

Il «disegno» di Matteo Palmieri per l'Assunzione della Vergine di Francesco Botticini

Bruno Cumbo

Matteo Palmieri fu uno degli ultimi rappresentanti di quella generazione di umanisti per i quali l'impegno nella vita politica costituiva un naturale complemento alla attività intellettuale.¹ La sua opera più famosa e studiata, composta intorno al 1430-40, e che porta l'eloquente titolo *Della vita civile*, si proponeva di delineare la figura del perfetto cittadino sulla base di modelli antichi come Platone e Cicerone.² La parabola letteraria di Palmieri non si esaurisce dentro l'orizzonte dell'umanesimo civile, ma per molti aspetti

1 Sulla figura di Palmieri nel suo complesso si vedano la recente monografia di A. Mita Ferraro, *Matteo Palmieri. Una biografia intellettuale*, Name, Genova, 2005; e, inoltre, C. Finzi, *Matteo Palmieri. Dalla «Vita civile» alla «Città di vita»*, Giuffrè, Roma, 1984 (collana di «Studi storici» della Facoltà di Scienze Politiche, Università di Roma, n. 47).

2 La *Vita civile* è a tutt'oggi l'opera più studiata di Palmieri e quella che maggiormente ha contribuito a mantenere viva la sua fama fino ai nostri giorni. Pubblicata a stampa solo nel '500, conoscerà poi numerose edizioni, e verrà letta anche in Francia e Inghilterra. Ci limitiamo qui a indicare le due edizioni novecentesche: la prima a cura di F. Battaglia, pubblicata insieme al *De optimo cive* del Platina, Zanichelli, Bologna, 1944; e la più recente edizione critica a cura di G. Belloni, nella collana degli *Scrittori politici italiani*, Firenze, 1982. Per tutti i problemi relativi alla datazione e al posto che spetta alla *Vita civile* nella storia del pensiero politico, pedagogico, oltre a C. Finzi, *Matteo Palmieri*, rimando al più recente contributo di A. Mita Ferraro, che contiene la bibliografia più aggiornata.

anticipa la stagione del neoplatonismo della seconda metà del Quattrocento, i cui massimi protagonisti saranno Marsilio Ficino e Pico della Mirandola. Palmieri è una di quelle rare figure in cui tendenze apparentemente inconciliabili del pensiero si fondono e armonizzano nella vita e nell'opera di un singolo autore. In Palmieri *studia humanitatis* e *studia divinitatis*, politica e teologia si completano a vicenda. Secondo questa visione, il piano umano e quello divino sarebbero legati da vincoli che non è possibile recidere, ma che l'uomo troppo spesso ignora, con nefaste conseguenze. La conoscenza, come la intende Palmieri, consiste nel riconoscimento di tali vincoli. Essa deve tradursi in una azione politica responsabile e soprattutto mirare al bene comune. Ma perché questo avvenga ogni singolo cittadino, ogni singolo uomo deve accogliere dentro di sé la coscienza della propria condizione all'interno del creato. A questo scopo Palmieri compose intorno al 1450-60 la *Città di vita*,³ poema in terzine dalla storia oscura e controversa, ma anche

3 M. Palmieri, *Libro del poema chiamato Città di Vita composto da Matteo Palmieri Fiorentino*, transcribed from the Laurentian MS XL 53 and compared with Magliabechian II ii 41, a cura di M. Rooke, M. A. (Oxon.), Northampton Massachusetts, in «*Smith College Studies in Modern Languages*», numbers 1-2 VIII-IX, 1927-28. (Si tratta di due volumi usciti uno nel 1927, l'altro nel 1928 così suddivisi: Part I: Books I-II xv; Part II: Books II xvi-xxxiv, Book III. Lo puntualizziamo perché nelle bibliografie consultate non sempre risulta chiaro che il poema è stato pubblicato per intero in due numeri differenti per anno di pubblicazione all'interno della stessa collana). Palmieri volle che il suo poema, terminato nel 1464, fosse reso pubblico soltanto dopo la sua morte. In una *chartula*, oggi perduta, del ms laurenziano si potevano leggere queste parole: «Opus Matthei Palmerii, quod sigillatum Notariorum Arti Florentiae donavit, conditione apposita ut non aperiatur dum in suo religatus corpuscolo vivet ipse Mattheus». Cioè: «Opera di Matteo Palmieri, che consegnò sigillata all'Arte dei Notai di Firenze, a condizione che non fosse aperta essendo ancora in vita, legato al suo corpuscolo (cioè misero corpo), lo stesso Matteo», p. XIII.

opera assai trascurata dalla critica moderna.

