

Claudia Villa

*Per una lettura della «Primavera».  
Mercurio «retrogrado»  
e la Retorica nella bottega di Botticelli*

I modi della ricezione dei classici nel secolo XV possono ancora suggerire alcune riflessioni: perché la nuova sensibilità ermeneutica e filologica sovente fu applicata ad opere che nei secoli precedenti erano già state sottoposte a complicate procedure testuali ed interpretative, atte a favorirne un uso scolastico; e la sopravvivenza lunghissima dei commenti medioevali, fin dentro il Quattrocento inoltrato, costringe, nei casi degli autori più diffusi, a esaminare sistematicamente glosse e postille, utili per definire un orizzonte culturale, quando ci restituiscono il sistema di nozioni e le pratiche di lettura, indicati dalla scuola a un pubblico di media cultura. I commenti agli autori pagani trascinano tutto il patrimonio mitologico, raccolto e variamente illustrato in chiose, poi confluite nelle summe, di cui sono esempio massimo le *Genealogiae* del Boccaccio: e la devozione mediolatina per i riti degli antichi dei, l'attenzione con cui le

*La possibilità di leggere, per la prima volta, tutta la tavola di Botticelli con il ricorso al solo Marziano Capella, è già brevemente anticipata in C. Villa, Commentare per immagini. Dalla rinascita carolingia al Trecento, in Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo. Catalogo della mostra. Musei Vaticani 9 ottobre 1996-19 aprile 1997, a cura di M. Buonocore, Roma, 1996, pp. 67-68; successivamente è stata discussa in seminari tenuti presso le Università di Roma-Tor Vergata (18 dicembre 1996), Roma III (5 marzo 1997), Pisa (2 giugno 1997) e nel Convegno interuniversitario di Bressanone (4 luglio): mentre i debiti contratti in quelle occasioni sono riconosciuti nelle note che seguono, voglio qui subito ringraziare per l'ospitalità G. Brugnoli, L. Battaglia-Ricci, G. Albanese e P.V. Mengaldo. E sono molto grata a Maria Corti per la generosa presentazione di questa tesi: La Primavera cambia nome, in «la Repubblica», 26 giugno 1997; subito dopo, con il titolo Al centro sta «Filosofia», in «Il Sole-24 Ore», 24 agosto 1997, è apparsa la proposta di una neo-laureata romana (C. La Malfa) che, usando lo stesso Marziano Capella, rinomina diversamente i personaggi del quadro. Poiché ho già risposto Sulla «Primavera» ecco le mie scoperte, in «la Repubblica», 27 agosto 1997, non ridiscuto qui un'idea che non pare sostenuta da adeguati riscontri iconografici e soprattutto non avvia ad intendere il senso generale della composizione.*

varianti di ogni vicenda furono scrupolosamente raccolte e schedate, costringono sempre a ricorrere a questa letteratura enciclopedica, quando si affrontino composizioni sviluppate sulle popolarissime *fabulae* classiche. Quindi si può ancora riflettere sul formidabile catalogo di divinità proposto nella tavola, attribuita a Sandro Botticelli, attualmente collocata agli Uffizi inv. n. 8360 (fig. 1), e lì esposta al pubblico come «Allegoria della Primavera». Il senso della composizione sembra dipendere da un passo del Vasari, sufficientemente ambiguo e affidato a una memoria non precisa:

Per la città in diverse case fece tondi di sua mano, e *femmine ignude* assai, *delle quali* oggi ancora a Castello, villa del Duca Cosimo, sono due quadri figurati l'uno *Venere che nasce*, e quelle aure e venti che la fanno venire in terra con gli Amori; e così *un'altra Venere* che le Grazie la fioriscono, *dinotando la primavera*, le quali da lui con grazia si veggono espresse.

Mentre il quadro non esibisce alcuna *Venere ignuda* e il sintagma *dinotando la primavera* può genericamente riferirsi alle Grazie, in quanto figure primaverili, è necessario sottolineare come non ci sia affatto accordo sulla denominazione oggi accolta: se il notaio che stese nel 1598 l'inventario della villa di Castello arrivò a riconoscere «sopra il lettuccio»:

1 quadro grande in tavola dipintovi tre dee, che ballano, e Cupido sopra, e Mercurio, e altre fiure, senza adornamento, anticho<sup>1</sup>.

In ogni caso il fascino del lemma *Primavera* – inteso come personificazione – ha consigliato di riconoscere in questa tavola *l'altra Venere* del duca Cosimo, e l'affermazione del Vasari – per parte sua non sempre attendibile iconologo – è stata piega-

<sup>1</sup> Il passo citato in G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento a cura di P. Barocchi, III, Firenze, 1971, p. 513; occorre sottolineare che nella tela ora conservata agli Uffizi intitolata alla nascita di Venere non si scorgono gli Amori visti dal Vasari; mentre per la seconda tavola, dove solo le Grazie sono *figure ignude*, un riconoscimento di Venere come Primavera esigerebbe almeno, mi suggerisce Ottavio Besomi, una correzione, non autorizzata dalle due stampe cinquecentesche: *dinotandola Primavera*. Resta, in ogni caso, una certa difficoltà per far coincidere la testimonianza del passo vasariano con una tavola diversamente descritta negli inventari: J. Shearman, *The Collections of the Younger Branch of the Medici*, in «The Burlington Magazine», 107 (1975), pp. 18 e 25 n. 38; W. Smith, *On the original Location of the «Primavera»*, in «Art Bulletin», 57 (1975), p. 34.



FIG. 1. Sandro Botticelli, *Allegoria della Primavera*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

ta in uno schema interpretativo che ha dimostrato una resistenza fortissima fino ai nostri tempi, guidando ogni progetto di lettura, costretto alle più varie incursioni nelle tante fonti letterarie classiche ed umanistiche in cui Venere frequenta i personaggi del quadro.

Emigrata dalle collezioni medicee alle gallerie dell'Accademia, la Primavera si trasformò rapidamente in uno straordinario evento rinascimentale, alimentato dall'idea che Poliziano stesso avesse ispirato, con le sue *Stanze*, l'umanistico «giardino di Venere»: e questa seducente intitolazione – accolta dal Burckhardt nel suo *Cicerone* –, si allargò a un notevole fatto di costume, quando cominciò a produrre sovrumane visioni, preraphaelite e dannunziane, anche nutrite di stilnovismo, concentrate, nella seconda metà degli anni '80, nelle compiaciute evocazioni della *Chimera*:

gelida virgo preraphaelita  
o voi che compariste un dì, vestita  
di fino argento, a Dante Gabriele,  
tenendo un giglio ne le ceree dita,

e dichiarate, citando esplicitamente la fonte:

Non vidi allor la Primavera iddia?  
Disser la vostra lode a me li uccelli;  
fiori parvero nascer da' capelli,  
come ne la divina Allegoria  
cui pinse in terra Sandro Botticelli.

D'altra parte, proprio in quel decennio, in una lettera allo Horne, il fratello di Dante Gabriel Rossetti rivendicò al congiunto la responsabilità della «moderna voga». Per recuperare l'ardente clima di rêverie rinascimentale, vale la pena di ricordare un austero filologo, Isidoro Del Lungo, coinvolto, con le *Parole dette nella solenne distribuzione dei premi alle alunne del R. Istituto della SS. Annunziata di Firenze, il 9 settembre 1883*, nel più esaltante discorso diretto, quando immagina le committenze del vecchio Tornabuoni a Botticelli: «Dipignetemi, o maestro, questa sala a buon fresco; e il Poliziano nostro, qui, darà, come suole, il concetto d'alcuna di quelle esquisite allegorie nelle quali sì fieramente vi compiaccete»<sup>2</sup>.

Nei primi anni '90, si avvia anche la notevole letteratura critica che muove dal saggio fondamentale di Aby Warburg dove, accettata l'identificazione di Venere, sono riconosciute ed elencate le diverse fonti classiche in cui la dea è ricordata con Cupido, le Grazie, Mercurio e le ninfe; quindi soprattutto Orazio *Odi*, I, 30:

O Venus regina Cnidi Paphique  
...  
Fervidus tecum puer et solutis  
Gratiae zonis properentque Nymphae  
et parum comis sine te Iuventas  
Mercuriusque;

e poi Seneca, *De beneficiis*, I, iii, 7 per il rapporto di Mercurio con le Cariti e Ovidio, *Fasti*, V, 193: «vernas efflat ab ore ro-

<sup>2</sup> La raffinata edizione Treves (1890), comprendente *Isottèo e Chimera*, doveva riprodurre anche la figura della Primavera, commissionata ad Alfredo Ricci: G. D'Annunzio, *Tutte le poesie*, a cura di G. Oliva, Roma, 1995, pp. 171 e 215 per i versi del poemetto *Due Beatrici*. La lettera di Rossetti in H. Horne, *A. Filipepi detto Sandro Botticelli, pittore in Firenze*, Firenze, 1986, ristampa a cura di C. Caneva, Append. B, p. 517. Il discorso diretto di messer Tornabuoni in I. Del Lungo, *La donna fiorentina del buon tempo antico*, Firenze, 1926<sup>2</sup>, p. 193.

sas» per una supposta metamorfosi di Cloris, inseguita da Zefiro, in Flora; quest'ultima, occupata a spargere fiori, sembrerebbe replicare l'immagine di Pomona, con la sola sostituzione dei frutti. Impegnato in un accurato esame di testi rinascimentali, il Warburg diede altresì rilievo alle dichiarazioni dell'Alberti, *De pictura*, sull'importanza dei letterati, suggeritori di programmi iconografici e, per conseguenza, alla poesia del giovane Poliziano<sup>3</sup>: perché, in accordo con una lettura di rinnovamento rinascimentale ben segnata dall'influenza di Burckhardt, le immagini primaverili e l'esaltazione della giovinezza inevitabilmente rinviano a temi poetici profani sviluppati negli anni di Lorenzo.

