

StuDocu.com

Storia dell'Arte Moderna

Storia dell'Arte Moderna (Università degli Studi di Padova)

STORIA DELL'ARTE MODERNA

PUNTI PRINCIPALI

1. Il Gotico Internazionale:
 - Gentile da Fabriano;
 - Pisanello.

2. Il primo Rinascimento:
 - Filippo Brunelleschi;
 - Donatello;
 - Masaccio, Masolino, Filippino Lippi.
- Il Rinascimento a Padova:
 - Francesco Squarcione;
 - Andrea Mantegna.

3. L'umanesimo in pittura (parte 1);
 - Leon Battista Alberti;
 - Filippo Lippi;
 - Beato Angelico;
 - Paolo Uccello;
 - Domenico Veneziano.
- L'arte Fiamminga (i 'pittori della luce'):
 - Jan Van Eyck;
 - Andrea del Castagno.
- Il Rinascimento a Urbino:
 - Piero della Francesca.

4. L'umanesimo in pittura (parte 2):
- Il Rinascimento a Venezia:
 - Giovanni Bellini.
- Il Rinascimento nel Regno di Napoli:
 - Antonello da Messina, Colantonio.

5. L'Italia delle corti:
 - Cosmè Tura;
 - Francesco del Cossa;
 - Ercole de Roberti.
- Il Rinascimento in Lombardia:
 - Vincenzo Foppa.

6. Verso la Maniera Moderna:
- La Firenze di Lorenzo il Magnifico:
 - Andrea del Verrocchio;
 - Domenico Ghirlandaio;
 - Sandro Botticelli;
 - Le Grottesche;
 - Perugino;

7. La Maniera Moderna:
 - Donato Bramante;
 - Leonardo Da Vinci;
 - Michelangelo Buonarroti;
 - Raffaello Sanzio;
- La Maniera Moderna a Venezia:
 - Giorgione;
 - Tiziano;

1. IL GOTICO INTERNAZIONALE

Lo stile dominante in Europa del Quattrocento è il **Gotico Internazionale**. Esso racchiude diverse opere sparse in tutta Europa. Le opere gotiche privilegiano la decorazione e la bidimensionalità e sono predilette dalle grandi corti di tutta Europa. La datazione che si propone per stabilire la nascita del gotico internazionale è quella che va dal **1380** al **1460**.

“Palazzo dei papi” di Pierre Poisson di Mirepoix e Jean de Louvres, 1335-1364.

La sede papale si trasferì ad Avignone nel 1309 e vi restò fino al 1377. Lo stile gotico internazionale ha origine in questo castello, in cui venne convocato il pittore senese Matteo Giovannetti a cui viene dato l'incarico di decorare le pareti.

“Caccia col falcone” di Matteo Giovannetti, 1345 circa, Avignone, Palazzo dei papi, Camera del Cervo. Una delle opere che realizza è "Caccia col falcone" nel 1345.

“Storie di San Marziale” di Matteo Giovannetti, 1345, cappella di San Marziale, Avignone, Palazzo dei papi. Commissionato nel 1344 da papa Clemente VI a Matteo Giovannetti. La mancanza di spazialità è una delle caratteristiche del gotico.

“Castello di Buonconsiglio”, XIII-XIV secolo, Trento.

La parte più antica è quella di del nucleo duecentesco romanico, poi ricostruito nel 1440, e del torrione circolare (Torre d'Augusto). I principi vescovi Giorgio di Liechtenstein e Giovanni IV Hinderbach ne modificarono profondamente la struttura. Il primo costruì la Torre Aquila (perché verso Aquileia) che ospita il ciclo dei Mesi, straordinario esempio di stile internazionale. Il castello è decorato da opere tra gli altri del Maestro Venceslao.

“Torre dell'Aquila” di Maestro Venceslao, fine XIV secolo, Trento, Castello del Buonconsiglio.

Nel 1440 il Castello del Buonconsiglio dei vescovi di Treviso fu ampliato con la costruzione di una torre, la Torre dell'Aquila (perché verso Aquileia), da parte del principe vescovo Giorgio di Liechtenstein.

“Castello di Torchiara”, 1448-1490, Parma.

Pier Maria de Rossi, il signore del castello, lo dedicò alla propria amante Bianca Pellegrini. All'interno si possono notare varie opere dedicate alla figura della Pellegrini.

“Pier Maria de Rossi e Bianca Pellegrini” di Benedetto Bembo, 1460 circa, Torchiara, Castello.

Pier Maria fece erigere numerosi edifici nel parmense: tra il 1448 e il 1460 il castello di Torrechiara (allora chiamata Rocca di Torchiara), con la cosiddetta "Camera d'Oro" creata per l'amante Bianca Pellegrini; nello stesso periodo ricostruì il castello di San Secondo e, più tardi, fece edificare la Rocca dei Rossi a Roccabianca, dedicata anch'essa all'amata Bianca "Maestro del Giardino del Paradiso di Francoforte", databile al 1410 circa e conservata nello Städelsches Kunstinstitut di Francoforte.

“Il gusto”, Parigi, Museo Nazionale del Medioevo, Musée de Cluny.

Si tratta di un set di sei arazzi e l'ultimo s'intitola **“Il mio più grande desiderio”**. Forse tessuti a Bruxelles nel 1512.

“Maestro del Giardino del Paradiso di Francoforte”, 1410 circa, Städelsches Kunstinstitut, Francoforte.

“Polittico di Santa Barbara” di Maisetr Franke, 1410-1415, Helsinki, Kansallis Museet.

Quest'opera è priva di ogni senso della proporzione.

Dettaglio: **“Il tradimento dei pastori”**.

Polittico eseguito dal maestro per il duomo di Turku in Finlandia. L'episodio narrato è quello del padre Dioscuro e dei suoi aiutanti che stanno cercando, con cattive intenzioni, Santa Barbara, la quale è fuggita; nel momento in cui si fermarono a chiedere informazioni a due pastori, vennero a conoscenza della strada che ha preso Santa Barbara. A causa di questo tradimento del volere divino i pastori videro le loro pecore venire trasformate in cavallette (Legenda Aurea).

GENTILE DA FABRIANO

Gentile da Fabriano (Marche, 1370 – Roma, 1427), nato nelle Marche nel 1370, è una figura chiave della fase di passaggio tra il Gotico cortese e il Rinascimento. Gentile ha una formazione iniziale complessa. Sembra che all'epoca si sia posto di fronte a contesti lombardi. L'artista ha lavorato per committenti di alto rango. Gentile passa gran parte della sua vita a sperimentare la percezione e l'esaltazione della materia, filtrata soprattutto dalla preziosità dell'oro. Il Rinascimento è un concetto che si applica allo stile, non al dipinto. Gentile quindi è un pittore del 1400, ma non è Rinascimentale. L'artista soggiornò a Venezia, Firenze e Roma. Gentile muore a Roma nel 1427 circa.

VERONA



“Madonna degli alberelli” di Gentile da Fabriano, 1395-1400, tempera su tavola, Berlino, Staatliche Museen.

Ha poco più di 20 anni quando dipinge l'opera in stile Gotico Internazionale, per una chiesa fabrianese. Ogni pianta del giardino fiorito, compresi gli alberelli con piccoli angeli musicanti, sono descritti con cura miniaturistica, mentre nelle trame dei tessuti, punti e tratteggi creano delicate superfici. Le linee suggeriscono un'impalcatura verso l'alto, l'orientamento della pedana è più di tipo empirico che prospettico. A sinistra della Madonna troviamo San Nicola che protegge la persona inginocchiata, il committente; a destra della Madonna troviamo Santa Caterina vestita secondo la moda del tempo.

VENEZIA (DAL 1408)



“Polittico di Valle Romita” di Gentile da Fabriano, 1405-1410, tempera su tavola, Milano, Pinacoteca di Brera.

Opera realizzata su committenza del Signore di Fabriano per l'eremo di Santa Maria in Val di Sasso. La superficie degli oggetti e dei panneggi è molto dettagliata, curata, raffinata. L'urna contenente gli oli sacri storicamente venne usata per ungere i piedi di Gesù Cristo. Il polittico è composto da cinque scomparti a doppio registro. Il pannello centrale mostra l'Incoronazione della Vergine con una rappresentazione della Trinità e un coro di angeli musicanti in basso. L'oro è lavorato con grande maestria e raffinatezza, col disegno di raggi di luce incisi direttamente sulla superficie o con altre tecniche. La veste di Gesù è disegnata direttamente su una lamina d'argento. Del tutto nuova è la capacità del pittore di lavorare le superfici, soprattutto gli abiti, dove riesce a trasmettere il senso della diversa consistenza materica, grazie a una stesura a tratti soffici della pittura. I quattro pannelli laterali ospitano altrettante figure di santi: da sinistra si vedono San Girolamo con un modellino della chiesa in mano, San Francesco d'Assisi, San Domenico e la Maddalena. Queste figure sono poste in un giardino fiorito dove sono dipinte svariate specie botaniche con la massima precisione. Nella Maddalena è estremamente raffinato il gesto indolente con cui regge l'ampolla degli unguenti, suo attributo tradizionale, appoggiata sulla punta delle dita (l'ampolla è incisa nell'oro, non dipinta, come un oggetto della più raffinata oreficeria coeva). Un'importante novità rispetto agli stilemi del gotico è la saldezza con cui i santi si appoggiano al suolo. Le scene nelle cuspidi sono più concrete, interessate alla caratterizzazione personale dei santi attraverso la scelta degli episodi e delle ambientazioni. I quattro pannelli superiori, entro le cuspidi, mostrano San Giovanni Battista in preghiera nel deserto, il Martirio di Pietro da Verona, Santo francescano (sant'Antonio da Padova?) in lettura e San Francesco che riceve le stimmate.

FOLIGNO



“Sala delle arti liberali e dei pianeti” di Gentile da Fabriano e collaboratore, 1411-1412 circa, Foligno, Palazzo Trinci.

Metà della stanza è occupata dalle rappresentazioni delle Arti liberali, del Trivio e del Quadrivio più la Filosofia, come figure femminili simboliche intente a istruire fanciulli al di sotto di sfarzosi troni architettonici gotici; l'altra metà mostra la rappresentazione dei pianeti, intervallati da dischi iridati con rappresentazioni che alludono alle Età dell'uomo e alle Ore del giorno. La stanza era anticamente nota come la Stanza delle Rose, dal fiore araldico dei Trinci che fa la sua comparsa sui finti drappi del registro inferiore e sulle piccole porzioni di parete dietro essi, nonché sul fregio superiore.

Le Arti rappresentate sono la Grammatica, una donna che insegna a leggere a un giovane scolaro, la Dialettica, una vecchia che stringe con la mano dei serpenti, simbolo di ingegno e astuzia, e la Musica, che suona attentamente un organetto portatile e tocca delle campanelle con una bacchetta. Sulla parete di fondo la Geometria, che tiene con la destra una sezione di cerchio e un compasso; al centro la Filosofia (purtroppo perduta al centro), regina delle arti, che doveva impugnare un disco a fasce concentriche simboleggiante il sistema planetario; a sinistra l'Astronomia, che controlla quello che sta scritto su un libro aperto sulle sue ginocchia indicando con la sinistra un astrolabio. Sulla parete ovest l'Aritmetica, che aiuta un giovane allievo a contare, e la Retorica, donna di età avanzata che, davanti a un fanciullo, stringe con la destra un libro e con la sinistra una verga, simbolo di auctoritas. I Pianeti: i pianeti sono rappresentati invece sull'altra metà della stanza, secondo l'ordine del giorno della settimana, non quello astronomico. Ciascun pianeta è vicino a un medaglione con una personificazione di un'Età vicina a un edificio decorativo e, nell'iride, una rappresentazione del Sole e della Luna a diverse angolazioni, simboleggianti le ore del giorno. A destra del camino si individua la Luna, su un carro trainato da cavalli bianchi e vicina a un tondo con una vecchia, simbolo della Decrepitezza, nella cui iride il sole è nella posizione del Mattutino. Meglio conservato è il Sole, che guida un carro rosso con quattro cavalli dello stesso colore, e il tondo simboleggiante la Vecchiaia e l'ora della Compieta. Nel complesso ogni pianeta/divinità protegge un'età e un'ora del giorno, secondo la scolastica medievale; ogni ora inoltre è propizia per una disciplina in particolare, individuabile in quella sul lato opposto, lungo la diagonale. Da un punto di vista stilistico le figure sono abbigliate in maniera sontuosa, nascondendo alcune imprecisioni anatomiche e di impianto. La ricchezza delle decorazioni, spesso ottenute con stucchi, pastiglie e lamine metalliche, rimanda alla cultura tardogotica.



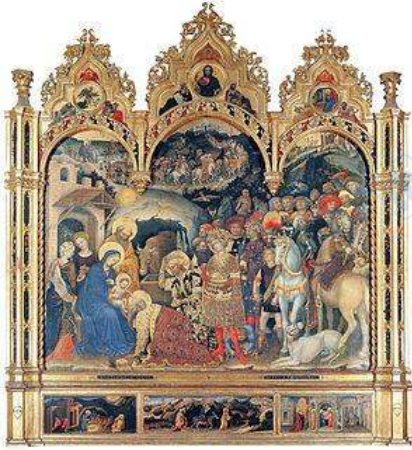
“Sala dei Giganti o degli Imperatori” di Gentile da Fabriano e collaboratore, 1411-1412, Foligno, Palazzo Trinci.

Lungo le pareti sono ricavate varie nicchie in cui si trovavano venti figure monumentali in piedi, delle quali oggi se ne sono conservate solo quindici. All'ingresso della sala si trovavano alcuni versi oggi non più leggibili, ma tramandati dalle fonti antiche, che chiarivano la chiave di lettura della rappresentazione. Il ciclo inizia sulla parete breve opposta all'ingresso, dove si trovavano Romo e Giulio Cesare, oggi completamente perduti. Proseguendo verso destra si incontrano: Ottaviano Augusto, Tiberio, Camillo, Furio Camillo, Fabrizio, Marco

Curio Dentato, Tito Manlio Torquato, Cincinnato, Marco Marcello, Scipione l'Africano. La rappresentazione è poi intervallata da una finta loggia da cui si affacciano personaggi in eleganti costumi contemporanei, probabilmente alcuni membri di Casa Trinci. Si prosegue con Muzio Scevola, Catone Uticense, Caio Mario, Publio Decio, Claudio Nerone, Fabio Massimo. Perduti sono Caligola, Pompeo e Traiano. Le figure poggiano su uno zoccolo a riquadri bianchi e neri, alternati a formelle imitanti il marmo screziato. In alto corrono invece i monogrammi celebrativi di Casa Trinci, ai quali vennero sostituiti, nel 1477, quelli di Sisto IV.

Da un punto di vista stilistico le figure sono massicce, abbigliate in maniera sontuosa, nascondendo alcune imprecisioni anatomiche e di impianto. La ricchezza delle decorazioni, spesso ottenute con stucchi, pastiglie e lamine metalliche, rimanda alla cultura tardogotica.

FIRENZE (DAL 1420)



“Adorazione dei magi” (pala Strozzi) di Gentile da Fabriano, 1423, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Opera commissionata dalla ricca famiglia fiorentina Quaratesi che ha preferito lo stile tradizionale alla modernità. Siamo nel periodo di nascita della prospettiva. La pala è tricuspidata (divisa in tre parti) e inserita in una sontuosa cornice. Era d'uso porre nelle cuspidi (spazi in alto) laterali l'Annunciazione e al centro Dio. Figure di profeti sono adagiate alla cornice ricurva sottostante. Nella predella (spazio sotto al dipinto principale) sono raffigurate la Natività di Gesù, la Fuga in Egitto e la Presentazione al tempio (da sinistra a destra). L'opera è firmata e datata nella cornice sopra la predella. L'opera si espande su tutta la superficie della tavola senza interruzioni. Il dipinto racchiude tre diverse ambientazioni: un notturno, un paesaggio aperto e una veduta di città. In questa opera si può riconoscere un

racconto infinito che parte dalla lunetta in alto a sinistra, punto in cui sono rappresentati i tre Magi che avvistano la Stella Cometa sulla collina della Vittoria, in oriente; nella lunetta centrale è rappresentata la cavalcata del corteo verso Betlemme; nella terza lunetta è rappresentato l'ingresso in città, attraverso un ponte levatoio. In seguito i Magi si spingono fino alla capanna del bambino Gesù in primo piano, dove avviene il momento dei doni. Alle loro spalle compare tutta una folla di accompagnatori, cavalli riccamente bardati con speroni ed abiti da parata, levrieri e falconi. Si possono notare anche altri animali come scimmie, ghepard e dromedari, associati al fascino per l'esoterismo. La figura del giovane alle spalle del Re Mago Baldassarre, rivolto verso lo spettatore, è probabilmente da riconoscere come Lorenzo, figlio di Palla Strozzi, il quale è rappresentato subito a destra con in mano un falcone, suo emblema. Gentile sviluppa il racconto attraverso l'accostamento di scene, senza dare all'insieme un carattere unitario. Egli non introduce elementi prospettici nel paesaggio, ma dispone le figure per fasce. La cura esagerata per il dettaglio, toglie senso di realtà alla rappresentazione. Il naturalismo di Gentile è rivolto alla verosimiglianza del dettaglio, non all'unità della figurazione. Gentile predilige la luminosità astratta dell'oro e dell'argento. I contrafforti simulati nella cornice perdono il loro valore strutturale, ospitando rami fioriti.

PISANELLO

Pisanello (1395 - 1455), di origini pisane, assieme a Gentile da Fabriano, è stato il principale rappresentante del Gotico internazionale in Italia, riuscendo a trasmettere questo stile in tutto il Paese. Pittore affermato e conteso dalle maggiori corti della penisola, si è distinto anche come miniatore e medaglista. Fu anche un abilissimo disegnatore, ma parecchie sue opere vennero distrutte in un incendio. L'attenzione per il repertorio classico è uno dei tratti distintivi dell'artista. Si muove tra le corti di Mantova, Pavia, Roma, Verona, Ferrara.

VERONA (1420 - 1441)



“Madonna della quaglia” di Pisanello, 1420 circa, Verona, Museo di Castelvecchio. (Richiama la “Madonna del Roseto” di Michelino da Besozzo).

Si tratta della prima opera a lui attribuita. L'opera rappresenta un roseto con una moltitudine di fiori e uccelli. L'opera rappresenta la Madonna col Bambino in braccio, vestita in modo principesco con un abito blu. Possiamo notare una curva che parte dall'aureola di Maria, che passa per il panneggio e che termina ai piedi del bambino Gesù. Gli angeli che depongono la corona sulla testa di Maria, sono stati concepiti come degli arabeschi. La corona non è stata dipinta, ma è stato usato il gesso, che crea delle tridimensionalità, soprattutto per alcuni particolari della corona, delle vesti e dei bottoni. La quaglia ai piedi della Vergine è stata dipinta in modo molto semplice ma dettagliato.



“Madonna del Roseto” di Michelino da Besozzo o di Stefano da Verona, prima metà del XV secolo, Verona, Museo di Castelvecchio. Derubato.



“Annunciazione” di Pisanello, 1424-1426, chiesa di San Francesco maggiore, Monumento Brenzoni.

Sono rappresentati tendaggi rossi ed elementi di vegetazione che fasciano le architetture. In basso troviamo un riquadro che mostra la scena dell'annunciazione e l'arcangelo Gabriele ripiegato su sé stesso a causa di una genuflessione, formando una curva stilizzata. L'arcangelo Gabriele è inginocchiato di fronte alla casa di Maria, la quale ha un'architettura messa molto in risalto ed in contrapposizione al gotico. Sullo sfondo si intravedono delle cupole di alcuni edifici, ma molto sbiadite.



“Partenza di San Giorgio” di Pisanello, 1433-1438, affresco, Verona, chiesa di Sant'Anastasia, Cappella Pellegrini.

L'affresco doveva apparire al suo tempo un'opera di stupefacente maestria, con incrostazioni dorate a rilievo nelle bardature dei cavalli e lamine di stagno per le armature, che donavano una particolare ricchezza materica alla rappresentazione. L'opera era caratterizzata da un'atmosfera lunare che percorreva il paesaggio, i colori lividi dai riflessi bluastri e argentei, accentuati verso la grotta del drago. Ciò che è ancora visibile è la perizia grafica con cui Pisanello ha riportato le innumerevoli figure umane, gli animali, visti anche di scorcio, le architetture gotiche. L'artista ha introdotto annotazioni psicologiche nei volti. Il momento scelto nella rappresentazione è quello che precede la lotta contro il drago. Sullo sfondo è ben visibile la cittadella e una scena di impiccagione verso sinistra. Le colline sempre sullo sfondo sono stilizzate con forme squadrate che rappresentano i campi coltivati.



“Visione di Sant’Eustacchio” di Pisanello, 1436-1438, Londra, National Gallery.
L’autore si mette di fronte al paesaggio e dipinge l’opera con il tema del santo che ha la visione di Cristo in croce sulle corna di un cervo. Il giovane Placido era un soldato all’epoca dell’Imperatore Traiano. Durante una missione, in un bosco vede un cervo con una croce tra le corna. A questo punto Placido decide di convertirsi al cristianesimo e di farsi chiamare Eustacchio, cioè colui che predica bene. Appaiono anche altri animali come cani, lepri e cigni in pozze d’acqua. Pisanello non si preoccupa della tridimensionalità del dipinto, infatti è bidimensionale, ha una logica non prospettica, senza orizzonte.

FERRARA (DAL 1432)



“Ritratto di Lionello d’Este” (dipinto) di Pisanello, 1441, tempera su tavola, Bergamo, Accademia Carrara.

Si tratta di un ritratto di profilo. Il profilo è una caratteristica italiana di quel periodo e come nelle antiche medaglie celebrative romane. L’impossibilità di incrociare lo sguardo con l’osservatore ne sottolinea l’aristocratico distacco.



“Ritratto di Lionello d’Este” (medaglia) di Pisanello, Londra, British Museum.

Si tratta di un ritratto di profilo. Il profilo è una caratteristica italiana di quel periodo e delle antiche medaglie celebrative romane. Pisanello fu il primo tra gli artisti del Quattrocento a dedicarsi alla progettazione e alla fusione di medaglie celebrative in bronzo. Dal punto di vista iconografico la medaglia celebrativa deriva dalla Roma antica dell’Età imperiale, e instaura idealmente un legame con l’antichità classica.



“Ritratto di Ginevra d’Este” di Pisanello, 1436, tempera su tavola, Parigi, Louvre.

Gran farfalla vicino alla fronte, sullo sfondo molte rose e fiori tra cui l’aquilegia, fiore che simbolizza il matrimonio, quindi la principessa rappresenta una giovane principessa che sta per sposarsi. Vestito con maniche ricamate e braccate tra cui è incastrato un rametto di ginepro.

2. IL PRIMO RINASCIMENTO

Nel Quattrocento ci furono dei mutamenti in ambito artistico:

1. La riscoperta dell'arte classica;
2. Il ruolo centrale attribuito all'uomo dal punto di vista fisico e psicologico;
3. L'affermazione di un nuovo concetto di bellezza, basato sull'applicazione di norme proporzionali armoniche;
4. L'elaborazione della prospettiva lineare centrica;
5. L'affermazione del principio dell'arte come mimesi, cioè come imitazione della natura.

Il **Rinascimento** è un movimento culturale sviluppatosi in Italia e in Europa nel **Quattrocento** e nel **Cinquecento**. Esso ha elaborato una nuova visione del mondo, coinvolgendo tutti gli ambiti del sapere, dalla letteratura all'arte e alle scienze. Ebbe come centro propulsore il vivace ambiente culturale della Firenze del Trecento.

Solitamente si pensa che il Rinascimento sia quel pensiero filosofico che pone l'uomo al centro dell'universo e sia quel periodo storico in cui vengono prodotte opere letterarie e filosofiche, ma questa definizione non basta. Questa è più che altro la definizione di umanesimo, non di Rinascimento. Richard Burke definisce il Rinascimento come periodo di ritorno all'antico, ma nel 1300 si ritorna anche al Rinascimento quindi anche questa non è una definizione sufficiente.

Quindi per Rinascimento si intende la rinascita del realismo, dell'arte antica? In parte sì, ma non è ancora abbastanza. La vera innovazione è la prospettiva, la rinascita degli artisti rispetto alla cultura di Giotto. Questi artisti vogliono tornare alla tridimensionalità Giottesca di un secolo prima e recuperare un nuovo strumento, cioè la prospettiva. Da questo momento in poi emergono i grandi artisti nati alla fine del 1300, diventando maturi e operosi all'inizio del 1400. Le prime sculture sono in legno e poi in marmo.

IL RINASCIMENTO A FIRENZE

"Chiesa di Orsanmichele", Firenze, fondazione 1337, tamponatura delle arcate inferiori 1367.

Durante la costruzione si verificò un problema nella realizzazione delle volte, mancavano gli operai. Inizialmente la struttura era una loggia per i mercanti, successivamente venne colmata e decorata con ornamenti e finestre tardogotiche, in seguito con nicchie contenenti sculture a tutto tondo. Agli inizi del 1400 si verificò un aumento di richieste di statue per l'edificio che diventerà simbolo delle arti di Firenze

"Santa Maria del Fiore", dal 1300, Firenze.

Edificata a partire dal 1300 su progetto di Arnolfo di Cambio, l'edificio ha tre navate ed è concluso da tre grandi absidi, ad evocare il giglio, simbolo di Firenze. Nel 1360 l'edificio venne ampliato da Francesco Talenti, il quale effettuò un allargamento della pianta del presbiterio nel grande triforio e costruì i tre absidi, ma non riuscì a compiere l'intera copertura del triforio. Alla fine del 1300 Giovanni di Lapo Ghini realizzò il tamburo ottagonale per la nuova cupola. All'inizio del 1400 però l'innalzamento della cupola appariva un problema irrisolvibile con le conoscenze tecniche disponibili.

"Pianta del progetto" di Arnolfo di Cambio, 1300, e del successivo ampliamento di Francesco Talenti dal 1360.

CONCORSO PER LA PORTA NORD DEL BATTISTERO DEL 1401

Nel 1401 l'Arte di Calimala, la potente corporazione dei commercianti dei panni di lana, bandì un concorso per la realizzazione della Seconda Porta (la Porta Nord) del Battistero di San Giovanni, a Firenze. Ai partecipanti era richiesta la realizzazione di una formella in bronzo dorato, avente come soggetto il Sacrificio di Isacco, da completare entro un anno. La porta nord sarà conclusa nel 1425.



“Sacrificio di Isacco” di Lorenzo Ghiberti, 1401, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Ghiberti, artista del Gotico Internazionale molto esperto e ben voluto, fu il vincitore del concorso. Egli fonde la formella in un unico blocco, esclusa la figura di Isacco, ottenendo una piena unità tra figure e sfondo. Nella lavorazione del bronzo, egli realizza morbide variazioni di superfici, con le quali ottiene passaggi chiaroscurali modulati ed effetti “pittorici”. Si tratta di una formella di forma polilobata, che va letta da sinistra verso destra. La scena è divisa da un profilo roccioso che funge da “segno” strutturale della composizione; Ghiberti, tuttavia ne attenua l'evidenza facendolo digradare verso il fondo con un indefinito effetto atmosferico. L'evento biblico è narrato con serena eleganza. Le

figure si adattano alla cornice, si inseriscono senza contrasti negli spazi lobati, si modellano quasi ad essa, nonostante la discontinuità sia un motivo del tutto estraneo alla struttura formale della scena. I personaggi sembrano ignari del dramma di cui sono parte, privi di caratterizzazione psicologica: Abramo, pur nella perentorietà del gesto, è atteggiato con eleganza e l'innocente Isacco ha un'espressione trasognata. Ghiberti non racconta lo sviluppo di un'azione drammatica, non descrive un evento di cui i personaggi sono i protagonisti; egli sembra, semmai, utilizzare il soggetto per affermare un concetto sovrastorico e immutabile, dichiarare una certezza di fede a cui l'uomo non può che affidarsi. Difatti non mostra un'azione in atto, quanto la cieca obbedienza a una volontà superiore. Il giovane scultore dimostra, tuttavia, una precoce capacità di unire gli elementi gotici, appartenenti alla sua formazione, e la nascente sensibilità classica. Gotiche sono l'eleganza dei panneggi e la perizia orafa con cui sono realizzati capigliature e ornamenti, così come la linea falcata del corpo di Abramo e la roccia scheggiata che individua una sinuosa linea diagonale. Classici sono il nudo perfetto di Isacco e la decorazione a girali dell'altare su cui si sta compiendo il sacrificio.



“Sacrificio di Isacco” di Filippo Brunelleschi, 1401, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Per comprendere questa formella polilobata, bisogna leggerla non da sinistra verso destra, come quella di Ghiberti, ma dal primo piano allo sfondo: in basso, in primo piano, si trovano un asino e i servitori, in pose che ne denotano l'estraneità alla tragedia che si compie alle loro spalle. Arretrati e posti su un piano più elevato troviamo i personaggi principali. I gesti sono rapidi e decisi, netti gli stacchi di luce e ombra e l'aggetto delle figure. Il nodo centrale rappresenta uno scontro di tensioni fortissime: il fanciullo si ribella alla violenza, l'angelo è colto in rapido volo e deve intervenire fisicamente a fermare la mano di Abramo, sottolineando l'istantaneità dell'azione. Diversamente dall'unità di

Ghiberti, Brunelleschi sceglie la frammentarietà, ma, allo stesso tempo, porta lo sguardo a posarsi sul vero fulcro espressivo dell'opera, rappresentato dalla mano dell'angelo che blocca il braccio di Abramo. Brunelleschi storicizza il racconto sacro, affermando il ruolo dell'uomo nello sviluppo degli eventi. L'azione descritta esprime partecipazione diretta dei protagonisti al dramma. Le figure dei servitori svolgono un ruolo importante dal punto di vista espressivo. Essi debordano dalla cornice, sono insofferenti ai limiti imposti, invadono lo spazio reale. Si tratta di una scena tragica messa in prospettiva che contiene in sé il concetto di piramide visiva.

FILIPPO BRUNELLESCHI

Filippo Brunelleschi (1377-1446) è una delle figure di riferimento per l'elaborazione e l'affermazione dei principi del Rinascimento italiano. Nato da famiglia fiorentina agiata, egli è architetto, scultore e pittore, ma non è rimasto nulla dei suoi dipinti. Nell'ambito della scultura l'artista intraprende il percorso che lo porterà, nell'arco di pochi anni, ad una radicale revisione del linguaggio tardogotico. Egli studiò le tipologie degli edifici antichi e i sistemi costruttivi; attraverso la pratica del disegno geometrico rilevò colonne, pilastri, trabeazioni, archi, facendone i modelli della nuova architettura.

METODO BRUNELLESCHIANO DI RIFLESSIONE NELLO SPECCHIO DALLA TAVOLETTA CON IL BATTISTERO

La prospettiva è uno dei metodi possibili per rendere l'idea di spazio. Con la prospettiva gli oggetti sono rappresentati assieme alla porzione di spazio in cui si trovano, su un piano trasparente immaginario, posto tra lo spazio in profondità e quello in cui è lo spettatore. Filippo Brunelleschi ideò un oggetto per visualizzare le linee prospettiche su un piano. Egli aveva ritratto su due tavolette il palazzo della Signoria e il Battistero visto dalla porta centrale di Santa Maria del Fiore. La tavoletta si guardava da dietro, attraverso un piccolo foro, che da rovescio si allargava piramidalmente, riflessa su uno specchio brunito posto di fronte, tenuto ad una calcolata distanza dal braccio.

FIRENZE



“**Crocifisso**” di Brunelleschi, 1410-1415 circa, scultura in legno, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella. Brunelleschi, quando vide il Crocefisso di Donatello, lo accusò di avere messo in Croce un contadino. È celebre il confronto tra queste due opere. Brunelleschi concepisce un'immagine di perfezione matematica attraverso la corrispondenza delle misure: l'altezza del corpo è uguale alla misura delle braccia aperte. Il Cristo-uomo ha forme che ne manifestano l'incorruttibilità morale, e significativamente lo scultore rielabora un precedente rivoluzionario dell'iconografia sacra, il “**Crocifisso**” di Giotto nella Chiesa di Santa Maria Novella. Il corpo di questo Cristo è molto più proporzionato, più armonico. Il perizoma di Cristo in Brunelleschi doveva essere fatto di stoffa vera, ma è andato perduto. Ma l'idea di un Cristo nudo si contrappone del tutto al cristo di Donatello che ha il perizoma direttamente scolpito nel legno.



“**Crocifisso**” di Donatello, 1408-1410 circa, legno, Firenze, chiesa di Santa Croce.



“**Spedale degli Innocenti**” di Brunelleschi, 1419-1444, Firenze.

Fu commissionato dall'Arte della Seta, una delle corporazioni più prestigiose a Firenze, che offriva assistenza e istruzione ai bambini orfani o abbandonati. Brunelleschi si ispira ai monasteri: le parti residenziali e lavorative sono organizzate attorno ad un cortile porticato. L'edificio è rivolto verso “Piazza SS. Annunziata” attraverso un portico, spazio di prima accoglienza che al tempo stesso divide l'edificio dalla città. Il portico è scandito da nove archi a tutto sesto, poggianti su colonne corinzie, il cui ritmo è ribadito, al piano superiore, dalle aperture delle finestre sulla superficie piana. L'altezza del fusto della colonna è pari all'intercolumnio e alla profondità del portico. Le campate cubiche all'imposta degli archi sono sormontate da volte a vela. I materiali utilizzati per la costruzione sono la pietra serena e l'intonaco chiaro.



“Cupola di Santa Maria del Fiore” di Brunelleschi, 1420-1436, Firenze.

Nel 1418 l’Opera del Duomo e l’Arte della Lana bandirono un concorso per la realizzazione della cupola. Risultarono vincitori del concorso Brunelleschi e Ghiberti. Nel 1420 iniziarono i lavori e ben presto Brunelleschi divenne unico architetto grazie alla sua competenza superiore. Brunelleschi si ispira all’architettura romana: progetta una cupola a doppia calotta autoportante, ovvero in grado di sorreggersi senza il supporto di centine; la sua stabilità era garantita dalla

misurazione costante della curvatura. Le due calotte servono a dare stabilità alla costruzione, distribuendo il peso della struttura. A quella interna, in particolare, è affidata una primaria funzione portante; quella esterna, collegata alla prima, è più leggera: essa protegge la costruzione dall’umidità e corrisponde alla parte visibile. Tra le calotte si sviluppano corridoi e scale che consentono la completa percorribilità della cupola per lo spostamento degli operai e il trasporto dei materiali. I mattoni delle cupole vennero posizionate a spina di pesce, per rendere più solida la struttura. In questo modo tutte le tensioni strutturali vengono assorbite all’interno della costruzione stessa. Brunelleschi si ispira anche all’architettura gotica: progetta dei possenti costoloni esterni che scaricano il peso sul tamburo, raccordati alla sommità della lanterna. La cupola si presenta, dunque, a sesto acuto su un tamburo ottagonale, con otto vele, scandite da otto costoloni in marmo bianco. Nel 1432 l’innalzamento della cupola era completato. Nel 1439 Brunelleschi progetta le cosiddette “tribune morte”, edicole a base semicircolare, addossate ai lati liberi del tamburo, che svolgono una precisa funzione strutturale, in quanto ne bilanciano le spinte esterne. Nel 1436 venne indetto il concorso per la realizzazione della lanterna, vinto nuovamente da Brunelleschi. La lanterna ha la forma di un tempio circolare, scandito da otto paraste, collegate ai costoloni della cupola tramite otto archi rampanti intervallati da aperture arcuate. Grazie alle ampie aperture verticali, lascia entrare la luce in qualsiasi momento della giornata. La lanterna sostituisce la guglia gotica. Una sfera di bronzo cavo dorato conclude la lanterna. Il suo innalzamento iniziò nel 1446, anno della morte di Brunelleschi, e venne completato da Andrea del Verrocchio.

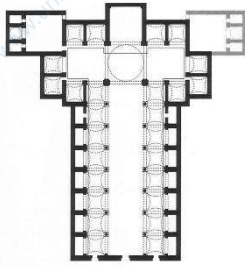


“Sagrestia di San Lorenzo” di Brunelleschi, 1419-1428, Firenze.

Nel 1419 Giovanni di Bicci de’ Medici promuove la costruzione della Sagrestia, mausoleo di famiglia, all’interno della “**Basilica di San Lorenzo**”. Il compito venne affidato a Brunelleschi. Nel 1422 furono avviati i lavori che si conclusero nel 1428.

La Sagrestia si compone di un vano quasi cubico coperto da una cupola a calotta emisferica; questa è suddivisa da nervature in dodici spicchi, cui corrispondono dodici oculi circolari, ed è impostata a pennacchi a triangolo sferico. Al vano centrale se ne accosta uno minore, la scarsella, anch’esso cubico e sormontato da analoga cupola. Nicchie poco profonde danno respiro al piccolo ambiente. L’intero progetto è basato sul rapporto tra forme quadrate e circolari: in pianta, il quadrato definisce l’ampiezza del

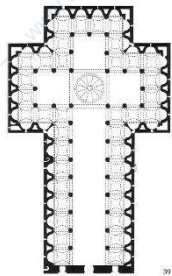
vano e in esso è inscritta la circonferenza della cupola; in alzato, le misure sono date, nuovamente, dalla forma quadrata e da quella circolare dei lunettoni e della cupola. All’esterno il tamburo è sormontato dal tetto conico con la lanterna. In tutte le intersezioni tra le superfici sono collocate paraste, archi e cornici in pietra serena grigia, che spiccano sulle pareti semplicemente intonacate di bianco; queste sono percorse orizzontalmente da una trabeazione continua, che evidenzia l’imposta dei lunettoni semicircolari. Analoghe modanature riquadrano le finestre, mentre forme circolari sono inserite entro i pennacchi, dando anche a questi chiarezza geometrica. San Giovanni Battista è il protagonista delle storie dipinte sui pennacchi. Le decorazioni in stucco policromo, realizzate da Donatello nel decennio successivo, sono contenute entro cornici, rispettando gli spazi fissati dall’ordine compositivo di Brunelleschi.



“Basilica di San Lorenzo” ristrutturata da Brunelleschi, 1421 circa, Firenze.

La Basilica di San Lorenzo è una delle più antiche di Firenze. Risale alla fine del IV secolo. Il progetto di ristrutturazione venne affidato a Brunelleschi da Giovanni di Bicci de' Medici. Lo schema di riferimento è quello dello Spedale degli innocenti. Il presbiterio e le navate sono raccordati senza discontinuità grazie alle cappelle che circondano il transetto, la cui pianta quadrata è uguale a quella delle campate. L'intelaiatura dello spazio è geometrica: le colonne monolitiche sono a fusto liscio in pietra serena; ad esse corrispondono paraste corinzie; le cornici dei ballatoi sono sopra gli archivolti; il soffitto è piano; i motivi bicromi del

pavimento disegnano a terra il modulo-campata; le basi delle colonne sono quadrate; l'aggetto dell'abaco e del collarino inquadrano i capitelli corinzi, quasi segmentati in successione che tracciano linee convergenti in un ideale punto di fuga. Brunelleschi, inoltre, ripropone l'ordine architettonico completo della trabeazione, di cui mantiene il segmento sovrastante il capitello: ottiene, così, un elemento cubico posto sotto l'imposta dell'arco, che prende il nome di dado brunelleschiano. Dopo la morte di Brunelleschi nel 1446, i lavori furono proseguiti da altri architetti, tra i quali Michelozzo.



“Chiesa di Santo Spirito” di Brunelleschi, dal 1440 circa, Firenze.

Con il progetto per la Chiesa di Santo Spirito, Brunelleschi reinterpreta l'impianto basilicale a croce latina. Nel capocroce convergono tre bracci delle medesime dimensioni e di uguale valore spaziale: in questo modo, Brunelleschi supera la discontinuità tra navate e zona presbiteriale, realizzando una piena integrazione tra modello longitudinale e centrale. Cappelle semicircolari si aprono ininterrotte lungo le pareti interne della Basilica e le navate laterali si estendono lungo il perimetro del transetto, ritmando senza interruzione anche la zona absidale.



DONATELLO

Donatello (1386-1466) era figlio di un cardatore di lana. Emerge molto presto come una delle personalità più innovative nella Firenze del primo Quattrocento, fino a divenire il punto di riferimento indiscusso per le successive generazioni di scultori. Il suo carattere determinante per lui è il realismo: un realismo dettato dalla necessità di mettere al centro l'uomo, le qualità che lo avvicinano al divino, ma anche i suoi drammi, le sue imperfezioni e le sue paure. Molto importante è l'amicizia con Filippo Brunelleschi. Insieme essi compiono un fondamentale viaggio a Roma, tra il 1402 e il 1404, per studiare le testimonianze antiche: la cultura classica diviene un riferimento di primaria importanza per Donatello.

FIRENZE



“Crocifisso” di Donatello, 1406-1418 circa, scultura in legno, Firenze, Chiesa di Santa Croce.

Opera commissionata dai Francescani della Chiesa di Santa Croce. Donatello vuole riprodurre realisticamente il Cristo, poiché i Francescani sono molto vicini alla figura del Cristo in Croce. L'opera appare molto realistica, il Cristo è piuttosto robusto, il viso esprime dolore, il volto non è per nulla sereno, i capelli sono scompigliati e le ciocche non sono per niente composte. Donatello elimina qualsiasi forma di idealizzazione ed esaspera la componente drammatica, rappresentando una figura deformata dalla sofferenza: un Cristo che, fattosi uomo, ne condivide la condizione.

L'opera, inoltre, manifesta il legame di Donatello con le tecniche tradizionali dell'intaglio del legno e con il loro uso liturgico popolare.



“Crocifisso” di Brunelleschi, 1410-1415 circa, scultura in legno, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella.

I SANTI PER LA CHIESA DI SANTA MARIA DEL FIORE

Dal 1406 Donatello operò autonomamente nella Chiesa di Santa Maria del Fiore e nella Chiesa di Orsanmichele. Dopo avere avviato con due loro sculture (Isaia e David) il progetto poi fallito di 12 profeti da porre sugli sproni della tribuna absidale di Santa Maria del Fiore, in vetta ai contrafforti, Donatello e Nanni di Banco si candidano per eseguire le sculture dei quattro Evangelisti, le quali infine dovevano essere poste nelle nicchie della facciata del Duomo di Firenze. Per l'opera infine vengono scelti Donatello, Lamberti, Nanni di Banco e Ghiberti. Le sculture vennero realizzate leggermente piegate in avanti, poiché dovevano essere viste dal basso. Donatello esegue il San Giovanni, Nanni di Banco il San Luca. Invece Niccolò Lamberti aveva eseguito il San Marco. La quarta statua sarebbe stata assegnata a Ghiberti, ma in realtà il San Matteo passò ad un suo allievo e quella che doveva essere una gara fallì. Furono consegnati tutti nel 1415.



“San Giovanni Evangelista” di Donatello, 1408-1415, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

Donatello, in quest'opera si riallacciò alla nobile compostezza della statuaria antica e cercò brani di autentica umanità e verità. Il santo è rappresentato seduto, con il tipico attributo del libro tenuto in piedi su una gamba dalla mano sinistra. Il panneggio crea forti effetti di chiaroscuro, con ampie pieghe, soprattutto nella parte inferiore, che accrescono il senso del volume delle membra sottostanti, senza nasconderle e senza lesinare su giochi lineari tardogotici. Le spalle sono curve, le braccia sono abbandonate e inerti, il busto è semplificato geometricamente secondo una calotta semicircolare. Grande risalto è dato alle potenti mani, scolpite basandosi su un accurato studio dal vero. La testa, barbata e con una folta capigliatura ricciuta, scatta verso destra con uno sguardo fisso e intenso. Le folte sopracciglia sono lievemente aggrottate e l'espressione è contratta e concentrata.



“San Marco” di Niccolò Lamberti, 1408-1415, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

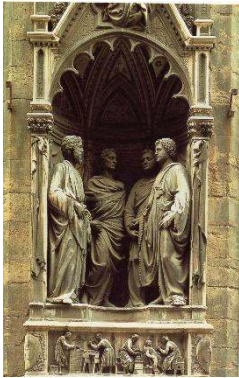


“San Luca” di Nanni di Banco, 1408-1415, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



“San Matteo” di un allievo di Ghiberti, 1405-1415, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

I SANTI PER LA CHIESA DI ORSANMICHELE



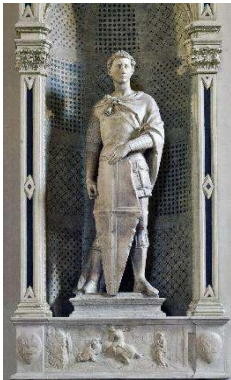
“Quattro Santi Incoronati” di Nanni di Banco, 1411-1414 circa, sculture in marmo, Firenze, Orsanmichele.

I nomi dei santi sono Castorio, Claudio, Sinfioriano e Nicostrato. Gli originali sono esposti al museo di Orsanmichele, nelle nicchie della Chiesa invece sono esposte delle copie. Questi Santi sono i protettori della Corporazione dei Maestri di Pietra e Legname, che aveva commissionato l'opera. I santi nella realtà erano quattro marmorari, i quali furono gettati in un fiume da Diocleziano, poiché, essendo cristiani, si rifiutarono di scolpire le sculture degli idoli. Divennero perciò dei santi martiri. Poste lungo il perimetro interno della nicchia, le quattro figure sfruttano al massimo la profondità dello spazio in cui si trovano e sono legate dall'intensità degli sguardi. I panneggi all'antica sono cadenti e ridondanti, i volti derivati dalla ritrattistica imperiale hanno un aspetto truce, ma molto realistico. La solennità è data dalla forza del chiaroscuro. Tutto ciò esprime gli ideali civili propri della cultura umanistica fiorentina.

I Santi comunicano consapevolezza e fierezza interiore.



“San Giovanni Battista” di Lorenzo Ghiberti, 1412-1416, statua in bronzo, l'originale è esposta nel Museo di Orsanmichele.



“San Giorgio” di Donatello, 1417 circa, scultura in marmo, Museo Nazionale del Bargello.

Opera eseguita per l'arte dei corazzieri. Scultura di cui si ha un documento soltanto, cioè il documento della data d'acquisto di un blocco di marmo da parte dei corazzieri. La scultura è il simbolo del Rinascimento. Si è discusso a lungo sul suo avvistamento che però subito si annulla. Studiando i lineamenti del volto notiamo una nuova concentrazione molto forte e realistica. Individuiamo nella scultura stessa le intenzioni della persona rappresentata. I capelli hanno forma gentile e morbida. La figura di San Giorgio si accompagna ad un gradino in cui è scolpito San Giorgio che uccide il drago e salva la principessa. Il momento è calato in una concezione più realistica, gli scudi laterali scolpiti sono il simbolo dei corazzieri. Il rilievo del gradino è famoso e speciale, la gradazione della sporgenza è molto ridotta e ciò crea una visione prospettica perfetta. Sullo sfondo, appena accennato vediamo il paesaggio, il bosco a “rilievo schiacciato” (RILIEVO SCHIACCITO, invenzione di Brunelleschi).

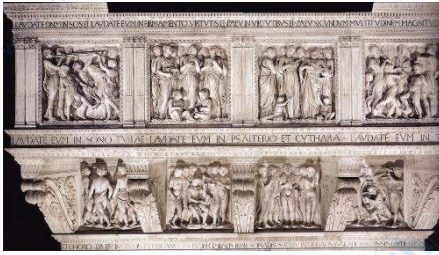
“Scalpellini al lavoro” di Nanni di Banco.

Egli crea un rilievo in cui vengono presentati quattro scalpellini al lavoro, ma tra Nanni di Banco e Donatello si nota una grande diversità: Nanni progetta delle statuette a tutto tondo, tridimensionali, un altorilievo a tutti gli effetti. I panneggi sono molto realistici, le statuette che si sporgono e si protendono ad eseguire il proprio lavoro in modo realistico.



“David-Mercurio” di Donatello, 1443 circa, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

L'opera venne realizzata per il cortile di Palazzo Medici. Il soggetto è stato identificato sia come David con ai piedi la testa di Golia, sia come Mercurio vittorioso su Argo. Il copricapo richiama il pètaso, attributo specifico di Mercurio; l'identificazione con il dio sarebbe confermata dall'assenza della fionda, dalla ferita sulla fronte del gigante e, inoltre, dal carattere orientale della spada. L'identificazione con David, invece, è stata sostenuta dal nuovo significato di patrono dell'autonomia civica attribuito dai fiorentini all'eroe biblico. Nel David-Mercurio ricompare il nudo classico a tuttotondo, a grandezza naturale. Il fanciullo, sia egli David o Mercurio, si mostra consapevole dell'impresa appena compiuta.



“Cantoria” di Luca della Robbia, 1431-1438, Firenze, Museo dell’Opera del Duomo.

Nel 1431 lo scultore ricevette l’incarico, da parte dell’Opera di Santa Maria del Fiore, di un pergamo marmoreo da porre nella crociera sottostante la cupola, che proprio in quegli anni si andava completando. Il balcone aveva la funzione di cantoria, era cioè il “luogo del canto” destinato ad ospitare i coristi durante le cerimonie sacre. Data la sua destinazione doveva essere ornata con rilievi sul tema del canto, a lode di Dio. L’artista sviluppa il tema

del Salmo 150, Laudate Dominum, in cui si invita a lodare Dio attraverso la musica, il canto e la danza. Cinque coppie di lesene di ordine corinzio, scanalate e rudentate, inquadrano i quattro rilievi del parapetto; a queste corrispondono in basso, altre quattro scene, poste sul fondo e separate da mensole a doppia voluta, che reggono la cantoria stessa. I rilievi sono incorniciati da tre fasce orizzontali su cui risaltano, a nitide lettere, i versi del salmo. Le dieci scene sono di limpida chiarezza. Bimbi e giovani musicanti, dai volti delicati e dai gesti composti, sono raccolti a gruppi secondo un ritmo cadenzato, raccordati agli altri attraverso principi di simmetria e di corrispondenza armonica. Cembali e tamburi, trombe, cetre e salteri sono fatti risuonare da figure che occupano ordinatamente lo spazio rettangolare delle lastre marmoree.



“Cantoria” di Donatello, 1433-1438, Firenze, Museo dell’Opera del Duomo.

Due anni dopo, un secondo pergamo venne commissionato a Donatello. Il balcone aveva la funzione di cantoria, era cioè il “luogo del canto” destinato ad ospitare i coristi durante le cerimonie sacre. Data la sua destinazione doveva essere ornata con rilievi sul tema del canto, a lode di Dio. L’artista interpreta il tema della laude in termini di intenso vitalismo. Egli assume come modello di riferimento la cantoria di Della Robbia, ma lo rielabora privilegiando la componente espressiva. Lo scultore sviluppa il tema dei putti danzanti. Alla scansione in pannelli egli sostituisce una raffigurazione a nastro continuo; alle eleganti mensole a volute d’acanto sostituisce mensole più possenti e di forte aggetto, che ‘dialogano’ con il fregio superiore; alla raffinata illustrazione di strumenti e movenze legate alla musica e al canto, egli sostituisce un’istintiva e irrefrenabile danza: qui la musica non è manifestazione di un disegno di superiore perfezione, ma espressione di un’energia primitiva e potente. Donatello rappresenta la danza con spirito quasi pagano. L’artista stacca le colonne binate dal fondo, tanto che la galleria si configura come uno spazio in profondità. I putti lo percorrono ininterrottamente, con uno slancio dinamico, accentuato dal gioco tra linee verticali e diagonali diversamente orientate. Essi interagiscono con l’ombra prodotta dal porticato, provocando mutevoli contrasti di luce. L’uso del mosaico in pasta vitrea colorata e a foglia d’oro, che riveste il piano di fondo e le colonne, determinando suggestivi effetti pittorici.

