorah, Dathan e Abiram, 1481-82, Cappella Sistina

La politica riconciliativa di Lorenzo de' Medici verso gli alleati della Congiura dei Pazzi (soprattutto Sisto IV e Ferdinando I d'Aragona) si realizzò in maniera efficace anche attraverso scambi culturali, con l'invio dei più grandi artisti fiorentini nelle corti italiane, quali ambasciatori di bellezza, armonia e del primato culturale fiorentino^[3].

Il 27 ottobre 1480 Botticelli, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio, Pietro Perugino e i rispettivi collaboratori partirono per Roma per affrescare le pareti della Cappella Sistina^[3]. Il ciclo prevedeva la realizzazione di dieci scene raffiguranti le *Storie della vita di Cristo e di Mosè* ed i pittori si attennero a comuni convenzioni rappresentative in modo da far risultare il lavoro omogeneo come l'uso di una stessa scala dimensionale, struttura ritmica e rappresentazione paesaggistica; inoltre utilizzarono accanto ad un'unica gamma cromatica le rifiniture in oro in modo da far risplendere le pitture con i bagliori delle torce e delle candele. Secondo il programma iconografico voluto da Sisto IV, i vari episodi vennero disposti in modo simmetrico per consentire il confronto concettuale tra la vita di Cristo e quella di Mosè, in un continuo parallelismo tendente ad affermare la superiorità del Nuovo Testamento sul Vecchio e a dimostrare la continuità della legge divina che dalle tavole della Legge si trasfigurava nel messaggio evangelico cristiano e infine veniva tramandato da Gesù a san Pietro e da questi ai suoi successori cioè gli stessi pontefici.

Botticelli si vide assegnare tre episodi e il 17 febbraio

1482 gli venne rinnovato il contratto per le pitture, ma il 20 dello stesso mese morì suo padre, costringendolo a tornare a Firenze, da dove non ripartì.

I tre affreschi eseguiti da Botticelli, con ricorso ad aiuti che un'opera di tale vastità richiedeva, sono le *Prove di Mosè*, le *Prove di Cristo* e la *Punizione di Qorah, Dathan e Abiram*, oltre ad alcune figure di papi ai lati delle finestre (tra cui *Sisto II*) oggi molto deteriorate e ridipinte^[4].

In generale negli affreschi della Sistina Botticelli risultò più debole e dispersivo, con difficoltà nel coordinare le forme e la narrazione, che genera un insieme spesso frammentario, forse a causa dello spaesamento del pittore nell'operare su dimensioni e tematiche non congeniali e in un ambiente a lui estraneo^[4].

2.1.9 Il rientro a Firenze

Tornato a Firenze, Botticelli dovette manifestare la sua decisione di non tornare a Roma, impegnandosi in nuove commissioni per la sua città. Il 5 ottobre 1482 ricevette l'incarico di decorare, con alcuni dei più qualificati artisti del momento, quali *Domenico Ghirlandaio*, *Perugino* e *Piero del Pollaiuolo*, la *Sala dei Gigli* in *Palazzo Vecchio*. Alla fine il Ghirlandaio fu l'unico ad occuparsi dell'opera, e gli altri artisti finirono, per ragioni sconosciute, col non prendervi parte^[3].

In ogni caso il soggiorno romano ebbe una sicura influenza su certi elementi figurativi della sua arte, con un rinnovato approccio ai motivi classici, derivato dalla visione di sarcofagi antichi, e un più consapevole uso di elementi architettonici all'antica negli sfondi.

2.1.10 La serie di Nastagio degli Onesti

L'anno successivo, nel 1483, Botticelli ricevette la commissione medicea per quattro pannelli da cassone con le storie di *Nastagio degli Onesti*, da una novella del *Decameron*. Forse commissionate direttamente da *Lorenzo il Magnifico*, erano un regalo in occasione del matrimonio tra *Giannozzo Pucci* e *Lucrezia Bini*, avvenuto in quell'anno.

La trama della novella, ricca di elementi soprannaturali, consentì a Botticelli di fondere la vivacità narrativa della storia con un registro fantastico a lui non consueto e nonostante sia riscontrabile come gran parte dell'esecuzione fosse stata affidata ad aiuti di bottega, l'opera risulta tra le più originali e interessanti della sua produzione artistica.

I quattro episodi della novella sono:

- *Primo episodio*: Nastagio vaga solo e addolorato in una pineta di *Ravenna* perché è stato respinto dalla figlia di *Paolo Traversari*; improvvisamente gli appare una donna inseguita da un cavaliere e dai suoi cani che la azzannano nonostante i suoi tentativi per difenderla.

- *Secondo episodio*: Nastagio (a sinistra) rimane inorridito quando vede che il cavaliere strappa il cuore della donna e lo dà in pasto ai suoi cani; poi miracolosamente la donna resuscita e l'inseguimento riprende (sullo sfondo al centro), finché non si ripete la stessa scena vista alcuni minuti prima. Nastagio chiede al cavaliere chi sia e lui gli rivela di essere un suo avo, *Guido*, suicidatosi dopo essere stato respinto dalla donna che amava; la punizione divina lo costringe pertanto insieme all'antica amata a riapparire nello stesso luogo per tanti anni quanti mesi la donna ne aveva deriso il sentimento.

- *Terzo episodio*: Nastagio decide di invitare ad un banchetto nel luogo dell'apparizione i *Traversari* con la figlia; alla solita ora appaiono nuovamente il cavaliere e la donna e tutti gli ospiti inorridiscono davanti alla scena. Nastagio ne spiega i motivi e la figlia del *Traversari*, impaurita dalle conseguenze del suo rifiuto, acconsente finalmente a sposarlo.

- *Quarto episodio*: raffigura il ricco banchetto nuziale e sopra i capitelli si vedono gli stemmi della famiglia *Pucci*, dei *Medici* e dei *Bini*.

- La serie di "Nastagio degli Onesti"

-
-
-
-

2.1.11 La Villa di Spedaletto

Nel 1483 partecipò al più ambizioso programma decorativo avviato da *Lorenzo il Magnifico*, la decorazione della villa di *Spedaletto*, presso *Volterra*, dove vennero radunati i migliori artisti sulla scena fiorentina dell'epoca: *Pietro Perugino*, *Domenico Ghirlandaio*, *Filippino Lippi* e *Botticelli*. Gli affreschi, che avevano una carattere squisitamente mitologico, come è noto, andarono completamente perduti^[3].

2.1.12 La serie mitologica

Primavera

La *Primavera* è, con la *Nascita di Venere*, l'opera più famosa di Botticelli. Non è chiaro se i due grandi dipinti, il primo su tavola, il secondo su tela, facessero *pendant*, come li vide *Vasari* verso il 1550 nella villa medicea di *Castello*.

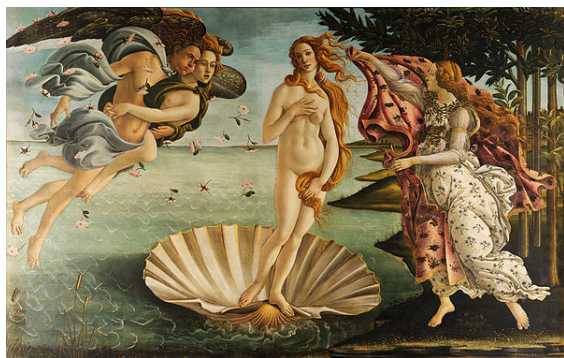
Almeno per la *Primavera* pare assodato che fu commissionata da *Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici*, cugino

di secondo grado del Magnifico, che pure era stato allievo di **Marsilio Ficino** e che in seguito fece realizzare all'artista anche un ciclo di affreschi (perduto) nella villa. La *Primavera* ha un soggetto non pienamente chiarito, in cui i personaggi mitologici sottintendono varie teorie dell'**Accademia neoplatonica** e, probabilmente, anche alcuni riferimenti al committente e al suo matrimonio (1482).

Una delle interpretazioni più verosimili vede il gruppo di figure come una rappresentazione dell'amor carnale istintivo (del gruppo di sinistra), che pure innesca il cambiamento in natura (la trasformazione in **Flora-Primavera**) e viene poi sublimato, sotto lo sguardo di **Venere** ed **Eros** al centro, in qualcosa di più perfetto (le Grazie, simbolo dell'Amore perfetto), mentre a destra **Mercurio** scaccia le nubi col **caduceo** per una primavera senza fine. Venere sarebbe dunque l'ideale umanistico dell'amore spirituale, in una prospettiva purificatoria ascendente^[5].

Il mito viene descritto in termini moderni, con una scena idilliaca dominata da ritmi ed equilibri formali sapientemente calibrati, come la linea armonica che definisce i panneggi, i gesti, i profili elegantissimi, fino ad esaurirsi nel gesto di Mercurio. Le figure spiccano con nitidezza sullo sfondo scuro, con una spazialità semplificata che ricorda gli arazzi, nella quale si colgono i primi segni della crisi del mondo prospettico-razionale del primo Quattrocento verso un più libero inserimento delle figure nello spazio^[6].