Nel 1896 apparve pure l'edizione di Fulgenzio, *Mythologiae*; tanto suggestivo nella proemiale introduzione ai luoghi ameni, dove si celebrano le nozze dell'autore con la Satira menippea, da imporsi al Wickhoff: che in Mercurio riconobbe il poeta, così trasformato forse per influsso del *De nuptiis Mercurii et Philologiae* di Marziano Capella. La proposta, pur valorizzando testi letterari ancora ben frequentati nel Quattrocento, ebbe, se vedo bene, scarsa fortuna<sup>4</sup>; quando la stessa polemica rinascimentale con la scuola gotica, rinforzando la certezza di un rapporto diretto fra la grande tradizione antica e la nuova cultura umanistica, spingeva a ulteriori indagini nel mondo letterario attivo nella Firenze di Botticelli e di Poliziano; e consolidava una «linea Warburg» lungo la quale si affolla una eccezionale mobilitazione di fonti fino alla fondamentale lettura di Gombrich, sostenuta dall'idea neoplatonica di Venere-Humanitas ricavata in un testo di Marsilio Ficino a Lorenzo di Pierfrancesco Medici, proprietario del quadro e titolare di un oroscopo con la congiunzione di Mercurio e Venere<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> A. Warburg, *Sandro Botticelli's «Geburt der Venus» und «Frühling»*, Hamburg-Leipzig, 1893 (= *Gesammelte Schriften*, I, Leipzig-Berlin, 1932), trad. it. *La Rinascita del paganesimo antico*, Firenze, 1966, pp. 3-58. Bisogna in ogni caso sottolineare che il passo di Ovidio, *Fasti* non contempla affatto una metamorfosi di Cloris in Flora ma si limita a ricordare che la ninfa greca Cloris fu rinominata Flora dai Romani.

<sup>4</sup> F. Wickhoff, *Die Hochzeitsbilder Sandro Botticellis*, in «Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen», 27 (1906), pp. 198-207.

<sup>5</sup> E.H. Gombrich, *Botticelli's Mythologies. A Study in the Neoplatonic Symbolism*, in «Journal of the Warburg Inst.», 8 (1945), pp. 7-60 (= *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London, 1972, pp. 31-81), trad. it. *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, 1978, pp. 47-116. P. Holberton, *Botticelli's «Primavera»: che voleva s'intendesse*, in «Journal of the Warburg Inst.», 45 (1982), pp. 202-210.

Ulteriori, raffinatissime inchieste sulle singole divinità presenti nel dipinto hanno chiamato a rapporto tutte le possibili reminiscenze classiche, sommando alle allusioni platonizzanti e agli incanti ficiniani l'idea che otto personaggi rappresentino i mesi della fioritura e della fruttificazione da febbraio a settembre<sup>6</sup>; mentre una ispezione completa del meraviglioso giardino impegna i diversi significati e i valori simbolici di vegetali senza corrispondenza, come è stato acutamente osservato, con la realtà: perché i fiori appartengono a specie diverse dalle relative foglie<sup>7</sup>. La nozione di Primavera è, in ogni caso, assolutamente decisiva: e vale la pena di sottolineare l'agnizione di *Mercurius Ver*, proposta dal Dempsey, sulla scorta delle *Antiquae Tabulae* di Girolamo Aleandro il Giovane (1616). Lì Ermete è detto dio della Primavera da un passo di Marziano Capella: che peraltro non può, senza fraintendimento, essere estrapolato dal contesto del *De nuptiis* perché il dio, qui riconosciuto nella sua intrinseca e sostanziale natura di pianeta satellite del sole, è detto soltanto accidentalmente *Ver* in I, 27; perché, nel tempo della *fabula*, transita verso le costellazioni di Toro e Gemelli<sup>8</sup>.

Nella varietà di proposte, la composizione, secondo quanto ha osservato Panofsky<sup>9</sup>, continua a costituire, nel suo complesso, un grande enigma: infatti il progressivo incremento delle fonti non riesce ad organizzare il repertorio, ormai enciclopedico, in un sistema omogeneo, coerente ed economico, drastica-

E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, 1968, trad. it. *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, 1971, pp. 147-53. Su questa linea ancora A. Appiano, *Forme dell'immateriale. Angeli. Anime. Mostri. Semiotica, iconologia e psicologia dell'arte*, Torino, 1996, pp. 229-231, con una attenzione particolare per Zefiro e Mercurio «figure di trasformazione».

<sup>6</sup> E. Battisti, *Il «ciclo delle stagioni» e la Primavera di Botticelli*, in «Le Vie d'Italia», 60 (1954), pp. 440-446.

<sup>7</sup> M. Levi D'Ancona, *Botticelli's Primavera. A Botanical Interpretation including Astrology, Alchemy and the Medici*, Firenze, 1983. L'osservazione sulle discordanze fra fiori e foglie in U. Baldini, *La primavera di Botticelli. Storia di un quadro e di un restauro*, Milano, 1984, pp. 106-108.

<sup>8</sup> C. Dempsey, *Mercurius Ver: The Sources of Botticelli's Primavera*, in «Journal of the Warburg Inst.», 31 (1968), pp. 251-73; *Botticelli's three Graces*, *ibidem*, 34 (1971), pp. 326-330; *The portrayal of Love. Botticelli's «Primavera» and humanist culture at the time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton, 1992. Per Mercurio e le nubi anche Martiani Capella *De nuptiis Philologiae et Mercurii liber secundus*, ed., trad. e commento L. Lenaz, Padova, 1975, p. 197.

<sup>9</sup> E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Uppsala, 1960, pp. 191-200.

mente ridotto ad un testo che insieme nomini i personaggi e ne spieghi comportamenti e propositi. E dunque contro una disordinata proliferazione di testi e di ipotesi si è appena pronunciato il Bredekamp, con una lettura retorica, costruita su Flora, metafora di Fiorenza, per sottolineare il messaggio «politico» di questa tavola appartenuta a Lorenzo di Pierfrancesco, Medici ribelle, ostile al ramo dell'omonimo Magnifico, almeno nell'ultimo decennio del Quattrocento, in un periodo successivo a quello ordinariamente assegnato all'opera<sup>10</sup>.

Questa interpretazione in chiave di allegoria civile rappresenta un ulteriore tentativo di forzare la relativa opacità di un'opera per la quale sembra ancora valere l'opinione di Federico Zeri: «Il vero senso della *Primavera* resta chiuso in un gergolico di cui forse non si è ancora trovata la pietra di Rosetta»<sup>11</sup>.

Il medievista, preoccupato di riconoscere la novità misurandola con un metro tarato sulla tradizione, è sempre costretto a confrontarsi con la fortuna lunghissima di apparati mitologici che, dalla remota età romanica, trascinano metafore e luoghi letterari fin dentro alle scuole del Rinascimento; dove si educarono tutti gli intellettuali poi ben disposti a costruire per sé l'immagine – in fondo anche interessata e tendenziosa – di formidabili innovatori. E se la vischiosità della tradizione suggerisce di ricorrere ai manuali d'uso per rintracciare immagini e figure immediatamente riconosciute da quanti erano stati educati su testi di repertorio, saremo indotti ad applicare i metodi di lettura ancora praticati negli estremi decenni del Quattrocento: quando il quadro era, dopotutto, un oggetto di decorazione domestica, nella «chasa per nostro abitare posta nella via Largha et nel popolo di Sa' Lorenzo» denunciata nel 1480 al catasto da Lorenzo di Pierfrancesco Medici.

Perciò, per recuperare i segnali familiari ai più antichi visita-

<sup>10</sup> H. Bredekamp, *Botticelli. Primavera. Florenz als Garten des Venus*, Frankfurt am Main, 1988. Peraltro è opportuno ricordare che l'equivalenza Flora=Firenze non è così scontata: se Leonardo Bruni propone una etimologia affatto diversa dichiarando la derivazione di Florentia da Fluentia «quod inter fluentia duo posita erat» (Leonardi Aretini *Historiarum Florentini populi libri XII*, ed. E. Santini, RIS<sup>2</sup>, Città di Castello, 1945, p. 5).

