

Sommario

INTRODUZIONE. Domenico, Platone, gli <i>Studia</i> e il Magnifico	p. 5
Parte I – IN FIRENZE	
Chiesa di Ognissanti	
Cappella Vespucci – <i>Deposizione dalla Croce e Madonna della Misericordia</i> (1472)	» 21
<i>San Girolamo nello studio</i> (1480)	» 24
Museo del Cenacolo di Ognissanti – <i>Cenacolo di Ognissanti</i> (1480)	» 26
Chiesa di Santa Trinita – Cappella Sassetti	
<i>David, Sibille e Visione di Augusto</i> (1483-1485)	» 28
«Storie di San Francesco d’Assisi» – <i>Conferma della Regola</i> (1483-1485)	» 31
«Storie di San Francesco d’Assisi» – <i>Miracolo delle stigmate</i> (1483-1485)	» 33
«Storie di San Francesco d’Assisi» – <i>Miracolo del fanciullo risuscitato</i> (1483-1485)	» 35
<i>Adorazione dei pastori</i> (1485)	» 37
Palazzo Vecchio – Sala dei Gigli	
<i>Apoteosi di San Zanobi e Ciclo di uomini illustri</i> (1484)	» 40
Basilica di Santa Maria Novella – Cappella Tornabuoni	
«Storie della Vergine» – <i>Cacciata di Gioacchino dal Tempio</i> (1485-1490)	» 43
«Storie della Vergine» – <i>Nascita della Vergine</i> (1485-1490)	» 45
«Storie della Vergine» – <i>Strage degli Innocenti</i> (1485-1490)	» 48
«Storie del Battista» – <i>Visitazione</i> (1485-1490)	» 50
«Storie del Battista» – <i>Battesimo di Cristo</i> (1485-1490)	» 53
«Storie del Battista» – <i>Banchetto di Erode</i> (1485-1490)	» 55
Basilica di San Marco – Museo Nazionale di San Marco	
<i>Cenacolo di San Marco</i> (1486)	» 57
Galleria degli Uffizi	
<i>Madonna in Trono col Bambino e i Santi Dionigi Aeropagita, Domenico, Clemente e Tommaso d’Aquino (Sacra Conversazione di Monticelli)</i> (1485 ca)	» 59
<i>Madonna in Trono col Bambino e i Santi Michele, Giusto, Zanobi e Raffaele (Sacra Conversazione degli Ingesuati)</i> (1486)	» 61
<i>Adorazione dei Magi (Adorazione dei Magi Tornabuoni)</i> (1487)	» 63

Istituto degli Innocenti – Museo dello Spedale degli Innocenti <i>Adorazione dei Magi</i> (1488)	» 66
Cattedrale di Santa Maria del Fiore Porta della Mandorla – <i>Annunciazione della Vergine</i> (1490)	» 69
Galleria dell'Accademia <i>Santo Stefano fra i Santi Jacopo e Pietro</i> (1493)	» 71
 Parte II – FUORI FIRENZE	
Cercina (Sesto Fiorentino – Firenze) – Pieve di Sant'Andrea <i>Santi Girolamo, Barbara e Antonio Abate</i> (1471-1472)	» 75
San Gimignano (Siena) – Collegiata di Santa Maria Assunta – Cappella di Santa Fina «Storie di Santa Fina» – <i>Annuncio della morte a Santa Fina</i> (1475)	» 78
«Storie di Santa Fina» – <i>Esequie di Santa Fina</i> (1475)	» 80
Passignano (Tavarnelle Val di Pesa – Firenze) – Abbazia di San Michele Arcangelo <i>Cenacolo della Badia di Passignano</i> (1476)	» 82
Pisa – Museo Nazionale di San Matteo <i>Madonna in Trono col Bambino e i Santi Caterina d'Alessandria, Stefano, Lorenzo e Dorotea (Sacra Conversazione di Pisa)</i> (1478)	» 84
Lucca – Duomo di San Martino <i>Madonna in Trono col Bambino e i Santi Pietro, Clemente, Sebastiano e Paolo (Sacra Conversazione di Lucca)</i> (1479)	» 86
Roma – Palazzo Apostolico – Cappella Sistina «Storie di Cristo» – <i>Vocazione dei primi Apostoli</i> (1482)	» 88
Madrid – Museo Thyssen-Bornemisza <i>Ritratto di Giovanna Tornabuoni</i> (1488)	» 92
Parigi – Museo del Louvre <i>Ritratto di vecchio con nipote</i> (1490)	» 95
<i>Visitazione</i> (1491)	» 97
Volterra – Pinacoteca e Museo Civico di Volterra <i>Cristo in Gloria con quattro Santi e un donatore</i> (1492)	» 99

Domenico, Platone, gli *Studia* e il Magnifico

Dal momento che ogni opera d'arte è sempre da considerarsi come metafora e riflesso dell'epoca in cui viene creata, una corretta valutazione del suo autore deve inquadrarne il lavoro nel contesto storico in cui si svolge. Per quanto riguarda Domenico Ghirlandaio questa specificazione ambientale e cronologica è più che mai indispensabile.

