

**Le tre Grazie e la danza dello splendore.
Con un approfondimento sulle Grazie di Cirene e una nuova lettura degli
affreschi di Sandro Botticelli conservati al Louvre.**

Simona Ferrauti

*Alla memoria del Dott. Domenico Fossataro,
il cui restauro delle Grazie di Cirene e lo studio sulla loro collocazione nell'ambiente di rinvenimento
è stato fondamentale per capirne l'esatta funzione decorativa.*

«A lui partori le tre Cariti dalle belle guance Eurinome
figlia d'Oceano, che ha gradevole aspetto, Aglaia e Eufrosine e Talie, l'amabile;
attraverso alle ciglia di loro spirava, insieme allo sguardo,
l'amore che scioglie le membra perché bello è il loro sguardo sotto le ciglia»

Esiodo vv. 907-911

Le figlie di Zeus: Aglaia, Euphrosyne e Thalia

Nell'immaginario collettivo, se si pensa alle Grazie, si palesano alla mente le immagini delle opere di Botticelli, Raffaello e del gruppo statuariale di Canova. La rappresentazione delle tre dee, nude o seminude, abbracciate a formare quasi una danza deriva da un prototipo ellenistico che divenne popolare nel periodo romano e che venne tramandato poi nel Medioevo e nel Rinascimento, passando per il Neoclassicismo, fino all'epoca contemporanea. Precedentemente al prototipo ellenistico non esisteva un'iconografia esclusiva che permetteva di identificarle immediatamente.

Le Charites erano evocate in Grecia sia con i loro nomi individuali, sia con il loro nome collettivo. Entrambe le possibilità si ritengono antiche e lo stato delle fonti non permette di stabilire quale delle due sia la più antica a livello temporale. Omero nomina le Charites come gruppo, senza specificarne i nomi, il numero e la discendenza. Tuttavia, nell'*Iliade*, si trova una Charis come sposa di Efesto e si fa menzione di Pasithea che è definita come una delle giovani Charites.

L'indeterminatezza che ruota attorno al nome e al numero delle dee si riflette tanto nelle opere letterarie quanto nelle attestazioni archeologiche. Se ad Orchomenos, la più antica sede di culto secondo Pausania¹, venivano adorate tre Charites, in altri luoghi si veneravano solo due di esse con i loro rispettivi nomi: Auxo ed Hegemone ad Atene, Cleta e Faenna a Sparta, Damia e Auxesia a Egina ed Epidauro. La coppia attica di Auxo ed Hegemone² rimanderebbe al mondo della vegetazione e al fenomeno della

¹ Pausania rende noti non pochi siti dove le tre divinità avevano un loro luogo di culto. Il più antico tra questi sorgeva in Beozia, ad Orchomeno, dove ebbe origine un tipo di culto agrario e misterico. In loro onore si festeggiavano le Charitiesie, feste notturne con canti, danze offerte legate al raccolto dei campi, giochi atletici e competizioni musicali e drammaturgiche. Legato a questo luogo si consideri, inoltre, il racconto delle tre pietre che sarebbero cadute dal cielo per Eteocle il mitico fondatore del santuario delle Charites nella città beota, colui che per primo avrebbe compiuto dei sacrifici per le tre dee di cui non specificò i nomi. Cfr. PAUS. IX, 35,1; LO SCHIAVO 1993, 18-19.

² PAUS. IX, 35, 2.

crescita dei campi. Se Auxo porta in sé l'idea di accrescimento in senso più ampio, Hegemone rappresenta colei che guida. A tal proposito è possibile che la funzione di guida fosse riconosciuta anche in altri contesti relativi alla crescita individuale, civile e fisica dell'essere umano e più precisamente a quella che viene definita fase di passaggio. È, infatti, noto il legame tra le Charites e la gioventù come con il fiorire dei campi e della primavera³. Nella diade Auxesia e Damia, la prima porta un riferimento al campo della fecondità agricola, mentre la seconda potrebbe essere collegata agli istituti della comunità (*demos*) assumendo particolare importanza sul piano sociale: in alcuni casi si limita all'ambito privato, mentre in altri coinvolge l'intera comunità, come attesta il *temenos* del *Demos* e delle *Charites* di Atene⁴. Le spartane Cleta e Faenna potrebbero simboleggiare la fase di passaggio dalle notti buie a quelle illuminate dalla luna⁵.

È grazie a Esiodo e alla sua cerchia di epigoni che si arricchiscono i valori e il significato ascrivito alle Charites. Il poeta attribuisce a queste ultime un nome individuale e fissa il loro numero a tre: Thalia, che porta con sé l'idea di abbondanza, di floridezza e di festosità nell'incontro simposiale; a Euphrosine si riferiscono sentimenti di allegria e di gioia connotati da una certa misura e compostezza. Più ricchi sono i significati espressi dal nome di Aglaia, che Esiodo definisce come la più giovane delle Charites. La sua figura irradia splendore tanto che il suo nome è utilizzato per indicare quella luce particolare che illumina le cose, le persone, le imprese degli eroi e il canto dei poeti. Genealogicamente parlando sono le tre figlie Zeus e dell'oceanina Eurynome⁶. Il legame diretto con Zeus consente di inserire le tre dee nel pantheon olimpico, facendole diventare delle figure più ricche e universali poiché la loro influenza è esercitata in ogni campo della vita⁷.

Come tutte le divinità del pantheon olimpico, maggiori o minori che siano, anche le Charites vanno considerate nell'ampio intreccio di nessi e relazioni con altre divinità, oltre che singolarmente. Per tale motivo si riscontra una vasta gamma di significati attribuiti e il fatto di trovarle spesso nel corteo di Afrodite⁸ e Apollo⁹ o di altre divinità come Efesto¹⁰ o Ermes¹¹ non sminuisce la loro importanza ma dimostra che le qualità di cui sono portavoce non sono relegabili in un angolo esclusivo dell'esistenza¹². Sicuramente, circostanze di tempo e di luogo incidono sulla caratterizzazione delle Charites mettendo in evidenza ora un aspetto, ora un altro.

Considerate come le tre giovani dee «dalle belle guance»¹³, i loro modi raffinati e gentili si esprimono tanto nelle vesti eleganti delle raffigurazioni di età arcaica o classica, quanto nella sinuosa nudità di età ellenistica, nelle movenze dei corpi e nella danza leggera che intrecciano fra loro mentre si tengono per mano. Tutto questo è già evidente nel frammento del rilievo di Paros (540-530 a.C.), sul quale le tre fanciulle si

³ LO SCHIAVO 1993, 35-39.

⁴ LO SCHIAVO 1993, 145-179; MONACO 2001.

⁵ Secondo Pausania il santuario delle Charites presso il fiume Tiasia in Laconia era dedicato a *Phaénna* e *Kléta*. Sempre Pausania afferma che gli spartani veneravano due Charites e che Lacedemone, figlio di Taigete, impose loro i nomi. Cfr. PAUS. III, 18, 6; XI, 35, 1.

⁶ Ancora una volta Pausania afferma che Fidia (V a.C.) aveva posto le tre Charites su un lato del trono dello Zeus di Olimpia. PAUS. V, 11, 7.

⁷ LO SCHIAVO 1993, 37.

⁸ LO SCHIAVO 1993, 79-98.

⁹ LO SCHIAVO 1993, 57-77.

¹⁰ LO SCHIAVO 1993, 99-118.

¹¹ LO SCHIAVO 1993, 119-143.

¹² LO SCHIAVO 1993, 51.

¹³ HESIOD. *Theog.*, 907 (traduzione ARRIGHETTI).

muovono con gesti differenti indossando un chitone a balze: la prima e la terza sono di profilo, mentre la seconda rivolge la testa frontalmente (Fig.1). Il cattivo stato di conservazione dell'opera e l'assenza di iscrizioni rende incerto il rimando all'iconografia delle Charites. Tuttavia, la gestualità delle mani, la postura dei corpi e la provenienza del rilievo suggeriscono che ad essere rappresentate siano proprio le tre divinità prese in esame¹⁴. Diverso è l'atteggiamento delle Charites sul rilievo di Thasos (Fig.2), oggi conservato al Louvre e datato al V secolo a.C.¹⁵. Il rilievo era collocato in una nicchia a est del "Passaggio dei Theoroi", nell'angolo orientale dell'Agorà. Sulla sinistra del rilievo le Charites si muovono in processione. La Charis principale indossa un chitone increspato con un *kolpos* e un mantello simmetricamente drappeggiato sulle spalle; i capelli sono raccolti e presenta un fiore nella mano sinistra, mentre con la destra regge un frutto o un oggetto sferico. La seconda indossa un piccolo *himation* diagonale, presumibilmente allacciato sulla spalla; con la mano sinistra regge una ghirlanda e con la destra alza la gonna dell'abito. I suoi capelli sono composti da lunghi ricci che cadono sulle spalle. Anche la terza Charis presenta tale acconciatura. L'ultima delle tre fanciulle è avvolta in un mantello e indossa un chitone di stoffa pesante; con la mano sinistra regge un frutto, mentre con la destra una ghirlanda. Sulla parte destra dell'altare due figure ricevono le Charites: Hermes e, probabilmente, Afrodite. Hermes tende il braccio destro verso le tre dee, come se stesse attendendo di ricevere i doni portati da queste ultime. Dietro di lui Afrodite regge una ghirlanda con entrambe le mani, in un gesto che sembrerebbe di incoronazione. È presente un'iscrizione sul basamento che permette di ricondurre la rappresentazione delle tre fanciulle alle Charites: «Alle Charites non è permesso sacrificare la capra o il maiale»¹⁶. Un'altra iscrizione votiva accompagna il rilievo di Mesaria¹⁷ del 400 a.C. circa (Fig.3): «Peithanor figlio di Charmis lo giurò alle Charites e lo dedicò a loro nel recinto». Se non ci fosse questa iscrizione la presenza di Pan¹⁸ e dell'altare ricondurrebbe alle Ninfe, anche se l'atteggiamento e le movenze sono proprie delle Charites. Le tre dee portano i capelli raccolti. La prima Charis indossa un chitone stretto in vita da una cintura e solleva con la mano destra il lembo della gonna in un gesto arcaico¹⁹, mentre con la sinistra stringe la mano della seconda Charis che indossa un peplo. La parte inferiore del corpo di quest'ultima è nascosta dietro l'altare e il suo sguardo è rivolto alla terza Charis. Entrambe le sue mani stringono quelle della precedente e della successiva sorella. La terza delle tre Charites indossa un chitone e un *himation* drappeggiato sulla spalla sinistra che lascia liberi i seni, come si riscontra in rilievi di epoca successiva. Le loro movenze riconducono a una danza, che stanno probabilmente compiendo intorno all'altare rettangolare. La danza si riscontra anche nel rilievo conservato agli Uffizi (Fig.4),²⁰ copia di età adrianea di un originale del 421-415 a.C. Le tre dee potrebbero essere in realtà le Horai per l'attributo della spiga che portano in mano. Tuttavia, anche le Charites presentano talvolta il medesimo attributo: si veda, per esempio, la statua rinvenuta nelle terme di Cirene su cui si tornerà in seguito (Fig.33).

¹⁴ HARRISON s.v. "Charis, Charites", LIMC, III, 195, tav.19; LO SCHIAVO 1993, 43.

¹⁵ Il rilievo di Thasos è precisamente datato al 470 a.C.; HARRISON s.v. "Charis, Charites", LIMC, III, 194-195, tav.16.

¹⁶ HARRISON s.v. "Charis, Charites", LIMC, III, 195.

¹⁷ Il rilievo votivo a grana arcaico di Coan è stato ritrovato a Mesaria, a sei chilometri circa da Kos. Oggi è conservato nel Museo Archeologico di Kos. HARRISON s.v. "Charis, Charites", LIMC, III, 196, tav.24.

¹⁸ Pan guarda le tre Charites sopra il muro di una roccia situato nell'angolo in alto a sinistra del rilievo. La testa e la mano sono le uniche parti visibili, il resto del corpo è coperto dalla roccia. Sotto di lui vi è una figura maschile con la barba che si pone davanti alle Charites con un gesto di reverenza e saluto.

¹⁹ Lo stile del rilievo non è affatto arcaico e presenta una forte influenza dell'arte attica di fine V a.C.

²⁰ Il rilievo è stato ritrovato a Roma. HARRISON s.v. "Charis, Charites", LIMC, III, 196, tav.23.

All'interno del vasto panorama dei rilievi neoattici²¹, note sono le cosiddette *Charites di Sokrates*. Vengono chiamati così un certo numero di rilievi²² che secondo Pausania derivano da un originale ad opera di Socrate, figlio di Sofronisco. Sulla reale identità dell'artista, il cui nome è menzionato nelle fonti storiche, gli studiosi continuano ancora a dibattere. Abbandonata l'ipotesi secondo la quale si tratterebbe di Socrate il filosofo, si riflette oggi sull'eventualità che possa identificarsi con lo scultore beota Sokrates, autore della statua di Cibele per Pindaro a Tebe²³. Tra i rilievi con le *Charites di Sokrates* l'esemplare più accuratamente eseguito è quello conservato al Museo Chiaramonti²⁴ e genericamente datato alla tarda età repubblicana o al primissimo impero (Fig.5). La composizione del rilievo è serrata, con le tre figure ravvicinate in forte aggetto che si tengono per mano. Per il tipo di impostazione e per la stessa probabile datazione²⁵, la critica riconduce al medesimo ambito produttivo il frammento di rilievo, già Giustiniani-Stroganoff (Fig.6), ora facente parte di una collezione privata milanese²⁶. Lo stesso modo di aggettare le figure dal fondo si riscontra nella replica che il Paribeni ha potuto riconoscere tra i marmi dell'Antiquarium Comunale del Celio (Fig.7)²⁷. La figura conservata, l'ultima a destra, è intagliata in una lastra liscia senza cornice. Stilisticamente parlando è vicina, in un certo senso, al rilievo Chiaramonti e ad alcuni frammenti dell'Acropoli di Atene che risultano diversi dalla serie del Pireo, databile all'età adrianea o alla prima antonina (Fig.8)²⁸. Secondo il Paribeni il frammento del Celio potrebbe completare il rilievo Giustiniani-Stroganoff; altri invece lo ritengono di età flavia a causa dell'ampio uso del trapano che scandisce il panneggio, formato da una meno insistita formulazione delle piegoline del chitone rispetto al rilievo Chiaramonti²⁹. Anche il marmo dalla superficie grigiastra potrebbe corrispondere al marmo pentelico di cui è fatta la lastra Giustiniani. Di grande interesse è una singolare trasposizione delle *Charites* facente parte di una collezione privata romana e che si può ricollegare più strettamente ai rilievi del Pireo (Fig.9)³⁰. Rispetto al rilievo Chiaramonti, i tempi della composizione sono allargati e le figure emergono con un blando rilievo dal fondo liscio: si passa così da una composizione che richiama la dimensione di una metopa, a una composizione che ha l'andamento scorrevole di un fregio. Le forme compatte delle *Charites* si disfano attraverso le proporzioni allungate dei loro corpi, secondo un modello che verosimilmente potrebbe identificarsi nella triade femminile del Palatino (Fig.10)³¹: il peplo con lungo *kolpos* è percorso da lunghi e fitti solchi di pieghe, i capelli sono raccolti in un nodo dietro la nuca e sul capo è posto un diadema.

Per quanto riguarda i rilievi con le *Charites di Sokrates* rinvenuti in Grecia, tre di questi si trovano sull'Acropoli di Atene e secondo Pausania sono strettamente collegati con le *Charites* dei Propilei³². Il frammento contenente la parte inferiore delle

²¹ Per un approfondimento sui rilievi neoattici cfr. BECATTI 1987, 75-80.

²² Sono state ritrovate un totale di undici repliche, di cui sei in Grecia. Tre di queste sono state rinvenute sull'Acropoli di Atene.

²³ MONACO 1999-2000; HARRISON s.v. "Charis, Charites", LIMC, III, 196-197.

²⁴ Il rilievo è stato rinvenuto nei pressi dell'Ospedale di San Giovanni in Laterano a Roma, nel 1769; cfr. HARRISON s.v. "Charis, Charites", LIMC, III, 196-197, tav.25 a.

²⁵ La datazione del rilievo presenta qualche margine di dubbio, dovuto a pesanti interventi di restauro nel XVII e XIX secolo.

²⁶ Il rilievo fa parte della Collezione Torno. MONACO 1999-2000, 89, fig.3.

²⁷ PARIBENI 1951, 108 e fig.6.

²⁸ MONACO 1999-2000, 92, fig.6.

²⁹ MONACO 1999-2000; PARIBENI 1951, 105-111.

³⁰ PARIBENI 1951, 108, fig.5.

³¹ PARIBENI 1951, 108, fig. 8.

³² PAUS. IX, 35, 3.

gambe delle tre divinità (Fig.11)³³ presenta una lavorazione piatta e accurata, ma piuttosto dura. Stilisticamente non si discosta molto dalla lastra vaticana e perciò può essere ricondotta all'età tardo-repubblicana. Al contrario il secondo rilievo (Fig.12)³⁴ è contraddistinto da una modanatura superiore analoga a quella presente sui rilievi del Pireo³⁵: una lavorazione meno accurata e segnata dall'uso della raspa permette di ricondurre la lastra a un periodo più tardo e, con molta probabilità, a quello adrianeo. Il terzo rilievo dell'Acropoli è stato ritrovato durante la campagna di scavi avviata nel 1876, che occupava le pendici meridionali dell'Acropoli³⁶. Tra i rilievi qui rinvenuti il Furtwängler³⁷ menziona l'esistenza di un frammento allora conservato presso la casa del custode: si trattava della parte centrale del corpo di una figura femminile gradiente, dall'attacco del collo con le spalle fino alle ginocchia (Fig.13)³⁸. Lo studioso aveva già al tempo ricondotto la figurazione al mondo delle *Charites di Sokrates*, allora da poco individuate come tali. Allo stesso tempo il Furtwängler identifica, tra i vari reperti, la porzione inferiore della lastra che comprende la parte inferiore delle gambe della figura e il listello (Fig.14). La veste indossata consiste di un chitone a fitte piegoline, di un peplo pesante, aperto sul fianco destro, e di un *apoptygma* non cinto. Non vi è traccia dei capelli sulle spalle quindi si può dedurre che dovevano essere raccolti, probabilmente in un *kekryphalos*. I piedi sono saldamente appoggiati al suolo e calzati da sandali. La figura, che sembra frontale, in realtà predilige una postura di tre quarti, come dimostrano l'asimmetria dei seni e la disposizione della muscolatura del collo tesa e prominente sulla sinistra e rientrante sulla destra. Ad ulteriore conferma si noti che la fossa della giugulare non è perfettamente centrale rispetto al busto. Grazie a queste osservazioni il Casson³⁹ ipotizzò che la figura potesse avere il volto di tre quarti, diversamente da quanto noto negli altri rilievi che presentano la stessa iconografia. Successivamente lo stesso studioso individua un ulteriore attacco del rilievo, limitandosi ad una semplice citazione priva di documentazione fotografica adeguata (Fig.15). Sul finire del secolo scorso, grazie alla disponibilità dell'allora Direttrice del Museo dell'Acropoli, il frammento del Casson è stato rintracciato nei Magazzini e si è proceduto alla ricongiunzione (Fig.16). Questa lastra è delimitata inferiormente da un listello e un margine laterale liscio e corrisponde all'angolo sinistro della lastra. La parte inferiore delle gambe, ivi rappresentate, è di una figura femminile vestita con il peplo volta a sinistra. La gamba destra è in avanti, mentre la sinistra ha il piede con il tallone leggermente sollevato. La veste presenta un compatto nucleo di pieghe centrali e i piedi della divinità sono calzati da sandali. La lavorazione è molto accurata e attenta ai particolari: raro è l'utilizzo del trapano e sono quasi del tutto assenti i segni della raspa, intesa come strumento per terminare la finitura delle superfici. Nel complesso il rilievo differisce rispetto alla serie delle repliche sopracitate per la presenza del chitone che lascia trasparire le forme del corpo e per l'impostazione non perfettamente frontale della Charis centrale. La composizione non è del tutto fluida e si riscontra una certa rigidità

³³ MONACO 1999-2000, 92, fig.4.

³⁴ MONACO 1999-2000, 92, fig.5.