Nascita di Venere



La Nascita di Venere

Risale a un momento immediatamente successivo una delle opere più celebri dell'artista e del Rinascimento italiano in generale, la *Nascita di Venere*, databile, come la *Primavera*, nell'arco che va dal 1477 al 1485 circa. Le teorie più recenti rendono le due opere praticamente contemporanee, anche se è difficile che Botticelli abbia concepito i due dipinti entro il medesimo programma figurativo, anche per le differenze nella tecnica e nello stile. Contrariamente alla *Primavera*, la *Nascita di Venere* non è citato negli inventari medicei del 1498, 1503 e 1516, ma sempre grazie alla testimonianza del Vasari nelle Vite sappiamo che si trovava nella Villa di Castello nel

1550, quando egli vide le due opere esposte insieme nella residenza di campagna del ramo cadetto della famiglia.

Per quanto riguarda l'interpretazione, la scena rappresenterebbe il momento appena precedente a quello della *Primavera* (l'insediamento di Venere nel giardino di Amore), cioè quello dell'approdo dopo la nascita dalla spuma del mare alle coste dell'**Isola di Cipro**, sospinta dall'unione dei venti **Zefiro** e **Aura**, e accolta da una delle **Ore** che le sta stendendo un ricco mantello intessuto di fiori addosso^[7]. Molti storici sembrano concordare sul legame strettissimo tra il dipinto ed un passo delle *Stanze* del **Poliziano**: la coincidenza quasi assoluta tra il racconto e la *tela* confermerebbe che si tratti di un'illustrazione relativa al poema del filosofo neoplatonico, con gli impliciti richiami agli ideali sull'amore che caratterizzavano questa corrente di pensiero^[7].

La nascita di Venere sarebbe pertanto la venuta alla luce dell'*Humanitas*, intesa come allegoria dell'amore quale forza motrice della Natura. La figura della dea, rappresentata nella posa di *Venus pudica* (ossia mentre copre la sua nudità con le mani ed i lunghi capelli biondi), è la personificazione della *Venere celeste*, simbolo di purezza, semplicità e bellezza disadorna dell'anima. Si tratta di uno dei concetti fondamentali dell'umanesimo neoplatonico, che ritorna sotto diversi aspetti anche in altri due dipinti del Botticelli realizzati all'incirca nello stesso periodo: la *Pallade e il centauro* e *Venere e Marte*.

La composizione è estremamente bilanciata e simmetrica, il *disegno* è basato su le linee elegantissime che creano giochi decorativi sinuosi e aggraziati. In ogni caso l'attenzione al disegno non si risolve mai in effetti puramente decorativi, ma mantiene un riguardo verso la *volumetria* e la resa veritiera dei vari materiali, soprattutto nelle leggerissime vesti^[8]. Il colore chiaro e nitido, derivato dalla particolare tecnica che imita l'affresco, intride di luce le figure, facendone risaltare la purezza penetrante della bellezza. Ancora più che nella *Primavera*, la spazialità dello sfondo è piatta, bloccando le figure in una magica sospensione. La progressiva perdita dei valori prospettici fa collocare quest'opera dopo la *Primavera*, in una fase in cui la "crisi" che investirà Firenze alla fine del secolo, è già più che mai avviata^[9].

Pallade che doma il Centauro

Anche *Pallade che doma il centauro* (1482-84) è citata tra le opere presenti nel palazzo di **Via Larga** negli inventari medicei insieme alla *Primavera*; in base al pensiero neoplatonico, supportato da alcuni scritti di **Marsilio Ficino**, la scena potrebbe essere considerata come l'*Allegoria della Ragione*, di cui è simbolo la dea che vince sull'istintualità raffigurata dal **centauro**, creatura mitologica per metà uomo e per metà bestia.

È stata però proposta anche un'altra lettura in chiave politica del dipinto, che rappresenterebbe sempre in modo simbolico l'azione diplomatica svolta da **Lorenzo il Ma-**



Pallade e il centauro

gnifico in quegli anni, impegnato a negoziare una pace separata con il Regno di Napoli per scongiurare la sua adesione alla lega antiflorentina promossa da Sisto IV; in questo caso, il centauro sarebbe Roma e la dea la personificazione di Firenze (va notato infatti che essa porta l'alabarda ed ha la veste decorata con l'insegna personale di Lorenzo), mentre sullo sfondo si dovrebbe riconoscere il Golfo di Napoli.



Venere e Marte

Venere e Marte

È una lettura essenzialmente in chiave filosofica quella invece proposta per un'altra allegoria raffigurante *Venere e Marte*, distesi su un prato e circondati da un gruppetto di satiri giocherelloni; la fonte d'ispirazione di Botticelli sembra ragionevolmente essere il *Symposium* di Ficino, in cui si sosteneva la superiorità della dea Venere, simbolo di amore e di concordia, sul dio Marte, simbolo di odio e discordia (era infatti il dio della guerra per gli antichi).

I satiri sembrano tormentare Marte disturbando il suo sonno, mentre ignorano del tutto Venere, vigile e cosciente; questa scena sarebbe la figurazione di un altro degli ideali cardine del pensiero neoplatonico, ossia l'armonia dei contrari, costituita dal dualismo Marte-Venere, anche se il critico Plunkett ha messo in evidenza come il dipinto riprenda puntualmente un passo dello scrittore greco Luciano di Samosata, in cui viene descritto un altro dipinto raffigurante *Le nozze di Alessandro e Rossane*. L'opera potrebbe dunque essere stata realizzata per il matrimonio di un membro della famiglia Vespucci, protettrice dei Filipepi (come dimostrerebbe l'inusuale motivo delle api in alto a destra) e quindi questa iconografia sarebbe stata scelta come augurio nei confronti della sposa.

2.1.13 La Madonna del Magnificat



Madonna del Magnificat

Lo spirito filosofico che pare avvolgere tutte le opere di Botticelli nella prima metà degli anni ottanta, si estese anche a quelle di carattere religioso; ne è un significativo esempio il tondo con la *Madonna del Magnificat*, eseguita tra il 1483 e il 1485 e dove secondo André Chastel egli cercò di coniugare il naturalismo classico con lo spiritualismo cristiano.

La Vergine è al centro, riccamente abbigliata, con la testa coperta da veli trasparenti e stoffe preziose ed i suoi capelli biondi si intrecciano con la sciarpa annodata sul petto; il nome del dipinto deriva dalla parola "Magnificat" che compare su un libro retto da due angeli, abbigliati come paggi che porgono alla Madonna il calamaio, mentre il Bambino osserva la madre e con la mano sinistra afferra una melagrana, simbolo della resurrezione.

Sullo sfondo si intravede un paesaggio attraverso una finestra di forma circolare; la cornice di pietra dipinta schiaccia le figure in primo piano, che assecondano il movimento circolare della tavola in modo da far emergere le figu-

re dalla superficie del dipinto, come se l'immagine fosse riflessa in uno specchio **convesso** ed allo stesso tempo la composizione è resa ariosa grazie alla disposizione dei due angeli reggilibro in primo piano che conducono attraverso un'ideale diagonale verso il paesaggio sullo sfondo.

Un'altra committenza pubblica lo tenne occupato fino al 1487: si tratta di un tondo per la sala delle Udienze della Magistratura dei Massai di Camera in **Palazzo Vecchio**, forse la *Madonna della melagrana*^[3].

2.1.14 La crisi irreversibile



Incoronazione della Vergine (Pala di San Marco)

A partire da questo periodo la produzione del pittore iniziò a rivelare i primi segni di una crisi interiore che culminò nell'ultima fase della sua carriera in un esasperato misticismo, volto a rinnegare lo stile per il quale egli si era contraddistinto nel panorama artistico fiorentino dell'epoca. La comparsa sulla scena politico-religiosa del predicatore ferrarese Savonarola determinò, soprattutto dopo la morte di **Lorenzo il Magnifico** (1492), un profondo ripensamento della cultura precedente, condannando i temi mitologici e pagani, la libertà nei costumi, l'ostentazione del lusso^[3]. Il frate attaccò duramente i costumi e la cultura del tempo, predicando morte e l'arrivo del giudizio divino, e imponendo penitenza ed espiazione dei propri peccati. La discesa di **Carlo VIII di Francia**

(1494) sembrò far avverare le sue profezie, per cui, al culmine del prestigio personale, Savonarola riuscì a fomentare la sommossa che scacciò **Piero il Fatuo** restaurando la **Repubblica fiorentina**, nella cui organizzazione pare che il frate diede un contributo sostanziale.

Botticelli fu, insieme a molti altri artisti come **Fra' Bartolomeo** e il giovane **Michelangelo**, profondamente influenzato dal nuovo clima. Si infransero le sicurezze fornite dall'umanesimo quattrocentesco, a causa del nuovo e turbato clima politico e sociale. Nel 1497 e 1498 i seguaci di Savonarola organizzarono diversi "roghi delle vanità", che non solo dovettero impressionare molto il pittore, ma innescarono in lui grossi sensi di colpa per aver dato volto a quel magistero artistico così aspramente condannato dal frate.

L'avversità di papa **Alessandro VI** e di altri stati italiani misero in crisi la popolarità del frate che, abbandonato dai suoi stessi concittadini, finì per essere scomunicato e poi condannato al rogo dopo un processo fortemente pilotato, subendo il supplizio in piazza della Signoria il 23 maggio 1498.



