

L'ARTE DEL PRIMO RINASCIMENTO

dal 1400 al 1500

1401
Concorso per la Seconda
Porta del Battistero a Firenze.
Inizio del Rinascimento

1418-36
Cupola di Santa
Maria del Fiore di
Brunelleschi

1425-52
Porta del Paradiso
di Ghiberti

1434
A Firenze è fondata la
Signoria dei Medici

1438-40
Battaglia di San
Romano di Paolo
Uccello

1427
Trinità di Masaccio in
Santa Maria Novella



i capolavori

architettura

- La Cupola di Santa Maria del Fiore di Brunelleschi
- La facciata di Santa Maria Novella a Firenze

arti visive

- Il *David* di Donatello
- La *Porta del Paradiso* di Ghiberti
- La *Trinità* di Masaccio in Santa Maria Novella
- La *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello
- La *Flagellazione* di Piero della Francesca
- Il *Cristo morto* di Mantegna

i grandi MAESTRI

Botticelli

- La *Primavera* di Botticelli
- La *Nascita di Venere* di Botticelli

i siti UNESCO

- Il centro storico di Firenze
- Ferrara: città del Rinascimento

ONLINE

L'arte di abitare. La casa nel Rinascimento

L'arte di abitare. Il senso del privato nel Rinascimento

L'arte di abitare. Il mobile rinascimentale

I TEMPI E I LUOGHI

Tra il XIV e il XV secolo, i Comuni medievali si trasformarono in Signorie, forme di governo capaci di rispondere all'esigenza di governi più stabili e più forti. In Italia prevalsero cinque Stati di grande importanza: Firenze (che formalmente mantenne gli ordinamenti repubblicani e comunali), il Ducato di Milano, la Repubblica di Venezia (governata da una oligarchia mercantile), lo Stato della Chiesa (con Roma sede della Curia papale) e il regno di Napoli a Sud.

A Firenze, nel 1434, il potere si concentrò nelle mani della famiglia Medici. Cosimo dei Medici, detto il Vecchio, ricchissimo banchiere e commerciante, divenne, di fatto, il padrone incontrastato della città. Anche negli altri piccoli Stati italiani, come il Ducato di Savoia, la Repubblica di Genova, il Ducato di Urbino, le Signorie di Mantova, Ferrara, Modena e Reggio, le sorti si legarono ai nomi di alcune grandi famiglie.

Il mecenatismo costituì un elemento caratteristico delle nuove corti quattrocentesche: con la promozione delle arti e il sostegno anche economico agli artisti, i signori intendevano esaltare la propria dinastia e dare lustro al proprio governo.

architettura

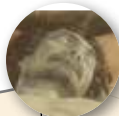
arti visive



1440
David di Donatello

1464
Morte di Cosimo il Vecchio dei Medici

1469
Lorenzo il Magnifico Signore di Firenze



1460-61
Flagellazione di Piero della Francesca

1458-70
Facciata di Santa Maria Novella a Firenze

1480
Cristo morto di Mantegna

1482-85
Primavera di Botticelli

1482-85
Venere di Botticelli

1482
Morte di Federico da Montefeltro, Duca di Urbino

1492
Scoperta dell'America. Morte di Lorenzo il Magnifico

1494
Istituzione della Repubblica fiorentina

LE PAROLE DELL'ARTE

RINASCIMENTO

Grande stagione artistica, letteraria, scientifica e filosofica inauguratasi all'inizio del XV secolo e durata circa duecento anni. Il termine è di origine ottocentesca ma fa riferimento al concetto, già espresso dal trattatista cinquecentesco Giorgio Vasari, di "rinascita delle arti", rifiorite dopo la presunta decadenza culturale del Medioevo. Il Rinascimento esordì nel **1401** (anno del concorso per la seconda porta del Battistero di Firenze) e si concluse nel **1595** (quando il pittore Caravaggio si trasferì a Roma). È diviso in **primo Rinascimento** (ossia il Quattrocento) e **secondo Rinascimento** (che coincide con il Cinquecento), chiamato anche Rinascimento maturo.



i capolavori

i grandi MAESTRI

i siti UNESCO

IL RECUPERO DELLA CULTURA CLASSICA

A Firenze, in un angolo della **Cappella Brancacci**, si trova il ritratto di un **gruppo di artisti del primo Quattrocento** [fig. 291]. Il suo autore è il pittore Masaccio, che riconosciamo immediatamente perché, come volevano le regole artistiche dell'epoca, è l'unico che ci sta guardando. Gli altri sono l'architetto Filippo Brunelleschi, a destra con il cappello, l'architetto Leon Battista Alberti, al centro in primo piano, e il pittore Masolino, che siccome era basso sbucca sul fondo da una spalla di Masaccio. Questa porzione di affresco ci mostra, come se fosse una foto di gruppo, alcuni degli artisti, amici fra loro, che furono capaci cambiare il corso della storia dell'arte. Questi uomini condivisero la voglia di fare qualcosa di nuovo: tutti offrirono il loro personale e particolare contributo a quel rinnovamento dell'arte e dell'architettura conosciuto come Rinascimento.

Il Rinascimento trova la sua precisa identità culturale, almeno rispetto alla precedente stagione medievale, nella **riscoperta dell'antico**, sia dal punto di vista artistico sia da quello letterario e filosofico. Alla nascita e allo sviluppo del Rinascimento contribuirono, infatti, anche grandi intellettuali, come il filosofo Marsilio Ficino (1433-1499) e il poeta Agnolo Poliziano (1454-1494). Gli artisti rinascimentali, studiando le sculture e le architetture antiche, **recuperarono il linguaggio dell'arte greco-romana**, identificandola genericamente come classica, ne ammirarono sconfinatamente i risultati formali e si impegnarono a svelarne tutti i segreti, allo scopo di poter ricreare tutta quella bellezza.

Pittori, scultori e architetti del Rinascimento, chiariamolo, non vollero mai “copiare” l'arte classica: essi la scelsero come modello da imitare, convinti che i Greci e i Romani fossero stati capaci di raggiungere risultati di assoluta eccellenza in tutti i campi della cultura, e che proprio da quei risultati si doveva ripartire.

Lo studio dell'arte classica portò i primi artisti rinascimentali a occuparsi di prospettiva e di proporzioni, due concetti-chiave della cultura artistica antica. La **prospettiva** è un metodo di rappresentazione che vuole rappresentare su una superficie piana, attraverso una serie di regole geometriche e calcoli matematici, oggetti tridimensionali, dotati di altezza, larghezza e profondità. Fino alla fine del Trecento, i pittori, tra cui Giotto, avevano usato un metodo intuitivo per rappresentare uno spazio che apparisse profondo. Fu **Brunelleschi**, tra il 1414 e il 1416, a mettere a punto le leggi geometriche della prospettiva scientifica, che fu poi alla base di tutta la pittura del Rinascimento. L'effetto di profondità dello spazio è ottenuto con il progressivo decrescimento della grandezza delle cose (corpi, alberi, edifici) e con la convergenza in un unico “punto di fuga” delle linee rette, che nella realtà

291

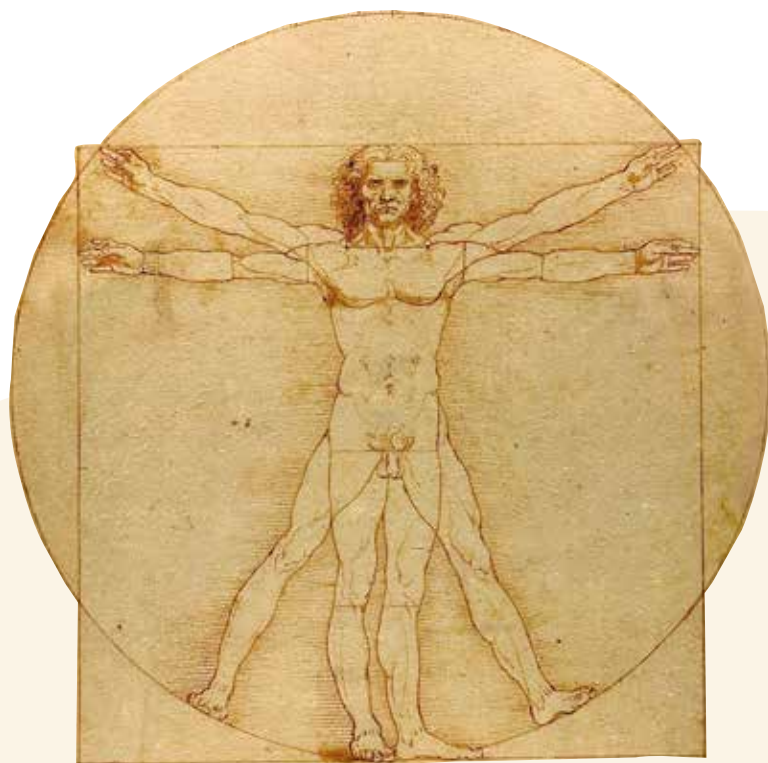
Masaccio, *San Pietro in Cattedra*, 1424-28, particolare con l'autoritratto e i ritratti di Masolino da Panicale, Leon Battista Alberti e Filippo Brunelleschi. Affresco, Firenze, Chiesa del Carmine.



sono invece parallele fra di loro [fig. 292]. Brunelleschi non trascrisse le sue regole in un trattato; si limitò a dimostrarle, dipingendo, nel 1416, due tavolette, oggi purtroppo perdute, che rappresentavano in prospettiva una *Veduta di Piazza della Signoria a Firenze con Palazzo Vecchio* e una *Veduta del Battistero*.

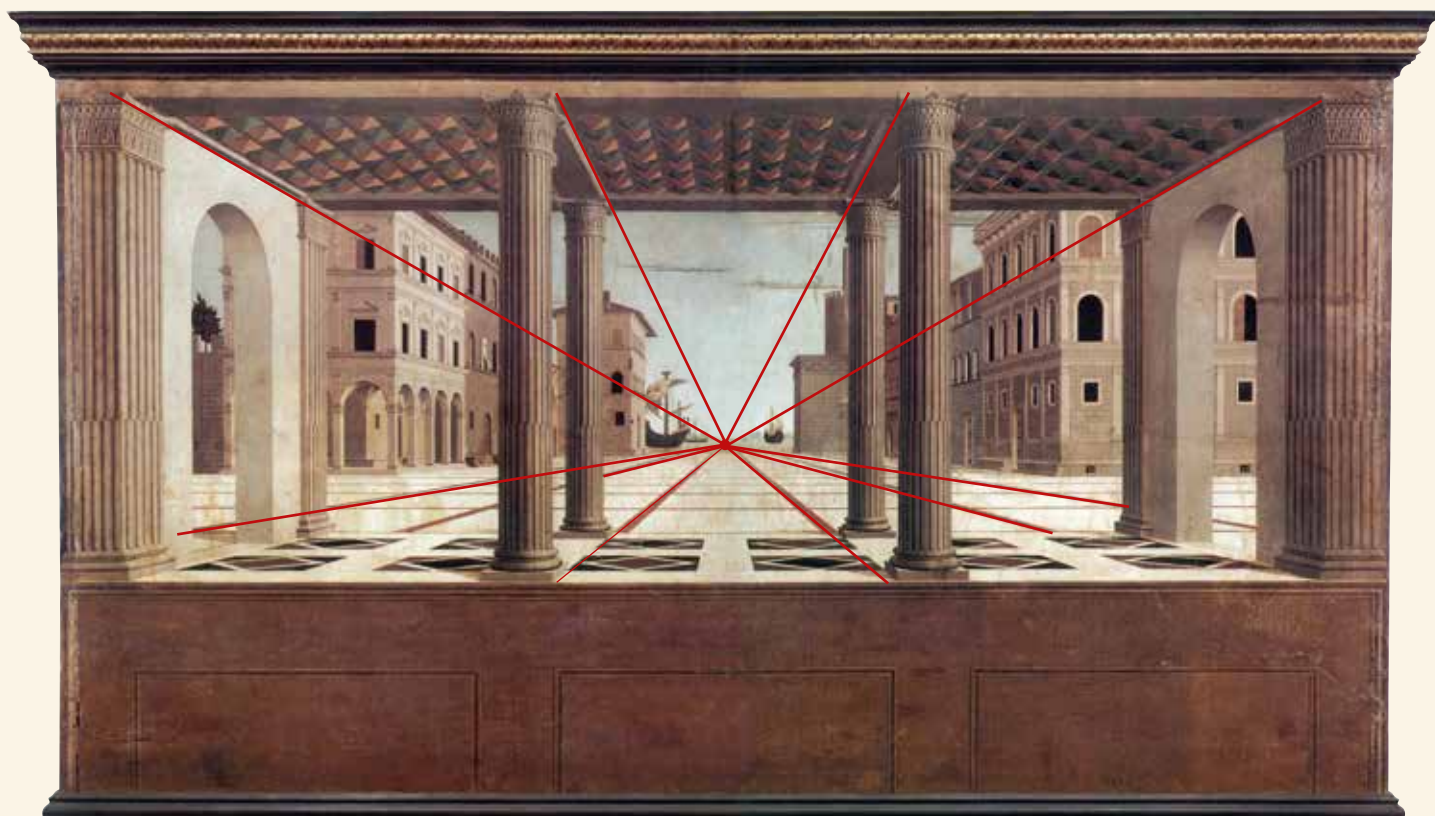
Il metodo di Brunelleschi fu presto assimilato dai suoi amici: **Masaccio** e lo scultore **Donatello** lo misero subito in pratica nelle proprie opere, mentre **Leon Battista Alberti** lo trascrisse, nel 1436, in un trattato intitolato *De Pictura*. Dopo di lui, un altro pittore, **Piero della Francesca**, grande studioso della prospettiva, dimostrò con un nuovo trattato quanto fossero grandi le potenzialità dell'invenzione brunelleschiana.

Alberti e Piero della Francesca affrontarono anche la delicata questione delle **proporzioni**. Durante l'età classica, gli artisti avevano applicato alla scultura e all'architettura proporzioni che prevedevano la scelta di precisi rapporti matematici. Essi tentarono di riproporle, allo scopo di ricreare l'immagine dell'uomo perfetto e di costruire edifici armoniosi. Il modello dei pittori e degli scultori rinascimentali fu, in particolare, il cosiddetto "**uomo vitruviano**". Vitruvio, architetto romano del I secolo a.C., nel suo trattato *De Architectura* aveva infatti affermato che l'uomo perfetto può essere contenuto, in piedi e con le braccia aperte, contemporaneamente dentro un cerchio ed un quadrato. Nel 1490, il pittore **Leonardo da Vinci** ne propose una famosissima interpretazione grafica [fig. 293].



293
Leonardo, *Uomo vitruviano*,
1490 ca. Venezia, Gallerie
dell'Accademia.

292
Leon Battista Alberti (attribuito a),
Città ideale, 1450 ca. Berlino,
Staatliche Museen.



Brunelleschi

Filippo Brunelleschi (1377-1446) è stato da sempre considerato il **“padre del Rinascimento”**. Un titolo che senza dubbio meritò. Se altri artisti, assieme a lui e contemporaneamente a lui, si impegnarono a recuperare il linguaggio classico, Filippo fu quello che lo fece con maggiore determinazione. «Ei ci fu donato dal cielo per dar nuova forma all'architettura»: è con queste parole che Giorgio Vasari (1511-1574), nelle sue *Vite*, lo celebra come il primo architetto classicista dell'età moderna.

Brunelleschi aveva iniziato la sua carriera come scultore e difatti partecipò al **concorso del 1401** per la seconda porta del Battistero di Firenze: un evento che segnò l'inizio dell'avventura rinascimentale. Poi, deluso dagli esiti della competizione, decise di trasferirsi a **Roma** per studiare l'architettura antica. Non partì da solo: secondo la testimonianza di Vasari, si fece accompagnare dal giovanissimo Donato, detto Donatello, uno scultore appena sedicenne che Filippo, pur avendo solo nove anni di più, aveva preso sotto la sua protezione. Nella città papale, i due amici iniziarono a studiare le statue e le architetture antiche,

con l'intento di scoprire i segreti dell'arte classica. Brunelleschi lasciò definitivamente Roma entro il 1418, per fare ritorno a **Firenze**. Nella sua città, infatti, era stato annunciato il concorso per la cupola del Duomo, cui Filippo partecipò vincendolo. La **cupola** [👁️ **capolavori**, p. 200], cui Brunelleschi dedicò molti anni della sua vita, è ancora oggi considerata il suo assoluto capolavoro, tanto da essere ricordata da tutti come Cupola del Brunelleschi.

Nel **1419**, Filippo progettò il primo orfanotrofio d'Europa, l'**Ospedale degli Innocenti**. L'edificio si affaccia su Piazza della Santissima Annunziata, con il suo elegantissimo portico a colonne [fig. 294]. I portici erano già diffusi in epoca medievale ma uno così non si vedeva da secoli e costituiva una novità assoluta a Firenze: ha le colonne al posto dei pilastri, gli archi a tutto sesto invece che gli archi a sesto acuto. Presenta capitelli classici, corinzi per l'esattezza. Insomma, se a noi può risultare un portico come tanti altri, per quanto evidentemente elegante, agli occhi dei contemporanei di Brunelleschi apparve come una vera e propria audacia architettonica.

294

Filippo Brunelleschi, Ospedale degli Innocenti, 1419-44. Firenze.

