

IKON

Časopis za ikonografske studije

Journal of Iconographic Studies

Broj 13

Volume 13



Rijeka 2020.

Giacomo Montanari

**Da Ciriaco a Sandro
Modelli culturali e figurativi dell'Antica Grecia dai viaggi del Pizzecolli ai dipinti
di Botticelli**

UDK 75Botticelli, S.

Giacomo Montanari
University of Genoa, Italy
gcm.montanari@gmail.com

Questo intervento ha lo scopo di prendere in considerazione le fonti culturali e figurative che fanno da sfondo a una larga parte della produzione artistica di Sandro Botticelli, prima e dopo il viaggio a Roma del 1481. La familiarità riscontrabile negli ambienti culturali frequentati dal pittore con tematiche relative a una passione antiquaria che aveva coscienza precisa dell'esistenza di una distanza tra i modelli greci e quelli romani, invita a considerare l'opera di una personalità cardine dell'Umanesimo italiano come Ciriaco de' Pizzecolli, detto Ciriaco d'Ancona. I rapporti – stretti – individuabili tra il letterato marchigiano e il circolo degli intellettuali che si stringevano attorno a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (committente di opere come la *Primavera* e la *Pallade con il centauro*) invitano a considerare con maggior cura il corpus di disegni e memorie delle opere viste nei suoi viaggi in Oriente e – purtroppo – in larga parte andati distrutti nel rogo della biblioteca Sforza di Pesaro, nel 1514. È possibile che il Botticelli abbia visto e sia, dunque, stato ispirato da alcuni di questi disegni o direttamente da opere scultoree portate in Occidente dalla Grecia, per eseguire poi alcune delle sue opere più importanti? Qual è il ruolo giocato dalle copie eseguite da Giuliano da Sangallo e viste certamente dall'artista a Roma? Quali opere di greco scalpello – reali o presunte tali – avrebbe potuto vedere l'artista e – inoltre – quali certezze abbiamo che ritrovamenti avvenuti solo nel XIX secolo non fossero già, in parte, noti all'artista alla fine del Quattrocento, forse attraverso copie oggi perdute? L'indagine sulle testimonianze derivanti dall'immenso lavoro di Ciriaco d'Ancona e la comparazione con altre importanti fonti coeve, restituiscono, oggi, indizi che permettono – almeno in parte – di suggerire risposte a queste domande.

Parole chiave: Botticelli, Rinascimento, Ciriaco d'Ancona, Pergamo, Nascita di Venere, Venere Landolina, Sopravvivenza dell'Antico, Laocoonte, Giuliano da Sangallo, Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici

La cultura occidentale è profondamente in debito con Ciriaco d'Ancona¹ per i disegni riportati indietro dai suoi viaggi in terra greca.² Un debito che, in molti casi, è già stato evidenziato dagli studi³: l'erronea (ma di larga fortuna) iconografia di Aristotele (in realtà Tiresia), tratta da un busto rinvenuto a Samotraccia⁴; l'originale idea di un coro di Muse danzanti, copiato da un fregio Ionico, e forse ripreso nel *Parnaso* di Mantegna⁵; i disegni di Delo e del colosso stesso; l'impareggiabile serie di disegni realizzati ad Atene, i primi in assoluto a portare in Occidente la testimonianza figurativa del Partenone⁶, dell'Olympieion, della Torre dei Venti, del monumento a Filopappo, dell'acquedotto di Adriano e del Monumento a Lisicrate⁷, la raffigurazione della Basilica di Hagia Sophia⁸ e le *mirabilia* del viaggio africano.⁹ Questi disegni, insieme a quelli raffiguranti le sculture e le pagine dedicate alle epigrafi trascritte da Ciriaco¹⁰, non furono assolutamente lettera morta per gli umanisti e gli artisti rinascimentali. In molti casi (insieme a quelli che abbiamo oggi purtroppo perduto) divennero modelli tanto importanti da originare scelte creative di straordinario interesse: lo stesso Giuliano da Sangallo, che ben li conosceva essendone uno dei principali copisti,¹¹ si mostrò fortemente debitore nei confronti delle testimonianze grafiche riportate da Ciriaco nella scelta dei canoni architettonici da utilizzare per la Villa Medici di Poggio a Caiano.¹² Anche l'amore

per la glittica mostrato dal Pizzecolli rappresenta un *trait d'union* forte e di sicuro influsso reciproco con la corte fiorentina dei Medici¹³: basti pensare alla monumentale operazione di ingrandimento dei più preziosi camei antichi nella serie dei medaglioni del cortile di palazzo Medici-Riccardi, per lo meno nel ben noto caso della contesa tra Atena e Poseidone.¹⁴ La passione fiorentina per le pietre preziose incise è ben rappresentata da due eloquenti esempi: il cosiddetto *Sigillo di Nerone*, decorato con il tema moraleggiante dello *Scorticamento di Marsia* e il più grande cameo dell'antichità, la splendida *Tazza Farnese*, acquistata a Roma da Lorenzo il Magnifico, ma proveniente dall'oriente ellenistico, probabilmente da Costantinopoli, e precedentemente posseduta dal Papa veneziano Paolo II.¹⁵ È stato forse da un dettaglio di quest'opera che Sandro Botticelli prese ispirazione per l'immagine degli Zefiri soffianti raffigurati nella *Nascita di Venere*, oggi agli Uffizi.¹⁶

L'importanza del ruolo di Ciriaco come "ponte" tra i due mondi è legata a doppio filo proprio al suo agire come messaggero culturale di testimonianze che – per molto tempo, e per lunghi anni a venire – saranno per il mondo occidentale di difficile reperimento, se non attraverso una mediazione del tutto indiretta. È però importante considerare come il mondo del Rinascimento italiano (dunque la realtà culturale con cui Ciriaco ebbe a relazionarsi) avesse la consapevolezza che l'Antico non corrispondeva a un generico contenitore d'ogni vestigia antiquaria, bensì si poneva come una sequenza di eredità culturali migrate da una civiltà egemone a un'altra. Come significativa spia di questo fatto, si può constatare l'onnipresenza nelle biblioteche sopravvissute – anche se spesso in via del tutto frammentaria, per singoli testimoni o solo attraverso i documenti – delle *Vite Parallele* di Plutarco.¹⁷ Il testo plutarco, spesso nella sua redazione in lingua greca e naturalmente – a queste altezze cronologiche – manoscritto, rappresentava ben di più di un generico compendio dei *viri illustres* da utilizzare come *exempla virtutis*.¹⁸ La motivazione sta nella natura stessa del testo: Plutarco, uomo di origine greca ma divenuto potente membro dell'aristocrazia romana, riceve dall'Imperatore Adriano il compito di redigere un'opera storica, ma dall'alto contenuto morale (come denunciato dallo stesso autore nell'introduzione alla *Vita di Alessandro*¹⁹), che metta in parallelo le vite dei più illustri uomini della Grecia antica con quelle degli omologhi romani. Una sorta di passaggio di consegne, insomma: la grande Grecia, "culla" della cultura occidentale, ha ceduto il testimone al grandioso impero romano. Moralmente e politicamente. Allo stesso modo è impensabile non considerare come gli umanisti del Quattrocento si pensassero al terzo passaggio di questa staffetta: la Grecia, Roma, le grandi città Rinascimentali. Dunque, dovevano al contempo avere ben presente che esisteva un Antico "greco" – la scaturigine e la scintilla creativa d'ogni arte umana – e un Antico "romano" – che ne aveva diffuso i conseguimenti *Urbi et Orbi*. Se dunque si ammette questa consapevolezza, dimostrata a mio parere inequivocabilmente anche grazie al monumentale catalogo dell'esposizione *In the light of Apollo* (2003), è conseguenza logica ragionare sul desiderio certamente acceso negli artisti dell'Italia del Rinascimento di giungere al midollo del proprio "mondo" culturale, andando a confrontarsi con documenti diretti dei monumentali resti della Grecia classica. Questa volontà – ancora tutta da esplorare, nella realtà dei fatti – potrebbe suggerire una chiave di lettura per lo sviluppo sistematico e indipendente di quella "maniera adriatica", più secca e lineata rispetto alla grande scuola di matrice romana e fiorentina, sulla quale si "schierarono" personalità come Andrea Mantegna, Giovanni Bellini, Carlo Crivelli, Agostino di Duccio, Sandro Botticelli o – per la formazione architettonica – di un onnivoro umanista come Leon Battista Alberti. Tutti artisti che, per via diretta e indiretta, praticarono un diffuso "contatto" con l'Oriente.