In Domenico, variamente definito dalla critica ora come pittore *sui generis* parimenti al Gozzoli o all'Uccello, ora come anello di congiunzione fra il conservatorismo devozionale di Neri di Bicci e il rivoluzionario estetismo del Botticelli, ora come filo conduttore fra il laconico realismo di Masaccio e l'esuberante fantasia di Filippino Lippi, confluirono non solo le lezioni e le tendenze del Baldovinetti ma anche gli stili e le norme espressive del Verrocchio e di Andrea del Castagno, di Filippo Lippi e di Piero della Francesca. Per inverso, dall'instancabile attività del Ghirlandaio trassero insegnamento e ispirazione Fra' Bartolomeo e Luca Signorelli, Perino del Vaga, Mariotto Albertinelli e, naturalmente, i collaboratori della sua industriosa bottega: i fratelli minori Davide e Benedetto, il degno erede Ridolfo, il cognato Sebastiano Mainardi da San Gimignano, l'assistente Bartolomeo di Giovanni (l'"Alunno di Domenico"), l'apprendista Francesco Granacci e, seppur in modo controverso, un irriverente allievo di nome Michelangelo.

Essere pittori nella Firenze del XV secolo significava, d'altronde, confrontarsi giocoforza con una clamorosa, complessa e compresente *élite* di artisti che fu di scuola al mondo. Significava inserirsi in un flusso incessante, in un'inesauribile corrente, in un eccezionale *continuum* di autori che dal XII al XVI secolo catalizzarono l'attenzione del continente europeo. Senza dubbio dunque nella funzione di tramite è da individuare il ruolo dell'arte del Ghirlandaio, profondamente influenzata dagli studi umanistici di cui Domenico si fece interprete e alfiere. La sua personalità deve essere pertanto giudicata alla luce di uno scenario che egli stesso contribuì in maniera più che ragguardevole a tramandare e a rinverdire: il *milieu* fiorentino del Secondo Quattrocento.

Un contesto culturale infiammato dall'indagine antiquario-filologica del Petrarca, sancita e sviluppata dal Boccaccio, da Coluccio Salutati e da Poggio Bracciolini, da Niccolò Niccoli, da Carlo Marsuppini e da Matteo Palmieri, da Leonardo Bruni e da Leon Battista Alberti. Quest'ultimo, paragonando nel *De pictura* (1435) e nel *De re aedificatoria* (1450) la Pittura alla Retorica

e il pittore a un «poeta muto» che funge da testimone del proprio tempo, concorse ampiamente a formare la sensibilità e la poetica di Domenico.

Gli *studia humanitatis* costituirono la formidabile matrice, le monumentali *fundamenta* del Rinascimento che fu appunto *ri-nascita* e rifioritura, rivalutazione e riproposizione degli antichi valori e miti. Fu un riavvicinamento ideologico e storiografico a tutto ciò che possedeva origini e valenze classiche. Un restauro spinto fino alla risurrezione delle lingue e delle attività, dei costumi e dei *modi vivendi* greci e latini. Fino al riconoscimento del sincretismo fra culto pagano e cristianesimo. E proprio da un evento della comunità religiosa derivò un impulso essenziale per il progresso civile e intellettuale fiorentino: il Concilio indetto da papa Martino V e inaugurato il 23 luglio 1431 dal suo successore Eugenio IV. Convocata a Basilea, l'adunanza ecumenica venne spostata l'8 gennaio 1438 a Ferrara e da qui, grazie al caparbio impegno del “*Pater Patriae*” Cosimo il Vecchio, fu trasferita il 2 gennaio 1439 a Firenze, dove il 6 luglio 1439 venne annunciata l'unione fra Chiesa latina e Chiesa greca.

Gli eruditi e i dignitari bizantini, i prelati, i grammatici e i diplomatici orientali riuniti in città portarono con sé e svelarono un sapere che l'Occidente non aveva ancora padroneggiato appieno: il neoplatonismo. Il “ripescaggio” di questa filosofia, già rielaborata in chiave teologica da sant'Agostino e da Boezio, scatenò le meditazioni di Cristoforo Landino, di Bartolommeo Scala e di Bartolomeo Fonzio, di Agnolo Poliziano e di Pico della Mirandola, di Francesco Cattani da Diacceto e, soprattutto, di Marsilio Ficino, fondatore e faro dell'Accademia Neoplatonica (1462-1523).