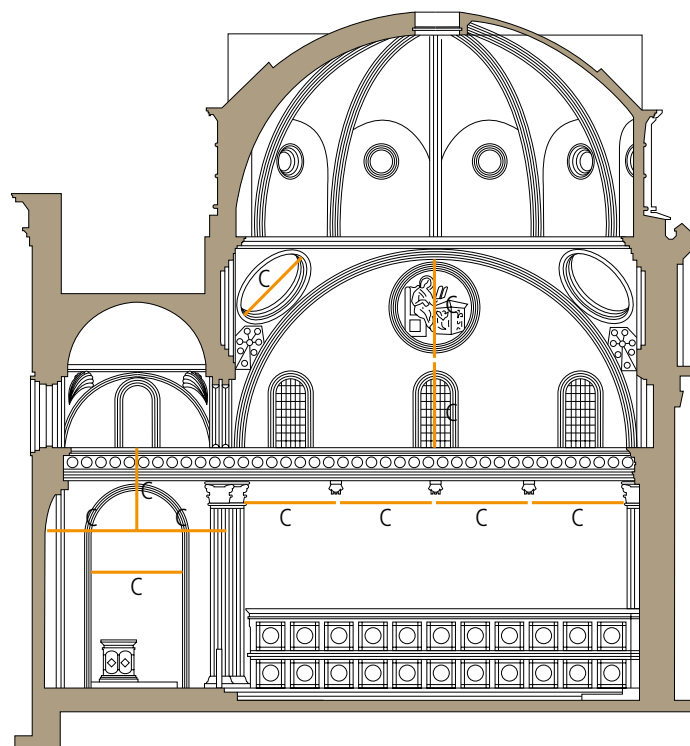


Inoltre, a differenza di quanto avveniva negli edifici medievali, il portico brunelleschiano presenta un **rapporto matematico preciso** fra altezza, larghezza e profondità delle sue campate. L'altezza della colonna è infatti uguale alla distanza fra due colonne consecutive e alla profondità del portico. Brunelleschi aveva capito che il linguaggio architettonico classico non era fatto solo di forme (basi, capitelli, fregi) ma anche e soprattutto di rapporti proporzionali, necessari per rendere l'architettura perfetta e come tale dotata di quella bellezza rasserenante che la fa diventare eterna.

Nel 1420, Giovanni dei Medici incaricò Brunelleschi di progettare una cappella funebre per la sua famiglia, nella Basilica paleocristiana di San Lorenzo che poi lo stesso architetto ricostruì per volontà del figlio di Giovanni: Cosimo dei Medici, detto il Vecchio. Filippo lavorò alla cappella, poi chiamata **Sagrestia Vecchia** [figg. 295-297], per sette anni, **dal 1421 al 1428**. Questo piccolo ambiente si presenta come un semplice vano cubico coperto da una cupola "ad ombrello" (così chiamata

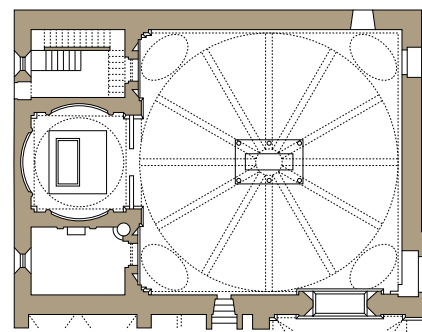
perché presenta dodici costoloni che ricordano, appunto, le stecche di un ombrello). Sull'ambiente principale si affacciano un secondo vano quadrato più piccolo, coperto da un cupolino emisferico, e due piccoli ambienti di servizio con volte a botte. Le pareti della Sagrestia sono intonacate di bianco e decorate da elementi architettonici in pietra serena, un materiale lapideo dal tipico colore grigio.

Con il Portico degli Innocenti e la Sagrestia Vecchia, Brunelleschi compì una delle più grandi rivoluzioni della storia culturale d'Occidente: imitando gli antichi, egli elaborò un metodo progettuale basato sull'**uso di un modulo** di partenza che regola, per multipli e sottomultipli, l'intera architettura. Inoltre, fu il primo a creare una nuova **figura professionale di architetto**: non più un consulente specializzato fra tanti artigiani ma un vero e proprio professionista intellettuale responsabile dell'intero processo esecutivo, che includeva la realizzazione dei particolari.



295-297
Filippo Brunelleschi,
Sagrestia Vecchia di
San Lorenzo,
pianta e sezione.

295
Filippo Brunelleschi,
Sagrestia Vecchia di
San Lorenzo,
1421-28, parete
dell'altare. Firenze,
Basilica di San Lorenzo.



All'inizio del Quattrocento, Firenze divenne la città più potente della Toscana e una delle più ricche e importanti d'Europa. Le grandi famiglie di mercanti e banchieri (i Medici, gli Strozzi, i Rucellai, i Pitti), consapevoli della loro posizione sociale, cominciarono a richiedere agli architetti progetti per lussuose residenze private e per cappelle di famiglia all'interno delle grandi chiese cittadine. La Sagrestia Vecchia di Brunelleschi, costruita proprio per i Medici, è uno degli esempi più autorevoli. Insomma, nel Rinascimento l'**architettura civile** assunse una grandissima importanza, affiancandosi a quella pubblica tradizionale, legata alla Chiesa o al Comune. Fu proprio in tale ambito che emerse, a Firenze, la figura professionale di **Michelozzo** (1396-1472), uno dei principali architetti del Quattrocento.

Nel **1444**, per Cosimo il Vecchio dei Medici, Michelozzo progettò un grandioso palazzo, oggi detto **Palazzo Medici** [fig. 298]. Questo edificio divenne il modello del palazzo signorile del Rinascimento per l'intero Quattrocento. Prima di essere sottoposto a ingrandimenti e ristrutturazioni, il palazzo

michelozziano si presentava come un imponente cubo di pietra, dotato di una loggia d'angolo e di dieci finestre bifore a tutto sesto, al primo come al secondo piano. Il rivestimento bugnato, ripreso dalla tradizione fiorentina, rende il palazzo simile a un castello trecentesco. Notiamo, tuttavia, che Michelozzo scelse di diminuire progressivamente la sporgenza dei conci di pietra, dal piano terra fino all'ultimo piano, e questo proprio per alleggerire il richiamo alla caratteristica casa-fortezza medievale. Insomma, egli volle aggiornare la tradizione costruttiva fiorentina senza rinnegarla.

Per la famiglia Medici, alla fine degli anni Cinquanta del Quattrocento, Michelozzo ristrutturò anche alcune vecchie residenze di campagna, che si trovavano fuori dalle mura cittadine (tra cui la Villa medicea di Careggi e la Villa medicea di Cafaggiolo), trasformandole in luoghi di piacere e svago. Anche in questo caso, Michelozzo aggiornò il modello medievale del castello merlato e creò una nuova tipologia di villa rinascimentale, espressione della magnificenza civile e di un potere intelligente e colto.



298
Michelozzo,
Palazzo Medici,
1444-64. Firenze.

Leon Battista Alberti

Quella di **Leon Battista Alberti** (1404-1472) è stata una delle più importanti figure di **architetto intellettuale** del Rinascimento. Se anche non avesse progettato nulla, la sua importanza non sarebbe stata inferiore. Egli fu uomo dalla cultura sconfinata, capace di passare, senza sforzo apparente, dagli studi letterari a quelli filosofici o a quelli filologici e artistici. In questo, Alberti fu il più **tipico esponente dell'Umanesimo** italiano del Quattrocento. Egli ebbe il grandissimo merito di elaborare una solida teoria della nuova arte e della nuova architettura del Rinascimento, sostenendo la pratica dei colleghi, spesso condotta attraverso tentativi e sperimentazioni, con norme e regole ricavate dai suoi studi dei testi antichi. Alberti fu dunque un grande artista ma prima di tutto un grandissimo teorico, capace di guidare l'evoluzione del classicismo dall'esordio del XV secolo fino ai nostri giorni. A lui si devono tre importantissimi testi sull'arte e sull'architettura. Nel ***De Pictura***, sulla pittura, composto nel 1436, descrisse per la prima volta il metodo prospettico di Brunelleschi. Nel ***De Statua***, sulla scultura, composto

probabilmente intorno al 1450, cercò di stabilire le giuste proporzioni del corpo umano perfetto e dunque ideale. Nel 1452, Alberti concluse la sua più grande fatica letteraria, il ***De Re Aedificatoria***, un ampio trattato di architettura che costituì, soprattutto nel XVI secolo, un riferimento fondamentale per gli architetti. Leon Battista vi descrisse nel dettaglio gli ordini architettonici greco-romani, svelandone le antiche proporzioni, trattò delle diverse tipologie di edifici, dal tempio al teatro alla villa, e affrontò anche il delicato argomento della città ideale.

Proprio grazie alla sua sconfinata cultura, Alberti fu richiestissimo dalle più importanti famiglie italiane: dunque visse e lavorò a Firenze, a Roma, a Urbino, a Rimini e a Mantova. A Firenze non si legò ai Medici bensì all'influente famiglia dei Rucellai, per i quali completò la **facciata di Santa Maria Novella** [👁 [i capolavori](#), p. 202] e progettò la nuova residenza cittadina: **Palazzo Rucellai** [fig. 299]. Con questo edificio, realizzato tra il 1446 e il 1452, Alberti propose un modello di palazzo alternativo a quello di Michelozzo, in quanto meno legato alla tradizione medievale e più aggiornato da un punto di vista classicistico. Il palazzo, ideato come un blocco unico a tre piani, inizialmente fu concepito con una facciata a cinque campate, a cominciare dall'angolo sinistro, e con una sola porta centrale. Durante la costruzione, si decise di ingrandirlo: gli ingressi dovevano diventare due e le campate otto. La novità del palazzo è la presenza, sulla facciata, degli ordini architettonici che affiancano le arcate a tutto sesto delle finestre: una soluzione evidentemente ispirata delle rovine della Roma imperiale, a partire dal Colosseo e dal Teatro di Marcello.

A **Rimini**, governata da **Sigismondo Malatesta**, nel 1447 Alberti ricevette la prima commissione di un'architettura sacra: la ristrutturazione della chiesa gotica di San Francesco, destinata a diventare un monumento celebrativo dei Malatesta. Alberti decise di "inscatolare" l'edificio preesistente in un nuovo involucro architettonico classicistico, trasformandolo nel **Tempio Malatestiano**. La **facciata** [fig. 300, p. 186], incompleta, nella parte inferiore ricorda chiaramente agli archi di trionfo romani: dunque Alberti rielaborò in senso rinascimentale una tipologia classica.

Nella **Mantova** di Giovan Francesco **Gonzaga**, appassionato committente di architettura e suo grande

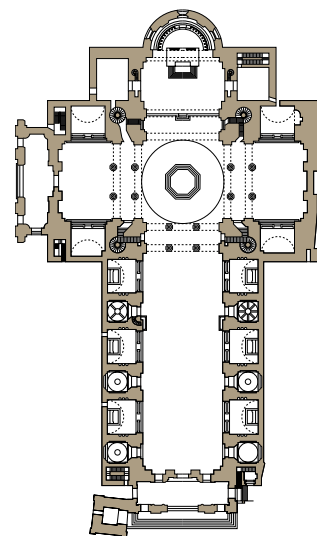


299
Leon Battista Alberti,
Palazzo Rucellai,
1446-52. Firenze.



300

Leon Battista Alberti,
Tempio Malatestiano, 1447-68,
facciata. Rimini.



301

Leon Battista Alberti,
Basilica di Sant'Andrea, pianta.

estimatore, Leon Battista progettò la Chiesa di San Sebastiano, caratterizzata da una pianta a croce greca, e la **Basilica di Sant'Andrea**. Quest'ultima (costruita quasi interamente dopo la morte di Alberti, a partire dal 1470 circa) ha una **pianta** a croce latina [fig. 301] con una sola **navata** voltata a botte [fig. 303] su cui si affacciano cappelle laterali rettangolari, separate

fra loro da grandi setti murari e coperte da volte a botte cassettonate. Il modello di riferimento, stavolta, era quello della Basilica di Massenzio, capolavoro di architettura romana tardoantica. La **facciata** [fig. 302] è invece idealmente costituita da un arco di trionfo concluso da un frontone triangolare, elemento tipico dei templi greci e romani.



302

Leon Battista Alberti, Basilica di Sant'Andrea, dal 1470 ca., facciata. Mantova.

303

Leon Battista Alberti, Basilica di Sant'Andrea, interno.

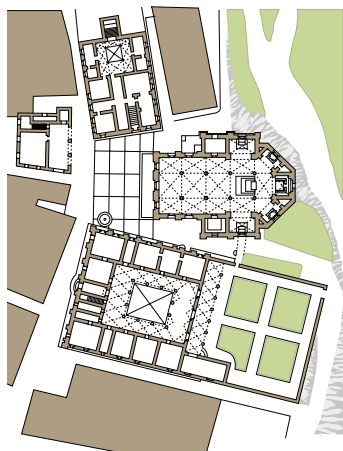
L'architettura a Pienza e Urbino

L'importanza acquisita nel Quattrocento da alcune città italiane richiese importanti opere di ristrutturazione. Gli antichi borghi di impianto medievale non erano più adatti a rappresentare il prestigio e il potere delle famiglie che li governavano. Tra gli **interventi urbanistici** più autorevoli si distinguono quelli che interessarono le città di Pienza, di Urbino e di **Ferrara** [👁️ **i siti UNESCO**, p. 224]. Qui, ad alcuni architetti di talento venne affidato il delicato compito di rinnovare l'immagine degli centri storici.

Pienza è il nome assunto dal borgo di Corsignano, in Toscana, risistemato nel **1459** per iniziativa del papa Pio II Piccolomini, originario del posto. Il pontefice, uomo di profonda cultura umanistica, volle che a occuparsi dell'impresa fossero Leon Battista Alberti (con il ruolo di consulente) e lo scultore e architetto **Bernardo Rossellino** (1409-1464). In realtà, Pio II non voleva che l'impianto del borgo medievale venisse stravolto; fu per questo che Alberti e Rossellino decisero semplicemente di integrarlo, progettando un gruppo di edifici intorno a una **piazza**

trapezoidale [fig. 305]: il nuovo Duomo, il Palazzo Comunale, Palazzo Borgia e Palazzo Piccolomini. Il **Duomo** [fig. 304] mostra nella facciata una rielaborazione del prospetto albertiano per il Tempio Malatestiano di Rimini. Per il magnifico **Palazzo Piccolomini**, invece, Rossellino rielaborò il progetto albertiano di Palazzo Rucellai.

Anche la trasformazione di **Urbino**, voluta da Federico da Montefeltro, fu tra le imprese urbanistiche più importanti e fortunate del Quattrocento. Per il suo ambizioso progetto, Federico riunì alcuni fra i più importanti artisti italiani del secolo, tra cui l'immancabile Alberti. Dal 1446, **Luciano Laurana** (1420-1479) e **Francesco di Giorgio Martini** (1439-1501) trasformarono la residenza dei Montefeltro, il Palazzo Ducale, in una grandiosa corte rinascimentale. L'edificio è dotato di una facciata monumentale, verso il centro medievale della città, e di una seconda **facciata, a logge sovrapposte** [fig. 306] e affiancata da due eleganti torricini, che si può ammirare dalla strada che da Roma porta a Urbino.



304

Bernardo Rossellino,
Duomo di Pienza, 1459-62.

305

Pianta della piazza principale
di Pienza.

306

Luciano Laurana
e Francesco di Giorgio Martini,
Palazzo Ducale di Urbino,
1446-80, facciata verso valle.



Ghiberti e il Concorso del 1401

Al concorso per la seconda porta bronzea del Battistero di Firenze, bandito nel 1401, parteciparono sette concorrenti, tra cui spiccarono due giovani e promettenti scultori: Filippo Brunelleschi e Lorenzo Ghiberti (1378-1455). Quest'ultimo sarebbe poi risultato vincitore e con lui Filippo si sarebbe scontrato per il resto della vita. La commissione del concorso aveva stabilito che l'impianto generale dell'opera dovesse riprendere il modello della *Prima Porta del Battistero*, realizzata dallo scultore gotico Andrea Pisano fra il 1330 e il 1336. Per questo motivo, ai concorrenti fu richiesto di presentare un bassorilievo in bronzo racchiuso in una formella a cornice **quadriloba mistilinea**. Il soggetto della prova era la scena con il *Sacrificio di Isacco*. Secondo l'Antico Testamento Dio decise di mettere alla prova la fedeltà di Abramo ordinandogli di uccidere il figlio Isacco; Abramo prossimo a ubbidire, fu fermato da un angelo; in segno di ringraziamento, egli sacrificò un montone al posto del figlio.

Nella **formella di Ghiberti [fig. 304]**, uno sperone roccioso taglia verticalmente la scena e divide Abramo

e Isacco dai servi che conversano tranquilli accanto all'asino. Abramo è come sospeso, con il braccio destro alzato in una posa elegante, e sembra quasi aspettare l'angelo che arriva volando da destra. Isacco, d'altro canto, pare accettare con eroismo il suo sacrificio. Il suo giovane corpo è chiaramente ispirato alla statuaria classica.

Nella **formella di Brunelleschi [fig. 308]**, invece, Abramo e Isacco sono collocati in alto e i servi con l'asino in basso. Abramo, piegato in avanti e con atteggiamento aggressivo, punta il coltello sul figlio che tenta di ribellarsi. L'angelo ha giusto il tempo di sbucare da sinistra e fermare, con un gesto deciso, la mano omicida del vecchio padre. Anche Brunelleschi guarda all'arte classica: la figura del servo che si toglie una spina dal piede è l'esplicita citazione di una scultura greca. Ma è chiaro che la sua ricerca puntò più in alto: nella sua opera, egli volle riportare **l'uomo al centro dell'interesse artistico**. A differenza di Ghiberti, Filippo propose un'interpretazione molto profonda di un episodio biblico duro, per certi versi difficile da comprendere, ossia il sacrificio di un figlio. Risultato

307

Lorenzo Ghiberti, *Sacrificio di Isacco*, 1401. Bronzo dorato, 45 x 38 cm. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



308

Filippo Brunelleschi, *Sacrificio di Isacco*, 1401. Bronzo dorato, 45 x 38 cm. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



comunque vincitore del concorso, Ghiberti realizzò l'opera, dimostrandosi scultore dotato di grande talento e di ammirevole capacità imprenditoriale. Egli infatti creò la più importante bottega artistica fiorentina del primo Quattrocento, presso la quale lavorarono o fecero pratica, in momenti diversi, tutti i più promettenti scultori e pittori della generazione successiva, compreso Donatello.

La **Seconda Porta del Battistero** [fig. 309], oggi detta *Porta nord* perché collocata nel lato settentrionale dell'edificio, fu realizzata in un arco di tempo piuttosto lungo, dal 1404 al 1423. Venne impostata, come richiesto, sul modello della prima porta. Presenta due battenti composti da ventotto formelle, con gli

Evangelisti in trono, i quattro *Padri della Chiesa* e venti episodi della *Vita di Cristo*. Osserviamo che nella formella dell'**Annunciazione** [fig. 310], fusa negli anni 1404-7, le figure di Maria e dell'angelo assumono pose eleganti e delicate. Per questo motivo, molti critici sostengono che Ghiberti fu un conservatore, fortemente legato alla tradizione gotica. Ciò è vero solo in parte. Lorenzo volle trovare un **punto di incontro fra l'eleganza gotica e la monumentalità classica**; insomma, egli favorì il cambiamento ma senza forzare la mano. Ad ogni modo, ai contemporanei di Ghiberti la *Seconda Porta* piacque moltissimo, tanto da consacrare l'artista come uno dei più grandi scultori dei suoi tempi. Non a caso, nel 1424, ad appena otto mesi dall'installazione della *Seconda Porta*, Ghiberti ricevette (senza concorso) l'incarico di scolpire anche la *Terza Porta*, o *Porta del Paradiso* [👁 i capolavori, p. 206], suo indiscusso capolavoro.