PADOVA (1443-1453)



“Basilica di Sant’Antonio”, 1232-1310, Padova.

Il corpo del santo era stato sepolto, come da suo desiderio, nella chiesetta di Santa Maria Mater Domini, accanto al convento da lui fondato nel 1229. È questa chiesa il nucleo da cui parte la costruzione della Basilica che la ingloba come Cappella della Madonna Mora. La costruzione della basilica comincia probabilmente già nel 1232, un anno dopo la morte di sant’Antonio da Padova, e si protrae fino al 1310. Modifiche all’assetto della Basilica si prolungano fino al XV secolo, con un forte impulso dopo l’incendio e conseguente crollo di un campanile nel 1394. I lavori del XV secolo includono

il rialzamento del deambulatorio e il riassetto del coro, con la costruzione di una nuova cortina.



“Il Gattamelata” di Donatello, 1443-1453, Padova, Piazza del Santo.

Nel 1443 Donatello giunse a Padova con l’incarico di realizzare un monumento equestre in onore di Erasmo da Narni, detto Gattamelata, capitano generale della Repubblica Veneta, morto in quello stesso anno. L’opera rappresenta il secondo monumento equestre rinascimentale, il più importante per dimensioni e per impegno tecnico. La figura dell’uomo è fieramente eretta, la mano sinistra trattiene le redini e controlla l’andatura del cavallo, mentre la destra regge il bastone del comando, segnando la direzione del moto. Il suo volto, memore della ritrattistica romana, esprime concentrazione; la leggera rotazione del corpo ci comunica che egli sta controllando un’energia interiore. Il cavallo poggia la zampa su una palla di cannone.



“Crocifisso dei Servi” di Donatello, 1444-1449, Padova, Chiesa di Santa Maria dei Servi.

Nel febbraio 1512, per 15 giorni il crocifisso in pioppo di quasi due metri collocato tra altare e presbiterio sudò sangue dal volto e dalla parte sinistra del petto e il fenomeno continuò sino alla Settimana Santa. L’evento straordinario riuscì a superare l’importanza artistica dell’opera, tanto che la memoria popolare trasferì la paternità del famoso artista fiorentino alla statua gotica della Vergine conservata nella stessa chiesa, sino al 2006 quando Francesco Caglioti, uno dei maggiori studiosi dell’opera di Donatello, confermò la paternità del crocifisso miracoloso a Donatello. Grazie ad un lungo e minuzioso restauro, è stata asportata una patina bronzea applicata nell’Ottocento ed è così tornata alla luce una delle più straordinarie sculture lignee policrome del XV secolo: il pathos, l’anatomia perfetta, la misuratissima e monumentale dimensione umana collocano il Crocifisso dei Servi tra i primi lavori di Donatello. In seguito al restauro il Crocifisso è stato esposto nell’Episcopio di Padova con altri due Crocifissi dell’artista: quello ligneo della basilica di Santa Croce di Firenze e il bronzeo della basilica del Santo della stessa Padova. La mostra ‘Donatello svelato’ ha avuto in cinque mesi più di ventiduemila visitatori. Alla chiusura della mostra il crocifisso ha fatto ritorno nella sua cappella.



“Altare della Basilica di Sant’Antonio”, di Donatello, Padova, Basilica di Sant’Antonio.

L’altare doveva configurarsi come una sorta di Sacra Conversazione posta entro un baldacchino, con il gruppo centrale (la Madonna col Bambino e i Santi Antonio e Francesco) separato dalle figure laterali mediante due colonne classiche (i santi Luigi di Tolosa e Daniele a sinistra e i santi Giustina e Prosdocimo a destra). Sulle pareti del basamento si trovavano quattro rilievi in bronzo con storie della Vita di Sant’Antonio, alternati ad angeli musicanti (“Miracolo della mula”, “Miracolo del cuore dell’avaro”, “Miracolo del piede”, “Miracolo del neonato”, “Cristo passo”). Siamo di fronte a un’ennesima invenzione tipologica di Donatello, che concepisce l’opera scultorea in stretta relazione con lo spazio architettonico, configurato a forma di tempio. Lo scultore utilizza

qui, per la prima volta, il bronzo per un altare, preferendolo al marmo. È presente una maggiore umanità dei personaggi sacri, che intrattengono un dialogo fatto di gesti e di sguardi con la Madonna e il Bambino. Nell’Altare del Santo, Donatello mostra Maria nell’atto di alzarsi dal trono per mostrare il Figlio ai fedeli. La sua figura, solenne e regale, è resa viva dall’intensità del volto, dalle ricche e pesanti pieghe del manto, che appaiono mobili sotto la luce che ne scava i contorni e vibra sulle superfici sporgenti. Il Bimbo è raccolto in sé stesso e leggermente asimmetrico a causa del gesto compiuto dalla Madre nel sollevarlo. È come se lo scultore avesse bloccato un gesto nel suo svolgersi, provocando un diretto coinvolgimento emotivo di chi osserva la figura e ne incontra lo sguardo. Nei rilievi bronzei che ornano il basamento dell’Altare si accentuano gli effetti dinamici e i contrasti, attraverso l’articolazione delle scene su sfondi architettonici di ampia prospettiva, realizzati in stacciato.



“Deposizione di Cristo” di Donatello, 1446-1448, Padova, Basilica di Sant’Antonio.

Predella dell’altare del santo, in bronzo. In quest’opera Donatello approfondisce la tensione espressionistica del suo linguaggio; qui trova anche il proprio apice drammatico. In quest’opera la morte di Cristo non è sublimata dal mistero divino; è dolore, profondo e encomiabile, accompagnata dall’urlo straziante delle donne o dal silenzio annichilito degli uomini. Le figure sono schiacciate sulla superficie, compresse entro la cornice, deformate nei tratti. Solo Maddalena, con le braccia sollevate in un gesto di estremo dolore, è isolata al centro, entro un vuoto senza profondità. L’opera, in pietra di Nanto, è lavorata con profonde linee incise nel gruppo principale ed è impreziosita da tarsie e tessere in pietre dure nel sarcofago e nella cornice.

FIRENZE (DAL 1453)



“Giuditta e Oloferne” di Donatello, 1454-1457, Firenze, Palazzo Vecchio.

Donatello torna a Firenze nel 1453, ormai anziano. Qui riceve le commissioni per le sue ultime grandi opere. Il gruppo bronzeo con Giuditta e Oloferne è stato realizzato per una fontana di Palazzo Medici al rientro dello scultore a Firenze, come dimostra la vicinanza stilistica con le statue per l’Altare del Sano nella Basilica di Sant’Antonio a Padova. Abbandonata l’idea di equilibrio e simmetria, l’artista realizza una Giuditta dal corpo quasi minuto: egli scardina la visione frontale dell’opera, introducendo al suo interno un andamento rotatorio e, con esso, il principio di pluridirezionalità.



“Maddalena” di Donatello, 1455, Firenze, Museo dell’Opera del Duomo.

Donatello torna a Firenze nel 1453, ormai anziano. Qui riceve le commissioni per le sue ultime grandi opere. La figura di Maddalena è stata realizzata in dimensioni naturali per il Battistero fiorentino. Donatello sceglie il tenero legno per modellare una figura intimamente sofferta, che porta le tracce delle privazioni del corpo e dello spirito. Essa è interamente avvolta dai lunghi capelli, memoria della giovinezza e con i quali, secondo il Vangelo, ha asciugato i piedi di Cristo. Le mani quasi giunte esprimono la tensione propria di un’azione non conclusa. Non più specchio della perfezione divina, la figura umana testimonia il dramma della condizione terrena.

MASACCIO

Masaccio (1401-1428) è uno degli artisti che ha dato avvio al Rinascimento a Firenze. Di famiglia borghese, egli segue la professione del nonno, quella di decoratore di cassoni. Giunge a Firenze giovanissimo, intorno al 1417. Nello stimolante ambiente fiorentino Masaccio si emancipa velocemente dagli insegnamenti di bottega e sviluppa un linguaggio di grande intensità. La sua personalità matura a contatto con le ricerche prospettiche di Brunelleschi e con la sintesi operata da Donatello. Masaccio riconosce soprattutto la grandezza di Giotto. L'attività di questo artista è concentrata in un periodo brevissimo, compreso tra il 1422 e il 1428, anno in cui muore giovane a Roma.

FIRENZE



“Trittico di San Giovanale” di Masaccio, 1422, Cascia di Reggello, Museo Masaccio.

In quest'opera sono già presenti gli elementi fondamentali della sua poetica: il plasticismo delle figure e la costruzione prospettica delle diverse parti, unificate da un unico punto di fuga esterno. Nel trittico emergono anche elementi nuovi, già rinascimentali: il chiaro ordine spaziale, derivato da Brunelleschi, e una vitale plasticità naturalistica, derivata da Donatello. L'opera è un quadro che rappresenta la Vergine Santissima al centro con il Bambino Gesù al collo, corteggiata da due angeli. A destra troviamo i santi

Bartolomeo e Biagio, e a sinistra troviamo i santi Giovanale e Antonio. Lo sfondo è in oro e una delle cose che ha rivelato il restauro è che il Bambino, che pensiamo si stia succhiando le dita, in realtà si sta gustando degli acini d'uva (simbolo dell'eucarestia), infatti il Bambino ne tiene un grappolo con l'altra mano. Le forme dei corpi risultano essere molto ogivali. L'angioletto in preghiera al di sotto della vergine è posto in prospettiva, e le ciocche dei suoi capelli sembrano soffici e morbide.



“Madonna col Bambino e Sant'Anna Metterza” di Masaccio e Masolino, 1424, Firenze, Galleria degli Uffizi.

L'opera è nata per la chiesa di Sant'Ambrogio. Il dipinto è stato realizzato in collaborazione con Masolino, pittore più anziano, di formazione gotica, con il quale Masaccio avvia una collaborazione duratura. Tra i due pittori esiste una fondamentale diversità nel modo di concepire la realtà fisica delle cose rappresentate. Negli angeli reggitori dietro a Sant'Anna è ben visibile questa diversità: l'angelo di sinistra, di Masaccio, ha il volto tridimensionale, assomiglia quasi ad una scultura; l'angelo di destra, di Masolino, ha un volto più piatto, quasi stilizzato. A Masaccio sono attribuite anche le figure della Madonna e del Bambino, oltre all'angelo reggi cortina in alto, visto frontalmente in posizione scorciata; a Masolino la figura di Sant'Anna e gli altri angeli. Le due figure principali presentano una qualità plastica e una

nitidezza spaziale che nulla condividono con la composizione di fondo. A Maria fanno riferimento tutte le altre figure e su di lei convergono le linee compositive. Del suo ampio mantello percepiamo il tessuto pesante, che si modella sulle ginocchia configurando una solida base cubica. Il gruppo è strutturato in una forma piramidale. La luce lo modella con chiaroscuri decisi, di qualità quasi scultorea. Il Bambino è disposto di scorcio, mentre le braccia che lo reggono individuano un piano inclinato. La volontà sperimentale di Masaccio è evidente anche nel trattamento anatomico del piccolo Gesù, nel quale lo studio degli effetti determinati dall'incidenza della luce giunge a sacrificare la tenerezza delle forme infantili, rendendo il Bambino grosso, muscoloso e la luce si riflette sui suoi lineamenti del volto. Colpisce la fermezza morale delle figure. Il volto di Maria ha lo sguardo assorto, perso in lontananza. Le mani di Sant'Anna sono molto indecise nell'appoggiarsi l'una sulla spalla di Maria e l'altra quasi sulla testa del bambino. È un dipinto che prende luce da destra e, a causa della prospettiva, la luce deve riflettersi in modo congruente con la posizione dei soggetti. È una luce maniacale, poiché le ombreggiature sono molto insistenti anche sul volto del bambino.

“Madonna dell'Umiltà” di Masolino, 1420 circa, Firenze, Galleria degli Uffizi.





CAPPELLA BRANCACCI di Masaccio, Masolino e Lippi, 1424-1426, Firenze, Chiesa di Santa Maria del Carmine.

La Cappella Brancacci, nella Chiesa fiorentina di Santa Maria del Carmine fu voluta nella seconda metà del Trecento da Pietro Brancacci e fu completata dal figlio Felice Brancacci. L'intera Cappella però fu interamente restaurata e molte opere andarono perdute. I lavori di decorazione, iniziati nel 1424, furono affidati a Masaccio, Masolino e Filippino Lippi (50 anni dopo). Masaccio e Masolino si suddividono le parti, alternandole in modo da equilibrare le differenze espressive e tecniche, per dare l'idea complessiva di unità. Ciascuna scena ha un impianto spaziale pensato in funzione di uno spettatore posto al centro della cappella. Tutti e 12 gli affreschi narrano le storie di San Pietro, Santo Patrono del primo committente, seguendo il testo sacro degli Atti degli Apostoli.



1. "Cacciata di Adamo ed Eva dall'Eden" di Masaccio.

Il registro superiore è introdotto da due scene raffiguranti la 'Tentazione di Adamo ed Eva' (Masolino), e la 'Cacciata dall'Eden' (Masaccio). La prima e la sesta opera sono le uniche che fanno riferimento all'antico testamento. Adamo ed Eva sono esseri improvvisamente consapevoli della loro condizione, e proprio questa consapevolezza fa conoscere loro la paura e la vergogna. La disperazione delle due figure principali è molto evidente ed entrambi sono estremamente espressivi. A Masaccio non interessano i dettagli, ma l'effetto che traspare dalle figure. Le maschere tragiche dei due volti sono messi in evidenza grazie alle pennellate di bianco che fanno risaltare i punti luce del corpo di Adamo ed Eva. Le lunghe ombre che si estendono dietro i loro corpi rendono più realistica la cacciata dell'arcangelo Raffaele, il quale impugna una spada e indica con il braccio la via che i due devono seguire. I corpi di Adamo ed Eva sono ancorati a terra, investiti da una luce livida, bassa e accecante, e proiettano ombre sul terreno nudo; le mani di Adamo, portate sul volto, a dispetto della convenzione, lasciano scoperta una nudità lontana da idealizzazioni classiche, nella quale emerge, piuttosto, una forte fisicità. Nella figura di Eva la tensione drammatica del volto è nuova in Masaccio. La porta stretta e nuda sembra già serrata alle loro spalle.



2. "Il Tributo" di Masaccio.

Nella scena del Tributo Masaccio narra un passo del Vangelo in tre momenti salienti, nei quali San Pietro è sempre presente. La storia ha inizio nella parte centrale, in cui vediamo San Pietro chiedere a Gesù di indicargli la via e quest'ultimo risponde indicandogli il lago con la mano. Si prosegue poi con la parte sinistra dell'opera in cui vediamo San Pietro, già spogliato della veste, intento a prendere il denaro dalla bocca di un pesce. La storia si conclude nella parte destra dell'opera, in cui San Pietro paga il pedaggio al gabelliere per entrare a Cafarnao. Gesù rappresenta il fulcro della composizione e il centro prospettico. Tale direzionalità è ulteriormente sottolineata dal braccio destro di Cristo e da quello di Pietro, sollevati in rapida successione a indicare il lago. Il gabelliere, di spalle in primo piano, è il riferimento spaziale verso lo spettatore. I volti risultano squadrati e tridimensionali, ben ombreggiati, molto concentrati nelle varie azioni. Se si osserva l'opera con attenzione si può notare che il Cristo al centro dell'opera non è di Masaccio, ma di Masolino, infatti risulta essere meno squadrato degli altri volti ed ha meno prospettiva e ombreggiature.



3. "Predicazione di San Pietro" di Masolino.

Il racconto evangelico di riferimento è quello di san Pietro che si mette a predicare alla folla dopo la Pentecoste, esortando il popolo al battesimo. In questa scena, Pietro è raffigurato solo, mentre nel testo evangelico egli era in compagnia degli altri apostoli: questa scelta sottolinea fortemente il suo primato e la sua personificazione con la Chiesa intera. Masolino eseguì l'affresco in otto giornate e si ipotizza un aiuto di Masaccio nella pittura delle montagne dello sfondo. Esse sono trattate come masse informi e gonfie, con un contorno sfumato da alberi e cespugli dipinti a secco. Pietro è raffigurato come un ardente oratore vestito alla romana. Egli si trova davanti a una folla mentre, con un gesto eloquente, fa una predica. Le espressioni degli astanti sono le più varie, dalla dolce attenzione della monaca velata in primo piano, al torpore della fanciulla e del vecchio con la barba, fino al timore della donna in secondo piano, della quale si vedono solo gli occhi accigliati. Le tre teste di giovani dietro al santo sono probabilmente ritratti di contemporanei, come anche i due frati a destra.



4. "Il battesimo dei neofiti" di Masaccio.

Il testo evangelico afferma che dopo la Pentecoste, Pietro si mise a predicare esortando le genti al battesimo in nome di Gesù Cristo (scena della "Predicazione di san Pietro"); ecco che in questa scena egli inizia a battezzare con una ciotola. L'episodio, ambientato in una vallata tra colli scoscesi, mostra alcuni giovani che si apprestano a ricevere il battesimo: uno è inginocchiato nel fiume e lo riceve a mani giunte (col corpo dall'anatomia stupendamente modellata), uno già spogliato sta aspettando coprendosi con le braccia mentre trema per il freddo, un terzo si sta togliendo gli abiti di dosso. Un quarto ancora, scalzo e dal capo chiaramente bagnato, si sta rivestendo abbottonandosi la tunica blu. Straordinario è il senso dell'acqua e l'effetto bagnato sui capelli e sul perizoma del ragazzo in ginocchio. Pietro compie un gesto energico ed eloquente (da notare la rotazione della ciotola nel verso più congeniale alla percezione dello spettatore). Assiste una folla, tra i quali ci sono forse alcuni ritratti di contemporanei. I personaggi scivolano naturalmente in profondità, tramite i perfetti rapporti di luci e ombre, che anticipano la prospettiva aerea. I due ritratti dietro Pietro sono due testimoni fiorentini, indossanti il tipico copricapo. I loro volti fortemente individualizzati fanno pensare a due ritratti di notabili dell'epoca. Il paesaggio risulta alquanto fiabesco, dettaglio che ci fa pensare che sia stato realizzato da Masolino. Ciò bilancerebbe il contributo di Masaccio nella creazione dello sfondo della "Predicazione di san Pietro", di Masolino. In questa scena, come nella **Predicazione**, Pietro è raffigurato solo, mentre nel testo evangelico egli era in compagnia degli altri apostoli: questa scelta sottolinea fortemente il suo primato e la sua personificazione con la Chiesa intera.



5. "La resurrezione di Tabita" di Masolino.

La guarigione di un paralitico e la resurrezione della cristiana Tabita sono due miracoli di san Pietro che, secondo i testi sacri, avvennero rispettivamente a Lidia e a Giaffa. Nell'affresco però le due scene vengono unificate nel medesimo spazio: a sinistra si vedono San Pietro e San Giovanni che miracolano uno storpio davanti a una loggia in prospettiva. Nel racconto evangelico essi stavano salendo al tempio per la preghiera dove un uomo storpio fin dalla nascita chiedeva ogni giorno l'elemosina; quando vide i due che stavano per entrare domandò loro un'offerta, ma Pietro gli intimò di guardarlo e 'nel nome di Gesù Cristo il Nazareno', gli disse 'alzati e cammina', guarendolo dalla sua malattia; a destra invece, sul limitare di una casa, è raffigurato San Pietro che fa un miracolo di resurrezione. La pia donna chiamata Tabita proprio in quei giorni si era ammalata ed era morta, ma subito ne era stato avvisato Pietro che partì appositamente per vederla. Arrivato a Giaffa gli si fecero incontro le vedove piangenti. Entrato nella sua stanza e chiesto di restare solo, Pietro si mise a pregare, poi si rivolse a lei intimandole di alzarsi, al che ella aprì gli occhi e resuscitò. Masolino fece naturalmente una selezione del racconto biblico, rappresentando l'arrivo di Pietro che, con un solo gesto, resuscita la donna tra lo stupore degli astanti. Il centro della scena è occupato da una visione della Firenze dell'epoca con una piazza in prospettiva, dove si affacciano case merlate con le pertiche appese tra le finestre e, in primo piano, passano due borghesi riccamente abbigliati, che passeggiano incuranti di quanto avviene intorno.



6. "Tentazione di Adamo ed Eva" di Masolino.

Gli affreschi della Cappella Brancacci ruotano attorno a San Pietro e al tema della predicazione apostolica dopo la Caduta originaria. Per questo motivo, il registro superiore è introdotto da due scene raffiguranti la 'Tentazione di Adamo ed Eva' (Masolino), e la 'Cacciata dall'Eden' (Masaccio). La prima e la sesta opera sono le uniche che fanno riferimento all'antico testamento; il resto degli affreschi riguardano solo ed esclusivamente momenti della vita di San Pietro. Quest'opera è posta vicino all'ingresso (lato destro) della Cappella. In quest'opera Adamo ed Eva non stanno compiendo un'azione, ma alludono all'evento narrato. Essi non esprimono nessuna emozione. Sono rappresentati come delle figure aggraziate; i loro gesti delineano e compongono cadenze ritmiche. Domina un naturalismo convenzionale in cui la nudità è ingentilita da forme morbide e controllate, il chiaroscuro è incapace di dare valore plastico ai corpi, che sembrano emanare essi stessi una blanda luce. Anche lo spazio è astratto. Non c'è distinzione tra piano orizzontale e piano verticale, non c'è profondità nel giardino dell'Eden, né distanza misurabile all'occhio, dato che le due figure e l'albero del Bene e del Male sono posti sullo stesso piano. L'albero, poi, tradisce la descrittività minuziosa tardogotica e propone un motivo simbolico arcaico: l'immagine della donna-serpente.



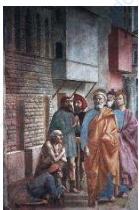
7. "San Paolo visita San Pietro in carcere" di Lippi.

La scena di San Pietro in carcere visitato da san Paolo si trova sul pilastro sinistro, sotto la "Cacciata dei progenitori" di Masaccio. Vi si vede il santo che si affaccia da una finestra con le sbarre, mentre il visitatore dà le spalle a chi osserva. Forse la scena seguì un disegno di Masaccio, come dimostrerebbe la perfetta continuità architettonica con la contigua scena della "Resurrezione del figlio di Teofilo". Filippino cercò di temperare il suo stile, adeguando la sua tavolozza alla cromia degli affreschi più antichi e mantenendo la solenne impostazione delle figure, per non rompere l'omogeneità dell'insieme. Ciò è particolarmente evidente nella figura massiccia di san Paolo di spalle, con la "macchia" di colore dell'ampio mantello rosso. Più diverso appare invece il trattamento della figura di san Pietro affacciato alla grata, improntato a un chiaroscuro più maturo e dotato della linea di contorno che è tipica dello stile intellettualistico del Rinascimento all'epoca di Lorenzo il Magnifico.



8. "La resurrezione del figlio di Teofilo e San Pietro in cattedra" di Masaccio e Lippi.

La scena di grandi dimensioni rappresenta due eventi della vita di san Pietro avvenuti ad Antiochia, narrati dalla Leggenda Aurea di Jacopo da Varagine. La leggenda vuole che quando Pietro era in città a predicare venne arrestato e messo a pane e acqua dal governatore Teofilo. In quell'occasione San Paolo andò a trovarlo in prigione (scena nell'affresco di Filippino Lippi a sinistra di questo). Paolo andò poi a supplicare il governatore affinché liberasse Pietro, ma questi lo sfidò, promettendogli di farlo solo a patto che l'apostolo incarcerato dimostrasse i suoi poteri soprannaturali resuscitandogli suo figlio, morto quattordici anni prima. Pietro venne allora portato alla tomba del fanciullo, dove lo resuscitò miracolosamente. In seguito a questo evento tutta la popolazione di Antiochia si convertì al Cristianesimo e venne eretta una magnifica chiesa, la prima sul cui trono (la cattedra) Pietro poté sedere venendo ascoltato da tutti. L'evento fu così un'anticipazione della sua futura assunzione al trono pontificio in Roma. L'affresco è per metà di Masaccio e per metà di Filippino Lippi. In linea generale le mani dei due artisti sono ben riconoscibili, soprattutto nei ritratti, ma restano alcune zone di confine in cui i pareri degli studiosi sono discordi. La parte di Masaccio: a Masaccio spetta la scena centrale, dal personaggio seduto col mantello blu fino alle teste sovrapposte dietro san Pietro, escluso l'uomo vestito di verde. Suo è il palazzo sullo sfondo e la figura di Pietro, tranne i piedi e il braccio benedicente, opera di Filippino. Di Masaccio è anche gran parte della scena a destra del san Pietro in cattedra, dai monaci carmelitani a Pietro, fino all'estremità. Teofilo si trova in trono entro una nicchia nella parete, attorniato da alcuni dignitari, mentre davanti a lui si sta svolgendo la scena della resurrezione. Il governatore è abbigliato come un imperatore bizantino, con scettro, sfera e calzari rossi. Il personaggio seduto di profilo accanto a lui, vestito di blu, sarebbe allora il cancelliere della repubblica di Firenze Coluccio Salutati.



9. "San Pietro risana gli infermi" di Masaccio.

Il testo evangelico ricorda come alcuni cittadini di Gerusalemme erano soliti portare i propri infermi nelle piazze, mettendoli su giacigli e barelle in posizione tale da venire almeno sfiorati dall'ombra di Pietro in passaggio. Tutti venivano guariti. La composizione è molto eloquente: san Pietro, seguito da San Giovanni, cammina per la strada e al passaggio della sua ombra guarisce un gruppo di infermi: due sono già in piedi che lo ringraziano (uno aveva il bastone, l'altro la caviglia fasciata), uno si sta alzando e un quarto, con le gambe deformate, è ancora accucciato a terra e guarda con trepidazione il santo. La figura col berretto rosso è stata riconosciuta come ritratto di Masolino. Sotto i marmi dell'antico altare era celata la parte all'estrema sinistra, con il proseguimento in prospettiva della via verso una chiesa con una bella colonna corinzia e un campanile. L'architettura continua nello sguancio della finestra con un ardito effetto ottico. Questa scena e la successiva ("**Distribuzione delle elemosine**") sono collegate da stringenti rapporti formali e di prospettiva, col taglio obliquo delle composizioni ambientate nelle strade di una città, verosimilmente Firenze (la scena originale ha luogo in Gerusalemme). Se il realistico paesaggio urbano era molto raro e singolare, ancora più innovativo era il moto verso lo spettatore suggerito dalla scena, ottenuto grazie all'uso della prospettiva. I personaggi sono individuati concretamente con pochi ma sufficienti tratti individuali, che evitano la caratterizzazione generica di Masolino. Il senso della dignità umana tipicamente rinascimentale permea anche la bruttezza, la povertà e l'infermità fisica, sublimandone la rappresentazione che evita qualsiasi compiacimento verso il grottesco.



10. "Distribuzione dei beni e morte di Anania" di Masaccio.

Masaccio si ispira sia a Giotto che a Donatello. Nei testi sacri gli eventi sono descritti immediatamente prima di quelli di "San Pietro risana gli infermi": i primi credenti cristiani si aiutavano reciprocamente, e chi aveva campi o case li vendeva mettendo i soldi del ricavato a disposizione di tutti, tramite le figure degli apostoli che li raccoglievano e distribuivano secondo le necessità. San Pietro e San Giovanni nell'affresco stanno infatti distribuendo monete ad alcuni bisognosi, tra cui una donna con un bambino in braccio, emblema stesso della Carità. L'uomo morto a terra, Anania, era stato punito perché aveva trattenuto per sé una parte del ricavato dalla vendita dei suoi terreni. Questo episodio, si può leggere come un richiamo alla solidarietà reciproca nella previsione dell'istituzione del catasto fiorentino. Inoltre, se la scena della guarigione ricordava come la Chiesa romana, fondata da Pietro, si occupasse di portare la guarigione e la salvezza ai fedeli, in questo affresco essa è personificata come distributrice di beni e punitrice dei malvagi. Anche questa scena, come quella simmetrica di "San Pietro risana gli infermi", si svolge tra edifici della strada di una città, verosimilmente Firenze (la scena originale ha luogo in Gerusalemme). La storia sacra veniva così attualizzata ed avvicinata al mondo dello spettatore. La scena è caratterizzata da una maturazione stilistica di Masaccio, che rende l'espressività delle figure più vigorosa, oltre a comporre più articolatamente lo sfondo, con volumi architettonici meno stereotipati. La disposizione delle figure risulta però più statica di quella di "San Pietro risana gli infermi" con la fuga in prospettiva bloccata dal circolo dei presenti e dall'alto edificio bianco sullo sfondo. I personaggi sono individuati concretamente con pochi ma sufficienti tratti individuali, che evitano la caratterizzazione generica di Masolino.



11. "Crocifissione di San Pietro e Disputa di San Pietro e San Paolo con Simon Mago" di Lippi.

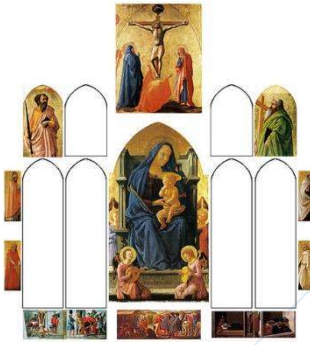
Fuori dalle mura della città, la quale si presume sia Roma, si vede a destra la disputa tra Simon Mago e i santi Pietro e Paolo davanti a Nerone. Ciò è dovuto alla sfida che Pietro propose al mago, di indovinare il suo pensiero alla presenza dell'imperatore; il gesto di condanna grave ed eloquente di quest'ultimo, con l'idolo pagano abbattuto ai suoi piedi, testimonia la sconfitta di Simone. A sinistra invece ha luogo la crocifissione del santo che sta per venire appeso a testa all'ingiù per il suo rifiuto di essere crocifisso come il Cristo. Il corpo del santo dimostra la straordinaria capacità di resa anatomica ormai acquisita all'epoca. La scena è ricca di ritratti. Il giovane col berretto all'estrema destra è l'autoritratto di Filippino. Il vecchio col berretto rosso nel gruppo vicino a San Pietro e Simon Mago è Antonio del Pollaiuolo. Il ragazzo che invece sta sotto l'arco e guarda verso lo spettatore è il ritratto di Sandro Botticelli, amico e maestro di Filippino. Filippino cercò di temperare il suo stile, adeguando la sua tavolozza alla cromia degli affreschi più antichi e mantenendo la solenne impostazione delle figure, per non rompere l'omogeneità dell'insieme. Nonostante ciò il suo stile appare oggi facilmente riconoscibile, poiché improntato a un chiaroscuro più maturo e dotato della linea di contorno che è tipica dello stile intellettualistico del Rinascimento dell'epoca e che è opposto alla pittura "di getto" fatta di veloci stesure di colore e luce di Masaccio.



12. "La liberazione di San Pietro" di Lippi.

Mostra San Pietro che viene liberato di prigione da un angelo, mentre la guardia dorme per intervento divino. L'impostazione riprende fedelmente quella della parete opposta dove si trova "San Pietro visitato da san Paolo", ambientato tutto sommato nello stesso carcere. Anche in questo caso l'architettura è connessa a quella della scena attigua. Nella figura di san Pietro di spalle, si vede lo sforzo di Filippino di adattarsi allo stile di Masaccio. Il santo è infatti avvolto dall'ampio mantello che "macchia" di colore la scena e dà al corpo un volume dilatato. Anche la mano, il piede e il volto hanno un disegno e un chiaroscuro semplificato, che si confanno alla pittura "di getto" masacesca. Riconoscibile come più tardo è però l'uso della linea di contorno. Per contrasto invece l'angelo appare molto più moderno, con la leggera veste e il volto bello e leggermente malinconico. La guardia, armata di spada, dorme in primo piano appoggiata ad un lungo bastone, con una posizione sciolta e morbida, impensabile per il primo Quattrocento. La scarcerazione miracolosa sottintende alla salvezza cristiana e forse aveva anche un significato politico, legato alla riconquistata autonomia di Firenze dopo la minaccia milanese di Galeazzo Maria Sforza.

PISA



“Polittico del Carmine di Pisa” di Masaccio, 1426, Pisa, Chiesa del Carmine.

Nel 1426 Masaccio è a Pisa per dipingere il polittico commissionatogli dal notaio Giuliano di Colino degli Scarsi da San Giusto, da porre nella cappella di famiglia nella Chiesa del Carmine. Il tipo di polittico risponde a un'esigenza simbolica tipica della figurazione medievale di derivazione bizantina; i personaggi sacri si mostrano al fedele, separati tra loro da ricche cornici che, nel complesso, configurano l'immagine della cattedrale, intesa come città celeste. La persistenza nel polittico masacesco di questo schema, con tutti gli elementi convenzionali ad esso collegati (il fondo oro, le aureole incise, i profili ogivali), deriva probabilmente da un'esigenza del committente; tuttavia questi caratteri sono annullati a livello concettuale da un impianto unitario, garantito dalla prospettiva e dalla luce, che proviene da un'unica fonte. In questo modo, anche l'oro che riveste gli sfondi diviene superficie luminosa che esalta le figure.



a. “Madonna col Bambino”.

La prospettiva è molto marcata, la Vergine è seduta sul trono con due angioletti che suonano il liuto. Gli angioletti sono costruiti appositamente per stare in primo piano. Sopra il gradino abbiamo la vergine seduta su un trono scorciato che intravediamo alle sue spalle. Il Bambino si porta le dita alla bocca e molto probabilmente sta mangiando dell'uva come nell'altro polittico. L'uva fa riferimento al vino, cioè al sangue, cioè alla passione di Cristo. Il pannello della Vergine è assolutamente tridimensionale.



b. “Crocifissione”.

L'opera è dipinta nella cimasa e rappresenta un passaggio importantissimo tra convenzioni gotiche e modi rinascimentali. Lo sfondo in oro richiama appunto un gusto della committenza legata al gotico. Designa anche un'assenza della tridimensionalità, anche se ciò è annullato dalla tridimensionalità delle figure. La composizione è scarna, basata su quattro figure: la Maddalena, di spalle e con le braccia sollevate, funge da elemento di ricordo. La luce irrompe dall'esterno, nitidamente direzionata e dunque, nonostante l'uniformità astratta del fondo, produce la percezione di uno spazio reale. Essa inonda violentemente i corpi, ne sottolinea la concretezza e l'intensità drammatica. Il colore, variato sui fondamentali del rosso e del blu su fondo oro, svolge una funzione espressiva, come dimostra la chioma di Maddalena, innaturalmente gialla, le cui ciocche sciolte risaltano sul manto scarlatto. Masaccio riprende la lezione di Giotto, da un lato nella semplificazione della forma, dall'altro nel riferimento alle figure delle dolenti nel **“Compianto su Cristo”** della Cappella degli Scrovegni, a Padova. Il realismo di Masaccio ha il culmine nella figura di Cristo, nella testa incassata sulle spalle, come di un corpo che cede al proprio peso; la figura è impostata secondo uno scorcio dal basso, ovvero in base al punto di vista dell'osservatore, per questo il Cristo è praticamente senza collo: il suo viso doveva essere ben visibile da sotto.

c. **“Sant'Andrea”.**

d. **“San Paolo”.**

e. **“Santo carmelitano”.**

f. **“Sant'Agostino”.**

g. **“San Girolamo”.**

h. **“Santo carmelitano”.**



i. "Martirio di San Pietro e di San Giovanni Battista".

In quest'opera sono presenti due momenti: la Crocifissione a testa in giù di San Pietro (a sinistra) e la decollazione di San Giovanni Battista (a destra), la quale è molto impressionante, poiché è frontalizzata. Coloro che si stanno accanendo su San Giovanni Battista, sono messi in prospettiva.



l. "Adorazione dei Magi".

La tavola ha uno sviluppo orizzontale che asseconda l'andamento lineare del corteo. Lo spazio per l'ambientazione, ridottissimo, è occupato da un paesaggio montuoso, reso spoglio dalla stagione invernale. Masaccio riesce a rappresentare la profondità delle montagne e il piano in terra battuta su cui la scena si svolge, segnandolo con le nitide ombre proiettate da uomini, animali e dalla povera capanna di paglia. Nella parte centrale dell'opera osserviamo i tre Magi, il più anziano inginocchiato di fronte al Bambino. I tre Magi sono vestiti in modo elegante, ma non si tratta di un'eleganza esagerata, ma un'eleganza più sobria. Il resto dei personaggi sono vestiti in modo più borghese. Il senso della prospettiva fa disporre i cavalli in modo molto naturale. A terra la gente fa sentire la sua pesantezza e la loro tridimensionalità gettando pesanti ombre sul terreno.



"Adorazione dei magi" di Gentile da Fabriano, 1423, Firenze, Galleria degli Uffizi.



m. "Storie di San Giuliano e di San Nicola".

A sinistra osserviamo Giuliano, l'ospitiere, mentre uccide i genitori addormentati, scambiandoli per sua moglie con un amante, entrambi sotto gli effetti di un maleficio del demonio. Nella parte centrale sinistra osserviamo Giuliano mentre si scusa con la moglie. Nella parte centrale destra invece vediamo Nicola mentre dona tre palle d'oro per la dote di tre giovani povere addormentate, nella parte destra dell'opera, insieme al padre (Leggenda Aurea). Queste sono storie incisive, scelte dalla committenza, che rappresentano i santi, i quali poi verranno rappresentati nel politico.

FIRENZE



"La Trinità" di Masaccio, 1426-1428, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella.

L'affresco raffigurante la Trinità pone entro una 'finta' cappella (architettura dipinta) la figura di Cristo in croce, sorretto da Dio Padre e affiancato da Maria e Giovanni. All'esterno, su un basamento che nasconde un sarcofago sottostante, sono inginocchiati i committenti, identificati in Berto di Bartolomeo e la moglie, monna Sandra. La cappella è introdotta da un arco a tutto sesto poggiante su colonne ioniche a fusto liscio; al di là dell'arco troviamo una volta a botte con lacunari, scorciata in prospettiva; sullo sfondo ritroviamo l'arco sorretto da due colonne. L'arco d'ingresso è inquadrato da una struttura architravata con paraste corinzie e una trabeazione superiore. I pennacchi ospitano i clipei, tratti dall'architettura celebrativa imperiale. Nel dipinto dominano tre colori: il rosso, il blu e il bianco, che simboleggiano la Trinità. Le figure sono disposte secondo il modello iconografico del 'Trono di Grazia': il Padre sorregge la croce del Figlio. La rappresentazione è una dei primi tentativi realistici di rappresentare la Trinità. Non esiste questo tema nei vangeli. L'affresco era stato cancellato, ma fu riportato alla luce solo nel 1800, con un restauro in chiave gotica. Masaccio elimina del tutto la gerarchia simbolica e abbatte il limite tra spazio reale e illusorio; afferma una nuova vicinanza con Dio: i committenti sono ritratti in modo realistico e hanno le stesse dimensioni delle figure divine, pur occupando un livello inferiore. Non solo: per effetto della deformazione prospettica, esse risultano addirittura proporzionalmente più grandi di quelle sacre, poste a maggiore distanza. Alla visione prospettica dal basso si sottraggono solo Cristo e Dio Padre. Al di sotto del gruppo sacro è posto un sarcofago, con i colori della terra e della polvere. La scritta recita 'IO FU GIÀ QUEL CHE VOI SIETE E QUEL CH'IO SON VOI ANCOR SARETE', ammonimento sulla caducità delle cose terrene. Lo scheletro allude ad Adamo, il cui peccato è stato riscattato da Cristo. Masaccio si ispira a Brunelleschi per realizzare il Cristo. L'opera di Masaccio fu la prima rappresentazione di tale iconografia su scala monumentale e la prima ad essere trattata con tanto realismo e con uno sfondo architettonico illusionistico.

IL RINASCIMENTO A PADOVA

In Italia settentrionale, Padova accoglie per prima la cultura umanistica. Centro culturale vivacissimo, dal 1222 la città era sede di una delle maggiori università europee e punto di riferimento per letterati e artisti.

Fin dal Trecento ha rappresentato un anello fondamentale per la diffusione dell'arte figurativa toscana nell'area padana, se si pensa alla permanenza di Giotto, che vi ha lasciato il suo capolavoro nella Cappella degli Scrovegni e un perduto ciclo di affreschi a tema astrologico nel Palazzo della Ragione, riferimenti fondamentali per le generazioni successive di pittori.

L'orientamento culturale di Padova, poi, si era precisato in senso protoumanistico nel corso del Trecento, con la presenza in città di **Francesco Petrarca** e degli intellettuali riuniti intorno a lui; inoltre, la Signoria dei Carraresi aveva introdotto uno specifico interesse per l'antichità romano-imperiale, ad affermare l'origine romana della città e la sua autonomia culturale della 'bizantina' Venezia.

A esercitare un fascino particolare era lo studio e la decifrazione delle iscrizioni epigrafiche, che stimolarono una vera e propria specializzazione tra i dotti e i collezionisti. Il collezionismo di antichità era favorito anche dall'elevato numero di oggetti greci e romani che giungevano dalle rotte adriatiche.

Così, personalità diverse di studiosi, artisti o viaggiatori hanno sviluppato fruttuose relazioni culturali basate sul comune interesse per l'antico, raccogliendo epigrafi, monete, manoscritti latini, sculture e frammenti architettonici.

Di centrale importanza per comprendere l'identità culturale di Padova è poi lo specifico orientamento dell'università, in cui prevaleva una cultura laica e logica, attenta allo studio del mondo naturale e all'approccio filologico nell'analisi dei testi, e in cui si sviluppò una delle principali correnti di pensiero aristotelico.

Benché venga conquistata da Veneziani nel 1405, Padova mantiene una decisa autonomia culturale e, nei decenni successivi, si afferma come un polo della tradizione toscana nel nord Italia. In città giunsero anche numerosi artisti provenienti da altre regioni dell'Italia e dell'Europa orientale, richiamati dalla sua nomea di città vivace e 'moderna'.

FRANCESCO SQUARCIONE

La principale bottega pittorica operante a Padova è quella di **Francesco Squarcione** (Padova, **1397-1468**). Di lui restano pochissime opere, due soltanto attribuite con certezza (la **"Madonna col Bambino"** e il **"Polittico De Lazara"**). Esercitò una straordinaria influenza sui suoi discepoli, tra questi Andrea Mantegna. La sua bottega, dal carattere eterogeneo ed eclettico, testimonia in modo esemplare la professione dell'artista nella prima metà del secolo. Squarcione presenta tutti i caratteri di una fase di transizione tra due epoche: egli è ancora profondamente immerso nella cultura tardogotica, con una percezione dello spazio sostanzialmente intuitiva e un grande ruolo attribuito alla linea; tuttavia, risenti immediatamente della presenza di Donatello, giunto a Padova nel 1443, al punto da accentuare il plasticismo e la tensione espressiva delle sue figure.

PADOVA



"Polittico de Lazara" di Francesco Squarcione, 1449-1452, Padova, Museo Civico. Lo scomparto centrale del polittico mostra San Girolamo nello studio, con ai lati (da sinistra) i santi Lucia, Giovanni Battista, Antonio Abate e Giustina. La matrice dell'opera è tardogotica, con il ricorso al fondo in oro punzonato, le anatomie longilinee e sinuose, le diverse proporzioni dei personaggi e il gusto per la linea ondeggiante dei panneggi, ma vi si leggono alcuni primi influssi della scultura di Donatello, attivo proprio in quegli anni a Padova.



"Madonna col Bambino" di Francesco Squarcione, 1445 circa, Berlino, Staatliche Museen.

Quest'opera è esemplare della produzione dell'artista, e vi si leggono perfettamente quegli input stilistici che trasmise ai numerosi allievi della sua bottega padovana. L'enfasi prospettica e la linea netta, intesa quale elemento generatore della forma, derivano dalla lezione di Donatello.

"Madonna con il Bambino (Madonna Pazzi)" di Donatello, 1422 circa, Berlino, Staatliche Museen.



ANDREA MANTEGNA

Andrea Mantegna (Padova, 1431 – Mantova, 1506) è il più importante tra gli allievi di Francesco Squarcione. Di umile estrazione, viene adottato dal maestro nel 1441 e presso la sua bottega rimane fino al 1448. Appena diciassettenne, Andrea realizza la sua prima opera indipendente, la perduta Pala d'altare per la Chiesa di Santa Sofia a Padova, e, pochi mesi dopo, si impegna nella decorazione della **"Cappella Ovetari"**, nella Chiesa degli Eremitani. Dal 1460 Andrea Mantegna è a Mantova come pittore di corte, e qui vi trascorrerà il resto della sua vita. L'artista lavorerà per tre generazioni della famiglia Gonzaga: Ludovico III, Federico e Francesco II, i quali gli affidarono ruoli importanti.

MANTOVA



"La Camera degli Sposi" di Andrea Mantegna, 1465-1474, Mantova, Palazzo Ducale.

Nel Palazzo Ducale, ex Castello di San Giorgio, sede dei Gonzaga Mantegna fu incaricato di affrescare quella che diventerà la futura 'Camera picta', cioè 'camera dipinta', chiamata successivamente anche 'Camera degli sposi'. Essa rappresenta l'opera magistrale di Mantegna. Il piccolo ambiente, posto nella torre nord del Castello di San Giorgio, aveva funzioni di rappresentanza e per questo motivo Ludovico ne commissionò la decorazione con soggetti celebrativi della casata, dei suoi valori ideologici e delle virtù di governo. La sala consiste in un ambiente quasi cubico, sormontato da una volta ribassata a padiglione. Mantegna dipinge le pareti e il soffitto in modo da simulare una loggia sostenuta da pilastri, aperta sul paesaggio esterno. La volta viene suddivisa in vele in cui campeggiano emblemi dei Gonzaga, ritratti di imperatori romani entro ghirlande e figure mitologiche a monocromo; al centro, un oculo apre l'ambiente verso il cielo, in un audace scorcio prospettico. Due pareti sono nascoste da finti tendaggi di broccato, le altre mostrano due momenti della vita dei Gonzaga, rivelati da tendaggi scostati: una scena di corte comprendente l'intera famiglia con il seguito e l'incontro tra il marchese Ludovico e il figlio, il cardinale Francesco. Utilizzando addobbi che richiamano le cerimonie di corte, Mantegna studia per la 'camera' artifici ottici e prospettici che dilatano percettivamente lo spazio. In primo luogo, egli scandisce le superfici con paraste che introducono al finto loggiato sul quale si svolgono le scene. Inoltre, l'intera decorazione è concepita in perfetta unità con l'architettura: in questa sapiente finzione scenica, Mantegna sfrutta gli elementi funzionali della stanza, come porte, finestre e caminetto, integrandoli all'affresco. Nella parte alta della stanza notiamo decorazioni con motivi a treccia, a palmetta e a spirale. Anche la luce è studiata in modo da accentuare la coincidenza tra ambiente reale e immaginato: a partire dall'oculo al centro del soffitto, la luce sembra inondare la stanza in una calcolatissima gradazione chiaroscurale, lasciando in penombra le due pareti con le



tende abbassate. Proprio l'oculo centrale mostra il livello raggiunto dalla sperimentazione prospettica di Mantegna: si osservino gli scorci della balaustra ad anelli marmorei, dai quali sporgono putti giocosi, il bastone che sorregge il vaso d'aranci e i volti delle serve affacciate. Quest'oculo simula quello del Pantheon. L'opera testimonia la tendenza illusionistica della pittura tardo quattrocentesca. La scena di corte con la famiglia Gonzaga è incentrata sul gesto del segretario ducale colto nell'atto di consegnare una lettera al Signore, forse l'annuncio dell'investitura a cardinale del secondogenito Francesco. Si tratta di un evento fondamentale nella storia della signoria dei Gonzaga, che trovava

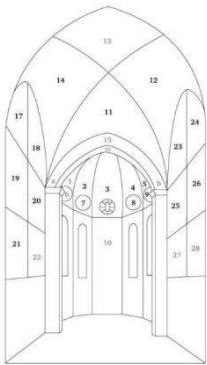
così un riconoscimento politico da parte del papa. Il secondo episodio riguarda l'incontro di Ludovico con il figlio durante il viaggio verso Milano. Nello spazio immaginario della sala, la vita della corte quattrocentesca è nobilitata dalla sua identificazione con il passato e da questo acquisisce legittimità storica e continuità ideologica. Tale è il significato, ad esempio, dei busti di imperatori sulla volta o dei soggetti mitologici incentrati sul tema dell'immortalità. Accanto ad episodi di vita familiare emergono particolari legati al tema coniugale. Come simboli nuziali notiamo, ad esempio, il pavone, il vaso di aranci e i putti che si sporgono dall'oculo. Andrea Mantegna dipinge anche una targa sorretta da putti, che riporta l'anno della creazione dell'opera: 1474.



“Pala della Vittoria” di Andrea Mantegna ,1496, Parigi, Museo del Louvre.

Quest’opera celebra la vittoria ottenuta dai Gonzaga sulla battaglia di Fornovo nel 1495 durante le Guerre d'Italia. La Pala illustra da un lato l’omaggio di Francesco Gonzaga alla Vergine, dall’altro la fede cristiana. La Madonna col Bambino in grembo si trova su un alto trono decorato. La base del trono poggia su un basamento circolare con bassorilievi di varie storie della Genesi. Sulla spalliera del trono, finemente intarsiata, notiamo un grande disco solare, decorato con intrecci e perle vitree. Maria e il Bambino sono rivolti verso Francesco Gonzaga, inginocchiato sopra lo zoccolo del basamento, per ringraziarla della vittoria ottenuta dalla battaglia. Sul lato opposto a Francesco troviamo san Giovannino, con la croce in mano e sua madre santa Elisabetta, protettrice di Isabella d’Este, moglie di Francesco. In piedi stanno due santi per lato: in prima fila, ai lati della Vergine, troviamo san Michele Arcangelo, con la spada, e san Giorgio, con la lancia spezzata; in secondo piano s’intravedono sant’Andrea, con un lungo bastone con la Croce, e Longino, il centurione romano che avrebbe portato a Mantova la reliquia del sangue di Cristo. L’ambientazione della scena è un’abside composta da un pergolato di foglie, fiori e frutta, dove spuntano diversi uccelli e con un’intelaiatura lignea ben visibile nella ghiera decorata, con un raccordo a forma di conchiglia, a cui sono appesi dei fili di perle di corallo e cristallo di rocca e un grande pezzo di corallo rosso, che simboleggia la Passione.

PADOVA



CAPPELLA OVETARI, Chiesa degli Eremitani, Padova.