<sup>11</sup> F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani nella storia della pittura*, in *Storia d'Italia Einaudi*, VI: *Atlante*, Torino, 1976, p. 60.

tori, potremo interpretare segni, metafore e simboli ripetendo una ordinaria pratica didattica, secondo la formula «descende ad litteram», che obbliga a nominare ogni personaggio secondo le sue cifre. Muovendo da sinistra, riconosciamo facilmente Mercurio (provvisto di caduceo, petaso e calzari alati), le tre Grazie, avvinte fra di loro, e Amore alato, con benda e faretra, quasi attributo di una ignota, altrimenti priva di specifiche caratteristiche. Accanto a lei, una giovane figura femminile – colta mentre sparge sul prato le rose raccolte nella piega a grembiale dell'abito lungo, distribuendole con ampio gesto – impegna più complessi procedimenti d'identificazione: perché esplicitamente distinta soltanto da una grande varietà di fiori, appartenenti a classi diverse. Oltre la peculiare simbologia di ogni singola specie vegetale, riusciremo a nominare la fanciulla soltanto se ricordiamo l'antica equivalenza spiegata da Giovanni Scoto:

Flores: per hoc significatur initium eloquentiae, nam primo quasi tenebris flores usque dum addatur studium...

ripresa da Remigio di Auxerre:

Per flores autem initia et rudimenta artium figurantur<sup>12</sup>,

e ampiamente ripetuta fino a Poliziano:

Iam primum enim latini sermonis elegantia vel poeticis exulta floribus vel rhetoricis illustrata luminibus rerumque antiquarum memoria, rudem veluti hominem expoliunt ad vite (*sic*) communis ornatum...<sup>13</sup>.

Applicando alla decorazione dell'abito la comunissima metafora dei *flores*, ornamento del discorso, retorico o poetico, la luminosa signora si palesa in persona di Retorica quando, rianodando i fili di una memoria anche iconografica, raggiungiamo la fanciulla, delegata a significare l'Ars, con il grembo pieno di *flores rhetorici*, nel capolettera della *Rhetorica ad Herennium*, ora Venezia, Bibl. Marciana, lat. XI, 143 (4118) (fig. 2).

In questo importante e poco noto capolavoro della miniatu-

<sup>12</sup> *Iohannis Scotti Annotationes in Marcianum*, ed. C.E.Lutz, Cambridge (Mass.), 1939, p. 56. *Remigii Autissiodorensis Commentum in Martianum Capellam libri I-II*, ed. C. Lutz, Leiden, 1962, p. 145.

<sup>13</sup> I. Maier, *Un inédit de Politiën: la classification des Arts*, in «Bibl. d'Humanisme et renaissance», 22 (1960), p. 344.





FIG. 2. Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, lat. XI, 143 (4118), f. 1r.

ra senese del Trecento, forse prodotto fra il 1335 e il 1338 nella bottega di Pietro Lorenzetti<sup>14</sup>, il miniaturista suggerisce l'equi-

<sup>14</sup> *Il gotico a Siena. Miniature, pitture, orficerie, oggetti d'arte*, Firenze, 1982, pp. 233-34, n. 82 e M. Boskovits, *Il gotico senese rivisitato: proposte e commenti su una mostra*, in «Arte cristiana», 71 (1983), p. 271, n. 19.

valenza fra i fiori naturali e i *flores rhetorici*, ribadendola quando presenta un giovane uomo con due graziosi mazzetti che significano i *verborum colores* del cap. V (f. 32), e, nel capolettera dei *sententiarum colores* (f. 40v), un altro giovane con un rametto fiorito, per sottolineare la maggior complessità delle figure della frase, nel gioco dei rapporti sintattici. Come in numerosi codici antichi, il capolettera è un formidabile strumento di comunicazione, atto a memorizzare il testo: e basti citare il volto bifronte che a f. 25 rammenta i due tipi di memoria, naturale e artificiale.

D'altra parte il rinnovamento della retorica, avviato dai *Flores rhetorici* di Alberico da Montecassino (sec. XI), diffonde anche in volgare, nella seconda metà del Duecento, la metafora floreale esibita nel titolo del popolare volgarizzamento del *De inventione* ciceroniano, il *Fiore di retorica* ora attribuito a Bono Giamboni; e in quel secolo, nel repertorio di immagini che collegano la retorica ai fiori, dovremo poi almeno ricordare la visione di Lorenzo d'Aquileia quando, per convincere i suoi allievi allo studio, illustrava la prodigiosa comparsa dell'arte fra i fioretti di un luogo capace di provocare i turbamenti amorosi e le emozioni del *Cantico dei Cantici*<sup>15</sup>; in una immagine di tanta grazia primaverile da imporsi con forza ad ogni discepolo, e fors'anche all'acuto committente del manoscritto di Venezia.

In ogni caso il miniaturista senese poté, senza equivoci, ornare di fiori la sua retorica, spogliandola completamente degli attributi tradizionali di femmina guerriera, perché portava a compimento un processo ormai avviato: se il Marziano Capella, ora Laurenziano S. Marco 190 (sec. XII), presentando una donna armata di spada (f. 47v) (fig. 3), già sostituisce all'elmo, descritto nel *De nuptiis*, un velo vezzoso ornato di fioretti, ripetuti sul bordo della veste e sullo scialle<sup>16</sup>.

L'abito della Retorica rappresenta, a metà Trecento, l'estremo approdo di una tipologia la cui trasmutazione si può ricu-

<sup>15</sup> G. De Luca, *Un formulario della cancelleria francescana e altri formulari tra il XIII e il XIV secolo*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», 1 (1951), pp. 227-295, alle pp. 230-232; Bono Giamboni, *Il Fiore di retorica*, ed. G.B. Speroni, Pavia, 1994.

<sup>16</sup> F. Mütterich, «*De Rhetorica*». Eine Illustration zu Martianus Capella, in *Festschrift B. Bischoff*, Stuttgart, 1971, pp. 198-203; e la scheda di G. Lazzi in *Vedere i classici*, cit., pp. 214-216, n. 25.

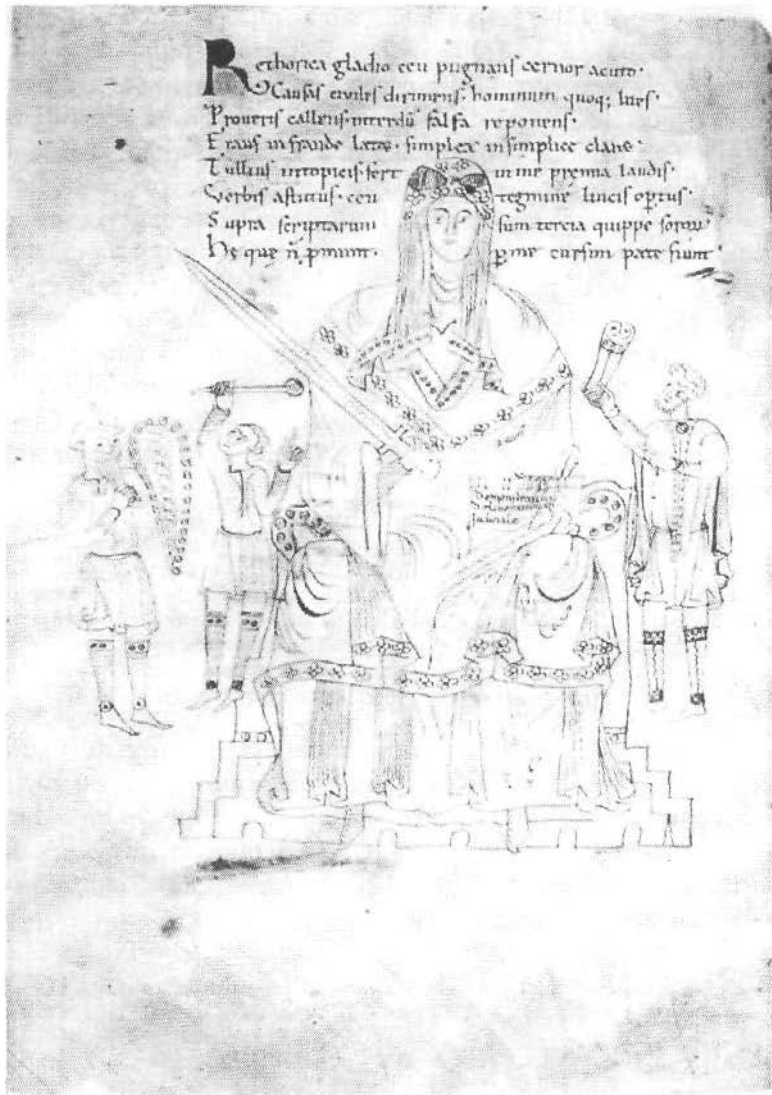


FIG. 3. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana S. Marco 190, f. 47v.

perare fissandone i tempi e le ragioni, dalle immagini con lancia, elmo e corazza, nel secolo X, alle prime apparizioni del mantello ornato di mille figure (retoriche) e quindi di fiori; in

un trapasso di cui è responsabile soprattutto la cultura fra XII e XIII secolo quando, fra le visioni di Alano di Lilla – dove Rettorica scolpisce i suoi fiori sul carro della Sapienza – e i prati fioriti evocati dai notai di Federico II, la disciplina cessa di richiamare i duelli e i combattimenti verbali per accamparsi, con un suo potere di prodigiosa seduzione, nei luoghi amenissimi che evidentemente continuò a frequentare fino alla visione di Botticelli<sup>17</sup>. È appena il caso di ricordare quanto una immagine armata, simile a quella visualizzata da Marziano Capella, non possa più corrispondere alle diverse aspirazioni della società cortese e comunale; ed è sufficiente richiamare la famosa canzone dantesca nel II libro del *Convivio* «Voi ch'intendendo il terzo ciel movete» per capire perché ormai la «soavissima arte», persa ogni connessione con il mondo delle armi, trionfalmente sia comparata al cielo di Venere:

E lo cielo di Venere si può comparare a la Rettorica per due proprietadi: l'una si è la chiarezza del suo aspetto, che è soavissima a vedere più che altra stella; l'altra si è la sua apparenza, or da mane or da sera. E queste due proprietadi sono ne la Rettorica: chi la Rettorica è soavissima di tutte le altre scienze, però che a ciò principalmente intende; e appare da mane, quando dinanzi al viso de l'uditore lo rettorico parla, appare da sera, cioè retro, quando da lettera, per la parte remota, si parla per lo rettorico (II, XIII, 13-14).