Ghiberti fu pure **trattatista**: nel 1452, conclusi i lavori per la *Porta del Paradiso*, si dedicò alla redazione dei *Commentari*, un trattato in tre libri sulla storia e la teoria dell'arte che tuttavia non riuscì mai a ultimare.



309

Lorenzo Ghiberti, *Porta nord del Battistero*, 1404-23. Bronzo parzialmente dorato, 5,06 x 3,87 m. Firenze.

310

Lorenzo Ghiberti, *Porta nord del Battistero*, formella con l'*Annunciazione*, 65 x 57,5 cm.



Donatello

Donatello (1386 ca.-1466), è stato uno dei più grandi artisti del Rinascimento. Visse ottant'anni, dunque molto a lungo, quasi il doppio rispetto a molte dei suoi colleghi. Egli attraversò buona parte del Quattrocento, lasciando un segno incancellabile nella storia dell'arte. Fu grande amico di Brunelleschi, e con lui intraprese l'avventura di creare, per l'arte, un nuovo stile e un nuovo linguaggio, superando la tradizione medievale. Tuttavia, come tutti i grandi, fu pure un **instancabile sperimentatore** che non si fece mai ingabbiare dalle scelte compiute, anche a costo di contraddirle. Sicché, in alcune sue opere recuperò il naturalismo vigoroso della statuaria antica, in altre rinunciò alla perfezione dell'arte classica per creare immagini dal realismo quasi brutale.

La sua carriera iniziò dopo aver lasciato la bottega di Ghiberti, di cui fu collaboratore fino al 1407. Gli venne proposto, infatti, di entrare a far parte di un gruppo di scultori che stavano lavorando nei più importanti cantieri di Firenze. Per la Chiesa di San Michele in Orto, detta comunemente Orsanmichele, fu incaricato

di scolpire un **San Marco** [👁 i siti UNESCO, p. 222] e un **San Giorgio** [fig. 311]. Quest'ultima statua gli venne commissionata, intorno al **1416**, dall'Arte degli Spadai e dei Corazzai. Giorgio, infatti, era stato un guerriero e per questo i fabbricanti di armi lo avevano scelto come loro patrono. Il giovane santo è vestito di una bella armatura, parzialmente coperta da un corto mantello, e tiene di fronte a sé un grande scudo crociato. Un tempo, impugnava anche una spada. Il busto, leggermente ruotato verso la propria destra, fa perno sulle gambe aperte. Giorgio, che sta guardando concentrato verso la sua sinistra, ha un atteggiamento di grande fermezza. Lo percepiamo come un uomo coraggioso, che sa di dover contare sulle proprie forze e che non ha paura di affrontare il proprio destino.

Fra il 1408 e il 1435, Donatello realizzò anche una serie di sculture per il Duomo di Firenze: un **San Giovanni Evangelista** per la facciata e ben cinque statue destinate ad alcune nicchie nel **Campanile di Giotto**: un gruppo con **Abramo e Isacco** [👁 i siti UNESCO, p. 222] e quattro **Profeti**. Tra questi è il **Profeta**



311
Donatello, *San Giorgio*,
1416-20. Marmo, 209 x
67 cm. Firenze, Museo
Nazionale del Bargello.

312
Donatello, *Abacuc*, 1423-
25. Marmo, 195 x 54 x
38 cm. Firenze, Museo
dell'Opera del Duomo.



Abacuc [fig. 312], il quale, a differenza del *San Giorgio*, è tutto tranne che bello: magrissimo, calvo, con i tratti del volto irregolari, gli occhi incavati, una grande bocca. I fiorentini, che sono dei grandi dissacratori, soprannominarono questo personaggio così strano “lo Zuccone”. Perché mai, negli stessi anni, Donatello realizzò due opere tanto diverse tra di loro? Perché se Giorgio era stato un coraggioso cavaliere, e come tale tendiamo a immaginarlo giovane e bello (si è mai visto un supereroe brutto?), Abacuc, un profeta, un uomo sofferente che scelse di vivere in solitudine per ascoltare la voce di Dio, sarebbe apparso più credibile se rappresentato come un uomo qualunque.

Intorno al 1440, Cosimo dei Medici (principale sostenitore, oltre che grande amico dell'artista) commissionò a Donatello un **David** [👁 i capolavori, p. 204] considerato ancora oggi il suo più grande capolavoro. Nel 1443, lo scultore si trasferì a **Padova**, dove lavorò sia all'*Altare di Sant'Antonio* sia al **Monumento equestre al Gattamelata** [fig. 313], che si trova nella piazza di fronte alla Basilica di Sant'Antonio. Con il monumento al Gattamelata,

fuso in bronzo nel 1453, Donatello dovette affrontare un'impresa tecnicamente molto impegnativa. Era dall'età classica che non si faceva nulla del genere, e infatti l'artista scelse di prendere a modello proprio il *Monumento equestre di Marco Aurelio*, celebre capolavoro imperiale romano. Anche il volto del condottiero, sebbene somigliante a quello vero del Gattamelata, ricorda molto certi ritratti dell'antica Roma.

Lasciata Padova alla fine del 1453, Donatello tornò nella sua amata **Firenze**. Qui, tra il 1454 e il 1455, alla veneranda età di sessantotto anni, realizzò una scultura in legno della **Maddalena** [fig. 314]. La santa, vecchia e sdentata, magrissima, parzialmente coperta solo dai lunghi capelli sciolti, è mostrata in preghiera, con le mani ossute appena congiunte. Ancora una volta, Donatello rinunciò alla rappresentazione della bellezza classica per rendere in modo più espressivo i temi della sofferenza, della rinuncia e del sacrificio, che secondo lui non si potevano raccontare attraverso le belle forme di corpi perfetti.



313
Donatello,
*Monumento equestre
al Gattamelata*, 1447-
53, particolare del
volto. Bronzo. Padova,
Piazza del Santo.



314
Donatello,
Maddalena, 1454-55.
Legno policromo,
altezza 1,84 m.
Firenze, Museo
dell'Opera del
Duomo.

Masaccio

Il percorso artistico di **Masaccio** (1401-1428) fu breve ma fulminante. La carriera di questo artista è infatti paragonabile a quella di pochissimi pittori nella storia dell'arte occidentale: la sua pittura divenne un riferimento obbligato per tutta l'arte fiorentina del Rinascimento.

Masaccio nacque vicino ad Arezzo ma si trasferì a Firenze appena sedicenne. Qui conobbe Brunelleschi, che lo prese immediatamente sotto la sua ala protettrice, e il pittore Masolino, di cui divenne socio nel 1423. **Masolino**, che aveva diciotto anni più del suo nuovo collega, si era formato in ambiente tardogotico, cui rimase sostanzialmente legato anche quando iniziò a frequentare Masaccio, Brunelleschi, Donatello, insomma il gruppo che sosteneva il nuovo corso dell'arte. Ciò emerge, in modo netto, già nella prima opera di collaborazione fra Masolino e Masaccio, la **Sant'Anna Metterza** [fig. 315], risalente al 1424-25, che rappresenta la Madonna con il Bambino e sua

madre Anna. I due artisti si divisero i compiti: Masaccio dipinse la Madonna col Bambino e uno degli angeli che reggono la stoffa usata come fondale; Masolino la Sant'Anna e gli altri angeli. I corpi dipinti da Masaccio sono pieni e mostrano volumi accentuati, che il chiaroscuro riesce a valorizzare; si noti come il piccolo Gesù siede comodamente sulle ginocchia sporgenti di Maria, mentre la madre gli tiene una gamba stringendola con le mani. Al contrario, il corpo di sant'Anna ci appare privo di rilievo, come se fosse uno sfondo colorato messo lì a far risaltare la figura della Vergine.

Nel 1424, Felice Brancacci commissionò a Masolino e a Masaccio, per la sua cappella di famiglia nella Chiesa del Carmine a Firenze, un ciclo di affreschi che narravano sia le *Storie di San Pietro* sia il *Peccato Originale* e la *Cacciata di Adamo ed Eva*. L'opera rimase incompiuta perché nel 1425 Masolino lasciò Firenze e Masaccio, a sua volta, interruppe bruscamente il lavoro. Poi morì. Fu così che il **ciclo della Cappella Brancacci**

fu completato solo alla fine del Quattrocento dal pittore Filippino Lippi. La **Cacciata di Adamo ed Eva** di Masaccio [fig. 316] non colpisce né per la bellezza né per le armoniose proporzioni dei personaggi: Adamo ed Eva, infatti, non sono "belli" in senso classicistico e meno che mai idealizzati ma i loro corpi, colpiti frontalmente dalla luce, presentano una **concretezza senza precedenti**. I piedi di entrambi sono saldamente appoggiati per terra, le loro figure proiettano ombre. L'uomo e la donna, caduti nella disperazione, cacciati



315

Masolino e Masaccio, *Sant'Anna Metterza*, 1424-25. Tempera su tavola, 1,75 x 1,03 m. Firenze, Uffizi.

313

Masaccio, *Cacciata di Adamo ed Eva*, 1424-25. Affresco. Firenze, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci.

con forza dal luogo che amavano e nel quale si sentivano protetti, obbligati a farsi carico delle loro responsabilità, provano anche vergogna: Adamo si copre il volto con le mani e piange; Eva urla, nascondendosi il seno e il pube. Anche *Il Tributo* [fig. 317], dipinto da Masaccio fra il 1424 e il 1425, è riconosciuto come un capolavoro assoluto di tutta l'arte rinascimentale. Racconta di un miracolo. A Cristo si richiese il pagamento di una tassa; Gesù allora ordinò a Pietro di andare a pescare e nel pesce questi trovò una moneta. Il dipinto presenta contemporaneamente tre momenti di questo racconto: al centro, Cristo dice a Pietro (evidentemente perplesso) di andare a pescare; in fondo a sinistra, Pietro estrae la moneta dal pesce; in primo piano a destra, Pietro paga l'esattore. Nella scena emergono due importanti fattori di novità: l'**accentuato senso dello spazio** (gli apostoli sono posti a semicerchio, gli edifici sulla destra sono in prospettiva) e la **marcata espressività dei personaggi**. Anche qui le figure proiettano le loro ombre sul terreno.

Nel 1426, Masaccio ricevette la commissione del *Polittico di Pisa*, per il quale dipinse alcune tavole, inclusa una *Crocifissione* [fig. 318]: Cristo, possente nel gesto delle braccia spalancate e quasi tirate all'estremo, è affiancato da una madre impietrita con le mani congiunte e da un san Giovanni incurvato dal dolore. La Maddalena, vista di schiena perché inginocchiata ai piedi della croce, spalanca le braccia: il suo dolore senza volto costituisce una delle componenti espressive più alte di tutto il dipinto.

Nel 1427, poco prima di morire, Masaccio dipinse *La Trinità* [👁 i capolavori, p. 208], il suo ultimo capolavoro.



318

Masaccio, *Crocifissione*, 1426. Tempera su tavola, 83 x 63 cm. Cimasa del *Polittico di Pisa*, Napoli, Museo di Capodimonte.

317

Masaccio, *Il tributo*, 1424-25. Affresco. Firenze, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci.



Beato Angelico

Il **Beato Angelico** (1400 ca.-1455), pittore fiorentino, fu prima di tutto un monaco. Si chiamava Guido di Pietro; entrato nell'ordine domenicano dopo il 1418, scelse di farsi chiamare Fra' Giovanni. Ma oggi è noto, appunto, come Beato Angelico. Divenuto "Angelico" già dalla metà del Quattrocento (era infatti definito *angelicus pictor*, ossia "pittore angelico" per il suo stile soave), fu presto promosso, a furor di popolo, "Beato" sia per l'intensa religiosità delle sue opere sia per le sue qualità umane. Pare che fosse davvero molto pio. Tutto questo è importante da sapere, per capire che Angelico (il quale non è stato l'unico artista frate della storia dell'arte) usò davvero la pittura per raccontare, attraverso le immagini, l'esperienza del suo intimo rapporto con Cristo.

Le opere migliori di Beato Angelico furono realizzate, fra il 1438 e il 1447, nel **Convento di San Marco a Firenze**. Qui Angelico dipinse per prima la pala dell'altare maggiore; in seguito, a partire dal 1440 circa, realizzò una serie di oltre cinquanta affreschi. Tra questi, una delicatissima **Annunciazione** [fig. 319]. L'episodio

è ambientato in una loggia, vista in prospettiva e completamente intonacata di bianco. Non vi sono arredi, ad eccezione di un semplice sgabello; la Vergine è una fanciulla vestita con un abito modesto; l'angelo ha due belle ali con piume di pavone, dipinte con i colori dell'arcobaleno. Gabriele ha appena pronunciato l'annuncio e resta come sospeso, in attesa di una risposta. Maria, umile e obbediente, incrocia le mani al petto e sta per pronunciare il suo sì. Sullo sfondo, un giardino chiuso da una staccionata simboleggia il Paradiso Terrestre che è stato chiuso all'uomo, dopo il peccato originale, ma che grazie alla scelta di obbedienza della Vergine (nuova Eva) e al sacrificio di Cristo (nuovo Adamo) avrebbe riaperto le sue porte. Lo stile perfetto e meticoloso di quest'opera, i suoi colori accesi, la luce fortissima che annulla le ombre riportano la scena a una dimensione quasi irreale e ultraterrena.

319

Beato Angelico, *Annunciazione*, 1440 ca. Affresco, 2,30 x 3,21 m. Firenze, Convento di San Marco, corridoio nord delle celle.



Il pittore fiorentino Paolo di Dono (1397-1475) è ricordato come **Paolo Uccello** per la sua passione di ritrarre gli animali e in particolare i volatili. Grazie ai suoi studi divenne uno dei più grandi pittori prospettici del Rinascimento, anche se alla prospettiva lineare di Brunelleschi, che adottava un unico punto di fuga, Paolo contrappose un impianto prospettico più complesso, costruito attraverso l'uso di più punti di vista. Rimase tuttavia isolato nell'ambito artistico della propria città: la sua visione intellettualistica della pittura non venne da tutti condivisa. I suoi contemporanei lo descrissero come “solitario, strano, malinconico” e giudicarono quasi ossessiva la sua **passione per la prospettiva**.

Paolo Uccello esordì a Padova, dove realizzò alcuni affreschi, oggi purtroppo scomparsi, che tuttavia divennero un modello artistico di grande importanza per la formazione dei giovani pittori settentrionali, fra cui Mantegna. Quando tornò a **Firenze**, nel 1438, Leonardo Bartolini Salimbeni, uomo di spicco della politica fiorentina, gli commissionò un trittico, ossia un gruppo di tre dipinti, con la **Battaglia di San Romano** [👁 **i capolavori**, p. 210], considerato il suo più importante capolavoro.

Fra il 1447 e il 1448, Paolo Uccello lavorò nel cosiddetto **Chiostro Verde della Basilica di Santa Maria Novella a Firenze**, dove dipinse un affresco con *Storie di Noè*. L'opera contiene, insieme, due episodi cronologicamente consecutivi nel tempo: il **Diluvio Universale** e la **Recessione delle acque** [fig. 320]. La sagoma dell'arca compare dunque due volte e in quella sul lato destro si scorge la figura di Noè che ne sta uscendo. La prospettiva vertiginosa della scena e l'uso di pochissimi colori – bianco, rosso, verde e nero – comunica un senso di inquietante disagio, poiché lo spazio sembra dilatato all'infinito. Gli scorci delle figure umane, come quello del bambino morto sulla destra, sono veramente magistrali. La scena appare, nel suo complesso, piuttosto irreali: ma dobbiamo considerare che Paolo Uccello usò la prospettiva non tanto per riprodurre fedelmente la realtà quanto per geometrizzare e ordinare ogni elemento e ogni personaggio. Per lui la prospettiva fu, insomma, prima di tutto una legge matematica.

320

Paolo Uccello, *Diluvio Universale e Recessione delle acque*, 1447-48. Affresco trasportato su tela, 2,15 x 5,10 m. Firenze, Chiostro Verde di Santa Maria Novella.



Piero della Francesca

Piero della Francesca (1420-1492) fu un pittore intellettuale, di grande cultura e difficile da interpretare. Le sue **opere** sono infatti molto **s sofisticate e complesse**, sospese tra arte e studi di geometria, e presentano sempre un complesso sistema di lettura a vari livelli, che tiene conto di questioni storiche, teologiche e filosofiche. Piero riuscì a conciliare la prospettiva geometrica di Brunelleschi, il senso del volume di Masaccio e la luminosità di Beato Angelico. Come Alberti, fu uno dei più importanti teorici del Rinascimento e nel suo **trattato De Prospectiva Pingendi** si occupò di prospettiva matematico-lineare.

Nacque a Borgo San Sepolcro, vicino ad Arezzo, ma

si formò come pittore a Firenze. Viaggiò molto, nell'arco della sua carriera, richiestissimo dalle più importanti corti italiane. Visse e lavorò a Urbino, Arezzo, Rimini, Ferrara, Roma e, ovviamente, anche nel paese in cui era nato, cioè Borgo San Sepolcro. Il suo stile influenzò, di conseguenza, molti artisti sia della Toscana sia di tutto il Centro Italia. Possiamo dire che, per certi versi, Piero fu un **pittore "nazionale"**.

Molti furono i suoi capolavori: tra questi, il ciclo di affreschi dedicati alla *Leggenda della Vera Croce*, realizzati ad Arezzo, il dipinto con *La Flagellazione* [👁 **i capolavori**, p. 202], il ritratto di Federico da Montefeltro con sua moglie e la cosiddetta *Pala di Brera* [fig. 321]. Quest'ultimo dipinto presenta ben tredici figure: la Madonna, Gesù Bambino, sei santi, quattro angeli e il committente, Federico da Montefeltro, inginocchiato sulla destra e vestito della sua lucente armatura. Tutti questi personaggi si trovano all'interno di una chiesa. Piero ha saputo rappresentare l'architettura con **straordinario effetto prospettico**, esaltandola con la luce che immagina arrivare da sinistra. Notiamo, sullo sfondo, l'abside con un elegante ornamento a conchiglia, dal quale pende un uovo di struzzo. La Madonna è seduta su un trono basso, posto su una pedana; dolce e misteriosa, tiene le mani giunte, mentre il Bambino giace addormentato sulle sue ginocchia. Anche i santi e gli **angeli** [fig. 321 bis] che la circondano non parlano e sembrano riflettere tristemente sul destino di quel bambino, nato per essere sacrificato.