Nonostante l'interesse già dimostrato dagli studi in merito, una più puntuale analisi riguardo all'influenza avuta da Ciriaco nei confronti dello sviluppo dell'arte del Rinascimento è stata solo parzialmente condotta. Nei confronti di Sandro Botticelli in particolare – che rappresenta uno dei casi di più significativa influenza – poco si è fatto riferimento alla possibilità di leggere nelle opere del pittore fiorentino il riflesso, esplicito e fortemente caratterizzato da una profonda consapevolezza e vicinanza agli ambienti più aggiornati sotto il profilo dello studio archeologico e culturale dell'antico, di tutto ciò che pochi anni prima della sua definitiva consacrazione come artista "di punta" alla corte dei Medici era giunto in Italia dai viaggi in Grecia di personaggi straordinariamente affascinanti come Cristoforo Buondelmonti e Ciriaco d'Ancona.²⁰ A partire dai pionieristici

studi warburghiani alla fine del XIX secolo (1893) per arrivare a Horne (1908), Gombrich (1945), Panofsky (1960), Shearman (1975), Levi d'Ancona (1983 e 1992), Lightbown (1989), Bredekamp (1996) e Ebert (2015), pur riconoscendo al Botticelli una non meglio definita "personalità culturale", non si è ancora riusciti a precisare il rapporto di profonda sensibilità che legò il pittore fiorentino con le novità antiquariali del suo tempo e, dunque, anche con le opere e gli uomini che le propugnarono. Come è noto, Sandro Botticelli era fortemente legato al contesto culturale vicino a casa Medici – in particolare al ramo di Lorenzo di Pierfrancesco – in cui spiccava per autorevolezza e importanza la figura di Cristoforo Landino (1424-1498).²¹ L'umanista fiorentino, uno dei principali artefici del recupero dei classici grazie alle sue opere di commento e traduzioni, fu inoltre uno degli interlocutori privilegiati di Ciriaco d'Ancona all'interno della cerchia di intellettuali legati alla città toscana con cui il Pizzecolli era in contatto (come dimostra l'amicizia, stretta, che vige tra l'Anconitano e Carlo Marsuppini, della cui cattedra di oratoria e poetica a Firenze il Landino fu erede e come testimonia la citazione del letterato riscontrabile nella lettera di Ciriaco d'Ancona a Andreolo Giustiniani, datata all'11 maggio 1446²²). Non è dunque possibile pensare che sia stata proprio l'arte del Botticelli a fungere da cassa di risonanza per le testimonianze culturali e in particolare figurative "importate" da Ciriaco in Italia, grazie alla mediazione di intellettuali come Landino che, non solo avevano conosciuto l'Anconitano, ma che erano certo anche in contatto con chi, pochi anni prima, ne aveva copiato gli importanti e ambiziosi manoscritti che raccontavano i suoi viaggi in Grecia, tra i quali non si può non citare il fiorentino Bartolomeo della Fonte?²³

