

Eleonora Bairati
Anna Finocchi

arte in Italia

Lineamenti di storia e materiali di studio

Volume secondo
L'Italia nel Rinascimento



LOESCHER EDITORE

Firenze 1420-50: il primo Rinascimento

Nel 1429 Leon Battista Alberti, di nobile famiglia fiorentina esiliata per ragioni politiche, revocato il bando d'esilio, può per la prima volta recarsi in Firenze. Sul giovane letterato che aveva studiato nelle università di Padova e di Bologna e conosceva molto bene la cultura delle corti settentrionali, le nuove forme dell'arte fiorentina ebbero l'effetto di una rivelazione sconvolgente.

Nella dedica a Brunelleschi che egli scrisse alcuni anni più tardi ad apertura del suo trattato *Della pittura* (1436) vibra ancora tutto l'entusiasmo di quella esaltante esperienza. Dopo aver constatato con dolore la perdita di «tante optime et divine arti et scientie» fiorenti nell'antichità e insieme la mancanza nei tempi moderni di quei «nobilissimi et meravigliosi intellecti» che avevano fatto la grandezza del mondo antico, Alberti scrive: «Ma poi che io dal lungo exilio in quale siamo noi Alberti invecchiati, qui fui in questa nostra sopra l'altre ornatissima patria reducto, compresi in molti ma prima in te, Filippo et in quel nostro amicissimo Donato sculptore et in quelli altri Nencio et Luca et Masaccio, essere a ogni lodata cosa ingegno da non postporli acqual si sia stato anticho et famoso in queste arti. Pertanto m'avidi in nostra industria et diligentia non meno che in beneficio della natura et de tempi, stare il potere acquistarsi ogni laude di qual si sia virtù. Confessoti se a quelli antiqui, avendo quale aveano chopia da chi imparare e imitarli, meno era difficile salire in cognitione di quelle supreme arti quali oggi annoi sono faticosissime ma quinci tanto più el nostro nome più debba essere maggiore se noi senza preceptori, senza exemplo alchuno, truoviamo arti et scientie non udite et mai vedute».

Non troviamo in questo passo termini come «rinascita» o «rinascimento», ma nessun'altra testimonianza può rendere con altrettanta chiarezza e calore di entusiasmo quella che doveva essere per i fiorentini dell'epoca la sensazione esaltante di vivere un momento creativo di straordinaria importanza, di cui Firenze era protagonista e i suoi artisti gli artefici principali. Tale orgogliosa coscienza di una cultura che è in grado non solo di uguagliare, ma persino di superare il modello dell'antichità è elemento che distingue nettamente la «rinascita» fiorentina degli inizi del xv secolo da tutti gli altri momenti di reviviscenza dell'antico in cui ci siamo imbattuti lungo l'arco del Medioevo.

D'altro canto è ben significativo che siano stati proprio gli studiosi e i letterati del Quattrocento a coniare la definizione di *media tempestas* o di *media*

aetas (=età di mezzo) per indicare tutto il periodo intercorso tra l'antichità classica e la sua «rinascita» di cui essi si facevano protagonisti in prima persona. Con ciò si presupponeva implicitamente l'esistenza di una lunga fase di decadenza protrattasi dalla fine del mondo antico fino ai primi cenni di rinnovamento, identificati nell'opera dei grandi artisti della fine del Duecento, in particolare Giotto. Mille anni circa di storia europea venivano in questo modo ridotti a una specie di opaco e inerte tessuto di connessione, privo di valori autonomi e persino di una propria identità. Quando gli storici del xv secolo introdussero nell'uso corrente il termine Medioevo, ne mantennero lo stesso significato negativo.

Rinascita e Rinascimento Il termine «rinascimento», entrato in uso comune nella storiografia artistica del xix secolo e derivato dal termine «rinascita» già impiegato dagli scrittori italiani del xvi secolo, sembra quindi più pertinente e coerente alla realtà dei fatti di altre etichette storico-stilistiche già incontrate (Romanico, Gotico). Tuttavia anche questa definizione non sfugge alla genericità: essa ci dice con chiarezza una sola cosa, cioè che l'elemento qualificante del rinnovamento iniziato in Firenze agli albori del xv secolo viene identificato, già nella coscienza dei contemporanei, con la volontà di far rinascere il mondo antico e di uguagliarne la grandezza. Indica pertanto un contenuto determinato, l'idea-guida di un periodo storico dai confini cronologici però molto incerti, che non è da sola sufficiente a dar ragione dei modi e degli aspetti specifici in cui questa aspirazione si manifestò nella produzione artistica.

Su questi temi si sono esercitate intere generazioni di studiosi e molti problemi sono ancora oggetto di discussione.

«Questa provincia par nata per risuscitare le cose morte, come si è visto della poesia, della pittura e della scultura» (N. Machiavelli) È indispensabile riflettere sulle ragioni del manifestarsi in Firenze, in un arco di tempo tanto breve, di un fenomeno di così ampia portata e sul significato da dare a questa prima fase del Rinascimento.

① La moderata ripresa economica della città alla fine del xiv secolo appare in effetti insufficiente a spiegare una tale fioritura della produzione artistica. Nel periodo 1380-1430 i tradizionali punti di forza dell'economia fiorentina risentivano ancora pesantemente della crisi della seconda metà del Trecento: l'industria della lana è in decadenza per la concorrenza dei nuovi

mercati esteri (Fiandre) e nazionali (Italia del Nord) e per l'incremento dell'industria della seta; l'attività bancaria si è fortemente ridotta; la fuga di capitali dalla città ha finito per concentrare il potere economico nelle mani di poche famiglie patrizie e dell'alta borghesia.

Bisogna però tenere conto di un dato metodologico importante: non possiamo valutare con l'ottica storica di oggi la realtà della situazione fiorentina di allora; le leggi dello sviluppo economico hanno tempi lunghi e possono essere intese nel loro complesso solo a distanza di tempo, mentre sui tempi brevi, nello spazio di una generazione, sono altri fattori a essere avvertiti come determinanti. A Firenze l'assestamento al potere, nel 1382, dell'oligarchia mercantile, dopo un travagliatissimo periodo di conflitti esterni e di lotte sociali, dovette essere avvertito come elemento di stabilità politica e di efficienza amministrativa; la coraggiosa e infine vittoriosa resistenza della repubblica (tra il 1390 e il 1402) alle mire espansionistiche di Gian Galeazzo Visconti e gli ampliamenti territoriali come la conquista di Pisa (1406), che finalmente assicurava a Firenze lo sbocco sul mare, provocarono una nuova impennata di orgoglio civico che si tradusse, tra l'altro, in una imponente ripresa degli investimenti in opere pubbliche (cfr. cap. I).

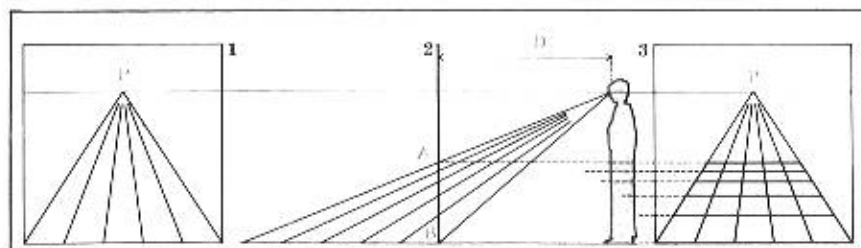
Ancora una volta in Firenze la fioritura artistica appare strettamente legata all'impegno civico e all'ideale politico della città. Di questa volontà di ripresa civile il riferimento al mondo classico era elemento costitutivo. Quando il grande cancelliere della repubblica fiorentina, Coluccio Salutati, scrive parole come queste: «rileggete, vi preghiamo, le storie dei Romani, dai quali noi discendiamo; percorrete i loro annali e pensate dopo la cacciata dei re ai secoli dell'autorità consolare» non sta tenendo una lezione universitaria e neppure scrivendo un dotto saggio da leggere in una colta riunione di letterati, scrive invece un documento ufficiale di politica estera, una delle tantissime lettere

con cui la cancelleria fiorentina intratteneva rapporti diplomatici con le maggiori potenze in Italia e in tutta Europa.

Coluccio Salutati era uomo di vasta e profonda cultura, amico di Petrarca e Boccaccio, studioso di testi latini e greci che ricercava e raccoglieva; fu lui a promuovere nel 1397 l'istituzione in Firenze della prima cattedra di greco chiamandovi da Bisanzio un famoso dotto, Manuele Crisolora. E non è certo un caso che il primo frutto di questa ricerca sulla cultura greca sia stata la traduzione di un celebre testo politico, la *Repubblica* di Platone. Lo studio dell'antico non è quindi, in questa fase, un puro fatto di erudizione, di analisi filologica dei testi, è dotato di una fortissima carica di attualità e strettamente connesso alla vita politica di Firenze: il riferimento alla repubblica ateniese e a quella di Roma è il sostegno ideologico della difesa della libertà fiorentina. Questo è un dato di fondamentale importanza per capire il significato del «classicismo» dell'arte fiorentina del primo trentennio del Quattrocento. In questo momento il riferimento all'antichità è in primo luogo un'istanza morale, l'aspirazione a un rinnovamento; non si pone come un modello già dato e conosciuto da imitare, ma agisce come una sollecitazione all'emulazione della «virtù» degli antichi, uno stimolo per un progetto globale da attuare nella realtà storica del presente. Il mito dell'antichità precede l'imitazione diretta delle opere antiche.

La coincidenza di forme o schemi classici con contenuti e soggetti derivati dai testi classici, cioè l'integrazione della cultura visiva con la cultura letteraria — carattere dato per costitutivo e specifico del Rinascimento — è un processo che matura lentamente e si concretizza più avanti e che ancora non è riscontrabile nei primi decenni del xv secolo (cfr. cap. XII).

Classicismo e attualità Delle aspirazioni diffuse nel clima culturale e politico della Firenze di quegli



86. *Costruzione prospettica del quadrato di base secondo Leon Battista Alberti: 1. disegno preparatorio con le linee ortogonali convergenti nel punto di fuga P; 2. disegno ausiliario con l'intersezione della piramide visiva in A-B, su cui si misurano gli intervalli delle linee trasversali una volta fissato il punto di distanza in D; 3. disegno definitivo con la trasposizione del disegno ausiliario sul disegno preparatorio.*

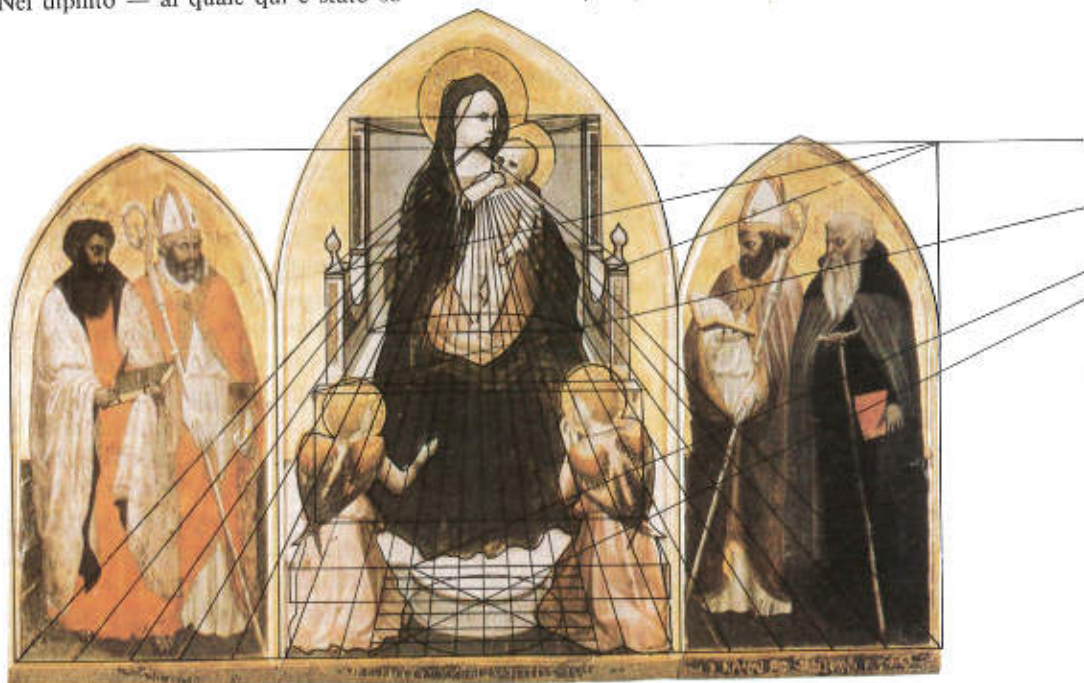
Secondo la teoria di L. B. Alberti il quadro è l'intersezione del piano pittorico

con la piramide visiva che ha vertice nell'occhio e base nell'oggetto da rappresentare. Il punto di fuga, ove convergono le rette giacenti sul piano, è individuato dalla perpendicolare condotta dall'occhio al piano pittorico. Fissati il punto di stazione dell'osservatore e il punto di fuga restano da definire l'altezza del punto di vista, la distanza dell'osservatore e l'ampiezza del piano pittorico: elementi che determinano l'angolo visivo ottimale per l'osservazione del dipinto.

87. Masaccio e collaboratori, *Madonna in trono e Santi*, tempera su tavola, h. dello scomparto centrale m 1,08, 1422 (Cascia, presso Reggello, San Giovenale).

Nel dipinto — al quale qui è stato so-

vrapposto lo schema prospettico — vengono applicati alla data precoce del 1422 i principi della costruzione prospettica elaborati da Brunelleschi e più tardi tradotti in norma da Alberti nel trattato *Della Pittura* (1436).



anni, gli artisti non solo erano perfettamente consapevoli, ma ne erano direttamente coinvolti e partecipi; non solo, essi diventano protagonisti di primo piano della storia civile della città, perché sono i primi a dar forma visibile a quelle aspirazioni. E i documenti visivi, lo ripetiamo ancora una volta, hanno nella loro concreta evidenza una forza dimostrativa superiore a qualunque testo scritto.

Il riferimento a temi, soggetti, persino schemi figurativi classici non era andato perduto lungo il Medioevo ed era apparso con notevole frequenza e consapevolezza nelle sculture del Duecento e del Trecento. Ora però, nella ricerca degli artisti fiorentini, il classicismo non è più rievocazione nostalgica, allusione simbolica, metafora del potere, diventa elemento di rinnovamento delle forme in senso realistico, strumento per un'indagine spregiudicata del reale che comprende un'interpretazione severamente «laica» — piuttosto che «profana» — del fatto sacro. In effetti il segno distintivo, determinante dell'arte fiorentina degli inizi del Quattrocento è l'aderenza profonda e consapevole all'esperienza diretta della realtà. Conoscere la realtà vuol dire avere la possibilità di agire per cambiarla: la volontà del rinnovamento è la premessa, non la conseguenza, della riscoperta della cultura classica. Si sta attuando una modificazione radicale nei modi di vedere, di analizzare, di pensare i dati del reale ed essa si traduce nelle forme di una rappresentazione visiva concreta e rigorosamente unitaria.

Questo risultato è reso possibile dalla messa a punto di uno strumento che è in primo luogo una regola tecnica, basata su concetti matematici, per la rappresentazione dello spazio, ma è insieme molto di più,

un mezzo di conoscenza scientifica, di appropriazione diretta della realtà: la costruzione prospettica.

La prospettiva In termini tecnici la prospettiva è un insieme di regole che permette di rappresentare su un piano bidimensionale oggetti tridimensionali, in modo che l'immagine raffigurata corrisponda a quella fornita dalla visione diretta. Questo problema si era già posto ai grandi pittori toscani della prima metà del Trecento, da Giotto ad Ambrogio Lorenzetti, ma le soluzioni proposte, talora geniali intuizioni, erano tentativi empirici, condizionati di volta in volta dalle contingenze particolari delle singole opere (cfr. vol. I, figg. 874, 889-90).

Il metodo scientifico per una corretta rappresentazione prospettica viene elaborato in Firenze nei primi due decenni del Quattrocento da Filippo Brunelleschi. Il problema di Brunelleschi, strettamente legato al suo orientamento verso l'architettura, che matura negli stessi anni, era la misurazione razionale dello spazio reale e la sua rappresentazione «in scala», cioè rispettando la diminuzione proporzionale delle dimensioni in profondità. Brunelleschi concretizzò le sue ricerche in due tavolette (perdute, ma descritte dalle fonti), sorta di esperimenti dimostrativi del suo metodo, che raffiguravano due «oggetti» urbani, il battistero di San Giovanni e il Palazzo Vecchio nel loro contesto, una piazza in ambo i casi. La scelta non è certo casuale, poiché la qualità geometrica di questi due grandi «solidi» architettonici li rendeva particolarmente adatti a essere oggetto di una dimostrazione pratica di «messa in prospettiva»; si pensi in particolare alla scansione geometrica delle tarsie marmoree del battistero (cfr. vol. I, fig. 681).

Bisogna inoltre tener conto di un fatto molto importante: in una città come Firenze, la cui economia si reggeva sostanzialmente sulle attività commerciali, qualunque cittadino più o meno coinvolto in tali attività era in grado di valutare con un colpo d'occhio e di calcolare in modo rapido e preciso il volume di una botte o di una balla di merce, l'altezza e la lunghezza di una pezza di stoffa. L'attitudine mentale al calcolo, alla misurazione era un dato formativo della borghesia produttiva fiorentina; nozioni matematiche erano comprese nell'insegnamento scolastico di primo grado e costituivano la parte più sostanziale della scuola che noi diremmo «secondaria», destinata alla formazione dei ruoli tecnici e commerciali.

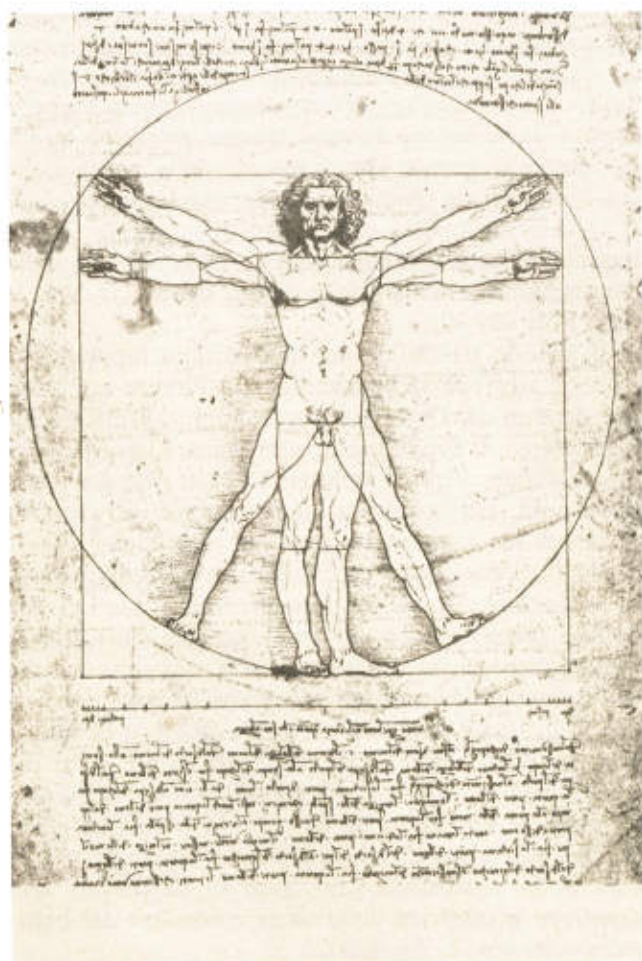
Tale era anche la cultura di base di Filippo Brunelleschi, che il padre avrebbe voluto notaio e che invece scelse la via dell'arte attraverso il tradizionale apprendistato in una bottega di orafo. Brunelleschi non ebbe quindi la cultura superiore, letteraria e filosofica, di un Alberti, ma i suoi interessi scientifici superavano di molto l'ambito della pratica artigiana della bottega e del cantiere. Molto significativa in tale senso è la sua amicizia con Paolo dal Pozzo Toscanelli, il più grande scienziato del momento, medico, matematico, studioso di ottica e di cartografia; un altro matematico, Antonio Manetti, fu il suo primo biografo.

Gli esperimenti prospettici brunelleschiani ebbero riflessi immediati, ma in un ambito circoscritto: un

esempio precoce (1416) di applicazione del metodo prospettico è il rilievo della base del *San Giorgio* di Donatello (cfr. fig. 16) ed è del tutto verosimile che proprio per adeguarsi alle necessità della costruzione prospettica su una superficie piana lo scultore abbia inventato il tipo di rilievo «stiacciato», che consente effetti accentuatamente pittorici. Pochi anni dopo, alle ricerche di Donatello si affiancano quelle, rivoluzionarie nel campo della pittura, di Masaccio.

Il metodo prospettico assume valore normativo al momento in cui Leon Battista Alberti nel suo trattato *Della pittura* (1436), indirizzato ai pittori e significativamente dedicato a Brunelleschi, pone la corretta costruzione prospettica come fondamento scientifico e teorico dell'operare artistico. Dal punto di vista dei risultati «stilistici», la prospettiva rappresenta un formidabile strumento di coesione e di coerenza interna della figurazione: alla visione divagante e dispersiva del Gotico internazionale si contrappone una visione rigorosamente unitaria, che attua una precisa selezione degli elementi raffigurati e li colloca in uno spazio armoniosamente definito da rapporti proporzionali, in cui ogni oggetto ha la sua logica ragione d'essere.