La cappella Ovetari si trova nel braccio destro del transetto della chiesa degli Eremitani a Padova. È celebre per ospitare un ciclo di affreschi di Andrea Mantegna e altri, dipinto tra il 1448 e il 1457. Opera chiave del Rinascimento padovano, il ciclo è anche una delle vittime più illustri nel patrimonio artistico italiano durante la seconda guerra mondiale: venne infatti bombardata l'11 marzo 1944, distruggendo completamente gli affreschi (si salvarono solo due scene staccate in precedenza e pochi frammenti). Oggi è comunque possibile farsene un'idea mediante foto d'epoca, in bianco e nero, e tramite alcuni frammenti sparsi che sono stati ricomposti in occasione di un capillare restauro concluso nel 2006. La cappella è composta da un vano di accesso a base rettangolare coperto da una volta a crociera, dove si innesta un'abside pentagonale introdotta da un arco, dove si trovano un'apertura circolare e quattro alte finestre che garantiscono l'illuminazione. La cappella era dedicata ai santi Giacomo e Cristoforo, con le due pareti laterali dedicate alle storie di ciascuno dei due santi, composte da sei episodi disposti su tre registri sovrapposti: registro inferiore, mediano e superiore, quest'ultimo composto da una lunetta a tutto tondo. Nonostante la molteplicità delle maestranze attive nel cantiere, non sempre chiaramente distinguibili, lo schema compositivo dell'intero ciclo viene riferito a Mantegna, che ideò probabilmente il sistema unitario di cornici architettoniche. Le storie raffigurate dipendevano dalla Leggenda aurea.

- La parete nord (lato sinistro guardando l'altare) era interamente dipinta da Mantegna, dedicata alle **“Storie di San Giacomo”** e comprendeva:

23. **“Vocazione dei santi Giacomo e Giovanni”** di Andrea Mantegna;
24. **“Predica di san Giacomo”** di Andrea Mantegna;
25. **“San Giacomo battezza Ermogene”** di Andrea Mantegna;
26. **“Giudizio di san Giacomo”** di Andrea Mantegna;
27. **“Miracolo di san Giacomo”** di Andrea Mantegna;
28. **“Martirio di san Giacomo”** di Andrea Mantegna.

- La parete sud (lato destro guardando l'altare) comprende le **“Storie di San Cristoforo”**:

17. **“Congedo di san Cristoforo dal re”** di Ansuino da Forlì;
18. **“San Cristoforo e il re dei demoni”** di Ansuino da Forlì;
19. **“San Cristoforo traghetta Gesù Bambino”** di Bono da Ferrara;
20. **“Predica di san Cristoforo”** di Ansuino da Forlì;
21. **“Martirio di san Cristoforo”** di Andrea Mantegna;
22. **“Trasporto del corpo decapitato di san Cristoforo”** di Andrea Mantegna.



Sulla parete centrale, dove si apre la finestrella, si trova una rappresentazione dell'“**Assunzione della Vergine**” (10.) di Mantegna. All'epoca degli affreschi agli Eremitani Mantegna dipingeva già con una precisa applicazione della prospettiva unita ad una rigorosa ricerca antiquaria, ben più profonda di quella del suo maestro Squaricone. La decorazione ad affresco, che si protrasse per quasi un decennio, mette in luce, nel caso di Mantegna, il progressivo affinamento del suo linguaggio. Tra le innovazioni di questi primi affreschi ci sono anche l'uso di scorci vertiginosi, la ricchezza di figure. La tecnica si evolve gradualmente da un tratto duro e, in alcuni passaggi, delicato, a un tratteggio più denso e chiaroscurato, che dà alle figure la consistenza dei marmi e le pietre dure. Ciò, assieme all'impostazione monumentale "all'antica", contribuisce a dare alle figure umane una certa rigidità, che le faceva apparire come statue. Tutte le storie di San Giacomo e di San Cristoforo, sono ambientate in contesti urbani, in cui edifici contemporanei si confrontano con architetture antiche e rovine, ricostruite con grande cura documentaria; la citazione archeologica estesa anche ai costumi, alle armature, agli oggetti, alle iscrizioni, intesi non tanto come complemento decorativo, ma come mezzo per storicizzare gli eventi narrati.



21. “**Martirio di San Cristoforo**” di Andrea Mantegna, 1457-1459, Padova, Chiesa degli Eremitani, cappella Ovetari.

In questo affresco, uno degli ultimi ad essere realizzato, gli studi prospettici di Mantegna giungono a un risultato di sorprendente illusionismo. L'impianto compositivo è più arioso, anche grazie al fatto che l'affresco si trova nel registro inferiore, consentendo un punto di vista centrale. L'artista qui rinuncia allo schema adottato per dividere le altre scene del ciclo e simula una loggia che 'svuota' la parete. Una colonna centrale delimita lo spazio rappresentato da quello reale; essa, inoltre, funge da riferimento visivo per lo spettatore, il cui sguardo segue la griglia prospettica del pergolato ed entra in profondità, ad osservare le scene: a sinistra il momento in cui le frecce scagliate contro San Cristoforo deviano miracolosamente colpendo gli occhi del re che lo aveva condannato; a destra il trasporto del corpo del santo, rappresentato in monumentale scorcio. L'edificio centrale è percorso da un fregio con tritoni e, in basso, da un rilievo derivato dai modelli funerari, come si deduce dalla presenza delle due coppie di busti. L'artista, inoltre, attenua la tensione delle scene precedenti, a favore di un generale equilibrio compositivo e di una maggiore morbidezza dei tratti.

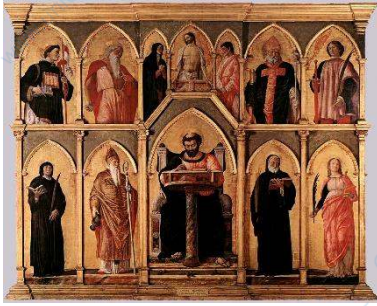
Progetto Mantegna: La Cappella Ovetari è stata distrutta da un bombardamento aereo nel 1944, da cui si sono salvati solo alcuni frammenti degli affreschi e due scene. Pochi mesi prima ne era stato compiuto un rilievo fotografico completo, che consente di conoscere il ciclo nella sua interezza. Dopo un accurato restauro supportato da strumenti informatici e finalizzato al riposizionamento dei frammenti nella collocazione originaria, la Cappella è stata riaperta nel 2006.

SOTTO IL 10. “**Pala Ovetari**” di Nicolò Pizzolo, 1448-1449, Padova, Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari.

Si tratta di una Pala in terracotta rivestita in bronzo che, sebbene molto danneggiata, esiste ancora e si trova tutt'oggi nella cappella. Si tratta di una Sacra conversazione a bassorilievo, che riprende da vicino lo schema compositivo dell'altare del Santo di Donatello.

“**Miracolo del neonato (predella dell'altare del Santo)**” di Donatello, 1446-1450, Padova, Chiesa di Sant'Antonio, rilievo in bronzo.





“Polittico di Santa Giustina” di Andrea Mantegna, 1453-1454, Milano, Pinacoteca di Brera.

Il Polittico è composto da dodici scomparti organizzati su due registri. Perduta è la cornice lignea originale, la quale doveva essere stata disegnata dall'artista stesso e doveva raccordare unitariamente i vari pannelli. Nella Pala si trovano fusi elementi arcaici, come il fondo in oro e le diverse proporzioni tra le figure, ed elementi innovativi come l'unificazione spaziale prospettica nel gradino in marmi policromi che fa da base ai santi del registro inferiore e la veduta scorciata dal basso dei personaggi del registro superiore, estremamente solidi e monumentali,

che con la cornice originale dovevano dare l'idea di affacciarsi da una loggia ad arcate, posta in alto rispetto al punto di vista dello spettatore. Le figure hanno contorni nitidi, evidenziati dalla brillantezza quasi metallica dei colori. La scelta dei santi è strettamente legata alla storia dell'ordine benedettino e a quell'abbazia, in particolare alle leggende sul culto delle reliquie presenti fin dalle origini nel monastero. Nella fascia inferiore, la figura centrale è quella di san Luca evangelista, seduto su uno scranno marmoreo che sembra un trono e concentrato nella scrittura del Vangelo, che è appoggiato su un piano ligneo inclinato. Da sinistra verso destra riconosciamo santa Scolastica, san Prosdocimo, san Benedetto da Norcia, santa Giustina. Nella fascia superiore, al centro troviamo la Pietà con Maria e san Giovanni. La Pietà è affiancata da quattro santi: da sinistra troviamo san Daniele diacono, san Girolamo, sant'Agostino o san Massimo e san Sebastiano.

VERONA



“Pala di San Zeno” di Andrea Mantegna, 1456-1459, Verona, Chiesa di San Zeno.

Questa è l'opera che segna il definitivo passaggio di Mantegna alla maturità artistica. Commissionato a Mantegna da Gregorio Correr, esponente della curia pontificia, nel 1797 venne portata in Francia come bottino di guerra e smembrata; nel 1815, grazie agli accordi seguiti al Congresso di Vienna, venne restituita all'Italia solo la tavola principale. Per quest'opera venne scelta una soluzione spaziale e innovativa, applicata a un modello iconografico tradizionale. L'impianto compositivo deriva dal trittico gotico. Mantegna mantiene la tripartizione, ma sfrutta il modello per simulare una loggia quadrata, sviluppata in profondità attraverso la rappresentazione prospettica, al cui interno sono poste le figure sacre. Lo spazio risulta così unificato attraverso l'artificio grafico: l'architettura si apre verso lo spettatore e prosegue illusionisticamente verso il fondo, lasciando

intravedere, oltre il limite della loggia, un cielo e un giardino, simbolo di Maria. La cornice a rilievo è modellata in forma di colonnato classico, con trabeazione e timpano centinato in sostituzione delle cuspidi gotiche; essa viene ripresa nell'architettura dipinta, fungendo da elemento di mediazione tra lo spazio della pittura e quello reale della chiesa: la costruzione prospettica, anzi, fa della pala il punto di convergenza dell'intera zona absidale, il luogo in cui spontaneamente convergono gli sguardi. La Vergine è seduta su un trono ispirato a un sarcofago antico, simbolo della morte e della resurrezione del Figlio. Otto santi, scalati in profondità, si mostrano solenni e statuari, con volumi quasi incisi dalla linea e sbalzati dalla luce. Mantegna si è occupato anche della collocazione della Pala sull'altare, facendo aprire una finestra a destra del presbiterio allo scopo di far coincidere la luce naturale con quella simulata nel dipinto. La loggia, nelle decorazioni scultoree e nel rigoroso impianto geometrico, richiama un tempio pagano. Sul fregio e sui pilastri si succedono rilievi a tema funerario o onorario, tra cui i putti reggihirlande a monocromo, che risaltano sulle screzature policrome del marmo. Festoni coloratissimi si inseriscono tra le semicolonne della cornice e i pilastri dipinti accentuando un'illusoria profondità.

3. L'UMANESIMO IN PITTURA (PARTE 1)

Gli artisti di questo periodo affondano le loro radici nella tradizione gotica, ma sono affascinati dalle ricerche prospettiche, sperimentano la rappresentazione della luce e dei suoi effetti sui corpi, si misurano con lo studio dell'antico.

La prospettiva come visione pittorica è una divisione spaziale di superfici regolari, un convergere di linee verso il fuoco prospettico che organizza ogni forma "sul filo raso dei piani". Masaccio utilizzò la prospettiva non come arte ma come mezzo scientifico (corrente formale). Dopo di lui vi fu una serie di pittori che, nella stessa Firenze, troppo innamorati dello spazio e troppo innamorati del colore, capirono che la prospettiva era l'unica via per esprimere pittoricamente forma e colore (corrente prospettica). Essi sono **Paolo Uccello**, **Andrea del Castagno** e **Domenico Veneziano** e, con la loro "pittura di luce", costituiscono il fondamento alla concezione artistica di **Piero della Francesca**.

La prospettiva diventa una tendenza architettonica nella pittura, ne determina la forma entro la nettezza di contorni sintetici; questi ultimi sono lontani dall'essere semplici linee, poiché sono limite di superfici accostate, suggeriscono volumi regolari per percepire i quali lo spettatore deve essere sempre posto di fronte all'asse della composizione. Il colore così steso su quelle superfici, non interrotto da linee, ci dà la "frontalità scorciata delle cose".

Piero della Francesca offrì una soluzione universale al problema della lingua figurativa e, l'immagine del nuovo tipo di artista intellettuale. In questo senso l'arte di Bramante e di Raffaello, inaugurata a Roma nel primo decennio del Cinquecento. È evidente che di fronte alla carica dissacrante del realismo di un Donatello o di un Masaccio, Piero porta avanti, con il mezzo della prospettiva brunelleschiana, un'operazione inversa di restaurazione sacrale.

LEON BATTISTA ALBERTI

Leon Battista Alberti (1404-1472) nacque a Genova da una famiglia fiorentina in esilio e poté vedere Firenze solo nel 1428. Studiò nelle università di Padova e Bologna, occupandosi in particolare di giurisprudenza. Ma problemi di natura familiare lo indussero a intraprendere la carriera ecclesiastica. Alberti fu il maggior teorico dell'architettura del Rinascimento. Il suo ambito privilegiato è l'architettura e si concentra sulla committenza alto-borghese e aristocratica delle corti. La formazione artistica di Alberti avviene attraverso lo studio dei monumenti romani, finalizzato anche al loro restauro. Molto importanti da ricordare sono i suoi trattati come il **"De Pictura"** del 1435, dedicato a Brunelleschi. In questo trattato per la prima volta viene data una definizione teorica della prospettiva lineare centrica. In seguito Alberti scrisse il **"De Statua"** del 1464, ovvero il breve trattato che prende in considerazione la scultura. Esso rese Alberti molto ricercato presso le corti del Quattrocento. Infine Alberti scrisse anche un trattato che prendeva in considerazione l'architettura, ovvero il **"De re aedificatoria"**, in cui l'autore fissa le regole della progettazione e delinea una nuova concezione dell'architettura come attività intellettuale, dunque non più vincolata alla tradizionale pratica di cantiere. Dopo essere stato a Firenze, a Bologna e a Ferrara, ottenne nel 1432 l'ufficio di abbreviatore apostolico a Roma. Nel 1441 Alberti aveva promosso a Firenze un pubblico concorso di poesia italiana, il cosiddetto "certame coronario", ed egli stesso partecipò alla gara, presentando un dialogo sull'amicizia, il quale diventò poi il quarto libro del trattato **"Della famiglia"**.

RIMINI



"Autoritratto" di Leon Battista Alberti, 1436.

Si tratta di una placchetta e ricorda molto la medaglia di Pisanello. Essa mostra il capo dell'artista di profilo, con la scritta sul bordo che recita 'LEO BAPTISTA' e 'ALBERTUS'. Sull'altro lato della medaglietta è raffigurata un'allegoria più complessa: un occhio alato al centro, che deriva dall'iconografia dell'occhio di Horus, sotto troviamo sette fiammelle e l'iscrizione 'QUID TUM' (allora dunque). Una ghirlanda d'alloro incornicia il tutto e sul bordo troviamo la scritta 'OPUS MATTHAEI PASTII VERONENSIS' (opera di Matteo de' Pasti veronese).



"Tempio malatestiano" di Leon Battista Alberti, 1450, Rimini.

Sigismondo Pandolfo Malatesta, Signore di Rimini, fece realizzare una cappella funeraria all'interno della chiesa gotica di San Francesco. Successivamente egli decise di trasformare la chiesa in un vero e proprio mausoleo per sé, per la propria famiglia e per la corte, e ne affidò nel 1447 il progetto a Leon Battista Alberti. L'opera è rimasta incompiuta a causa della morte del committente avvenuta nel 1468. Il progetto originale comprendeva una grande cupola sulla cima della chiesa e fortunatamente la possiamo ammirare nella medaglia fatta per celebrare l'innalzamento del tempio. Molti artisti intervengono per decorare l'interno della



chiesa, e tra questi anche **Piero della Francesca**. Alberti sceglie di mantenere integralmente le strutture della chiesa esistente e di rivestirla con un involucro marmoreo. Nei fianchi, il ritmo solenne degli archi è del tutto indipendente da quello delle bifore gotiche retrostanti; queste vengono lasciate intatte per garantire l'illuminazione interna, ma la loro posizione irregolare evidenzia la scelta da parte di Alberti di non integrare il nuovo progetto alla vecchia costruzione. Evidenti sono i riferimenti all'architettura romana. Come gli antichi templi, la chiesa poggia su un alto basamento che la isola rispetto allo spazio circostante. Una cornice

orizzontale percorre l'intero edificio, unificando i quattro lati e separando la facciata in due ordini; quello superiore, rimasto incompiuto, prevedeva che alle semicolonne, in basso, corrispondessero in alto le lesene, come nel canone antico. Alberti aveva immaginato alla sommità della facciata un frontone arcuato, per sottolineare visivamente la cupola emisferica prevista nella parte terminale dell'edificio. La sistemazione dell'interno ha riguardato l'apertura di alcune cappelle laterali e la decorazione scultorea. L'atmosfera dell'insieme è lontana dal classicismo, ancora legata ad una sensibilità di stampo cortese. Il programma iconografico è interamente riferito a soggetti profani e riguarda soprattutto i pilastri che inquadrano le cappelle.

FIRENZE



“Facciata di Santa Maria Novella” di Leon Battista Alberti, 1456-1470, Firenze.

I lavori di rivestimento della facciata della chiesa domenicana di Santa Maria Novella erano stati interrotti dal 1365 al 1456, quando il ricco mercante fiorentino Giovanni Rucellai ne affidò il completamento ad Alberti, che lo concluse nel 1470. Alberti si trova nuovamente di fronte al tema progettuale del rapporto con gli elementi preesistenti, rappresentati in basso dalle aperture dei portali e dalle arche tombali a sesto acuto e, in alto, dal rosone. Inoltre, le decorazioni a tarsie bicrome in marmo bianco e verde individuano un ritmo continuo di tipo gotico.

Utilizzando il motivo romanico e fiorentino delle tarsie marmoree, Alberti adotta una logica compositiva di tipo classico. Applica un sistema di moduli e sottomoduli riferiti al quadrato. La stessa facciata presenta un'esatta corrispondenza di misure tra base e altezza, risultando, dunque, a sua volta inscritta in un quadrato. Importante è la fascia orizzontale intermedia, che divide la parte inferiore vecchia da quella superiore nuova. Il motivo delle semicolonne che si sviluppano a tutta altezza fino al cornicione di coronamento deriva dall'**Arco di Traiano**. Nella parte superiore della facciata Alberti compie una rivisitazione delle forme del tempio pagano: le quattro lesene bicrome che sorreggono una trabeazione con timpano, richiamano un pronaos tetrastilo. Due volute fungono da ulteriore elemento di raccordo tra la parte superiore e quella inferiore e, nel contempo, nascondono gli spioventi della navata centrale.

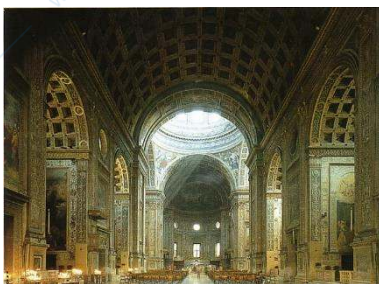


“Palazzo Rucellai” di Leon Battista Alberti, 1450-1460, via della vigna nuova.

Commissionato nel 1447, in questo edificio si trovano espressi i principi enunciati nel *“De re aedificatoria”*, relativamente alla ripresa della norma classica e ai rapporti di proporzione tra le parti. La facciata è scandita da un'intelaiatura geometrica regolare costituita da linee orizzontali e verticali, cioè le cornici marcapiano e le lesene che inquadrano bifore a tutto sesto. Il bugnato è levigato e le stesse lesene non sporgono dal piano di facciata; questi 'segni' compongono, quindi, un disegno di riferimento entro il quale l'architetto ha definito i rapporti di misura. Il riferimento alla norma classica viene dichiarato attraverso la sovrapposizione canonica degli ordini architettonici applicata alle lesene: infatti, nell'edificio

si sovrappongono diversi stili; il tuscanico al primo strato, lo ionico al secondo strato e il corinzio al terzo strato. Inoltre, motivi classici sono riportati nei portali architravati e un rivestimento ad opus reticolatum sul basamento dell'edificio; lo stile sarebbe un'imitazione dell'architettura romana.

MANTOVA



“Chiesa di Sant'Andrea” di Leon Battista Alberti, 1470 circa, Mantova.

La ristrutturazione della chiesa benedettina di Sant'Andrea venne affidata prima ad Antonio Manetti e successivamente ad Alberti. Significativamente, nel progetto di Alberti l'ingresso viene ruotato rispetto all'impianto originale e allineato alla strada principale di attraversamento della città. L'architetto muore nel 1472, appena conclusa la demolizione della chiesa conventuale; i lavori vengono interamente seguiti da Luca Fancelli. Del complesso gotico restano il campanile e un lato del chiostro. Il nuovo edificio presenta uno schema basilicale a croce latina: una navata unica è affiancata da cappelle rettangolari e conclusa da un breve transetto, in corrispondenza al quale si innalza la cupola. Le cappelle sono alternativamente introdotte da ampi archi a tutta altezza, inquadrati da paraste nell'ordine classico, o da più bassi portali architravati, creando un grandioso ritmo tra superfici piane e zone d'ombra. La navata centrale è sormontata da volte a botte cassettonate. Il pronaos rappresenta uno spazio di filtro tra esterno e spazio basilicale, e anticipa alcuni motivi dell'interno, come l'arco inquadrato da paraste corinzie su alti plinti e affiancato da setti murari tripartiti orizzontalmente. Un arco sovrapposto al frontone di coronamento esalta il motivo principale della facciata, ma svolge anche la funzione di illuminare l'interno.

FILIPPO LIPPI

Il frate carmelitano **Filippo Lippi (1406-1496)** crebbe nel Convento del Carmine, dove, tra il 1424 e il 1427, poté seguire da vicino la decorazione ad affresco della Cappella Brancacci. Questo contatto quotidiano si rivelò importantissimo per l'artista, che divenne uno dei principali artefici della diffusione del linguaggio rinascimentale, a partire dagli anni Trenta del secolo. Intorno al 1432 l'artista si trova a Padova, venendo a contatto con i pittori veneti, dai quali apprese una particolare sensibilità per il colore, di cui si fece tramite presso la cultura fiorentina.

FIRENZE



“Madonna Trivulzio” di Filippo Lippi, 1432, Milano, Castello Sforzesco.

L'opera inizialmente era destinata alla chiesa fiorentina del Carmine, fu forse commissionata dalla confraternita di Sant'Alberto, che si dedicava alla cura dei fanciulli. In quest'opera si riconosce la lezione di Masaccio grazie alla funzione costruttiva affidata alla luce, nella solidità delle figure e nella monumentalità dell'impianto. Nell'opera matura, Lippi lascia uno spazio sempre più ampio a caratteri derivati dall'Angelico e dalla pittura fiamminga:

il naturalismo dolce, i colori tersi, il dinamismo che anima le figure senza privarle della loro delicatezza. Questo carattere viene reso, innanzitutto, attraverso la mobilità della luce e la cura delle ambientazioni, con i loro dettagli e le preziosità materiche, ma anche da un uso particolarissimo della linea. Lippi, infatti, è un eccellente disegnatore e il suo segno fluido rappresenterà uno dei caratteri distintivi della pittura fiorentina della seconda metà del secolo. La forma inusuale della pala fa pensare che fosse stata dipinta in sostituzione di un dossale duecentesco. Quest'opera potrebbe essere la prima Madonna quattrocentesca ambientata su un fondo azzurro anziché oro. La tavola mostra una Madonna dell'Umiltà, cioè una Madonna seduta in terra col Bambino, circondata da sei angeli "apteri" (senza ali) e privi di aureola e da tre santi carmelitani con aureola: a sinistra Angela di Boemia, a destra Angelo di Licata con il coltello in testa e Alberto di Sicilia con il giglio in mano.



“Pala Barbadori” di Filippo Lippi, 1436-1439 circa, Parigi, Musée du Louvre.

In quest'opera vediamo San Frediano e Sant'Agostino in primo piano davanti alla Vergine e alcuni angeli alati. L'autore gioca con la luce in modo simbolico e strutturato; i panneggi sono materici e tridimensionali; gli elementi marmorei ricordano un certo repertorio proveniente dalla romanità classica. Il committente fu Gherardo di Bartolomeo Barbadori, il quale fece costruire una cappella in Santo Spirito a Firenze, dedicata a San Frediano. La cappella viene costruita nel 1433. Il Barbadori era morto senza figli, dunque incaricò della costruzione i capitani di Orsanmichele e la pala venne così commissionata a Lippi. Le soppressioni napoleoniche determinarono il definitivo trasferimento in Francia

dell'opera. Il vano quadrato risulta essere già moderno. Secondo la tradizione San Frediano giunse dall'Irlanda in Italia dapprima come pellegrino, poi come eremita. San Frediano, stabilito nei pressi di Lucca, raccolse presto attorno a sé chierici e sacerdoti, con l'aiuto dei quali eresse la chiesa dei Santi Martino e Vincenzo, che oggi porta il suo nome. Eletto vescovo, il suo miracolo più celebre, che cementò il legame con la città, fu quello della deviazione del corso del Serchio e della conseguente bonifica della campagna lucchese: secondo la leggenda, Frediano tracciò con un rastrello il nuovo corso del fiume, sul quale, per via prodigiosa, si incanalarono immediatamente le acque. La fama di San Frediano e, in particolare, del miracolo del Serchio, gli valsero una venerazione molto intensa. Nel pieno Medioevo il culto fu promosso in particolare dalle congregazioni canonicali facenti capo alla basilica a lui intitolata nella città di Lucca. La devozione radicata nella vita religiosa lucchese è testimoniata dalle numerose chiese a lui intitolate nell'ambito dell'antica diocesi, e trova espressione nella festa celebrata in città il 18 novembre, a memoria di una traslazione del corpo nella basilica di San Frediano.

BEATO ANGELICO

Beato Angelico (1390-1455 circa) fu tra i pittori che per primi recepirono le novità introdotte da Masaccio e Donatello. La sua formazione avvenne a Firenze, dove fece il suo esordio come miniaturista. Nel 1418, quando già era conosciuto come pittore, prese i voti nel convento domenicano di Fiesole con il nome fra' Giovanni. A Fiesole, dunque, egli inizia la sua carriera monastica e avvia all'interno del convento una scuola di miniatura, alla quale si affiancava la produzione di politici e pale d'altare, realizzate anche per committenze esterne. Angelico unisce elementi riconducibili all'estetica medievale con elementi rinascimentali. In Angelico riconosciamo i colori splendenti e accesi, quasi irreali, la linea di contorno marcata, la luminosità così accentuata da vanificare quasi lo studio delle ombre. Nel terzo decennio del Quattrocento, Angelico introduce la poetica della luce.

FIRENZE



“Deposizione dalla Croce” di Beato Angelico e Lorenzo Monaco, 1432-1434 circa, Firenze, Museo di San Marco.

La Pala con la Deposizione era stata commissionata intorno al 1423 da Palla Strozzi a Lorenzo Monaco per essere collocata nella cappella di famiglia della Chiesa di Santa Trinita a Firenze. Nel 1424, alla morte di Lorenzo Monaco, subentrò Beato Angelico; erano compiute soltanto le cuspidi e la predella. Il tema della deposizione di Cristo dalla croce viene trattato con grande rigore compositivo, che sembra attenuare il dramma dell'evento e ricondurlo entro un rassicurante disegno divino. L'opera è dipinta a tempera su tavola e il tardogotico è del tutto accantonato. Le figure si dispongono secondo un impianto piramidale che concorre alla costruzione prospettica dello spazio; la luce, proveniente da sinistra, è applicata razionalmente, come risultato di una riflessione sui fenomeni naturali e, insieme, come sublimazione dell'evento tragico. I colori sono lucenti e contrastati, i dettagli descritti con raffinata precisione. Significativamente, il gruppo di uomini a destra rappresenta personaggi del tempo, che confermano il legame ormai stretto tra cultura umanistica e arti figurative.



“Incoronazione della Vergine” di Beato Angelico, 1429 circa, Parigi, Musée du Louvre.

L'opera fu commissionata per la Chiesa di San Domenico a Fiesole. In quest'opera scompare il fondo oro in favore di un più realistico cielo azzurro. Il pittore qui costruisce infatti un ricchissimo ciborio con trifore gotiche, impostato su una serie di gradini in marmi policromi (in scorcio vertiginoso), sotto il quale avviene la scena dell'incoronazione della Vergine da parte di Cristo. Gli angeli e i santi sono disposti a cerchio attorno alla scena, ma la loro collocazione nello spazio è molto più precisa, con la novità rappresentata dalle molte figure adoranti di spalle. Notevole è la costruzione in prospettiva delle mattonelle del pavimento. I santi, i patriarchi e gli angeli musicanti formano una variopinta moltitudine, disposta gerarchicamente più o meno vicino a Dio. Ciascuno è ritratto individualmente e scolpito volumetricamente dalla luce, che accende anche i colori brillanti delle stoffe, accordandoli in un'orchestrazione di grande sontuosità. L'illuminazione proviene da sinistra, si basa su un uso più ricco di lueggiature che di ombre, e illumina coerentemente tutte le figure. Al sognante misticismo dello stuolo di santi, disposti con una simmetria derivata dalle cadenze gotiche, si contrappone il rigore geometrico della prospettiva, che conduce l'occhio dello spettatore fin nella profondità della rappresentazione, dove si svolge l'Incoronazione vera e propria. La pala è dotata di predella con i **“Miracoli di san Domenico”** e, al centro, la **“Resurrezione di Cristo”**. Le scene della predella, come in altre opere dell'Angelico, mostrano un'arditezza prospettica ancora maggiore e un interesse sperimentale che non si riscontra nelle figurazioni principali delle pale. Gli episodi, ricchissimi di spunti narrativi, si susseguono ordinati dalle cadenze delle architetture, che determinano un magistrale ritmo di pieni e vuoti, di interni ed esterni, di prospettiva spaziale e luminosa.

UMBRIA



“Pala di Perugia” di Beato Angelico, 1450, Perugia, Galleria Nazionale dell’Umbria e Roma, Pinacoteca Vaticana.

L’opera è composta da tre pannelli principali: un grande pannello centrale, con la **“Madonna in trono col Bambino e Angeli”** (interamente dell’Angelico), e due pannelli laterali divisi in alto a formare due scomparti ciascuno, per un totale di quattro scomparti con altrettanti santi. A sinistra si trovano i santi Domenico e Nicola di Bari, considerati autografi dell’autore, mentre a destra si trovano i santi Giovanni Battista e Caterina d’Alessandria, considerati in gran parte opera di collaboratori di bottega. La Madonna col Bambino siede su un ampio trono costruito saldamente in prospettiva e su un gradino davanti al quale si trovano vasi con rose bianche, simbolo della purezza della Vergine, e rosse simbolo della Passione di Cristo. Il pavimento è decorato da illusionistiche incrostazioni marmoree. Le figure dei santi sono meno monumentali. Dietro di loro si dispiega un insolito tavolo coperto da un drappo di broccato ornato d’oro, sul quale san Nicola ha appoggiato la mitria. I pannelli della predella sono composti con figure piuttosto piccole e ritraggono le scene della **“Vita di san Nicola”**. Il primo pannello presenta un triplo episodio, la **“Nascita di san Nicola”**, **“Educazione di san Nicola attraverso il vescovo”** e **“San Nicola dona tre palle d’oro a tre fanciulle povere per farle maritare”**, costruite con un ardito scorcio prospettico unificato, che mostra due interni ai lati e una strada all’aperto al centro. Nel pannello successivo, **“San Nicola salva la nave”**, sembra una citazione dei giochi di linee del gotico internazionale alla Gentile da Fabriano. La terza scena infine, **“San Nicola salva tre uomini condannati alla decapitazione”** e **“Morte del santo”**, è la più notevole, con una doppia rappresentazione (un esterno e un interno), trattate con un medesimo punto di fuga che cade su particolari significativi (il catafalco del santo). Unificata è anche la luce, che irradia le figure da sinistra, filtrando, con un’efficace ombra della parete, anche nella stanza.

PAOLO UCCELLO

Paolo Uccello (1397-1475) nacque a Firenze nel 1397. Affascinato dalla geometria e dotato di grande libertà immaginativa, ha caratterizzato il suo intero percorso con lo studio continuo della prospettiva e delle sue possibili varianti, associando una tecnica squisitamente rinascimentale a persistenze trecentesche. Per questo motivo egli rappresenta una figura di demarcazione tra due culture, quella fiabesca e irreal del mondo figurativo cortese e quella dell'umanesimo fiorentino. Apprendista di Ghiberti, Paolo Uccello fu tra i collaboratori della Porta Nord del Battistero di San Giovanni. Nei suoi dipinti, il mondo reale viene trasposto entro un universo matematico; egli sembra ricercarne la struttura interna, sottoponendo ogni cosa entro l'orizzonte della logica.

FIRENZE



“Monumento equestre a Giovanni Acuto” di Paolo Uccello, 1436, Firenze, Santa Maria del Fiore. In questo periodo Paolo Uccello può dar prova delle sue sperimentazioni prospettiche in opere prestigiose come questa. Venne anche rivalutato il tema del monumento equestre. Il dipinto infatti era stato commissionato l'anno precedente in vista dell'inaugurazione della cupola del Duomo. L'autore, dunque, realizza il monumento ad affresco sulla parete della navata sinistra di Santa Maria del Fiore, a Firenze. Giovanni Acuto è il nome con cui a Firenze era conosciuto l'inglese John Hawkwood, che nel 1364 aveva sconfitto i Pisani nella battaglia di Càscina. Il dipinto è monocromatico, con chiaro riferimento ai monumenti equestri in bronzo dell'antichità. Paolo Uccello utilizza la 'terra verde' per ottenere un maggior effetto mimetico, e applica due punti di vista differenti: uno fortemente scorciato dal basso per l'intelaiatura prospettica del basamento, delle mensole sporgenti e del sarcofago; l'altro, frontale, per la figura del condottiero, una soluzione già adottata in precedenza da Masaccio, che qui, però, assume un valore funzionale alla fruizione dell'immagine. Nel Giovanni Acuto, poi, la nitida volumetria è sottolineata dalla luce incidente. Il cavallo è rappresentato con una tale precisione geometrica da apparire forma astratta e immobile, prototipo per successive interpretazioni del tema.



“Battaglia di San Romano” di Paolo Uccello, 1435-1438, Londra, The National Gallery, Parigi, Museo del Louvre, e Firenze.

L'autore dipinse in tre tavole i momenti salienti della vittoria della battaglia combattuta tra le truppe senesi e quelle fiorentine a San Romano, in Valdelsa (1432). I tre dipinti sono stati realizzati per la dimora fiorentina di Lionardo Bartolini Salimbeni. A Firenze resta solo la parte centrale del Trittico, raffigurante il **“Disarcionamento di Bernardino della Ciarda”**, mentre gli episodi con **“Niccolò da Tolentino alla testa dei Fiorentini”** e **“L'intervento a fianco dei fiorentini di Michelotto Attendolo da Cotignola”** si trovano rispettivamente alla National Gallery di Londra e al Musée du Louvre di Parigi. Le fasi della battaglia si svolgono in un'atmosfera crepuscolare, sottolineata dai toni cupi del paesaggio. Paolo Uccello ha creato composizioni basate unicamente su principi formali e norme geometriche. Sono presenti molte figure: armigeri in lotta, lance irte contro il cielo, scudi, animali, piante. Tutte sono sottoposte alle rigorose regole dello scorcio prospettico: uomini e cavalli sono trattati come forme essenziali, i colori, per lo più irreali, si alternano in corrispondenze e simmetrie. Le corazze dei cavalieri appaiono come esercizi di geometria applicati alla figura umana in movimento. Nel

“Disarcionamento di Bernardino della Ciarda”, cavalli rosa-arancio si alternano ad altri bianchi o grigio-azzurri, dalle forme talmente solide e regolari da sembrare inverosimili. Le lance assecondano il movimento delle truppe fiorentine che irrompono da sinistra, in uno schema a ventaglio che culmina nel gesto impetuoso del cavaliere che sferra orizzontalmente la sua nera lancia contro il comandante senese, bloccando l'immagine. Una lancia bianca sta per trafiggere un soldato caduto. È evidente un forte contrasto tra dinamismo e immobilità. L'atmosfera magica e surreale del notturno era accentuata dalla presenza della foglia d'argento applicata alle armi, alle corazze e agli elmi, al fine di simulare i bagliori del metallo. I cerchi arancioni che si intravedono in tutti e tre i dipinti rappresentano le arance che simboleggiano il matrimonio.



“San Giorgio e il drago” di Paolo Uccello, 1460, Londra, National Gallery.

Quest’opera a soggetto cavalleresco, viene realizzata con un rigoroso schema spaziale, a cui vengono sottoposti anche gli elementi della natura. L’autore rappresenta una scena memore della letteratura cortese, esaltandone il carattere surreale. La prospettiva sostiene una rappresentazione del mondo estranea alla realtà vissuta, concepita in termini puramente razionali. Paolo Uccello ha un modo fantasioso di ritrarre la realtà: utilizza colori accesi, dando un clima fiabesco alle sue pitture. Egli è un pittore che acquisisce la prospettiva in modo maniacale, quindi sembra quasi annullare gli aspetti realistici, riaffermati invece in

Masaccio, e sembra puntare verso l’astrazione. La sua logica non è gotica, la figura della principessa può trarre in inganno. La roccia è molto astratta, ma è concepita in modo tridimensionale. Le nuvole sullo sfondo sono realizzate come tante piccole sfere volumetriche. Questo dipinto può far pensare ad una ricaduta gotica, ma è l’assenza del realismo che ce lo fa credere.



“Diluvio Universale” di Paolo Uccello, 1447-1448, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Chiostro Verde.

È lo stile più maturo di Paolo con la sua accentuata componente prospettiva e le sue ‘enigmatiche presenze umane’. La lunetta con il **“Diluvio Universale”** contiene due episodi distinti: il ‘Diluvio’ (a sinistra) e la ‘Recessione delle acque’ (a destra). Questi sono rappresentati con due diverse costruzioni prospettiche, convergenti

in un’unica ambientazione. Su una linea d’orizzonte elevata sono posti due punti di fuga incrociati, che danno origine a un effetto spaziale drammatico: ogni cosa sembra risucchiata dal vortice generato proprio dall’impianto geometrico. Tutti gli elementi derivano da uno studio attentissimo: gli alberi, le persone, gli oggetti sono un pretesto di sperimentazione astratta, che ha come risultato uno scenario irrazionale e frenetico, eppure ‘congelato’.

DOMENICO VENEZIANO

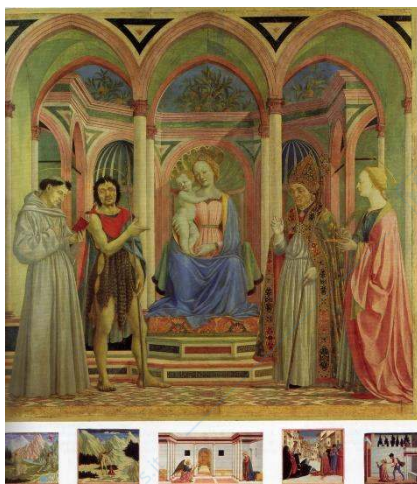
Domenico Veneziano (1410-1461) operò tra Umbria e Toscana e in particolare a Firenze, dove giunse giovanissimo come apprendista nella bottega di Gentile da Fabriano. Domenico non ha indugiato sul linearismo elegante o sulla preziosità dei dettagli quanto, piuttosto, sulla qualità dei colori. Le forme sembrano modellate dalla luce più che scurite dall'ombra, e dalla luce paiono derivare anche i colori, sempre orientati su toni chiari e accostati in modo da determinare risalti di particolare brillantezza. Veneziano viene anche a contatto con la cultura nordica.

FIRENZE



“Madonna con Bambino” di Domenico Veneziano, 1433 circa, Washington, National Gallery.

Sullo sfondo di un roseto, tipico ormai della metà del secolo, la Madonna è rappresentata a mezzo busto col Bambino in piedi che si tende su un cuscino per abbracciarla. I colori sono tenui e delicati, i fiori rosa e bianchi rappresentano rispettivamente la verginità di Maria e la prefigurazione del sangue della Passione di Gesù. Si notano influenze di Beato Angelico, con la sua ‘pittura di luce’, e di Masaccio e Donatello per quanto riguarda l’accentuata plasticità delle figure. Le fisionomie gentili dei protagonisti invece sono tipiche di Veneziano. Le aureole sono dischi in prospettiva che stanno sulle teste dei personaggi.



“Pala di Santa Lucia de' Magnoli” di Domenico Veneziano, 1445-1447, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Nonostante l’opera presenti memorie gotiche (gli archi a sesto leggermente ogivale) e alcuni particolari riportano all’arte fiamminga (la mitra e il paramento di San Zanobi), prevale la razionalità dell’impianto, basato sulla simmetria. La prospettiva con punto di vista ribassato e tre punti di fuga, crea un effetto di dilatazione laterale; verso il fondo, invece, lo spazio è percepito attraverso le fronde di agrumi. L’elemento che maggiormente caratterizza il dipinto è la luce, che inonda architettura e figure dall’alto. Ne deriva uno spazio ‘fatto di luce’, in cui anche le ombre sono schiarite e i colori appaiono come emanazione e riverbero della fonte luminosa stessa. Si spiegano così gli accostamenti dei rosa e dei verdi, che si esaltano a vicenda, o degli azzurri cobalto e dei bianchi che si sciolgono in cromie tenui e quasi trasfigurate. Al centro la Madonna col Bambino è affiancata da Giovanni

Battista e San Francesco a sinistra e da San Zanobi e Santa Lucia a destra. Da notare che San Francesco e Santa Lucia sono posti esternamente agli altri santi. In quest’opera Veneziano riprende l’iconografia della ‘Sacra Conversazione’, poiché i presenti gesticolano come se stessero conversando. La raffigurazione accosta personaggi di epoche diverse, in un insieme atemporale dalla valenza teologica e simbolica. Dietro la Vergine notiamo una sorta di loggia poligonale a tre aperture, oltre la quale si apre un giardino con alberi d’arancio. Qualsiasi frutto rotondo (aranci, meli, melograni ecc.) simbolizza Maria, oppure il matrimonio. La predella che originariamente accompagnava la pala d’altare è stata smembrata e si trova in parte a Cambridge, in parte a Washington, in parte a Berlino.



1. “Le Stimate di San Francesco” di Domenico Veneziano, 1445-1447.

San Francesco è inginocchiato verso destra, dove in alto, nel cielo, gli è apparso il crocifisso che lo rende partecipe dei suoi dolori conferendogli le stimate. A destra assiste stupito alla scena Fra' Leone, che con una mano si copre il volto dalla luce del miracoloso evento. L’opera è soprattutto straordinaria per l’ambientazione montana, realizzata in maniera del tutto innovativa, con le rocce appuntite composte come “prismi di luce” dai colori tenui e accesi. Si tratta di un’evoluzione del paesaggio rispetto alle tradizionali rocce scheggiate della tradizione bizantina e poi gotica, aggiornata alle nuove iconografie paesaggistiche di Masaccio nella Cappella Brancacci. Amorevole è la cura dei dettagli, e c’è una certa assenza di precisa collocazione spaziale delle figure, che non proiettano ombre. Più originale è invece la ricerca di espressività, nei gesti e nei volti dei protagonisti.



2. "San Giovanni Battista nel deserto" di Domenico Veneziano, 1445-1447.

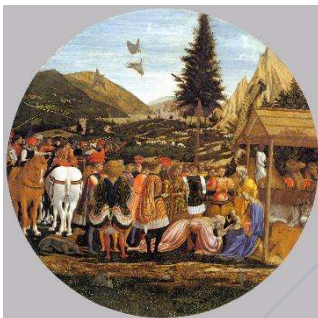
La tavoletta mostra un'iconografia unica delle storie di san Giovanni Battista, cioè il momento in cui abbandona le proprie eleganti vesti civili per indossare quelle da eremita, fatte di pelli e peli di cammello, per incamminarsi lungo la via dell'ascetismo. L'opera è soprattutto straordinaria per l'ambientazione montana, realizzata in maniera del tutto innovativa, con le rocce appuntite composte come "prismi di luce" dai colori tenui e accesi. Si tratta di un'evoluzione del paesaggio rispetto alle tradizionali rocce scheggiate della tradizione bizantina e poi gotica aggiornata alle nuove iconografie paesaggistiche di

Masaccio nella Cappella Brancacci. Amorevole è la cura dei dettagli e c'è una certa assenza di precisa collocazione spaziale della figura del santo, che non proietta ombre. Più originale è invece il nudo del protagonista, chiaramente ispirato alla statuaria antica e legato a una reinterpretazione cristiana del mito di Ercole al bivio, allora molto in voga. Straordinaria è infine, per gli anni quaranta del Quattrocento, la presenza di montagne sfumate in lontananza dalla foschia, tra primi esempi a Firenze di prospettiva aerea.

3. "Annunciazione" di Domenico Veneziano, 1445-1447.

4. "Miracolo di San Zanobi" di Domenico Veneziano, 1445-1447.

5. "Martirio di Santa Lucia" di Domenico Veneziano, 1445-1447.



"Adorazione dei magi" di Domenico Veneziano, 1439-1441, Berlino, Staatliche Museen.

Commissionato da Piero de' Medici, l'opera è una sagoma rotonda, molto usata a Firenze. Attribuito inizialmente in modo erroneo a Pisanello. In questo dipinto il corteo dei Magi si dispone in modo tradizionale in orizzontale presso la capanna che si trova all'estremità destra. Il primo Re Magi, quello più anziano, si distende e bacia un piede del Bambino, mentre un servitore gli tiene la corona. Gli altri due stanno in piedi dietro di lui e guardano la scena. Il dono del Re inginocchiato è nelle mani di san Giuseppe, che si trova dietro la Vergine seduta. Sotto la capanna si trovano il bue e l'asinello, mentre dietro si intravedono due cammelli del corteo dei Magi. Nel corteo si trovano vari personaggi riccamente abbigliati. Tra di loro alcuni portano i simboli dell'aristocrazia. In primo piano si trova un praticello dove stanno alcuni uccelli e alcune specie vegetali molto dettagliate. Il paesaggio sullo sfondo si apre con un'ampia vista di una vallata affiancata da montagne a destra e colline a sinistra. Al centro si trova una città fortificata, tra campi coltivati, prati dove pascolano le pecore e un lembo di uno specchio d'acqua dove si intravedono alcune barchette. Lungo la strada esce dalla città si intravede anche il dettaglio all'epoca familiare di una forca con un impiccato. Al centro un albero bilancia verticalmente la composizione e fa da asse di simmetria. Sulla sommità del tetto della capanna si trova un pavone appollaiato, simbolo dell'immortalità di Cristo. L'opera si ispira, per eleganza, sontuosità e tono fiabesco della rappresentazione, alle opere tardogotiche di Gentile da Fabriano e Pisanello, ma vi si trovano perfettamente fusi elementi nuovi del Rinascimento, come la padronanza spaziale e dei volumi, la fisicità reale dei personaggi, l'uso unificato della luce, che coinvolge nella medesima visione sia i dettagli più minuti in primo piano che il paesaggio più lontano. Le colline più lontane sono chiarissime per effetto della foschia, e rivelano un'assimilazione precoce delle novità della pittura fiamminga, che in quel periodo era oggetto di collezionismo a Firenze.

L'ARTE FIAMMINGA

Nelle Fiandre, nei primi anni del Quattrocento, si verifica la crescita di una società agiata e intraprendente, aperta agli stimoli provenienti dall'esterno e teatro di un radicale rinnovamento culturale. In particolare, l'**arte fiammingo-borgognona** raggiunge un prestigio così elevato da dominare sui contemporanei modelli francesi e influenzare la stessa evoluzione del Rinascimento italiano. Il nuovo orientamento privilegia la pittura, ambito d'eccellenza dell'arte fiamminga.

Il rinnovamento culturale che si manifesta nei Paesi fiamminghi dal secondo decennio del Quattrocento ha le proprie origini nell'affermazione di una classe borghese intraprendente e colta, che all'astratta raffinatezza del Gotico Internazionale contrappone l'interesse per la realtà naturale e l'attenzione per il mondo fisico. Mentre in Italia la rappresentazione del mondo fisico è filtrata da un approccio razionale e privilegia la visione prospettica, nei Paesi nordici resta centrale l'attenzione descrittiva per il dettaglio.

Gli schemi prospettici elaborati dai fiorentini non vengono acquisiti con lo stesso rigore dai pittori fiamminghi, che mantengono un approccio più empirico, lasciando ampio spazio alla rappresentazione dei fenomeni ottici e percettivi. A ciò si aggiunge che i dipinti avevano generalmente dimensioni contenute, in quanto commissionati per la devozione privata. Inoltre, va tenuta in considerazione la diversa sensibilità religiosa, che nei Paesi del Nord Europa era più intimista ed emozionale. La qualità pittorica e il livello di verosimiglianza raggiunto dagli artisti nordici vanno messi in relazione anche alla diffusione, proprio nelle Fiandre, della tecnica di pittura a olio perfezionata da **Jan van Eyck**.

La distanza tra la cultura figurativa italiana e quella fiamminga può essere compresa attraverso la diversa concezione dello spazio. Nell'arte rinascimentale italiana domina l'approccio armonico-matematico, ovvero la volontà di riportare ogni cosa rappresentata ad una unità concettuale, attraverso lo studio della prospettiva. La costruzione fiamminga dello spazio procede, invece, per singoli elementi, nonostante l'adozione della prospettiva. È una visione analitica opposta alla visione sintetica dei fiorentini. L'elemento unificante è la luce, che costruisce coerentemente le forme, torrisce i volumi, attraversa lo spazio e ne seziona gli innumerevoli dati particolari.

JAN VAN EYCK

Jan van Eyck (1390-1441) è considerato il pittore più rappresentativo della pittura nordica del Quattrocento e il primo esponente del Rinascimento fiammingo. Si formò probabilmente come miniatore, apprendendo la cura per il dettaglio e l'uso brillante del colore. Nel clima del Gotico Internazionale, emerge un'attenzione particolare per la resa della 'verità' spaziale, come confermano l'applicazione della prospettiva e l'uso della luce come elemento unificante. Attraverso la gradazione dell'ombra, l'artista mostra già di saper fissare la posizione di uomini e oggetti nell'ambiente. Jan van Eyck seguì la strada della distinzione, dell'analisi minuta, della restituzione della qualità sensibile di ogni elemento del reale. Dal 1425 Jan ricopre il prestigioso incarico di pittore di corte di Filippo il Buono, duca di Borgogna; impegno che manterrà per tutta la vita, assumendo anche mansioni ufficiali e di rappresentanza.

BELGIO



“Polittico dell’Agnello mistico” di Jan van Eyck, 1432, Gand, Cattedrale di Saint Bavon.