Accanto alla Rettorica personificata, nomineremo la figura femminile all'estrema destra quando, leggendo come un cartiglio i rametti fioriti posti sulla sua bocca e applicando la formula *nomina sunt consequentia rerum*, riconosceremo la *res* da cui dipende la *vis verbi*, cioè l'etimologia<sup>18</sup>: Flora dunque segnata dai fiori del suo nome.

<sup>17</sup> Riferimenti ad Alano di Lilla e alla tradizione iconografica in E. Mâle, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, 1958<sup>9</sup>, pp. 79-83; da ultimo M. Evans, *Allegorical women and practical men: the iconography of the Artes reconsidered*, in *Mediaeval women*, ed. D. Baker, Oxford, 1978 (Studies in Church History, Subsidia 1), pp. 305-328; per le arti liberali nell'Umanesimo: P. Verdier, *L'iconographie des arts libéraux*, in *Arts libéraux et philosophie au Moyen Age. Acts du quatr. Congrès Internat. de Phil. médiév. 27 août-2 sept. 1967*, Montreal, 1969, pp. 305-55; ho discusso il testo in cui il notaio Pietro da Prezza invoca i fiori e i prati ameni di retorica in G.C. Alessio-C. Villa, *Il nuovo fascino degli autori antichi tra i secoli XII e XIV*, in *Lo spazio letterario di Roma antica. 3. La ricezione del testo*, Roma, 1990, pp. 500-501.

<sup>18</sup> «Etymologia est origo vocabulorum, cum vis verbi vel nominis per interpretationem colligitur», Isid. *Etym.* I, 29. Per l'etimologia come forma di conoscenza della realtà è sufficiente il rinvio a E.R. Curtius, *Letteratura Europea e Medio Evo latino*, Firenze, 1994, pp. 555.

E sarà da notare che un'altra volta Botticelli amò sottolineare la corrispondenza fra parola e immagine, quando si applicò alla pala Bardi: «la quale è con diligenza lavorata e a buon fine condotta», dove preparò uno sfondo arboreo illustrato «con sommo amore» (Vasari) dai minuti cartigli, che dichiarano le affinità fra i vegetali e gli attributi della Sapienza «oliva ispeziosa..., liliū inter spinas..., cedrus in Libano..., palma in Cades...» esaltata dall'*Ecclesiastico*: e non è superfluo considerare quanto queste coincidenze appartengano ad una memoria scolastica, dove furono utilizzate per celebrare la retorica<sup>19</sup>.

Secondo una fama soprattutto sostenuta da Ovidio, Flora è associata a Zefiro: in cui potremo riconoscere il personaggio maschile, però subito ricordando la sua particolare natura di divinità preposta alla germinazione, come spiega Boccaccio:

Zephyrum autem subsequenter ab occiduo flantem dicit, eo sic appellatum quod flores et gramina eius vivificentur spiritu, atque eundem vocari Favonium latine, quod his faveat que nascuntur.

Zefiro-Favonio occupa, nelle gerarchie celesti, un ruolo intermedio di divinità naturale; e le sue funzioni corrispondono a quelle attribuite al Genius, secondo il Mitografo III:

Genium praeterea deum esse naturalem dicit Remigius, qui omnium rerum praest generationibus.

D'altra parte il personaggio, che qui esibisce un attributo distintivo degli Angeli, nella tradizione cristiana, si rivelerà un Genio alato, se rifletteremo sulla fondamentale equivalenza suggerita da Marziano Capella II, 65, 14-18:

Ideoque dicitur Genius, quoniam cum quis hominum genitus fuerit, mox eidem copulatur. Hic tutelator fidissimusque germanus animos omnium men-

<sup>19</sup> Per la Pala Bardi e la difesa dell'arte come artificio in Botticelli basti il rinvio a G. Dalli Regoli, *Il rapporto fra uomo e natura nel tema della Sacra Conversazione*, in *Uomo e Natura nella letteratura e nell'arte italiana del Tre-Quattrocento*, in «Quaderni dell'Accademia delle Arti del Disegno», 3 (1991), p. 147; e lì anche G. Landolfi, *Natura e artificio nella Pala Bardi di Sandro Botticelli: il tema di Maria nutrice*, pp. 159-67. L'illustrazione dei procedimenti che avvicinano il discorso retorico a quello sapienziale, esplicito nella scelta dei titoli operata da Boncompagno da Signa (Palma, Cedrus, Oliva, Mirra) in E. Artifoni, *Sapientia Salomonis. Une forme de présentation du savoir rhétorique chez les Dictateurs italiens (Première moitié du XIIIe siècle)*, in *La parole du prédicateur. Ve-XVe siècle*, ed. R. M. Dessì, Nice 1997, pp. 291-310.

tesque custodit, et quoniam cogitationum arcanæ superæ annuntiat potestati, etiam Angelus poterit nuncupari,

e sulle analogie fra angeli e venti proposte nel *De Hierarchia Caelesti* dello Pseudo-Dionigi, che cito nella traduzione di Ambrogio Traversari:

Ipsos etiam ventos nominari, velocitate eorum significata, et in omnes fere absque mora pervenientem effectum<sup>20</sup>.

Individuati i personaggi – con l'esclusione della figura femminile centrale manifestamente protagonista del quadro ed esaltata, come la Vergine della Pala Bardi, dalle piante piegate ad arco – il medievista sarà ancora guidato da una metafora, quando voglia nominare e localizzare il terreno, certo amenissimo, fuori dal tempo – poiché irrealisticamente vi vegetano fiori e frutti – e in uno spazio pressoché privo di prospettiva. Se le acque, forse evocate all'orizzonte, sono troppo lontane per poterlo dire *locus amenus*, seguendo le tradizionali descrizioni, citeremo volentieri il «verziere», attratti dalla suggestione dannunziana della *Chimera*; o meglio, per richiamare altri due sinonimi del cronologicamente affine *Polifilo*, 2-290, «uno eximio pomeriggio ovvero delizioso viridario»; e quindi sceglieremo di dichiarare pomeriggio questo boschetto, perché fecondo produttore di pomi (arance? mele cotogne?) allusivi ai mitici frutti delle Esperidi.

Il nominato pomeriggio si spalanca su un altro produttivo campo semantico, dove sono cresciute metafore di lunga fortuna anche nella letteratura volgare, sedimentate nella memoria profonda di ciascuno: come dichiara la selezione di esempi estraibile da qualsiasi dizionario italiano. Invece nella letteratura mediolatina raccoglieremo l'immagine più pertinente nel *Pomerium rethorice*, manuale così titolato da Bichilino da Spello

<sup>20</sup> Il testo di Boccaccio in G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di V. Romano, I, Bari, 1951, p. 210; per il Mitografo III, ed. Bode, Celle, 1834, p. 185; la traduzione del Traversari in *Dyonisiaca. Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aréopage et synopse marquant la valeur de citations...*, II, Bruges, 1950, p. 1017. Per la distinzione fra i Geni, dei naturali, e gli angeli potremmo citare anche la *Hierarchia* di Alano di Lilla, conservata in un codice italiano proveniente da Santa Croce, ora Laurenziano, S. Croce Plut. XX dext. XIII: Alain de Lille, *Textes inédits*, ed. M. Th. D'Alverny, Paris, 1965, pp. 223-35.

(sec. XIII ex.), che ovviamente lo adornò di fiori, esaltandone la prodigiosa moltiplicazione: «in hac nove compositionis forma flores intexui varios, qui, licet numero pauci, satis tamen multiplicabuntur habunde inter manus providi»<sup>21</sup>.

Riconosciuti otto personaggi adunati nel pomeriggio di un'arte, è poi necessario dare un senso ai loro gesti, interrogandosi sull'eventuale luogo letterario – il libro così felicemente risolto nel prodigioso frutteto – in cui Mercurio, le tre Grazie, Cupido, Retorica, Flora e un dio naturale preposto alla vegetazione fecero corona all'ignota al centro della composizione.

Ripercorrendo dunque i repertori di *Artes*, sui quali si educarono molte generazioni, dalla remota età carolingia fino alla fine del Quattrocento, sarà necessario iniziare con la summa di tutte le *Artes*, la raccolta enciclopedica riunita nell'ultima età romana, con l'allegorico titolo di *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, dal retore africano Marziano Mineo Felice Capella: attraente repertorio della scienza classica, consegnata all'incipiente Medio Evo, che seppe trasmetterla, custodita nella scuola, illustrata e aggiornata da generazioni di commentatori. Lì convennero tutti i personaggi appena nominati: testimoni della cerimonia in cui Mercurio, dopo meditata ricerca, consigliato da Apollo, si unì a Filologia, assunta fra gli Dei. E dunque la sposa dovrebbe essere l'innominata, collocata in posizione arretrata ma centro della composizione e indiscussa protagonista di una situazione nuziale, significata da Amore pronubo e probabilmente dalla profusione dei frutti, se alcuni sono, come mi pare, mele cotogne<sup>22</sup>.