³⁵ È stato rinvenuto il carico di una nave affondata nel porto del Pireno nel I d.C. che ha restituito un ampio campionario di rilievi che imitavano originali fidiaci e arcaizzanti con Ninfe, Grazie e scene di ratto. Questa importante scoperta fa ben comprendere quale sia stato il periodo in cui avvenne la maggiore l'esportazione di tali prodotti, ossia dal I a.C. al I d.C.; cfr. BECATTI 1987, 382.

³⁶ La campagna di scavo fu avviata il 19 aprile 1876 ad opera della Società Archeologica Greca. L'area indagata era compresa tra il teatro di Dioniso e l'Odeion di Erode Attico, delimitata a nord dalla roccia della cittadella e a sud dal muro difensivo *Serpentzé*. Cfr. Monaco 1999-2000, 85-88.

³⁷ FURTWÄNGLER 1878, 181-202.

³⁸ MONACO 1999-2000,85-88.

³⁹ CASSON 1921, 243.

di impostazione, soprattutto nella resa delle spalle⁴⁰. Considerando questi elementi e la proporzione slanciata della figura, si è confrontata l'opera in esame con quelle di piena età ellenistica ed è stata ipoteticamente datata al III secolo a.C. Va, inoltre, osservato che le sue dimensioni non si discostano da quelle di tutta la serie. Pertanto, si è pensato che esista un rapporto di tipo copistico tra la lastra in esame e il gruppo delle repliche: più che all'eventualità di un ulteriore sviluppo dell'originale di V secolo a.C. si potrebbe pensare a una replica dello stesso eseguita, con stile e modalità di produzioni ancora ellenistiche, durante il vasto arco cronologico che va dagli inizi della produzione neoattica all'età augustea⁴¹.

La stessa iconografia delle *Charites di Sokrates* si riscontra in un altro particolare rilievo rinvenuto durante le campagne di scavo, condotte negli anni '90, a Loukou (Fig.17)⁴². Il rilievo è di fattura probabilmente ateniese ed è stato interpretato come lastra votiva a Hermes e alle Ninfe⁴³. Questa lettura iconografica è stata soggetta a ripensamenti: se si osserva attentamente la paratassi delle sei divinità presenti immediatamente si può riconoscere al centro la tipica impostazione della serie delle *Charites di Sokrates*, seppur con delle lievi divergenze dovute alle ridotte dimensioni della rappresentazione. Lo schema compositivo risulta statico costringendo le tre divinità alla quasi immobilità, soprattutto la prima, contraddistinta dal tallone del piede sinistro sollevato. Le *Charites* sono precedute da Hermes, stante e nudo: la mano sinistra è alzata e regge un lembo dell'*himation* in parte già avvolto al braccio destro abbassato. Dietro di loro si trovano due figure femminili caratterizzate da una simmetria compositiva tale che sembrano costituire un gruppo a sé stante. Non è facile identificare con sicurezza queste divinità: la prima ricorda alcune rappresentazioni di Afrodite, la seconda è riconducibile ad Artemide per la probabile presenza della faretra e dell'arco oggi perduto⁴⁴.

È noto che le *Charites* vengano rappresentate mentre danzano al seguito di altre divinità, come già visto precedentemente (Fig.3). Pertanto, non si può escludere che le tre figure che accompagnano Pan nel rilievo firmato da Kallimachos, datato tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C., siano proprio le *Charites* (Fig.18)⁴⁵.

La “nuditas” di epoca romana

A partire dal I secolo d.C. le *Charites* entrano nell'immaginario culturale romano con il loro nome latino *Gratiae* e corrispondono nel loro significato, nella danza aggraziata e nel numero alla loro versione greca. Una delle novità è la rappresentazione come gruppo chiuso: le Grazie non sono più disposte paratatticamente e ciò accade anche in presenza di altre divinità. La loro circolarità, in effetti, si ritrova già in una serie di gruppi scultorei di I secolo a.C. o d.C. raffiguranti Ecate (Fig.19): le tre Grazie si tengono per

⁴⁰ Si veda la spalla sinistra con il relativo braccio e panneggio poco duttile.

⁴¹ Più che sulla datazione delle repliche, la critica ha dibattuto sulla cronologia dell'originale: per molto tempo si è sostenuto che questo era di piena epoca severa, come proposto dal Furtwängler, sulla base di confronti stilistici e sulla modalità di rappresentare vesti e capelli delle figure. Oggi si tende ad andare un po' oltre questi termini cronologici, sfociando quindi nella metà del V secolo a.C. cfr. FURTWÄNGLER 1878, 181-202.

⁴² L'area di scavo riguardava la villa peloponnesiaca di Erode Attico; cfr. TOBIN 1997, 348, n.7; MONACO 1999-2000, 94, fig.7.

⁴³ MONACO 1999-2000, 94-95.

⁴⁴ MONACO 1999-2000, 95.

⁴⁵ HARRISON s.v. “Charis, Charites”, LIMC, III, 199, tav.37.

mano in una danza intorno all'erma della dea dal triplice volto⁴⁶. Lo schema compositivo romano vuole la Grazia centrale rivolta di spalle e le due laterali frontali. Ognuna di loro appoggia una mano sulla spalla della sorella, a formare quasi un cerchio, e con l'altra mano sorregge talvolta degli attributi con un forte richiamo al mondo vegetale. L'altra grande differenza risiede nella rappresentazione nuda dei corpi. Pausania afferma l'impossibilità sia di sapere chi fu il primo artista che restituì l'immagine delle Grazie senza veli, sia se questo cambio iconografico si sia verificato prima nel mondo della pittura o della scultura⁴⁷. Ancora oggi non si riesce a comprendere in quale delle due arti è collocabile il prototipo originale come si evince dalle ipotesi degli studiosi che si schierano ora da una parte, ora dall'altra. Quel che si può certamente affermare è che l'originale è stato influenzato dall'iconografia dell'*Afrodite Cnidia* di Prassitele (Fig.20)⁴⁸, in cui per la prima volta la dea viene rappresentata nella sua nudità giovanile. Il successo di quest'opera è evidente nelle successive citazioni scultoree della *Venere Capitolina* (Fig.21)⁴⁹, della *Venere dei Medici* (Fig.22)⁵⁰ e del gruppo delle tre Grazie che riproporranno la stessa posizione stante in *ponderatio* con una gamba portante.

Tale iconografia, che risulta contemporanea a quella arcaizzante o classicheggiante della serie neoattica, è stata ideata nel IV secolo a.C., canonizzata in epoca ellenistica ed è pervenuta, innanzi tutto, tramite affreschi e mosaici databili dal I secolo d.C.⁵¹ Celebre è l'affresco pompeiano proveniente dalla Masseria di Cuomo della VI Insula Occidentale e oggi conservato al Museo Archeologico di Napoli (Fig. 23)⁵². Aglaia, Eufrosine e Talia sono raffigurate all'aperto in un paesaggio privo di qualsiasi identificazione naturale con la sola eccezione della roccia sulla destra. Il pittore ha reso tutti i volti di profilo, nonostante abbia rispettato lo schema tradizionale ellenistico in cui una è vista di spalle e le altre due di fronte. Ognuna ha tra le mani degli attributi vegetali: la Grazia sulla sinistra regge dei fiori, un frutto la Grazia centrale e infine quella sulla destra un ciuffo d'erba. Tutte e tre portano sui capelli delle corone, verosimilmente di fiori o d'alloro. La resa poco florida dei corpi, rispetto ad un'altra replica dello stesso soggetto rinvenuta nella Casa di Titus Dentatius Penthera (Fig.24)⁵³, suggerisce una datazione tra il 30 e il 45 d.C. Lo schema compositivo della seconda replica presa in considerazione è il medesimo: la Grazia centrale è rivolta di spalle, poggia il corpo sulla gamba destra mentre la sinistra ha il piede con il tallone leggermente alzato; tende il braccio sinistro davanti al seno dell'altra per appoggiarlo sulla spalla destra e il destro è allungato verso il medesimo braccio steso della Grazia

⁴⁶ HARRISON s.v. "Charis, Charites", LIMC, III, 199, tav.30.

⁴⁷ PAUS. IX, 35, 7.

⁴⁸ Già nella collezione Colonna, oggi è conservata ai Musei Vaticani. La scultura è una copia romana dell'originale di IV a.C. ad opera di Prassitele. La testa in pentelico non appartiene a questo corpo che presenta il restauro della mano destra, del braccio sinistro, dei piedi e di alcune parti delle gambe e il sostegno del vaso. DELIVORRIAS, BERGER-DOER, KOSSATZ-DEISSMAN s.v. "Aphrodite", LIMC, II, 49, tav.391; BOARDMAN 2008,139; BECATTI 1937, 246.

⁴⁹ DELIVORRIAS, BERGER-DOER, KOSSATZ-DEISSMAN s.v. "Aphrodite", LIMC, II, 52, tav. 409.

⁵⁰ La *Venere dei Medici* si trova oggi nella Tribuna degli Uffizi. È conservata lì dal 1677 quando vi fu trasportata da Villa Medici a Roma. È una copia di I secolo a.C. di un originale di II a.C. La scultura è stata soggetta a restauro nel 2012. Cfr. DELIVORRIAS, BERGER-DOER, KOSSATZ-DEISSMAN s.v. "Aphrodite", LIMC, II, 53, tav. 419; FOSSI 2015, 22-23.

⁵¹ BECATTI 1937, 41-60.

⁵² HELBIG 1868, 171, n.856; SICHTERMANN s.v. "Gratiae", LIMC, III, 204, tav.2; SAMPAOLO, TONIOLO 2019, 76, cat.25.

⁵³ L'affresco, in IV stile pompeiano, è datato al I secolo d.C. Rinvenuto nel tablino della casa di Titus Dentatius Penthera, oggi è conservato presso il Museo Archeologico di Napoli. Cfr. SICHTERMANN s.v. "Gratiae", LIMC, III, 203, tav.1.

di destra che regge il suo attributo. Le altre due intrecciano le braccia davanti al seno della compagna centrale e poggiano a vicenda le mani sulle sue spalle. A differenza del primo affresco sopracitato, quello rinvenuto nella casa di Dentatius Penthera presenta un'ambientazione naturalistica più concreta. Della stessa tipologia di rappresentazione delle Grazie è il mosaico rinvenuto a Cirene (Fig.25). Il pannello con l'*emblema* raffigurante le tre figlie di Zeus è di fattura pregiata, composto da tessere di pasta vitrea. Tutte e tre le Grazie indossano ghirlande e portano corone floreali o d'alloro sul capo. In comune con gli altri *emblemata* cirenei, il mosaico preso in esame presenta la neutralità dello sfondo che garantisce un appiattimento delle figure, ma al tempo stesso esalta la plasticità e l'eleganza dei corpi privi di una linea di contorno. Per datare il pannello, oggi conservato al museo di Cirene ma di dubbia collocazione originale⁵⁴, si procederà con un confronto stilistico. Le tre Grazie presentano una pettinatura tipica del periodo che va tra il I secolo a. C. e il I secolo d.C. e che si riscontra anche in una delle statue di epoca Adrianea/Antonina (II d.C.) rinvenute nel *frigidarium* delle Terme di Traiano sempre a Cirene (Fig.32)⁵⁵. Per quanto riguarda la composizione,

⁵⁴ Non è nota la provenienza di tale mosaico, probabilmente a causa dello smarrimento dei dati raccolti da Goodchild durante un suo viaggio in Egitto (a tal proposito cfr. MENOZZI 2020, 167-168). Tramite un confronto stilistico che prende in considerazione tre elementi fondamentali quali la cornice, il modellato delle figure e il soggetto iconografico rappresentato, si potrebbe dedurre che il mosaico provenga da una delle case private del Quartiere Centrale, scavato dal Dipartimento delle Antichità di Cirene sotto la direzione di Goodchild tra il 1954 e il 1956, caratterizzate da più fasi che vanno dall'epoca ellenistica a quella tardo-antica. Per gli edifici abitativi, in generale, sono stati riconosciuti tre periodi ben delineati: uno ellenistico, il secondo di età imperiale (prima, media, tarda) e una terza fase tardoantica, post terremoto del 365 d.C. Dagli studi è risultato evidente come le strutture più tarde riutilizzino spazi e decorazioni delle fasi precedenti riadattandoli ai nuovi usi.

Dall'età tardo-ellenistica e primo-imperiale si assiste a un boom edilizio abitativo caratterizzato da edifici concentrati su piante a peristilio di medie dimensioni con mosaici ed elevati soprattutto di ordine dorico e ionico, che rientrano nella tipologia di architettura abitativa dell'oriente greco. Questa proliferazione abitativa riguarderà tutto il settore a sud della Skyrotà davanti l'aerea pubblica dell'Agorà e del Ginnasio, nonché quello che diventerà il Quartiere Centrale. È noto, inoltre, come dall'età imperiale, vi è lo spostamento del centro politico e religioso della città presso il già menzionato Quartiere Centrale, che toglie importanza all'antica Agorà greca nelle sue funzioni religiose, commerciali e pubbliche.

Tra le abitazioni possibili del Quartiere Centrale si può prendere in considerazione innanzitutto quella della *Domina Spata*. Così chiamata per un graffito inciso a caratteri greci e latini sulle colonne degli ordini superiori che riporta il suo nome, l'abitazione venne costruita tra la rivolta giudaica (115-metà III d.C.) per poi essere ristrutturata nel V. La *Domus* è di modeste proporzioni e presenta un atrio e un peristilio a due ordini di colonne. Purtroppo, risulta non del tutto scavata ma la tipologia di architettura si sposa bene con la rappresentazione e si è più inclini in questa sede a pensare che il mosaico provenga proprio da qui. Un'altra probabile abitazione del Quartiere Centrale che avrebbe potuto ospitare l'*emblema* in analisi è la Casa della *kline* semicircolare. La *domus* mutua il nome da un ambiente per banchetti caratterizzato da uno *stibadium* in muratura del IV-V secolo d.C. costruito sul lato sud di un vasto peristilio. L'architettura di quest'ultimo era a ordini misti, dorico e corinzio, con colonne scanalate e listate e completate da capitelli corinzi a una sola corona di foglie. Il pavimento in *sectile* di uno degli ambienti laterali dello *stibadium*, che sembrerebbe appartenere alla stessa epoca di quest'ultimo, copre dei mosaici in *tessellatum* del II-III secolo d.C.

Tuttavia, non si può escludere che l'*emblema* fosse parte della decorazione di un'altra tipologia di edificio, come quello pubblico delle Terme Centrali. L'iconografia potrebbe essere una rievocazione sul piano musivo dei gruppi statuari del *frigidarium* delle Terme di Traiano, collocate nell'angolo nord-occidentale della terrazza della Myrtusa, ai margini del santuario di Apollo. Cfr. BONACASA, ENSOLI 2000; FOSSATARO 2006, 429-443; VENTURINI 2013; GASPARINI, PENSABENE 2014, 211-240; 2017, 655-682.

⁵⁵ I volti delle fanciulle risultano molto pesanti, pertanto, si esclude che l'*emblema* possa appartenere ad una fase ellenistica e soprattutto il I secolo a.C., nonostante l'*emblema* è tipico del mondo ellenistico come anche il tipo iconografico. Si deve tener presente, inoltre, che nel caso di Cirene ci sono *emblemata* tardo-romani, nonché una continuità di ambienti e decorazioni tra la fase ellenistica e quella appunto tardoantica.

quest'ultima è analoga agli affreschi pompeiani (Figg.23-24) ed è simile a quella del mosaico rinvenuto nella Casa di Apollo a Pompei (Fig.26)⁵⁶, del mosaico di Barcellona⁵⁷ e dell'affresco di Catania (Fig.27)⁵⁸. Sommando questi dati si può datare il mosaico tra la fine del I e il II secolo d.C., durante la fase imperiale di Cirene. La critica si spinge anche al III secolo ma se si confrontano l'*emblemata* in analisi con i mosaici più tardivi, come quello della Siria o quello algerino (Fig.28)⁵⁹, datato al IV d.C., si riscontrerà che in questi ultimi vi è una posa più dinamica delle due Grazie laterali che sono completamente rivolte verso quella centrale e a una distanza maggiore da essa, rispetto ai precedenti⁶⁰.

Come precedentemente detto, le tre Grazie si ritrovano anche in un pannello che costituisce uno dei rari esempi di mosaici parietali restituiti da Pompei secondo una moda, diffusa a partire proprio dal I secolo d.C., che vedeva decorate le pareti di giardini o ninfei con piccole tessere di mosaico (Fig.26). Il pannello in questione era uno dei tre⁶¹ che furono inseriti su una delle pareti prospicienti il giardino della Casa di Apollo, tra la decorazione fatta di irregolari frammenti cilindrici di calcare di Sarno che simulavano una grotta. In questo caso, a causa della perdita delle tessere, non è possibile stabilire quali attributi stringessero in mano le fanciulle⁶². D'altronde, l'ambiente della grotta è caro alle Grazie come dimostrano l'affresco su una parete in III stile di una villa romana di Catania (Fig.27) o il mosaico rinvenuto in Siria datato al III secolo d.C. Ciò che accomuna l'affresco di Catania e i due mosaici, quello di Pompei e quello siriano, è la differenza nella postura delle braccia della Grazia centrale, che in questi casi, sono appoggiate entrambe sulle spalle delle altre due⁶³. Un'altra variante di questo tipo si trova nel mosaico algerino del IV secolo d.C., conservato nel Museo Archeologico di Cherchell, sul quale le due Grazie laterali appoggiano la mano sulla spalla corrispondente al lato in cui si trovano rispetto alla compagna centrale (Fig.28) che volge il volto a sinistra e non a destra come nel mosaico siriano.

Lo schema iconografico ellenistico è proprio anche delle copie statuarie, come si evince dalle coeve *Grazie del Louvre* (Fig.29)⁶⁴ del I-II secolo d.C., dalle *Grazie del Vaticano* (Fig.30)⁶⁵ e della Libreria Piccolomini di Siena (Fig.31)⁶⁶. Quest'ultima replica, rispetto alle prime due, presenta l'eccezione compositiva della Grazia centrale che volge la testa a sinistra anziché a destra come mostra l'attaccatura del collo con la testa mancante. La stessa figura manca della parte terminale della gamba sinistra. Delle braccia di tutte e tre le Grazie, rimangono solo le due intrecciate delle figure laterali. La

⁵⁶ SICHTERMANN s.v. "Gratiae", LIMC, III, 204, tav.8; SAMPAOLO, TONIOLO 2019, 76, cat.24.

⁵⁷ SICHTERMANN s.v. "Gratiae", LIMC, III, 204, tav.11.

⁵⁸ L'unica differenza tra le Grazie dell'*emblemata* di Cirene e il mosaico di Pompei, di Barcellona e dell'affresco di Catania è la posa del braccio destro della Grazia centrale che poggia sulla spalla della compagna. Cfr. Sichtermann s.v. "Gratiae", LIMC, III, 204, tav.7.

⁵⁹ SICHTERMANN, s.v. "Gratiae", LIMC, III, 204, tav.13.

⁶⁰ VENTURINI 2013, 28, 35-36, TAV. CXLII b), cat.113.

⁶¹ Gli altri due rappresentavano scene relative ad Achille.

⁶² SAMPAOLO, TONIOLO 2019, 183-184.

⁶³ BECATTI 1937, 47.

⁶⁴ SICHTERMANN s.v. "Gratiae", LIMC, III, 209, tav.125.

⁶⁵ BECATTI 1937, 42. La scultura fu acquisita nel 1815 sotto Pio VII e per breve tempo venne esposta nel Braccio Nuovo. Le tre Grazie hanno trovato la loro definitiva collocazione, nel 1932, all'interno del Gabinetto delle Maschere del Museo Pio Clementino, un vero e proprio scrigno di bellezza, al di fuori dal percorso di visita dei Musei Vaticani. Dopo il recente restauro condotto dagli esperti dei Musei Vaticani, coordinato dal Reparto di Antichità Greche e Romane ed eseguito dal Laboratorio di Restauro Marmi e Lapidei che ha restituito all'opera lo splendore originario, sono temporaneamente esposte al pubblico nella Sala XVII della Pinacoteca Vaticana.

