

PAOLA VENTRONE

**Simonetta Vespucci e le metamorfosi
dell'immagine della donna
nella Firenze dei primi Medici**

A stampa in
Giovanna Lazzi, Paola Ventrone, *La nascita della Venere fiorentina*,
Firenze, 2007, pp. 7-49.

Distribuito in formato digitale da
«Storia di Firenze. Il portale per la storia della città»
<<http://www.storiadifirenze.org>>

SIMONETTA VESPUCCI
E LE METAMORFOSI DELL'IMMAGINE
DELLA DONNA NELLA FIRENZE
DEI PRIMI MEDICI

Paola Ventrone

SIMONETTA VESPUCCI:
CREAZIONE E PERSISTENZA
ICONICA DI UN MITO

È sufficiente una ricerca su Internet alla voce Simonetta Cattaneo Vespucci per cogliere la persistenza iconica del ricordo di questa fanciulla, morta di tisi all'età di 23 anni, nell'aprile del 1476, vale a dire nel periodo di ascesa della cultura neoplatonica nella Firenze di Lorenzo de' Medici¹. Ciò che appare singolare, in queste moderne citazioni, è la durezza di un mito di bellezza femminile fondato più sulla pura idealizzazione estetica e sul fascino squisitamente letterario della morte prematura, che su una reale conoscenza del personaggio e del contesto storico che ne vide la breve esistenza e la trasformazione in icona².

Per questo proprio di icona si deve parlare, perché l'immagine della ninfa Simonetta, come viene poeticamente definita dal Poliziano nelle *Stanze*, ma oserei aggiungere già prefigurata nella *Elegia* in morte di Albiara degli Albizzi e nell'Euridice della *Fabula di Orfeo*, e come viene figurativamente inventata dal pennello del Botticelli nei dipinti mitologici e allegorici, va al di là di qualsiasi storicità e di qualsiasi convenzione sociale: con la casta nudità esibita senza il velo degli abiti da casa o da cerimonia; con i capelli compostamente agitati dal vento in contrasto con le elaborate e plastiche acconciature del tempo; con l'assunzione di pose del tutto astratte dai comportamenti che, dalle donne delle famiglie dei grandi mercanti fiorentini, la società si sarebbe potuta aspettare.

L'immagine della ninfa cui il Botticelli donò le sembianze idealizzate di Simonetta non fu, dunque, solo un emblema del recupero figurativo della cultura antiquaria, come sosteneva Aby Warburg, ma fu una vera e propria 'invenzione' pensata per esprimere un'idea non meramente estetica

¹ Per la fortuna letteraria e pubblicitaria di Simonetta in età moderna, da Gabriele D'Annunzio al logo di Legambiente, si vedano le informazioni riportate da R. FARINA, *Simonetta. Una donna alla corte dei Medici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, in particolare pp. 36n e 109-113. Questa biografia non è, però, sempre attendibile nell'interpretazione delle fonti che talvolta vengono forzate in toni eccessivamente romanzati e romantici.

² Per la sua biografia storica si vedano, invece, la voce di N. MINEO, *Cattaneo, Simonetta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, [da ora in poi *DBI*], vol. 22, p. 485 e la monografia di I. TOGNARINI, *L'identità e l'oblio. Simonetta, Semiramide e Sandro Botticelli*, Milano, Electa, 2002.

ma filosofica e politica insieme, e per rappresentare, proprio come una sintesi iconica, la elitaria cultura neoplatonica coltivata e maturata nella Firenze laurenziana degli anni '70-'80: quella stessa cultura che la congiura dei Pazzi del 1478 rese repentinamente e tragicamente superata nel volgere di breve tempo³.

Vediamo, dunque, nel corso del Quattrocento, cioè nel periodo di consolidamento del regime oligarchico guidato dalla Parte Guelfa e di progressiva affermazione dell'egemonia medicea, quali comportamenti femminili fossero richiesti e accettati dalla società maschile, e come e perché si poté arrivare alla definizione di un modello femminile così poco rispondente alla realtà storica come quello di Simonetta.

³ Per un quadro complessivo della politica culturale del Magnifico si veda M. MARTELLI, *La cultura letteraria nell'età di Lorenzo*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, a cura di G.C. GARFAGNINI, Firenze, Olschki, 1992, pp. 39-84.

LA DONNA NELLA FIRENZE
MERCANTILE OLIGARCHICA:
ALESSANDRA DE' BARDI

Il ruolo sociale e domestico della donna nella Firenze del primo Quattrocento nulla ha a che vedere con le ardite e piccanti situazioni narrate nel *Decameron* boccacciano, probabilmente frutto di una reazione vitale ed edonistica alla peste nera del 1348 che conferiva una storicità apparente a comportamenti propri più della tradizione novellistica orale, che di usi sociali veri e propri. Le notizie riportate in cronache, epistolari privati, libri di ricordanze, trattati sulla famiglia, disegnano, invece, la figura di una donna sottomessa al padre e al marito, dedita alla cura della famiglia e della casa, perno nella gestione dell'economia domestica. Una donna devota e pudica, il cui destino, tendenzialmente diviso, per le fanciulle più agiate, fra la prospettiva del matrimonio e quella del convento, era deciso dal patriarca capo-famiglia in base alle esigenze finanziarie e politiche della consorteria di appartenenza⁴. In una città repubblicana, il cui governo si reggeva su un complicato sistema di equilibri di alleanze e opposizioni fra le famiglie più facoltose e influenti, il nuovo legame che si veniva a stabilire con le nozze serviva, infatti, a stringere *ex novo* o a rinsaldare rapporti fra lignaggi diversi, oppure ad accedere ad un livello sociale superiore attraverso il nuovo parentado e perfino a porre fine alle faide e alle inimicizie che dividevano gli esponenti di fazioni avversarie⁵.

Non a caso i rari episodi di nozze contratte in autonomia, se non addirittura in contrasto, rispetto alla strategia delle alleanze parentali diventavano oggetto di narrazione aneddótica o novellistica, come la *Storia di Ippolito Buondelmonti e Lionora de' Bardi* (tratta da un racconto attribuito a Leon Battista Alberti e largamente circolato manoscritto e a stampa), che narra di come i due giovani Ippolito e Lionora, pur appartenendo alle famiglie nemiche dei Buondelmonti e dei Bardi, avessero deciso di sposarsi in segreto per non dover rinunciare al loro amore e fossero infine riusciti a

⁴ Su questi argomenti si veda C. KLAPISCH-ZUBER, *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

⁵ L. FABBRI, *Alleanza matrimoniale e patriziato nella Firenze del '400. Studio sulla famiglia Strozzi*, Firenze, Olschki, 1991; e A. MOLHO, *Marriage Alliance in Late Medieval Florence*, Cambridge Mass. – London, Harvard University Press, 1994.

far riconoscere la propria unione dal podestà. Una fronte di cassone dipinta verso la metà del XV secolo da Giovanni di ser Giovanni detto Scheggia, il fratello di Masaccio, rappresenta una fedele raffigurazione degli episodi principali della vicenda: la scoperta e la cattura del giovane mentre cerca, di notte, di raggiungere la sposa arrampicandosi dalla finestra della sua casa; la sentenza emessa dal magistrato dopo aver ascoltato la giovane, presentatasi per spiegare la vicenda e per salvare il marito dalla forca; il momento in cui lo sposo va a prendere la sposa per portarla a casa propria accompagnato dai servi con il cavallo bianco adornato da fini bardature dorate e il forziere decorato, il cassone appunto, contenente i doni nuziali (fig. 1)⁶.

Oltre alle responsabilità domestiche, per le donne aristocratiche il matrimonio comportava anche obblighi di carattere sociale che potremmo definire “di rappresentanza”, quali la partecipazione a balli e a conviti. Sebbene considerati moralmente disdicevoli dalla Chiesa, sia perché potevano indurre in tentazioni lascive, sia perché, derogando alle proibizioni delle leggi suntuarie, consentivano abbigliamenti lussuosi che sollecitavano il peccato della vanità, essi erano tuttavia tollerati in quanto necessari all’immagine e al prestigio delle famiglie, come ben comprese Antonino Pierozzi, arcivescovo di Firenze dal 1436 al 1459. Da attento osservatore della società cittadina, e da acuto interprete delle sue esigenze, egli seppe, infatti, improntare il proprio apostolato sulla capacità – e sulla ferrea volontà – di mediare fra le regole comportamentali prescritte dalla morale cristiana e le convenzioni richieste dai rapporti sociali. Ne sono una testimonianza eloquente i consigli spirituali da lui indirizzati a Dianora Tornabuoni – moglie di Tommaso Soderini e sorella di Lucrezia madre di Lorenzo de’ Medici – nell’*Opera a ben vivere*, un trattatello edificante composto fra il 1450 e il 1454:

Quando voi fussi invitata ad alcuno convito di nozze o di balli, o d’andare a vedere feste, o giostre, o altri spettacoli, o d’andare a sollazzo con altre donne vane, come se ad orti, o ad altri luoghi per ispasso, o simili cose; tutte queste cose, figliuola mia, vi nego e vieto e contradico, e comandovi in virtù di santa obbedienza, che non vi dobbiate andare; eccetto che se voi credessi n’avesse a uscire scandalo o disonore del vostro marito, in questo caso lo lascio nella vostra discrezione e sopra l’incarico della vostra coscienza. [...]

Ma se credete che, per non volere andare, avesse a uscire scandalo, o indegnazione verso lo sposo vostro con voi, o altro notevole scandalo, andatevi. E quando vedete quella vanità di suoni o di balli, o d’altre vanità, ingegnatevi di recare ogni cosa a spirituale intelligenza. Reputatevi di essere in

⁶ Si veda la scheda n. 2.3. di M. SFRAMELI in “*Le tems revient*” – “*Il tempo si rinnova*”. *Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. VENTRONE, catalogo della mostra, Milano (Cinisello Balsamo), Silvana editoriale, 1992, p. 152.



1. Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia, *Le nozze di Lionora de' Bardi e Ippolito Buondelmonti*, fronte di cassone, particolare, già collezione Alberto Bruschi di Grassina.

paradiso e di udire i suoni delli angeli, e quelli balli e canti repute siano quelli cori delle sante Vergini, le quali ballino e danzino dinanzi al trono dell' Agnello immacolato, andando con festa e gaudio e canti ad offerire le loro corone dinanzi a Dio, come dice San Giovanni nella Apocalisse⁷.

L'arcivescovo, che non esitava poche righe più avanti a condannare le donne che avevano l'abitudine di passare il tempo affacciate alla finestra o alla porta di casa per guardare e farsi vedere⁸, dimostrava invece, rispetto alle feste, una non comune elasticità nel comprendere le convenzioni sociali del tempo (comprensione che non era, tuttavia, indice di maggiore indulgenza morale), e nel venire incontro alle necessità imposte dagli equilibri politici cittadini.

⁷ *Opera a ben vivere di Sant'Antonino dell'ordine dei predicatori, arcivescovo di Firenze*, con prefazione del p. L. FERRETTI, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1923, pp. 155-156, con lievi interventi sulla punteggiatura.

⁸ «E questo medesimo, figliuola mia, vi dico dello stare il dì o la sera in sull'uscio a farsi vedere o a vedere altrui, come oggidì fanno molte donne, che voi ve ne guardate quanto potete [...]. Similmente anco non mi contento che stiate alle finestre a vedere chi passa, e meno che potete vi fate ad esse»: *ivi*, p. 157.