Il *De nuptiis*, con i testimoni del matrimonio, fornisce anche le ragioni di gesti e atteggiamenti fissati nella visione quando, guidati dal testo di Marziano e soprattutto dai suoi commentari medioevali, riprendiamo la lettura da sinistra a destra.

Costretti, dalla verga di Mercurio, a volgere lo sguardo verso l'alto, oltre le nubi trapassate dalla luce, dovremo ricordare che il dio non è soltanto il protettore di commerci, viaggi o in-

<sup>21</sup> Il *Pomerium rethorice di Bichilino da Spello*, ed. V. Licitra, Firenze, 1979, p. 3. In un seminario romano, Simonetta Bianchini mi ha offerto, con il testo dell'*Isopet*, il fondamentale esempio del *pomerium artis*.

<sup>22</sup> Ripa, *Iconologia*, *sub voce* «matrimonio».

ganni ma è anche un pianeta; nel *De nuptiis*, in particolare, uno dei satelliti del sole, perno della sua speciale rotazione, secondo la teoria geocentrica di Eraclide Pontico esposta, in *fabula*, nell'allegorico racconto di Marziano: che pure segnala la presenza della bruma. I commentatori, insegnando a districarsi nelle ambiguità del testo, fra i diversi significati del dio, sviluppano nei dettagli il problema del rapporto con il Sole e la questione fisica delle nuvole, frapposte fra il pianeta freddo e il sole caldo. Cito da un esteso commento berlinese del secolo XII, ancora trascritto nel 1483:

Nota quod, cum Mercurius frigidus sit et humidus, semper solem sequitur, ut ab eius humore solis calor sumat alimentum, ex qua attractione contingit nebularum quarundam interpositio<sup>23</sup>.

La stessa verga ha un significato assai particolare, quando sia usata da Mercurio astro, come ben dice l'antico Remigio d'Auxerre (secc. IX-X) in I, 9, 11, impegnandosi a spiegarne il moto, diverso da quello degli altri pianeti perché avviene *recto tramite*:

*Volatilem virgam] Caduceum dicit. Est autem virga serpentibus innexa, et dicitur Caduceus eo quod cadere faciat lites... Virgam autem dicitur habere Mercurius quia sermo facundiae recto rationis tramite et promptissimo pronuntius officio procedere debet; vel quia sidus Mercurii non sicut quaedam planetae per anfractus absidum incedit quando cum sole est, sed recto fertur tramite octo tantum partes latitudinis zodiaci transigens.*

secondo una dettagliata spiegazione ripresa, con varianti, nel sec. XII:

*Virga Mercurii, prout planeta dicitur, est rectitudo cursus eius. Nullus enim planeta preter solem in pauciores partes latitudinis zodiaci cursum obliquat quam iste<sup>24</sup>.*

Se le nubi e la verga levata verso l'alto subito ci rivelano che qui Mercurio deve essere identificato con l'astro satellite

<sup>23</sup> *The Berlin Commentary on Martianus Capella's De nuptiis Philologiae et Mercurii*, ed. H.J. Westra, Leiden 1994, p. 72. Per la teoria di Eraclide Pontico: V. Fontanela, *Mercurio alla ricerca di Apollo-Sole. La teoria geocentrica di Eraclide Pontico nel De nuptiis Philologiae et Mercurii di Marziano Capella*, I. I 8-26, in «Atti d. Ist. Veneto di scienze, lettere e arti. Classe di scienze morali», 135 (1976-77), pp. 305-322.

<sup>24</sup> *Remigii Autissiodorensis Commentum... I-II*, p. 82. *The Berlin Commentary on Martianus...*, p. 117.



del sole, comprenderemo finalmente le ragioni del suo strano atteggiamento, l'enigmatica positura che gli impedisce di guardare la sposa, ricordando la fondamentale e notissima informazione sul suo moto «retrogrado» – al pari di quello venusiano –; così ci insegna Remigio di Auxerre:

Mercurius namque aliquando cum sole graditur, aliquando ante solem, aliquando fixus radiis solaribus stationarius, vel *retrogradus* efficitur

e l'anonimo (Guillaume de Conches?) dell'importante manoscritto ora Firenze, Bibl. Naz. Conv.Sopp.J.I.28, f. 55v:

Nota quod Mercurius dicitur stationarius, *retrogradus* vel *precessivus*<sup>25</sup>.

Così il basilare aggettivo «retrogrado», pure distintivo di esseri animati che camminano all'indietro, fornisce le ragioni della torsione, altrimenti inspiegabile, e del movimento, già paragonato a quello di un uomo, con braccio levato, forse attaccato ad una fune, proposto in un disegno conservato agli Uffizi<sup>26</sup>. Botticelli sembra qui costretto ad adottare la sola soluzione iconografica possibile per comunicare al «lettore», con la natura del personaggio, il legame e la posizione del pianeta nei confronti del sole; e di conseguenza anche il tempo dell'episodio. Ricordando dunque come il periodo in cui Mercurio decide il suo matrimonio sia quello della primavera, quando sua madre Maia si trova nella costellazione del Toro, vale la pena di ripensare tutta la vicenda narrata nel *De nuptiis*. Infatti il satellite, desideroso di convolare a giuste nozze, si reca, nel primo libro, presso il suo punto di riferimento, Apollo-Sole, per interrogarlo sulle possibili scelte: escluse, per manifesta impossibilità, Sofia – desiderosa come Minerva di restare vergine –, Psiche, ormai legata a Cupido, e Mantica, vicina ad Apollo, la scelta cadrà, giustamente, su Filologia. Immediatamente dopo l'annuncio e la presentazione da parte di Apollo, Mercurio, «acceptis Apolli-

<sup>25</sup> *Remigii Autissiodorensis Commentum... I-II*, p. 100. Per l'identificazione di Guillaume de Conches: P. Dronke, *Fabula*, Leiden-Köln, 1974, p. 167.

<sup>26</sup> La connessione è proposta da Gigetta Dalli Regoli in C.L. Ragghianti-G. Dalli Regoli, *Firenze 1470-1480. Disegni dal modello*, Università di Pisa. Istituto di Storia dell'Arte, 1975, pp. 85 e 169; sono molto grata all'autrice per questa e altre preziose segnalazioni bibliografiche.

nīs fatibus», invertendo il suo moto, si recherà con l'astro, che ora lo segue, da Giove:

et licet hic cursor Apollinei plerumque axis celeritate vincatur ac remorata statione consistens captetur demumque festinet praevertere, tamen dum consequitur, ita libratus antevenit, ut cessim plerumque recursitans gaudeat occupari (I, 18, 16, Dicr).

Il testo è pianamente glossato da Remigio di Auxerre:

Cum est videlicet *retrogradus*, gaudeat occupari id est praecedi a sole.

Nella tavola di Botticelli, la verga di Mercurio introduce, oltre le nubi, il responso di Apollo-Sole: poiché, in un laico annuncio, la luce scende a rivelare, dietro le spalle del dio, che non ha ancora mutato il suo corso, una piccola processione; e quindi illumina, al centro, la promessa sposa Filologia accompagnata, come esplicitamente ci insegna Marziano, dalle Grazie e da Flora; poi evocate all'inizio del libro IX: «Flora decens trina anxia cum Charite est» e delegate, – lo ricorda Remigio di Auxerre –, alle nozze perché: «conciliant nuptias et omnem amorem»<sup>27</sup>. Anche il Genio appare figura importantissima in questa allegoria in quanto «deus naturalis qui omnium rerum generationis praest», secondo la spiegazione di Remigio in I, 28, 12; e naturalmente sottolineeremo, nel prato, il significato simbolico dei fiori «studium sapientiae», per il filosofo Giovanni Scoto:

Filologia igitur dum flores carpebat aspexit Mercurium quia studium sapientiae et amor in primis sic sunt quasi flores<sup>28</sup>.

Identificata nella figura centrale la Filologia – mai consegnata a precisi e vulgati usi iconografici – dovremo ancora ricorrere al *De nuptiis* per spiegare minimi particolari e riconoscere gli attributi avvertendo come, in mancanza di una con-

<sup>27</sup> *Remigii Autissiodorensis Commentum in Martianum Capellam libri III-IX*, ed. C. Lutz, Leiden, 1965, p. 294.

<sup>28</sup> *Remigii Autissiodorensis Commentum... I-II*, pp. 118-119; *Iohannis Scotti Annotationes in Marcanum*, ed. C.E. Lutz, Cambridge, 1939, p. 56. Mi ha suggerito questa identificazione Ottavio Besomi, riflettendo sul «Genius», esibito dal tappeto di Que-tilimburg (sec. XII), dove i personaggi che assistono alle nozze di Mercurio e Filologia sono riconosciuti da un cartiglio. Per questa tappezzeria: B. Kurth, *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters*, Wien, 1926, I, pp. 53-68.

solidata tradizione visiva, sembri ragionevole supporre che gli elementi significativi siano stati estratti proprio da Marziano Capella.