La costruzione prospettica inoltre stabilisce un rapporto diretto, definito, tra raffigurazione e spettatore. Gli stessi principi governano la progettazione dello spazio architettonico, secondo rigorosi moduli proporzionali rapportati alla visione dello spettatore e una concezione unitaria dell'edificio.



88. Leonardo, figura vitruviana, penna su carta, h. cm 34,4, 1490 circa (Venezia, Gallerie dell'Accademia).

89. Francesco di Giorgio Martini, figura vitruviana, penna su pergamena, 1482-1487 circa (Firenze, Biblioteca Laurenziana).

Artisti precursori

Degli artisti nominati da Alberti nel passo citato — Brunelleschi, Donatello, Masaccio, Lorenzo Ghiberti [Nencio] e Luca Della Robbia [Luca] — i primi tre sono sempre stati considerati, fin dai contemporanei, i fondatori dell'arte del Rinascimento. Ci troviamo di fronte a un fatto piuttosto raro a verificarsi nella storia della produzione artistica: in un momento particolarmente propizio al loro manifestarsi, pochi artisti attuano innovazioni di una tale portata da configurare nell'opera di pochi anni tutti i possibili sviluppi, e insieme da prefigurarne modifiche, deviazioni e alterazioni sufficienti per il lavoro di intere generazioni successive. Questo è esattamente quanto realizzarono Brunelleschi, Donatello e Masaccio in un arco di non più di trent'anni. È straordinario nel loro operare — tenuto conto della diversità di temperamento e della specificità dei campi in cui lavorarono — l'assoluta unità di intenti che li guida. Bastano le opere a dimostrarlo, anche se non avessimo numerose testimonianze dell'affettuosa amicizia e della continua frequentazione che legavano Brunelleschi a Donatello e Masaccio, assai più giovani di lui. Il rapporto con Brunelleschi dovette essere uno stimolo efficacissimo per Donatello e Masaccio. È Brunelleschi che porta con sé Donatello a Roma a «misurare» i monumenti antichi (e non facciamo fatica a immaginare quale effetto dovette provocare sul giovane scultore la conoscenza diretta di certe opere, ad esempio i rilievi narrativi imperiali); è Brunelleschi che insegna la prospettiva a Masaccio poco più che ventenne. Un rapporto di scambio reciproco di esperienze, vivissimo e non privo di spunti polemici, poiché unità d'intenti non vuol dire assolutamente uniformità di soluzioni.

¹⁴¹⁰⁻¹⁵
Un tema: tre soluzioni Esiste un soggetto che ci permette di vedere i tre artisti esercitarsi su uno stesso tema, ed è quello del Cristo crocifisso. Un soggetto religioso che non concedeva innovazioni iconografiche, ma che si prestava meglio di altri, nella sua concreta umanità, a un'interpretazione «laica» ed era l'unico che permettesse uno studio approfondito dell'anatomia del corpo umano. Le braccia aperte del Cristo ci appaiono inoltre come direttrici spaziali, modulo di misurazione dello spazio: in questo atteggiamento, sotto forma di un uomo con le braccia aperte, i trattatisti della seconda metà del xv secolo rappresenteranno la figura umana nei loro studi di proporzione e di dimensionamento dell'architettura.

I due crocifissi in legno di Donatello e Brunelleschi, secondo l'aneddoto raccontato da Vasari*, furono scolpiti a gara: Filippo, considerando l'opera di Donatello, aveva rimproverato all'amico di «aver messo in croce un contadino» e, a sua volta, raccogliendo la sfida a fare altrettanto, aveva scolpito un

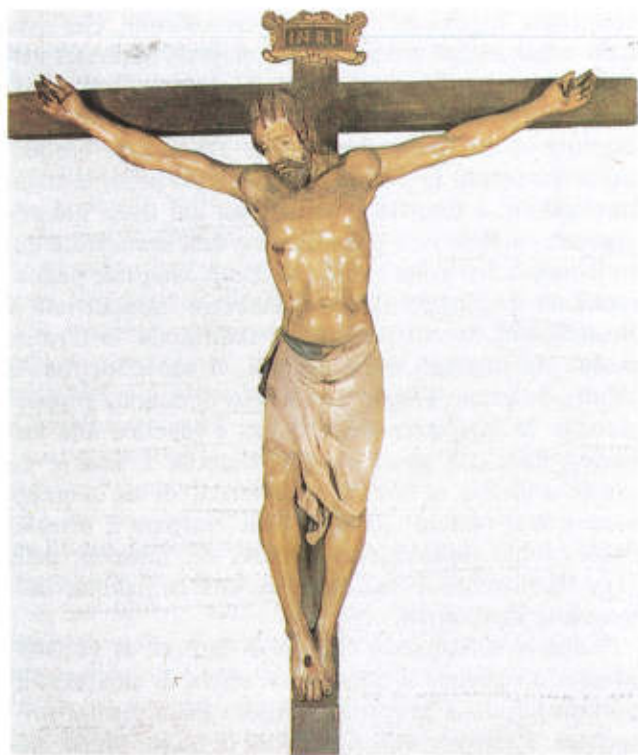
crocifisso. Risultato: due opere diversissime, che rivelano negli autori atteggiamenti mentali antitetici nell'affrontare lo stesso problema. In Donatello è prevalente l'urgenza del contenuto drammatico, che si esprime in un realismo violento, addirittura brutale: un corpo spinto in avanti dal suo stesso peso, le strutture pesanti e disarticolate, la testa dai tratti dolorosamente asimmetrici, priva persino dell'elementare dato iconografico della corona di spine. Una tale passionalità di linguaggio dovette sembrare inopportuna a Brunelleschi, la cui ricerca era indirizzata in termini molto più meditati e intellettuali. Il suo *Crocifisso* è infatti, in primo luogo, uno studio di canone proporzionale: la lunghezza della figura è identica alla larghezza data dall'apertura delle braccia. È inoltre un saggio superbo di ricerca anatomica, di un'acutezza ancora mai tentata: sotto la pelle traspare il disegno della gabbia toracica, dei tendini, dei muscoli, delle vene. Il risultato è una drammaticità contenuta, intimamente meditativa.

I due crocifissi sono collocabili intorno al 1420-25. Masaccio riprende il tema in un'opera di capitale importanza, vero e proprio manifesto della pittura prospettica: l'affresco con *La Trinità* di Santa Maria Novella, databile tra il 1424 e il 1427. Si tratta del primo dipinto costruito rigorosamente secondo il metodo brunelleschiano; nel corso di recenti restauri si è potuto verificare l'attentissima, puntigliosa preparazione del tracciato prospettico sotto l'affresco. La complessa struttura architettonica della composizione si articola in un altare, dipinto a partire dal pavimento, in dimensioni naturali, sotto il quale è collocato un sarcofago su cui poggia uno scheletro disteso; sopra l'altare, preceduta da due gradini su cui sono raffigurati inginocchiati i due donatori, si apre una cappella, coperta da un'imponente volta a botte cassettonata, entro la quale si dispongono le figure della Vergine e di san Giovanni ai piedi del Cristo crocifisso; dietro la croce la figura di Dio Padre, la colomba dello Spirito Santo tra il Padre e il Figlio.

La costruzione prospettica è talmente rigorosa che è stato possibile ricostruire la cappella, a pianta quadrata, nelle sue dimensioni reali e fissare con esattezza il punto di corretta osservazione per lo spettatore a una distanza di 8,946 metri dal dipinto. L'impianto generale e anche i singoli elementi della struttura architettonica sono in diretto rapporto con le architetture di Brunelleschi, tanto che è stato talvolta ipotizzato un intervento diretto dell'architetto nella realizzazione di questa architettura in prospettiva, intervento che non è assolutamente necessario presupporre, dato lo stretto rapporto di scambio e collaborazione esistente tra i due artisti e inoltre perché Masaccio si serve della prospettiva a fini tutti suoi e particolari. *La Trinità*, infatti, è ben altro che la pura dimostrazione di un teorema matematico, è una profonda meditazione

* Di Giorgio Vasari (Arezzo, 1511 - Firenze, 1574) si parlerà dettagliatamente nel cap. XVII. Per l'importanza fondamentale della sua opera di storico, come fonte per l'arte del Quattrocento, useremo

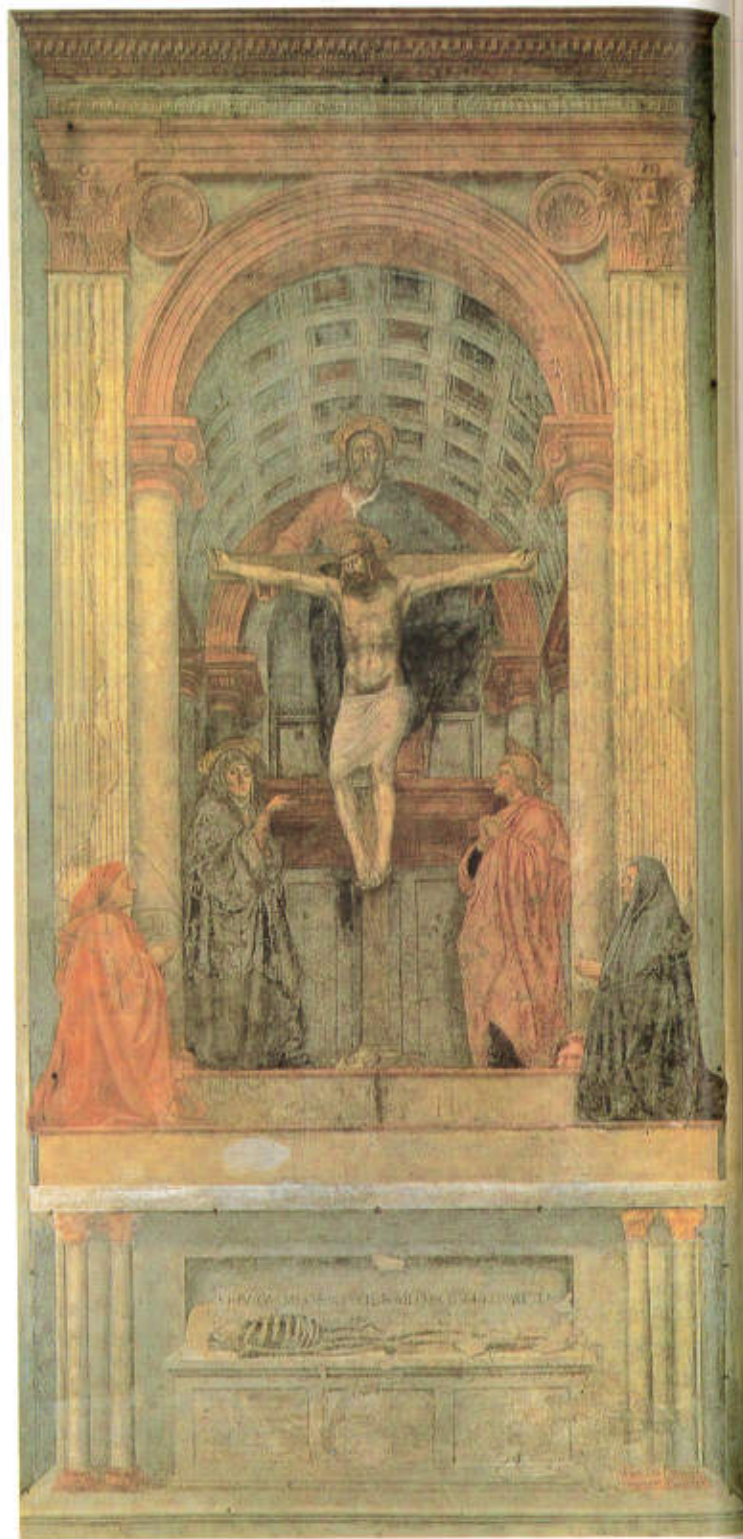
frequentemente citazioni dalle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1ª ed. 1550; 2ª ed. 1568).



90



91



92

90. Donatello, *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, h. m 1,68, 1420-25 (Firenze, Santa Croce).

91. Filippo Brunelleschi, *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, h. m 1,70, 1420-25 (Firenze, Santa Maria Novella).

92. Masaccio, *La Trinità*, affresco, 1424-27 (Firenze, Santa Maria Novella).

«laica» sul rapporto tra uomo e Dio, condotta in termini assolutamente rivoluzionari. La costruzione prospettica impone un percorso visivo obbligato per la lettura del dipinto: è un percorso ascensionale, che parte dall'impressionante *memento mori* dello scheletro, simbolo della fisicità transitoria e corruttibile della condizione umana, per salire, attraverso i gradi successivi dell'umanità terrena nella sua civile nobiltà (i ritratti dei due committenti) e della santità (la Vergine e san Giovanni), fino alla verità rivelata del dogma (la Trinità). La distribuzione dei personaggi in profondità fa sì che le figure in primo piano (umane) siano di proporzioni maggiori rispetto a quelle divine collocate nel fondo della cappella; si attua in tal modo un rovesciamento totale del simbolismo gerarchico medievale, che dava alla figura divina un ruolo dominante e proporzioni maggiori, istituendo una situazione quasi di parità tra uomo e Dio assolutamente inedita. Masaccio ottiene questo risultato con l'impresa audace di raffigurare una verità di fede, un concetto trascendente non suscettibile di dimostrazione razionale, entro uno spazio costruito razionalmente, a misura d'uomo. Esiste comunque un centro simbolico della composizione ed è ancora una volta la figura del

Cristo crocifisso, ma esso non è soltanto modulo proporzionale dello spazio, è anche modulo «morale», modello di valori umani. Masaccio è riuscito a operare la difficile sintesi tra il pensiero teorico di Brunelleschi e il realismo drammatico di Donatello.

Filippo Brunelleschi (1418) segna il momento della piena affermazione di Filippo Brunelleschi con la soluzione del problema della cupola del duomo.

L'interesse per l'architettura era maturato in Brunelleschi negli anni successivi al 1401 ed era stato subito segnato da un vivo carattere sperimentale, alimentato dall'appassionata e approfondita indagine sulle forme e soprattutto sui processi tecnici dell'architettura antica, studiata nei soggiorni romani, e dalla riflessione sulla tradizione medievale toscana. Alla ricerca teorica che si incentra sulla messa a punto del metodo prospettico Brunelleschi unisce in questi anni anche l'esperienza pratica nel campo dell'architettura militare per la repubblica fiorentina. Da questa sintesi di teoria e pratica nasce una nuova figura di architetto: l'autorevolezza e la forza con cui Brunelleschi difese il valore di suoi «progetti» e il suo ruolo di autore e di responsabile delle soluzioni tecniche e for-



93. Filippo Brunelleschi, cupola del duomo di Firenze, dal 1418.

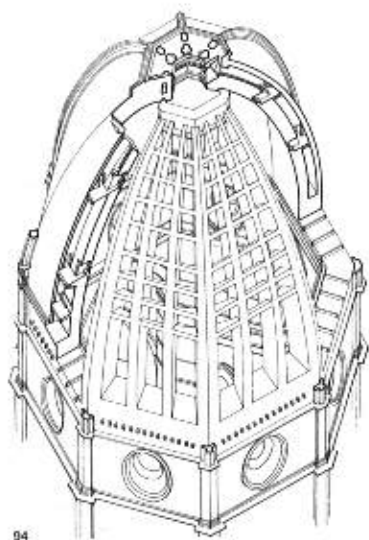
mali sono il segno di questa irreversibile trasformazione. Ancora una volta, come nel concorso per la porta del battistero, Filippo Brunelleschi e Lorenzo Ghiberti vinsero *ex-aequo* il concorso per la realizzazione della cupola, ma il merito della risoluzione del problema tecnico fu di Brunelleschi: la paternità dell'invenzione e la competenza dell'architetto vennero riconosciute negli anni immediatamente successivi con la nomina a unico responsabile dell'opera che lo tenne impegnato per tutta la vita.

La costruzione del duomo era giunta, nel corso del Trecento, sino al tamburo (cfr. vol. I, pp. 455-58); il problema che si doveva risolvere era essenzialmente tecnico: l'arresto delle grandi costruzioni pubbliche dovuto alla crisi del Trecento aveva provocato la dispersione delle maestranze specializzate e non vi erano più carpentieri in grado di approntare le grandi armature lignee (céntine) che avrebbero sorretto la cupola durante la costruzione. Invece di recuperare le tecniche della tradizione medievale, Brunelleschi ideò un nuovo sistema che ricava dal suo studio degli edifici antichi: la cupola venne così costruita senza céntine lignee, ma mediante impalcature mobili; venne adottata una tecnica particolare nella disposizione dei mattoni a spina di pesce che dà solidità alla parete senza gravarne il peso e permette di equilibrare le spinte senza bisogno di altri sostegni; alla necessità di autosostenersi risponde anche la doppia calotta della cupola, espediente questo con cui si ottenne anche la suddivisione dell'enorme peso. Tutte le tensioni, tutti i problemi di pesi e di spinte della grande struttura vengono così risolti al suo interno, come negli edifici antichi (non si può non pensare al Pantheon e non immaginare lo studio minuzioso che ne dovette compiere Brunelleschi). D'altra parte non si tratta né di imitazione delle forme antiche né di ossequio al pro-

getto di Arnolfo nell'adozione delle forme gotiche del sesto acuto e dei costoloni. Al di là della soluzione tecnica, Brunelleschi inventa una forma che non solo completa un edificio concepito in un altro periodo, ma lo rinnova profondamente: sia nei valori dello spazio interno, dove l'asse longitudinale delle navate e la raggiera delle absidi trovano coordinamento e respiro nella vasta e alta cavità accentratrice della cupola, sia all'esterno, dove entro la gran gabbia dei costoloni marmorei che prospetticamente si riuniscono alla sommità, gli spicchi di rossi laterizi si tendono elastici come vele gonfiate dall'aria. E il padiglione della cupola che non pare gravare sulle murature di base diviene elemento coordinatore sia dei volumi dell'edificio sia dello spazio dell'intera città. È la cupola che rapporta lo spazio urbano, definito, costruito, limitato, allo spazio della natura circostante e all'infinito del cielo, divenendo in tal modo simbolo non più soltanto dell'orgoglio cittadino, ma della nuova ambiziosa concezione di Firenze come capitale di un più vasto territorio; ben lo comprese Alberti quando la definì con entusiastica ammirazione «structura sì grande, crta sopra e cieli, ampla da choprire chon sua ombra tutti e popoli toscani».

Perno di tutto il sistema di volumi e di rapporti proporzionali è la splendida lanterna concepita come un tempietto ottagonale, che convoglia dalle alte finestre la luce per l'interno, raccoglie e conclude lo scatto dei costoloni, si pone come punto di fuga di tutte le direttrici dell'edificio e della città.

Fin dai suoi esordi l'attività architettonica di Brunelleschi si qualifica dunque innanzitutto mediante l'affermazione del nuovo ruolo dell'architetto che fornisce in sede di progetto tutti gli elementi definitivi dell'edificio (dalle soluzioni tecniche a quelle decorative, minuziosamente progettate in quanto funzionali



94



95

94. Schema assometrico della cupola del duomo di Firenze.

95. Filippo Brunelleschi, modello ligneo della lanterna della cupola del duomo di Firenze, h. cm 84, 1436 (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo).

96. Filippo Brunelleschi, portico dell'ospedale degli Innocenti a Firenze, dal 1419.

all'unità del risultato finale) e trasforma radicalmente la complessa organizzazione medievale del cantiere, cui spetta ora solo l'esecuzione del progetto. Nasce con Brunelleschi la nuova concezione dell'architettura come lavoro intellettuale e del progetto come proposta originale e personale: da qui in avanti si discuterà sulla maggiore o minore «fedeltà» degli esecutori all'«idea» dell'autore.

L'attività architettonica si precisa nell'elaborazione di forme armoniosamente proporzionate sia nei vari elementi che le compongono sia rispetto allo spazio urbano di cui è protagonista la dimensione dell'uomo. Il rapporto tra edificio e spazio urbano è svolto nel portico dell'ospedale degli Innocenti (iniziato nel 1419) con esemplare chiarezza. Esso è infatti concepito come elemento di raccordo tra l'edificio e lo spazio della piazza, di cui costituisce uno dei lati (la loggia è dunque il luogo in cui si incontrano e si compenetrano il volume dell'ospedale e lo spazio della piazza).

La tradizione antica delle piazze porticate e quella medievale delle logge con archi a tutto sesto è rinnovata dalla geometrica limpidezza della sequenza di nove ariosi archi ritagliati nel piano della facciata, che danno accesso ad altrettante campate esattamente cubiche coperte da volte a vela, dalla rispondenza tra gradinata e fregio superiore, su cui poggiano — in ritmica relazione con l'asse mediano degli archi — nove finestre timpanate, memori di quelle classicheggianti del battistero (cfr. vol. I, fig. 681).

