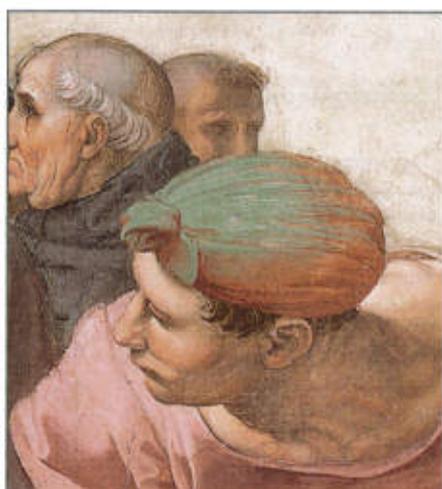
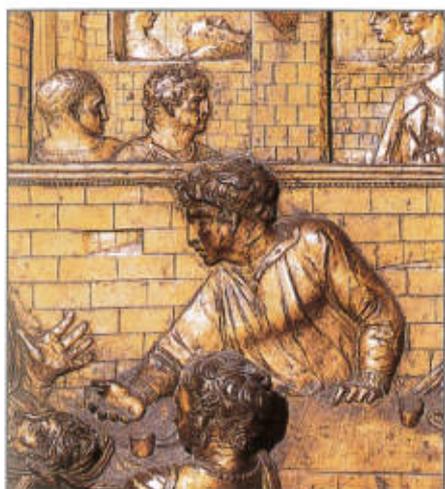


Marco Bona Castellotti

Percorso di storia dell'arte

Dal Rinascimento al Rococò



2



Einaudi scuola

L'universo prospettico di Piero della Francesca

(Borgo San Sepolcro, 1416 ca - 1492)

Nel 1439 si era tenuto a Firenze il Concilio ecumenico per avvicinare la Chiesa d'Oriente e quella d'Occidente e vi era

La formazione a Firenze

giunto anche l'imperatore d'Oriente Giovanni VIII Paleologo, con un gran seguito di dignitari e di prelati orientali. Le loro raffinate figure si fissarono nella memoria di un pittore, che allora doveva essere poco più che ventenne, Piero della Francesca, per riemergere nel suo immaginario poetico di lì a qualche anno.

Piero del Borgo, nome col quale solitamente si firma, era nato a **Borgo San Sepolcro**, nei pressi di Arezzo, forse nel 1416. In gioventù si era dedicato alla speculazione matematica.

Dopo l'apprendistato presso un pittore locale di bandiere e stendardi, nel 1437 entrò nella bottega di **Domenico Veneziano**, attivo per un certo periodo a Perugia, e al suo fianco, nel 1439, eseguì a **Firenze** gli affreschi della cappella maggiore di Sant'Egidio (perduti), che raffiguravano *Storie della Vergine*. Questa giovanile esperienza fiorentina appartiene al bagaglio della formazione di Piero della Francesca, che in seguito lavorerà essenzialmente in zone decentrate come **Rimini**, **Arezzo**, **Urbino**. A Firenze probabilmente Piero conobbe **Pisanello**; di lui colse la capacità di studiare i costumi e le armature e la scienza di disegnare direttamente dall'antico i particolari di sarcofagi, le gemme, le statue. Aveva conosciuto **Alberti**, o quantomeno il suo *De pictura*; Piero, nella compostezza e nel decoro formale, seguirà i principi albertiani.

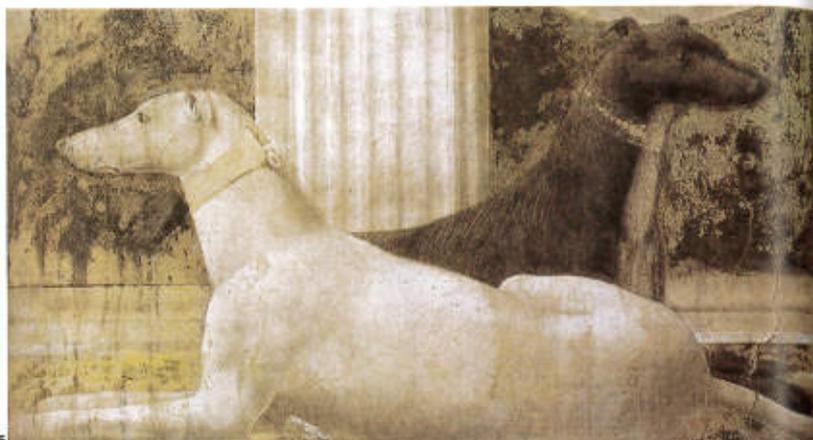
Di **Beato Angelico** trattenne i colori puri, la nitidezza dei volumi, le chiare atmosfere, e di **Paolo Uccello** l'intellettualistica stilizzazione delle forme. Nel contempo non abbandonò lo studio delle scienze matematiche e della geometria, applicata alla raffigurazione del vero attraverso la prospettiva, secondo una concezione diversa da quella di Alberti (p. 85).

Della straordinaria attività pittorica di Piero della Francesca non è rimasta che una minima parte. Tra le opere superstiti solo gli affreschi hanno mantenuto la collocazione originaria, mentre i politici sono stati smembrati.

Nell'affresco riminese con Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti al suo Santo omonimo del 1451 (127) si riconosce uno spazio nuovo, pienamente rinascimentale per proporzioni, forme e silenziosa e calibrata distribuzione degli elementi figurativi.

Rimini e il Malatesta

Forse vi si può intravedere un ricordo di **Masaccio**, in particolare della *Trinità* di Santa Maria Novella (p. 25). Ciò che risalta sono l'atteggiamento meditativo dei due Sigismondi e i due alani (125), uno dei quali è distratto, l'altro solle-



125

va le orecchie, come fosse in attesa di qualcosa, ed è l'unico moto, anche se istantaneo, in una scena dove tutto è immobile. Il senso di astrazione si accorda con il carattere appartato del luogo, ossia la "cella delle reliquie".

L'incidenza della luce che colpisce lateralmente ogni cosa già rivela l'attenzione di Piero per i fiamminghi; il pittore approfondisce un interesse nato nella bottega di **Domenico Veneziano**, ma consolidato alla fine degli anni Quaranta, durante un soggiorno a **Ferrara** presso il duca Borso d'Este; le collezioni ducali infatti contenevano gemme e monete, opere d'Oltralpe e una *Deposizione* di **Van der Weyden**.

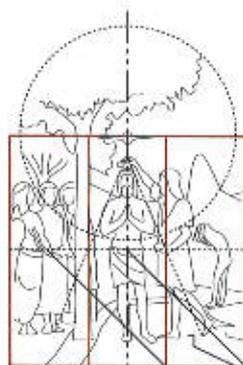
Ravenna dista da Rimini poche decine di chilometri e Piero compie un viaggio di studio nella città dei mosaici. Il primo effetto di tale escursione si ravvisa nel *Battesimo di Cristo* (128), eseguito tra il 1451 e il 1452.



126



127



125 Piero della Francesca, *Pandolfo Sigismondo Malatesta in ginocchio davanti al suo Santo protettore*, 1451, affresco, cm 257 x 345. Rimini, Tempio Malatestiano. Particolare dei due alani.

126 Piero della Francesca, *Pandolfo Sigismondo Malatesta in ginocchio davanti al suo Santo protettore*. Particolare dell'oculo intorno al quale si legge «CASTELLUM SISMUNDUM ARIMINENSE MCCCXLVI». Il 1446 fu infatti l'anno della costruzione della rocca malatestiana di Rimini che si vede raffigurata in lontananza.

127 Piero della Francesca, *Pandolfo Sigismondo Malatesta in ginocchio davanti al suo Santo protettore*. Particolare.

128 Piero della Francesca, *Battesimo di Cristo*, 1451/52, tempera su tavola e schema prospettico, cm 167 x 116. Londra, National Gallery. Pur in assenza di raggugli certi, la tavola potrebbe essere stata eseguita per il priorato di San Giovanni Battista a San Sepolcro; così si spiegherebbe anche la presenza nel paesaggio dipinto della città natia. La tavola, passata in seguito nella cattedrale di San Sepolcro, fu acquistata nel 1857 dal mercante inglese J.C. Robinson per una cifra equivalente oggi a circa 12 Euro; dopo pochi anni giunse alla National Gallery.

La posa frontale e centrale di Cristo, nella sua fissità arcaica, richiama il mosaico del battistero Neoniano di Ravenna. San Giovanni compie il battesimo mantenendosi a rispettosa distanza da Cristo. Tre angeli cantano. Le loro forme sono definite dalla cristallina purezza dei volumi geometrici e i moduli dei volti sono ripetuti con fissità quasi seriale. Ogni figura è immersa in un'aria tersa e lumino-

«Sintesi prospettica di forma-colore»

sa, che avvolge i luoghi di ampio respiro; all'orizzonte si delinea Borgo San Sepolcro. Tra il gesto liturgico e la natura che rinasce a nuova vita si stringe un dialogo. I gesti di tutti «sono di una grave e dolce confidenza, quasi patti di amicizia e di sposato riposo» (Longhi). Per la trasparenza e l'aria che circola tra uomini e ambiente naturale il *Battesimo* è molto vicino ad alcune scene della *Leggenda della Vera Croce*, nella chiesa di San Francesco ad Arezzo, l'unico grande ciclo di affreschi pervenutoci completo (p. 74).

LETTURA DI UN'OPERA

Piero della Francesca, *La leggenda della Vera Croce*, 1452-1459 o 1466, ciclo di affreschi. Arezzo, San Francesco

Ciò che si vede e si conosce

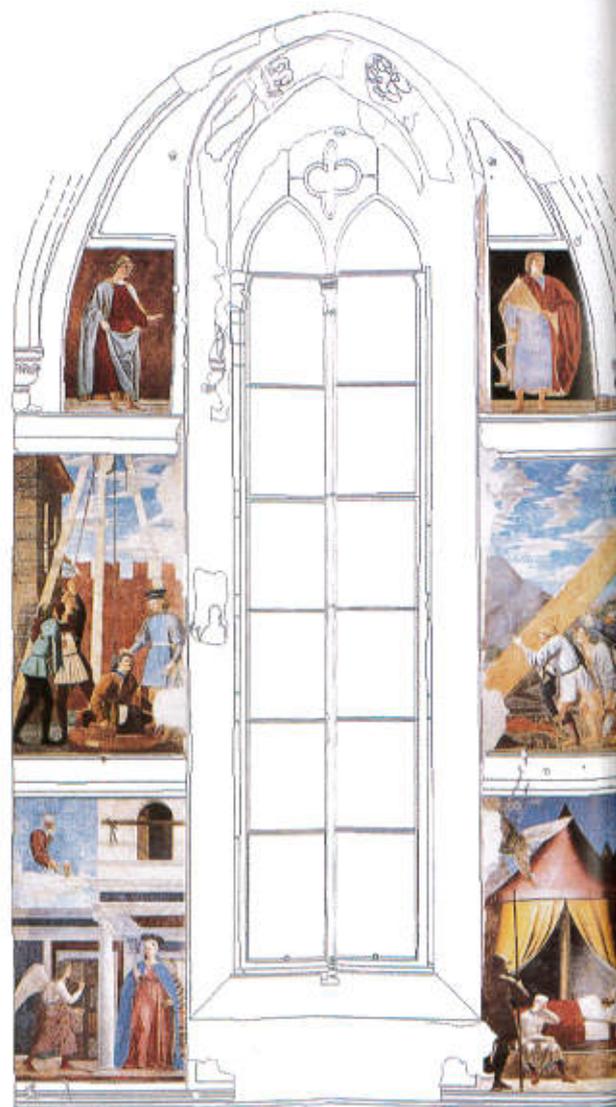
Nel 2000 si è concluso il restauro della *Leggenda*, dopo quindici anni di indagini e di lavoro. L'intervento ha portato al risanamento strutturale dell'intonaco e ha permesso di recuperare gran parte del colore originale, la luminosità e i valori spaziali.

L'opera venne commissionata nel 1447 a Bicci di Lorenzo da commercianti aretini, per la loro cappella di famiglia nella chiesa gotica di San Francesco ad Arezzo. Piero salì sui ponteggi probabilmente nel 1452, alla morte del vecchio pittore ancora legato a un fare tardogotico.

Un documento attesta che i lavori erano conclusi nel 1466, ma forse erano già terminati nel 1459 quando Piero partì per Roma. Gli affreschi raffigurano la *Leggenda della Vera Croce*, tratta dai *Vangeli Apocrifi* e dalla *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine, un tema particolarmente caro ai francescani.

Adamo morente invia il figlio Seth all'Arcangelo Gabriele, per ottenere un olio miracoloso. L'Arcangelo glielo nega e gli dà invece un ramo dell'albero del Bene e del Male che, una volta cresciuto e fruttificato, avrebbe guarito il padre. Al ritorno Seth pianta sul padre ormai morto il ramoscello, che diventerà un albero rigoglioso ai tempi di Salomone. Questi, colpito dalla sua possanza, lo fa abbattere e lo usa come ponte sul fiume Siloe.

La regina di Saba, recandosi a far visita a Salomone, giunta sul ponte si inginocchia a adorare il legno (II-III), preannunciandone il





I - Adorazione del Sacro Legno e incontro di Salomone con la regina di Saba, affresco, cm 329 x 747, lato destro del presbitero, in alto.
 II - Ricostruzione dell'intero ciclo murale del coro della chiesa di San Francesco.
 III - Adorazione del Sacro Legno, particolare con la regina inginocchiata in adorazione.
 VI - Battaglia di Costantino e Massenzio, affresco, cm 329 x 747, lato destro del presbitero, in basso, particolare di un cavaliere.

destino e profetizza a Salomone la dispersione degli ebrei dopo la morte di Cristo. Il re fa seppellire il legno, che uscirà dalla terra all'avvicinarsi della passione di Cristo: i Giudei lo sceglieranno per costruire la Croce. Passano tre secoli e a Costantino, durante il sonno, prima della battaglia al ponte Milvio, appare un angelo che gli mostra una croce luminosissima e gli annuncia che in virtù di quel segno vincerà. Dopo la battaglia contro Massenzio, l'imperatore, volendo trovare la Vera Croce, manda la madre Elena in Palestina, sulle tracce dell'ebreo Giuda. Questi, pur conoscendo il luogo del seppellimento, lo rivela solo dopo essere

stato calato in un pozzo e tormentato per alcuni giorni col digiuno. Scavando sul Golgota Elena trova tre croci (VI), di cui solo una fa resuscitare un giovane morto, rivelandosi quella vera. Trascorsi altri tre secoli, nel 615 Cosroe, re dei Persiani, ruba il legno, facendone uso blasfemo. Sarà Eraclio, imperatore d'Oriente, a decapitare Cosroe e a ricondurre la reliquia a Gerusalemme per la sua esaltazione, al prezzo però di umiliarsi come Cristo portandola, scalzo, sulle proprie spalle dentro la città.

Dall'osservazione all'interpretazione
La leggenda era già stata raffigurata da Masolino nella Collegiata di Empoli. Piero introduce nuovi episodi e in

particolare l'Annunciazione, avvenimento che compie, mediante l'Incarnazione, quel processo di redenzione e di salvezza che è tema centrale dell'intero programma iconografico.

La storia è distribuita su due lunette e otto riquadri, scanditi da tre registri (II). La narrazione non corre da una scena a quella contigua, ma crea un percorso di lettura che induce lo spettatore a spostarsi da una parete all'altra. Le scene vengono abbinare seguendo corrispondenze di ordine tematico e compositivo, in una perfetta armonia lineare. Il tutto è reso con un'esecuzione libera, senza ripensamenti né correzioni, ottenuta anche grazie a una lunghissima



fase di progettazione dei cartoni riportati poi con lo spolvero.

Elementi stilistici dominanti sono la solenne calma della rappresentazione, la gestualità misurata, le ampie campiture cromatiche, stese senza dispersione in particolari. Emblematico a questo proposito risulta il corteo della regina di Saba (I), il cui andamento pausato ricorda le teorie di santi dei mosaici ravennati. Alla varietà delle vesti corrisponde una calcolata ripetizione dei tipi fisiognomici, anche nei volti delle dame.

Piero della Francesca dimostra ormai straordinaria capacità di imitare la realtà e una spiccata tendenza all'astrazione,

raggiunta mediante il rigore geometrico e quella perfetta «sintesi prospettica di forma-colore» (Longhi).

I colori sono di una bellezza mattutina: dal rosa al grigio. La luce solare inonda lo sfondo del cielo della *Battaglia di Eracleo* (VII) e, con i suoi contrappunti, è protagonista del *Sogno di Costantino*, che si svolge di notte. Questo è il primo notturno in cui la luce sia usata in maniera scenografica e simbolica (VIII). Nella *Battaglia di Eracleo* Piero riprende sarcofagi tardoantichi, in cui le scene di battaglia riempivano tutto lo spazio con figure sovrapposte, e la Colonna Traiana, da cui sono desunti molti cavalieri.

V - *L'annunciazione*, affresco della parete di fondo, cm 329 x 193; allusiva della vita e della morte del Cristo, è parallela al *Sogno di Costantino*.

VI - *Il ritrovamento delle tre croci e la verifica della Vera Croce*, affresco, cm 329 x 747, lato sinistro del presbitero, in alto.

VII - *Battaglia di Eracleo e Cosroe*, affresco, cm 329 x 747, lato sinistro del presbitero, in basso; la Croce, trafugata dal re persiano Cosroe, viene recuperata dall'imperatore Eracleo dopo la battaglia sulle rive del Danubio.

VIII - *Il sogno di Costantino*, affresco della parete di fondo, cm 390 x 193; particolare in cui, nel buio della sua tenda, l'imperatore Costantino viene a sapere che nel segno della Croce sconfiggerà il rivale Massenzio.



VIII

Gli affreschi di San Francesco ad Arezzo si intrecciano con la realizzazione tra il 1445 e il 1461 del *Politico della Misericordia* (129), commissionato nel 1445 dalla

Il persistere di forme arcaiche

Confraternita della Misericordia. Fulcro del politico è la tavola al centro, in cui la Vergine domina, isolata rispetto ai santi dalla lastra di marmo nero posta sotto i suoi piedi (130). Il volto di Maria è perfetto, nell'assolutezza geometrica dei lineamenti; appare giovane e insieme grave di cosciente comprensione. Piero mantiene il salto di scala tradizionale tra la Vergine e i fedeli: la *Mater Misericordiae* si volge loro con uno sguardo intenso e li protegge sotto il suo manto, solido come l'abside di una chiesa.

Il fondo oro luminosissimo usato nel medioevo e prescritto dalla committenza convive con la perizia prospettica: l'aureola della Madonna, fortemente scorciata, poggia come un disco sulla corona, creando la stessa profondità che abbiamo visto nella *Pala di Santa Lucia dei Magnoli* di **Domenico Veneziano** (p. 71). Anche nella *Madonna della Misericordia* troviamo qualcosa di arcaico, specie nella studiata e quasi ingenua simmetria dei gruppi dei devoti, annidati sotto il manto della Vergine nella quale convivono naturalezza e regalità.

Mentre il politico è ancora in corso, nel 1458/59 Piero è chiamato a **Roma** da papa Pio II per realizzare alcuni affreschi nelle stanze del Vaticano. Oggi non rimane nulla perché vennero abbattuti durante il pontificato di Giulio II per far spazio agli affreschi di Raffaello. Tornato a **Urbino** compie la *Flagellazione* (132), che è di poco posteriore agli affreschi di Arezzo:

La Flagellazione: un enigma irrisolto

lo confermano alcuni dettagli, come il copricapo di Pilato, che è identico a quello dell'imperatore Costantino, e l'ambiente in cui si svolge, molto simile a quello altrettanto classico, monumentale e albertiano dell'*Incontro di Salomone con la regina di Saba*. Nonostante l'assoluta razionalità e la chiarezza compositiva non è facile decifrare quali reconditi significati la *Flagellazione* racchiuda, e la critica ha avanzato le più disparate ipotesi. La scena è divisa in due parti: un episodio notturno, ambientato all'interno del pretorio, dove il mistero doloroso della flagellazione si svolge davanti agli occhi di un turco e di Pilato (133), rappresentato con le fattezze di Giovanni VIII Paleologo così come appare in una famosa medaglia di **Pisanello** (131); e un episodio diurno, che coinvolge tre enigmatici personaggi raffigurati in primo piano. Tutto avviene all'aperto e in pieno sole dove costoro, ben caratterizzati nei costumi, di età e forse di provenienze etniche differenti, discutono tra loro, ma come immobilizzati in una sfera di cristallo. L'interpretazione più accreditata vede nel dipinto un rapporto con la caduta di Costan-



129 Piero della Francesca, *Politico della Misericordia*, 1445-1461, tempera e olio su tavola, cm 273 x 323. Borgo San Sepolcro, Museo Civico.

130 Piero della Francesca, *Madonna della Misericordia*, 1460 ca., cm 91 x 134. Pannello centrale del *Politico*.

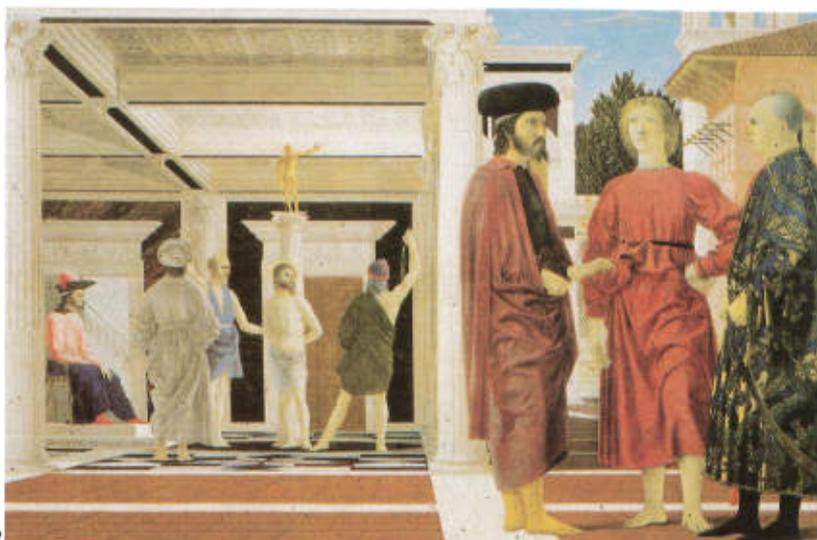
132 Piero della Francesca, *Flagellazione*, 1460 ca., tempera su tavola, cm 59 x 81. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