Annunciazione di Cestello

Che Botticelli fosse seguace militante del frate domenicano non è documentato, ma si trova un accenno della sua perorazione della causa savonaroliana nella *Cronaca* di Simone Filipepi in cui l'artista è rappresentato in un dialogo in cui trova ingiusta la condanna del frate. Alcune tematiche del frate domenicano si trovano dopotutto in sue opere più tarde, come la *Natività mistica* e la *Crocifissione simbolica*, che testimoniano almeno una sua forte attrazione verso tale personalità. Non dovette essere un caso che dopo il 1490 Botticelli cambiò le tematiche della sua arte dedicandosi esclusivamente a temi sacri.

Le Madonne acquistano una fisionomia più che mai alta e longilinea, con lineamenti più affilati che danno loro un carattere ascetico (*Madonna Bardi*, *Pala di San*

Barnaba, 1485 circa), che dimostrano un più marcato plasticismo e uso del *chiaroscuro* oltre all'accentuata espressività dei personaggi. In altri casi il pittore arriva a ripristinare un arcaico fondo oro, come nella *Pala di San Marco* (1488-1490). A questi anni è sicuramente data l'*Annunciazione di Cestello* (1489-1490)^[3]. Il 13 ottobre 1490 fu multato dagli Ufficiali di Notte e Monasteri, specializzati nel sanzionare i reati contro la moralità, per un'infrazione "contra ordinamenta" non specificata^[3]. Tra gli incarichi pubblici di quegli anni ci furono la decorazione a mosaico della Cappella di San Zanobi in Santa Maria del Fiore, eseguita poi da David Ghirlandaio, Gherardo e Monte di Giovanni, e la partecipazione alla commissione, con Lorenzo di Credi, Ghirlandaio, Perugino e Alesso Baldovinetti, per valutare i progetti per la facciata del Duomo, mai realizzata fino al XIX secolo^[3].

La Calunnia



La Calunnia

Il vero "spartiacque" tra le due maniere però è la cosiddetta *Calunnia* eseguita tra il 1490 e il 1495, un dipinto allegorico tratto da Luciano, e riportato nel trattato dell'Alberti che alludeva alla falsa accusa rivolta da un rivale al pittore antico Apelle, di aver cospirato contro Tolomeo Filopatore.

La complessa iconografia riprende anche stavolta fedelmente l'episodio originale e la scena viene inserita all'interno di una grandiosa aula, riccamente decorata di marmi e rilievi e affollata di personaggi; il quadro va letto da destra verso sinistra: il *re Mida* (riconoscibile dalle orecchie d'asino), nelle vesti del cattivo giudice, è seduto sul trono, consigliato da *Ignoranza* e *Sospetto*; davanti a lui sta il *Livore*, l'uomo con il cappuccio nero e la torcia in mano; dietro a lui è la *Calunnia*, donna molto bella e che si fa acconciare i capelli da *Perfidia* e *Frode*, mentre trascina a terra il *Calunniato* impotente; la vecchia sulla sinistra è la *Penitenza* e l'ultima figura di donna sempre a sinistra è la *Verità*, con lo sguardo rivolto al cielo, come a indicare l'unica vera fonte di giustizia.

Nonostante la perfezione formale del dipinto, la scena si caratterizza innanzitutto per un forte senso di drammat-

cità; l'ambientazione fastosa concorre a creare una sorta di "tribunale" della storia, in cui la vera accusa sembra essere rivolta proprio al mondo antico, dal quale pare essere assente la giustizia, uno dei valori fondamentali della vita civile.

È una constatazione amara, che rivela tutti i limiti della saggezza umana e dei principi etici del classicismo, non del tutto estranea alla filosofia neoplatonica, ma che qui viene espressa con toni violenti e patetici, che vanno ben oltre la semplice espressione di malinconia notata sui volti dei personaggi delle opere giovanili di Botticelli.



Natività mistica, 1501, Londra, National Gallery

Il Compianto e la Natività mistica

Savonarola venne giustiziato il 23 maggio 1498, ma la sua esperienza aveva inferto dei colpi così duri alla vita pubblica e culturale fiorentina, che la città non si riprese mai del tutto.

Dopo la morte del Savonarola Botticelli non era più lo stesso e non poteva certamente tornare ad abbracciare i miti pagani come se nulla fosse successo. Il suo punto di vista è registrato nella *Cronaca* di Simone Filipepi (1499) in cui il pittore è descritto a colloquio con Dolfo Spini, uno dei giudici che aveva partecipato al processo di Savonarola, a proposito delle vicende che portarono alla condanna del frate. Le parole di Botticelli suonano come un rimprovero per una sentenza ritenuta ingiusta.

Le opere degli anni successivi appaiono sempre più isolate nel contesto cittadino e animate da una fantasia visionaria. Botticelli si rifugiò in un desolato ed acceso mi-



Compianto sul Cristo morto, 1495 ca., Milano, Museo Poldi Pezzoli



La lapide in Ognissanti, dove figura con il suo vero nome Filipepi



Natività di Botticelli, Museo Abbazia di Montecassino

2.1.15 Ultimi anni

sticismo come attestano il *Compianto sul Cristo morto* di Milano, praticamente contemporaneo alla *Calunnia*, con figure dai gesti patetici e il corpo di Cristo al centro che si arcua a semicerchio, e la *Natività mistica* del 1501: Botticelli eseguì una scena dai toni apocalittici e dall'impianto arcaizzante, compiendo una consapevole regressione che arriva a rinnegare la costruzione prospettica, rifacendosi all'iconografia medievale che ordinava le figure in base alla gerarchia religiosa. La scritta in greco in alto (un *unicum* nella sua produzione), la danza degli angeli al di sopra della capanna e l'inedito motivo dell'abbraccio tra le creature celesti e gli uomini, costituiscono gli elementi di questa visione profetica sull'avvento dell'Anticristo.

Botticelli voleva far entrare il dolore ed il *pathos* nelle sue composizioni, in modo da coinvolgere maggiormente lo spettatore, ma il suo tentativo di percorrere a ritroso il cammino della vita e della storia, non incontrò né il favore, né la comprensione dei suoi contemporanei, che passata la "tempesta" savonaroliana, tentarono lentamente di tornare alla normalità. Del resto è solo nella produzione di Botticelli che le influenze del frate ebbero un effetto così duraturo.

Nel 1493 morì suo fratello Giovanni e nel 1495 concluse alcuni lavori per i Medici del ramo "Popolano", dipingendo per loro alcune opere per la villa del Trebbio. Nel 1498 i beni denunciati al catasto testimoniano un cospicuo patrimonio: una casa nel quartiere di Santa Maria Novella e un reddito garantito dalla villa di Bellosguardo nei dintorni di Firenze^[3]. Del 1502 è un suo celebre scritto relativo alla realizzazione di un giornale denominato *beceri*, di carattere prevalentemente satirico, destinato ad allietare la lettura delle frange nobiliari della società rinascimentale. Tale progetto, tuttavia, restò tale, non essendo mai stato portato a compimento.

Nel 1502 una denuncia anonima lo accusò di sodomia. Nel registro degli Ufficiali di Notte, al 16 novembre di quell'anno, è riportato come il pittore "si tiene un garzone"... In ogni caso sia quest'episodio che quello di dodici anni prima si risolsero apparentemente senza danni per l'artista^[10].

La sua fama era ormai in pieno declino anche perché l'ambiente artistico, non solamente fiorentino, era dominato dal già affermato Leonardo e dal giovane astro nascente Michelangelo. Dopo la *Natività mistica* Botticelli

sembra rimanere inattivo. Nel 1502 scrisse una lettera a **Isabella d'Este** offrendosi, libero da impegni, per lavorare alla decorazione del suo **studiolo**^[11].

Nonostante fosse anziano e piuttosto in disparte il suo parere artistico doveva essere ancora tenuto in considerazione se nel 1504 venne incluso tra i membri della commissione incaricata di scegliere la collocazione più idonea per il **David di Michelangelo**^[11].

Il pittore ormai anziano e quasi inattivo trascorse gli ultimi anni di vita isolato e in povertà, morendo il 17 maggio 1510. Fu sepolto nella tomba di famiglia nella **chiesa di Ognissanti a Firenze**^[11].

L'unico suo vero erede fu **Filippino Lippi**, che condivise con lui l'inquietudine presente nella sua ultima produzione.

2.2 Stile

Lo stile di Botticelli subì diverse evoluzioni nel tempo, ma fondamentalmente mantenne alcuni tratti comuni che lo rendono tutt'oggi ben riconoscibile, anche nel vasto pubblico. Gli input fondamentali della sua formazione artistica furono sostanzialmente tre: **Filippo Lippi**, **Andrea del Verrocchio** e **Antonio del Pollaiuolo**^[11].

Dal Lippi, suo primo vero maestro, apprese a dipingere fisionomie eleganti e di una rarefatta bellezza ideale, il gusto per la predominanza del disegno e della linea di contorno, le forme sciolte, i colori delicatamente intonati, il calore domestico delle figure sacre^[11]. Dal Pollaiuolo ricavò la linea dinamica e energetica, capace di costruire forme espressive e vitali con la forza del contorno e del movimento. Dal Verrocchio imparò a dipingere forme solenni e monumentali, fuse con l'atmosfera grazie ai fini giochi luministici, e dotate di effetti materici nella resa dei diversi materiali^[12].