Gli edifici a pianta longitudinale di Brunelleschi ripetono lo schema della loggia degli Innocenti sviluppandolo in simmetria bilaterale, come si può vedere nella chiesa di San Lorenzo (cfr. scheda 3) o nella più tarda chiesa di Santo Spirito. Dalla nitidezza della stesura dei piani di San Lorenzo si passa in Santo

Spirito, pur nel simile ordinamento basilicale, a una più robusta articolazione dello spazio, ottenuta con l'accentuazione degli elementi plastici su quelli lineari: alla gradazione proporzionale per piani prospettici, dal colonnato al fondo delle cappelle in San Lorenzo, si sostituisce qui un più stretto rapporto tra colonnato, archi di ingresso alle cappelle, fiancheggiati da semicolonne invece che da paraste, e cappelle stesse, dalla pianta curvilinea invece che quadrangolare. L'andamento curvilineo delle cappelle provoca un continuo ritorno dello sguardo verso l'asse mediano della navata, inoltre la ripetizione dello schema nella zona del presbiterio ne provoca la dilatazione e la trasformazione in una struttura centralizzata.

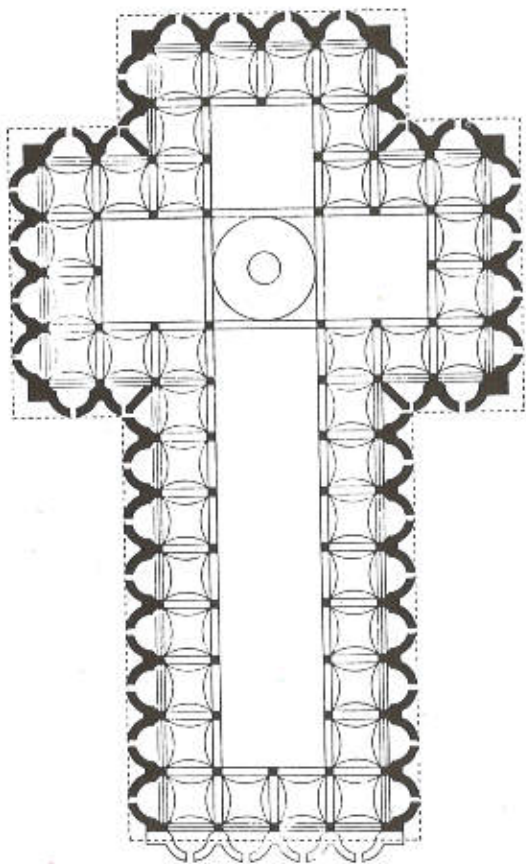
Come in San Lorenzo la luce asseconda e sottolinea l'intenzione dell'architetto; in Santo Spirito la più ampia luminosità del vano sottostante la cupola ne sottolinea il ruolo accentratore rispetto agli altri spazi dell'edificio. La chiesa di Santo Spirito appare insomma un cosciente, rigoroso approfondimento della ricerca brunelleschiana che, dagli esempi dell'antichità e da quelli del Medioevo toscano (qui particolarmente evidenti i richiami al duomo di Pisa e a quello di Orvieto), tende a una nuova concezione di uno spazio armonico e unitario.

Non è un caso che si manifesti in Santo Spirito con particolare vigore l'interesse per lo schema centrale che già Brunelleschi aveva proposto e, si direbbe, programmaticamente dichiarato, nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo (cfr. fig. 116) e nella cappella dei Pazzi, eretta nel chiostro di Santa Croce. La cappella ha uno schema planimetrico simile a quello della sagrestia, ma il vano cubico coperto dalla cupola è dilatato lateralmente da due ali coperte da volte a botte e collegato al portico esterno che nella porzione centrale è coperto da una cupoletta e corrisponde in



97-98. Filippo Brunelleschi, Santo Spirito a Firenze: pianta e veduta del braccio sinistro del transetto.

La chiesa, progettata nel 1436 circa, fu iniziata solo nel 1444 e portata a termine — con notevoli varianti rispetto al progetto originario — dopo la morte di Brunelleschi.



97



98

tal modo al vano dell'altare, così da formare una sorta di croce greca. Il rapporto tra esterno e interno è sottolineato dalle quattro finestre aperte nella parete della facciata, cui corrispondono le arcate cieche inscritte tra le paraste delle pareti interne e gli spazi tra le colonne del portico. Questo (benché trasformato e incompiuto poiché privo del progettato frontone) è elegantemente risolto con il classicheggiante schema del colonnato architravato, sormontato da un alto fregio diviso da nitide, regolari specchiature, e interrotto da un arcone, ed è pensato come una proiezione all'esterno dell'articolazione spaziale dell'interno, di cui ripete anche lo schema delle coperture (cupoletta al centro e volta a botte a lacunari ai lati).

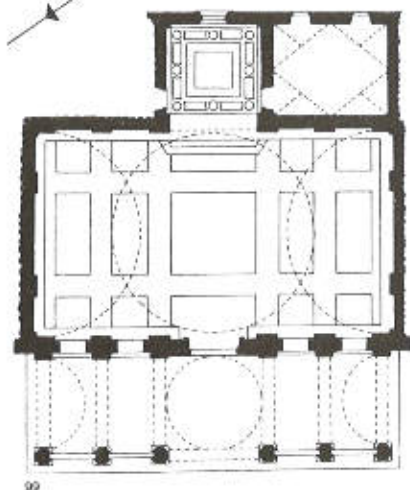
Lo schema della pianta centrale è riproposto nel progetto per Santa Maria degli Angeli, un edificio rimasto incompiuto impostato su otto grandi pilastri con otto cappelle radiali e cupola centrale, dichiaratamente ispirato alle «rotonde» dell'architettura tardoantica. La Rotonda degli Angeli ci testimonia, nel percorso di Brunelleschi, il suo progressivo appuntarsi sul tema della pianta centrale; ed è significativo che in un breve giro di anni tutto il suo lavoro si polarizzi su

questo tema: da Santa Maria degli Angeli (1434-36) al progetto della lanterna (1436) e delle tribune morte (1438) per il duomo, a Santo Spirito (sempre intorno al 1436).

La portata dell'indirizzo tracciato da Brunelleschi e la ricchezza delle sue idee si coglieranno proseguendo nello studio dell'architettura del Rinascimento, che nell'opera di Brunelleschi ha un inequivocabile punto di partenza e di costante riferimento.

Anche nel campo dell'architettura civile con Brunelleschi — e con le nuove esigenze della città quattrocentesca — nasce infatti da un lato la figura dell'ingegnere militare (fin dal 1415 è documentata la sua attività per la repubblica fiorentina), dall'altro la concezione «urbanistica» dei progetti architettonici. Lasciando a parte il caso eccezionale, per valore simbolico e per dimensioni, della cupola, che si rapporta allo spazio senza limiti del cielo, fino dal portico dell'ospedale degli Innocenti si era visto come Brunelleschi intendesse definire — e costruire — contemporaneamente l'edificio e lo spazio circostante, l'uno e l'altro rapportati alla dimensione limitata, «umana» della città (cfr. pp. 77-79).

0 5 m
0 20 piedi



99-101. Filippo Brunelleschi, *cappella dei Pazzi* (Firenze, Santa Croce): *pianta, fronte e veduta dell'interno*.

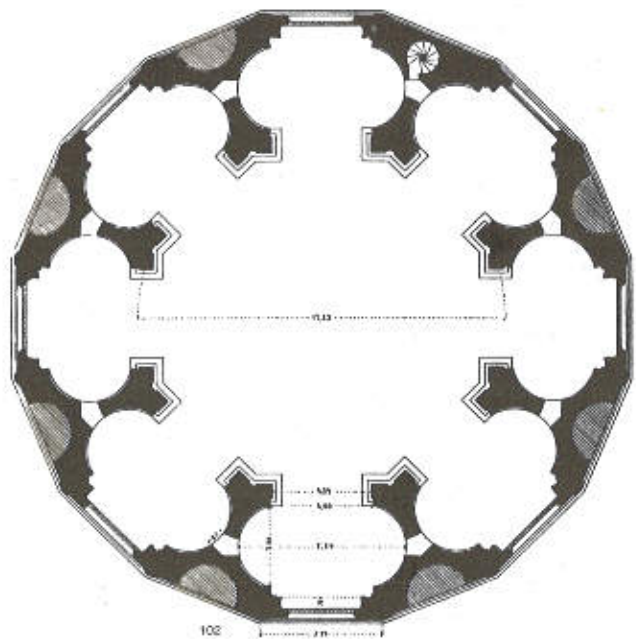
La cappella fu iniziata nel 1430 circa; l'interno era terminato intorno al 1444, mentre il portico antistante venne compiuto dopo la morte di Brunelleschi. I valori proporzionali dell'architettura sono sottolineati dai profili e dalle lesene in pietra serena; i tondi alle pareti con le figure degli Apostoli sono di Luca Della Robbia, mentre i quattro tondi nei pennacchi con gli Evangelisti — anch'essi in terracotta invetriata — sono attribuiti allo stesso Brunelleschi.



100



101



102

102. Filippo Brunelleschi, *Santa Maria degli Angeli* a Firenze, *pianta*, 1434-36.

Donatello Donatello era di origini popolari — suo padre era tessitore — e la sua prima scuola fu il grande cantiere del duomo; il suo apprendistato tecnico trovò compimento nella bottega di Ghiberti (1404-1407), ma molto più importante per la sua formazione fu l'amicizia con Brunelleschi, nata assai presto (il primo viaggio a Roma dei due artisti si colloca intorno al 1402-404). Le opere del primo quindicennio del secolo (cfr. cap. 1) recano inconfondibili i caratteri del suo straordinario talento. Da questo momento la sua attività segnala un prodigioso crescendo di ricerche e di conquiste, in una serie di opere di grandissimi

impegno, che marcano altrettante tappe fondamentali dell'affermazione della nuova concezione rinascimentale.

La ricerca di Donatello tende continuamente a forzare in una direzione drammatica ed espressiva i limiti razionali dell'insegnamento matematico brunelleschiano e trova momenti di stretto contatto con l'opera di Masaccio. L'esempio più calzante di questo stretto rapporto è fornito dal rilievo che Donatello realizzò (dopo il 1428) per l'altare della cappella Brancacci al Carmine, raffigurante *La consegna delle chiavi a san Pietro*, ove la tecnica dello stacciato è impiegata con



103



104

103. Donatello, *La consegna delle chiavi a san Pietro*, marmo, h. cm 41, dopo il 1428 (Londra, Victoria and Albert Museum).

104. Donatello, *Il profeta Geremia e il profeta Abacuc*, marmo, h. m 1,90, 1423-26.

La vecchia fotografia Alinari mostra le statue nella loro collocazione originaria nelle nicchie del campanile del duomo di Firenze; attualmente esse sono ricoverate nel Museo dell'Opera del Duomo.

105. Donatello e Michelozzo, *pulpito esterno del duomo di Prato*, marmo e bronzo, ogni pannello h. cm 74, 1428-38.

106. Donatello, *cantoria*, marmo, h. m 3,48, 1433-38 (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo).

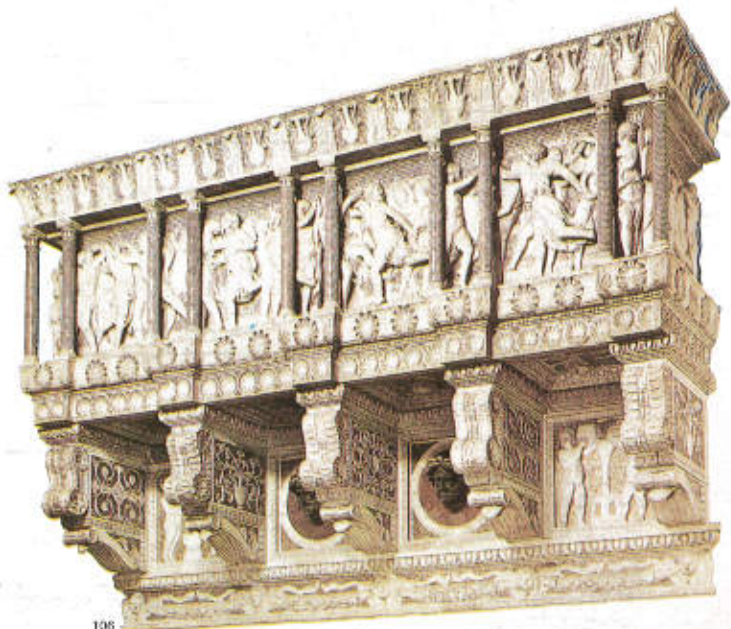
assoluta sicurezza e disinvoltura. La composizione sovrannamente equilibrata, solo apparentemente semplice, la severa monumentalità delle figure, la grande apertura del solenne paesaggio di fondo sono tutti elementi che trovano un preciso e stringente rapporto con le figurazioni di Masaccio sulle pareti della cappella. Si rivela in ciò la penetrante intelligenza con cui Donatello tiene conto e si adatta alle necessità visive dell'ambiente in cui si trova a operare e che si manifesterà al massimo grado più avanti, nella decorazione della brunelleschiana Sagrestia Vecchia di San Lorenzo (cfr. figg. 118-19).

Parenti stretti dei personaggi «eroici» che popolano gli affreschi di Masaccio sono i cinque Profeti che Donatello scolpì per le nicchie del campanile di Giotto; in particolare il *Geremia* e l'*Abacuc* (1423-26): corpi robusti dall'ossatura rilevata, coperti da ruvidi mantelli dal panneggio brusco e tagliente, teste di un realismo crudo, altamente espressivo. Già gli scultori del Trecento — Giovanni Pisano, ad esempio — avevano assimilato i profeti biblici ai saggi e ai filosofi dell'antichità, ma l'interpretazione di Donatello è molto più audace e radicale. Le due statue del *Geremia* e dell'*Abacuc* divennero subito popolarmente note come «il Popolano» e «lo Zuccone», e il dato ha un valore che supera il semplice aneddoto: modelli colti per la strada, tra gli operai del cantiere del duomo, sono saliti a riempire della loro umana grandezza, attuale e storica, le nicchie del campanile.

Le possibilità inventive di Donatello sono sollecitate al massimo quando gli si pongono problemi compositivi e strutturali — in particolare coinvolgenti il rapporto scultura-architettura — nella realizzazione di complessi monumentali. Per opere di questo impegno Donatello si associò come collaboratore, intorno al 1425, lo scultore e architetto Michelozzo di Bartolomeo, col quale realizzò alcune opere che istituiscono il nuovo modello per il tema poi largamente sviluppato della tomba monumentale (cfr. rep. 4). Malgrado i risultati certamente positivi di questa collaborazione, troppo prepotente e autonomo era il linguaggio di Donatello perché non si avverta qualche squilibrio nell'insieme della realizzazione. Si confrontino, ad esempio, due opere similari: il pulpito esterno del duomo di Prato (1428-38) eseguito in collaborazione con Michelozzo, che ebbe una parte prevalente nella struttura architettonica, e la cantoria del duomo di Firenze (1433-38), la cui ideazione spetta interamente a Donatello. Nel primo caso l'armoniosa equilibratissima struttura architettonica, in particolare la balaustra scompartita da coppie di pilastrini corinzi, sembra contenere a stento l'esuberante vitalità delle Tor-melle scolpite con gruppi di angeli musicanti e danzanti. Nella cantoria del duomo Donatello trova la soluzione migliore per le sue esigenze, creando un vero e proprio spazio praticabile, una galleria definita in primo piano da coppie di colonnine aggettanti e distanziate e da un fondo mosaicato, in cui si svolge senza soluzione di continuità una sfrenata danza bacchica di putti. Non si era ancora mai vista in un arredo sacro un'interpretazione talmente «pagana», e non tanto per il soggetto — l'identificazione degli



105



106

angeli con gli amorini della mitologia risale alle origini dell'arte cristiana (cfr. vol. I, figg. 375-76) — ma per lo spirito che la pervade: una vitalità prorompente, una gioia fisica, un piacere sensuale nel trattare la materia, il colore, la luce, vibrano non solo nelle figure, ma in ogni elemento della decorazione classicheggiante, profusa con impareggiabile ricchezza di motivi. L'opera risente indubbiamente di un approfondimento della conoscenza dell'arte antica, maturato da Donatello in un precedente soggiorno a Roma (1431-1433): con un'intelligenza storica di straordinaria acutezza egli opera una sintesi tra motivi di ascendenza ellenistica, temi dell'arte tardo-romana e paleocristiana e decorazioni di tipo cosmatesco, quasi a dimostrare la continuità ininterrotta e la vitalità dell'esperienza classica.

gli anni della cantoria registrano un nuovo orientamento della ricerca artistica in Firenze: le fonti classiche vengono studiate direttamente, si propongono modelli da reinterpretare e ricreare. Un'altra opera di Donatello assume in questo contesto valore di manifesto programmatico: con il *David* bronzeo per casa Medici (intorno al 1440) ricompare per la prima volta dall'antichità la «statua» come la intendevano i Greci, il nudo a tutto tondo in dimensioni naturali. Anche nel programmatico riferimento ai modelli ellenistici — l'atteggiamento leggermente arcuato della figura, l'armonica rispondenza in contrappunto delle membra — l'interpretazione di Donatello è del tutto originale; la figura dell'eroe giovinetto è intesa come simbolo di vittoria (cui allude anche la corona d'alloro che funge da basamento) e insieme come rievocazione dell'ideale classico. Ma la luce guizzante sulle superfici amorosamente lisce introduce un elemento di irrequietezza nel nudo acerbo e nervoso da adolescente; dall'ombra della tesa del curioso copricapo emerge un volto da monello, dal lieve inquietante sorriso. La destinazione privata dell'opera e lo stimolo del gusto colto e raffinato del committente — Cosimo de' Medici, vittorioso sulla parte avversa, che lo volle collocare nel cortile del suo nuovo palazzo (cfr. fig. 140) — hanno concesso a Donatello questo momento prezioso, in quanto molto raro nella sua attività, di serena contemplazione.

Quando lascia Firenze per recarsi a lavorare a Padova, nel 1443, Donatello ha cinquantotto anni ed è nel pieno della sua maturità. Nessuno scultore del momento possedeva in così alto grado le sue doti di forza creativa, cui si deve aggiungere una prodigiosa abilità nell'uso dei materiali, dai più «nobili» e difficili (marmo, bronzo, pietra) ai più duttili e umili (legno, terracotta, stucco, cartapesta). I dieci anni che lo scultore trascorse al Nord ebbero conseguenze importantissime per due ordini di problemi: da un lato l'attività di Donatello a Padova rappresentò la punta di diamante della diffusione nell'Italia settentrionale delle forme del primo Rinascimento fiorentino (cfr. pp. 100-4); dall'altro, la sua assenza lasciò a Firenze un vuoto coperto ma non colmato da artisti che svilupparono in modo diverso, talora del tutto divergente, le sue premesse e le sue conquiste (cfr. cap. IV).



Masaccio Per il terzo protagonista dell'avanguardia fiorentina, Masaccio, di una generazione più giovane di Brunelleschi e di Donatello, proprio i due più anziani maestri furono determinanti nella sua formazione e per l'orientamento delle sue scelte.

Un'altra personalità di indubbio rilievo nello svolgimento dell'attività di Masaccio fu Masolino da Panicale, più che per avere svolto il ruolo di maestro nel senso proprio del termine, per aver assolto quello intelligente e lungimirante del pittore più anziano — affermato nel suo campo come lo era, in quegli anni, Ghiberti nella scultura — che capisce l'incomparabile portata rinnovatrice del giovane Masaccio e gli dà spazio accanto a sé come collaboratore non subordinato. Tale è la forza del linguaggio di Masaccio che spingerà persino Masolino a cimentarsi con gli ardui nuovi principi figurativi; che questo sia per Masolino una sorta di dirottamento sulla spinta dell'esempio di Masaccio parrebbe provato dal suo recuperare — si direbbe quasi con sollievo — i modi che gli erano più

congeniali nelle opere eseguite dopo la morte precoce del giovane collega (cfr. pp. 119-20).

Benché ancora discussa, la prima opera in cui è possibile riconoscere la mano di Masaccio, il polittico per San Giovenale a Cascia presso Reggello (1422, cfr. fig. 87), rivela un'adesione senza esitazioni ai nuovi principi figurativi e spaziali. Altrettanto significativa è la prima opera della collaborazione tra i due maestri, Masolino e Masaccio: la tavola con *Sant'Anna con la Vergine, il Bambino e Angeli* dipinta per la chiesa fiorentina di Sant'Ambrogio (1423-24). Nella composizione impostata da Masolino per piani larghi e distesi, Masaccio inserisce il possente volume — saldo e tornito nello spazio — della Madonna e del Bambino che ha il vigore di un piccolo Ercole. E sono i volumi di questi due corpi veri e misurabili che creano lo spazio anche per le altre presenze del dipinto.