⁶⁶ SICHTERMANN, s.v. "Gratiae", LIMC, III, 204, tav.124.

testa della fanciulla a sinistra è stata riattaccata. Le tre divinità poggiano su una base di forma ellittica e sono sorrette da due rozzi tronchi incastrati, uno come sostegno delle gambe delle due Grazie a destra e l'altro sorregge la figura di sinistra che è unita con un puntello, all'altezza della coscia, con quella centrale. La resa del nudo è piuttosto sommaria e stilisticamente si avvicina alla mano di un copista di età romana⁶⁷. Le *Grazie del Louvre* poggiano su una base sagomata. Le teste sono di epoca moderna, come le mani e gli attributi. Lo schema dell'abbraccio è simile a quello del gruppo senese, con la sola differenza del corpo della figura centrale che risulta spostato a destra e unito all'altezza dei fianchi con la figura laterale. A sorreggere le Grazie non sono tronchi o puntelli, bensì due anfore coperte da panneggi. Anche in questo caso i nudi risultano abbastanza sommari, pesanti e massicci. Su un'alta base profilata con scanalature⁶⁸ si ergono le tre *Grazie del Vaticano*. Moderni risultano essere il braccio destro e il collo della figura di sinistra, mentre le tre teste sono antiche. Due anfore dal corpo decorato e ricoperte in parte da panneggi sbazzati sommariamente, sorreggono le figure laterali. Il modellato del nudo è, in questo caso, abbastanza accurato.

Due gruppi statuari raffiguranti le tre Grazie sono stati rinvenuti presso il *frigidarium* delle Terme di Traiano a Cirene⁶⁹. Interessante è la loro collocazione sintattica negli spazi tra le colonne e il muro. In particolare, esse si trovano negli *intercolumnia*, che movimentano il lungo *frigidarium*, prima del fondo di quest'ultimo (Fig.32)⁷⁰. Entrambi i gruppi consentono una visione bifrontale. Sommando questi dati, l'archeologo Domenico Fossataro⁷¹ deduce che i gruppi scultorei avessero la funzione di decorare entrambi gli ambienti⁷². A conferma di questa ipotesi è l'esatta

⁶⁷ BECATTI 1937, 41-42; CRISTOFANI 1979, 134.

⁶⁸ La parte inferiore è stata restaurata, Cfr. BECATTI 1937, 42.

⁶⁹ Per i primi scavi delle terme si veda GHISLANZONI 1916, 5-126. Sull'evoluzione del complesso termale, il cui status attuale è il risultato di varie successive fasi, si veda FOSSATARO 2006, 429-443.

⁷⁰ Per la posizione delle statue rinvenute all'interno delle Terme di Traiano cfr. FOSSATARO 2006, 429-433.

⁷¹ Il Dottor Domenico Fossataro prese parte alla prima Missione Archeologica a Cirene dell'Università G. d'Annunzio di Chieti, svolta dal 1997 al 2001 e diretta dalla Professoressa E. Fabbriotti. La Missione, svolta in collaborazione ai colleghi libici, si è concentrata anche sulla sistemazione del "Padiglione delle Sculture" nel Museo di Cirene (Fig.36). Durante l'operazione sono state catalogate, pulite, restaurate e consolidate un gran numero di sculture, sotto la direzione del Restauratore Dott. Arduino Spagne. Per quanto riguarda la pulitura è stata utilizzata una soluzione a base di Carbonato di Ammonio ed EDTA in H₂O, utilizzata sia in forma liquida tramite spennellature e spugnature, sia in forma di impacchi per rimuovere incrostazioni o resti di vecchie resine utilizzate in precedenti restauri; uno di questi è stato per esempio quello svolto da Giuseppe Longo, addetto ai restauri del museo di Bengasi, a seguito del ritrovamento dei frammenti del gruppo scultoreo che giacevano sotto una colonna come rende noto Ettore Ghislanzoni (1916). Per la ricomposizione dei frammenti si è proceduto con l'utilizzo della resina epossidica bicomponente. In particolare, il gruppo *Tre Grazie* preso in analisi (Figg.34-34) è stato restaurato proprio dal Dott. Fossataro nel 1999. La base si presentava spezzata in più punti poiché i restauri precedenti non avevano mantenuto; si è quindi proceduto con la rimozione dei resti della vecchia resina e riattaccati i pezzi (Fig.37). Sono state riattaccate due teste, mentre della terza non si hanno notizie ma la si può vedere nelle foto scattate per il catalogo del Paribeni (Figg.48 e 50) e ancora prima in quelle per la pubblicazione sugli scavi delle Terme Romane ad opera del Ghislanzoni, che sottolinea la fortuna di aver ritrovato tutte e tre le teste. Per posizionarle e renderle più stabili sono stati utilizzati due piccoli perni d'acciaio e resina epossidica bicomponente di colore bianco, utilizzata per tutte le sculture in modo da non creare contrasto con il colore delle statue ma facendo sì che il restauro risulti evidente e rimovibile (Fig.38). Cfr. GHISLANZONI 1916; MENOZZI 2020, 3-18.

⁷² Questa visione, sicuramente più aggiornata, si contrappone a quanto ritenuto precedentemente da Ghislanzoni e Paribeni. Questi ultimi hanno suggerito che le statue fossero addossate al muro e, pertanto, la visione di queste doveva essere unilaterale; cfr. GHISLANZONI 1916; PARIBENI 1959; FOSSATARO 2006, 432.

corrispondenza delle proporzioni. Per quanto riguarda il primo gruppo (Figg.33-34)⁷³, in marmo pentelico⁷⁴, le tre fanciulle poggiano su una base rozza e piatta e sono lateralmente sostenute da due grandi vasi a bocca larga sui quali è poggiato un manto che presenta delle tracce di colore rosso⁷⁵. Audace è la scelta di rappresentare la figura centrale con la testa di tergo, i cui capelli sono raccolti in un *krobylos*. La Grazia sulla destra reca, invece, dei capelli raccolti nella *melonfrisur* contornata da riccioli⁷⁶. Sulle chiome sono state trovate tracce di colore rosso⁷⁷. La Grazia a sinistra è acefala. I loro corpi sono slanciati, ma non perfettamente modellati⁷⁸. Per garantire maggiore stabilità al gruppo, lo scultore fa toccare i corpi delle due Grazie a destra, ottenendo un dinamico effetto scenico che porta ad immaginare le tre fanciulle che danzando si sfiorano delicatamente, come nel caso del Louvre. Vi è, inoltre, la presenza di puntelli a sostegno delle mani, che recano come attributi un frutto e delle spighe. Il secondo gruppo⁷⁹, anch'esso in marmo pentelico, poggia su una base stondata (Fig.38). Le due Grazie laterali sono acefale. La figura centrale presenta la testa di profilo rivolta a destra ed è connotata da una delicatezza nei lineamenti. Due puntelli posizionati all'altezza dei fianchi uniscono la Grazia centrale a quelle laterali, nell'intento di mantenere una certa indipendenza l'una dall'altra come accade in numerosi affreschi e mosaici. Lunghi puntelli sorreggono anche gli avambracci protesi delle figure laterali. Anche in questo caso la composizione è chiusa lateralmente da due grandi vasi panneggiati⁸⁰.

Vi è la presenza di un terzo gruppo nella città cirenaica che è stato rinvenuto nel Tempio di Isis (Fig.39)⁸¹. La figura mediana è acefala, priva in buona parte delle braccia e di parte della gamba sinistra e appoggia la mano sulla spalla interna della figura a sinistra, anziché sulla spalla esterna. Ad aumentare il distacco tra le figure è la presenza delle grosse sbarre dei puntelli che uniscono le tre Grazie all'altezza delle cosce. Le due Grazie laterali si coprono il sesso con mani, nel gesto del pudore che rimanda al tipico schema dell'*Afrodite Capitolina* (Fig.21)⁸².

Molte altre rappresentazioni del gruppo si hanno poi su sarcofagi (Fig.40)⁸³, rilievi (Fig.41)⁸⁴, gemme (Fig.42)⁸⁵, monete (Fig.43)⁸⁶ e lucerne (Fig.44)⁸⁷, grazie alle quali è stata tramandata l'iconografia in epoca rinascimentale.

Dopo questa rassegna è necessario riaprire una parentesi sull'originale. Come detto precedentemente, sul gruppo delle tre Grazie così rappresentate, la critica archeologica è arrivata a conclusioni diverse dopo aver osservato le variazioni di forma e stile che presentano le copie. Innanzi tutto, si deve notare che lo schema originale che si riscontra maggiormente è quello dell'abbraccio in cui la Grazia centrale appoggia la

⁷³ Conservato presso il Museo di Cirene.

⁷⁴ Marmo pentelico a grana fine, compatta.

⁷⁵ PARIBENI 1959, 109; FOSSATARO 2006, 433.

⁷⁶ Il gruppo presenta una varietà di acconciature che sottolinea la libertà di alcuni artisti per la scultura decorativa. Tale diversità non si riscontra per esempio nel gruppo di Siena o nelle pitture pompeiane; cfr. GHISLANZONI 1916, 66-73.

⁷⁷ GHISLANZONI 1916, 61, nota 1; FOSSATARO 2006, 433.

⁷⁸ BECATTI 1937; PARIBENI 1959, 109; SICHTERMANN s.v. "Gratiae", LIMC, III, 209, tav.129.

⁷⁹ Conservato presso il Museo di Tripoli.

⁸⁰ GHISLANZONI 1916; FOSSATARO 2006.

⁸¹ SICHTERMANN s.v. "Gratiae", LIMC, III, 209, tav.131.

⁸² BECATTI 1937, 44; PARIBENI 1959, 109; DELIVORRIAS, BERGER-DOER, KOSSATZ-DEISSMANN s.v. "Aphrodite", LIMC, II, 52, tav. 409.

⁸³ SICHTERMANN s.v. "Gratiae", LIMC, III, 204-205, tav.16.

⁸⁴ SICHTERMANN s.v. "Gratiae", LIMC, III, 206, tav.44.

⁸⁵ SICHTERMANN s.v. "Gratiae", LIMC, III, 209, tav.110.

⁸⁶ SICHTERMANN s.v. "Gratiae", LIMC, III, 208, tav.96a.

⁸⁷ SICHTERMANN s.v. "Gratiae", LIMC, III, 207, tav.74.

mano sinistra sulla spalla destra della figura a sinistra e stende il braccio destro obliquamente davanti al seno della Grazia di destra, in direzione della mano protesa di quest'ultima. Le eccezioni sono quelle in cui ambedue le mani della figura centrale poggiano sulle spalle delle Grazie laterali, come sull'Affresco di Catania (Fig.27) o sui mosaici di Pompei (Fig.26) e di Siria o quella in cui la Grazia centrale appoggia la mano destra sulla spalla interna della figura di sinistra, come nel gruppo statuario dell'Iseo di Cirene. In questi casi si tende ad una rigidità formale verticale e ad una simmetria pesante in contrasto con il movimento obliquo e ondeggiato delle linee fluide, proprio dello schema più famoso.

Un'ulteriore anomalia rispetto a quest'ultimo può verificarsi nelle copie in cui la testa della Grazia centrale è volta a sinistra, anziché a destra (Fig.28) o completamente di dietro (Fig.33-34), destrutturando il ritmo di questa figura la quale, con la testa rivolta verso la gamba portante, presenta un andamento flessuoso nella sua doppia incurvazione che caratterizza la corrispondenza dei ritmi. Il corpo della Grazia centrale viene spostato dagli scultori ora un po' più a destra, ora in posizione centrale. Ciò è evidente se si mettono a confronto il gruppo di Siena (Fig.31) o quello di Cirene (Figg.33-34), con il rilievo del Louvre (Fig.45)⁸⁸.

Anche nella resa del modellato dei nudi ci sono delle differenze, come accade per le teste di cui si ha un ampio campionario di variazioni. Talvolta sono riprese dalla *Athena Lemnia* (Figg.46-47)⁸⁹ e altre volte sembrano dei ritratti di una modella che lo scultore potrebbe aver preso come riferimento (Fig.48); in altri casi sembra esserci una libera interpretazione delle teste prassiteliche con il caratteristico modellato della bocca, l'ovale pieno, le palpebre carnose e la fronte triangolare (Figg.49-50).

Le molte variazioni di stile, di ritmo e di schema portano a pensare che l'originale fosse pittorico e non plastico. Il mezzo pittorico garantisce una ricchezza di mezzi espressivi che vanno dallo scorcio, al chiaroscuro, alla prospettiva difficilmente traducibili in marmo nei ritmi e nello spirito che sono stati talvolta cambiati o non compresi dagli scultori. Inoltre, osserva Becatti⁹⁰, che per cogliere nella sua completa armonia il gruppo statuario bisogna renderlo libero e isolarlo da tutto ciò che turba la pura semplicità dell'accordo: è necessario quindi eliminare puntelli e vasi che sorreggono le figure. Partendo da questa osservazione egli nota, inoltre, che le tre Grazie si trovano su un unico piano parallelo rispetto allo spettatore. Questo potrebbe significare che c'era un unico punto di vista, quello frontale tipico di un originale bidimensionale.

La sua teoria è in contrasto con quelle di altri esperti come il Bulle⁹¹ che, basandosi quasi esclusivamente sul gruppo di Siena, ritiene che solo uno scultore sarebbe stato in grado di concepire un simile gruppo, che sarebbe stato disciolto in una superficie da un pittore. Anche lo Herman, pubblicando le due pitture del Museo Archeologico di Napoli, viene alla stessa conclusione come anche il Curtius⁹² e il Guidi⁹³: l'originale era plastico e sarebbe poi stato copiato in pittura, adattandolo alle esigenze di questo mezzo. Si è pensato anche ad un originale bronzeo, ma è una tesi difficilmente sostenibile se si considera che nel periodo in cui porre la creazione dell'originale, il nudo femminile aveva trovato nel marmo un'alta espressione artistica. Se si fosse trattato di un originale bronzeo, si sarebbero trovate almeno delle copie

⁸⁸ BECATTI 1937, 46, fig.4.

⁸⁹ DEMARGNE s.v. "Athena", LIMC, II, 976, tav.198.

⁹⁰ BECATTI 1937, 49.

⁹¹ BULLE 1898 (1922), 161, tav.161; 711, tav.318.

⁹² CURTIUS 1925, 51.

⁹³ GUIDI 1930, 28.

stilisticamente uguali aventi le stesse dimensioni che dimostravano una derivazione da calco. Ghislanzoni⁹⁴, invece, osservando il poco spessore dei gruppi, ha ipotizzato una derivazione da rilievo che sarebbe poi stato tradotto a tutto tondo⁹⁵. A sostegno della tesi di Becatti, già il Furtwängler⁹⁶ pensò a qualche pittura del III secolo a.C. come prototipo.

Se l'ipotesi di un originale pittorico fosse vera, allora le copie plastiche che si distendono maggiormente in superficie potrebbero considerarsi più vicine all'originale. Se si prendono in considerazione i due affreschi pompeiani (Figg.23-24), si può pensare di risalire alla composizione pittorica originaria: le tre figure non appaiono su un unico piano, ma in posizione obliqua rispetto a chi le guarda come se ci fossero tre assi che si irradiano da un centro neutro estendendosi in scorci e profondità. Questo giustificerebbe anche le movenze delle mani delle Grazie laterali che si aprono verso l'esterno, la torsione delle teste e il movimento dei piedi che ricorda il gesto greco di una danza lenta.

In conclusione, come si è potuto constatare, la destinazione del gruppo statuario è probabilmente da attribuire sia a contesti sacri, come il tempio di Iside, sia a quelli profani come le terme. La duplicità di funzioni che questo gruppo di divinità porta in sé, si avverte anche nei rilievi votivi o funerari dove le tre Grazie appaiono anche in contesti afroditici⁹⁷ e nelle decorazioni di case private, giardini e terme, come dimostra la presenza di affreschi e mosaici in tali contesti. Dunque, si può affermare che il significato universale greco delle tre Grazie espresso tanto in letteratura, quanto nei dati archeologici, è effettivamente assorbito in epoca romana.

Da Botticelli a Raffaello: le tre Grazie nel Rinascimento

Come è noto, durante l'Umanesimo e il primo Rinascimento si verificò quel fermento culturale che portò a una rilettura dei temi classici come sintesi di valori umani. Gli artisti del periodo si servirono della letteratura e dei reperti collezionati dai loro ricchi mecenati come fonte di ispirazione per le loro opere con soggetti mitologici e allegorici.

La triade delle Grazie, abbracciate in una danza, fu una di quelle iconografie che ebbe più successo in epoca rinascimentale. Da un lato il significato che si voleva dare loro era riconducibile al concetto di liberalità: Seneca, citando Crisippo, spiega nel *De beneficiis*⁹⁸ che le tre fanciulle rappresentano il triplice ritmo della generosità che consiste nel dare, dell'accettare e nel restituire. Questi tre momenti devono essere intrecciati tra loro in una danza, come lo sono le Grazie, poiché ogni beneficio elargito deve ritornare poi al donatore. Più tardi Servio aggiunge un'altra morale, affermando che una di loro è rivolta di spalle rispetto alle altre due perché per ogni beneficio elargito si suppone che ne vengano restituiti due. Se Seneca le immagina ancora in vesti trasparenti prive di cintura poiché i benefici devono essere visibili, nell'immaginario di Servio esse sono nude poiché libere da ogni infingimento. Effettivamente l'iconografia di Servio è quella più rappresentata in tutto il Rinascimento, ma non ci si deve aspettare

⁹⁴ GHISLANZONI 1916, 74 sgg.

⁹⁵ GHISLANZONI 1916, 73-74.

⁹⁶ BECATTI 1937, 52, nota 28.

⁹⁷ Si veda per esempio il sarcofago della Fig.42: gli amorini sono spesso connessi con la figura di Afrodite/Venere.

⁹⁸ SEN., *De beneficiis*, I, 3.

che quella dello stoico fosse scartata del tutto: l'Alberti, infatti, nel suo *De pictura* aveva raccomandato il testo di Seneca all'attenzione dei pittori⁹⁹.

Dall'altro lato, se per gli stoici le tre Grazie significavano liberalità, per i neoplatonici questa triade era un simbolo d'amore. Descritte e raffigurate come le ancelle di Venere, le tre Grazie ne manifestavano gli attributi rappresentandone la sua unità secondo quella teologia platonica in base alla quale «ogni dio esplica il proprio potere secondo un ritmo triadico» (Wind, 1985), come accade nella religione cristiana¹⁰⁰. Secondo Marsilio Ficino e Pico della Mirandola¹⁰¹, i due neoplatonici per eccellenza, i doni degli dei sono concepiti come un'effusione (*emanatio*) che produce una conversione (*conversio*, *raptio* o *vivificatio*), mediante la quale gli esseri inferiori venivano richiamati in cielo per ricongiungersi agli dei (*remeatio*). Se si considera che secondo Platone ogni comunione tra i mortali e gli dei si stabiliva attraverso la mediazione dell'Amore¹⁰², diventa chiaro che l'attenzione si focalizza, all'interno di tutto il pantheon greco, proprio su Venere e Amore¹⁰³: in poche parole Venere, essendo

⁹⁹ WIND 1985, 33-45.

¹⁰⁰ Tra le tesi di Pico della Mirandola: «Chi comprende profondamente e col suo intelletto la divisione dell'unità di Venere nella trinità delle Grazie, dell'unità del fato nella trinità di Fati e dell'unità di Saturno nella trinità di Giove, Nettuno e Plutone, vedrà la giusta via per procedere nella teologia orfica». Cit. GOMBRICH 1945; GOMBRICH 1978, 82.

¹⁰¹ Tra i componenti dell'Accademia neoplatonica fiorentina, ospitata nella villa di Careggi (dono di Cosimo de' Medici a Marsilio Ficino), vi erano anche Cristoforo Landino, celebre commentatore di Virgilio, Orazio e Dante, Lorenzo il Magnifico e Angelo Poliziano. Il compito che Ficino si era assunto era triplice. In primo luogo rendere accessibili le fonti originali del platonismo (da Platone ai Platonici: Plotino e i più tardi Proclo, Porfirio, Giamblico, Dionigi Pseudo-Areopagita, Orfeo e Hermes Trismegistus) mediante traduzioni latine; in secondo luogo coordinare questa grande massa di informazioni in un sistema vivace e coerente, capace di dare nuovo significato all'eredità culturale dell'epoca da Virgilio a Cicerone, a Sant'Agostino e Dante, alla mitologia classica, alla fisica e all'astrologia; infine, armonizzare tale sistema con la religione cristiana e quindi fondere la teologia cristiana, ormai pienamente sviluppata, con la teologia pagana senza comprometterne le caratteristiche. Tale ambizione si riscontra nella più ardita opera ficiniana la *Theologia platonica*. Cfr. PANOFKY 2009, 184-186.