Dalla sintesi di questi motivi Botticelli trasse un'espressione originale e autonoma del proprio stile, caratterizzato dalla particolare fisionomia dei personaggi, impostati a una bellezza senza tempo sottilmente velata di malinconia, dal maggiore interesse riservato alla figura umana rispetto agli sfondi e l'ambiente, e dal linearismo che talvolta modifica le forme a seconda del sentimento desiderato ("espressionismo"), quest'ultimo soprattutto nella fase tarda dell'attività.

Di volta in volta, a seconda dei soggetti e del periodo, prevalgono poi le componenti lineari o coloristiche o, infine, espressionistiche.

Nell'ultima produzione si affacciò il dilemma nel contrasto tra il mondo della cultura umanistica, con le sue componenti cortesi e paganeggianti, e quello del rigore ascetico e riformatore di **Savonarola**, che portò l'artista a un ripensamento e a una crisi mistica che si legge anche nelle sue opere. I soggetti si fanno sempre più introspettivi, quasi esclusivamente religiosi, e le scene diventano

più irreali, con la ripresa consapevole di arcaicismi quali il **fondo oro** o le **proporzioni gerarchiche**. In questa crisi però si trova anche il seme della rottura dell'ideale di razionalità geometrica del primo Rinascimento, in favore di una più libera disposizione dei soggetti nello spazio che prelude la sensibilità di tipo cinquecentesco^[13].

2.3 Disegni

Di Botticelli resta anche una cospicua produzione di disegni. Spesso si tratta di opere preparatorie a dipinti, mentre altre volte furono opere indipendenti. L'esempio più celebre è dato dalle pergamene illustranti la **Divina Commedia**, realizzate tra il 1490 e il 1496 per **Lorenzo il Popolano** e oggi disperse tra i **Musei Vaticani** e i **Musei Statali di Berlino**. In queste opere il linearismo è accentuato e il gusto è arcaizzante, con le figure che si muovono tra pochissimi dati ambientali^[13].

A Botticelli sono anche attribuiti i cartoni di varie tarsie, come quelle delle porte della Sala dei Gigli in **Palazzo Vecchio** (1478) o alcune per lo **studiolo di Federico da Montefeltro** (1476)^[14].

2.4 Onorificenze

A Botticelli è stato intitolato il cratere Botticelli, sulla superficie di **Mercurio**.

2.5 Opere

2.5.1 Fase giovanile

- **Madonna col Bambino degli Innocenti**, 1465-1467, tempera su tavola, 87×60 cm, Firenze, Galleria dello Spedale degli Innocenti
- **Madonna col Bambino e un angelo**, 1465-1467, tempera su tavola, 110×70 cm, Ajaccio, Museo Fesch
- **Adorazione dei Magi**, 1465-1470, tempera su tavola, 50×136 cm, Londra, National Gallery
- **Madonna col Bambino**, 1467 circa, tempera su tavola, 71×51 cm, Avignone, Musée du Petit Palais
- **Madonna della Loggia**, 1467 circa, tempera su tavola, 72×50 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- **Madonna col Bambino e un angelo adorante**, 1468 circa, tempera su tavola, 88×68 cm, Pasadena, Norton Simon Museum
- **Madonna col Bambino, due angeli e Giovanni Battista**, 1468 circa, tempera su tavola, 85×62 cm, Firenze, Galleria dell'Accademia

- *Madonna col Bambino e due angeli*, 1468-1469 circa, tempera su tavola, 100×71 cm, Napoli, Museo di Capodimonte
- *Ritratto di giovane*, 1469 circa, tempera su tavola, 51×33,7 cm, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina
- *Madonna in gloria di serafini*, 1469-1470, tempera su tavola, 120×65 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Madonna del Roseto*, 1469-1470, tempera su tavola, 124×65 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Madonna delle Grazie*, (attribuzione incerta) 1470 circa, tempera su tavola, 80×58 cm, Castellammare di Stabia, collezione privata
- *Fortezza*, 1470 circa, tempera su tavola, 167×87 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Pala di Sant'Ambrogio*, 1470 circa, tempera su tavola, 170×194 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Madonna dell'Eucarestia*, 1470 circa, tempera su tavola, 84×65 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum
- *Ritratto di Esmeralda Brandini*, 1470-1475, tempera su tavola, 65,7×41 cm, Londra, Victoria and Albert Museum
- *Adorazione dei Magi*, 1470-1475, tempera su tavola, tondo, diam 131,5 cm, Londra, National Gallery
- *Ritorno di Giuditta a Betulia*, 1472 circa, olio su tavola, 31×24 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Scoperta del cadavere di Oloferne*, 1472 circa, tempera su tavola, 31×25 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *San Sebastiano*, 1474 circa, tempera su tavola, 195×75 cm, Berlino, Staatliche Museen
- *Ritratto di Giuliano de' Medici*, 1478-1480, tempera su tavola, 75,6×52,6 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Ritratto di Giuliano de' Medici*, 1478-1480 circa, tempera su tavola, 54×36 cm, Bergamo, Accademia Carrara
- *Ritratto di Giuliano de' Medici*, 1478-1480 circa, tempera su tavola, 53×36 cm, Berlino, Gemäldegalerie
- *Madonna Raczynski*, 1477 circa, tempera su tavola, tondo, diametro 135 cm, Berlino, Gemäldegalerie
- *Sant'Agostino nello studio*, 1480, affresco, 152×112 cm, Firenze, chiesa di Ognissanti
- *Cristo benedicente*, 1480 circa, tempera su tavola, 45×29 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts
- *Ritratto di giovane donna*, 1480 circa, olio su tavola, 47,5×35 cm, Berlino, Gemäldegalerie
- *Natività*, tempera su tavola, tondo, Cassino, Museo Abbazia di Montecassino
- *Madonna del Magnificat*, 1480-1481, tempera su tavola, tondo, diametro 118 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Ritratto di dama*, 1480-1485, tempera su tavola, 82×54 cm, Francoforte, Städtisches Kunstinstitut
- *Madonna del Libro*, 1480-1481 circa, tempera su tavola, 58×39,5 cm, Milano, Museo Poldi Pezzoli
- *Annunciazione di San Martino alla Scala*, 1481, affresco staccato, 243×550 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi

2.5.2 Prima fase medicea

- *Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio*, 1474 circa, tempera su tavola, 57,5×44 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Adorazione dei Magi*, 1475 circa, tempera su tavola, 111×134 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Adorazione del Bambino*, 1476-1477, affresco, 200×300 cm, Firenze, chiesa di Santa Maria Novella
- *Santa Caterina d'Alessandria*, 1475 circa, Altenburg, Lindenau-Museum
- *Madonna del Mare*, 1477 circa, tempera su tavola, 60,5×49,5 cm, Firenze, Galleria dell'Accademia

2.5.3 Roma

- *Ritratti di papi*, 1481 circa, affreschi, Città del Vaticano, Cappella Sistina
- *Prove di Mosè*, 1481-1482, affresco, 348,5×558 cm, Città del Vaticano, Cappella Sistina
- *Punizione dei ribelli*, 1481-1482, affresco, 348,5×570 cm, Città del Vaticano, Cappella Sistina
- *Prove di Cristo*, 1481-1482, affresco, 345×555 cm, Città del Vaticano, Cappella Sistina

2.5.4 Seconda fase medicea

- *Adorazione dei Magi*, 1482 circa, tempera su tavola, 70×103 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Primavera*, 1482 circa, tempera su tavola, 203×314 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi

- *Pallade che doma il centauro*, 1482 circa, tempera su tela, 205×147,5 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Ritratto di giovane uomo*, 1482-1483, tempera su tavola, 41×31 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Venere e Marte*, 1483 circa, tempera su tavola, 69×173,5 cm, Londra, National Gallery
- *Nastagio degli Onesti, primo episodio*, 1483 circa, tempera su tavola, 83×138 cm, Madrid, Museo del Prado
- *Nastagio degli Onesti, secondo episodio*, 1483 circa, tempera su tavola, 82×138 cm, Madrid, Museo del Prado
- *Nastagio degli Onesti, terzo episodio*, 1483 circa, tempera su tavola, 83×142 cm, Madrid, Museo del Prado
- *Nastagio degli Onesti, quarto episodio*, 1483 circa, tempera su tavola, 83×142 cm, Firenze, collezione privata di palazzo Pucci
- *Ritratto virile*, 1483 circa, tempera su tavola, 37,5×28,2 cm, Londra, National Gallery
- *Madonna Bardi*, 1485, tempera su tavola, 185×180 cm, Berlino, Staatliche Museen
- *Ritratto di giovane donna*, 1485 circa, tempera su tavola, 61×40 cm, Firenze, Galleria Palatina
- *Nascita di Venere*, 1485 circa, tempera su tela, 172,5×278,5 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Annunciazione*, 1485 circa, tempera e oro su tavola, 19,1×31,4 cm, New York, Metropolitan Museum
- *Ciclo di villa Lemmi*, 1486 circa, affreschi trasferiti su tela, Parigi, Musée du Louvre
 - *Venere e le tre Grazie offrono doni a una giovane*, 211×284 cm
 - *Giovane uomo introdotto tra le Arti Liberali*, 238×284 cm
- *Madonna della melagrana*, 1487, tempera su tavola, diametro 143,5 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Salomè con la testa di Giovanni Battista*, tempera su tavola di predella, 21×40,5 cm
- *Estrazione del cuore di sant'Ignazio*, tempera su tavola di predella, 21×40,5 cm
- *Madonna col Bambino, san Giovannino e angeli*, 1488-1490, tempera su tavola, tondo, diam 170 cm, Roma, Galleria Borghese
- *Annunciazione di Cestello*, 1489-1490, tempera su tavola, 150×156 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Vergine adorante il Bambino*, 1490 circa, tempera su tavola, tondo, diam 59,6 cm, Washington, National Gallery of Art
- *Vergine che adora il Bambino dormiente*, 1490 circa, tempera su tela, 122×80 cm, Edimburgo, National Gallery of Scotland
- *Pala di San Marco*, 1490-1492, tempera su tavola, 378×258 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
 - *Incoronazione della Vergine e santi*, tempera su tavola di predella, 378×258 cm
 - *San Giovanni Evangelista a Patmos*, tempera su tavola di predella, 21×269 cm
 - *Sant'Agostino nella cella*, tempera su tavola di predella, 21×269 cm
 - *Annunciazione*, tempera su tavola di predella, 21×269 cm
 - *San Gerolamo penitente*, tempera su tavola di predella, 21×269 cm
 - *Miracolo di sant'Eligio*, tempera su tavola di predella, 21×269 cm
- *Annunciazione*, 1490 circa, tempera su tavola, 49,5×58,5 cm, Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum
- *Sant'Agostino nello studio*, 1490-1494, tempera su tavola, 41×27 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Ritratto di Michele Marullo Tarcaniota*, 1490-1495 circa, tempera su tela trasferita da tavola, 49×35 cm, Barcellona, Collezione Guardans-Cambó (esposto in prestito a lungo termine al Prado, Madrid).
- *Madonna col Bambino e san Giovannino*, 1490-1495, tempera su tela, 134×92 cm, Firenze, Galleria Palatina
- *Ritratto di Ser Piero Lorenzi*, 1490-1495, tempera su tavola, 50×36,5 cm, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art
- *Pala delle Convertite*, 1491-1493 circa, tempera su tavola, 215×192 cm, Londra, Courtauld Institute Galleries

2.5.5 Ultima fase

- *Pala di San Barnaba*, 1488 circa, tempera su tavola, 268×280 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
 - *Visione di sant'Agostino*, tempera su tavola di predella, 20×38 cm
 - *Cristo nel sepolcro*, tempera su tavola di predella, 21×41 cm

- *Maddalena che ascolta la predica di Cristo*, 18×42 cm, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art
- *Festa in casa di Simone*, 18×42 cm, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art
- *Noli me tangere*, 18×42 cm, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art
- *Comunione e assunzione della Maddalena*, 118×42 cm, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art
- *Madonna del padiglione*, 1493 circa, tempera su tavola, tondo, diametro 65 cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana
- *Calunnia*, 1494-1495, tempera su tavola, 62×91 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Ritratto di Dante*, 1495 circa, tempera su tela, 54,7×47,5 cm, Ginevra, collezione privata
- *Compianto sul Cristo morto*, 1495 circa, tempera su tavola, 107×71 cm, Milano, Museo Poldi Pezzoli
- *Compianto sul Cristo morto con i santi Girolamo, Paolo e Pietro*, 1495 circa, tempera su tavola, 140×207 cm, Monaco, Alte Pinakothek
- *Comunione di san Girolamo*, 1495 circa, tempera su tavola, 34,5×25,4 cm, New York, Metropolitan Museum
- *Giuditta con la testa di Oloferne*, 1495-1500, tempera su tavola, 36,5×20 cm, Amsterdam, Rijksmuseum
- *Discesa dello Spirito Santo*, 1495-1505, olio su tavola, 207×229 cm, Birmingham, Birmingham Museum & Art Gallery
- *Storie di Virginia*, 1498 circa, tempera su tavola, 85×165 cm, Bergamo, Accademia Carrara
- *Storie di Lucrezia*, 1498 circa, tempera su tavola, 83,5×180 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum
- *San Gerolamo*, 1498-1505, tempera su tela, 44,5×26 cm, San Pietroburgo, Ermitage
- *San Domenico*, 1498-1505, tempera su tela, 44,5×26 cm, San Pietroburgo, Ermitage
- *Cristo coronato di spine*, 1500 circa, tempera su tavola, 47,6×32,3 cm, Bergamo, Accademia Carrara
- *Madonna col Bambino e san Giovanni Battista*, 1500 circa, tempera su tavola, 123,8×84,4 cm, Boston, Museum of Fine Arts
- *Trasfigurazione con i santi Gerolamo e Agostino*, 1500 circa, tempera su tavola, 27,5×35,5 cm, Roma, Galleria Pallavicini
- *Orazione nell'orto*, 1500 circa, tempera su tavola, 53×35 cm, Granada, Museo de la Capilla Real
- *Adorazione del Bambino*, 1500 circa, tempera su tavola, tondo, diam 125,7 cm, Raleigh, North Carolina Museum of Art
- *Adorazione del Bambino*, 1500 circa, olio su tavola, tondo, diam 120,8 cm, Houston, Museum of Fine Arts
- *Adorazione dei Magi*, 1500 circa, tempera su tavola, 108×173 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi
- *Natività mistica*, 1501, olio su tela, 108,5×75 cm, Londra, National Gallery
- *Battesimo ed elezione a vescovo di san Zanobi*, 1500-1505, tempera su tavola, 66,5×149,5 cm, Londra, National Gallery
- *Tre miracoli di san Zanobi*, 1500-1505, tempera su tavola, 65×139,5 cm, Londra, National Gallery
- *Tre miracoli di san Zanobi*, 1500-1505, tempera su tavola, 67,3×150,5 cm, New York, Metropolitan Museum
- *Ultimo miracolo e morte di san Zanobi*, 1500-1505, tempera su tavola, 66×182 cm, Dresda, Gemäldegalerie
- *Crocifissione simbolica*, 1502 circa, tempera su tela, 73,5×50,8 cm, Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum

2.6 Note

- [1] Santi, cit., pag. 85.
- [2] Santi, cit., pag. 92.
- [3] Santi, cit., pag. 86.
- [4] Santi, cit., pag. 120.
- [5] Santi, cit., pag. 107
- [6] Santi, cit., pag. 114
- [7] Santi, cit., pag. 114.
- [8] De Vecchi-Cerchiari, cit., pag. 141.
- [9] Galleria degli Uffizi, cit., pag. 131.
- [10] Stefano Sieni, *La sporca storia di Firenze*, Le Lettere, Firenze 2002, pag. 52.
- [11] Santi, cit., pag. 88.
- [12] Santi, cit., pag. 89.
- [13] Santi, cit., pag. 158.
- [14] Santi, cit., pag. 159.

2.7 Bibliografia

- Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Giunti, Firenze 1568.
- Bruno Santi, *Botticelli*, in *I protagonisti dell'arte italiana*, Scala Group, Firenze 2001. ISBN 88-8117-091-4
- G. Cornini, *Botticelli*, in *Art e Dossier*, n. 49, settembre 1990, pp. 3–47.
- F. Strano, *Botticelli*, in *Gedea Le Muse*, VI, Novara, Ist. Geografico De Agostini, 2004.
- *Sandro Botticelli e la cultura della cerchia medicea*, Storia dell'arte italiana, II, diretta da Carlo Bertelli, Giuliano Briganti e Antonio Giuliano, Milano, Electa, 1990, pp. 292–299.
- Ilaria Taddei, *Botticelli*, Firenze, Ministero per i Beni e le Attività culturali, 2001.
- AA.VV., *Galleria degli Uffizi*, collana *I Grandi Musei del Mondo*, Roma 2003.
- Chiara Garzya, "Zephro torna, e 'l bel tempo rimena'; a proposito della Primavera di Botticelli", in *"Critica letteraria"*, 130, anno XXXIII, fasc. II, N.127/2005.
- "L'opera completa del Botticelli", *Classici dell'Arte* Rizzoli, Milano, 1978.

2.8 Altri progetti

-  **Wikimedia Commons** contiene immagini o altri file su **Sandro Botticelli**

2.9 Collegamenti esterni

- La nascita di Venere su Google art, [googleartproject.com](https://www.googleartproject.com).
- Opere di Sandro Botticelli, owlstand.com.

Capitolo 3

Nastagio degli Onesti, primo episodio

Nastagio degli Onesti, primo episodio è un dipinto a tempera su tavola (83x138 cm) di Sandro Botticelli, databile al 1483 e conservato nel Museo del Prado di Madrid.

3.1 Storia

La tavola fa parte di una serie di quattro pannelli, forse commissionati da Lorenzo il Magnifico nel 1483 per farne dono a Giannozzo Pucci in occasione del suo matrimonio con Lucrezia Bini di quell'anno. Già conservati a palazzo Pucci, nella seconda metà dell'Ottocento vennero dispersi: tre oggi si trovano al Prado ed uno solo, l'ultimo, è ritornato nella sua collocazione originaria dopo essere stato, tra l'altro, nella Collezione Watney di Charlbury presso Londra.

3.2 Descrizione e stile



Dettaglio

La novella di *Nastagio degli Onesti* si trova nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio (giornata quinta, novella ottava) e venne scelta per il contenuto a lieto fine di una vicenda d'amore, in cui una donna, figlia di Paolo Traversari, che rifiutava la corte di Nastagio si ricrede assistendo alla punizione infernale di un'altra donna

macchiata del suo stesso peccato di irricoroscenza verso l'amante.