La capacità delle figure dipinte da Masaccio di determinare lo spazio in cui si collocano è la stessa che qualifica il *San Giorgio* di Donatello o le colonne

107. Donatello, *David*, bronzo, h. m 1,58, 1440 circa (Firenze, Museo nazionale del Bargello).



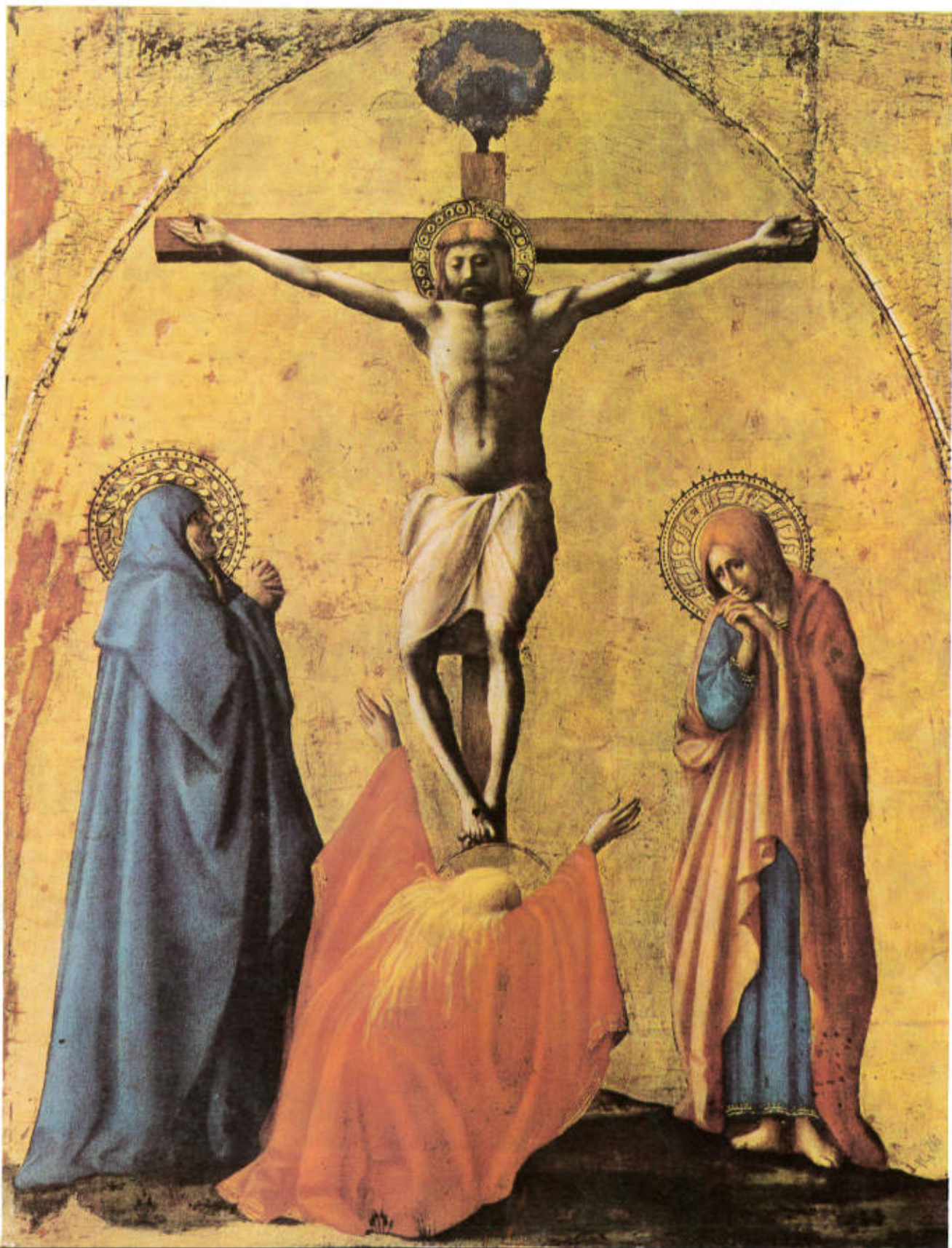
108. Masolino e Masaccio, *Sant'Anna con la Vergine, il Bambino e Angeli*, tempera su tavola, h. m 1,75, 1423-24 (Firenze, Galleria degli Uffizi).

108. Masolino e Masaccio

1 degli edifici brunelleschiani. Non importa allora che ci sia ancora il fondo d'oro, come nella *Crocifissione* del polittico di Pisa: perché basta a indicare uno spazio vero e misurabile l'incidenza della luce sui volumi reali dei corpi, bastano la divaricazione dei piedi della figura di san Giovanni, le mani dolorosamente contratte che sporgono dal blocco immobile della Madonna, il gesto convulso della Maddalena. Basta la testa del Cristo, infossata nelle spalle, per rendere non solo la visione di scorcio (la tavola della *Crocifis-*

sione si trovava in cima al polittico), ma anche la fisicità greve e «dolorosa» di un corpo umano abbandonato nella morte.

Alla sicurezza dell'impostazione prospettica, che non può avere altri ispiratori che Brunelleschi e Donatello, si associa la fermezza dello sguardo che indaga la realtà non nel caleidoscopico particolarismo che affascina i maestri del Gotico internazionale, ma nella ricerca di verità e di essenzialità che aveva proposto Giotto cent'anni prima e che ora ripropone la dram-



7 matica visione di Donatello. Nulla del mondo fiabesco e del curioso naturalismo di Gentile, nulla del fervido misticismo di Lorenzo Monaco (cfr. figg. 122-123) nell'*Adorazione dei Magi* di Masaccio per la predella del polittico, ma poche figure in panni sobri e gesti composti, disposte in uno spazio misurato dalle presenze di uomini, animali e cose, che proiettano ombre vere sul nudo terreno invernale.

La collaborazione con Masolino dà a Masaccio l'opportunità di realizzare un'opera che costituisce il

paradigma della nuova pittura: gli affreschi per la chiesa del Carmine a Firenze. Perduto l'affresco eseguito nel chiostro che descriveva la solenne consecrazione della chiesa (avvenuta nel 1422) con una processione alla quale parteciparono i più illustri cittadini di Firenze, restano gli affreschi della cappella Brancacci che narrano storie della vita di san Pietro, eseguiti tra il 1424 e il 1427. I due maestri lavorano fin dall'inizio, come hanno rivelato i recenti restauri, con piena corresponsabilità, progettando insieme l'intero ciclo e



110



111

109. Masaccio, *La Crocifissione*, dal polittico già nella chiesa del Carmine a Pisa, tempera su tavola, h. cm 77, 1426 (Napoli, Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte).

110. Masaccio, *L'Adorazione dei Magi*, dal polittico già nella chiesa del Carmine a Pisa, tempera su tavola, h. cm 21, 1426 (Berlino-Dahlem, Gemäldegalerie).

111. Masolino e Masaccio, *La risurrezione di Tabita e San Pietro guarisce un infermo*, affresco, (1424-25) (Firenze, Santa Maria del Carmine, cappella Brancacci).



112

dividendosi la stesura delle singole scene. Ne è prova l'episodio di san Pietro che guarisce un infermo e resuscita la figlia di Tabita, la cui esecuzione spetta a Masolino, ma che rivela nei caseggiati del fondo il pensiero di Masaccio. Alle fragili architetture del primo piano, alle movenze garbate dei personaggi di Masolino — che echeggia anche le grazie del Gotico internazionale nei due azzimati giovani che fungono da elemento di collegamento tra le due scene — l'invenzione di Masaccio contrappone la verità delle grandi case del fondo, con gli stupendi brani di vita quotidiana e di natura morta negli oggetti che si intravedono nei vani delle finestre. Dove interviene Masaccio gli oggetti della vita quotidiana assumono una monumentale dignità, i gesti e le espressioni dei personaggi una forza statuaria e una carica drammatica tali che nessun pittore successivo poté più permettersi di trascurare la nuova realtà che si apre con la sua opera; né di ignorare le sue innovazioni nella stesura pittorica: le forme sono costruite con un denso chiaroscuro dato a energiche pennellate, che sanno anche rendere la chiarezza del cielo, la trasparenza delle acque, le delicate sfumature delle ombre portate.

Sintesi della sua pittura sono alcune delle scene dipinte dopo il 1425 (dopo cioè l'interruzione del lavoro dovuta alla chiamata dei due pittori a Roma, alla partenza di Masolino per l'Ungheria e alla ripresa della decorazione per opera del solo Masaccio rientrato a Firenze). Nella scena del *Pagamento del tributo*, Masaccio unifica i tre momenti successivi del racconto evangelico: al centro la richiesta del tributo e l'indica-

zione di Cristo a Pietro; a sinistra Pietro che estrae la moneta dalla bocca del pesce e, a destra, ancora Pietro che consegna al gabelliere la moneta con la quale il gruppo di Cristo con gli apostoli potrà entrare in città. La costruzione dello spazio è realizzata dalla disposizione delle figure e dallo svolgersi delle fasi del racconto, dal distendersi della luce sui volumi dei corpi. L'aver relegato in fondo e lateralmente il vero e proprio fatto miracoloso (il ritrovamento della moneta nella bocca del pesce) riporta il miracolo alla sua radice, cioè alla determinante volontà del Cristo, dominante il gruppo dei seguaci — che non sono tipi convenzionali ma ritratti di individui reali — al centro della composizione, quindi perno di tutta la storia. Il paesaggio deserto e brullo amplifica, proprio con la voluta rinuncia a ogni compiacimento descrittivo, il gesto del Cristo, serve a concentrare l'attenzione sul legame che stringe quegli uomini dagli sguardi appassionati fissati sul maestro e la sua volontà, che trova in Pietro il più pronto e immediato esecutore.

Ritroviamo la semplicità grandiosa del *Pagamento del tributo* nelle altre scene di questa seconda fase del ciclo. In quelle dove Masaccio racconta la morte di Anania o il miracolo di san Pietro che risana gli storpi con la sua ombra, il miracolo non è proposto come evento sovrumano e sovrastorico, ma al contrario la dimensione del miracolo viene calata nella realtà nota e quotidiana di una strada fiancheggiata da case «vere» (il paramento di pietra, lo sporto in secondo piano) con «veri» storpi che aspettano con fede che il passaggio del santo ponga rimedio alle soffe-



113

112-13. Masaccio, *Il pagamento del tributo*, affresco, 1427 (Firenze, Santa Maria del Carmine, cappella Brancacci): intero e un particolare dopo i recenti restauri.

114. Masaccio, *San Pietro che risana con la sua ombra*, affresco, 1427 (Firenze, Santa Maria del Carmine, cappella Brancacci).



114

renze delle loro membra disgraziate. Chi è già stato guarito si è levato in piedi e prega sotto gli occhi stupefatti di uno spettatore. La traduzione del miracoloso nei gesti semplici di tutti i giorni, nei luoghi noti delle vie cittadine non vuol dire abbassare il livello del sacro, ma anzi ritrovare il prodigio della presenza divina nella realtà quotidiana e dare a tale realtà una dignità che, prima di Masaccio, solo Giotto aveva compreso.

Pensiamo ai contadini, ai poveri, ai mendicanti raffigurati nella pittura del Gotico internazionale, nel loro realismo impietoso e persino grottesco, a fronte delle eleganti figure dei «signori»: i poveri e gli storpi di Masaccio hanno la stessa dignità umana di san Pietro, di Cristo, degli apostoli; essi sono entrati da protagonisti coscienti nella storia, nella loro miseria e nella loro speranza di riscatto. Non si era ancora mai vista, e per molto tempo non si ritroverà più, nella pittura un'interpretazione tanto coraggiosa e radicale del messaggio evangelico: «il regno dei cieli» è per Masaccio nelle strade di Firenze.

L'interpretazione della realtà proposta da Masaccio negli affreschi della cappella Brancacci sarà punto di riferimento obbligato per le seguenti generazioni: anche se Masaccio non ebbe il tempo di formare una scuola come era avvenuto per Giotto, la sua opera costituì oggetto di studio e base della formazione degli artisti del Rinascimento, che assunsero come guida lo studio della natura e che trovarono uno stimolo e un modello determinante nell'acutezza e nella profondità dello sguardo di Masaccio.

Varietà di tendenze

Nei primi decenni del Quattrocento nella stessa Firenze non è presente soltanto la corrente più radicale e innovativa, portata avanti da Brunelleschi, Donatello e Masaccio, ma esistono altre tendenze, più o meno indipendenti tra loro. La dinamica tra tradizione e rinnovamento è d'altro canto implicita nel concetto stesso di «avanguardia» e non è possibile rendersi conto della reale portata delle innovazioni se esse non vengono rapportate agli aspetti generali del momento in cui si manifestano.

In questi anni l'alta borghesia fiorentina, che costituiva l'oggettivo sostegno della nuova concezione della cultura — progressista, laica, razionale — è all'apice del suo potere; ma essa rappresentava pur sempre una élite, anche rispetto alla stessa classe borghese. La contemporaneità dei fatti artistici non è di per sé garanzia di un contesto organico e coerente; in una condizione socialmente avanzata, nello stesso periodo, anche in uno stesso luogo agiscono indirizzi diversi dal corso parallelo, legati alla dinamica dei differenti ceti sociali portatori di cultura. In Firenze da un lato i ceti aristocratici, dall'altro la piccola borghesia e gli strati popolari erano inclini a tendenze conservatrici e tradizionaliste: sia che tali tendenze si traducessero in

scelte di gusto raffinato e fastoso, fino all'ostentazione, oppure nell'accentuazione di aspetti emozionali e irrazionali, specie nell'arte religiosa, esse risultano comunque estranee al lucido rigore razionale della linea progressista alto-borghese, mentre più facili sono tra esse i contatti e i passaggi malgrado la disparità dei livelli della committenza e della produzione.

PITTURA

L'alternativa «gotica» in Firenze

Nei primi trent'anni del Quattrocento la compresenza in Firenze di contrastanti tendenze è particolarmente evidente nella pittura, campo in cui le nuove concezioni rinascimentali si affermano più lentamente; la corretta misura della grandezza innovativa di Masaccio si ha soltanto verificando che la sua folgorante comparsa avviene in un ambiente dominato da linguaggi pittorici del tutto diversi. Esiste ancora, ed è largamente rappresentata, una corrente tradizionalista, di tipo tardo-trecentesco, cui si riallaccia, ad esempio, lo spiritualismo «gotico» di Lorenzo Monaco; ci sono apporti del più aggiornato Gotico interna-



122. Lorenzo Monaco, *L'Adorazione dei Magi*, tempera su tavola, h. m 1,44, 1420-22 (Firenze, Galleria degli Uffizi).

123. Gentile da Fabriano, *L'Adorazione dei Magi*, tempera su tavola, h. m 3, 1423 (Firenze, Galleria degli Uffizi).

124. Masolino da Panicale, *Madonna col Bambino*, tempera su tavola, h. cm 97 circa, 1423 (Brema, Kunsthalle).



123



124

zionale (Gentile da Fabriano); è infine presente una corrente «moderata» che tiene conto delle innovazioni in atto con prudenza, scartandone gli aspetti più audaci e radicali (Masolino da Panicale).

Negli stessi anni che videro l'esordio di Masaccio (1420-22) Lorenzo Monaco esegue una delle sue opere più impegnative, *L'Adorazione dei Magi* per la chiesa di Sant'Egidio. È opportuno ricordare in proposito la quantità e l'importanza delle commissioni degli ordini religiosi — accanto a quelle civiche e private —, e in particolare delle due maggiori ordini monastici, i Camaldolesi e i Domenicani, la cui predicazione era rivolta non solo agli strati popolari ma anche ai ceti alti. Spesso gli ordini affidavano le commissioni a pittori che erano loro membri, come appunto Lorenzo Monaco per i Camaldolesi, o l'Angelico per i Domenicani.

La pala di Lorenzo Monaco che rievoca nella struttura della cornice tripartita e tricuspidata lo schema dei polittici trecenteschi, rivela le origini senesi dell'autore, specialmente nel fantasioso paesaggio di fondo e nella curiosa, irrealistica architettura della capanna; un corteo fitto di personaggi dai gesti animati e vivaci segue il gruppo dei Magi assorto nell'atto di adorazione. Rivivono qui, in una versione aggiornata, gli elementi più preziosi della tradizione senese: un cromatismo acceso e luminoso, figure slanciate e flessuose, eleganti cadenze lineari.

Un anno dopo il compimento dell'*Adorazione dei Magi* di Lorenzo, Palla Strozzi, uno dei più ricchi banchieri fiorentini, ordinò a Gentile da Fabriano una pala dello stesso soggetto per la cappella familiare in Santa Trinita. La scelta di uno dei maggiori rappresentanti del Gotico internazionale in Italia (cfr. figg.

50-51) è quanto mai indicativa del gusto del committente: l'opera di Gentile è infatti un prodotto aristocratico, squisitamente «cortese» e sontuosamente profano; il tema dell'omaggio dei potenti alla povertà del figlio di Dio permette l'esibizione della ricchezza e della potenza del committente. Rispetto alla meditativa religiosità di Lorenzo Monaco, la pala di Gentile è tutta pervasa dal gusto della narrazione: nello sfondo il viaggio dei Magi attraverso l'Oriente si svolge come un corteo per una caccia, in un paesaggio insieme reale e immaginario di colline, torri e castelli, mentre in primo piano si accalca una pittoresca folla di cortigiani, cavalieri e valletti. Incantevoli sono le scene raffigurate nella predella: *L'Adorazione del Bambino* nella miracolosa luce di una notte piena di stelle, o *La Fuga in Egitto* con l'oro della preparazione di fondo che pervade il paesaggio assolato.

Sempre al 1423 risale la prima opera certa di Masolino da Panicale, la *Madonna col Bambino*, ora conservata a Brema. A questa data Masolino stava per iniziare, o aveva già iniziato, la collaborazione con Masaccio e certo non poteva non conoscerne la pittura di Gentile; ma né la sfarzosa eleganza di questi né l'audacia innovativa dell'altro trovano eco nella tavola di Brema il cui linguaggio deriva da una base tardo-trecentesca. Non esistono punti di contatto tra questa *Madonna* o tra quelle di Gentile e le interpretazioni di Masaccio dello stesso tema; più comprensibile invece il reciproco influsso fra Masolino e Gentile e infatti c'è molto di Masolino e dell'ambiente fiorentino in genere nella *Madonna* affrescata da Gentile, nel duomo di Orvieto (1425) e parecchi ricordi del mondo cortese del marchigiano nell'opera tarda di Masolino (cfr. anche pp. 119-20).

La corrente moderata nella scultura



125

Nella piccola pattuglia degli artisti innovatori, Alberti annovera anche Lorenzo Ghiberti e Luca Della Robbia; egli individua così, accanto all'opera rivoluzionaria di Donatello, la presenza di interpretazioni che possiamo definire «moderate» ma che sono comunque, in forme diverse, partecipi del clima rinascimentale.

L'opera più importante di Ghiberti è la terza e ultima per il battistero fiorentino, quella che Michelangelo, secondo Vasari, definì «del Paradiso» e che, al momento della sua sistemazione, nel 1452, «stante la sua bellezza» venne collocata di fronte alla facciata del duomo, spostando la prima porta di Andrea Pisano sul lato meridionale dell'edificio.

Quanto e come Ghiberti fosse calato nella cultura del suo tempo è dimostrato dalla concezione della porta del Paradiso: abbandonati i compassi gotici che legavano la seconda porta (cfr. fig. 8) a quella di Andrea, Ghiberti divide ora le imposte in dieci grandi formelle inquadrata da una preziosa cornice con figure allegoriche e testine entro tondi. La scelta dei temi da illustrare, tratti dal Vecchio Testamento, viene compiuta attraverso la consultazione e il dibattito di un gruppo di umanisti: il programma definitivo venne steso da Leonardo Bruni. Ghiberti lo realizza riunendo entro ciascun riquadro più episodi collegati — e talvolta mirabilmente sintetizzati — da complesse scenografie architettoniche o da vasti sfondi paesistici. L'adesione

125. Lorenzo Ghiberti, porta orientale detta «del Paradiso», bronzo dorato, h. m 4,50 circa, 1424-52 (Firenze, Battistero).

126. Luca Della Robbia, cantoria, marmo, h. m 3,48, 1431-38 (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo).



126



127

127. Luca Della Robbia, porta della sagrestia, bronzo, h. m 4,20 circa, 1445-69 (Firenze, Duomo).

128. Luca Della Robbia, La Visitazione, terracotta invetriata, h. m 1,55, 1445 circa (Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas).



128

ai principi della rappresentazione prospettica studiata sugli esempi di Brunelleschi e di Donatello è evidente, ma il metodo prospettico non è per lui un mezzo per semplificare la scena; l'autonomia dell'autore si rivela infatti nel non rinunciare alle eleganti cadenze lineari che gli sono proprie, nel gusto narrativo fatto anche di compiacimento per i particolari, nel piacere per un naturalismo decorativo e festoso che si dispiega negli splendidi festoni di fiori, frutti e animali dello stipite: un naturalismo che è parente nello stesso tempo della visione tardo-gotica e dei nuovi ideali classici. Le sue grandi capacità tecniche di orafco e di scultore lo sostengono nelle gradazioni del rilievo — dai primi piani quasi a tutto tondo fino ai bassissimi rilievi dei fondi — e nella sapienza con cui si vale degli effetti della luce, accentuati dalla doratura dei rilievi.

3
1631-38
A

La prima opera sicura di Luca Della Robbia è una commissione di grande rilievo: una cantoria per il duomo di Firenze (1431-38). Il linguaggio, compiuto e maturo, dei rilievi della cantoria fa pensare che le ascendenze dello scultore vadano ricercate nell'opera di Ghiberti e nel classicismo di Nanni di Banco, nonché nella tradizione classicheggiante che percorre tutto il Medioevo in Toscana. Quest'opera dunque dovette sembrare agli occhi dei contemporanei (come traspare dalla acutezza della citazione di Alberti) un segno delle molteplici possibilità dei nuovi orientamenti artistici, poiché dimostrava che nel campo della scultura potevano coesistere classicismi tanto diver-

si come il raffinato «ellenismo» di Ghiberti, la drammatica intensità di Donatello e la serena, pacata visione di Luca.