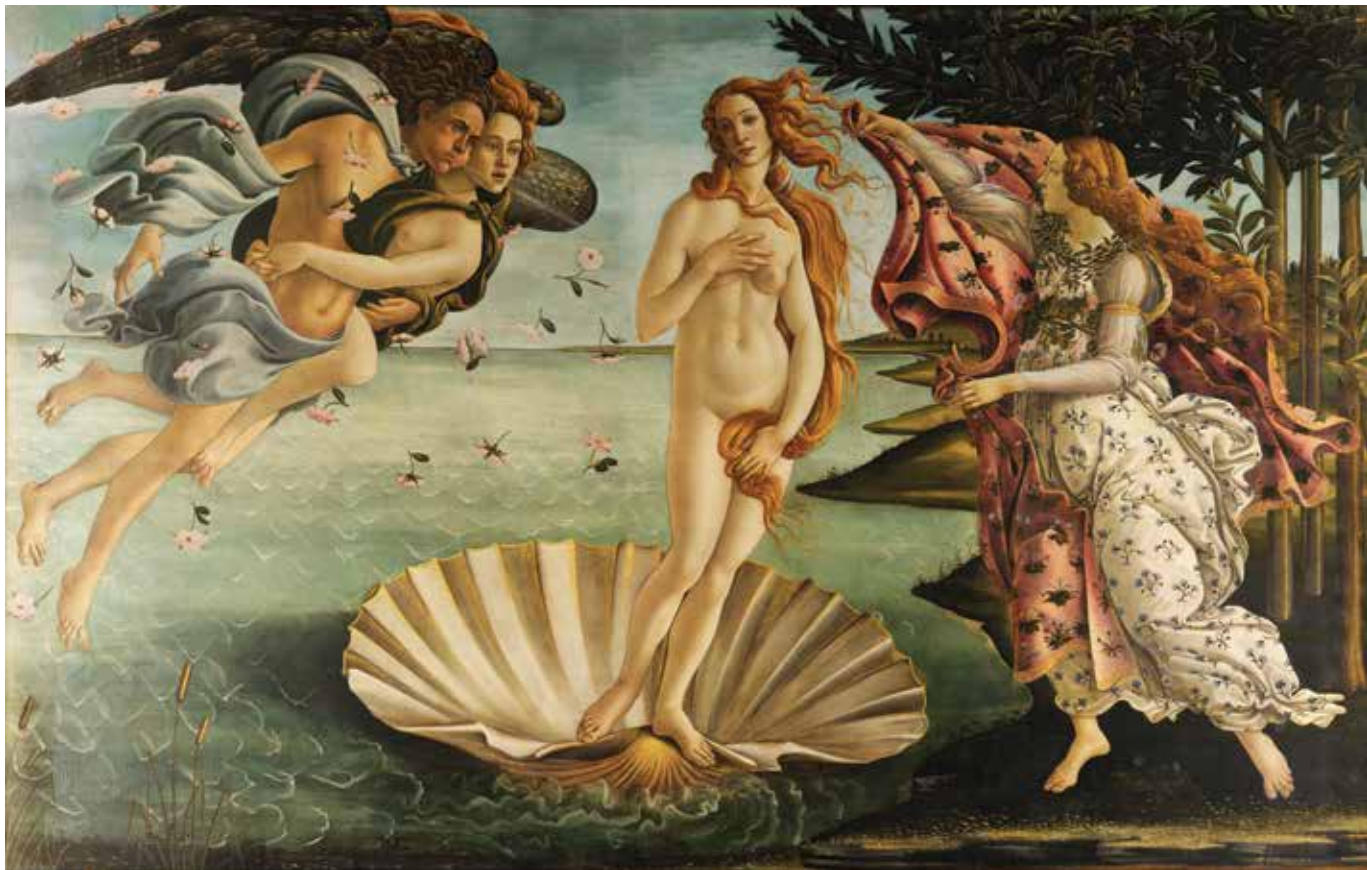
È importante, infatti, sottolineare che le fonti letterarie e figurative soggiacenti a molti e noti dipinti del Botticelli siano di fatto afferenti ad un contesto derivante da un recupero precipuo e intenzionale della classicità "greca", rispetto a quella "romana" forse percepita come una mediazione più prossima e quindi meno vetusta. A partire, infatti, dalle scelte iconografiche, troppo poco si è indagato sui testi vicini alle sensibilità botticelliane e se è pur vero che Landino stesso grande affetto ebbe per Plinio (curandone la prima edizione a stampa nel 1476), nondimeno bisogna riconoscere l'indirizzo esplicito verso temi figurativi derivanti da autori come Luciano, sebbene alle volte mediati dai contemporanei come Leon Battista Alberti – che però forte aveva vissuto l'influsso della greicità, così come lo scultore Agostino di Duccio, alla corte riminese dei Malatesta. La tavola con *Venere e Marte* oggi alla National Gallery di Londra, sembra più efficacemente raffigurare le *Nozze di Alessandro e Rossane*²⁴ nella descrizione mutuata dal racconto luciano, così come famoso è l'episodio – e non certo univocamente utilizzato dal Botticelli – della ripresa della *Calunnia* di Apelle. La consapevolezza relativa a queste caratterizzazioni iconografiche, mira a ricostruire un contesto culturale non viziato dal presupposto vasariano di un Botticelli «senza lettere» e quindi mero esecutore di concetti, modelli e idee di cui non fu per nulla partecipe, ma al contrario propone di mettere in risalto la profonda relazione intessuta con gli uomini del Rinascimento capaci di veicolare le fonti letterarie classiche sino a permettergli, tramite il suo estro di pittore, di trasporne l'essenza sulle sue tavole. Sandro Botticelli senza dubbio ebbe modo di vedere almeno le copie delle opere di Ciriaco, in particolare quelle realizzate dalla mano di Giuliano da Sangallo, se è vero che l'arco trionfale presente nel riquadro della Cappella Sistina rappresentante la *Punizione dei ribelli da parte di Mosè* (1480-1482) (fig. 1) altro non è che l'Arco di Costantino secondo la ricostruzione fattane da Giuliano (fig. 2)²⁵. L'Arco rimase infatti semi sepolto sino al primo decennio del XIX secolo e quindi necessitava di una certa *inventio* per essere ricostruito nella sua interezza, *inventio* che perfettamente coincide tra l'affresco botticelliano e il disegno sangallescico conservato nel medesimo taccuino in cui il coetaneo architetto fiorentino aveva copiato, con grande estro e qualche libertà, i disegni delle antichità greche vedute da Ciriaco d'Ancona.²⁶ Se dunque questa familiarità con queste testimonianze per il pittore è indubitabile, come poter non mettere in relazione le figure intrise di neoatticismo delle sue tavole degli anni settanta e ottanta con le sculture che Ciriaco aveva veduto nel tempio dedicato alle Nereidi (o Aurae) a Xanthos, in Licia, o nella città di Pergamo, dove il suo biografo Francesco Scalamonti narra che egli vide "collosaeque nonnulla de marmore deorum heorumve simulachra"?²⁷ Eppure, per le sculture pergamene si parla di scoperta a metà del XIX secolo, quasi che nessuna eco ne fosse giunta prima dall'oriente alla civiltà occidentale: meglio si comprende forse, alla luce di queste linee di ricerca, quell'accrescersi di patetismo verificabile – per esempio – nei "ribelli" puniti



1 Sandro Botticelli, *La punizione dei ribelli da parte di Mosè*, 1480-1482, Roma, Cappella Sistina (pubblico dominio)



2 Giuliano da Sangallo, *Arco di Costantino*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Barb. lat. 4424, c. 21 v. (immagine riprodotta dalla concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, tutti i diritti riservati)



3 Sandro Botticelli, *La nascita di Venere*, c. 1482, Firenze, Galleria degli Uffizi (pubblico dominio)

da Mosè nell'affresco di Sandro nella Sistina, del quale già si è evidenziato il debito con i disegni sangalleschi che convivono con le copie delle opere dell'Anconitano.

Concentrandosi sulla *Nascita di Venere*²⁸ (fig. 3), un dipinto capitale nel novero dell'opera botticelliana e spesso assunto a "modello" di quelle allegorie mitologiche che contribuirono a rendere il pittore il principale propugnatore di una revival dell'antico, risulta suggestivo poter porre come termine di paragone, per la figura alla destra di Cipride – più che le idee di "copertura" e "disvelamento" di Calvesiana memoria, tutte votate all'indagine iconologica più che a quella formale²⁹ – una delle sculture in marmo pario provenienti dal Tempio di Xanthos e oggi conservata al British Museum di Londra (fig. 4). Il sito, antica capitale della Licia, è stato scavato nella prima metà del XIX secolo da William Watkiss Lloyd che ha di conseguenza riportato alla luce, ricostruito e dunque "esportato" il significativo e



4 *Aura*, V sec. a.C., marmo, proveniente dal Tempio di Xanthos, Londra, British Museum (pubblico dominio)

monumentale manufatto.³⁰ Allo stato attuale dei fatti, dunque, il termine *post quem* per dimostrare la conoscenza di queste opere risulta assai lontano dalla seconda metà del Quattrocento. Esistono, però, alcuni significativi indizi circa il fatto che la testimonianza di quest'opera, forse mediata da una memoria grafica e – quasi certamente – da una descrizione ekfrastica, possano essere pervenute a Botticelli in anni limitrofi alla realizzazione della tela oggi agli Uffizi. Il primo è relativo al fatto che il porto di Xanthos fosse scalo obbligato per le navi genovesi di rotta tra Damasco e Rodi, viaggio che Ciriaco intraprese nel 1425-1428 come documentato nella *Vita* a lui dedicata dall'allievo Francesco Scalamonti.³¹ Dalla documentazione in nostro possesso, il desiderio divorante di Ciriaco di visitare di persona e annotare le peculiarità delle *poleis* greche non avrebbe potuto senz'altro omettere di compiere una sosta in un luogo come quello, descritto dalle fonti greche e romane che lui ben conosceva e che – di lì a poco – sarebbe invece repentinamente uscito dalla storia.³² Avendo già evidenziato i canali di mediazione delle opere dell'anconitano nei

confronti dell'ambiente fiorentino e – in particolare – di quel contesto culturale frequentato da Sandro Botticelli, appare del tutto credibile che una eventuale memoria proveniente da Xanthos possa essere transitata – sebbene oggi risulti, *de facto*, perduta – per le mani dell'artista. C'è però un altro interessante particolare: il tempio di Xanthos, che Lloyd indica come dedicato alle Nereidi, vede le sue sculture afferire iconograficamente piuttosto alla tipologia delle Aurai, come significativamente sottolineato con dovizia di fonti classiche a supporto dalla voce dedicata del LIMC.³³ Ora, il "tipo" iconografico che identifica queste divinità del vento viene definito da Plinio nel volume della *Naturalis Historia* dedicato alla scultura, mentre descrive alcune figure di greco scalpello conservate ed esposte nel *Portico di Ottavia* a Roma: guarda caso, uno dei monumenti delle antichità romane riprodotto nel famoso taccuino di Giuliano da Sangallo oggi alla Biblioteca Vaticana.³⁴ La definizione pliniana, ancora oggi utilizzata dagli studiosi per definire la tipologia figurativa delle Aurai, si compone di una rapida descrizione dell'*actio* delle sculture in oggetto, così sintetizzato efficacemente: "[...] similiter in curia Octaviae quaeritur de Cupidine fulmen tenente; id demum adfirmatur, Alcibiaden esse, principem forma in ea aetate. Multa in eadem schola sine auctoribus placent: Satyri quattuor, ex quibus unus Liberum patrem palla velatum umeris praefert, alter Liberam similiter, tertius ploratum infantis cohibet, quartus cratere alterius sitim sedat, duaeque Aurae velificantes sua veste".³⁵