L’opera è stata iniziata dal fratello **Hubert van Eyck**. Alla sua morte, molte parti del polittico restavano ancora incompiute. In assenza di documenti a riguardo non è possibile stabilire con precisione il vero autore delle diverse parti dell’opera; certamente vanno attribuite a Jan le parti caratterizzate da maggior realismo, come le figure di Adamo ed Eva. L’intero polittico è composto da 12 tavole, di cui le otto laterali dipinte su due lati fungono da ante richiudibili. Dall’esterno all’interno si sviluppa il tema della ‘Redenzione’,

preannunciata da Profeti e Sibille e storicizzata attraverso ‘l’Annunciazione’; all’interno domina la solenne visione del Paradiso, con la Déesis (il Padre Eterno seduto in trono e affiancato da Maria e San Giovanni Battista) e ‘l’Adorazione dell’Agnello Mistico’ da parte di santi e beati provenienti da ogni parte della Terra, ambientata in un luminoso paesaggio che prosegue ininterrotto nelle diverse tavole del registro inferiore. Le figure di Adamo ed Eva fungono da collegamento tra la raffigurazione interna e quella esterna del polittico. Essi sono dipinti negli estremi di destra e sinistra, a grandezza naturale, e colpiscono molto i contemporanei per la loro potente verosimiglianza. Sono immortalati nel momento in cui hanno appena commesso il peccato e difatti si coprono; Eva ha ancora la mela in mano. Tutte le scene si legano al tema centrale grazie alla tensione centripeta che anima le figure; ogni elemento, poi, sembra richiedere un’attenzione specifica e porta lo sguardo a soffermarsi su particolari descritti con esattezza miniaturistica, non colti alla prima osservazione. La luce crea sporgenze e cavità di incredibile effetto illusionistico, rivela la qualità materica degli oggetti e simula, attraverso la purezza del chiaroscuro, una fonte di luce proveniente dallo spazio esterno.



“Ritratto dei coniugi Arnolfini” di Jan van Eyck, 1434, Londra, The National Gallery.

In quest’opera sono ritratti Giovanni Arnolfini, facoltoso mercante lucchese di tessuti, e sua moglie Giovanna Cenami. Gli oggetti sullo sfondo sono nitidi come gli oggetti in primo piano. Nella parete di fondo è dipinto uno specchio convesso a cui l’artista affida più di un significato: grazie allo specchio possiamo avere due punti di vista diversi della stessa stanza, quello del pittore e quello dei coniugi, anche se quest’ultimo risulta deformato dalla superficie ricurva dello specchio. Si ha così una rappresentazione dello spazio a 360°. Nello specchio, inoltre, possiamo osservare i due coniugi di spalle e, tra essi, altre due figure: il pittore e un testimone, motivo per cui il dipinto assume il valore di documento nuziale. In più, la cornice dello specchio contiene dieci piccoli medaglioni che raffigurano altrettante scene della ‘Passione di Cristo’. Sopra lo specchio troviamo la scritta ‘Joannes de Eyck fuit hic 1434’ (Jan van Eyck è stato qui. 1434) firma dell’autore. Il lampadario in alto è un pezzo di estrema bravura, dipinto perfettamente e reso molto realistico.



“**Madonna del cancelliere Rolin**” di Jan van Eyck, 1435 circa, Parigi, Musée du Louvre.

Nel dipinto è rappresentata una stanza posta molto in alto, difatti dalla finestra si vede il fiume che arriva fino all’orizzonte. Questo quadro ricorda “**San Giorgio e la Principessa**” di Pisanello, ma non centra nulla. Centra invece Masaccio. La scena è un tipico dipinto devozionale, con il committente che prega in ginocchio le figure sacre della Madonna e del Bambino, il quale risponde benedicendo. A destra si trova un angelo che incorona la Vergine con una sontuosa corona. Ciascun elemento, da quelli principali a quelli secondari e decorativi, è raffigurato con un’acutissima percezione visiva, con i dettagli rappresentati secondo i loro valori di materiale, di luce e di rapporto compositivo con l’ambiente. Si tratta di un elemento tipico della pittura fiamminga e nordica in generale, dove la luce opera in maniera ‘non selettiva’, a differenza della più essenziale visione italiana. Nelle opere a soggetto religioso si cercava infatti di calare le

divinità nel quotidiano, per permettere l’identificazione dei fedeli. La scena è ambientata in un arioso loggiato, ricco di decorazioni, colonne, bassorilievi e aperto, attraverso una triplice arcata, su una terrazza dalla quale si gode un amplissimo panorama su una città fluviale, tipica della zona. Il paesaggio è sfumato in lontananza secondo le regole della prospettiva aerea che van Eyck dimostra di conoscere bene. La terrazza ospita un giardino recintato, simbolo della verginità di Maria, dove crescono vari fiori, ciascuno col proprio significato simbolico. Anche i pavoni che si vedono sono un simbolo antico di immortalità. Le due gazze che insidiano il giardino invece sono simbolo di vanità. Oltre il giardino si trova la terrazza vera e propria, con un parapetto merlato dove si affacciano due personaggi.

ANDREA DEL CASTAGNO

Andrea del Castagno (1421-1457) si formò presumibilmente presso Paolo Uccello e Filippo Lippi. Dal punto di vista stilistico ed espressivo, però, egli risente soprattutto dell'insegnamento di Masaccio e di Donatello; del primo per la solidità plastica delle figure; del secondo per l'accentuata componente espressiva. Nelle opere rimaste del suo primo periodo le figure sono costruite attraverso una linea vigorosa e asciutta, presentano tratti accentuati e paiono sbalzate dal fondo, acquisendo una qualità scultorea. La prospettiva lineare, applicata con sicurezza, diviene uno strumento per dare importanza all'uomo, vero riferimento fisico e concettuale dello spazio dipinto.

FIRENZE



“Ultima Cena” di Andrea del Castagno, 1445-1450, Firenze, Refettorio di Sant'Apollonia.

Nel 1444 Andrea del Castagno inizia la decorazione del refettorio del convento benedettino di Sant'Apollonia. Questo dipinto occupa l'intera parte inferiore e ritrae 12 giganteschi apostoli e Gesù, in modo molto monumentale, con grandi teste, grandi mani, e una forte espressività. L'aureola è dipinta come un disco sopra la testa di San Giovanni. Essi sono disposti lungo il tavolo, con le spalle rivolte a una parete, a eccezione di Giuda, collocato sul lato opposto, di fronte a Cristo. La scena è costruita

attraverso un rigoroso impianto prospettico, con il punto di vista molto vicino alla parete, e pare ambientata entro un vano che 'sfonda' illusionisticamente il piano murario, simulando la prosecuzione dello spazio reale. All'interno di questa 'scatola spaziale' piuttosto compressa, le figure degli apostoli si stagliano in modo netto, grazie alla linea incisiva dei contorni e alla luce proveniente da destra, coerentemente alla reale posizione della finestra. L'architettura a specchiature marmoree, con le cornici e i fregi, testimonia la conoscenza delle teorie di Leon Battista Alberti. Le figure sono rappresentate quasi espressionisticamente; per effetto dello scorcio prospettico la testa di Giuda è più grande di quella di Cristo, superando ogni residua convenzione medievale. I personaggi, individualmente caratterizzati, paiono immobili, quasi bloccati nella loro consistenza statuaria, se non fosse per la luce che percorre le superfici, modella le forme e ne anima la gestualità.



“Uomini illustri” di Andrea del Castagno, 1450 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi.

La serie degli “Uomini Illustri” è stata realizzata per la villa del gonfaloniere Filippo Carducci alla Legnaia, tema caro ai fiorentini in quanto celebrazione delle glorie cittadine ed espressione di virtù eroica a difesa dei valori repubblicani. Gli affreschi componevano un grandioso effetto d'insieme: qui ritroviamo molti ritratti di uomini famosi; Adamo ed Eva erano ritratti sul lato corto, assieme alla Madonna col Bambino; una serie di figure erano raffigurate, invece, entro nicchie in sequenza, illusionisticamente scavate nelle pareti tra dei finti pilastri. In particolare qui possiamo osservare il ritratto di Pippo Spano e di Farinata degli Uberti. Qui la pittura dell'artista mostra un carattere pienamente plastico, in cui il realismo espressivo si combina magistralmente all'approccio geometrico- astratto, con forme tornite percorse da linee decise e incavate da profonde zone d'ombra.

RINASCIMENTO A URBINO

Il ducato di Urbino vive, nella seconda metà del Quattrocento, una delle stagioni più ricche del Rinascimento italiano, che coincide con la salita al potere di **Federico da Montefeltro**, nel 1444.

In pochi anni egli trasformò la città, da borgo medievale ai margini degli eventi politici italiani ed economicamente irrilevante, a uno dei più prestigiosi centri di cultura umanistica.

Il Rinascimento a Urbino prende avvio negli anni Cinquanta, con i lavori di ampliamento del Palazzo Ducale.

Federico da Montefeltro guarda al modello del mecenatismo mediceo a Firenze, ma sa dare alla sua corte un'identità originale, chiamando personalità provenienti da aree culturali diverse; inoltre, egli orienta gli studi degli intellettuali urbinati all'ambito matematico e invita gli artisti alla sperimentazione prospettica.

Alla corte di Montefeltro operano **Leon Battista Alberti**, **Piero della Francesca** e **Paolo Uccello**, protagonisti dell'Umanesimo matematico.

A partire dagli anni Settanta il duca coltiva un particolare interesse per la pittura fiamminga. Alla morte di Federico da Montefeltro la stagione rinascimentale fiorita attorno alla sua figura si esaurì e Urbino tornò a una dimensione provinciale.

PIERO DELLA FRANCESCA

Piero della Francesca (1420-1492) ha unito saldamente la sua opera pittorica a quella di trattatista e allo studio delle discipline care agli umanisti, come la matematica, la geometria e l'astronomia. Il suo linguaggio espressivo è riuscito a mantenere un carattere di piena autonomia. L'artista ha costituito un anello di congiunzione tra la cultura prospettica del Rinascimento italiano e quella fiamminga. Probabilmente, l'artista svolge l'apprendistato a Borgo San Sepolcro, presso Antonio d'Anghiari. Il primo documento conosciuto che riporti il suo nome lo attesta nel 1439 accanto a Domenico Veneziano, impegnato nell'esecuzione degli affreschi, nel coro della chiesa fiorentina di Sant'Egidio. A Firenze egli si confronta con l'opera di Masaccio, osserva le opere di Beato Angelico e le stilizzazioni prospettiche di Paolo Uccello. Inoltre, ha modo di conoscere la pittura postgiottesca. L'artista legge il "De pictura" di Alberti e da Domenico Veneziano, poi, acquisisce una particolare attenzione per la luce chiara e i colori tersi. Nel corso di questi anni itineranti, Piero della Francesca ha sviluppato contatti privilegiati con uno dei più importanti centri umanistici, la corte urbinata di Federico da Montefeltro, di cui è considerato il principale esponente. Dai suoi studi Piero elabora un linguaggio di grande rigore. La sua pittura è composta per accordi di misure e rapporti cromatici; le forme naturali sono trattate come corpi geometrici, tornite da un nitido chiaroscuro e generatrici di ombre nette. Ogni cosa visibile è collocata entro composizioni generate dalla prospettiva. Gli sguardi dei personaggi sono fissi e proiettati in una lontananza che rifugge qualsiasi indagine psicologica. L'artista basa l'intera sua ricerca sulle forme esatte del calcolo, seguendo un interesse che confluirà nella stesura dei trattati "De prospectiva pingendi" e "De quinque corporibus regularibus". In questi scritti, l'artista sviluppa un confronto tra la matematica abachistica e la geometria euclidea.

AREZZO



"Battesimo di Cristo" di Piero della Francesca, 1440-1445, Londra, The National Gallery.

Quest'opera è stata realizzata per i monaci camaldolesi di Borgo San Sepolcro, in memoria di Ambrogio Traversari. L'opera è composta da una forma pressoché quadrata, sormontata da una semicircolare. Sull'asse verticale si trova la figura di Cristo. L'albero a sinistra però possiede un peso visivo maggiore rispetto alla parte centrale e svolge un ruolo dominante. Esso divide la composizione in parti che hanno tra loro un rapporto aureo, ovvero il rapporto geometrico-proporzionale che fin dall'antichità è stato considerato come massima espressione armonica: da esso si genera un ordine non immediatamente riconoscibile, ma che dona all'immagine un carattere di equilibrio e di pacata solennità. Le figure si dispongono in modo tale da assecondare le forme geometriche di base. I colori sono disposti per corrispondenze e si distribuiscono in modo calcolato, alludendo alla varietà del mondo visibile. Ogni elemento è riferito all'insieme con una tale chiarezza da

apparirci persino irreali. Le figure hanno un aspetto statuario, modellate da una luce quasi zenitale, che le tornisse producendo un chiaroscuro netto e quasi annullando le ombre portate. Simile a una colonna è la figura di Cristo, così come l'albero che, in questo modo, ne ribadisce la stabilità; la fissità del suo volto comunica un'essenza sovrumana.

Notiamo che nel corso d'acqua si specchiano alcune figure. Significativamente nell'opera ricorrono, in modo non sempre manifesto, allusioni al mistero teologico della Trinità di Dio: si può riferire ad esso la ricorrenza del numero tre, che regola le misure della tavola e la disposizione di alcuni elementi al suo interno, come l'albero e San Giovanni che la tripartiscono verticalmente. La linea orizzontale individuata dalle ali della colomba corrisponde alla base di un triangolo equilatero rovesciato, il cui vertice coincide con il piede destro di Cristo e il cui centro si trova in corrispondenza delle sue mani giunte. I tre angeli, estranei all'iconografia del battesimo, indossano abiti in cui ricorrono i colori bianco, rosso e blu, simboli trinitari; sono legati tra loro da gesti reciproci delle mani, che la critica ha interpretato come allusione all'unità tra la Chiesa greca e quella latina. Il palmo abbassato dell'angelo a sinistra, poi, è un antico simbolo di concordia. Nella parte destra del dipinto, i personaggi vestiti in foggia orientale alludono probabilmente ai dignitari bizantini giunti a Firenze nel 1439 al seguito dell'imperatore d'Oriente, per partecipare al Concilio tra le due Chiese.

"Battesimo dei neofiti" di Masaccio, 1424-1427, Firenze, Santa Maria del Carmine, cappella Brancacci.





“Polittico della Misericordia” di Piero della Francesca, 1445-1460, Sansepolcro, Pinacoteca Comunale.

Dipinto nell’arco di oltre 15 anni nella Chiesa di Sant’Agostino. Il Polittico ha al centro la **“Madonna della Misericordia”** e rappresenta una delle poche opere documentate di Piero della Francesca e anche una delle prime commissioni da lui avute a San Sepolcro. Il polittico si compone di 5 grandi pannelli, una predella e 11 tavolette distribuite nella cimasa e sui lati. La ricca composizione doveva poi essere racchiusa entro una fastosa cornice dorata tardo-gotica andata però dispersa quando l’opera fu smontata

intorno al 1630. Al centro si staglia la maestosa e ieratica figura della Madonna della Misericordia che apre senza apparente fatica il poderoso mantello, come l’abside di una chiesa, sotto il quale si rifugiano uomini e donne inginocchiati e in preghiera. Il volto della Vergine è un ovale perfetto che emerge con forza dall’accecante fondo dorato che accentua la sensazione di sacralità dell’opera. Infine, si è creduto di riconoscere l’autoritratto di Piero della Francesca nella figura posta tra gli oranti di destra, dal volto quasi frontale rivolto verso l’alto; altri ancora hanno proposto di identificare i devoti con i ritratti dei familiari dell’artista.

RIMINI



“Sigismondo Pandolfo Malatesta si inginocchia davanti a San Sigismondo” di Piero della Francesca, 1451, Rimini, Tempio Malatestiano.

Si tratta di un’opera giovanile dell’artista. Al centro dell’affresco di forma rettangolare si trova Sigismondo Pandolfo Malatesta inginocchiato, ritratto di profilo e con le mani giunte, mentre prega san Sigismondo, suo protettore. Alle spalle di Sigismondo possiamo vedere il castello di famiglia che porta il suo nome. L’affresco ha una evidente valenza tanto religiosa quanto politica.

URBINO



“La Flagellazione” di della Francesca, 1452, Galleria Nazionale delle Marche.

La piccola tavola è uno dei capolavori della pittura prospettica del Quattrocento. Un’architettura separa le due parti della composizione, lasciando una porzione del dipinto ambientata all’aperto. Un loggiato classico con colonne composite regola anche lo spazio urbano che si sviluppa a destra e si apre frontalmente verso chi guarda. La costruzione prospettica a unico punto di fuga è visualizzata dalla ripetizione dei moduli (i quadrati rossi) e sottomoduli (ciascun quadrato è scandito da otto mattoni). Nell’opera sono presenti due gruppi: **1-** I tre personaggi in primo piano legano il dipinto alla

contemporaneità; l’uomo a destra ha l’abito e il volto curati con una tale perizia da far pensare al ritratto di Giovanni Bacci; di fronte a lui un altro personaggio che, invece, veste abiti di foggia greca e porta la barba all’orientale. Torna di nuovo il riferimento alla caduta di Costantinopoli e alla Crociata del 1459. La figura a sinistra rappresenterebbe, dunque, la Chiesa d’Oriente. Significativamente, inoltre, il gruppo richiama i tre angeli del Battesimo di Cristo, di cui viene anche replicato il gesto di concordia attraverso la mano sinistra dell’uomo barbuto. **2-** La scena della flagellazione di Cristo, allora, simboleggerebbe la sofferenza della Chiesa cristiana di fronte alla storia recente. L’interpretazione filo-bizantina della Flagellazione identifica Pilato con l’imperatore Giovanni VIII Paleologo. Difatti, Pilato veste abiti orientali e calzari di porpora, come l’imperatore. Egli era ritenuto responsabile del nuovo scisma tra le due Chiese e di una politica incapace di fermare l’avanzata turca. Nel giovane al centro, scalzo e dallo sguardo nel vuoto, si potrebbe riconoscere il figlio di Federico, Buonconte, morto di peste. Significativamente, il fanciullo assume la posa di Cristo alla colonna. Secondo questa teoria, nell’opera, le sofferenze del mondo cristiano si assocerebbero alle sofferenze private del duca. L’uomo di spalle col turbante sarebbe associato al sultano turco, mentre il ragazzo biondo sarebbe Tommaso Paleologo, fratello dell’ultimo imperatore bizantino ed erede legittimo al trono. Entrambi sono scalzi perché aspirano ai calzari purpurei imperiali.

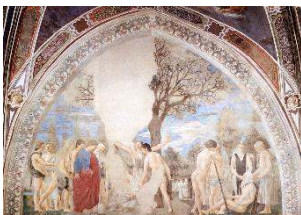
AREZZO



“Storie della vera Croce” di Piero della Francesca, 1452-1455, Arezzo, Chiesa di San Francesco, cappella Bacci.

Nel 1447 Baccio Bacci, un mercante aretino, commissionò a **Bicci di Lorenzo** la decorazione ad affresco della cappella di San Francesco. Bicci di Lorenzo avvia i lavori nella crociera, sul sottarco del finestrone e sull'arcone, ma muore nel 1452. Nello stesso anno il lavoro passa a **Piero della Francesca**, il quale lavorò molto alla progettazione dei cartoni per gli affreschi. Gli affreschi narrano la Leggenda della Vera Croce, tratta dalla duecentesca Leggenda Aurea di Jacopo da Varagine e riportata anche nei Vangeli Apocrifi. L'artista elimina ogni elemento fantasioso o di costume, concentrandosi sugli episodi fondamentali con rigorosa essenzialità. Il ciclo comprende dieci scene disposte su tre registri. Lungo le due pareti laterali si dispongono complessivamente quattro riquadri e, in alto, due lunette; quattro scene di minori dimensioni sono poste nella parete di fondo, sormontate da due figure di profeti. Le varie parti sono nettamente distinte tra loro e formalmente concluse, separate da cornici orizzontali; inoltre, esse non seguono un nesso narrativo: Piero della Francesca sceglie di disporle secondo una logica compositiva o per corrispondenze concettuali. Così nelle lunette superiori colloca scene all'aperto, nel registro intermedio scene ambientate in contesti architettonici, in quello inferiore battaglie. Sulla parete di fondo si trova **“l'Annunciazione”**, cui corrisponde, in posizione simmetrica, l'annuncio dell'angelo a Costantino dormiente. Disposizione degli affreschi nella cappella: si comincia in alto a destra, ricordando che la parte superiore è già stata avviata e che Piero della Francesca interviene solamente. Gli episodi iniziali e finali sono stati fatti per primi.

10	profeta		profeta	1
8	7		3	2
9	4		5	6



1- “Morte di Adamo”, 1450-1460.

Partendo da destra vediamo Adamo accasciato a terra in punto di morte con Eva alle sue spalle. Adamo dice a suo figlio Set di andare dall'arcangelo Michele per chiedere l'Olio della Misericordia, poiché quell'olio, secondo Adamo, darà origine alle future generazione e alla loro salvezza. Più a sinistra, sullo sfondo, l'arcangelo Michele consegna a Set i semi dell'albero della Conoscenza che dovranno essere deposti nella bocca di Adamo una volta morto. A sinistra dell'albero di conseguenza vediamo Set intento a posizionare i semi nella bocca di Adamo, i quali daranno vita ad una pianta. L'albero centrale è quello che crescerà da quei semi; sarà anche l'albero dal quale si ricaverà la Croce di Cristo.



2- “La regina di Saba si inginocchia dinanzi al legno della Croce. Incontro di Salomone con la regina di Saba”, 1450-1460.

In quell'epoca l'albero della Conoscenza era stato tagliato ed usato per fare la trave di un ponte. Nella parte sinistra del dipinto vediamo la Regina di Saba che riconosce il legno prodigioso e, con la sua corte, si inginocchia per adorarlo. La parte destra della scena mostra l'incontro tra la Regina di Saba e Re Salomone, che avviene entro un palazzo classicheggiante. La Regina è rappresentata nell'atto di inchinarsi in segno di umiltà e sottomissione, un gesto che simboleggia la riunione tra Chiesa latina e Chiesa greca, avvenuta durante il Concilio di Firenze del 1439. La Regina profetizzò anche in quell'occasione come quel legno avrebbe portato la rovina del giudaismo, per questo Re Salomone diede l'ordine di seppellirlo.



3- “Sollevamento del legno della Croce”, 1450-1460.

La trave riconosciuta dalla Regina di Saba viene sollevata per essere sepolta su ordine di Salomone, che teme sventure per il suo popolo. La scena mostra tre operai che stanno sollevando la trave, per poi trasportarla e seppellirla. Essi sono rappresentati nel momento dello sforzo, variamente abbigliati e con i muscoli tesi. In basso si vede uno scudo con l'emblema dello scorpione, simbolo del giudaismo.



4- "Annunciazione", 1452-1455.

In questa scena Maria riceve l'annuncio dall'Angelo Gabriele, sotto un sontuoso loggiato classicheggiante, mentre a sinistra in alto, sullo sfondo del cielo chiaro, Dio Padre invia dalle nuvole lo Spirito Santo sotto forma di raggi che scaturiscono dalle sue mani. L'Angelo si sta inchinando e fa un gesto di saluto alla Vergine, mentre nella mano sinistra tiene un ramoscello di palma, presagio del martirio di Cristo. Maria sta ruotando il corpo sorpresa dall'Angelo. Nella mano sinistra tiene il libro, che simboleggia le Sacre Scritture che si avverano, mentre con la destra fa un gesto di sorpresa.



5- "Sogno di Costantino", 1452-1466.

Si tratta di un affresco molto famoso ed è considerato uno dei primi notturni della storia dell'arte. La capacità dell'autore di gestire la luce, rendendo i lumi notturni è straordinaria. Qui vediamo Costantino addormentato nella sua tenda e circondato da persone che lo vegliano. Un angelo sopra di lui gli rivela in sogno il segno della croce e, a patto della sua conversione, gli predice la vittoria su Massenzio. L'angelo inoltre gli dona una piccola croce, simbolo dell'In hoc signo vinces.



6- "Vittoria di Costantino su Massenzio", 1450-1460.

In questo dipinto vediamo l'imperatore Costantino che avanza con la Croce in mano, la quale si intravede appena, e Massenzio che, ormai sconfitto, si ritira alla vista della Croce. L'acqua riflette perfettamente vari oggetti.



7- "La tortura dell'ebreo Giuda", 1452-1455.

La Croce, dopo la morte di Cristo, è stata sepolta e solo un ebreo di nome Giuda è a conoscenza di dove si trovi. Nel dipinto vediamo l'imperatrice Elena, madre di Costantino, che per obbligarlo a parlare lo fa calare in un pozzo. Infine l'ebreo rivela dov'è custodita la Vera Croce. La scena mostra i funzionari che lo tirano fuori stratonandolo. Nel dipinto si ha una luce molto abbagliante, che illumina le case sullo sfondo.



8- "Ritrovamento e prova della Vera Croce", 1450-1460.

In quest'opera, nella parte sinistra vediamo l'imperatore Eraclio mentre recupera la croce trafugata da Cosroe, dopo averlo sconfitto. A questo punto Eraclio propone a Cosroe di convertirsi al cristianesimo, ma egli rifiuta, così l'imperatore gli taglia la testa. Nella parte destra invece vediamo l'imperatrice Elena che fa dissepellire le tre croci, quella di Gesù e quella dei due ladroni. Ma non riuscendo a capire quale possa essere quella su cui fu inchiodato Cristo, l'imperatrice le fa esporre tutte e tre sopra il cadavere di un giovane appena defunto, il quale risorge miracolosamente quando viene a contatto con la sacra reliquia, eliminando così qualsiasi dubbio. L'Imperatrice Elena e il suo seguito a questo punto si inginocchiano in adorazione.



9- "Disfatta e decapitazione di Cosroe", 1450-1460.

Cosroe II, re persiano della dinastia sassanide, conquista Gerusalemme e ruba la Vera Croce. Si fa adorare come una divinità (edicola nella parte destra) accanto al legno della Vera Croce; ma i cristiani, guidati dal re bizantino Eraclio, lo fanno prigioniero dopo aver sconfitto il suo esercito nella Battaglia di Ninive, nella quale muore uno dei suoi figli, e lo decapitano.



9- "Eraclito riporta la Vera Croce a Gerusalemme", 1452-1455.

La scena che conclusiva mostra la finale esaltazione delle Croci, cioè il suo rientro a Gerusalemme dove può essere issata di nuovo per la devozione. L'imperatore Eraclio I dopo aver ripreso la Croce a Cosroe si appresta a riportarla in città, ma un angelo lo interrompe sulla via e ferma la sua parata trionfale: il vescovo Zaccaria lo esorta allora a un atteggiamento d'umiltà, infatti solo entrando scalzo, come Cristo, l'imperatore può riportare la Croce a Gerusalemme. L'affresco mostra quindi la parata del rientro della Croce, mentre dalla città un gruppo di fedeli si fa incontro e si inginocchia in adorazione.

URBINO



“Pala di Montefeltro” di Piero della Francesca, 1472-1474, Milano, Pinacoteca di Brera.

Un tempo l’opera era collocata sull’altare maggiore della Chiesa di San Bernardino. Sei figure di santi e quattro angeli sono disposti a semicerchio in uno spazio architettonico centrico, che ha il proprio fulcro nella Vergine con in braccio il Bimbo addormentato. L’opera ha un duplice significato, religioso e ufficiale: è un quadro votivo, in quanto Federico, inginocchiato in segno di umiltà alla sinistra di Maria, rende omaggio alla Vergine per la recente vittoria militare su Volterra; attraverso un atto di sottomissione egli esibisce la potenza militare e il prestigio politico del suo ducato. Al tempo stesso, però, il dipinto ha un valore privato, riferito alla nascita del figlio Guidobaldo, avvenuta in quello stesso anno, e alla morte, sei mesi dopo, della duchessa. Battista Sforza, di fatto, è allusa dal vuoto lasciato alla destra di Maria, dall’umanità malinconica della Madonna e dalla collana di corallo al collo del

Bambino, poiché la collana di corallo simbolizza la morte e il sangue di Gesù, come se fosse una premonizione; inoltre il gesto di San Giovanni Battista indica lo spazio vuoto a destra della Vergine, mentre San Gerolamo si percuote il petto con un sasso in atto di penitenza. L’architettura non fa solamente da sfondo, ma è protagonista al pari delle figure, che vi corrispondono attraverso le specchiature marmoree e la disposizione a esedra, rafforzando l’andamento circolare dell’abside. L’autore anche qui simula l’architettura albertiana.

La conchiglia è tipica nelle architetture romane, le quali chiudevano le nicchie con esse. Un uovo molto grande, forse di struzzo, cade dalla cupola a conchiglia dell’abside, proprio sopra la testa della Vergine. L’uovo di struzzo è simbolico, poiché lo struzzo depone le uova ma poi le abbandona senza covarle; le uova però si schiudono ugualmente grazie al calore del sole. In tutta l’opera domina la luce, usata contemporaneamente nelle sue qualità costruttive e analitiche. Il trattamento delle superfici specchianti risulta essere molto raffinato: si osservano i gioielli o la corazza del duca nella quale si riflette la finestra, fonte di luce non visibile nel dipinto, ma rivelata dall’artificio pittorico.



“Natività” di Piero della Francesca, 1475 circa, Londra, National Gallery.

La scena è composta in maniera molto libera e originale. Sotto un rudere di stalla con tettoia, al centro si trova la Vergine in adorazione del Bambino, il quale è adagiato su un lembo dell’ampio mantello azzurro della madre. Dietro vediamo un gruppo di cinque angeli cantori con liuti, vero perno della scena, che riprendono in alcuni casi le fisionomie tipiche degli angeli di Piero, presenti con gli stessi tratti somatici, ad esempio nella Pala di Montefeltro. Le loro teste sono tutte poste alla stessa altezza (isocefalia). A destra San Giuseppe sta seduto con naturalezza, le gambe accavallate su una sella (notevole è il disegno delle sue mani e della pianta del piede) e sembra parlare con i due pastori dietro di lui, ritratti in posizione frontale, uno dei quali indica verso il cielo a sottolineare la natura prodigiosa della scena. Sotto

la tettoia si vedono il bue e l’asinello che raglia, quasi a voler rompere l’armonia della musica degli angeli; l’inclinazione del suo muso, inoltre, bilancia simmetricamente il braccio alzato del pastore. Lo sfondo si perde in lontananza: a sinistre si nota un paesaggio rurale con un tortuoso fiume, con le acque che riflettono a specchio, come tipico dell’autore, mentre a destra si vede uno scorcio urbano. Sulla tettoia vediamo una gazza, simbolo della follia umana che porterà alla Crocifissione di Cristo. Ampie zone del dipinto sono incomplete, soprattutto il prato alla base delle figure dei pastori, che sembrano raschiate, ma le figure più importanti sono ben conservate, soprattutto l’armoniosa figura di Maria, di grande livello artistico.

4. L'UMANESIMO IN PITTURA (PARTE 2)

IL RINASCIMENTO A VENEZIA

Fino alla metà del Quattrocento Venezia resta culturalmente isolata rispetto al resto della penisola, attardata su modelli stilistici tardogotici e bizantini. Tale condizione deriva dalla sostanziale autonomia della Serenissima rispetto alla situazione politica ed economica italiana, forte dei possedimenti nell'Adriatico e nel Mediterraneo orientale, che le garantivano il predominio sui traffici commerciali con il Vicino Oriente.

Tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, però, la mutata situazione internazionale impone a Venezia un diverso orientamento politico, cui corrisponde una fase di espansione in terraferma verso occidente. Il motivo principale di questa strategia espansionistica è la pressione turca sui possedimenti veneziani nel Mediterraneo orientale, che culminerà nella caduta di Costantinopoli in mano a Maometto II, nel 1453. A questo va aggiunto il progressivo spostamento dei traffici commerciali verso i centri portuali del Nord Europa e, dalla fine del secolo, il definitivo orientamento degli interessi mercantili nelle rotte atlantiche, a seguito della scoperta dell'America.

La nuova strategia politica ed economica determina un confronto più diretto con le realtà culturali della penisola, cui corrisponde una svolta anche in ambito artistico. La cultura umanistica a Venezia matura non tanto a contatto con Firenze, nonostante la presenza di artisti toscani nella città lagunare nella prima metà del secolo, quanto nel rapporto con Padova e le città dell'entroterra lombardo. A ciò concorre il diverso orientamento della cultura veneziana, più pragmatica che speculativa, ma soprattutto la circolazione di capitali e lo spostamento di professionisti nei territori della Serenissima.

Nella prima metà del Quattrocento la pittura veneziana vive una fase di incertezza, divisa tra la conservazione della propria identità gotico-bizantina e le spinte verso la modernità, provenienti dall'Italia centrale. È la città di Padova a mediare la diffusione della cultura rinascimentale in laguna. In questo periodo molti artisti formati a Padova soggiornano nella città lagunare.

Jacopo Bellini è stato allievo di Gentile da Fabriano ed è il capostipite di una importante bottega veneziana, nella quale si sono formati i figli Gentile e Giovanni. Questi ultimini furono entrambi innovatori, anche se con orientamenti diversi.

GIOVANNI BELLINI

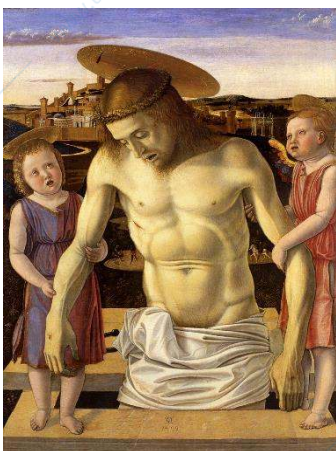
Giovanni Bellini (1433-1516) rappresenta la svolta rinascimentale dell'arte figurativa veneziana. Nasce a Venezia e si forma nella bottega paterna accanto al fratello Gentile. Bellini conosce molto presto l'opera di **Andrea Mantegna**, il quale nel 1453 sposa sua sorella, Nicolosia Bellini; inoltre, egli aveva certamente seguito il padre a Padova per la realizzazione della perpetua "**Cappella Gattamelata**", nella "**Basilica del Santo**", dove Donatello aveva lasciato opere di straordinaria modernità. Lo stile di Mantegna influenzerà molto le opere giovanili di Bellini, che ne riprende le costruzioni plastiche e la tensione emotiva delle figure sacre. L'artista, però, ha saputo sviluppare in breve tempo un percorso autonomo grazie al confronto con altre esperienze, in particolare con l'opera di **Piero della Francesca** e **Antonello da Messina** e con le novità introdotte dalla pittura fiamminga. La "**Pietà**" segna la conclusione della sua fase giovanile. Elementi riconducibili a Mantegna sono ancora presenti nella qualità quasi scultorea dei corpi e nell'accentuato linearismo; tuttavia i colori sono più morbidi, attenti al transito della luce sulle superfici dei corpi e sul paesaggio di fondo. Risulta evidente l'interesse per la pittura fiamminga, riscontrabile sia nella resa dei particolari e degli effetti materici, sia nell'intensa pateticità del dipinto. Il dolore espresso dai personaggi è profondissimo e umano.

VENEZIA



"**Madonna Davis**" di Giovanni Bellini, 1455, New York, Metropolitan Museum.

L'opera è universalmente considerata uno dei lavori definitivi del suo periodo giovanile. Poiché la data di nascita dell'artista non è nota e poiché la prima opera certamente datata è la "**Madonna degli Alberetti**" del 1487 è un'opera piena di controversie, la sua cronologia antica e le sue attribuzioni precedenti sono piene di polemiche. Ciò che si può dire con sicurezza è che nei contorni delle figure disegnati con linee filiformi e nella configurazione del panneggio si può riconoscere l'influenza di Mantegna. Il pesante drappeggio sulla spalla sinistra della Vergine ricorda non meno la scultura di Donatello e ciò suggerisce che l'opera sia stata dipinta dopo la visita di Bellini a Padova con il padre e il fratello intorno al 1459. È probabile che il quadro quindi risalga agli anni intorno al 1460-64, sebbene altre fonti farebbero risalire l'opera al 1450. Il fatto che il campo dell'immagine abbia una sommità arcuata, proprio come le opere devozionali di suo padre, suggerisce anche una data antecedente. Lo sfondo del paesaggio è notevole per la divisione tra i campi pianeggianti e coltivati a destra della Vergine, mentre a sinistra notiamo colline incolte, un sentiero tortuoso e rovine romane. In questo dipinto il Bambino addormentato simboleggerebbe il presagio della morte di Cristo. Il dipinto ha molto sofferto la pulizia eccessiva, e di conseguenza, ha perso gran parte della sua finitura superficiale.



"**Cristo morto sorretto da angeli**" di Bellini, 1460 circa, Venezia, Museo Correr.

Opera del periodo giovanile di Bellini, l'immagine si rifà alle icone bizantine dell'imago pietatis, molto diffuse a Venezia, e dei Ritratti di Passione, dove Cristo era raffigurato morto con le piaghe della Passione e con un fedele che lo contemplava, traendo dall'osservazione del dolore divino oltre che compassione anche consolazione per il proprio. L'opera mostra il Cristo che si leva dal sepolcro scoperto, sorretto da due angioletti ai lati e impostato sullo sfondo di un paesaggio che in lontananza mostra una strada attraversata da cavalieri e una città murata e turrita. Nonostante gli evidenti influssi di Andrea Mantegna, l'opera è intonata a un lirismo intenso che divenne una delle caratteristiche base dell'arte di Bellini, trasfigurando il dramma divino in un sentimento accorato e malinconico. Il segno è forte e raggiunge nel perizoma scultoreo del Cristo e nelle sue mani rattrappite ed abbandonate la massima tensione. L'insistenza sui contorni e le ombre dure arrivano a richiamare i pittori della prima scuola ferrarese, filtrati forse attraverso gli allievi di Squarcione, con cui Bellini entrò in contatto.

VERONA



“**Agonia nell’orto**” di Bellini, 1465-1470 circa, Londra, National Gallery.

Sia l’opera di Bellini che quella di Mantegna raffigurano lo stesso scenario: Gesù inginocchiato in preghiera su uno sperone rialzato del monte degli Ulivi, il quale assomiglia ad un altare, mentre sotto di lui stanno tre discepoli addormentati (Pietro, Giacomo e Giovanni). Gesù si rivolge in cielo ad un angelo che gli appare reggendo il calice eucaristico. Questo è il momento che precede la Crocifissione. In quest’opera Bellini esprime la propria concezione di paesaggio, la quale è diversa da quella di Mantegna: l’opera di

Bellini è tutta giocata sullo sviluppo coloristico e su toni più tenui e morbidi. Le rocce sono più levigate, il paesaggio si perde in dolci colline digradanti all’orizzonte, perdendo ogni artificiosità e attenendosi maggiormente al vero. La luce dell’aurora, che illuminando le nubi si fa strada nel lontano orizzonte, non è la sola fonte luminosa del dipinto: è presente un’altra calda luce dorata che investe dal dorso il Cristo. Sapiente è l’uso dei colori caldi per i primi piani e dei colori freddi per i piani successivi, che sfondono in lontananza lo spazio dipinto. Fulcro della composizione è la luce delle nuvole: esse risentono dei riflessi straordinari causati dal tramonto sullo sfondo, il quale proietta gli ultimi raggi.

“**Agonia nell’orto**” di Andrea Mantegna, 1460 circa, Londra, National Gallery.



PESARO



“**Madonna Frizzoni**” di Bellini, 1465-1473, Venezia, Museo Correr.

In quest’opera possiamo notare una somiglianza con Piero della Francesca, soprattutto per la luce che avvolge interamente il soggetto. La freschezza e l’immediatezza che si evidenziano nell’espressione della Madonna, ha indotto molti studiosi a considerare il dipinto come un vero e proprio ritratto, il quale raffigurerebbe Nicolosia, sorella di Bellini e moglie di Mantegna.

VENEZIA

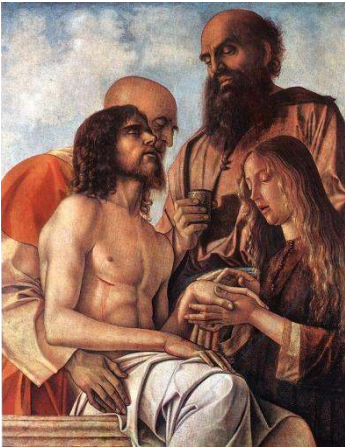


“**Pala di Pesaro**” di Bellini, 1470 circa, Pesaro, Museo Civico.

Quest’opera è stata realizzata per l’altare maggiore della Chiesa di San Francesco a Pesaro. La tavola raffigura l’Incoronazione della Vergine da parte di Cristo. Le due figure principali sono sedute all’aperto in un trono marmoreo, disposte simmetricamente sullo sfondo di una balaustra rinascimentale e albertiana aperta su un paesaggio collinare con mura turrette. Ciò che si intravede oltre la balaustra è stato riconosciuto come la Rocca di Gradara; questo dettaglio mette in evidenza l’intento politico del dipinto. Questo scorcio di paesaggio è il vero elemento rivoluzionario dell’opera: un paesaggio esaltato attraverso la soluzione dello schienale-cornice, che lo rende quasi ‘quadro nel quadro’ e gli attribuisce, di conseguenza, uno specifico valore simbolico. La pedana su cui poggia il

trono è un poligono marmoreo. Ai lati del trono sono posti quattro santi: Pietro e Paolo a sinistra, Francesco e Gerolamo a destra. La tavola è inserita entro una cornice riccamente ornata da intagli e in cui sono inseriti quindici pannelli, dipinti tutti da Bellini. Sui pilastri laterali che formano la cornice del dipinto, sono rappresentate otto figure di santi, mentre nella predella si trovano episodi riferiti ai santi che partecipano alla Sacra Conversazione: la Conversazione di San Paolo, la Crocifissione di San Pietro, San Gerolamo Penitente e San Francesco che riceve le stimmate. Alla base dei pilastri sono raffigurati San Giorgio che uccide il drago e San Terenzio, protettori di Pesaro. Quest’opera rappresenta il momento decisivo del distacco dell’artista veneziano tanto dai modi cortesi della tradizione lagunare, quanto dall’influenza di Mantegna: un’evoluzione avvenuta probabilmente stando a contatto con la pittura di Piero della Francesca. Con quest’opera Bellini abbandona la struttura del polittico, mantenendo, però, alcuni elementi medievali nella struttura della cornice, con cimasa, pilastri e predella ornati. Il pittore, poi, unifica lo spazio attraverso la rigorosa costruzione prospettica e una luce limpida e avvolgente, vero tramite tra architettura, figure e paesaggio naturale.

PESARO



“**Cristo deposto (cimasa della Pala di Pesaro)**” di Bellini, 1470 circa, Città del Vaticano, Pinacoteca vaticana. Il dipinto era probabilmente la cimasa della Pala di Pesaro, smembrata in Età napoleonica. Si spiegherebbero così, ad esempio, il punto di vista ribassato e la direzione della luce, coerente con quella della tavola principale. Il dipinto testimonia la raggiunta maturità stilistica di Bellini, saggio perfetto di sintesi volumetrica e luministica: le figure sono compresse in uno spazio ristretto e privo di profondità. La luce porta lo sguardo verso l'intreccio di mani, vero fulcro espressivo dell'opera: il delicato gesto di Maddalena è testimonianza altissima del sentimento doloroso, contenuto in una dimensione profonda e commossa intimità. La donna sta unguendo la ferita della mano sinistra di Cristo, atto in cui si scorge un rimando alle stimmate di San Francesco, patrono della chiesa, rappresentato tanto nell’**“Incoronazione della Vergine”**, quanto nella predella. Anche qui possiamo notare similitudini con Piero della Francesca.

“**La flagellazione**” di Piero della Francesca.
Bellini potrebbe aver visto quest'opera a Pesaro.

“**Annunciazione**” di Piero della Francesca, Arezzo.



IL RINASCIMENTO NEL REGNO DI NAPOLI

I primi anni del Quattrocento sono fortemente segnati dalle lotte tra Angioini e Aragonesi per il predominio territoriale. Ma grazie ad Alfonso d'Aragona il Regno di Napoli e della Sicilia venne riunito sotto un'unica sovranità, comprendente anche l'area mediterranea della penisola iberica. Napoli così divenne un polo culturalmente vitale e prestigioso.

Alfonso d'Aragona inoltre ricompose anche le rotte mediterranee, facendo entrare Palermo e Napoli in diretto contatto con i territori legati agli interessi commerciali della casata aragonese: giunsero, così, apporti dalla cultura iberica, provenzale, borgognona e fiamminga, che fungeranno da stimolo per un rinnovamento dell'arte e sui quali si innesteranno, a partire dagli anni Sessanta del Quattrocento, le novità del Rinascimento toscano.

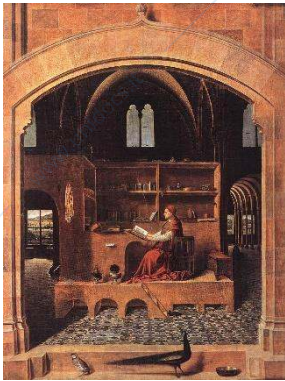
Alfonso d'Aragona promosse una cultura umanistica di stampo aulico aperta alle novità europee e chiamò a corte umanisti di primo piano e pittori valenzani.

Nel 1458, alla morte di Alfonso d'Aragona, gli succedette il figlio Ferrante d'Aragona. È sotto il suo regno che i rapporti con il Rinascimento fiorentino si fecero più intensi, grazie all'alleanza politica con Lorenzo il Magnifico e alla presenza a Napoli di artisti come Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano.

ANTONELLO DA MESSINA

Antonello da Messina (1430-1479) è stato il protagonista del nuovo orientamento culturale del sud della penisola. Egli seppe assimilare la lezione fiamminga, fondendola con l'esperienza prospettica e con la sintesi formale del Rinascimento italiano. A lui, inoltre, va il merito di aver diffuso in Italia la tecnica della pittura ad olio. La sua formazione avviene tra la Sicilia e la Campania. Sin dagli esordi l'artista è aggiornato sulle novità della pittura italiana e nordica, probabilmente grazie ai suoi contatti con la bottega napoletana di Colantonio. Nella città campana egli ha la possibilità di conoscere e sperimentare i linguaggi artistici giunti attraverso le rotte commerciali mediterranee e del Nord Europa; linguaggi conosciuti anche attraverso le collezioni reali di pittura franco-fiamminga.

VENEZIA



“San Girolamo nello studio” di Antonello da Messina, 1474, Londra, National Gallery.

Il dipinto fu eseguito a Messina per essere portato a Venezia. Fu visto a Venezia in casa Psqualino nel 1529 da M. Michiel. L'architettura è di carattere aragonese, anzi durazzesco (Angiò-Durazzo), cioè tardo-angioino. Niente a Venezia la giustificerebbe. Opera-ponte tra Messina e Venezia. Si tratta di un salto di concezione rispetto a Colantonio. L'opera, di fatto, presenta evidenti caratteri nordici, ma al tempo stesso costituisce un manifesto dell'umanesimo figurativo. San Girolamo, dottore della Chiesa, è stato il primo a tradurre la Bibbia dal greco e dall'ebraico al latino. Secondo la leggenda, avrebbe rimasto con lui. La tavola ci restituisce un'immagine del santo lontana dall'iconografia tradizionale e gli attributi che lo identificano sono collocati in posizioni decisamente marginali: il cappello cardinalizio è appoggiato sulla panca, il leone si intravede appena sulla destra, in penombra. Il Gerolamo di Antonello è un santo 'umanista', immerso nella lettura e circondato dai simboli di un sapere che appartiene ad una pacata dimensione quotidiana. L'artista mette molta cura nel rappresentare gli oggetti comuni, come l'asciugamano, le piante, le pantofole, gli uccelli e la ciotola in primo piano, il gatto assonnato, il foglietto fissato alla parete dello scrittoio con la firma dell'artista. Lo studiolo è collocato all'interno di un'architettura gotica, aperta verso il paesaggio. L'ambiente dipinto da Colantonio risponde ancora ad una concezione prospettica elementare, tanto che oggetti e figure sono come compressi entro uno spazio poco profondo; nella costruzione di Antonello da Messina, invece, lo spazio è arioso, unificato attraverso la costruzione prospettica e la luce. esso ha il proprio centro nella figura del santo e si dilata in profondità, oltre le vetrate e le finestre bifore, verso un cielo terso. L'illuminazione è multipla: la luce frontale 'fissa' la posizione degli oggetti attraverso le ombre portate; la luce proveniente dal fondo, lasciando in ombra la parete, delimita con esattezza lo spazio costruito. La luce esterna è molto forte, il che rende il tutto verosimile.

NAPOLI



“San Girolamo nello studio” di Colantonio, 1445 circa, Napoli, Museo di Capodimonte.

L'opera era parte di una pala, oggi smembrata e dispersa, realizzata per la chiesa francescana di San Lorenzo Maggiore. San Girolamo è tradizionalmente rappresentato nel suo studio, mentre con un coltellino toglie dalla zampa di un leone una spina, che tormentava l'animale. Secondo la leggenda la belva divenne poi suo compagno fedele. La stanza, è riempita di oggetti che testimoniano la vastità degli interessi culturali del santo-cardinale, il cui cappello è adagiato su un ripiano a sinistra. Uno degli aspetti più interessanti del dipinto è la straordinaria 'natura morta' di libri e altri oggetti che riempiono gli scaffali, che dimostrano i riferimenti alla pittura fiamminga. Si nota una decisa resa dei volumi, che appaiono però piuttosto rigidi e senza raffinatezze illusionistiche.



“San Francesco dà la regola” di Colantonio, 1445 circa, Museo di Capodimonte.

L’opera era parte di una pala, oggi smembrata e dispersa, realizzata per la chiesa francescana di San Lorenzo Maggiore. La scena mostra, su sfondo oro, san Francesco d’Assisi, in piedi al centro, dalla figura longilinea, che offre la Regola francescana ai confratelli inginocchiati attorno a lui: gli uomini a sinistra, con frate Leone che riceve il libro, e le donne a destra, con santa Chiara. In alto volano due angeli simmetrici, che reggono cartigli. In quest’opera Colantonio sembra aggiornato alle novità dell’ambiente di corte aragonese, con una maggiore indole per l’arte fiamminga, filtrata però questa volta dalla scuola iberica, come dimostrano il pavimento inerpicato in verticale, le fisionomie, le aureole traforate, le pieghe rigide e geometriche delle vesti. A differenza del precedente dipinto **“San Girolamo nello studio”** di pochi anni precedente, già si notano le diverse influenze legate alla nuova corte aragonese ed alla presenza di artisti catalani. Inoltre, in questo dipinto Colantonio risente di **Fouquet**, venuto in Italia per intercettare a Firenze i **“pittori di luce”**, recandosi poi a Napoli. C’è inoltre la possibilità che anche **Piero della Francesca** si sia recato a Napoli, dopo il 1451, per via del Ritratto di Alfonso d’Aragona del Musée Jacquemart André.



“Annunciata” o “Virgo Advocata” di Antonello da Messina, 1452, Como, Musei civici.