Alla sfrenata danza pagana di Donatello, Luca contrappone l'equilibrata compostezza dell'impalcatura architettonica ritmata dalle coppie di lesene scanalate, dalle iscrizioni in carattere lapidario che trascrivono l'ultimo salmo di David, dai rilievi in cui le forme solide e «statuarie» sono messe in evidenza dalla luce chiara e diffusa. Nelle figure dei giovani che esaltano la gloria divina col canto, con la danza, con la musica, compaiono anche felici spunti realistici negli atteggiamenti di confidente vicinanza, nelle espressioni dei cantori e nei gesti dei suonatori.

La stessa solenne compostezza — antitetica rispetto al vibrante plasticismo delle porte di Donatello nella sagrestia di San Lorenzo (cfr. scheda 3) — domina le imposte bronzee eseguite da Luca (con l'aiuto di Michelozzo e di Maso di Bartolomeo) per la nuova sagrestia del duomo di Firenze (1445-69).

B
445-69

La fama di Luca Della Robbia è soprattutto legata alla produzione di terracotte invetriate che egli avviò, applicando e perfezionando la tecnica del rivestimento con smalti vitrei colorati, e che venne poi largamente impiegata dalla sua bottega (cfr. figg. 363-65). Nell'attività di Luca l'adozione di questa tecnica ha soprattutto la funzione di abbinare ai valori plastici della scultura quelli cromatici e luministici ottenuti preferibilmente con l'accordo di due soli colori: il bianco per le figure e l'azzurro per i fondi, mentre gli altri

colori vengono adottati solo negli elementi decorativi.

La successiva generazione di scultori prosegue le molteplici possibilità offerte dal ventaglio di indicazioni del primo Quattrocento, temperando le suggestioni provenienti dagli audacissimi risultati di Donatello con quelle che abbiamo definito «moderate» di Lorenzo Ghiberti e di Luca Della Robbia.

Con l'opera di Bernardo Rossellino, Antonio Rossellino, Agostino di Duccio, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole — i nomi più significativi di una schiera numerosa di scultori — si afferma, non solo in Firenze, la nuova visione rinascimentale. Tra i temi trattati particolare importanza hanno quelli del monumento funerario e del busto-ritratto (cfr. repp. 4-5).

Ma la forza di diffusione del linguaggio fiorentino si può misurare appieno nel livello artigianale della produzione: non c'è piccolo tabernacolo votivo, semplice opera devozionale, profilo o modanatura di finestra o portale che non rechi il segno inconfondibile, nel repertorio inesauribile di motivi classici e naturalistici, di una straordinaria civiltà figurativa.

PITTURA

La pittura dopo Masaccio

«Noi abbiamo fatto in Masaccio una grandissima perdita» (Vasari): con queste accorate parole Brunelleschi rimpiangeva l'immaturo scomparsa dell'amico. La morte di Masaccio lasciò certamente un vuoto in Firenze negli anni immediatamente successivi: tutto cambia dopo di lui, ma nulla è in grado di uguagliare la sua opera. Anche il clima generale della città è mutato: la repubblica è travagliata da feroci conflitti interni tra le maggiori famiglie, cui pose fine la concentrazione del potere economico e politico nelle mani di Cosimo de' Medici (1434). La committenza segue diversi orientamenti: agli inizi degli anni '30 la sfavorevole congiuntura economica blocca le commissioni pubbliche (per il duomo, il campanile, Orsanmichele), in compenso assume maggior peso la committenza privata, in particolare per opera di Cosimo de' Medici, che investe largamente i suoi profitti in edifici, opere d'arte, oggetti da collezione, o di grandi mercanti come Giovanni Rucellai, che raccoglie una vera e propria collezione di dipinti dei maggiori pittori fiorentini contemporanei.

Guardando agli sviluppi della pittura, la situazione appare comunque imparagonabile rispetto a quanto si era verificato un secolo prima, dopo la morte di Giotto: allora una schiera di seguaci aveva continuato in un progressivo irrigidimento accademico il linguaggio del maestro (cfr. vol. I, cap. xxxi); ora invece Masaccio non ha continuatori diretti, ma la sua opera costituisce una fonte primaria cui i più giovani artisti attingono con piena libertà di interpretazione, lavorando sopra secondo diverse linee di tendenza. È a questi pittori che L. B. Alberti indirizza il suo trattato (1436), sintesi organica delle esperienze della prima generazione rinascimentale e proposta normativa per il futuro. Nel decennio 1430-40 si registra ancora un



129

notevole successo delle formule aristocratiche del Gotico internazionale, ma negli stessi anni cominciano a mettersi in luce i nuovi interpreti del linguaggio d'avanguardia del primo trentennio. La molteplicità di indirizzi che comincia a dispiegarsi non deve essere intesa in termini negativi, cioè come sostanziale incapacità dei pittori di adeguarsi all'altezza delle proposte di Masaccio, ma al contrario in senso positivo, nella sua ricchezza di articolazione, come segno vitale di capacità di risposta con nuove alternative.

La ricerca sulla luce e sul colore Nel lungo elenco di artisti che, secondo Vasari, «esercitandosi e studiando» nella cappella Brancacci al Carmine divennero «eccellenti e chiari», i primi nomi sono quelli di fra' Giovanni da Fiesole e di fra' Filippo Lippi.

Non siamo in grado di valutare appieno la qualità di questo ideale alunno masaccesco, né di stabilirne la precocità, vuoi per la perdita di alcune opere (per Lippi) vuoi per la difficoltà di stabilire un percorso cronologico attendibile (per l'Angelico); resta il fatto che dalle opere certe degli anni '30 l'assimilazione delle innovazioni di Masaccio appare un dato formativo, anche se non l'unico, del linguaggio dei due artisti.

Sarebbe facile presentare fra' Giovanni come un anti-Masaccio e la sua pittura come un'operazione coscientemente «reazionaria» rispetto alle istanze «progressiste» di Masaccio; ma sarebbe anche ingiusto.

129. Beato Angelico, *tabernacolo dei Linaioli*, tempera su tavola, h. m 2,60, 1433 (Firenze, Museo di San Marco).

La cornice marmorea fu eseguita nella bottega di Ghiberti, su suo disegno.

130. Beato Angelico, *Madonna col Bambino e Santi*, detta «pala di Annalena», tempera su tavola, h. m 1,80, 1437-40 (Firenze, Museo di San Marco).



130

Entrato nel convento domenicano di Fiesole intorno al 1418, fra' Giovanni dedicò tutta la sua vita e la sua opera al servizio degli ideali religiosi del suo ordine: il suo modello morale di artista e di religioso poteva essere Lorenzo Monaco, ma la sua pittura si presenta subito ben diversamente aggiornata e orientata. Non dimentichiamo che l'appellativo con cui è popolarmente noto — Beato Angelico — gli fu attribuito dall'umanista Cristoforo Landino e che non ha niente a che vedere con una reale beatificazione da parte della Chiesa, ma rappresenta una suggestiva consacrazione dei valori specifici della sua pittura.

La prima fase dell'attività dell'Angelico rivela infatti, accanto a permanenze «gotiche» (Lorenzo Monaco, Gentile da Fabriano), l'acquisizione di un linguaggio abbastanza vicino a quello di Masolino e chiari riflessi delle novità di Masaccio nella resa volumetrica delle figure e nella loro impostazione nello spazio.

Un oggetto tipicamente devozionale come il tabernacolo dipinto per l'Arte dei linaioli (1433) può dare adeguatamente la misura dell'intelligenza con cui l'Angelico conduce un'operazione notevolmente complessa: usando un linguaggio aggiornato, moderno, egli recupera la profonda moralità del messaggio di Masaccio, scartandone però il realismo dissacrante e

attuando una nuova sacralizzazione dell'immagine religiosa. Dalla riflessione laica siamo passati alla meditazione devota secondo i dettami di san Tommaso d'Aquino. In funzione di questo scopo l'Angelico tratta diversamente le varie parti del trittico passando dalla monumentalità delle figure dei santi sugli sportelli — che nell'elegante andamento falcato dei panneggi ricordano le sculture di Ghiberti — alla vivacità narrativa delle storie della predella, alla grazia un po' convenzionale della Madonna nello scomparto centrale, concedendosi persino un incredibile arcaismo nella corona di figurine angeliche dipinte lungo la cornice.

Di buon grado l'Angelico si prestò ancora a realizzare simili oggetti di arredo sacro (i quattro reliquiari in legno dorato e dipinto per Santa Maria Novella, la decorazione con piccoli pannelli dipinti dell'armadio che custodiva gli ex-voto d'argento dell'oratorio della Santissima Annunziata). Malgrado l'aggiornamento della sua cultura, fra' Giovanni abbandona lentamente, nelle sue pale d'altare, lo schema tradizionale del trittico gotico: una trasformazione radicale appare solo nella pala d'altare per la chiesa del convento di San Marco e in quella con la *Madonna in trono col Bambino e sei Santi* detta «pala di Annalena», databili al 1437-40, in cui è completamente superata la partizione a trittico e la scena si svolge in uno spazio unita-

rio. Nella pala di Annalena l'influsso di Masaccio è sensibile nelle calme e solenni figure dei Santi, nella salda volumetria della Vergine, nell'unità della composizione a semicerchio; il tono generale della scena è però intimo e raccolto, e la stoffa preziosa stesa come un velario dietro il trono a schermare l'aprirsi dello spazio dietro le arcate di fondo ne accentua l'effetto di dolce raccoglimento. L'opera rappresenta il primo esempio di un tema destinato a largo sviluppo, la «sacra conversazione», cioè un colloquio su temi dottrinari e teologici che si immagina svolgersi tra i santi in presenza della Vergine col Bambino (in questo caso la Madonna, nel suo attributo di *sedes sapientiae*, è simbolo della Chiesa). *uso d. luce*

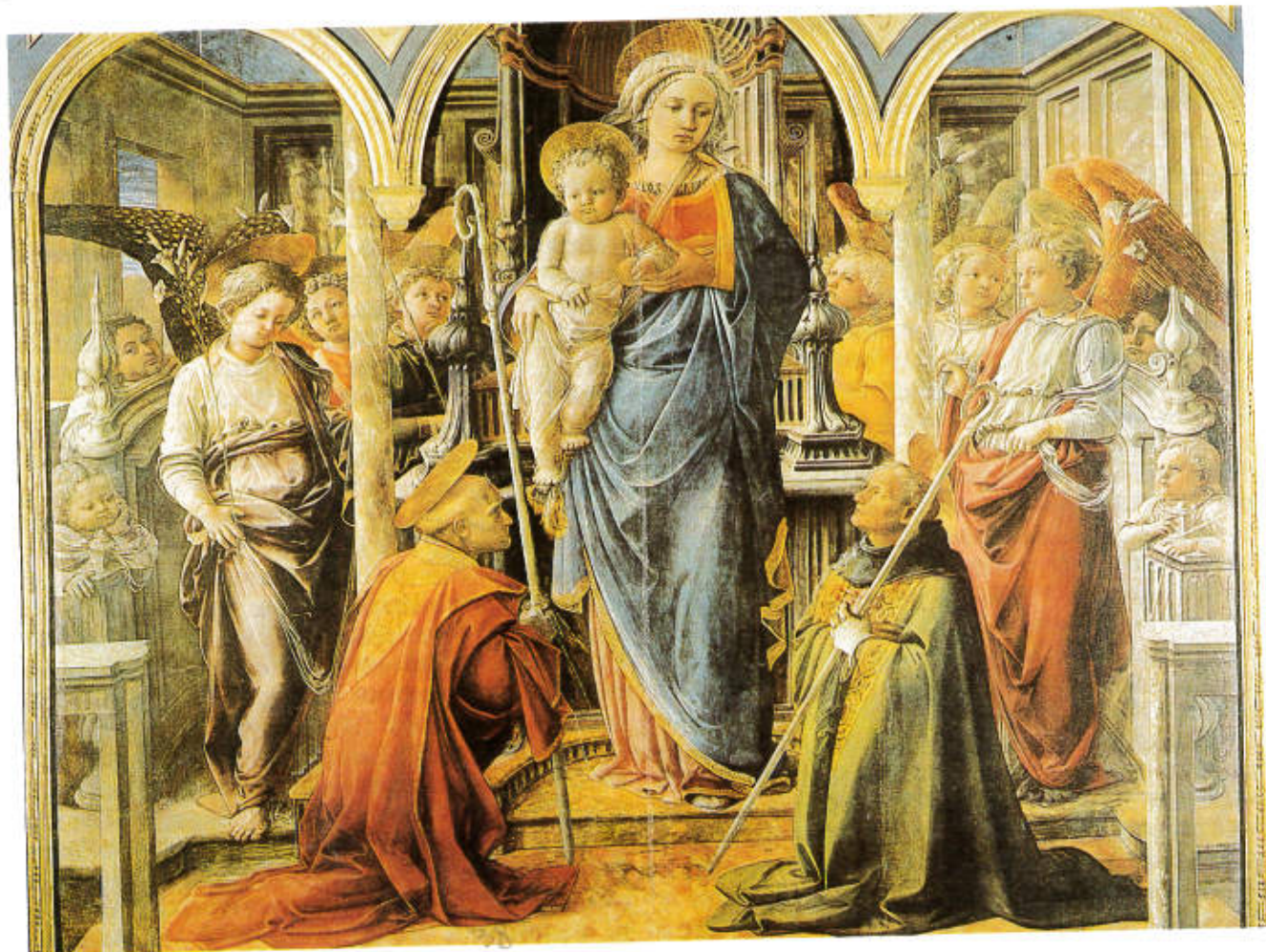
L'elemento di massimo spicco della pittura dell'Angelico è l'uso della luce, una luce chiarissima, adamantina, che recupera il simbolismo medievale della luce come emanazione divina ed esalta i colori splendenti, puri, altissimi di tono e ravvivati da un uso sapientissimo dei tocchi d'oro. Capolavoro dell'Angelico, vera *summa* dei suoi intenti e delle sue capacità, è il grande ciclo di affreschi (1439-45) nel convento di San Marco (cfr. scheda 5).

Tutt'altro carattere e tutt'altra vicenda umana quelli dell'altro religioso-pittore, il frate carmelitano Filippo Lippi. Novizio giovanissimo nel convento del Carmine, egli vide praticamente nascere sotto i suoi occhi il ciclo della cappella Brancacci e ne trasse una fondamentale lezione; ma egli era anche fortemente

attratto da altri protagonisti dell'arte fiorentina, in particolare da Donatello.

Temperamento inquieto, Filippo procede inizialmente per diverse vie di ricerca, con saggi piuttosto discontinui. La pala per l'altare della cappella Barbadori in Santo Spirito (1438) è invece opera matura e molto indicativa dello stile dell'autore: l'impianto spaziale e prospettico è risolto brillantemente ma non senza qualche incongruenza (la più grave è la mancata corrispondenza tra i peducci della cornice tripartita e le colonne che articolano in tre zone lo spazio dipinto); la composizione, pur armoniosa, risulta singolarmente affollata; domina al centro la Vergine eretta, che regge il robusto bambino appoggiato al suo fianco, umana e solenne come le figure di Masaccio, il viso assorto in un'espressione di malinconica dolcezza che resterà come una sigla delle Madonne di fra' Filippo. La luce, elemento trascendente e unificante per il Beato Angelico, è usata da Lippi in funzione costruttiva; intonata su una gamma di colori caldi e profondi, essa dà rilievo plastico ai corpi, con effetti talora di sbalzo scultoreo, memori della lezione di Donatello.

Anche l'opera di Lippi è interamente dedicata a temi religiosi, ma la sua interpretazione è molto lontana dalla visione dell'Angelico che programmaticamente traduceva in immagini lo spirito austero e mistico delle predicazioni dei Domenicani; Lippi è perfettamente inserito nella cultura classicista e profana



della Firenze del suo tempo e il suo linguaggio occupa un ruolo di grande importanza nel quadro della pittura fiorentina. Mentre l'arte dell'Angelico resta in certo modo chiusa entro la particolarità irripetibile della sua personale esperienza, le indicazioni fornite da Lippi — l'accordo luce-colore, la linea morbida e funzionale — saranno preziose per il futuro.

Il garbo e la piacevolezza dei modi di Lippi hanno spesso giocato un ruolo negativo per la comprensione del reale valore e spessore culturale della sua personalità (come d'altro canto accadde anche per l'Angelico, letto in chiave «mistica»); per questo, tra le sue popolarissime Madonne, preferiamo segnalarne una tra le meno note, la *Madonna col Bambino* di palazzo Medici: una piccola, preziosa opera di devozione privata, in cui l'altissima qualità pittorica si unisce a un'autentica indimenticabile tenerezza di sentimento.

Nel 1438 un pittore originario di Venezia, Domenico di Bartolomeo, scrive da Perugia, dove stava lavorando, una lettera a Piero de' Medici, cui si rivolge con un tono deferente e amichevole insieme, per ottenere una prestigiosa commissione, la pala d'altare che Cosimo voleva far dipingere per San Marco: Domenico si dichiara in grado di rispondere egregiamente alle esigenze di Cosimo e spera di ottenere l'incarico anche perché è al corrente che i migliori maestri «fra Giovane [l'Angelico] e fra Filippo [Lippi] anno molto lavoro a fare» in quel momento. Il veneziano non ottenne la commissione della pala, affidata invece

ancora all'Angelico, ma l'anno dopo lo troviamo a Firenze, dove dipinse, tra il 1441 e il 1445, nel coro di Sant'Egidio un ciclo di affreschi con storie della Vergine; in quest'opera ha con sé come aiuto un giovane garzone di Borgo San Sepolcro, Piero della Francesca.

La perdita degli affreschi di Sant'Egidio non ci permette di valutare nei fatti il valore di questo incontro e neppure il significato che l'opera dovette assumere nel contesto fiorentino. Domenico Veneziano lasciò però in Firenze un'altra opera molto interessante, la pala d'altare per la chiesa di Santa Lucia dei Magnoli (1445-47): in essa una solenne sacra conversazione si svolge in una struttura architettonica aperta, una loggia di vaghe nostalgie goticheggianti, invasa da una luce chiara, mattinata. La gamma coloristica tenera, primaverile, di rosa, bianchi, celesti, verdi spenti, è inedita per Firenze e così lo è la funzione della luce, che non serve — come in Masaccio o in Lippi — a dare rilievo plastico al modellato tramite il chiaroscuro, ma è sostanza stessa delle figure definite dai rapporti cromatici.

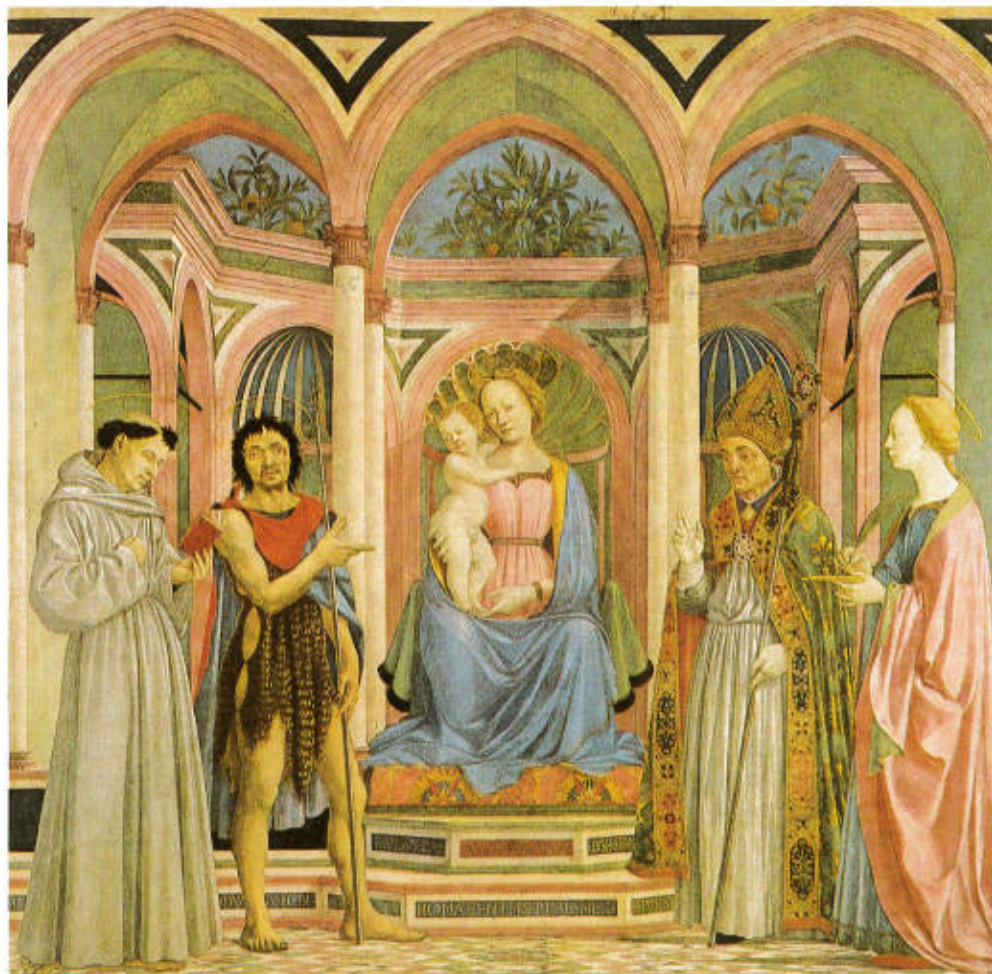
La pittura di Domenico Veneziano dovette trovare buona accoglienza a Firenze, poiché si inseriva agevolmente in una linea di ricerca tesa a indagare tutte le possibilità espressive della luce e del colore: l'artista rimase infatti nella città toscana fino alla morte. Se ne allontanò invece subito (1440) per non più ritornarvi, per quanto sappiamo, Piero della Francesca: la



131. Filippo Lippi, *Madonna col Bambino, Angeli e Santi*, tempera su tavola, h. m 2,17, 1438 (Parigi, Musée du Louvre).

132. Filippo Lippi, *Madonna col Bambino*, tempera su tavola, h. m 1,15, 1442-43 circa (Firenze, Palazzo Medici).

133. Domenico Veneziano, *Madonna col Bambino e Santi*, tempera su tavola, h. m 2,09, 1445-47 (Firenze, Galleria degli Uffizi).