In effetti la partecipazione delle donne ai balli non era un mero passatempo, o meglio una “perdita di tempo” come avrebbe detto Sant’Antonino, ma un modo per esibire i comportamenti appresi e coltivati nell’educazione familiare delle fanciulle e, nel caso delle giovani ancora nubili, una delle rare occasioni di esibire in pubblico le proprie doti e di mostrarsi in abiti più sontuosi degli usuali panni quotidiani⁹, come si apprende, ad esempio, da un ricordo del vinattiere Bartolomeo del Corazza, un osservatore particolarmente curioso e attento delle cerimonie cittadine:

A dì 2 di febraio [1421] una brigata di giovani cittadini feciono una ricca e bella festa di ballare: in su la piazza de’ Signori feciono uno steccato grandissimo; feciono due doni: una girlanda di cremisi in un bastone grosso, éntrovi un fermaglietto, e quella si donò a chi meglio danzò de’ giovani: e una grilandetta a modo d’una coroncina d’ariento, o vero collare: e quella donavano a chi meglio danzava delle giovani e fanciulle. Elessono quattro donne che avessino a giudicare l’onore delle donne, e stettono a sedere alte come giudicatori; e così elessono chi avesse a giudicare quello de’ giovani. Quello delle donne dierono alla figliuola di Filippo... d’Amerigo del Bene, e quello degli omeni al figliuolo di Berardo Berardi. Questa brigata furono 14, e vestirono di chermisi foderati di dossi di vaio, e rimbocato di fuori più di mezzo braccio, con un grillo grande di perle in sul braccio manco, con cappucci grandi frappati bianchi, rossi e verdi, e calze divise con nuove divise bianche e rosse e verde, ricamate di perle. El Signor fu ... d’Agnolo di Filippo di Ser Giovanni; venne con un vestire di chermusi spandiente, aconcio a sedere dalla Mercatantìa, molto signorilmente con molti capoletti e tapeti. E per molto ballare dierono due volte bere con confetti: venivano giovani 22 con 22 confettiere piene di tregea e pinochiati, e con nobili vini, e poi l’ultima volta, cioè la terza volta, con zuccherini¹⁰.

L’uso, in simili circostanze, era dunque quello di addobbare una loggia o, come in questo caso, una piazza¹¹ per tenervi danze che potevano o celebrare avvenimenti importanti per la città, o accogliere ospiti stranieri di riguardo, oppure allietare feste nuziali. In queste occasioni i luoghi aperti

⁹ Le danze confacenti al decoro delle fanciulle di costumi onorati erano composte generalmente da movimenti lenti e misurati, mentre il ballo saltato era prerogativa delle giullaresse: cfr. R. DAVIDSON, *Storia di Firenze*, Sansoni, Firenze 1973, vol. VII, p. 576; ma si veda anche, per le danze cortigiane, *Mesura et arte del danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, a cura di P. CASTELLI, M. MINGARDI, M. PADOVAN, Modena, Gualtieri, s.d. [ma 1988].

¹⁰ *Diario fiorentino di Bartolommeo di Michele Del Corazza. Anni 1405-1438*, a cura di G. O. CORAZZINI, «Archivio storico italiano», s. V, XIV (1894), pp. 233-298, ma si veda anche la più recente edizione di B. DEL CORAZZA, *Diario fiorentino (1405-1439)*, a cura di R. GENTILE, Anzio, De Rubéis, 1991, dalla quale è tratta la citazione, pp. 66-67.

¹¹ Si tratta, infatti, del lato nord di piazza della Signoria, dove si trova ancor oggi il palazzo del Tribunale di Mercatanzia, che offriva, evidentemente, uno spazio sufficientemente ampio, ma al contempo circoscritto, per poter innalzare e addobbare un palco.



2-3.

Apollonio di Giovanni, Bottega, *La generosità di Scipione*, fronte di cassone, Londra, Victoria and Albert Museum.

Marco del Buono Giamberti e Apollonio di Giovanni, *La storia di Esther*, fronte di cassone, New York, The Metropolitan Museum of Art.

venivano ornati come saloni interni, con arazzi, tappeti, spalliere, credenze, palchi e palchetti per gli invitati e per i musicisti, creando un singolare effetto di proiezione esterna degli ambienti esclusivi delle ricche dimore mercantili. Di tali apparati rimangono numerose testimonianze iconografiche conservate, soprattutto, dalle fronti di cassone quattrocentesche: una produzione pittorica che per il proprio valore celebrativo – si trattava, come abbiamo visto precedentemente a proposito del dipinto dello Scheggia, di forzieri destinati a conservare il corredo delle spose novelle – si prestava ad accogliere dettagli sontuosi e immagini evocative delle feste coeve (figg. 2-3)¹².

Il ruolo cerimoniale svolto dalle fanciulle e dalle donne fiorentine in queste feste appare, in tutta evidenza, in una delle *Vite* composte dal famoso ‘cartolaio’ Vespasiano da Bisticci negli anni ottanta del Quattrocento,

¹² Sui cassoni fiorentini, oltre all’ormai classico P. SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig, Hiersemann, 1915, si veda anche lo studio monografico, dedicato ad una delle maggiori botteghe che a Firenze producevano questi manufatti, di E. CALLMAN, *Apollonio di Giovanni*, Oxford, Clarendon Press, 1974.

quella dedicata ad Alessandra de' Bardi: unica biografia femminile, aggiunta a una folta galleria di ritratti maschili, che descrive, le virtù muliebri coltivate all'inizio del secolo nelle famiglie della vecchia oligarchia, rilevandone il contrasto a paragone con gli usi più lassisti correnti ai tempi dell'autore, nonostante gli strali lanciati dalla predicazione savonaroliana della quale si avvertono chiari gli echi. La giovane donna, discendente da uno dei più facoltosi e influenti casati della città, era andata sposa, nel 1432, a Lorenzo di Palla Strozzi, anch'egli cittadino di primissimo rilievo nella Firenze pre-medicea: secondo il biografo, per non dire l'«agiografo», entrambi gli sposi erano stati eletti dalle rispettive famiglie come i più degni di instaurare l'unione fra i due illustri lignaggi¹³.

Alessandra, dunque, era stata allevata dalla madre secondo i più tradizionali principi educativi dell'aristocrazia mercantile fiorentina: principi che concordano fedelmente con i consigli indirizzati dall'arcivescovo Antonino a Dianora Tornabuoni qualche anno più tardi, ma pur sempre nel medesimo clima culturale. La fanciulla, scrive Vespasiano: «non fu cosa che non volesse imparare [...]. Rarissime volte era veduta all'uscio o a finestra, sì perché non se ne diletta, il simile perché occupava il tempo in cose laudabili. Menavala la madre il più dei dì, la mattina a una grandissima ora, a udire la messa, tutte col capo coperto e col viso ch'appena si vedevano»¹⁴, e per questa sua educazione «tutti i parenti e gli amici di messer Palla [Strozzi] si accordarono si togliesse [in moglie] l'Alessandra per Lorenzo, per la più degna della città di tutte le parti»¹⁵.

Le doti femminili della giovane sposa ebbero modo di rivelarsi pubblicamente, a onore e vanto sia della sua famiglia che dell'intera città, nel 1432, proprio in occasione di un ballo organizzato dal Comune sulla piazza dei Signori, per accogliere gli ambasciatori dell'imperatore Sigismondo di Lussemburgo, allora di passaggio in Italia. Alessandra, infatti, si distinse da tutte le altre invitate alla festa per la squisita educazione dimostrata nel ricevere gli ospiti di riguardo, nell'intrattenerli con amabile conversazione, nel servirli delle confetture dolci solitamente offerte in queste circostanze, nell'accompagnarli compostamente nelle danze:

¹³ Si veda anche la voce, quasi interamente dedotta dalla biografia del Bisticci, di A. ALESSANDRINI, *Alessandra de' Bardi*, *DBI*, vol. 6, pp. 277-278.

¹⁴ Ho sott'occhio l'edizione Vespasiano Da BISTICCI, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, Firenze, Società editrice Rinascimento del libro, 1938-XVI, pp. 562-63, con lievi interventi nella punteggiatura in questa e nelle citazioni che seguiranno.

¹⁵ Ivi, p. 565, corsivo mio. Il termine «parti» va qui inteso, ovviamente, nel senso politico di 'partito', 'fazione', 'clan'.

Fu messa l'Alessandra, per la più bella e la più onesta tra ogni cosa vi fusse, allato al primo ambasciatore. [...] Ognuno si meravigliava della destrezza dell'Alessandra, quanto sapeva fare ogni cosa bene. Ballato per lungo spazio, fu ordinata una bellissima collezione, e fuori dell'ordine di portare le collezioni in simili feste. Per la sua destrezza fu ordinato che la Alessandra pigliassi in mano una confettiera piena di confetti e portassegli lei agli ambasciatori, con una tovagliuola di rensa in sulla spalla. Pigliolla, e con una ismisurata gentilezza la porse agli ambasciatori, sempre facendo reverenza con inchini fino in terra, naturali e non sforzati, che pareva che non avessi fatto mai altro. Piacqueno i suoi modi e costumi mirabilmente agli ambasciatori e a tutti i circostanti. Posto giù i confetti, prese le tazze del vino e fece il simile, e tutto fece in modo che pareva l'avessi fatto sempre, e non pareva allevata con donna inesperta, ma con prudentissima, ch'insino a ogni minima cosa gli aveva insegnato¹⁶.

Ho voluto riportare un ampio stralcio della lunga descrizione di Vespasiano in quanto considero la sua testimonianza significativa per più riguardi. In primo luogo perché sottolinea l'importanza di un'educazione femminile non solo moralmente irreprensibile, ma anche versatile in ogni genere di incombenza sia nella vita casalinga, sia nel cerimoniale pubblico; in secondo luogo perché evidenzia la centralità della donna come depositaria e perno della buona conduzione familiare e, di conseguenza, della ricchezza e del decoro dei mercanti; infine perché rileva la natura ancipite delle donne fiorentine, mogli e figlie di imprenditori facoltosi, che, in questa prima metà del Quattrocento, cercavano di coniugare il loro ruolo più tradizionalmente domestico con una nuova immagine improntata a gusti e a gesti aristocratici mutuati dal modello cortigiano e cavalleresco. In quest'ultima direzione, in particolare, è da notare la fine osservazione del Bisticci a proposito dell'abilità di Alessandra nel servire gli ambasciatori tenendo «una tovagliuola di rensa in sulla spalla», perché il dettaglio, apparentemente secondario, denota, invece, la capacità della fanciulla di svolgere un compito cerimoniale considerato prettamente maschile dall'etichetta cortigiana, che prescriveva ai rampolli dei casati cittadini di servire da paggi in livrea e, per l'appunto, con un pregiato tovagliolo di lino fiammingo appoggiato sulla spalla (la «tovagliuola di rensa», cioè di Reims), in occasione di nozze e conviti, come ben si vede nelle due schiere di giovani in primo piano, sulla destra e sulla sinistra, del dipinto

¹⁶ Ivi, pp. 566-567. Su questo ballo e sui suoi significati politici e sociali si vedano anche le osservazioni di R.C. TREXLER, *Public life in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1980, pp. 236-38 (le pp. 223-261 sono state tradotte, con il titolo *Il rituale della celebrazione: le forme cavalleresche e la Festa di San Giovanni*, in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di R. GUARINO, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 71-119).