321-321 bis

Piero della Francesca, *Pala di Brera*, 1472-74. INtero e particolare degli angeli.
Tempera su tavola, 2,48 x 1,70 m. Milano, Pinacoteca di Brera.

La pittura fiamminga

Nel Nord Europa, in un territorio oggi diviso fra Belgio, Olanda e Francia, si trovavano le Fiandre, o paesi fiamminghi. Questa regione era molto ricca, grazie soprattutto al commercio e all'attività delle banche, anche quelle italiane. Proprio gli scambi commerciali furono l'occasione per far incontrare il mondo culturale fiammingo e quello della nostra penisola. Infatti, diversi pittori europei viaggiarono per l'Italia e alcuni scelsero di rimanerci; per conto loro, artisti italiani studiarono con molta attenzione i dipinti fiamminghi, presenti nelle collezioni italiane perché acquistati dalle corti o da ricchi mercanti e banchieri.

Come possiamo verificare analizzando un famoso capolavoro fiammingo, la **Deposizione** [fig. 322] di Rogier Van der Weyden (1399 ca.-1464), ci sono caratteristiche che rendono la pittura nordeuropea immediatamente riconoscibile. La prima è la **rappresentazione della figura umana**: uomini e donne presentano braccia e gambe allungate, mani un po' nodose e movimenti piuttosto innaturali. In questo dipinto, ci colpisce in particolare l'esile corpo del Cristo, posto al centro della composizione, con il braccio destro disteso verso il basso

che rende visibile e concreto l'abbandono della morte. Notiamo che la Madonna, svenuta, replica la posizione di Gesù. Gli altri personaggi esprimono la propria disperazione con gesti un po' teatrali, come quello della Maddalena, a destra, che intreccia le mani spingendo i gomiti verso l'esterno.

La seconda, non meno importante caratteristica della pittura fiamminga è la **cura quasi maniacale per i particolari**, in questo caso delle vesti, in altri casi dei paesaggi. Un quadro fiammingo, per essere pienamente goduto, va guardato prima da lontano e poi da vicino. Allora si scopriranno dettagli, figure e persino scene che prima l'occhio non riusciva a cogliere, veri e propri quadri nel quadro, spesso racchiusi in una superficie ridottissima. La realizzazione di particolari così minuti si poteva ottenere grazie all'uso di una nuova tecnica pittorica, quella della **pittura a olio**, che garantiva anche una particolare brillantezza dei colori. I fiamminghi la padroneggiarono come pochi e la esportarono anche in Italia.

322

Rogier Van der Weyden,
Deposizione, 1435. Olio su tavola, 2,20 x 2,64 m.
Madrid, Museo del Prado.



Mantegna

Il pittore **Andrea Mantegna** (1431-1506) si formò a **Padova**, in un ambiente culturale attento allo sviluppo dell'arte fiorentina, grazie alla presenza in città di artisti del calibro di Donatello e Paolo Uccello. Buona parte della carriera di Mantegna si svolse tuttavia a **Mantova**, presso la corte di Ludovico III Gonzaga; da questa città, dove si trasferì nel 1460 per diventare pittore di corte, l'artista si allontanò solo in poche occasioni.

L'opera più famosa di Mantegna è certamente la cosiddetta **Camera degli Sposi** [fig. 323], dipinta tra il 1465 e il 1474 nel **Palazzo Ducale di Mantova** e considerata uno dei più grandi capolavori del XV secolo. La decorazione di questo ambiente gli fu commissionata dallo stesso Ludovico, che intendeva riservare alla stanza una duplice funzione: sala delle udienze (per trattare gli affari pubblici) e camera di rappresentanza (per riunire tutti i familiari). La sala, quadrata, presentava dimensioni relativamente ridotte: Mantegna la rese illusoriamente grandiosa grazie a una **complessa decorazione** interamente dipinta che riproduce una finta architettura, ornata da sculture, dove si muovono le figure dei **Gonzaga e dei personaggi di corte**. Tra i pilastri dipinti si ammirano anche vedute di campagna, castelli, giardini e monumenti antichi. Questo effetto così suggestivo è ottenuto grazie all'uso delle regole della prospettiva brunelleschiana, già pubblicate dall'Alberti nel suo *De Pictura*.

Al centro della volta Mantegna dipinse, sempre in prospettiva, un'apertura circolare [fig. 324], detta

oculo, con un parapetto – anch'esso dipinto – da cui si affacciano alcune figure femminili e putti alati, alcuni dei quali rappresentati in un audacissimo scorcio. Dopo gli esperimenti di Paolo Uccello, era la prima volta che un pittore tentava una così rigorosa prospettiva dal basso, costruendola con un solo punto di fuga centrale. Una scelta che anticipava la realizzazione del più grande capolavoro mantegnesco, uno dei più alti traguardi raggiunti dall'arte di tutti i tempi: il *Cristo morto* della Pinacoteca di Brera [👁 i capolavori, p. 214].



324

Andrea Mantegna,
Camera degli Sposi,
particolare con l'oculo.



323

Andrea Mantegna,
Camera degli Sposi,
1465-74.
Affreschi. Mantova,
Palazzo Ducale.

Antonello da Messina e Giovanni Bellini

Il pittore siciliano **Antonello da Messina** (1430-1479) si formò tra la **Sicilia** e **Napoli**, dove studiò la pittura fiamminga, molto apprezzata dai sovrani locali, ossia gli Angioini. Senza dubbio, Antonello fu il pittore italiano che più si avvicinò ai modi fiamminghi, dei quali condivise il gusto dei particolari minuti. Il suo successo fu inizialmente legato all'attività di ritrattista. Egli fu bravissimo nel rendere con **assoluto realismo** ogni dettaglio dei volti e soprattutto dimostrò una capacità di **analisi psicologica** senza precedenti.

Uno dei suoi capolavori più ammirati è l'**Annunziata** [fig. 325]. Si tratta di un ritratto della Vergine, colta dopo aver ricevuto la visita dell'angelo che le ha annunciato la prossima maternità. La Madonna è sola, davanti al libro che stava leggendo. La sua figura non presenta alcuna forma di idealizzazione: Maria ha l'aspetto di una donna meridionale, che si chiude con pudore dignitoso dentro il velo che le copre la testa. Gli occhi, tuttavia, sono vivissimi e, accompagnati dal gesto della mano in scorcio che pare misurare lo spazio anteriore, sembrano quasi voler allontanare da sé lo spettatore.

Antonello trascorse un anno della sua vita a Venezia e in questa città lasciò un'impronta molto marcata, influenzando l'arte di un suo illustre collega: **Giovanni Bellini**, detto anche il Giambellino (1430-1516).

Questi è considerato l'iniziatore della cosiddetta **pittura tonale**, fondamento dell'arte veneta. In capolavori come la **Madonna del prato** [fig. 326], Bellini seppe modellare le forme solo con la luce, attraverso sottili gradazioni di tono e chiaroscuri delicatissimi. Inoltre, sfruttando la tecnica ad olio (che usò regolarmente nel periodo della maturità), egli rese la sua pittura più atmosferica: infatti, tutta la scena sembra illuminata da una luce diffusa che rende i contorni delle figure morbidi e sfumati.

Grazie a Bellini e ai suoi allievi, la pittura tonale veneta raggiunse uno straordinario successo internazionale.



325

Antonello da Messina, *Annunziata*, 1476. Olio su tavola, 45 x 34,5 cm. Palermo, Galleria Regionale della Sicilia.



326

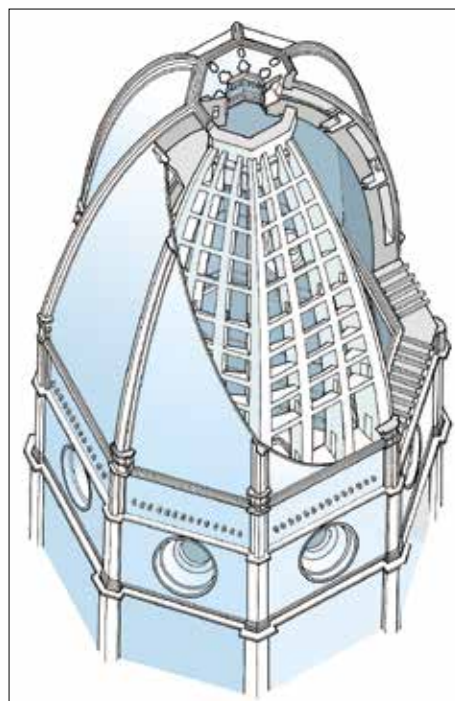
Giovanni Bellini, *Madonna del prato*, 1505 ca. Olio su tavola trasportata su tela, 67 x 86 cm. Londra, National Gallery.

La Cupola di Santa Maria del Fiore di Brunelleschi

Presentazione

Nel 1418, la corporazione fiorentina dell'Arte della Lana bandì il concorso per la realizzazione della **Cupola di Santa Maria del Fiore**. Il Duomo di Firenze era stato progettato da Arnolfo di Cambio, il quale aveva previsto una copertura a cupola; Francesco Talenti ne aveva ampliato, nel 1360, la pianta; i suoi successori, invece, avevano alzato l'imposta della cupola di tredici metri sopra la copertura delle navate, costruendo un tamburo ottagonale spesso undici metri. Arrivati a questo punto, i lavori si erano fermati. Il duomo era stato quasi tutto ultimato. Mancava la cupola, appunto. Costruire una copertura di quasi 42 metri di diametro era un'impresa non da poco, e anche l'esempio della cupola del *Pantheon* a Roma, ancora meravigliosamente intatta, non aiutava: gli antichi romani l'avevano realizzata in calcestruzzo, una tecnica che nessuno conosceva più. La cupola del duomo fiorentino doveva per forza essere costruita in pietra o in mattoni, come le volte delle cattedrali gotiche. Ma la realizzazione di una centina (l'armatura in legname che sostiene l'arco o la cupola durante la sua costruzione), che partisse da terra innalzandosi per novantatre e più metri di altezza, era considerata impossibile oltre che troppo costosa. Inoltre, nessuna varietà di legno avrebbe potuto reggere il peso di una copertura così ampia e pesante fino al suo completamento.

Il concorso del 1418 richiedeva proprio la risoluzione a questo problema: non "se" fare la cupola o meno, ma "come" farla. Si presentarono diciassette architetti, fra cui Brunelleschi, che fu l'unico ad arrivare in fondo alle selezioni. La sua idea era semplice e geniale insie-

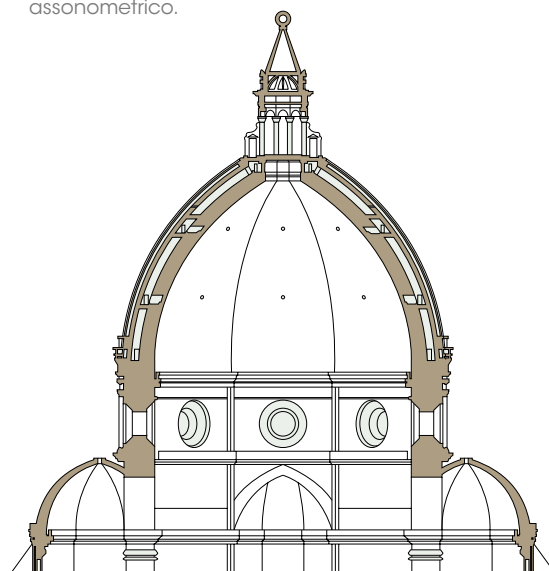


327

Filippo Brunelleschi,
Cupola di
Santa Maria del
Fiore, spaccato
assonometrico.

328

Filippo Brunelleschi,
Cupola di Santa Maria
del Fiore, sezione.



me: realizzare una cupola "autoportante", costruita senza centine e capace di sostenersi da sé in ogni fase della sua costruzione.

Descrizione e analisi critica

La **Cupola del Duomo di Firenze** [fig. 330], la più grande cupola in muratura mai costruita, presenta una struttura a doppia calotta, ossia è costituita da due cupole distinte, una dentro l'altra, unite da ventiquattro speroni (legati da archi orizzontali d'irrigidimento) che irrobustiscono quella interna e scompongono in tre parti le facce molto larghe di quella esterna. L'aggetto costante di questi speroni garantisce il parallelismo delle due calotte [figg. 327-328] e consentì a Brunelleschi di ricavare una scala, all'interno della cupola, percorribile dal tamburo fino alla sommità.

La struttura è di pietra nella parte infe-

riore e di mattoni in quella superiore. I mattoni non sono disposti per file orizzontali concentriche, com'era usuale a quei tempi, ma con un sistema di incastro detto a "spina di pesce" [fig. 331]. Si tratta di una tecnica che consiste nel disporre alcuni mattoni verticalmente, di seguito ad altri collocati di piatto, con il compito di stabilizzare la struttura.

Anche nelle rifiniture Brunelleschi dette grande prova delle sue capacità progettuali. La superficie della cupola fu infatti ricoperta con tegole rosse e spartita con otto creste di marmo bianco, poste in corrispondenza dei costoloni angolari [fig. 329]. In tal modo, Filippo determinò l'immagine della copertura attraverso un semplice ma efficacissimo effetto cromatico. Le creste di marmo non hanno alcuna funzione portante, eppure sembrano costituire uno

329

Filippo Brunelleschi,
Cupola di Santa Maria del Fiore, 1418-36.



330

Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze, 1296-1470.
Veduta laterale.

331

Filippo Brunelleschi, Cupola di Santa Maria del Fiore, struttura
con i mattoni a "spina di pesce".



scheletro leggero, simile a quello di un ombrello, che fa apparire le pareti come membrane tese. Ancora oggi la cupola, «magnifica e gonfiante» secondo il biografo Manetti, appare

sospesa sulla città, oltre i profili dei tetti, senza però risultare incorporea. Tenuto conto che la cupola è visibile da 70 chilometri di distanza, il suo nitido profilo le conferisce un valore

paesistico eccezionale. Ben lo comprese Alberti, che la descrisse «erta sopra i cieli, ampla [ampia] da coprire con la sua ombra tutti e [i] popoli toscani».

La facciata di Santa Maria Novella a Firenze di Alberti

Presentazione

Fra il 1439 e il 1442 la famiglia Rucellai commissionò a Leon Battista Alberti il completamento della **facciata di Santa Maria Novella** [fig. 333], che tuttavia fu iniziato solo nel 1458.

La facciata della vecchia chiesa gotica era rimasta incompiuta nel XIV secolo; Alberti quindi dovette conciliare il suo progetto con la preesistenza della parte inferiore, già occupata da nicchie-sepolcro e in parte rivestita a tarsie marmoree bianche e verdi, secondo la tradizione romanico-gotica fiorentina. Anche i tre portali e l'ampio rosone circolare erano già stati aperti e dimensionati; l'aspetto della facciata era infine condizionato dai livelli delle navate retrostanti.

Descrizione e analisi critica

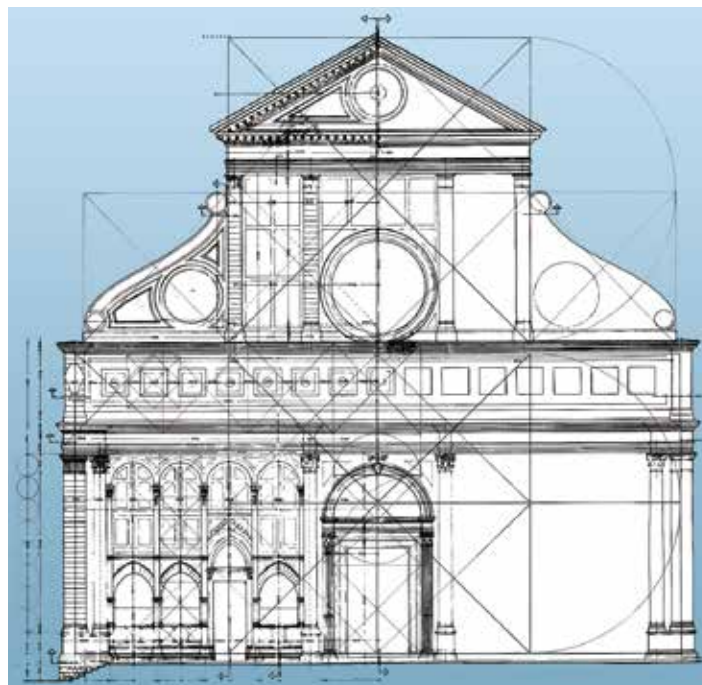
La facciata di Santa Maria Novella, secondo il progetto albertiano, presenta una **soluzione innovativa**. Ordini architettonici classici sono posti su un doppio livello e il prospetto si conclude con un frontone triangolare, alla maniera di un tempio greco. Due grandi volute laterali nascondono le pendenze delle navate minori.

L'uso delle **tarsie marmoree**, l'impostazione rigorosamente bidimensionale, la risoluzione di tutti i problemi attraverso il disegno sono componenti già tipiche del linguaggio architettonico medievale fiorentino; la facciata di Santa Maria Novella, erede legittima del Battistero, si poneva dunque come un tipico esempio di modernità rispettosa della tradizione. È importante, tuttavia, sottolineare che certe scelte progettuali risultarono ad Alberti obbligate, in quanto il tentativo di rendere compatibile una chiesa gotica con l'adozione di **proporzioni classiche** [fig. 332] costrinse l'archi-

tetto a non applicare con rigore le regole canoniche degli ordini, che pure proprio in quel periodo aveva studiato ed esaminato nel suo trattato *De Re Aedificatoria*. Le colonne e le paraste da lui disegnate per la facciata appaiono, per esempio, piuttosto "snelle", perché allungate rispetto al diametro di base; l'alto attico, posto a separare la parte inferiore gotica da quella superiore classicistica, è certamente un elemento inedito, ovvio e geniale insieme, necessario per bilanciare l'eccessivo verticalismo della decorazione gotica e per ordinare più correttamente quel prospetto da tempio tetrastilo impostato in alto. Il portale centrale è la forma classicisticamente più corretta dell'intera architettura e si attiene a un modello desunto dal *Pantheon*.