133 Piero della Francesca, *Flagellazione*. Particolare dell'episodio notturno.

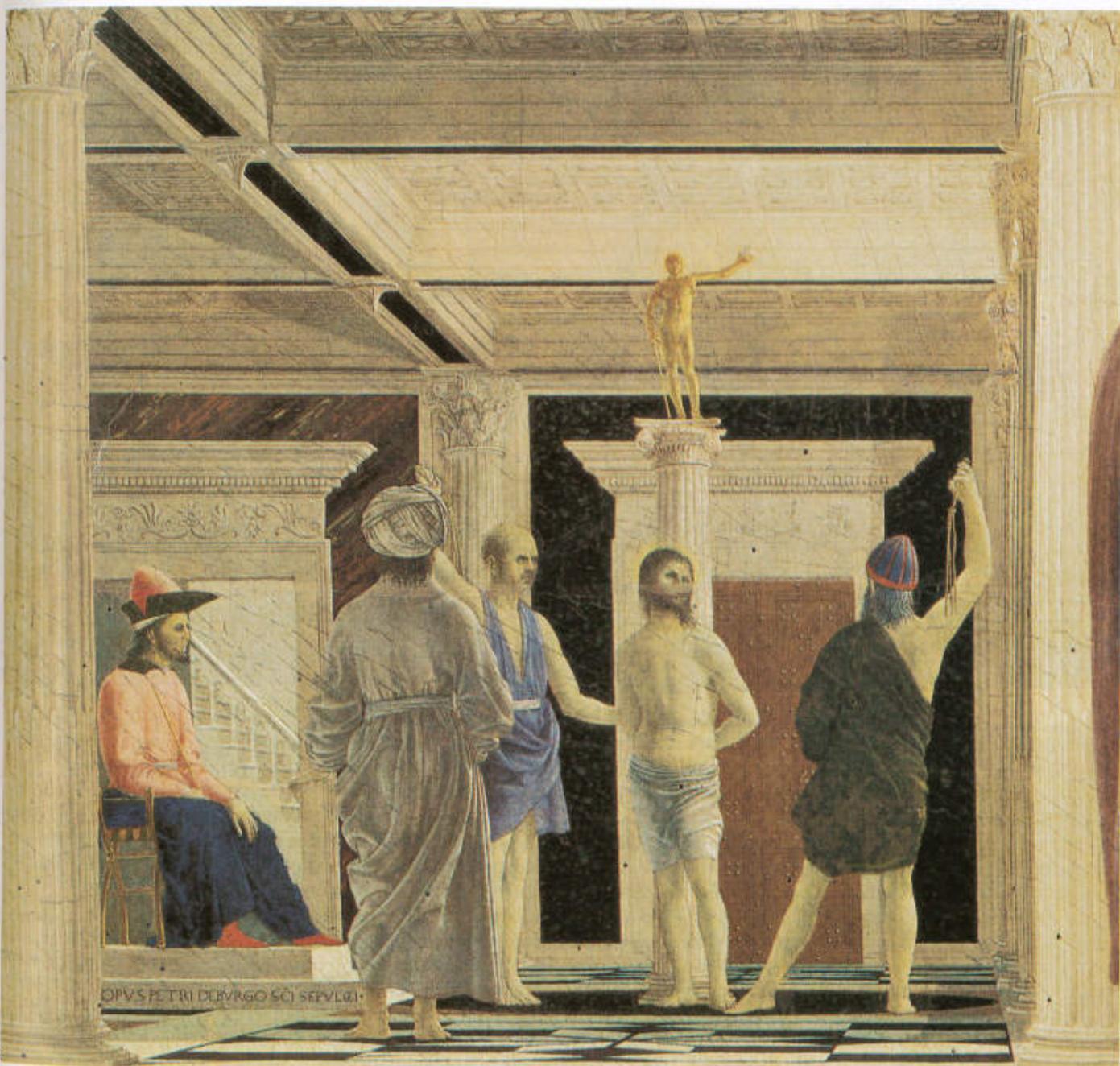




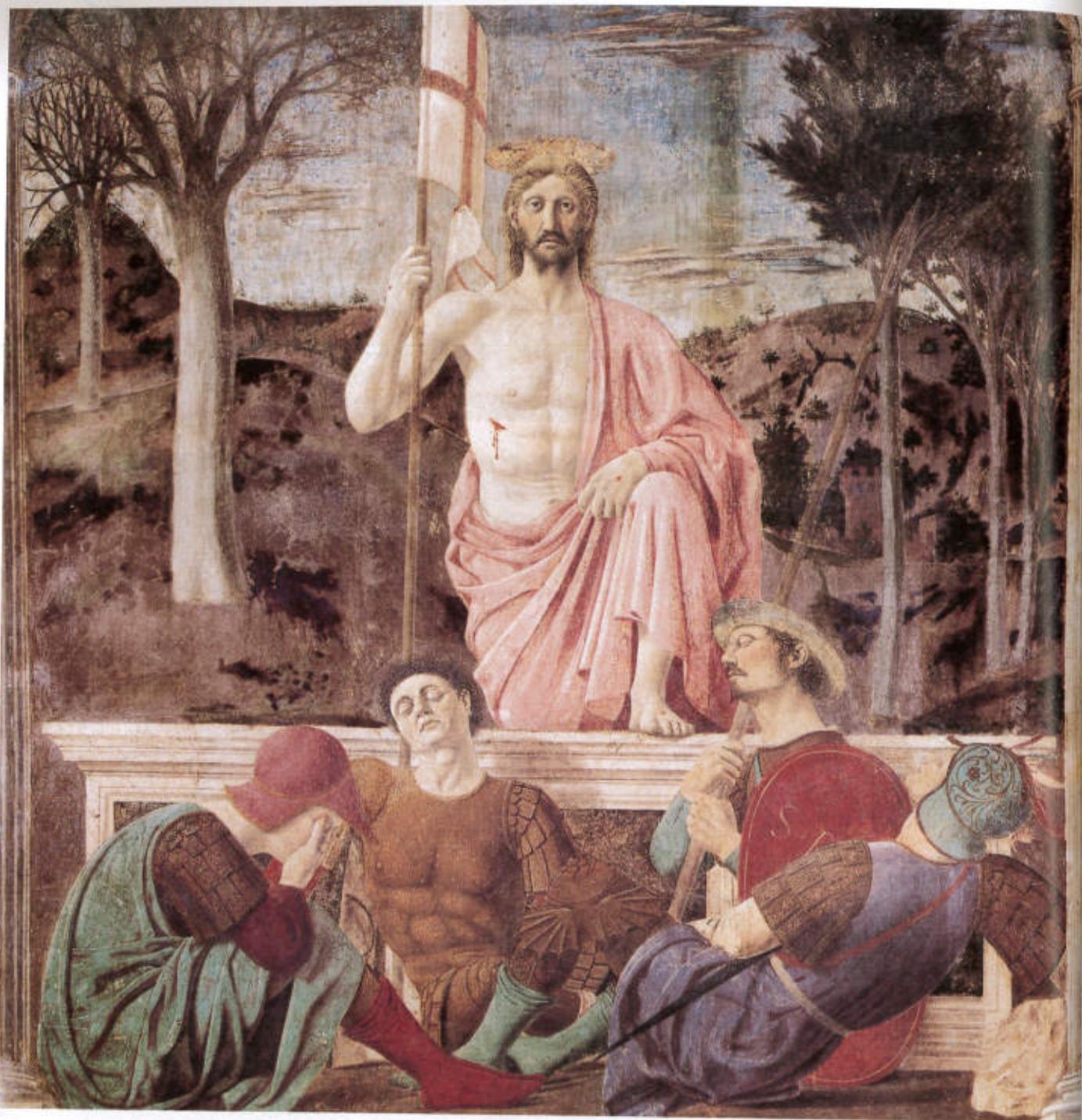
131 Pisanello, *Giovanni VIII Paleologo*, Imperatore di Costantinopoli, 1438/39, medaglia, bronzo, diametro cm 10. Washington, Collezione Kress.



132



133



134

tinopoli in mano ai Turchi (1453) e con il tentativo di riscossa della cristianità. Nella figura di Pilato

Possibili soluzioni

Piero ha ritratto l'imperatore Giovanni VIII Paleologo, incapace di respingere gli attacchi dei Turchi. Nel giovane biondo in primo piano alcuni riconoscono Buonconte da Montefeltro, figlio di Federico, morto all'età di diciassette anni. Il giovane scalzo potrebbe essere Mattia Corvino, figlio del Corvino che scacciò i Turchi invasori dal Danubio nel 1456, nominato da Pio II nella Dieta di Mantova (1459) capo di una spedizione.

La stessa maturità di linguaggio si riscontra nella

Resurrezione (134), realizzata non molto dopo il ciclo di Arezzo, per la sala delle riunioni nel Palazzo dei Conservatori. Lo sguardo cade immediatamente sulla figura di Cristo vincitore sulla morte. La fissità è accentuata dal fatto che gli occhi sono più grandi del reale. Il corpo vigoroso di Cristo è immerso nella luce; alle sue spalle sorge il sole, allegoria della Resurrezione. Nel soldato appoggiato al sarcofago Piero si è ritratto, partecipe dell'avvenimento. Non è la prima volta: già si era inginocchiato sotto il manto della *Madonna della Misericordia* e nell'episodio dell'*Invenzione della croce* si era accostato alla regina di Saba, in qualità di soprintendente ai lavori.

134 Piero della Francesca, *Resurrezione*, 1465-1466, affresco, cm 225 x 220. Borgo San Sepolcro, Museo Civico. L'impianto prospettico dell'affresco ha il suo centro di visione nel bordo del sarcofago; ma il busto e la testa del Cristo non sono osservati da un punto di vista così basso per accentuare il carattere divino e senza tempo del Risorto.

Un'apertura al mondo fiammingo: il Rinascimento mediterraneo

Nei paesi fiamminghi, nell'Artois, nel Brabante, a Limbourg e in Olanda si assiste a un moto di rinnovamento artistico che si può leggere in parallelo con quello del primo Rinascimento fiorentino (p. 99).

Questo territorio, compreso tra la Francia nord-occidentale e l'Impero Romano Germanico, comprende anche il Ducato francese di Borgogna. Nel 1419 il duca Filippo il Buono decide di trasferire la capitale del Ducato da Digione a Bruges. Così, gli inizi del Quattrocento, **Bruges, Gand, Bruxelles e Anversa** sono i centri del commercio internazionale in una stagione febbrile e prospera e i mercanti italiani, specialmente genovesi e toscani, vi pongono le basi delle

Il ceto mercantile

loro attività. Sarà proprio il ceto mercantile ad apprezzare la nuova arte fondata sull'indagine di ogni particolare sottoposto alla luce che diviene l'elemento di sintesi.

L'occhio registra la realtà fenomenica mediante un procedimento percettivo. In ciò non è azzardato intravedere i germi del pensiero di Ockham (p. 93), da due secoli ormai diffusissimo, della filosofia nominalistica, della *devotio* moderna, per cui ogni aspetto del reale è segno della presenza di Dio creatore.

Se la pittura fiorentina quattrocentesca è idealizzata e classica, quella fiamminga è totalmente

Il realismo fiammingo

realista. Ambito di diffusione della cultura fiamminga è il **Mediterraneo** (p. 89), che rappresenta

una sorta di ampio circuito di scambi figurativi tra l'Italia, le Fiandre e la Spagna, con la città di **Valencia** in testa già nel primo decennio del Quattrocento grazie a un pittore fiorentino, **Gherardo Starnina** (documentato tra il 1387 e il 1409), presso il quale si era formato Masolino.

In varie zone d'Italia, come la **Sicilia**, la **Campania**, la **Toscana**, la **Lombardia** e il **Piemonte**, il flusso degli scambi avviene per il personale spostarsi degli artisti o per la circolazione delle opere. Soprattutto le opere di Piero della Francesca, per il valore prospettico, influenzano la pittura di **Antonello da Messina** e diffondono lo studio sintetico della realtà sino a Venezia.

Jan van Eyck (Maastricht?, 1390 ca - Bruges, 1441) è il genio profetico di questo Rinascimento

Jan van Eyck e I coniugi Arnolfini

settentrionale e mediterraneo. Per lui la luce ha lo stesso valore portante ed essenziale della prospettiva nella pittura italiana.

Le sue opere vanno osservate con un procedimento induttivo*, poiché quello di Jan van Eyck è un realismo grammaticale, che diviene sintatti-



148

co sotto l'azione unificante della luce.

Nel suo capolavoro, il ritratto dei *Coniugi Arnolfini* (148), il pittore ritrae il ricco mercante toscano stabilitosi a Bruges, raffigurandolo con la moglie nella camera nuziale.

La lettura dell'intero quadro è possibile partendo da un solo dettaglio: lo specchio rotondo, convesso, circondato da piccoli cerchi in cui sono miniate scene della Passione di Cristo e sormontato dalla scritta «Johannes des Eyck fuit hic» (Jan van Eyck è stato qui).

Fissando lo sguardo nello specchio si scorgono il pittore che sta dipingendo i due coniugi e un testimone del giuramento matrimoniale, secondo un gioco di esatti rimandi prospettici (150). L'abito della sposa (149), che presenta un ampio rigonfiamento sotto la vita, non è la prova che la donna fosse incinta, quanto invece la foggia di un abito di moda nella Firenze del tempo.

I particolari dell'ambiente borghese sono in realtà simboli legati al matrimonio: di fedeltà il cane, di sacralità gli zoccoli. La luce, penetrando dalla finestra sulla sinistra, accende ogni cosa sino a manifestarne l'epidermide.

metodo induttivo

è un procedimento logico che partendo dall'analisi di casi particolari ricava conclusioni a carattere generale.

148 Jan van Eyck, *I coniugi Arnolfini*, firmato e datato 1434, olio su tavola, cm 59,5 x 81,8. Londra, National Gallery.

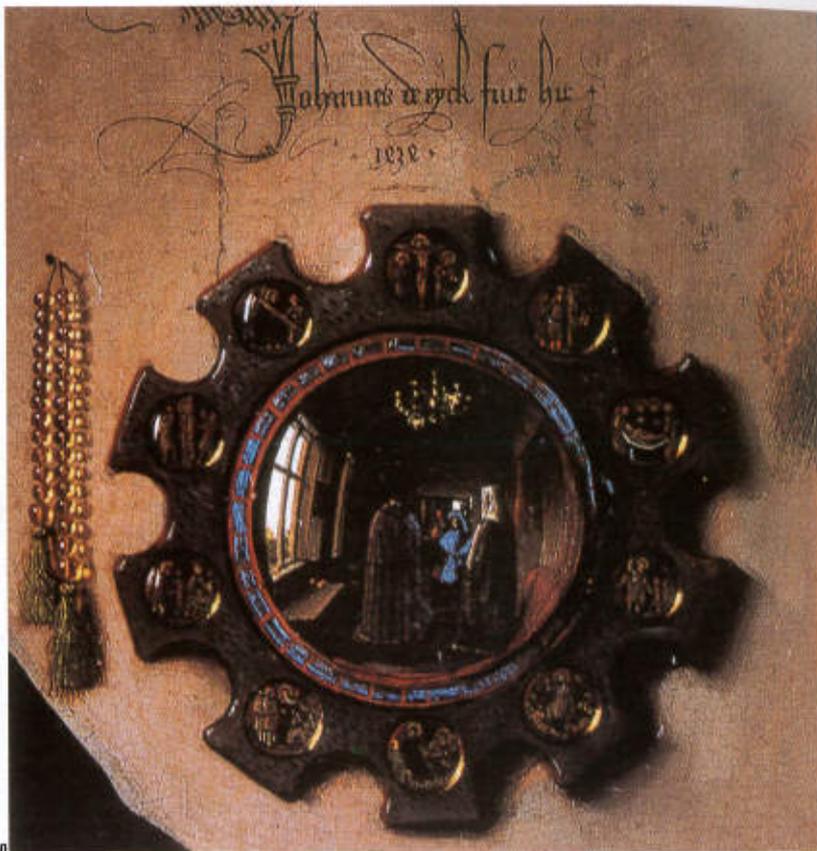
Giovanni Arnolfini, ritratto probabilmente nella camera nuziale con la moglie Giovanna Cenami, era un commerciante di tessuti di Lucca operante a Bruges; nella Fiandre accrebbe molto la sua ricchezza e ottenne l'incarico di consigliere di Filippo il Buono.

149 *I coniugi Arnolfini*. Particolare della sposa.

150 *I coniugi Arnolfini*. Particolare dello specchio in cui è raffigurato lo stesso Jan van Eyck.



148



150

ARTE, SOCIETÀ, CULTURA Il Rinascimento mediterraneo

I luoghi

Nel 2001 a Madrid è stata dedicata al Rinascimento mediterraneo una grande mostra che ha messo in luce l'ampia serie di relazioni figurative che si prospettano nel corso del Quattrocento tra l'Europa del Nord e il bacino del Mediterraneo. Questo vario e fecondo fenomeno di scambi culturali, che avviene tramite la trasferta degli artisti o lo spostamento delle loro opere – dipinti, sculture, oreficerie, arazzi, ricami, libri miniati – interessa un'area geografica molto ampia che va dalla Spagna, con Valencia e Barcellona in primo piano, alle Fiandre, all'Italia meridionale (con Napoli e la Sicilia del tempo di Alfonso d'Aragona) a quella settentrionale, soprattutto intesa come Liguria, in cui operava il pittore Donato de' Bardi, e Lombardia.

La diffusione del fenomeno

Tra le personalità di maggior spicco, all'interno di questo articolato movimento e nella prima fase di diffusione della pittura del Nord Europa, sono da ricordare Jan van Eyck e Barthélemy d'Eyck, pittore e miniatore di Liegi; attivo anche a Napoli presso la corte di Renato d'Angiò (1438-1442), che è il tramite della diffusione della cultura da Nord a Sud. Dal Sud parte Antonello da Messina, che aveva lavorato al fianco

di Colantonio a Napoli; alla lezione di Jan van Eyck si riferisce un raffinatissimo pittore di Tournai, il cosiddetto Maestro di Flémalle (identificato con Robert Campin) e tramite lui il linguaggio del Nord, caratterizzato dal naturalismo prezioso e un po' fiabesco del tardogotico, si diffonde in Provenza, in Savoia, penetra nelle regioni italiane al confine con la Francia e viene recepito da un maestro della Baviera di forte intensità quale Hans Witz (I). Lo stesso Rogier van der Weyden risente in età giovanile dell'influsso di Jan van Eyck, come si coglie nella lucentezza della minuscola tavoletta raffigurante San Giorgio (II), che deriva da un suo modello.

Nella seconda fase della diffusione l'analiticità propria del Rinascimento, che

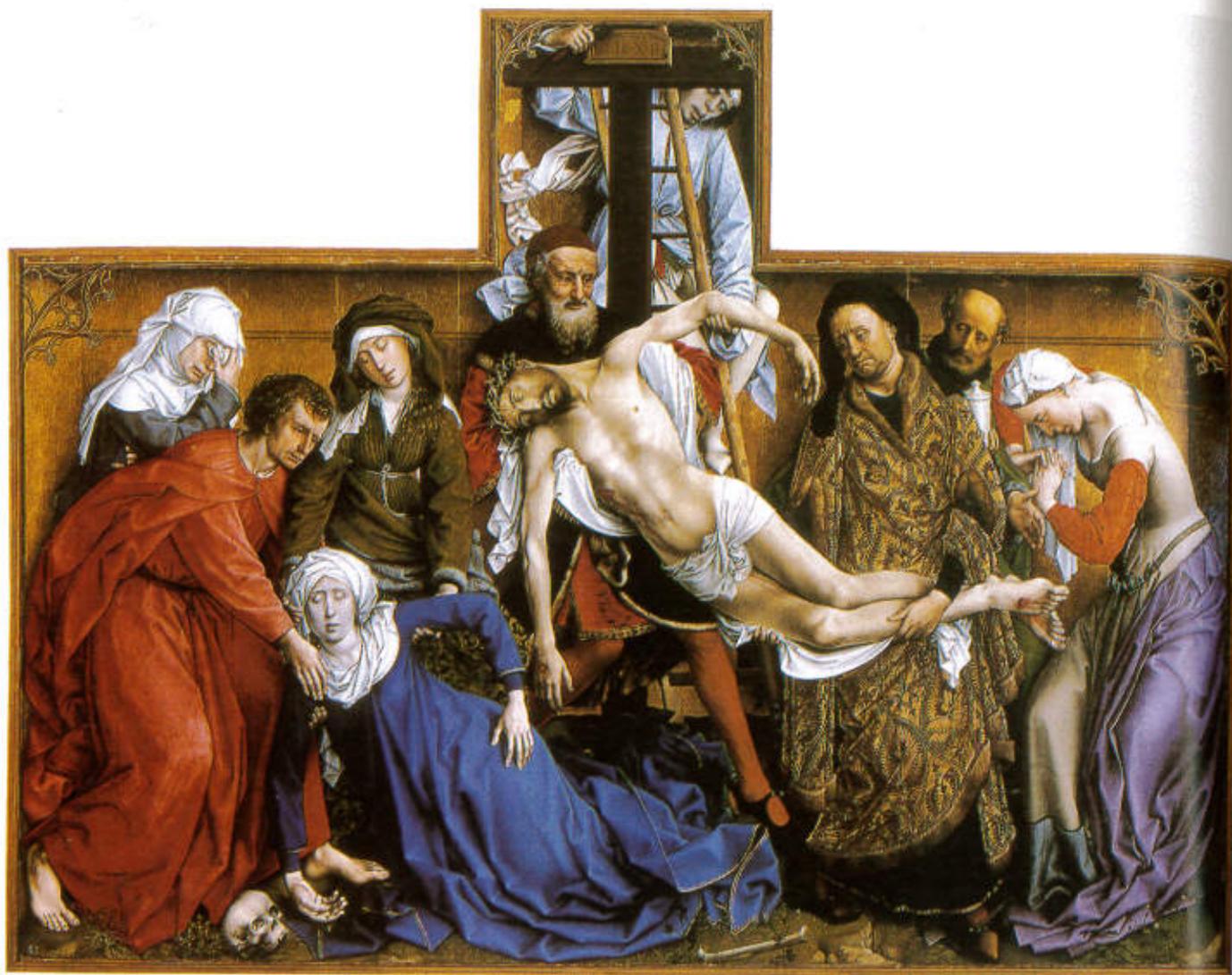


riflette il pensiero filosofico di Ockam, si incontrerà in Italia con la tendenza monumentale e prospettica di Piero della Francesca. Alla corte di Urbino queste due linee di tendenza si ritroveranno nello spagnolo Pedro Berruguete.

I - Hans Witz, *Pietà*, 1440 ca., tempera e olio su tela, cm 33 x 44. New York, Collezione Frick.

II - Rogier van der Weyden, *San Giorgio*, 1430-1432, olio su tavola, cm 14 x 10. Washington, National Gallery of Art.





151

Più che la bellezza fenomenica di **Jan van Eyck**, **Rogier van der Weyden** (Tournay, 1400 ca - Bruxelles, 1464) privilegia il patetismo drammatico dei sentimenti.

Rogier van der Weyden

Se Jan van Eyck è pittore di corte, Rogier svolge un'attività laboriosa e pia nella sua bottega di **Bruxelles**, con uno stile di vita che si riflette anche nella selezione dei soggetti, focalizzata sulle componenti umane della pietà. Ciononostante acquisisce rapidamente notorietà, anche oltre i confini dei **Paesi Bassi**. Riceve commissioni dalla **Spagna** e dall'**Italia** e raggiunge Roma in veste di pellegrino durante il Giubileo del 1450. Nella *Deposizione* del Prado (151) - uno dei quadri più celebri tra quelli donati nel 1574 da Filippo II d'Asburgo all'Escorial di Madrid - Rogier si concentra sull'espressività delle figure in una composizione sensibilmente ritmica. Con un risultato fortemente teatrale: i dieci personaggi del dramma sacro sono ritagliati in dimensioni quasi naturali sul fondo d'oro, in uno spazio di limitata profondità e molto sviluppato in orizzontale. Il

pittore indaga le diverse reazioni emotive: se Giuseppe di Arimathea e Nicodemo si mostrano impassibili mentre sostengono il corpo senza vita di Cristo, le donne, invece, esprimono con potenza il loro strazio. Van der Weyden nel rendere la commozione e la compassione sembra tornare a un patetismo goticeggiante.

Gli artisti delle generazioni successive saranno più sensibili al naturalismo di **Jan van Eyck** che alla tensione emotiva di **Rogier van der Weyden**, salvo rare eccezioni, come Hugo van der Goes. Segnace di Jan van Eyck è **Petrus Christus** (Baerle?, 1410 ca - Bruges 1472/73), pittore venuto pro-

Petrus Christus

tabilmente in Italia e presente con le sue opere fin dal Quattrocento in numerose collezioni italiane a Firenze, Palermo e Napoli. Costituisce un fatto di grande rilievo, sia nella sua carriera, sia nell'evoluzione artistica dei **Paesi Bassi**, il fatto che Petrus sia stato il primo pittore nordico a usare nelle sue opere la prospettiva scientifica con un unico punto di fuga. Il *Ritratto di fanciulla* (152) è un esempio della sua tendenza a semplificare le forme.

151 Rogier van der Weyden, *Deposizione*, 1432-1435 ca, olio su tavola, cm 220 x 262. Madrid, Museo del Prado.

152 Petrus Christus, *Ritratto di fanciulla*, 1470 ca, olio su tavola, cm 28 x 21. Berlino, Staatliche Museen.

153 Hugo van der Goes, *Il peccato originale*, 1473-1475, olio su tela, cm 112 x 20. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

154 Hugo van der Goes, *Trittico Portinari*, 1475-1478, olio su tavola, pannello centrale cm 249 x 300. Firenze, Galleria degli Uffizi. Particolare.