Fu un ragionamento dedotto dalla riscoperta del *Timeo* (360 a.C.) a far scaturire la scintilla che innescò la strepitosa detonazione artistica di Firenze: come il Demiurgo plasma l'intero universo in base a criteri d'armonia, d'ordine e di proporzione, così l'uomo deve modellare il mondo che lo circonda in base al parametro della bellezza.

Concetto fragoroso. Epifanico. Eccezionalmente gravido di opportunità speculative, in particolare nel campo dell'estetica. In quest'ottica infatti il bello, attraverso il quale si compie la mediazione ontologica fra idea e fenomeno, può diventare per l'umanità perfino superiore al bene. Il bello rimane al bene sempre relativo, connesso e condizionato, ma è ciò che riluce, ciò che splende, ciò che è di per sé subitaneo. È verità evidente. E in quanto tale è preferibile rispetto al bene, che non è per l'uomo pienamente né immediatamente penetrabile, afferrabile, comprensibile.

In nome della bellezza è possibile procedere alla totale trasformazione e al radicale “*restyling*”, al miglioramento globale del mondo: s'innalzano nuovi grandiosi edifici e si rimodernano i vecchi. Si rimodellano, antropizzandoli, i giardini e i paesaggi. Si riconfigurano, ottimizzandoli, gli assetti urbanistici dei paesi e dei centri più popolati. Con statue, affreschi, quadri



Firenze, Basilica di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, *Martirio di San Pietro da Verona* (1485-1490; affresco su muro).



Firenze, Basilica di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, *San Giovanni Battista si ritira nel deserto* (1485-1490; affresco su muro).

CHIESA DI OGNISSANTI

San Girolamo nello Studio

1480 – Affresco staccato – cm 119 × 184

In complementarietà col coevo *Sant'Agostino nello studio* del Botticelli, il Ghirlandaio affrescò nel 1480 quest'opera su commissione di Giorgio Antonio Vespucci, che nello stesso anno vestì l'abito domenicano. Mentre il *Doctor Gratiae* botticelliano è ritratto nell'estasi dell'illuminazione divina, il santo eremita di Domenico è rappresentato in atteggiamento intimamente meditativo.

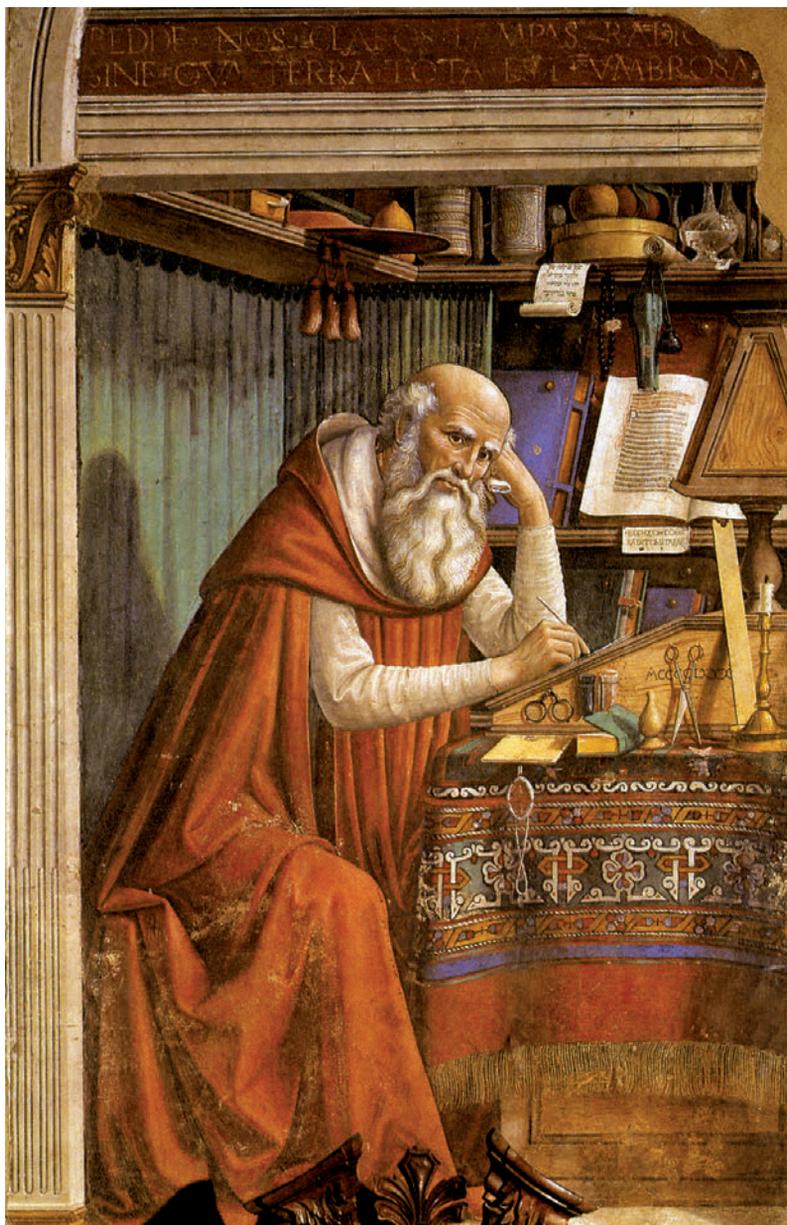
Entrambe le composizioni erano da principio ubicate in prossimità dell'entrata del coro della chiesa. Nel 1564, quando il coro venne abbattuto, furono staccate e collocate una di fronte all'altra sulle pareti della navata. Nel corso dei restauri intrapresi a seguito della rovinosa alluvione del 1966, al di sotto dell'iscrizione dipinta per celebrare lo spostamento dell'opera («*Ne tibi quid picto Hiernyme Sancte deesset nuper mirum motus ab arte datus*» – «Affinché a te, san Girolamo che sei qui dipinto, non manchi niente, di recente ti hanno mosso con ingegno») sono tornate alla luce le parole originali con cui il santo implorava l'ispirazione: «*Redde nos claros lampas radiosa sine qua Terra tota est umbrosa*» («Illuminaci o luce raggiante, altrimenti tutta la Terra sarebbe oscura»).