In questa sede vorremmo parlare dell'influenza che questo poema ha esercitato tra la fine del '400 e l'inizio del '500 soprattutto nell'ambito delle arti figurative. Questo discorso tocca un aspetto non secondario della storia degli «Scrittori d'Italia» e concerne l'affinità tra la parola e l'immagine di cui è costellata tutta la cultura italiana dalle origini ad oggi, da Giotto e Dante fino a D'Annunzio e Pasolini.

In un nostro recente studio abbiamo ipotizzato come la *Città di vita* di Palmieri si possa considerare la fonte principale per il programma iconografico della volta Sistina, dipinta da Michelangelo tra il 1508 e il 1512.⁴ In quella sede mancava un approfondimento intorno al dipinto commissionato da Palmieri alla bottega di Botticelli intorno al 1470, che costituisce l'unico precedente pittorico quattrocentesco la cui iconografia sia riconducibile con certezza alla *Città di vita*. Secondo quanto ci racconta Giorgio Vasari, Palmieri aveva commissionato a Sandro Botticelli una tavola raffigurante l'*Assunzione e Incoronazione della Vergine*, e inoltre aveva fornito all'artista anche il *disegno*, cioè la descrizione dettagliata del suo programma iconografico, ispirato alla *Città di Vita*.

Nel Novecento questa tavola è stata attribuita al pittore Francesco Botticini (1446-98), sulla base di un confronto stilistico con le sue opere conosciute.⁵

4 B. Cumbo, *La Città di vita di Matteo Palmieri. Ipotesi su una fonte quattrocentesca per gli affreschi di Michelangelo nella Volta Sistina*, Duepunti, Palermo, 2006, cui si rimanda per la bibliografia relativa al poema.

5 Sul dipinto si vedano A. Mita Ferraro, *Matteo Palmieri. Una biografia intellettuale*, p. 167 e ss.; l'importante contributo di M. Davies, *The earlier Italian Schools, National Gallery*

Il dipinto in questione fu, a quanto sembra, additato come eretico, ne fu interdetta in qualche modo la visione, anche se con tutta probabilità ciò avvenne in epoca assai più tarda (si dice sia stato per qualche tempo, nel XVII secolo, coperto da un drappo scuro). Giorgio Vasari, sin dalla prima edizione “Torrentina” delle sue *Vite* del 1550, riportava nella *Vita di Sandro Botticelli* quanto segue:

«In San Pier Maggiore, alla porta del fianco [Botticelli] fece una tavola per Matteo Palmieri, con infinito numero di figure; cioè l'assunzione di Nostra Donna, con le zone de' cieli come son figurate, i Patriarchi, i Profeti, gli Apostoli, gli Evangelisti, i Martiri, i Confessori, i Dottori, le Vergini, le Gerarchie; e tutto col disegno datogli da Matteo, ch'era litterato e valentuomo; la quale opera egli con maestria e finitissima diligenza dipinse. Evvi ritratto a pie' Matteo ginocchioni, e la sua moglie ancora. Ma con tutto che quest'opera sia, e che ella dovesse vincere la invidia, furono però alcuni malevoli e detrattori, che, non potendo dannarla in altro, dissero che Matteo e Sandro gravemente vi avevano peccato di eresia; il che, se è vero o non è vero non se ne aspetta il giudizio a me; basta che le figure che Sandro vi fece, veramente sono da lodare, per la fatica ch'è durò nel girare i cerchi de' cieli, e tramezzare tra figure e figure d'angeli e scorci e vedute in diversi modi diversamente; e tutto condotto con buono disegno».⁶