Il primo episodio in particolare è ambientato nella pineta attorno a Ravenna, città dove ha sede la vicenda, e mostra Nastagio che, dopo aver abbandonato la città deluso dalla sua passione non corrisposta, vaga solo e addolorato finché non si imbatte nell'apparizione improvvisa di una donna inseguita da un cavaliere e dai suoi cani che la azzannano nonostante i suoi tentativi per difenderla.



Dettaglio

Da sinistra si vedono alcune tende in cui si vede Nastagio (dai pantaloni rossi) consigliato da alcuni amici di andarsene per un po' dalla città, poi si vede in primo piano Nastagio che vaga per la foresta, riapparendo poco dopo mentre tenta di scacciare con un bastone i cani che cercano di azzannare una donna seminuda, inseguita da un impetuoso cavaliere armato di spada e corazza dorata.

La scena ha una spiccata vena narrativa, con la rappresentazione di due scene contemporanee che richiese lo sdoppiamento addirittura in tre figure del personaggio di Nastagio. Se la concezione delle quattro scene è dovuta al maestro, l'esecuzione venne in parte delegata agli assistenti di bottega, in particolare Bartolomeo di Giovanni (prime tre scene) e Jacopo del Sellaio (ultima scena).

L'armonica ambientazione delle tavole è tra gli effetti più gradevoli, con effetti di unità spaziale. I colori sono tersi e l'ambientazione naturale è misuratamente controllata. In questa scena gli alberi dagli alti fusti verticali creano una

sorta di griglia con il paesaggio marittimo a svolgimento orizzontale sullo sfondo, con un notevole sfondamento in profondità. La drammaticità convive con l'eleganza formale delle slanciate figurine, con movenze aggraziate di persone e animali, in una magica sospensione tra favola e realtà.

3.3 Bibliografia

- Bruno Santi, *Botticelli*, in *I protagonisti dell'arte italiana*, Scala Group, Firenze 2001. ISBN 8881170914

3.4 Voci correlate

- Nastagio degli Onesti
- *Nastagio degli Onesti, secondo episodio*
- *Nastagio degli Onesti, terzo episodio*
- *Nastagio degli Onesti, quarto episodio*

3.5 Collegamenti esterni

- Scheda nel sito ufficiale del museo, museodelprado.es.

Capitolo 4

Nastagio degli Onesti, secondo episodio

Nastagio degli Onesti, secondo episodio è un dipinto a tempera su tavola (82x138 cm) di Sandro Botticelli, databile al 1483 e conservato nel Museo del Prado di Madrid.

4.1 Storia

La tavola fa parte di una serie di quattro pannelli, forse commissionati da Lorenzo il Magnifico nel 1483 per farne dono a Giannozzo Pucci in occasione del suo matrimonio con Lucrezia Bini di quell'anno. Già conservati a palazzo Pucci, nella seconda metà dell'Ottocento vennero dispersi: tre oggi si trovano al Prado (dal 1941) ed uno solo, l'ultimo, è ritornato nella sua collocazione originaria dopo essere stato, tra l'altro, nella Collezione Watney di Charlbury presso Londra.

4.2 Descrizione e stile



Dettaglio

La novella di Nastagio degli Onesti si trova nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio (giornata quinta, novella ottava) e venne scelta per il contenuto a lieto fine di una vicenda d'amore, in cui una donna, figlia di Paolo Traversari, che rifiutava la corte di Nastagio si ricrede assistendo alla punizione infernale di un'altra donna

macchiata del suo stesso peccato di irricoroscenza verso l'amante.

Il secondo episodio in particolare è di nuovo ambientato nella pineta attorno a Ravenna, città dove ha sede la vicenda, e mostra Nastagio che, dopo aver assistito all'apparizione di una donna sbranata da cani e inseguita da un cavaliere armato, fugge inorridito. Mentre il cavaliere termina il suo assassinio aprendo la donna sulla schiena per strapparle il cuore che dà poi in pasto ai cani (sulla destra), sullo sfondo la vicenda sta ricominciando nuovamente.

Come verrà spiegato poi nel corso della novella si tratta di un'apparizione di anime dell'*Inferno*. Il cavaliere suo avo Guido degli Anastagi, come ha modo di spiegare al protagonista, si era infatti suicidato dopo essere stato respinto dalla donna che amava, e per questo è stato condannato, con la sua amata morta impenitente della sofferenza procuratagli, a riapparire ogni venerdì nello stesso luogo per tanti anni quanti erano stati i mesi in cui la donna ne aveva deriso il sentimento, uccidendola e poi riprendendo il supplizio appena essa risorgeva.



Dettaglio

Da sinistra si vedono alcuni cervi che si abbeverano a una

fonte, poi Nastagio che si volta con le braccia alzate dallo spavento, mentre al centro avviene il supplizio, con sullo sfondo il riavvio dell'inseguimento; a destra sta il cavallo in attesa, mentre all'estremità, dove si vede anche un cervo nello sfondo, stanno i due cani da caccia che azzannano con bramosia il cuore della donna.

La scena ha una spiccata vena narrativa, con la rappresentazione di due scene contemporanee che richiese lo sdoppiamento del personaggio di Nastagio. Se la concezione delle quattro scene è dovuta al maestro, l'esecuzione venne in parte delegata agli assistenti di bottega, in particolare **Bartolomeo di Giovanni** (prime tre scene) e **Jacopo del Sellaio** (ultima scena).

L'armonica ambientazione delle tavole è tra gli effetti più gradevoli, con effetti di unità spaziale. I colori sono tersi e l'ambientazione naturale è misuratamente controllata. In questa scena gli alberi dagli alti fusti verticali creano una sorta di griglia con il paesaggio marittimo a svolgimento orizzontale sullo sfondo, con un notevole sfondamento in profondità. La drammaticità convive con l'eleganza formale delle slanciate figurine, con movenze aggraziate di persone e animali, in una magica sospensione tra favola e realtà.

4.3 Bibliografia

- Bruno Santi, *Botticelli*, in *I protagonisti dell'arte italiana*, Scala Group, Firenze 2001. ISBN 8881170914

4.4 Voci correlate

- **Nastagio degli Onesti**
- *Nastagio degli Onesti, primo episodio*
- *Nastagio degli Onesti, terzo episodio*
- *Nastagio degli Onesti, quarto episodio*

4.5 Collegamenti esterni

- Scheda nel sito ufficiale del museo, museodelprado.es.

Capitolo 5

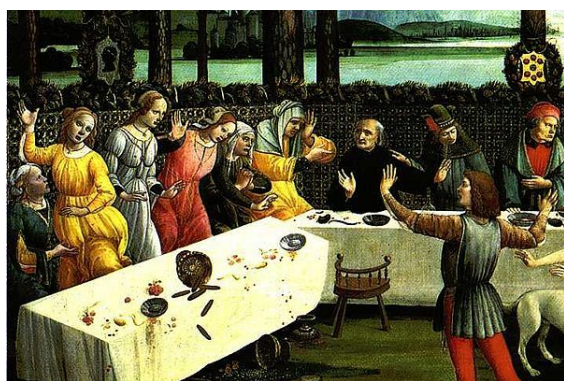
Nastagio degli Onesti, terzo episodio

Nastagio degli Onesti, terzo episodio è un dipinto a tempera su tavola (82x142 cm) di Sandro Botticelli, databile al 1483 e conservato nel Museo del Prado di Madrid.

5.1 Storia

La tavola fa parte di una serie di quattro pannelli, forse commissionati da Lorenzo il Magnifico nel 1483 per farne dono a Giannozzo Pucci in occasione del suo matrimonio con Lucrezia Bini di quell'anno. Già conservati a palazzo Pucci, nella seconda metà dell'Ottocento vennero dispersi: tre oggi si trovano al Prado (dal 1941) ed uno solo, l'ultimo, è ritornato nella sua collocazione originaria dopo essere stato, tra l'altro, nella Collezione Watney di Charlbury presso Londra.

5.2 Descrizione e stile



Dettaglio

La novella di *Nastagio degli Onesti* si trova nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio (giornata quinta, novella ottava) e venne scelta per il contenuto a lieto fine di una vicenda d'amore, in cui una donna, figlia di Paolo Traversari, che rifiutava la corte di Nastagio si ricrede assistendo alla punizione infernale di un'altra donna macchiata del suo stesso peccato di irriconoscenza verso l'amante.

Il terzo episodio in particolare è di nuovo ambientato nella pineta attorno a Ravenna, città dove ha sede la vicenda, dove Nastagio ha organizzato un banchetto per mostrare ai suoi parenti e ai Traversari, famiglia della donna che non corrisponde il suo amore, la punizione ciclica delle due anime dell'inferno. Nello stesso punto rappresentato nelle altre due tavole, con alcuni alberi tagliati per far spazio alla tavolata, ha sede il banchetto, sullo sfondo di un incannicciato adorno sul bordo superiore da un festone di frutta e foglie su cui si trovano, da sinistra, gli stemmi Pucci, Medici e Pucci-Bini. All'improvviso irrompe la fanciulla sbranata dai cani inseguita dal cavaliere con la spada e la corazza dorata, che gettano nel panico i commensali che tentano di fuggire. Le donne sulla sinistra in particolare scattano in piedi così improvvisamente da rovesciare il tavolo con tutte le vivande davanti a loro, nonostante Nastagio, girato di spalle in primo piano, stia cercando di rassicurare gli astanti. Un musico fa per tirare i tamburi addosso ai cani, mentre un altro ha abbandonato il proprio liuto sulla tavola.