¹⁰² L'idea dell'Amore è l'asse stesso del sistema filosofico ficiniano, è la potenza mediante la quale Dio fa sì che Lui stesso effonda la sua essenza nel mondo e che permette alle sue creature di riunirsi a Lui. Amor è quindi una corrente che ritorna in se stessa come un *circuitus spiritualis* e l'individuo che ama si immette a sua volta in un circuito mistico. L'amore è sempre desiderio ma non sempre ogni desiderio è degno di essere chiamato amore. Quando non si relaziona alle virtù cognitive, il desiderio rimane cuna una pura urgenza di istinti naturali. Soltanto quando il desiderio si rende consapevole di una meta ultima, merita il nome di amore. La meta è quella divina bontà manifesta nella bellezza che, si ricorda, è diffusa in tutto l'universo in due forme principali, simboleggiate dalle "Due Veneri" o "Veneri gemelle", di cui si parla nel Simposio di Platone.

¹⁰³ Le così dette "Veneri gemelle" erano due. La prima, *Venus Coelestis*, non ha madre ed è figlia di Urano. Abita il luogo supremo, sopracelestiale dell'universo ossia la zona della Mente Cosmica. La beltà da lei simboleggiata è lo splendore primario e universale della divinità e come tale può compararsi alla *Caritas*, mediatrice tra la mente umana e Dio. La seconda, *Venus Vulgaris*, è figlia di Giove e Giunone (Zeus e Dione) e la sua dimora è posta tra la Mente Cosmica e il regno dell'Anima Cosmica. La bellezza da lei simboleggiata è una particolarità della bellezza primaria, non separata dal mondo corporeo e in esso realizzata. Se la Venere celeste è *intelligentia* la seconda Venere è una *vis generandi* che, al pari della Genetrix di Lucrezio, dà vita alle cose della natura. Ciascuna delle due Veneri è accompagnata da un Eros o Amor congeniale, considerato suo figlio in quanto ogni forma di bellezza comporta una corrispondente forma d'amore. Per Marsilio Ficino e la sua cerchia di intellettuali ogni ambedue le Veneri e ambedue gli amori sono onorevoli poiché ambedue perseguono la creazione della bellezza, ognuna alla propria maniera. Tuttavia, esiste una differenza di valori tra la forma contemplativa d'amore che sale dal visibile all'intelligibile e universale, e una forma attiva d'amore, che trova soddisfazione solo entro la sfera del visibile. Si può, quindi, constatare come questa filosofia stimolasse la mente di coloro che ricercavano nuove forme di espressione dei conflitti interiori ed esteriori dell'epoca: fede e pensiero, libertà e coercizione, desideri illimitati e limitate fruizioni.

dispensatrice solo di doni particolari, definiva il sistema universale degli scambi mediante il quale i doni divini erano messi in circolazione¹⁰⁴. Le Grazie, ancelle di Venere, diventano per Ficino la triade esemplare sulla quale modellare tutte le altre triadi della dottrina neoplatonica. Sempre il neoplatonico nel suo *De amore*, dove delinea in tre fasi il circolo dell'amore divino, introduce la triade PVLCHRITUDO-AMOR-VOLUPTAS, che si ritrova scritta sulla medaglia di Pico della Mirandola (Fig.51) attribuita a Niccolò Fiorentino¹⁰⁵. La funzione di mediatore tra Pulchritudo e Voluptas è affidata qui ad Amor nel corrispettivo significato di desiderio suscitato dalla Bellezza, che aveva per Platone: il Desiderio, senza Bellezza non sarebbe Amore ma solo una passione animale, come la Bellezza senza passione sarebbe un'entità che non suscita Amore. Solo mediante Amor si possono unire i due contrari di Pulchritudo e Voluptas. Le frequenti allusioni alle passioni degli amanti parafrasate da Plotino, incoraggiavano Ficino nella sua idea che *voluptas* dovesse essere riqualificata come passione nobile cercando di infondere nella morale cristiana una gioia di tipo neopagano.

Quasi contemporanea a quella di Pico, la medaglia di Giovanna degli Albizzi fu realizzata in occasione delle nozze con Lorenzo Tornabuoni (1486) e celebra le sue virtù femminili (Fig.52). Sul rovescio compare la classica rappresentazione delle tre Grazie nude, disposte in cerchio, due viste frontali e quella centrale di spalle. Rispetto alla medaglia di Pico ciò che cambia è la triade di valori trascritta sulla medaglia: CASTITAS-PVLCHRITUDO-AMOR. Come si nota la *voluptas* scompare per lasciare il posto alla *castitas*. Anche il centro non è più rappresentato da *amor* ma da *pulchritudo*. Castità, Bellezza e Amore sono legati indissolubilmente tra di loro: come nella triade presente sulla medaglia di Pico, la Bellezza senza Amore è un'idea astratta ed è nella bellezza che si uniscono due concetti contrastanti, in questo caso la castità e l'amore, amore che porta con sé una componente carnale. Quindi, al posto della definizione neoplatonica dell'Amore visto come Passione suscitata dalla Bellezza, sulla medaglia di Giovanna si ha la definizione neoplatonica della Bellezza, concepita come Amore unito alla Castità¹⁰⁶.

In chiave neoplatonica si può leggere la tavola di Botticelli raffigurante l'*Allegoria della Primavera* (Fig.53)¹⁰⁷. All'interno del dipinto¹⁰⁸, si assiste ad una

¹⁰⁴ La teoria platonica dell'amore è ben espressa nel commento di Ficino al *Convito* platonico al commento dovuto a Pico della Mirandola di un poema di Girolamo Benivieni che è una versificazione della dottrina ficiniana; cfr. PANOFKY 2009, 184-235.

¹⁰⁵ La medaglia risale al periodo del soggiorno fiorentino di Pico della Mirandola che ebbe inizio nel 1483. Tenendo conto che ci volle sicuramente un determinato periodo di tempo per far proprie le teorie di Ficino e poi abbandonarle, la medaglia si potrebbe datare tra il 1483 e il 1485. Bisogna tener conto, a proposito della rottura con il pensiero di Ficino, la triade menzionata da Pico è Pulchritudo-Intellectus-Voluptas. Cfr. VAN DER SMAN 2010; WIND 1985, 83.

¹⁰⁶ Un parallelo alle due medaglie citate, rispettivamente di Pico della Mirandola e di Giovanna degli Albizzi, si può aggiungere quella di Maria Poliziana, forse sorella del Poliziano. Sull'iconografia delle tre Grazie si trova scritta la classica triade ficiniana ma solo una parola: CONCORDIA. Cfr. VAN DER SMAN 2010, 59-60; WIND 2010, 67-100.

¹⁰⁷ La tavola, in tutta la sua rappresentazione è stata messa in relazione alle opere letterarie quali i *Fasti* di Ovidio, *Le stanze per la Giostra* in onore di Giuliano de' Medici di Poliziano e gli scritti neoplatonici di Marsilio Ficino. Essendo stata realizzata per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, cugino di Lorenzo il Magnifico è facile comprendere come la cerchia intellettuale che gravitava intorno a quest'ultimo e costituita da alcune personalità sopracitate, tra cui lo stesso Botticelli, abbia influenzato la parte concettuale dell'opera.

¹⁰⁸ Si vedano WARBURG 1893 (2003); ULMANN 1893; STEINMANN 1897; SUPINO 1900 (1924); HORNE 1908 (1986); VENTURI 1925; YASHIRO 1925; CHASTEL 1957; GOMBRICH 1978; WIND 1958 (1985); PANOFKY 2009; LIGHTBOWN 1978; CANEVA 1990; ZÖLLNER 1998; ACIDINI LUCHINAT 2001; CECCHI

concitata rappresentazione delle tre Grazie che accompagnano altre figure quali Clori e Zefiro, Flora, Venere, Cupido e Mercurio. Le tre fanciulle, verosimilmente Pulchritudo, Castitas e Voluptas (Fig.56), come vuole la filosofia neoplatonica sono raffigurate in connessione a Venere e indossano delle vesti trasparenti, dimostrando così un legame tra l'opera pittorica e alcune fonti letterarie che vanno da Seneca¹⁰⁹ all'Alberti¹¹⁰. Le tre Grazie iniziano a differenziarsi sul piano iconografico, per la presenza o la mancanza di accessori e per una serie di altri elementi, tra i quali lo sguardo e la postura dei corpi: se la figura centrale può identificarsi come Castitas (Fig.55) per la sua elegante essenzialità priva di orpelli, la fanciulla a sinistra, che indossa un vistoso gioiello e ha i capelli intrecciati e ricadenti sulle spalle culminanti con una perla sulla fronte, può ritenersi Pulchritudo (Fig.56). Nella terza compagna si potrebbe vedere Voluptas (Fig.57), nella particolarità della capigliatura, nella presenza di gioielli sulla chioma, nel ciondolo vistoso e nelle movenze più animate che le fanno fluttuare i ricci sul volto e i lunghi capelli. In questo caso, quindi, la Castitas volge le spalle alla Voluptas che, con il suo movimento animato e il suo sguardo sicuro si rivolge a Pulchritudo. Quest'ultima è rivolta sia verso Castitas, sia verso Voluptas, a rappresentare probabilmente ancora una volta il concetto neoplatonico di Bellezza che è la sintesi del giusto equilibrio tra la castità e il desiderio carnale, nobilitato dal concetto di Amore sopramenzionato. Ulteriore conferma, oltre la disposizione reciproca delle tre fanciulle, è data proprio dalla Grazia che rappresenta la Bellezza: il vistoso e unico gioiello, unito al suo sguardo trasognante altri desideri, si sposa con la postura aggraziata del corpo, con la più semplice capigliatura coronata da una sola perla e l'abito che si trova perfettamente a metà tra la ricchezza di quello indossato da Voluptas e la semplicità di quello della Castitas¹¹¹.

La danza delle tre Grazie fa ondeggiare i corpi flessuosi, muovere le gambe e intrecciare le mani in una fluida circolarità. Anche l'aria che circola tra loro e che fa spandere le ciocche dei capelli suggerisce l'idea di movimento. L'opera di Botticelli viene così a rappresentare la resa migliore del concetto di danza e movimento che accompagna l'iconografia delle Grazie dal momento primo della sua ideazione. Tra i primi studiosi di Botticelli, Aby Warburg¹¹² si soffermò sulle immagini legate alle feste, ai rituali e alla danza concepite come ponte tra l'arte e la vita. Riprendendo Jacob Burckhardt¹¹³ nella teoria secondo la quale le feste mettevano davanti agli occhi dell'artista le figure appartenenti a una vita che era effettivamente in movimento, Warburg riflette sulla danza a livello concettuale ed espressivo ricercando la sopravvivenza dell'antico nelle opere del Quattrocento: la danza è concepita come

2005 (2008) per le diverse interpretazioni e per la datazione dell'opera che oscilla tra il 1477-78 e il 1481-82.

¹⁰⁹ SEN., *De beneficiis*.

¹¹⁰ ALBERTI, *De pictura*.

¹¹¹ L'interpretazione delle Tre Grazie, presenti nel dipinto di Botticelli, che si è voluta dare in questa sede è in contrasto con quella data da Edgar Wind e dagli studiosi che a lui si sono rifatti. Nella sua interpretazione in chiave neoplatonica della *Primavera* lo studioso afferma che la fanciulla a destra rappresenta Pulchritudo, mentre nella sorella a sinistra rispetto alla Castitas rivedrebbe Voluptas; cfr. WIND 1958 (1985), 141-158; KLEIN 1960, 237-240; DEMPSEY 1971, 326-30; BREDEKAMP 1996, 20-21. Differente è anche l'interpretazione di Gombrich che vede nelle Grazie la raffigurazione di Splendore, Gioventù e Felicità. Lo studioso le pone sotto la guida del Sole, di Venere e di Giove oppure del Sole, di Mercurio e di Giove. Ciò che compie Gombrich è uno studio dei documenti del Quattrocento fiorentino che ruotano attorno alla *Primavera* di Botticelli quali gli scritti cosmologici di Pico della Mirandola e Marsilio Ficino e le lettere di quest'ultimo a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, in cui tenta di spiegare il significato iconografico delle tre figlie di Zeus. Cfr. GOMBRICH 1978, 81-91.

¹¹² WARBURG 1893 (2003), 47-74.

¹¹³ BURCKHARDT 1860 (1984).

espressione di movimento, come moto fisico e psicologico che causa lo spostamento delle vesti e dei capelli interpretati come gli accessori dinamici per eccellenza secondo le teorie riprese da Leon Battista Alberti¹¹⁴. Nel quadro di Botticelli la danza è un'azione dimostrativa delle correnti spirituali e filosofiche che rimandano al circolo di Marsilio Ficino sopramenzionato¹¹⁵.

Nella produzione pittorica di Botticelli, la *Primavera* non è l'unico dipinto a presentare l'iconografia delle Tre Grazie. Le si ritrova, infatti, negli affreschi che un tempo decoravano Villa Tornabuoni Lemmi, oggi conservati al Louvre¹¹⁶. Se nell'affresco in cui è ritratto Lorenzo Tornabuoni l'attenzione è posta sull'erudizione e la sapienza (Fig. 58)¹¹⁷, nella scena che raffigura la sua sposa, Giovanna degli Albizzi, ci si sposta nella sfera dell'amore (Fig.59). L'ambientazione, caratterizzata da una fontana sulla sinistra, sembrerebbe richiamare il giardino dell'amore, tema strettamente legato all'ideale dell'amor cortese. La giovane è raffigurata a grandezza naturale e indossa una gamurra, tipica del periodo, di colore bruno tendente al rosso con una scollatura bordata di perle che lascia intravedere una blusa ricamata preziosamente (Fig.60). La scollatura mette in risalto il prezioso pendente in cui è incastonato un rubino. Si sottolinea, in questo caso, che il gioiello è presente anche nel ritratto della stessa Giovanna posto sulla moneta realizzata in occasione delle nozze (Fig.52). La fanciulla che indossa dei calzari ed è avvolta in un *himation* su cui un tempo erano meglio visibili i ricami in oro con i diamanti, simbolo dei Tornabuoni¹¹⁸, è Venere. Con lei ci sono le tre Grazie che procedono con passo leggero e movimenti soavi. Anche qui sono unite tramite l'intrecciarsi delle mani e delle braccia che coinvolgono anche Venere (Fig.61), impegnata a porgere un dono a Giovanna¹¹⁹. La diversità dell'abbigliamento e degli accessori che indossano porta a una differenziazione delle tre fanciulle, come accade per la *Primavera*. Analizzando le due Grazie poste alle spalle di Venere e confrontandole con le caratteristiche dell'altro gruppo precedentemente analizzato, si può rivedere in esse *Voluptas* e *Castitas*. La fanciulla a sinistra che presenta un abito più ricco delle altre e una più complessa capigliatura è *Voluptas*. Quest'ultima intreccia le sue braccia attorno al braccio destro della compagna. Con la mano sinistra sembrerebbe che voglia raggiungere il braccio di Venere, verso cui è rivolto il suo sguardo¹²⁰. La compagna accanto a lei è *Castitas*, caratterizzata dalla semplicità del suo vestito bianco, simbolo di purezza, e da una capigliatura più sobria che presenta dei nastri. Il suo sguardo è rivolto verso *Voluptas*, quasi a volerla frenare

¹¹⁴ WARBURG 1893 (2003), 49-53; HORNE 1908 (1966), 90.

¹¹⁵ CIERI VIA 2006, 66-136; CECCHI 2005 (2008), 144-161; ACIDINI LUCHINAT 2001, 31.

¹¹⁶ Per la storia degli affreschi cfr. LEE 1882, 79-129; RIDOLFI 1890, 426-456; SIMONS 2012, 103-138; CECCHI 2005 (2008), 236; VAN DER SMAN 2010.

¹¹⁷ L'affresco rappresenta un'esaltazione dell'educazione del giovane Tornabuoni. Nella scena si vede Lorenzo preso per mano da una fanciulla. Quest'ultima è la sua guida spirituale, la Grammatica. I nobili fiorentini nutrivano, come tutti gli umanisti, una forte fiducia nel potere della parola e per il precettore di Lorenzo, Angelo Poliziano, una solida conoscenza della lingua era alla base di qualsiasi sapere. La Grammatica, in questo caso, presenta Lorenzo alla Filosofia che stringe in mano un arco, simbolo del potere dell'intelletto, e alle Arti Liberali. Le iconografie delle Arti Liberali provengono da una tradizione medievale, che le vede spesso raffigurate nelle carte dei Tarocchi proveniente dall'Italia Settentrionale. Cfr. HORNE 1908 (1986), 217-218; VAN DER SMAN 2010, 51-58.

¹¹⁸ Tra diamanti posizionati in modo da formare una piramide è l'emblema di Giovanni Tornabuoni, padre di Lorenzo. Questo è visibile nella decorazione degli affreschi della Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella e sui capitelli di Villa Le Brache.

¹¹⁹ L'affresco è troppo danneggiato per capire quale sia il dono che Giovanna raccoglie con molta umiltà.

¹²⁰ Il gesto della mano è simile a quello di Venere nella *Primavera* e della Filosofia nell'affresco con le Arti Liberali di Villa Tornabuoni Lemmi, se non fosse per una differente posizione delle dita. Tale gesto è considerato come un gesto di insegnamento, di invito e non di ammonimento.

nelle sue movenze più concitate. Il suo volto giovanissimo è connotato da una dolcezza di lineamenti (Fig.62). Vi è un rimando nel colore degli abiti: la blusa che si intravede sotto la scollatura del vestito di Castitas è dello stesso verde acqua dell'abito di Voluptas. Viceversa, la blusa e il velo posto sotto l'abito di Voluptas è bianco, come se si volesse rimandare a un concetto altro, quale l'equilibrio perfetto tra castità e desiderio carnale che sono alla base della Bellezza neoplatonica (Fig.59). La Bellezza cammina accanto a Venere (Fig.63). Pulchritudo è vestita di un abito arancio tendente al giallo con dei ricami d'oro. La sua capigliatura è piuttosto semplice, coronata da una perla sulla fronte. Il suo sguardo è rivolto a Venere, dea della bellezza e dell'amore. Insieme a queste figure femminili si trova anche quello che si potrebbe definire Cupido, se si segue la tradizionale iconografia del seguito di Venere (Fig.64). Sembrerebbe apparire sulla scena dal retro di una decorazione architettonica del giardino, presente sulla destra. In questo punto l'affresco presenta una grande lacuna che permette, però, di notare il grande stemma¹²¹ portato in mano proprio dalla piccola divinità, la cui presenza è dovuta in quanto è una figura strettamente connessa a Venere.

Sulla paternità effettiva degli affreschi la critica ancora oggi dibatte. C'è chi vede in questi affreschi la mano della bottega di Botticelli e la sua presenza solo nella realizzazione dei cartoni¹²² e chi, invece, riconosce la sua mano autografa¹²³. In questa sede si è portati a ritenere che entrambe le opinioni siano corrette. Analizzando il primo degli affreschi preso in considerazione, quello raffigurante Lorenzo Tornabuoni e le Arti Liberali (Fig.58), si noterà che l'incarnato di alcuni volti, quelli femminili in particolare, non è quello tipico botticelliano (Figg.65-68). Le forme sono più piene. Manca la definizione di alcuni incavi delle forme del volto, come la fossetta del mento. Le curve e le depressioni del naso sono poco accentuate, la bocca manca di definizione calligrafica e presenta una forma più arricciata: non si distende come quelle piccole ma carnose del maestro. Anche gli occhi sono meno definiti nel loro incavo e meno grandi e allungati.