Catalogues, second edition (revised), National Gallery Catalogues, London, 1961, pp. 122-127; la monografia di L. Venturini, *Francesco Botticini*, Edifir, Firenze, 1994, pp. 112-3, con bibliografia sul dipinto, in cui l'autrice si sofferma pure sulle splendide miniature del codice Laurenziano Pluteo, XL, 53 della *Città di Vita*; R. Bagemihl, *Francesco Botticini's Palmieri Altar-Piece*, «The Burlington Magazine», CXXXVIII, 1996, pp. 308-14. Sul codice Laurenziano si veda, nel I vol., la scheda di catalogo di I. G. Rao, *Matteo Palmieri. La «Città di vita»*, pp. 84-85, in *Sandro Botticelli. Pittore della Divina Commedia*, a cura di S. Gentile, 2 voll., Skira, Milano, 2000; I. G. Rao, *Matteo Palmieri, «Città di vita» (col commento di Leonardo Dati)*, in *I luoghi della memoria scritta. I libri del silenzio. I libri del decoro. I libri della porpora*, a cura di V. di Giacomo, Editalia, Roma, 1994, p. 181, cat. N° 65. M. Davies, *The earlier Italian Schools*, *National Gallery Catalogues*, second edition (revised), National Gallery Catalogues, London, 1961, pp. 122-127.

6 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, edizione a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Einaudi, Torino, 1986, pp. 475-476.

In merito a quelle che chiama semplici maldicenze, lo storico aretino preferisce non pronunciarsi, aggiungendo che per l'invidia di non meglio precisati detrattori sia il quadro che il suo committente furono fortemente osteggiati e che, comunque sia, si tratta di una tavola «bellissima», condotta con grande maestria per il numero così elevato di figure e per le sue notevoli dimensioni (228,5x377).

Vasari sembra proprio dirci, crediamo con una certa consapevolezza, che Matteo Palmieri, umanista e uomo politico filomediceo, e Sandro Botticelli, artista quanto mai legato ai gusti e alle aspirazioni dei Medici, erano uniti forse da una comunanza di orientamenti religiosi, o meglio di convinzioni teologiche.

Forse anche il pittore della *Primavera* era tra coloro che mostravano una certa simpatia per la dottrina origeniana delle anime, che in maniera più o meno velata e discreta, anche altri personaggi illustri coltivavano in quel tempo a Firenze, ben coscienti del suo carattere eterodosso. La grandiosa pala d'altare, terminata probabilmente intorno al 1474-76, che Palmieri commissionò per la cappella di famiglia della chiesa di san Pier Maggiore, si trova oggi alla National Gallery di Londra.

Come si desume dalle parole del Vasari anche il dipinto fu oggetto di non meglio precisate critiche da parte di ignoti detrattori. Non possiamo in questa sede approfondire meglio una questione che ancora oggi presenta molti punti poco chiari e sulla quale in molti hanno

provato a fare un po' di luce.⁷ È innegabile però che il poema e il quadro abbiano conosciuto un destino pressoché identico: entrambi furono bersaglio di polemiche e accuse che non sfociarono in un processo pubblico, come quello subito da Pico della Mirandola, il quale aveva difeso nelle sue *Nongentae Conclusiones* proprio Origene; inoltre non esistono documenti ufficiali che attestino l'interdetto della cappella negli anni o nei decenni successivi alla morte di Palmieri. Che questi provvedimenti siano stati effettivamente presi nel Seicento a noi interessa relativamente, perché dal nostro punto di vista è molto più significativo sapere che essi *non* si verificarono tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, essendo il nostro proposito quello di riportare l'attenzione sul particolare momento storico in cui sia il dipinto che il poema videro la luce.

La tavola, come è stato giustamente sottolineato, appare nel complesso innovativa rispetto ai moduli stilistici della tradizione pittorica

⁷ Una ricostruzione della storia del dipinto si trova in G. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Viviani, Firenze, 1754-1762, I vol., pp. 153-161. Ma gli studiosi si sono divisi sulla bontà delle sue affermazioni. D. Angeli ne esaltava la volontà di "ricercare il vero"; G. Boffito prendeva nettamente le distanze sospettando addirittura che Richa avesse bisogno di dimostrare per ragioni contingenti (*era una chiesa che egli aveva preso sotto suo speciale patrocinio*), che la chiesa non avesse mai dato sepoltura ad un eretico. In tempi più recenti, L. Venturini ammette che su questa storia regna ancora il dubbio e l'incertezza: «La vicenda [dell'interdetto alla cappella Palmieri] tuttavia non risulta affatto chiara. Matteo Palmieri in realtà non fu mai formalmente accusato come eretico. [...] La fortuna del dipinto nel corso dei secoli appare alterna; sembra che per un certo periodo di tempo nel XVII secolo esso non fosse visibile, in quanto ricoperto da un panno». M. Davies, *The earlier Italian Schools...*, pp. 122-127; G. Boffito, op. cit., p. 32-33; D. Angeli, op. cit., pp. 58-61.

