

RTP 21 m

pin a R



BERNARD BERENSON

UN
BOTTICELLI DIMENTICATO

ESTRATTO DAL I FASCICOLO - V ANNO DI "DEDALO"
GIUGNO 1924

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI & TUMMINELLI
MILANO - ROMA

RTP





RTP 21m

BERNARD BERENSON

UN
BOTTICELLI DIMENTICATO

ESTRATTO DAL I FASCICOLO - V ANNO DI " *DEDALO* "

GIUGNO 1924

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI & TUMMINELLI
MILANO - ROMA

UN BOTTICELLI DIMENTICATO.

V'è a Firenze nella Galleria dell'Accademia una pala d'altare che non è stata accolta tra le opere autografe del Botticelli secondo il sacro canone morelliano. Gli studiosi prima dei tempi del Morelli non le avevano dato molta attenzione; e i loro successori, se pure vi sono stati studiosi sfuggiti al contagio del metodo morelliano, l'hanno ignorata. Soltanto il dottor Bode, nel suo recente libro sul Botticelli, la difende. Quel che egli dice, è vero, ma non va molto lontano. La Soprintendenza fiorentina, rimaneggiando di recente le sue gallerie, ha trasportato agli Uffizi le pitture di Sandro che da anni facevano compagnia a questa pala, come l'"Incoronazione" e la tavola col Battista, San Michele e altri santi; e agli Uffizi le ha poste accanto agli altri celebrati capolavori del maestro, confessando così che essa non è

proclive a risolutamente difendere l'attribuzione pur sempre apposta sotto questo quadro ormai abbandonato al gelo della solitudine.

E pure quest'opera non è meno attraente della preferita "Incoronazione" tanto pesante e tanto poco godibile, salvo negli angeli danzanti sul cielo; nè, come io la vedo adesso, mi sembra che sia meno autentica di essa. Perchè le voltai le spalle, trent'anni or sono? Mi ricordo che ero perplesso e che non me ne andai con la coscienza tranquilla.

Ma non ho ancora detto di quale pala d'altare io parli (*pag. 19*). È la pala che viene da Sant'Ambrogio e nella quale si vede la Madonna seduta dentro una sala a volta coperta di marmo e pietra. I santi Cosma e Damiano sono inginocchiati ai piedi della Vergine; Santa Caterina e la

Maddalena stanno in primo piano, l'una a destra e l'altra a sinistra; San Francesco e il Battista restano indietro contro la parete.

Non sono mai stato cieco davanti ai pregi di questa pittura. Ho sempre ammirato la grandiosa semplicità della composizione, una piramide cioè tra colonne, e l'importanza monumentale delle figure, e la loro modellatura da statue, e la netta "linea funzionale", e il colorito gagliardo. Certo appariva opera botticelliana: ma perchè non del Botticelli? Le buone ragioni potevano essere parecchie, ma adesso penso che una sola allora bastasse al mio dubbio: che cioè il volto della Vergine e quello del Bambino non rispondevano al prototipo Botticelli. Da questo dubbio veniva il mio scetticismo anche verso le altre teste. Dovevano essere proprio del giovane Sandro, o non poteva un altro seguace del Verrocchio sotto l'influenza del Castagno averle dipinte?

Mi si può chiedere: "Come mai non vi siete accorto che i volti delle figure centrali (*pag. 20*) erano completamente ridipinti? E perchè tralasciaste di considerare questo visibilissimo fatto?"

È che allora io non sapevo intorno alle ridipinture quello che so adesso; e adesso, dopo trent'anni, ho ancora molto da imparare su questo tema scabroso. Certo anche allora ne sapevo abbastanza per capire che questa pittura, come tante altre pitture di quel tempo, molto aveva patito per mano dei restauratori; soltanto allora non sapevo misurare quanto essa avesse patito. Supponevo che il restauratore avesse sfigurato il volto della Madonna come aveva fatto con quello di San Cosma, ma non discernevo che egli era andato, di là dalla deformazione, fino all'alterazione, e che le teste della Madre

e del Bambino, quali ora le vediamo, non potevano essere state dipinte dall'artista il quale, sotto l'influsso del Verrocchio e del Castagno, aveva concepito le altre teste; anzi non potevano essere state dipinte da alcun altro artista di quel momento.