Le proporzioni della facciata sono state indagate da due importanti studiosi del XX secolo, Rudolf Wittkower e Fran-

co Borsi. Wittkower ha osservato che «l'intera facciata di Santa Maria Novella si iscrive esattamente in un quadrato. Un quadrato minore, il cui lato è la metà di quello maggiore, definisce il rapporto fra i due piani. L'ordine inferiore può essere diviso in due di tali quadrati, mentre uno, identico, circoscrive il piano superiore. In altre parole, l'intero edificio sta rispetto alle sue parti principali nel rapporto di uno a due, vale a dire nella relazione musicale dell'ottava, e questa proporzione si ripete nel rapporto tra la larghezza del piano superiore e quella dell'inferiore». «L'esigenza teorica di Alberti di mantenere in tutto l'edificio la medesima proporzione è qui stata osservata», aggiunge Borsi, «ed è appunto la stretta applicazione di una serie continua di rapporti che denuncia il carattere non medievale di questa facciata» facendone «il primo grande esempio di *eurythmia* classica del Rinascimento».



333
Facciata di Santa Maria Novella, 1458-70. Firenze.

332
Facciata di Santa Maria Novella, schemi proporzionali.



Il *David* di Donatello

Presentazione

Intorno al 1440, e comunque prima della partenza di Donatello per Padova, Cosimo dei Medici (suo principale mecenate, oltre che grande amico), commissionò all'artista un **David** [fig. 334] in bronzo: una piccola scultura, alta poco più di un metro e mezzo, oggi conosciuta anche come *David bronzeo*.

Inizialmente destinata a Palazzo Medici, fu esposta per qualche tempo in una sala e in seguito nel cortile, sopra una colonna alta due metri e decorata da foglie e arpie (oggi perduta). Nel 1495, con la cacciata dei Medici da Firenze, la scultura fu trasferita a Palazzo Vecchio, come simbolo della conquistata libertà repubblicana. Agli inizi del XVII secolo la statua si trovava sopra il camino di una sala di rappresentanza di Palazzo Pitti. Nel 1777 passò agli Uffizi e da qui, nella seconda metà del XIX secolo, trovò sede presso il Museo del Bargello, dove attualmente si può ammirare.

Un tempo, la scultura era in buona parte dorata e appariva molto più brillante e preziosa di oggi. Ma dopo più di un secolo di esposizione alle intemperie, quasi tutto il rivestimento in foglia d'oro è andato perso. Nel 2007-2008, un intervento di restauro ha restituito parte della doratura antica ma soprattutto ha recuperato l'originario timbro cromatico del bronzo, caldo e lievemente argentato.

Descrizione

David è raffigurato in piedi, su una base composta da una ghirlanda circolare. È completamente nudo, a parte un insolito cappello a punta e un paio di calzari che gli arrivano fino al ginocchio. Si sostiene con la gamba destra, tesa, mentre la sinistra è appoggiata in

segno di vittoria sulla testa del gigante sconfitto. La mano destra tiene la grande spada con cui ha appena decapitato l'avversario; la sinistra, che si posa sul fianco, nasconde il sasso con cui lo aveva tramortito.

Il **viso** del giovane eroe [fig. 335], incorniciato dai lunghi capelli sciolti e rivolto leggermente verso il basso, rivela un'espressione maliziosa e compiaciuta, ben poco eroica, tipica dell'adolescente che sa di aver compiuto una grande impresa. La testa di Golia è minuziosamente lavorata; la barba è infatti resa con ammirevole virtuosismo e anche l'elmo presenta eleganti decorazioni, con una danza di putti.

Per quanto sia "il più classico" dei capolavori donatelliani, questo David non è poi così totalmente devoto al culto dell'antico: i ragazzini scolpiti da greci e romani erano atleti in erba, tonici, muscolosi, che nonostante la tenera età potevano vantare un corpo da adulti. Il *David* di Donatello, invece, ha il fisico di un adolescente vero, con il torace un po' stretto, i muscoli poco tonici, il ventre rotondo, tanto da far ipotizzare che lo scultore non abbia costruito un nudo ideale ma abbia ritratto un giovane e sensuale modello. Lo aveva già notato Vasari, che nelle sue *Vite* scrisse: «la quale figura è tanto naturale nella vivacità e nella morbidezza che impossibile pare agli artefici che ella non sia formata sopra il vivo».

Analisi critica

L'anatomia del *David* dimostra che l'antico non rappresentò mai un modello assoluto per l'artista, una via maestra da seguire ad ogni costo. Tuttavia, sotto altri aspetti, l'opera ci appare assolutamente innovativa, considerando poi la sua data di rea-

lizzazione (che, come si diceva, non dovrebbe oltrepassare il 1440).

Innanzitutto, è di bronzo, come gli originali antichi; poi, presenta un **nudo maschile integrale**, il primo in una statua dai tempi dell'antica Roma; è **svincolata dall'architettura**, cioè non subordinata a una nicchia o ad altri elementi architettonici: insomma, è progettata per essere guardata da molti punti di vista, anche da dietro. Soprattutto, grazie alla sua **morbida ponderazione**, questo *David* è memore degli esempi di Prassitele [👁️ La pittura e la scultura dell'età classica, p. 38]: infatti, il suo corpo da ragazzino è fissato in una posa ponderata ma sinuosa.

Osserviamo, infine, che questo capolavoro donatelliano non è, propriamente, un'opera di carattere religioso, a dispetto del soggetto. Non a caso, parte della critica ha voluto identificarvi un *Mercurio vincitore su Argo*. In realtà, la recente scoperta di un documento ha confermato che il soggetto commissionato fu proprio quello del David e non di Mercurio. È tuttavia assai probabile che Donatello, desideroso di confrontarsi con un argomento mitologico, abbia voluto giocare sull'equivoco: in effetti la statua è in questo senso ambigua, presenta sia gli attributi dell'eroe biblico, cioè la spada e la testa di Golia ai piedi, sia quelli del dio romano, ossia i calzari all'antica e il particolare copricapo sulla testa (chiamato petaso), in questo caso decorato da una ghirlanda di alloro. La scelta di alludere a Mercurio potrebbe oltretutto ricordare la principale attività esercitata dalla famiglia Medici, il commercio, di cui il dio era protettore. Una curiosità: il "David di Donatello", ossia il più importante premio cinematografico d'Italia, è una piccola riproduzione di quest'opera.

334

Donatello, *David bronzo*, 1440 ca. Bronzo, altezza 1,58 m.
Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



335

Donatello, *David bronzo*, 1440 ca.,
particolare del volto.



La Porta del Paradiso di Ghiberti

336

Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso*, 1425-52.
Bronzo dorato, 5,06 x 3,87 m. Firenze, Battistero.

Presentazione

La **Porta del Paradiso** [fig. 336] è la porta est del Battistero di Firenze, ossia quella che si trova proprio davanti al Duomo di Santa Maria del Fiore. Capolavoro assoluto di Lorenzo Ghiberti, è considerata una delle opere capitali del primo Rinascimento fiorentino. Il suo valore è paragonabile solo a quello della Cupola brunelleschiana. E d'altro canto, essa rappresentò per lo scultore una grande opportunità di rivincita nei confronti del rivale Brunelleschi, vittorioso artefice dell'impresa architettonica del secolo, cioè la Cupola del Duomo di Firenze.

Ghiberti ricevette questa prestigiosa commissione nel 1424, ad appena otto mesi dall'installazione della *Seconda Porta* del Battistero. Eccezionalmente, e in considerazione della sua grande fama, l'incarico gli venne affidato senza concorso. Vasari, nelle sue *Vite*, definì la porta come «la più bella opera del mondo che si sia vista mai fra gli antichi e moderni», in quanto caratterizzata da «leggiadria e grazia». Sempre secondo Vasari, sarebbe stato Michelangelo a ribattezzarla *Porta del Paradiso*, per la sua grande bellezza.

Le fasi di realizzazione di quest'opera sono ben documentate. Ghiberti vi lavorò con alcuni aiuti, tra cui i figli Vittore e Tommaso, per ben 27 anni. Solo nel 1452, all'età di 74 anni, poté inaugurarla.

Oggi, l'originale della porta non si trova più al suo posto: nel 1990 è stato rimosso e sostituito con una copia, giacché l'inquinamento atmosferico lo stava gravemente danneggiando. Attualmente, smontata, restaurata e separata nelle sue varie parti, la *Porta* è conservata al Museo dell'Opera del Duomo.





Descrizione

La *Porta del Paradiso* è composta da due ante, alte cinque metri e larghe oltre un metro e mezzo ciascuna. Nonostante il suo spessore sia relativamente esiguo ("solo" undici centimetri), essa pesa, nel suo complesso, quasi nove tonnellate. Ogni anta è incorniciata da lunghi listelli dorati, ornati da piccole figure di personaggi biblici, da busti-ritratto, fra cui l'autoritratto dello stesso Ghiberti. Tutti i rilievi vennero fusi singolarmente, cesellati, dorati e infine incastonati nell'intelaiatura di bronzo. La ricca cornice dello stipite è arricchita da foglie, fiori, frutti e piccoli animali.

I battenti ospitano **dieci grandi pannelli istoriati**, distribuiti in due file verticali da cinque. Costituiscono la vera attrazione del capolavoro ghibertiano. Le loro scene a rilievo presentano, complessivamente, più di cinquanta episodi tratti dal Vecchio Testamento. Molti eventi vengono trattati insieme, all'interno di ogni riquadro, con azioni che si pongono in una successione continua o che scalano in profondità. Grazie a questa scelta, l'autore poté applicare,

magistralmente, il nuovo metodo prospettico. I molti personaggi sono distribuiti in composizioni assolutamente fluide, unitarie e di alto valore artistico, a testimonianza della profonda cultura religiosa e della ineguagliabile competenza tecnica di Ghiberti.

I primi tre pannelli (*Adamo ed Eva, Caino e Abele, Noè*) sono incentrati sul tema del peccato; il quarto (*Abramo*) prefigura la venuta di Cristo, attraverso la scena del *Sacrificio di Isacco*; i pannelli successivi (*Isacco, Esaù e Giacobbe, Giuseppe, Mosè, Giosuè, Davide*) ricordano che la salvezza umana dipende dall'intervento divino. Il decimo e ultimo pannello, con la formella ***L'incontro di Salomone con la Regina di Saba*** [fig. 337], è l'unico a presentare un solo episodio. Si trattò di una scelta di stampo più politico che artistico: in quegli anni era emersa la volontà di riunificare la Chiesa d'Occidente (qui rappresentata da Salomone) e la Chiesa d'Oriente (qui rappresentata dalla Regina di Saba) e dunque l'evento biblico dev'essere interpretato come una celebrazione di tale tentativo (peraltro poi fallito).

337

Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso*, formella con *L'incontro di Salomone con la Regina di Saba*. Bronzo dorato, 79 x 79 cm.

Analisi critica

Nella sua *Porta del Paradiso*, Ghiberti realizzò un'ampia spazialità paesaggistica e architettonica, grazie all'uso della prospettiva ma soprattutto della nuova **tecnica dello schiacciato**, imparata da Donatello, che gli consentì di conferire alle scene valori marcatamente pittorici. L'attenzione per il dettaglio minuto, l'eleganza delle figure e la grazia delle pose denunciano tuttavia il permanere di un gusto di natura tardogotica, che Ghiberti non volle mai ripudiare e che d'altro canto gli assicurò uno straordinario successo. Il linguaggio ghibertiano era apprezzato da tutti: morbido e raffinato, nel contempo perfettamente aggiornato allo stile moderno, piaceva sia a chi spingeva verso l'innovazione sia a chi preferiva la tradizione. Non a caso, proprio in virtù della sua altissima qualità artistica, la nuova porta venne installata di fronte al Duomo, dunque nella posizione più privilegiata.

La Trinità di Masaccio in Santa Maria Novella

Presentazione

Nel 1427, Masaccio ricevette la commissione del suo dipinto più complesso e difficile, **La Trinità** [fig. 339], che realizzò ad affresco sulla navata sinistra della Chiesa di Santa Maria Novella a Firenze. Non conosciamo l'identità del committente, nonostante questi sia raffigurato con la moglie ai piedi del dipinto (si è parlato di un componente della famiglia Lenzi). Allo stesso modo, non sappiamo con certezza se Masaccio si avvale della consulenza di un teologo. Questa ipotesi è tuttavia assai fondata, giacché il principio fondamentale (o dogma) della Trinità costituiva un tema di assoluta importanza per i domenicani, cui la chiesa apparteneva.

Descrizione

La **complessa composizione** prevede, in primo piano in basso, un altare, sostenuto da coppie di colonnette, sotto il quale è posto un sarcofago con uno scheletro. Una scritta, «io fui già quel che voi siete e quel ch'io son voi ancor sarete», allude chiaramente alla fugacità della vita e alla transitorietà delle cose terrene. In un secondo livello, si apre una cappella: in primo piano si trovano le due figure inginocchiate dei committenti, mentre all'interno, ai piedi della croce, vediamo Maria e Giovanni. Laddove il giovane apostolo congiunge le mani in preghiera, la Madonna, ammantata di blu, rivolge lo sguardo impassibile a noi spettatori e con la mano destra indica il Figlio. Alle spalle del Crocifisso, campeggia la figura di Dio Padre: fra loro si trova lo Spirito Santo in forma di colomba. Osserviamo che le **tre figure della Trinità**, cioè Padre, Figlio e Spirito Santo, sono disposte secondo un modello iconografico ancora trecentesco, chiamato "Trono di Grazia", con Dio che regge la croce di Cristo.

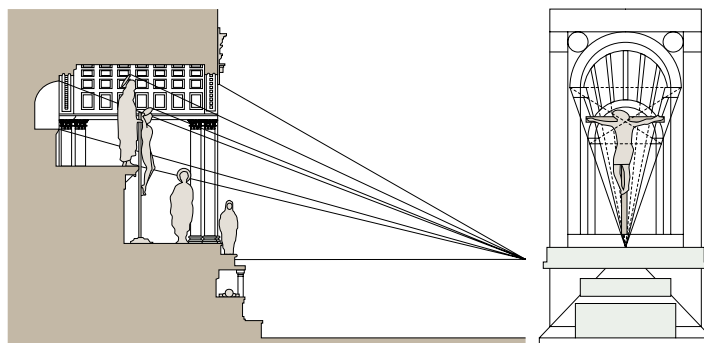
La figura del Padre è collocata in piedi sopra una piattaforma orizzontale e ha l'aspetto di un vecchio dalla barba bianca, secondo una nuova iconografia comparsa già nel secolo precedente. La sua espressione è severa e la sua aureola sfiora la volta della cappella, sicché egli appare gigantesco: in realtà, la sua statura è uguale a quella di Cristo.

Analisi critica

Nonostante le apparenze, e come d'altro canto conferma il titolo, quest'opera di Masaccio non è una normale scena di crocifissione. Se Masaccio, nella sua *Crocifissione del Polittico di Pisa* [fig. 318, p. 193], aveva affrontato il tema drammatico dell'uccisione di un innocente sotto lo sguardo disperato di amici e familiari, in questa *Trinità* scelse di riflettere sul significato concettuale dell'evento. Gesù, venendo sulla terra, aveva rivelato agli uomini il mistero principale della religione cristiana, affermando simultaneamente l'unità della natura di Dio e la sua distinzione in tre persone, Padre, Figlio e Spirito Santo. Un dogma, in quanto principio di fede indiscutibile, non può essere spiegato: Masaccio, attraverso il gesto esplicito della **Vergine** [fig. 340], che difatti non è addolorata, lo

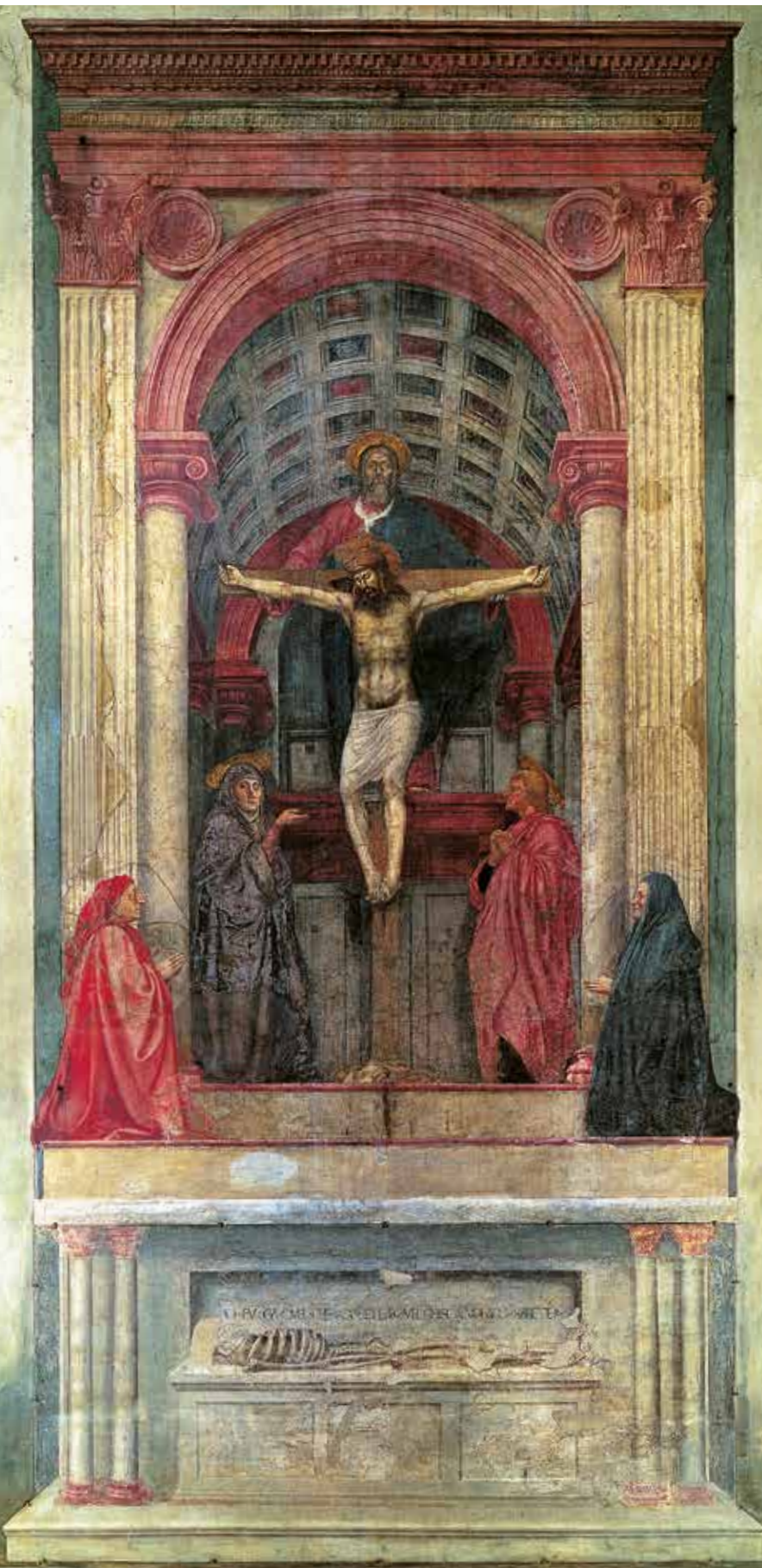
mostra utilizzando la concretezza delle immagini.