Genio malinconico e solitario è **Hugo van der Goes** (Gand, 1435 - Audergem, 1482) pervaso da

Hugo van der Goes

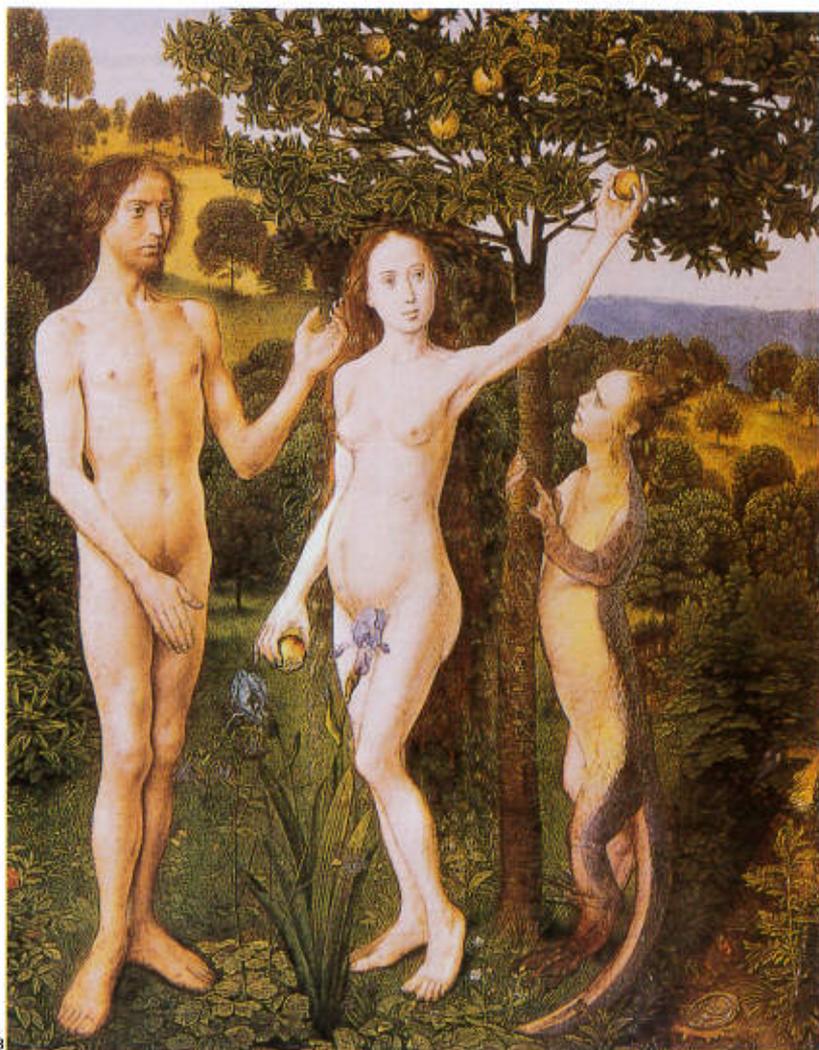
una religiosità drammatica e misticheggiante.

Artista dalla carriera folgorante, già nel 1467 è nominato maestro della gilda dei pittori di Gand, di cui in seguito diventerà decano.

Le vicende biografiche si intersecano con quelle, altrettanto incalzanti, della vita spirituale: nel 1475 entra in una congregazione segnata dalla *devotio moderna*, per ritirarsi, due anni dopo, in un convento di agostiniani.

Un dittico, per le dimensioni ridotte destinato alla devozione privata, mostra la doppia anima del pittore: l'anta del *Peccato originale*, con le sinuose figure di Adamo ed Eva (153) rese con un'evidenza epidermica quasi tattile e immerse in un paesaggio cristallino, sembra nata sotto il magistero di **Jan van Eyck**. Quella con *Il compianto su Cristo* è ispirata da **Rogier van der Weyden**, per i ritmi concitati e la forza patetica. In Italia è presente fin dal 1483 il *Trittico Portinari* (154), realizzato tra il 1475 e il 1478 per Tommaso Portinari, rappresentante dei Medici a Bruges.

Il trittico chiuso mostra una sobria *Annunciazione* dipinta a *grisaille*, le cui figure «sembrano aver subito prima state trasformate in pietra e poi fatte tornare in vita» (Panofsky). Nel maestoso pannello centrale con *l'Adorazione dei pastori* la tensione scaturisce dal contrasto tra l'immobilità del gruppo della Vergine e il turbinio dei moti degli angeli e dei pastori, resi con stridenti accostamenti cromatici.



▼ la gilda

era una sorta di corporazione delle arti e dei mestieri del Nord Europa, esistente tra i commercianti e gli artigiani in Inghilterra, in Germania e nei Paesi Bassi; gli appartenenti a questa associazione a sfondo religioso avevano speciali diritti, e doveri di mutua assistenza.

▼ grisaille

dal francese, significa grisaglia ed equivale al monocromo; è un colore grigiastro, simile a quello della pietra.



154

LETTURA DI UN'OPERA

Jan van Eyck, *Madonna del canonico Van der Paele*, firmato e datato 1436. Bruges, Groeningemuseum

Ciò che si vede e si conosce

Il quadro era originariamente collocato nella chiesa di San Donaziano a Bruges. Nel 1794 fu requisito dalle truppe francesi e trasferito a Parigi. Venne restituito ai Paesi Bassi solo nel 1815. Del dipinto esiste più di una copia antica, fatto che attesta la notorietà e il plauso che l'opera dovette suscitare già pochi decenni dopo la sua esecuzione. In questo dipinto, di dimensioni maggiori rispetto ai piccoli formati adottati da Jan van Eyck, la Madonna col Bambino è seduta su un trono situato in posizione esattamente centrale. A sinistra si trova San Donaziano, con uno stupendo manto blu di seta a rabeschi d'oro, e a destra San Giorgio che presenta alla Vergine il donatore Van der Paele, coperto da una stola di pelliccia, scoprendosi il capo in atto di devozione. Le figure hanno un impianto monumentale, enfatizzato dai panneggi e dalla loro proporzione rispetto all'esiguo spazio architettonico in cui sono poste: una chiesa romanica, entro

la quale è stato collocato il trono con quella specie di padiglione di broccato verde a fiori come fondo.

I personaggi sembrano immobilizzati: San Giorgio quasi sospeso nel vuoto pur nel suo realismo; il canonico assorto con il breviario aperto e il volto severo.

Dall'osservazione all'interpretazione

Gli sguardi pare non si incontrino, perché il contatto tra le persone è interiore.

Gli elementi che le uniscono sono la luce e i riflessi delle superfici; si noti il riverbero del mantello rosso della Vergine sull'armatura di San Giorgio. Così ogni realtà fisica, le mani, la sciarpa, l'armatura di San Giorgio, è resa viva e toccabile.

Sul bordo superiore della cornice sono scritte le parole del *Libro della Sapienza* che inneggiano allo splendore della luce divina.

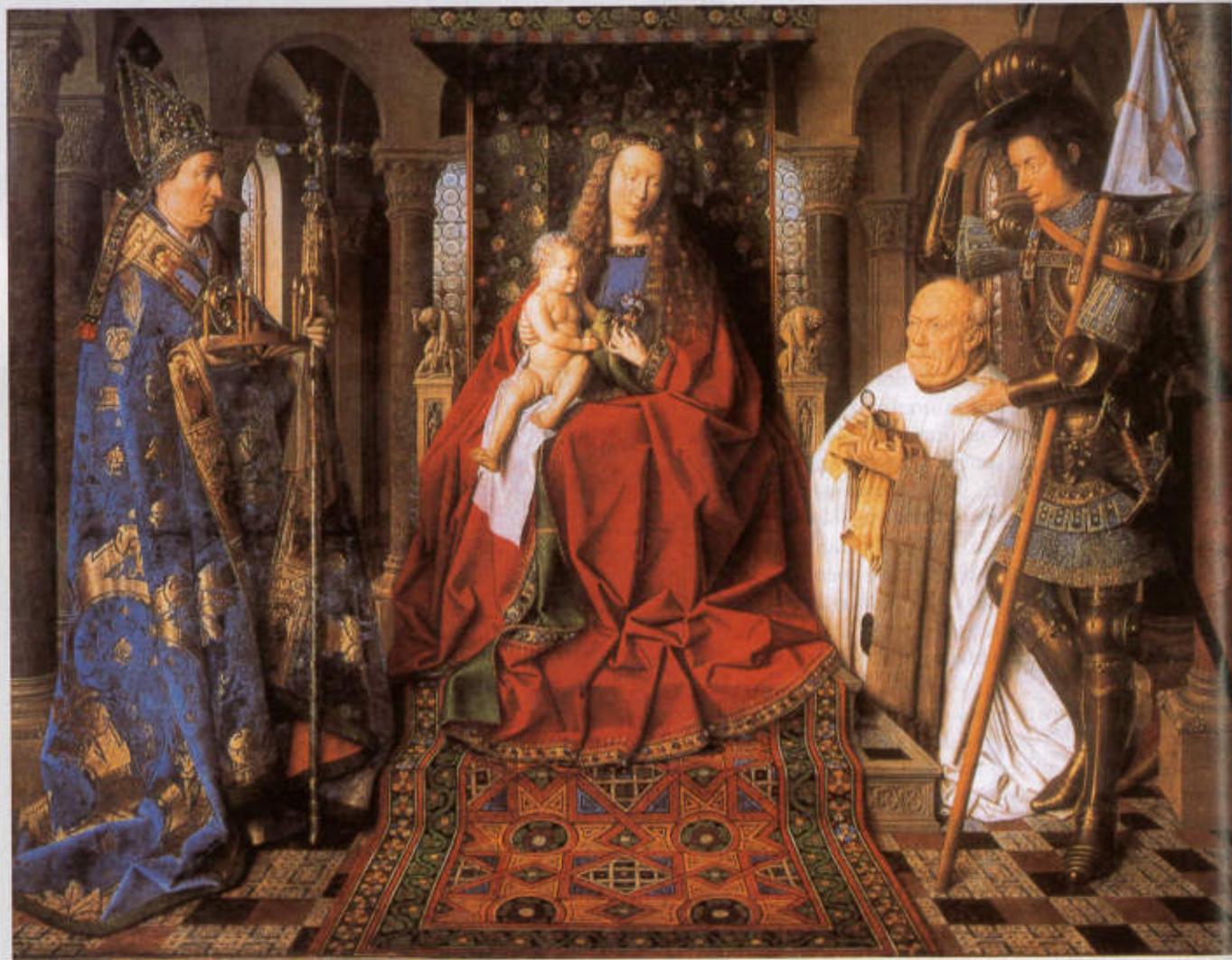
Queste parole tornano in altre opere del pittore, il che lascia spazio all'ipotesi che vadano interpretate come "metafora della pittura stessa", proprio per il

significato di rivelazione fisica e metafisica della luce.

Il significato dell'opera

Come in nessun'altra opera, nella *Madonna del canonico Van der Paele* Jan van Eyck riesce a evidenziare ogni particolare attraverso la luce, specialmente quelle superfici che reagiscono variamente sotto i raggi luminosi: la corazza, le perle della mitria di San Donaziano, i vetri piombati, i cristalli di rocca. Sono questi dettagli luccicanti a conferire all'intera composizione il senso di stupefacente splendore che il pittore voleva trasmettere.

Jan van Eyck, *Madonna del canonico Van der Paele*, 1436, olio su tavola, cm 140,8 x 176,5. Bruges, Groeningemuseum. La figura vestita con la stola di pelliccia e la tunica bianca, e presentata da San Giorgio alla Vergine, è il committente dell'opera.



Il Rinascimento a Roma e nell'Italia centrale

Comunemente il nome di papa Sisto IV della Rovere viene collegato alla sua commissione più

La Roma di Sisto IV

celebre: la realizzazione della **cappella Sistina**. In verità a lui si deve la trasformazione in chiave rinascimentale di **Roma**. Il suo pontificato è caratterizzato da una particolare attenzione alle imprese pubbliche: raccoglie la collezione di sculture del Campidoglio, primo museo di antichità aperto al pubblico, e sistema la Biblioteca Vaticana, prima istituzione nel suo genere accessibile agli studiosi. Tale magnificenza è il segno di un illuminato mecenatismo che rispecchia un intento propagandistico. È quanto si coglie considerando il monumentale ritratto del Pontefice con i suoi uomini di fiducia (29), affrescato da **Melozzo da Forlì** (Forlì, 1438-1494) sulla controfacciata della Biblioteca Latina.

Il dipinto, rimosso dalla sua originaria collocazione e trasferito su tela, si trova dal 1820 nella Pinacoteca Vaticana. È oggi uno dei pochi esempi che permettono di evocare lo splendore dell'antica biblioteca quattrocentesca, costituita da quattro grandi sale di lettura: la Biblioteca Latina e quella Greca aperte al pubblico, la Biblioteca Segreta per le edizioni più preziose e i manoscritti più antichi, la Biblioteca Pontificia con gli archivi e i registri papali.

L'affresco che Melozzo realizza intorno al 1477 ha una finalità celebrativa. Le notevoli dimen-

Melozzo da Forlì

sioni, la ricchezza del colore e le abbondanti dorature, la costruzione monumentale delle figure avvolte in ampi panneggi e l'ampiezza della struttura architettonica sono da intendersi quale esplicito omaggio alla magnificenza dei Della Rovere. Il disegno architettonico, costruito in modo matematicamente corretto, l'uso equilibrato delle decorazioni a fogliame e le volte a cassettoni con rosette in stucco richiamano la frequentazione della corte di **Urbino** da parte di Melozzo. Questo pittore, nato a Forlì nel 1438, attinge pienamente alla precisione prospettica e alla semplicità geometrica delle forme che fondano l'arte di Piero della Francesca. È lui il punto di riferimento che permette a Melozzo di ordinare lo spazio dell'affresco e di costruire un contesto architettonico monumentale. Tuttavia l'ampia architettura non è occupata dai personaggi che si collocano tutti in primo piano, accentuando l'effetto teatrale della composizione.

La spiccata differenza rispetto a Piero della Francesca si riconosce nei ritratti, poiché le figure di Melozzo perdono la sublime astrazione dei personaggi piefrancescani per connotarsi di umana naturalezza. I volti, rappresentati da più punti di vista, sono fortemente caratterizzati; i



29

visi ruvidi e le forti mascelle sono comuni al papa e al nipote, il cardinale Giuliano. Il naso aquilino distingue Girolamo Riario, il nipote laico favorito da Sisto IV. La disposizione dei personaggi nella scena non è casuale: risulta netta la separazione fra i tre esponenti ecclesiastici a destra e i laici a sinistra che portano le insegne della loro carica. Melozzo riesce a esprimere l'essenza del nepotismo dei Della Rovere mostrando il distacco dei personaggi ritratti sulla scena. Spettava alla forte personalità di papa Sisto armonizzare gli interessi individuali e le reciproche rivalità che si erano sviluppati all'interno della potente famiglia; avversione che risulta evidente nella posizione assunta nell'affresco dai due nipoti.

Melozzo frequenta la corte di Urbino e in particolare gli artisti fiamminghi che vi lavoravano: ciò è evidenziato non solo nella sensibilità che il pittore manifesta per le qualità umane dei personaggi, ma anche nel valore tattile conferito agli oggetti e ai materiali. Sebbene indeboliti dal tempo si riescono ancora a leggere gli effetti della seta nella veste del Platina, inginocchiato in primo piano, come pure la morbidezza delle fodere di ermellino e le trasparenze del rocchetto di Sisto.

Melozzo interpreta la nuova dimensione comunicativa dell'arte nella corte pontificia, nell'ulti-

Melozzo a Urbino

29 Melozzo da Forlì, *Sisto IV conferisce al Platina la carica di Prefetto della Biblioteca Vaticana*, 1477 ca., affresco trasportato su tela. Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.

30 Melozzo da Forlì, *Ingresso di Cristo in Gerusalemme*, 1477-1480. Loreto, basilica della Santa Casa, sacrestia di San Marco.

31 Melozzo da Forlì, *Veduta della volta affrescata*, 1477-1480. Loreto, basilica della Santa Casa, sacrestia di San Marco.

32 Melozzo da Forlì, *Apostolo rivolto verso Cristo*, 1481 ca., frammento di affresco staccato, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.



mo quarto del Quattrocento. Come ogni altra corte essa utilizza il proprio mecenatismo a fini apertamente mondani. Melozzo appare fortemente legato a questo nuovo tipo di committenza, tanto che nel 1478 con l'atto di fondazione dell'Accademia romana di San Luca[▼], viene indicato come *Pictor Papalis*.

Le opere monumentali di Melozzo da Forlì sono quindi strettamente connesse con la committenza della famiglia dei Della Rovere. L'apice della sua carriera viene probabilmente toccato negli affreschi dell'abside della chiesa francescana dei Santissimi Apostoli a Roma, commissionati intorno al 1481-1483 dal cardinale Giuliano. Sfortunatamente della decorazione di questa chiesa, ricostruita all'inizio del Settecento, rimangono solo sedici frammenti ora distribuiti in diversi musei. Gli scorci virtuosistici che caratterizzano tali frammenti, a partire dalla figura dell'*Apostolo rivolto verso Cristo* (32) il quale fluttuava nell'alto della conca absidale circondata dai nove cori angelici, ci consentono di immaginare l'audacia illusionistica che l'affresco sprigionava.

Melozzo viene influenzato più dagli effetti illusionistici dello studiolo di Urbino (p. 83) che da quanto Mantegna, pochi anni prima, aveva ideato a Mantova. Si istruisce con i testi di matema-

tica e prospettiva di Luca Pacioli, il divulgatore della teoria prospettica di Piero della Francesca. Melozzo interpreta coerentemente quanto suggerito dall'Alberti nel suo trattato: di intendere cioè una «istoria» come «un pezzo di fuggevole realtà». Perduta l'unità decorativa della chiesa dei Santissimi Apostoli, possiamo trovare un sicuro riferimento della ricerca illusionistica perseguita da Melozzo negli affreschi realizzati qualche anno prima, tra il 1477 e il 1480, nella sacrestia di San Marco nella basilica della Santa Casa a Loreto, commissionati ancora da un esponente della famiglia Della Rovere.

Secondo un programma iconografico che abbracciava le quattro sacrestie di Loreto, la decorazione di ognuna di queste avrebbe dovuto sottolineare le particolarità di ciascun Vangelo; la sacrestia di San Marco, dipinta da Melozzo, aveva a tema la Passione di Cristo (31). Dei sei episodi che componevano la decorazione delle pareti è sopravvissuta solo la scena dell'*Ingresso di Cristo in Gerusalemme* (30). È possibile comunque valutare l'unità spaziale concepita dall'artista.

La scena è pensata come una "finestra", secondo quanto indicato nel *De pictura* dell'Alberti. Il passaggio dallo spazio reale a quello pittorico è suggerito da un parapetto che sembra rispecchiare, nella profondità, lo spessore reale dei muri della basilica. Le figure fortemente realistiche degli Apostoli dipinte in primo piano e



▼ San Luca
per antica tradizione l'Evangelista esercitava la professione di pittore e aveva eseguito il ritratto della Madonna. Per questo San Luca è il protettore degli artisti.

**Sviluppi
illusionistici
della decorazione**

tagliate di tre quarti immettono lo spettatore nella scena, infine l'andamento diagonale della composizione conduce l'osservatore verso il paesaggio di fondo. Il cielo azzurro che vi compare ricorre nuovamente nella cupola, quasi a dare l'impressione che lo spazio della sacrestia sia una cornice di pietra traforata attraverso cui passa l'aria. In questo spazio, emozionalmente reale, siedono in meditazione i Profeti e volano gli angeli che portano i simboli della Passione.

Le innovative scelte spaziali di Melozzo precorrono soluzioni del Rinascimento maturo, quali le figure fortemente scorciate della volta della Sistina dipinta da **Michelangelo**, la decorazione della cappella Chigi di **Raffaello** in Santa Maria del Popolo, le cupole del **Correggio** a Parma.

Tuttavia le soluzioni illusionistiche adottate da Melozzo non hanno un immediato seguito; ciò

Il Pinturicchio a Siena

risulta ancor più evidente se si confronta l'impostazione scenica della sacrestia di Loreto con la soluzione, grandiosa e prospettica ma decisamente narrativa, quasi fiabesca, ideata dal pittore umbro **Pinturicchio** (Perugia, 1454 - Siena, 1513) nei primi anni del Cinquecento per la libreria Piccolomini del duomo di Siena (33).

Intorno agli anni Ottanta del XV secolo il cantiere della **cappella Sistina** è una delle grandi

Il cantiere della cappella Sistina

imprese attorno a cui ruota il rinnovamento in chiave rinascimentale della cultura artistica romana. La decorazione ad affresco della cappella inizia intorno al 1481 dalla parete retrostante l'altare, dove Pietro Vannucci detto il **Perugino** (1445-1523) dipinge al centro l'*Assunzione della Vergine* e ai lati i primi due episodi della vita di Mosè e di Cristo, opere distrutte per far posto al *Giudizio universale* di Michelangelo. Nella primavera del 1481 i pittori fiorentini **Botticelli**, **Ghirlandaio** e **Rosselli** si uniscono al maestro umbro, che comunque mantiene un ruolo preponderante all'interno del cantiere. Sua è infatti una delle immagini iconograficamente più importanti del ciclo: la *Consegna delle chiavi a San Pietro* (34); in essa viene confermato il carattere sacrale e intangibile dei poteri conferiti al pontefice romano.

Questo affresco può essere ritenuto una sorta di paradigma dell'arte peruginesca. Lo sfondo ordinato prospetticamente e costruito in modo simmetrico risponde alle regole della nitida visione spaziale che si era diffusa grazie alla notorietà che avevano in quel periodo le opere di Piero della Francesca e di alcuni artisti fiorentini.

Pur muovendo da questi principi, lo spazio del Perugino non è un'entità misurabile, poiché si apre verso l'infinita luminosità e rasserenante del paesaggio naturale.

In questo ambiente dilatato la schiera dei perso-



naggi in primo piano emerge grazie alla straordinaria monumentalità dei panneggi. Le figure, colte in pose contrapposte, appaiono concentrate in una sorta di splendido isolamento e anche se nelle fisionomie di alcuni uomini si possono ravvisare altrettanti ritratti, la dolcezza delle forme, unita alla grazia degli atteggiamenti, suggerisce a ciascuno una calma devota (34), così da non turbare l'ordine universale che impronta l'intera scena.

In quest'opera di composta immobilità, che rende solenne e simbolicamente pacifico il gesto

di Cristo, Perugino inserisce un unico elemento narrativo: le figure in secondo piano, alcune ritratte nell'atto di raccogliere e lanciare pietre. Questa violenza fatta di intrighi e rappresaglie totalmente umani si contrappone all'ordine divino. L'arte di Perugino è talmente perfetta che affascina; lo spazio in cui si svolge la scena è elegante e immobile.

Un'arte immobile e composta

33 Pinturicchio, *Storie di Enea Silvio Piccolomini: partenza per il concilio di Basilea, post 1502*, affresco. Siena, duomo, libreria Piccolomini.

34 Perugino, *La consegna delle chiavi a San Pietro*, 1481/82, affresco. Città del Vaticano, cappella Sistina. Foto post restauro.

35 Perugino, *La consegna delle chiavi a San Pietro*. Particolare delle figure in primo piano, sulla destra.

36 Perugino, *Fortezza e Temperanza con sei eroi antichi*, 1500 ca., affresco, cm 291 x 400. Perugia, sala delle udienze nel Collegio del Cambio.



34

Il pittore modella la materia con un colore raffinato. Usa una tavolozza brillante fatta di tinte forti e contrastanti; ciascun colore vibra in modo singolare e tuttavia alla fine il Perugino crea un effetto unitario in cui tutto acquista un valore immortale.

Questa sua capacità di costruire immagini armoniose in cui trasferire una dimensione letteraria, umanistica e classica, si rivela appieno nella decorazione della sala delle udienze nel Collegio del Cambio a Perugia (36).

Il programma iconografico, elaborato dall'umanista perugino **Francesco Maturanzio**, cui spetta

anche la scelta dei brani inseriti nelle tabelle esplicative, ha come tema il raggiungimento della perfezione attraverso la duplice esperienza delle virtù cardinali, ispiratrici dei saggi e degli eroi dell'antichità profana, e dell'incarnazione di Cristo preannunciata da Profeti e Sibille.

Le eleganti grottesche che incorniciano i pianeti dipinti sulla volta, le immagini quiete e armoniose, la stesura pittorica fluida e luminosa fanno del Perugino l'interprete di un mondo classico pervaso di bucolica dolcezza.

Tali caratteri stilistici impronteranno l'arte del giovane **Raffaello** quando sarà vicino al maestro, anche se le gamme cromatiche e la costruzione volumetrica delle figure assumeranno nella produzione del geniale allievo nuova consistenza.



35



36

Perugia: il Collegio del Cambio

LETTURA DI UN'OPERA

Leonardo da Vinci, *Il Cenacolo*, 1494-1497, cm 460 x 880. Milano, Refettorio di Santa Maria delle Grazie

Ciò che si vede e si conosce

Il Cenacolo venne commissionato probabilmente da Ludovico il Moro nel 1494, per celebrare l'investitura ufficiale a duca, ricevuta dall'imperatore Massimiliano II. Risulta terminato nel 1498, come attesta Luca Pacioli nel Prologo del *De divina proportione*, opera illustrata dallo stesso Leonardo.

Nonostante la committenza ducale, dovette essere determinante l'influenza della spiritualità domenicana che concepiva il refettorio come un luogo quasi sacro.

Essa si riflette soprattutto nelle scritte con moniti spirituali e nelle immagini di santi e beati.

L'opera si inserisce nella tradizione dei cenacoli fiorentini, come quello di Andrea del Castagno in Sant'Apollonia (p. 69) ma presenta aspetti di assoluta novità. Il pittore isola e pone in controluce la figura di Cristo, a braccia aperte, secondo l'iconografia della *traditio legis* e insieme della *imago pietatis* (Cristo morto, sorretto dagli angeli).