Pure il fatto è chiaro abbastanza. Quando dico chiaro, intendo dire che le ragioni sono di natura quantitativa, poste cioè fuori dell'infido terreno dell'opinione perchè non richiedono dallo studioso nessuna squisita, rara e misteriosa sensibilità o seconda vista, ma soltanto un minimo indispensabile di allenamento nel metodo archeologico.

Proprio di questo metodo noi così detti conoscitori o critici d'arte purtroppo manchiamo ancora, quasi quanto ne mancavamo trent'anni fa; e poichè io per conto mio adesso vengo più e più accorgendomi dell'importanza sua nei miei studi, prendo con piacere questa occasione per chiarire un altro aspetto del problema, almeno per quanto riguarda questa pittura sulla quale l'archeologia può gittare molta luce.

Un archeologo che abbia ben studiato il costume del Quattrocento, non potrà mancare d'accorgersi che l'acconciatura della Madonna qui non è prettamente fiorentina, ma piuttosto umbra; e che, per quel tanto che essa è fiorentina, appartiene alla fine di quel secolo mentre il resto della pittura è manifestamente più antico almeno di vent'anni.

Poichè è possibile che i miei colleghi non siano al corrente di questi fatti più di quello che io fossi fino a poco fa, oso chiedere loro di seguire il corso delle mie indagini.

La capellatura della Madonna (*pag. 21*) è spartita nel mezzo. Cioche di essa discen-



BOTTICELLI: MADONNA IN TRONO E SANTI.
FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA.



BOTTICELLI: PARTICOLARE DELLA PALA
DELL'ACCADEMIA.



BOTTICELLI: PARTICOLARE DELLA PALA
DELL'ACCADEMIA.

dono ondulate lungo le gote, ma su ciascuna orecchia essa è pettinata in pesanti volute. Ivi le trattiene una benda la quale, dopo aver girato attorno a loro e dopo essersi gonfiata in una piega che s'incurva verso la nuca, entra nel diadema come un

arco e va a finire sull'altro lato dove ripete la stessa cadenza.

Questa acconciatura in forma di cinque lobi è così rara in Firenze che io non ne ho veduti esempi fuori del piccolo gruppo di pittori minori, come i Raffaellino, ve-



SCUOLA UMBRO-FIORENTINA DEL SEC. XV.
PISA, MUSEO.

nuti a subire l'influenza perugina. L'esempio che più s'avvicina a questa foggia, è infatti in un quadro di Dresda (n. 22 del catalogo) che è opera di Raffaellino del Garbo, la "Madonna col Bambino e San Giovanni che si abbracciano" (pag. 23). Un secondo esempio, e non ne conosco altri, è la testa della dama in primo piano nella lunetta di Pisa, attribuibile a Raffaellino de Carli (pag. 22), la quale lunetta rappresenta "Nostro Signore e la Madonna che intercedono per un gruppo di penitenti". Tra gli artisti più memorabili, il solo che dipinga un'acconciatura un poco simile a questa, è Filippino Lippi, amico egli stesso di Pietro Perugino e davanti alle influenze umbre meno ribelle di quel che furono gli altri suoi concittadini. Ma anche nei dipinti di Filippino la rassomiglianza è già debole; anzi si può ridurre a un'acconciatura sem-

plicemente rigonfia sulle orecchie, quale si ritrova nei tondi Warren (pag. 24) e Simon (pag. 25), nell'"Annunciazione" della Minerva, nell'"Incontro tra Giovacchino ed Anna" che è a Copenaghen (pag. 27), negli affreschi della cappella Strozzi (pag. 28), ecc.: tutte opere posteriori almeno al 1490.