4. Sandro Botticelli, *Storie di Nastagio degli Onesti*, Madrid, Museo del Prado.

botticelliano raffigurante il *Banchetto di nozze di Nastagio degli Onesti*, quarto pannello della serie realizzata per il matrimonio di Giannozzo Pucci con Lucrezia Bini nel 1483 (fig. 46 a pag. 113), e come si apprende dalle descrizioni coeve, fra le quali ricordo solo, a titolo di esempio, il banchetto organizzato in palazzo Medici in onore di Eleonora d'Aragona, di passaggio a Firenze nel 1473 per recarsi a Ferrara dove avrebbe sposato il duca Ercole I d'Este. In quella occasione, infatti, la stessa principessa ricorda in una lettera che «Lorenzo e Giuliano servéro [a tavola] da scuderi» in segno di deferente omaggio e ospitalità¹⁷.

¹⁷ Cfr. C. FALLETTI, *Le feste per Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara (1473)*, in *Teatro e culture della rappresentazione* cit., pp. 121-140: p. 134 (il saggio era stato originariamente pubblicato in *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti del '400*, Atti del VII convegno del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, Viterbo, Agnesotti, 1983, pp. 269-289). Le feste organizzate per Eleonora sono ricordate anche dal Poliziano nella elegia funebre *In Albieram Albitiam, puellam formosissimam, morientem. Ad Sismundum Stupham eius sponsum*, in Michele MARULLO, POLIZIANO, IACOPO SANNAZARO, *Poesie latine*, a cura di F. ARNALDI e L. GUALDO ROSA, Torino, Einaudi, 1976, pp. 88-105: 92-95.

LA “DAMA”

*ovvero l'idealizzazione cavalleresca
della donna nella cerimonialità degli anni Sessanta:
Marietta degli Strozzi e Lucrezia Donati Ardinghelli*

Nel decennio ‘spensierato’ della brigata del giovane Lorenzo de’ Medici, all’incirca fra il 1459 – anno della sua prima uscita cerimoniale pubblica – e il 1469 – data della sua vittoria nella giostra di carnevale, del suo matrimonio con la romana Clarice Orsini e della sua successione alla guida di Firenze dopo la morte del padre Piero –, l’ispirazione cavalleresca e cortigiana delle manifestazioni ufficiali e delle celebrazioni nuziali organizzate dagli esponenti del ceto dirigente, che fino ad allora si era mantenuta su un tenore ancora contenuto e discreto, assunse toni di evidenza sempre crescente e investì, in forme via via più esplicite, i comportamenti dei giovani appartenenti ai casati più vicini alla famiglia egemone.

A differenza dalla prima metà del secolo, nella quale la visibilità della donna era stata attentamente limitata alla sfera delle celebrazioni di rilievo pubblico o familiare, in questo fondamentale periodo di passaggio dalla cultura umanistica civile dell’età di Cosimo il Vecchio a quella spregiudicatamente neoplatonica del Lorenzo degli anni Settanta-Ottanta, i comportamenti della selezionata *élite* di sodali che frequentava i giovani Medici incominciarono a ispirarsi, non più solo idealmente ma anche operativamente, alla cultura cavalleresca. Con gusto tutto cortese le fanciulle furono, dunque, trasformate in *dame*, e la loro immagine fu filtrata attraverso gli stilemi della letteratura cavalleresca che proprio in quegli anni, con il *Morgante* di Luigi Pulci¹⁸, avrebbe raggiunto la sua veste poetica più compiuta.

«Letteratura come modello di vita», insomma, per richiamare una brillante definizione di Mario Martelli¹⁹, che prendeva le mosse da questa affermazione per commentare la produzione encomiastica in prosa e in versi composta a ricordo di una battaglia a palle di neve e di un’armegge-

¹⁸ Nell’impossibilità di dar conto della vastissima bibliografia prodotta su questo poema mi limito a rimandare a M. MARTELLI, *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*, Firenze, Le Lettere, 1996, in particolare le pp. 198-240, la cui interpretazione propone una indispensabile contestualizzazione nel clima culturale di quegli anni.

¹⁹ Ivi, p. 106.

ria giocate, durante il carnevale del 1464, da un gruppo dei più fedeli compagni della brigata laurenziana.

Il 20 di gennaio di quell'anno, alcuni fra i primi giovani della città, capeggiati da Bartolomeo Benci, sfruttarono, infatti, l'occasione di un'abbondante nevicata per organizzare uno scontro, a palle di neve appunto, davanti alla dimora di Marietta Strozzi, che rispose con ammirevole garbo dalle finestre alle quali era affacciata. Il gioco avvenne di notte, avvolto dalla suggestione del buio screziata dai bagliori delle torce, come racconta Filippo Corsini in una lettera all'amico Lorenzo de' Medici allora a Pisa:

Che spettacolo, santi numi!: la scena era adorna come si conveniva alla qualità degli attori, dalle luci di innumerevoli torce, dal clangore delle trombe, dalla soavità dei flauti. Ma a questo punto temo che il mio rozzo stile non sappia esprimere quanto in quella notte ho visto con i miei occhi. [...] Ciascuno di loro riteneva di aver fatto qualcosa di segnalato se fosse riuscito a cospargere di neve il volto di quella nivea fanciulla, tanto che tu [Lorenzo] avresti facilmente potuto dire che insomma non di un gioco alle palle di neve si trattasse, ma, con tanta brama di gloria sembravano combattere, di una gara fra arcieri a chi meglio centrasse quello che i greci chiamavano «skopos». *Quanto alla fanciulla, ella ha dimostrato con quale grazia e con quale abilità sappia condurre il gioco – non parlo della sua bellezza, a tutti nota –, talché uscì dalla prova universalmente apprezzata*²⁰.

Qualche tempo dopo la battaglia a palle di neve, il 14 febbraio, lo stesso Bartolomeo si mise a capo di un'altra brigata filomedicea²¹, per organizzare un'armeggeria davanti al palazzo della Marietta. L'iniziativa andava ben oltre il semplice gioco, coinvolgendo un numero considerevole di partecipanti (circa cinquecento fra cavalieri e scudieri stando alle descrizioni) e mettendo in moto una complessa macchina spettacolare che si sarebbe conclusa con lo scoppio di un carro rappresentante un *Trionfo*

²⁰ Cito, con abbreviazioni e omissioni, dalla traduzione di Mario Martelli, riportata ivi, p. 108. Il testo originale dell'intera lettera, in latino, si trova in P.O. KRISTELLER, *Un documento sconosciuto sulla giostra di Giuliano de' Medici*, in IDEM, *Studies in Renaissance Thoughts and Letters*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1956, pp. 437-450: 448-449, il corsivo è mio.

²¹ I giovani accompagnatori del Benci furono: Andrea Carnesecchi, Iacopo Marsuppini, Bartolomeo Bartolini, Lodovico Pucci, Piero Vespucci, Francesco Altoviti, Andrea Boni e Francesco Girolami. Sulle brigate di *iuvenes* e, in generale, sulla funzione politica dei giochi cavallereschi, si vedano TREXLER, *Public life in Renaissance Florence* cit., pp. 224-240 e 215-235; "Le tems revient" cit., *passim*; L. RICCIARDI, "Col senno, col tesoro e colla lancia". *Riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo*, presentazione di F. CARDINI, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 71-83; F. CARDINI, *L'acciar de' cavalieri. Studi sulla cavalleria nel mondo toscano e italico (secc. XII-XV)*, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 129-130.



5. *Trionfo d'Amore*, Vienna, Biblioteca Albertina, Graphische Sammlung.

d'Amore: un soggetto molto raro nella storia dello spettacolo fiorentino, probabile conseguenza e causa insieme della notevole fioritura figurativa di questo tema petrarchesco (figg. 5-6)²².

In onore della fanciulla, dunque, i giovani:

giunti a casa della *dama*, feciono la mostra. E appresso, ciascuno corse ritto in sulla sella, secondo uso d'armeggeria, con uno dardo in mano dorato. E dipoi ancora, ciascuno corse con una lancia busa, dorata; e ruppono a piè della finestra dov'era detta *dama*. La quale si mostrava in mezo di quattro torchi accesi, *con tanta graziosa onestà che una Lucrezia basterebbe*. Et fatto questo, el Trionfo era fermo sulla piazza, dirimpetto alla finestra dov'era detta

²² Il primo *Trionfo d'Amore* noto (quello di Bartolomeo Benci del '64 è il secondo) aveva accompagnato la brigata capeggiata da Lorenzo de' Medici in occasione della sua prima uscita cerimoniale ufficiale, all'età di soli dieci anni, nel 1459, per la quale rimando, oltre alla bibliografia citata nella nota precedente, a P. VENTRONE, *L'immaginario cavalleresco nella cultura dello spettacolo fiorentino del Quattrocento*, in *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, a cura di M. VILLORESI, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 191-223: 191-205. Esempi figurativi di *Trionfi d'Amore* fiorentini prossimi agli anni che qui ci interessano si trovano riprodotti in "*Le tems revient*" cit., schede 2.6., 2.8., 2.9., e *passim*.



6. *Trionfo d'Amore*, desco da parto, Londra, Victoria and Albert Museum.

dama: e al Signore [Bartolomeo Benci] fu ispiccate l'alie²³ e gittate in sul Trionfo; e in quel punto, era ordinato che a detto Trionfo s'appiccassi el fuoco: e così arse [...]. E così acesi per l'aria [i razi che v'erano su, artificiat] volavano appresso alla *dama*: alcuno n'andava in casa della detta *dama*, che si istima glien'entrassi alcuno nel cuore, per compassione del detto amante²⁴.

²³ Bartolomeo Benci indossava, infatti, un «giubone di perle ricamato di gioie, con due alie alle spalle, d'oro e più altri colori» che lo assimilavano a Cupido e che sarebbero state bruciate sul trionfo in segno di capitolazione dell'amante al cospetto della dama.

²⁴ Il brano è tratto da un anonimo ricordo in prosa, che riporta anche i nomi degli armeggiatori sopra citati, pubblicato da A. GHERARDI, *Nota dell'armeggeria fatta da Bartolomeo Benci alla Marietta degli Strozzi il 14 febbraio 1464 in Firenze*, Firenze, tip. Galileiana, 1876, per nozze Paoli-Martelli.