quattrocentesca che presenta soggetti analoghi. Certamente innovativa è l'idea di questa straordinaria sovrapposizione tra i due piani dell'esistenza, umana e divina: il cielo si apre per mostrare le gerarchie angeliche, divise in nove cerchi e disposte in tre ordini, con il Cristo al culmine, in atto di benedire la Madonna, sul cui capo è stata appena posta la corona. Lo spettatore può vedere in cielo un'apertura di forma ellittica, ma grazie a una rigorosa rappresentazione prospettica intuisce che sul paesaggio si è sovrapposto uno spazio perfettamente circolare, del quale egli può immaginare la parte nascosta allo sguardo. È interessante notare come la prospettiva dei cori angelici sia realizzata dal basso verso l'alto, mentre il paesaggio sottostante le figure dei donatori e degli apostoli mostrino invece una prospettiva opposta. Allo spettatore sono concessi così due punti di vista: se egli rivolge lo sguardo verso Cristo e i beati è costretto ad alzare gli occhi ed è come sovrastato dalla mole di questa visione sovranaturale, mentre, al contrario, può osservare il paesaggio con la sensazione di dominare la vastità. La tecnica della prospettiva, lungi dall'essere un mero sistema di riproduzione meccanica della realtà, mostra in questo caso tutte le sue valenze simboliche.⁸ Per altri aspetti la tavola resta naturalmente

8 «Il fascino della composizione si deve specialmente all'idea di coniugare la concavità, quasi risucchiante, del gorgo celeste, con l'antitetica convessità della linea dell'orizzonte terrestre. La veduta paesistica ci appare come filtrata da un moderno obiettivo fotografico grandangolare, che focalizza la scena, ma schiaccia e deforma le scene laterali. Tuttavia, a dispetto delle incombenti e un po' schematiche gerarchie angeliche, il Botticini non manca di offrirci nella parte sottostante una delle più belle vedute della pittura quattrocentesca». L. Venturini, *Francesco Botticini*, p. 59.

legata alla tradizione quattrocentesca. E' presente il rigido schematismo tipico delle concezioni pittoriche tardo medievali che dà all'opera questa patina arcaicizzante, che sembra privare le figure di quella vivacità, espressività e mobilità che i grandi pittori del Cinquecento sapranno invece imprimere alle loro rappresentazioni (si pensi, per fare solo un esempio, al Raffaello della Stanza della Segnatura, in particolare alla *Disputa del Sacramento*). Ma d'altra parte quello che definiamo "schematismo" nella composizione era forse una conseguenza del programma iconografico dettato da Matteo. La pittura doveva illustrare e riassumere sinteticamente, per coloro che la guardassero con attenzione, la dottrina origeniana sulla natura angelica degli esseri umani, che il poeta aveva largamente esposto nel poema. Non sappiamo se, e quanto, sia stato faticoso per Palmieri ideare il 'disegno' di cui parla Vasari, cioè il soggetto che la grande tavola avrebbe dovuto rappresentare. Certo è che egli ha operato una drastica sintesi dei temi affrontati nella *Città di Vita*, e che, forse consapevole del luogo di destinazione, la cappella di famiglia della chiesa di San Pier maggiore, abbia volutamente escluso dal suo progetto ogni riferimento non solo alla figura della Sibilla, ma anche a tutto il mondo classico, pur così presente e importante nel poema. Palmieri ha qui voluto rendere visibile a tutti il tema che più gli stava a cuore: il ritorno dell'anima al suo stato originario di beatitudine, alla sua condizione angelica. Così, questa immagine, che nel complesso presenta un' iconografia tradizionale, sia nel soggetto che nello stile, in realtà contiene alcuni