La Trinità di Masaccio presenta alcune **novità iconografiche**, la cui portata fu da subito considerata rivoluzionaria. La prima è quella dei **due committenti** [fig. 341], che sono comuni mortali, dipinti con le medesime proporzioni dei personaggi sacri. La seconda è quella dello sfondo, che non è più il tradizionale fondo oro ma una grandiosa architettura dipinta. Tutti i personaggi sono infatti immaginati all'interno di una cappella, rappresentata in prospettiva come se fosse una struttura reale. La **potenza illusionistica** della volta a botte è in effetti straordinaria: ponendosi a circa quattro metri di distanza dall'affresco [fig. 338], si ha la percezione di una vera cappella che si affaccia sulla navata. Non a caso, Vasari commentò: «pare sia bucato quel muro». I contemporanei di Masaccio rimasero, insomma, fortemente impressionati da questo miracolo artistico, con grande soddisfazione dell'artista e anche di Brunelleschi, che di tale prospettiva matematica era stato l'inventore. A lungo fu attribuito a Filippo il disegno dell'intera parte architettonica; oggi, è stata restituita a Masaccio l'intera autografia dell'affresco. Abbiamo però motivo di pensare che Brunelleschi abbia seguito da vicino il lavoro del suo giovane amico.



338

Masaccio, *La Trinità*, schema prospettico.



339

Masaccio, *La Trinità*, 1427. Affresco, 6,67 x 3,17 m. Firenze, Basilica di Santa Maria Novella.

340

Masaccio, *La Trinità*, 1427-28, particolare della Madonna. Affresco. Firenze, Santa Maria Novella.

341

Masaccio, *La Trinità*, 1427-28, particolare del committente. Affresco. Firenze, Santa Maria Novella.



La Battaglia di San Romano di Paolo Uccello

Presentazione

Nel 1438, Lionardo Bartolini Salimbeni, uomo di spicco della politica fiorentina, commissionò a Paolo Uccello un trittico con la **Battaglia di San Romano**. L'opera intendeva commemorare la vittoria dei fiorentini, guidati da Niccolò da Tolentino e Micheletto da Cotignola, contro i senesi, capeggiati da Bernardino della Ciarda. L'episodio aveva avuto luogo nel 1432; non era stato risolutivo per l'esito della guerra, tuttavia ebbe un notevole peso nell'ascesa politica di Cosimo il Vecchio, che aveva ingaggiato i condottieri.

Le tavole furono in seguito cedute a Lorenzo il Magnifico, che le acquistò nel 1484 per decorare la sua camera da letto. Alla fine del Settecento il trittico arrivò agli Uffizi ma fu presto smembrato: i tre pannelli apparivano troppo simili fra di loro: si decise, così, di tenere a Firenze quello meglio conservato mentre gli altri due furono venduti e oggi si trovano uno a Londra, l'altro a Parigi.

Descrizione

Il trittico raffigura tre momenti salienti della giornata di battaglia: **Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini** (oggi alla National Gallery di Londra), **l'Intervento di Micheletto da Cotignola** (al Louvre) e il cosiddetto **Disarcionamento di Bernardino della Ciarda** (conservato agli Uffizi).

Nella prima tavola, quella della National Gallery [fig. 343], protagonista è il comandante dei fiorentini che, in sella a un cavallo bianco (e con un vistoso cappello in testa), sprona le sue truppe all'attacco. Lo affianca il suo giovane paggio, che ha l'espressione assente di chi partecipa a una parata militare. In effetti, siamo lontani dalla rappresentazione di uno scontro armato,

tutta la scena ci appare come una elegante esibizione di discipline equestri. A terra, le lance spezzate creano, quasi magicamente, una **s sofisticata griglia prospettica**; il primo guerriero caduto è rappresentato in uno **scorcio** molto ardito. Osserviamo, in lontananza, alcuni giovani che si esercitano alla caccia con la balestra e i giavelotti, e sembrano del tutto ignorare ciò che sta avvenendo a poca distanza da loro [fig. 342].

Nella terza tavola, quella degli Uffizi [fig. 344], il nemico senese, rappresentato simbolicamente sotto l'aspetto di un cavaliere colpito da una lancia, è costretto ad arretrare sotto la pressione dei fiorentini. Quest'ultima scena è stata a lungo interpretata come il disarcionamento dello stesso Bernardino, ma si tratta di una forzatura storica poiché questo episodio non si verificò mai. Anche qui, le lance spezzate formano una griglia prospettica. Memorabili gli scorci dei cavalli, alcuni dei quali crollati per terra, altri visti di spalle, uno che sta scalciando. Sullo sfondo, alcuni giovani cacciano con la balestra e ci sembrano di proporzioni esagerate, dovendosi trovare in lontananza; un levriero insegue una lepre e a sua volta è inseguito da un'altra lepre. Il dipinto degli Uffizi è l'unico che presenta ancora delle tracce della lamina d'argento con cui Paolo aveva

ricoperto tutte le armature, le quali dovevano apparire scintillanti come se fossero state di vero metallo.

Analisi critica

Sono molte le apparenti stranezze presenti nei tre dipinti: gli sfondi che non hanno relazione con quanto avviene in primo piano, le lance per terra, **i colori irreali dei cavalli**, gli stessi cavalieri che sembrano gusci vuoti, burattini mossi da fili invisibili. Nulla, insomma, in questo trittico ci appare "vero", realistico. Paolo Uccello, lo sappiamo, era stato educato al gusto tardogotico. Ma dietro questo linguaggio pittorico fantasioso si cela qualcosa di ben più profondo che il semplice omaggio a una pittura medievale oramai al tramonto. Paolo aveva scelto di percorrere una strada alternativa a quella battuta da Masaccio, Donatello e Alberti. Egli non intendeva affatto "rappresentare" le cose, quanto piuttosto ricercarne l'essenza più intima, esasperando la **valenza simbolica di ogni oggetto** e di ogni individuo raffigurato. E questo spiega anche le sue apparenti incongruenze prospettiche. L'artista fiorentino non adottò la prospettiva artificiale (cioè geometrica) di Brunelleschi ma quella naturale di Ghiberti, con più punti di fuga, per offrire vedute duplici e consentire momenti successivi di osservazione.



Paolo Uccello, *La battaglia di San Romano (Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini)*, particolare. Londra, National Gallery.

343

Paolo Uccello, *La battaglia di San Romano (Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini)*, 1438-40. Tempera su tavola, 1,82 x 3,23 m. Londra, National Gallery.

344

Paolo Uccello, *La battaglia di San Romano (Disarcionamento di Bernardino della Ciarda)*, 1438-40. Tempera su tavola, 1,82 x 3,23 m. Firenze, Uffizi.

342



La Flagellazione di Piero della Francesca

Presentazione

La **Flagellazione** [fig. 345], dipinta, secondo le ultime ipotesi, tra il 1460 e il 1461, è uno dei più celebrati capolavori di Piero della Francesca ma soprattutto uno dei quadri più controversi del Rinascimento.

L'opera fu quasi certamente eseguita a Urbino, dove Piero si era trasferito alla fine degli anni Cinquanta e dove visse, a più riprese, per diversi anni. Committente del quadro potrebbe essere stato Federico da Montefeltro, duca di Urbino e suo grande ammiratore. Federico era un guerriero, tanto valoroso quanto privo di scrupoli, che tuttavia aveva acquisito nel tempo la cultura degna di un sovrano europeo e aveva alimentato nella sua corte un clima di sontuoso e raffinato mecenatismo.

Descrizione

La *Flagellazione* riunisce **due scene distinte** eppure connesse fra di loro: a destra, in primo piano, tre uomini sembrano colloquiare insieme, in una strada affiancata da edifici antichi e rinascimentali; a sinistra, Cristo legato alla colonna è flagellato al cospetto di Pilato, che osserva la scena seduto sul trono. Questa seconda scena si svolge sotto **una loggia classica**, sostenuta da colonne composite scanalate e coperta da un soffitto a cassettoni, ispirata apertamente all'architettura albertiana. La pavimentazione in cotto della piazza è percorsa da lunghe strisce di marmo bianco; il pavimento della loggia, invece, è riccamente decorato con grandi tarsie marmoree bianche e nere. La scena è resa con grande perizia tecnica attraverso la definizione attenta di ogni particolare. Il linguaggio pittorico adottato da Piero risente senza dubbio dell'influenza fiamminga. Fu proprio a Urbino, d'altro

canto, che l'artista poté approfondire la sua conoscenza di questa pittura europea [👁 La pittura fiamminga, p. 197], derivandone la finezza della stesura pittorica e l'acutezza descrittiva dei dettagli.

Analisi critica

Nella *Flagellazione*, i due gruppi di figure, benché apparentemente estranei fra di loro, sono idealmente unificati da una **costruzione prospettica** assai **complessa**, che è poi la vera protagonista della tavola. Tale prospettiva sembra volerci indicare che il quadro non va letto da sinistra a destra, come vorrebbe la logica, ma da destra a sinistra e ci lascia intuire che il titolo dell'opera è fuorviante: la flagellazione di Cristo, così relegata in secondo piano, sembra avere in sé stessa un **valore simbolico** e appare evocativa di qualcos'altro, forse un fatto storico contemporaneo alla vita dell'artista.

Le due scene sono inscrivibili in altrettante aree rettangolari, che si relazionano fra loro secondo la formula proporzionale della **sezione aurea**, pari al numero 1,618, amato e applicato in architettura sin dai tempi dell'antica Grecia. D'altro canto, a un esame attento dell'opera si scoprono ovunque rapporti numerici, figure geometriche, corrispondenze, parallelismi che rivelano quanto studio abbia dedicato Piero alla sua composizione e che hanno spinto la critica a definire la *Flagellazione* come un "sogno matematico".

Quest'opera ha costituito e continua a costituire uno degli enigmi più avvincenti della storia dell'arte. Nel corso del tempo sono state formulate almeno dieci ipotesi interpretative differenti, delle quali ricordiamo solo la più recente e attendibile. Il dipinto sarebbe un'allegoria della Chiesa tribolata

dai Turchi, con un chiaro riferimento alla **presa di Costantinopoli**, avvenuta otto anni prima della realizzazione del dipinto, nel 1453. È stato osservato, a sostegno di questa ipotesi, che la colonna alla quale è legato Cristo è sormontata dalla statua classica di un uomo che sorregge un globo; e si sa che un monumento simile era stato eretto in onore di Costantino nell'apena rifondata Costantinopoli. Ponzio Pilato, che assiste impotente alla tortura, sarebbe in realtà l'ultimo imperatore di Bisanzio, Giuseppe VIII. I flagellatori sarebbero gli infedeli e in effetti sia gli atteggiamenti sia le fisionomie rimandano alle figure dei pirati turchi e mongoli. Il personaggio di spalle sarebbe invece il sultano Maometto II che intendeva insediarsi sul trono di Bisanzio: egli è infatti a piedi scalzi, mentre è Giuseppe VIII a indossare i purpurei calzari imperiali, che solo gli imperatori bizantini potevano portare. I tre uomini in primo piano sarebbero invece, da sinistra: il **cardinale Bessarione** [fig. 346], ossia il delegato bizantino che molto si adoperò durante il Concilio di Ferrara e Firenze del 1438-39, nella speranza di ottenere l'aiuto occidentale contro gli Ottomani e di scongiurare la caduta di Costantinopoli; **Tommaso Paleologo** [fig. 347], pretendente senza speranza al trono di Bisanzio (e difatti anch'egli è scalzo); infine, Niccolò III d'Este, il quale ospitò parte del Concilio a Ferrara.

345

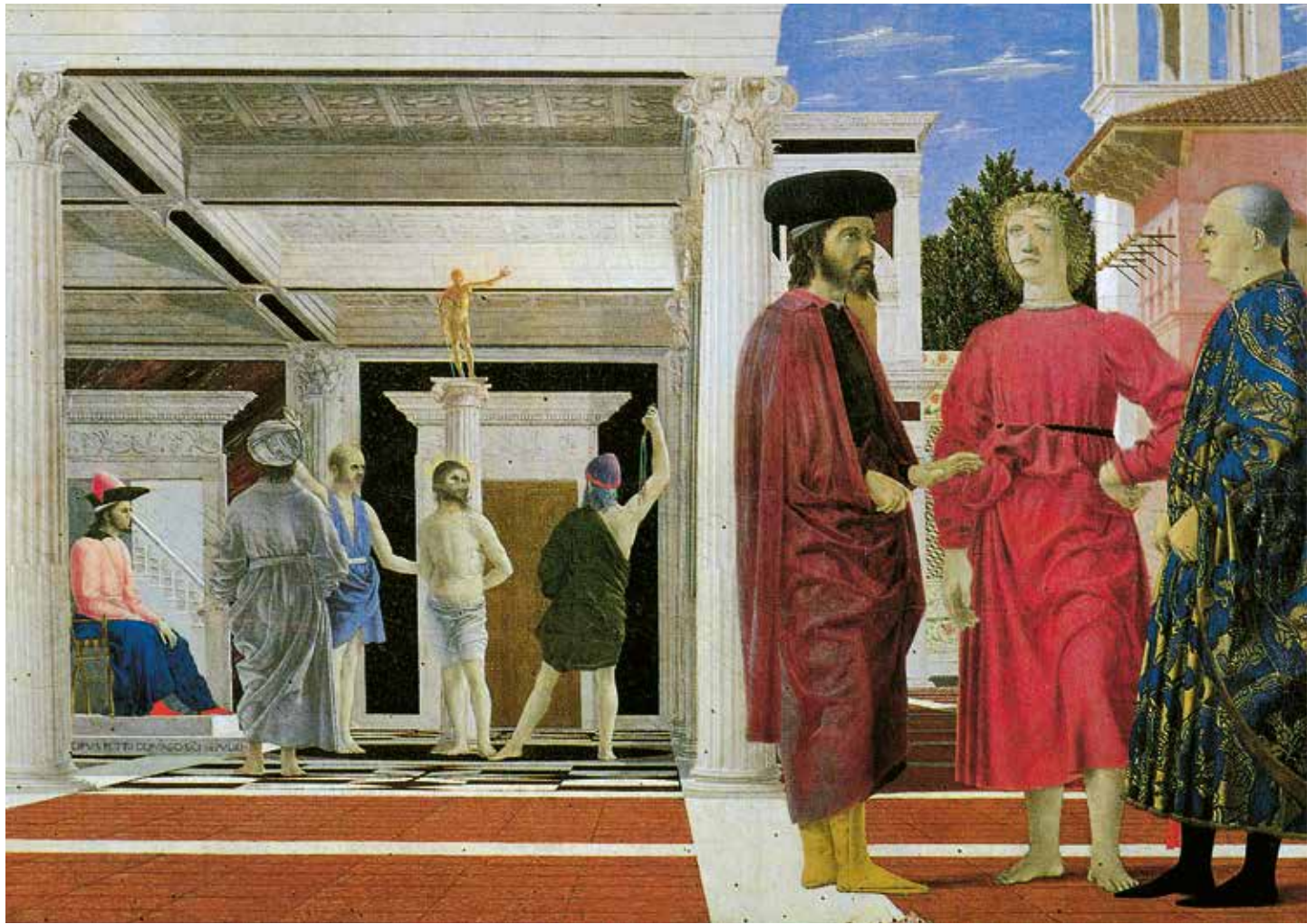
Piero della Francesca, *Flagellazione*, 1460-61. Tempera su tavola, 59 x 81,5 cm. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

346

Piero della Francesca, *Flagellazione*, particolare con il personaggio barbuto, identificato con il cardinale Bessarione.

347

Piero della Francesca, *Flagellazione*, particolare con il personaggio biondo, identificato con Tommaso Paleologo.



Il Cristo morto di Mantegna

Presentazione

Ritenuta una delle opere più suggestive dell'intero Rinascimento, il **Cristo morto** [fig. 349] venne dipinto da Mantegna intorno al 1480, probabilmente per la sua cappella funeraria; fu infatti trovato dai figli dell'artista nella sua bottega, dopo la morte del maestro, e venduto al cardinale Sigismondo Gonzaga per pagare alcuni debiti. Dopo essere passato (secondo una ricostruzione) per le collezioni del re d'Inghilterra Carlo I, poi del cardinale Mazzarino in Francia e infine per il mercato antiquario, il quadro fu donato nel 1824 alla Pinacoteca di Brera, dove si trova ancora oggi.

Descrizione

La tela rappresenta il **cadavere di Cristo**, coperto in parte dal sudario, steso su una lastra di pietra rossastra venata di bianco e con la testa appoggiata su un cuscino. Il punto di vista scelto dall'artista, leggermente rialzato rispetto al piano su cui giace il corpo esanime, ci mostra i piedi di Gesù in primissimo piano, caso unico nella storia della pittura quattrocentesca.

La scena si svolge in un ambiente chiuso e buio, probabilmente il sepolcro. A destra si nota un vaso, destinato a contenere l'unguento (usato, secondo i Vangeli, per ungere il corpo di Gesù prima della sepoltura). La lastra di pietra rossa andrebbe dunque identificata con la cosiddetta "pietra dell'unzione", una preziosa reliquia che, sino al XII secolo si trovava nella Basilica del Santo Sepolcro di Gerusalemme e che, trasportata a Costantinopoli, andò in seguito smarrita. Sempre a destra, si scorge appena un tratto di pavimento e una porta che introduce in un'altra stanza buia. Le ferite delle mani e dei piedi di Cristo,



con la pelle sollevata e la carne viva a vista, sono intenzionalmente esibite e rappresentate con il realismo degno del più abile artista fiammingo.