La descrizione di questa festa – che fu celebrata anche da un poemetto laudativo composto dal medico Filippo Lapaccini²⁵ – così è intitolata nel manoscritto che la conserva: «Notizia d'una festa fatta la notte di carnasciale per una *dama* la quale fu figliuola di Lorenzo di messer Palla degli Istrozi. La detta festa fu fatta da Bartolomeo Benci, *come innamorato di detta dama*»²⁶. Nell'opuscolo encomiastico, la “*fanciulla*” della informale e amichevole lettera del Corsini a Lorenzo era, dunque, diventata una “*dama*”, secondo la terminologia cortese ormai ampiamente diffusa dalla letteratura cavalleresca, mentre il responsabile dell'iniziativa appariva averla intrapresa “*come innamorato*” di lei. In quel “*come*” sta tutto il senso culturale e politico dell'operazione. Culturale, perché i due protagonisti della vicenda non erano amanti nella realtà, e probabilmente neppure innamorati, ma vestivano i panni di dame e cavalieri epici in una finzione squisitamente letteraria, cogliendo altresì l'occasione sia per sfoggiare abiti e gioielli altrimenti proibiti dalle severe leggi suntuarie, sia per esibire comportamenti altrettanto eccezionali rispetto ai *mores* cittadini. Politico, perché Marietta, in quanto figlia di Lorenzo di Palla Strozzi, apparteneva ad una delle famiglie fiorentine più ricche e antiche, benché in quel momento fosse tagliata fuori dalle cariche pubbliche in quanto i rappresentanti del ramo principale, Filippo e Lorenzo di Matteo, erano in esilio, e soggiornavano a Napoli presso il re Ferrante d'Aragona, del quale godevano i favori. Bartolomeo, invece, proveniva da un casato solidamente legato ai Medici, dei quali, in questa occasione, diventava, di fatto portavoce, palesando, attraverso il linguaggio simbolico dello spettacolo, la volontà della famiglia egemone di cercare nuove alleanze fra i lignaggi cittadini di maggiore prestigio²⁷.

Oltre che da Lorenzo di Palla Strozzi, Marietta era, però, nata anche da quella Alessandra de' Bardi la cui virtù sarebbe stata resa proverbiale dalla biografia del Bisticci. Ed è proprio dal confronto fra il comportamento della madre e quello della figlia che si può cogliere il cambiamento di clima e di sensibilità culturale che stava avvenendo in seno all'oligarchia più strettamente filomedicea, e quello scambio fra vita e letteratura che non era appartenuto alle generazioni precedenti. Di Alessandra, infatti, negli anni Trenta del Quattrocento, erano state soprattutto apprezzate l'educazione, la

²⁵ Filippo LAPACCINI, *L'armeggeria di Tommaso Benci*, in *Lirici toscani del '400*, a cura di A. LANZA, Roma, Bulzoni, 1973-75, vol. II, pp. 1-17. Sulle caratteristiche letterarie ed encomiastiche di questi componimenti si vedano le osservazioni di R. BESSI, *Lo spettacolo e la scrittura*, in “*Le tems revient*” cit., pp. 103-117: 106-109.

²⁶ Cit. in I. DEL LUNGO, *La donna fiorentina del buon tempo antico*, Firenze, Bemporad, 1926² (I ed. 1906), p. 207, corsivi miei.

²⁷ Per una più precisa ed esauriente lettura politica di queste due feste mi limito a rimandare a M. MARTELLI, *Nota a Naldo Naldi, 'Elegiarum', I 26 54*, «Interpres», III (1980), pp. 245-254.

modestia, la capacità di svolgere al meglio qualsiasi incombenza domestica, doti che già si intuivano dal *decorum* del suo comportamento cerimoniale, e che sarebbero state confermate dalla fermezza di carattere da lei dimostrata nell'affrontare le sventure familiari che le sarebbero toccate²⁸. Non a caso Vespasiano l'aveva chiamata sempre per nome, senza aggiungere nessun altro appellativo, quasi a voler sottolineare la concretezza 'storica' della persona, contro qualsiasi possibile idealizzazione letteraria.

Le virtù di Marietta, a metà degli anni Sessanta, erano, invece, ben altre: della fanciulla veniva lodata in primo luogo l'eccezionale bellezza – certamente confermata dal busto di Desiderio da Settignano che la dovrebbe ritrarre (fig. 7) – e poi la grazia con la quale era riuscita a interpretare il ruolo di dama destinataria sia dei ludi gentili a lei indirizzati, sia di un corteggiamento, da parte del Benci, tanto esibito pubblicamente quanto, abbiamo visto, motivato solo politicamente²⁹. E non soltanto i giochi di carnevale e le relative descrizioni avevano sollecitato l'attenzione dell'*élite* fiorentina nei confronti della ragazza, perché anche altri versi l'avevano celebrata nel medesimo torno di tempo, sempre vantandone le doti in termini squisitamente letterari³⁰.

Un'immagine sopra esposta quella della Marietta, diremmo con il lessico dei giorni nostri: così sopra esposta che, a breve distanza da quel carnevale del '64, che ne aveva sancito il momento di massima notorietà a Firenze, si sarebbe decisamente 'bruciata', 'logorata'. Se, infatti, in quel torno di tempo la giovane era apparsa a molti come uno dei migliori partiti matrimoniali della città per bellezza, lignaggio e ricchezza, già all'inizio dell'anno successivo, ella era «scesa di un grande iscaglione»³¹ a causa soprattutto del fallimento finanziario dello zio Giovanfrancesco che portava disonore alla famiglia, ma a motivo anche di un eccesso di visibilità che la disgrazia economica dei parenti non consentiva più di giustificare socialmente. La critica, neppure troppo larvata, alla convenienza di scegliere Marietta come sposa, emerge con espressioni significative da una lettera di Filippo Strozzi al fratello Lorenzo, che avrebbe desiderato sposare quella fanciulla sopra ogni altra:

²⁸ A questo proposito si veda la già citata biografia di Vespasiano da Bisticci.

²⁹ Marietta sarebbe andata sposa a Ferrara al conte Teofilo Calcagnini, mentre Bartolomeo avrebbe impalmato Lisabetta Tornabuoni, sorella dell'anch'egli tutto medico Francesco: cfr. DEL LUNGO, *La donna fiorentina* cit., p. 210.

³⁰ Il poeta medico Naldo Naldi le dedicò, infatti, in questi stessi anni, ben due elegie che si possono vedere pubblicate e commentate in MARTELLI, *Nota a Naldo Naldi* cit., rispettivamente pp. 245-246 e 251-252.

³¹ L'espressione è usata da Alessandra MACINGHI negli STROZZI, *Lettere di una gentildonna fiorentina del secolo XV ai figliuoli esuli*, pubblicate da C. GUASTI, Firenze, Sansoni, 1877, p. 346.



7. Desiderio da Settignano, *Busto di giovane donna (Marietta degli Strozzi)*, Berlino, Staatliche Museen.

Resto avisato della pratica savate mossa della Marietta... E dell'openione tuo intendo; simile, come Marco [Parenti, cognato dei fratelli Strozzi] e mona Lessandra [Macinghi Strozzi, loro madre] vi consentono; ... E vorresti averne mio opinione. A che ti dico, ch'io sono di contrario parere di voi; che non sia né 'l bisogno tuo né della Casa Nostra. Confessoti che sia da mettere per bella *fanciulla*, o vuoi dire *donna*, e che ha buona dota: ma in opposito mi pare vi sieno tante parti che pesono assai più che le buone. Di prima faccia, a chi lo sentirà, parrà che noi vi manchiamo di riputazione, perché la mercatanzia non va, tanto è *soprastata* e suta *percossa* e costì e altrove; e l'essere *trasandata di tempo*, e senza padre e senza madre³², e fuori di casa sua³³, *essendo bella, non sarebbe gran fatto che ci fussi qualche macchia*³⁴.

L'argomentare, molto preciso e incisivo nella scelta dei termini, potrebbe essere preso come modello esemplare della politica matrimoniale fiorentina del XV secolo, soprattutto se letto in parallelo con le lettere della Macinghi Strozzi (e del genero Marco Parenti³⁵), relative alla sua ricerca di una sposa per i figli esuli, e con i commenti in esse espressi. Secondo Filippo Strozzi la giovane, benché bella e fornita di una dote cospicua, non era più propriamente una "fanciulla" ma ormai una "donna"³⁶, perché troppi pretendenti l'avevano richiesta o a troppi era stata promessa, con il risultato che ella, dopo essere stata tanto ipervalutata ("soprastata"), appariva ormai "percossa", oltre che non più giovanissima ("trasandata di tempo"), e forse neppure più del tutto innocente ("non sarebbe gran fatto che ci fussi qualche macchia"), vista la sua condizione di orfana eccessivamente bella per non essere allevata e sorvegliata in casa, con il giusto rigore, dai parenti. Il tenore merceologico di questa testimonianza riflette perfettamente il 'mercato' nuziale fiorentino – perché in un vero e proprio 'mercato' in realtà consisteva la politica delle alleanze matrimoniali³⁷ –, mettendo in evidenza come l'eccesso di visibilità della donna venisse ancora, in quegli anni, a scontrarsi con le consuetudini educative cittadine, a dispetto di qualsiasi trasfigurazione cavalleresca e letteraria dei

³² Il padre era, infatti, morto nel 1451, la madre alla fine del 1465.

³³ Dopo la morte della madre, Marietta sarebbe stata ospite a Ferrara dello zio Giovanfrancesco fino al matrimonio con il conte Calcagnini: MARTELLI, *Nota a Naldo Naldi* cit., p. 248n.

³⁴ MACINGHI negli STROZZI, *Lettere di una gentildonna* cit., p. 594, corsivi miei.

³⁵ Si possono leggere nell'edizione: Marco PARENTI, *Lettere*, a cura di M. MARRESE, Firenze, Olschki, 1996. L'introduzione offre interessanti riferimenti alla politica matrimoniale fiorentina della seconda metà del Quattrocento.

³⁶ Dove il termine "donna" allude ad una possibile maturazione sessuale, in contrapposizione alla condizione di "fanciulla" inesperta di cose d'amore: cfr. gli esempi cit. in N. TOMMASEO-B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1865, *sub voce* "Donna", lemma 16.

³⁷ Cfr. MOLHO, *Marriage alliances in late medieval Florence* cit.



8. Maso Finiguerra, Bottega, *Un giovane e una dama sorreggono una sfera armillare* (Piatto Otto), Londra, British Museum: Lorenzo de' Medici e Lucrezia Donati.

rapporti fra i due sessi, e di come, dunque, in tutta l'oligarchia fiorentina, filo o anti medicea, vigessero ancora i medesimi principi morali.

Non diverso, sul piano culturale, è il caso di Lucrezia Donati (fig. 8), la cui bellezza era proverbiale quanto quella di Marietta, che Lorenzo il Magnifico scelse come dama nella giostra da lui vinta nel 1469. Andata sposa nel '65 a Niccolò Ardinghelli, appartenente ad una famiglia di esuli recentemente riavvicinatisi ai Medici³⁸, ella divenne la musa ispiratrice di Lorenzo negli

³⁸ Su di lui si vedano le scarse notizie raccolte da ROCHON, *La jeunesse de Laurent de Médicis* cit., pp. 94-97 e note.

anni precedenti il suo matrimonio con Clarice Orsini³⁹, e protagonista non solo di una finzione di innamoramento letterario-cavalleresco – alimentata da sonetti e poemetti laudativi, fra i quali, su tutti, la *Giostra* di Luigi Pulci⁴⁰ –, ma anche di balli e festeggiamenti esclusivi organizzati in suo nome dai più stretti sodali della brigata laurenziana guidati dal loro anfitrione.