In Perugia al contrario, e, per essere più esatti, nell'opera di Pietro Vannucci abbondano esempi di quest'acconciatura, che non si vede mai in un'opera autentica di Fiorenzo o del Caporali e una volta solo in Pintoricchio, nel suo quadro cioè della National Gallery, il "Ritorno di Ulisse", che è un'opera assai tardiva. Così si è tentati di affermare che una foggia siffatta è una prova sicura di stretta adesione al Perugino. Nelle pitture del Perugino essa appare timidamente fino dagli affreschi della Sistina, che il Morelli attribuiva al Pin-



RAFFAELLINO DEL GARBO: MADONNA COL BAMBINO
E SAN GIOVANNINO - DRESDA, PINACOTECA.



FILIPPINO LIPPI: SACRA FAMIGLIA E SANTA CATERINA - LEWES, COLL. WARREN.

toricchio ma che io devo credere del Perugino. Più tardi, accomodata proprio nel modo che si vede nella tavola dell'Accademia fiorentina, essa torna quasi in ogni opera che il Perugino ha dipinta tra il 1490 e il 1500, e anche dopo. Basta che l'attento lettore scorra la "Storia" del Ven-

turi (Vol. VII, 2) oppure il libro del Bombe sul Perugino nei "Klassiker der Kunst", oppure i "Zeichnungen der Umbrier" del Fischel, per trovare quanti esempi vuole. Ne citerò alcuni tra i più perspicui: il glorioso tondo del Louvre (pag. 30); il disegno dello stesso Museo (Fischel, tav. 10); la



FILIPPINO LIPPI: VERGINE E FIGLIO.
BERLINO, MUSEO FEDERICO.

“Madonna tra due sante” che è a Vienna (pag. 31); la “Natività” di Palazzo Pitti (Bombe, 81-2); la pala d’altare che è a Chantilly (Bombe, 203); e finalmente, esempio più calzante d’ogni altro, le teste della Sibilla Eritrea e della Sibilla Cumana nel Cambio di Perugia (pagg. 32-33). Il

più fedele seguace di Pietro, Antonio da Viterbo, si può dire che non manca mai d’acconciare le teste delle sue donne in questa guisa. Si veda la “Musica” dell’Appartamento Borgia (Venturi, VII, 2, pag. 623), la “Madonna” di Berlino (ibidem, pag. 715), o la “Madonna con San Girolamo

e San Francesco" nella collezione Friedsam a Nuova York (pag. 29). E si noti che più ci avviciniamo al 1500, data approssimativa di queste teste, più l'acconciatura assomiglia a quella della pala di cui scriviamo.

In verità, guardando all'ovale di questo volto, alle sue proporzioni, alla sua espressione, quale studioso della pittura del Quattrocento penserebbe mai a dargli una data tanto antica quanto la ottava decade di quel secolo, cui visibilmente appartiene il resto del dipinto? Piuttosto un volto siffatto gli suggerirà alcuni tipi raffaelleschi umbro-fiorentini del 1515 e anche più tardi, invece dei volti nettamente Verrocchio-Castagneschi della altre figure (pagg. 34-35).

Possiamo dunque concludere: la testa della Madonna non appartiene alla pittura originale di questa tavola; una ventina e forse una trentina d'anni dopo essere stata dipinta, la tavola patì gravi danni; il restauro fu affidato a uno stretto seguace del Perugino e, poichè la testa della Vergine deve essere stata considerata troppo danneggiata per salvarla soltanto con ritocchi, egli, secondo la quasi invariabile pratica di quel tempo, vi dipinse una testa così come l'avrebbe dipinta in una pittura di sua creazione. Molto ritoccò anche le altre teste, ma di esse adesso non ci occupiamo.

Il nostro proposito era di stabilire che la testa della Madonna nella pala d'altare ora all'Accademia, la quale testa impediva a molti di noi d'attribuire l'opera al Botticelli, non fa parte del dipinto originale, e perciò possiamo astrarne ed ignorarla. La sua sfortunata presenza non deve cioè pregiudicare, come è avvenuto finora, il problema, se il resto della pittura sia proprio di mano del Botticelli.