Il Ghirlandaio rappresenta il Dottore della Chiesa all'interno di un'angusta stanza stipata degli strumenti necessari al lavoro di un erudito del Quattrocento: libri e pergamene, un paio d'occhiali e uno di forbici, righelli, portacandele e calamai. Sui ripiani degli armadi a muro spiccano due albarelli in maiolica decorata, un contenitore tondeggiante su cui è poggiata della frutta, una clessidra, due bottiglie e il galero cardinalizio, convenzionale attributo di san Girolamo. Gli oggetti testimoniano il debito del Ghirlandaio nei confronti della pittura fiamminga. Uno dei principali punti di riferimento per l'esecuzione dell'affresco fu infatti la tavola del 1442 di Jan van Eyck, anch'essa intitolata *San Girolamo nello studio*, in origine di proprietà della famiglia Medici e oggi conservata all'Institute of Arts di Detroit.

Grazie al plastico realismo della postura del santo e al vigore del suo sguardo, che penetra con intensità quello dell'osservatore, il maestro fiorentino riesce a conferire alla figura di Girolamo una maggiore naturalezza rispetto a quella manifestata nell'olio di van Eyck, esprimendo di conseguenza una migliore verosimiglianza del suo raccoglimento spirituale. La meticolosa attenzione nel descrivere i particolari pittorici, sempre presente e in continua crescita nella carriera artistica del Ghirlandaio, si spinge qui fino a illustrare le minuscole gocce di inchiostro nero e scarlatto schizzate dai calamai

appesi allo scrittoio, su un lato del quale è incisa la datazione dell'opera.

Sui due cartigli aperti compaiono scritte in greco e in ebraico, le due lingue indispensabili al santo eremita per tradurre in latino la Bibbia e offrire alla Chiesa Cattolica quella *Vulgata Editio* che coincise con la versione ufficiale delle Sacre Scritture fino al Concilio Vaticano II, tenuto negli anni Sessanta del Novecento.



BASILICA DI SANTA TRINITA – Cappella Sassetti

Miracolo del fanciullo risuscitato

1483-1485 – Affresco su muro – cm 500 × 170

L'opera, situata sopra la pala d'altare nel registro mediano della parete principale della cappella, racconta uno dei quattro miracoli compiuti *post mortem* da san Francesco, un evento soprannaturale riportato dalla *Legenda Maior* (1263) di san Bonaventura: la risurrezione, avvenuta in presenza del frate minorita Raho, del figlio di sette anni di un notaio romano, precipitato da una finestra di casa. Il *Miracolo del fanciullo risuscitato* rimpiazzò la scena dell'*Apparizione al Capitolo di Arles*, prevista nell'originario progetto iconografico del ciclo d'affreschi e della quale oggi restano a testimonianza solo due bozzetti conservati nel Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma. La sostituzione, orientata a esaltare il tema della speranza e della rinascita, fu determinata dalla prematura scomparsa di Teodoro, primogenito del committente Francesco, avvenuta a Lione l'11 maggio 1479. Nonostante fosse ormai in età avanzata, nello stesso anno il Sassetti ebbe un altro figlio al quale impose il medesimo nome.