Questi passatempi, a differenza dalle feste predisposte dal Comune per accogliere ospiti di riguardo o per celebrare particolari ricorrenze, quali quella rammentata dal Bisticci nella vita di Alessandra de' Bardi, non si svolgevano in pubblico ed erano perciò sottratti alla fruizione, anche puramente passiva e contemplativa, dei fiorentini comuni, introducendo nei comportamenti della *élite* medicea una nota di trasgressione rispetto alle usanze dell'oligarchia più conservatrice⁴¹. La 'dama' eletta veniva, in questo contesto, ad assumere atteggiamenti in tutto contrastanti con i principi morali che abbiamo visto presiedere all'educazione delle fanciulle aristocratiche, sia per la vanità sollecitata dagli abiti e dai gioielli indossati in quelle occasioni, sia per la promiscuità con gli uomini che necessariamente si creava durante le feste, sia per le sollecitazioni mondane – per non dire esplicitamente sessuali – che da quella promiscuità potevano derivare. Basta anche solo ripensare alle istruzioni dell'arcivescovo Antonino Pierozzi a Dianora Tornabuoni, a proposito del contegno da tenere durante le feste, per comprendere che distanza si fosse insinuata fra gli usi celebrativi del comune oligarchico e quelli in voga fra la gioventù ottimatizia laurenziana.

Ma la finzione letterario-cavalleresca non era sufficiente per mascherare o mitigare la trasgressività di quei comportamenti, come testimoniano

³⁹ Nel luglio del 1471, per altro, Clarice Orsini tenne a battesimo un figlio di Lucrezia Ardinghelli: cfr. il documento riportato da A. WARBURG, *Delle «imprese amorose» nelle più antiche incisioni fiorentine*, in IDEM, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, raccolti da G. BING, Firenze, La Nuova Italia, 1966, pp. 179-191: p. 191.

⁴⁰ *La Giostra* si può consultare nell'edizione di L. PULCI, *Opere minori*, a cura di P. ORVIETO, Milano, Mursia, 1986, pp. 53-120; per le altre composizioni poetiche si veda ROCHON, *La jeunesse de Laurent de Médicis* cit., pp. 94-97 e note.

⁴¹ Se ne ritrovano echi, ad esempio, nella canzone di Luigi PULCI, *Da poi che 'l Lauro*, in IDEM, *Opere minori* cit., pp. 44-50. Per le allusioni a una festa avvenuta nel 1467, e forse ad altri analoghi trattenimenti, cfr. i vv. 23-25, p. 45 («harestù mai veduto in questi boschi / da una bianca fera trasportarne / un giovinetto puro in bruna vesta», dove è evidente il richiamo alla livrea di Lucrezia ricordata nella lettera della Macinghi Strozzi qui citata più avanti nel testo), e i vv. 64-69, p. 46 («Quante [volte] fui esca et facie, / quando e' faciea pur feste et nuovi advisi! / Di che sovente già meco sorrisi, / allor che tutto trasformato apparve, / e con sue certe larve / credea ad me simular non esser desso», dove il riferimento è ad altre possibili feste di carnevale nelle quali Lorenzo si presentava mascherato). Con la definizione "aristocrazia più conservatrice" intendo distinguere, secondo l'indicazione di M. MARTELLI, Firenze, in *Letteratura italiana. Storia e geografia, II: L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 25-201: *passim*, le famiglie dell'oligarchia fiorentina di più antica formazione, come gli Albizzi o i Tornabuoni o gli Strozzi, da quelle più recenti come gli stessi Medici, che nutrivano sentimenti politici profondamente diversi intorno alla gestione dello Stato.

i commenti di Filippo Strozzi sulla Marietta, e come confermano le affermazioni di Alessandra Macinghi Strozzi a proposito della stessa Lucrezia. Il 29 marzo del 1465 la nobildonna riferiva, infatti, di come Lorenzo de' Medici avesse interceduto presso il padre Piero per far richiamare a Firenze Niccolò Ardinghelli, pensando di fare «piacere alla *suo' dama* [*scil.*: di Lorenzo] e *donna* [*scil.*: moglie] di Niccolò, perché ne facci a lui; che ispesso la vede!», e aggiungeva amaramente, visto che a lei non riusciva di far rientrare i figliuoli dall'esilio nonostante le importanti raccomandazioni: «Gioverà forse più l'aver bella moglie, ch'e prieghi di 47 [il re di Napoli]»⁴². E ancora, un paio di anni dopo, riferiva al figlio Filippo:

[Firenze,] Ricordami ora di dirti che Niccolò Ardingelli ti potrà pagare, ché si dice ha vinto bene otto mila fiorini. Doverrà'lo avere sentito alla tornata delle galee. *La donna sua è qua, e gode*, che s'ha fatto di nuovo un vedistire con una livrea, e suvvi poche perle, ma grosse e belle: e così si fece a dì 3, a suo' stanza, un ballo nella sala del Papa a Santa Maria Novella, che l'ordinorono Lorenzo di Piero. E fu lui con una brigata di giovani vestiti della livrea di lei, cioppette pagonazze ricamate di belle perle. E Lorenzo è quegli che portano bruno colla livrea delle perle, e di gran pregio! Sicché fanno festa della vincita di tanti danari⁴³.

«*La donna sua è qua, e gode*»: non era certamente questo il comportamento appropriato per la moglie devota di un esponente dell'oligarchia fiorentina costretto a stare per mesi lontano da casa, e questo indipendentemente dal fatto che i rapporti fra Lorenzo e Lucrezia avessero effettivamente superato i limiti della finzione letteraria, sospetto che, peraltro, nessuna testimonianza consente di fondare con certezza⁴⁴.

⁴² MACINGHI negli STROZZI, *Lettere di una gentildonna fiorentina* cit., pp. 385-386, la lettera è del 29 marzo 1465.

⁴³ MACINGHI negli STROZZI, *Lettere di una gentildonna fiorentina* cit., p. 575, corsivo mio: lettera del 17 febbraio 1467; questo passo è stato posto in evidenza da WARBURG, *Delle «imprese amorose» nelle più antiche incisioni fiorentine* cit., p. 186.

⁴⁴ ROCHON, *La jeunesse de Laurent de Médicis* cit., pp. 93-99, fondandosi prevalentemente su fonti epistolari, avanza cautamente l'ipotesi che il rapporto fra Lorenzo e Lucrezia non fosse soltanto una finzione poetica. A me pare tuttavia che proprio la natura confidenziale delle poche lettere in questione, scambiate da giovani poco più che adolescenti in toni che sfiorano il 'cameratismo', venga a testimoniare non tanto l'esistenza di concreti rapporti fra i due presunti amanti, quanto un modo allusivo e scherzoso di parlare di donne fra i giovani maschi del tempo che, a dispetto di tutte le trasfigurazioni cavalleresche, ricorda molto da vicino, anche a volte nella volgarità di certe espressioni, quello dei tempi in cui viviamo oggi.

LA “NINFA”

*ovvero l'idealizzazione neoplatonica
della donna nella cultura degli anni Settanta-Ottanta:
Albiera degli Albizi e Simonetta Cattaneo Vespucci*

I commenti di Alessandra e di Filippo Strozzi sulla Marietta e sulla Lucrezia testimoniano di come, ancora alla fine degli anni Sessanta, alla donna fosse concesso di rivestire il ruolo ancipite di ‘dama’, nella finzione cavalleresca, e di moglie o di fanciulla da marito, nella realtà del vivere quotidiano. Ciò nonostante, quando nel suo ruolo fittizio essa veniva a infrangere i limiti imposti dai *mores* fino ad allora condivisi da tutti i fiorentini, questa trasgressione non era subìta incondizionatamente dall’oligarchia cittadina più conservatrice, neppure quando era praticata dai più stretti componenti del clan mediceo. In altre parole: l’idealizzazione letteraria dei rapporti fra i due sessi, che era stata elaborata nella cerchia degli intellettuali e dei poeti laurenziani, non era sufficiente a rendere accettabili comportamenti considerati, di fatto, immorali, indipendentemente dalla provenienza sociale dei soggetti che li assumevano, perché quei comportamenti venivano, per allora, ancora notati e commentati in termini negativi.

La situazione mutò radicalmente, sul piano politico e culturale, a partire dal decennio successivo, che diede vita all’ultima metamorfosi femminile: dopo il passaggio da “*donna*” a “*dama*”, quello definitivo da “*dama*” a “*ninfa*”. Questa trasformazione costituì l’esito più appariscente dell’affermarsi del neoplatonismo non più soltanto come corrente filosofica professata da pochi dotti, ma come linguaggio entrato a far parte della vita quotidiana del ristretto gruppo di eletti raccolti attorno a Lorenzo de’ Medici, per i quali esso costituiva sia uno strumento di conoscenza e di approccio alla vita stessa e alla sua trasfigurazione ultraterrena, sia un codice e un linguaggio di distinzione rispetto a quanti quella linea di pensiero non professavano o condividevano⁴⁵. Il simbolo, sia letterario che figurativo, di quella nuova maniera di vivere il neoplatonismo fu, appunto,

⁴⁵ Per comprendere quanto fosse importante, per non dire indispensabile, per Lorenzo e il suo gruppo di amici e intellettuali, mantenere aperto un continuo dialogo filosofico e letterario, basta scorrere i fitti carteggi pervenuti fino a noi. Si veda, per fare un solo esempio particolarmente pregnante, la ricostruzione della cronologia compositiva del *Comento sopra alcuni dei suoi sonetti laurenziano*, basata prevalentemente su fonti epistolari, fatta da M. MARTELLI, *Studi laurenziani*, Firenze, Olschki, 1965, pp. 51-133.



9. Sandro Botticelli, *La Primavera*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



10. Sandro Botticelli, *La Nascita di Venere*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

la figura della ninfa, della donna ideale la cui fisionomia doveva rappresentare metafisicamente, ma non incarnare concretamente, i contenuti trascendenti di quella filosofia.

Il percorso compiuto nella costruzione della figura della ninfa, in termini non solo antiquari e artistici ma soprattutto filosofici, si può rintracciare, a mio avviso, in una sua iniziale elaborazione letteraria – che sarebbe stata ben presto visualizzata dalla pittura allegorica del Botticelli –, seguita da i progressivi tentativi di definizione in alcune immagini femminili che portarono alla finale e definitiva elezione di Simonetta Vespucci quale modello eccellente di bellezza neoplatonica. La filiera dei gradi di questa costruzione va collocata, ai suoi esordi, nel biennio 1473-74. Sono gli anni nei quali Lorenzo, avendo superato la prima e difficile fase di insediamento alla guida di Firenze come erede del padre Piero, e brillantemente, se pur assai duramente, risolto la delicata situazione della rivolta di Volterra – dalla quale, d’altro canto, trasse un notevole prestigio personale e un rafforzamento della sua egemonia politica⁴⁶ –, credette di poter finalmente dedicare più tempo allo studio e alle lettere, che sempre rimanevano uno dei suoi interessi più cari, se non il principale⁴⁷. In questo torno di tempo, che vide il Magnifico da un lato impostare la sua nuova veste di “principe civile”⁴⁸ poeta e filosofo con l’inizio della composizione del *Comento de’ miei sonetti*, dall’altro consolidare il sodalizio politico-culturale con Marsilio Ficino⁴⁹, e infine accogliere il giovanissimo Poliziano nella sua casa come suo segretario personale alla fine del 1473, una nuova figura femminile ispirò la penna degli intellettuali di regime: Albiera degli Albizzi.

La fanciulla, fidanzata con il patrizio Sigismondo Lotteringhi della Stufa⁵⁰, morì quindicenne di polmonite il 14 luglio 1473, dopo essersi distinta nel ballo organizzato in onore di Eleonora d’Aragona per il suo passaggio a Firenze⁵¹. Su questa morte, che aveva suscitato grande commo-

⁴⁶ Sull’episodio del sacco di Volterra, del 1472, e sul suo significato politico si veda ancora M. MARTELLI, *Il sacco di Volterra e la letteratura contemporanea: storia di un’operazione di politica culturale*, «Rassegna volterrana», LXX (1994), pp. 187-214.