A questo punto qualcuno potrebbe chiedere perchè non crediamo verosimile che il primo pittore della pala l'abbia lasciata non finita, abbia cioè abbandonato il lavoro prima di essere arrivato alla testa della Madonna, come avvenne nell'ultima "Epifania" dipinta da Sandro, che adesso è agli Uffizi e nella quale chiaramente si vede che l'artista non aveva nemmeno cominciato a dipingere la Madonna. Quest'esempio però è degli ultimi anni della vita del Botticelli, quando i suoi messianici programmi politici lo assorbivano ormai oltre il dovere. Si aggiunga che a una composizione come quest'"Epifania" egli poteva essersi messo, come avviene a tanti pittori d'oggi, tanto per puro passatempo quanto per desiderio di lucro. In tutti e due i casi, una volta interrotta l'opera, niente lo spingeva a compirla. Ma una pala d'altare era un caso ben differente. Senza un'esplicita commissione un artista difficilmente si sarebbe messo a dipingerla; e allora il committente avrebbe pensato lui ad insistere o ad ottenere che l'opera fosse fornita.

L'ipotesi è tutt'altro che inutile. Se l'artista che ha dipinto questa pala, è stato il Botticelli, è probabile che, prima ch'essa sia uscita dalla sua bottega, la Madonna sia stata ricopiata e usata dai suoi aiuti ai loro fini. Nessuna opera importante lasciava lo studio d'un grande maestro senza che le parti di essa più singolari ed attraenti diventassero subito preda dei divulgatori i quali copiavano, adattavano, combinavano e sfruttavano l'originale finchè durava la voga. In questa speciale tavola non v'è, mi sembra, che la Madonna capace di suggerire questo desiderio di repliche; e se noi concludiamo che original-



FILIPPINO LIPPI: INCONTRO DI GIOVACCHINO
E ANNA - COPENAGHEN, MUSEO.



FILIPPINO LIPPI: DECORAZIONE DELLA CAPPELLA STROZZI.
FIRENZE, SANTA MARIA NOVELLA.

mente essa fu proprio dipinta da Sandro, dobbiamo aspettarci di ritrovare questa figura in altre versioni.

Nè in questa aspettazione noi saremmo delusi. Appena mi apparve che la presente testa della Madonna non era quella originale, mi balenò il ricordo d'una pittura la quale deve essere stata copiata appunto dall'originale perduto.

Questa pittura è la Madonna nella col-

lezione del signor Loyd a Lockinge vicino a Oxford (*pag. 36*). La riproduzione di questa Madonna ci dispensa da particolari commenti. Vi sono piccole differenze, naturalmente, perchè le copie esatte erano rare in quei tempi non ancora meccanici. Ma in tutti i particolari più notevoli la Vergine e il Bambino, salvo, s'intende, le loro teste, sono identici nell'uno e nell'altro dipinto. E poichè le teste della pittura



ANTONIO DA VITERBO: VERGINE E SANTI.
NEW YORK, COLLEZ. FRIEDSAM.

più piccola sono totalmente botticelliane, anzi botticelliane del primo periodo, noi possiamo legittimamente concludere che esse rappresentano con fedeltà le teste che l'alunno o il copiatore vide nella nostra pala quand'era ancora nello studio di Sandro. Egli le lisciò e raddolcì un poco, come

è costume di chi copia, e dette agli occhi della Madonna quell'amabilità e gentilezza le quali fanno anche oggi le imitazioni da Sandro Botticelli più popolari, spesso, delle sue opere autentiche, e, diremmo, austere.

Ma la versione Lockinge non è la sola. Il barone Michele Lazzaroni a Parigi ne



PERUGINO: VERGINE E SANTI.
PARIGI, LOUVRE.

possiede un'altra che qui riproduciamo (pag. 37). Non ci fermiamo a studiare in sè stesse nè questa pittura nè quella di Lockinge. Qui ci basta affermare che nelle sue parti essenziali la Madonna Lazzaroni si accorda così bene con l'altra da confermare la loro fedeltà a un originale comune.