Ghirlandaio ambienta l'evento prodigioso a Firenze, in piazza di Santa Trinita, dove si distinguono la basilica ancora dotata dell'antica facciata romanica, il Torrione dei Gianfigliuzzi, Palazzo Spini (dal 1674 Palazzo Spini Feroni) e il Ponte a Santa Trinita progettato da Taddeo Gaddi (l'attuale configurazione della struttura, ideata da Michelangelo per Cosimo I, fu realizzata dal 1567 dall'Ammannati. Fatto brillare il 4 agosto 1944 dalle truppe tedesche in ritirata, il ponte venne ricostruito "com'era e dov'era" e fu inaugurato il 16 marzo 1958).





Da una finestra di quest'ultimo edificio cade a testa in giù il bambino, fra lo sgomento dei passanti. I becchini escono dal portone principale della chiesa, pronti a trasportare il fanciullo che credono morto. All'apparizione e all'intervento del santo assistono, sulla sinistra, le figlie del Sassetti, accostate alle immagini dei rispettivi mariti o promessi sposi. Fra le persone sul lato opposto il Vasari riconobbe invece le effigi di Maso di Luca degli Albizi (padre della Giovanna che nel 1486 sposerà Lorenzo di Giovanni Tornabuoni), di Angelo di Jacopo Acciaiuoli e di Palla di Noferi (Onofrio) Strozzi. A destra dell'uomo ammantato di scuro che volge le spalle allo spettatore (presumibilmente il politico Neri di Gino Capponi) il Ghirlandajo ha dipinto se stesso. L'autoritratto è identico a quello presente nella *Cacciata di Gioacchino dal Tempio* (1485-1490) in Santa Maria Novella. Al fianco destro di Domenico è ritratto il suo cognato e intimo collaboratore Sebastiano Mainardi da San Gimignano, forse autore della pittura dei tre uomini che dal centro dell'opera, in secondo piano, incedono verso il letto su cui giace il bambino.

I punti d'ispirazione per la scena coincidono con la rappresentazione dello stesso soggetto per mano di Taddeo Gaddi, oggi perduta e in origine affrescata sul tramezzo della Basilica di Santa Croce, e con i rilievi dell'*Arca di San Zanobi* (1432-1442) di Lorenzo Ghiberti, custodita nella Cattedrale di Santa Maria del Fiore.

BASILICA DI SANTA MARIA NOVELLA – Cappella Tornabuoni

«Storie della Vergine» – *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*

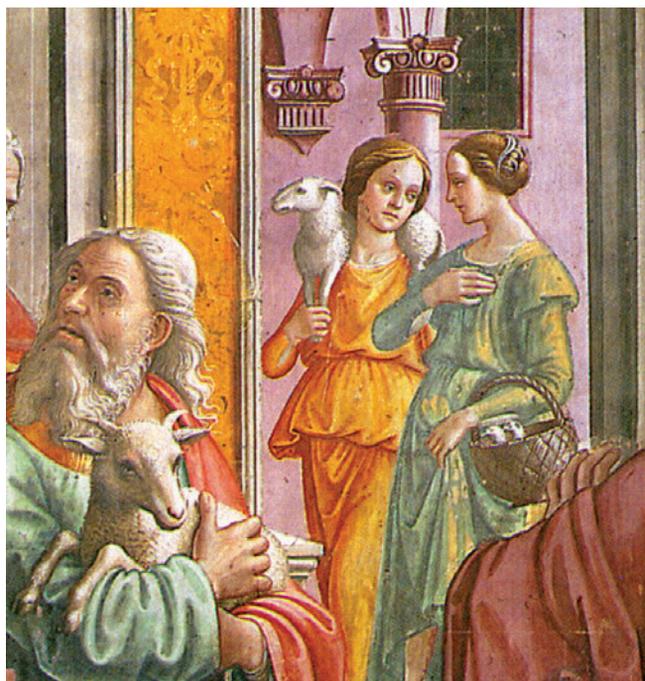
1485-1490 – Affresco su muro – cm 450 × 220

Figlio di Francesco di Simone de' Tornabuoni (chiamati Tornaquinci fino al 19 novembre 1399) e di Nanna di Niccolò di Luigi de' Guicciardini, Giovanni nacque a Firenze nella prima decade del Quattrocento. Fratello di Lucrezia, moglie dal 1444 di Piero di Cosimo de' Medici e madre dal 1449 (s.c.) del Magnifico, dal 1465 diresse la filiale romana del banco mediceo e fu tesoriere di papa Sisto IV. Nel 1466 sposò Francesca di Luca di Buonaccorso Pitti. Dal 1485, a dispetto di controversie e accanite contese con le famiglie Ricci e Sassetti, commissionò al Ghirlandaio un sontuoso ciclo d'affreschi destinato a coprire le preesistenti decorazioni eseguite nella metà del Trecento da Andrea di Cione detto "l'Orcagna" e da suo fratello Nardo (Bernardo) nella cappella maggiore della Basilica di Santa Maria Novella.