La tavola presenta su tre lati l’originale incorniciatura decorativa a punzone, e mostra solo di essere stata lievemente decurtata in basso, senza tuttavia pregiudizio della scritta **“Ave Maria gratia plena”**. A causa della scritta in basso, che riporta le parole pronunciate dall’arcangelo Gabriele di fronte a Maria, l’immagine è stata identificata come quella di una Vergine annunciata; in questo tipo iconografico convergono, secondo alcuni studiosi, l’idea dell’Annunciata vera e propria, della Madonna a mezzo busto senza il Bambino, e della **“Veronica” della Vergine** stessa, un tipo di rappresentazione diffusasi quasi esclusivamente in Provenza e nella Catalogna. Secondo altri, invece, il dipinto non rappresenta una Vergine annunciata, ma bensì una Madonna in tarda età, come dimostrano le rughe attorno agli occhi, impietosamente rappresentate, e lo stesso copricapo tipico delle donne sposate; piuttosto avremmo di fronte una **Virgo Advocata**, una Madonna, cioè, che intercede per la concessione di speciali grazie. Stilisticamente il dipinto mostra una stretta relazione iniziale con i modelli fiamminghi, temperata e riformata poi dalla rivelazione dell’arte di Piero della Francesca. Il dipinto risente dell’influenza di Piero della Francesca.

MESSINA

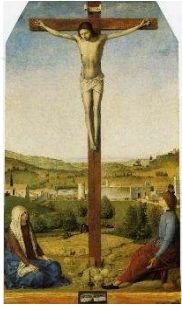


“Madonna Salting” di Antonello da Messina, 1460 circa, Londra, National Gallery.

Pelle smaltata, velluti molto realistici. La tavola mostra una certa disorganicità stilistica, con un’alta qualità nella Vergine e nella sua veste, mentre è più scarsa nel Bambino e negli angeli. L’opera mostra la Madonna a mezzo busto col Bambino in braccio mentre viene incoronata come Regina del cielo. Il Bambino tiene in mano una melagrana, simbolo della fertilità e della regalità di Maria, ma anche della Passione per il colore rosso degli acini, come il sangue. Il velo trasparente della Vergine rappresenta un brano di alto virtuosismo, così come la fine descrizione dei gioielli e del broccato. Il trattamento geometrico del volume della Vergine racchiuso nel suo manto viene di solito messo in relazione con il **“Polittico di San Gregorio”**. Gli angeli, lo sfondo scuro, l’elaborata corona con effetti di lustro metallico, rimandano all’arte fiamminga di cui Antonello fu l’interprete che seppe mediare con la spazialità e la monumentalità italiana.

“Ritratto di una fanciulla” di Petrus Christus, 1470 circa, Berlino, Gemaldegalerie.





“Crocifissione” di Antonello da Messina, 1475 circa, Londra, National Gallery.

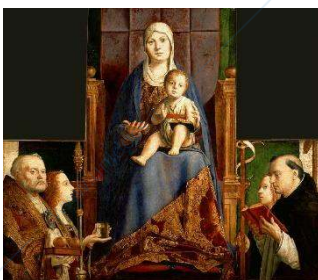
Nel dipinto si nota che c'è un incontro con l'arte di Piero della Francesca. L'opera è firmata e datata sul cartiglio che si trova sulla finta cornice lignea inferiore. La pacata composizione è costruita in sezione aurea e mostra la croce di Cristo sullo sfondo di un lontano paesaggio costruito con punto di fuga ribassato, mentre in basso si trovano i due dolenti Maria e Giovanni, che contemplan la scena silenziosamente. Più lontano si vedono le tre Marie. La tipologia iconografica rimanda a esempi fiamminghi, anche nel trattamento del paesaggio, che sfuma dolcemente in lontananza nei colori azzurrini delle colline avvolte nella foschia. La linea marcatrice delle acque del lago isola maggiormente la figura del Cristo, con un cerchio formato dalla Vergine e da san Giovanni.



“Salvator Mundi” di Antonello da Messina, 1470-1475, Londra, National Gallery.

In questo dipinto emerge la riflessione dell'artista sul rapporto tra forma e spazio. Il Cristo salvatore è raffigurato oltre un parapetto ligneo e su sfondo scuro, secondo la maniera fiamminga. All'arte nord europea risalgono anche l'uso dei colori caldi a olio e la particolare luce calda e dorata che modella la figura scoprendone i particolari più minuti, come i delicati peli della barba o i riflessi sui ricci dei capelli. L'iconografia stessa, col mezzo busto benedicente, e il tipo fisico del Salvatore, rimanda ad esempi fiamminghi importati in Italia. La luce proviene da destra e illumina i tre quarti del volto. Alla base del collo si vede ancora chiaramente come nella prima stesura pittorica la veste fosse più accollata e la mano benedicente più rialzata, parallela al corpo di Gesù. In un secondo momento Antonello si distaccò dal prototipo fiammingo, spostando la mano in avanti, in modo da accentuare la profondità spaziale della figura e la sua monumentalità, favorita dalla visione dal basso (come dimostra la mano appoggiata sul parapetto). Con questa tecnica l'artista dimostra una piena acquisizione delle competenze volumetrico-prospettiche elaborate dai toscani. La stessa piega dello scollo rompe la rigidità piana della veste. Il foglietto attaccato alla balaustra riporta la firma dell'artista e la data. La presenza di cartigli nei dipinti diventano il simbolo di Antonello da Messina. La data sul cartellino crea problemi per la datazione dell'opera.

VENEZIA



“Pala di San Cassiano” di Antonello, 1475-1476. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

La Pala, sebbene gravemente mutilata, fu un vero spartiacque nella pittura veneta del Quattrocento tra vecchio e nuovo, introducendo alcune caratteristiche che divennero costanti nella produzione successiva. Commissionata da Pietro Bon tra il 1475 e il 1476, della grande Pala d'altare, oggi restano solo la Vergine sul trono rialzato e quattro santi a mezzo busto: san Nicola di Bari, santa Maria Maddalena, sant'Orsola e san Domenico. In origine ve ne erano quattro per parte, tra cui san Giorgio e san Sebastiano. L'opera era caratterizzata da un maggior respiro compositivo, calibrato con grande cura, con i santi meno serrati e disposti a semicerchio attorno all'alto seggio della Vergine, inserito a sua volta in una sobria ambientazione architettonica. La novità più stupefacente era data però dagli effetti atmosferici creati dalla luce, che unificano l'opera con toni caldi e rendono più naturale la rappresentazione: il lume dorato inonda le figure, restituendo con scioltezza i vari dettagli e i rapporti spaziali tra le figure. Accanto a una sintesi geometrica di alcuni brani, come il corpo della Vergine, si incontrano virtuosismi prospettici, come il volto della Vergine e il libro con tre sfere d'oro retto da san Nicola (allusione all'episodio in cui le regalò a tre fanciulle povere, cosicché avessero la dote per sposarsi), e si sposano inoltre con le sottigliezze ottiche della pittura fiamminga. Antonello conosce da Bellini la struttura piramidale della sacra conversazione, mentre la 'cubatura' prospettica gli era già nota dalla pala di Piero. Bellini è pierfranceschiano nella resa del colore come architettura fatta di colore e luce, mentre Antonello lo è perché riconduce le forme ai volumi.



“Ricostruzione complessiva della Pala” di John Wilde, 1929.

“Pala di Montefeltro” di Piero della Francesca, 1472-1474, Milano, Pinacoteca di Brera.

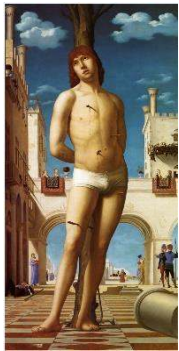
PALERMO



“Annunciata” di Antonello da Messina, 1475 circa, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia.

Questo dipinto è una straordinaria sintesi di realismo introspettivo e di assorta solennità. Maria ha il volto di una fanciulla, la sua immagine è impostata come i ritratti di tre quarti. La testa e le spalle, avvolte nel manto azzurro, assumono una configurazione geometrica piramidale, il volto è un purissimo ovale che prende forma attraverso la chiara definizione dell'ombra. L'opera è straordinaria poiché modifica radicalmente l'iconografia dell'Annunciazione, in quanto per la prima volta esclude l'angelo. Gabriele è assente, ma lo sguardo di Maria che si volge verso destra richiama la sua presenza: l'artista ci porta a immaginare che l'angelo sia appena volato via, lasciando quel soffio di vento che sposta le pagine del libro e crea un cenno di turbamento nel gesto della fanciulla. In quest'opera l'impostazione della Madonna ha molto successo. Capolavoro nell'opera sono le mani: rispetto al Cristo con la mano benedicente, la disposizione della mano e il leggio sono molto prospettici. La mano destra è tesa verso l'esterno, come a fermare un possibile interlocutore. Al pari del leggio, inoltre, essa riflette la luce che proviene dall'alto e, in questo modo, potenzia la fonte che modella il volto e il manto della Vergine.

VENEZIA



“San Sebastiano (Trittico di San Giuliano)” di Antonello da Messina, 1478, Dresda, Gemaldegalerie.

L'opera era stata commissionata dalla scuola veneziana di san Rocco. San Sebastiano e san Rocco sono i santi legati alle pestilenze, poiché essi sono entrambi sopravvissuti alla malattia; quando si sopravviveva ad un'ondata di pestilenza, dunque, si celebravano san Sebastiano e san Rocco. In questo dipinto si riconosce l'influsso dell'opera di Mantegna alla **“Cappella Ovetari”**: come in quegli affreschi, la linea d'orizzonte è bassa e ciò dona monumentalità alla figura. La posa del santo è classicamente ponderata, la sua forma è tornita da una luce che modella le membra esaltandone la bellezza, ma al tempo stesso ne rileva la qualità geometrica: si osservino le frecce che trafiggono il corpo, le cui ombre portate sono così esatte da apparire l'esito di un esercizio di geometria solida. Una colonna caduta, vista di scorcio in prospettiva, è riferimento di misura e citazione formale riferita alla perfezione del corpo umano. Questi elementi sembrano contrastare con la minuziosità dello sfondo, i cui piccole figure ignare del martirio conducono una vita a sé stante. Nella tavola si opera una sintesi tra il mondo matematico-prospettico e la tematica del colore e della luce: il minuto disegno dei tappeti, dei comignoli, delle piante riporta, di novo, alle radici fiamminghe dell'artista. Lo sfondo sconfinava verso un paesaggio marino. San Sebastiano non muore per le frecce, sopravvive alle torture ma muore successivamente.



“San Sebastiano” di Andrea Mantegna, 1457-1458, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Questo dipinto è molto diverso da quello di Antonello da Messina: il corpo diventa un rovello di segni. Le architetture sono molto incise, mentre nel dipinto di Antonello da Messina le sagome ammorbidiscono il taglio e l'incisione. Quest'ultimo non utilizza un modello di disegno grafico, ma utilizza un modello di disegno più arrotondato. Nella nuvola in alto a sinistra si intravede un cavaliere dell'apocalisse: nel testo dell'Apocalisse i quattro cavalieri, che dal Medioevo in poi avrebbero rappresentato Cristo e la Chiesa, erano intesi come l'ira divina, i quali con i cavalli travolgevano e calpestavano l'umanità tricotante.

5. L'ITALIA DELLE CORTI

IL RINASCIMENTO A FERRARA

Ferrara alla fine del Quattrocento conosce la cosiddetta 'Addizione Erculeia', un'opera urbanistica che consisteva nell'ampliamento della città, introducendo delle vie principali rettilinee, incroci e portoni principali e maestosi al termine delle vie. ("Palazzo dei diamanti" al quadrivio degli Angeli, 1492).

La fioritura estense di Ferrara in senso umanistico si deve a **Lionello d'Este**, divenuto Signore della città nel 1441, e a suo figlio **Borso d'Este**, divenuto Signore dopo di lui. Lionello fece di Ferrara uno dei centri più fecondi del Rinascimento italiano.

All'inizio del Quattrocento, la corte ferrarese era ancora legata al gusto artistico tardogotico. Sotto il regno di Lionello, queste radici culturali si arricchiscono di nuovi interessi di tipo umanistico, dando origine ad un ambiente originale.

La cultura figurativa ferrarese assume un carattere del tutto originale, che filtra con la propria predilezione per il favolismo e l'eleganza di stampo cortese: la precisione ottica fiamminga si unisce alla tendenza all'astrazione matematica di Piero della Francesca, l'ordine prospettico all'inquietudine espressiva, il plasticismo di Donatello si coniuga con la linea squarcionesca, i colori limpidi della pittura degli artisti dell'Italia centrale diventano, nelle mani degli artisti ferraresi, preziosi e quasi irreali. La compiuta definizione di questo linguaggio avviene negli anni in cui regna Borso d'Este (dal 1450 al 1471) e può essere seguita attraverso la decorazione dello **Studiolo di Belfiore**.



STUDIOLO DI BELFIORE 1447-1463

Lo **Studiolo di Belfiore**, ormai scomparso, fu voluto da Lionello d'Este nel 1447, ma fu completato in larga parte all'epoca di Borso. È stato il primo studiolo principesco italiano. Nelle sue decorazioni, oggi pervenuteci solo in parte e disperse in vari musei, si coglie il nascere e la ricchezza di stimoli della scuola ferrarese di pittura. La decorazione dello studiolo era composta da tarsie dei Da Lendinara e da un ciclo pittorico di nove Muse create da vari artisti. Delle nove Muse, oggi ne rimangono solamente otto.

1. **"Erato"** di Angelo Maccagnino, Ferrara, Pinacoteca Nazionale.

2. **"Urania"** di Angelo Maccagnino, Ferrara, Pinacoteca Nazionale.



La musa è ritratta su un ampio seggio marmoreo, improntato secondo un punto di vista ribassato. Urania, protettrice dell'astronomia, tiene in mano un astrolabio in scorcio e con uno scatto gira la testa di lato per osservare il cielo. L'artista si distingue per uno stile più aggiornato, con una spazialità più chiara e realistica, un uso di colori tersi e limpidi, ben visibile nel trono, e un'attenzione al dettaglio intellettuale, che deriva dall'esempio di Piero della Francesca. Originale è anche il panneggio, con un originale effetto bagnato. Sulle estremità superiore del trono, sia a destra sia a sinistra, sono rappresentati due unicorni, simboli araldici tra i più usati da Borso come simbolo di purezza. Essi sono rappresentati sotto due palme di datteri, allusione all'Asia Minore, luogo di origine della leggenda della cattura dell'unicorno, possibile solo per una vergine.

3. **"Tersicore"** di Angelo Maccagnino e Cosmè Tura, Milano, Museo Poldi Pezzoli.

4. **"Talia"** di Michele Pannonio, 1450 circa, Budapest, Museo delle Belle Arti.



In quest'opera si possono notare l'influenza dell'altare padovano di Donatello e delle opere di Piero Della Francesca. La musa è ritratta su sfarzoso trono, improntato secondo un punto di vista ribassato. Talia regge un bocciolo e un ramo di vite, con una ghirlanda di spighe in testa. La sua figura è esile e longilinea, affusolata in vita secondo lo stile gotico internazionale, con profili scivolosi che si infrangono però nel panneggio tagliente al ginocchio. Il trono invece, con in alto quattro putti che reggono festoni di frutta, rimanda ai modelli squarcioneschi. In primo piano si notano due vasi di gigli, decorati con perle e gemme, la cui brillantezza ricorda le opere fiamminghe. Lo sfondo è un cielo azzurro, che schiarisce verso l'orizzonte, e in basso, su un intarsio marmoreo, si trova un'iscrizione greca. La firma dell'autore è, invece, sul cartiglio che pende dal primo gradino.

5. **"Euterpe"** di anonimo ferrarese, Budapest, Museo delle Belle Arti.

6. **"Melpomene"** di Angelo Maccagnino, Budapest, Museo delle Belle Arti.

7. **"Polimnia"** di anonimo ferrarese, Berlino, Gemaldegalerie.

8. **"Calliope"** o **"Euterpe"** di Cosmè Tura, 1560 circa, Londra, National Gallery.



Il dipinto viene in genere indicato come uno dei primi rappresentativi dello stile dell'artista e della scuola ferrarese in generale. Sotto una prima superficie pittorica ad olio, gli esperti hanno scoperto una precedente pittura a tempera che mostrava la musa in un trono di canne d'organo, riferimento evidente alla musica. Anche in quest'opera la Musa è raffigurata seduta su un trono, con in mano un rametto di ciliegio. Il punto di vista è ribassato, con un aspetto solido delle figure, che contrasta con la frivolezza esuberante delle decorazioni del trono, il quale è caratterizzato da motivi classicheggianti. Esso è rappresentato in marmi policromi, a cui sono applicate decorazioni dorate a forma di grossi delfini, secondo la stilizzazione tipica dell'epoca, con denti aguzzi e pinne attorcigliate, sottolineate dalla luce incidente che fa sembrare tutto metallico o brillante come gemme. Questo tipo di decorazione sfarzosa sicuramente viene dall'apprendistato di Tura presso Squarcone. Al di là della testa di delfino, in basso a destra, si scorge il dio Vulcano intento a forgiare delle armi per Zeus.

COSMÈ TURA

Cosmè Tura (Ferrara, 1430 circa – 1495), caratterizza lo stile ferrarese della seconda metà del Quattrocento. Formatosi come miniaturista alla corte estense, esibisce moduli espressivi padovani, avendo probabilmente studiato e lavorato presso Squarcione, poiché nelle sue opere si nota una certa insistenza per il dettaglio decorato; a questo si unisce una solidità plastica e una vitalità che derivano dalla conoscenza delle opere di Donatello, come le sculture in bronzo, e il complesso dell'altare criso-cupro-elefantino. Tura conosce sicuramente anche le opere di Piero della Francesca e dei fiamminghi. L'artista intorno al 1460 circa partecipa alla decorazione dello Studiolo di Belfiore e dal 1465 diventa artista di corte. Egli fa parte della rinomata 'officina ferrarese'.



LE ANTE DELL'ORGANO DELLA CATTEDRALE DI FERRARA

Inizialmente le ante servivano per chiudere un grande organo, andato poi distrutto. Le ante comprendono quattro pannelli dipinti a tempera su tela nel 1469 e oggi conservati nel museo della cattedrale a Ferrara. Originariamente erano decorate fronte-retro (oggi i dipinti sono separati), presentano **"San Giorgio e la principessa"** (ante chiuse) e l'**"Annunciazione"** (ante aperte).

- **"San Giorgio e la principessa"** di Cosmè Tura, 1469, Ferrara, Museo della Cattedrale.
L'opera riprende un tema caro alla cultura cavalleresca. La scena è stata dipinta sul verso delle ante chiuse. Essa si svolge all'aperto, sullo sfondo di un paesaggio aspro e abbagliante. In questo dipinto domina la luce dorata. Le figure sono costruite mediante una linea spigolosa che sembra incisa sul metallo, i colori sono innaturali e lividi. L'opera ha tratti quasi surreali. Sulla destra si svolge lo scontro tra san Giorgio a cavallo e il drago, il quale è in primo piano con le punte dorsali ben illuminate. A sinistra si trova la principessa che fugge inorridita. Sullo sfondo si trova una montagna fortificata, dalla quale provengono alcuni sapienti.
- **"Annunciazione"** di Cosmè Tura, 1569, Ferrara, Museo della Cattedrale.
L'opera è ambientata in una solenne architettura all'antica, organizzata secondo le regole della prospettiva, con volte a botte, una doppia arcata con lacunari, retta da pilastri poggianti su un basamento marmoreo, finti bronzi realizzati con uno stile di pittura che simula la scultura. In alto a destra festoni e drappaggi decorativi annodati alle rosette sono trasformati in tendoni che contengono frutta. Notiamo anche uno scoiattolo che corre tra gli architravi del soffitto. Lo stile della maggior parte dell'opera ricorda le opere di Andrea Mantegna. A sinistra si trova l'Arcangelo Gabriele annunciante, con in mano il tradizionale giglio. La figura di Maria, a destra, è più morbida, ispirata a Piero della Francesca. Essa è inginocchiata con le mani giunte per ricevere l'annuncio. Un libro si trova posato sulle ginocchia, allusione alle scritture che si avverano. Dietro di lei appare la colomba dello Spirito Santo. Le aureole di Maria e dell'Arcangelo sono in prospettiva.



"Polittico di Roverella" di Cosmè Tura, 1470-1474, diviso tra i musei di Londra, Parigi, San Diego, Boston, New York, Cambridge, Roma.

Si tratta di una delle opere più significative dell'artista e del Rinascimento ferrarese. Il polittico era composto da sei scomparti principali: **1-** una grande **"Madonna in trono con angeli musicisti"** al centro, seduta sul trono con il Bambino in braccio; **2-** al lato destro c'era un pannello più basso con santi e personaggi della famiglia Roverella; **3-** al lato sinistro c'era un altro pannello speculare a quello destro, sempre con santi e personaggi della famiglia Roverella; **4-** sopra i pannelli di destra e di sinistra c'era un altro pannello con un santo inginocchiato per ogni personaggio sottostante; **5-** in alto si trovava la grande lunetta con la **"Pietà"**, un'opera di grande partecipazione emozionale; **6-** in basso si trovava una predella composta da un numero imprecisato di tondi (forse sette), dei quali se ne conoscono oggi solo tre.



FRANCESCO DEL COSSA

Francesco del Cossa (Ferrara, **1436** circa – Bologna, **1478**) si è formato a contatto con l'ambiente padovano, ma rispetto a Tura mostra una maggiore attenzione per la sintesi geometrica di Piero della Francesca. Il suo linguaggio, infatti, è più misurato e solenne, attento allo studio della luce e alla costruzione prospettica dello spazio. Probabilmente l'artista era presente nei lavori per lo Studiolo di Belfiore.



SALONE DEI MESI IN PALAZZO SCHIFANOIA

Palazzo Schifanoia era un luogo di ritrovo mondano. L'edificio fu ampliato da Lionello d'Este e definitivamente qualificato da Borso a partire dal 1467. In quell'occasione venne commissionata la decorazione del Salone delle Feste, impresa nella quale furono coinvolti più pittori, tra cui Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti. Oggi sono visibili soltanto sette dei dodici scomparti originari, corrispondenti ai Mesi da Marzo a Settembre. La raffigurazione di ogni mese è composta da tre registri orizzontali e sovrapposti: in quello superiore è raffigurato il trionfo della divinità pagana che presiede il mese; al centro il segno zodiacale corrispondente e tre decani; in basso scorrono scene di vita di corte, in cui domina la figura di Borso.

- **“Mese di Marzo”** di Francesco del Cossa.



1° registro: Minerva presiede il Mese di Marzo. Si possono notare anche delle fanciulle impegnate nella tessitura e le tre Parche, tessitrici del destino degli uomini. Dalla parte opposta si trova un gruppo di eruditi, tra i quali si è voluto riconoscere Leon Battista Alberti. 2° registro: raffigurazione dell'Ariete come segno zodiacale. 3° registro: riconosciamo Borso d'Este a destra mentre amministra la giustizia e, a sinistra, mentre si avvia per una battuta di caccia. Il paesaggio sullo sfondo mostra la floridezza della natura controllata dall'uomo, la quale è resa attraverso colori chiari e luminosi.

- **“Mese di Aprile”** di Francesco del Cossa.



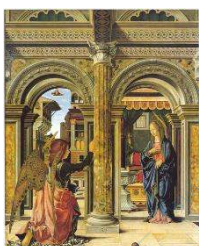
1° registro: Venere, presiede il Mese di Aprile. È su un carro trionfale trainato da cigni; Marte, dio della guerra, è incatenato ai suoi piedi. L'immagine simboleggia l'amore che sottomette la violenza. Tutt'intorno si apre il giardino d'amore, con giovani intenti alla danza, alla musica e ai giochi. 2° registro: raffigurazione del Toro come segno zodiacale. 3° registro: è raffigurato il palio di San Giorgio; Borso è riconoscibile sulla destra; è colto mentre dona una moneta al buffone di corte.

- **“Mese di Maggio”** di Francesco del Cossa.
- **“Mese di Giugno”** artista ferrarese anonimo.
- **“Mese di Luglio”** artista ferrarese anonimo.
- **“Mese di Agosto”** artista ferrarese anonimo.

- **“Mese di Settembre”** di Ercole de' Roberti.



1° registro: Vulcano presiede il Mese di Settembre. È su un carro trainato da scimmie. Sulla sinistra, nella fucina del dio, si vedono i Ciclopi intenti a lavorare. All'ingresso della fucina è appeso uno scudo con le figure di Romolo e Remo allattati dalla lupa. Sulla destra invece notiamo la scena dell'accoppiamento di Marte con la vestale Ilia, dal quale nacquero poi i due gemelli Romolo e Remo. 2° registro: raffigurazione della Bilancia come segno zodiacale. 3° registro: troviamo Borso d'Este che è protagonista di scene con ambasciatori e cavalieri in parata. Sullo sfondo scene di vita campestre.



“Annunciazione (Pala dell'Osservanza)” di Francesco del Cossa, 1468-1469, Dresda, Gemaldegalerie.

In quest'opera l'angelo è ritratto di profilo e la sua ala destra esce dal quadro verso di noi. La luce è molto solare. La lumaca in primo piano è molto grossa, però serve per aiutare lo spettatore ad entrare nel quadro.

ERCOLE DE' ROBERTI

Ercole de' Roberti (Ferrara, 1450-1496) esordisce come artista durante la decorazione della Sala delle Feste ("**Ciclo dei Mesi, Mese di Settembre**"), nel Palazzo Schifanoia a Ferrara. Egli ha uno stile concitato e a tratti espressionista. Egli diventa artista di corte nel 1486.



"Pala di Porto" di Ercole de Roberti, 1479-1481, Milano, Pinacoteca di Brera.

L'artista in quest'opera creò una straordinaria architettura a sviluppo prevalentemente verticale, sotto la quale si trova un alto podio ottagonale su cui è poggiato il trono della Vergine. La base è decorata da alcune formelle che simulano dei bassorilievi all'antica e che si ispiravano all'ammirabilissimo altare della Basilica di Sant'Antonio di Donatello a Padova. Sopra questa base si ergono alcune colonnine con i fusti modanati e decorati da ghirlande, dischi e anelli marmorei, permettendo di scorgere in lontananza uno straordinario paesaggio marino in burrasca, la cui posizione così preminente è dovuta al ricordo della leggenda della fondazione di Santa Maria del Porto. Quest'opera viene da una chiesa di Ravenna, infatti sullo sfondo si scorge anche un porto. Più in alto si erge l'altissimo trono della Vergine, incastonato da una nicchia con altrettanti finti rilievi, con un prezioso tappeto come poggiatesta e con due scenografiche tende rosse che incorniciano la misurata composizione. I quattro santi presenti sono sant'Agostino e il beato Pietro degli Onesti (in basso), santa Elisabetta e sant'Anna (in alto, ai lati della Vergine).



"San Giovanni Battista" Ercole de' Roberti, 1478-1480, Berlino, Staatliche Museen.

L'artista propone un Giovanni Battista provato dalle fatiche della sua peregrinazione nel deserto: il suo corpo è emaciato, il volto smunto, affilato e visibilmente sofferente. Inoltre, al fine di accrescere questa sensazione di dolore e sofferenza, de' Roberti allunga la figura del santo in una maniera nuova nella sua arte. Merita una menzione anche l'originale e moderno paesaggio caratterizzato da questa nebbia diffusa che contribuisce, per contrasto, ad accrescere la figura del santo in senso monumentale.

IL RINASCIMENTO IN LOMBARDIA

La Lombardia si affaccia alla cultura rinascimentale soltanto nella seconda metà del Quattrocento, con l'avvento degli Sforza alla Signoria di Milano.

Francesco Sforza, al servizio di Filippo Maria Visconti, ne sposa la figlia e alla morte del duca, ne diventa il successore, firmandosi Francesco Sforza Visconti, dando così una continuità alla famiglia.

In campo artistico Francesco Sforza si dimostra aperto agli stimoli provenienti dalle regioni dell'Italia centrale, ma non rinuncia al linguaggio sontuoso che aveva dominato alla corte dei Visconti.

La cultura umanistica aveva già fatto una prima apparizione in Lombardia, con l'introduzione da parte del cardinale Branda Castiglioni dei principi e delle riforme dell'arte fiorentina nella sua città natale, Castiglione Olona.

Il rinnovamento artistico avviene in termini di convergenza di linguaggi: le esperienze toscane o padane si innestano all'interno della tradizione figurativa lombarda, senza rinunciare al ricco repertorio decorativo e iconografico, che ne fa uno degli ultimi ambiti di resistenza della cultura tardogotica nella penisola.

Galeazzo Maria Sforza, duca di Milano tra il 1466 e il 1476, prosegue le scelte del padre Francesco, oscillanti tra tradizione e apertura alle innovazioni. Il nuovo Signore appare più attento alla promozione di una coerente e innovativa politica culturale.

Galeazzo Maria Sforza, tuttavia, rafforzando il legame con Firenze e con altre città già toccate dal rinnovamento culturale, negli anni Settanta del Quattrocento favorisce una maggiore apertura al linguaggio rinascimentale.

Con **Ludovico Moro**, invece, reggente dal 1480, Milano vive il suo periodo culturalmente più felice, con il soggiorno alla corte ducale di letterati, musicisti e artisti, tra cui **Donato Bramante** e **Leonardo da Vinci**.

VINCENZO FOPPA

A Milano il grande artista del tempo è **Vincenzo Foppa**, che oggi è considerato un precursore di Caravaggio. Vincenzo Foppa (Brescia, **1430 – 1515**) esegue il suo apprendistato a Brescia, vedendo anche opere di Gentile da Fabriano, ma soprattutto vedendo opere degli artisti veneziani, come Jacopo Bellini e Antonio Vivarini, in cui dominava ancora lo splendore dell'oro e la raffinatezza del Gotico Cortese. È, tuttavia, proprio attraverso i contatti con la cultura veneta che l'artista si emancipa dai formalismi della tradizione. Gli stimoli più importanti gli vengono dall'umanesimo 'antiquario' padovano e del naturalismo cromatico di Giovanni Bellini. Le opere di Foppa rappresentano il tramite per l'ingresso in Lombardia dell'arte rinascimentale. Dal 1462 l'artista assume un ruolo centrale a Milano eseguendo opere commissionate da Francesco Sforza e da Pigello Portinari.

MILANO



"I Tre crocifissi" di Vincenzo Foppa, 1456, Bergamo, Accademia Carrara.

In quest'opera l'artista mostra di avere superato l'eredità tardogotica. Tuttavia il viale che parte dalle tre croci e che si estende verso un paesaggio dallo stile fiabesco sullo sfondo, ricorda un po' lo stile Gotico Internazionale. Le tre croci sono inquadrare da un arco trionfale con clipei, il quale rende molto l'idea del calvario delle tre croci. A Mantegna va riferita la costruzione prospettica, con punto di vista ribassato che determina l'incombere delle figure verso l'esterno. Al tempo stesso, si evidenzia già la propensione di Foppa ad indagare la realtà attraverso lo studio della luce nella sua qualità ottica, la resa fisica dei corpi e una gamma cromatica terrosa, che si fa tragica sotto l'effetto della luce radente, proveniente da sinistra.



"Cicerone bambino che legge" di Foppa, 1462-1464, Londra, The Wallace Collection.

Il ragazzo, rappresentato in modo molto prospettico, è ritratto in un ambiente scandito da pochi elementi architettonici, quali la terrazza aperta verso il loggiato e un giardino sullo sfondo. L'iscrizione latina sulla panca dietro il bambino suggerisce l'autore del libro che sta leggendo (Marco Tullio Cicerone). L'infante stesso potrebbe rappresentare il giovane Cicerone. L'opera è caratterizzata da una solennità compositiva e da una semplificazione formale che crea un sereno e pacato ambiente naturale. Non mancano, però, alcune incertezze nella spazialità. L'artista, infatti, non adotta un punto di fuga unificato per le mattonelle del pavimento, né si cura del bordo del parapetto che sembra svanire all'improvviso o lo schienale della panca non allineato al muro. L'uso della luce è convenzionale, poiché illumina il volto del bimbo girato verso il basso, ma non il fianco del mobiletto davanti a lui.



CAPPELLA PORTINARI

Affrescata da Vincenzo Foppa, 1463-1468, Milano, chiesa di Sant'Eustorgio, rappresenta la prima compiuta testimonianza rinascimentale a Milano. Il rapporto tra architettura, decorazione plastica, tuttavia, è lontano dai rigorosi precetti fiorentini. Foppa studia con cura la relazione tra spazio reale e l'intervento pittorico, adottando precisi punti di vista per la costruzione prospettica. Nonostante l'adesione alla cultura prospettica, Foppa realizza le scene privilegiando la qualità atmosferica e la dimensione quotidiana del racconto.

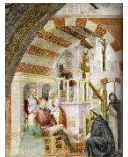
"Dottori della Chiesa", dipinti con un virtuosistico scorcio prospettico.



"Storie della Vergine", con una veduta dal basso, con punto di fuga posto al di sotto della cornice.

"Storie di San Pietro Martire", disegno prospettico, con punto di fuga unico posto al centro della parete. Tutti gli episodi sono unificati dalla presenza di una stessa linea d'orizzonte all'altezza dello sguardo.

"Miracolo del piede", si tratta dello stesso miracolo che compie sant'Antonio. Le figure sono messe in prospettiva e gli incastri prospettici sono molto evidenti.



6. VERSO LA MANIERA MODERNA

LA FIRENZE DI LORENZO IL MAGNIFICO

Nella seconda metà del Quattrocento Firenze attraversa una fase di stabilità politica e culturale e si attesta come centro di un eclettico mecenatismo promosso dalla corte medicea. Tuttavia, la città conosce esperienze meno innovativa rispetto ad altre realtà della penisola: domina un gusto raffinato dall'accentuata componente intellettualistica, derivante dall'assimilazione del linguaggio della prima stagione rinascimentale.

Gli artisti sono interessati soprattutto all'elaborazione di prodotti preziosi ed esclusivi, adatti a soddisfare le esigenze delle grandi famiglie dell'oligarchia cittadina.

Tuttavia, è questo periodo fertilissimo, non solo per la straordinaria qualità della produzione artistica, ma anche perché si preparano le premesse per la grande stagione del Cinquecento.

Sono gli anni in cui dominano a Firenze le botteghe di Pollaiuolo e **Andrea del Verrocchio**, cui seguirà la generazione di **Sandro Botticelli**, **Filippino Lippi**, **Leonardo da Vinci** e **Michelangelo**.

È nella Firenze di Lorenzo il Magnifico che fiorisce una delle stagioni artistiche più straordinarie della storia. Lorenzo de' Medici succede al padre nel 1469.

La profonda educazione umanistica e la preparazione politica gli consentirono di svolgere fin da subito un ruolo determinante, basato su una grande abilità diplomatica.

Quella di Lorenzo è stata una breve stagione, apparentemente felice e intimamente fragile, percorsa da tensioni e contraddizioni interne, che solo l'abilità mediatrice del 'Principe' ha potuto mantenere in equilibrio.

Lorenzo fu amante dell'arte e della cultura, amico e protettore di letterati, artisti, filosofi ed eruditi, con i quali intratteneva un rapporto di scambio e di familiarità.

Lorenzo svolge un'azione importantissima nel campo dell'arte.

Il suo ruolo si esercita soprattutto attraverso la sistematica promozione dell'arte e della letteratura fiorentina fuori dagli ambiti regionali, al fine di consolidare l'immagine di Firenze come necessario riferimento culturale. I migliori artisti della città vengono inviati presso le altre corti italiane, aumentando il prestigio del Signore e garantendo una fitta 'rete diplomatica' che assicura il controllo e consolida alleanze.

Questa politica culturale avrà anche come conseguenza l'indebolimento della forza propositiva dell'arte fiorentina, i cui protagonisti vanno ad alimentare la vivacità creativa di altre città.

Alla fine del secolo il primato culturale di Firenze sarà definitivamente in crisi, a favore di Milano, Venezia e Roma, veri centri di sperimentazione e di affermazione della 'Maniera Moderna' cinquecentesca.

ANDREA DEL VERROCCHIO

Andrea del Verrocchio (Firenze, 1435 – Venezia, 1488) fu orafo e scultore, maestro di una bottega polivalente ed eterogenea, luogo di incontro e di scambio intellettuale, di sperimentazione tecnica e di formazione artistica. Verrocchio si soffermò sulla mobilità dei corpi e inserì la forma nello spazio. L'artista introdusse un moto lento, reso attraverso la dolcezza sempre variata del chiaroscuro. Verrocchio introdusse la cosiddetta 'forma aperta', la forma libera e articolata nello spazio, che si emancipa dalla visione frontale per porsi in una relazione dinamica e mutevole con lo spettatore.

FIRENZE



“Putto con delfino” di Andrea del Verrocchio, 1478 circa, Firenze, Museo Nazionale del Bargello. Originariamente destinato a una fontana per la villa medicea di Carreggi, questa scultura in bronzo rappresenta un puttino alato con fare fanciullesco tiene in braccio un delfino, stilizzato secondo lo stile dell'epoca ce lo rappresentava come un grosso pesce. Dalla bocca e dalle narici del delfino usciva l'acqua della fontana sulla quale era posto il puttino. In esso si percepiscono echi del dinamico naturalismo, mentre il soggetto deriva dall'antico, ma reinterpretato in un sorridente putto danzante, in precario equilibrio, con il manto che si incolla alla schiena e il ciuffo bagnato appiccicato alla fronte.



“David” di Andrea del Verrocchio, 1475 circa, Firenze, Museo Nazionale del Bargello. Quest'opera esprime una mescolanza di valori plastici ed eleganza 'cortese'. Come nel precedente di Donatello, l'opera è in bronzo e di committenza medicea; rispetto a quello, però, il giovane effigiato non è più l'eroe vittorioso di memoria classica, ma un adolescente di delicata eleganza, caratterizzato psicologicamente. Nella figura di David, nulla ricorda la forza; essa richiama semmai, i modelli di Ghiberti nell'accurata descrizione della cintura, della veste e dei calzari, nella doratura dei capelli e delle parti ornate a rilievo, proprie dell'arte orafa. La posa articolata, evoluzione della ponderazione classica, fa divergere la spada, il braccio, lo sguardo in tutte le direzioni, in modo che la figura si inserisca spontaneamente nello spazio, assecondata dal modellato morbido. Come è stato ricostruito da studi recenti, Verrocchio aveva concepito la statua in due pezzi, con la testa di Golia posta probabilmente a fianco del piede destro dell'eroe. Per collocare la statua a Palazzo della Signoria, però, lo scultore realizzò un piccolo piedistallo in marmo e adattò la testa di Golia al centro, fra le gambe di David.



“Madonna con Bambino” di Verrocchio, 1470-1475, New York, The Metropolitan Museum of Art. Il dipinto è stato realizzato nella sua bottega. Le due figure rappresentate risultano essere eleganti e morbide, con accorte sfumature nelle variazioni cromatiche, soprattutto quelle presenti sulla pelle.



“Madonna con Bambino” di Andrea del Verrocchio, 1470 circa, Berlin Staatliche Museen.



“Madonna con Bambino tra due angeli” di Andrea del Verrocchio e aiuto, 1476-1478 circa, Londra, National Gallery.



“Battesimo di Cristo” di Verrocchio e Leonardo da Vinci, 1478, Firenze, Galleria degli Uffizi. L’opera è impostata su una composizione triangolare, con al vertice la conchiglia nella mano di san Giovanni Battista e come base la linea che collega il piede sinistro del Battista a quello dell’angelo inginocchiato; in essa è inscritta e funge da centro visivo la figura di Cristo stante, che dà alla scena anche un movimento rotatorio, accentuato dalla posizione di tre quarti dell’angelo sulla sinistra che volge le spalle all’osservatore. Lo sguardo dell’angelo inoltre guida lo spettatore verso il Cristo. La testa dell’angelo leonardesco è leggermente più bassa nella superficie: se ne deduce che il pittore dovette raschiare via una vecchia preparazione prima di ridipingerla. L’intervento di Leonardo sul corpo di Cristo si riconosce

bene in alcuni dettagli minuziosamente naturalistici, come i morbidi peli del pube, molto diversi ad esempio dal lucido e spigoloso perizoma rosso rigato. La mano di Leonardo interviene anche nelle acque del fiume in primo piano, estese fino a immergere i piedi di Gesù e del Battista. In alto le mani di Dio Padre, di scarsa fattura, inviano la Colomba dello Spirito Santo circondata da raggi divini. Il paesaggio sullo sfondo è aperto su un’ampia valle percorsa da un fiume ed è reso con valori atmosferici che ammorbidiscono e sfumano le forme, differenziandosi dalle rocce rozzamente squadrate.

“Paesaggio della Valle dell’Arno” di Leonardo da Vinci, 1473, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



“Dama con mazzolino” di Andrea del Verrocchio, 1478 circa, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Questa fu un’opera innovativa nel panorama della scultura italiana dell’epoca, per il taglio della figura all’altezza dell’ombelico e per la presenza delle mani, che sono atteggiata con estrema naturalezza nel gesto della donna di stringere un mazzolino di fiori a sé. L’opera è lavorata su tutti i lati, il che fa pensare a una fruizione originaria a tutto tondo, con una particolare attenzione riservata alla gestualità delle mani, di grande impatto comunicativo. Venne evitata una rigida visione frontale e con il volto della donna leggermente girato.

“Ginevra de’ Benci” di Leonardo da Vinci, 1475, Washington DC, National Gallery of Art. Si tratta del prodotto in pittura di quello che è la **“Dama con mazzolino”** in scultura.



“Ritratto di giovanetta” di Petrus Christus, 1460-1470, Berlino, Gemaldegalerie.

VENEZIA



“Monumento equestre a Bartolomeo Colleoni” di Andrea del Verrocchio, 1481-1496, Venezia, Campo dei Santi Giovanni e Paolo.

Nel 1475 muore Bartolomeo Colleoni, condottiero bergamasco e capitano generale delle truppe di terra della Repubblica di Venezia. Quattro anni dopo la Signoria veneziana incarica tre scultori di creare il modello del monumento: Andrea del Verrocchio, Vellano da Padova e Alessandro Leopardi. Viene scelto il modello di Verrocchio, realizzato a Firenze e giunto a Venezia nel 1481. Lo scultore si trasferisce a Venezia nel 1485 per realizzare la fusione e lì muore tre anni dopo, senza aver portato a compimento l’opera. Lascia il gruppo modellato in creta e nomina suo erede Lorenzo di Credi, allievo e rettore della bottega fiorentina dopo la partenza di Verrocchio. La Signoria veneziana, però, preferì nominare Alessandro Leopardi, cui si devono anche le parti ornate e il basamento marmoreo. Il monumento equestre è ispirato al Gattamelata di Donatello a Padova, alle statue antiche di Marco Aurelio, ai cavalli di San Marco, al Reggisole, al Monumento a Giovanni Acuto di Paolo Uccello in Santa Maria del Fiore a Firenze. Tuttavia, Verrocchio introduce un’intensità espressiva e un’inquietudine a quelle opere estranee, che prelude alle ricerche della cultura figurativa cinquecentesca sulla rappresentazione del moto interiore.

DOMENICO GHIRLANDAIO

Domenico Ghirlandaio (Firenze, **1449-1494**) portò alle estreme conseguenze il solido naturalismo di Masaccio, articolandone con sapienza gli impianti spaziali-prospettici e impreziosendoli di elementi descrittivi, per lo più derivati dagli esempi fiamminghi ormai ben conosciuti in Toscana: il suo è un linguaggio colto ed eloquente di grande chiarezza costruttiva, ingentilito da soluzioni narrative e ornate. Non a caso la sua fama è legata soprattutto ai cicli di affreschi eseguiti negli anni Ottanta per importanti famiglie della città, tutte vicine all'ambiente mediceo.

FIRENZE



“Ultima Cena” di Domenico Ghirlandaio, 1480 circa, Firenze, Chiesa di Ognissanti.

In quest'opera l'artista impostò una finta apertura della parete in una loggia, che asseconda le forme architettoniche della stanza stessa. A questo effetto illusionistico contribuisce anche lo studio della luce, che coincide con quello reale della stanza. Le due finestre dipinte sullo sfondo corrispondono infatti alle due finestre reali dell'ambiente, con la fonte luminosa principale proveniente da sinistra. I colori in generale sono vivamente accesi con delicati accordi. La tavola presenta una forma a 'U', sebbene gli apostoli siano ancora di fatto allineati sul lato maggiore. Essi sono ordinati a coppie e reagiscono con vari atteggiamenti all'annuncio di Gesù secondo cui uno fra loro lo tradirà. Sono molto limitati gli aspetti drammatici, prediligendo una rappresentazione misurata e serena. Giuda, come da tradizione, è separato dal gruppo dei dodici, trovandosi seduto di spalle, a destra di Gesù, e Giovanni addormentato addosso a lui. La testa di Gesù è frutto di un maldestro restauro avvenuto in tempi moderni. Notiamo una spiccata cura per i dettagli, riferimento all'arte fiamminga. Attraverso le due aperture oltre la spalliera degli apostoli si vedono la palma del martirio, le melograne e le rose rosse simboli del sangue, le coppie di uccelli in volo, simboli dei cicli della natura che si rinnovano, il pavone, simbolo di immortalità, un falco e la sua preda, simboli del pericolo imminente, una quaglia, simbolo del sacrificio di Cristo.



“Adorazione dei Magi” di Domenico Ghirlandaio, 1485-1488, Firenze, Galleria degli Uffizi.

In quest'opera notiamo la disposizione circolare dei personaggi, i quali girano attorno alla Sacra Famiglia. Il gruppo della Madonna col Bambino è impostato secondo uno schema piramidale, che ha ai vertici inferiori i due Magi inginocchiati. Maria, seduta sopra un piedistallo, si piega verso il re porgendogli il Figlio, che ricambia il gesto con un segno di benedizione. Dietro il re anziano aspetta il suo turno quello più giovane. San Giuseppe sulla sinistra è staccato dal gruppo. In primo piano notiamo un omaggio dell'artista all'arte fiamminga, con una piccola natura morta su un prato fiorito molto dettagliato. Sullo sfondo invece si vede la capanna ricavata in un ampio porticato decorato all'antica e in rovina. Allineati dietro Maria si vedono una fila di cavalli, il bue e l'asinello. Sulla montagna a destra, in lontananza un angelo sta dando l'annuncio ai pastori. Infine al centro si apre un piacevole paesaggio con un porto affacciato sul mare e montagne che sfumano delicatamente in lontananza per la foschia.



“Storie di San Giovanni Battista, Nascita del Battista” di Ghirlandaio, '85-'90, Firenze, Cappella Tornabuoni.

La stanza rispecchia la ricchezza di ambienti interni probabilmente realmente esistiti nelle case dei ricchi mercanti fiorentini. L'uso della luce è notevole, la quale si staglia fortemente sui personaggi in primo piano. Elisabetta è sdraiata sul letto rialzato, in una maestosa tranquillità, con un libro nella mano sinistra. Le due balie in primo piano sono al centro di linee di forza che attirano lo sguardo dell'osservatore: una allatta il bambino e l'altra allunga le mani desiderosa di fare un bagno al bambino nella bacinella vicina. Tre donne in piedi recano visita a Elisabetta. L'ultima ad entrare dalla porta a destra è la leggendaria ancella con un cesto di frutta e una brocca d'acqua.

SANDRO BOTTICELLI

Sandro Botticelli (Firenze, 1445-1510), è certamente una delle figure rappresentative della cultura fiorentina della seconda metà del Quattrocento. Nato nel quartiere di Santa Maria Novella da una famiglia della media borghesia, riceve la sua prima educazione artistica nella bottega di oreficeria del fratello. Intorno al 1464 entra come apprendista nella bottega di **Filippo Lippi**. Quando quest'ultimo lascia Firenze per lavorare agli affreschi del Duomo di Orvieto, Botticelli entra in contatto con le botteghe di **Pollaiolo** e **Verrocchio**. Il suo stile evolve attraverso l'assimilazione di elementi verrocchieschi, come la solidità plastica e la sensibilità luministica, mentre il contorno accentuato e scattante appartiene ai modi di Pollaiolo. Dal 1470 Botticelli dirigerà una propria bottega. Botticelli ha realizzato, oltre ad opere di soggetto sacro, numerosi dipinti a tema mitologico. Strumento privilegiato è il disegno; il suo stile, infatti, si distingue per l'estrema finezza della linea, che delimita le forme con andamento continuo e sinuoso, cui si associano colori preziosi e chiari, dagli splendidi effetti di trasparenza.

FIRENZE



“**La Primavera**” di Sandro Botticelli, 1478 circa, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Dipinto giovanile dell'artista, fu commissionato da Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, cugino del Magnifico, e fu posto nella Villa di Castello a Firenze. È un dipinto educativo, utilizzato nell'educazione dei giovani.

- Vasari: 'Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la Primavera'. Questa lettura condizionò le successive per molto tempo.

- Ernst Gombrich: l'opera rappresenterebbe il passaggio dell'amore terreno, personificato da Zefiro e Clori, all'amore spirituale e contemplativo, attraverso la

mediazione di Venere. A destra Zefiro, un vento, insegue Clori, afferrandola; il vento quasi infertilizza la giovane, facendole sputare dei fiori dalla bocca, i quali generano la figura vestita di fiori cioè la Primavera. Venere al centro è circondata da una pianta di mirto, mentre passeggia delicatamente. Sopra Venere troviamo Cupido. Le tre Grazie avvinghiate sono il sintomo dell'amore reciproco. Il giardino in cui questo processo si compie è governato dall'equilibrio e dall'armonia. L'iconografia di Venere pagana viene dunque recuperata in quanto figura di mediazione tra Terra e Cielo e in quanto garante del primato della virtus razionale; essa, infatti, guida l'uomo nel giusto percorso di purificazione e di conoscenza. Mercurio, a sinistra, simbolo di contemplazione, conclude il percorso indicato dalla dea, configurando un andamento circolare, che ha origine e trova conclusione nel cielo. Tale disegno armonico alluso dal cerchio è ribadito dalla danza delle Grazie: esse rappresentano i tre attributi di Venere, castità, voluttà e bellezza, che trovano equilibrio nel concatenamento dei gesti, nella concordia derivata dalla dialettica degli opposti.

- Dempsey: da destra a sinistra si passa da Aprile a Maggio (Mercurio che disperde le nubi).

- Marziano Capella: il dipinto si decifra da sinistra verso destra. Mercurio, qui simbolo dell'ermeneutica e dell'eloquenza, si volge verso Apollo-Sole cercando consiglio riguardo alle proprie nozze; le tre Grazie, attributi dell'amore, introducono Filologia, la sposa, posta al centro. La fanciulla con l'abito fiorito sarebbe la personificazione della Retorica; accanto a lei è Flora, protettrice delle unioni coniugali, inseguita da un Genio alato, espressione dello spirito creativo legato all'immortalità.



“La Nascita di Venere” di Botticelli, 1483-1485, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Anche questo è un dipinto educativo, utilizzato nell'educazione dei giovani. Fu ispirato dalle metamorfosi e dalla leggenda di come Venere sia nata dalle acque. Trae spunto dalla scultura **“Venus Pudica”** di Prassitele. Colpisce molto la bellezza estrema della giovane Venere. Si tratta di un'opera eseguita a tempera magra per simulare l'opacità chiara e irreali dell'affresco e presenta evidenti elementi di stilizzazione: i chiaroscuri sono ridotti e la linea si fa più accentuata, con un effetto arcaizzante. La dea è rappresentata come Venere pudica, associata all'amore naturale, sospinta dal vento Zefiro, il quale è abbracciato ad una fanciulla, identificata come Aura o Clori. Una delle Ore, le ninfe delle stagioni, o forse la stessa Flora della Primavera, la accoglie con un manto riccamente fiorito. Alcuni elementi rimandano all'iconografia medicaea, come le piante di alloro e di aranci.