Non è, nuovamente, un caso che il commentatore e traduttore del testo di Plinio – giusto negli anni che precedono l'edizione veneziana del 1476 – sia proprio Cristoforo Landino.³⁶ Così come non è un caso che nel descrivere l'opera del Botticelli alla metà del Cinquecento, ormai divenuta *pendant* della *Primavera* nella villa medicea di Castello sotto il Ducato di Cosimo I, Giorgio Vasari scelga, con cura, queste parole per descriverla: "Per la città in diverse case fece tondi di sua mano e femmine ignude assai, delle quali oggi ancora a Castello, villa del duca Cosimo, sono due quadri figurati: l'uno Venere che nasce, e quelle Aure e venti, che la fanno venire in terra con gli amori, e così un'altra Venere che le grazie la fioriscono, dinotando la Primavera; le quali da lui con grazia si veggono espresse".³⁷

Vasari descrive così, precisamente, tutte le figure effigiate dal Botticelli sulla tela: Venere che nasce, al centro dell'opera, le Aure, a destra e identificabili con la figura di cui si sta trattando e i venti, in alto a sinistra, di cui si è già accennato e che alcuni hanno fatto derivare dagli zefiri della *Tazza Farnese*.³⁸ Dobbiamo pertanto dedurre che nell'utilizzo del linguaggio il Vasari non usi categorie generiche per descrivere le immagini: anzi, bisogna presupporre che faccia riferimento a caratterizzazioni iconografiche puntuali che dovevano essere immediatamente riconoscibili agli uomini del suo tempo. Come a dire: le Aure non possono che rappresentarsi in un determinato modo. Che il "modo" dovesse essere quello utilizzato da Plinio, possiamo facilmente supporlo considerando quanto fu facile proprio a Giuliano da Sangallo stesso – quale eccelso conoscitore della cultura classica – riconoscere il Laocoonte appena emerso dalla terra nel 1506, facendo riferimento alla descrizione fattane da Plinio nelle pagine di quel medesimo libro citato poco sopra.³⁹ Se dunque per Vasari la figura delineata dal Botticelli s'identifica con un'Aura, secondo un canone evidentemente condiviso che per l'artista fiorentino non ha bisogno di ulteriori definizioni, la tipologia iconografica in oggetto doveva essere ben diffusa e conosciuta a prescindere dal fatto che – oggi – sia per noi chiaro e documentato il passaggio intercorso tra la Grecia, Roma e Firenze. A dirla tutta, non è neppure necessario pensare che alla radice di questa scelta iconografica di Botticelli vi sia la mediazione di Ciriaco, delle sue testimonianze grafiche e dei suoi *Diari* dedicati ai viaggi nell'Oriente greco. Così come non è scritto nella pietra che sia questa una delle immagini che egli vide nei taccuini del Sangallo o nelle trascrizioni di Bartolomeo della Fonte. Tuttavia, la relazione tra le due immagini è evidentemente stretta e – se non si vuole azzardare presupponendo l'esistenza di un originale del Pizzecolli oggi perduto derivante direttamente dal modello di Xanthos – è quantomeno necessario pensare che dovesse trovarsi a Roma o Firenze almeno una scultura di chiara o supposta derivazione greca (secondo la descrizione pliniana nel *Portico di Ottavia* le sculture erano di autori ignoti, ma nello stile di Prassitele e Scopas, che sottintende genericamente una provenienza greca, più che una vera e propria "attribuzione") capace di fungere da modello antiquario per l'artista.⁴⁰

Questo anche alla luce di un altro punto emerso relativamente ai modelli utilizzati da Botticelli per la *Nascita di Venere*: la figura della dea dell'amore (fig. 5) è infatti sempre stata legata, dagli storici dell'arte, alla *Venere*



5 Sandro Botticelli, *La nascita di Venere* (Venere, dettaglio), c. 1482, Firenze, Galleria degli Uffizi (pubblico dominio)



6 *Venere Landolina*, copia romana di originale greco del II sec. a.C., Siracusa, Museo Archeologico Paolo Orsi (pubblico dominio)



7 *Venere Landolina*, copia romana di originale greco del II sec. a.C., Marsala, Museo Archeologico (pubblico dominio)

Anadiomene e alla *Venus Pudica*, derivante dai modelli della Venere dei Medici degli Uffizi⁴¹ (per quanto giunta a Firenze più tardi rispetto alla realizzazione del Botticelli) e della Venere Capitolina. Modelli concettualmente accettabili, ma stilisticamente piuttosto distanti rispetto alle scelte figurative del fiorentino. Eppure, nuovamente, è un rinvenimento di una copia romana di una scultura d'età ellenistica avvenuto nel XIX secolo a restituire un indizio di notevole interesse per la comprensione della probabile ispirazione all'oriente greco, per quanto riguarda i modelli classici utilizzati da Botticelli: l'identificazione da parte di Saverio Landolina negli Orti Bonavia (SR) della Venere, oggi al centro del Museo Archeologico di Siracusa Paolo Orsi e che da lui prende il nome, avviene solo nel 1804⁴² (fig. 6), ma è talmente palmare l'analogia di linee e di scelte compositive da non porre neppure il dubbio che questa o – molto più probabilmente – una sua copia sia stata la "musa" di Sandro, nella seconda metà del Quattrocento.⁴³ Il manto, trattenuto sul pube dalla mano sinistra, che si gonfia a formare quella che per Botticelli diverrà la conchiglia su cui Venere giunge a terra dal mare, il delicatissimo contrapposto delle gambe e del braccio destro che si ripiega sul seno aderente al corpo, la linea ondulata e sinuosa dei fianchi e del collo, l'incrociarsi e il lieve sovrapporsi delle ginocchia e la postura – identica – dei piedi posizionati su un diverso piano di profondità, quasi a incedere verso lo spettatore, costituiscono gli sbalorditivi punti di contatto tra le due opere. Tanto evidenti e incontrovertibili da non comprendere come nessuno, ancora, avesse pensato a ragionare su questo rapporto di filiazione. Tanto più che, per provare a superare almeno parzialmente l'*empasse* costituito dal ritrovamento estremamente tardivo, si può portare a sostentamento di questa ipotesi il recente ritrovamento di scavo a Marsala di una Venere tipo Landolina emerso da un contesto medievale (fig. 7)⁴⁴, a testimonianza del fatto che questa tipologia scultorea dovesse essere molto più diffusa di quanto a oggi noto.