Si aggiungano due targhette di bronzo, una al Bargello ed una a Berlino (n. 65, catalogata come maniera di Benedetto da Majano, e riprodotta nella tav. XLI di "Die Italienische Bronzen") sulle quali il signor Yashiro ha richiamato la mia attenzione. Esse confermano ancora che la Ma-



PERUGINO: MADONNA E DUE SANTI
VIENNA, GALLERIA.

donna nella tavola dell'Accademia deve essere stata strettamente somigliante a quella di Lockinge.

Anche un'altra "Madonna" che nell'aprile del 1917 passò tra le mani del restauratore parigino signor Decock, giova a illuminare il problema che ci siamo posti

(pag. 38). Come si vede, il Bambino e il suo movimento non provengono dalla nostra pala; ma la testa della Vergine fu evidentemente presa da una pittura d'una maniera e d'un momento nella carriera del Botticelli così uguali a quelli della pala dell'Accademia che probabilmente quest'al-



PERUGINO: UNA SIBILLA - PERUGIA, SALA DEL CAMBIO.

tra "Madonna" ci presenta il nostro originale anche più nitidamente che quello troppo tenero che è a Lockinge, e quello troppo sentimentale che appartiene al barone Lazzaroni. Questo volto infatti, per quello che può una copia, ci rivela un carattere in piena armonia con le gravi e monumentali figure di Caterina e di Maddalena nel nostro dipinto. Anzi, prima di tutto, sentiamo che esso non è per noi un volto sconosciuto.

Dove l'abbiamo veduto prima? Dove, se

non nella stessa "Primavera"? Esso è di fatti più vicino alla Venere (pag. 39) di quel sinfonico dipinto, che alle Madonne di cui siamo venuti discutendo. L'originale deve essere stato dunque concepito nell'intervallo tra la pittura prosastica della nostra pala e la manifestazione di quella sublime visione di poesia.

A questo punto, è bene vedere quali sieno i vantaggi raggiunti dalla nostra in-



PERUGINO: UNA SIBILLA - PERUGIA, SALA DEL CAMBIO.

vestigazione. Lo studio dell'acconciatura ci ha condotti a concludere che la testa della Vergine non può essere stata dipinta dall'artista che ha dipinto il resto del quadro. In secondo luogo, il confronto con la tavola Lockinge ha provato che la nostra pala non fu lasciata incompiuta perchè la testa originale era già stata accuratamente ripetuta nei quadri Lockinge e Lazzaroni, nella targa di bronzo a Berlino e, ancora meglio, nella "Madonna" così vicina alla Venere

della "Primavera", che nel 1917 si trovava presso un restauratore di quadri a Parigi.

Ora poichè niente potrebbe essere più schiettamente botticelliano di queste teste, non troviamo più alcun ostacolo per arrivare ad affermare che la pala d'altare dell'Accademia di Firenze è una creazione della mente di Sandro, un prodotto certo del suo studio, e forse l'opera della sua stessa mano.

Niente altro in questo dipinto si oppone



BOTTICELLI: PARTICOLARE DELLA PALA
DELL'ACCADEMIA.



BOTTICELLI: PARTICOLARE DELLA PALA
DELL'ACCADEMIA.



BOTTEGA DEL BOTTICELLI: MADONNA E FIGLIO.
LOCKINGE (OXFORD), COLLEZ. LOYD.



BOTTEGA DEL BOTTICELLI: MADONNA E FIGLIO.
PARIGI, COLLEZ. LAZZARONI.



BOTTEGA DEL BOTTICELLI: MADONNA E FIGLIO.
GIÀ PRESSO IL SIG. DECOK A PARIGI.



BOTTICELLI: PARTICOLARE DELLA "PRIMAVERA".
FIRENZE, UFFIZI.

a questa conclusione, salvo quello che vi si vede di mano dello stesso restauratore che alterò la faccia della Madonna. La ridipintura della faccia del Battista è disgraziata, quella di San Cosma lamentevole: eppure essi rimangono tutti e due indiscutibilmente botticelliani. Al contrario, la te-

sta del Bambino ha un carattere cinquecentesco tanto lontano dalla testa del Bambino nel quadro Lockinge quanto in esso è lontano il volto della Madre dal volto di lei nella nostra pala.