Le capigliature delle Arti Liberali sono meno incisive e poco definite nella consistenza della massa di capelli. Di solito, invece, l'acconciatura risulta definita in maniera calligrafica, caratteristica propria delle opere del Maestro, di cui si ricorda la prima formazione da orafo e disegnatore (Figg.69-70). Anche il modo di realizzare i panneggi lascia intravedere la presenza di Botticelli. Tuttavia questi non hanno la stessa forza espressiva di quelli autografi. La veste della Grammatica, per esempio, cade rigidamente anche là dove il ginocchio destro si piega per il movimento (Figg.71-71). Sicuramente alla base vi è un cartone preparatorio del Maestro, ma la realizzazione di queste figure spetterebbe alla bottega. A confermare tale ipotesi è la resa delle mani, che Botticelli realizza affusolate e con falangi nodose e allungate (Figg.73-74)¹²⁴.

Diverso è il discorso per le altre due figure di Lorenzo e del bambino che si trova accanto a lui. Il bambino, in particolare, risulta una figura di completamento alla Grammatica, solitamente rappresentata come una donna che insegnava a leggere proprio a un bambino (Figg.75-76). Il saggio è molto compromesso ma sono evidenti il copricapo sulla testa e il vestito sulle spalle (Fig.77). Le fattezze, lo sguardo trasognato, la bocca piccola e carnosa sono riferibili ai Bambini del Maestro. Il tratto degli occhi,

¹²¹ Lo stemma potrebbe essere quello della famiglia degli Albizzi, a cui Giovanna apparteneva.

¹²² CECCHI 2005 (2008), 236.

¹²³ WARBURG 1893 (2003), 51; VAN DER SMAN 2010, 48.

¹²⁴ Tradizione che deriva dal Verrocchio. Alcune sue caratteristiche ebbero una fortuna contagiosa in campo artistico. Si ricorda in questa sede anche lo studio del panneggio e le geometrie di luce. Cfr. CAGLIOTI, DE MARCHI 2019, 49-77.

in particolare, lascia pensare che sia di mano autografa (Figg.77-78)¹²⁵. Anche la figura del giovane Lorenzo nella resa dell'abito maschile, con quelle che dovevano essere delle profonde pieghe (Figg.79-80), nell'impostazione del corpo e nelle fattezze del volto sembrerebbe di mano di Botticelli. Se si analizzano i lineamenti del profilo e la modulazione dei capelli sotto il cappello vi si trova un rimando ad alcuni ritratti realizzati dal Maestro, ai personaggi biblici e storici dei suoi dipinti e ai profili dei giovani angeli (Figg.81-82). In particolare, si osservino il *ductus* calligrafico del profilo, le curve del naso, del mento e del collo; si guardino il modo di realizzare gli occhi, e la bocca.

Si passa ora ad analizzare il secondo affresco, che raffigura Giovanna degli Albizzi con Venere e le Grazie (Fig.59). Anche in questo caso si procede tramite confronto stilistico, come per l'opera precedente. Ricordando sempre che alla base degli affreschi vi è un cartone preparatorio dello stesso Botticelli, si nota come alcune figure sembrerebbero essere di sua mano diretta.

Pulchritudo e Castitas, ad esempio, si avvicinano particolarmente alle figure femminili di Botticelli laddove presentano analoghi tratti somatici del volto¹²⁶, la medesima curvatura del collo, lo stesso modo di rendere le dense chiome (Figg.83-89). Si riconosce la mano del maestro fiorentino non solo nei dettagli ma soprattutto nel segno definito e preciso delle stesse figure. Ciò si riscontra anche nella figura del piccolo Cupido (Fig.64).

Non convincono invece le figure di Venere, Giovanna degli Albizzi e Voluptas (Figg.90-95). Sicuramente l'allievo, o gli allievi, che vi lavorarono erano molto vicini all'insegnamento del maestro, più di quanto non avvenga nell'affresco delle Arti Liberali. Ciò risulta evidente anche da altri dettagli come la resa delle e il panneggio. Quest'ultimo dato è importante anche per confermare quanto appena detto. Si noti, a tal proposito, la morbidezza degli abiti di Castità o della Bellezza, come si piegano facilmente a un movimento¹²⁷ o alla stretta delle mani, al contrario di quanto avviene nelle altre due figure di Voluptas e Venere. Anche i dettagli che si racchiudono nelle pieghe sono differenti. Il panneggio delle ultime figure menzionate presenta delle pieghe più ampie e rade, a differenza di quanto si vede sugli abiti di Castitas e Pulchritudo che ne presentano una molteplicità.

Per la qualità artistica e per le citazioni della cultura neoplatonica in ambito ferrarese è importante citare il Ciclo dei Mesi all'interno di Palazzo Schifanoia che vede confluire all'interno pittori del calibro di Cosmè Tura, Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti. Nel Mese di *Aprile* (Fig.96), dipinto da Francesco del Cossa tra il 1468 e il 1470, vi è la rappresentazione delle tre Grazie nella classica connessione al mondo di Venere (Fig.97)¹²⁸. Quest'ultima è rappresentata nel suo trionfo su un carro che scivola sulle acque di un fiume, trainato da due cigni bianchi. Su Marte raffigurato come un cavaliere vestito di armatura, inginocchiato e incatenato, la dea celebra la vittoria

¹²⁵ Bisogna considerare il cattivo stato di conservazione che non permette di giudicare nel migliore dei modi l'incarnato del volto, la resa dei capelli e la perizia calligrafica tipica del Maestro. A una prima analisi il tratto degli occhi, dei capelli attorno al volto, le rotondità della guancia e del mento e lo sguardo lascerebbero pensare alla sua mano.

¹²⁶ Si notino la forma degli occhi e le curve del naso e del mento.

¹²⁷ Si osservi come l'abito di Venere si presenta rigido dove il ginocchio si piega nel movimento del passo, al contrario di quanto sembrerebbe fare nello stesso punto l'abito di Castitas. Il brano di questa parte purtroppo è lacunoso e non sappiamo con certezza come sarebbe caduto il panno. Sicuramente un'idea può fornirla la resa nel panneggio della parte superiore della gamba di Castitas in atto di procedere, nonché la restituzione generale del vestito.

¹²⁸ BECATTI 1987, 604; CANAVERO 2005; CHASTEL 1964.

dell'amore sugli istinti bellicosi.¹²⁹ Dietro Venere le tre Grazie (Fig.98), che si trovano sullo sfondo roccioso mentre la vegetazione rigogliosa e i giovani in festa rimandano all'idea dello sbocciare della primavera. Lo schema compositivo delle tre Grazie è diverso da quello proposto nell'opera di Botticelli, nella quale il movimento della danza e il legame delle tre fanciulle dato dall'intrecciarsi delle mani che quindi non presentano attributi, era ben evidenziato. Nel caso di del Cossa vi è una ripresa della classica rappresentazione leggermente più statica delle Grazie chiuse in cerchio che presentano degli attributi in mano, con un rimando in tal caso ai pomi delle Esperidi.¹³⁰ La testa della Grazia centrale è completamente volta di dietro e richiama quella rara iconografia del gruppo statuario di Cirene (Fig.34). La medesima figura regge in entrambe le mani un pomo, lasciando che siano le altre due a creare un legame con lei appoggiando tradizionalmente le mani sulle sue spalle.

Quest'ultima si ritrova anche nella rappresentazione delle tre Grazie che Correggio dipinge tra il 1518 e il 1519 nella cosiddetta Camera della Badessa a Parma (Fig.99). La forza della rappresentazione è suggerita dai corpi massicci delle fanciulle che sono unite tra loro tramite un intrecciarsi delle braccia in assenza di attributi. Il movimento tumultuoso è dato dalle chiome oscillanti e dal diverso movimento del corpo per ognuna di esse: la Grazia a sinistra è posta frontalmente, quella centrale è completamente di spalle, mentre la fanciulla a destra è scossa da un movimento obliquo. Se si riprende l'idea della liberalità di Seneca, la Grazia posta a sinistra in tutta la sua maestosità rappresenta colei che dà. Quella che riceve, più posata, è la Grazia centrale e ha il braccio sinistro intrecciato o con entrambi quelli della sua compagna di sinistra, come a voler sottolineare il legame che c'è tra colui che dona e colui che riceve. Queste due figure sono poste una di fronte all'altra. La Grazia posta a destra è più risoluta nel suo scartare il corpo obliquamente.¹³¹

Analogamente alle Grazie di Francesco del Cossa, anche quelle di Raffaello presentano gli attributi delle Esperidi (Fig.100). Per quanto a prima vista sembrerebbero indistinguibili, ad un occhio più attento non sfuggiranno una serie di particolari. Sono tutte nude tranne la Grazia di sinistra che ha i fianchi cinti da un velo leggero e trasparente (Castitas). Essa presenta, inoltre, un gioiello al collo e una collana di coralli tra i capelli, che cadono lunghi sulle spalle e legati all'altezza della nuca. La fanciulla a destra (Voluptas) indossa una collana di corallo alla quale è appeso un ciondolo abbastanza vistoso. I capelli raccolti, come quelli della compagna, sono adorni di una treccia. I capelli della Grazia posta al centro (Pulchritudo) sono accuratamente raccolti in una crocchia sulla nuca e tutta l'acconciatura è arricchita dai giri di una collana di corallo che termina con un ciondolo pendente dietro la nuca. Nella composizione del cerchio che racchiude le Grazie, poste in un paesaggio collinare, vi è una certa simmetria di uguaglianze e specularità. Simmetrica, infatti, è la posizione delle braccia leggermente piegate per appoggiare una mano sulla spalla della compagna nel tradizionale schema, e per reggere con l'altra il proprio attributo. Le due Grazie laterali sono simmetriche rispetto alla figura centrale, la cui spina dorsale rappresenta il centro della composizione, e speculari tra loro.¹³² Probabilmente modello di questo dipinto fu il gruppo marmoreo della Libreria Piccolomini di Siena (Fig.31). Il celebre gruppo fu ritrovato sui possedimenti del Quirinale della famiglia Colonna, che lo donò successivamente alla famiglia Piccolomini,¹³³ e fu visibile nel palazzo romano del

¹²⁹ Sull'unione di Marte e Venere cfr. WIND 1985, 106-107.

¹³⁰ CANAVERO 2005.

¹³¹ WIND 1985, 41.

¹³² BECATTI 1987, 601-613; CANAVERO 2005.

¹³³ WIND 1985, 33, nota 1.

cardinale Francesco Tedeschini Piccolomini (vescovo di Siena e poi papa Pio III) fino al 1502, quando venne trasportato nella città toscana per essere esposto nella Libreria all'interno del Duomo, la cui decorazione fu affidata al Pinturicchio. È noto che tra il 1502 e il 1503 Raffaello collaborò con Pinturicchio, affiancando il maestro nell'ideazione e progettazione grafica degli affreschi dedicati ad alcuni episodi della vita di Enea Silvio Piccolomini (papa Pio II), zio di Francesco. È possibile, quindi, che Raffaello ammirò il gruppo scultoreo in quell'occasione, come dimostrerebbe un foglio del *Libretto veneziano* (o *Libretto di Raffaello*) che riporta uno studio dal vero (Fig.101)¹³⁴. Il classicismo raffaellesco è frutto di una conoscenza e di un'assimilazione dell'antico e deve spiegarsi con una consonanza per la materia che si trova nell'animo dell'artista. Lo studio dell'arte classica influi in maniera positiva su Raffaello, che non ne diede mai una versione leziosa o retorica. Nelle sue *Tre Grazie* rivive intenzionalmente il modello ellenistico, giungendo ad un assoluto equilibrio formale con lo stile classico. Il gruppo delle *Tre Grazie* di Siena ispirò anche altre opere d'arte tra cui un'elegante xilografia dell'*Hyperotomachia Poliphili* (Fig.102).¹³⁵

Da Raffaello muovono i loro passi Giulio Romano e Marcantonio Raimondi¹³⁶. Il primo rende una versione quasi titanica delle tre Grazie nella Loggia di Amore e Psiche in Villa Farnesina a Roma (Fig.103), mentre il secondo restituisce, nel suo bulino, un'immagine più esotica (Fig.104).

Eccentrica è l'iconografia nordica delle tre Grazie restituita da Cranach il Vecchio, che ne diede tre versioni diverse. La prima del 1530 (Fig.105), in una collezione privata, presenta un'iconografia più tradizionale delle Grazie. La diversità risiede nel fatto che le fanciulle si rivolgono verso lo spettatore: le due Grazie a destra hanno il corpo completamente frontale, mentre il corpo della compagna a sinistra è girato di spalle con una rotazione della testa verso chi le guarda. Sono unite tra di loro tramite un velo trasparente, oltre che dalle mani della Grazia centrale poggiate sulle spalle delle compagne. Se la Grazia a destra con l'attributo del pomo delle Esperidi può ritenersi Pulchritudo, allora quella centrale potrebbe essere la Castitas che guarda la Voluptas, riccamente adornata nella sua chioma riproponendo l'idea neoplatonica della Bellezza presente nelle opere fiorentine sopraccitate. Più vivace è la seconda, del 1535 (Fig.106), in cui le Grazie non si toccano ma sono connesse tra loro tramite un delicato e sottile velo. In questo caso è più evidente il ritmo della danza e il gesto della Grazia centrale che alza il braccio richiama quello della Grazia a sinistra nell'opera del Botticelli, la quale intreccia la sua mano con la compagna di fronte. Completamente diverse sono le *Tre Grazie* del 1531 (Fig.107), in cui le tre fanciulle sono rappresentate in pose disinvolte e sono adorne di catene d'oro e di un particolare cappello. In tutti e tre i dipinti le Grazie poggiano su una superficie, che sia una lastra di marmo o naturale, e si stagliano su uno sfondo completamente nero.

Un ritmo di danza più acceso, al pari di quello botticelliano, muove le tre Grazie del manierista fiorentino Pontorno nel suo disegno a sanguigna del 1535, conservato nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (Fig.108) ed è sempre la danza che accompagnerà l'iconografia delle Grazie nei secoli successivi come si vede nel dipinto di Rubens (Fig.109).

¹³⁴ BECATTI 1987, 601-613; FAIETTI, LANFRANCONI, 2020, 146-151.

¹³⁵ COLONNA 2002; DESSI 2015.

¹³⁶ FAIETTI 2012, 58-66; ZUCCARI 1986, 38-42.

Dal neoclassicismo canoviano alla decostruzione novecentesca

L'Ottocento si apre con una lotta a colpi di scalpello tra Canova e Thorvaldsen.¹³⁷ Uno dei terreni sul quale si sono battuti è stata proprio l'iconografia delle tre Grazie, che racchiude e rivela in generale la sfida che li vede spesso a confronto: impegnati entrambi sui medesimi soggetti e temi della scultura, ognuno di essi cercava di rendere la propria personale e autonoma visione dell'arte e della bellezza. Le tre Grazie (Fig.110) furono commissionate a Canova dall'Imperatrice Joséphine de Beauharnais che sollecitò l'artista a rappresentare la categoria estetica che costituiva l'attributo fondamentale in tutte le sue opere mitologiche, ossia la grazia.¹³⁸ Libere dal significato morale e filosofico della grazia civilizzatrice del genere umano, che Foscolo¹³⁹ riporta nel suo carne omonimo, Canova rappresenta le tre fanciulle prive di ogni orpello, nelle loro forme sensuali, naturali, racchiuse in un abbraccio amoroso e mosse da un impercettibile movimento di danza. Egli sviluppa in tal modo una variante di questa composizione, derivata dalla tradizione greco-romana e utilizzata nelle opere degli artisti rinascimentali. Nella propria versione del soggetto (Fig.111), Thorvaldsen rappresenta la sua idea della grazia vista come attributo della bellezza casta e austera. Pur se animate dalla comunicazione reciproca degli affetti, le Grazie sono assorto nell'ascolto della lira suonata da Amore¹⁴⁰.

Per quanto si conosca il Canova scultore, le tre Grazie si ritrovano in alcune tempere realizzate dall'artista tra il 1796 e il 1807. Probabilmente ispirato dagli affreschi pompeiani, dipinse per proprio diletto o studio delle fluide e leggiadre fanciulle stagliate su uno sfondo nero (Fig.112)¹⁴¹.

Si approda nel nuovo secolo con le interpretazioni cubiste che mirano a scardinare l'impostazione tradizionale e i volumi dei corpi, come mostrano le opere di Picasso (Fig.113-114) e Dalaunay (Fig.115). Le più recenti immagini che gli artisti restituiscono all'immaginario collettivo risalgono a Salvatore Fiume (Fig.116), che intreccia elementi pittorici di artisti moderni come de Chirico a quelli degli antichi maestri quali Botticelli, Raffaello e Rubens, esemplificando e riassumendo il concetto di contemporaneità di tutta l'arte. Lo stesso concetto pervade le opere della scultrice contemporanea Dorit Levinsteint che ripropone nella sua opera *Millenium Grace* un parallelo con la tavola di Raffaello (Fig.117).

¹³⁷ GRANDESSO, MAZZOCCA 2019.

¹³⁸ ERICANI, LEONE 2012, 188-196.

¹³⁹ CIRCEO 1974.

¹⁴⁰ GRANDESSO, MAZZOCCA 2019, 209 e 356-357.

¹⁴¹ Si può ammirare la genesi di questi dipinti tramite un vasto repertorio di disegni e bozzetti. ERICANI, LEONE 2012, 188-196.

Apparato iconografico



Figura 1 *Charites*. Rilievo in marmo da Paros (540-530 a.C.). Monaco, Glyptothek. (da <https://www.gettyimages.fi/detail/news-photo/greek-art-archaic-period-votive-relief-about-560-bc-three-news-photo/494582301>)

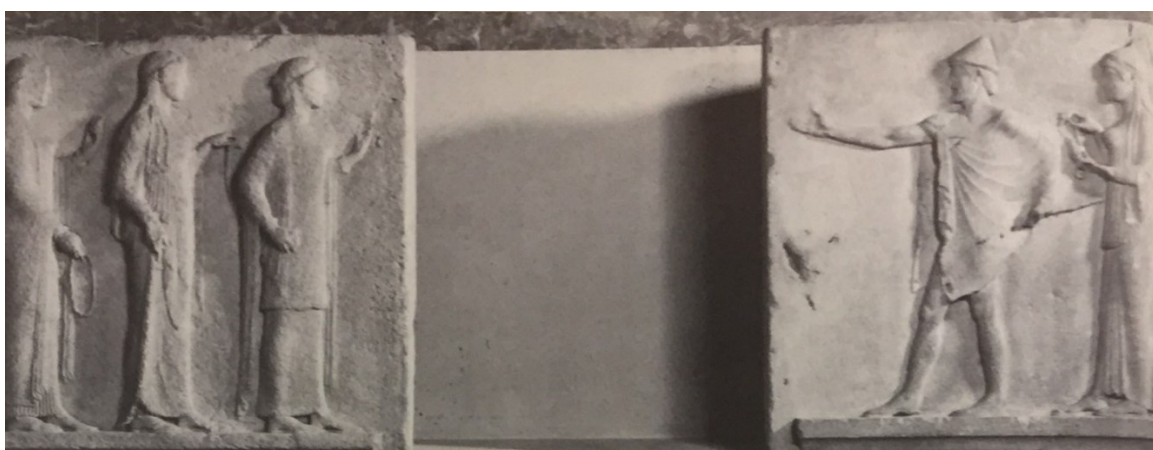


Figura 2 *Charites*. Rilievo votivo da Thasos (470 a.C.). Parigi, Musée du Louvre. (da LIMC, III)



Figura 3 *Charites*. Rilievo votivo da Mesaria (400 a.C. circa). Kos, Museo Archeologico. (da <https://greekasia.blogspot.com/2019/08/the-charites-greek-goddesses-of-grace.html>)



Figura 4 *Charites* o *Horai*. Rilievo Neo-Attico da Roma
(Copia Adriana di un originale del 421-415 a.C.).
(da LIMC, III)



Figura 5 *Charites di Sokrates*. Rilievo (Tarda Età Repubblicana o primissimo Impero). Roma, Musei Vaticani.
(da LIMC, III)