Da Cristo si diffondono la condizione

emozionale e le stesse reazioni degli Apostoli, raggruppati tre a tre, secondo l'andamento di terzine musicali. Nella parte sinistra vediamo Giovanni, Pietro e Giuda, seguiti da Andrea, Giacomo il Minore e Bartolomeo. A destra Tommaso, Giacomo il Maggiore e Filippo, seguiti all'estremità destra da Matteo, Taddeo e Simone (IV). Ogni Apostolo è colto nella sua reazione individuale, in un inscindibile rapporto tra fisionomica e moti interiori. Giuda, diversamente dai cenacoli precedenti, non viene collocato al di fuori della tavola, né privato di un'aureola che qui nessuno possiede; questo per sottolineare come la Grazia sia stata donata a tutti in eguale misura. È però offuscato dall'ombra: una specie di massa scura, che lo chiude nel suo peccato.

Il Vasari nota con la solita intelligenza: «Leonardo si immagina e riuscigli di esprimere quel sospetto che era entrato negli Apostoli di voler sapere chi tradiva il loro maestro; per il che si vede nel viso di tutti loro l'amore, la paura e lo sdegno di non poter intendere l'animo di Cristo».

Dall'osservazione all'interpretazione

Leonardo inserisce la scena sacra in un ambiente illusorio cassettonato, aperto in profondità sul paesaggio, come prolungamento dello spazio reale della sala. La prospettiva è usata liberamente in maniera scenografica, non facendo coincidere il punto di vista utilizzato con quello di "stazione" dello spettatore. Da ciò consegue un effetto teatrale e di solenne monumentalità. Lo splendido profilo all'antica di Matteo è evidentemente dedotto da una moneta (III). La plasticità degli Apostoli e di Cristo sembra implicare l'esistenza di studi in terracotta o cera e Cristo va messo in rapporto con Verrocchio. Leonardo realizza l'opera con grande diligenza operativa. Vincenzo Bandello (priere del convento dal 1494 e testimone oculare) riferisce che il pittore era solito salire sui ponteggi e dipingere tutto il giorno, dimenticandosi di bere e di mangiare. Molto accurato dovette essere il lavoro preparatorio. I bellissimoi disegni superstiti, conservati per lo più a Windsor sono pochi, dovevano quindi esistere altri studi intermedi.



Per quanto riguarda i disegni delle teste degli Apostoli si tratta probabilmente di studi dal naturale, realizzati attraverso esercitazioni dal vivo poi adattate alle caratteristiche tradizionali.

Il deterioramento del *Cenacolo* iniziò assai presto, se già il Beatis nel 1517 riscontrava come «già comincia a guastarsi».

Ciò va imputato a fattori esterni come l'umidità, ma innanzitutto a Leonardo stesso. Per poter perfezionare continuamente l'opera e ottenere un risultato più luminoso, infatti, egli non utilizzò rigorosamente la tecnica dell'affresco, ma stese la tempera mista a olio su due strati di preparazione come se dipingesse su tavola.

L'ultimo restauro, durato oltre un ventennio, si è concluso nel 2000.

Ha eliminato le ridipinture rivelando tutti i dettagli e ha restituito i valori plastici del chiaroscuro, l'effetto della luce che taglia in diagonale la scena sfiorando tutti i volti degli Apostoli, tranne quello di Giuda, il dannato.

Molte parti della composizione sono irrimediabilmente perdute.



I - Leonardo da Vinci, *il Cenacolo*, 1494-1497, tempera e olio su due strati di preparazione gessosa stesi su intonaco, cm 460 x 880. Milano, Refettorio di Santa Maria delle Grazie.

II - *il Cenacolo*: La decorazione vegetale in una delle tre lunette superiori.

III - *il Cenacolo*: La figura di Matteo.

IV - *il Cenacolo*: La parte destra della scena con raffigurati Filippo, Matteo, Taddeo e Simone.





55

Secondo il Vasari, la chiamata a **Roma di Raffaello** nel 1508 dipese da **Bramante** «per un poco di parentela che aveva ... e per essere di un paese medesimo». Si deve tut-

Raffaello a Roma

tavia aggiungere un'altra motivazione: Bramante, temendo l'affermarsi incondizionato di Michelangelo, fece chiamare dal pontefice Giulio II un collaboratore di suo gradimento, che lo affiancasse nelle grandi imprese che la nuova politica culturale della corte pontificia richiedeva. Gli impegni di Raffaello non riguardarono solamente l'esercizio delle sue qualità di pittore, ma si estesero anche a una attività di architetto.

L'artista aveva già espresso negli edifici dipinti, di cui il tempio nello *Sposalizio della Vergine* è un esempio, una persuasiva capacità di dare forma concreta e credibile spazialità agli edifici che nulla avevano da invidiare alle strutture realizzabili.

Fra l'altro, spesso i fogli di disegni di Raffaello contengono schizzi di edifici che, sebbene non



56

riconoscibili, non escludono cognizioni degne di un architetto.

A questo periodo si fanno risalire una quindicina di opere da lui progettate, così come la partecipazione diretta alla politica urbanistica dei pontefici, impegnati a ridare a Roma un volto pubblico che ne facesse per così dire risorgere l'anima universale.

Quando Raffaello giunge a Roma, negli ultimi mesi del 1508, vi sono importanti cantieri. Bramante lavora al nuovo San Pietro e al cortile del Belvedere; **Michelangelo** ha iniziato a dipingere la volta della cappella Sistina; artisti provenienti da diverse regioni d'Italia sono impegnati ad affrescare i nuovi appartamenti papali, oggi noti come "le Stanze".

È proprio per quest'ultimo progetto che viene chiesta la collaborazione di Raffaello, lavoro che ben presto gli sarà affidato.

L'attività di architetto

Le Stanze Vaticane

55 Raffaello, *Donna in piedi di profilo verso sinistra*, 1513-1516, sanguigna e stilo. Parigi, Musée du Louvre. Studio per il *Commercio*, curatide della zoccolatura della *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, composizione della Stanza di Eliodoro.

56-57 Raffaello, *Il Parnaso* e *La Scuola di Atene*, veduta di due pareti della Stanza della Segnatura, 1509-1511, affresco. Città del Vaticano, Palazzi Vaticani.





58

La prima delle Stanze a essere dipinta, detta della Segnatura, diverrà la biblioteca privata del pontefice. Gli affreschi della sala esemplificano i principi umanistici del

**La prima Stanza:
la *Disputa
del Sacramento***

Vero, del Benc, del Bello e del Giusto. In particolare, le due scene della *Disputa del Sacramento* (58) e della *Scuola di Atene* rappresentano il fulcro concettuale delle Stanze. In entrambe la comunicazione dei concetti rispettivamente teologici e filosofici viene affidata ad attori che si trovano su una specie di palcoscenico. Nelle due scene Raffaello introduce personaggi che non appartengono all'antichità: per esempio Dante Alighieri compare nella *Disputa* (60), mentre Bramante indossa i panni di Euclide nella *Scuola di Atene*.

Non si tratta di una stravaganza o di un devoto omaggio, bensì di un modo di procedere conosciuto alla stretta cerchia di dotti che vivevano alla corte pontificia e che avevano accesso alla biblioteca.

I due affreschi presentano infatti due livelli di lettura: esercitano lo spettatore nella capacità di capire chi sono e cosa vogliano significare i singoli personaggi o i vari raggruppamenti di figure e nel contempo lo stimolano a riconoscere, nei



59

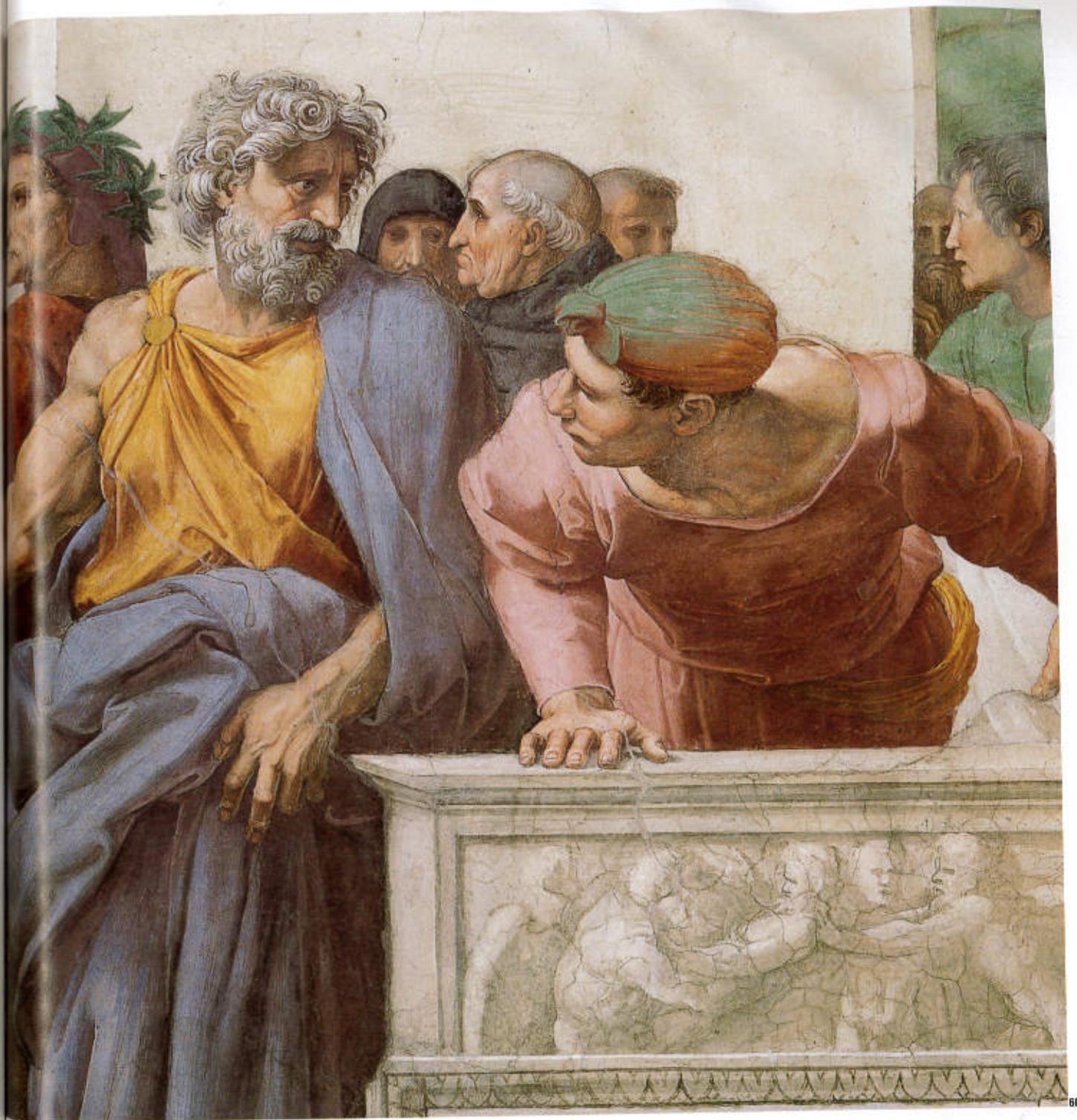
ritratti presenti, persone viventi o da poco scomparse. Si tratta di una consuetudine assai diffusa nelle corti umanistiche, che consiste nel proporre uomini contemporanei nei panni di personaggi famosi. Il criterio del resto corrispondeva anche a una prassi di vita, dato che spesso i dotti recitavano in commedie o tragedie classiche.

In questa prima Stanza Raffaello mette in atto tutti gli elementi ormai codificati della sua arte: la struttura architettonica delle composizioni,

I contemporanei

58 Raffaello, *Disputa del Sacramento*, 1508/9, affresco, base cm 770. Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura.

59 Raffaello, *Disegno di Windsor*, penna su stilo, cm 18 x 41. Francoforte, Städtisches Kunstinstitut. Studio per la parte inferiore della *Disputa*.



la coerenza interna dell'immagine – dettata da un ordine simmetrico armonizzatore dei singoli elementi che compongono l'intero affresco – la rispondenza ritmica di gesti e di scelte cromatiche.

Nel progetto iniziale per la *Disputa*, Raffaello dimostra di pensare a una immensa abside, disponendo le figure in modo da costruire la curvatura a semicerchio dello spazio; ciò che stupisce però è che nel *Disegno di Windsor* (59), cioè

**Il progetto della
*Disputa***

nel primo progetto per la soluzione della *Disputa*, Raffaello si comporti proprio come un architetto, delineando solo la metà sinistra del disegno, in quanto l'altro lato presenterà una struttura speculare, come appunto accade nei progetti architettonici. Raffaello elabora nelle Stanze un linguaggio figurativo in grado di trasmettere una grande complessità di contenuti.

Negli affreschi della prima Stanza si trova ancora lo schieramento "elementare" delle figure, il quale trova giustificazione nel fatto di trovarsi sul medesimo palcoscenico.

60 Raffaello, *Disputa del Sacramento*. A sinistra, il particolare del ritratto di Dante.



61



62

La *Scuola di Atene* è posta di fronte alla *Disputa del Sacramento* ed è una grandiosa celebrazione della ricerca razionale del vero. Sono ritratti numerosi filosofi dell'antichità, con Platone (a sinistra) che tiene in mano il dialogo del *Timeo* e alza il dito verso il cielo, e Aristotele che regge il volume dell'*Etica* e tende il braccio in avanti. Il folto gruppo dei personaggi raffigurati sosta in

La Scuola di Atene e la Disputa del Sacramento

un ambiente architettonicamente maestoso, che si ispira quasi certamente a un modello bramantesco.

Le figure dei saggi che affollano questo ambiente sono state identificate. Ritroviamo, fra gli altri, Socrate, a sinistra dei due personaggi al centro; Euclide in primo piano a destra, chinato a misurare con il compasso; Eraclito che si appoggia a un blocco di

Euclide e Eraclito

61 Raffaello, *Scuola di Atene*, 1509/10, affresco. Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura.

62 Raffaello, *Cartone per la Scuola di Atene*, 1509, carboncino e biacca, cm 285 x 804. Milano, Pinacoteca Ambrosiana.



granito. Per stringere passato e presente, unificandoli in un tutto senza soluzione di continuità, Raffaello ha dato agli scienziati-filosofi antichi la fisionomia di grandi personaggi a lui contemporanei. A Eraclito – per esempio – ha attribuito i tratti del volto di Michelangelo.

Questa figura, che non è presente nel cartone preparatorio dell'affresco oggi conservato all'Ambrosiana a Milano, fu inserita a opera conclusa, per rendere omaggio a Michelangelo, nel

1511, quando fu scoperta la volta della Sistina. La novità di Raffaello nella costruzione di un vero e proprio spazio narrativo, ove non spiccavano solo le singole figure, quanto la costruzione di strette relazioni sceniche tra i diversi personaggi, si colloca intorno al 1512, quando i lavori si spostano nella seconda Stanza. Raffaello riprende un episodio narrato negli *Atti*

Dalla prima alla seconda Stanza

63 Raffaello, *Scuola di Atene*. Particolare della figura del filosofo Eraclito a cui Raffaello ha dato le fattezze di Michelangelo.

degli Apostoli con la *Liberazione di San Pietro* (64) del 1514; ne avvicina due momenti diversi: quello

**La seconda Stanza:
Liberazione di San
Pietro**

del l'Angelo che appare al Santo (al centro) al di là delle grate della prigione, e quello della fuga di Pietro, condotto per mano dallo stesso angelo. In questo modo il pittore applica, con grande abilità scenografica, il principio della narrazione continua, unificando sul piano concettuale le varie fasi della medesima azione.

Gli effetti luministici sono dominanti per la caratterizzazione emozionale del dipinto; la luce irrompe da più direzioni così che l'oscurità notturna viene solcata ora dal chiarore lunare, ora dal balenare di una fiaccola, ora dal riflesso di un'armatura, ma soprattutto dall'incandescenza luminosa dell'angelo.

Raffaello apre qui la strada a nuove soluzioni formali che conosceranno una tappa intermedia, nel loro evolversi, nella *Trasfigurazione*, mentre, forse proprio a causa della repentina morte dell'artista, bisognerà attendere un bel po' di tempo perché quanto anticipato da Raffaello trovi la doverosa soddisfazione.

Nella seconda Stanza l'artista fa intervenire la storia nell'episodio descritto, collocando sulla sinistra dell'affresco della *Cacciata di Eliodoro dal tempio*

**La seconda Stanza:
La Cacciata di
Eliodoro**

(65) (1512) l'immagine del pontefice Giulio II sulla sedia gestatoria.

L'episodio biblico si trasforma in un preciso riferimento alla guerra contro la Francia condotta dalla Lega Santa e al trionfo del Concilio Lateranense sul conciliabolo di Pisa.

Nella *Cacciata di Eliodoro dal tempio* l'azione parte dal gruppo statico del pontefice; il movimento penetra attraverso le quinte architettoniche e gli astanti, mentre l'attenzione si concentra sul sacerdote Onia che, sebbene collocato sul fondo, è il principale artefice del miracolo, in quanto con la sua preghiera suscita l'intervento divino. Dal sacerdote parte lo scatto veloce degli angeli e infine il movimento trova la sua soluzione nella figura drammatica di Eliodoro.

Superate la struttura simmetrica della composizione e l'organizzazione perfettamente equilibrata della scena, si afferma un nuovo modo di narrare, immediatamente coinvolgente, nel suo chiamare in causa lo spettatore cui gli stessi protagonisti sembrano rivolgersi.

Anche *Il miracolo di Bolsena* (66), fatto accaduto nel 1263, viene espressamente inscenato per Giulio II e la sua corte che sono inginocchiati davanti all'altare. La nuova soluzione narrativa obbliga Raffaello a operare una straordinaria trasformazione dell'impianto scenico.

D'ora innanzi l'attività di Raffaello approfondisce gli elementi di animazione e di pathos desumibili sia nella concentrata attenzione per la dimensione psicologica delle figure, sia nella nuova ricerca luministica e cromatica.



64 Raffaello, *Liberazione di San Pietro*, 1514, affresco, base cm 660. Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Stanza di Eliodoro.

65 Raffaello, *Cacciata di Eliodoro dal tempio*, 1511/12, affresco, base cm 750. Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Stanza di Eliodoro.

66 Raffaello, *Il miracolo di Bolsena*, 1511/12, affresco, base cm 660. Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Stanza di Eliodoro.

Seguaci di Raffaello a Roma: Baldassarre Peruzzi

(Siena, 1481-1536)

Giulio Romano

(Roma, 1499 ca - Mantova, 1546)

Con l'arrivo di **Raffaello** a **Roma** nell'estate del 1508 si aprono nuove prospettive nella cultura figurativa. Per alcuni giovani artisti, come **Giulio Romano**, si crea l'opportunità di divenire discepoli di fiducia del maestro, con la conseguente possibilità di conoscere le invenzioni raffaellesche ed ereditarne i lavori alla sua morte nel 1520.

Negli stessi anni e nello stesso ambiente sono presenti altre personalità la cui attività viene in parte offuscata dalla rapida ascesa dello stesso Raffaello, sostenuto da Bramante e

Peruzzi e la cerchia del Bramante

prediletto da papa Giulio II: tra loro l'architetto senese **Baldassarre Peruzzi**. La sua opera dimostra una sostanziale partecipazione alla cerchia di Bramante. Con lui infatti lavora nel cantiere di San Pietro, dove, dopo la morte di Raffaello, ottiene incarichi specifici con varie mansioni di responsabilità, sino ad assumerne nel 1532 la direzione, anche se per breve tempo.

L'attività dei bramanteschi di stretta osservanza è in aperta rivalità con il gruppo dei fiorentini che hanno come punto di riferimento **Michelangelo**. Il contrasto non è solo l'indice di uno smaccato campanilismo; permette piuttosto di individuare due modi diversi di intendere l'architettura, ovvero di avvicinarsi a quell'arte che da una parte consentiva di indagare i segreti dell'antichità e dall'altra di esprimere una specie di indivisibile unità tra le arti visuali. Ecco perché diverse sono le soluzioni degli architetti-scultori, rispetto a quelle degli architetti-pittori, quali appunto Bramante, Raffaello, Peruzzi, ma anche Giulio Romano.

Questi ultimi quattro hanno in comune una formazione come pittori prospettici, pertanto anche la loro architettura gioca sull'effetto visivo. Ciò significa che l'opera parte simultaneamente dall'impostazione del volume e dal disegno dei particolari, tanto da mostrare una visione nello stesso tempo sintetica e analitica. L'opera è pensata come un complesso meccanismo studiato in forma scenografica, per cui lo stesso nitore e la precisione delle forme sono funzionali alla resa dell'effetto scenografico.

Peruzzi dimostra di applicare appieno tale metodo a partire da una prima importante commissione del banchiere senese Agostino Chigi, la Villa della Farnesina

(75) realizzata sulla riva del Tevere tra il 1506 e il 1511. Anche **Raffaello** aveva lavorato alla Farnesina, affrescando nella loggia Est del palazzo il *Trionfo di Galatea* intorno al 1513, ma il piano



75



76

d'insieme appartiene al Peruzzi. A lui infatti si deve l'organizzazione dell'intero complesso, direttamente ispirato agli esempi delle ville patrizie romane. L'impianto sembra simmetrico e regolare, costituito come è da un rettangolo con due avancorpi uguali; tuttavia, la loggia sulla sinistra, protesa verso il Tevere, non ha pari corrispondenza a destra. Il Peruzzi inventa così complesse acrobazie visive per salvaguardare la sintesi percettiva del blocco volumetrico dell'edificio, senza però rinunciare a trascrivere in

75 Baldassarre Peruzzi, Villa Farnesina, 1506-1511. Roma. Prospetto verso il giardino.

76 Baldassarre Peruzzi, Parete con colonne in prospettiva. Roma, Villa Farnesina, sala delle Prospettive.

La Villa della Farnesina



tutta la sua varietà e vivacità gli elementi tipologici dell'architettura antica. Per un artista del Cinquecento, l'antico non è più solamente negli elementi canonici e selezionati dalla tradizione; è divenuto ormai una realtà estremamente varia grazie alla ricerca minuziosa e capillare di cui è stato fatto oggetto (76).

Questo tentativo di adattare il linguaggio dell'architettura antica a nuove soluzioni spaziali è stato considerato in opposizione al linguaggio rinascimentale, quasi fosse un virtuosistico modo di creare una bellezza artificiosa.

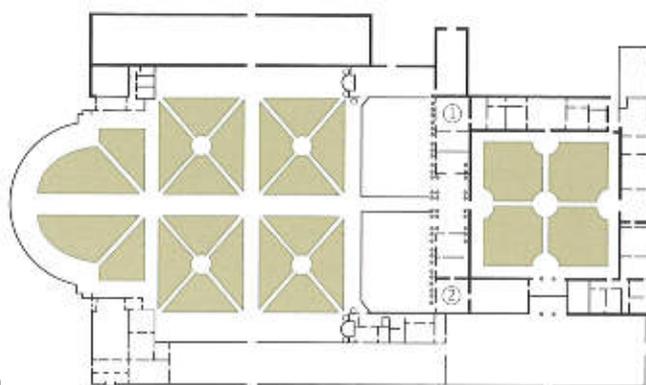
Invece, **Peruzzi**, da esperto conoscitore del repertorio antico, si dimostra in grado di attingervi anche quando gli occasionali condizionamenti dell'ambiente non concedono di attuare le proporzioni e le misure canoniche. Egli procede in modo da trasferire l'antico nella contemporaneità, proprio perché non si sofferma a considerare l'antichità come un'età dell'oro irraggiungibile. In ciò Peruzzi dimostra di aver ereditato lo stesso desiderio di **Raffaello** di risvegliare l'antica Roma e ridare voce alla sua fama di centro del mondo.

Si tratterà comunque di un ideale destinato ben presto a infrangersi contro le avversità della storia, come dimostrerà il Sacco di Roma avvenuto nel 1527.

Tra gli allievi di Raffaello nessuno fu più «fidato, fiero, sicuro, capriccioso, vario, abbondante ed universale» di Giulio Pippi detto **Giulio Romano**. Queste parole del Vasari sono come sempre piene di acume. Tuttavia, se Giulio fu il più geniale non possiamo non ricordare i nomi degli altri che lavorarono con Raffaello nelle

Stanze Vaticane: **Perin del Vaga**, **Giovanni Francesco Penni**, **Polidoro da Caravaggio**.

Si spalanca così il sipario del Manierismo a Roma; con loro, la lezione di **Raffaello** e di



Michelangelo viene tradotta in estrosa arditezza scenografica e si diffonde in Italia e in Europa. Giulio Romano non era presente nei giorni del Sacco, poiché si era già trasferito a **Mantova** dove Federico II Gonzaga, figlio di Isabella d'Este, lo stesso che aveva commissionato al Correggio gli *Amori di Giove*, gli aveva affidato la sovrintendenza della città intera.