133



134

sua carriera si svolse interamente in altri centri e d'altro canto le esperienze fiorentine appaiono fin dalle prime opere (cfr. scheda 6) assimilate con una tale prodigiosa sicurezza in un linguaggio totalmente autonomo da farci pensare che nessuno stimolo lo attirasse più nel crogiuolo di multiformi ricerche, concorrenziali e spesso antitetiche, della capitale toscana.

La ricerca prospettica Sulla parete della navata sinistra del duomo di Firenze troviamo affrescati, a breve distanza l'uno dall'altro, due monumenti equestri dedicati a due grandi condottieri dell'esercito fiorentino, Giovanni Acuto (l'inglese John Hawkwood) e Niccolò Mauruzi da Tolentino: le due opere celebrative furono previste nello stesso momento (1435) ma vennero realizzate a distanza di anni, la prima da Paolo Uccello (1436), la seconda da Andrea del Castagno (1456). I due affreschi, dipinti a monocromo per dare l'illusione di sculture (è evidente il riferimento ai monumenti equestri dell'antichità), sono impostati in modo analogo. Nell'opera di Paolo Uccello esiste una certa incongruenza visiva tra la strenua, difficile impostazione prospettica del basamento e la figura del cavaliere di profilo, non scorciata e come ritagliata sul fondo scuro. Incongruenza che viene superata nella versione di Andrea del Castagno sia con l'attenuazione dello sfondato prospettico nel basa-



135

mento sia con la resa in scorcio del cavallo. E mentre la figura dell'Acuto è astratta e immobile, chiusa nei volumi geometrici della corazza, quella di Niccolò da Tolentino è vibrante di movimento, piena di energia. Da questo solo confronto emergono le diversità fra i due artisti, appartenenti a generazioni diverse (il più giovane Andrea può aver subito l'ascendente del maestro più anziano), ma la cui carriera ebbe spesso punti di contatto (analoghe commissioni, ad esempio) e la cui ricerca, pur negli esiti sostanzialmente antitetici, si muoveva su alcune direttrici comuni: il valore costruttivo della linea, l'importanza del disegno, la funzione strutturante del mezzo prospettico.

Nulla è più indicativo per capire l'«ingegno sofisticato e sottile» (così lo definì Vasari) di Paolo Uccello che seguire il suo frenetico e arrovellato indagare tutte le possibilità di costruzione prospettica, scoprendo in tal modo un'incredibile casistica di anomalie. Negli affreschi con storie di Noè (1450 circa) nel Chiostro Verde di Santa Maria Novella — purtroppo molto rovinati — troviamo diversi punti di vista allineati su un'asse centrale (*Ebrezza di Noè*) oppure vertiginose fughe prospettiche che però non convergono in un unico punto di fuga (*Il Diluvio*). La sinopia preparatoria per la *Natività* in San Martino alla Scala (1446 circa) è costruita con punto di fuga centrale e due punti di distanza laterali: sorta di

134. Paolo Uccello, monumento a Giovanni Acuto, affresco, 1436 (Firenze, Santa Maria del Fiore).

135. Andrea del Castagno, monumento a Niccolò da Tolentino, affresco, 1456 (Firenze, Santa Maria del Fiore).

136. Paolo Uccello, Il Diluvio Universale, particolare, affresco, 1450 circa (Firenze, Santa Maria Novella, Chiostro Verde).

137. Paolo Uccello, La battaglia di san Romano, tempera su tavola, h. m 1,82, 1456-57 (Firenze, Galleria degli Uffizi).



136

teorema dimostrativo della visione binoculare. Tanto basta per capire che per Paolo Uccello la prospettiva non è il fattore unificante, razionalizzante di Brunelleschi, Donatello e Masaccio, ma un campo aperto di sperimentazioni inquiete, un mezzo per esprimere una visione fantasiosa spinta fino alla bizzarria stravagante o al recupero nostalgico del mondo fiabesco del Gotico cortese.

Significativo in tal senso il tema cavalleresco — ri-

petuto in due varianti — del *San Giorgio che uccide il drago* (1456, Londra, National Gallery; 1456-60, Parigi, Musée Jacquemart-André).

Il massimo livello della fantasia visionaria di Paolo Uccello trova espressione nelle tre tavole dipinte su commissione di Cosimo (1456-60) per una saletta di palazzo Medici, raffiguranti episodi della vittoriosa battaglia sostenuta dai Fiorentini contro i Senesi a San Romano nel 1432. Un paesaggio notturno visto



137

in prospettiva «a volo di uccello» fa da sfondo a un vertiginoso incastro di forme geometriche — cavalli caduti o impennati, corazze originariamente argentate e specchianti ed elaborati cimieri da torneo — mentre una selva di lunghissime lance sventaglia verso l'alto e quelle cadute spezzate a terra disegnano incastri ortogonali. Il colore smaltato, a zone piatte, accentua la qualità irrealistica dell'insieme. Così poco «storica» è questa pittura di storia, che il riferimento all'avvenimento reale fu ben presto dimenticato, e le tavole furono descritte genericamente come «giostre», o «tornei», o «battaglie».

La posizione di Paolo Uccello nel panorama della pittura fiorentina è talmente anomala da sembrare persino inconciliabile con lo spirito stesso del Rinascimento; eppure egli fu, malgrado le critiche, maestro stimato e ammirato. Così poco rigida e dogmatica e così ricca di contrasti dialettici era la cultura figurativa fiorentina da tollerare persino la presenza al suo interno della negazione di se stessa.

Al polo opposto delle stravaganze di Paolo Uccello, ma anche su una linea del tutto divergente rispetto alle eleganze di un Lippi o di un Domenico Veneziano, si colloca l'opera di Andrea del Castagno. Il giovane provinciale esordì in Firenze nel 1440, dipingendo sulla facciata del palazzo del Podestà un affresco che raffigurava gli Albizzi e gli altri fuorusciti sconfitti ad Anghiari appesi a testa in giù e con cartelli infamanti, dal che gli venne il soprannome di «Andreino delli impichati». L'episodio, che ci può apparire un po' sinistro, non era insolito perché era uso delle autorità far dipingere le effigi dei nemici dello stato giustiziati, come monito per i cittadini. La pittura di Andrea, fin dagli esordi e poi nella grande rivelazione degli affreschi di Sant'Apollonia (cfr. scheda 7), va decisamente controcorrente rispetto alle tenden-

ze dominanti sulla scena fiorentina. Un linguaggio asciutto e severo, privo di qualunque concessione alla grazia o alla piacevolezza, un realismo crudo e drammatico che si avvale di forti effetti di chiaroscuro e di colori densi, accordati su toni bassi e fondi. L'austero impegno morale oltre che artistico fa di Andreino l'unico vero erede di Masaccio, ma egli non ha, e non può avere, le certezze assolute, l'equilibrio razionale del suo grande modello: dietro la maestria costruttiva e il rigore prospettico delle sue opere si sente urgere il coinvolgimento passionale, la concitazione emotiva.

Alla metà del secolo (1449-50) Andrea eseguì un altro ciclo di affreschi di grande rilievo, la serie di *Uomini e donne illustri* in una sala della villa del gonfaloniere Filippo Carducci alla Legnaia, nei dintorni di Firenze: in una complessa inquadratura architettonica e decorativa che ricopriva interamente le pareti, si collocavano entro nicchie le statuarie figure dei progenitori (*Adamo ed Eva*), di tre famosi condottieri (*Pippo Spano, Farinata degli Uberti, Niccolò Acciaiuoli*), di tre donne leggendarie (*la Sibilla Cumana, la Regina Ester e la Regina Tomiri*) e di tre celebri letterati (*Dante, Petrarca e Boccaccio*). La spettacolare unità visiva e ritmica dell'insieme è purtroppo irrecuperabile per i successivi distacchi degli affreschi e la perdita di alcune parti, ma bastano le grandi figure rimaste a dar la misura del tono eroico di questa celebrazione delle glorie fiorentine. Il ciclo della villa Carducci (al cui spirito si ricollega il più tardo monumento a Niccolò da Tolentino) rappresenta, quasi simbolicamente collocato alla metà del secolo, l'episodio conclusivo della prima fase del Rinascimento fiorentino, quando l'ideologia della repubblica borghese e democratica si era tradotta nell'elaborazione coraggiosa, polemicamente realistica di un'arte sostenuta da un grande impegno civile.



138

138. Andrea del Castagno, Pippo Spano, Farinata degli Uberti, Niccolò Acciaiuoli, la Sibilla Cumana, affreschi dalla villa Carducci alla Legnaia, 1449-50 (Firenze, Galleria degli Uffizi).

Si confronti l'affermazione del concetto

umanistico della «storia», nell'esaltazione degli uomini «illustri» — qui, in particolare, tratti dalla storia e dalla cultura fiorentina — con la concezione cortese e favolistica del tema dei Nove Prodi e delle Nove Eroine (cfr. figg. 23-24).

139-40. Michelozzo, palazzo Medici a Firenze, 1444-59: esterno e cortile.

Il cenacolo di Sant'Apollonia

Nel 1447 Andrea del Castagno riceve l'incarico di affrescare la parete di fondo del refettorio del convento femminile camaldolese di Sant'Apollonia. È molto probabile che qualche anno prima (1445 circa), egli vi avesse già dipinto una lunetta affrescata sopra una porta del chiostro, raffigurante il *Cristo morto sorretto da due Angeli*.

La parete nord del refettorio è interamente coperta da un ciclo affrescato di notevole complessità compositiva: l'altezza della parete ha costretto Andrea a distribuire le figurazioni in due registri sovrapposti, ma egli è riuscito a comporre in una stretta unità narrativa, simbolica e spaziale. Il registro inferiore è interamente occupato dalla grande scena dell'*Ultima Cena*, in quello superiore sono raffigurate, negli spazi tra due ampie finestre, al centro la *Crocifissione*, a sinistra *La Resurrezione*, a destra il *Seppellimento di Cristo*; l'ambiente aperto in cui si svolgono le tre scene è pensato come uno spazio realmente retrostante la struttura architettonica in cui si svolge l'*Ultima Cena*: i termini di passaggio sono forniti dal tetto in forte scorcio dell'edificio e dalla gradazione dei colori, caldi e profondi nell'interno architettonico, limpidi e luminosi nelle scene in esterno.

L'*Ultima Cena*, ambientata in un solenne interno di forme e decorazione classicheggianti, è la prima versione del tema secondo un impianto compositivo che rimarrà canonico per le successive interpretazioni rinascimentali, fino a Leonardo (cfr. figg. 464-65). Il vano architettonico è concepito — con rigorosa applicazione della prospettiva centralizzata — come continuazione e ampliamento dello spazio reale del refettorio (il punto di vista ottimale per lo spettatore è a 15 metri dalla parete, al centro della sala). Il drammatico «crescendo» di gesti ed espressioni degli apostoli trova il suo culmine nel gruppo centrale: il Cristo, dolorosamente consapevole del destino appena annunciato («uno di voi mi tradirà»), volto a benedire, quasi a proteggerlo, l'apostolo prediletto, Giovanni, che ha reclinato il capo sulle braccia, appoggiato al petto del maestro, e Giuda, la cui figura isolata, unica collocata al di qua della tavola, spicca in primo piano, la torva e tragica testa lievemente superiore, per l'effetto prospettico, a quella del Cristo (tratto di un'audacia forse mai più ripetuta): sacrificio divino, tradimento e amicizia stretti in un nodo inestricabile.

Nelle scene della Passione del registro superiore — conseguenti al drammatico «prologo» dell'*Ultima Cena* e svolte in una successione non tanto cronologica quanto piuttosto simbolica, rappresentativa — il tono si fa epico: il Cristo è raffigurato imberbe, come un giovane eroe, grande anche nella morte, trionfante nella gloria della *Resurrezione*. Purtroppo gli affreschi sono molto danneggiati, ma è ancora possibile cogliere episodi stupendi, come il gruppo delle Marie che sostengono con lo slancio e il peso del proprio corpo, puntelli viventi, la Vergine che si accascia svenuta o il particolare struggente di san Giovanni che abbraccia il Cristo in un ultimo addio, nell'atto di deporne il corpo nel sepolcro. La luce limpida e cristallina che imbeve il solenne paesaggio di fondo e disegna con



159. Andrea del Castagno, *L'Ultima Cena*, affresco, 1448 (Firenze, Sant'Apollonia, refettorio del convento).

finezza le ombre proiettate dai corpi nella *Resurrezione* rivela i contatti di Andrea con Domenico Veneziano, in un'interpretazione però del tutto autonoma; piuttosto viene spontaneo il confronto con lo stesso soggetto dipinto a distanza di circa dieci anni da Piero della Francesca a Borgo San Sepolcro. Non pare d'altro canto né assurdo né improbabile che Piero abbia conosciuto direttamente l'opera di Andrea, al tempo (1452-59) magari in cui era impegnato agli affreschi in San Francesco ad Arezzo.



160

160. *Andrea del Castagno, La Resurrezione, la Crocifissione e la Deposizione nel sepolcro, affresco, 1450 circa (Firenze, Sant'Apollonia, refettorio del convento).*

I centri del Rinascimento: l'area settentrionale

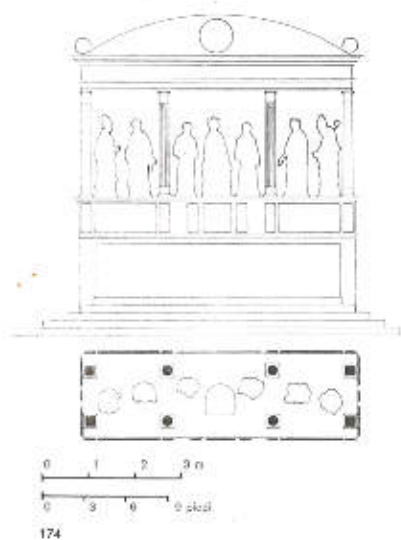
Padova

Le città venete di terraferma svolgono per buona parte del Quattrocento un ruolo stimolante e propositivo, anche nei confronti della stessa Venezia, poiché non perdono la loro autonomia culturale e sono più disponibili alle novità di quanto non lo sia la città dominante.

La fisionomia di Padova, che si era già delineata tra la seconda metà del Trecento (cfr. vol. I cap. xxxi) e l'età del Gotico internazionale (cfr. p. 18; fig. 35) spicca sulle altre città venete dell'entroterra anche nella fase di assunzione delle forme dell'Umanesimo. Il contatto con l'arte «moderna» elaborata a Firenze avviene a Padova tra il terzo e il quarto decennio del secolo per mezzo dei successivi soggiorni di alcuni

protagonisti dell'arte fiorentina: Filippo Lippi vi lavora tra il 1434 e il 1437; Paolo Uccello, che era già stato a Venezia dal 1425 al 1430, nel 1445 è a Padova a dipingere una serie di personaggi detti i *Giganti* in casa Vitaliani; lo scultore Nicolò Baroncelli vi lavora dal 1434 al 1443. Né va dimenticata la presenza in Padova di Palla Strozzi: il banchiere fiorentino, esiliato nel 1434 perché avversario dei Medici, si trasferì nella città veneta dove la sua casa — con la ricca biblioteca — divenne un punto di riferimento degli umanisti padovani. Fu lui, che non aveva interrotto i contatti con Firenze, a chiamare a Padova Paolo Uccello e Donatello.

Ed è soprattutto il soggiorno di Donatello che esercita un influsso determinante sull'ambiente padovano e su tutta l'Italia settentrionale mediante le due gran-



174



175



176

diose opere che vi realizza: l'altare maggiore per la chiesa del Santo e il monumento equestre a Erasmo da Narni detto il Gattamelata.

Dobbiamo immaginare l'altare — che venne smontato alla fine del xv secolo e che, dopo varie vicende, venne ricostruito in modo arbitrario nel 1895 da Camillo Boito — ricomponendone, sia pure approssimativamente, la struttura originale. Questa comprendeva un'alta base ornata da una teoria di rilievi in bronzo e dalla *Deposizione di Cristo nel sepolcro* in porfido sulla fronte posteriore. Al di sopra dell'altare, entro un tabernacolo composto di pilastri e colonne su cui poggiava una trabeazione sormontata da un coronamento arcuato, stavano le statue della *Vergine col Bambino*, al centro, e di sei Santi. Non apparteneva originariamente al complesso, ma al coro della stessa basilica, il *Crocifisso* bronzeo che oggi domina l'altare, ancor più drammatico del giovanile *Crocifisso* ligneo di Santa Croce a Firenze. L'idea della «sacra conversazione» realizzata come grandiosa ancona plastica entro una solenne struttura simile a un tempio è una delle tante audaci invenzioni di Donatello. Al centro spicca l'immagine della *Vergine*, raffigurata mentre sta alzandosi dal trono, fiancheggiato da due sfingi, per porgere il figlio all'adorazione dei fedeli.



177

174. Ricostruzione dello schema dell'altare del Santo di Donatello a Padova (da L. H. Heydenreich) (cfr. fig. 186).

175. Donatello, *Madonna col Bambino e due Santi*, sull'altare del Santo, bronzo, h. media m 1,50 circa, 1446-48 (Padova, Basilica di Sant'Antonio).

176. Donatello, *Cristo morto e due Angeli*, bassorilievo dell'altare del Santo, bronzo, h. cm 58, 1446-48 (Padova, Basilica di Sant'Antonio).

177. Donatello, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, porfido e intarsi di marmi colorati, bassorilievo dell'altare del Santo, 1446-48 (Padova, Basilica di Sant'Antonio).

Sui gorgi delle pieghe della veste vibra rapida la luce che si distende solo sui piani levigati del volto dall'espressione assorta; la pesante corona accentua l'aspetto di idolo arcaico di questa originalissima iconografia della Madonna.

Nei rilievi in bronzo e nella potentissima enfasi della *Deposizione di Cristo*, Donatello raggiunge effetti di eccezionale intensità drammatica. La narrazione di quattro episodi della vita di sant'Antonio si svolge entro gli spazi grandiosi di solenni e complesse architetture: più che il santo, protagonista qui è la folla brulicante che occupa gli spazi, disponendosi secondo gli schemi prospettici delle architetture e convergendo verso il centro delle composizioni, che è insieme il nucleo drammatico delle scene. La partecipazione dei testimoni ai fatti miracolosi è espressa dai ritmi e dai movimenti dei gruppi di personaggi, incalzati dall'ininterrotto vibrare della luce sui piani spezzati del modellato delle figure, sui gesti commossi, attoniti o convulsi che non valgono come mezzo di identificazione delle singole «persone» ma le riassorbono nella corralità dell'azione.

Alle scene di massa dei *Miracoli di sant'Antonio*, in cui si annulla l'umanistico culto dell'individuo o almeno se ne preannuncia la crisi, si contrappone la celebrazione di quegli stessi valori individuali nel monumento equestre al Gattamelata, il famoso condottiero della repubblica veneta morto nel 1443, eretto negli stessi anni sul piazzale della basilica del Santo, nel recinto dell'antico cimitero. Il monumento, costruito in un luogo pubblico e prestigioso, è ideato come sacello funerario e insieme come statua celebrativa. Il ruolo di sacello sarebbe svolto (il Gattamelata è però sepolto altrove) dall'alto basamento con le sue forme solide e solenni, solo decorato dalle finte porte

e dai due rilievi con geni e trofei. La celebrazione del personaggio è affidata alla splendida statua equestre: Donatello scavalca gli schemi medievali del monumento equestre (cfr. vol. I, fig. 908) per rifarsi sia ai più autorevoli e celebrati modelli dell'antichità, il *Marco Aurelio* capitolino (cfr. vol. I, fig. 329), il *Regisole* di Pavia, i cavalli di San Marco (cfr. vol. I, fig. 572), sia alla trasposizione pittorica del monumento equestre ideata da Paolo Uccello per il *Giovanni Acuto* del duomo di Firenze (cfr. fig. 134). Come nel *San Giorgio* la forza di carattere del Gattamelata non è espressa da gesti enfatici, ma dalla contenuta energia del gruppo chiuso entro uno schema compositivo geometrico di grande rigore in cui solo la diagonale formata dalla spada e dal bastone di comando suggerisce l'idea del moto. Quanto questo moto — e qualsiasi altra possibile azione — siano dominati dalla volontà e dalla fermezza del condottiero è dichiarato e sintetizzato con la massima evidenza nei lineamenti fieri ed energici del volto del Gattamelata.