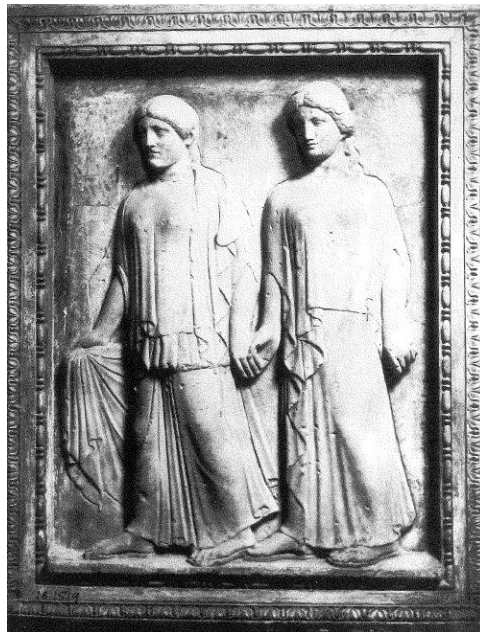


Figura 6 *Charites di Sokrates*. Frammento di rilievo (Tarda Età Repubblicana o primissimo Impero).
Milano, Collezione Torno. (da Monaco 1999-2000)



Figura 7 *Charites*. Frammento di rilievo. Roma, Antiquarium del Celio. (da Paribeni 1951)



Figura 8 *Charites di Sokrates*. Rilievo. (Età Adrianea o prima Antonina). Pireo, Museo Archeologico. (da Monaco 1999-2000)



Figura 9 *Charites di Sokrates*. Rilievo. Roma, collezione privata. (da Paribeni 1951)



Figura 10 *Triade femminile*. Rilievo. Roma, Antiquarium Palatino. (da Paribeni 1951)

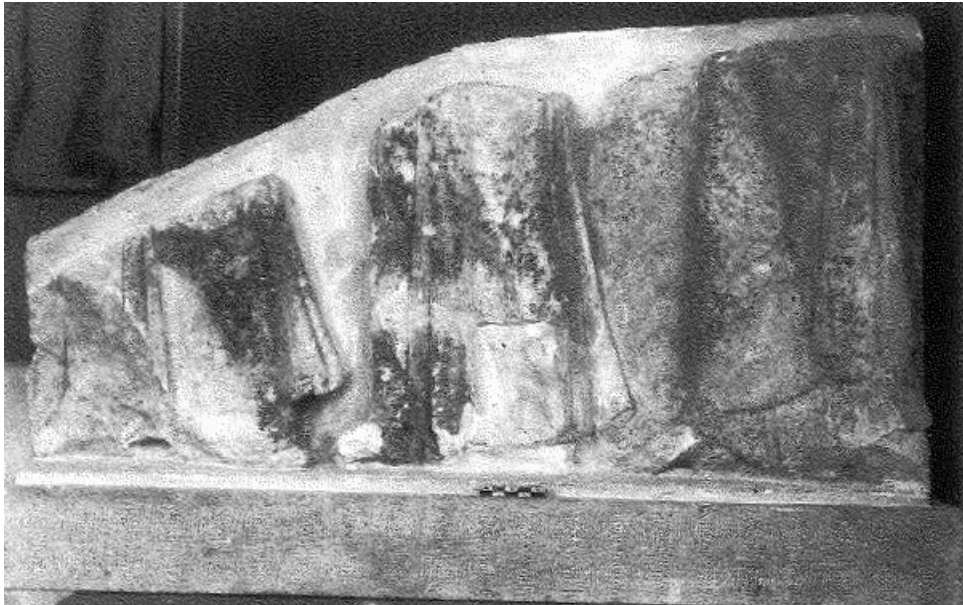


Figura 11 *Charites di Sokrate*. Frammento di rilievo. (Età tardo-Repubblicana). Atene, Museo Archeologico.
(da Monaco 1999-2000)



Figura 12 *Charites di Sokrate*. Frammento di rilievo. (Età Adrianea). Atene, Museo Archeologico.
(da Monaco 1999-2000)

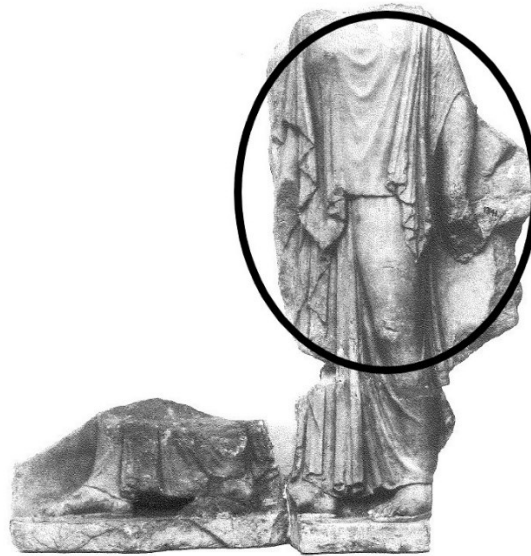


Figura 13 *Charites di Sokrate*. Frammento di rilievo. Atene, Museo Archeologico.
(da Monaco 1999-2000 e modifica dell'autrice)

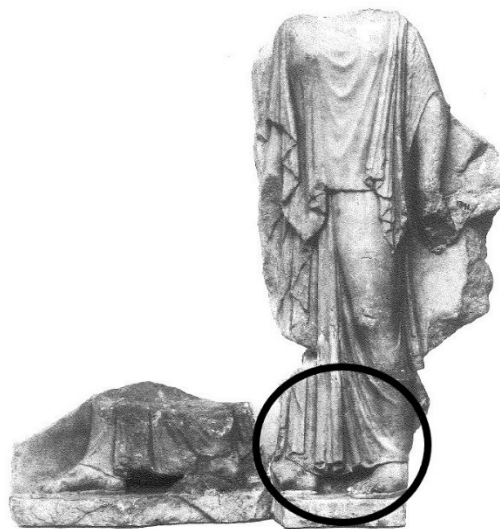


Figura 14 *Charites di Sokrate*. Frammento di rilievo. Atene, Museo Archeologico.
(da Monaco 1999-2000 e modifica dell'autrice)



Figura 15 *Charites di Sokrate*. Frammento di rilievo. Atene, Museo Archeologico.
(da Monaco 1999-2000 e modifica dell'autrice)



Figura 16 *Charites di Sokrate*. Frammento ricomposto di rilievo. Atene, Museo Archeologico.
(da Monaco 1999-2000 e modifica dell'autrice)

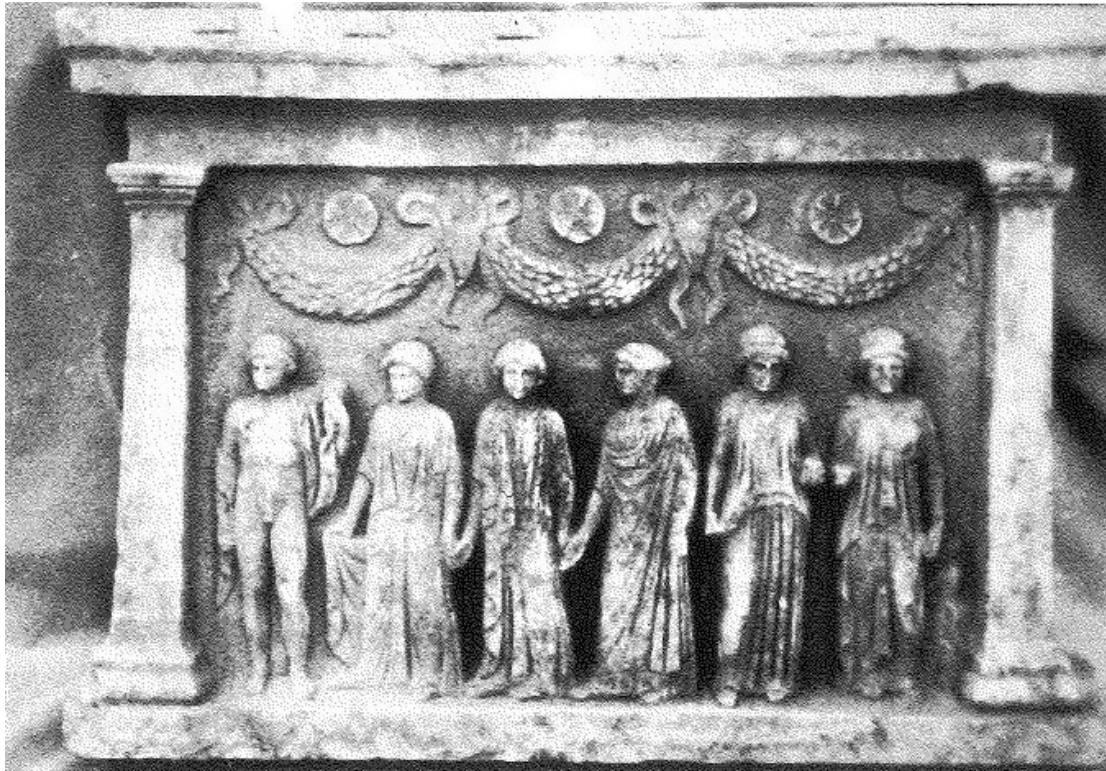


Figura 17 Rilievo di Loukou (III a.C.) Astros, Museo Archeologico. (da Monaco 1999-2000)



Figura 18 Rilievo di Kallimachos (I a.C.-I d.C.). Roma, Musei Capitolini. (da LIMC, III)

Figura 19 *Hekate e le Tre Charites* (I a.C. o I d.C.). Venezia, Museo Archeologico. (da LIMC, III)



Figura 20 *Afrodite Cnidia* di Prassitele (Copia romana di un originale di IV a.C.). Roma, Musei Vaticani.

(https://it.wikipedia.org/wiki/Afrodite_cnidia#/media/File:Afrodite_cnidia.jpg)



Figura 21 *Venere Capitolina* (Copia romana di un originale di II a.C.). Roma, Musei Capitolini.
(foto dell'autrice)



Figura 22 *Venere dei Medici* (fine II a.C.- inizio I a.C.). Firenze, Galleria degli Uffizi (Tribuna)
(da <https://www.uffizi.it/opere/venere-dei-medici>)



Figura 23 *Le tre Grazie*. Affresco da Pompei, VI Ins. Occid. (30-45 d.C.). Napoli, Museo Archeologico.

(da <https://www.pompeionline.net/images-1029/image/199-tre-grazie>)



Figura 24 *Le tre Grazie*. Affresco da Pompei, Casa di Titus Dentatius Penthera (I d.C.). Napoli, Museo Archeologico.

(<https://lartediguardareelarte.altervista.org/le-tre-grazie-museo-archeologico-napoli/>)



Figura 25 *Le tre Grazie*. Cirene (foto della Prof. Oliva Menozzi)



Figura 26 *Le tre Grazie*. Mosaico da Pompei, Casa di Apollo, VI 7, 23 (I d.C.). Napoli, Museo Archeologico.
(da Sampaolo -Toniolo 2019)

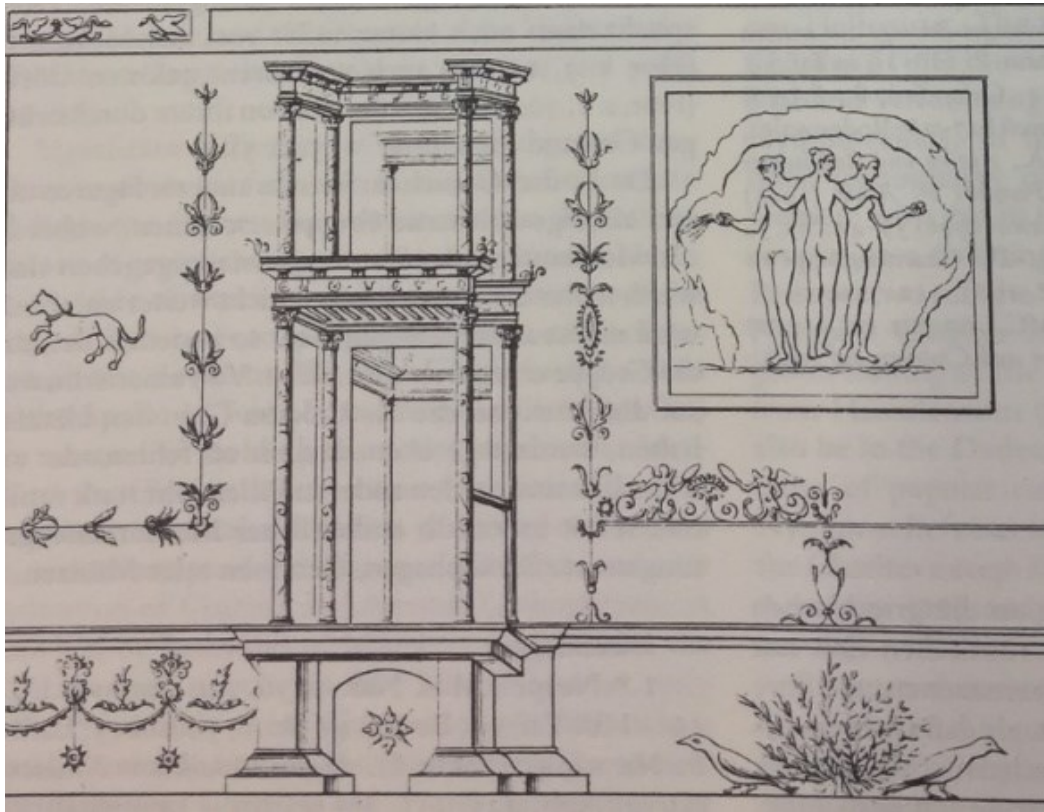


Figura 27 *Le tre Grazie*. Ricostruzione della decorazione di una villa romana a Catania (I d.C.). (da LIMC, III)



Figura 28 *Le tre Grazie*. Mosaico (IV d.C.). Cherchell, Museo Archeologico. (<http://www.limc-france.fr/objet/3572>)



Figura 29 *Le tre Grazie* (I-II d.C.). Parigi, Musée du Louvre.
(http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=886&langue=en)



Figura 30 *Le tre Grazie* (II d.C.); *Afrodite Cnidia* (Copia romana di un originale di IV a.C.); *Afrodite accovacciata di Doidalsa* (Copia romana di un originale di III a.C.). Roma, Musei Vaticani.
(<http://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/it/collezioni/musei/museo-pio-clementino/gabinetto-delle-maschere.html>)



Figura 31 *Le tre Grazie* (Copia romana di un originale ellenistico). Siena, Libreria Piccolomini.
(<https://operaduomo.siena.it/libreria-piccolomini/>)

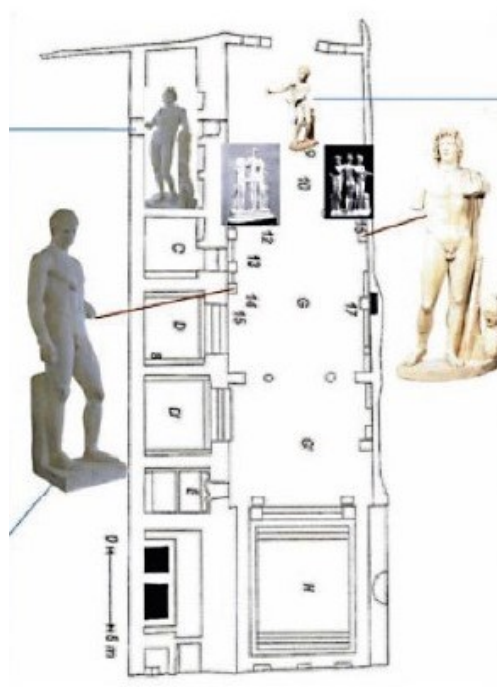


Figura 32 Pianta con il posizionamento delle sculture rinvenute nel *frigidarium* (da Fossataro 2006)



Figura 33 *Le tre Grazie* (Epoca Andrianea/Antonina). Dal *frigidarium* delle Terme di Traiano a Cirene. Cirene, Padiglione delle Sculture. (foto della Prof. Oliva Menozzi)

Figura 34 *Le tre Grazie* (Epoca Andrianea/Antonina). Dal *frigidarium* delle Terme di Traiano a Cirene. Cirene, Padiglione delle Sculture. (foto della Prof. Oliva Menozzi)



Figura 35 Padiglione delle Sculture, Museo di Cirene. Allestimento ad opera della Missione Archeologica dell'Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara (1997-2001) diretta da E. Fabricotti. (foto della Prof. Oliva Menozzi)



Figura 36 Restauro della base delle *Tre Grazie* (Dott. Domenico Fossataro, foto della Prof. Oliva Menozzi)



Figura 37 Restauro delle teste delle *Tre Grazie* (Dott. Domenico Fossataro, foto della Prof. Oliva Menozzi).

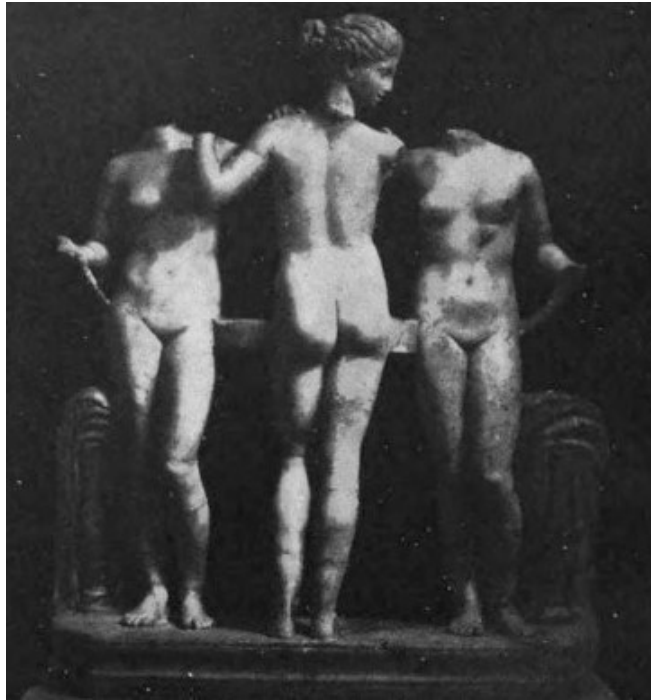


Figura 38 *Le tre Grazie* (Epoca Adrianea/Antonina). Dal *frigidarium* delle Terme di Traiano a Cirene. Tripoli, Museo. (da Ghislanzoni 1916)



Figura 39 *Le tre Grazie* dal tempio di Iside di Cirene (I d.C). Cirene, magazzino del Museo. (da LMIC, III)



Figura 40 Sarcofago con le tre Grazie e Amorini (150 d.C. circa). Roma, Palazzo Mattei. (da LIMC, III)



Figura 41 Rilievo votivo con le tre Grazie (II d.C.). Roma, Musei Capitolini. (da LIMC, III)



Figura 42 Amuleto ovale in diaspro verde con le tre Grazie (III d.C.) Sull'altro lato Isis e Abraxas. Monaco. (da LIMC, III)

Figura 43 Moneta da Aphrodisias, Giulia Domna († 217 d.C.). (da LIMC, III)



Figura 44 Lucerna con le tre *Grazie*. Staatliche Museen zu Berlin. (da LIMC, III)

Figura 45 *Le tre Grazie*, rilievo. Parigi, Musée du Louvre. (da LIMC, III)

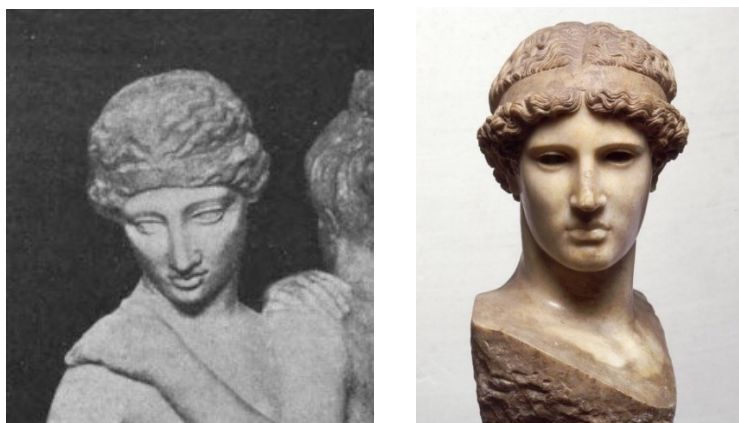


Figura 46 Particolare delle Figg. 33-34. Testa della Grazia a sinistra, oggi perduta. (da Becatti 1937)

Figura 47 *Athena Lemnia* (Copia romana di un originale fidiaco di V a.C.).
(<http://www.museibologna.it/archeologico/percorsi/89814/id/89812/oggetto/48198/>)



Figura 48 Particolare della Figg.33-34. Particolare della Grazia centrale. (da Becatti 1937)



Figura 49 Particolare della Fig.31.
(da foto dell'autrice)



Figura 50 *Artemide di Gabii*, particolare. Prassitele (IV a.C.). Parigi, Musée du Louvre.
(https://it.wikipedia.org/wiki/Diana_di_Gabii#/media/File:Artemis_Gabii_Louvre_Ma529_n3.jpg)



Figura 51 Niccolò Fiorentino (attr.), Medaglia ritratto di Pico della Mirandola (1484-85); r. *Pulchritudo-Amor-Voluptas*, v. *Ritratto di Pico della Mirandola*. (da Wind 1985)



Figura 52 Niccolò Fiorentino (attr.), Medaglia di Giovanni degli Albizzi (1486); r. *Castitas-Pulchritudo-Amor*, v. *Ritratto di Giovanna degli Albizzi*. (da van der Sman 2010)



Figura 53 Sandro Botticelli, *Allegoria della Primavera* (1477-78 o 1481-82). Firenze, Galleria degli Uffizi.