Le «Storie della Vergine», disposte sul versante sinistro dell'ambiente e frontali alle «Storie del Battista», cominciano con l'episodio della *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*, pennellato nel registro inferiore della parete. Il dipinto prende le mosse dalla stessa scena rappresentata sia da Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova fra il 1303 e il 1305, sia da Antonio del Pollaiuolo nei ricami degli abiti liturgici dei frati della basilica.

Attenendosi alle testimonianze del *Vangelo dello Pseudo-Matteo* e del *Protovangelo di Giacomo*, Domenico descrive il momento in cui il vecchio





Gioacchino, ritenuto sterile ma invero futuro padre di Maria e quindi nonno di Gesù, si allontana dal Tempio di Gerusalemme dopo che il sommo sacerdote Ruben gli proibisce d'offrire in sacrificio un capretto. Il divieto trova giustificazione nella credenza ebraica secondo la quale le coppie che non possono donare posterità a Israele sono ritenute al di fuori dalla benevolenza di Dio.

In primo piano, distribuiti ai lati della scena centrale, il Ghirlandaio

spartisce due gruppi di personaggi. In quello di sinistra sono compresi i ritratti di Alessandro di Francesco Nasi (fidanzato di Lodovica Tornabuoni, figlia di Giovanni), di Cosimo di Leonardo Bartolini Salimbeni, di Lorenzo Tornabuoni (figlio dello stesso Giovanni e dunque fratello di Lodovica) e di suo cugino Piero Tornabuoni. Nel gruppo di destra compaiono alcuni fra gli artisti di rilievo nella bottega ghirlandaiasca: da sinistra verso destra sono riconoscibili Alesso Baldovinetti, Davide Ghirlandaio, lo stesso Domenico (che volge lo sguardo allo spettatore) e suo cognato Sebastiano Mainardi.

L'ampio portico di color rosa sullo sfondo richiama in modo palese il loggiato dell'Ospedale di San Paolo, fondato nei primi decenni del Duecento in piazza di Santa Maria Novella. Le complesse decorazioni classicheggianti dell'architettura che incornicia e circonda l'altare ottagonale preposto al compimento dei sacrifici ricordano invece quegli elementi antichi che il Ghirlandaio studiò nel corso del suo secondo soggiorno romano, avvenuto fra il 1481 e il 1482, quando fu inviato da Lorenzo il Magnifico al servizio di papa Sisto IV per dipingere le pareti della Cappella Sistina.

BASILICA DI SAN MARCO – Museo Nazionale di San Marco

Cenacolo di San Marco

1486 – Affresco su muro – cm 800 × 400

Avvalendosi in larga parte dell'aiuto di collaboratori, in particolare il fratello Davide e il cognato Sebastiano Mainardi, il Ghirlandaio realizzò quest'opera all'apice della propria carriera, rielaborando la precedente rappresentazione dell'*Ultima Cena* (1480) commissionata dall'ordine degli Umiliati nella Chiesa di Ognissanti a Firenze.

L'esplicita carica emozionale che contrassegnava la mimica e le espressioni degli apostoli dipinti sei anni addietro cede ora il posto a un'esposizione più quieta e composta delle posture, delle gestualità e delle fisionomie: il *Cenacolo di Ognissanti* inscena il momento esatto della predizione del tradimento, la narrazione del *Cenacolo di San Marco* illustra ciò che accade immediatamente dopo, ossia la prosecuzione della cena e l'acquietamento degli animi dei partecipanti. La differenza è chiara anche a livello puramente iconografico: in Ognissanti Giuda non tiene in mano il pezzo di pane che Gesù intinge nel piatto e offre a colui che lo tradirà, così com'è scritto nei vangeli di Matteo (26, 23), Marco (14, 20) e Giovanni (13, 26).





Sotto la mano benedice del Cristo è in evidenza un portavivande di color verde. È il Sacro Catino di smeraldo talora scambiato per il Santo Graal. Stando alla *Legenda Aurea* (1260-1298) di Jacopo da Varagine verrà portato a Genova dai Crociati che sotto il comando di Guglielmo Embriaco conquistarono la città di Cesarea nel 1101.

Al pari di quanto avviene nel *Cenacolo di Pas-*

signano (1476), che corrisponde al primo svolgimento del tema dell'Ultima Cena da parte di Domenico, san Giovanni posa il capo sul petto di Gesù. Giuda, privo dell'aureola, siede in solitudine sul lato opposto del tavolo rispetto agli altri discepoli. L'opera è nel suo complesso armoniosa e perfettamente bilanciata, sia nel rapporto fra volumi delle corporature e dimensioni dell'ambiente, sia nell'alternarsi dei colori dei panneggi, vivaci ma al tempo stesso sobri e realistici.