Nel virginale pallore della giovane sposa, in I, 23, 15, è richiamato il pallore di filologi, filosofi e poeti che, tradizionalmente, vegliano di notte:

*Et pallorem perennium lucubrationum]* id est assiduarum vigiliarum... Ni-miae autem vigiliae solent adducere pallorem, unde et philosophos vel poetas pallidos et macilentos depictos videmus propter crebras vigili-as

e nei lievi sandali, indossati dalla sola fanciulla, potremo riconoscere i calzari matrimoniali di Marziano II, 48, 16, glossati scrupolosamente da Remigio:

Per calceos ex papyro immortalitas significatur, quia papyrus semper viret, et ne unquam siccetur in aquis radicem figit... Calcei non ex corio sed ex papyro fuerunt quia caelum ascensura nihil morticinum secum ferre debebat<sup>29</sup>.

Finalmente, ricercando fra i capelli la presenza dei *redimicula*, gli ornamenti nuziali intrecciati da Flora, spiegheremo meglio il particolare del ferma-velo avviluppato di nastri, fra i quali è ben visibile quello rosso:

*Redimicula trina]* id est coronulas vel ornacula, id est tria fila varii coloris, id est rubri, purpurei, iacintini, quibus capita nuptarum in modum cor-nae nectebantur<sup>30</sup>.

Aggiungeremo che Marziano (I, VI, 13-16, Dicr) precisa i particolari dell'abbigliamento di Mercurio, il corto mantelluzzo che lo lascia seminudo, suscitando il riso di Venere:

ac iam pubentes genae seminudum eum incedere chlamidaque indutum parva inelatum cetera humerorum cacumen obnubere sine magno risu Cypridis non sinebant.

Se Flora, le Grazie e Amore bendato certificano una situazione nuziale, potremo osservare che le tre Cariti non coinvol-

<sup>29</sup> *Remigii Autissiodorensis Commentum... I-II*, pp. 109 e 157. La Filologia, rappresentata nel tappeto di Quedlimburg come fanciulla con i capelli sciolti, è riprodotta in L.D. Ettlenger, *Muses and Liberal Arts*, in *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, London, 1967, fig. 8.

<sup>30</sup> *Remigii Autissiodorensis Commentum... III-IX*, p. 294.

gono lo spettatore, assorto nella loro danza: con una variante nella tipologia ampiamente illustrata in sede letteraria, secondo la tradizione che da Servio arriva a Remigio di Auxerre, ancora aggiornato sulla loro iconografia:

Gratiae tres sunt, quae et Carite dicuntur, unius nominis et unius pulchritudinis. Quae pinguntur nudae quia gratia non debet esse simulata et ficta, sed pura et sincera. Pinguntur etiam una nobis aversa et duae nos respicientes, quia gratia simpla a nobis profecta dupla solet reverti<sup>31</sup>.

È più affine all'immagine botticelliana una glossa del raro commento di Bernardo Silvestre a Marziano:

Figura Gratiarum duplex est. Tres quidem eas legimus esse que nude pinguntur, connexe adinvicem, una aversa, due terciam respicientes<sup>32</sup>.

Per una diversa tradizione è invece inevitabile citare Pico che, nel commento alla canzone di Girolamo Benivieni le descrive con Venere: «... una delle Grazie è dipinta col volto inverso noi come procedente e non ritornante; le altre dua perché appartengono allo intelletto e alla volontà, la operazione delle quali è riflessiva, però sono dipinte col volto in là, come chi ritorna, imperoché le cose sono dette venire a noi dalli Iddii e da noi alli Iddii ritornare»<sup>33</sup>.

Esaurita la lettera, devono essere rilevati i significati simbolici svelando, con la guida dei commentatori, l'*integumentum*, di cui Panofsky intuì le implicazioni metaletterarie: in questo pomeriggio dell'arte sono infatti adunate, con le personificazioni di Retorica e Filologia, le figure dell'ermeneutica (o dell'eloquenza) (Mercurio), della Poesia (Apollo-Sole), di un Genio, richiamato dalla musa Euterpe nella sua *Laus Philologiae*, (I, 54, 4-20, Dicr):

<sup>31</sup> Remigii Autissiodorensis Commentum... I-II, p. 69.

<sup>32</sup> *The Commentary on Martianus Capella's De Nuptiis Philologiae et Mercurii attributed to Bernardus Silvestris*, ed. H.J. Westra, Toronto, 1986, p. 77.

<sup>33</sup> G. Pico della Mirandola, *De hominis dignitate. Heptaplus. De ente et uno e scriptis vari*, a cura di E. Garin, Firenze, 1942, p. 509. Per un gruppo marmoreo in casa Colonna e la rappresentazione delle Grazie è opportuno citare anche i versi di Martino Filetico, *De significatione Charitum*, pubblicati da B. Pecci, *L'Umanesimo e la «Cioce-ria»*, Trani, 1912, p. 167: «Nosque duae spectent, aversa est altera nobis, Gratia, quae simplex, dupla redire solet». Discute la danza delle Grazie A. Fracalanci, *Le tre Grazie della «Primavera» del Botticelli: la danza fra allegoria e realtà storica*, in «Medioevo e Rinascimento», 6 (1992), pp. 23-37.

virgo perite  
prævia sortis,  
quæ potuisti  
scandere caelum  
sacraque castis  
dogmate ferre,  
noscere semet  
quis valuere,  
quisque videntes  
lumine claro  
numina fati  
et Geniorum  
cernere vultus,  
quæque Platonis  
Pythagoræque  
esse dedisti  
sidera mentes

Il «Genio» appartiene ad una schiera di divinità periture (II, 69, 11-13):

Hi omnes post prolixum ævum moriuntur ut homines, sed tamen et præsciendi et *incurſandi* et nocendi habent præſentiſſimam poteſtatem,

che possono agire, secondo Remigio, come il personaggio qui dipinto:

*Incurſandi*] id est irruendi et impetum faciendi contra homines<sup>34</sup>,

imponendosi con la violenza di un divino furore. Così, fra le molte riflessioni sul furore poetico proposte dalla cultura neoplatonica fiorentina, dovremo scegliere, per la forza dell'immagine, un testo certo noto a Botticelli, quell'orazione pronunciata da Cristoforo Landino, quando assunse l'incarico di commentare la *Comedìa* dantesca; dove furore è la forza dell'anima umana tesa verso il cielo, secondo un'idea riaffermata nel commento a Dante.

Inebriati addunque da' mortali desiderî e dalla contagione de' moribundi membri al tutto infetti e aggravati, non prima possono all'antica loro patria ritornare che due ali, colle quali levati a volo in su si riconduchino, ripiglino. Per due ali due specie di filosofia inteseno e' Platonici, attiva nelle morali, contemplativa nelle intellettive virtù. Ritorno addunque all'animo e dico che

<sup>34</sup> E. Panofsky, *Renaissance...*, cit., p. 193. *Remigii Autissiodorensis Commentum...* I-II, p. 189.

in questa ricuperazione delle due ale, cioè per le morali <e> intellettive virtù, in forma dal corpo s'astrae e quasi si separa, che per forza di quelle inverso el cielo s'inalza e quasi col suo primo motore si ricongiugne: la quale astrazione dal divino filosofo nel Fedro è chiamata furore<sup>35</sup>.

Finalmente le Grazie e Flora significano l'Armonia cosmica, di cui preconizzano l'avvento quando, nel libro IX di Marziano, danno avvio alle nozze da compiersi nel suo segno.

Allora questa scena di annunciazione celebra veramente, nel pomeriggio della sapienza o dell'arte, uno straordinario incontro, dove i rappresentanti di alcune discipline appaiono convocati in assemblea capace di formulare il manifesto di una nuova poetica, totalmente ridisegnata nel suo rapporto con la classicità. In una esplosione di metafore, Botticelli si impegna a tradurre, dalla lingua della letteratura a quella della pittura, una idea di poesia coerente a propositi espressi dalla cultura fiorentina in quegli estremi decenni del Quattrocento. Protagonista dichiarata vi appare Filologia: nel suo più autentico significato di amore per l'esercizio della ragione<sup>36</sup>.

*Pomerium e flores*<sup>37</sup> si legano in una possibile chiave di lettura, il «geroglifico» – per richiamare l'espressione di Zeri – dal quale dipendono le ragioni dell'interpretazione; mentre l'uso di ingredienti metaforici, insomma dozzinali, impone di considerare le qualità stilistiche altissime di chi, riscrivendo una tradizione iconografica, la stravolse fino a cancellarla nei preziosismi di una *callida iunctura*, messaggera di un *novum verbum*, secondo il più classico degli insegnamenti oraziani, valido per i pittori e per i poeti (AP, 39):

In verbis etiam tenuis cautusque serendis  
dixeris egregie, notum si callida verbum  
reddiderit iunctura novum

<sup>35</sup> R. Cardini, *La critica del Landino*, Firenze, 1973, p. 359 e C. Landino, *Scritti critici e teorici*, ed. R. Cardini, I, Roma 1974, pp. 46 e 143-44 per la ripresa del concetto.

<sup>36</sup> Per il concetto di «esplosione»: C. Segre, *L'ultimo Lotman*, in «Slavica Tergestina», 4, Trieste, 1996, pp. 43-52.