L'influsso di Donatello fu decisivo per l'affermazione di un nuovo orientamento dell'arte padovana, che si impose anche per mezzo dell'attività di maestri locali che collaborarono con lui, tra i quali Nicolò Pizzolo e Bartolomeo Bellano. Di questi soprattutto Pizzolo è un personaggio interessante per aver esordito, giovanissimo, nella decorazione della cappella del Podestà accanto a Lippi. Dal 1447 fu poi collaboratore di Donatello all'altare del Santo: questi contatti furono certo determinanti per la maturazione del suo robusto linguaggio figurativo che si afferma con l'importante commissione della decorazione della cappella Ovetari, affidata oltre che a lui ad Andrea Mantegna, Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna. Quest'ultimo suo lavoro dimostra come già nella sua pittura si



178. Donatello, *Il miracolo del cuore dell'avarò*, bassorilievo dell'altare del Santo, bronzo, h. cm 57, 1446-48 (Padova, Basilica di Sant'Antonio).



179

179. Donatello, monumento equestre a Erasmo da Narni detto il Gattamelata, bronzo, marmo e pietra, h. totale m 3,40, 1446-50 (Padova, Piazza del Santo).

affermi, dalla matrice di Donatello, quella tensione quasi metallica della linea — che poi sarà caratteristica della pittura padovana.

Né è necessario per lui ricorrere all'esempio dello Squarcione, se non in quanto questi fu in Padova una figura determinante per la definizione di quei modi che contraddistinguono l'Umanesimo padovano dall'impostazione fiorentina. La presenza degli artisti fiorentini non basta infatti a spiegare quei caratteri distintivi dell'arte padovana, le cui radici stanno nel fervido culto per l'antichità che accomuna letterati, filosofi e pittori, e nella tradizione culturale dell'uni-

versità di Padova, orientata verso gli studi filologici in letteratura e verso l'interpretazione di Aristotele in filosofia. Non solo: non bisogna dimenticare che l'Italia settentrionale, fino alla metà del secolo, è vivace partecipe del clima del Gotico internazionale e che l'eredità di quel realismo e di quel gusto decorativo non poteva sparire d'un colpo. Sono queste radici che spiegano la resistenza alle astrazioni dei toscani, a Padova come a Ferrara, a Milano come a Venezia.

La figura dello Squarcione è particolarmente espressiva di questo clima, più che per la sua produzione pittorica, per i suoi rapporti con gli umanisti,



180

180. Francesco Squarcione, *politico*, dalla cappella Lion de Lazara nella chiesa del Carmine a Padova, tempera su tavola, h. m 1,75, 1449-52 (Padova, Museo civico).



181

181. Nicolò Pizzolo, *San Gregorio*, già nella cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani a Padova, perduto nel bombardamento del 1944, affresco, 1448-49.

per il suo interesse per le antichità di cui faceva raccolta nella sua bottega, per il suo ruolo di maestro e di impresario di una schiera di allievi tra cui emergono Mantegna, Crivelli, Tura, Marco Zoppo e lo Schiavone. Della sua attività resta ben poco: eseguì e diede disegni per un gran numero di opere «minori», come ricami, costumi, stemmi, tabernacoli, tarsie. Nel polittico per la cappella Lion de Lazara nella chiesa del Carmine di Padova, le forme aspre e puntute rivelano, pur nelle evidenti ascendenze gotiche, il segno di un nuovo orientamento nella volontà di dare compostità e vivacità di espressione alle figure (si guardi in

particolare il sant'Antonio Abate dello scomparto centrale). Il gusto di queste figure intagliate e arrovelate, della definizione pungente dei paesaggi di fondo, del repertorio archeologico, dei metallici festoni di frutta e fiori, torna — nutrito di stimoli donatelliani e mantegneschi — nelle opere di Marco Zoppo, come nella *Madonna col Bambino* della collezione Winborn, dipinta tra il 1453 e il 1455, o in quella dello Schiavone, chiusa dentro un arco di trionfo trasformato in una sorta di bacheca, o in quella pressoché coeva di Crivelli, attornita dai piccoli Angeli con i simboli della Passione di Cristo.



182

182. Marco Zoppo, *Madonna col Bambino*, tempera su tavola, h. cm 88, 1453-55 (Ashby St.-Ledgers, Collezione Winborn).



183

183. Carlo Crivelli, *Vergine della Passione*, tempera su legno, h. cm 71, 1457 circa (Verona, Museo civico).

184. Giorgio Schiavone, *Madonna col Bambino*, tempera su tavola, h. cm 72, 1460 circa (Torino, Galleria Sabauda).



184

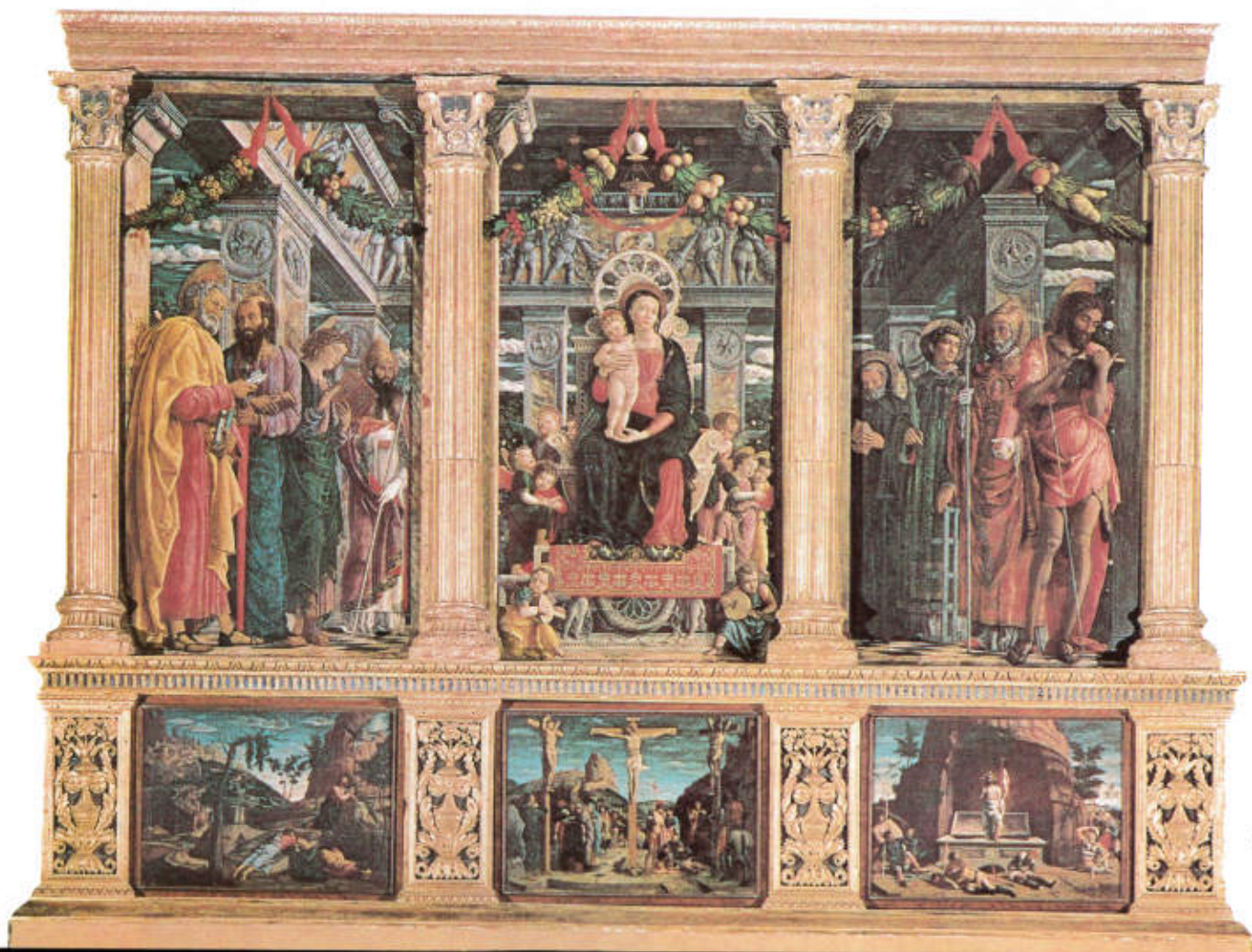
105



180

Ma è con la prima attività di Andrea Mantegna che Padova matura il suo frutto più ricco, cresciuto dal ceppo della tradizione locale e nutrito sugli esempi dei fiorentini, soprattutto di Donatello, e sul gusto epigrafico e archeologico dello Squarcione, maestro - padre adottivo - impresario. La sua prima opera documentata — la partecipazione dal 1448 al 1456 agli affreschi con le storie di san Giacomo e san Cristoforo per la cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani di Padova — segna già un deciso allontanamento dai modi aspri, dal sovraccarico e minuto decorativismo dello Squarcione. Nella pittura di Mantegna l'amore per l'antico si sostanzia mediante i contatti con il dotto ambiente degli umanisti, l'indagine dello spazio poggia sul fondamento delle ricerche prospettive e plastiche dei toscani: da queste suggestioni nasce una visione originalissima e fin dall'inizio sicura e potente, così che l'esempio della cappella Ovetari avrà una risonanza enorme nella cultura artistica dell'Italia settentrionale, paragonabile soltanto a quella suscitata dalla cappella Brancacci nella Firenze del primo Quattrocento, o a quella dell'opera di Piero della Francesca nell'Italia centrale.

Per mezzo di una linea incisiva di straordinaria forza Mantegna dà ai suoi personaggi una consistenza statuaria, i corpi acquistano la durezza del metallo o del marmo di cui sono costruite le poderose architetture degli sfondi. Da tutto spira la volontà dichiarata di «resuscitare» l'antico; dalle strutture architettoniche alle citazioni di bassorilievi ed epigrafi romane, alla firma dell'autore in caratteri greci, dalle forme scultoree dei protagonisti alla sostenuta retorica della



180



187



188

185. *Andrea Mantegna, San Giacomo condotto al martirio, affresco, 1453 circa (Padova, Chiesa degli Eremitani).*

L'opera è stata distrutta, insieme a gran parte degli affreschi della cappella, durante i bombardamenti del 1944.

186. *Andrea Mantegna, pala di San Zeno, tempera su tavola, h. m 4,80, 1457-59 (Verona, San Zeno).*

187. *Andrea Mantegna, L'orazione nell'orto del Getzemani, tempera su tavola, h. cm 63, 1455 circa (Londra, National Gallery).*

188. *Andrea Mantegna, San Sebastiano, tempera su tavola, h. cm 68, 1457-58 (Vienna, Kunsthistorisches Museum).*



189

narrazione. La rievocazione appassionata dell'antichità romana è però originalmente trasfigurata mediante le ardite e impeccabili costruzioni prospettiche. Il più evidente tributo a Donatello si manifesta nella pala di san Zeno (1457-59) che riprende dall'altare del Santo la concezione della «sacra conversazione» ambientata entro un classicheggiante recinto marmoreo (tanto è vero che la pala di Mantegna è stata una delle principali fonti per la ricostruzione ideale dell'altare di Donatello; cfr. fig. 174). Il ricordo della struttura tripartita dei trittici è superato dall'unificazione prospettica dello spazio in cui si dispongono con ritmi solenni le figure dai volumi nettamente incisi dalla linea e dalla luce. Questa luce e i colori intensi e smaltati derivano a Mantegna dalla conoscenza della pittura veneziana, in particolare di Jacopo Bellini e del figlio Gentile (nel 1453 Mantegna sposa una figlia di Jacopo, Nicolosia). Di una delle scene della predella — che devono essere considerate tra i risultati più alti della pittura di Mantegna — egli diede un'altra versione nell'*Orazione nell'orto del Getzemani*, ora alla National Gallery di Londra (1455 circa). È ribadita l'idea dell'antichità come ineliminabile premessa della vicenda della civiltà cui egli sente di appartenere, rappresentata qui da un episodio della storia cristiana o più tardi, a Mantova, da un avvenimento contemporaneo (cfr. fig. 196): lo sfondo su cui si staglia la figura del Cristo in preghiera è composto oltre che dalle tipiche, cristalline, aride strutture rocciose da una grande turrata città in cui non si può non riconoscere Roma.

Non è un caso quindi che sull'opera di Mantegna si sia appuntato l'interesse di uno dei più convinti sostenitori della rinascita dell'antico quale era Ludovico Gonzaga, che lo convincerà a stabilirsi a Mantova dove si svolgerà il resto della sua vicenda artistica.

Anche la svolta rinascimentale di Mantova si verifica intorno al 1460 e la sua trasformazione in uno dei «centri» del Rinascimento si svolge sotto il segno di Ludovico II Gonzaga, che il padre Giovan Francesco aveva fatto educare dall'umanista e pedagogo Vittorino da Feltre e che era riuscito a far sposare a Barbara di Brandeburgo, nipote dell'imperatore. Se già Giovan Francesco aveva chiamato da Firenze Brunelleschi che aveva fornito consulenze per la costruzione di argini del Po (1431 e 1436), è però con Ludovico che si afferma in Mantova il nuovo orientamento umanistico (cfr. p. 33).

Per Mantova gli avvenimenti che fanno da discriminare tra la prima fase del Quattrocento e quella successiva sono la pace di Lodi e il Concilio indetto da Pio II nel 1459-60, importante piuttosto che per le finalità specifiche della sua convocazione (la promozione di una nuova crociata) per essere stato occasione di raduno di dotti, ecclesiastici e laici, che diedero una notevole spinta all'aggiornamento culturale della città. Il terzo avvenimento determinante è l'arrivo in Mantova di Mantegna (1460) e di Alberti (nel 1459 e poi nel 1460).

La formazione di Ludovico era orientata verso i caratteri dell'Umanesimo padovano, come provano anche i suoi interessi artistici rivelati dai rapporti stretti dal 1450 con Donatello, che gli invia opere e progetti, e dalla chiamata di Mantegna. Contemporaneamente Ludovico dimostra un interesse più deciso per le novità elaborate dalla Toscana che si concreta, nel 1450, nel trasferimento a Mantova, col permesso di Cosimo de' Medici, di un giovane architetto, Luca Fancelli.

Con questa figura di architetto, scultore e ingegnere militare e idraulico, topografo — che per le sue qualità di «tecnico» venne utilizzato anche per la realizzazione dei progetti di Alberti e proprio per questo declassato dalla storiografia al ruolo secondario di esecutore — si attua in Mantova una delicata ma sicura transizione al gusto rinascimentale che trasforma il volto della città. Fancelli lavora infatti molto anche per gli aristocratici e i grandi mercanti mantovani, oltre che per il suo committente principale, Ludovico, per il quale esegue innumerevoli lavori per il palazzo ducale (dove, al primitivo nucleo medievale del castello di San Giorgio, si aggregano via via in un complicato ed enorme insieme altri corpi di fabbrica) e alcune residenze nel contado, come il palazzo di Révere (mai finito ma pressoché completato per ospitare Pio II nel 1459-60). Del resto negli anni successivi Fancelli verrà messo in disparte da Francesco II e, pur facendo sempre ritorno a Mantova, si sposterà a Milano, Napoli e Firenze.

La sua attività in Mantova, intensa e ininterrotta per un buon numero di anni, rivela dapprima una volontà di garbato inserimento dei nuovi edifici nell'ambiente urbanistico medievale e di cauta affermazione del classicismo nel gusto dei particolari architettonici: egli assume in tal modo una posizione che si

può in qualche maniera paragonare a quella di Michelozzo a Firenze. In seguito con l'arrivo di Alberti si afferma — e Fancelli ne risente — una concezione dell'edificio come «monumento», orgogliosamente svincolato dai presupposti ambientali.

Tra i due poli di Fancelli e di Alberti bisogna immaginare che si sia mossa l'attenzione di Luciano Laurana, che venne temporaneamente «prestato», nel 1465 e agli inizi del 1466, ai Gonzaga da Alessandro Sforza, signore di Pesaro.

A questa data era appena agli inizi la costruzione della chiesa di San Sebastiano, progettata da Alberti nel 1460 e realizzata con estrema lentezza per la contemporaneità di altre fabbriche per i Gonzaga e forse anche per le resistenze incontrate da questo rigoroso e originalissimo esperimento di pianta centrale. È testimonianza della perplessità suscitata da questo edificio fuori della norma una lettera del 1473 del cardinale Francesco Gonzaga al padre, nella quale egli, di fronte al San Sebastiano, finge di chiedersi se si tratti di

una chiesa cristiana, di una sinagoga o di una moschea. L'edificio a croce greca, con i bracci molto brevi raccordati a uno spazioso vano cubico coperto da una gran volta a crociera, è preceduto da un atrio che comunica con l'esterno mediante cinque ritmiche aperture. La facciata, che nel corso della costruzione e dei successivi restauri è stata infelicitemente manomessa, si presentava forse come una libera interpretazione di una fronte di tempio classico: qui alcune eterodosse invenzioni, tra cui la sostituzione delle colonne con lesene poco sporgenti, la rottura della trabeazione e l'inserzione dell'arco che si profila entro il timpano — suggerita da ricordi tardo-antichi (cfr. vol. I, fig. 426) — animano l'austero carattere conferito dalla compattezza della muratura, dalle solenni proporzioni e dalla ipotetica maestosa scalinata che avrebbe nascosto le profonde arcate della cripta che si estende in corrispondenza della superficie della chiesa.

Con la stessa libertà Alberti compone la facciata della chiesa di Sant'Andrea fondendo lo schema della

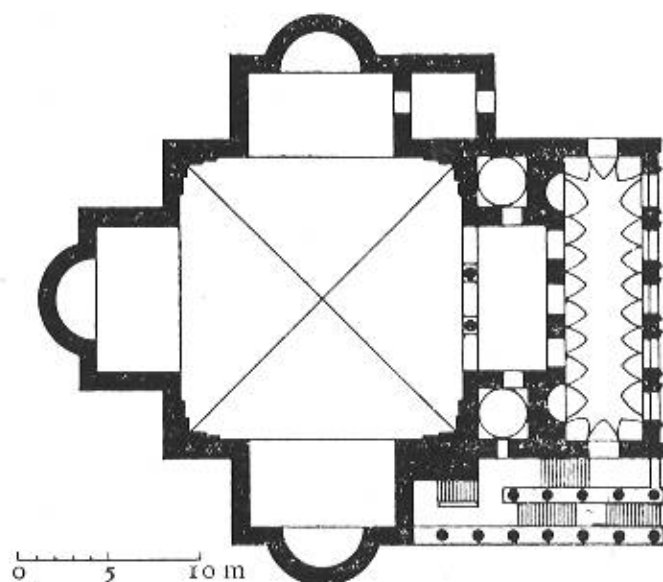
189. *Andrea Mantegna, La morte della Vergine, particolare, tempera su tavola, 1461 (Madrid, Museo del Prado).*

190. *Luca Fancelli, un cortile dell'Ospedale Grande di Mantova, 1450 circa.*

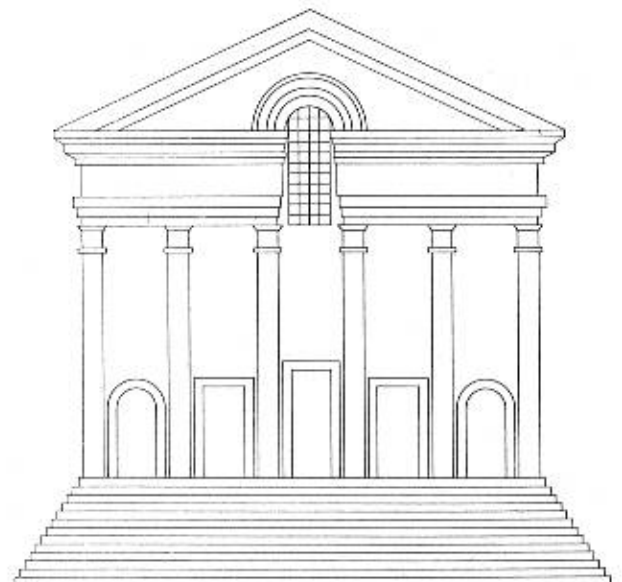
191-92. *Mantova, San Sebastiano, pianta e ricostruzione della facciata secondo il progetto di Leon Battista Alberti, 1460 (da R. Wittkower).*