Cercando di concludere questa riflessione, che meriterebbe ben più diffusa trattazione, si può dunque affermare che il ruolo di "punto mediano" tra Oriente e Occidente incarnato da Ciriaco d'Ancona durante il XV secolo è ben più fondamentale di quanto sino ad ora rilevato dagli studi, anche e soprattutto in merito allo sviluppo del linguaggio derivante dai modelli antiquari parlato dai principali artisti del Rinascimento italiano. Pur nella lacunosa conoscenza degli scritti ciriacani, infatti, le tangenze con l'ambiente culturale fiorentino e romano che si sono potute riscontrare, sotto le diverse specie dei rapporti intellettuali e della trasmissione di materiale iconografico attraverso le copie sangallesche, permettono oggi di riconsiderare un'opera-simbolo del Rinascimento italiano come la *Nascita di Venere* come un vero e proprio repertorio – realizzato per essere riconoscibile – d'importanti modelli scultorei provenienti dall'Oriente greco. L'opera di Ciriaco, infatti, assolse anche all'importante funzione di dare corpo e sostanza a un mondo che – per ragioni politiche e di effettiva distanza geografica – non era fisicamente "percorribile" per gli artisti delle corti italiane, per quanto fosse invece fortemente agognato a livello culturale. Un'esperienza come quella dell'Anconitano è un *unicum* che necessita oggi di una rilettura interconnessa con lo sviluppo non solo dell'odeporica quattrocentesca, quanto di un'analisi che tenga conto di tutti i prodotti delle arti e delle scienze umane con cui l'enorme messe di testimonianze che egli seppe raccogliere venne a contatto. Senza contare che, come già accennato, resta da considerare l'eccezionale "visita" – documentata – all'altare di Pergamo da parte del Pizzecolli. Un fatto di tale portata, a quell'altezza cronologica, che non poté lasciare indifferente un mondo che ancora non era venuto a contatto con il principale testimone della scultura dell'ellenismo maturo: il *Laocoonte*. Ritengo significativa la notazione di Ronald Lightbown, che scrive, nella monografia dedicata al Botticelli e relativamente ai visi contratti e schiumanti dei ribelli puniti da Mosè nelle pareti della Sistina, che Sandro sembra qui descrivere nei volti una più esplosiva emotività e una "incomparabile vivacità dei tratti".⁴⁵ Caratteristiche che – come detto – sembrano anticipare il patetismo della scultura ellenistica, divenuto così ricercato e presente all'indomani del ritrovamento del *Laocoonte*. Forse, si può oggi supporre, non l'anticipò affatto: la vide nelle memorie di un'altra opera dei medesimi artefici, il fregio della *Gigantomachia* di Pergamo. Suggestivo qui, grazie a queste tracce, un possibile legame diretto tra le sculture di Pergamo, in particolare il gruppo con *Atena e Nike sottomettono Alcioneo* (fig. 8), e almeno una tra le opere di Botticelli: la *Pallade con il centauro* (fig. 9), un altro dei dipinti eseguiti dall'artista per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. L'azione compiuta dai protagonisti di entrambe le opere è effettivamente in stretta relazione, così come appare essere anche il significato sotteso dai gesti: il potere intellettuale

della *ratio* (Pallade/Athena) forza all'obbedienza anche l'indomabile forza animale della *passio*, raffigurata qui sotto forma di "bestia" (il centauro). Il tocco quasi morbido di Athena, in entrambi i casi, ha un effetto inaspettatamente dirompente nei confronti del Gigante sottomesso e del centauro soggiogato, come se stesse impiegando – nei loro confronti – una forza irresistibile, tanto da piegarne i corpi.

Sulla base di queste considerazioni, gioco forza in parte indiziarie, la figura di Ciriaco d'Ancona diventa ancora più fondamentale per comprendere le radici profonde della relazione tra Oriente e Occidente alla metà del Quattrocento: quando, per molti, si segna la definitiva cesura tra i due mondi con la caduta di Costantinopoli (1453), è invece possibile che si sia stretto – grazie alla passione per la Grecia classica e alla reperibilità di fonti di prima mano – uno dei rapporti culturali più forti e fondativi della Civiltà Occidentale.



8 *Athena e Nike sottomettono Alcioneo*, fregio dall'Altare di Pergamo (dettaglio), IV secolo a.C., Berlino, Staatliche Museen (pubblico dominio)



9 Sandro Botticelli, *Pallade con il Centauro*, c. 1486, Firenze, Galleria degli Uffizi (pubblico dominio)

* Questo contributo è debitore alle suggestioni di Antonio Giuliano, alla cui memoria è dedicato. Ringrazio per il confronto e i suggerimenti Nicola Cucuzza, Alberta Bedocchi, Jonathan Nelson, Ana Debenedetti, Alessandro Cecchi, Laura Stagno, Lauro Magnani e Giuseppe Capriotti. A Patrizia Zambrano, Marco Jellinek e allo staff di Officina Libraria va anche la mia gratitudine per l'aiuto nel reperimento di alcuni fondamentali contributi fotografici.