particolari poco ortodossi. Ed è grazie a questi particolari che il quadro diventa leggibile in modo differente. In quasi tutti i cerchi o cori angelici figurano infatti santi, martiri, profeti e figure del Vecchio testamento, come Mosè, che di norma non dovrebbero occupare quella posizione, ma che sono tuttavia riconoscibili per i loro caratteristici attributi iconografici e per il fatto che il loro aspetto adulto si differenzia da tutti gli altri angeli dall'aspetto fanciullesco. Per esempio in alto, nell'ottavo cerchio troviamo, visibili come dei busti antichi, San Pietro, San Giovanni Battista, Maria Maddalena, e forse l'evangelista Matteo.⁹ Nella teologia cristiana tradizionale la creatura angelica è nettamente distinta dall'essere umano, ed è dunque impensabile che uomini e angeli possano occupare la stessa posizione nei cieli perché ciò significherebbe ammettere l'identità delle loro nature. Qui invece Pietro, apostolo, vicario di Cristo in terra, fondatore della Chiesa Cattolica romana, viene rappresentato come un vecchio dall'aspetto affaticato e mesto, tutto meno che 'glorioso' e solenne: secondo la concezione origeniana di Palmieri egli è tornato a dividere il suo posto vicino a Cristo insieme agli altri angeli, raffigurati, come è consuetudine, sotto forma di bambini festanti, giocosi o adoranti. Sfruttando il contrasto dei visi e delle carni infantili con le figure di uomini adulti, anziani, visibilmente provati dalla fatica della vita umana come nel caso emblematico di san Pietro (tranne la Maddalena,

9 M. Davies, *The earlier Italian Schools*, p.122.

che appare giovane e bella) il pittore riesce a dare maggior risalto a questa insolita coabitazione di angeli e santi nelle gerarchie celesti: una sintesi visiva molto chiara del 'ritorno' in cielo che attende l'anima cristiana dopo la peregrinazione sulla terra, dopo la *seconda prova*.

C'è una terzina della *Città di Vita* (II, XXX, 38) in cui Palmieri ricorre alla metafora del pittore che, dovendo dipingere in un'opera molte figure voglia dare risalto in particolare ad alcune di esse, permettendo così all'occhio di notarle più facilmente. Siamo nel capitolo dedicato agli eretici (inutile dire che Origene non viene mai nominato) e Matteo, in mezzo ad una moltitudine di dannati, si accorge subito della presenza di un prete alessandrino, Arrio:

«Come el pittor che molto popol pigne
alcun dimostra più che gli altri degno
e fa che l'occhio col vedere l'atigne
Sì vidi farsi innanzi agli altri [...]»

Il nostro pensiero corre ovviamente all'*Assunzione della Vergine*, nella quale mischiate nella moltitudine di figure ne emergono alcune, abbiamo fatto l'esempio di San Pietro, sulle quali il pittore evidentemente voleva attirare l'attenzione. Questa terzina ci dà forse l'idea del tipo di problemi e riflessioni che Palmieri dovette affrontare nel concepire il 'disegno', cioè il programma iconografico del quadro ispirato alla *Città di Vita*. Negli altri cerchi i santi, disposti un po'ovunque, sono dipinti a figura intera e siedono insieme a numerosi angeli dai lineamenti androgini, così caratteristici della scuola

fiorentina della seconda metà del Quattrocento (si pensi, per citare un esempio soltanto, ai *Tondi* di Botticelli agli Uffizi, la *Madonna del Magnificat* e la *Madonna della melagrana*). Nell'ordine inferiore alcuni angeli, verosimilmente sospesi nello spazio, sembrano incitare gli occupanti degli ultimi tre cori a salire più in alto nella gerarchia celeste. Crediamo che la loro funzione corrisponda a quanto Palmieri aveva scritto circa l'azione positiva che le creature razionali possono esercitare sugli uomini, purché la volontà di questi sia sinceramente protesa al sommo bene. Ancora una volta viene ribadita l'essenziale mobilità e mutabilità della condizione delle anime, alle quali, in virtù del libero arbitrio, è concessa la possibilità di passare ad un grado superiore di beatitudine.