In seguito il cavaliere spiegherà la sua triste vicenda, causata dal suo suicidio per amore e dal mancato pentimento della donna che non corrispose i suoi sentimenti, la quale ogni venerdì è uccisa col cuore dato in pasto ai cani, per poi risorgere e ricominciare il drammatico inseguimento. A quelle parole la donna amata da Nastagio si pente e, ammirando i suoi modi, decide di sposarlo, come è raffigurato a destra, dove presso alcune tende si vede la riconciliazione tra Nastagio e la donna.

Amorosa è la cura dei dettagli, con un particolare interesse storico nella rappresentazione del mobilio e delle stoviglie.

La scena ha una spiccata vena narrativa, con la rappresentazione di due scene contemporanee che richiese lo sdoppiamento del personaggio di Nastagio. Se la concezione delle quattro scene è dovuta al maestro, l'esecuzione venne in parte delegata agli assistenti di bottega, in particolare Bartolomeo di Giovanni (prime tre scene) e Jacopo del Sellaio (ultima scena).

L'armonica ambientazione delle tavole è tra gli effetti più gradevoli, con effetti di unità spaziale. I colori sono tersi e l'ambientazione naturale è misuratamente controllata. In questa scena gli alberi dagli alti fusti verticali creano una

sorta di griglia con il paesaggio marittimo a svolgimento orizzontale sullo sfondo, con un notevole sfondamento in profondità. La drammaticità convive con l'eleganza formale delle slanciate figurine, con movenze aggraziate di persone e animali, in una magica sospensione tra favola e realtà.

5.3 Bibliografia

- Bruno Santi, *Botticelli*, in *I protagonisti dell'arte italiana*, Scala Group, Firenze 2001. ISBN 8881170914

5.4 Voci correlate

- [Nastagio degli Onesti](#)
- *Nastagio degli Onesti, primo episodio*
- *Nastagio degli Onesti, secondo episodio*
- *Nastagio degli Onesti, quarto episodio*

5.5 Collegamenti esterni

- [Scheda nel sito ufficiale del museo, museodelprado.es.](#)

Capitolo 6

Nastagio degli Onesti, quarto episodio

Nastagio degli Onesti, quarto episodio è un dipinto a tempera su tavola (83x142 cm) di Sandro Botticelli, databile al 1483 e conservato nella collezione privata a palazzo Pucci a Firenze.

6.1 Storia

La tavola fa parte di una serie di quattro pannelli, forse commissionati da Lorenzo il Magnifico nel 1483 per farne dono a Giannozzo Pucci in occasione del suo matrimonio con Lucrezia Bini di quell'anno. Già conservati a palazzo Pucci, nella seconda metà dell'Ottocento vennero dispersi: tre oggi si trovano al Prado ed uno solo, l'ultimo, è ritornato nella sua collocazione originaria dopo essere stato, tra l'altro, nella Collezione Watney di Charlbury presso Londra.

6.2 Descrizione e stile

La novella di *Nastagio degli Onesti* si trova nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio (giornata quinta, novella ottava) e venne scelta per il contenuto a lieto fine di una vicenda d'amore, in cui una donna, figlia di Paolo Traversari, che rifiutava la corte di Nastagio si ricrede assistendo alla punizione infernale di un'altra donna macchiata del suo stesso peccato di irriconoscenza verso l'amante.

L'ultimo episodio è maestosamente ambientato sotto una serie di archi di trionfo, dove ha sede il banchetto di nozze tra Nastagio e la figlia di Paolo Traversari. Più che la vena narrativa, in questo episodio preme all'autore di rappresentare con sfarzo la celebrazione della ricca borghesia fiorentina, ponendo l'accento sulle preziose stoviglie da parata poste sul tavolino al centro, sull'abbondanza delle vivande portate da eleganti servitori, sull'eleganza delle vesti, sullo sfarzo dell'architettura.

Lo sfondo mostra infatti una sorta di loggia aperta sul paesaggio, con pilastri di pietra scura dai capitelli dorati su cui si impostano gli archi. Al centro dei pilastri, nei portafiaccola, sono stati inseriti rami di mirto, simbolo dell'amore, mentre più in alto campeggiano, da sinistra,

gli stemmi Pucci, Medici e Pucci-Bini. Più arretrato si trova un vero e proprio arco di trionfo all'antica con triplo fornice e bassorilievi sull'attico, ispirato a quelli visti a Roma da Botticelli nel suo recente viaggio per affrescare alcune scene della Cappella Sistina.

Se la concezione delle quattro scene è dovuta al maestro, l'esecuzione venne in parte delegata agli assistenti di bottega, in particolare Bartolomeo di Giovanni (prime tre scene) e Jacopo del Sellaio (ultima scena).

6.3 Bibliografia

- Bruno Santi, *Botticelli*, in *I protagonisti dell'arte italiana*, Scala Group, Firenze 2001. ISBN 8881170914

6.4 Voci correlate

- *Nastagio degli Onesti*
- *Nastagio degli Onesti, primo episodio*
- *Nastagio degli Onesti, secondo episodio*
- *Nastagio degli Onesti, terzo episodio*

6.5 Fonti per testo e immagini; autori; licenze

6.5.1 Testo

- **Nastagio degli Onesti** *Fonte:* https://it.wikipedia.org/wiki/Nastagio_degli_Onesti?oldid=80250213 *Contributori:* Talmid3, Rojelio, Sailko, IgnisdelaVeiga, Triquetra, Triph, Didimo69, Supernino, Luca Z.za, Louis-garden, Buggia, Tombot, Racismnoway, Luckas-bot, Nuclear-Bot, FrescoBot, MapiVanPelt, AttoBot, Updown, Euphydryas, L736E, Alonso de Mendoza, IndyJr, Tanzen90, ZéroBot, Shivanarayana, LUCIOBLUES, Atarubot, Adri08, Martin8, Botcrux, Addbot e Anonimo: 45
- **Sandro Botticelli** *Fonte:* https://it.wikipedia.org/wiki/Sandro_Botticelli?oldid=79990648 *Contributori:* Twice25, Snowdog, Marcok, Pasquale, M7, Retaggio, Moroboshi, Kal-El, Vipera, Marko86, SunBot, CruccoBot, Emysimo, KS, .snoopy., Elwood, PaneBiancoLiscio, Alexander VIII, Yoruno, Rojelio, Codash, Eumolpo, Lucas, Moloch981, Sailko, Klaudio, Trixt, Syrio, Yuma, Ginosal, AttoRenato, Caulfield, SoloTitano, Thijs!bot, Orion21, L'alchimista, Sunflower, Escarbot, Sandrocozzi, Fra.laz, Demostene119, Giovannigobbin, Mr buick, Ermanon, Nicoli, JAnDbot, Vituzzu, MalafayaBot, Angelorenzi, Frazzone, Ysogo, Maquesta, LaPizia, Pinotto92, Snow Blizzard, Gvnn, Mau db, Alkaline, Mentnafunangann, TXiKiBoT, Biobot, VolkovBot, LukeWiller, Ripepette, Abbot, Gliu, Idioma-bot, RI89, AlnoktaBOT, Elenasan, Abyssadventurer, Formica rufa, SieBot, Harlock81, Nikbot, Phantomas, Pracchia-78, Azrael555, Erinaceus, DarkAp, Ask21, Buggia, AnjaManix, Dr Zimbu, PixelBot, Alecs.bot, Ripebot, Vito Petrarota, Sandrobt, No2, Turgon, Superzen, MaEr, Mike.lifeguard, FixBot, Massimo Telò, Guidomac, Luckas-bot, Lingtff, FrescoBot, Pelagatti, MapiVanPelt, Anitadue, ArtAttack, Grazianoleni, Dome, AttoBot, Xqbot, AushulzBot, Euphydryas, Lunaria18, Melkor II, RibotBOT, Rickibimbo, K'n-yan, Alonso de Mendoza, Jupepy, Quaker123456789, Frigotoni, TobeBot, RedBot, Dega180, Saturno5, Doc.mari, Pufui PcPifpfe, GrouchoBot, SamZane, Nubifer, EmausBot, SunOfErat, Francescorussig, Leveking, Taueres, Shivanarayana, ChuispastonBot, Gianluigi Dario, BohemianRhapsody, LUCIOBLUES, Annicari, C. Magris, Botcrux, Emanuele676, Epidosis, JarektBot, SamoaBot, Addbot, BarbaraArtDeco, Euparkeria, BRONZINO, Giulio Mainardi, Davide1020, Ruislip Gardens, 2022, 2022, 2023 e Anonimo: 182
- **Nastagio degli Onesti, primo episodio** *Fonte:* https://it.wikipedia.org/wiki/Nastagio_degli_Onesti%2C_primo_episodio?oldid=77827556 *Contributori:* SunBot, Jacopo, Rago, Qbert88, Sailko, Superchilum, Andrew Dalby, Mau db, Joane-itwiki, BotSimo82, FrescoBot, AttoBot, AushulzBot, Euphydryas, Alonso de Mendoza, EmausBot, ZéroBot, GnuBotmarcoo, Stfg, Taueres, LUCIOBLUES, Adri08, Botcrux, Addbot e Anonimo: 3
- **Nastagio degli Onesti, secondo episodio** *Fonte:* https://it.wikipedia.org/wiki/Nastagio_degli_Onesti%2C_secondo_episodio?oldid=77827559 *Contributori:* Gvf, SunBot, Rago, Qbert88, Eumolpo, Lucas, Sailko, Superchilum, Joane-itwiki, BotSimo82, FrescoBot, AushulzBot, Euphydryas, GnuBotmarcoo, LUCIOBLUES, MerIlwBot, Adri08, Botcrux, Addbot e Anonimo: 2
- **Nastagio degli Onesti, terzo episodio** *Fonte:* https://it.wikipedia.org/wiki/Nastagio_degli_Onesti%2C_terzo_episodio?oldid=77827561 *Contributori:* Gvf, SunBot, Rago, Qbert88, Eumolpo, Sailko, Superchilum, Joane-itwiki, BotSimo82, FrescoBot, AushulzBot, Euphydryas, GnuBotmarcoo, LUCIOBLUES, MerIlwBot, Adri08, Botcrux, Addbot e Anonimo: 2
- **Nastagio degli Onesti, quarto episodio** *Fonte:* https://it.wikipedia.org/wiki/Nastagio_degli_Onesti%2C_quarto_episodio?oldid=71489778 *Contributori:* Gvf, SunBot, Rago, Qbert88, Sailko, Superchilum, Yuma, Incola, Phantomas, Joane-itwiki, BotSimo82, FixBot, AushulzBot, Euphydryas, GnuBotmarcoo, LUCIOBLUES, Adri08 e Anonimo: 2