Accanto al morto, sulla sinistra, si scorgono i volti della **Madonna** [fig. 348] piangente che si asciuga gli occhi

con un fazzoletto e, in primo piano, san Giovanni; la figura sul fondo, semina-scosta, è certamente la Maddalena. Anche in questo caso Mantegna, per esaltare gli aspetti drammatici dell'episodio, insiste nella definizione quasi impietosa dei particolari, sofferman-

349

Andrea Mantegna, *Cristo morto*, 1480. Tempera su tela, 68 x 81 cm. Milano, Pinacoteca di Brera.

348

Andrea Mantegna, *Cristo morto*, particolare con Maria.



dosi sulle rughe della madre anziana, sugli occhi rossi e gonfi, sulle bocche contratte dal dolore o deformate dalle smorfie del pianto.

Analisi critica

Il dipinto è il logico traguardo di una serie di esperimenti condotti dall'artista sui corpi visti in scorcio, che vedono un importante precedente nei putti del finto oculo aperto sulla volta della *Camera degli Sposi* [fig. 323, p. 198]. Occorre osservare che, nonostante a prima vista lo **scorcio del corpo** appaia prodigioso, Mantegna non volle applicare correttamente le regole della prospettiva. Le figure

di profilo inginocchiate sono infatti rappresentate come se fossero viste dalla loro altezza, e presuppongono un orizzonte molto basso. Il corpo di Gesù, invece, presenta un punto di osservazione più alto, che si trova fuori dai margini del dipinto. Se Mantegna avesse mantenuto anche per il Cristo un punto di vista da ripresa fotografica, i suoi piedi sarebbero apparsi molto più grandi, la testa molto più piccola, il corpo ancora più corto, con le sue parti anatomiche quasi iriconoscibili. Un'applicazione rigorosa della prospettiva albertiana avrebbe dunque comportato una deformazione dell'immagine così accentua-

ta da compromettere la leggibilità dell'opera.

Il capolavoro di Mantegna non ebbe un successo immediato: troppo esplicito e radicale il suo **realismo**, troppo accentuato il *pàthos* che lo pervade. Soprattutto, l'audacissimo scorcio del Cristo impedisce di contemplarne il corpo con le sue esatte proporzioni e questo infastidì non poco i sostenitori del classicismo. Vasari definì questo suo scorciare i corpi dal basso una «invenzione difficile e capricciosa». Fu notevole, invece, l'influenza che il *Cristo morto* ebbe su alcuni artisti del Cinquecento e soprattutto sui grandi maestri del XVII secolo.

Botticelli

350

Botticelli, *Adorazione dei Magi*, 1475 ca.
Tempera su tavola, 1,11 x 1,34 m. Firenze, Uffizi.

Il pittore **Sandro Botticelli** (1445-1510) è sicuramente uno degli artisti rinascimentali più famosi. Tutti nel mondo conoscono i suoi capolavori, soprattutto la *Primavera* e la *Nascita di Venere*, di fronte ai quali, al Museo degli Uffizi di Firenze, folle di visitatori e di turisti restano incantati oramai da secoli. Il motivo di tanta fama è sicuramente da attribuire alla **delicata ma sublime bellezza** delle sue opere e in particolare alla grazia delle sue figure le quali, incuranti

del male, della sofferenza, del freddo o di altri accidenti che possono affliggere la nostra reale esistenza, vivono in un mondo di equilibrio e di perfezione che in qualche modo riesce a darci conforto. E d'altro canto fu esattamente questo l'obiettivo di Botticelli, il quale mai fu interessato alla rappresentazione della vita quotidiana, reputando, al contrario, che l'arte avesse il solo compito di creare una **bellezza consolatoria**.

Di bell'aspetto, ricordato dai suoi contemporanei



come un uomo profondamente malinconico, Sandro iniziò la sua carriera come orafo, formandosi poi come pittore presso due importanti artisti del Rinascimento fiorentino: Filippo Lippi e Andrea del Verrocchio, quest'ultimo maestro pure di Leonardo da Vinci di cui, probabilmente, Botticelli fu anche compagno di bottega.

Nel 1473, Sandro entrò **al servizio dei Medici** e iniziò a partecipare alla stimolante vita di corte fiorentina. Fu così che, presso le residenze medicee, poté fare amicizia con il filosofo neoplatonico Marsilio Ficino e il poeta Agnolo Poliziano, due tra i più importanti intellettuali del Quattrocento. Amicizie importanti che incisero profondamente nella formazione del giovane artista. Grazie a loro, Botticelli divenne uno dei pittori più colti del Rinascimento. Ficino, in particolare, gli insegnò che la realtà vede contrapporsi la perfezione divina da una parte e l'imperfezione della materia dall'altra. L'uomo, che è fatto di materia, aspira costantemente al divino, di cui percepisce l'esistenza grazie alla sua capacità di amare e anche alla sua ragione. Insomma, l'uomo è per sua natura combattuto tra la tentazione di lasciarsi andare ai suoi istinti primordiali e la volontà di nobilitare la sua vita. Botticelli accolse pienamente le idee dell'amico filosofo, ed ecco spiegato il motivo del suo particolarissimo stile: egli, nei suoi quadri, non mostrò mai la realtà per quello che è ma solo per ciò che dovrebbe essere.

Tra gli anni Settanta e Ottanta del XV secolo, Sandro dipinse alcune delicate e aristocratiche Madonne e anche alcune tavole, tra cui l'**Adorazione dei Magi** [fig. 350], del 1475 circa, oggi conservata agli Uffizi. L'opera è una evidente celebrazione della famiglia Medici, i cui componenti vengono presentati come se fossero i Re Magi con il loro seguito: riconosciamo Cosimo, inchinato a baciare i piedi del Bambino, il figlio Giovanni, in bianco, che si rivolge al fratello Piero il Gottoso, vestito di rosso; e ancora, a destra, il giovane Lorenzo il Magnifico, figlio di Piero, pensoso nella sua veste nera. A sinistra, in primo piano, si riconoscono Giuliano, fratello di Lorenzo, e il poeta Poliziano, che si appoggia confidente sulla spalla del ragazzo. Infine,

all'estrema destra, lo stesso pittore, coperto da un mantello giallo, ci osserva corruciato e severo.

Intorno al 1481, Botticelli dipinse la **Madonna del Magnificat** [fig. 351]. In questa tavola, oggi agli Uffizi, una bionda Madonna, seduta su un trono dorato, tiene il Bambino in braccio, intrattenendolo con una melagrana, frutto legato all'immagine della Vergine e soprattutto alla morte e resurrezione di Gesù. Un angelo regge un libro a Maria, un altro le porge il calamaio e altri due la incoronano regina del cielo, ponendole sul capo una corona di stelle. Sotto dettatura del piccolo Gesù, Maria scrive le parole del *Magnificat*, un canto in lode al Signore che secondo il Vangelo ella recitò.

Nell'ottobre del 1480, Botticelli, assieme ad altri pittori fiorentini, partì per Roma, chiamato dal papa, Sisto IV, ad affrescare le pareti della Cappella Sistina. Quando tornò a Firenze, dipinse i suoi due più grandi capolavori: la **Primavera** [👁 i capolavori, p. 218] e la **Nascita di Venere** [👁 i capolavori, p. 221], che lo consacrarono come uno dei più grandi artisti di tutti i tempi.

351

Botticelli, *Madonna del Magnificat*, 1481.
Tempera su tavola, diametro 1,18 m. Firenze, Uffizi.



La Primavera di Botticelli

352

Botticelli, *La Primavera*, 1482-85.
Tempera su tavola, 2,03 x 3,14 m.
Firenze, Uffizi.

Presentazione

Il primo grande capolavoro di Botticelli, **La Primavera** [fig. 355], si distingue per fama e bellezza nella produzione dell'artista legata al cosiddetto "periodo profano" e dedicata a soggetti mitologici. Diventato l'emblema della pittura fiorentina di età laurenziana, questo dipinto è considerato una delle più importanti **allegorie pagane** della storia dell'arte postclassica.

La Primavera è un quadro complesso, denso di riferimenti letterari e filosofici, chiaramente destinato a un pubblico elitario e coltissimo. Nel corso del XX secolo, approfondite indagini iconografiche hanno cercato di svelarne il significato, formulando molte ipotesi interpretative; tuttavia, ancora oggi, nessuna proposta è considerata risolutiva.

L'opera è datata, secondo gli studi più aggiornati, tra il 1482 e il 1485 e fu eseguita per Lorenzo di Pierfrancesco dei

Medici, cugino in secondo grado del Magnifico. Rimasta a lungo nelle collezioni medicee, fu poi trasferita presso la Galleria dell'Accademia di Firenze e, nel 1919, agli Uffizi.

Descrizione

La Primavera presenta **nove personaggi**, evidentemente ispirati alla mitologia classica: due figure maschili ai lati, sei figure femminili al centro, di cui una posta in particolare risalto, e un putto alato. Secondo l'interpretazione più accreditata, la figura al centro è **Venere** [fig. 352], dea dell'amore, sovrastata dal figlio Cupido, il quale scaglia i suoi dardi infuocati che fanno innamorare gli uomini. A destra, Zefiro, personificazione del vento primaverile, agguanta senza troppi preamboli la ninfa Cloris, che inizia a "vomitare" fiori; a causa della loro unione, la ninfa si trasforma in **Flora** [fig. 353], cioè nella Primavera, qui mostrata beata

mentre sparge le rose raccolte sul grembo. A sinistra, le tre figure femminili che danzano tenendosi per mano potrebbero essere le Grazie, dee della bellezza e della grazia nonché compagne di Venere, di Apollo e delle muse, oppure le Ore, divinità al seguito di Venere; coperte di veli trasparenti, esse indossano gioielli raffinatissimi, che richiamano la formazione da orafio di Botticelli. All'estrema sinistra della composizione, **Mercurio** [fig. 354] difende la magica perfezione di quel giardino, allontanando le nubi con il caduceo, il suo bastone alato.

Lo spazio alle spalle dei personaggi è dominato da un fitto boschetto di aranci, fioriti e carichi di frutti. Dietro la figura di Venere si riconosce una pianta di mirto. Gli alberi sono collocati in fila e quasi tutti sullo stesso piano.

352-354

Botticelli, *La Primavera*, particolari con Venere, Flora e Mercurio.





In basso, si distende un ampio prato dove gli studiosi hanno contato 190 diverse piante fiorite, identificandone 138. Si tratta, in generale, di fiori tipici della campagna fiorentina che sbocciano fra marzo e maggio.

Analisi critica

Botticelli non era interessato a proporre una scena dal sapore realistico. È questo il frutto più evidente della sua cultura neoplatonica. Così, se i particolari sono resi attentamente, sull'esempio della pittura fiamminga, l'insieme appare **idealizzato**. Tutti i personaggi presentano forme allungate e flessuose, si atteggiavano con pose eleganti e aristocratiche e camminano o danzano sul prato leggeri e incorporei, apparentemente senza calpestare l'erba e i fiori.

Lo **spazio** è privo di profondità. Il prato non è segnato da ombre riportate: la **luce** infatti è astratta, non ha una precisa fonte di provenienza e vuole solo far risaltare figure e dettagli. L'evidenza del disegno, la **prevalenza della linea**, la mancata accentuazione dei volumi, la riduzione dei chiaroscuri, l'assenza di prospettiva servono a chiarire che la pittura non deve riprodurre la natura in modo illusionistico ma deve saper creare **una realtà perfetta**.

Sul significato di questa celebre opera, la critica è ancora oggi molto divisa. Secondo alcuni storici, il soggetto è fortemente debitore dell'ambiente letterario fiorentino, dominato dalla figura del poeta Poliziano, e si configura come un'allegoria della giovinezza, l'età dell'amore e della riproduzione,

la stagione della vita più felice ma che passa più in fretta. Le tre Grazie (o le Ore) che danzano sarebbero dunque un'allegoria del tempo che scorre. Secondo altri studiosi, invece, il quadro ha un significato ben più meditativo e di tutt'altro tenore, legato al contesto filosofico neoplatonico di Marsilio Ficino. Il dipinto rappresenterebbe l'avvento del regno di Venere, inteso come momento di fioritura intellettuale e spirituale. Venere rappresenterebbe l'*Humanitas*, cioè l'incarnazione mitologica del concetto di equilibrio e di armonia, nonché l'allegoria delle virtuose attività intellettuali che elevano l'uomo dai sensi (rappresentati da Zefiro-Cloris-Flora), attraverso la ragione (le Grazie/Ore), sino alla contemplazione (Mercurio).

La *Nascita di Venere* di Botticelli

Presentazione

La ***Nascita di Venere*** [fig. 357] fu dipinta negli stessi anni della *Primavera*, dunque tra il 1482 e il 1485, e probabilmente per lo stesso committente, Lorenzo di Pierfrancesco dei Medici. È stato ipotizzato che le due tele, che hanno grosso modo le medesime dimensioni, costituissero una sorta di ideale dittico e che fossero anche appese una accanto all'altra.

L'opera, a differenza di quanto recita il titolo, non rappresenta Venere che sorge dal mare ma il suo approdo sull'Isola di Cipro o forse di Citera.

Descrizione

Venere [fig. 356], in piedi sopra una valva di conchiglia (simbolo di fecondità), è mostrata nuda, in parte coperta dai fluenti capelli biondi, nell'atteggiamento della *Venus pudica* – una mano al seno e l'altra al pube – tipico delle sculture ellenistiche e ben noto agli artisti già dal Medioevo. A sinistra, due geni alati abbracciati, identificabili con Zefiro, il vento primaverile, e la sua sposa Cloris, la sospingono nel suo viaggio verso terra con il loro soffio fecondatore. Alcuni studiosi hanno tuttavia riconosciuto nella figura femminile alata la dolce brezza Aura. A destra, sulla riva, una fanciulla scalza sta per coprire la dea con un manto di seta rosa ricamato con fiori primaverili, soprattutto margherite. Quest'ultimo personaggio è stato identificato da alcuni studiosi con l'Ora della Primavera, altri vi hanno riconosciuto Flora, altri ancora una delle Grazie. Alle spalle di questa figura femminile, il paesaggio è delineato dalle insenature e dai promontori della costa e impreziosito da un boschetto di melaranci in fiore lumeggianti d'oro. I melaranci, detti anche *mala medica* per le loro pro-

prietà terapeutiche, sono allusivi alla stirpe medicea. Dal cielo cadono rose, fiori che secondo il mito comparvero proprio in occasione della nascita di Venere.

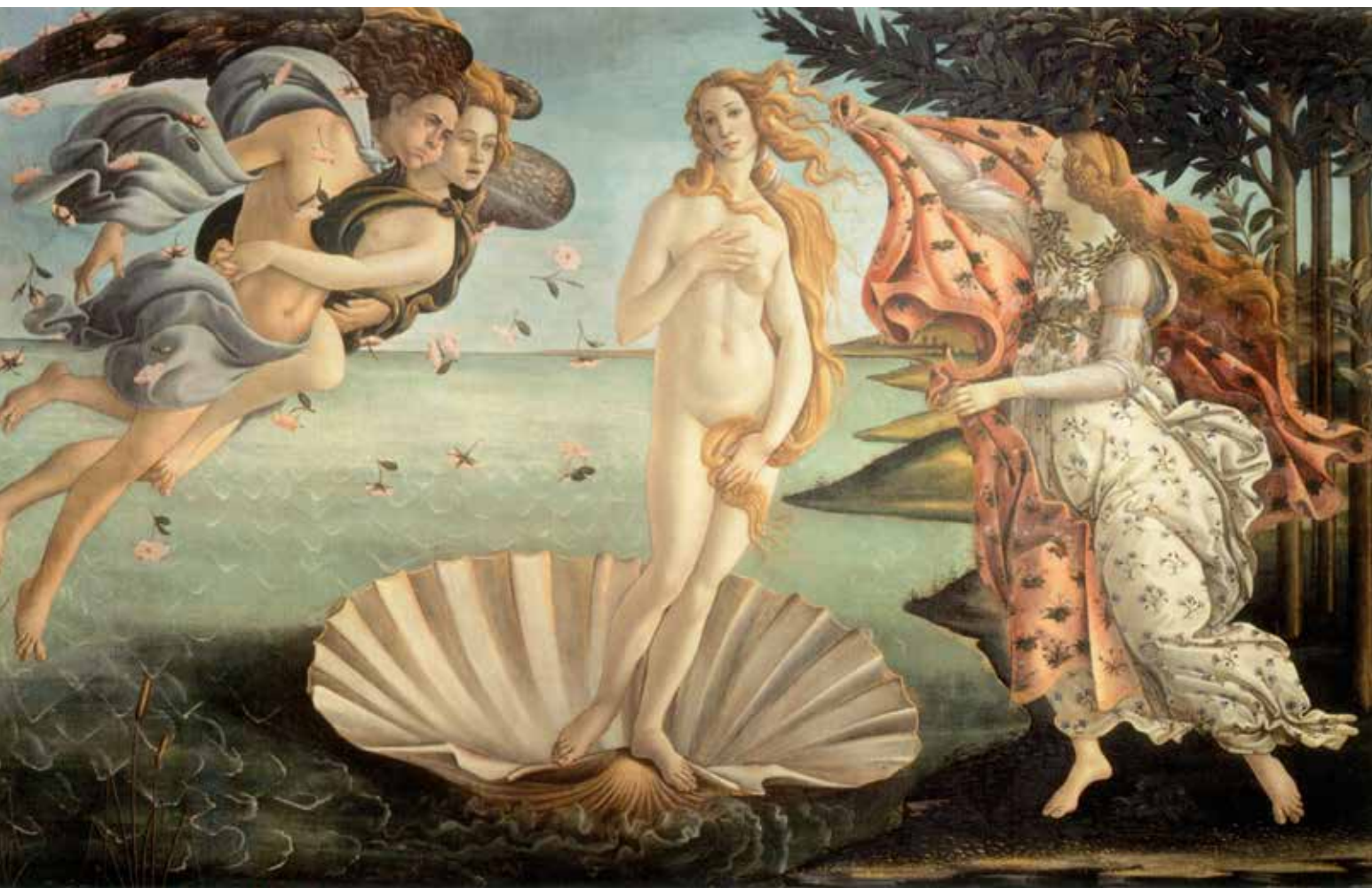
357

Botticelli, *Nascita di Venere*, 1482-85.
Tempera su tela, 1,72 x 2,78 m. Firenze, Uffizi.