- 1 Sulla figura multiforme e complessa di Ciriaco, restano fondamentali i saggi contenuti negli atti dell'importante convegno dedicato alla sua proteiforme attività: *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria nell'Umanesimo*, Atti del convegno internazionale di studi (Ancona 6-9 febbraio 1992), G. PACI-S. SCONOCCHIA (eds.), Reggio Emilia 1998. Molti dei temi trattati, sebbene ancora attuali, sono stati aggiornati da una più recente bibliografia, alla quale si farà riferimento nel corso di questo lavoro. Per un complessivo rimando all'intera tradizione degli studi a riguardo della riscoperta della Grecia da parte di Ciriaco d'Ancona, si veda anche il ricco e recente volume di Michail Chatzidakis (M. CHATZIDAKIS, *Ciriaco d'Ancona und die Wiederentdeckung Griechenlands im 15. Jahrhundert*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2016). La consultazione dei testi del Pizzecolli si è basata in gran parte sulle importanti e recenti edizioni di Bodnar e Foss, pubblicate nel 2003 e nel 2015 per la collana de I Tatti.
- 2 Per una lettura d'insieme dei viaggi ciriacani si veda l'introduzione a *Cyriac of Ancona later travels*, E. BODNAR (ed.), London, I Tatti Renaissance Library, 2003, pp. IX-XXII.
- 3 S. G. CASU, "Travels in Greece in the Age of Humanism. Cristoforo Buondelmonti and Cyriac of Ancona", in: *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, M. GREGORI (ed.), Milano, Silvana Editoriale, 2003, pp. 136-143; L. BESCHI, "Antiquarian research in Greece during the Renaissance: travellers and collectors", in: *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, M. GREGORI (ed.), Milano, Silvana Editoriale, 2003, pp. 47-52.
- 4 CASU, *op. cit.*, 2003, p. 146.
- 5 CASU, *op. cit.*, 2003, pp. 145-146; S. PEZZATI, "First Engraver", in: *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, M. GREGORI (ed.), Milano, Silvana Editoriale, 2003, pp. 370-371, sch. VIII.4; C. TELLINI PERINA, "Andrea Mantegna", in: *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, M. GREGORI (ed.), Milano, Silvana Editoriale, 2003, p. 370, sch. VIII.3.
- 6 A testimonianza del disegno di Ciriaco del Partenone, rimangono oggi – principalmente il Codice Hamilton 254, fol. 85 r. (Berlino, Deutsche Staatsbibliothek) e il Codice Vaticano Barberino Latino 4424, fol. 28 v. (Roma, BAV).
- 7 C. R. CHIARLO, "Gli fragmenti dilla sancta antiquitate. Studi antiquari e produzione d'immagini da Ciriaco d'Ancona a Francesco Colonna", in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana, I, L'uso dei classici*, S. SETTIS (ed.), Torino, Einaudi, 1984, pp. 271-297; CASU, *op. cit.*, 2003, pp. 136-143; J. GUDELJ, "The Triumph and the Threshold Ciriaco d'Ancona and the Renaissance Discovery of the Ancient Arch", in: *Roma moderna e contemporanea*, n. XXII, 2014, 2, pp. 159-176. I monumenti ateniesi sono riprodotti anche da Giuliano da Sangallo nel Cod. Vat. Barb. Lat. 4424, f. 31 r.
- 8 Sui disegni ciriacani relativi ai viaggi in Oriente e in particolare in terra di Grecia si veda il recente intervento di Donetti: D. DONETTI, "Le 'Antichità greche' di Giuliano da Sangallo. Erudizione e rovinismo nel Libro dei Disegni, Codice Barberiniano Latino 4424", in: *Les Ruines, entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours*, K. KADERCA (ed.), Roma, Campisano, 2013, pp. 85-93), con bibliografia precedente. La raffigurazione del grande luogo sacro era stata progettata per essere ospitata nel manoscritto tratto dall'originale ciriacano e conservato nella Biblioteca di Parma (*Cyriac of Ancona life and early travels*, C. MITCHELL-E. BODNAR-C. FOSS [eds.], London, I Tatti Renaissance Library, 2015, pp. 265-272) dove però sopravvivono soltanto le epigrafi a corredo, diversamente dalle copie del Sangallo nel Codice Vaticano Barberino Latino 4424, f. 30 r. La descrizione di Costantinopoli è anche analizzata in Vickers 1976, pp. 680-687, che ne rileva alcuni contatti con la cultura mantegnesca, derivati ipoteticamente proprio dai disegni realizzati da Ciriaco. Si veda anche C. SMITH, "Cyriacus of Ancona's seven drawings of Hagia Sophia", in: *Art Bulletin*, n. 69 (1987), pp. 16-32.
- 9 Sul rapporto tra le immagini del viaggio africano e le loro possibili influenze sul linguaggio artistico, si veda P. W. LEHMANN, *Cyriacus of Ancona's Egyptian Visit and its reflections in Gentile Bellini and Hieronymus Bosch*, Locust Valley N.Y., J.J. Augustin, 1977.
- 10 CHIARLO, *op. cit.*, 1984, pp. 271-297; M. GUARDUCCI, "Ciriaco e l'epigrafia", in: *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, G. PACI-S. SCONOCCHIA (eds.), Reggio Emilia, Diabasis, 1998, pp. 169-172; G. GONZALEZ GERMAIN, "The Epigraphical Legacy of Cyriac of Ancona: Felice Feliciano's Trace in a Fake Inscription from Tarragona", in: *Faventia*, n. 32-33, 2010-2011, pp. 215-224.
- 11 Sul taccuino del Sangallo si veda in particolare B. L. BROWNE-D. E. E. KLEINER, "Giuliano da Sangallo's Drawings after Ciriaco d'Ancona: Transformations of Greek and Roman Antiquities in Athens", in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLII, n. 4 (1983), 321-335.

- 12 R. ROANI, "Ancient models and their derivations", in: *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, M. Gregori (ed.), Milano, Silvana Editoriale, 2003, pp. 324-328.
- 13 In particolare, si veda M. CHATZIDAKIS, "Ciriacos "numismata" und "gemmae" die Bedeutung der Münz und Gemmenkunden für die Altertumsforschungen des Ciriaco d'Ancona", in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n. 54, 2012, 1, pp. 31-58, con bibliografia precedente.
- 14 Si veda, anche relativamente al contesto culturale, l'importante saggio di Luigi Beschi (BESCHI, *op. cit.*, 2003, pp. 46-52).
- 15 La *Tazza Farnese* ebbe probabilmente un significativo "passaggio" genovese, tra le mani del noto *antiquarius* Eliano Spinola. La relazione tra lo Spinola e l'importante reperto è un fatto di non secondaria importanza per questo studio, considerando anche le strette relazioni di Ciriaco d'Ancona con l'aristocrazia della Superba. A. BEDOCCHI, "Eliano Spinola di Luccoli e i rapporti con la corte aragonese", in: *Immagini del Medioevo. Studi di arte medievale in onore di Colette Dufour Bozzo*, Genova, Genova University Press, 2013, pp. 257-266; A. BEDOCCHI, "Eliano Spinola di Luccoli Mercator e Antiquarius Januensis (XV sec.). Note biografiche e documenti epistolari", in: *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti*, s. 9, n. 24 (2014), pp.117-180.
- 16 BESCHI, *op. cit.*, 2003, p. 48.
- 17 Si vedano i due ricchi volumi recentemente pubblicati e dedicati al tema (M. PADE, *The Reception of Plutarch in Fifteenth-Century Italy*, 2 volumi, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2007).
- 18 Si vedano i casi presentati eloquentemente in N. BALDINI, "In the Shadow of Lorenzo the Magnificent. The Role of Lorenzo and Giovanni di Pierfrancesco de' Medici", in: *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, M. GREGORI (ed.), Milano, Silvana Editoriale, 2003, pp. 296-299, con bibliografia precedente.
- 19 *Vite di Plutarco Cheroneo de gli huomini illustri Greci et Romani*. Nuovamente trad. per Lodovico Domenichi et altri et confrontate co' testi Greci per Lionardo Ghini, in Venetia appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1567, *Vita di Alessandro e Cesare*, p. 1.
- 20 R. WEISS, "Ciriaco d'Ancona e l'Oriente", in: *Venezia e l'oriente fra tardo medioevo e Rinascimento*, A. PERTUSI (ed.), Firenze, Sansoni, 1966, pp. 323-337; CASU, *op. cit.*, 2003, pp. 136-143.
- 21 Sul contesto in cui vanno ad inserirsi le diverse (eppur complementari) tendenze dei differenti "rami" di casa Medici, cf. BALDINI, *op. cit.*, 2003, *speciatim* pp. 277-299.
- 22 Cf. *Cyriac of Ancona*, *op. cit.*, 2003, pp. 251-253.
- 23 Tra le testimonianze fonziane, la più importante è costituita dal Codex Ashmolensis (Oxford, Bodleian Library, ms. lat. misc. d. 85), che costituisce inoltre una delle fonti decisive per la conoscenza del viaggio egiziano dell'umanista. Cf. F. SAXL, "The Classical Inscriptions in Renaissance Art and Politics", in: *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n. IV (1940-1941), pp. 19-46; M. CICCUTO, "L'Odeporica di Ciriaco d'Ancona tra testi e immagini", in: *L'Odeporica/On Travel Literature*, L. MONGA (ed.), *Annali d'Italianistica*, vol. XIV (1996), pp. 180-182. Una ulteriore prova del probabile rapporto diretto tra Bartolomeo della Fonte e il Botticelli è anche determinato dalla traduzione della *Calunnia* di Luciano, sul cui frontespizio si trova – emblematicamente – miniata una versione illustrata della vicenda luciana pressochè analogamente ripresa dal Botticelli nella famosa tavola databile alla metà degli anni novanta del Quattrocento. Si veda, su questi temi, *Botticelli and treasures from the Hamilton collections*, G. KORBACHER (ed.), London, Paul Holberton publishing, 2016, pp. 52-53.
- 24 A margine di questa rilettura iconografica, pressochè certa se si mettono in relazione le parole del testo luciano soprattutto con gli atteggiamenti dei putti dipinti dal Botticelli (sostenuta già a partire dal 1900 da Plunkett e ribadita da Gombrich nel 1945. Si veda inoltre M. PAOLI, *Botticelli. Venere e Marte. Parodia di un adulterio nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Pisa, Edizioni ETS, 2017, pp.11-59, per la completa rassegna della sterminata bibliografia sull'opera) è di notevole interesse notare le pose distese dei due protagonisti della tavola. Suggestiva appare la derivazione della postura, con le gambe singolarmente accavallate e incrociate, con le figure scolpite da Arnolfo di Cambio e in quei tempi ancora presenti sulla facciata del Duomo di Firenze e che già evidenziavano una derivazione da modelli che molto probabilmente dipendevano da opere vicine all'*Ariadne* dei Musei Vaticani (acquistata da Giulio II nel 1512 e dunque probabilmente ritrovata pochi anni addietro). Un particolare che non fa che rinsaldare la consapevolezza di un Botticelli fortemente legato alle suggestioni scultoree, provenienti dal mondo antico, così come da quello a lui più "contemporaneo". Sull'uso posteriore al periodo in esame dell'*Ariadne* vaticana come modello nella prima metà del Cinquecento, si veda A. NESSELRATH, "*Muse make the man thy theme, for shrewdness famed / and genius versatile*