Giulio vi aveva trasfuso il mito di Roma antica che si era impresso in lui dalla gioventù, filtrandolo però attraverso un sentimento elegiaco e malinconico.

Il ritorno all'antico per Giulio è il frutto di una specie di istinto che si evidenzia anche nelle parti decorative, negli stucchi e nelle grottesche, e nelle sue stesse collezioni di antichità. Risalire a Roma antica aveva tutta l'intensità di una rievocazione, a metà tra l'intellettuale e il sentimentale: si trattava del fecondo sviluppo della cultura che circolava nella cerchia di Raffaello. A Roma aveva concluso l'*Incendio di Borgo*, interrotto alla morte di Raffaello, e aveva eseguito la *Battaglia di Costantino* sempre su disegni del maestro. A Mantova aveva costruito la propria casa e vi aveva stipato le sue raccolte di antichità.

Nel 1525 iniziano i lavori di Palazzo Te (77-78), che sorgeva su una prateria chiamata Teieto o The.

77 Giulio Romano, Palazzo Te, 1525-1535. Mantova. Vista del palazzo e del giardino dall'alto.

78 Giulio Romano, Palazzo Te. Pianta: 1. Sala dei Giganti, 2. Sala di Amore e Psiche.

▼ le grottesche termine derivato da "grotta" in riferimento alle decorazioni dei sotterranei della *Domus Aurea* di Nerone, sono una particolare decorazione in voga nel tardo Quattrocento e nel Cinquecento; raffigurano elementi vegetali che si intrecciano con figure antropomorfe ed elementi geometrici. Furono eseguite tanto ad affresco che a stucco e si diffusero in ambiente romano e fiorentino o comunque in ambienti permeati dalla cultura classica.

Roma, un ideale infranto

Estrosità di Giulio Romano

La residenza, che recupera la tipologia della corte chiusa, è a pianta quadrata, a un piano solo e con una corte centrale. Nella

Palazzo Te e il bugnato

planimetria, il palazzo ripropone una distribuzione ispirata ai modelli romani ma anche all'esempio raffaellesco di Villa Madama; ciò che tuttavia risulta nuovo sono le estese superfici a bugnato che gli conferiscono il carattere di un'opera rustica (79).

Il cortile non presenta porticati, mentre la loggia è percorsa da tre arcate. L'irregolarità delle facciate è la fonte principale dell'accentuato dinamismo che interessa tutto l'edificio, il quale all'interno è mosso dalle decorazioni in stucco e dai fregi in cotto, mentre all'esterno è inondato dalla luce. Tutte le facciate, così come tutte le sale all'interno, sono volutamente diverse, per gioco della fantasia e dell'invenzione.

La libertà dei particolari parrebbe in contrasto con il senso della simmetria che viene comunicato dall'intero complesso.

Al 1530 risale l'inizio del ciclo di affreschi della sala dei Giganti (80 e 82). Pur essendo il più noto, non è il solo intervento

La sala dei Giganti

pittorico di **Giulio Romano**, che affrescò anche la sala di Psiche,

precedente di pochi anni quella dei Giganti e culminante nel bellissimo affresco della volta con *Psiche rapita da Zefiro* (81).

Il pittore intervenne ampiamente anche in Palazzo Ducale. Tutte le opere finite di Giulio Romano sono precedute da un'immensa serie di disegni preparatori, studi, schizzi e bozzetti per dipinti e arazzi. Il corpus dei disegni di Giulio Romano ha una consistenza che è pari alla loro superba qualità, al loro vigore e alla loro completezza, anche quando si tratta di fogli preparatori di dimensioni ridotte.

L'efficacia illusionistica, «l'atmosfera da cataclisma» (Briganti) dei giganti che rovinano a terra è da considerarsi in linea con i principi del Manierismo⁷, anche se lo spirito che sostiene la composizione è ancora rinascimentale in quanto le singole figure nel loro accostarsi, esprimono una indiscutibile forza corporea.

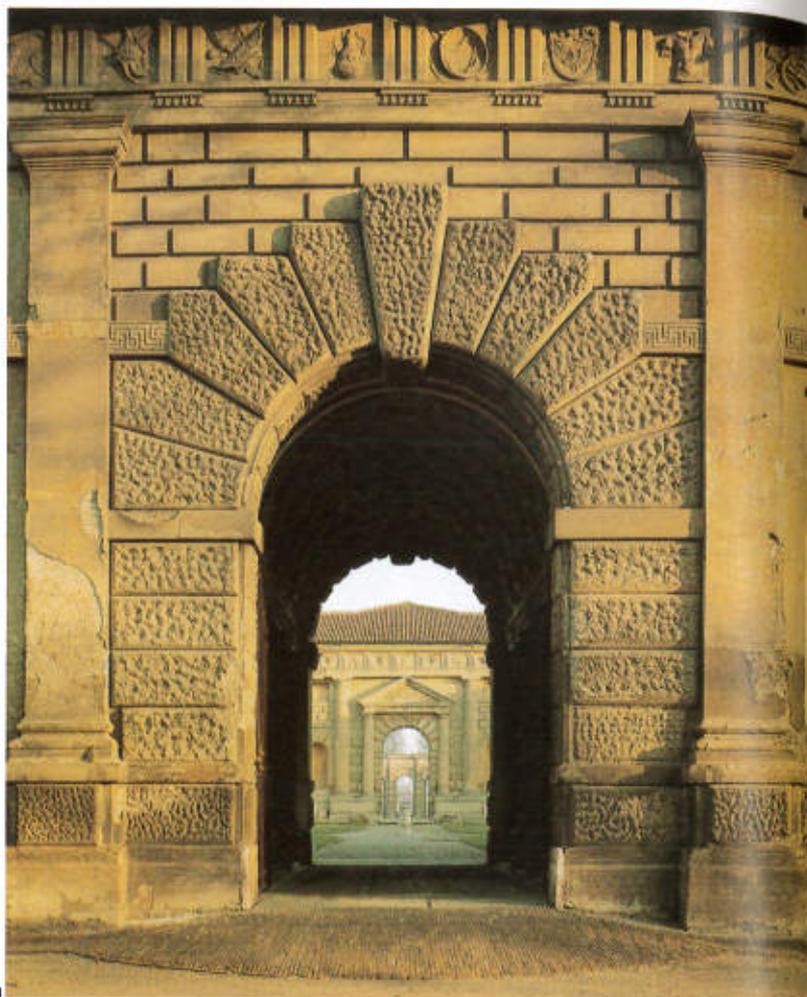
La concezione di Giulio Romano, potentemente comunicata e di straordinario effetto coinvolgente, è un insieme di eccessi e di sottigliezze, di simmetrie e di asimmetrie. Nel suo stile trovano posto caratteri difformi, il pagano e il sacro, il tragico e il giocoso, il terribile e il malinconico.

La sintesi che li unifica è un «effetto ironico» (Tafari) che è di stimolo alla citazione erudita e

«Effetto ironico»

archeologica del mito della romanità: «l'ironia è nel proporre all'osservatore composizioni dualistiche o plurali senza l'esperazione della contraddizione ... Giulio conosce bene le capacità manipolatorie che gli stessi antichi esplicitavano al di là di ogni codifi-

cazione». Nessuno, dice Vasari, «può vedere opera di pennello più orribile e spaventosa né più naturale» della *Caduta dei Giganti*; «non può non temere che ogni cosa non gli rovini addosso»; ed è stupefacente «il veder tutta quella pittura non avere principio né fine».



79



80

così viene perfettamente definito il concetto manieristico di finzione.



81

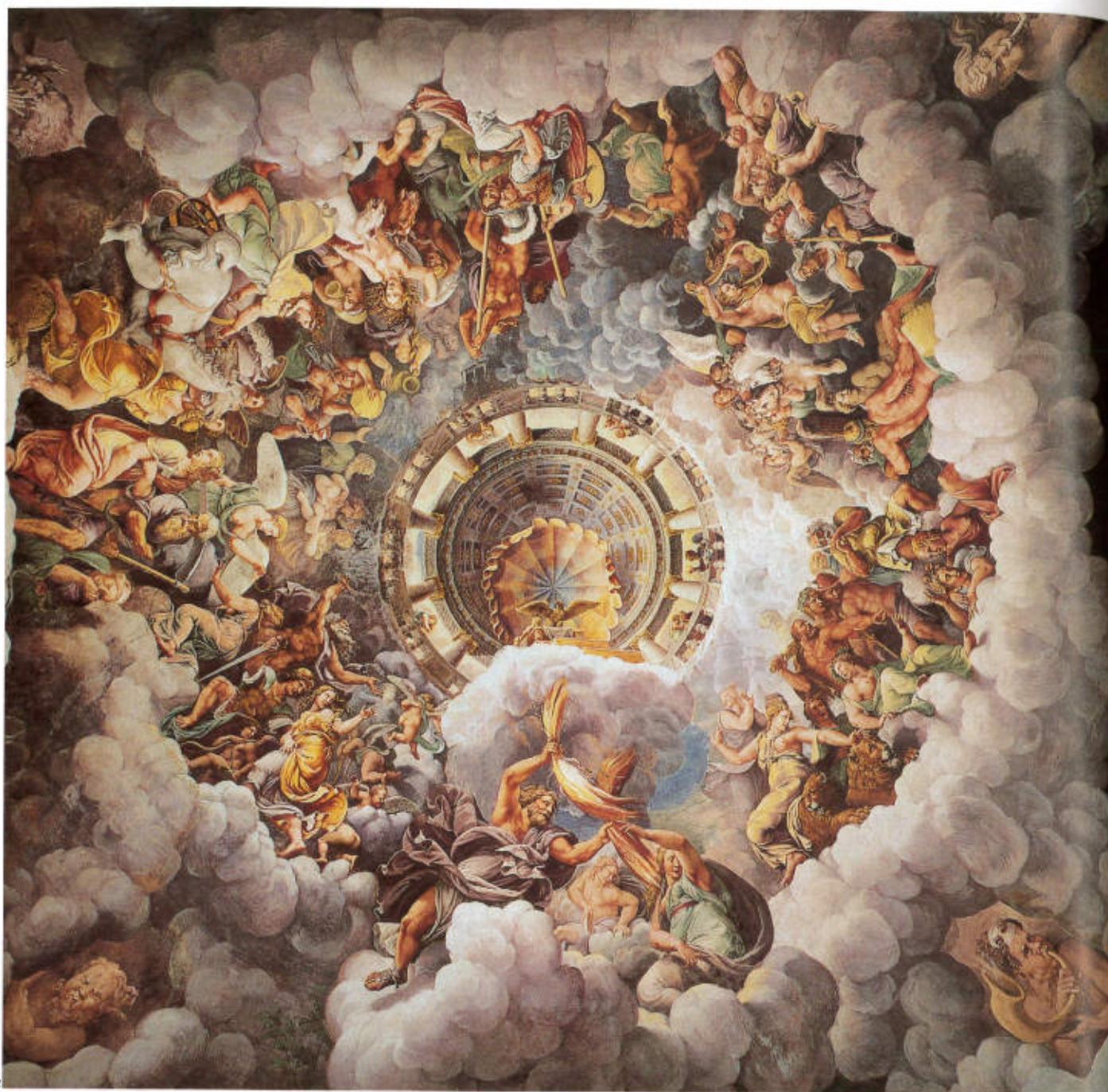
▼ Il Manierismo

Il termine deriva da "maniera", parola con cui il Vasari è solito indicare lo "stile", ma con esso si dava anche una particolare definizione di stile ossia la "maniera moderna"; secondo la storiografia artistica il fenomeno del Manierismo si riferisce quindi alle arti figurative e alla letteratura del Cinquecento – e in taluni casi sino al primo Seicento – conseguenti alla crisi del Rinascimento. Tale crisi si evidenzia a Firenze verso la fine del secondo decennio del XVI secolo e a Roma dopo il Sacco avvenuto nel 1527. L'età del Manierismo si caratterizza per l'uso della "licenza" cioè la consuetudine di aggiungere alla regola l'estro, la bizzaria, il virtuosismo, elementi che comunque non intaccano l'ordine e la conoscenza della regola stessa che sta a fondamento dell'arte del Cinquecento.

79 Giulio Romano, Palazzo Te, 1525-1535. La porta d'ingresso e il bugnato della muratura.

80 Giulio Romano, *Il Tempio con il trono di Giove*, 1530-1534, affresco. Mantova, Palazzo Te, volta della sala dei Giganti.

81 Giulio Romano e Rinaldo Mantovano, *Psiche rapita da Zefiro*, 1526-1528, affresco. Mantova, Palazzo Te, volta della sala di Psiche.



82

82 Giulio Romano, *Olimpo*, 1530-1534, affresco. Mantova, Palazzo Te, volta della sala dei Giganti.

83 Giulio Romano, *Caccia al cinghiale e al cervo*, penna bruna, acquerellato, cm 26 x 40. Vienna, Albertina.

Si tratta di uno studio o di un modello per una scena di caccia da affrescare nella parete Ovest della camera dei Venti di Palazzo Te.

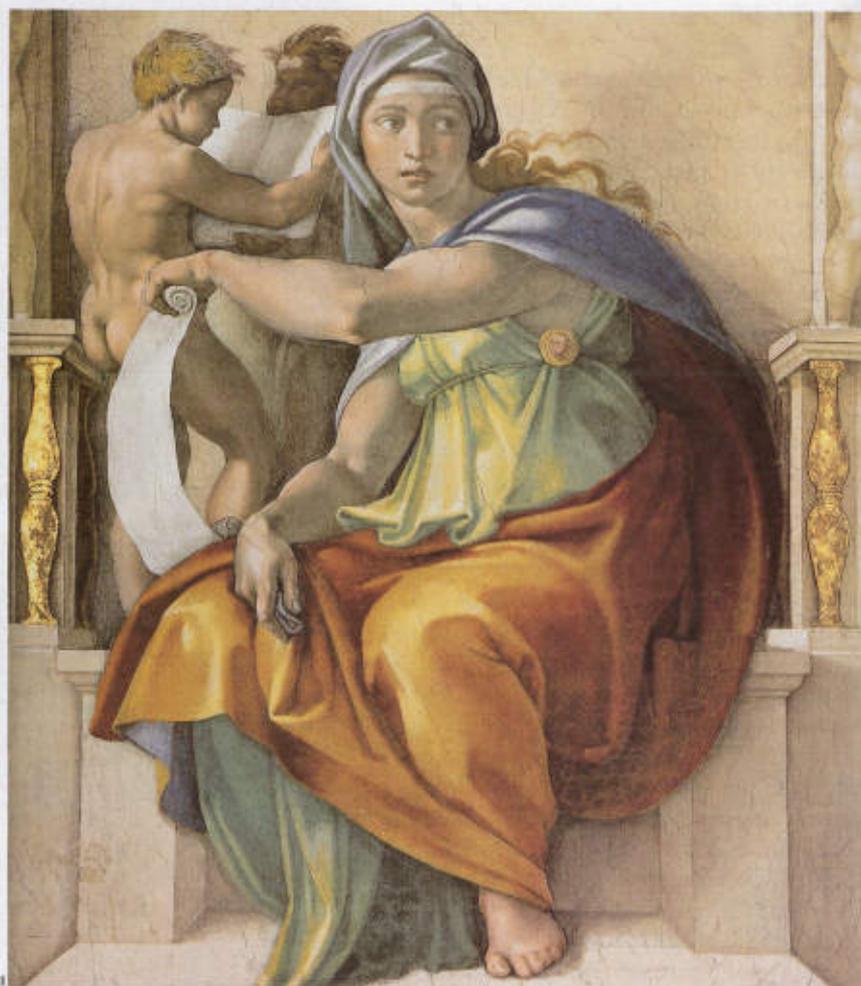
La terribilità e il terrore che si sprigionano dalla scena catastrofica sono totalmente esplicitati, ben diversamente dall'intimo *pavor* psichico che si legge negli sguardi spalancati e nel silenzio pietrificato dei personaggi della *Deposizione* di Pontormo (p. 294). Mentre i protagonisti di Pontormo vivono in una loro incomunicabile solitudine, quelli di Giulio Romano convivono nel loro ostentato ed esternato dramma collettivo.

83



LETTURA DI UN'OPERA

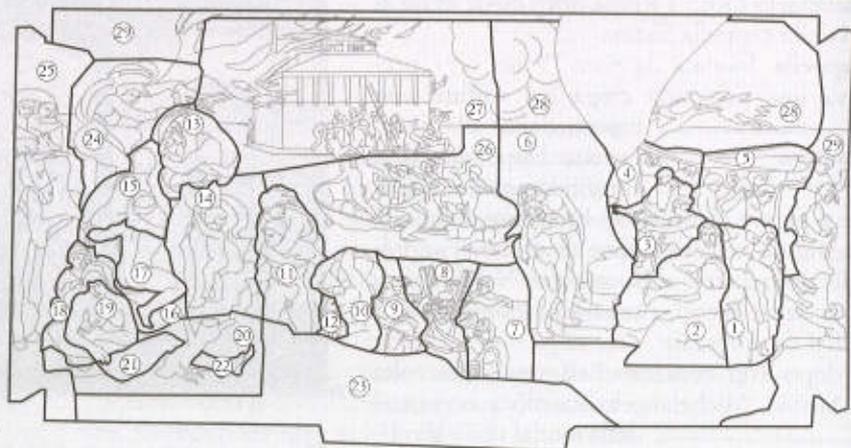
Il cantiere della cappella Sistina, 1477-1541. Città del Vaticano, Palazzi Vaticani



I - Ugo Tonietti, *La cappella Sistina prima del 1508*, incisione del XVII secolo. Prima degli interventi di Michelangelo è visibile sulla volta il cielo stellato dipinto da Pier Matteo D'Amelia. Sulla parete di fondo le finestre verranno murate nel 1536 per far posto al *Giudizio Universale*.

II - Schema della decorazione della parete laterale con i tre ordini: in alto i Primi trenta papi.

Nel registro mediano, a destra: *Storie di Cristo*. Perugino, *Il Battesimo di Cristo*; Botticelli, *Le tentazioni di Cristo*; Ghirlandaio, *Vocazione di San Pietro e Sant'Andrea*; Rosselli, *Il discorso della montagna*; Perugino, *La consegna delle chiavi a San Pietro*; Rosselli, *L'ultima cena*. A sinistra: *Storie di Mosè*. Signorelli, *Ultimi atti della vita di Mosè*; Botticelli, *La*



L'assetto quattrocentesco

Già nel 1477 Sisto IV aveva deciso di ampliare la cappella Palatina del Vaticano affidando i lavori di ricostruzione a Giovannino de' Dolci.

Per affrescarla fu chiamato il Perugino a cui si aggiunsero Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli e Domenico Ghirlandaio. Nel 1482, dal momento che gli affreschi non erano ancora terminati, subentrò Luca Signorelli (II).

Le pareti della cappella presentano una

ripartizione in tre registri orizzontali: dentro nicchie, i ritratti dei pontefici dominano il registro più alto; il registro mediano, con *Storie di Mosè (sub lege)* a sinistra e *Storie di Cristo (sub gratia)* a destra, offre una straordinaria occasione di confronto tra i più rappresentativi artisti della seconda metà del Quattrocento italiano. La parete fu completata con il registro inferiore dove vennero affrescati finti arazzi su cartoni di Raffaello. Nella cappella, prima del duplice

intervento di Michelangelo, la parete di fondo aveva due finestre, in seguito murate per far posto al *Giudizio Universale* e sulla volta era stato dipinto da Pier Matteo D'Amelia un cielo stellato (I). Dal 1508 al 1512 Michelangelo lavorò ininterrottamente alla colossale impresa di affrescare da solo la volta. Soltanto dopo venti anni, dal 1536 al 1541, affrescherà i 150 metri quadrati della parete di fondo con il *Giudizio Universale*.



punizione di Core; Rosselli, *L'abbronzione del vitello d'oro*; Rosselli, *Il Passaggio del Mar Rosso*; Botticelli, *Le prove di Mosè*; Perugino, *Viaggio di Mosè in Egitto*. Nel registro inferiore sono affrescati finti arazzi su cartoni di Raffaello.

III - Michelangelo, *Sibilla delica*, 1508-1512. Particolare della decorazione della volta.

IV - Schema delle giornate di lavoro di Michelangelo per la lavorazione del *Diluvio Universale* con segnetta la progressione della realizzazione.

V - Michelangelo, *Ignudo sopra la Sibilla Libica*, 1508-1512. Particolare della decorazione della volta.

VI - Michelangelo, *Ignudo sopra il profeta Geremia*, 1508-1512. Particolare della decorazione della volta.



L'intervento di Michelangelo

Inizialmente Michelangelo fu chiamato per completare la cappella con un programma che prevedeva solo le figure dei dodici Apostoli nei peducci e partimenti geometrici nel settore centrale della volta: infatti alla volta a botte ribassata veniva riservata la storia *ante legem*, ossia dalla Creazione a Noè e Mosè. Egli invece dipinse nove episodi della *Genesis* in successione cronologica, partendo dalla zona sopra l'altare. Il tutto è incorniciato da membrature

architettoniche illusorie, che diventano alle estremità i troni di sette *Profeti* e cinque *Sibille* (III), in sostituzione degli Apostoli. Nelle vele che collegano le pareti alla volta Michelangelo realizza le quaranta generazioni degli *Antenati di Cristo*, secondo il Vangelo di Matteo, e nei quattro pennacchi angolari *David e Golia*, *Giuditta e Oloferne*, il *Serpente di bronzo*, il *Supplizio di Aman*. Agli angoli dei compartimenti con le storie della *Genesis*, coppie di *Ignudi* (V-VI) reggono medaglioni di bronzo con scene

bibliche e ghirlande di foglie di quercia, chiaro riferimento alla famiglia dei Della Rovere. Michelangelo comincia a realizzare schizzi e cartoni, aiutato da alcuni collaboratori fatti venire da Firenze, tra cui Aristotile da Sangallo. Continue sono inizialmente le difficoltà con cui si deve scontrare, dovute in parte all'irregolarità e alla vastità della superficie - circa 1200 metri quadrati - e in parte all'uso di una tecnica, l'affresco, appresa alla bottega dal Ghirlandaio ma non più sperimentata.



Inoltre Michelangelo ha deciso di lavorare da solo: «io sto qua in grande affanno e con grandissima fatica di corpo, e non ò amici di nessuna sorte, e no' ne voglio; e non ò tanto tempo che io possa mangiare el bisonio mio».

Le condizioni disagiate sono raccontate con sarcasmo in un sonetto dove il pittore si descrive malconco a causa delle innaturali posizioni di lavoro – con la testa all'insù e non sdraiato come vuole la leggenda – tali da causargli gravi danni alla vista.

Scriva il Vasari che una volta sceso dai ponteggi «talmente avea guasto la vista che non potea leggere né guardar disegni, se non all'insù; che gli durò parecchi mesi».

Il lavoro prosegue con diverse interruzioni,

dovute anche alla mancanza di sostegno economico da parte del Papa, impegnato nella campagna militare contro i francesi. La mancanza di finanziamenti costringe a un'interruzione di un anno; il 15 agosto del 1511, in occasione della celebrazione dell'Assunta, cui la cappella è dedicata, viene scoperta la prima metà della volta. I lavori verranno conclusi nell'ottobre del 1512.

L'impianto iconografico

L'impianto iconografico, denso di significati allegorici e teologici, con sottigliezze che probabilmente sfuggivano anche allora, sembra andare oltre le conoscenze di Michelangelo stesso. Possibile ispiratore del programma poteva essere stato il vicario generale dell'ordine degli Agostiniani

Egidio da Viterbo; così come per le fonti si è parlato del *Lignum Vitae* di San Bonaventura o del *De civitate Dei* di Sant'Agostino. Al di là delle diverse interpretazioni proposte dalla critica esiste un evidente rapporto tra gli affreschi delle pareti e quelli della volta. *L'Ebbrezza di Noè*, per esempio, prefigura *Cristo schernito*; il *Diluvio Universale* il *Battesimo*; il *Sacrificio di Noè* la *Passione*. *Le Sibille* e i *Profeti* hanno saputo leggere i fatti storici in maniera profetica.

In quest'ottica gli *Antenati* rappresentano invece l'umanità priva dell'illuminazione divina, nell'attesa inquieta dell'Incarnazione.

Tutta la volta può essere considerata un inno a Dio Creatore, sino all'apice della creazione stessa: l'uomo fatto a immagine



e somiglianza di Dio – si noti l'insistenza sulla bellezza del corpo negli *Ignudi* –, secondo il sentire rinascimentale della dignità dell'uomo. È evidente la differenza tra le parti affrescate per prime (le *Storie di Noè* all'ingresso della cappella), con l'aiuto di maestranze, e quelle dipinte da solo. Se le prime sono gremite di personaggi visualizzati con accuratezza, seguendo un fare pittorico ancora legato alla tradizione fiorentina di secondo Quattrocento, a partire dalla *Creazione di Eva* le figure si ingrandiscono, le scene diventano più luminose e si semplificano pittoricamente a scapito dei particolari descrittivi.