([https://it.wikipedia.org/wiki/Primavera_\(Botticelli\)#/media/File:Botticelli-primavera.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Primavera_(Botticelli)#/media/File:Botticelli-primavera.jpg))



Figura 54 Sandro Botticelli. *Allegoria della Primavera* (1477-78 o 1481-82). Firenze, Galleria degli Uffizi. Particolare delle Tre Grazie

([https://it.wikipedia.org/wiki/Primavera_\(Botticelli\)#/media/File:Sandro_Botticelli_-_Three_Graces_in_Primavera,_1485-1487.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Primavera_(Botticelli)#/media/File:Sandro_Botticelli_-_Three_Graces_in_Primavera,_1485-1487.jpg))

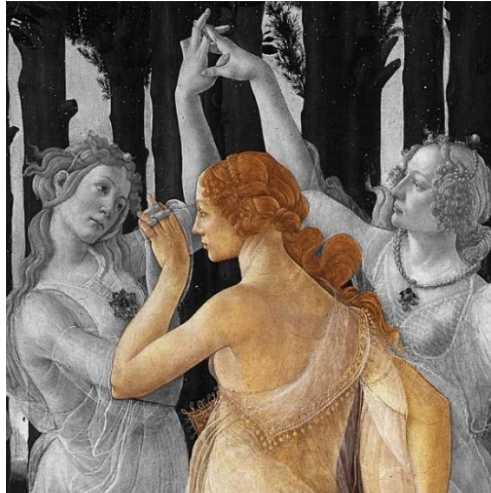


Figura 55 Sandro Botticelli. *Castitas* (Particolare della Fig.56). (da Wikipedia e modifica dell'autrice)



Figura 56 Sandro Botticelli. *Pulchritudo* (Particolare della Fig.56). (modifica dell'autrice)

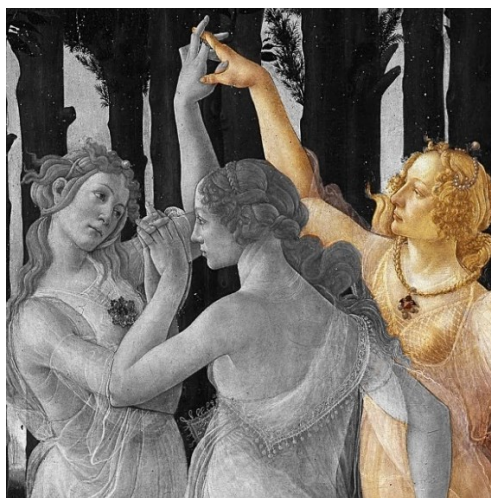


Figura 57 Sandro Botticelli. *Voluptas* (Particolare della Fig.56). (modifica dell'autrice)



Figura 58 Bottega di Sandro Botticelli su cartoni del maestro. *Lorenzo Tornabuoni viene condotto dalla Grammatica davanti alle Arti Liberali* (entro il 1486). Da Villa Tornabuoni-Lemmi. Parigi, Musée du Louvre.

(https://it.wikipedia.org/wiki/Venere_e_le_tre_Grazie_offrono_don_i_a_una_giovane#/media/File:Sandro_Botticelli_028.jpg)



Figura 59 Sandro Botticelli e bottega. *Venere e le Grazie offrono un dono a Giovanna degli Albizzi* (entro il 1486). Da Villa Tornabuoni-Lemmi. Parigi, Musée du Louvre.

(https://it.wikipedia.org/wiki/Venere_e_le_tre_Grazie_offrono_don_i_a_una_giovane#/media/File:Sandro_Botticelli_027.jpg)



Figura 60 *Giovanna Tornabuoni* (Particolare della Fig. 59).



Figura 61 *Venere e le Grazie* (Particolare della Fig.59).

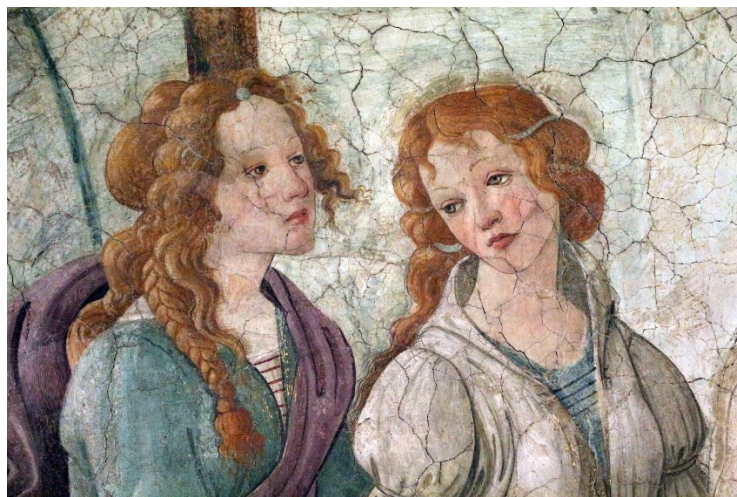


Figura 62 *Voluptas e Castitas* (Particolare della Fig.59).

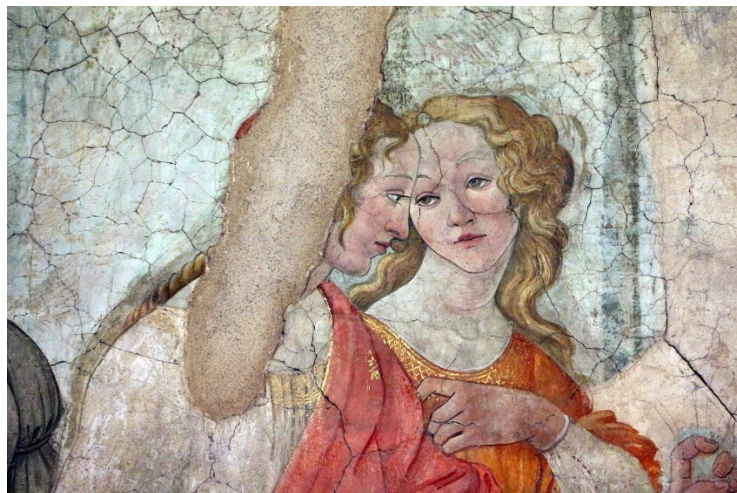


Figura 63 *Venere e Pulchritudo* (Particolare della Fig.59).



Figura 64 *Cupido* (Particolare della Fig.59).



Figura 65 *Grammatica* (Particolare della Fig.58).



Figura 66 Sandro Botticelli. *Le prove di Mosè* (1482). Cappella Sistina, Vaticano (particolare). (da Wikipedia)



Figura 67 *Filosofia e Geometria* (Particolare della Fig.58).



Figura 68 Sandro Botticelli. *Nascita di Venere* (1484 circa). Particolare dell' *Hora della Primavera*.
(https://it.wikipedia.org/wiki/Nascita_di_Venere#/media/File:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg)



Figura 69 *Geometria* (Particolare della Fig.58).



Figura 70 Sandro Botticelli. *Le prove di Mosè* (1482). Cappella Sistina, Vaticano (particolare). (da Wikipedia)



Figura 71 *Grammatica* (Particolare della Fig.58).



Figura 72 *Flora* (Particolare della Fig.53)



Figura 73 Mani delle *Arti Liberali* (Particolare della Fig.58).



Figura 74 Sandro Botticelli. *Nascita di Venere* (1484 circa). Particolare di *Venere*. ([https://it.wikipedia.org/wiki/Nascita di Venere#/media/File:Sandro Botticelli - La nascita di Venere - Google Art Project - edited.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Nascita_di_Venere#/media/File:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg))



Figura 75 Lorenzo e la Grammatica (Particolare Fig.58).



Figura 76 Gentile da Fabriano e collaboratori. *Sala delle Arti Liberali e dei Pianeti* (1411-12). Foligno, Palazzo Trinci. (particolare della *Grammatica*).

https://it.wikipedia.org/wiki/Sala_delle_Arti_liberali_e_dei_Pianeti#/media/File:PalazzoTrinci014.jpg



Figura 77 Particolare della Fig.58. (modifiche dell'autrice)



Figura 78 Sandro Botticelli. *Madonna del Magnificat* (1483 circa). Firenze, Galleria degli Uffizi
(<https://www.uffizi.it/opere/botticelli-madonna-del-magnificat>)



Figura 79 Lorenzo Tornabuoni (Particolare della Fig.58).

Figura 80 Sandro Botticelli. *Ritratto postumo di Giuliano de' Medici* (1478-79). Washington, National Gallery of Art. (da Wikipedia)

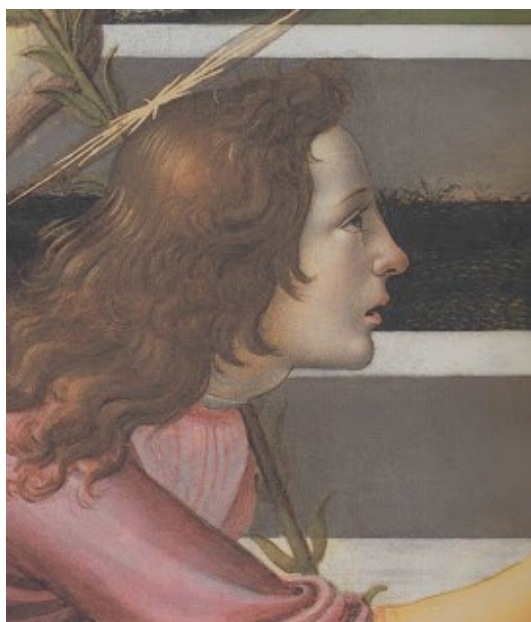


Figura 81 Sandro Botticelli. *Annunciazione di Cestello* (1488-89). Firenze, Galleria degli Uffizi (particolare). (<https://www.uffizi.it/opere/annunciazione-acb97800-abb5-4017-bb7b-62651414e2b4#&gid=1&pid=1>)

Figura 82 Lorenzo Tornabuoni (Particolare della Fig.58).



Figura 83 *Castitas* (Particolare della Fig.61).

Figura 84 *Pulchritudo* (Particolare della Fig.61).

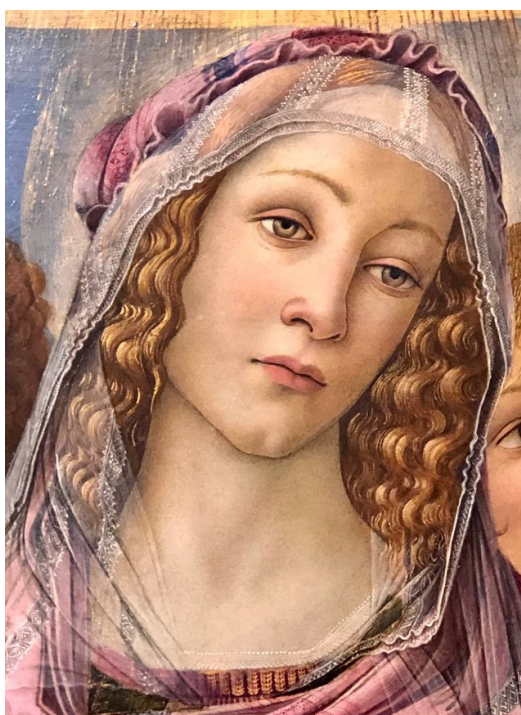


Figura 85 Sandro Botticelli. *Madonna della melagrana* (1483 circa). Firenze, Galleria degli Uffizi (particolare).
([https://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_della_Melagrana#/media/File:Madonna_della_Melagrana_\(Botticelli\).png](https://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_della_Melagrana#/media/File:Madonna_della_Melagrana_(Botticelli).png))

Figura 86 Sandro Botticelli. *Allegoria della Primavera* (1477-78 o 1481-82). Firenze, Galleria degli Uffizi (Particolare della Fig.54).



Figura 87 *Pulchritudo* (Particolare della Fig.61).



Figura 88 Sandro Botticelli. *Nascita di Venere* (1484 circa). Particolare di Venere.
(https://it.wikipedia.org/wiki/Nascita_di_Venere#/media/File:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg)

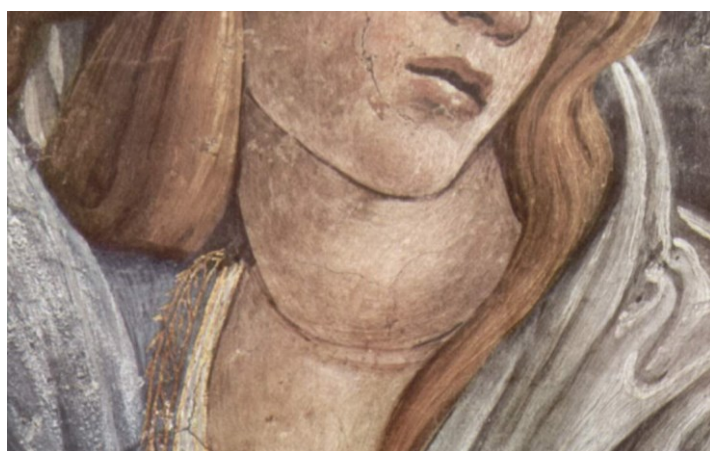


Figura 89 Sandro Botticelli. *Le prove di Mosè* (1482). Cappella Sistina, Vaticano (particolare).
(https://it.wikipedia.org/wiki/Prove_di_Mos%C3%A8#/media/File:Sandro_Botticelli_034.jpg)



Figura 90 *Venere* (Particolare della Fig.59).



Figura 91 Sandro Botticelli. *Nascita di Venere* (1484 circa). Particolare dell'*Ora della Primavera*.
(https://it.wikipedia.org/wiki/Nascita_di_Venere#/media/File:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg)



Figura 92 *Giovanna degli Albizzi* (Particolare della Fig.59).



Figura 93 Sandro Botticelli. *Pala di San Barnaba* (1487-88). Firenze, Galleria degli Uffizi (particolare).
(https://it.wikipedia.org/wiki/Pala_di_San_Barnaba#/media/File:Botticelli,_pala_di_san_barnaba_01_480.jpg)



Figura 94 *Voluptas* (Particolare della Fig.59).



Figura 95 Sandro Botticelli. *Le prove di Mosè* (1482). Cappella Sistina, Vaticano (particolare).
([https://it.wikipedia.org/wiki/Prove_di_Mos%C3%A8#/media/File:Eventos_de_la_vida_de_Mois%C3%A9s_\(Sandro_Botticelli\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Prove_di_Mos%C3%A8#/media/File:Eventos_de_la_vida_de_Mois%C3%A9s_(Sandro_Botticelli).jpg))



Figura 96 Francesco del Cossa, *Aprile* (1468-70). Ferrara, Palazzo Schifanoia.
([https://it.wikipedia.org/wiki/Aprile_\(Francesco_del_Cossa\)#/media/File:Aprile._francesco_del_cossa._10.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Aprile_(Francesco_del_Cossa)#/media/File:Aprile._francesco_del_cossa._10.jpg))



Figura 97 Dettaglio della Fig.96.



Figura 98 Dettaglio della Fig.96.

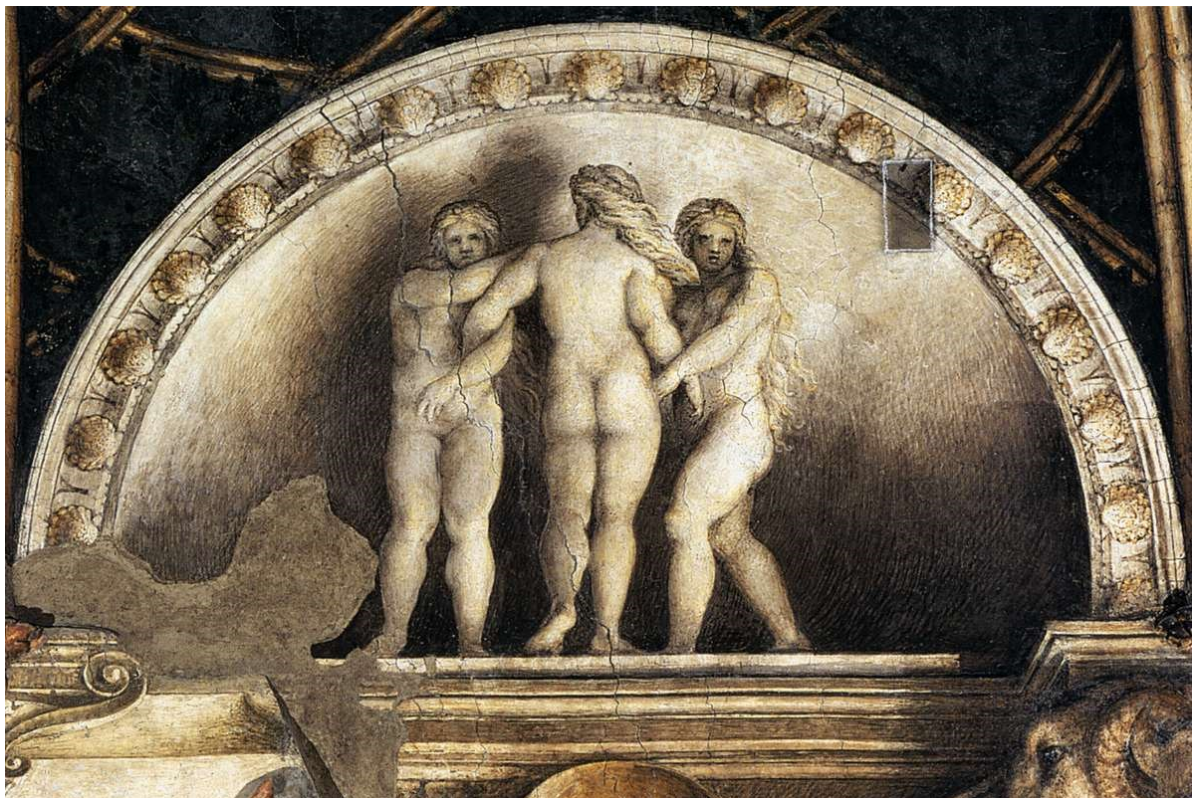


Figura 99 Correggio, *Le Tre Grazie*, 1518-19. Parma, Camera della Badessa. Ex monastero di San Paolo.

https://it.wikipedia.org/wiki/File:Correggio,_le_tre_grazie.jpg



Figura 100 Raffaello, *Le Tre Grazie* (1504-1505). Parigi, Musée Condé.
([https://it.wikipedia.org/wiki/Tre_Grazie_\(Raffaello\)#/media/File:Three_Graces.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Tre_Grazie_(Raffaello)#/media/File:Three_Graces.jpg))



Figura 101 Studio dalle "Tre Grazie" Piccolomini, Libretto veneziano o Libretto di Raffaello (1500-1505 circa). Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe; f. 28r. (da Faietti 2020)