- [...]: Apollo accompanies Homer in the proclamation of Julius II in Raphael's Parnassus", in: *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, M. GREGORI (ed.), Milano, Silvana Editoriale, 2003, pp. 479-483, *speciatim* p. 481. Sulla relazione del Venere e Marte della National Gallery con modelli classici, si veda anche E. TIETZE-CONRAT, "Botticelli and the Antique", in: *The Burlington Magazine*, n. 47, 1925, pp. 128-129, e (almeno) M. BOSCKOVITS, *Botticelli*, Budapest, Corvina, 1964, pp. 42-43.
- 25 Donetti, *op. cit.*, 2013, pp. 85-93. Più in generale sulla tematica dell'arco di trionfo, si veda Gudelj, *op. cit.*, 2014, pp. 159-176.
- 26 Si tratta del già abbondantemente citato codice Cod. Vat. Barb. Lat. 4424, conservato presso la BAV. Si veda anche P. ZAMBRANO, "Alcune osservazioni sulla Virginia e la Lucrezia di Sandro Botticelli", in: *Le Storie di Botticelli tra Boston e Bergamo*, Milano, Silvana Editoriale, 2018, pp. 30-36.
- 27 La descrizione dell'altare di Pergamo è così impressionantemente vicina alla nozione che ne possediamo oggi, da non poter dubitare che si tratti proprio del colossale complesso d'età ellenistica; *Cyriac of Ancona, op. cit.*, 2015, pp. 82-83.
- 28 Sul dipinto esiste una sterminata bibliografia che non è possibile citare qui, neppure per sommi capi. A livello bibliografico, si faccia dunque riferimento ad C. ACIDINI LUCHINAT, *Botticelli. Allegorie mitologiche*, Milano, Electa, 2001, con bibliografia precedente.
- 29 M. CALVESI, "Venere effimera e Venere perenne", in: *Storia dell'Arte*, n. 108, n.s. 8 (2004), pp. 5-44.
- 30 W. W. LLOYD, *Xanthian Marbles: The Nereid Monument: an Historical and Mythological Essay*, London, W. Pickering, 1845.
- 31 *Cyriac of Ancona, op. cit.*, 2015, pp. 59-63.
- 32 S. PODESTÀ, "Notes d'histoire lycienne", in: *L'Anatolie: de l'époque archaïque à Byzance*, A. LAMESA-G. TRAINA (eds.), Actes de la journée d'étude (Paris, 9.11.2014), Suppl. DHA, Besançon (Univ. Franche-Comté) [2019 - in print].
- 33 F. CINCIANI, "Aurai", in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), Zürich-München, Artemis Verlag, 1986, III, I, pp. 52-54.
- 34 Sulla identificazione di queste Aurae con modelli poi replicati nel linguaggio rinascimentale e in particolare fiorentino, si veda l'eloquente scheda di Lisa Venturini (L. VENTURINI, "Giuliano da Sangallo, Female figure proceeding to the left", in: *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, M. GREGORI (ed.), Milano, Silvana Editoriale, 2003, p. 455, sch. XI.1). Il Portico di Ottavia è riprodotto da Giuliano in Cod. Vat. Barb. Lat. 4424, f. 35 v.
- 35 PLINIO, *Nat. Hist.*, XXXVI, 28-29.
- 36 Cf. PLINIO, *Naturalis Historia*, trad. Cristoforo Landino, Venezia, Nicolas Jenson, 1476. È questa la prima edizione, poi riprodotta più volte, che doveva ormai essere terminata già nel 1474. Cf. anche C. LANDINO, *Scritti critici e teorici*, I, R. CARDINI (ed.), Roma, Bulzoni, 1974, pp. 79-83; C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Feltrinelli, 1967, pp. 123-128; R. CARDINI, *La critica del Landino*, Firenze, Olschki, 1973, pp. 149-191; R. FUBINI, "Cristoforo Landino, le "Disputationes Camaldulenses" e il volgarizzamento di Plinio: questioni di cronologia e di interpretazione", in: *Studi in onore di Arnaldo d'Addario*, V, L. BORGIA-F. DE LUCA-P. VITI-R.M. ZACCARIA (eds.), Lecce, Conte, 1995, pp. 535-560. Sulla diffusione dei testi pliniani nelle biblioteche degli uomini del Rinascimento italiano, si veda anche G. MARIANI CANOVA, "Illuminated Miniatures – Vehicles for Antiquity", in: *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, M. GREGORI (ed.), Milano, Silvana Editoriale, 2003, pp. 258-269. Si noti che persino per Ciriaco d'Ancona Plinio fu una fonte primaria riguardo alla conoscenza dell'antico, come denota la citazione pliniana tratta dalla *Naturalis Historia* relativa al tempio di Giove a Cizico e riportata dallo Scalamonti. Cf. *Cyriac of Ancona, op. cit.*, 2015, pp. 78-79. Bisogna ulteriormente segnalare che il Landino tradusse il brano pliniano come «due nimfe che fanno vela della propria veste» (A. WARBURG, *Sandro Botticelli 'Geburt der Venus' und 'Früling'*, 1893, Hamburg, Voss; trad. it. "La nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli", in: *La rinascita del Paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 21), una fonte echeggiata anche nelle Stanze poliziane (I, 56) dove Giuliano osserva «il dolce andar celeste e'l ventilar dell'angelica veste» di Simonetta, sovente allegorizzata come una ninfa o – addirittura – come Venere (VENTURINI, *op. cit.*, 2003, sch. XI.I, p. 455).
- 37 G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architetti, Vita di Sandro Botticello pittor fiorentino*, Firenze, 1568, I, p. 471.
- 38 BESCHI, *op. cit.*, p. 48.
- 39 Il fatto è ricordato in una lettera del figlio Antonio da Sangallo, scritta molti anni più tardi, nel 1567: «[...] scesi dove erano le statue, subito mio padre disse: "Questo è Laocoonte, di cui fa menzione Plinio"». Per la citazione e le vicende relative al ritrovamento cf. S. SETTIS, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, Donzelli, 2006, pp. 16-17; F. BURANELLI, "La scoperta del Laocoonte e il Cortile delle Statue Vaticano", in: *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani*, Roma, L'Erma di Bretschneider,