Un'evoluzione analoga si riscontra anche nelle figure dei *Veggenti*: più composte e naturali quelle dipinte per prime (*Zaccaria*),

VII - Michelangelo, *La Creazione di Adamo*, 1508-1512. Particolare della decorazione della volta.
VIII - Michelangelo, *La Creazione di Adamo*, Particolare delle mani.



VIII



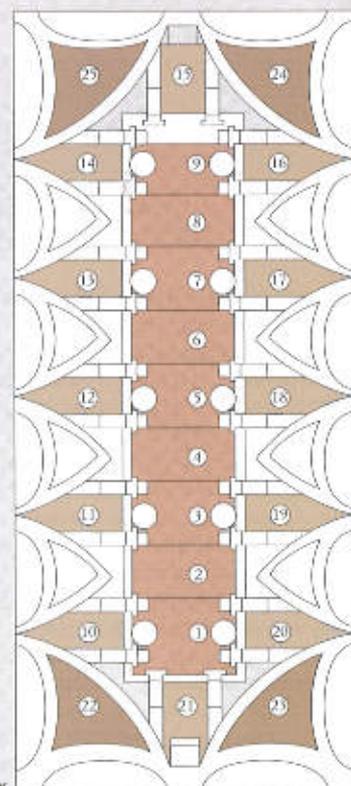
ingigantite e quasi sconvolte le ultime (Giona).
 La stesura è più sciolta nelle lunette dove l'ideazione coincide con un sommario disegno preparatorio realizzato direttamente sull'intonaco, perché Michelangelo, facilitato dalla regolarità della parete non più concava, non si serve più di cartoni. Le lunette sono dipinte al massimo in tre giornate ciascuna. Il colore viene disteso per velature sovrapposte; solo le figure in primo piano sono messe a fuoco con nitidezza. Negli *Antenati di Cristo*, più che ritrarre singoli personaggi, il Buonarroti cerca di individuare alcuni temi, come la maternità, la solitudine, l'angoscia, e di renderli con grande potenza espressiva. I restauri, condotti per circa un decennio (1980-1989), hanno recuperato l'intonazione cromatica originaria, alterata dalla polvere della fuliggine, rovinata dai sali affiorati dal muro per l'umidità e ricoperta da colle e vernici in precedenti interventi. La pulitura degli affreschi ha riportato alla luce il colore originale, nitido e trasparente, con cui Michelangelo ha dato corpo alle figure, suscitando un generale interesse per il suo modo di dipingere.

IX - Michelangelo, *La creazione di Eva*, 1508-1512. Particolare della decorazione della volta.

XI - Michelangelo, *Storie della Genesi: Creazione, Profeti e Sibille*, 1508-1512; panoramica della volta, m 13 x 36.

X - Schema della volta:

- | | |
|--|-----------------------------|
| 1. Dio separa la luce dalle tenebre | 11. La sibilla persiana |
| 2. Dio crea il sole, la luna e la terra | 12. Il profeta Ezechiele |
| 3. Dio separa la terra dalle acque | 13. La sibilla eritrea |
| 4. Creazione di Adamo (VII-VIII) | 14. Il profeta Gioele |
| 5. Creazione di Eva (IX) | 15. Il profeta Zaccaria |
| 6. Il peccato originale e la cacciata dal Paradiso Terrestre | 16. La sibilla delica (III) |
| 7. Il sacrificio di Noè | 17. Il profeta Isaia |
| 8. Il diluvio universale | 18. La sibilla cumana |
| 9. Ebbrezza di Noè | 19. Il profeta Daniele |
| 10. Il profeta Geremia | 20. La sibilla Libica |
| | 21. Giona |
| | 22. La punizione di Amon |
| | 23. Il serpente di bronzo |
| | 24. Giuditta e Oloferne |
| | 25. Davide e Golia |



X



Il Rinascimento in Emilia

La grazia di Antonio Allegri detto il Correggio

(Correggio, 1489-1534)

L'Emilia dette i natali ad Antonio Allegri, pittore del rinnovamento in senso rinascimentale, origi-

La formazione in Emilia

nario di una cittadina della provincia di Parma, dalla quale prese il nome: il Correggio. Come dice il Vasari, egli «fu il primo che in Lombardia cominciasse cose della maniera moderna». Per Lombardia allora si intendeva una regione più ampia dell'attuale che comprendeva anche l'area padana. Il centro di **Correggio** poteva vantare una vita culturale intensa, che ruotava intorno alla piccola corte e alla figura della poetessa Veronica Gambara che aveva sposato il signore della città. Anche se la storiografia moderna ha avanzato l'ipotesi che Antonio Allegri fosse in contatto con Ludovico Ariosto e che tra i due si fosse stretto un fecondo sodalizio, appare strano che non si trovi traccia del nome del Correggio tra gli artisti celebrati dall'Ariosto nell'edizione dell'*Orlando Furioso* del 1532.

L'eredità romana e leonardesca

Le novità apportate da Antonio Allegri in ambiente emiliano agli inizi del Cinquecento si motivano alla luce della conoscenza e della diffusione dei fatti d'arte romani, con la volta della Sistina e le Stanze Vaticane a far da guida a tutti, e delle novità di **Leonardo** dal quale l'Allegri attinge lo sfumato delle tipologie aggraziate dei volti, interpretandolo in chiave meno enigmatica e più sensuale.

Inoltre, nell'opera di Correggio appare evidente l'influenza dell'arte di **Mantegna** e soprattutto delle intuizioni scenografico-prospettiche della Camera picta di Mantova.

Correggio, pur rimanendo legato alle tradizioni del naturalismo emiliano-padano, si impone in Emilia come innovatore anche perché sensibilmente legato all'arte raffaellesca e leonardesca.

L'attività giovanile del Correggio, dopo le opere iniziali, che sono tuttora oggetto di vari dibattiti attributivi, culmina nel-

La camera di San Paolo

l'affresco della volta della camera di San Paolo a Parma (p. 269), compiuto tra il 1518 e il 1520. È questa la prima opera di grande respiro ed è qui che egli mette a frutto quanto poteva avergli trasmesso, dalla vicina Mantova, il Mantegna.

Il Correggio aveva anche fatto tesoro di un viaggio a **Roma** che, pur non documentato, egli compì sicuramente, visti gli effetti di sotto in su e gli scorci affrescati nella camera di San Paolo e ancor di più nella volta della chiesa di San Giovanni Evangelista.



142

Quest'opera segna lo stadio ulteriore dell'evoluzione dell'Allegri, impegnato dal 1520 al 1524 ad affrescare la raffigurazione della *Visione di San Giovanni a Patmos* (142). L'effetto scenografico è preponderante e si carica di una luminosità che è nuova.

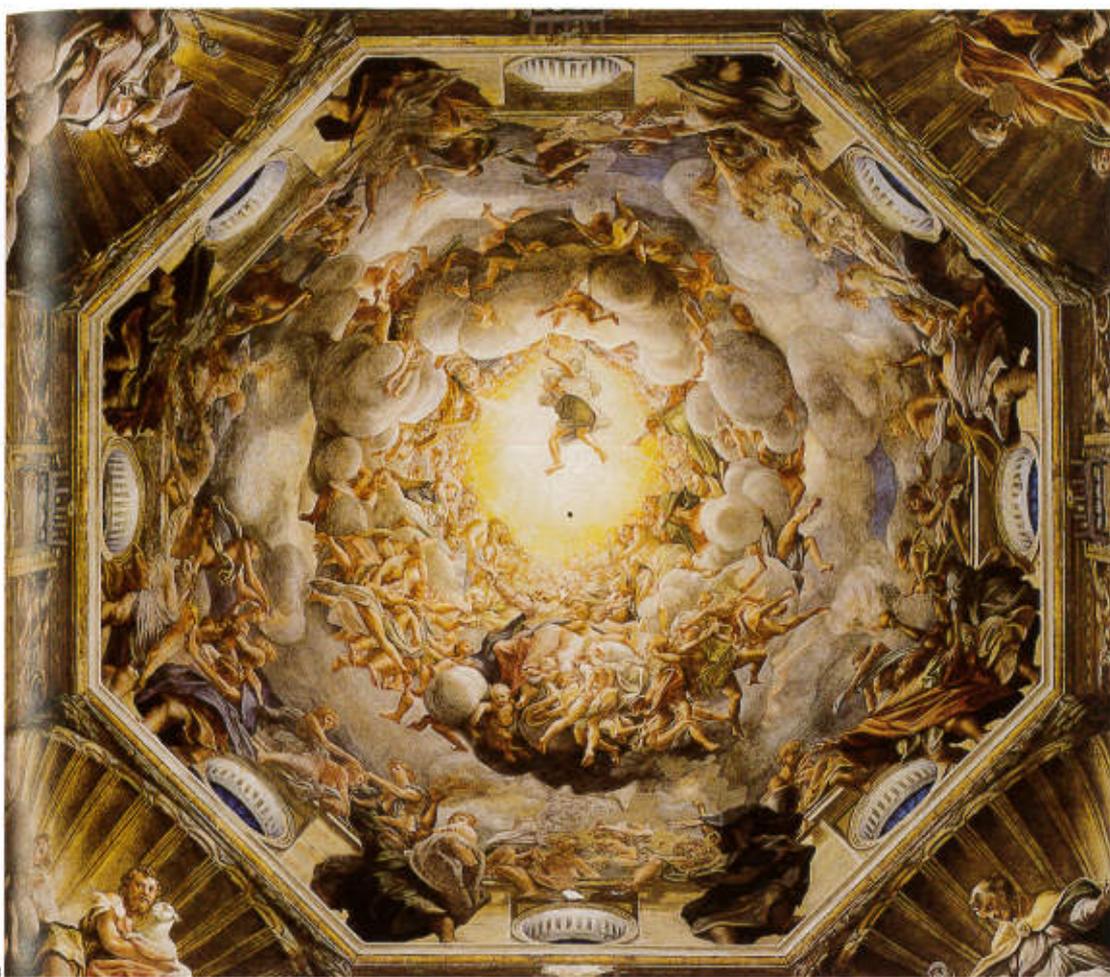
Il Correggio ha ideato una corona di nuvole che fanno da cornice all'ascendere di Cristo, apparso a San Giovanni a Patmos, l'isola dove l'Evangelista scrisse l'*Apocalisse*.

La figura di Cristo, lievitando in quella specie di occhio luminoso che si spalanca tra le nuvole, mantiene la propria consistenza corporea; così gli Apostoli, che paiono fieri di mostrare i loro volti dai profili classici.

È evidente che, in tanto studiata bellezza, il pittore emiliano vuole ripercorrere le scelte di **Raffaello**, ma ciò che da lui lo differenzia sono il fervore degli atteggiamenti e l'intenso chiaroscuro che, oltre ad accrescere il generale senso di profondità spaziale, accentuano quel naturalismo lombardo che è prerogativa personale dell'Allegri. I Santi Bartolomeo e Mattia sono seduti su nubi così dense di colore da sembrare rocce. Cristo non si smaterializza nell'aria e le sue membra sono costruite con un disegno di cui si riesce a seguire perfettamente la forza del contorno.

Il Correggio ha saputo conciliare il classicismo

142 Correggio, *La visione di San Giovanni a Patmos*, 1520-1524, affresco. Parma, San Giovanni Evangelista.



143

romano celebrato nei portamenti e nei profili e il naturalismo lombardo, il tutto esaltato «in una libera visione di aria e di luce» (Venturi).

Il Vasari aveva ritratto Antonio Allegri come «d'animo timido, nell'arte molto maninconico e soggetto alle fatiche», caratteri di un temperamento che non sembrerebbe conforme alla dolcezza di tanta sua pittura; una dolcezza che conobbe una straordinaria fortuna.

La grazia delle figure femminili, i sorrisi materni di tante Madonne, di Sante o divinità pagane, gli sfumati che modellano volti sorridenti, ammiccanti e sensuali, divennero una specie di sigla pittorica ripresa sia nell'ambito della poetica seicentesca dell'Arcadia e del Rococò, sia nel Settecento dell'Arcadia e del Rococò. Così gli arditi impianti prospettici e le visioni illusionistiche a cielo aperto vennero riconsiderati con grande interesse in età barocca.

In tal senso il vertice delle invenzioni illusionistiche e prospettiche è rappresentato dall'affresco

**Nel duomo
di Parma**

della cupola del duomo di Parma, dove il soggetto stesso, l'*Assunzione della Vergine* (143), è un invito a perfezionare quell'idea di spazio aperto già sperimentata in precedenza. L'opera impegnò il pittore dal 1526 al 1530, poi i rapporti con i committenti si interruppero bruscamente perché l'affresco non

piacque; Correggio lasciò Parma, senza aver portato a termine l'incarico che prevedeva anche la decorazione dell'abside. Nella cupola del duomo le figure si sono alleggerite rispetto a quelle che costellavano la *Visione di San Giovanni a Patmos*, per poter roteare più liberamente.

I ritmi sono accelerati dal graduale sfumare delle forme e dei colori, man mano che si procede

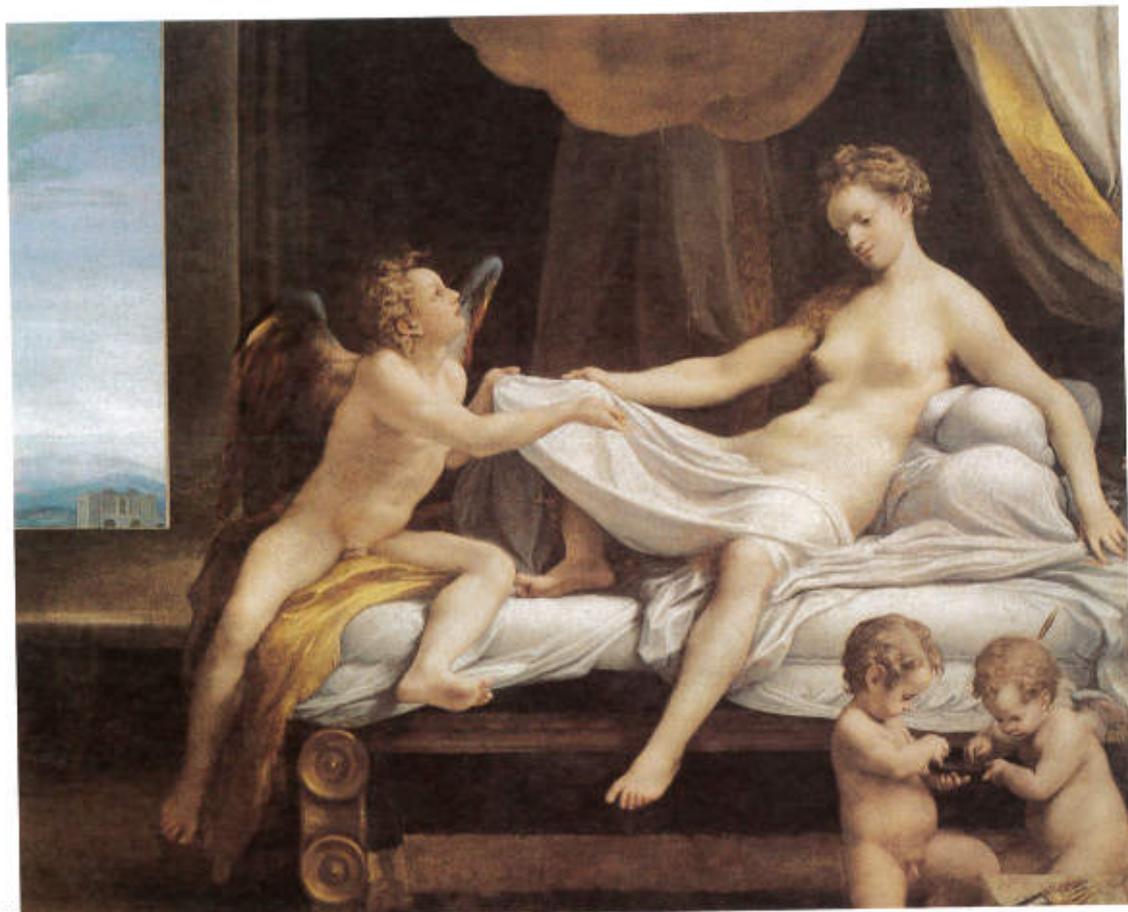
**Vortice di luci e
colori**

verso l'occhio luminoso. Lo spettatore non solo assiste, ma viene fatto

partecipe del concitato vortice di luci e di colori, nel quale gli Apostoli, che poggiano sul cornicione, esibiscono la loro fisica consistenza.

Nel centro illuminato le schiere dei santi e dei cherubini sembrano prese da un moto gesticolante quasi incontrollato; invece ciò che governa la generale agitazione – strepitoso preannuncio del Barocco – è che il dinamismo è trattenuto entro l'armonia ascensionale e concentrica, per nulla turbata né dall'arditezza degli scorci prospettici degli Apostoli, che potrebbero precipitare da un momento all'altro, né dai mulinelli festosi degli angeli che paiono danzare. Il moto corale coinvolge tutti, nell'oceano di luce, e la vertiginosa scenografia si fonda sul perfetto equilibrio degli spazi invasi dalla folla degli angeli e delle cornici architettoniche, dove gli Apostoli possono poggiare solidamente i piedi.

143 Correggio, *Assunzione della Vergine*, 1526-1530, affresco. Parma, duomo.



144 Correggio, *Danae*, 1531, olio su tela, cm 161 x 193, Roma, Galleria Borghese.

Conclusa l'esperienza parmense, che gli aveva comunque conferito grande notorietà, Antonio Allegri torna nella città che gli aveva dato i natali.

Riceve da Federico II Gonzaga, che più tardi chiamerà **Giulio Romano** a Mantova, la commissione di quattro dipinti su tela raffiguranti gli *Amori di Giove*.

È probabile che il Gonzaga volesse farne dono a Carlo V che nel 1530 era stato incoronato imperatore a Bologna; ma il soggetto a sfondo erotico potrebbe alludere alla relazione di Federico Gonzaga con Isabella Boschetto, una relazione ben nota anche a sua moglie Margherita Palcologa e pressoché ufficializzata dalla presenza dell'amante a corte.

La serie degli *Amori di Giove* trae ispirazione da fonti letterarie classiche, come l'*Ars amandi* di Ovidio.

Nell'episodio di Danae (144), la bellissima ninfa viene visitata da Giove che si trasforma, per eludere il custode Acrisio, in una pioggia di gocce d'oro.

Il dipinto raffigura il momento in cui la pioggia d'oro cade e Danae con timida ritrosia la raccoglie nel candido lenzuolo, trattenuto da Amore alato che nel racconto tradizionale non compare; pertanto si tratta di un'aggiunta forse uscita dalla mente del Correg-

gio con possibili allusioni alle vicende personali di Federico II Gonzaga. La scena è impostata con un taglio orizzontale e le figure sono perfettamente bilanciate, così che l'aria e la luce hanno agio di muoversi liberamente.

Anche il contrappunto tra il candore del lenzuolo e del cuscino, disposti sul letto a baldacchino,

Il mito di Danae

e il fondo scuro, non è forte perché tutto è come rivestito di velature

morbidissime, che sono l'emblema della grazia che si vuol celebrare anche attraverso la musicale continuità delle linee. I due puttini in primo piano a destra sono intenti a disegnare qualcosa con una freccia su una piccola lavagna di ardesia e non sembrano curarsi di quanto sta accadendo dietro di loro.

Per rendere più sensuale l'episodio il Correggio ha voluto immergere in una luce crepuscolare il paesaggio azzurrino di stampo leonardesco che si apre sulla sinistra; mentre una luce calda da destra accende di riflessi dorati il drappo sul quale è seduto Amore e imperla le goccioline d'oro che simulano l'importuno arrivo di Giove.

Ancor più che negli affreschi, la tela fa risaltare la tipologia dei volti accarezzati dalla luce e anche dalle ombre.

Ciò conferma le doti di questo pittore capace di dar vita a un rinnovamento artistico fatto di soluzioni grandiose e, al contempo, graziose.

Amori di Giove per Federico Gonzaga

missione di quattro dipinti su tela raffiguranti gli *Amori di Giove*.

Danae e Amore

LETTURA DI UN'OPERA

Antonio Allegri detto il Correggio, camera di San Paolo, 1518-1520, affresco. Parma, Convento delle Benedettine

Ciò che si vede e si conosce

La decorazione ad affresco della camera di San Paolo venne commissionata al Correggio dalla badessa del convento delle Benedettine di Parma, Giovanna Piacenza. Lei stessa nel 1514 aveva affidato a un architetto di origine lombarda la fabbrica del suo appartamento privato all'interno del convento. Il Correggio ha concepito la volta della camera come un pergolato a intreccio che ricorda la sala delle Asse di Leonardo a Milano, ed è suddiviso in sedici spicchi convessi che appoggiano su altrettante lunette dipinte a monocromo, entro le quali sono rappresentate figure allegoriche - come la *Castità*, la *Verginità*, la *Fortuna* -, e divinità pagane, come *Cerere*, le *Tre Grazie*, *Giunone* punita. Negli spicchi si aprono ovati, da cui si affacciano putti che giocano.

I loro corpi presentano forme tondeggianti e paffute e sono ritratti in pose volutamente diverse e animate. Gli ovati sono sormontati da festoni di frutta che derivano dal modello di Mantegna della Camera picta di Mantova.

Dall'osservazione all'interpretazione

Sopra il camino la figura di Diana cacciatrice fa riferimento al nome della Badessa Giovanna (Giovanna, Giana, Diana), ma anche alla sua castità, concetto che giustifica la presenza di divinità pagane in un ambiente conventuale.

Il programma decorativo è di ispirazione classica e lo si spiega in rapporto agli interessi eruditi della badessa.

Tutto è reso con colori intensamente luminosi che, nella stesura morbida, derivano da Raffaello.

La stessa vivacità dei putti è di matrice

raffaellesca; ma la naturalezza che anima ogni figura, non escluse quelle dipinte entro le nicchie che dovrebbero apparire più accademiche simulando altrettante statue, è l'elemento che contraddistingue l'origine "lombarda" del Correggio. Di romano in lui troviamo il senso dell'antico e del classico che vediamo nella decorazione a festoni; ma l'accentuato naturalismo, che libera le figure da troppo rigidi inquadramenti formali, così come la morbida grazia delle fisionomie, sono la grammatica di un linguaggio assolutamente nuovo e personale che è emiliano-lombardo e romano, ma anche toscano per la forte componente leonardesca dello sfumato. Lo sfumato del Correggio è però più denso di sostanza pittorica e ha perso ogni parvenza di enigmatica e di mistero, a favore di un più sentito addolcimento sensuale.



Il secondo Cinquecento a Venezia

Paolo Caliari detto il Veronese (Verona, 1528 - Venezia, 1588)

Anche un intellettuale di ispirazione decisamente laica e profana quale era l'aretino, trasferitosi a Venezia nel 1545, aveva scritto una lettera piena di moralistica indignazione contro i nudi del *Giudizio* di Michelangelo alla Sistina. L'aretino accusava il dipinto di «decoro non osservato nei martiri e nelle vergini».

In tal modo l'abile letterato, sempre all'altezza dei tempi, aveva anticipato un trattatello moraleggiante, il *Dialogo della pittura* del veneziano Ludovico Dolce, che nel 1557 già preparava il terreno alla pubblicistica tridentina in materia di immagini sacre.

La stessa Repubblica di Venezia, pur così attenta a mantenersi indipendente da Roma, presto si

Venezia e la Controriforma

sarebbe trovata su posizioni controriformistiche; lo dimostrano sia l'opera di un pittore

ortodosso come il **Tintoretto**, sia il fatto accaduto nel 1573 al **Veronese** (p. 316).

Nel 1571 la Serenissima usciva dalla sua dorata neutralità e aderiva alla Sacra Lega, prendendo viva parte alla battaglia di Lepanto contro i turchi e contribuendo decisamente alla vittoria.

A **Verona** la stagione del Rinascimento si era aperta con la *Madonna e Santi* di **Andrea Mantegna** del 1459 in San Zeno. Verso la metà del Cinquecento l'ambiente artistico era ormai permeato dal Manierismo, trovandosi Verona in posizione più o meno equidistante da Mantova e dall'Emilia, il che voleva dire da **Giulio Romano** e dal **Parmigianino**.

A differenza di quanto si verificava a Venezia dominata da Tiziano, a **Verona** si andava affermando un linguaggio

Veronese: un limpido equilibrio cromatico

imperniato su decisi contrasti timbrico-cromatici e su impianti

compositivi che risentivano degli spettacolari effetti di Palazzo Te.