⁴⁷ Per questa periodizzazione concordo con le argomentazioni di MARTELLI, *Studi laurenziani* cit., pp. 179-190, che con fine partecipazione psicologica illumina il profilo intellettuale del giovane Lorenzo in quegli anni.

⁴⁸ Per questa definizione cfr. P. LARIVAILLE, *Nifo, Machiavelli, principato civile*, «Interpres», IX (1989), pp. 150-195.

⁴⁹ Per la messa a fuoco del complesso e ambiguo rapporto che legò Lorenzo al Ficino concordo pienamente con l’interpretazione di MARTELLI, *La cultura letteraria nell’età di Lorenzo* cit., pp. 51-62.

⁵⁰ Su questo personaggio, intimo amico del giovane Lorenzo, si vedano le informazioni fornite da ROCHON, *La jeunesse de Laurent de Médicis* cit., pp. 90-93.

⁵¹ Riferimenti bibliografici *supra*, alla nota 17.

zione in tutta la città, si era sviluppato una sorta di certame letterario⁵², al quale Poliziano aveva partecipato con un eruditissimo epicedio *In Albieram Albitiam, puellam formosissimam, morientem*, dedicato allo sposo promesso, anticipando alcuni dei temi di lì a breve sviluppati anche nella *Fabula di Orpheo*. Fra questi, ciò che qui interessa è la definizione di un modello femminile che, pur collocato in un contesto ormai consueto ai costumi della repubblica fiorentina, quello della cerimonialità di accoglienza degli ospiti illustri, si differenzia significativamente dal prototipo oligarchico rappresentato da Alessandra de' Bardi, per assumere le fattezze di una ninfa dai tratti idealizzati. Eccone il ritratto:

Candor erat dulci suffusus sanguine, qualem
 alba ferunt rubris lilia mixta rosis.
 Ut nitidum laeti radiabant sideus ocelli,
 saepe Amor accensas rettulit inde faces.
 Solverat effuses quoties sine lege capillos,
 infesta est trepidis visa Diana feris;
 sive iterum adductos fulvum collegit in aurum,
 compta Cytheriaco est pectine visa Venus.
 Usque illam parvi furtim componere Amores
 sunt soliti et facili Gratia blanda manu,
 atque honor et teneri iam cana modestia vultus,
 et decor, et probitas, purpureusque pudor,
 casta fides, risusque hilaris, Moresque pudici,
 incessusque decensa, nudaque simplicitas⁵³.

Rispetto alla sovra esposizione dei concreti atteggiamenti di Marietta degli Strozzi e di Lucrezia Donati Ardinghelli, il profilo che, di Albiera, disegna il Poliziano sembra volutamente rifarsi alla modestia, al pudore, al decoro dei costumi che erano stati propri della donna ai tempi del comune oligarchico – e che abbiamo per l'appunto esemplificato nella persona di Alessandra de' Bardi –, come a voler differenziare Albiera dagli esempi femminili di cui si era parlato in città, forse fin troppo, negli anni giovanili di Lorenzo. Tuttavia su questo tessuto che ancora aderisce ai *mores*, si

⁵² Cfr. F. PATETTA, *Una raccolta manoscritta di versi e prose in morte di Albiera degli Albizzi*, «Atti della R. Accademia della Scienza di Torino», LIII (1917-18), pp. 290-294, 310-328.

⁵³ Agnolo POLIZIANO, *In Albieram Albitiam* cit., vv. 29-42, p. 90 (trad. a p. 91: «Il suo colorito era candido e soffuso di lieve rossore, come bianchi gigli misti a rose rosse. Gli occhi sorridevano, brillando come stelle lucenti; spesso Amore accendeva le sue fiaccole al loro fuoco. Ogni volta che lasciava sciolti e liberi i suoi capelli, assomigliava a Diana, nemica delle timide fiere; e quando di nuovo li raccoglieva in un nodo dorato, sembrava Venere pettinata dal pettine di Citera. Anche gli Amorini solevano adornarla furtivi, e con essa le dolci Grazie, con mani affettuose; l'adornavano la fama, la modestia, superiore all'età del suo giovane volto, la dignità, l'onore e il rossore pudico, la casta fedeltà, il riso spontaneo, i buoni costumi, l'andatura signorile, la schietta semplicità»).



11. Sandro Botticelli, *Pallade e il Centauro*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



12. Sandro Botticelli, *La Calunnia*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

tratteggia e si sovrappone una descrizione estetica ben diversa dalla generica convenzionalità degli apprezzamenti riservati dai poeti alle fanciulle e alle donne fin qui nominate. In questo caso, infatti, vengono sottolineati dettagli intesi a mettere a fuoco un prototipo di bellezza muliebre, a un tempo filosofico e all'antica, destinato a imporsi nella cultura letteraria e figurativa fiorentina negli anni a seguire.

Il *senhal* di questo nuovo modello è duplice: sul piano filosofico sono gli occhi luminosi come stelle, che alludono all'intelligenza della mente e alla purezza del cuore; su quello antiquario è il fluttuare delle chiome sciolte sulle spalle ad assecondare l'armonico movimento del corpo che, in termini figurativi, verrà ulteriormente rafforzato dall'ondeggiare delle vesti al vento: elementi, questi, già riconosciuti da Aby Warburg, come indizi dell'abbandono dello stile "alla francese" a favore del recupero del *pathos*

⁵⁴ A. WARBURG, *Delle «imprese amorose» nelle più antiche incisioni fiorentine* cit., p. 189. In questo saggio il Warburg trae spunto dall'incisione (Piatto Otto, fig. 8) raffigurante Lorenzo de' Medici e Lucrezia Donati, forse un ricordo della festa del 1467, nella quale, in effetti, il movimento delle vesti e dei capelli già indica un'emancipazione della figura femminile dalla rigidità delle foggie "alla francese". In questo torno di tempo, tuttavia, lo studio del movimento rimaneva limitato alla sperimentazione figurativa perché l'immagine della donna dominante era quella della



13. Antonio del Pollaiuolo, *Battaglia di uomini nudi*, Oxford, Ashmolean Museum.

all'antica, o, per dirla con le sue stesse parole, della liberazione della «farfalla antica [...] dalla larva burgundia»⁵⁴.

Quella individuata dallo studioso tedesco non era, però, una questione solamente stilistica, ma una trasformazione nella mentalità delle *élites* culturali italiane che ebbe nella Firenze laurenziana di questi anni il suo principale centro di elaborazione e di irradiazione. La concezione ficiniana di una lettura cristiana dei miti classici e della necessità di velare sotto una coltre ermetica le verità filosofiche destinate ad essere comprese da pochi eletti, unitamente alla messe di fonti via via rese disponibili dalle pazienti ricerche e dai commenti degli umanisti, avevano infatti spianato la strada alla costruzione di enigmatiche allegorie figurate che usavano proprio l'involucro delle *fabulae* antiche per celare insegnamenti morali e allusioni propiziatriche. L'ovvio riferimento è, e non potrebbe non esserlo, ai dipin-

dama cortese, e il termine *ninfa* non aveva ancora acquistato il preciso valore semantico che gli avrebbe conferito il Poliziano. Sul recupero del *pathos* all'antica, simbolicamente rappresentato dalla figura della *nimpha*, oltre agli accenni sparsi un po' ovunque nell'opera del Warburg, si vedano in particolare i saggi: *Scambi di civiltà artistica fra Nord e Sud nel secolo XV*, ivi, pp. 171-178, e *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, ivi, pp. 283-307.

ti botticelliani della cosiddetta *Primavera*⁵⁵, della *Nascita di Venere*, di *Pallade e il Centauro* (figg. 9-11), che entrarono a far parte dell'arredamento domestico dei patrizi fiorentini, accanto alle tavole religiose, come costante strumento di ripensamento e di sollecitazione filosofica, morale e pedagogica, agevolato dalla forte incisività dell'immagine pittorica, e, nel contempo, come segno di distinzione fra "intendenti", fra coloro, cioè, i quali si riconoscevano reciprocamente nel possesso della sapienza necessaria a decrittare i geroglifici di quei manifesti culturali iniziatici⁵⁶.

Questa trasformazione culturale squisitamente elitaria, elaborata all'interno della cerchia laurenziana, ebbe un significato eminentemente politico, in quanto introdusse uno scollamento fra il linguaggio reale dei cittadini fiorentini e quello ideale dei loro governanti, che, di fatto, incrinò la pur difforme unità culturale ereditata dal Comune oligarchico più di tanti provvedimenti legislativi filomedicei: e di questa frattura la bella Vespuccia divenne, appunto, l'icona.

La consacrazione della bellezza ideale nel volto etereo di Simonetta fu il frutto – originale a mio avviso – dell'incontro fra le due personalità del Poliziano e del Botticelli «*Lauri sub umbra*». La messa a punto dei particolari di questa icona si dipana attraverso una serie di approssimazioni che, di volta in volta, e talvolta in parallelo, si svilupparono tanto sul piano letterario quanto su quello figurativo, in un continuo trascolorare di suggestioni che, in questa sede, si potranno solo suggerire attraverso pochi esempi indicativi. Un ulteriore tassello di definizione del modello di ideale bellezza neoplatonica andrà, ad esempio, riconosciuto nella Euridice della *Fabula di Orpheo*, composta tra la fine del 1473 e l'i-

⁵⁵ Necessario, a questo punto mi sembra l'uso del termine "cosiddetta", vista la recente rilettura del dipinto botticelliano, il soggetto del quale sarebbe stato riconosciuto, a mio avviso in maniera decisamente convincente, nella raffigurazione delle *Nozze di Filologia e Mercurio*, vicenda allegorica narrata dal retore africano Marziano Capella, nel V secolo dopo Cristo. Per l'esposizione di questa nuova interpretazione, inizialmente avanzata e sostenuta da C. VILLA, *Per una lettura della "Primavera". Mercurio "retrogrado" e la Retorica nella bottega di Botticelli*, «Strumenti critici», XIII (1998), n. 1, pp. 1-29; e da C. LA MALFA, *Firenze e l'allegoria dell'eloquenza: una nuova interpretazione della Primavera di Botticelli*, «Storia dell'arte», 97 (1999), pp. 249-293, rimando soltanto allo studio riassuntivo, e corredato di un magnifico apparato illustrativo, di G. REALE, *Botticelli. La "Primavera" o le "Nozze di Filologia e Mercurio"? Rilettura di carattere filosofico ed ermeneutico del capolavoro di Botticelli con la prima presentazione analitica dei personaggi e dei particolari simbolici*, Rimini, Idea Libri, 2001.

⁵⁶ Ai quali andrà aggiunta anche la *Calunnia di Apelle* (fig. 12), come programma figurato dell'educazione umanistica, insieme politica e morale, impartita dal Poliziano al maggiore dei figli di Lorenzo de' Medici, Piero, così come suggerito nella bella lettura del dipinto di S. MELTZOFF, *Botticelli, Signorelli and Savonarola. "Theologia Poetica" and Painting from Boccaccio to Poliziano*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 99-283.