6.5.2 Immagini

- **File:Botticelli, Sandro - The Punishment of Korah and the Stoning of Moses and Aaron - 1481-82.jpg** *Fonte:* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Botticelli%2C_Sandro_-_The_Punishment_of_Korah_and_the_Stoning_of_Moses_and_Aaron_-_1481-82.jpg *Licenza:* Public domain *Contributori:* Web Gallery of Art: Image Info about artwork *Artista originale:* Sandro Botticelli
- **File:Botticelli, annunciazione di cestello_01_480.jpg** *Fonte:* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/9/90/Botticelli%2C_annunciazione_di_cestello_01_480.jpg *Licenza:* Pubblico dominio *Contributori:* I MAESTRI DEL COLORE - 8 - Botticelli ; Fabbri 1963 *Artista originale:* Sandro Botticelli
- **File:Botticelli, calunnia_01_480.jpg** *Fonte:* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/a/af/Botticelli%2C_calunnia_01_480.jpg *Licenza:* Pubblico dominio *Contributori:* I MAESTRI DEL COLORE - 8 - Botticelli ; Fabbri 1963 *Artista originale:* Sandro Botticelli
- **File:Botticelli, fortezza_480.jpg** *Fonte:* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/d/d3/Botticelli%2C_fortezza_480.jpg *Licenza:* Pubblico dominio *Contributori:* I MAESTRI DEL COLORE - 8 - Botticelli ; Fabbri 1963 *Artista originale:* Sandro Botticelli
- **File:Botticelli, incoronazione della vergine_480.jpg** *Fonte:* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/9/94/Botticelli%2C_incoronazione_della_vergine_480.jpg *Licenza:* Pubblico dominio *Contributori:* I MAESTRI DEL COLORE - 8 - Botticelli ; Fabbri 1963 *Artista originale:* Sandro Botticelli
- **File:Botticelli, nastagio4.jpg** *Fonte:* https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Botticelli%2C_nastagio4.jpg *Licenza:* Public domain *Contributori:* Web Gallery of Art: Image Info about artwork

- **File:Botticelli_Prado_104.jpg** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/Botticelli_Prado_104.jpg Licenza: Public domain Contributori: <http://www.museodelprado.es> Artista originale: Sandro Botticelli
- **File:Botticelli_Prado_49.jpg** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/95/Botticelli_Prado_49.jpg Licenza: Public domain Contributori: <http://www.museodelprado.es> Artista originale: Sandro Botticelli
- **File:Botticelli_Scenes_from_the_Life_of_Moses.jpg** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Botticelli_Scenes_from_the_Life_of_Moses.jpg Licenza: Public domain Contributori: old photo Italiamoderna Artista originale: Sandro Botticelli
- **File:Botticelli_natività_montecassino.jpg** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/9/9b/Botticelli_natività_montecassino.jpg Licenza: CC-BY-3.0 Contributori: ? Artista originale: ?
- **File:Commons-logo.svg** Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/Commons-logo.svg> Licenza: Public domain Contributori: This version created by Pumbaa, using a proper partial circle and SVG geometry features. (Former versions used to be slightly warped.) Artista originale: SVG version was created by User:Grunt and cleaned up by 3247, based on the earlier PNG version, created by Reidab.
- **File:Cross_of_the_Knights_Templar.svg** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Cross_of_the_Knights_Templar.svg Licenza: Public domain Contributori: ? Artista originale: ?
- **File:Crystal_Clear_app_Login_Manager.png** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/Crystal_Clear_app_Login_Manager.png Licenza: LGPL Contributori: All Crystal Clear icons were posted by the author as LGPL on kde-look; Artista originale: Everaldo Coelho and YellowIcon;
- **File:Exquisite-kfind.png** Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/Exquisite-kfind.png> Licenza: GPL Contributori: www.kde-look.org Artista originale: Guppetto
- **File:Giuliano_de'_Medici_by_Sandro_Botticelli.jpeg** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Giuliano_de'_Medici_by_Sandro_Botticelli.jpeg Licenza: Public domain Contributori: National Gallery of Art Artista originale: Sandro Botticelli
- **File:Lapide_Sandro_Botticelli_(chiesa_di_Ognissanti).JPG** Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Lapide_Sandro_Botticelli_\(chiesa_di_Ognissanti\).JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Lapide_Sandro_Botticelli_(chiesa_di_Ognissanti).JPG) Licenza: CC BY 2.5 Contributori: Opera propria Artista originale: Sailko
- **File:Magnificatio_480.jpg** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/6/6c/Magnificatio_480.jpg Licenza: Pubblico dominio Contributori: I MAESTRI DEL COLORE - 8 - Botticelli ; Fabbri 1963 Artista originale: Sandro Botticelli
- **File:Nastagio_Degli_Onesti_II.jpg** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/Nastagio_Degli_Onesti_II.jpg Licenza: Public domain Contributori: Originally from pt.wikipedia; description page is/was here. Original uploader was Redux Artista originale: Sandro Botticelli
- **File:Nuvola_apps_bookcase.svg** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Nuvola_apps_bookcase.svg Licenza: LGPL Contributori: Il codice sorgente di questo file SVG è valido. Artista originale: Peter Kemp
- **File:Nuvola_apps_package_graphics.png** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Nuvola_apps_package_graphics.png Licenza: LGPL Contributori: <http://icon-king.com> Artista originale: David Vignoni / ICON KING
- **File:Nuvola_apps_package_graphics.svg** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c3/Nuvola_apps_package_graphics.svg Licenza: LGPL Contributori: Opera propria basata su: File:Nuvola apps package graphics.png Artista originale: Vettorizzazione: Bobarino
- **File:Sandro_Botticelli_The_Temptation_of_Christ.jpg** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Sandro_Botticelli_The_Temptation_of_Christ.jpg Licenza: Public domain Contributori: Opera propria Artista originale: Sandro Botticelli
- **File:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg Licenza: Public domain Contributori: Adjusted levels from File:Sandro Botticelli - La nascita di Venere - Google Art Project.jpg, originally from Google Art Project. Compression Photoshop level 9. Artista originale: Sandro Botticelli
- **File:Sandro_Botticelli_015.jpg** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/Sandro_Botticelli_015.jpg Licenza: Public domain Contributori: The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. Artista originale: Sandro Botticelli
- **File:Sandro_Botticelli_027.jpg** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/76/Sandro_Botticelli_027.jpg Licenza: Public domain Contributori: The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. Artista originale: Sandro Botticelli
- **File:Sandro_Botticelli_050.jpg** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Sandro_Botticelli_050.jpg Licenza: Public domain Contributori: The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. Artista originale: Sandro Botticelli
- **File:Sandro_Botticelli_062.jpg** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/1/13/Sandro_Botticelli_062.jpg Licenza: Pubblico dominio Contributori: I MAESTRI DEL COLORE - Botticelli - 8 ; Fabbri 1963 Artista originale: Sandro Botticelli
- **File:Sandro_Botticelli_075.jpg** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Sandro_Botticelli_075.jpg Licenza: Public domain Contributori: The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. Artista originale: Sandro Botticelli
- **File:The_Mystical_Nativity.jpg** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/The_Mystical_Nativity.jpg Licenza: Public domain Contributori: National Gallery, London Artista originale: Sandro Botticelli
- **File:Venus_and_Mars.jpg** Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7d/Venus_and_Mars.jpg Licenza: Public domain Contributori: National Gallery, UK Artista originale: Sandro Botticelli

6.5.3 Licenza dell'opera

- Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0