La pluralità dei rimandi allegorici presenti nell'affresco di Ognissanti si ripete qui attraverso le medesime immagini: il cibo e gli oggetti disposti sul desco, gli alberi del giardino sullo sfondo, gli uccelli che ravvivano la scena. A tale molteplicità di significati Ghirlandaio aggiunge adesso un altro simbolo: quello del gatto alle spalle di Giuda, allegoria del maligno e del tradimento già sfruttata, ad esempio, da Cosimo Rosselli nell'*Ultima Cena* (1482) eseguita nella Cappella Sistina.

Lungo il bordo superiore degli stalli del cenacolo è incisa l'iscrizione latina «*Ego dispono vobis sicut disposuit mihi pater meus regnum ut edatis et bibatis super mensam meam in regno meo*» («E io preparo per voi un regno, come il Padre mio l'ha preparato per me, perché possiate mangiare e bere alla mia mensa nel mio regno»), tratta dal Vangelo di Luca (22, 29-30). Il ricamo degli orli della tovaglia riproduce il motivo della cosiddetta "tecnica del punto Assisi" ed è, assieme alle decorazioni dei contorni delle due arcate della volta, uno dei dettagli più minuziosi dell'opera.

PISA

MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO

Madonna in Trono col Bambino e i Santi Caterina d'Alessandria, Stefano, Lorenzo e Dorotea (Sacra Conversazione di Pisa)

1478 – Tempera su tavola – cm 155 × 161

Le controversie sorte sulla cronologia dell'opera vennero risolte, sul finire dell'Ottocento, dal rinvenimento a Pisa di alcuni documenti che testimoniano, in data 19 febbraio 1479, l'avvenuta retribuzione al Ghirlandaio per un quadro raffigurante una «Nostra Donna col Bambino in collo». Al di là di tale attestazione l'opera è da considerarsi certamente un prodotto giovanile, sia in ragione di alcune lievi debolezze iconografiche, sia a proposito della distribuzione piuttosto rigida dei personaggi. Ma fu proprio la disposizione delle figure, assolutamente innovativa per quel tempo, a sancire l'originalità e l'eloquenza espressiva di Domenico, che dopo aver concluso a San Gimignano il ciclo d'affreschi delle «Storie di Santa Fina» aveva riscosso largo consenso nel complesso panorama artistico toscano.

In nessuna delle precedenti, tradizionali rappresentazioni pittoriche del soggetto della Sacra Conversazione si era verificata l'anteposizione dei personaggi più vicini alla Vergine e al Bambino rispetto a quelli più lontani. Questa particolare spartizione spaziale, peculiare del Ghirlandaio, sembra delineare una «W».

Al centro della tavola siede Maria, contornata da un'austera esedra marmorea, consueto sfondo architettonico nell'arte del Ghirlandaio. Verso la margherita che la Vergine tiene in mano si protende il Bambino, la cui gestualità e la cui fisionomia ricordano la *Madonna del garofano* (1473) di Leonardo oggi conservata nell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera. Sulla sinistra del dipinto sono effigiati il protomartire santo Stefano (con disegnati sulla testa, sotto l'aureola, i sassi che ne contraddistinguono il supplizio, avvenuto tramite lapidazione nel 36 d.C.) e santa Caterina d'Alessandria (che si appoggia sulla ruota, simbolo del suo martirio avvenuto nel 305 d.C.). Sulla destra sono rappresentati invece san Lorenzo (che volge lo sguardo verso lo spettatore) e santa Dorotea (che al posto del consueto attributo del cesto di fiori ha una ghirlanda intrecciata fra i capelli).

Le ispirazioni per le figure dei due diaconi, giovani e con espressioni serene, possono essere riconosciute nel *San Zanobi* (1463) intarsiato da Alesso Baldovinetti nella sagrestia del duomo di Firenze e nella *Pala del Cardinale del Portogallo* (1466) dipinta da Antonio e Pietro del Pollaiuolo per la Basilica di San Miniato al Monte di Firenze e oggi alla Galleria degli Uffizi.

La *Sacra Conversazione di Pisa* fu in origine commissionata dalla Chiesa di San Girolamo appartenente agli Ingesuati. Quando la congregazione venne abolita da papa Clemente IX con la bolla *Romanus Pontifex* (1668) le monache benedettine del vicino Convento di Sant'Anna inglobarono la chiesa che custodiva l'opera. A seguito della soppressione del convento benedettino, avvenuta tra il XVIII e il XIX secolo, la tavola fu trasferita al Museo Nazionale di San Matteo.