356

Botticelli, *Nascita di Venere*,
particolare con Venere.





Analisi critica

Nella *Nascita di Venere*, più ancora che nella *Primavera*, Botticelli esaltò il **valore puro della linea**, a tutto discapito del senso del volume; i marcati contorni delle figure hanno un andamento ritmico, musicale, ininterrotto, un moto senza fine che impedisce allo spettatore di soffermarsi, di comprendere la scena nella sua interezza. Allo stesso modo, la luce non ha sorgenti, non modella le figure, non esalta i colori ma è solo un' indefinita emanazione spirituale. A ben vedere, nell'opera manca una reale struttura prospettica: Botticelli sembra rinunciare alla costruzione di uno spazio capace di contenere, ordinare e coordinare oggetti e personaggi; né utilizza lo scorcio, le cui deformazioni ottiche avrebbero allontanato l'immagine dall'ideale di perfezione.

Botticelli condivideva con i classici l'idea che l'arte avesse **il bello come unico fine**; tuttavia, reputava che il bello fosse un valore in sé e venisse prodotto dall'arte sola, senza essere desunto dalla natura. In pieno accordo con i filosofi neoplatonici, egli propose una pittura contemplativa. L'arte botticelliana è distaccata dall'esperienza sensoriale, non nasce dall'osservazione diretta del vero e non mira a costruire una realtà perfetta modellata sull'esempio del reale; non è pittura di cose ma pittura di idee. D'altro canto, la figura di Venere è assolutamente idealizzata: tutte le proporzioni del suo corpo, a partire dalla posizione dell'ombelico, sono tali da rispettare la sezione aurea.

Secondo l'interpretazione più accreditata, al dipinto si deve attribuire un significato di stampo filosofico. La *Na-*

scita di Venere sarebbe, come *La Primavera*, una rappresentazione della *Humanitas*, secondo i principi della filosofia neoplatonica, e proporrebbe un parallelismo tra cultura classica e cultura cristiana. Lo schema compositivo dell'opera richiama infatti quello tradizionale del Battesimo di Cristo, cui rimanda la posizione di Flora, simile a quella del Battista che versa l'acqua sul capo di Gesù. Questa ricercata corrispondenza tra il mito pagano della nascita di Venere dall'acqua del mare e l'idea cristiana della rinascita dell'anima attraverso l'acqua del battesimo è un segno che il capolavoro botticelliano e, in particolare, il nudo di Venere hanno un carattere spirituale e non sensuale e intendono celebrare la "vera bellezza", quella cioè prodotta dall'unione della materia (natura) con lo spirito (idea).

Il centro storico di Firenze. Toscana



360
Ponte Vecchio, Firenze.

■ Il centro storico di Firenze, che comprende l'area cittadina all'interno dell'antico perimetro murario del XIV secolo (abbattuto nell'Ottocento), è ricchissimo di monumenti, sculture e altre opere d'arte di valore incalcolabile. Basti ricordare il Duomo, con il Battistero e il Campanile di Giotto, la Basilica di Santa Maria Novella, Palazzo Medici, la Basilica di San Lorenzo, il Convento di San Marco con gli affreschi di Beato Angelico, Piazza della Santissima Annunziata con l'Ospedale degli Innocenti; e ancora, andando verso il fiume Arno, Palazzo del Bargello, la Basilica di Santa Croce, Piazza della Signoria con Palazzo Vecchio, la Galleria degli Uffizi, Ponte Vecchio; infine, nella zona di Oltrarno, Palazzo Pitti, la Chiesa di Santo Spirito e la Chiesa di Santa Maria del Carmine con gli affreschi di Masaccio. Grazie a tanta ricchezza, tutta l'area è stata riconosciuta dall'Unesco patrimonio dell'umanità nel 1982. Il centro storico può essere apprezzato nella sua interezza dalle colline intorno alla città, in particolar modo dal

Piazzale Michelangelo. Ammirando da lì il panorama urbano fiorentino si riconoscono a colpo d'occhio: a destra la mole del Duomo con la cupola di Brunelleschi e il Campanile di Giotto; davanti al Duomo, la piccola torre merlata del Palazzo del Bargello e, a sinistra, la robusta e svettante torre di Palazzo Vecchio. È però sicuramente la cupola brunelleschiana a dominare sul paesaggio di Firenze. Anche da molto lontano si riconosce il suo profilo rosso e la magnifica conclusione della sua Lanterna, concepita come un vero e proprio tempio a pianta centrale che raccorda le otto creste di marmo bianco. Si pensi che la sola sfera bronzea di coronamento ha oltre 2 metri di diametro.



358
Firenze, una veduta del centro storico da
Piazzale Michelangelo.

359
Filippo Brunelleschi, Lanterna della cupola,
1436-60. Firenze, Santa Maria del Fiore.



■ Il Ponte Vecchio è diventato uno dei simboli della città di Firenze, nonché una delle sue principali attrazioni turistiche. Costruito nelle forme attuali (con tre ampi valichi ad arco ribassato) nel 1345, è chiamato Ponte Vecchio per distinguerlo dagli altri ponti, costruiti o ricostruiti in età successiva. La caratteristica che lo rende unico al mondo è la presenza di

botteghe lungo la strada, ma anche "appese" all'esterno e quindi aggettanti sull'acqua. Queste botteghe, che oggi ospitano prestigiose gioiellerie, risalgono al 1442, quando l'autorità cittadina ordinò ai macellai di trasferirsi lì per consentire loro di buttare direttamente in acqua gli scarti della carne senza sporcare le strade. Nel 1565, sopra le botteghe del lato est, fu fatto passare il cosiddetto

Corridoio vasariano, il collegamento fra Palazzo Vecchio e Palazzo Pitti realizzato da Vasari per Cosimo I dei Medici. Durante la seconda guerra mondiale, Ponte Vecchio fu l'unico ponte fiorentino che i tedeschi non fecero saltare: fu risparmiato all'ultimo momento grazie all'intervento del gerarca Gerhald Wolf, appassionato estimatore delle bellezze architettoniche di Firenze.

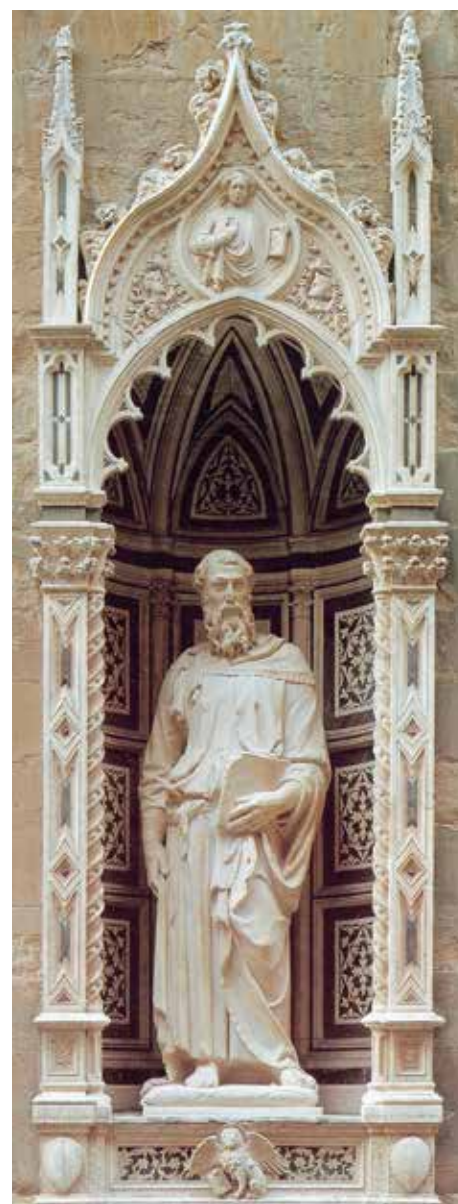


■ Il Campanile di Giotto, ultimato alla metà del XIV secolo, presenta sedici grandi nicchie ogivali, progettate da Andrea Pisano, che ospitano altrettante statue i cui originali sono oggi conservati nel Museo dell'Opera del Duomo. Il solo Donatello ne realizzò ben cinque, tra il 1416 e il 1435. Di queste, tre furono collocate sul lato est del Campanile, quello che guarda verso la cupola: il cosiddetto *Profeta imberbe* (nella foto, la prima da sinistra), l'*Abramo e Isacco* e il *Profeta barbuto* (la terza e la quarta), "accompagnate" dal *Profeta barbuto* (la seconda) di Nanni di Bartolo. Le statue donatelliane, ognuna con il suo particolare atteggiamento, sono invase da uno straordinario «movimento d'animo», sembrano vive, tanto che la tradizione vuole che lo scultore abbia dato loro il volto di alcuni suoi concittadini.

361
Giotto, Campanile della Cattedrale di Santa Maria del Fiore. Particolare delle nicchie del lato est. Firenze.

362
Donatello, *San Marco*, 1411-13. Marmo, altezza 2,36 m. Firenze, Chiesa di Orsanmichele.

■ La Chiesa di San Michele in Orto, detta comunemente Orsanmichele, fu costruita fra il 1337 e il 1350 con quattordici grandi nicchie esterne destinate a contenere le statue dei santi protettori delle Arti cittadine. Nel 1404, il comune fiorentino autorizzò le Arti a commissionare le statue ad artisti di loro fiducia. Fu così che ad Orsanmichele lavorarono Brunelleschi (*San Pietro*), Ghiberti (*San Matteo*, *Santo Stefano*, *San Giovanni Battista*), Nanni di Banco (*Sant'Eligio*, *San Filippo*, *Quattro Santi Coronati*) e Donatello (*San Marco*, *San Giorgio*). La statua di *San Marco*, realizzata da Donatello intorno al 1411, si configurò all'epoca come rivoluzionaria, essendo probabilmente la prima "statua" (intesa come figura plasticamente autonoma) dai tempi dell'antichità. La figura del santo appoggia il peso sulla gamba destra mentre l'altra è piegata, in stato di riposo; il panneggio della veste è assolutamente realistico; il volto, che richiama i busti degli antichi filosofi, è reso vivissimo da uno sguardo penetrante.



Ferrara: città del Rinascimento. Emilia-Romagna



■ La città di Ferrara, situata nella bassa pianura emiliana, conobbe uno straordinario periodo di sviluppo nel Basso Medioevo e soprattutto durante il Rinascimento, quando la famiglia degli Este, che la governava, riuscì a trasformarla in uno dei più autorevoli centri culturali d'Italia. Nel corso dei tre secoli nei quali rimasero al potere, gli Estensi ospitarono alla propria corte importanti letterati e studiosi, oltre che artisti del calibro di Piero della Francesca, Leon Battista Alberti, Andrea Mantegna, Giovanni Bellini e Tiziano. Il centro storico

di Ferrara rappresenta ancora oggi uno degli esempi più affascinanti e autorevoli di città rinascimentale, è infatti presente nell'elenco dei siti patrimonio dell'umanità dell'Unesco fin dal 1995. Simbolo di Ferrara è sicuramente il Castello Estense, un sontuoso castello urbano edificato verso la fine del XIV secolo e trasformato, a partire dal 1476, in una reggia signorile per volontà di Ercole I d'Este. L'edificio, in mattoni e a pianta quadrata, presenta quattro possenti torri difensive ed è circondato da un fossato colmo d'acqua.

363

Castello Estense, Ferrara.

364

Biagio Rossetti, Palazzo dei Diamanti, 1492-94. Ferrara.

365

Palazzo Schifanoia. Particolare della facciata con il portale marmoreo. Ferrara.

366

Il Salone dei Mesi, 1467-70. Particolare degli affreschi con i mesi di *Maggio, Aprile e Marzo* (da sinistra verso destra). Palazzo Schifanoia, Ferrara.



■ Nel 1484 un piano di ristrutturazione urbanistica voluto dal duca Ercole I d'Este fece di Ferrara la prima città moderna d'Europa. L'espansione costituì un'impresa urbanistica senza precedenti. Già nel 1451, Borso I d'Este aveva avviato lavori di rinnovamento urbano limitati però all'interno del perimetro medievale. L'addizione voluta da Ercole I nel 1492, e per questo chiamata "erculeo", puntò invece al raddoppio della città in direzione nord-est, oltre il perimetro delle antiche mura, e fu coordinata da un vero e proprio piano urbanistico di tipo moderno. L'architetto e urbanista Biagio Rossetti (1447-1516) disegnò una nuova cerchia di mura e all'interno di questa organizzò il sistema viario. Rossetti intervenne anche a livello prettamente architettonico elaborando una tipologia di palazzo piuttosto semplice, in quanto priva di facciata monumentale, dove l'elemento qualificante sta nel portale centrale oppure negli angoli, decorati, come nel caso del Palazzo dei Diamanti, con un balconcino.



■ Palazzo Schifanoia ospita al suo interno il cosiddetto Salone dei Mesi, interamente affrescato, per volere di Borso d'Este, dai migliori artisti attivi a Ferrara nel XV secolo. Le scene sono distribuite lungo tre fasce sovrapposte. In quella centrale si trovano le personificazioni dei mesi dell'anno, con i segni zodiacali. La fascia superiore è dedicata ai *Trionfi degli dei*. La fascia inferiore, infine, presenta *Episodi della vita di Borso d'Este*, in cui il duca è raffigurato con i membri della corte, tra architetture eleganti o rovine romane,

impegnato in atti di governo o rilassato in una serie di attività ludiche. In origine, la decorazione era composta da dodici settori, uno per mese; oggi ne restano solo sette, che vanno da *Marzo* a *Settembre*. La questione relativa agli autori degli affreschi è ancora aperta: i documenti danno per certo il contributo di Francesco del Cossa (1436-1478), mentre la partecipazione del più giovane Ercole de' Roberti (1451 ca.-1496) è ritenuta altamente probabile. L'intervento diretto di Cosmè Tura (1433 ca.-1495) – caposcuola della cosiddetta

■ Il territorio ferrarese conserva oltre 30 ville, residenze e casini di caccia, realizzati per volere della famiglia degli Este fra il XIV e il XV secolo e noti con il nome di Delizie estensi. Testimonianza dell'influenza che la cultura del Rinascimento ebbe anche sul paesaggio naturale, le Delizie estensi sono state inserite dall'Unesco nella lista dei patrimoni dell'umanità nel 1999. Molte delle Delizie sono oggi scomparse ma tante sono ancora visitabili; tra queste, Palazzo Schifanoia, l'unica situata in città. Il nome dell'edificio fa riferimento alla sua originaria funzione: "schivare la noia"; fu infatti concepito come luogo di ristoro, in cui organizzare banchetti e dedicarsi all'ozio. Costruito nel 1385, l'edificio fu ristrutturato da Biagio Rossetti nel 1493 e presenta una lunga facciata sulla strada, con un grande portale marmoreo scolpito e gli stemmi degli Estensi.

"officina ferrarese" – invece, non è stato accertato ma è difficile escluderlo, tanto che la maggioranza degli storici gli affida quanto meno un ruolo di coordinamento complessivo. Gli affreschi attribuiti a Francesco del Cossa, come il mese di *Aprile* con in alto il *Trionfo di Venere*, sono mirabili: il loro tono un po' fiabesco di matrice ancora tardogotica si concilia con i colori luminosi delle scene, il controllato impianto prospettico e le solide forme delle figure, secondo l'insegnamento di Piero della Francesca.

Laboratorio delle competenze

PER COMINCIARE

1 Indica nella tabella il periodo e i luoghi del primo Rinascimento, i protagonisti e i mecenati.

Periodo	
Luoghi	
Protagonisti	
Mecenati	

PAROLE CHIAVE

2 Illustra con parole tue i seguenti termini che individuano concetti chiave relativi al capitolo.

Rinascimento

.....

Prospettiva / proporzione

.....

mecenatismo

.....

.....

LESSICO

3 Dai la definizione dei seguenti termini specifici, incontrati nel capitolo, utilizzando anche il glossario.

Palazzo signorile/rinascimentale

Pittura a olio

REALIZZA UNA SCHEDA DELL'OPERA

4 Realizza una scheda di analisi della Sagrestia Vecchia. Compila i seguenti campi ricavando le informazioni dalla didascalia della foto, dal testo e/o da una ricerca sul web. Lascia il campo vuoto lì dove non esiste una risposta.

Denominazione

Tipologia / funzione (tipologia di edificio: es. tempio, teatro, ecc. / religiosa, civile, ecc.)

Architetto

Committente

Materiale e tecnica

Datazione

Dimensioni / pianta

Luogo

Descrizione

Notizie storiche (le vicende storiche del monumento)

REALIZZA UNA SCHEDA BIOGRAFICA DEGLI ARTISTI

- 5** Realizza una scheda biografica per ognuno degli artisti studiati. Compila i seguenti campi ricavando le informazioni dalla didascalia della foto, dal testo e/o da una ricerca sul web. Lascia il campo vuoto lì dove non esiste una risposta.

Nome d'arte
Ambito artistico (pittore, scultore, ecc.)
Nome anagrafico
Date nascita/morte luogo di nascita
Formazione artistica (la bottega dove si è formato)
Città o le città dove ha lavorato
Opere e caratteristiche stilistiche

CONFRONTO

- 6** Compila la tabella mettendo a confronto le due opere studiate.

	TRINITÀ	PALA BRERA
Autore		
Data		
Collocazione		
Caratteristiche iconografiche		
Caratteristiche stilistiche		

SCRIVI

- 7** Elabora un testo, massimo due pagine, arricchito da foto, che descriva il ciclo di affreschi della Cappella Brancacci.

WEBQUEST: PRESENTAZIONE

- 8** Un sito web richiede una presentazione per illustrare il Rinascimento in Italia.

Descrizione

Organizza una visita virtuale alle opere pittoriche e scultoree studiate in questo capitolo, selezionandone alcune e individuando il museo o edificio che le ospita.

Suggerimenti per lo studente

- individuare i musei e realizzare una breve descrizione;
- approfondire lo studio delle opere selezionate;
- lavorare su ciascuna creando una scheda che contenga: foto,

datazione, materiale, descrizione;

- predisporre un Power Point che presenti ciascun museo e le relative opere.

Sitografia

<http://www.bargellomusei.beniculturali.it/index.php?it/172/i-musei-del-bargello>

<https://operaduomo.firenze.it>

<http://www.uffizi.it>

<http://pinacotecabrera.org>