“Compianto su Cristo morto” di Botticelli, 1490-1495, Monaco, Alte inakithek.

Sullo sfondo del sepolcro di Cristo aperto, Maria tiene sulle gambe il figlio morto e sviene per il dolore, sorretta da Giovanni evangelista che le tiene la testa e il braccio; le fanno eco le tre Marie: una regge il volto del Cristo e lo bacia amorevolmente, una si copre la bocca, con gli occhi sgranati per l'orrore, e Maria Maddalena, infine, piange stringendo affettuosamente i piedi di Gesù e reggendo il velo trasparente sotto al suo corpo. Ai lati tre santi assistono alla scena senza coinvolgimento emotivo. Si tratta di san Girolamo con la pietra per la penitenza, san Paolo con la spada e san Pietro con le chiavi. I gesti e le pose sono forzati, e ciò rimanda all'ultima fase dell'artista, in cui la ricerca di forme realistiche è messa da parte in favore dell'espressività estrema.



“Natività mistica” di Sandro Botticelli, 1501, Londra, The National Gallery.

Il soggetto dell'opera è la natività di Cristo, interpretata come un'adorazione da parte di Maria, Giuseppe, i pastori e i Magi. Al centro si trova la grotta, coperta da una tettoia di paglia, con il Bambino al centro, su un giaciglio. A destra sta la Vergine e a sinistra Giuseppe. Dietro si vedono il bue e l'asinello. Il resto delle figure è disposto in maniera strettamente ritmica, generando simmetrie e andamenti che hanno la cadenza di un balletto. In quest'opera l'artista ambienta il delicato tema evangelico in un'atmosfera apocalittica. Il linguaggio è aspro e segmentato, la prospettiva rinascimentale è negata, a favore della gerarchia simbolica di matrice medievale. Anche qui si nota molto l'ultima fase dell'artista.

LE GROTTESCHE

Le **grottesche** sono un particolare tipo di decorazione pittorica parietale che prevedono motivi ornamentali inseriti entro eleganti ed elaborate cornici architettoniche: figure mitologiche e paesaggi erano accostati a decorazioni vegetali e antropomorfe, a forme geometriche e ad esseri mostruosi. Il carattere di queste figure è esile e calligrafico; esse spiccano su fondi omogenei, con colori brillanti e contrastanti in cui dominano il rosso, il nero, il bianco, l'ocra, il verde. Questo ricchissimo repertorio ornamentale, libero e fantasioso, fu apprezzato dagli artisti dell'epoca che lo rielaboravano nelle loro decorazioni ad affresco. Tra questi Pinturicchio, il Ghirlandaio, il Perugino, Raffaello.



"Domus Aurea", I secolo d.C., Roma.

Nel 1480 vennero scoperti i resti di questa dimora, la quale venne fatta edificare da Nerone tra il colle Palatino e la Velia. Molti degli ambienti sotterranei, ancora ricolmi di terra, avevano pareti dipinte con grottesche. Gli artisti dell'epoca scendevano in queste 'grotte' dipinte e ricolme di terra per studiarne i motivi e i lineamenti e ricrearli nelle loro opere.



"Copia dalla Domus aurea" di Maarten van Heemskerck, 1535 circa.



"Libreria Piccolomini" di Pinturicchio, 1503-1508, Siena, Duomo.

Questa libreria contiene un ciclo di affreschi creati da Pinturicchio il quale illustrò con tutta l'inesauribile ricchezza dei suoi registri narrativi e cromatici, dieci episodi della vita di Pio II.



"Sala dell'Udienza" di Pietro Perugino, 1496, Perugia, Collegio del Cambio.

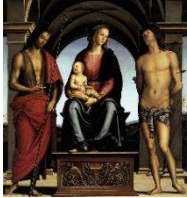
Era il salone principale della sede dell'Arte del Cambio locale. Si tratta di un salone famoso soprattutto per un ciclo di affreschi dipinto da Pietro Perugino all'apice della sua carriera. Il tema del ciclo è la concordanza fra sapienza pagana e sapienza cristiana. La volta, tra varie grottesche, presenta una serie di divinità e pianeti.

PERUGINO

Perugino (Perugia, **1448-1523**), si formò a Firenze. Fin dalle prime opere autonome egli delinea il proprio stile personale, in cui si riconosce l'influenza dei grandi maestri del tempo: egli filtra il linearismo di Verrocchio con il linguaggio chiaro e monumentale di Piero della Francesca, in un tono complessivamente piano; il rapporto con Botticelli è evidente nelle figure di studiata eleganza e nei colori impregiati da una luce cristallina.

FIRENZE

"Madonna con il Bambino in trono tra i santi Giovanni Battista e Sebastiano" di Perugino, 1493, Galleria degli Uffizi.



La scena è impostata secondo uno schema pacato e piacevole, ordinato dalle regole della simmetria. Essa si svolge sotto un portico, con archi a tutto sesto su pilastri dotati di capitelli molto sporgenti. Su un alto trono decorato da volute grottesche, Maria sta seduta col Bambino sulle ginocchia, il quale guarda verso san Giovanni Battista a sinistra. A destra si trova poi san Sebastiano raffigurato durante il martirio, seminudo e con un elegante perizoma. La luce proviene da destra e fa proiettare sul pavimento lunghe ombre scure. I colori sono brillanti ma sfumati dolcemente.



"Visione di San Bernardo" di Perugino, 1494 circa, Monaco, Alte Pinakothek.

Posto in un'architettura rinascimentale sta san Bernardo di Chiaravalle, dedito allo studio di un libro posto su un leggio. All'improvviso riceve l'apparizione della Vergine, che si rivolge a lui indicando il libro. Ai lati si trovano due gruppi simmetrici, a sinistra una coppia di angeli e a destra forse un evangelista e un angelo. Le figure sono androgine, effeminate.



"San Sebastiano" di Perugino, 1494-1495, San Pietroburgo, Ermitage.

Il martirio di questo San Sebastiano avviene su sfondo scuro, con il santo rappresentato in modo insolito, a mezzo busto. Il soggetto è caratterizzato da una bellezza incantata. La freccia che colpisce San Sebastiano sul collo porta la firma dell'artista in lettere dorate. I denti affiorano dalla bocca appena dischiusa.

BOLOGNA



"Apparizione della Vergine ai santi" di Perugino, 1497-1500, Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Lo schema della composizione è impostato su due registri paralleli quasi non comunicanti, con la Madonna col Bambino tra gli angeli nella parte superiore, e un gruppo di quattro santi in quella inferiore. I santi da sinistra a destra sono: san Michele arcangelo, santa Caterina d'Alessandria, sant'Apollonia e san Giovanni Evangelista. In questo dipinto la vergine, assunta al cielo, appare ai santi che stanno sotto, due guardano in su e due guardano all'esterno quindi c'è un bilanciamento. Interesse crescente per il paesaggio da parte dell'autore. I santi ancheggiano costantemente e gli angeli al di sopra sono figure danzanti.

"Crocifissione" di Raffaello, 1503 circa, Londra, The National Gallery.



PERUGIA



"Sposalizio della Vergine" di Perugino, 1503, Caen, Musée des Beaux-Arts.

La composizione del dipinto richiama la "Consegna delle chiavi a san Pietro". Ricorre infatti l'edificio ottagonale a pianta centrale sullo sfondo, alla fine di un pavimento a riquadri prospettici, che amplifica la scena in primo piano. Anche quest'opera è impostata a criteri di simmetria, movimentati dal variare ritmico delle pose. Davanti al sacerdote stanno san Giuseppe a sinistra, con dietro il corteo maschile, e la Vergine Maria, a destra, seguita dalle donne. Tutte le figure sono poste alla stessa altezza, le figurine intermedie invece sono dipinte in movimento. Espressività meccanica dei santi in primo piano.

"Sposalizio della Vergine" di Raffaello, 1504, Milano, Pinacoteca di Brera.

In quest'opera si nota molto la somiglianza con il suo maestro; maschi e femmine dipinti in modo diverso, figure in primo piano non tutte alla stessa altezza.



VERSO LA MANIERA MODERNA 1490-1500

LO STUDIOLO DI ISABELLA D'ESTE, 1490, Mantova, castello di San Giorgio.

Lo Studiolo fu un ambiente privato di Isabella d'Este allestito nel Palazzo Ducale di Mantova. Situato inizialmente al piano nobile del castello di San Giorgio, venne trasferito nel 1523 negli appartamenti di Corte Vecchia. Isabella fu l'unica nobildonna italiana ad avere uno studiolo, a riprova della sua fama di dama colta del Rinascimento, che preferiva gli interessi intellettuali e artistici a uno stile di vita edonistico.



"Marte e Venere" o "Il Parnaso" di Andrea Mantegna, 1497-1502, Parigi, Musée du Louvre.

La scena rappresenta l'amore adulterino tra Marte e Venere, i quali stanno sopra l'arco roccioso, davanti ad un letto simbolico. Cupido ha una lunga cerbottana con la quale mira a Vulcano, marito di Venere, che è raffigurato nella sua fucina nella grotta. Nella radura sotto l'arco, Apollo suona la cetra mentre le nove Muse danzano beatamente simboleggiando l'armonia universale. Raffigurato in primo piano a destra troviamo Pegaso ingioiellato e nell'atto di alzare lo zoccolo. Accanto a lui si trova Mercurio, vestito con i calzari da messaggero degli dei.



"Trionfo della Virtù" di Andrea Mantegna, 1502, Parigi, Musée du Louvre.

Si tratta del giardino simbolico della Virtù, che è stato occupato da Vizi, i quali l'hanno trasformata in palude. Tutti i Vizi sono rappresentati nudi o seminudi, mentre le Virtù sono rappresentate vestite. All'estrema sinistra notiamo Dafne prigioniera dell'albero di alloro. Di seguito irrompe Minerva, intenta a scacciare un gruppo di cupidi volanti. Davanti a Minerva tenta di fuggire una satiresca con i suoi figli. Di seguito troviamo due Virtù, Diana e Castità. Ai piedi di Minerva, dentro il laghetto, troviamo l'Accidia e l'Inerzia. Segue una mostruosa figura scimmiesca, la quale rappresenta l'Odio Immortale, la Frode e la Malizia. In mezzo al laghetto riconosciamo un centauro, il quale sul dorso trasporta la Venere terrena. Essi rappresentano la Lussuria. Di seguito notiamo un satiro dall'aspetto animalesco, l'incarnazione della Concupiscenza o la Lascivia. L'ultimo gruppo a destra rappresenta l'Ignoranza coronata che viene trasportata di peso dall'Ingratitudine e dall'Avarizia. In cielo, entro una nuvola rotonda, troviamo le tre Virtù cardinali, Giustizia, Fortezza e Temperanza.



"Lotta tra Amore e Castità" di Perugino, 1503-1505, Parigi, Musée du Louvre.

Sullo sfondo possiamo notare molti riferimenti agli amori. In un dolce paesaggio collinare si svolge la lotta tra le figure simboliche dell'Amore e della Castità. Tra i numerosi personaggi mitologici si riconoscono Minerva, Diana, la Venere celeste, Anteros, le ninfe, i fauni, i satiri e gli amorini. Nello sfondo sono rappresentati vari episodi mitologici legati alla vittoria della Castità sull'Amore Carnale: Apollo e Dafne. Giove ed Europa, Mercurio e Glaucera, Polifemo e Galatea, Plutone e Proserpina, Nettuno e la ninfa che diventa cornacchia.



"Incoronazione di Isabella d'Este" di Lorenzo Costa, 1504-1505, Parigi, Musée du Louvre.

Isabella, la figura femminile al centro, viene incoronata d'alloro da Anteros infante, retto dalla madre Venere. La scena sarebbe ambientata nel giardino dell'Armonia, i cui i personaggi attorno eseguono Musica, Arti e Poesia. In primo piano, oltre i confini del giardino, si trovano Diana, simbolo di castità, e Cadmo, protettore delle arti al pari di Mercurio. Le due figure femminili sedute in terra rappresenterebbero infine due Virtù, la Perseveranza e la Purezza o Innocenza, che sorvegliano il mondo di Isabella, vegliando l'ingresso del giardino. Il pittore riuscì ad immergere le figure in un ricco paesaggio dai colori morbidi e brillanti, secondo le regole del colorismo in voga.



"Regno di Como" di Lorenzo Costa, 1507-1509, Parigi, Musée du Louvre.

Anche questo dipinto, rappresenta il regno ideale di Isabella d'Este. Tra le figure simboliche del regno riconosciamo Dioniso, Nikaia, Leda e le due Veneri raffigurate accanto a Como. A destra un maestoso portale classicheggiante simboleggia l'ingresso del Regno, sorvegliato da Giano e Mercurio, che scacciano i Vizi. Dal punto di vista stilistico il taglio dell'opera e la dimensione delle figure vennero imposti dalle regole delle tele nello studiolo. Il pittore riuscì ad immergere le figure in un ricco paesaggio dai colori morbidi e brillanti, secondo le regole del colorismo in voga.

VETTORE CARPACCIO

Vettore Carpaccio (Venezia o Capodistria, **1460/1465** circa – Venezia, **1526** circa), è stato pittore veneziano, e, assieme a Gentile Bellini, il principale rappresentante della grande pittura di 'istoria', che affonda le proprie radici nella tradizione della città e ne ribadisce l'identità cosmopolita. La sua formazione è avvenuta alla luce del rinnovamento artistico promosso a Venezia da Antonello da Messina e da Giovanni Bellini. Egli, però, si è ispirato a modelli fiamminghi e ferraresi nell'attenzione al dettaglio, a esempi urbinati nella geometria delle forme e, soprattutto, nella sicura costruzione prospettica. Carpaccio seguirà un'evoluzione diversa da quella di Giovanni Bellini: rappresenterà quasi il versante opposto, esponente ormai isolato della grande tradizione narrativa sorta nei secoli splendidi del dominio della Serenissima sull'Oriente mediterraneo. Nelle sue tele storiche, leggendarie o agiografiche, Carpaccio ha sempre dipinto la città del suo tempo, la vivace vita quotidiana, come i grandi eventi cerimoniali del governo dei dogi: costumi, architetture, ritualità e ritratti compongono scene che hanno la qualità del documento storico, ma al tempo stesso evocano una dimensione illusoria e come sospesa. Nel 1490 egli inizia a realizzare cicli di storie sacre commissionate dalle Scuole e la prima impresa riguarda i teleri con le **"Scene della vita di Sant'Orsola"** per la scuola omonima.

VENEZIA



"Arrivo degli ambasciatori (Storie di Sant'Orsola)" di Vettore Carpaccio, 1490-1496, Venezia, Galleria dell'Accademia. Il ciclo di Sant'Orsola comprende otto teleri e una pala d'altare. In queste opere viene narrata la storia di Orsola, figlia del re di Bretagna, chiesta in sposa dal principe d'Inghilterra Ereo, non ancora convertito al Cristianesimo. La fanciulla accetta le nozze a condizione di partire per un pellegrinaggio a Roma assieme a undicimila vergini e al futuro sposo, che li

riceve il battesimo. Sulla via del ritorno, a Colonia, l'intera spedizione sarà trucidata dagli Unni che avevano assediato la città. In questo dipinto Carpaccio rielabora con molta libertà la storia fiabesca della Santa, e presta particolare attenzione alla qualità e alla ricchezza delle ambientazioni. L'opera mostra gli ambasciatori inglesi che arrivano dal re di Bretagna per chiedere Orsola in sposa. Sullo sfondo del dipinto si riconoscono la Torre dell'Orologio di Piazza San Marco e la Punta della Dogana. La scena è divisa dall'architettura dipinta in tre parti, le quali corrispondono ai tre momenti del racconto e la lettura iconografica va da destra a sinistra verso il fondo, come una specie di palcoscenico diviso in vari momenti. A sinistra si vede il corteo degli ambasciatori che è arrivato, mentre altri giovani veneziani si atteggiavano indifferenti dell'avvenimento. Nella parte centrale notiamo che gli ambasciatori si inginocchiano via via che entrano nella stanza reale al cospetto del sovrano bretone, e il primo di loro gli reca il documento dell'ambasceria. Straordinaria è la piazza che fa da sfondo a questa scena, con un canale oltre il quale si staglia un edificio a pianta centrale, una rivisitazione della Torre dell'Orologio e altri palazzi del tipico stile veneziano. A destra, nella stanzetta privata, il re, dopo i suoi vari impegni, incontra la figlia. Una donna anziana, probabilmente la nutrice, sta seduta sui gradini, assorta nei propri pensieri. Il suo ruolo è quello di richiamare l'attenzione sulla scena che si svolge alle sue spalle. Impossibile sarebbe immaginare un'orchestrazione tanto ampia senza l'unificazione garantita dalla prospettiva e dalla luce dorata, che permea il dipinto. Nella cerimonia diplomatica la luce spiove intensamente da sinistra, generando ombre nette. L'esotismo di Carpaccio è stato attribuito a un presunto e mai documentato viaggio in Oriente.

"Consegna delle chiavi a Pietro" di Perugino, 1482-1483, Città del Vaticano, Cappella Sistina.



"Madonna con Bambino e San Giovannino" di Vettore Carpaccio, 1497 circa, Francoforte, Stadelches Kunstinstitut.

In questa tavola si evidenziano le differenze stilistiche con Gentile e Giovanni Bellini, che nascono dalla raffinatezza della grafica. Si noti a tal proposito il candido cendale che avvolge il volto della Madonna, le vesti dei due bambini ed il libro miniato fra le manine. Contribuisce a distinguere il dipinto anche la rarefazione atmosferica sapientemente interposta tra il soggetto principale ed il personaggio, conferita con uno stile analogo a quello fiammingo.

7. LA MANIERA MODERNA

Gli anni tra i secoli XV e XVI sono segnati da un profondo cambiamento degli equilibri internazionali. **Lorenzo il Magnifico muore** a Firenze nel 1492, anno in cui inizia la crisi della Signoria medicea, portando, a breve, all'instaurarsi di una fragile stagione repubblicana. Ma il XVI secolo corrisponde anche alla perdita della libertà da parte degli stati regionali italiani, le cui sorti dipenderanno, d'ora in poi, dai disegni espansionistici e dagli accordi di spartizione dell'Europa tra Francia e Spagna.

All'instabilità politica si sovrappone la crisi religiosa seguita alla Riforma di **Martin Lutero**, che ha avuto ripercussioni profondissime nei rapporti tra gli Stati europei, ad essa farà seguito la fase della Controriforma. Inoltre, la scoperta dell'America ad opera di Cristoforo Colombo determina, nel corso della seconda metà del secolo, un cambiamento della geografia economica, con lo spostamento progressivo delle rotte commerciali a favore degli Stati affacciati sull'Atlantico, emarginando i maggiori centri del Mediterraneo.

In questo clima di mutamento, emergono nella penisola due grandi Stati territoriali, Venezia e Roma.

Nei primi venti anni del Cinquecento confluirono a Roma alcuni tra i principali artisti italiani: **Donato Bramante**, **Michelangelo Buonarroti**, **Raffaello Sanzio**.

Sul piano artistico si sviluppa in questo periodo la Terza Maniera, o **Maniera Moderna**, così chiamata da Vasari. La Maniera Moderna è lo stile dei Moderni che si differenziano dall'arte dei Goti. Si tratta del livello più alto raggiunto dall'espressione artistica dalla fine dell'Età classica, in cui la bellezza 'creata' dall'uomo giunge ad essere addirittura superiore a quella della natura. Vasari individua uno stile di passaggio: la Maniera Moderna è la fine di un percorso, concludendo il Quattrocento. Nel primo '400 abbiamo assistito al primo Rinascimento a Firenze; di seguito abbiamo assistito al Rinascimento Evoluto grazie a Piero della Francesca; infine abbiamo assistito alla transizione della Maniera Moderna, stile di Leonardo da Vinci, di Raffaello Sanzio e di Michelangelo Buonarroti.

Nelle opere dei grandi protagonisti di questo secolo risulta un perfetto equilibrio tra raffigurazione naturalistica ed espressione interiore.

Nello stesso tempo si rinnova la figura dell'artista, capace di competere in più discipline e di padroneggiare le tecniche espressive con grande maestria.

Nonostante la complessa situazione politica dell'Italia e la condizione di instabilità che grava sulle singole realtà regionali, il Cinquecento è il secolo in cui l'arte italiana trova la maggiore diffusione e il più alto riconoscimento in Europa.

DONATO BRAMANTE

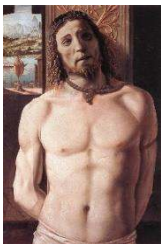
Il principale interprete del rinnovamento architettonico tra Quattrocento e Cinquecento fu **Donato Bramante** (Urbino, **1444** – Roma, **1514**). La sua formazione avvenne probabilmente ad Urbino, città in cui affinò le sue attitudini al disegno e alla prospettiva. Certamente conobbe tesi fondamentali come il “De re aedificatoria” di Alberti e il “De architectura” di Vitruvio, che lo hanno introdotto alla conoscenza dell'antico e hanno rappresentato le premesse per una approfondita riflessione sul Classicismo.

MILANO



“Sacello di Santa Maria” di Donato Bramante, 1479-1482, Milano, Chiesa di San Siro.

Quest'opera rappresenta un momento fondamentale della sperimentazione prospettica di Bramante. Essa introduce il tema dello spazio centrale, tema costante nella ricerca progettuale di Bramante. L'edificio fu costruito con una pianta a croce commissa. Nell'area presbiteriale, Bramante ha simulato un monumentale coro a tre arcate, con volta a botte cassettonata, ottenendo uno stupefacente effetto di dilatazione in profondità. Ciò determina la percezione di un edificio a pianta centrale. Le arcate laterali e la volta a botte sono realizzate in stucco a rilievo e in prospettiva scorciata, così come le nicchie, decorate con conchiglie che si aprono lungo le pareti laterali del transetto. Gli inserti in cotto, i fondi azzurri nei fregi e nelle cornici, le dorature, oltre ad allineare l'intervento al gusto lombardo conferiscono all'insieme un maggior effetto di verosimiglianza.



“Cristo alla colonna” di Donato Bramante, 1478-1482, Pinacoteca di Brera.

Si tratta di un'opera esemplare e di portata rivoluzionaria per la cultura figurativa lombarda. L'opera presenta elementi riferibili alla formazione urbinata di Bramante, per il carattere scultoreo della figura di Cristo, per l'attenta resa degli effetti luministici e per la sensibilità fiamminga dei dettagli. Tra la figura e l'osservatore si determina un contatto diretto: questo avviene soprattutto grazie alla particolare configurazione spaziale e allo scarto tra primo piano e paesaggio di fondo che fa 'sbalzare' l'immagine, attribuendole quasi la forza di una scultura.



“Uomini d'arme” di Donato Bramante, 1487 circa, Milano, Pinacoteca di Brera.

Si tratta di un ciclo di affreschi che decoravano Casa Visconti-Panigarola. Questi affreschi vengono disposti entro nicchie dipinte, ritmate da paraste, e rappresentano figure di personaggi eminenti della corte ducale. La visione prospettica è molto scorciata, addirittura 'forzata', e questo richiama i rapporti di Bramante con l'opera di Mantegna; la sapienza prospettica è 'piegata' con sicure



competenze a effetti scenografici, tanto che i personaggi sembrano occupare uno spazio integrato alla stanza. Questi affreschi rappresentano una evoluzione della cultura prospettica urbinata, impostata sul rigore della geometria. L'intero Ciclo di affreschi non è oggi ricostruibile con esattezza, ma il programma iconografico è riferibile al Ciclo degli **Uomini Illustri** di Andrea del Castagno.



“Tribuna di Santa Maria delle Grazie” di Donato Bramante, 1492-1497, Milano.

A conclusione del corpo longitudinale a tre navate, Bramante pone un vano cubico, sormontato da una grandiosa cupola emisferica, con due absidi laterali; oltre il coro, che ripropone in scala ridotta la forma cubica, si apre una terza abside, allineata alla navata centrale. Il progetto è l'esito delle ricerche sulla pianta centrale e sull'evoluzione del linguaggio classico. La geometria della tribuna è sottolineata da cornici in cotto, arricchite da motivi a cerchi semplici o raggianti che attenuano il rigore delle superfici e, all'esterno, dalla pietra chiara di Saltrio, che produce la caratteristica bicromia.

“Interno di un tempio” di Bernardo Prevedari, 1481, Milano, Civica Raccolta Stampe Bertarelli.

“Polittico di Treviglio” di Bernardino Butinone e Bernardo Zenale, 1485-1490, Milano, chiesa di San Martino. Esempio di architettura dipinta.



LEONARDO DA VINCI

Leonardo da Vinci (Firenze, **1452** – Francia, **1519**) era figlio di Ser Piero da Vinci, notaio, e di Caterina, fanciulla di umili origini; pochi mesi dopo la sua nascita, il padre sposò Albiera degli Amadori, di ricca famiglia fiorentina. Nonostante resti figlio illegittimo, il piccolo Leonardo cresce nella casa paterna. Non seguì studi regolari: la sua formazione è legata soprattutto all'esperienza diretta, frutto di uno sguardo curioso e attento sulla realtà e di un confronto continuo con il mondo contadino e la splendida natura. È probabile che la peculiare personalità di Leonardo e la specificità del suo operare artistico affondino le proprie radici proprio in questa libertà di apprendimento, che si concretizzava nella rielaborazione personale delle informazioni e delle conoscenze a partire dall'osservazione empirica, procedendo per prove ed errori. Questo suo atteggiamento spontaneo e non disciplinato si protrasse fino all'età avanzata. La sua condizione di figlio illegittimo, seppur amatissimo, spiega il suo essere privo della formazione che spettava ai ragazzi delle famiglie nobili e borghesi: Leonardo non sapeva applicare il calcolo matematico, non conosceva il greco e probabilmente si avvicinava anche ai testi latini mediante traduzioni. Leonardo, del resto, non tentò mai di colmare queste lacune e prese le distanze dall'approccio speculativo degli intellettuali della cerchia medicea, orientandosi allo studio 'scientifico' della realtà. I suoi interessi sono in primo luogo rivolti alla realtà naturale, alle sue forme, al suo incessante mutamento e alla sua molteplicità, che egli studia in modo sistematico a partire dall'esperienza. Non stupisce, dunque, che Leonardo si considerasse non tanto pittore, quanto, in primo luogo, 'uomo di scienza'. Egli, tuttavia, attribuiva alla pittura un ruolo privilegiato, considerandola 'prima tra le arti'. La complessità delle sue ricerche trova, dunque, espressione compiuta proprio nella pratica pittorica, che accompagna tutte le sue elaborazioni teoriche, anche se in forma frammentaria. La produzione pittorica di Leonardo è significativamente ridotta: una quarantina di dipinti.

Attraverso uno studio che troverà i propri esiti più compiuti durante il periodo milanese, Leonardo elabora una nuova teoria della rappresentazione dello spazio basata sul digradare delle distanze, cui corrispondono una progressiva sfocatura delle forme in lontananza e lo schiarimento del tratto e dei colori. Si tratta della 'prospettiva aerea', o 'prospettiva dei perdimenti', che consente un'imitazione fedele del dato reale. La tradizione figurativa fiorentina del tardo Quattrocento è caratterizzata da una linea continua, nitida e ideale. Leonardo interrompe questo segno armonico e lo trasforma in strumento di conoscenza di una realtà mutevole, mai 'definitiva' e, in fondo, mai interamente conoscibile. La tecnica leonardesca del disegno implica l'idea della fusione tra oggetto e spazio, attraverso un modello vibrante che prende il nome di 'sfumato'.

Leonardo entra nella bottega del Verrocchio dopo la metà degli anni Sessanta; l'ambiente è propizio all'apprendimento di tecniche diverse, dall'oreficeria alla scultura, al disegno e alla pittura, ma vi si realizzano anche opere di carpenteria e di 'meccanica': sarà Verrocchio a concludere, nel 1471, la cupola brunelleschiana con il posizionamento della sfera di rame alla sommità della lanterna, evento che Leonardo annota in uno dei suoi manoscritti nel 1510. Leonardo acquisisce in fretta spazi di autonomia, tanto che il suo apprendistato evolve in collaborazione. Da questo momento in poi gli vengono affidati sfondi paesaggistici di alcuni dipinti di bottega. Fin dalle prime opere Leonardo pone una specifica attenzione alla resa atmosferica, ed inizia a sperimentare la tecnica ad olio, ancora poco praticata a Firenze, con la quale riesce a raggiungere effetti di trasparenza e di mobilità della luce.

Nel 1482 Leonardo parte per Milano.

Leonardo lascia Milano nel 1499, in seguito all'invasione francese della città, e rientra a Firenze, dove resterà fino al 1506. A Firenze Leonardo partecipa alla stimolante, per quanto breve stagione repubblicana.

Nel 1517 Leonardo si trasferisce in Francia, su diretto invito di Francesco I che lo nomina ufficialmente 'pittore, architetto e ingegnere del re'. Vive gli ultimi due anni della sua vita nel castello di Cloux, dove muore nel **1519**. Verrà sepolto nella Chiesa di Saint-Florentin nella vicina cittadina di Amboise.

FIRENZE



“Paesaggio della Valle dell’Arno” di Leonardo da Vinci, 1473, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Si tratta del primo disegno autografo di Leonardo, raffigurante un paesaggio della Valle dell’Arno visto dalle pendici del Montalbano, non lontano dal paese Vinci. In questo disegno a penna, realizzato con tratto veloce e concepito come il resoconto diretto di uno sguardo dall’alto, sono già contenuti i principi base della poetica dell’artista. Esso rappresenta un paesaggio senza figure: è un ‘puro paesaggio’, cui va attribuito il valore autonomo e non. Come d’uso nella cultura occidentale fino al Cinquecento, il ruolo di complemento a figure o a una scena principale. Appare evidente l’intento del giovane pittore di rappresentare ciò che l’occhio vede, dalla cosa vicina alla più lontana, tenendo conto, in primo luogo, degli aspetti ottici e percettivi; l’attenzione non si concentra su un elemento emergente, ma si estende alla natura nel suo insieme, al suo ‘movimento’, quasi propagato all’acqua della cascata e amplificato dai profili montuosi e dal disegno spontaneo della vegetazione. L’interesse di Leonardo è tutto rivolto al modo in cui fissare l’immagine percepita. Così in questo disegno l’artista affida la rappresentazione della progressiva lontananza, oltre che alla diminuzione proporzionale delle figure, alla maggiore o minore definizione del tratto, e rende la ‘materia’ della cosa osservata attraverso il diverso addensamento del segno grafico. Ne deriva una spazialità ‘atmosferica’, che si avvicina alla reale esperienza visiva delle cose; Leonardo non rinuncia alla prospettiva geometrica lineare, ma la integra, superandone il carattere geometrico astratto. Egli osserva come l’addensamento degli strati atmosferici faccia vibrare le forme prossime all’orizzonte e come la nostra sensibilità rispetto al dato reale muti costantemente.



“Battesimo di Cristo” di Verrocchio e Leonardo da Vinci, 1478, Firenze, Galleria degli Uffizi.

In quest’opera le parti attribuite a Leonardo si distinguono per una particolare morbidezza nel modellato, che contrasta con i modi più asciutti di Verrocchio, e per una fusione cromatica che in alcuni punti è resa utilizzando direttamente il polpastrello. Egli, poi, utilizzava la pratica del disegno adottata dagli scultori, che usavano ritrarre modelli in argilla acconciati con panneggi di stoffa bagnata. L’opera è impostata su una composizione triangolare, con al vertice la ciotola (conchiglia) nella mano di san Giovanni Battista e come base la linea che collega il piede sinistro del Battista a quello dell’angelo inginocchiato; in essa è inscritta e funge da centro visivo la figura di Cristo stante, che dà alla scena anche un movimento rotatorio, accentuato dalla posizione di tre quarti dell’angelo sulla sinistra che volge le spalle all’osservatore. Lo sguardo dell’angelo inoltre guida lo spettatore verso il Cristo. La testa dell’angelo leonardesco è leggermente più bassa nella superficie: se ne deduce che il pittore dovette raschiare via una vecchia preparazione prima di ridipingerla. L’intervento di Leonardo sul corpo di Cristo si riconosce bene in alcuni dettagli minuziosamente naturalistici, come i morbidi peli del pube, molto diversi ad esempio dal lucido e spigoloso perizoma rosso rigato. La mano di Leonardo interviene anche nelle acque del fiume in primo piano, estese fino a immergere i piedi di Gesù e del Battista. In alto le mani di Dio Padre, di scarsa fattura, inviano la Colomba dello Spirito Santo circondata da raggi divini. Il paesaggio sullo sfondo è aperto su un’ampia valle percorsa da un fiume ed è reso con valori atmosferici che ammorbidiscono e sfumano le forme, differenziandosi dalle rocce rozzamente squadrate. Vi sono due uccelli, una colomba bianca e un rapace nero, simbolo di pace e del male.



“Ginevra de’ Benci” di Leonardo da Vinci, 1475, Washington DC, National Gallery of Art.

Si tratta del prodotto in pittura di quello che è la “**Dama con mazzolino**” in scultura. Leonardo studia molto la tecnica di verrocchio, che resterà molto importante per la sua cultura. Ci sono segni evidenti di un taglio al di sotto delle spalle e uno studioso pensò che il dipinto si potesse completare con uno “studio di mani” di Leonardo, partendo dalla scultura di verrocchio. Le foglie di ginepro alle spalle della donna danno il nome a Ginevra stessa.

“**Dama con mazzolino**” di Andrea del Verrocchio, 1478 circa, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.





“Annunciazione” di Leonardo, 1475 circa, Firenze, Galleria degli Uffizi.

In quest’opera, appartengono alla cultura fiorentina la prospettiva lineare applicata al primo piano e la precisione descrittiva della base marmorea su cui è posto il leggio, a Verrocchio e a Pollaiuolo è debitrice la sicura collocazione nello spazio di figure in movimento, mentre la dettagliata resa delle specie botaniche sul prato richiama la pittura fiamminga. L’opera è innovativa anche sotto l’aspetto iconografico, in quanto rappresenta la prima Annunciazione collocata all’aperto: all’ambiente chiuso si sostituisce un paesaggio dilatato verso l’orizzonte, cui fa da filtro la sequenza di alberi in controluce, dai profili splendidamente variati. Il muretto che circonda il giardino fiorito è aperto, ad indicare la diffusione del messaggio divino ad un mondo in cui uomo e natura appaiono rappacificati. La scena è immaginata davanti ad una porta in stile rinascimentale e la Madonna è davanti ad uno scrittoio che assomiglia moltissimo ad un sarcofago. Si nota una grande sottigliezza e gentilezza dei gesti. La lettura della Vergine è interrotta dall’arrivo dell’angelo che si inginocchia. Anche nell’angelo notiamo una gentilezza soprattutto nel tenere il giglio. I panneggi degli abiti dei soggetti sono stati realizzati ad incastri molto larghi; i tessuti ricadono abbondantemente al suolo. Si tratta del modo di Leonardo di avvicinarsi ai panneggi delle sculture classiche. Il paesaggio che si osserva è molto organizzato, con piante molto curate, e sullo sfondo vediamo perdersi questa sfumatura, un’atmosfera che va a celare le montagne che quasi non si vedono. Si tratta della tecnica della ‘prospettiva aerea’, molto nitido il primo piano e sfocato lo sfondo.



“Studio per panneggio” di Leonardo da Vinci, Parigi, Museo del Louvre.

MILANO



1. “Vergine delle rocce” di Leonardo da Vinci, 1482-1483, Parigi, Museo del Louvre.

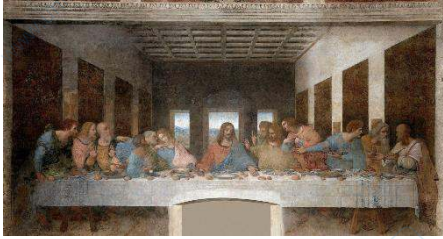
Quest’opera corrisponde alla piena maturità di Leonardo. Quattro figure sacre sono disposte secondo un impianto piramidale entro un paesaggio roccioso; la natura accoglie i personaggi avvolgendoli. È una natura geologica, in cui è assente la traccia dell’uomo; una natura primordiale disseminata di erbe, muschi e piante acquatiche descritte con precisione botanica, che lascia intravedere sul fondo un corso d’acqua incanalato entro alte sponde rocciose. Una doppia illuminazione favorisce la spontanea fusione tra figure e spazio. Infatti, alla fonte laterale si associa il chiarore del paesaggio oltre la grotta, con un effetto di controluce. Nonostante il persistere di alcuni elementi verrocchieschi, Leonardo mostra qui la sua distanza da quel linguaggio: la luce perde la sua funzione razionalizzatrice per divenire elemento rivelatore della qualità atmosferica, dei vapori evanescenti dell’aria; inoltre, essa è mezzo principale per la costruzione delle distanze attraverso la prospettiva aerea, per via dell’‘aria grossa’ in lontananza. Il chiarore dal fondo, poi, sostituisce l’aureola dell’iconografia tradizionale, conferendo a Maria un’idea di divinità. Le figure sono connesse da un gioco di attitudini e di sguardi, che compone un ritmo accordato alla natura stessa. I gesti convergono al centro virtuale della piramide, soprattutto grazie all’angelo che indica il Battista protagonista del dipinto, rivolgendosi verso lo spettatore.



2. “Vergine delle rocce” di Leonardo da Vinci, 1490 circa, Londra, The National Gallery.

I due dipinti sono simili come iconografia, ma non come stile. Essi sono stati riuniti fisicamente e messi a confronto nel 2011 alla National Gallery. Una confraternita dell’Immacolata Concezione era stata da poco fondata nel 1479; nel 1483 commissionò una pala d’altare a Leonardo e a due fratelli (Ambrogio e De Pretis), la consegna dell’opera però avvenne solo 20 anni dopo. Si pensa che abbiano infine consegnato la versione della National Gallery. La diversità sta nel senso della luce del corpo e della tridimensionalità, come se fosse una simulazione del metallo (national gallery). Ma questo dipinto non andava incontro ai canoni richiesti dalla committenza quindi Leonardo ne produsse un altro molto simile (Louvre) che andava incontro ai canoni richiesti dalla committenza. I due soggetti dei due dipinti non sono la stessa persona.

National Gallery: in basso a sinistra c’è il san Giovannino che sorregge una croce e l’angelo di fronte sorregge solamente il Bambino in basso a destra. Louvre: l’angelo a destra punta il dito contro il san Giovannino e contemporaneamente sorregge il bambino. In primo piano notiamo uno specchio d’acqua.



“**Ultima Cena**” di Leonardo da Vinci, 1497, Milano, Refettorio di Santa Maria delle Grazie.

Il dipinto occupa la parete settentrionale del refettorio del convento domenicano di Santa Maria delle Grazie, a Milano. Leonardo in questo dipinto dispone i dodici apostoli in posizione simmetrica rispetto alla figura del Maestro. Il momento raffigurato non è quello canonico dell'Eucarestia, ma quello drammatico in cui Gesù annuncia l'imminente tradimento. Da

queste parole prende avvio il tumulto delle emozioni espresse in modo diverso da ciascun apostolo. La reazione dell'insieme genera, con un moto spontaneo, il raggruppamento delle figure a tre a tre e la divergenza dei diversi gruppi. Ogni espressione sembra la reazione a quella del vicino o la sua causa. Quando si raggiunge queste capacità nel realizzare i volti umani così verosimili, si entra nella “Maniera Moderna”. La concitazione degli apostoli si sviluppa attorno alla figura di Gesù, immobile al centro. Composta e solenne, essa è il fulcro dell'intero dipinto. Leonardo ha concepito la costruzione prospettica in continuità con l'architettura del refettorio, in modo da ampliare illusoriamente lo spazio reale. La luce proviene da sinistra, e in effetti in quel lato si aprono le uniche finestre che illuminano l'ambiente. Il chiarore illusorio proveniente dal fondo, invece, dona a Cristo un isolamento sovranaturale e al tempo stesso determina un effetto di ‘controluce’.



“**Studi per testa di apostolo**” di Leonardo da Vinci, Windsor, Royal Collection.

MANTOVA



“**Ritratto di Isabella d'Este**” di Leonardo da Vinci, 1499-1500, Parigi, Museo del Louvre.

L'opera rimase solo a livello di cartone preparatorio. La donna è ritratta a mezzobusto con la testa di profilo, rivolta a destra, e il busto invece in posizione frontale, con le mani appoggiate in primo piano al centro. La posa è stata spesso indicata come un'anticipazione della Gioconda. I lineamenti del volto sono delicatamente modellati con un chiaroscuro morbido, con i capelli sciolti lunghi e fluenti, leggermente mossi. L'elegante abito scollato, con gonfie maniche a sbuffo e un corpetto rigido, è decorato da nastri cuciti, come quello lungo la scollatura, accentuato dal lieve tono giallo di un pastello.

FIRENZE



“**Battaglia di Anghiari**” di Leonardo, 1504-1505, Budapest, Parigi, Musée du Louvre.

Dell'opera oggi restano alcuni disegni e tre copie parziali del cartone, tra cui quella realizzata da Pieter Paul Rubens, all'inizio del Seicento. Il dipinto murale venne commissionato da Pier Soderini, gonfaloniere della Repubblica fiorentina, per decorare la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Vecchio, a memoria della vittoriosa battaglia tra le truppe fiorentine e quelle milanesi, nel 1440. A **Michelangelo** venne affidata la decorazione della parete opposta, avente come soggetto la “**Battaglia di Cascina**”.

L'opera era prevista in proporzioni grandiose. In quest'opera Leonardo porta alle estreme conseguenze la sua ricerca sugli stati d'animo, giungendo alla rappresentazione della ferocia e della paura, che richiamano una condizione istintiva dell'uomo. Nella composizione doveva dominare un movimento vorticoso e contrastato, brutalità e violenza dovevano prevalere sulla chiarezza costruttiva che aveva distinto la produzione figurativa quattrocentesca, anche in temi analoghi. Leonardo lascerà incompiuta l'opera quando, nel 1506, farà ritorno a Milano.

“**Studi per teste di guerrieri**” di Leonardo da Vinci, 1504-1505, Budapest, Szépművészeti Múzeum.



“**Battaglia di Cascina**” di Michelangelo, 1505-1506, Firenze, Palazzo Vecchio.





“Madonna con Bambino, Sant’Anna e San Giovannino” di Leonardo, 1499, National Gallery.

Questo cartone è esemplare della ricerca di Leonardo sulla rappresentazione del movimento e dell’interiorità umana. Le figure, corrispondenti alle tre generazioni della famiglia di Cristo, sono monumentali e in posa statuaria. I loro movimenti sono fluidi, assecondati dalla morbidezza delle vesti e accordati nella forma piramidale attraverso un calcolato quanto spontaneo gioco di ‘contrapposti’; questa soluzione deriva dall’opposta torsione delle parti del corpo (il busto, il bacino, la testa), che trovano, tuttavia, un bilanciamento all’interno della figura stessa e nel confronto con le figure vicine. Attraverso un raffinato gioco di luci e ombre, poi, le figure di Maria e di Anna sembrano simbolicamente fondersi. Ne deriva un movimento

policentrico che potenzia l’espressione interiore secondo quanto affermava Leonardo a proposito della ‘poetica degli affetti’. Nei suoi studi, Leonardo modifica continuamente l’angolo visuale sull’oggetto rappresentato, tanto che, nell’opera in questione, lo spettatore non riconosce immediatamente il tema della tradizione sacra.



“Sacra Famiglia con sant’Anna e san Giovannino” di Bernardino Luini, 1530, Pinacoteca Ambrosiana.

FRANCIA



“Madonna con Sant’Anna, il Bambino e l’agnello” di Leonardo, 1501-1510, Musée du Louvre.

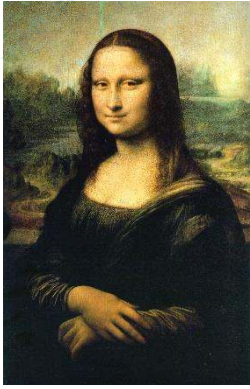
Il dipinto si rifà chiaramente al modello del cartone fiorentino del 1499. Anche qui il gruppo compone una solida struttura piramidale, resa tuttavia dinamica dal movimento rotatorio determinato dalla torsione di Maria, colta nell’atto di prendere il Bambino. Questi, appena sfuggitole dal grembo, afferra per le orecchie l’agnellino che tenta di divincolarsi. L’agnello è simbolo sacrificale e, dunque, il gesto rinvia probabilmente alla Passione di Cristo. Di nuovo, Sant’Anna e Maria, seduta sulle sue ginocchia, sembrano fondersi, determinando una sorta di inganno visivo, mentre si configura con chiarezza un arco ideale che conduce dalla testa di Sant’Anna, attraverso il braccio della Madonna, fino a Gesù: nella rappresentazione di un gesto familiare si cela il mistero dell’Incarnazione di Cristo e la prefigurazione del suo destino. In quest’opera della maturità, Leonardo giunge a risultati atmosferici di particolare evanescenza, dati dalla scelta di una morbida gamma cromatica e dalla continuità tra le forme e lo spazio. Anche negli studi preliminari all’opera il tratto appare molto sgranato con i contorni erosi.

I RITRATTI



“La dama con l’ermellino” di Leonardo da Vinci, 1485-1490, Cracovia, Czartoryski Muzeum.

Una delle considerazioni avanzate da Leonardo per dimostrare il primato della pittura rispetto alle altre arti riguarda le possibilità espressive del ritratto, che deve essere la replica perfetta del soggetto, rendendone anche le sfumature psicologiche o un’emozione passeggera. Leonardo raramente ci offre lo sguardo diretto del personaggio ritratto. Ginevra de’ Benci, il cui sguardo imprevedibile e assente è stato associato alla malinconia amorosa, nei suoi ritratti si percepisce una vitalità orientata verso il ‘fuori’. Cecilia Gallerani, la dama rappresentata nel ritratto, aveva circa quindici anni all’epoca. Entrò giovanissima nelle grazie di Ludovico il Moro, di cui fu amante, e venne ricordata, oltre che per la sua bellezza, per le doti dell’animo, per l’intelligenza e la cultura. Nel ritratto l’identità di Cecilia è affidata all’ermellino; la bestiola, peraltro, si presta a una doppia simbologia, in quanto rappresenta uno degli attributi di Ludovico (‘bianco ermellino’). Leonardo, però, instaura una particolare relazione espressiva tra la dama e l’animale, trasferendo a Cecilia le virtù tradizionalmente attribuite a quest’ultimo: equilibrio, moderazione e candore. La fanciulla si staglia sullo sfondo scuro risaltando con estrema vivezza e con la qualità di un rilievo. Lo studio della luce si fa raffinatissimo nella resa delle ombre primarie e secondarie; nel pelo dell’animale egli intesse una trama sottilissima di passaggi luministici, con un risultato di impressionante verosimiglianza. La dama, colta in un’espressione di controllata curiosità, placa con un gesto lento e rassicurante la bestiola che pare essersi appena sollevata, percorsa da un fremito di tensione, che esalta i tratti istintuali della sua natura predatrice. Anche Cecilia ha appena ruotato il busto, assumendo una posa eretta esaltata dall’inarcarsi sinuoso dell’ermellino.



“La Gioconda” o **“Monna Lisa”** di Leonardo, 1504-1505 circa, Parigi, Musée du Louvre.

Leonardo porta la tavola ancora incompiuta a Milano nel 1506, ed è lecito supporre che l’avesse con sé anche partendo per la Francia, dieci anni dopo. La “Gioconda” entra a far parte delle collezioni reali entro la metà del XVI secolo, collocata negli appartamenti di Fontainebleau e poi nella Petite Galerie du Roi a Versailles, dove risulta registrata nel 1797, però, con il suo ingresso al Louvre, viene esposta ad un pubblico più vasto. Nel 1801 Napoleone volle portarla nell’appartamento della prima moglie, alle Tuileries, dove rimase fino al 1804. La donna ritratta non è stata identificata con certezza. Essa rappresenta probabilmente Lisa Gherardini, sposa nel 1495 del mercante di seta Francesco del Giocondo. Iniziato durante il secondo periodo milanese, il ritratto deve avere esercitato un notevole fascino sui contemporanei, se si considera l’immediata fortuna del modello: tra i primi esempi troviamo il **“Ritratto di Maddalena Doni”** di Raffaello. In entrambi i casi la figura di tre quarti, rivolta verso lo spettatore, è spinta in primissimo piano e staccata dal paesaggio di fondo attraverso l’ampio arco delle spalle, che le dona monumentalità. Nel medesimo schema, tuttavia, i risultati sono differenti: Raffaello indugia con cura sui dettagli, tanto nella figura che nel paesaggio, proponendo un’immagine distaccata e austera, lontana dalla sensibilità del ritratto leonardesco. Il ritratto deve la sua fama al carattere di indeterminatezza e di vaga ambiguità che lo pervade. Questo effetto è tecnicamente dovuto all’uso dello sfumato, che annulla i contrasti, definisce le forme con delicatissimi passaggi di colore e di luce, costruisce differenti intensità d’ombra, avvolgendo anche il paesaggio di un’atmosfera impalpabile. Lo sfumato consente a Leonardo di curare un’atmosfera impalpabile. Lo sfumato consente a Leonardo di curare minuziosamente i dettagli, senza tuttavia soffermarsi su di essi con lo sguardo analitico dei Fiamminghi. Egli, anzi, lascia indefiniti alcuni elementi, come gli angoli della bocca e degli occhi, e ciò determina il carattere sfuggente della donna: Monna Lisa guarda lo spettatore offrendogli un sorriso quasi impercettibile e, in questo modo, lo porta a relazionarsi con lei. Può anche sembrare che lei abbia appena colto la nostra improvvisa presenza: di fatto quel sorriso, che sembra dover mutare tra un attimo, impone un’interferenza psicologica tra lei e chi l’osserva, ma non comunica, tuttavia, un’emozione definita. La Gioconda mostra tutto questo con naturalezza: busto, testa e braccia, leggermente ruotati, si orientano in diverse direzioni, mentre il viso di tre quarti si offre all’indagine psicologica. Il paesaggio di fondo, in cui è stata riconosciuta la valle dell’Arno, appare quasi primordiale. Segnato da picchi rocciosi erosi dall’acqua, ricoperto da una vegetazione che sembra assorbire i vapori della terra, esso richiama un mondo in continua evoluzione. Possiamo coglierne la qualità pulviscolare, l’umidità sospesa nell’aria, che filtra una luce destinata a mutare in base alle condizioni atmosferiche. Questa idea dell’incessante mutamento e della trasformazione riassume la visione leonardesca dell’universo e la sua concezione di bellezza, che non è legata a precise norme formali, quanto all’intimo accordo tra le cose create. La figura umana è parte di questo universo, in cui convivono naturale e divino; ne condivide la mutevolezza e la componente di mistero che la pittura, ‘prima tra le arti’, può rivelare. La “Gioconda” ci pone al centro della poetica di Leonardo, impegnato a sondare il rapporto tra le apparenze fenomeniche e la dimensione soprannaturale della realtà, a coglierne l’ordine nascosto.