MADRID

MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

Ritratto di Giovanna Tornabuoni

1488 – Tempera su tavola – cm 49 × 77

Ottava fra le undici figlie femmine di Maso di Luca di Maso e di Caterina di Tommaso Soderini, Giovanna degli Albizi nacque a Firenze il 18 dicembre 1468. La sua famiglia, antagonista dei Medici, la offrì in moglie a Lorenzo Tornabuoni, figlio di Giovanni, tesoriere di papa Sisto IV e fratello di Lucrezia, madre di Lorenzo il Magnifico. Il matrimonio officiato il 15 giugno 1486 servì quindi a riconciliare i due casari rivali. In omaggio al lieto evento il Botticelli decorò la residenza suburbana dei Tornabuoni (oggi Villa Lemmi) con un ciclo d'affreschi che comprendeva l'episodio *Venere e le tre Grazie offrono doni a una giovane* (staccato e fissato su tela, dal 1882 è conservato al Louvre) in cui è indubitabile il richiamo all'immagine della sposa diciottenne.

A diciannove anni, l'11 ottobre 1487, Giovanna dette alla luce un figlio che chiamò Giovannino. Morì a causa dei travagli di una seconda gravidanza e venne sepolta nella Basilica di Santa Maria Novella a Firenze il 7 ottobre 1488, stesso anno al quale risale il capolavoro del Ghirlandaio. Il Poliziano rese omaggio alla ragazza con un toccante epitaffio:

Stirpe fui, forma, natoque, opibusque, viroque / felix, ingenio, moribus atque animo. / Sed cum alter partus jam nuptae ageretur et annus, / heu! Nondum nata cum sobole interii. / Tristius ut caderem, tantum mihi Parca bonorum / ostendit potius perfida quam tribuit.

La traduzione del componimento funebre resa ne *La donna Fiorentina del buon tempo antico* (1906) da Isidoro del Lungo («Gentilezza di sangue, bellezza, un figliuolo, ricchezze, amor coniugale, ingegno, costume, animo, mi facevan felice: felicità, che la Parca perfida, a viepiù inacerbirmi la morte, mi addimostro' piuttosto che darmi») dimentica i versi centrali del componimento: «Ma alla seconda gravidanza e al secondo anno di matrimonio, / ahimè, perii con la prole non nata».

La malinconica atmosfera dell'opera di Domenico, l'evidente rigonfiamento del grembo celato sotto il ricco abito e la compostezza scultorea della gentildonna ritratta, rigida al punto da sfiorare l'immobilità, alludono alla sua prematura scomparsa.

Oltre a essere presente in uno degli affreschi (1485-1490) della Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella (la *Visitazione*, inclusa nelle «Storie del Battista»), Giovanna compare in altri due ritratti del Ghirlandaio. Uno, in cui posa “di tre quarti”, si trova attualmente nel Tokyo Fuji Art Museum di



ARS VITAM MORES
ANIMAM QVE EFFINGERE
POSSES PVLCHROR IN TER
RIS NVLLA TABELLA FORET
MCCCCXXXVII

Hachioji, in Giappone. L'altro, integralmente assegnato alla bottega del maestro, è custodito al Clark Art Institute di Williamstown, in Massachusetts.

L'aggraziato e contegnoso profilo della fanciulla campeggia in una stanza dalle pareti scure, simili a quelle dipinte nel *Ritratto di vecchio con nipote* (1490). Compaiono pochi e significativi oggetti: il libro d'ore per le preghiere giornaliera, una spilla a forma di drago, una collana in grani di corallo e un cartiglio che citando un epigramma di Marziale accenna alle qualità spirituali della Tornabuoni: «*Ars utinam mores animumque effingere posses pulchrior in terris nulla tabella foret – MCCCCLXXXVIII*» («Arte, volesse il cielo che tu potessi rappresentare il comportamento e l'animo, non ci sarebbe in terra tavola più bella – 1488»).

Estremamente curata è l'elegante e sofisticata acconciatura che raccoglie la chioma di Giovanna: una morbida crocchia intrecciata sulla nuca che lascia ricadere sul volto le bionde ciocche dei boccoli. A colpire lo spettatore è parimenti lo splendido abbigliamento: una luminosa gamurra dorata con damascature bianche e un corpetto ricamato a fiori dal quale sbuffa, assicurata con sottili laccetti, una candida sottoveste. La leggiadria dell'aspetto e il decoro del portamento della giovane vengono accentuati dai suoi preziosi ornamenti: il pendaglio con tre perle e un rubino che le scende dal collo e i due anelli che le ingioiellano le dita, chiuse a stringere un fazzoletto. L'opera nel suo complesso, uno dei più celebri ritratti femminili del tardo Quattrocento, è da stimarsi come un mirabile capolavoro nel contesto dell'intera produzione artistica del Ghirlandaio.