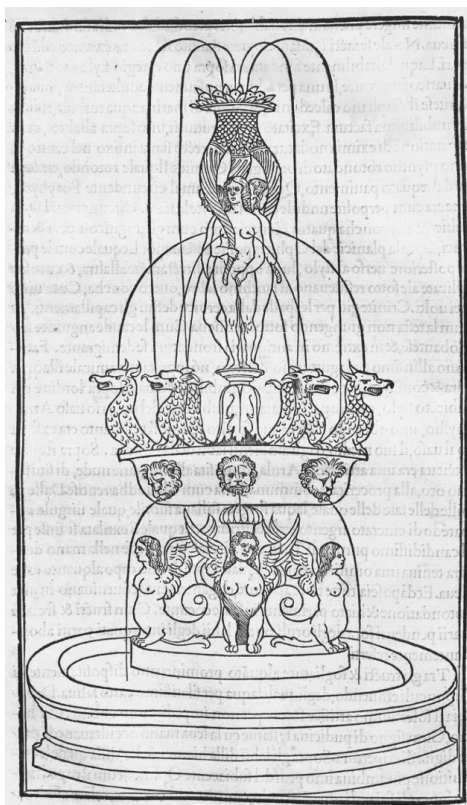


Figura 102 Xilografia con la fontana delle tre Grazie dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499).
(da <https://www.bta.it/txt/a0/07/bta00762.html>)



Figura 103 Giulio Romano, *Le Tre Grazie* (1517-18). Roma, Villa Farnesina, Loggia di Amore e Psiche.
([https://it.wikipedia.org/wiki/Villa_Farnesina#/media/File:Loggia_of_Psyche \(Villa Farnesina, Rome\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Villa_Farnesina#/media/File:Loggia_of_Psyche_(Villa_Farnesina,_Rome).jpg))



Figura 104 Marcanonio Raimondi, *Le Tre Grazie*.
(<https://blog.cambiaste.com/raffaello-sanzio-e-marcanonio-ramondi/>)

Figura 105 Lucas Cranach il Vecchio, *Le Tre Grazie* (1530). Collezione privata.
([https://it.wikipedia.org/wiki/Tre_Grazie_\(Cranach_il_Vecchio\)#/media/File:Drei-Grazien-1530.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Tre_Grazie_(Cranach_il_Vecchio)#/media/File:Drei-Grazien-1530.jpg))



Figura 106 Lucas Cranach il Vecchio, *Le Tre Grazie* (1535). Kansas City, Nelson-Atkins Museum.
([https://it.wikipedia.org/wiki/Tre_Grazie_\(Cranach_il_Vecchio\)#/media/File:Three_Graces,_Lucas_Cranach_the_Elder,_1535_-_Nelson-Atkins_Museum_of_Art_-_DSC08468.JPG](https://it.wikipedia.org/wiki/Tre_Grazie_(Cranach_il_Vecchio)#/media/File:Three_Graces,_Lucas_Cranach_the_Elder,_1535_-_Nelson-Atkins_Museum_of_Art_-_DSC08468.JPG))

Figura 107 Lucas Cranach il Vecchio, *Le Tre Grazie* (1531). Parigi, Musée du Louvre.
([https://it.wikipedia.org/wiki/Tre_Grazie_\(Cranach_il_Vecchio\)#/media/File:Lucas_Cranach_d.%C3%84.-Drei_Grazien,_1531_\(Mus%C3%A9e_du_Louvre\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Tre_Grazie_(Cranach_il_Vecchio)#/media/File:Lucas_Cranach_d.%C3%84.-Drei_Grazien,_1531_(Mus%C3%A9e_du_Louvre).jpg))



Figura 108 Pontormo, *Le Tre Grazie* (1535). Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Galleria degli Uffizi. Inv. 6748F.

(https://it.wikipedia.org/wiki/File:Jacopo_Pontormo_-_Three_Graces_-_WGA18131.jpg)

Figura 109 Peter Paul Rubens, *Le Tre Grazie* (1638). Madrid, Museo del Prado.

([https://it.wikipedia.org/wiki/Tre_Grazie_\(Rubens\)#/media/File:The_Three_Graces,_by_Peter_Paul_Rubens,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Tre_Grazie_(Rubens)#/media/File:The_Three_Graces,_by_Peter_Paul_Rubens,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg))



Figura 110 Antonio Canova, *Le Tre Grazie* (1812-17). San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage. Inv. 506. (da Mazzocca 2019)

Figura 111 Bertel Thorvaldsen, *Le Tre Grazie* (1820-23). Copenaghen, Thorvaldsen Museum. Inv. A894. (da Mazzocca 2019)



Figura 112 Antonio Canova, *Le Tre Grazie* (1796-1807).
(da <http://www.venetouno.it/notizia/54686/le-34-tempere-di-canova>)



Figura 113 Pablo Picasso, *Le Tre Grazie* (1908-09). San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage.
(da <http://www.artnet.com/artists/mike-bidlo/not-picasso-three-women-1908-MMyOCgcKEesUM1foLDUh0Q2>)

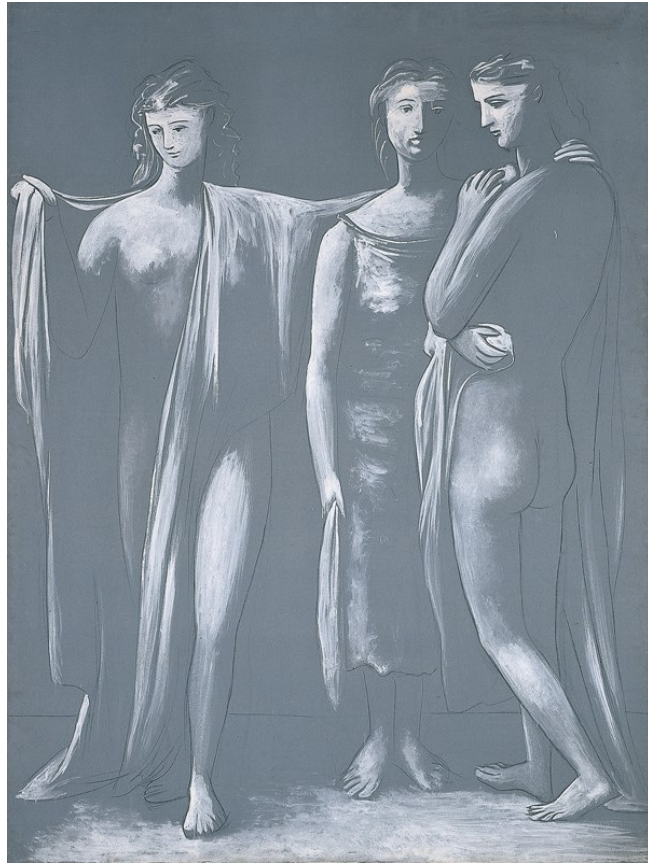


Figura 114 Pablo Picasso, *Le Tre Grazie* (1923). Malaga, Museo Picasso.
(da https://www.finestresullarte.info/1101n_picasso-domestico-musei-di-malaga.php)



Figura 115 Robert Delaunay, *La Ville de Paris* (1910-12). Parigi, Musée national d'Art moderne.
(https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Ville_de_Paris#/media/Fichier:Robert_Delaunay,_1912,_La_Ville_de_Paris,_oil_on_canvas,_267_%C3%97_406_cm,_Mus%C3%A9e_National_d'Art_Moderne.jpg)



Figura 116 Salvatore Fiume, *Le Tre Grazie* (1985). (da <https://www.fiume.org/project/pittura/>)

ORIGINAL:
RAPHAEL THE THREE GRACES



Figura 117 Dorit Levinsteint, *Millenium Grace*.
(da <https://www.dorit-levinstein.com/portfolio/dorit-levinstein-millenium-grace>)

Bibliografia

- ACIDINI LUCHINAT 2001 = ACIDINI LUCHINAT, C. 2001. *Botticelli. Allegorie mitologiche*. Milano: Electa.
- BECATTI 1937 = BECATTI, G. 1937. *Le Tre Grazie*. Bollettino della commissione Archeologia 65: 41-60; 2013. *L'arte dell'età classica*. Firenze: Sansoni; 1987, Kosmos. Studi sul mondo classico, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- ARGAN 1957 = ARGAN, G. C. 1957. *Botticelli*. Genève. Ed. It. Argan, G. C. 1989. Roma.
- BOARDMAN 2008 = BOARDMAN, J. 2008. *Storia Oxford dell'arte classica*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- BONACASA, ENSOLI 2000 = BONACASA, N., ENSOLI, S. (a cura di). 2000. *Cirene*. Milano: Electa.
- BREDEKAMP 1996 = BREDEKAMP, H. 1996. *Botticelli. La Primavera*. Modena: Franco Cosimo Panini.
- BULLE 1898 = BULLE, H. 1898. *Der schoene Mensch Im Altertum: Eine Geschichte Des Koerperideals Bei Aegyptern, Orientalen U. Griechen* edizione 1922. Monaco: Hirth.
- BURCKHARDT 1860 (1984) = BURCKHARDT, J. 1860 (ed. 1984). *La civiltà del Rinascimento in Italia*. Firenze: Sansoni.
- CASSON 1921 = CASSON, S. 1921. *Catalogue of the Acropolis Museum II*. Cambridge.
- CAGLIOTI, DE MARCHI 2019 = CAGLIOTI, F. DE MARCHI, A. *Verrocchio. Il maestro di Leonardo*. Catalogo della mostra (Firenze, 8 marzo-14 luglio 2019). Venezia: Marsilio.
- CANEVA 1990 = CANEVA, C. 1990. *Botticelli. Catalogo completo*. Firenze: Cantini.
- CECCHI 2005 (2008) = CECCHI, A. 2005 (ed. 2008). *Botticelli*. Milano: Federico Motta Editore.
- CHASTEL 1957 = CHASTEL, A. 1957. *Botticelli*. Milano: Federico Motta Editore.
- CHASTEL 1964 = CHASTEL, A. 1964. *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'Umanesimo platonico*. Torino; 1964.
- CIERI VIA 2006 = CIERI VIA, C. 2006. "Aby Warburg e la danza come «atto puro della metamorfosi»". *Quaderni Warburg Italia* 2-3: 63-136.
- CIRCEO 1974 = CIRCEO, E. 1974. *Le "Grazie" del Foscolo*. Napoli: Loffredo Editore.
- COLONNA 2002 = COLONNA, S. 2002. "Per Martino Filetico maestro di Francesco Colonna di Palestrina. La πολυφιλία e il gruppo marmoreo delle Tre Grazie". *Bollettino Telematico dell'Arte* 294; 2016. "Per un'interpretazione in chiave politica delle tre Grazie di Raffaello". *Studi in onore di Emanuele Paratore*. Studi di ricerca per un mondo che cambia: 981-994.

- CRISTOFANI 1979 = CRISTOFANI, M. (a cura di). 1979. *“Siena: le origini. Testimonianze e miti archeologici”*. Catalogo della mostra (Dicembre 1979-Marzo 1980, Siena): 132. Firenze: Leo S. Olschki.
- CURTIUS 1925 = CURTIUS, L. 1925. *Die Antike Kunst*, I. Berlino.
- DEMPSEY 1971 = DEMPSEY, D. 1971. “Botticelli’s Three Graces”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV: 326-30.
- DESSÌ 2015 = DESSÌ, A. 2015. *La Xilografia con la fontana de Le Tre Grazie dell’Hypnerotomachia Poliphili*. Bollettino Telematico dell’Arte 762.
- ERICANI, LEONE 2012 = ERICANI, G., LEONE, F. 2012. *Canova. Il segno della gloria. Disegni, dipinti e sculture*. Catalogo della mostra (2 dicembre 2012-7aprile 2013, Roma). Roma: Palombi Editore.
- FAIETTI, LANFRANCONI 2020 = FAIETTI, M., LANFRANCONI, M. (a cura di). 2020. *Raffaello 1520-1483*. Catalogo della mostra (Scuderie del Quirinale, Roma. 5 marzo- 2 giugno 2020. La mostra è stata prorogata fino al 30 agosto 2020). Skira.
- FOSSATARO 2006 = FOSSATARO, D. 2006. “Decorazioni scultoree dal frigidarium delle Terme di Traino”. Fabbricotti, E., Menozzi, O. (a cura di) 2006. *Cirenaica: studi, scavi e scoperte. Nuovi dati da città e territorio*, Atti del X convegno di Archeologia Cirenaica (Chieti 24-26 Novembre 2003): 429-443. BAR.
- FOSSI 2015 = FOSSI, G. 2015. *Galleria degli Uffizi. Arte. Storia. Collezioni*. Firenze: Giunti.
- FURTWÄNGLER 1878 = FURTWÄNGLER, A. 1878. *Die Chariten der Akropolis* in “AM”, III, pp. 181-202.
- GASPARINI, PENSABENE 2014 = GASPARINI, E., PENSABENE, P. 2014. “Materiali per lo studio delle case di Cirene”. M. Luni, M. (a cura di). 2014. *Cirene “Atene d’Africa”, VII. Cirene greca e romana*. Roma. 211-240; 2017. “Tra dorico e corinzio in Cirenaica: spunti per una riflessione sul linguaggio architettonico nell’edilizia privata”.
- GHISLANZONI 1916 = GHISLANZONI, E. 1916. “Gli scavi delle Terme Romane a Cirene”. *Notiziario Archeologico del Ministero delle Colonie*, II: 5-126.
- GOMBRICH 1978 = GOMBRICH, E. H. 1978. *Immagini simboliche. Studi sull’arte nel Rinascimento*. Torino: Einaudi.
- GRANDESSO, MAZZOCCA 2019 = GRANDESSO, A., MAZZOCCA, F. 2019. *Canova | Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna*. Catalogo della mostra (Gallerie d’Italia, Milano. 25 ottobre-15 marzo 2020. La mostra è stata prorogata fino al 28 giugno 2020). Skira.
- GUIDI 1930 = GUIDI, G. 1930. *Africa Italiana*, III.
- HELBIG 1868 = HELBIG, W. 1868. *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*. Lipsia: Breitkopf und Härtel.

- HORNE 1908 = HORNE, H. P. 1908. *Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli, Painter of Florence*. Londra. Ristampa a cura di Caneva, C., Giusti, G. 1986-1987. 4 voll. Firenze.
- KLEIN 1960 = KLEIN, R. 1960. *Renaissance News* 13, n.3: 237-240. Cambridge University Press.
- LEE 1882 = LEE, V. 1882. *Juvenilia: Being a Second Series of Essays on Sundry Aesthetical Questions I*. Londra: T Fisher Unwin.
- LIGHTBOWN 1989 = LIGHTBOWN, R. 1989. *Sandro Botticelli*. Milano.
- LO SCHIAVO 1993 = LO SCHIAVO, A. 1993. *Charites. Il segno della distinzione*. Napoli: Bibliopolis.
- MARIANI 2001 = MARIANI, G. (a cura di). 2001. *Lineamenti di storia delle tecniche 2. Le tecniche calcografiche d'incisione diretta. Bulino. Puntasecca. Maniera nera*. Roma: De Luca editori d'arte.
- MENOZZI 2020 = MENOZZI, O. 2020. *RES I. Reports, Excavations and Studies of the Archeological Unit of the University G. d'Annunzio of Chieti-Pescara. Volume I*. Oxford: Archeopress.
- MERTENS 1994 = MERTENS, V. 1994. *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*. Wiesbaden
- MONACO 1999-200 = MONACO, M. C. 1999-2000. "Atene, Museo dell'Acropoli 1341+2594: ancora sui rilievi con le Charites di Sokrates". *Archeologia classica* LI: 85-104. Roma: L'Erma di Bretschneider; 2001. "Contributi allo studio di alcuni santuari ateniesi I: il Temenos del Demos e delle Charites". *Annuario della scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente LXXIX*. III, 1 Saia.
- PANOFSKY 1960 = PANOFSKY, E. 1960. *Renaissance and Renascences in Western Art*. Stoccolma. Ed. It. Panofsky, E. 1984. *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*. Milano: Feltrinelli.
- PARIBENI 1951 = PARIBENI, E. 1951. "Ninfe, Charites e Muse su rilievi neoattici". *Bollettino d'arte* 36: 105-111; 1959. *Catalogo delle sculture di Cirene: statue e rilievi di carattere religioso*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- PENSABENE 2017 = PENSABENE, P., MAIELLA, M., CAPRIOLI, F. (a cura di). 2017. *Decor. Decorazioni e architettura nel mondo romano*. Atti del convegno (Roma, 21-24 maggio 2014): 655-682. Roma.
- RICCOMINI 2014 = RICCOMINI, A. M. 2014. *La scultura*. Roma: Carocci editore.
- RIDOLFI 1890 = RIDOLFI, E., 1890. "Giovanna Tornabuoni e Ginevra de' Benci nel coro di Santa Maria Novella in Firenze". *Archivio Storico Italiano* V. 6, 180: 426-456.
- SAMPAOLO, TONIOLO 2019 = SAMPAOLO, V., TONIOLO, L. (a cura di). 2019. *Pompei. Dei, uomini, eroi*. Catalogo della mostra (Museo Statale Ermitage, San Pietroburgo. 18 aprile-23 giugno 2019). Milano: Electa.

- TARABOCCHIA CANAVERO 2005 = TARABOCCHIA CANAVERO, A. 2005. “Un sogno e l’amore: nota su due piccoli dipinti giovanili di Raffaello”. *Artes VII*: 73-102.
- TOBIN 1997 = TOBIN, J. 1997. *Herodes Attikos and the City of Athens*. Amsterdam: Gieben.
- SIMONS 2012 = SIMONS, P. 2012. *Giovanna and Ginevra: portraits for the Tornabuoni family by Ghirlandaio and Botticelli* Firenze: Leo S. Olschki.
- STEINMANN 1897 = STEINMANN, E. 1897. *Botticelli*. Lipsia: Bielefeld.
- SUPINO 1900 = SUPINO, A. 1900. *Sandro Botticelli*. Firenze.
- ULMANN 1893 = ULMANN, H. 1893. *Sandro Botticelli*. München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft.
- VENTURI 1925 = VENTURI, A. 1925. *Botticelli*. Roma: Valori Plastici.
- WARBURG 1893 = WARBURG, A. 1893. *La Nascita di Venere e La Primavera di Botticelli. Ricerche sull’immagine dell’antichità nel primo Rinascimento italiano*. Edizione 2003. *Botticelli*. Milano: Abscondita.
- WIND 1985 = WIND, E. 1985. *Misteri pagani nel Rinascimento*. Milano: Adelphi.
- YASHIRO 1925 = YASHIRO, Y. 1925. *Botticelli. Life and Work I-III*, Londra: The Medici Society.
- VAN DER SMAN 2010 = VAN DER SMAN, G. J. 2010. *Lorenzo e Giovanna. Vita e arte nella Firenze del Quattrocento*. Firenze: Mandragora.
- VENTURINI 2013 = VENTURINI, F. (a cura di). 2013. *Cirene “Atene d’Africa”, V. I mosaici di Cirene di età ellenistica e romana*. Roma: L’Erma di Bretschneider.
- ZÖLLNER 1998 = ZÖLLNER, F. 1998. *Botticelli. Toskanischer Frühling*. München.
- ZUCCARI 1986 = ZUCCARI, A. 1986. “Raffaello e le dimore del Rinascimento”. *Art e Dossier 7*. Firenze: Giunti.

Fonti Antiche

ALBERTI, L. B. *De pictura*.

ESIODO. *Teogonia*. Edizione ARRIGHETTI, G. 2018. Milano: BUR Rizzoli.

PAUSANIA. *Periegesi della Grecia*. III. Edizione a cura di MUSTI, D., TORELLI, M. 1991. Fondazione Lorenzo Valla. Mondadori; *Periegesi della Grecia*. IX. Edizione a cura di MOGGI, M., OSANNA, M. 2010. Fondazione Lorenzo Valla. Mondadori.

SENECA. *De beneficiis*. III.

Enciclopedie e Dizionari

Lexicon iconographicum mythologiae classicae II, III, 1 e 2. 1984. Zürich-München: Artemis.

Sitografia

<http://www.limc-france.fr/objet/3572>

<https://www.vaticannews.va/it/mondo/news/2022-09/grazie-musei-vaticani-canova-scultura-centenario.html>

<https://www.museocanova.it/le-danzatrici-di-canova-a-tempera-4/#:~:text=Le%20tempere%20di%20Canova%2C%20tra,scavi%20di%20Ercolano%2C%20nel%201779>

<https://www.fiume.org/project/pittura/>

<https://www.dorit-levinstein.com/portfolio/dorit-levinstein-millennium-grace>

Contatti:

Simona Ferrauti (Università degli Studi di Perugia)
e-mail: simonaFerrauti@gmail.com



Dieser Beitrag ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung - 4.0 International Lizenz](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).