“Ritratto di Maddalena Doni” di Raffaello, 1505, Firenze, Galleria degli Uffizi.



MICHELANGELO BUONARROTI

Michelangelo Buonarroti (Arezzo, 1475 – Roma, 1564) ha attraversato buona parte del Cinquecento, vivendo i grandi passaggi storici che hanno dato avvio all'epoca moderna. Michelangelo si formò a contatto con gli umanisti della cerchia medicea, in un ambiente che si ispirava alla filosofia del Neoplatonismo, interpreta, nella sua lunga vita, l'apogeo degli ideali del Rinascimento e insieme la loro crisi. Gli anni giovanili di Michelangelo mostrano già il precoce distacco dalla pratica di bottega e un orientamento di tipo espressamente intellettuale. L'artista entra nella bottega di **Domenico Ghirlandaio** intorno ai tredici anni, nel 1487. Questi lo fa educare assieme ai suoi figli dal Poliziano, lo avvia alla frequentazione dell'ambiente intellettuale neoplatonico dominato dalle figure di Marsilio Ficino e Pico della Mirandola, gli apre la sua collezione di antichità del **Giardino di San Marco**. Poca influenza ebbe, di fatto, il breve apprendistato nella bottega di, in cui si produceva un'arte raffinatissima e colta, ma troppo lontana dagli interessi del ragazzo. Di fatto, Michelangelo si considerò prima di tutto scultore, estendendo anche alle opere di pittura e ai progetti architettonici i principi elaborati attraverso quella tecnica. La sua opera trova alta espressione con la tecnica del **'non finito'**. Questa tecnica contiene in sé infinite potenzialità di sviluppo della forma, nel suo trasformarsi dallo stadio primitivo di materia grezza. Il 'non finito', tuttavia, non fu per Michelangelo una scelta programmatica, come dimostrano le sue opere della maturità. La tecnica diverrà un esplicito atto di volontà solo negli anni della maturità, quando nessun risultato poteva essere ritenuto definitivo dall'artista e conteneva già in sé stesso il motivo del proprio superamento. È significativo che Michelangelo si sia concentrato in modo quasi esclusivo sulla rappresentazione dell'uomo, in quanto creatura più vicina alla perfezione divina. E si precisa meglio anche l'opposizione tra Michelangelo e Leonardo: se per quest'ultimo la realtà naturale è un immenso campo di indagine da affrontare senza idee preconette, per Michelangelo, invece, essa va intesa come insieme di suggestioni frammentarie, tracce di una verità non direttamente accessibile. Michelangelo elabora un **classicismo monumentale**, orientato alla contemplazione e animato da una costante tensione verso il superamento della dimensione materiale. Con lui, si può dire, l'arte raggiunge il rango di pura speculazione, al pari della poesia e della filosofia, scardinando gli stessi limiti della tecnica.

FIRENZE

STUDI NELLA GIOVINEZZA

Tra le prime testimonianze ci sono giunti alcuni disegni a penna, copie di figure singole tratte dagli affreschi di Giotto nella Cappella Peruzzi, in Santa Croce, e di Masaccio nella Cappella Brancacci: questi esempi confermano l'attenzione di Michelangelo per le radici della cultura figurativa toscana, ma mostrano anche la capacità del giovane artista di comprenderne la struttura delle forme e di evidenziarne la qualità plastica. Egli sceglie figure di profilo, trattate come fossero rilievi; costituisce i corpi per progressiva definizione dei volumi da masse compatte, attraverso segni paralleli e tratteggi incrociati, di cui varia la direzione assecondandone le tensioni interne. Anche nei disegni della maturità l'artista manterrà questa attitudine a 'modellare' i corpi attraverso il disegno, concependo figure isolate, staccate dal fondo grazie a una linea di contorno.



“Studio dall'Ascensione di San Giovanni di Giotto” di Michelangelo, Parigi, Louvre.

“Ascensione di San Giovanni” di Giotto, Firenze, Santa Croce, Cappella Peruzzi.

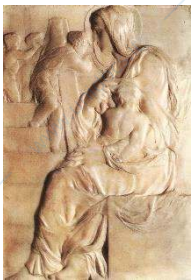
“Studio dal Tributo di Masaccio” di Michelangelo.



“Il Tributo” di Masaccio.

IL GIARDINO DI SAN MARCO

In questo luogo i giovani artisti potevano studiare l'antico direttamente, copiando statue greche e romane attraverso il disegno, esercitandosi con la modellazione dell'argilla e la pratica scultorea. Il Giardino verrà saccheggiato nel 1494, due anni dopo la morte di Lorenzo il Magnifico, ma esso ha rappresentato un'esperienza inedita e importantissima, accelerando l'emancipazione dei giovani artisti dalle pratiche tradizionali di bottega. Le basi della personalità artistica di Michelangelo sono state gettate in questi anni fondamentali, segnandone l'indirizzo neoplatonico e avviandolo all'amore per la poesia. A questo periodo risalgono due opere che testimoniano come egli, ancora giovanissimo, si mostri già autonomo nella rilettura dei modelli e consapevole della profonda identificazione tra forma e soggetto nei grandi esempi della tradizione: la **"Madonna della Scala"** e la **"Battaglia dei Centauri"**. In esse Michelangelo, appena sedicenne, sperimenta tecniche espressive diverse, distinguendole in base al tema e dunque al contenuto espresso, mitologico o cristiano.



"Madonna della scala" di Michelangelo, 1492 circa, Firenze, casa Buonarroti.

L'opera è un evidente omaggio allo stacciato di Donatello, come annotò anche Vasari, sia nella tecnica che gradua i piani con variazioni millimetriche di spessore, sia nell'iconografia, a partire proprio dal motivo della scala con gradini pronunciati e corrimano in scorcio, che sfondano spazialmente aprendo una via di drammatica fuga prospettica. La figura della Madonna seduta sopra un masso squadrato e vista di profilo mentre guarda lontano, occupa tutta l'altezza del rilievo, da un margine all'altro, con una severità e una monumentalità che ricorda le steli classiche. Molto originale è la composizione del gruppo sacro, al tempo stesso bloccato e dinamico, con la Vergine col busto eretto e lo sguardo fisso lontano, in attitudine profetica, mentre solleva un lembo della veste per allattare o proteggere il figlio assopito, e genera un movimento spirale grazie alla disposizione a contrapposto degli arti: Gesù ha infatti un braccio lasciato andare dietro la schiena e Maria arriva ad intrecciare i piedi, mostrando la pianta del destro e rompendo la staticità del piano liscio del bassorilievo. La mano destra del Bambino girata in fuori venne in seguito usata più di una volta dall'artista per simboleggiare l'abbandono del corpo nel sonno o nella morte. Pronunciata è la muscolatura del Bambino e la presa di Maria, soprattutto con le grandi mani che, grazie al trattamento differenziato delle superfici, fanno apparire vigoroso u gesto semplice e quotidiano. Virtuoso è infine il ricadere del panneggio, soprattutto sul sedile cubico, del quale segue la forma con grande realismo. A sinistra, sulla scala che dà il nome al rilievo, si vedono due putti appena sbazzati in atteggiamento di danza o di lotta e un altro che, sporgendosi sul corrimano, tende, insieme a una quarta figura posta dietro la Vergine, un drappo. Difficile è stabilire il significato di questa scena di sottofondo, forse un semplice esercizio di stile o un omaggio ai putti danzanti donatelliani.



"Madonna Pazzi" di Donatello, 1422 circa, Berlino, Staatliche Museen.



"Battaglia dei Centauri" di Michelangelo, 1492 circa, Firenze, Casa Buonarroti.

Quest'opera non fa riferimento a una precisa fonte letteraria o iconografica, proponendosi, piuttosto, come libera reinvenzione di un motivo antico, con finalità forse ancora legate all'esercizio tecnico. L'opera presenta diversi livelli di aggetto, dal tuffato al bassorilievo, e diversi gradi di finitura, che consentono di intuire le direzioni dello scalpello. Le figure si dispongono in un groviglio di corpi senza un ordine apparente, in cui dominano le linee diagonali; l'intersezione dei piani, gli effetti violenti e improvvisi del contrasto tra luce e ombra, comunicano la sensazione di un caotico avvolgimento verso il centro, senza riferimenti spaziali e senza che, mai, questo movimento accenni a placarsi: una sorta di ossessivo rimando a catena in cui i combattenti sembrano privati anche della forza di gravità. Una lotta primordiale, combattuta con i corpi nudi e con le clave, in cui esiste solo il corpo umano, visto nella sua natura istintiva e brutale.

ROMA 1496-1501



“Madonna di Manchester” di Michelangelo, 1496-1498, Londra, National Gallery.

Maria, su un trono roccioso, è intenta a leggere il libro profetico che rivela la sorte del figlio mentre il Bambino, alle sue ginocchia, fa come per cercare di esserne partecipe, ma la Madonna sembra allontanare le pagine dalla sua vista, forse per un gesto protettivo. Dietro di lui si vede il piccolo Giovanni Battista, già con la veste eremitica di pelo di cammello e le braccia atteggiata in forma di croce. Ai lati del dipinto si trovano due coppie di angeli delle quali solo quella di destra è completata, mentre quella a sinistra è appena delineata in una anticipazione di ‘non finito’ come mezzo di spiritualizzazione della materia. La gestualità intima e familiare tra questi gruppi angelici richiama le opere di Botticelli o di Luca della Robbia. La Vergine ha un seno scoperto, un rimando all’iconografia della Madonna del Latte. Richiamano il Tondo Doni, unica tavola sicuramente michelangiotesca, la smaltata cromia e alcuni dettagli originali, come il seno scoperto e turgido della Vergine, che non sta allattando. Presentano dubbi invece le fisionomie leonardesche della Madonna e degli angeli, nonché il disegno non perfettamente riuscito del Bambino e soprattutto di san Giovannino, dalla testa forse troppo grande.



“Bacco ebbro” di Michelangelo, 1498, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

L’opera venne commissionata dal cardinale Raffaele Riario, nipote di Sisto IV. Nell’interpretare la natura ambigua del dio, egli concepisce un gruppo visibile da più punti di vista, in cui il vigore maschile e la morbidezza femminile si fondono mirabilmente e in cui, al tempo stesso, si celebrano le gioie della vita (il calice di vino e l’uva avidamente morsa dal satirello) e la morte (la pelle del leone che il dio trattiene con la mano sinistra).



“Pietà” di Michelangelo, 1498, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro.

L’opera è stata commissionata dal cardinale Bihères de Lagraulas, ambasciatore di Carlo VIII presso Alessandro VI, per la sua tomba nella Cappella di Santa Petronilla, annessa all’antica Basilica di San Pietro. L’iconografia del compianto della Vergine sul corpo del Figlio deriva dalla tradizione nordica dei Vesperbilder (immagini del Vespro), sculture lignee collegate alla liturgia del Venerdì Santo; è stato supposto che la scelta sia stata indotta dall’assassinio del figlio di papa Alessandro VI, il duca di Gandia, avvenuto nel 1497. La Pietà era un soggetto diffuso nei Paesi nordici, espressione di un dolore estremo, caratterizzata da segni aspri e spigolosi. Il gruppo è composto entro un impianto piramidale, cui fa da base l’ampia veste di Maria; il corpo di Cristo è abbandonato sul grembo della Madre, appena inclinato perché sorretto dal ginocchio e dal braccio destro di Lei, che si inclina un poco nel bilanciarsi. Ogni dettaglio è portato a

finitura estrema, giungendo a un risultato di insuperata naturalezza. I volti sono delicati e bellissimi, il corpo levigato di Cristo, che nella sua nudità richiama la statuaria ellenistica, risalta per contrasto con il panneggio scavato della veste su cui si adagia. Maria ha un volto molto giovane e un’espressione pacata. I segni dell’età appartengono al trascorrere del tempo e il dolore alla dimensione umana: Michelangelo ha voluto sublimare il dolore in contemplazione, ha mostrato non la sofferenza, ma la bellezza spirituale, nata dal sacrificio del Figlio. La perfezione e il carattere di atemporalità dell’immagine attestano che l’artista considerava l’arte superiore alla natura: egli, rifiutando la fedele imitazione, dà vita ad un modello di bellezza che rivela il divino, giungendo dove la natura non riesce, perché soggetta alle leggi del cambiamento. Il valore dell’opera va colto anche considerando come Michelangelo abbia trasfigurato la materia in pura forma ideale. Il marmo è materiale nobile, tra i più difficili da lavorare, e implica un’alta perizia tecnica che qui trapassa in puro virtuosismo: lo scultore ha ricavato l’opera da un unico blocco di marmo, senza parti aggiunte, scegliendolo personalmente nelle cave di Carrara e facendolo trasportare a Roma in un viaggio durato nove mesi. La Pietà è l’unica opera firmata da Michelangelo e troviamo l’incisione sulla fascia che attraversa diagonalmente il busto di Maria.

FIRENZE



“David” di Michelangelo, 1501-1504, Firenze, Galleria dell’Accademia.

Michelangelo riceve l’incarico per la realizzazione del David nel 1501. I committenti sono l’Arte della Lana e l’Opera di Santa Maria del Fiore, responsabili della manutenzione e della decorazione del Duomo cittadino. La statua avrebbe dovuto essere posta su un contrafforte del Duomo, dunque doveva avere grandi dimensioni: gli venne fornito un blocco di marmo di Carrara, già in parte sbizzato. Michelangelo realizzò l’opera in tre anni, ultimandola nel 1504. La qualità della scultura e il carattere fiero del giovane David erano tali che essa fu subito riconosciuta come il simbolo delle virtù eroiche della Firenze repubblicana. Venne riunita una commissione incaricata di decidere la nuova destinazione dell’opera. Furono Michelangelo e Pier Soderini ad indicare lo spazio antistante il Palazzo della Signoria, dove l’opera è rimasta fino al 1873. In quell’anno, infatti, essa venne spostata alla Galleria dell’Accademia di Firenze, per preservarla dall’esposizione alle intemperie, e sostituita con una copia. La figura di David era già presente nell’iconografia della Firenze rinascimentale, ma Michelangelo si distacca da questi esempi, rinnovandone radicalmente l’iconografia: all’adolescente delicato di Donatello, al fanciullo acerbo del Verrocchio, egli oppone un giovane dalla salda e forte muscolatura; allo sguardo compiaciuto, di chi è certo del risultato grazie al suo mandato divino, sostituisce un’espressione di concentrata intensità. Ma, soprattutto, cambia il momento rappresentato. Donatello e Verrocchio avevano mostrato l’eroe vittorioso, la spada in mano e la testa mozzata di Golia ai piedi; Michelangelo ci mostra un eroe pensoso, fissato nel momento che precede lo scontro, elaborandone un’interpretazione etica rispetto a quella celebrativa. Il fanciullo volge la testa verso sinistra, in direzione del nemico, facendo lentamente scivolare la frombola (l’antica fionda) dalla spalla. La mano destra trattiene il sasso. È ferma, ma la tensione del corpo e l’energia raccolta sono palpabili. Il volto esprime un’attenzione estrema, una prontezza guardinga che in qualsiasi attimo può scattare in azione. Dal punto di vista compositivo, il ‘gigante’, come venne subito chiamato dai fiorentini, manifesta una totale assimilazione dei modelli classici, che l’artista unisce a quelli elaborati dalla tradizione quattrocentesca. Il giovane presenta il classico schema della ponderazione, attribuito nell’antichità a divinità, guerrieri, atleti ed eroi; ogni dettaglio è accuratamente finito, al limite del virtuosismo. Tuttavia, Michelangelo attribuisce la massima evidenza alla dimensione interiore, alla forza del pensiero che guiderà l’azione di David. A questo concorre la maggior evidenza dei dettagli in alcune parti del corpo, in particolare le mani tesissime e pronte, e il capo, su cui inevitabilmente converge lo sguardo dello spettatore. Il David rappresenta, dall’antichità, la prima statua di nudo monumentale posta in un luogo pubblico. La decisione di cambiare la destinazione originaria, d’altra parte, ha un valore simbolico importantissimo. Passando dal centro religioso al centro civile della città, l’eroe biblico ha acquisito un significato espressamente politico. Michelangelo richiama alla nostra attenzione anche un altro aspetto, di natura schiettamente umanistica: in questo eroe razionale, che vince grazie alla propria capacità di progettare l’azione, è espresso il principio del controllo delle passioni, la fierezza morale dell’uomo del Rinascimento, protagonista del proprio destino. L’artista, inoltre, recupera anche gli attributi di Ercole, una figura cara alla città e valorizzata dallo stesso Lorenzo de’ Medici.



“Battaglia di Cascina” di Michelangelo, 1505-1506 circa, collezione Leicester.

Il dipinto murale venne commissionato da Pier Soderini, gonfaloniere della Repubblica fiorentina, per decorare la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Vecchio a Firenze, ma venne realizzato solo il cartone preparatorio, arrivato fino a noi grazie a studi e copie antiche, tra cui la migliore è quella di Aristotile da Sangallo del 1542 circa. A **Leonardo da Vinci** venne affidata la decorazione della parete opposta, avente come soggetto la “Battaglia di Anghiari”. La ricostruzione dell’aspetto del cartone michelangeloesco nella sua interezza è stata oggetto di varie ipotesi.



“Studio per la Battaglia di Cascina” di Michelangelo, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

“Giudizio Universale (particolare)” di Luca Signorelli, 1499-1502, Orvieto, Duomo, cappella di San Brizio.





“Tondo Doni” di Michelangelo, 1507, Firenze, Galleria degli Uffizi.

L’opera manifesta l’influenza di Leonardo. Essa è l’unica opera su tavola certa di Michelangelo. L’artista sfrutta il formato circolare, tipico della tradizione fiorentina, per creare un blocco compatto e articolato al suo interno, compiutamente inserito nello spazio. San Giuseppe porge il Bambino alla Madre, che nel prenderlo si avvolge su sé stessa, assumendo una posa a ‘serpentina’. All’interno del gruppo è impresso un moto rotatorio, che appare fluido grazie al sapiente concatenamento dei gesti. Le figure sono state elaborate come sculture: il chiaroscuro è netto, determinando un forte risalto plastico, accentuato dalla linea di contorno rilevata; i colori sono contrastanti e virati su toni metallici, e ciò elimina qualsiasi percezione naturalistica. Il paesaggio sullo sfondo è appena accennato, semplicemente funzionale alla costruzione simbolica dell’immagine. Esso, infatti, è separato dal primo piano attraverso un muretto ed è occupato da figure di ‘Ignudi’, distanti dalla scena principale e quasi appena abbozzate: rappresenta il mondo pagano, separato e contrapposto al mondo cristiano redento da Cristo, attraverso la mediazione della stirpe di Davide, rappresentata da San Giuseppe e San Giovanni.



“Sacra Famiglia” di Luca Signorelli, 1490 circa, Firenze, Galleria degli Uffizi.

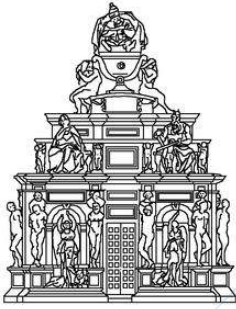


“Madonna di Bruges” di Michelangelo, 1501, Bruges, Chiesa di Notre-Dame.

Quest’opera venne realizzata pochi anni dopo la **“Pietà”**. Il rapporto madre/figlio è qui immaginato con estrema originalità, con la trovata dinamica di rappresentare il Bambino nell’atto di scivolare dal grembo materno, aiutato dalla mano sinistra della Vergine e dall’appoggio offerto da una piega della veste tesa tra le ginocchia di Maria. La composizione diventa così animata dalla posa instabile, con una marcata torsione del corpo del fanciullino, spesso usata da Michelangelo.

IL MECENATISMO DEI PAPI

LA ROMA DI GIULIO II



“**Tomba di Giulio II**” di Michelangelo, 1545, Roma, Chiesa di San Pietro in Vincoli.

Michelangelo giunge a Roma, nel 1505, per realizzare la sepoltura monumentale del pontefice, da porre nella nuova “**Basilica di San Pietro**” in corrispondenza della tomba dell’Apostolo. Il primo progetto prevedeva una tomba-mausoleo libera sui quattro lati e alta otto metri, comprendente 42 statue in grandezza naturale e tre rilievi bronzei narranti la vita del papa. Secondo il programma iconografico, esso avrebbe dovuto rappresentare un’allegoria del mondo cristiano o l’idea neoplatonica della liberazione dell’anima dalla ‘prigione della materia’. Al livello inferiore doveva essere rappresentato il mondo degli uomini, con i “**Prigioni**” e le “**Virtù**”, quindi le allegorie della ‘Vita attiva’ e della ‘Vita contemplativa’, poi “**Mosè**” e “**San Paolo**”: il profeta e l’apostolo, ovvero coloro che sono stati illuminati direttamente da Dio. Al livello più alto era previsto il sarcofago del papa sorretto da due figure, interpretate come la personificazione del ‘Cielo’ sorridente, e di ‘Cibele’, dea della terra, piangente. Inoltre, i “**Prigioni**” sono descritti come figure maschili legate, collocate accanto alle “**Virtù**”, considerati come rappresentazioni delle ‘Arti liberali’ incatenate. Nel 1506 Giubilo II sospese i lavori della sua tomba, per favorire la costruzione della “**Basilica di San Pietro**”.



Alla morte del pontefice l’opera non era stata ancora eseguita. La tomba venne completata nel 1545 in forma ben diversa dal primo progetto. Eretta nella “**Chiesa di San Pietro in Vincoli**”, presenta un impianto frontale e comprende solo quattro statue realizzate da Michelangelo: oltre al “**Mosè**”, “**Rachele**” e “**Lia**”; recentemente è stata attribuita a Michelangelo anche la **statua del pontefice**, posta sulla sommità del monumento. Altri scultori sono intervenuti nella realizzazione delle statue o nel completamento di altre tre figure iniziate dall’artista. Il “**Mosè**”, i “**Prigioni**” e il “**Genio della Vittoria**” sono stati realizzati per il secondo progetto della tomba monumentale, tra il 1513 e il 1516. Soltanto il “**Mosè**”, però, è stato realmente inserito nel monumento.



“**Mosè**” di Michelangelo, 1515 circa, Roma, Chiesa di San Pietro in Vincoli.

Originariamente doveva far parte delle figure angolari del complesso, poste a circa quattro metri da terra; la statua, dunque, è stata impostata per una veduta dal basso, con la gamba sinistra arretrata in modo da consentire un maggior risalto del volto. Anche l’allungamento del busto e del capo sono da intendere come ‘correzioni ottiche’, adottate per dare maestosità alla figura; è stato di recente ipotizzato che Michelangelo ne abbia in parte modificato l’assetto primitivo per collocarla nella posizione in cui si trova oggi, al centro della tomba. Mosè è mostrato con le tavole della legge e il capo raggiato, secondo l’iconografia derivata dalla ‘Vulgata’ di San Girolamo, che ha indicato come ‘corona d’oro’ la luce che risplendeva sul suo capo dopo aver ricevuto le tavole della legge sul Monte Sinai. Il capo scattante e la tensione del busto comunicano forza fisica e autorevolezza morale; nella sua ‘terribilità’ è stato associato alla figura di Giulio II.



“**I Prigioni**” di Michelangelo, 1513 circa, Parigi, Museo del Louvre.

Essi non vennero collocati nel mausoleo, forse a causa dello scandalo suscitato dai nudi. Lo ‘Schiavo ribelle’ e lo ‘Schiavo morente’ hanno corpi sinuosi e possenti, colti rispettivamente nel vano tentativo di liberarsi dai lacci della prigionia e in una condizione di abbandono. Essi presentano pose complesse e diversificate e una perfetta anatomia, che richiama esempi della statuaria ellenistica.



RAFFAELLO SANZIO

Raffaello Santi, detto **Sanzio**, (Urbino, 1483 – Roma, 1520) visse il primo periodo di formazione presso il padre. Questi era a capo di una fiorente bottega, operante negli anni Ottanta del Quattrocento per l'aristocrazia marchigiana e per la stessa corte di Urbino. Non è chiaro quando egli si stabilì presso la bottega di **Perugino**; di certo, il rapporto con questo pittore risultò fondamentale per la formazione dell'artista. A sedici anni Raffaello realizza la sua prima opera indipendente, ma è nei primi anni del Cinquecento che egli matura l'emancipazione dallo stile del Perugino, grazie a numerosi viaggi in Italia centrale e importanti commissioni. Una delle personalità artistiche che sicuramente ha influito in questi anni di maturazione è stato Pinturicchio.

Già al suo tempo, l'artista urbinato era apparso come colui che, più di ogni altro, aveva saputo realizzare una sintesi tra naturalismo e classicismo. Di fatto, Raffaello è l'artista che ha portato a piena realizzazione gli ideali del Rinascimento. Le sue opere esprimono compiutamente principi di ordine formale che erano alla base del pensiero dell'Umanesimo, arricchiti da una particolare naturalezza e da una raffinata spontaneità espressiva. Egli ha dimostrato una grande capacità di comprendere e assimilare la lezione dei suoi contemporanei, primo fra tutti Leonardo, rielaborando i diversi spunti in un linguaggio originale; al tempo stesso, ha condiviso le ricerche di Bramante sul recupero filologico dei modelli classici, considerandoli come punti di riferimento per il presente. Non stupisce, dunque, che egli sia stato l'artista prediletto dei papi, che nei primi decenni del Cinquecento hanno cercato di restituire a Roma il suo primato politico e culturale, riconoscendo a Raffaello la capacità di tradurre, in forme chiare e coerenti, concetti complessi e verità religiose non dimostrabili. Fin dalle prime opere, Raffaello ha mostrato la tendenza a semplificare le composizioni, dando loro un respiro classico; le sue immagini mostrano una realtà idealizzata, costruita intellettualmente e ricomposta secondo principi armonici: domina la serenità di chi vede nella natura l'unione tra umano e divino e trova nella sua ordinata bellezza il segreto dell'esistenza. Egli ha interpretato in questo modo l'idea cinquecentesca della corrispondenza tra perfezione fisica e interiore.

Nel 1504 fu Giovanna Feltria a introdurre Raffaello a Firenze. Il soggiorno fiorentino gli consentì di avvicinarsi alla grande tradizione locale del Trecento e del Quattrocento, come testimoniano gli studi e i disegni realizzati in questi anni. A Firenze Raffaello non ricevette incarichi pubblici, ma fu impegnato nella produzione di ritratti e di opere a soggetto sacro, destinate alla devozione privata di esponenti di famiglie aristocratiche. Egli cercò di infonderci la grazia e la naturalezza che erano elementi distintivi della pittura umbra; nelle sue opere, però, trovano spazio anche le novità introdotte dai suoi due grandi contemporanei, Michelangelo e soprattutto Leonardo.

LA FARNESINA

La Villa Farnesina era stata realizzata tra il 1509 e il 1510 dall'architetto e pittore **Baldassarre Peruzzi**, come 'villa di delizie' sul lungotevere per il ricco banchiere Agostino Chigi.



SALA DELLE PROSPETTIVE: soffitto decorato con affreschi per celebrare il matrimonio. Uno raffigura il banchetto l'altro il matrimonio vero e proprio, tutto si svolge sopra le nuvole, dipinto come se fosse su un festone di fiori e frutta. Amore e psiche si presentano davanti a Zeus alle nozze. Non c'è il problema della prospettiva delle scene viste da sotto in su (si sarebbero viste solo piante dei piedi) poiché è stato affrescato come se fosse un arazzo e non la scena vera e propria.



"Trionfo di Galatea" di Raffaello, 1512, Roma, Villa Farnesina.

Il soggetto rappresenta il mito greco di Galatea e di Aci, uccisa da Polifemo per gelosia, presente nelle Metamorfosi di Ovidio e ripreso nelle Stanze di Poliziano. La nereide (ninfa del mare) avanza su una conchiglia trainata da delfini, accompagnata da un vivace seguito di ninfe e tritoni e da amorini, mentre volge lo sguardo all'amorino in alto tra le nubi, simbolo del casto amore platonico. La fanciulla è il fulcro del vortice compositivo che delinea un ovale, dinamizzato dal movimento dei gruppi di figure circostanti. Raffaello unisce riferimenti alla statuaria antica a motivi propri della pittura parietale romana, dando particolare risalto al rosso pompeiano attraverso l'accostamento con i toni dominanti del verde e del turchese dell'acqua.



LOGGIA DI PSICHE: è un ambiente al piano terra di Villa Farnesina a Roma. Nella loggia, un tempo aperta sul giardino, è dipinto il ciclo con le **“Storie di Amore e Psiche”**, tratte dall’*Asino d’oro* di Apuleio, opera di Raffaello e dei suoi allievi per il banchiere Agostino Chigi. Le scene sono inserite in un intreccio di festoni vegetali, che simulano un pergolato di fiori e frutta, dividenti la volta in scomparti, che hanno uno sfondo azzurro-cielo. La presenza degli intrecci vegetali accresce il senso di continuum della loggia con il giardino. Il ciclo si divide in due grandi storie centrali che simulano arazzi tesi (**“Concilio degli dei”** e **“Convito nuziale”**), dieci pennacchi in corrispondenza dei pilastri e quattordici vele sopra gli archi. Le storie di Psiche si concludono liatamente nelle scene del soffitto, che sono riferite generalmente al Penni. Le vele invece mostrano amorini con animali e attributi delle varie divinità dei vicini pennacchi.

AREZZO



“Madonna Terranuova” di Raffaello, 1505, Berlino, Staatliche Museen, Gemaldegalerie.

L’opera, dipinta nel tondo tradizionale dell’arte fiorentina, rappresenta la Madonna seduta, che regge in grembo il Bambino, colto in una torsione che lo mostra semidisteso, mentre si rivolge a san Giovannino sulla sinistra; un altro fanciullo bilancia la composizione a destra. I tre putti appaiono collegati lungo una fascia orizzontale e parallela a quella dell’orizzonte. Il vivo intreccio di gesti e sguardi tra i personaggi, studiati nella loro naturalezza, rimanda alle opere di Leonardo da Vinci, che ebbero notevole influenza sul giovane artista all’inizio del periodo fiorentino. A Leonardo da Vinci rimanda anche il paesaggio, più studiato e complesso delle Madonne precedenti, con le rocce aguzze sulla destra che sembrano dominare una vallata verso cui digrada anche il paesaggio a sinistra, incorniciando i soggetti in primo piano.

FIRENZE



“Madonna Belvedere” di Raffaello, 1506 circa, Vienna, Kunsthistorisches.

Quest’opera mostra la Madonna seduta, che regge tra le gambe Gesù Bambino, con san Giovannino inginocchiato a sinistra, che offre al Bambino la croce, richiamo al destino del suo martirio. Il gruppo è immerso in un ampio paesaggio lacustre, dall’orizzonte particolarmente alto.



“Madonna del cardellino” di Raffaello, 1506, Firenze, Galleria degli Uffizi.

In quest’opera i personaggi sono modellati attraverso un morbido sfumato; essi intessono una spontanea relazione di gesti e sguardi, sottolineati dal loro inserimento entro un impianto piramidale. Maria interrompe la lettura volgendosi con tenerezza verso San Giovannino che porge a Gesù un cardellino, simbolo della Passione. Una chiara luminosità dà concretezza ai corpi e li fa emergere dal paesaggio che si perde nella chiara atmosfera della lontananza.

SIENA



“Belle Jardinere” di Raffaello, 1507, Parigi, Musée du Louvre.

In quest’opera possiamo ammirare la Vergine immersa in un ampio paesaggio lacustre dall’orizzonte particolarmente alto. La Madonna si trova seduta su una roccia, con appoggiato alle gambe Gesù Bambino e san Giovannino inginocchiato a destra. La composizione, sciolta e di forma piramidale, deriva con evidenza da modelli leonardeschi, ma se ne distacca sostituendo, al senso di mistero e all’inquietante carica di allusioni e suggestioni, un sentimento fresco di calma e spontanea familiarità. Altri dettagli, invece, ricordano Michelangelo, come, per esempio, il piedino di Gesù su quello della madre. Le pose delle figure sono attentamente studiate a ‘contrapposto’. Maria è ruotata verso sinistra e fa per abbracciare con naturalezza il figlio, il quale si allunga per prendere il libro che essa ha in grembo.

“Madonna di Bruges” di Michelangelo, 1501, Bruges, Chiesa di Notre-Dame.



FIRENZE



“Sacra Famiglia Canigiani” di Raffaello, 1507, Monaco Alte Pinakothek

La composizione di quest’opera ha una forma piramidale, ispirata alle opere di Leonardo, con l’accento sulla plasticità delle figure e l’articolazione di esse nello spazio. Al vertice Giuseppe, appoggiato al bastone, sorveglia serenamente la Madonna e sant’Elisabetta, sedute su un prato e con in grembo i rispettivi figli, Gesù e Giovanni Battista. Tutte le loro braccia e le loro gambe insieme creano un movimento avvolgente, armonizzato dalla figura di Giuseppe stante, che chiude il cerchio con un’organicità che è degna dell’architettura. La figura di Giuseppe richiama da vicino il san Giuseppe del **“Tondo Doni”** di Michelangelo. Raffaello aumentò il numero dei personaggi, ricercando nelle pose raffinate corrispondenze formali, con ritmi curvilinei che si annodano e si sciolgono continuamente, sia in superficie che in profondità. Gli sguardi e i gesti si intrecciano sapientemente, in un complesso studiatissimo ma dall’effetto estremamente semplice e naturale, con un tono sereno e pacato, ben diverso dalle inquietudini di Leonardo. Il paesaggio che si perde in profondità ha caratteri veneti di compenetrazione atmosferica, così come rimanda a Giorgione la ricca tavolozza dai toni brillanti.



“Tondo Doni” di Michelangelo, 1507, Firenze, Galleria degli Uffizi.



“Pala Baglioni” di Raffaello, 1507, Roma, Galleria Borghese.

Nel 1500 Grifonetto Baglioni venne ucciso da alcuni soldati, per questo la madre Atalanta fece realizzare in sua memoria la **“Pala Baglioni”**, la quale rappresenta il trasporto di Cristo morto. La figura di Grifonetto venne immortalata da Raffaello nel giovane di profilo che regge Cristo con il drappo funebre. Questa tavola originariamente era parte di una pala d’altare, completata da cimasa e predella. Raffaello si misura con un tema complesso, che implica l’organizzazione di più figure che manifestano attitudini, movimenti e tensioni dell’animo diversi. L’artista si misura con la rappresentazione del dramma, espresso attraverso le pose dinamiche e la divergenza dei corpi. Il pathos di Michelangelo, però, si attenua qui in una sorta di dolore interiorizzato, in una rassegnazione dolente e muta che culmina nel gruppo delle Pie Donne, a destra. Nel dolore di Maria si allude al dolore di Atalanta per il figlio. I riferimenti a Michelangelo sono riconoscibili, oltre che nella maggiore solidità dei corpi e nell’articolazione dei movimenti, nel braccio abbandonato di Cristo, che richiama la **“Pietà”** e, soprattutto, nella donna all’estrema destra, in basso, che ripete la posa serpentinata della Vergine del **“Tondo Doni”**.



“Tondo Doni” di Michelangelo, 1507, Firenze, Galleria degli Uffizi.

“Morte di Meleagro”, disegno di un sarcofago roano, 180-190 d. C., Roma, Palazzo Barberini.



“Pala Dei” o **“Pala del Baldacchino”** di Raffaello, 1507, Firenze, Galleria Palatina.

L’opera rappresenta una sacra conversazione organizzata attorno al fulcro del trono della Vergine coperto dal baldacchino retto da angeli. Il fondale architettonico è composto da un’abside semicircolare. Da sinistra si vedono i santi Pietro, Bernardo di Chiaravalle, Giacomo maggiore e Agostino. Due angioletti si trovano alla base del trono e leggono l’iscrizione su un cartiglio. Lo schema è simmetrico, ma ogni staticità appare annullata dall’intenso movimento circolare dei gesti e sguardi, esasperato poi negli angeli in turbolento volo, accuratamente scorciati, ispirati a quelli della **“Pala degli Otto”** di Filippino Lippi. La luce che proviene da sinistra esalta la plasticità delle figure, rispetto alla ‘mandorla’ d’ombra creata dai drappi rigonfi del baldacchino. Dolce è il gesto del Bambino, che gioca col proprio piedino.



“Sposalizio di Santa Caterina” di Fra Bartolommeo, 1510 circa, Parigi, Musée du Louvre.



“Madonna di Foligno” di Raffaello, 1511-1512, Roma, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.

La Madonna col Bambino, vestita in abiti con i due tradizionali colori rosso e azzurro, appare seduta sulle nubi e circondata da un disco aureolare, a sua volta attorniato da una corona azzurra di serafini che prendono forma dalle nuvole. Ai piedi di Maria si stende un paesaggio naturale dal quale emerge una cittadina sovrastata da un arco luminoso, entro cui è inserita una palla infuocata che sembra cadere sulle case. In basso, da sinistra, sono raffigurati a coppie san Giovanni Battista con san Francesco d'Assisi, i quali impugnano entrambi una croce, e in una inconsueta veste azzurra san Girolamo, riconoscibile dal leone mansueto, che presenta a Maria il committente inginocchiato ritratto di profilo. Al centro si vede un angioletto che rivolge uno sguardo trasognato verso l'apparizione celeste; regge in mano una tabella priva di iscrizioni. Nel paesaggio, con effetti luminosi di grande originalità, sono leggibili influenze del tonalismo veneto. La posizione al centro della pala ricorda inoltre l'impostazione della **“Pala Portuense”** di Ercole de' Roberti. La Vergine ricorda quella dell'**“Adorazione dei Magi”** di Leonardo e il Bambino quello del **“Tondo Doni”** di Michelangelo. Il collegamento tra le due parti della pala è intensificato dall'orchestrazione cromatico-luminosa e dai numerosi rimandi di gesti e sguardi: Giovanni, Francesco adorante e l'angioletto indirizzano l'occhio dello spettatore verso Maria, che si rivolge al donatore, ricambiata. Il gruppo della Madonna col Bambino è raccolto in un ovale sotto il mantello protettivo di Maria e, come nelle migliori opere dell'artista, ha quella viva naturalezza che rende l'ideale bellezza estremamente familiare allo spettatore. Il Bambino, ad esempio, non è ritratto come il dio benedicente conscio della sua missione, ma come un vero e proprio fanciullo che sembra divincolarsi dall'abbraccio della madre per coprirsi sotto il velo. Il figlio, bellissimo, sereno, sonnolento, è in posizione speculare: appoggia la gamba sinistra piegata sulla coscia della madre, mentre con la destra, diritta, si regge su una nuvola, con analogo effetto longitudinale. Maria sostiene col braccio sinistro l'infante, che si divincola graziosamente o meglio subisce uno di quei guizzi torsionali che sono provocati dal solletico. Infatti, il medio della mano destra della madre sembra titillare il bimbo sotto l'ascella con ludica affettuosità. Straordinariamente acuto è il ritratto del committente, spesso giudicato una delle migliori prove in assoluto di Raffaello in questo genere. L'anziano prelado ha il volto scavato, gli zigomi angolosi, gli occhi infossati ed espressivi, le mani ossute e grinzose.



“Madonna Sistina” di Raffaello, 1512-1513, Dresda, Gemaldegalerie Alte Meister.

In questo dipinto Raffaello elabora un'iconografia destinata ad avere grande fortuna per tutto il Cinquecento e oltre. La Vergine con il Bambino avanza su un globo appena visibile sotto una coltre di nubi, come un'apparizione nello spazio celeste, rivelato dalle tende scostate. Profondamente umana, ha il bel volto di Margherita Luti, ragazza amata da Raffaello. San Sisto e Santa Barbara sembrano intercedere per i fedeli che si immaginano al di là della balaustra ove sono appoggiati due angioletti, come due bambini impegnati ad assistere ad uno spettacolo: la vicinanza che si instaura in questo modo tra il fedele e i personaggi sacri anticipa uno dei caratteri dell'arte religiosa della seconda metà del Cinquecento, volta a sollecitare una precisa attitudine devozionale. Raffaello introduce la soluzione, semplicissima quanto raffinata, delle tende aperte, fatte scorrere su una corda tesa attraverso degli anelli: essa richiama le raffigurazioni imperiali di Età tardoantica, in cui i sovrani non varcavano il limite individuato da tende, manifestando, in questo modo, la loro sacrale distanza, e si affermerà di lì a poco come uno degli elementi legati all'iconografia della Vergine.



“Madonna della seggiola” di Raffaello, 1513 circa, Firenze, Palazzo Pitti.

Il tema del rapporto tra figura sacra e osservatore in questo dipinto è fondamentale. L'artista sembra qui unire il ricordo del **“Tondo Doni”** di Michelangelo, con la composizione avvolgente studiata in funzione del formato circolare della tavola, e l'intimismo delicato di Leonardo. Le due figure sono accordate da un gioco di linee curve che le avvolge morbidamente e richiama il movimento oscillante della Madre nel cullare il Bambino; al tempo stesso, la linea verticale della spalliera stabilizza la composizione. Raffaello ha fatto questo dipinto, di devozione privata, un'opera esemplare del sereno naturalismo che rappresenta uno dei punti centrali della sua ricerca espressiva. La Vergine indossa abiti quasi popolari, che contrastano con la ricchezza del sedile in tessuto rosso e oro, vicino allo stile dei mobili papali.



“Trasfigurazione di Cristo” di Raffaello, 1516-1520, Roma, Pinacoteca Vaticana.

Si tratta dell'ultimo dipinto dell'artista, commissionato dal cardinale Giulio de' Medici per la cattedrale francese di Norbonne. La grande tavola introduce una tipologia e soluzioni innovative che saranno replicate molte volte nel corso del Cinquecento: la composizione è divisa in due parti, con il soggetto principale, la 'Trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor alla presenza di Mosè ed Elia', posto nella parte superiore. Nella parte inferiore si trovano la folla degli apostoli che assistono all'evento e l'episodio della 'guarigione del fanciullo indemoniato'. Questo episodio è presente nei Vangeli sinottici immediatamente dopo la 'Trasfigurazione di Cristo'; esso venne aggiunto al tema principale in un secondo momento. Tra i due eventi nei Vangeli non esiste un collegamento diretto, ma Raffaello istituisce un rapporto di consequenzialità tra la manifestazione del sacro e l'evento salvifico. Probabilmente, la scelta

di rappresentare le due scene in un'unica composizione è stata determinata dall'esigenza dell'artista di misurarsi con un soggetto drammatico e coinvolgente dal punto di vista emotivo. La composizione è grandiosa, esaltata dal contrasto tra il dinamismo e la concitazione emotiva del registro inferiore e la solenne levità delle figure sacre ascendenti. Tra le due parti c'è solo un'apparente cesura: esse sono unite dai gesti dei personaggi, che anche nell'articolazione complessa rimandano verso l'alto, determinando un impianto unitario dal punto di vista dello spazio e del tempo. L'osservazione delle due scene implica, però, due diversi punti di vista da parte dell'osservatore: la scena della 'Trasfigurazione', solenne e immersa in una calma contemplativa, va osservata da lontano, mentre la parte sottostante, in cui domina il tumulto delle passioni, spinge ad un progressivo avvicinamento per cogliere l'intensità drammatica della scena, che sembra svolgersi davanti ai nostri occhi. Raffaello sintetizza nell'opera motivi desunti da Michelangelo e da Leonardo: riconosciamo l'influenza del primo nel plasticismo dei corpi e nelle torsioni delle figure, come mostra in particolare la figura femminile inginocchiata in primo piano che, ruotando improvvisamente, porta l'attenzione verso il fanciullo; riconosciamo elementi leonardeschi nell'affollarsi degli astanti attorno alla donna, ciascuno con una diversa e accentuata caratterizzazione espressiva, come nell'“**Adorazione dei Magi**” di Leonardo.

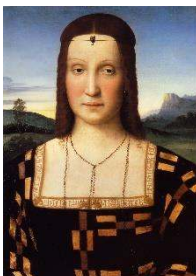
I RITRATTI

URBINO



“Ritratto di Guidobaldo da Montefeltro” di Raffaello, 1506 circa, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Il soggetto è ritratto a mezza figura e di fronte, sullo sfondo di una stanza con a destra una finestra aperta sul paesaggio. Porta una berretta nera con ampie falde girate in alto, e indossa una camicia pure nera con sopra una voluminosa casacca dello stesso colore impannata al rovescio da un tessuto ricamato in argento con piccoli motivi geometrici o floreali. La posa arcaica, statica e un po' impacciata, è uno degli argomenti citati da quanti non hanno riconosciuto l'attribuzione all'Urbinate.



“Ritratto di Elisabetta Gonzaga” di Raffaello, 1502 circa, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Elisabetta Gonzaga, moglie di Guidobaldo I da Montefeltro, è ritratta a metà figura in una posa frontale piuttosto inconsueta e di sapore arcaico, leggermente impacciato. I capelli sono probabilmente raccolti in una lunga treccia, che si vede in un suo ritratto su medaglia al British Museum. Indossa un abito pregiato, di tessuto scuro con inserti dorati. Lo scollo quadrato presenta un bordo chiaro con ricami dorati. Un gioiello-scorpione viene portato come ornamento sulla fronte della duchessa di Urbino. Una lunga catena, sciolta ai lati e annodata nel passaggio al centro, pende dal collo. Il paesaggio richiama modelli leonardeschi, soprattutto nello sperone di roccia incombente sulla destra, simile a quello che si vede nella **“Madonna Terranuova”**.



“Ritratto di Battista Sforza” di Piero della Francesca, 1465, Firenze, Galleria degli Uffizi.



“Ritratto di Maddalena Doni” di Raffaello, 1505, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Il ritratto raffigura Maddalena Strozzi seduta su un balcone che rivela, oltre il parapetto, un magnifico panorama, che nel progetto originario invece era un interno. Il taglio è estremamente monumentale e il personaggio, ritratto col busto di tre quarti verso sinistra e la testa girata verso lo spettatore, è caratterizzato da una sciolta naturalezza. L’opera, nell’impostazione, è palesemente ispirata alla **“Gioconda”**, di Leonardo da Vinci, ma predilige la rappresentazione fedele delle caratteristiche umane: infatti la figura si impone come presenza fisica, col viso pieno, con lo sguardo rivolto all’esterno, ben consapevole del prestigio del suo rango sociale. Il dipinto rinuncia a raffigurare i ‘moti dell’animo’, le caratteristiche spirituali e della personalità

della donna raffigurata, per dare spazio a una figura più idealizzata e meno realistica rispetto a quella del ritratto del marito Agnolo Doni, come si conveniva ai ritratti femminili, evidenziando l’elevato status sociale. Il paesaggio collinare è tipico della scuola umbra, con dolci colline che sfumano in lontananza, punteggiate da segni della presenza umana e da alberelli fronzuti. I colori, sia nella figura che nello sfondo, sono esemplari delle ricerche di Raffaello in quegli anni, intonandosi a gradazioni sempre più corpose e d’effetto.



“Ritratto di Agnolo Doni” di Raffaello, Firenze, Galleria degli Uffizi.

In questo ritratto, realizzato assieme a quello della moglie, Maddalena Doni, il rango del personaggio è affidato agli abiti e agli ornamenti. È nel volto però, che si coglie la personalità forte dell’uomo abituato a gestire gli affari, ma anche il colto rappresentante dell’alta borghesia fiorentina, investito di cariche pubbliche negli anni della Repubblica, e insieme collezionista di antichità e mecenate. Il paesaggio richiama gli sfondi sereni di Piero della Francesca, filtrati dalla resa atmosferica cara a Leonardo.

IL MECENATISMO DEI PAPI



“Ritratto di Giulio II” di Raffaello, 1512, Londra, National Gallery.

Giuliano della Rovere divenne papa nel 1503, con il nome di **Giulio II**. Personalità forte e abile capo di Stato, fu un grande cultore d’arte e raffinato collezionista, ma seppe anche comprendere il valore politico dell’arte. Egli, infatti, promosse una serie di interventi destinati a segnare il volto della Roma rinascimentale. Raffaello realizza il ritratto del papa quando questi aveva 69 anni. Non sceglie lo schema frontale, generalmente usato per i personaggi di alto rango. Egli non ci pone di fronte alla presenza solenne di un sovrano ma, piuttosto, accanto ad esso, portandoci a dividerne lo spazio e ad interagire con lui. Raffaello qui unisce la componente cerimoniale e quella privata, raggiungendo una tale qualità nell’analisi psicologica che il ritratto sarà replicato più volte. Particolarmente interessante è il ruolo affidato alle mani: la destra denota il carattere aristocratico di Giulio, la sinistra, stretta al bracciolo della sedia, esprime il suo carattere volitivo, mentre lo sguardo pensoso ci comunica la stanchezza del pontefice ormai anziano.



“Leone X tra i cardinali Giulio de’ Medici e Luigi de’ Rossi” di Raffaello, 1518, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Giovanni de’ Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico, fu papa tra il 1513 e il 1521, con il nome di **Leone X**. Fu un pontefice ambizioso, raffinato cultore d’arte e mecenate, tutti caratteri che Raffaello pone in evidenza del ritratto. Il papa è in posizione d’onore tra i due nipoti. È evidente la volontà di esaltare la dinastia medicea, da un lato affermando il potere raggiunto dal casato fiorentino, dall’altro lato esibendo l’eleganza della corte romana. Leone X ha appena distolto lo sguardo da un prezioso codice miniato; nella mano sinistra, di cui colpisce la grazia quasi innaturale, egli tiene una lente d’ingrandimento, mentre sul tavolo è posato un campanello finemente cesellato. Nonostante il carattere celebrativo del ritratto, Raffaello punta all’analisi individuale dei personaggi e costruisce un sottile gioco di sguardi che coinvolge anche lo spettatore.

LE STANZE VATICANE



Raffaello fu chiamato a Roma sul finire del 1508, e venne subito impegnato nella decorazione delle **Stanze Vaticane**. I lavori per le stanze lo occuparono dal 1508 fino alla morte, avvenuta prematuramente nel 1520. Inizialmente gli venne dato l’incarico di completare la volta della ‘Stanza della Segnatura’, successivamente però gli venne incaricato di decorare tutte e quattro le Stanze Vaticane. Per la prima volta l’artista si trova ad affrontare un così ampio complesso iconografico, finalizzato alla celebrazione politica del papato e all’illustrazione di motivi teologici. Il programma degli affreschi, definito dai teologi e dagli umanisti della corte papale, è così articolato nelle quattro Stanze:



- A. **Stanza della Segnatura**, illustra le strade che portano alla suprema conoscenza;
- B. **Stanza di Eliodoro**, documenta come l’azione della Chiesa sia stata, nella storia, miracolosamente protetta da Dio;
- C. **Stanza dell’Incendio di Borgo**, è riferita alla celebrazione di papa Leone X attraverso episodi della vita di precedenti pontefici aventi il suo nome (Leone III e Leone IV);
- D. **Sala di Costantino**, ha come tema la sconfitta del paganesimo.

LA CAPPELLA SISTINA

1477-1480, Roma, Città del Vaticano.