<sup>37</sup> Non sembra si possano rilevare significati particolari in questi fiori: più precisamente i fiordalisi, che ornano l'abito della retorica non sono tanto il segno dell'*inventio*, in generale (M. Levi D'Ancona, *Botticelli's Primavera...*, cit., p. 77), quanto l'emblema scelto, in un caso particolare, per una giostra, secondo il passo di E. Tesaurus, *Il cannocchiale aristotelico*, Venezia, 1669, p. 45: «Né senza molta ragione fu la fama grande di tal comento, adunandovisi tutte le perfezioni dell'argutezza eroica; cioè la proprietà; essendo la invenzione fondata nella metafora della fiordiligi».

Quando sia poi necessario fondare questa lettura sulla verosimiglianza storica, bisognerà prima di tutto sottolineare la lunga fortuna di Marziano Capella: non solo nella scuola ma soprattutto presso l'alta committenza signorile, nella seconda metà del Quattrocento. Allora Federico d'Urbino ebbe una copia del *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* per la sua biblioteca (Vat. Urb. lat. 329) e Mattia Corvino ne affidò un esemplare, dove fu aggiunto il più recente Alano di Lilla, alle non innovative fantasie di Attavante (Venezia, Marc. lat. XIV, 35); mentre Malatesta Novello si procurò l'antico, ancora utile, commento di Remigio di Auxerre (Cesena, Bibl. Malatestiana, Plut. XVI 1) e il gran signore fiammingo, abate di S. Bavone a Gand, Raphael de Mercatellis custodì nella sua biblioteca il manoscritto di Berlino appena ora citato<sup>38</sup>. Se a Firenze, dall'officina di Attavante, uscirono le figurazioni filologiche delle sette arti liberali, fedelmente rifatte sul testo di Marziano<sup>39</sup>, dovremo, per arrivare nei dintorni della bottega di Sandro Botticelli, curiosare nella casa dei suoi vicini, i Vespucci di via Nuova, e ricuperarvi, con il Laurenziano S. Marco 264, una importante collezione di testi retorici in cui si segnala il libro V *De Retorica*; e soprattutto, nella biblioteca medica pubblica, spalancare il memorabile Laurenziano S. Marco 190: perché questo codice – dove già i fiori adornano l'abito di Retorica e un disegno a f.102 precisa il moto eliocentrico di Mercurio –, fu raggiunto, insieme a S. Marco 343, con il commento di Remigio, da Angelo Poliziano e poi postillato dal suo discepolo Pietro Crinito<sup>40</sup>. A Firenze erano

<sup>38</sup> Per i codici di Federico da Montefeltro e di Mattia Corvino basti rinviare alle rispettive schede (nn. 113 e 148) nel catalogo *Vedere i classici*, cit., pp. 417-419 e pp. 499-502; il codice di Cesena è descritto da R. Zazzeri, *Sui codici e libri a stampa della Biblioteca Malatestiana di Cesena*, Cesena, 1887, p. 386; per la biblioteca di Raphael de Mercatellis: A. Derolez, *The Library of Raphael de Mercatellis*, Ghent, 1979.

<sup>39</sup> L.H. Heydenreich, *La ripresa «critica» di rappresentazioni medievali delle «Septem artes liberales» nel Rinascimento*, in *Il mondo antico nel Rinascimento. Atti del V Convegno Intern. di Studi sul Rinascimento. 2-6 settembre 1956*, Firenze, 1958, p. 272.

<sup>40</sup> Il codice di Giorgio Antonio Vespucci Laurenziano S. Marco 264 è descritto in C. Leonardi, *I codici di Marziano Capella*, in «Aevum», 38 (1959), p. 480; fra i molti esemplari del sec. XV andrà ricordato il Laurenziano 51, 17 (n. 53) in cui si trova anche il commento di Remigio, appartenuto a Bartolomeo da Montepulciano. Per i Laurenziani S. Marco 190 (XII) e S. Marco 343 (sec. XI) usati da Poliziano: V. Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino, 1983, p. 114; S. Marco 343, appartenuto a Niccolò Niccoli, è un esemplare di scuola che esibisce, a f. 1r, molte interessanti note mitologiche (sec. XII), trascritte prima del testo. Parecchi manoscritti, anche umanistici,

comunque reperibili interessanti proutuari di mitologia, come il manuale che ho appena ricordato, attuale Firenze, Bibl. Naz. Conv. Sopp. J.I. 28, in cui si è proposto di riconoscere un'opera di Guillaume de Conches: forse appartenuto a Coluccio Salutati e proveniente dal monastero di S. Marco, propone, in sezioni titolate *Quedam genealogia deorum* (ff. 49r-50r) e *Allegoria et expositio quarumdam fabularum poeticarum* (ff. 50r-55r)<sup>41</sup>, utili sussidi per l'iconografia delle singole divinità.

Perciò Marziano Capella, ancora autore di consultazione per filologi ed eruditi, come dimostrano, per fare un solo esempio, le numerose citazioni nelle *Castigationes Plinianaes* di Ermolao Barbaro<sup>42</sup>, continua ad alimentare una diffusa tradizione visiva, distribuendo, con le sue allegorie nuziali, soggetti adattabili a decorazioni domestiche, tappezzerie o ricami muliebri. Se, nel remoto sec. X, fu ridotto a oggetto liturgico quando la duchessa di Baviera Hadwig ricamò una veste per il monastero di S. Gallo, raffigurandovi la Philologia – subito dopo tradotta in *Ecclesia*, nel tappeto di Quedlimburg –, il *De nuptiis* ispira per tempo le rappresentazioni delle arti liberali anche nelle case private: e l'immagine famosa della camera da letto della contessa di Blois (sec. XII) si ripropone arrivando fin negli affreschi (nuziali?) di Villa Lemmi, oggi conservati al Louvre, eseguiti proprio dal Botticelli per Lorenzo Tornabuoni, introdotto al cospetto della Filosofia e delle sue sette figlie, spogliate di ogni attributo tradizionale<sup>43</sup>.

La tavola degli Uffizi, ornamento per la casa privata di Lorenzo di Pierfrancesco, in via Larga, appartiene dunque a un filone antico e tradizionale di decorazione domestica: pressappo-

contenenti glosse di Remigio di Auxerre – credo il commentatore più diffuso di Marziano – sono elencati da C.E. Lutz, *Martianus Capella*, in *Catalogus translationum et commentariorum*, ed. P.O. Kristeller-F.E. Cranz, II, Washington D.C., 1971, pp. 370-381.

<sup>41</sup> L'importante collezione è descritta in *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine*, a cura di M. Feo, Firenze, 1991, pp. 205-210; anche qui, n. 25.

<sup>42</sup> *Hermolai Barbari Castigationes Plinianaes et in Pomponium Melam*, ed. G. Pozzi, IV, Padova, 1979, *sub voce* Capella, p. 4.

<sup>43</sup> Per questo tipo di fortuna W.H. Stahl, *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, I, New York-London, 1971, pp. 245-49 con relativa bibliografia; utile anche G. Nuchelmans, *Philologia et son mariage avec Mercure jusqu'à la fin du XII*, in «Latomus», 16 (1957), pp. 84-107. Negli affreschi di Villa Lemmi la sola Dialettica conserva il tradizionale attributo dello scorpione.



co il più prevedibile fra i soggetti di tappezzeria, genialmente rivisitato in un totale rinnovamento stilistico.

D'altra parte il cerebrale, raffinatissimo Botticelli – che secondo la testimonianza di Vasari «né si contentava di scuola alcuna, di leggere, di scrivere o di abbaco» – si impone, in quegli anni, come acuto illustratore di testi letterari: se, in occasione delle nozze di Giannozzo di Antonio Pucci, preparò, per Lorenzo il Magnifico, le tavole con la visione di Nastagio degli Onesti, argomento di una novella di Boccaccio; e soprattutto, dimostrando una decisa propensione per una letteratura di «visioni», si applicò poi a quella sua contemplazione della *Commedia* di cui dice Vasari: «dove per essere persona sofisticata commentò una parte di Dante, e figurò lo Inferno e lo mise in stampa, dietro al quale consumò molto tempo», con le tavole oggi disperse fra il Vaticano e Berlino. Mentre la prima edizione fiorentina della *Divina Commedia* uscita nel 1481 con il commento del Landino – che vi esplora le idee di Poesia e di Furore – fu illustrata con stampe da disegni botticelliani preparate da Baccio Baldini, anche Lorenzo di Pierfrancesco ebbe, secondo l'anonimo Magliabechiano, un privato codice dantesco, splendidamente miniato dal suo prediletto pittore<sup>44</sup>.

Però l'assortimento dei personaggi, e dunque tutta l'allegoria, costringe ad una ulteriore riflessione: perché scegliendo di rappresentare la sola arte Retorica, accompagnata dalle figure simboliche appena indicate (Poesia, Ermeneutica, Filologia, Genio o Ispirazione poetica, riunite nel segno di Armonia), si altera il programma tradizionale delle arti, completamente riorientato nel segno di un'idea di Filologia: certo coerente con lo straordinario elogio pronunciato da Apollo, conscio del privilegiato rapporto di questa Ars con le Muse e con la poesia, oltre la morte e le coercizioni del potere (I, 16, 6, Dicit):

est igitur prisca generis doctissima virgo  
conscia Parnaso, cui fulgent sidera coetu,

<sup>44</sup> R. Lightbown, *Sandro Botticelli*, trad. francese, Paris, 1989, pp. 282 e 294. Per l'idea di Furore divino presso Landino e Poliziano e soprattutto per una interpretazione che riconosce nel quadro della Calunnia di Apelle una pittura ideata da Poliziano come difesa della poesia: S. Meltzoff, *Botticelli, Signorelli and Savonarola. Theologia poetica and painting from Boccaccio to Poliziano*, Firenze, 1987, pp. 20 e 78.

cui nec Tartareos claustra occultare recessus,  
nec Iovis arbitrium rutilantia fulmina possunt.