Paolo Caliari (Verona, 1528 - Venezia, 1588), detto il **Veronese** dalla città dove nacque, era figlio di uno "spezapreda" [▼] originario della Lombardia.

Gli inizi della folgorante carriera del Veronese vanno inquadrati nell'ambito della nobile provincia veneta e nelle opere giovanili di sicura attribuzione il pittore appare teso a trovare i termini di una sintesi tra esperienze diverse, dimostrandosi attento a cogliere sia la lezione di **Michelangelo** sia del **Parmigianino**, senza per altro essere ignaro di quanto **Giulio Romano** aveva lasciato a Mantova e il **Tintoretto** stava producendo sul fronte veneziano. Ma per ammirare nel pieno delle forze il limpido equilibrio cromatico che caratterizzerà la grandiosa manie-



41

ra veronesiana dovrà passare qualche anno. **Veronese** fa la sua comparsa sulla scena veneziana nel 1553, quando

Gli esordi a Verona; poi a Venezia

insieme ad altri pittori è chiamato a lavorare nella sala del Consiglio

dei Dieci in Palazzo Ducale. Il momento si prospettava molto favorevole, poiché, a prescindere dall'incontrastata supremazia di **Tiziano**, il **Tintoretto** non si era ancora pienamente imposto all'attenzione e nessuno dei comprimari del gran teatro pittorico veneziano aveva le doti per spiccare. Paolo Caliari inaugura subito composizioni liberamente ardite e colori luminosissimi, così che quando gli viene affidato il primo intervento nella chiesa di San Sebastiano, dove lavorerà dal 1555 al 1570, ha ormai maturato uno stile assolutamente personale.

Il ciclo di tele che addobba la volta di San Sebastiano e la sacrestia è concepito come un seguito

Le tele in San Sebastiano a Venezia

di episodi stretti fra loro da un programma che illustra le *Storie bibliche di Ester e Assuero*, rea-

lizzate all'insegna di quel fasto che è per così dire congenito alla magnificenza veneziana. Veronese punta sui contrasti prospettici che procedono al pari di quelli cromatici.

Nel *Trionfo di Mordecai* (41) le figure sono scorciate con impeto e la loro consistenza plastica è in funzione di una scenografica distribuzione delle parti: il primo piano scalpitante, il risalto delle membra in tensione, lo sbalzo dinamico dei protagonisti che, protesi all'esterno, si stagliano contro la lucente apertura del ciclo azzurro.

La prospettiva gioca sull'incrocio di linee di spinta, con l'aggiunta della balconata a perpen-

41 Veronese, *Trionfo di Mordecai*, 1555/56, olio su tela, cm 599 x 370. Venezia, San Sebastiano.

[▼] spezapreda parola storpiata da "spezapietra", muratore.

dicolo dalla quale si sporgono alcuni spettatori gesticolanti; il tutto lasciando al nostro sguardo il compito di coordinare in presa diretta gli animati gruppi di figure. Quelle lanciate alla ribalta sono costruite con colori netti e purissimi, chiusi entro forme plastiche; quelle di secondo piano sfumano nella luminosa atmosfera circostante e tale contrappunto non fa che accrescere la generale concitazione.

La novità apportata dal Veronese a Venezia è una visione che possiamo dire più classica che manie-

Colori complementari

ristica per l'armonico spalancarsi di misurate scenografie, di spericolati sotto in su, dove protagonisti e comprimari sono stretti fra loro da una luminosa animazione; l'insieme è esaltato dai colori complementari altrettanto luminosi.

Dopo aver dato prova di sé in San Sebastiano, il Veronese fu tra i pittori selezionati per la sala d'Oro della biblioteca marciana, insieme a Giuseppe Porta detto **Salviati** (Castelnuovo di Garfagnana, 1520/25 - post 1575), **Andrea Schiavone** (Zara?, 1510 - Venezia, 1563) e altri, e ricevette da Tiziano il premio della collana d'oro per essersi distinto. Anche **Tiziano**, che in quegli anni si era un po' ritirato dalla scena veneziana per soddisfare la clientela internazionale, ammirava l'olimpica serenità, l'ampio e arioso respiro del Veronese.

La stima di Tiziano non fu l'ultima delle ragioni per cui da questo momento la carriera del Veronese conobbe un susseguirsi di successi.

Con duttile destrezza egli seppe muoversi dalle tematiche sacre a quelle profane; ma è forse in queste ultime che diede il meglio di sé, per un istinto più laico e meno drammatico di quello del **Tintoretto**. Ciò non toglie che i due avessero trovato il modo di spartirsi i grandi lavori che venivano loro affidati da committenti di diversa estrazione: le Scuole favorivano Tintoretto, il patriziato, invece, il Veronese.

A differenza di Tintoretto, le visioni di Veronese non si rivestono mai di toni cupi, né la luce frantuma la materia pittorica e la forma; la luce fa vibrare i colori complementari, che sono nello stesso tempo freddi e smaglianti.

L'opera che meglio di ogni altra ci fa comprendere la poetica del colore veronesiano gli viene

A Maser

commissionata a **Maser**, nei pressi di Treviso, dove dal 1559 si era conclusa la costruzione della Villa Barbaro, eretta su disegno del **Palladio** (p. 321).

La decorazione a fresco, cui Paolo Caliari attende dal 1560 al 1561, risente di quanto egli aveva potuto studiare durante un viaggio a **Roma**.

Qui aveva avuto modo di ammirare «le magnificenze degli edifici, le pitture di Raffaello, le sculture di Michelangelo» (Ridolfi). Da **Raffaello** Veronese desume la classica serenità dei ritmi compositivi, grandiosamente immersi in una nuova luce primaverile.



42

Il tema fondamentale che soggiace all'ampio programma iconografico, suggerito da monsignor Daniele Barbaro, è la celebrazione dell'armonia celeste, di cui sono partecipi tanto i personaggi viventi della nobile famiglia, quanto le divinità di un Olimpo evocato quasi familiarmente, stretti in una relazione di continuità tra mitologia e vita vissuta nell'ozio della "villa". Tale concordia è suggellata dalla perfetta corrispondenza tra l'architettura palladiana e la pittura, sino al punto estremo di fusione rappresentato dalle finte architetture dipinte che, essendo concepite all'insegna della leggerezza, non interferiscono nel libero dirigersi dello sguardo verso l'ambiente circostante (44-45).

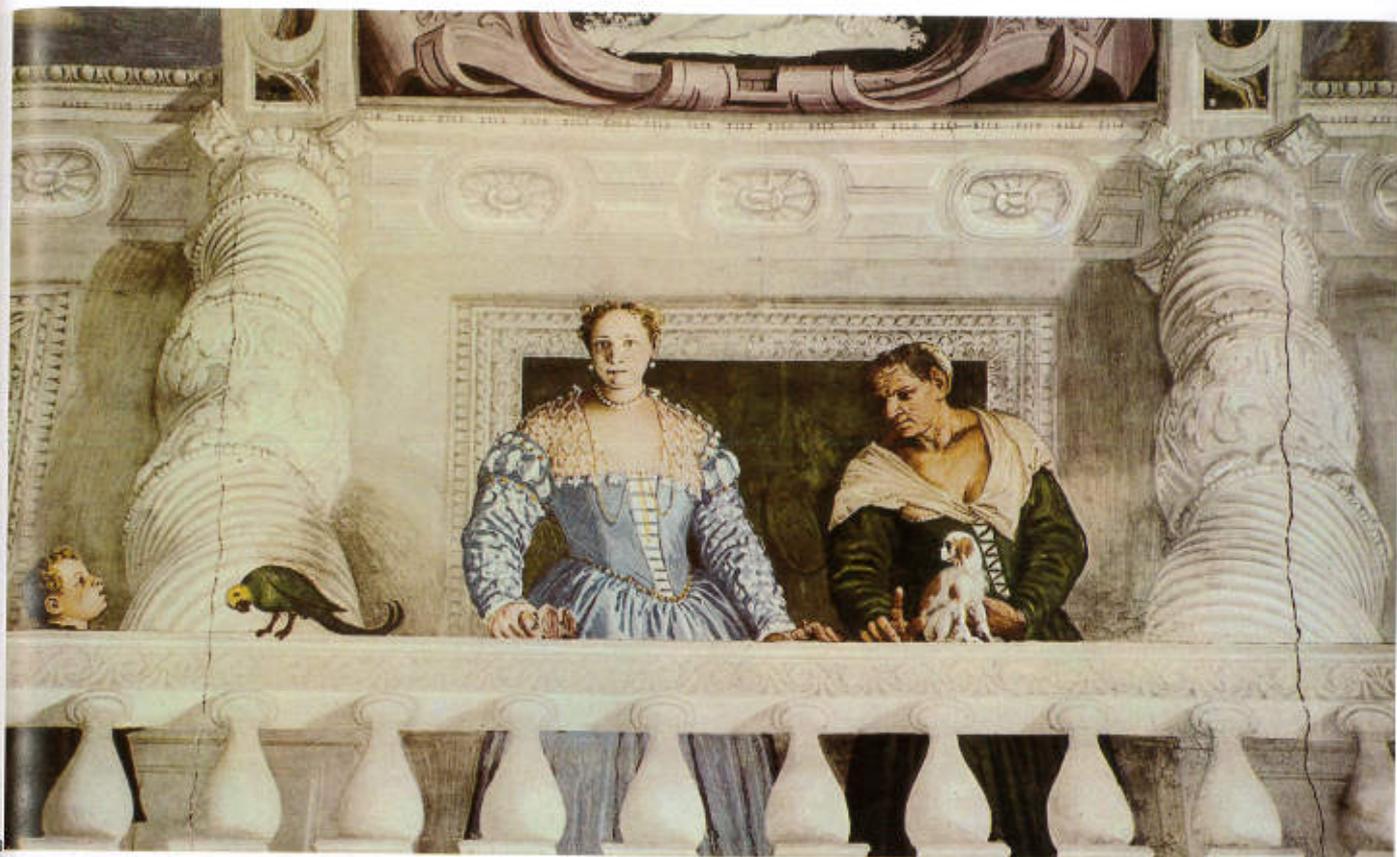
Maser è il teatro dove persone sicuramente riconoscibili, come Giustiniana Giustiniani-Barbaro (43) e la sua nutrice, coabitano con personaggi allegorici: l'Armonia, affrescata nella stanza dell'Amore coniugale; la Fede e la Carità che proteggono un cristiano, nella stanza della Lucerna, e la loro presenza sancisce la concordia di anti-

42 Veronese, *Pasaggio con architetture*, 1560-1562. Maser, Villa Barbaro. Particolare dell'affresco della sala dell'Olimpo.

43 Veronese, *La Giustiniana-Barbaro al balcone*, 1560-1562. Maser, Villa Barbaro. Particolare dell'affresco della sala dell'Olimpo.

44 Veronese, *Stanza del cane*, 1560-1562. Maser, Villa Barbaro. Particolare dell'affresco.

45 Veronese, *Bambino di casa Barbaro tra suonatrici di violino e liuto*, 1560-1562. Maser, Villa Barbaro. Particolare dell'affresco della sala a crociera.



chità pagana e morale cristiana. I paesaggi dipinti nella sala dell'Olimpo (42), la stessa nella quale Giustiniana Barbaro è raffigurata di sotto in su e con gli occhi sgranati, sono inondati da una luce meridiana che si fonde con quella reale.

Gli altri paesaggi dipinti sono popolati di greggi, cavalli sbrigliati, cani festosi, un cocchio che avanza al trotto. La campagna è disseminata di rovine fronzute che non

hanno alcunché di fatiscente. In questo mondo reale e incantato tutti sono invitati a vivere una specie di fiaba e tutto ciò che non sia atteggiato alla virtuosa serenità da Maser è bandito.

Negli affreschi il colore giunge alla sua più nitida intensità, per gli accostamenti di gamme fredde che risaltano dagli sfondi: le ombre stesse sono colorate, come sempre nel Veronese, e staccano dalle zone in luce che sono predominanti, e tutto concorre alla totale armonia.

Totale armonia

Nel convento dei benedettini di San Giorgio il Palladio aveva progettato la sala capitolare. Tra il 1562 e il 1563 al Veronese viene commissionata un'immensa tela raffigurante le *Nozze di Cana* oggi al Louvre.

Non è la prima delle grandi *Cene*, ma è quella dove il tema evangelico è trasferito in un clima

Le grandi cene

quasi mondano. In tale linea interpretativa il Veronese tocca il vertice nella spettacolare *Cena in casa di Levi* (46), realizzata nel 1573 per il refettorio di San Giovanni e Paolo in sostituzione di un dipinto di Tiziano che era stato distrutto da un incendio. La tela fu trafugata da Napoleone e restituita solo nel 1815. Il soggetto da doveva inizialmente essere l'*Ultima Cena*, ma per l'inserimento di troppi particolari realistici, come il giovane di sinistra che scende la scala tenendo in mano un fazzoletto sporco di sangue uscito dal naso (47) o i due lanzichenecci a destra (48), il pittore fu processato dal Tribunale dell'Inquisizione.

Il Veronese riuscì abilmente a difendersi e l'increscioso episodio si concluse con la correzione del soggetto in *Cena in casa di Levi*, in cui l'animazione propria di un banchetto non era giudicata sconveniente; tuttavia il particolare delle macchie di sangue dal naso fu cancellato.

In questo quadro il solenne porticato tripartito è di derivazione palladiana e sansovinesca, pur

In una architettura palladiana

non trattandosi di una puntuale citazione di monumenti noti. Le tre arcate delimitano altrettanti spazi comunicanti, entro i quali i gruppi di figure sono mossi da una fervida animazione che tuttavia non denuncia alcuna volontà intenzionalmente dissacrante.

I gruppi ai lati convergono verso il centro ideale di Cristo, anche grazie al moto ascendente delle scale. Come in una scenografia di teatro, nello sfondo si innalzano edifici di fantasia che, nel loro candore irreali, entrano in rapporto dialettico con il monumentale porticato. Tale dialettica è studiata per aumentare il senso spaziale; la luce invade l'intera scena e il colore insiste su tonalità chiare che contrastano con le ombre, a loro volta colorate e vibranti.

L'incidente del processo non arrestò l'imperturbabile ascesa, né fu un freno all'indole essenzialmente laica del Veronese che continuò a produrre instancabilmente.

Intorno al 1580 il pittore entra in contatto con Rodolfo II d'Asburgo che, da par suo, gli com-

I quadri per Rodolfo II d'Asburgo

missiona alcuni quadri di argomento non sacro. I soggetti, allegorie ed episodi mitologici, corrispondono ai gusti profani di Rodolfo II: *Venere e Marte legati da Amore* (49) è un vero capolavoro, databile verso il 1580. Pur essendo eseguita dal Veronese in età avanza-



ta, l'opera non risente di alcun cedimento, anzi, dal punto di vista cromatico mostra un'evoluzione sorprendente. Il colore qui è più fondo, tizianesco; la luce fremente.

Le figure scalano di dimensione man mano che si procede verso il fondo; sono perfettamente bilanciate a partire dal fulcro plastico di Marte, sontuoso nella splendida armatura e nel mantello mazzato e lucente che si contrappone al morbido incarnato del nudo di Venere.



48



49

Ciò che più risalta è il suo immergersi nel paesaggio autunnale, trepidante di luci calanti, con

Nel paesaggio autunnale

l'albero ingiallito che si agita al vento e un cielo che sta convertendo il suo azzurro in una tonalità più tersa. È come se la scena fosse ripresa nel volgersi della giornata al tramonto, in un'atmosfera di trepidazione che afferra tutti, anche il cavallo, cui l'amorino sbarra con lo spadone la strada.

46 Veronese, *Cena in casa di Levi*, 1573, olio su tela, cm 555 x 1305. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

47 Veronese, *Cena in casa di Levi*. Particolare del giovane che scende la scala di sinistra.

48 Veronese, *Cena in casa di Levi*. Particolare dei due lanzichenecchi sulla scala di destra.

49 Veronese, *Venere e Marte legati da Amore*, 1580 ca., olio su tela, cm 205 x 161. New York, Metropolitan Museum of Art.



Tra ideale classico e Barocco

Il Guercino

(Cento, 1591 - Bologna, 1666)

Giovanni Francesco Barbieri, soprannominato **Guercino** a causa del suo strabismo, è l'unico dei pittori emiliani del primo Seicento a non frequentare l'Accademia degli Incamminati. Ciononostante la sua formazione avviene innanzitutto a partire dalla *Sacra Famiglia* e *San Francesco* che **Ludovico Carracci** aveva inviato a Cento, cittadina tra Ferrara e Bologna, proprio nell'anno in cui vi nasce il Barbieri.

È lo stesso Ludovico, quasi trent'anni più tardi, a definirlo «mostro di natura e miracolo da stupire». Fedele alla pratica designativa dei Carracci, Guercino arriva a fondare un'accademia del nudo a Cento, che sarà piuttosto popolare. Il trasferimento a **Bologna** e il contatto con il cardinal Ludovisi, futuro papa Gregorio XV, gli aprono la strada per **Roma**, non prima di aver subito la seduzione della pittura veneziana e di aver ricevuto gli onori del duca di Mantova, Ferdinando Gonzaga, nelle

cui collezioni può ammirare i dipinti di **Rubens**. In particolare due delle commissioni romane per i Ludovisi si possono considerare come pietre miliari del Barocco maturo: i bellissimi soffitti per il Casino Ludovisi raffiguranti l'*Aurora*

(60) e la *Fama* del 1621 e la colossale *Sepoltura e Assunzione di Santa Petronilla* (61), ultimata nel 1623 per un altare di San Pietro.

Guercino prende spunto dal **Caravaggio** nel concepire l'audace scorcio della scena in primo piano, con il potente realismo delle due immense mani sorreggenti il corpo della Santa e i colori scuri che connotano il momento della sepoltura. L'effetto sembra anticipare l'illusionismo barocco: infatti lo spettatore è virtualmente posto accanto al becchino nella fossa. Questa sensazione è esaltata anche dalla collocazione originaria della pala sopra il sepolcro della martire, ma soprattutto dall'incombere delle gigantesche figure, gettate alla ribalta del primo piano. È evidente che per riuscire a comprendere la potenza scenografica di quest'opera bisogna collocarla, immaginativamente, nella sua sede originaria, cioè negli spazi di San Pietro.

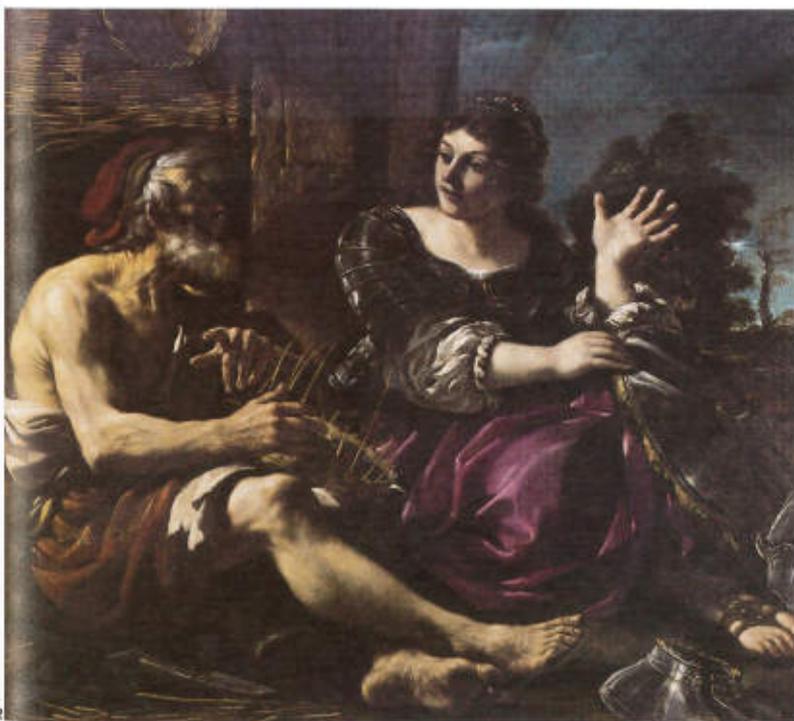
L'Aurora e l'Assunzione

60 Guercino, *Aurora*, 1621, affresco del soffitto, Roma, Casino Ludovisi.

61 Guercino, *Sepoltura e Assunzione di Santa Petronilla*, 1623, olio su tela, cm 720 x 425, Roma, Pinacoteca Capitolina, Particolare.



62 Guercino, *Erminia e il pastore*, 1693/0, olio su tela, cm 149 x 178. Birmingham, City Museum and Art Gallery.



62

ARTE, SOCIETÀ, CULTURA Torquato Tasso e l'arte

Un caso letterario internazionale

La diffusione delle tematiche tratte dalle più celebri opere di Torquato Tasso (1544-1595), e in particolare dalla *Gerusalemme Liberata* e dall'*Aminta*, fu un fenomeno di portata sorprendente. Interessò tanto l'Italia nella sua diversificazione per scuole, quanto la Francia. Qui troviamo nel Seicento il pittore Nicolas Poussin che divide la sua formazione tra Parigi e Roma e che Giovan Pietro Bellori elegge a sommo rappresentante della poetica dell'ideale classico. L'arco cronologico entro il quale si assiste ai reiterati "ritorni" al Tasso abbraccia tre secoli, dal tardo Cinquecento all'Ottocento.

Una fonte di ispirazione per la pittura

In Italia le prime raffigurazioni della *Gerusalemme* si trovano a Genova, negli anni Ottanta del XVI secolo, e a Bologna, dove Agostino Carracci illustra gli episodi fondamentali in una serie di incisioni che vengono prese a modello anche nei decenni seguenti.

Nel corso del Seicento la personalità del Tasso, il più grande poeta della Controriforma, diverrà una fonte di ispirazione per pittori per lo più legati all'estetica del classicismo; ciò non toglie che il carattere eroico di molti episodi della *Gerusalemme* sia in sintonia anche con la magniloquenza dell'arte barocca e pertanto trovi un grande interprete in Pietro da Cortona.

Guido Reni, il Domenichino, il Guercino e Pietro da Cortona sono i più fecondi divulgatori delle vicende narrate nel poema tassesco. I loro dipinti denunciano la precisa volontà di riprodurre l'eloquenza gestuale, le cadenze e gli atteggiamenti improntati alla gravità quasi melodrammatica del capolavoro di Torquato Tasso.

I quadri di soggetto tassesco, dove compaiono Tancredi e Clorinda, Rinaldo e Armida, Olindo e Sofronia, sono come recitati.

I protagonisti mettono in scena atti eroici e comportamenti che possono essere adottati a esempi morali. Lo si vede anche nella tela di Guercino (62), dove è raffigurato, con grande libertà d'interpretazione, un episodio narrato nel VII canto della *Gerusalemme Liberata*: l'incontro di Erminia con un anziano pastore che le espone tutte le virtù della vita pastorale, indicandole i propri figli intenti ai lavori rurali.

L'interprete più attento del Tasso è Guido Reni (p. 378), per il quale è più che giustificato parlare di vera e propria consonanza stilistica. Come il Tasso egli perviene a una declamazione basata sulla continuità dei ritmi compositivi, simili al fraseggio tassesco ma racchiusi in scene o quadri di statuaria compiutezza.

Con il Tasso Guido Reni condivide il sentimento assorto e dolente delle figure femminili; gli affetti dominati da un imperativo morale; il senso della dignità; il dominio di sé e degli affetti. In Guido Reni «c'è un'idea statuaria della pittura» (Raimondi). Il parallelo Tasso-Reni, esempio di corrispondenza poesia-pittura, è reso possibile per il fatto che la *Gerusalemme Liberata* a Bologna era conosciutissima e quello di Tasso era un vero e proprio caso letterario. Guido Reni ne conosceva l'opera dalla quale trasse ispirazione.



35 Pietro da Cortona, *Ratto delle Sabine*, 1629/30, olio su tela, cm 280 x 426. Roma, Pinacoteca Capitolina.

36-37 Pietro da Cortona, *Trionfo della Divina Provvidenza*, 1643-1639, affresco, Roma, Palazzo Barberini.

Il particolare (37) mostra le tre grandi api, simbolo di diligenza e operosità, che compaiono nello stemma dei Barberini.

La grande decorazione barocca

Pietro da Cortona

(Cortona, 1596 - Roma, 1669)

«Aveva il fuoco ne' colori, la veemenza nelle mani, l'impeto nel pennello.» Con questo lapidario giudizio il biografo seicentesco Lione Pascoli consegna ai posteri la figura di **Pietro Berrettini**, pittore e architetto, detto da **Cortona** dalla città Toscana ove nacque e dalla quale partì alla volta di **Roma** nel **1612**.

Qui completò la sua formazione studiando **Raffaello**, **Annibale Carracci**, **Rubens** e **Guercino**; a

La formazione romana

Roma, entrò in contatto con la famiglia Sacchetti, per la quale lavorerà con grande versatilità

per circa quarant'anni, realizzando quadri da stanza, ritratti e affreschi.