Sisto IV Della Rovere, papa dal 1471 al 1484, avviò la sistemazione di Roma in senso rinascimentale e il processo di rafforzamento politico e territoriale dello Stato Pontificio. L'opera più rappresentativa di Sisto IV è la **"Cappella Sistina"**: essa venne realizzata tra il 1477 e il 1480 dalla ristrutturazione della trecentesca Cappella Magna, sotto la direzione di **Giovannino de' Dolci**. La cappella presenta una semplice pianta rettangolare, le cui dimensioni corrispondono a quelle indicate dall'Antico Testamento per il Tempio di Salomone a Gerusalemme. Per la realizzazione degli affreschi lungo le pareti venne incaricato nel 1481

Pietro Perugino che, con il consistente aiuto di **Pinturicchio**, dipinse nella grande parete d'altare l'**"Assunzione della Vergine"**, affiancata dal **"Salvataggio di Mosè dalle acque"** e dalla **"Nascita di Cristo"**, tutte opere distrutte qualche decennio dopo per lasciare posto al **"Giudizio Universale"** di Michelangelo. Nella primavera dello stesso anno giunsero a Roma i pittori fiorentini inviati da Lorenzo il Magnifico: **Sandro Botticelli**, **Domenico Ghirlandaio**, **Cosimo Rosselli** e **Luca Signorelli**. L'impresa venne realizzata in un tempo sorprendentemente breve, essendo conclusa nel 1483. I soggetti del ciclo vertono su due temi centrali: la suddivisione della storia dell'umanità in due grandi fasi, quella dell'Antico Testamento e quella del Nuovo Testamento, e il ruolo storico del papato. L'infallibilità del pontefice è espressa in uno dei dipinti nodali del ciclo, la **"Consegna delle chiavi a San Pietro"** di Pietro Perugino, nel quale si afferma la sua diretta investitura divina. La decorazione delle pareti si sviluppa su tre registri orizzontali: in quello inferiore sono dipinti finti drappi, sui quali si sarebbero sovrapposti dieci arazzi realizzati su cartoni di **Raffaello** tra il 1515 e il 1516; nel registro mediano si trovano i dodici riquadri affrescati con **"Storie di Mosè"** e **"Storie di Cristo"**; in quello superiore, entro finte nicchie disposte ai lati delle finestre, **"ritratti di papi"**. Le grandi figure entro le lunette sono state realizzate tra il 1508 e il 1512 da Michelangelo, nell'ambito del suo intervento di decorazione della volta. Le **"Storie di Mosè"** disposte lungo la parete sud, narrano gli episodi salienti delle vicende del popolo di Israele, dal Viaggio in Egitto al Testamento di Mosè; le **"Storie di Cristo"**, sulla parete nord, comprendono momenti chiave della vita pubblica di Cristo, dal Battesimo all'Ultima Cena. Il programma figurativo della Cappella sarà proseguito da **Giulio II Della Rovere**, nipote di Sisto IV, con la decorazione della volta con le **"Storie della Genesi"**, e da **Paolo III** con la grandiosa scena del **"Giudizio Universale"**, in entrambi i casi affidati a **Michelangelo**.

PARETE NORD

1. **"Il Battesimo di Cristo"** di Pietro perugino.



La scena è impostata secondo uno schema simmetrico, tipico dell'artista. Al centro il fiume Giordano scorre dritto verso lo spettatore, fino ai piedi di Gesù e di Giovanni Battista che lo sta battezzando, in primo piano. Dal cielo scende la colomba dello Spirito Santo, inviata da Dio Padre in alto, rappresentato entro un nimbo di luce con serafini e cherubini e affiancato da due angeli in volo. A questo asse centrale converge anche il paesaggio, con una visione simbolica della città di Roma. Alle due estremità si svolgono due episodi secondari: la predica alle folle del Battista, a sinistra, e di Gesù, a destra. Tipico dell'artista è anche il paesaggio che sfuma dolcemente in lontananza. Alla scena in primo piano partecipano anche due angeli inginocchiati che tengono un asciugamano, e un battezzando che si sta spogliando.

2. **"Le tentazioni di Cristo e, in primo piano, La purificazione del lebbroso"** di Sandro Botticelli.
3. **"Vocazione di San Pietro e Sant'Andrea e, sullo sfondo, Cristo mentre chiama i due fratelli e altri due Apostoli"** di Domenico Ghirlandaio.
4. **"Il discorso della montagna e Cristo guarisce un lebbroso"** di Cosimo Rosselli.

5. **“La consegna delle chiavi a San Pietro”** di Pietro Perugino.



Questo dipinto sottolinea la trasmissione del potere spirituale da Cristo a san Pietro, giustificandone il primato su cui si basava tutta l'autorità papale. La scena è organizzata su due fasce orizzontali: una con le figure in primo piano e una con lo sfondo architettonico, popolato da alcune figurette molto più piccole. In primo piano Cristo consegna le chiavi d'oro e d'argento del paradiso a san Pietro inginocchiato, circondato da altri apostoli, tra cui Giuda, riconoscibili dalle aureole, e da ritratti di

contemporanei, tra cui un presunto autoritratto di Perugino nell'uomo vestito di nero. Celebre è l'apparato scenografico che amplifica la scena principale, inquadrata dalle linee prospettiche di un pavimento a grossi quadrati marmorei di una piazza decorata da edifici monumentali. Al centro soprattutto si trova un magnifico edificio a pianta centrale con una cupola, simbolo dell'universalità del potere papale stesso, oltre che trasposizione ideale del Tempio di Gerusalemme. Ai lati della piazza si trovano due citazioni dell'arco di Costantino, omaggio alla passione per l'antico. Nella fascia mediana sono rappresentati due episodi della vita di Cristo: il Pagamento del Tributo e la Lapidazione di Cristo. il paesaggio che chiude lo sfondo è tipico dell'artista, con le dolci colline e gli esili alberelli, che sfumano in lontananza (prospettiva aerea).

6. **“L'ultima cena, L'orazione nell'orto, Il bacio di Giuda e la Crocifissione”** di Cosimo Rosselli.

PARETE SUD

1. **“Viaggio di Mosè in Egitto e Sefora circonda il figlio Mosè”** di Pietro Perugino.
2. **“Le prove di Mosè”** di Sandro Botticelli.
3. **“Il passaggio del Mar Rosso”** di Cosimo Rosselli.
4. **“Consegna delle Tavole della Legge e adorazione del vitello d'oro”** di Cosimo Rosselli.
5. **“La punizione dei ribelli Core, Datan e Abiram”** di Sandro Botticelli.



Il dipinto raffigura le punizioni che toccarono ai sacerdoti ebrei, membri delle famiglie Core, Datan e Abiram, che negavano a Mosè e Aronne l'autorità civile e religiosa sul popolo eletto, e per questo furono inghiottiti con le loro famiglie dalla terra e consumati dal fuoco. Si tratta di un'evidente allegoria del potere papale e della punizione che spetta a chi osa opporsi alla sua autorità derivata da Dio, il dipinto va letto da destra verso sinistra, come tutti quelli della parete sud: a destra

Giosuè salva Mosè dalla lapidazione dei ribelli; al centro, sullo sfondo dell'Arco Costantino, Mosè alza la verga ed il fuoco divino disperde ed uccide i sacerdoti ribelli; infine, la terra si apre ed inghiotte i Leviti, ad eccezione di due giovani sollevati su piccole nubi. Sullo sfondo si vede un paesaggio lacustre, con scogliere e navi; sulla destra una basilica in rovina, ispirata a quelle esistenti nel Foro Romano. In questo contesto Botticelli risulta più debole e dispersivo, forse a causa dello spaesamento del pittore nell'operare su dimensioni e tematiche non congeniali e in un ambiente a lui estraneo.

6. **“Testamento e morte di Mosè”** di Luca Signorelli.

VOLTA DI MICHELANGELO



La volta della Cappella Sistina era stata dipinta come un cielo stellato dal pittore umbro Pier Matteo d'Amelia intorno al 1480. Nel 1508 Giulio II affidò a Michelangelo un nuovo intervento pittorico. Si configurava, così, una sorta di summa teologica riguardante la storia dell'umanità, dalla 'Creazione del mondo' al 'Peccato originale', fino al riscatto attraverso la venuta di Cristo. La volta si pone, dunque, come avvio del grande racconto salvifico.

Michelangelo concepisce una grande struttura architettonica dipinta, fortemente aggettante, formata da cinque coppie di archi ribassati, collegati tra loro da una robusta trabeazione. Questa isola il settore centrale della volta e delimita i troni con i 'Veggenti', posti tra le vele entro finti pilastri: ne deriva uno spazio illusorio che, pur partendo dall'impianto strutturale della Cappella, ne modifica l'assetto in termini monumentali.

- Nel settore centrale sono rappresentate, in nove riquadri, le 'Storie della Genesi', dalla 'Creazione del mondo' al 'Diluvio Universale'; i finti costoloni che attraversano la volta individuano i riquadri di due differenti dimensioni: più grandi in corrispondenza delle vele, più piccoli sopra ai troni con i 'Veggenti'. I riquadri minori sono affiancati da finti medaglioni bronzei e da quattro 'Ignudi', seduti sui pilastri che inquadrano i troni.
 - Sui troni tra le vele siedono dodici 'Veggenti', cinque 'Sibille' e sette 'Profeti'; essi collegano il mondo ante e post legem.
 - Nei quattro pennacchi angolari sono raffigurati quattro momenti dell'Antico Testamento in cui Dio è intervenuto miracolosamente per salvare il popolo eletto; nelle vele e nelle lunette sono enumerati gli Antenati di Cristo.
- L'affresco occupa più di 1000 metri quadrati e contiene circa 300 figure. Michelangelo iniziò i lavori nel 1508, utilizzando un ponteggio sospeso agganciato alle pareti. All'inizio si avvale di alcuni collaboratori, ma molto presto egli rinunciò a qualsiasi aiuto. I lavori furono conclusi nel 1512.



“La creazione di Adamo”, particolare della Volta della Cappella Sistina.

Michelangelo rappresenta il momento in cui Dio infonde ad Adamo lo spirito vitale e l'anima. Il primo uomo, di bellezza apollinea, è la creatura voluta da Dio a sua immagine: creatura perfetta, caduta nel peccato e salvata da Cristo. L'intera composizione è impostata su linee di forza che tendono al centro, determinando un effetto di attrazione tra le due figure, e culmina nello sfiorarsi delle dita e nell'incontro degli sguardi.

PARETE D'ALTARE DI MICHELANGELO



“Giudizio Universale” di Michelangelo, 1536-1541, Roma, Cappella Sistina.

Il grande affresco fu voluto da Clemente VII, nella parete d'altare della Cappella Sistina. Venne iniziato nel 1536, dopo la morte del papa, e fu compiuto nel 1541 sotto papa Paolo III Farnese. Michelangelo, nell'opera, esprime una concezione tragica del destino dell'uomo e una diversa idea di bellezza. La parete è lasciata priva di riferimenti spaziali ed è percorsa da un moto vorticoso e continuo, che ha il fulcro nella figura imperiosa di 'Cristo Giudice'. Il grande movimento rotatorio è originato dal gesto con il quale Cristo separa i beati dai dannati, dando avvio a una doppia direzionalità: quella ascendente degli eletti, a sinistra, e quella discendente dei dannati, a destra. Nelle due lunette superiori, gruppi di angeli recano i simboli della Passione; accanto a Cristo, la Vergine e i santi attendono l'esito del Giudizio. In basso Caronte, che colpisce i dannati conducendoli al cospetto di Minosse, richiama la descrizione dantesca del Canto III dell'Inferno. Al di sotto del gruppo dei santi, nello spazio lasciato vuoto al centro, gli angeli dell'Apocalisse destano i morti con le loro trombe. L'attenzione di Michelangelo è, ancora, rivolta al corpo umano, unico riferimento compositivo fissato in numerose varianti fisiche ed espressive. Esso, però, non rappresenta più il modello e lo strumento per la contemplazione di una angosciata incertezza sul proprio destino: nei corpi pesanti, che rendono faticosa anche l'ascesa dei giusti, nel terrore dei volti dei dannati è espressa la consapevolezza tragica della condizione dell'uomo. Michelangelo rappresenta, nel giorno del Giudizio, la potenza dell'ira divina. Il grande affresco subì forti critiche nel clima di rigore e di austerità morale che accompagnò il Concilio di Trento, poiché venne ritenuta inopportuna la presenza di tante figure di ignudi. Gli attacchi diffamatori portarono alla censura dell'opera: nel 1565 il pittore **Daniele da Volterra** iniziò a ricoprire con panneggi le nudità delle figure.

LA MANIERA MODERNA A VENEZIA

Nel corso del Cinquecento, Venezia assume un ruolo di rilievo, sia dal punto di vista culturale che economico. La città lagunare mantiene la propria indipendenza e neutralità. Il cambiamento delle rotte commerciali dovuto alla scoperta dell'America e l'instabilità politica nel Mediterraneo orientale avevano imposto anche alla Serenissima un maggiore controllo dei propri possedimenti di terraferma, che ad Occidente erano giunti ai confini del ducato di Milano.

Tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento, Venezia vive una felice stagione artistica, attestata dalle numerose commissioni di opere pubbliche, dall'aumentato interesse nei confronti dell'antichità e dalla presenza di centri di studi umanistici. Venezia, poi, ha sempre affermato la propria autonomia dalla Chiesa di Roma, divenendo un punto di riferimento della cultura laica per intellettuali e artisti.

In questo contesto, l'arte veneziana accoglie il linguaggio elaborato nelle regioni dell'Italia centrale, ma sviluppa all'inizio del Cinquecento caratteri propri: promossa da un patriziato intellettualmente vivace, essa affianca ai soggetti sacri temi profani, spesso di matrice letteraria, in un continuo confronto tra arte e discipline umanistiche. La pittura, in particolare, pone al centro il tema dell'unità tra natura e uomo. Gli artisti inseguono l'ideale di un mondo armonico, in cui l'uomo si fonde con la natura. Viene confermato il ruolo del colore come principale mezzo espressivo: esso si sostituisce al disegno per costruire il volume, e si affianca alle leggi geometriche e proporzionali nella definizione dello spazio. La lezione leonardesca della fusione atmosferica tra forme e ambiente viene tradotta pittoricamente attraverso la **pittura tonale**: sfruttando le caratteristiche di trasparenza della tecnica ad olio, con il colore steso per velature successive e sovrapposte, essa determina delicati effetti di chiaroscuro e di profondità. Tra i principali protagonisti della pittura del Cinquecento troviamo anche **Giorgione** e **Giovanni Bellini**.

GIORGIONE

Giorgio o Zorzi da Castelfranco, detto **Giorgione** (Castelfranco Veneto, **1478** circa - Venezia, **1510**), è stato un pittore italiano della scuola veneta. La scarsità di notizie documentate ne ha tramandato un'immagine che sconfinava nella leggenda. Nessuna fonte indica la data di nascita né la famiglia di appartenenza, e non conosciamo i passaggi della sua formazione a Venezia. Anche il catalogo delle sue opere certe è ridottissimo. Con Giorgione nasce la pittura tonale, in cui il colore diviene il vero 'soggetto' dell'opera, consentita dalla tecnica a olio introdotta in laguna intorno agli anni Settanta del Quattrocento; essa permette di rendere le forme e la profondità dello spazio attraverso velature stese in passaggi successivi, che esaltano le trasparenze e i timbri cromatici. Così Giorgione fonde figure e ambientazioni, rende i paesaggi di luce e le trasparenze atmosferiche, produce la sensazione del movimento, introduce effetti di impalpabile eppure reale matericità. L'artista segna il passaggio dal Rinascimento della sperimentazione astratta e intellettuale a quello della 'Terza Maniera', in cui è raggiunta la piena identificazione con la realtà naturale. Egli supera la concezione prospettica del Quattrocento toscano.



"Mosè alla prova del fuoco" di Giorgione, 1495-1497, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Il faraone d'Egitto mise alla prova Mosè bambino, turbato da un suo gesto con cui gli aveva fatto cadere la corona dalla testa, e timoroso che in futuro avrebbe potuto usurpare la ricchezza e il potere. Posto davanti a due contenitori di carboni ardenti e di monete d'oro, il neonato scelse i tizzoni, bruciandosi la lingua, ma assicurando il faraone sulla sua innocenza. Nell'opera il faraone si trova su un trono a sinistra, circondato da vari personaggi; davanti a lui si vede sua figlia con Mosè bambino in braccio, da lei adottato, il quale si protende verso uno dei due contenitori portati dai paggi. Dietro si trovano altre figure in abiti dalle foggie esotiche, tipiche dell'arte veneziana che era abituata alle popolazioni straniere. Dietro si

dispiega un vasto paesaggio con a sinistra alti alberi ombrosi e a destra un'apertura in lontananza in cui si vedono colline, castelli e montagne che si disperdono all'orizzonte.



"Trittico di Santa Giulia o di Santa Liberata" di Jheronimus Bosch, 1495, Venezia, Palazzo Ducale.



"Madonna con Bambino leggente" di Giorgione, 1497-1498 circa, Oxford, Ashmolean Museum.

Dentro una stanza Maria sta seduta alla lettura, rivolta di tre quarti verso sinistra e occupante la metà destra della tavola. In basso, su un ripiano ligneo, si vede il Bambino disteso su un cuscino, che guarda la madre. L'angolo in alto a sinistra è occupato da una grande finestra in cui si scorge una delicata veduta di piazza San Marco a Venezia. La brillantezza delle vesti di Maria collocherebbe l'opera nella fase giovanile del pittore, mentre nel paesaggio, così indefinitamente sfumato, si notano già gli effetti atmosferici del tonalismo, che ebbe proprio nel maestro di Castelfranco uno dei fondamentali interpreti.



"Sacra Famiglia Benson" di Giorgione, 1497-1498, Washington DC, National Gallery.

In una capanna aperta tramite un arco su un lontano paesaggio, la Sacra Famiglia è raccolta attorno a Gesù Bambino, che si divincola tra le braccia di Maria come un vero neonato. Giuseppe siede su un muretto grezzo, mentre la Madonna è assisa su una roccia nuda, che forse si riferiscono all'incompletezza del mondo prima della venuta di Cristo. se il panneggio sovrabbondante e dalle pieghe secche, come increspate nella carta, rimanda ad esempi fiamminghi, la postura delle figure ricorda il "protoclassicismo" di Lorenzo Costa, mentre la fisionomia di Giuseppe riecheggia

Giovanni Bellini. Una certa attenzione ai dettagli minuti in primo piano (i sassolini sparsi per terra, alcune pianticelle) deriva forse dall'assimilazione di esempi nordici, ben noti a Venezia, anche attraverso le stampe. Tipicamente Giorgionesca è invece la predominanza del colore, che determina il volume delle figure, steso in strati sovrapposti senza il confine netto dato dal contorno, che tendono così a fondere soggetti e paesaggio: si tratta degli effetti atmosferici del tonalismo che ebbe proprio nel maestro di Castelfranco uno dei fondamentali interpreti.



“Natività” di Giorgione, 1497-1498 circa, Washington DC, The National Gallery.

L’opera si può dividere in due parti: a destra la grotta scura della natività, dove si trova la Sacra Famiglia raccolta e verso la quale si affacciano i due pastori; a sinistra si trova un ampio paesaggio, con qualche piccolo episodio di quotidianità. Qualche cherubino appare in alto, vicino al soffitto della grotta. La luce è molto incidente, soprattutto sulle vesti di Giuseppe, ma andando verso destra, dentro la grotta diventa tenue e soffusa. Tipicamente giorgionesca è la predominanza del colore, che determina il volume delle figure, steso in strati sovrapposti senza il confine netto dato dal contorno, che tendono così a fondere soggetti e paesaggio: si tratta degli effetti atmosferici del tonalismo che ebbe proprio nel maestro di Castelfranco uno dei fondamentali interpreti.

CASTELFRANCO VENETO



“Pala di Castelfranco” di Giorgione, 1500, Castelfranco, duomo.

Questo dipinto segna la maturazione dello stile e della poetica di Giorgione. In essa l’artista sintetizza le esperienze prospettive quattrocentesche con le ricerche naturalistiche maturate in ambiente veneziano. Questo è l’unico dipinto realizzato da Giorgione per una pala d’altare. L’impianto compositivo deriva dalle Sacre Conversazioni, basato su uno schema piramidale. Il dipinto raffigura la Madonna col Bambino su un alto trono, a sua volta sopra un basamento che poggia su un sarcofago. Alla base della piramide troviamo a destra san Francesco e a sinistra san Nicasio. Entrambi i santi rivolgono il loro sguardo all’ipotetico osservatore, facendo da tramite tra il mondo reale e quello divino. Il trono rialzato e il punto di fuga elevato, tuttavia, portano lo sguardo di chi osserva verso il paesaggio di fondo. Giorgione riduce all’essenziale gli elementi figurativi, eliminando citazioni auliche e ornamenti. L’artista impostò un’originale partizione: una metà terrena inferiore, con il pavimento a scacchi in prospettiva e un parapetto liscio di colore rosso come fondale e una metà celeste superiore, con un paesaggio ampio e profondo, formato da campagne e colline e popolato a destra da due minuscole figure armate e a sinistra da un villaggio turrato in rovina. La continuità è però garantita dall’uso perfetto della luce atmosferica, che unifica con toni morbidi e avvolgenti i vari piani e le figure, pur nelle differenze dei vari materiali: dalla lucidità dell’armatura di san Nicasio, alla morbidezza dei panni della Vergine. Stilisticamente la pala è costruita attraverso un tonalismo dato dalla progressiva sovrapposizione di velature a strati colorati, che rendono il chiaroscuro morbido e avvolgente.

“Madonna con il Bambino in trono tra i santi Pietro, Caterina, Maddalena, Girolamo” di Giovanni Bellini, 1505, Venezia, chiesa di San Zacaria.



“Giuditta con la testa di Oloferne” di Giorgione, 1499-1500, San Pietroburgo, Hermitage.

In quest’opera vediamo Giuditta, celebre protagonista biblica, che sta calpestando con il piede sinistro la testa che ha appena staccato dal corpo di Oloferne con un colpo di spada. La posa deriva dalla statuaria antica, in particolare dall’Afrodite Urania di Fidia, mentre alcuni stilemi rimandano a Perugino, a Lorenzo Costa e a Leonardo da Vinci. Oltre un muretto si distende un ampio paesaggio, con un bosco e una città che si perde lontano nella foschia azzurrina, così come le montagne. Fenomeno dovuto alla prospettiva aerea. L’albero che torreggia dietro Giuditta è una quercia e serve a dare più risalto monumentale alla protagonista. L’effetto in generale è estremamente calibrato e di innato lirismo, con la serena figura di Giuditta, ora che ha raggiunto il suo obiettivo di eliminare il tiranno assiro, immersa nella frescura del paesaggio mattutino, con un’atmosfera poetica che non è scalfita nemmeno dalla presenza della testa mozzata del nemico, che opprimeva la sua città.



“La Tempesta” di Giorgione, 1502-1503, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

La piccola tavola conservata a Venezia prende il titolo dalla descrizione fatta da Marcantonio Michiel. La piccola tela è stata da sempre oggetto di interpretazioni controverse e per questo essa rappresenta uno dei più famosi ‘enigmi’ della storia dell’arte occidentale. In primo piano, sulla destra, una donna seminuda allatta un bambino, mentre a sinistra un uomo in piedi li guarda, appoggiato a un’asta; tra le due figure sono rappresentate alcune rovine. I personaggi sono assorti, non c’è dialogo fra loro, sono divisi da un ruscelletto. Sullo sfondo, invece, si nota un fiume che costeggia una città passando sotto un ponte, che sta per essere investito da un temporale: un fulmine, infatti, balena da una delle dense nubi che occupano il cielo. Da un punto di vista stilistico, in quest’opera Giorgione rinunciò alla minuzia descrittiva dei primi dipinti, per arrivare a un impasto cromatico più ricco e sfumato, memore della prospettiva aerea leonardiana, ma anche delle suggestioni nordiche, della scuola danubiana. La straordinaria tessitura luminosa è leggibile, ad esempio, nella paziente tessitura del fogliame degli alberi e del loro contrasto con lo sfondo scuro delle nubi. Vi sono stati visti soggetti mitologici (Giove e Io oppure Venere e Marte), letterari (Dioniso sotto le mura di Tebe, dalle Baccanti di Euripide), biblici (il ritrovamento di Mosè), allegorici (la Fortezza, la Fortuna e la Carità), o, ancora, una sorta di ‘capriccio’ su tema paesaggistico. Una delle ipotesi più diffuse è quella che ha visto nell’opera la rappresentazione dei progenitori dopo la cacciata dall’Eden. La Tempesta, però, è stata letta anche come allusione al mito sulle origini di Padova. Sulla torre destra, infatti, sono presenti lo stemma dei Carraresi, Signori della città e della Serenissima, che in quell’anno la integrò nei suoi domini di terraferma. Secondo questa ipotesi, dunque, il soldato a sinistra richiamerebbe Antenore, il guerriero troiano mitico fondatore della città, mentre i ruderi alle sue spalle alluderebbero alla distruzione di Troia. La madre con il bambino rappresenterebbe Padova, da cui la stessa Venezia ha avuto storicamente origine. L’analisi radiografica ha rivelato alcuni ripensamenti, tra cui un secondo nudo femminile al posto del giovane. Ciò ha sostenuto la convinzione, da parte di alcuni studiosi, che la tela non narri episodi biblici o mitologici ma sia, piuttosto, un quadro ‘senza oggetto’, riferito a un testo di natura neoplatonica o comunque all’ambiente umanistico veneziano, ai cui ermetici simbolismi avevano accesso solo pochi iniziati. Il tema della tempesta è il cardine di alcune recenti ipotesi interpretative che evidenziano come Giorgione, cimentandosi con la resa degli eventi atmosferici, potesse voler offrire la prova della propria qualità artistica. L’opera, dunque, non presenta una ‘storia’ né protagonisti certi; le figure, anzi, hanno lo stesso ruolo degli elementi del paesaggio che le ospita. Forse il vero soggetto del dipinto è proprio la totale armonia tra uomo e natura, che nell’opera prende il sopravvento sugli elementi narrativi e nella cui rappresentazione l’artista manifesta un impegno minuzioso. La **pittura tonale**, con le delicate modulazioni cromatiche, la costruzione dello spazio attraverso la successione di trasparenze, l’assenza di disegno preparatorio, il procedimento per tocchi e velature, ha consentito a Giorgione di realizzare effetti di grande realismo nella resa delle nubi, dell’acqua, della folgore, ma anche di tradurre visivamente questa idea di reciproca appartenenza, mantenendo consapevolmente quella ‘ambiguità’ che rende l’immagine seducente. Così, nella sequenza di paesaggio naturale-città-uomo-folgore, sarebbe espressa la grandiosità del creato. Colpisce l’opposizione tra il moto improvviso del lampo e la calma contemplativa dell’uomo e della donna. La tempesta, dunque, annunciata dalla folgore, rappresenta il rinnovamento della natura secondo i suoi cicli originari, dove la pioggia è l’elemento benefico che unisce cielo e terra.



“Il Concerto” o “Le tre età” di Giorgione, 1502-1503 circa, Firenze, Palazzo Pitti.

Non è molto chiaro il soggetto del dipinto. Nella scena sono presenti tre personaggi, di età differenti, su fondo scuro: il giovane al centro legge un foglio su cui sono scritte due righe di un pentagramma, l’adulto sulla sinistra indica lo stesso spartito ed un vecchio guarda l’osservatore. Presumibilmente si tratta dello stesso uomo, rappresentato in tre momenti diversi della sua vita. Il fondo scuro fa risaltare l’incisiva scelta cromatica applicata ai personaggi; le vesti e gli incarnati emergono dallo sfondo gradualmente, con il procedimento dello ‘sfumato’ tipicamente Leonardesco. Anche la stesura pittorica con sottili velature deriva da Leonardo, con attenzione meticolosa dei tettagli, come le capigliature dipinte spesso con sottilissime pennellate. L’elemento allegorico trainante, spesso presente nei quadri di Giorgione, è in questo caso la musica, espressione dell’animo stesso dell’uomo e dell’armonia che lega l’esistenza.



“La vecchia” di Giorgione, 1506 circa, Venezia, Galleria dell'Accademia.

L'opera è un ritratto della madre di Giorgione. Su uno sfondo scuro, dietro un parapetto, si vede una donna anziana ritratta a mezza figura di tre quarti, voltata a sinistra. Essa guarda lo spettatore e con un'intensa espressione di dolore dischiude la bocca e sembra rivolgergli delle parole, quelle che sono scritte sul cartiglio che essa tiene in mano: 'Col tempo'. Si tratterebbe quindi di un'amara riflessione sulla vecchiaia, come portatrice di devastazione fisica, ma alcuni vi hanno letto anche un significato positivo, legato alla crescita della saggezza. La donna indossa una berretta bianca e floscia, che lascia scoperto un ciuffo di capelli grigi, e una veste rosata, oltre a un panno bianco con frange sull'orlo, appoggiato sulla spalla. Interessante è la doppia rotazione, del busto verso sinistra e della testa verso destra, che dà una particolare intensità all'effigie, e il gesto della mano destra, appoggiata al petto come durante il 'mea culpa'. Spicca la tecnica pittorica di Giorgione, che creò l'immagine per campiture cromatiche dense e materiche, senza contorni netti e senza un disegno sottostante, direttamente sulla tela, con estrema libertà. Ciò porta una voluta mancanza di uniformità nella stesura, ben visibile a una distanza ravvicinata, che crea un'opera di straordinaria modernità. Si tratta del tonalismo, uno dei contributi fondamentali di Giorgione all'evoluzione della pittura.

I RITRATTI

All'inizio del secolo Giorgione è un pittore apprezzatissimo dal patriato veneziano, per il quale realizza una serie di ritratti. È indubbio che, dal 1500, il pittore di Castelfranco operi una svolta in senso tonale, sperimenti la tecnica dello sfumato, costruisca le figure per progressivo affioramento delle parti in luce, evitando la definizione grafica dei margini. Nei ritratti domina il fondo scuro, senza indicazioni relative all'ambientazione. Le figure hanno espressioni indecifrabili, in cui è impossibile distinguere il limite tra il sorriso e la malinconia. Attraverso questo genere Giorgione sviluppa, in particolare, due tipi di indagine: quella relativa allo studio della luce naturale e quella relativa ai 'moti dell'animo', la cui resa è affidata in gran parte proprio ai sapienti effetti di luce.



“Ritratto di giovane” di Giorgione, 1498 circa, Berlino, Gemaldegalerie.

L'opera si rifà a un modello fiammingo, con lo sfondo scuro, da cui emerge la figura, e la presenza del parapetto, che crea un confine verosimile tra effigiato e spettatore, superato però illusoriamente dalla mano poggiata sopra di esso e protesa verso l'esterno. Su di esso si trovano le lettere 'V V', forse le iniziali dell'uomo. Il ritratto mostra un giovane uomo, vestito di un'ampia casacca rigata, allacciata con nastri sopra la camicia bianca, con una folta capigliatura castana che ricade a caschetto, con scriminatura al centro, il volto ovale, gli occhi grandi ed espressivi, il naso robusto, la bocca sottile, segni di barba e baffi appena rasati. Da alcuni dettagli, come il parapetto scalato come le antiche rovine, l'uso del carattere lapidario romano e la posizione fiera e dignitosa dell'uomo, traspare il modo spirituale e intellettuale dell'effigiato.



“Ritratto di giovane (il Brocardo?)” di Giorgione, 1502-1503, Budapest, Szepmuveszeti Muzeum.

L'opera si rifà a un modello fiammingo, con lo sfondo scuro, da cui emerge la figura. La presenza del parapetto crea un confine verosimile tra effigiato e spettatore. Sul parapetto è incisa la lettera 'V' su una targhetta a forma di cappello, oltre a un cammeo all'antica con una tripla testa femminile e una tabella con una minuscola iscrizione quasi illeggibile. Anticamente nell'angolo in alto a sinistra si apriva una finestra con paesaggio, appena visibili ad occhio nudo. Il ritratto mostra un giovane, vestito di un'ampia casacca scura trapuntata e ricamata, sopra la camicia bianca. La folta capigliatura castana ricade a caschetto, lasciando scoperte le orecchie. Il volto ovale, girato di tre quarti verso sinistra è leggermente piegato in giù. La mano destra è portata al petto, che esalta la dignità dell'uomo.

“Ritratto di Jorg Fugger” di Giovanni Bellini, 1474, Pasadena, Norton Simon Museum.

“Ritratto di giovane con cappello” di Antonello da Messina, 1476, Londra, National Gallery.





"Doppio ritratto Ludovisi" di Giorgione, 1500-1510, Roma, Palazzo Venezia.

'Si tratta di un dialogo in prosa in cui tre personaggi, Perottino, Gismondo e Lavinello, espongono tre punti di vista differenti sull'amore. Il primo parla dei mali che l'amore può suscitare, il secondo, al contrario, lo esalta come fonte di gioia e di piacevolezza. Il terzo, superando entrambe le posizioni, lo descrive come un desiderio di "vera" bellezza che conduce alle bontà divine. Lavinello e Perottino?' si tratta del primo esempio di rappresentazione di due persone nello stesso quadro. I due giovani, uno in primo piano, l'altro retrocesso, emergono senza che il personaggio principale si riveli completamente. Entrambi sono rivolti verso lo spettatore, ma il giovane in primo piano ha lo sguardo perso nel vuoto, certamente immaginando l'oggetto del suo divagare; la mano destra sorregge languidamente il capo, mentre nell'altra tiene un melangolo, frutto dolce-amaro, simbolo della nostalgia amorosa. La luce, proveniente dall'alto, rivela solo una parte dei suoi lineamenti, lasciandone il resto all'ombra, appena intuibili: sono, questi, ingredienti fondamentali degli enigmi giorgioneschi e della sua straordinaria capacità introspettiva.



"Laura" di Giorgione, 1506, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

'Vasari, 1568: "Ma lo errore di costoro [di Francia, Perugino e, prima di loro i pittori del Quattrocento] dimostrarono poi chiaramente le opere di Lionardo da Vinci, il quale dando principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna, oltre la gagliardezza e la bravezza del disegno, et oltre il contraffare sottilissimamente tutte le minuzie della natura così apunto come elle sono, con buona regola, miglior ordine, retta misura, disegno perfetto e grazia divina, abbondantissimo di copie e profondissimo di arte, dette veramente alle sue figure il moto et il fiato. Seguitò dopo lui, ancora che alquanto lontano, Giorgione da Castelfranco, il quale sfumò le sue pitture e dette una terribil movenzia alle sue cose per una certa oscurità di ombre bene intese.' In quest'opera, su uno sfondo scuro, si vede una donna ritratta di tre quarti, a mezza figura, voltata a sinistra. Alle sue spalle notiamo alcuni rami d'alloro, pianta a cui allude il nome convenzionale di 'Laura'. La donna guarda fuori dal dipinto e indossa una veste foderata di pelliccia e una sciarpa bianca, oltre a un velo azzurro sulla testa. Il manto è aperto a mostrare un seno, sensualmente evidenziato anche dal velo che lo avvolge. L'interpretazione della figura ha varie ipotesi: forse è una rappresentazione ideale, magari di Flora, ma potrebbe anche essere una cortigiana. Spicca soprattutto la tecnica pittorica di Giorgione, che creò l'immagine per campiture cromatiche, che non creano contorni netti e che non venivano stese a partire da un disegno sottostante, ma direttamente sulla tela. La mancanza di uniformità è di straordinaria modernità e fu uno dei contributi fondamentali di Giorgione all'evoluzione della pittura, detto tonalismo. Pennellate chiare generano ad esempio colpi di luce freschi e vivaci in dettagli come la mano, dove sembra di cogliere straordinarie anticipazioni all'impressionismo.

"Ritratto di Isabella d'Este" di Leonard da Vinci, 1499-1500, Parigi, Musée du Louvre.



TIZIANO VECELLIO

All'inizio del Cinquecento, Giorgione rappresenta la figura di riferimento per la nuova generazione di artisti operanti a Venezia, sollecitati da un mercato in crescita, che richiede composizioni allegoriche, moraleggianti o mitologiche, realizzate con la nuova tecnica del tonalismo. Il Pittore di Castelfranco non ha lasciato a Venezia una vera e propria scuola o bottega, ma giovani artisti con i quali aveva sviluppato un rapporto di collaborazione professionale. Tra i discepoli emergono le figure di **Sebastiano del Piombo** e **Tiziano Vecellio**. Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore, **1480/1485** – Venezia, **1576**) fu avviato molto presto alla pratica di bottega; a nove anni giunse a Venezia ed entrò nella bottega di **Gentile e Giovanni Bellini**. Da qui viene in contatto con **Sebastiano del Piombo** e **Giorgione**. Tiziano si distingue per la sua autonomia stilistica e incomincia a ricevere commissioni private anche da parte dei mercanti d'Oltralpe, soprattutto come pittore di paesaggi. All'equilibrio di Giorgione l'artista oppone forza vitale; alla delicata fusione atmosferica del maestro, un colore saldamente plastico, di cui esalta la forza drammatica.

Nel secondo decennio del Cinquecento Tiziano raggiunge una posizione prestigiosa a Venezia, che lo porterà a divenire pittore ufficiale della Repubblica nel 1517, alla morte di Giovanni Bellini. Assieme al suo ruolo pubblico, però, egli continuerà a coltivare il proprio interesse per gli ambienti umanistici del ricco patriziato, con una serie di opere di soggetto allegorico a sfondo pastorale, musicale e amoroso.

In quegli stessi anni Tiziano otterrà anche le prime, importanti commissioni religiose, le pale d'altare che decreteranno la sua fama e che resteranno una costante nella sua vasta produzione. La grande novità introdotta da Tiziano è il **colore**, strumento espressivo dalla potenza straordinaria nel costruire forme dinamiche e vitali, entro ambientazioni di grande densità atmosferica; attraverso il colore egli misura con i grandi maestri del Rinascimento cinquecentesco, contribuendo ad affermare il ritrovato ruolo egemone di Venezia nel panorama internazionale.

Nel corso degli anni Trenta, l'artista inizia a confrontarsi con l'evoluzione in senso manierista della pittura dell'Italia centrale, dando avvio a un'intensa sperimentazione sulle possibilità espressive del colore. Se nella cultura figurativa toscana il 'primato del disegno' aveva prodotto una pittura fredda e intellettualistica, Tiziano privilegia un tipo di rappresentazione naturalistico e in molti casi sensuale: gli scorci prospettici, l'artificiosità delle pose, l'accensione chiaroscurale, tipica del linguaggio manierista, si traducono in nuove ricerche coloristiche. Egli sceglierà di affidare unicamente al colore anche la definizione delle forme, rinunciando alla pratica disegnativa cara ai toscani.

Nel 1545 Tiziano giunge a Roma, su invito del cardinale Alessandro Farnese, nipote di Paolo III. Qui riceve onori e incarichi, ma non riesce a colmare la 'diversità' che lo separa dalla cultura figurativa in voga alla corte papale. Intorno alla metà del Cinquecento, il linguaggio espressivo di Tiziano muta in modo deciso, testimoniando un drastico allontanamento dal luminoso classicismo monumentale dei decenni precedenti. Il gesto pittorico si fa più rapido, la pennellata rotta e pastosa; il colore, abbassato da toni opachi e arricchito da lumeggiature quasi abbaglianti, è utilizzato prevalentemente nella gamma dei rossi e delle terre. I volumi, prima saldi nella definizione chiaroscurale, giungono a sfaldarsi e ad accogliere una luce improvvisa e mutevole, in cui intervengono anche grumi di pigmento lasciati sulla tela o parti incompiute. Tra il 1556 e il 1559, il declino di un'epoca si rispecchia anche nella vicenda umana dell'artista, con la morte di peste di un suo amico e del suo protettore Carlo V; lutti che accelerano la sua svolta interiore.

Tiziano muore di peste nel 1576. Egli non ha lasciato una bottega, ma un'eredità che è stata raccolta da artisti di molte generazioni successive, da Tintoretto, de Rubens e Rembrandt, fino a Delacroix.

VENEZIA



“Concerto Campestre” di Tiziano Vecellio, 1509-1510, Parigi, Musée du Louvre.

Il dipinto mostra de eleganti giovani di città e due fanciulle svestite, intenti nell'arte della musica. Il giovane al centro suona il liuto, associato, come tutti gli strumenti a corda, a una cultura nobile e raffinata. La fanciulla di spalle, forse una Musa, suona il flauto, mentre la figura femminile a sinistra versa dell'acqua in una fonte, alludendo alla fusione tra la componente terrena e quella spirituale. Il gregge e il pastore sullo sfondo richiamano il pericolo che l'idillio possa essere turbato dalla contaminazione con gli aspetti meno elevati dell'esistenza. In questo dipinto, la cui attribuzione è stata a lungo dibattuta tra gli studiosi, è ancora evidente la vicinanza ai modi di Giorgione, sia nelle morbidezze atmosferiche e nel trattamento delle ombre, perfettamente fuse con il colore, sia nei motivi paesaggistici.



“Amor sacro e Amor profano” di Tiziano Vecellio, 1514-1516, Roma, Galleria Borghese.

In quest’opera ritroviamo l’allegoria amorosa, realizzata in occasione delle nozze tra Niccolò Aurelio, cancelliere della Serenissima, e Laura Bagarotto, appartenente a un’importante famiglia di Padova. Due figure femminili, simili nei tratti del volto, siedono su una fonte decorata a bassorilievo come fosse un sarcofago antico, in cui compare lo stemma degli Aurelio. Lo stemma dei Bagarotto, invece, è riconoscibile nel bacile posto sul bordo. A sinistra siede la ‘Venere Terrena’, in abiti che alludono agli attributi della sposa; a destra la ‘Venere celeste’, che innalza verso il cielo una lucerna. Cupido mescola l’acqua della vasca. Il suo gesto simboleggia la conciliazione tra i due amori antitetici personificati dalle donne, ma anche la soluzione del contrasto tra morte (il sarcofago) e vita (l’acqua). Nonostante la pacatezza delle pose e l’equilibrio della composizione, l’opera comunica un’intensa energia, grazie soprattutto alla forza luminosa del colore che dà risalto alle figure in primo piano, imponendole allo sguardo.



“Assunta” di Tiziano, 1516-1518, Venezia, Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari.

L’opera rappresenta la prima grande opera pubblica di Tiziano, che lo ha consacrato come principale pittore della Serenissima. Commissionata nel 1516, la tavola venne collocata con cerimonia solenne nella Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari nel del 1518, esposta entro un’edicola marmorea. La scena è organizzata su tre registri sovrapposti, divisi dalla luminosità del cielo e, alla sommità, dalla dorata luce divina: in basso gli apostoli assistono all’evento; nel registro intermedio Maria è in piedi sulle nuvole, tra una moltitudine di angeli disposti a semicerchio; in alto, la figura del Creatore, vista di scorcio e lievemente inclinata rispetto all’asse di simmetria verticale, si accinge a incoronare l’Assunta. Tiziano crea un’imponente rappresentazione, carica di tensioni emotive. Egli interpreta il tema religioso come un grande evento collettivo, raggiungendo una straordinaria sintesi tra intensità drammatica, dinamismo e realismo. L’opera, di fatto, rappresenta il capolavoro della cosiddetta fase ‘classica’ di Tiziano e testimonia la sua capacità di innestare sulla tradizione veneta le ricerche figurative sviluppate in area toscana e laziale. Tiziano conosce le novità elaborate alla corte papale attraverso i disegni e le stampe che circolavano diffusamente. Egli si discosta da quegli esempi per un naturalismo diretto, fatto di accensioni cromatiche e luministiche e di un coinvolgente dinamismo. Nell’“Assunta” vuole colpire emotivamente lo spettatore, dando risalto plastico e intensità drammatica alla scena attraverso l’alternanza di due colori dominanti, il verde e il rosso: tinte complementari e, dunque, destinate a potenziarsi reciprocamente. Il rosso è usato a partire dai due apostoli in basso, a sottolineare l’impianto piramidale che culmina nella figura della Vergine e si conclude in quella di Dio Padre. La resa espressiva è affidata anche all’opposizione tra le due parti: in quella inferiore la concitazione dei personaggi esprime la componente emozionale, mentre quella superiore, racchiusa entro la perfezione del cerchio, rappresenta la sfera divina. Tuttavia, tra le due parti si istituisce un’evidente unità, data dalla configurazione accentuatamente ascendente e dalla simultaneità delle azioni.



“Pala Pesaro” di Tiziano, 1518-1526, Venezia, Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari.

Nel 1518 Tiziano riceve un altro prestigioso incarico per una pala d’altare da collocare nella stessa Chiesa dei Frari. Il committente è Jacopo Pesaro, vescovo della città cipriota di Parfois, che nel 1502 aveva riportato un’importante vittoria navale sui turchi e del vessillo con le insegne dei Pesaro e dei Borgia. Ancora una volta l’artista adotta soluzioni rivoluzionarie, trasformando il tipo tradizionale della Sacra Rappresentazione in un ritratto collettivo dei membri della famiglia di Pesaro; tra tutti colpisce il ritratto del giovanissimo Leonardo, nipote di Jacopo e principale erede della dinastia, che con lo sguardo rivolto all’esterno attira lo spettatore entro lo spazio dipinto. Un’importante novità è presente anche nell’impianto compositivo: Tiziano sceglie una prospettiva non centralizzata, basata su linee direzionali inclinate, che determinano una spazialità ampia e dinamica. La figura della Madonna non è posta al centro e le possenti colonne che proseguono oltre la cornice superiore dilatano verticalmente la scena, verso uno spazio aperto e non misurabile.

ROMA

LE DUE VENERI

Il confronto tra due opere di analogo soggetto consente di evidenziare le due 'anime' della pittura veneziana, rappresentate rispettivamente da Giorgione e da Tiziano: da un lato il morbido naturalismo e l'assorta malinconia, dall'altro lato la sensualità.



"Venere dormiente" di Giorgione e Tiziano, 1507-1510, Dresda, Gemaldegalerie.

In quest'opera un putto alato può essere individuato attraverso radiografia sulla parte destra del dipinto. La critica recente tende ad attribuire a Tiziano una completa ridipintura dell'opera, come attesterebbero i colori accesi del paesaggio all'imbrunire e il deciso panneggio del cuscino e del tessuto su cui è adagiata Venere. Tuttavia, la delicatezza di Giorgione è ancora riconoscibile nella figura di Venere e nella scelta iconografica: contemplata nel sonno, la dea è **immagine ideale** abbandonata nella quiete della natura.



"Venere di Urbino" di Tiziano, 1538, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Questo dipinto, al contrario di quello precedente, è certamente attribuito a Tiziano, che lo realizzò per Guidobaldo della Rovere, figlio di Francesco Maria, duca di Urbino. Nel 1534 Guidobaldo aveva sposato per motivi politici Giulia Varano di Camerino, ancora bambina, e tale circostanza ha fatto supporre che l'opera fosse una sorta di auspicio all'amore coniugale. A questo alluderebbero le rose, il cagnolino accovacciato nel letto, le ancelle presso il cassone nuziale, la pianta di mirto. Lo sguardo della dea è direttamente rivolto verso l'osservatore: pur derivando esplicitamente dalla Venere di Giorgione, ha perso la sua rarefatta delicatezza per trasformarsi in un simbolo di concreta e consapevole sensualità. Come nella **"Venere di Dresda"**, la luminosità della figura viene esaltata dal lenzuolo bianco e dalla presenza di due colori complementari, il rosso e il verde.

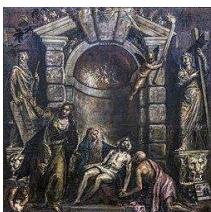
MILANO



"Incoronazione di spine" di Tiziano, Monaco, Alte Pinakothek.

In questo dipinto la fonte luminosa è data da un instabile lampadario di luci ad olio. La figura di Gesù è drammaticamente sovrastata dai suoi aguzzini, dai quali partono le linee dinamiche che generano la composizione, incontrandosi senza produrre un ordine visivo stabile. La forma emerge senza precisione da un fondo cupo e inquietante, attraverso tocchi di colore quasi macerato. L'opera 'imperfetta' ovvero senza rifinitura di dettaglio, parla di un'angoscia non consolabile.

VENEZIA



"Pietà" di Tiziano, 1570-1576, Venezia, Galleria dell'Accademia.

Anche questo dipinto comunica lo stesso sentimento estremo del dipinto precedente. È un dipinto votivo, realizzato per chiedere la protezione dall'epidemia di peste che aveva colpito Venezia e completato dopo la morte del pittore da **Jacopo Palma il Giovane**; Tiziano si ritrae al suo interno come un vecchio prostrato di fronte a Cristo morto, abbandonato sulle ginocchia della Vergine. La Maddalena è una figura altamente tragica nel gesto di disperato dolore.

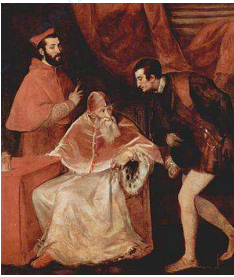
I RITRATTI

Tiziano si affermò fin dagli esordi come ritrattista dell'aristocrazia veneziana, manifestando, anche in questo genere, la sua originalità rispetto a Giorgione.



“Ritratto d'uomo” di Tiziano, 1510, Londra, National, Gallery.

Il personaggio ritratto in quest'opera è stato erroneamente identificato con il poeta Ludovico Ariosto; è probabile, invece, che si tratti di un autoritratto dell'artista. La posa, infatti, è compatibile con quella assunta dal pittore che ha appena distolto lo sguardo dalla tela per osservare la propria immagine riflessa nello specchio, posto leggermente in basso; questo espediente determina la direzione sicura e altera dello sguardo, che quasi domina lo spettatore. L'uomo è ripreso di fianco e ruotato verso l'esterno; il gomito, avvolto in un'ampia manica grigio-azzurra di raso trapuntato, sfonda quasi il piano pittorico, proiettandosi nel nostro spazio, oltre il parapetto, che funge da preciso elemento di delimitazione spaziale. Saldamente modellata dalla luce entro un nitido impianto piramidale, la figura maschile presenta dettagli degni della qualità analitica della pittura fiamminga.



“Paolo III con i nipoti Alessandro e Ottavio Farnese” di Tiziano, 1546, Napoli, Museo di Capodimonte.

Questo dipinto è stato eseguito durante il breve soggiorno romano dell'artista. Nel ritratto definitivo, egli introduce l'idea del ritratto 'in movimento'. L'artista, dunque, dichiara la propria distanza dal linguaggio dei Manieristi centro-italiani, privilegiando rispetto alla ricerca formale, l'introspezione psicologica e una maggiore libertà esecutiva. Non c'è nessuna idealizzazione o ostentazione di rango nella figura curva e vigile del pontefice, mentre si gira con espressione prudente e arguta verso il nipote Ottavio, che si inchina con ambigua cerimoniosità. Quasi spettatore estraneo alla scena è il cardinale Alessandro, rivolto verso l'esterno, con un'espressione di vaga malinconia. Sulla scena aleggia un'atmosfera guardinga, un'impercettibile tensione che richiama segreti e intrighi di corte. Il colore è steso in modo del tutto nuovo, in diverse tonalità di rosso, separate appena dal bianco e dal bruno di alcuni dettagli, con effetti pittorici più volte variati: in alcune parti, come nella veste bianca del pontefice o nella figura di Ottavio, la stesura è lasciata volutamente sommaria, rapida e appena abbozzata, a sottolineare l'idea dell'azione nel suo svolgersi.