Così questa tavola diventa il manifesto dello strappo nella tradizionale gerarchia delle arti liberali e il segno della rifondazione di un canone più avanzato, proprio negli stessi anni in cui, per citare Carlo Dionisotti, «la splendida filologia di Poliziano» si impone al centro del quadro culturale<sup>45</sup>. Allora il giovane docente dello Studio fiorentino inaugurò la serie di corsi in cui esordì accostando un manuale di retorica ad un testo poetico e, segnando l'inizio di una «nuova filologia», lesse, nel 1480-81, Quintiliano, *Institutio* con Stazio, *Selve* e, l'anno successivo, la pseudociceroniana *Rethorica ad Herennium* con Ovidio, *Fasti* ed *Epistola di Saffo a Faone*<sup>46</sup>.

Lorenzo di Pierfrancesco (1458-1503), iscritto allo studio negli ultimi anni '70 e privatamente discepolo dell'erudito Giorgio Antonio Vespucci, partecipò di queste novità se da Poliziano stesso ebbe in dedica la *Selva Manto*, prolusione al corso 1483-84, consacrato al Virgilio bucolico; e fu destinatario di un epigramma che vale la pena di citare perché i fiori della primavera evocano la varietà dei carmi di Marullo:

Nec tota prata coloribus novum ver  
Pingit, lassula cum riversa hirundo,  
quam carmen varium tui Marulli est<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Nelle serie dei Tarocchi del Mantegna alle sette arti liberali si affiancano ormai Poesia e Filosofia: Heydenreich, *La ripresa «critica»*, cit., p. 272. Utili osservazioni sul maggiore apprezzamento della poesia di Poliziano, fino quasi ai nostri giorni in C. Dionisotti, *Calderini, Poliziano e altri*, in «Italia medioevale e umanistica», 11 (1968), pp. 151-179.

<sup>46</sup> V. Branca, *Poliziano*, cit. p. 86. Per quel che riguarda il passo di Ovidio *Fasti*, sempre richiamato come fonte per le vicende di Cloris-Flora si può osservare che in quell'anno Poliziano, non particolarmente interessato al mito, si limitò a raccogliere, in V, 195, attestazioni da Marziale, Giovenale, Tibullo, Lucrezio e Persio, soprattutto attento all'istituzione delle feste e dei *Florales ioci*: A. Poliziano, *Commento inedito ai Fasti di Ovidio*, a cura di F. Lo Monaco, Firenze, 1991, pp. 386-88 (Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. Studi e Testi, XXIII). Sul metodo adottato negli anni '80, e sullo studio di Quintiliano e dei suoi precetti retorici: P. Godmann, *Poliziano's Poetics and Literary History*, in «Interpres», 13 (1993), p. 130.

<sup>47</sup> Gli epigrammi per Lorenzo sono pubblicati da I. del Lungo, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite di A. Ambrogini Poliziano*, Firenze, 1867, pp. 124-25; notizie sul committente, ancora in contatto con Botticelli nel 1495 quando quest'ultimo sale a Cafaggiolo «a dipingere certe cose al Lorenzo» in G. Pieraccini, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo*, I, Firenze, 1947<sup>2</sup>, pp. 385-387 e soprattutto in A.F. Verde, *Lo studio fiorentino. 1473-1503. Ricerche e documenti*, III: *Studenti «Fanciulli a scuola» nel 1480*, I, Pistoia, 1977, pp. 568-69.

Ne consegue che i principali indiziati per l'introduzione a questa formidabile esaltazione della moderna Filologia, siano lo stesso Medici – anche in proprio poeta volgare – e il suo precettore: non però il Poliziano delle *Stanze*, negli anni della Giostra, ma l'innovatore e polemico docente dello Studio, aspro anche nei confronti dei metodi precedenti, come rivelano gli attacchi contro il Calderini. Più precisamente l'allestimento dei corsi di retorica e gli esercizi su Quintiliano e Cicerone resero necessarie le ricerche estese di codici e i confronti con il retore africano, citato anche nelle successive *Centurie*; d'altra parte, ancora nei primi anni '90, la fonte della *praelectio* intitolata *Panepistemon* è proprio Marziano Capella, per le sezioni dedicate a Retorica, Grammatica e Logica<sup>48</sup>.

Quindi, nella Firenze dei Medici, intenta a chiedersi «che cosa sia poesia, et poeta», fra la critica dantesca di Cristoforo Landino e l'innovatrice filologia del Poliziano, nutrito insieme di poesia e di erudizione, può bene collocarsi il solenne trionfo di una disciplina già esaltata dal neoplatonico Marziano: perché *conscia Parnaso, degna di scandere coelum*.

Contemporaneamente il ricordo di una cerimonia altamente simbolica, che l'ultima età carolingia consegnava, ancora singolarmente attuale, e suscettibile di nuove interpretazioni, al pieno Rinascimento degli anni di Lorenzo, era definitivamente condannato quando, rifatto completamente un programma iconografico, la giovane Arte non ebbe più in dono le sette *virgines dotales* ma la sola Retorica, accompagnata dai segni nobilissimi dell'ermeneutica<sup>49</sup> e della poesia; la volontà di rifondazione

<sup>48</sup> A. Wesseling, *Poliziano and the Ancient Rhetoric: Theory and Practice*, in «Rinascimento», II s., 30 (1990), pp. 191-204; esprime meraviglia per questa fonte F. Braccacci, *L'enciclopedia umanistica e la musica. Il «Panepistemon» di Angelo Poliziano*, in «Rinascimento», 33 (1993), pp. 93-109, alla p. 95 n. 7. Per la poetica di Poliziano: P. Laurens, *La Poétique du Philologue: Les Miscellanea de Politien dans la lumière du premier centenaire*, in «Euphrosyne», 23 (1995), pp. 349-367. Per il più generale uso di Marziano Capella nelle lezioni accademiche basti rinviare a A. Brenta, *Discorso sulle discipline per l'inaugurazione dell'anno accademico nello studium urbis*, a cura di M. Campanelli, Roma, 1995, pp. 9-10.

<sup>49</sup> Sulla figura di Mercurio si possono addensare molti valori simbolici, ricordando pure le equivalenze stabilite con Hermes Trismegistus da Marsilio Ficino; per questo tema da ultimo: E. Berti, *Osservazioni filologiche alla versione del Filebo di Marsilio Ficino*, in *Il Filebo di Platone e la sua fortuna, Atti del Convegno di Napoli. 4-6 novembre 1993*, a cura di P. Cosenza, Napoli, 1996, pp. 93-167. Preferisco l'equivalenza Mer-

e la speciale immaginazione di Botticelli, guidata dalle inquiete sensibilità di una cultura che voleva ormai sconvolgere completamente le istituzioni e la gerarchia delle discipline, provocò il collasso.

Se la celebrazione massima di Marziano Capella coincide – al termine di una luminosa carriera nella scuola – con il momento di sconnesione del suo sistema, il quadro di Botticelli significa anche il congedo dalla cultura europea di un autore poco dopo coinvolto nella furibonda polemica accesi nel 1512-13, fra il tradizionalista neoplatonico Gian Francesco Pico e la nuova generazione, decisa a far strage di mitografi e di favolisti, con la censura definitiva di Sidonio, Fulgenzio e Marziano<sup>50</sup>. Magazzino di memorie erudite, attraente solo per rappresentazioni teatrali<sup>51</sup>, il retore africano, con la sua obsoleta classificazione delle arti, fu confinato nel limbo degli autori di una *littérature inconnue*, insieme a tutte le sue divinità, che riusciranno a mantenersi vive produttrici di immagini soltanto se già consegnate ai versi più suggestivi dell'aurea tradizione classica.

A sua volta, nella Firenze degli anni '80, la splendida Retorica ornata di metafore – i segni di una seduzione intellettuale che aveva potentemente turbato i vecchi dettatori: «mulceo dum loquor vario vestita colore»<sup>52</sup> – aveva inaugurato una diversa stagione, raggiungendo un punto di non ritorno; raccolta da un testo dove indossava, per così dire, il suo abito da lavoro, una tela ornata di *figurae*, ne usciva definitivamente, rivestita di fiori, per essere resa ai futuri interpreti: nuova icona culturale in veste di Primavera.

curio/ Ermeneutica suggerita dall'importante Firenze, Bibl. Naz. Conv. supp. J.I. 28, f. 55v (sec. XV in): «Mercurius enim Hermes dicitur quia interpres. Unde peryerminias (sic) de interpretatione».

<sup>50</sup> C. Dionisotti, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze, 1968, pp. 87-130; G. Romano, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*, VI, Torino, 1981, pp. 76-80.

<sup>51</sup> G. Moretti, *I primi volgarizzamenti italiani delle nozze di Mercurio e Filologia*, Trento, 1996.

<sup>52</sup> Il cartiglio si legge nella raffigurazione della Retorica nel Cappellone degli Spagnoli in S. Maria Novella; riferito da P. D'Ancona, *Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medio evo e nel Rinascimento*, in «L'arte», 5 (1902), p. 217.