Il *Ratto delle Sabine* (35), tela tra le più celebri eseguite per i Sacchetti, è caratterizzata da un progressivo dinamismo; qui il pittore raggiunge uno straordinario risultato visivo grazie a un'impaginazione rivoluzionaria, con i gruppi di figure disposti asimmetricamente, in movimento lungo una diagonale che raccorda il gruppo centrale a quello di destra, congelando le masse in un preciso equilibrio dinamico.

Il libero andamento della pennellata, la stesura di getto, l'elaborazione continua, con un disegno agitato che non attenua l'espressione delle passioni e degli affetti, costituiscono una delle prime e spettacolari manifestazioni del Barocco romano in pittura.

La storia non è per l'artista questione di medita-





37

zioni o riflessioni ma, all'opposto, costruzione di uno spettacolo mosso e vibrante, capace di coinvolgere lo spettatore.

Tramite i primi mecenati, Pietro da Cortona entra in rapporto con la potente famiglia dei Barberini, per i quali decora la volta del gran salone del loro palazzo.

Il *Trionfo della Divina Provvidenza* (36) rappresenta un esempio fondamentale della decorazione illusionistica barocca. La complessa allegoria, volta a celebrare la

potenza del papato romano, al cui soglio in quegli anni sedeva proprio Urbano VIII Barberini, si compone in un grande affresco, il cui impianto scenografico possiede un che di travolgente. Le figure solcano lo spazio a masse compatte, come cumuli di nubi. Lo spazio non ha limiti, e nel loro ascendere verso l'alto le figure sfondano la quadratura della finta architettura dipinta.

Il moto ascensionale, l'acceso cromatismo, i bagliori di luce dorata contribuiscono all'effetto suggestivo che culmina nello stemma dei Barberini, con le tre api al centro (37).

Al servizio
del Barberini



38 Andrea Pozzo, *Gloria di Sant'Ignazio di Loyola*, 1691-1694, affresco. Roma, chiesa di Sant'Ignazio.

39 Giovan Battista Gaulli, detto il Baciccio, *Trionfo del Nome di Gesù*, 1672-1675, affresco. Roma, chiesa del Gesù.

Un altro celeberrimo affresco romano, il *Trionfo del Nome di Gesù* (39) viene realizzato sulla volta della chiesa dei Gesuiti a

Il Baciccio affresca la chiesa dei Gesuiti

Roma, da un pittore di origine genovese, **Giovan Battista Gaulli**,

detto **il Baciccio** (Genova, 1639 - Roma, 1709). Egli è spinto dalla volontà di definire uno spazio nuovo, spettacolare e immaginario che realizza attraverso soluzioni di tipo teatrale. L'affresco coinvolge direttamente lo spettatore, muove la ragione del fedele verso lo spettacolo della meraviglia, che ultimamente è Dio, e infine gli offre una testimonianza efficace della sua immensa gloria e bontà. Si trattava di decorare il primo e più importante edificio della Compagnia di Gesù, l'ordine che ebbe un ruolo chiave nella diffusione e nell'applicazione dei decreti tridentini nei quattro continenti. Il monogramma del nome di Gesù è scritto dalla luce divina, abbagliante e miracolosa, che invade la volta, calamitando con il suo fulgore gruppi di angeli. Solo i dannati non possono reggere allo splendore del divino e sono proiettati inesorabilmente verso il buio, con un moto centrifugo.

Nella stupefacente evocazione della volta celeste si realizza, anche grazie alla collaborazione dello stuccatore ticinese **Antonio Raggi** (Vico Morcoite, 1624 - Roma, 1686), la fusione di pittura, scultura e architettura.

Sempre per l'ordine fondato da Sant'Ignazio di Loyola lavora **Andrea Pozzo** (Trento, 1649 -

Vienna, 1707), gesuita egli stesso. Architetto e matematico, oltre che scenografo e pittore, è

Andrea Pozzo e lo spazio infinito

un grande conoscitore delle tecniche prospettiche. Una delle sue più alte realizzazioni è la *Gloria di Sant'Ignazio di Loyola* (38), affrescata sulla volta dell'omonima chiesa romana.

Padre Pozzo non rinuncia, come invece aveva fatto Baciccio, alla combinazione di quadratura e figura.

Una complessa struttura architettonica prosegue lo spazio reale fondendosi nell'unico punto di fuga che coincide con la figura del Santo trasportata verso l'empireo da gruppi di angeli in volo. C'è continuità tra lo spazio umano e quello divino; attraverso scorci e illusionismi la prospettiva perde la sua funzione limitante e ne assume una simbolica: dà forma e misura all'infinito. Assieme alla gloria del Santo fondatore si celebra l'opera di apostolato svolta dalla Compagnia di Gesù nei quattro continenti.



LETTURA DI UN'OPERA

Pietro da Cortona, *Età dell'oro ed Età dell'argento*, 1637, affresco. Firenze, Palazzo Pitti, sala della Stufa**Ciò che si vede e si conosce**

Nel giugno del 1637 Pietro da Cortona accompagna in un viaggio a Bologna il cardinale Giulio Sacchetti e interrompe la decorazione della volta di Palazzo Barberini. Preceduto da una fama consolidata, il Berrettini viene interpellato, durante una sosta a Firenze, dal granduca Ferdinando II de' Medici, che gli propone di affrescare la sala della Stufa in Palazzo Pitti. Il pittore accetta l'incarico trattenendosi nel capoluogo toscano fino all'autunno. In questi mesi realizza le prime due scene (*Età dell'oro ed Età dell'argento*). Nella primavera del 1640 è di nuovo a Firenze, dove conclude l'avviata decorazione con le scene dell'*Età del rame e del ferro*.

La decorazione della sala raffigura le *Quattro età del mondo*, tema tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio e volto a celebrare allegoricamente il governo granducale. Il Berrettini lo intende come un ritorno al mondo classico, regno della perfezione, vagheggiato come un'età felice; sul piano dello stile si rifà ad Annibale Carracci e alla Galleria Farnese (p. 351).

Dall'osservazione all'interpretazione

Nella scena con l'*Età dell'oro* (I) è descritta un'umanità spensierata e appagata dai frutti di una natura rigogliosa e propizia, confortata da una natura amica.

Un putto ridente accarezza un mansueto leone; un giovane gode liberamente dei frutti di un albero, mentre una coppia si intrattiene in amichevoli conversazioni osservata da un putto con rami di quercia.

Nell'*Età dell'argento* (II) il clima è idilliaco, benché la terra richieda lavoro per produrre frutti, come indicano gli attrezzi agricoli e la coppia di buoi aggiogati. L'umanità rappresentata è ancora felice e assorbita in occupazioni serene. Il clima di pacifica e giocosa convivenza è dato dalla presenza di tre fanciulle intente a far musica accanto a un gaudente giovane che sprema l'uva e colloquia felice con una fanciulla adagiata a terra accanto a spighe e frutti maturi (III). Due putti giocano e gustano grappoli d'uva, evocando il libero e fiducioso rapporto con la natura.

Le figure femminili sono caratterizzate da una bellezza piena e sensuale, esaltata dalla monumentalità dei loro corpi. Tale bellezza si armonizza con una natura ripresa nel suo rigoglio sullo sfondo di paesaggi lussureggianti dove regnano pace e concordia.

Nel *Trattato della pittura e della scultura*, scritto nel 1652 con l'aiuto del padre gesuita Ottonelli, Pietro da Cortona afferma: «come molti e graziosi fiori rendono vago a tutti un bel giardino, così molte e varie figure cagionano che

un'opera sia tale che tutti vi trovino materia per riceverne molto compiacimento». Ciò spiega l'affollamento di una composizione nella quale i personaggi sono ritratti dal vero, disponendo di modelli grafici replicati. Gli studi sugli affreschi di Palazzo Pitti attestano il metodo del pittore. Tali modelli venivano portati sui ponteggi e trasferiti sulla parete con una pittura ad affresco liberissima nella tecnica e varia negli accordi di colore, che passano dal tono quasi monocromo dei fondali, agli accesi contrasti delle vesti. Anche la luce scorre rapidamente, contribuendo a creare un vivace dinamismo.

I - Pietro da Cortona, *Età dell'oro*, 1637. Particolare.
II-III - Pietro da Cortona, *Età dell'argento*, 1637. Veduta d'insieme e particolare.



Fasti veneziani: Giovann Battista Tiepolo

(Venezia, 1696 - Madrid, 1770)

A Venezia, da una famiglia dedita al commercio marittimo, nasce **Giovann Battista Tiepolo**, pittore che con la sua spettacolare espressione del Rococò, porterà a compimento i fasti della pittura veneziana.

La sua carriera fu costellata di successi, tuttavia si chiuse in sordina presso la corte spagnola, alla vigilia della fine dell'*ancien régime*, quando ormai la cultura dei lumi dilagava nell'intera Europa.

Nonostante l'estraneità della famiglia d'origine all'ambiente artistico, Giovann Battista ancora

Gli anni della formazione

giovinetto entra nella bottega di **Gregorio Lazzarini** (Venezia, 1655 - Villabona, 1730), affer-

mato pittore veneziano. Dal suo maestro, Tiepolo riprende un modo di operare eclettico.

Un bell'esempio della fase giovanile del pittore lo si ha nel *Martirio di San Bartolomeo* (16) dipinto nel 1722 per la chiesa veneziana di San Stae; la tavolozza e i contrappunti della luce sono ancora legati allo studio dei pittori tardobarocchi, in particolare a **Giovann Battista Piazzetta**, il quale muovendo da una pittura caratterizzata da drammatici chiaroscuri, intorno agli anni Quaranta del Settecento si era andato via via avvicinando all'Arcadia.

Il percorso del Tiepolo si sviluppa avvalendosi di uno studio continuo: lo dimostrano le mirabili imprese di decorazione ad affresco, campo nel quale seppe dare il meglio, spesso avvalendosi dell'opera del quadraturista ferrarese, **Gerolamo Mengozzi Colonna** (Ferrara, 1688-1772).

A partire dagli anni Venti del Settecento, si definisce lo stile più personale di Tiepolo, con il suo colore chiaro e brillante, le atmosfere solari, sostenute da un illusionismo pittorico a dir poco audace, specie nella disposizione dei gruppi di figure nello spazio.

Nelle decorazioni d'ambiente egli riprende la tradizione di **Paolo Veronese** (p. 313), tanto nello schiarire il partito cromatico, quanto nell'adozione delle ombre colorate e dei colori complementari.

La carriera di decoratore di Tiepolo conosce un primo punto di arrivo negli affreschi del Palazzo

Gli affreschi del Palazzo Patriarcale di Udine

Patriarcale di Udine, commissionatogli da Dionisio Dolfin, illustre esponente del patriziato veneziano nonché patriarca di Aquileia. I lavori, durati un triennio,

iniziano nel 1726 e interessano diversi ambienti del palazzo.

Negli affreschi della galleria, uno spazio stretto simile a un corridoio, possiamo registrare la più netta adesione del Tiepolo al modello veronesia-



16



17

no. Alla parete le scene principali, dedicate alla vita dei patriarchi, sono inserite entro splendide cornici intervallate da finte statue a monocromo. Osservando per esempio il riquadro con l'*Apparizione degli angeli ad Abramo* (17), notiamo il vivace cromatismo che fa leva sugli accordi delle vesti degli angeli in contrasto con le vesti di Abramo.

Dopo il 1730 la fama di Tiepolo, già consolidata, sconfinò oltre il territorio della Serenissima. Il pittore giunge a **Milano**, al servizio di alcune

quadraturismo

è un genere pittorico che si diffuse a partire dal secondo Cinquecento e specialmente nel Settecento; consiste nella raffigurazione di finte architetture che completano o continuano le architetture reali. Lo scopo delle cosiddette "quadrature" è fondamentalmente decorativo e si collega con la nuova concezione di uno spazio "aperto" e illuminato.

16 Giovanni Battista Tiepolo, *Martirio di San Bartolomeo*, 1722, olio su tela, cm 165 x 139, Venezia, chiesa di San Stae.

L'importanza del modellato, la grafia secca dei contorni e la ricchezza materica della pennellata rimandano decisamente a modelli del tardobarocco veneziano.

17 Giovanni Battista Tiepolo, *Apparizione degli angeli ad Abramo*, 1727, affresco, Udine, Galleria del Palazzo patriarcale.

18 Giovanni Battista Tiepolo, *La corsa del carro del Sole*, 1740, affresco, Milano, Palazzo Clerici, particolare con l'*Allegoria dell'Africa*.



18

nobili famiglie cittadine e più tardi del cardinale Erba Odescalchi che gli richiede opere per la basilica di Sant'Ambrogio. Sosta anche a Bergamo, estrema propaggine della Repubblica veneziana in territorio lombardo. Nel 1740 torna per la terza volta nel capoluogo lombardo per decorare la galleria di palazzo Clerici, che il proprietario voleva affrescata in vista delle sue future nozze.

Al centro del soffitto il tema scelto illustra la *Corsa del carro del Sole*, attorniato sul cornicione da personaggi dell'Olimpo e da personificazioni delle Quattro parti del mondo (18), in un gioco continuo di scambi tra finzione e realtà. È questa l'opera di maggior rilievo realizzata da Tiepolo in Lombardia, nonché la chiave di volta per comprendere lo sviluppo del suo percorso. Grazie alla straordinaria fantasia inventiva e alla sensibilità coloristica, il maestro veneziano dimostra di saper governare lo spazio, anche quello più angusto, come è lo stretto e basso corridoio della galleria.

Si conclude così il rapporto di Tiepolo con la città lombarda, tra le prime a essere dominata da esponenti dell'Illuminismo dopo l'ascesa al trono di Maria Teresa d'Austria, e quindi a contrapporsi ai fasti dell'arte tiepolesca.

Se i nobili si contendevano le prestazioni del Tiepolo, ecclesiastici e ordini religiosi non erano da meno. Ai vertici della produzione di soggetto religioso si colloca il complesso dei Gesuati a Venezia, la cui impresa, cominciata nel 1737 con gli affreschi delle volte di navata, coro e presbiterio, giunge a completamente dieci anni più tardi con la realizzazione della pala raffigurante la

A Venezia

Madonna con le Sante Caterina da Siena, Rosa da Lima col Bambino e Agnese da Montepulciano (19). Il programma iconografico della chiesa, dedicata al culto del rosario, intendeva onorare negli altari laterali i Santi dell'ordine di più recente canonizzazione. Tie-



19

polo viene incaricato di dipingere le Sante che tennero in braccio Cristo bambino durante le loro estasi. La condizione di passaggio dalla contemplazione all'estasi è ravvisabile nel loro immobilismo, nel variare dei colori degli incarnati che acquistano il tono esangue dell'avorio, specie il volto di Caterina da Siena.

I leggeri passaggi cromatici della zona inferiore, i bianchi, i rosa e i gialli, in contrasto col manto nero di Sant'Agnese, si accendono nel sontuoso accordo del rosso e del blu delle vesti di Maria e dell'oro del cuscino di nubi che salda la zona superiore e la zona inferiore.

19 Giovan Battista Tiepolo, *Madonna con le Sante Caterina da Siena, Rosa da Lima col Bambino e Agnese da Montepulciano*, 1748, olio su tela, cm 340 x 168. Venezia, chiesa di Santa Maria del Rosario o dei Gesuati. L'alterigia aristocratica della composizione e la sua ambientazione neorinascimentale collocano la pala entro la tradizione veneziana della Sacra conversazione.

La figura della Madonna è esaltata nella sua nobiltà dalla ambientazione architettonica, dai marmi colorati incisi e dall'arazzo di seta che fa da trono.

Tra le più spettacolari decorazioni degli anni Quaranta è il salone da ballo di Palazzo Labia,

**Il salone di
Palazzo Labia**

realizzato per una famiglia di recente nobiltà. Nell'intelaiatura architettonica di Mengozzi

Colonna, in grado di creare infiniti spazi illusori, Tiepolo dà vita a una scena superbamente teatrale (20). Al centro della sala sono gli spettatori ad attendere il passaggio del regale corteo di Antonio e Cleopatra che, discesi dal molo, devono partecipare al banchetto per loro imbandito sotto un grandioso loggiato. La tensione scenica del festino voluto da Cleopatra è intensa: la regina sta per far cadere una perla in un bicchiere di aceto, offertole su un vassoio dal servitore moro. Tutto sembra far credere al repentino cedimento di Antonio; lo stesso Tiepolo, che si autoritrae sulla sinistra, è come afferrato da quanto sta accadendo. Vari elementi sono indicativi dell'animo settecentesco con cui il maestro interpreta il drammatico episodio di storia romana: l'ironica presenza del nano che sembra volerci introdurre al banchetto, la fatua presenza del cagnolino da salotto.

Verso la metà del secolo Tiepolo lascia per la prima volta l'Italia e si reca a Würzburg in Germania (p. 455). A differenza di altri veneziani

Apotheosi e declino

come Giovan Antonio Pellegrini (Venezia, 1675-1741) e Sebastiano Ricci

(Belluno, 1659 - Venezia, 1734), a loro volta fantasiosi interpreti del Rococò, o di Canaletto e Bellotto, Tiepolo non si era pressoché mai allontanato dalla Penisola. Ciononostante la sua fama si era diffusa in ogni angolo d'Europa e la sua pittura, divulgata da imitatori e seguaci, aveva contribuito al rinnovamento delle scuole pittoriche locali. Sull'onda di tale fama, e per parare i probabili insuccessi cui andava incontro, dato il diffondersi del nuovo gusto neoclassico che ormai prendeva piede anche a Venezia, nel 1760 il pittore ormai settantenne decise di trasferirsi in Spagna poiché il sovrano Carlo III intendeva affidargli la decorazione della sala del trono del Palazzo Reale di Madrid, appena terminato su progetto di Filippo Juarra.

La *Gloria di Spagna* (21), che rifugge nel cielo di un azzurro cristallino sulla volta del salone, è l'ennesima dimostrazione dell'inesauribile vena creativa del veneziano, che non scade mai nell'imitazione di sé ed è sempre capace di inventare e spalancare prospettive aeree e combinare luminosi accordi cromatici. Terminato il salone nel 1764, con l'aiuto dei figli prosegue l'impresa spagnola in altri ambienti del Real Palazzo e nella chiesa reale di Aranjuez. Con la sua morte, nel 1770, si chiude definitivamente un'epoca.



20



21

20 Giovan Battista Tiepolo, *Incontro di Antonio e Cleopatra*, 1745 ca., affresco, Venezia, Palazzo Labia.

21 Giovan Battista Tiepolo, *Gloria di Spagna*, 1762-64, affresco, Madrid, Palazzo Reale, sala del trono. Particolare.

LETTURA DI UN'OPERA

Giovan Battista Tiepolo, *Olimpo e i quattro continenti*, 1750-1753, affresco. Residenza di Würzburg, Germania

Ciò che si vede e si conosce

Tramite un mercante da tempo dimorante a Venezia, il Tiepolo entra in contatto con la corte del principe vescovo tedesco Karl Philipp von Greiffenklau. Dietro promessa di un ingentissimo compenso, il pittore giunge nella città tedesca nel 1750, accompagnato dai figli Lorenzo e Giandomenico, suoi stabili collaboratori. L'impegnativa campagna decorativa comprende l'affresco del soffitto del salone da pranzo, in seguito denominato Sala dell'Imperatore (*Kaisersaal*), dove è raffigurato *Apollo che conduce al genio della nazione germanica Beatrice di Burgundia, futura sposa di Federico Barbarossa*, realizzato entro la stupefacente cornice a stucco bianco e dorato, ideata dal ticinese Antonio Bossi. Sulle pareti affresca le *Nozze del Barbarossa* e di contro *L'Investitura del vescovo Aroldo a duca di Franconia*. La firma del pittore accanto alla data 1752 indica la fine dei lavori. Nel contempo Tiepolo affresca la volta dello scalone, superba creazione dell'architetto tedesco Balthasar Neumann. Qui rappresenta l'*Olimpo e i*

quattro continenti, riecheggiando la composizione realizzata più di un decennio prima in Palazzo Clerici a Milano, e in epoca giovanile a Venezia in Palazzo Sandi. Nel 1753 l'affresco è concluso, come attestano la firma e la data.

Nel novembre di quell'anno Tiepolo già era sulla strada del ritorno per Venezia. **Dall'osservazione all'interpretazione** L'affresco dello scalone della residenza di Würzburg è il vertice della inesauribile vena creativa del Tiepolo, l'opera in cui l'artista, definito dalla critica «pittore della luce», conquista una luminosità che si diffonde in uno spazio apparentemente illimitato. È necessaria una visione diretta dell'affresco per poter apprezzare pienamente l'imponenza delle scenografie tiepolesche.

Tuttavia, anche mediante un corredo fotografico possiamo verificare con quale maestria Tiepolo sa organizzare la propria composizione, adeguandosi allo spazio, anzi sfruttando scenograficamente i limiti da esso imposti, insieme alle diverse qualità delle fonti luminose. In base alle caratteristiche architettoniche

I - Giovan Battista Tiepolo, *Olimpo e i quattro continenti*, 1753, affresco, cm 1900 x 3050, Würzburg, volta dello scalone della residenza.

dell'ambiente da decorare il Tiepolo sa modificare i modelli che ha approntato prima di lasciare Venezia.

Il programma iconografico imposto al Tiepolo dai committenti è pronto già nel 1735, secondo le istanze di due padri gesuiti e dell'allora principe Philipp Franz von Schönborn.

Lo scalone, però, all'epoca non era ancora terminato e bisognerà attendere il 1749 quando Greiffenklau, subentrato al predecessore, sceglierà la versione definitiva, volta a celebrare il vescovo principe come «Apollo, patrono delle arti che con la sua saggezza illumina i quattro angoli della terra».

Il soggetto, abbastanza convenzionale, rimanda a una poetica ancora barocca, o addirittura rinascimentale, come è quella che rappresenta l'allegoria dei quattro continenti, tema invalso per celebrare e propagandare i fasti delle casate regnanti, ed esaltare le virtù morali e politiche del committente.

La figura del committente trova la sua apoteosi nel ritratto entro medaglione innalzato nell'Olimpo, anticipato dal volo di Mercurio, che giunge in compagnia della Fama che suona la tromba, mentre la Verità provvede a incoronarlo.

Il vescovo Greiffenklau sta per ascendere oltre le divinità olimpiche, al cospetto del radioso Apollo, rappresentato col corpo atletico e inarcato, mentre esce dal tempio della Saggezza, al culmine della volta (II). Paragonati al dio Sole, il principe riceve il tributo dei gruppi, che rappresentano i quattro continenti.

Tali raffigurazioni sono rese vive dalla straordinaria capacità dell'artista di animare la scena, alternando protagonisti e comprimari, figure in azione e ferme (III). L'introduzione di dettagli di moda esotici, di "bizzarrie" secondo la dizione dell'epoca, arricchisce enormemente il potenziale immaginifico dell'affresco; altresì documenta la capacità dell'artista di rinnovare un topos iconografico prettamente secentesco.

Il ricorso alle personificazioni dei continenti, in effetti, deriva da un manuale d'iconografia che ebbe enorme diffusione: l'*Iconologia* di Cesare Ripa, pubblicato a Roma nel 1603; i soggetti sono però significativamente reinterpretati dal Tiepolo alla luce delle informazioni ricavate dai libri di viaggio, assai popolari nel Settecento.

Il signorile dell'opera

A posteriori ci appare straordinario che Tiepolo abbia saputo esibire il meglio della propria arte al servizio del principe vescovo di un oscuro e piccolo principato della Franconia, le cui ambizioni si inseriscono nel gusto e negli ideali della aristocrazia europea che si rifà ancora alla Versailles di Luigi XIV, come insuperato modello di autocelebrazione e di gloria.

Il caso di Würzburg non va visto come un fatto appartato, provinciale e retrogrado: alla vigilia della fine dell'*ancien régime* le principali corti europee e la stessa Francia vivevano una stagione in cui consapevolmente veniva in atto il tentativo di «far rivivere la *grandeur*» dell'epoca del Re Sole.

II - Giovan Battista Tiepolo, *Olimpo e i quattro continenti*, 1753, affresco, cm 1900 x 3050, Würzburg, volta dello scalone della residenza. Particolare dell'allegoria dell'Europa, raffigurata su un trono; attorno a lei vari ritratti fra i quali quello di Tiepolo stesso, in primo piano, e quello dell'architetto Neumann, avvolto in un mantello.

III - Giovan Battista Tiepolo, *Olimpo e i quattro continenti*, 1753, affresco, cm 1900 x 3050, Würzburg, volta dello scalone della residenza. Particolare dell'allegoria dell'America, con un pennacchio, che cavalca un caimano.

IV - Balthasar Neumann, lo scalone d'onore, 1735, Residenza di Würzburg.