14. Andrea del Verrocchio, *Ritratto di giovane donna*, Oxford, Christ Church.



15. Sandro Botticelli, *Pallade Atena*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

nizio del 1474⁵⁷, e perciò perfettamente in linea con il crinale culturale che fa da sfondo alle osservazioni che vengo conducendo. Il dramma sviluppava, in termini spregiudicatamente innovativi dal punto di vista drammaturgico, un motivo filosofico ricorrente nelle speculazioni di quegli anni e di quelli immediatamente successivi: quello della ineludibile necessità, per il sapiente, del passaggio dalla vita attiva alla vita contemplativa. Così Lorenzo descriveva questo *itinerarium mentis in Deum* nell'«Argomento» del suo *Comento*, prendendo a esempio proprio il mito di Orfeo: «E arebbe Orfeo tratto Euridice dello inferno e condottola tra quelli che vivono, se non fussi rivoltosi verso lo inferno: che si può interpretare Orfeo non essere veramente morto, e per questo non essere agiunto alla perfezione della felicità sua, di avere la sua cara Euridice. E però il principio della vita vera è la morte della vita non vera»⁵⁸.

Così il Poliziano stilizza la ninfa, con rapidissimi cenni, attraverso le parole del pastorello Tyrsi:

Ma io ho vista una gentil donzella
che va cogliendo fiori intorno al monte.
I' non credo che Vener sia più bella,
più dolce in acto o più superba in fronte:
e parla e canta in sì dolce favella
che i fiumi isvolgerebbe inverso il fonte;
di neve e rose ha 'l volto e d'or la testa,
tutta soletta e sotto bianca vesta⁵⁹.

Nella descrizione di Euridice il poeta aggiunge, dunque, un altro dettaglio alla definizione della bellezza ideale: quello della veste bianca, simbolo ovviamente di purezza, che completa l'incarnato candido e rosato e la lunga chioma dorata già appartenuti ad Albiera. Ma sul piano letterario la ninfa – e

⁵⁷ Ho avanzato l'ipotesi di questa datazione così circoscritta in P. VENTRONE, «*Philosophia. Involucra fabularum*»: la «*Fabula di Orpheo*» di Angelo Poliziano, in *Scritture per la scena*, a cura di A. CASCETTA, num. mon. di «Comunicazioni sociali», XIX (1997), n. 2, pp. 137-180: 160-163. Le mie osservazioni muovevano tanto dalla confutazione della datazione al 1480, articolata dalla Tissoni Benvenuti (nell'edizione da lei curata di *L'Orfeo del Poliziano, con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Padova, Antenore, 1986, pp. 50-70), quanto dalla proposta al 1473 ca. avanzata, senza esplicite argomentazioni, da M. MARTELLI, *Angelo Poliziano: storia e meta-storia*, Lecce, Conte, 1995, pp. 96 e 98. Per un riepilogo delle opinioni riguardanti la datazione del dramma poliziano si veda A. BETTINZOLI, *Rassegna di studi sul Poliziano (1972-1986)*, «Lettere italiane», XXXIX (1987), pp. 110-113.

⁵⁸ Lorenzo DE' MEDICI, *Comento de' miei sonetti*, in IDEM, *Opere*, a cura di T. ZANATO, Torino, Einaudi, 1992, p. 591 [14-16]. Sul rapporto fra questo passo del *Comento* e la *Fabula* poliziana si veda MARTELLI, *Angelo Poliziano* cit., pp. 85-97, e IDEM, *Il mito d'Orfeo nell'età laurentiana*, «Interpres», VIII (1988), pp. 7-40, per un'interpretazione più generale del mito.

⁵⁹ Cito dall'edizione di TISSONI BENVENUTI, *L'Orfeo del Poliziano* cit., vv. 104-111, p. 146.

in particolare l'immagine in movimento della ninfa in fuga descritta nel dramma poche stanze più avanti⁶⁰ –, non era certamente una creazione originale del Poliziano, se la troviamo già nel boccacciano *Ninfale fiesolano* (ottave C e CIX) e poi nella laurenziana *Ambra* (ottave 27-28) per fare solo due dei molti esempi possibili⁶¹. Nella poesia di questi anni, tuttavia, essa diventa l'incarnazione di un'ideale femminile non più legato a sentimenti fisici e terreni, come quelli che pur sempre presiedevano alla idealizzazione cavalleresca, ma ad una concezione escatologica nella quale la donna è assunta a simbolo del superamento degli istinti bassamente umani e del raggiungimento dello stato di grazia contemplativo: l'intelletto che doma i sensi, come mirabilmente sintetizza la Pallade botticelliana che ammansisce il Centauro (fig. 11).

Allo stesso modo in cui già prima degli anni Settanta la letteratura fiorentina aveva visto comparire episodicamente la figura della ninfa, così anche nella pittura coeva, i motivi antiquari del recupero del movimento, dell'attenzione all'anatomia dei corpi, del fluttuare arioso dei capelli, non furono una trovata originale del Botticelli, perché erano già stati ampiamente sperimentati da un Antonio del Pollaiuolo e da un Verrocchio (figg. 13-14), ma la pienezza semantica e simbolica della ninfa, ossia quest'ultima metamorfosi della donna, si verificò soltanto nel momento in cui il linguaggio filosofico, quello letterario e quello figurativo si fusero insieme per attribuire a quel simbolo il medesimo significato e la medesima funzione iniziatica.

L'occasione fu la giostra combattuta da Giuliano il 29 gennaio 1475. La persona che diede un volto a quell'ideale femminile fu Simonetta Vespucci, alla quale il giovane Medici promise prima e dedicò poi la sua vittoria. Gli autori della creazione di questo fortunatissimo mito iconico furono Poliziano (figg. 15-18), che trasfigurò la giovane nei versi delle *Stanze*, Botticelli che ne disegnò il ritratto idealizzato, primo di una lunga serie, sullo stendardo del suo cavaliere, e Lorenzo de' Medici, che ne fece, *post mortem*, la propria guida verso la conquista della vita contemplativa con il *Comento* e con i sonetti a lei dedicati.

Ho già avuto modo, in altra sede⁶², di porre in rilievo come fin dalla giostra combattuta da Lorenzo nel '69 si fosse manifestato un divario tra il

⁶⁰ Ivi, vv. 128-140, p.148; a pp. 36-37, l'autrice sottolinea, inoltre, la funzione semantica del termine ninfa nelle *Stanze* e nella *Fabula di Orpheo*, a proposito della quale si vedano anche le osservazioni di G. GHINASSI, *Il volgare letterario nel Quattrocento e le "Stanze" del Poliziano*, Firenze, Le Monnier, 1957, p. 104.

⁶¹ Esempi che riprendo da A. WARBURG, *La «Nascita di Venere» e la «Primavera» di Sandro Botticelli*, in IDEM, *La rinascita del paganesimo antico* cit., pp. 1-59: 36-37.

⁶² *Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, saggio introduttivo del catalogo "Le tems revient", cit., pp. 21-53, e le sezioni 3. *La giostra "romanza" di Lorenzo nel 1469*, pp. 167-187; e 4. *La giostra "classica" di Giuliano nel 1475*, pp. 189-208.



16. *Pallade*, tarsia, Urbino, Palazzo Ducale.



17. *Pallade*, arazzo, collezione privata.

piano reale, tradizionalmente cittadino, dell'avvenimento e quello ideale delle sovrastrutture ideologiche ad esso sovrapposte, e di come in quella del fratello minore la complessità dei gradi di lettura avesse assunto toni ancor più stratificati e criptici rispetto alla precedente. Il primo livello infatti, quello fenomenologico dell'evento, si ferma a cogliere soltanto la concretezza esteriore del ludo equestre giuliano, esibita dallo sfarzo degli abbigliamenti da "pompa", dei gioielli e delle armi, attraverso le descrizioni dei contemporanei e i numerosi componimenti encomiastici. Nel resoconto di uno spettatore comune, infatti, la giostra del '75, fatta salva l'entità inusuale della ricchezza profusa, non sembra dissimile dalle tante altre che si erano giocate a Firenze nel corso del Quattrocento:

Domenica a dì 29 di gennaio in Firenze fecesi il dì dopo desinare una magnifica giostra come s'era ordinata. Furono, tra forestieri e terrazzani, circa 20 giostranti ed entrarono in campo molto magnificamente; e, tra gli altri, Giuliano de' Medici entrò con gran trionfo, che si stimò che tra egli e i suoi compagni avessino d'adornamenti di perle e gioie il valsente di più di 60.000 ducati, e furonci degli altri ancora con grande apparato. Ebbe il primo onore Giuliano de' Medici, e meritamente. El secondo onore ebbe Jacopo Pitti. Durò sino a ore 23. Fucci grandissimo popolo⁶³.

Un secondo grado di lettura, percepibile in un raggio più limitato e intimo di ricezione, fu invece affidato all'intersezione fra il messaggio delle *Stanze* e quello dello stendardo botticelliano portato in campo dal cavaliere⁶⁴: il poemetto celebrativo del Poliziano, come già aveva fatto il Pulci con la *Giostra* di Lorenzo, poneva ad antefatto del combattimento di Giuliano l'innamoramento del giovane per la bella Simonetta Cattaneo, moglie del medico Marco Vespucci, alla quale alludeva la casta simbologia del vessillo⁶⁵:

Nella sonmità era un sole et nel meço di questo stendardo era una figura grande simigliata a Pallas, vestita d'una veste d'oro fine infino a meço le gambe, et disocto una veste bianca onbreggiata d'oro macinato et uno

⁶³ Giusto d'ANGHIARI, *Memorie dall'anno 1437 al 1481*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II.II.127, c. 111r; il testo è stato recentemente pubblicato, sulla base della collazione fra i cinque codici apografi che lo conservano, da N. NEWBIGIN in SER GIUSTO GIUSTI d'ANGHIARI, *I Giornali (1437-1482)*, «Letteratura italiana antica», III (2002), pp. 41-246, il brano citato è a p. 184.

⁶⁴ Ricontri iconografici dello stendardo, tutti raffiguranti Pallade-Simonetta, sono: un disegno attribuito al Filipepi, forse uno studio preparatorio (fig. 15); la tarsia conservata nel Palazzo Ducale di Urbino, di chiara derivazione botticelliana (fig. 16); l'arazzo eseguito per Guy de Beaudreuil, abate di Saint-Martin-aux-Bois nel 1491, a tutt'oggi di proprietà dei discendenti del committente (fig. 17); e la xilografia inserita nell'edizione a stampa delle *Stanze* del Poliziano (fig. 18).

⁶⁵ R.M. RUGGIERI, *Letterati, poeti e pittori intorno alla giostra di Giuliano de' Medici*, «Rinascimento», X (1959), pp. 165-196; S. SETTIS, *Citarea 'su un'impresa di bronconi'*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIV (1971), pp. 135-177.

paio di stivaletti a çurri in gamba; la quale teneva i pie' in su due fiamme di fuocho, et delle decte fiamme usciva fiamme che ardevano rami d'ulivo che erano dal meço in giù dello stendardo, che dal meço in su erano rami sença fuocho. Haveva in capo una celata brunita all'antica e' suoi capelli tucti atrecciati che ventolavano. Teneva decta Pallas nella mano diricta una lancia da giostra e nella mano manca lo scudo di Medusa; et apresso a decta figura un prato adorno di fiori di varij colori che n'usciva uno ceppo d'ulivo con uno ramo grande, al quale era legato uno dio d'amore cum le mani dirieto cum cordoni d'oro, et a' piedi aveva archo, turcasso et saecte rotte. Era connesso sul ramo d'ulivo, dove stava legato lo dio d'amore, uno brieve di lectere alla françese d'oro che dicevano "la sans par". La sopra-decta Pallas guardava fisamente nel sole ch'era sopra a llei⁶⁶.