- 2006, pp. 49-60; L. CALENNE-A. SERANGELI, "Una nuova datazione per il ritrovamento del Laocoonte da un incunabolo conservato a Segni", in: *Studi Romani*, n. LXI, 2013, pp. 81-84. Le schede relative alla raccolta delle fonti rinascimentali si trovano in quest'ultimo volume alle pp. 125-147. Il riferimento al Laocoonte è in PLINIO, *Nat. Hist.*, XXXVI, 37-38. Per la fortuna del Laocoonte nelle riprese degli artisti del Rinascimento italiano, si veda anche ROANI, *op. cit.*, 2003, pp. 324-328.
- 40 Un esempio eloquente della tipologia di manufatto che avrebbe potuto svolgere il ruolo di tramite per il Botticelli di modelli derivanti dalla Grecia classica è fornito dal gruppo dei Niobidi, provenienti dalla Villa Adriana a Tivoli e stilisticamente attinenti a un contesto cronologico non lontano dalle sculture di Xanthos. Il gruppo è inoltre contraddistinto da forti accenti patetici e da una gestualità ed esecuzione dei panneggi che ne avvicinano gli esiti alle più frequentemente ricercate suggestioni della pittura e della scultura del Quattrocento. Per le opere in oggetto, si veda *Ovidio. Amori, miti e altre storie*, F. GHEDINI (ed.), Napoli, Arte'M, 2018, pp. 257-258, nn. 91-95.
- 41 Si veda GASPARRI, *op. cit.*, 2009, p. 78, n. 33 e – da ultimo – *Ovidio, op. cit.*, 2018, p. 256, n. 81.
- 42 Per un resoconto "d'epoca" del ritrovamento, in cui già si sottolinea la preminenza di questo modello rispetto alla Venere dei Medici, cf. G. M. CAPODIECI, *Antichi monumenti di Siracusa*, Siracusa, D. Francesco M. Pulejo Editore Vescovile, 1813, vol. I, pp. 97-101.
- 43 Senza voler formulare alcuna ipotesi, trattandosi soltanto di indizi e probabilmente coincidenze, si riporta comunque che Ciriaco passò da Siracusa, con la nave che trasportava alcuni amici impegnati in un'ambasceria presso Alfonso d'Aragona, nel 1432. Si veda *Cyriac of Ancona, op. cit.*, 2015, pp. 171 e 263.
- 44 R. GIGLIO, "Scavi nel parco archeologico di Lilibeo: il ritrovamento della statua di Venere", in: *Sicilia archeologica*, XXXVII, n. 102 (2004), pp. 91-106. Rimane inoltre il dubbio che questa tipologia di Venere possa stare all'origine di alcune opere rinascimentali coeve, come la *Venere Fortnum* del Francia (Oxford, Ashmolean Museum, inv. WA 1899.CDEF. B411). Si veda anche a questo proposito J. WARREN, "Attributed to Francesco Francia, The Fortnum Venus", in: *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and Greece*, M. GREGORI (ed.), Milano, Silvana Editoriale, 2003, pp. 459-460, sch. XI.9.
- 45 R. LIGHTBOWN, *Sandro Botticelli*, Milano, Fabbri Editore, 1989, p. 111. Meno condivisibili le considerazioni precedenti.

Giacomo Montanari

From Ciriaco to Sandro

Ancient Greek Cultural and Figurative Models from Pizzecolli's Travels to Botticelli's Paintings

This paper aims to analyze the cultural and figurative sources which stay beyond a large part of the most famous Botticelli's production, before and after his trip to Rome around 1481. From the iconographic point of view it seems more evident that the painter's choices were nearer to the "Greek Antiquity" and not to the general antiquarian taste, as often said. The connection among Cristoforo Landino, Sandro Botticelli and his most important patron Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, enable the search into the contemporary humanistic world to find a direct relation to ancient Greek models. The great traveler and proto-archaeologist Ciriaco de' Pizzecolli, called Cyriac of Ancona, plays here a key-role: he was in fact very close to Carlo Marsuppini, Landino's teacher, and he was also the author of the *Itinerarium*, a description of his trips to Greece illustrated by copious drawings of buildings, sculptures and inscriptions. He was the first man during the Renaissance who visited and brought back descriptions of the Parthenon, *Hagia Sophia* and the Pergamon altar, with its gigantic sculptures in Hellenistic style. His manuscripts, in circulation between 1452 (Cyriac's death) and the end of the 15th century, were destroyed in the fire together with the whole Sforza's library in Pesaro in 1514. May it be possible for Sandro Botticelli to had seen – and got inspired – by some drawings or sculptures brought back from Greece by Cyriac (even if today we think that those Greek works were rediscovered only in the 19th century)? What is the role played by the drawings copied by the architect Giuliano da Sangallo and for sure known to Botticelli in Rome? The consistent amount of clues ask for some critical approach and hypothesis on the figurative models which allowed the genesis of some of the most known masterpieces of the Renaissance.

Giacomo Montanari

**Od Cirijaka do Sandra: prijenos kulturalnih i figurativnih modela antičke Grčke
s Pizzecollijevih putovanja na Botticellijeve slike**

Ovaj tekst nastoji analizirati kulturalne i figurativne izvore, koji su utjecali na najpoznatija Botticellijeva djela, nastala prije i nakon njegova putovanja u Rim oko 1481. Polazeći od ikonografskog pristupa čini se jasnijim da su slikarevi izbori bili bliži grčkoj antici negoli tadašnjem antikvarskom ukusu, kako se često navodi. Veza Christofora Landina, Botticellija i njegova najvažnijeg naručitelja, Lorenza di Pierfrancesca de Medici, otvara vrata onovremnim humanističkim krugovima kako bi pronašli izravnu poveznicu s antičkim grčkim uzorima. Putnik i arheolog-amater Ciriaco de' Pizzecolli (zvan Cirijak Ankonski) imao je u ovome „transferu“ ključnu ulogu. Bio je blisko povezan s Carlom Marsuppinijem, Landinovim učiteljem, te je također autor djela *Itinerarium*, u kojem donosi opise putovanja po Grčkoj, ilustrirane crtežima građevina, skulptura i natpisa na koje je nailazio. Bio je prvi čovjek renesanse koji je posjetio i opisao Partenon, crkvu sv. Sofije i Pergamonski oltar. Njegovi rukopisi, koji su bili vrlo popularni između 1452. (godina Cirijakove smrti) i kraja stoljeća, izgorjeli su zajedno s cijelom bibliotekom Sforza u Pesaru 1514. godine. Je li moguće da ih je Sandro Botticelli vidio te bio inspiriran nekim crtežima ili skulpturama koje su donesene iz Grčke posredstvom Cirijaka, iako danas smatramo da su ta grčka djela otkrivena tek u 19. stoljeću? Koju su uloga odigrali crteži-kopije Giuliana da Sangalla koje je Sandro Botticelli zasigurno vidio u Rimu? Ovi tragovi omogućuju nam kritički pristup prema dosadašnjim tezama te otvaranje rasprave o figurativnim modelima koji su utjecali na stvaranje nekih od najpoznatijih remek djela renesanse.

Prijevod s engleskoga: Lucija Kolovrat

Primljeno/Received: 30.10.2019.
Izvorni znanstveni rad