Non abbiamo dunque che da sostituire con la nostra immaginazione nel luogo delle



BOTTICELLI: LA PALA DELL'ACCADEMIA, RICOSTITUITA
CON LE TESTE DELLA TAVOLA DI LOCKINGE.

figure centrali della pala di Firenze, quelle che possiamo ricomporre dalle Madonne Lockinge, Lazzaroni e Decock per ottenere un quadro perfettamente botticelliano del periodo verrocchiesco. È inutile che io conforti questa affermazione con altri argomenti perchè il dottor Bode nel suo "Botticelli" (da pag. 46 a pag. 48) già difende adeguatamente questa causa, almeno per quanto riguarda l'epoca e l'autore del dipinto in generale.

Abbiamo cominciato con affermazioni tanto ovvie che nessuna persona abituata al metodo archeologico può, crediamo, contraddirci. Abbiamo continuato con deduzioni e argomentazioni le quali sono forse qualcosa di più che semplici opinioni; e tutto concorda nell'assicurarci che questa pala d'altare finora tanto negletta nell'Accademia di Firenze, nonostante le ridipinture e i rifacimenti, è un'opera botticelliana dell'ottava decade del quindicesimo secolo. Ma nè l'archeologia nè alcun processo dialettico hanno la forza d'arrivare a dirci se si tratti d'un'opera autografa di chi ha creato la composizione, o solo di una diligente versione della sua bottega.

A questo punto deve soccorrerci l'esperienza del conoscitore. E per esperienza del conoscitore io intendo il senso d'essere alla presenza d'una data personalità artistica, il quale senso viene solo da una lunga intimità con essa. E, poichè l'uomo è sempre soggetto a illusione, questo senso deve poter resistere a tutti gli sforzi che tentino di scacciarlo. Se nessun fatto e nessuna argomentazione lo abolisce, allora noi siamo liberi di affidarci ad esso.

Qui è utile il "morellismo" perchè esso è soltanto un'archeologia più raffinata

e sottile di quella che abbiamo usata finora. Esso è però uno strumento così delicato che richiede da chi lo usa una sempre fresca abilità e un elaborato allenamento; se no, più spesso di quel che si creda, lo strumento si piega e si torce nella mano stessa di chi lo adopera. Peggio, in un modo ben misterioso acceca, alla fine, e gela lo stesso sperimentatore. Questa pala d'altare è appunto un'opera dove mani, orecchie, panneggi, ecc., non possono essere interrogati senza una grande circospezione; e anche allora le risposte sono dubbie. Alla fine, noi ci troviamo nuovamente costretti a rifugiarsi nel nostro "senso del Botticelli". Solo così facendo appello al socratico demone che ho dentro me, io non esito a dichiarare quest'opera un'opera autografa del grande maestro. Del grande maestro: ma è, per ciò solo, una grande opera? Fissandola a lungo io potrei ipnotizzarmi fino a credere che proprio lo sia. V'è tanto da dire per spiegare, per palliare, per lodare. In ogni modo, essa deve rimanere una rispettabile ed encomiabile opera, anche se non è un'opera di grande ispirazione. È insomma una mirabile macchina accademica (e anche per questa ragione noi morelliani, cioè romantici o niente, non potremmo ammetterla nel puro canone botticelliano) la quale può anche ricordare l'abilità d'un Ghirlandaio, d'un Andrea del Sarto, d'un Carracci. E per evitare controversie, taccio di paralleli anche più vicini ai nostri tempi.

BERNARD BERENSON.

P.S. - M'è venuta l'idea d'imitare gli archeologi i quali, per esempio, al posto della patetica testa d'Aristogitone nel celebre gruppo dei Tirannicidi che è a Napoli, hanno ricollocato la testa arcaica. Ed ecco, nella pala di Sant'Ambrogio, al posto della testa della Madonna, ho collocato la testa che è nel dipinto di Lockinge (pag. 40). Il risultato mi sembra persuasivo.