Come nel '69, anche in questa occasione la cifra esteriormente predominante nella simbologia dell'impresa era stata quella cavalleresca di ascendenza settentrionale, che riproponeva l'uso di un motto francese a spiegazione dell'immagine raffigurata nello stendardo. Il significato dell'emblema, nei termini del linguaggio cortese, doveva alludere alla purezza dell'amore di Giuliano per Simonetta che, essendo maritata, non avrebbe potuto corrispondere a sentimenti di altra natura; ella infatti, raffigurata nelle vesti di Pallade e protetta nella sua castità da una corazza e da armi all'antica, distoglie lo sguardo dallo sconfitto Cupido per rivolgerlo al sole della gloria, mentre posa i piedi su un fascio di bronconi di ulivo ardenti ad indicare l'eterno rinnovarsi della gloria conquistata: il motto «*la sans par*» ne definisce l'incomparabile virtù.

Benché appartenente ad un gusto per l'emblematica che le brigate quattrocentesche avevano reso ormai consueto⁶⁷, questa impresa rimase alquanto oscura per i contemporanei, che faticarono a coglierne anche il senso più evidente se, come scriveva l'umanista Giovanni Aurelio Augurelli in un epigramma celebrativo dell'occasione, le interpretazioni avanzate furono molteplici e tutte fra loro discordanti⁶⁸. Proprio la sua inintelligibilità servirà, perciò, a introdurre al terzo livello di lettura. Il soggetto iconografico doveva essere stato suggerito dal Poliziano, come conferma la non casuale coincidenza con alcuni passi delle *Stanze*, e, difatti, quest'ultimo grado di comprensione, ancora più sfumato ed esclusivo del precedente, fu interamente affidato al contenuto del poemetto, anzi, pertiene più alla versione trasfigurata che esso offre della giostra che all'avvenimento stesso.

⁶⁶ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliabechiano II.IV.324, c. 122v.

⁶⁷ Sull'emblematica delle brigate si veda la bibliografia citata *supra* alla n. 21.

⁶⁸ «Multi multa ferunt, eadem sententia nulli est: / pulchrius est pictis istud imaginibus», cit. in Angelo POLIZIANO, *Stanze. Fabula di Orfeo*, a cura di S. CARRAI, Milano, Mursia, 1988, p. 9 dell'introduzione. Il testo delle *Stanze* si trova ivi, alle pp. 33-135.



18. Agnolo Poliziano, *Stanze per la Giostra*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, Edizioni rare 270.1.

L'operetta poliziana, rimasta, come è noto, incompiuta in seguito alla morte di Giuliano nella congiura dei Pazzi, si discosta, almeno nella parte pervenutaci, dai *cliché* narrativi di questo genere encomiastico, non solo perché vi è del tutto omessa la descrizione del combattimento, ma perché mancano anche i resoconti sui preparativi della lizza e sulla mostra dei cavalieri, elementi che, delle altre scritture di questo tipo, costituiscono invece la sostanza stessa. Nelle 171 ottave delle *Stanze* è, infatti, narrata in forma allegorica l'iniziazione di Iulio/Giuliano alle consapevoli responsabilità dell'età matura: durante una battuta di caccia nei boschi il giovane, devoto a Diana perché non ancora provato dal sentimento amoroso, si lancia all'inseguimento di una cerva. Proprio sul punto di essere catturato l'animale scompare lasciando il posto ad una splendida ninfa, esplicitamente identificata con Simonetta Vespucci, della quale Iulio subito s'innamora. Colpito dagli strali di Cupido, responsabile dell'incontro, il giovane apprende che il suo sentimento per la fanciulla non potrà che essere ideale e casto, essendo lei già maritata, cosicché, vinto da Amore, è costretto ad ingaggiare una battaglia nel suo intimo per vincere Amore stesso, un certame che avrà come esito finale l'abbandono della vita attiva a favore della vita contemplativa.



19. Andrea del Verrocchio (attr.), *Busto di donna (Simonetta Vespucci?)*, Washington, National Gallery of Art, collezione Samuel H. Kress.

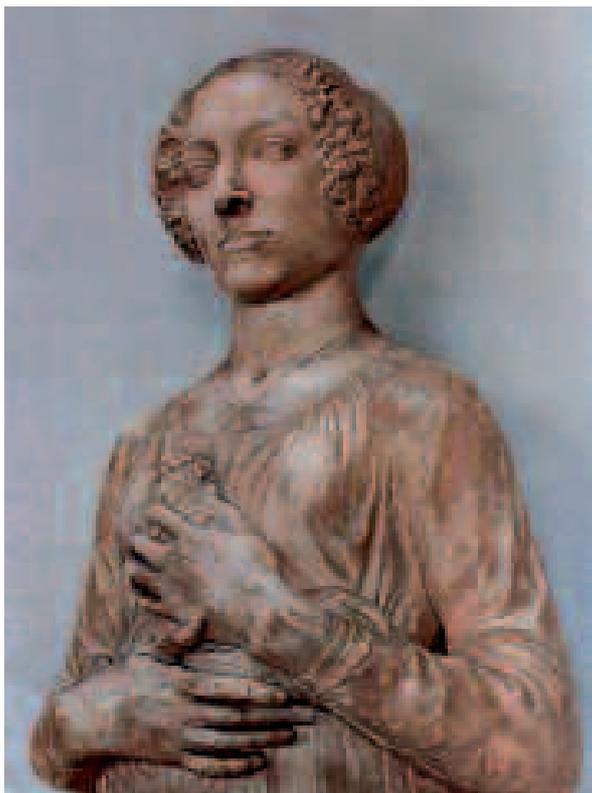
Il significato di questa allegoria, per riprendere l'interpretazione datane da Mario Martelli, si configura quindi così: «per l'intervento della divina misericordia, Iulio [...] viene avviato alla difficile e dolorosa strada della perfezione, che, dalla cerva dei sensi, lo conduce alla Simonetta delle virtù civili: mentre in prospettiva si delinea il regno di Venere, che, trasposizione classica del cristiano paradiso terrestre, simboleggia la forma più alta di vita, quella contemplativa»⁶⁹. Allineandosi alla concezione, platonica e ficiniana, dell'amore contemplativo inteso quale massima conquista intellettuale del sapiente, la giostra di Giuliano veniva in tal modo ad assumere, nella simbologia dello stendardo interpretata alla luce delle *Stanze* poliziane, i caratteri di una psicomachia nella quale, come nella botticelliana *Pallade e il Centauro*, l'intelletto stabiliva il suo completo controllo sui sensi⁷⁰.

Essendo Giuliano il figlio cadetto di Piero de' Medici, non aveva bisogno di investitura politica, come era stato per il fratello maggiore, perciò la sua iniziazione cavalleresca servì a rendere pubblico il cambiamento dei gusti culturali che stava avvenendo nella cerchia degli intellettuali e degli artisti raccolti attorno alla famiglia egemone e a mostrare all'oligarchia di opposizione che il vecchio linguaggio cavalleresco e romanzesco, condiviso fino ad allora non solo dal patriziato ma anche dalla maggioranza dei fiorentini indipendentemente dall'estrazione sociale, era ormai considerato superato dal nuovo ceto dirigente, tutto proteso a riconoscersi nella filosofia ficiniana e nella riscoperta dell'antico.

Non fu, dunque, la particolare bellezza di Simonetta a conferirle lo statuto di icona neoplatonica. Se, infatti, escludendo quelli idealizzati in veste di ninfa, si allineano in un'ipotetica galleria i ritratti a lei assegnati, ad esempio il busto in marmo attribuito al Verrocchio (fig. 19) o il dipinto in figura di Cleopatra di Piero di Cosimo (fig. 2 a p. 3), o la serie delle tavole botticelliane (figg. 22-23 alle pagg. 90-91 e 22-23 alle pagg. 49-50), insieme a quelli di altre donne dell'epoca, dalla Marietta e dalle altre dame ignote scolpite da Desiderio da Settignano e dal Verrocchio (figg. 24 e 20), alla Esmeralda Brandini del Botticelli (fig. 21), o, ancora, alla straordinaria varietà di volti raffigurati dal Ghirlandaio sulle pareti della cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella (figg. 25-27), basta un solo sguardo per constatare che il suo viso non presenta

⁶⁹ MARTELLI, *Firenze* cit., p. 55, che riprende il più articolato IDEM, *Simbolo e struttura delle "Stanze"*, postfazione a Angelo POLIZIANO, *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici*, Alpignano, Tallone, 1979.

⁷⁰ MELTZOFF, *Botticelli, Signorelli and Savonarola* cit., pp. 168-173, traccia un ingegnoso parallelo fra lo stendardo per la giostra di Giuliano, la tela con *Pallade e il centauro* e un fregio dell'architrave della *Calunnia di Apelle* raffigurante *Venere-Minerva che guida il Centauro legato da Amore*.



20. Andrea del Verrocchio, *Dama col mazzolino*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



21. Sandro Botticelli, *Ritratto di Esmeralda Brandini*, Londra, Victoria and Albert Museum.

tratti così eccellenti rispetto a quello delle altre fanciulle. Tutte offrono un'immagine femminile raffinatamente domestica, un'avvenenza sorvegliata, nelle acconciature come nelle espressioni, in una sostanziale interscambiabilità che renderebbe difficile anche a Paride assegnare il famoso pomo.

Ciò che fece di Simonetta “*la sans par*” fu la rapidità della successione degli avvenimenti che la videro, probabilmente suo malgrado, protagonista, dalla idealizzazione iniziatica della giostra alla morte improvvisa poco più di un anno dopo, che ne proiettò l'acerba immagine in un mondo ultraterreno privandola della consistenza umana e della sua stessa personalità. Paradossalmente, potremmo dire che Simonetta diventò un'icona proprio per l'inconsistenza della sua persona reale, e non è un caso che le notizie biografiche su di lei siano così scarse: perfetta per essere solo la rappresentazione di un'idea platonica.

Una conferma di quanto vengo affermando deriva, ad esempio, dal contrasto tra la pudica riservatezza della breve vita fiorentina della bella Vespuccia, e la sua ridondante visibilità postuma. Prima della giostra di Giuliano, infatti, nessuna sua presenza pubblica è ricordata dai documenti o dalle cronache, nessuna festa in suo onore, nulla che possa lontanamente riecheggiare i passatempi esibiti dalla precedente coppia medicea Lorenzo-



22. Sandro Botticelli, *Ritratto femminile*, Firenze, Galleria Palatina.

Lucrezia: neppure del matrimonio con Marco Vespucci rimane qualche traccia. Al contrario, il suo volto, idealizzato a partire dallo stendardo del '75, rimbalzò come un'ossessione nella pittura del Botticelli, prestando i lineamenti di volta in volta a Veneri, Palladi, allegorie femminili, Madonne (figg. 28-29), fino alla Beatrice dei disegni per la *Commedia* dantesca (figg. 30-33), con una resistenza iconica che, essendo giunta fino a noi, ha superato di gran lunga le speculazioni filosofico-letterarie che avevano generato l'immagine: una breve meteora nella Firenze laurenziana degli anni Settanta.