190



191



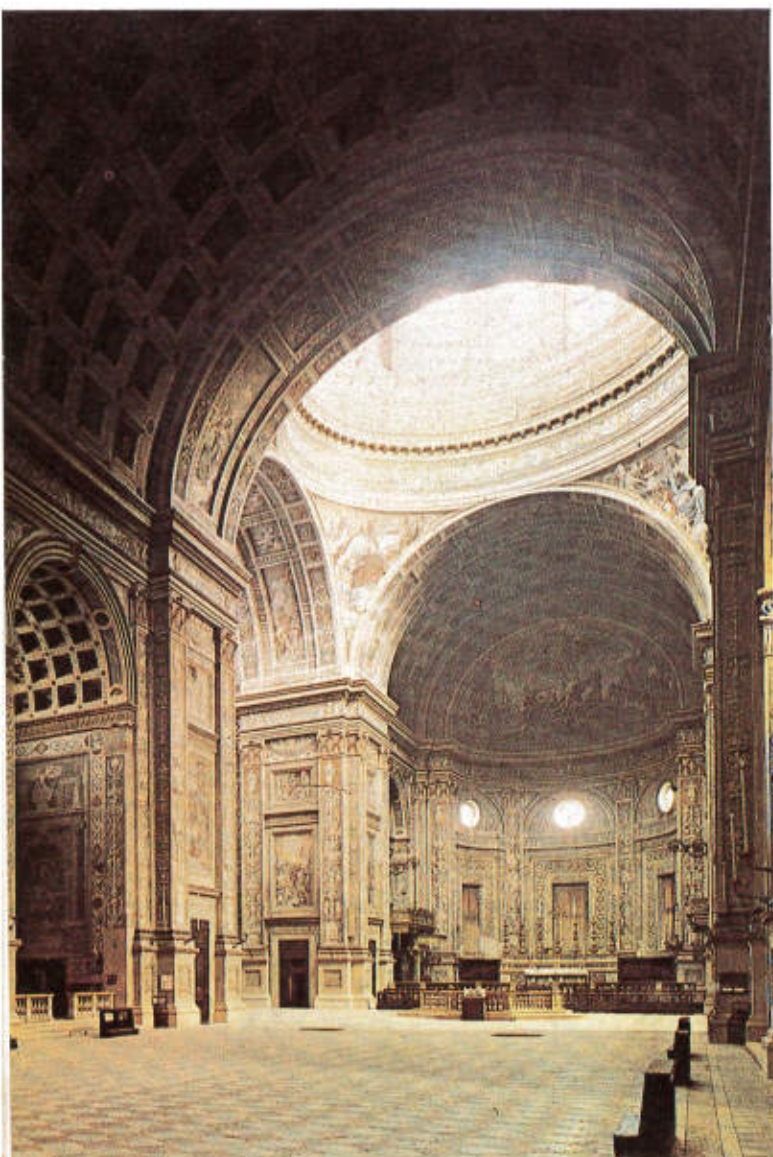
192



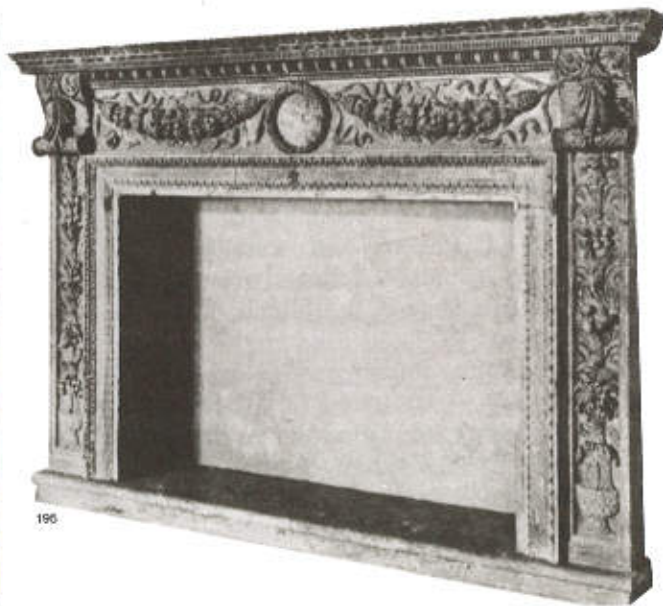
193

fronte di tempio con quello dell'arco di trionfo. L'articolazione della facciata viene ripetuta ritmicamente all'interno nel motivo che scandisce il rapporto tra la navata e la successione dei vani laterali. Le vastissime proporzioni e le monumentali coperture a botte dell'interno, che si concludono nel vano accentratore della cupola, echeggiano l'arcone e la volta a botte dell'atrio e ricordano inoltre l'architettura termale romana. Si sente in queste opere di Alberti il rapido superamento dei risultati precedentemente ottenuti e l'apertura verso nuove concezioni dell'architettura che saranno sviluppate dagli architetti del Cinquecento: dalla visione dell'antichità come regola e autorità ad una concezione di essa come inesauribile fonte di spunti per elaborazioni libere e autonome.

La realizzazione degli edifici albertiani venne inizialmente affidata a Fancelli; a chiarire il suo ruolo valgono meglio di ogni altra considerazione le parole dello stesso Ludovico che, di fronte alla lentezza dei lavori e alla enorme spesa necessaria per la costruzione di Sant'Andrea, scrive: «questa opera non se po far senza Luca, perché non gli è altro che l'intenda che lui» o meglio si chiariscono nel rapporto recipro-



194



196

193-94. Leon Battista Alberti, *Sant'Andrea a Mantova, 1470: facciata e interno.*

195. Mantova, castello di San Giorgio, camino della sala dei Soli, forse scolpito da Fancelli su disegno di Mantegna.

196. Andrea Mantegna, camera degli Sposi, veduta d'insieme delle due pareti, affresco e tempera, 1465-74 (Mantova, Palazzo Ducale).

co i ruoli diversi e complementari, l'uno all'altro indispensabili, di personaggi come Luca che svolge una fondamentale operazione di diffusione, incisiva, penetrante, continua, intelligentemente aggiornata, e di altri che spostano d'un colpo in avanti i limiti fino a quel punto riconosciuti e definiti, che svolgono insomma il ruolo dirompente delle avanguardie culturali quali furono a Mantova Alberti e Mantegna.

Di quest'ultimo, bisogna ricordare che la sua autorità culturale si riconosce anche nella funzione di consigliere di Ludovico e di Barbara per la scelta e l'acquisto di cose d'arte e di curatore, diremmo oggi, delle loro collezioni, e che fu molto vivace in lui l'interesse per l'architettura. Questo non si rivela solo nel gusto sempre più diffuso tra i pittori della seconda metà del secolo per le composizioni scenografiche in cui lo spazio è definito dal rapporto tra figura, paesaggio e architettura, ma anche nell'attività progettuale: il suo primo incarico mantovano fu infatti il piano per una cappella nel castello di San Giorgio (distrutta). Comunque, l'influenza esercitata da Mantegna sull'architettura mantovana non si deve a una sua specifica attività in quel campo, ma al modello da

lui proposto con le sue convinzioni umanistiche da un lato e con il repertorio di forme classicheggianti fornito dalle architetture dei suoi dipinti e riecheggiato da un'innumerabile serie di capitelli, portali, camini, cornici.

Della sua più famosa attività di pittore degli anni mantovani restano le limpide composizioni della *Morte della Vergine* del Museo del Prado e del trittico della Galleria degli Uffizi con *L'Adorazione dei Magi*, *La Circoncisione* e *L'Ascensione*, che forse appartenevano alla decorazione della perduta cappella del palazzo. Nella *Morte della Vergine* quel modo severo di Mantegna di intagliare le forme come se lavorasse col metallo o con la pietra si è attenuato per l'influsso di Giovanni Bellini: sui timbri meno aspri del colore, sui gesti meno rigidi degli apostoli che recitano l'ufficio dei morti scorre una luce più pacata, più «naturale», come è naturale, vivibile — e non più fantastico e archeologico — il paesaggio della laguna mantovana del Mincio, riconoscibile sul fondo (cfr. fig. 189).

Ma soprattutto la sua fama è legata alla decorazione affrescata della cosiddetta «camera degli Sposi» (finita nel 1474) nel Palazzo Ducale. Qui gli affreschi



non ricoprono ma trasfigurano lo spazio dell'architettura fingendo nella volta un oculo incorniciato da una balaustra marmorea da cui si affacciano putti e donne, al di là del quale l'occhio sprofonda nell'azzurro del cielo, e aprendo illusionisticamente due delle pareti su un loggiato e su un vasto paesaggio. In questi spazi trova posto la narrazione di due momenti storici della casata dei Gonzaga: nel loggiato, dove è raccolta la famiglia del duca con la corte, arriva un messo a portare la notizia delle gravi condizioni di salute di Francesco Sforza che chiama Ludovico a Milano; sull'altra parete si svolge l'incontro del duca, in viaggio per Milano, col figlio Francesco diretto a Roma per ricevere la porpora cardinalizia. Qui i monumenti antichi che popolano il paesaggio sullo sfondo sono un'eredità dell'umanesimo archeologico padovano; ma Mantegna non li espone per nostalgica erudizione: sono piuttosto uno dei termini del rapporto di ideale armonica continuità tra storia antica e storia contemporanea. Questa idea della continuità è palesata anche su un altro piano, quello spaziale, nella fusione tra spazio reale, abitabile, e spazio illusionistico della pittura, tra gli elementi funzionali dell'ambiente (le por-



197



198

te, le finestre, il caminetto) e quelli dipinti (le lesene che scandiscono il racconto, i lacunari della volta con i medaglioni degli imperatori romani).

In questo grande esempio di pittura di storia, la celebrazione della casata principesca non ha bisogno di enfattizzazione encomiastica: la scena della corte dei Gonzaga, raccolta nella ariosa altana, individuata personaggio per personaggio dalla fedeltà dei ritratti, è resa solenne non da gesti enfatici ma dal diffondersi limpido e pacato della luce che sottolinea il valore dei volumi e l'intensa ricchezza dei colori, una luce che Mantegna non può avere visto che nell'opera di Piero della Francesca.

In questo clima va collocata anche la potente evocazione dell'antichità che egli diede nel *Trionfo di Cesare* (1486-1500): la serie — incompiuta — di nove tempere, che ha ormai smarrito la forza del colore originario, era prevista per la decorazione di un ambiente e usata in occasione di apparati teatrali e festivi. Essa raffigura con un austero tono monumentale ed eroico i vari episodi del corteo trionfale. Celebrate dai contemporanei come un insuperabile capolavoro, sono frutto di una lunga ricerca (cui certo non è estraneo il soggiorno a Roma del 1488-90) e di una travagliata realizzazione, che coincide con l'inizio del declino della fortuna di Mantegna che verrà messo in disparte dal nuovo modello di mecenatismo portato a Mantova da Isabella d'Este (cfr. scheda 24).

Ferrara

Capitale della signoria degli Estensi (che tengono il potere fin dal 1208 e che governeranno questo fondo ecclesiastico fino al 1597, quando esso tornerà sotto il dominio della Chiesa), Ferrara alla metà del secolo è una delle città più ricche e culturalmente più avanzate e raffinate d'Italia. Durante la breve signoria di Lionello (1441-50) l'università ferrarese acquista un nuo-

vo rilievo, la corte ospita letterati come Giovanni Aurispa e Guarino Veronese e artisti come Pisanello (cfr. p. 31). Tra il 1449 e il 1450 sono a Ferrara anche Mantegna, per un ritratto di Lionello, Piero della Francesca che dipinge affreschi — perduti — per il castello e per Sant'Agostino e forse Rogier van der Weyden: del pittore fiammingo Lionello acquista un trittico — ora perduto — e dei ritratti. Questo memorabile incontro fra l'astrazione matematica di Piero e il meticoloso naturalismo della pittura fiamminga sarà di incalcolabile portata per lo sviluppo della scuola pittorica locale e di inesauribile stimolo per i suoi protagonisti più creativi.

Con queste decisive presenze si opera il passaggio dal clima del Gotico internazionale e dai legami tradizionali con Venezia verso un'interpretazione originalissima degli ideali rinascimentali, per molti aspetti precoce rispetto ad altri centri e caratterizzata dal raffinato intellettualismo della cultura della corte estense nella seconda metà del secolo. L'amore per la poesia cavalleresca e i tornei, per il teatro e le feste, per i fastosi cerimoniali della vita di corte genera un'interpretazione aulica e cifrata dei modi rinascimentali — all'opposto del razionalismo della proposta fiorentina — nella quale vengono riassorbite le eleganze dell'ultimo Gotico internazionale. Questo si verifica in particolare nella miniatura, di cui Ferrara è grande produttrice: valga come esempio la monumentale *Bibbia*, miniata per Borso tra il 1455 e il 1461 da un gruppo di miniatori.

Perdute le cosiddette «delizie estensi», ville e palazzi come quello di Belfiore, dove la fastosa vita della corte si svolgeva entro ambienti lussuosi decorati di affreschi e tarsie, resta — benché in condizioni non felici — il palazzo Schifanoia che conserva i resti di un ciclo affrescato con le allegorie dei Mesi, vera sintesi e celebrazione figurativa della cultura ferrarese (cfr. scheda 8).

La personalità artistica ideatrice del complesso è molto probabilmente Cosmè Tura, il caposcuola della

197. *Andrea Mantegna, camera degli Sposi, oculo nella volta, affresco, diam. m 2,70, 1465-74 (Mantova, Palazzo Ducale).*

198. *Andrea Mantegna, Trionfo di Cesare, tempera su tela, h. m 2,74, 1486-1500 (Hampton Court, Collezioni reali).*

199. *Baldassarre Estense, ritratto di giovane, tempera su tavola, h. cm 51, seconda metà del XV secolo (Venezia, Civico Museo Correr).*

200. *Taddeo Crivelli, storie della «Genesi» nella Bibbia di Borso d'Este, miniatura su pergamena, 1455-61 (Modena, Biblioteca Estense).*



199

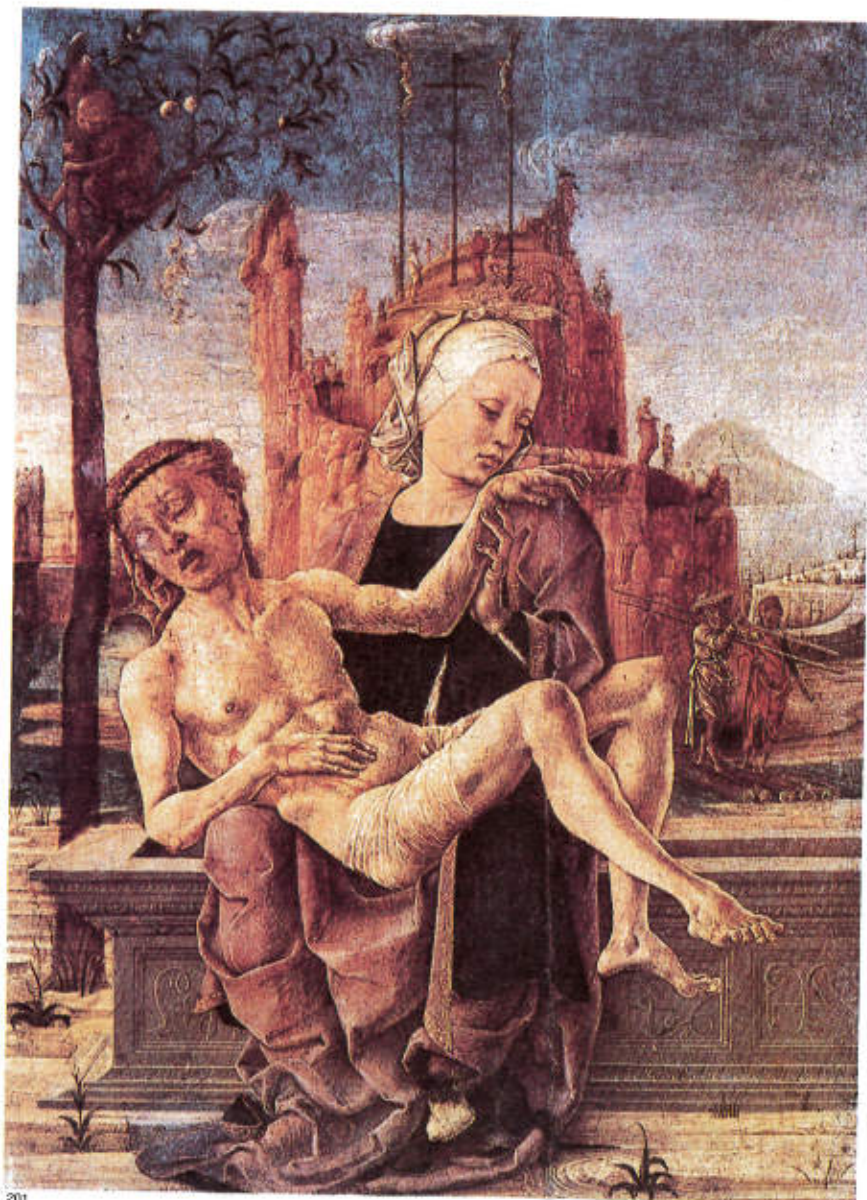


200

pittura ferrarese, che svolse la sua opera interamente a Ferrara dove ricoprì anche per anni la carica di pittore ufficiale della corte estense. Le sue forme nascono dall'incontro delle molteplici suggestioni delle opere che egli poté vedere in Ferrara con l'esperienza della sua educazione padovana svoltasi presso lo Squarcione e a contatto con le sculture di Donatello e la pittura del giovane Mantegna. Risultato di tale incontro non è una soluzione eclettica, ma una singolare, inconfondibile cifra stilistica: fino dalle prime opere una linea febbrile incide forme dai contorni tormentati, corpi stravolti in movimenti esasperati e violenti, o pietrificati in atteggiamenti contratti che, pur nell'immobilità, rivelano un'incontenibile tensione. La luce esalta con puntigliosità quasi maniacale il percorso della linea e conferisce a corpi e oggetti l'apparenza levigata, brillante, translucida delle pietre dure o dei metalli.

La sua interpretazione dei principi rinascimentali si svolge con eccezionale coerenza di stile fin dalla giovanile *Madonna col Bambino* di Washington (1452 circa) o dalle Muse probabilmente dipinte per lo stu-

diolo di Belfiore (1460 circa; restano solo *Erato*, Londra, National Gallery e *Tersicore*, Milano, Museo Poldi Pezzoli). Qui compare quella sua maniera fantasiosa e sottilmente intellettuale, monumentale e insieme minuziosa, di ricreare l'antichità piegandola al gusto allegorico, cavalleresco e araldico della cultura di corte. Questa raffinata cultura investe anche i temi della storia sacra: si vedano il complesso simbolismo e gli insoliti accordi di colore della *Pietà* del Museo Correr, dove l'iconografia nordica e i ricordi della linea mantegnesca sono rivissuti da un profondo senso della tragicità dell'evento. Oppure l'estro con cui è resa, nei colori e nelle invenzioni dei particolari, l'architettura monumentale che inquadra le figure dell'*Annunciazione*, dipinta sui due sportelli dell'organo del duomo di Ferrara; o quella, altrettanto grandiosa, della pala Roverella (1470-74) nelle composizioni, statiche e solenni, la tensione fantastica delle forme di Tura è affidata ai panneggi, allo splendore di armature e oreficerie, agli infiniti elementi decorativi. Una tensione che coinvolge anche gli elementi naturalistici dell'*Annunciazione*. E che si scatena — sulla faccia



201. Cosmè Tura, *Pietà*, olio su tavola, h. cm 48, 1460 (Venezia, Civico Museo Correr).

202. Cosmè Tura, ricostruzione della pala Roverella, olio e tempera su tavola, 1470-74: a. lunetta: *Pietà* (Parigi, Musée du Louvre); b. pannello di sinistra: busto di san Giorgio (San Diego, Fine Arts Gallery); c. pannello centrale: *Madonna in trono*, h. m 2,39, (Londra, National Gallery); d. pannello di destra: *Olivetano Roverella, san Paolo e san Maurelio* (Roma, Galleria Colonna); e. predella (tre tondi): *La Circoncisione* (Boston, Gardner Museum); *L'Adorazione dei Magi* (Cambridge, Fogg Art Museum); *La Fuga in Egitto* (New York, Metropolitan Museum of Art).



interna delle ante dell'organo — nella eccitata, violenta scena di san Giorgio che libera la terrorizzata principessa, uccidendo un drago dalle forme metalliche sul quale si inarca il corpo, scolpito dalla luce, di un terribile cavallo imbizzarrito.

Di poco più giovane di Tura, Francesco del Cossa parte anch'egli dall'esperienza di Piero e di Mantegna e prosegue la ricerca di forme plastiche ed espressive della scuola ferrarese; una ricerca che non approda alla drammaticità concitata di Tura, ma a una solenne monumentalità memore degli impianti architettonici di Mantegna e soprattutto della ferma logica spaziale e dell'alta luminosità di Piero.

Da Ferrara, dove è documentato con certezza solo a Schifanoia, Cossa si allontana nel 1470, dopo aver chiesto — invano — un migliore compenso per la sua

attività nel salone affrescato, rivolgendo a Borso d'Este una dignitosa lettera nella quale gli fa notare come, pur avendo ormai «incominciato ad avere un poco di nome», egli sia «tratato et giudicato et appargonato al più tristo garzone de Ferrara». Con lui i modi della scuola ferrarese si trapiantano a Bologna (cfr. scheda 9) dove la pala per la chiesa dell'Osservanza con *L'Annunciazione* e il monumentale polittico Griffoni per San Petronio traducono le ascendenze mantegnesche e pierfrancescane in solenni e limpidi ritmi compositivi in cui si placa la convulsa tensione di Tura.

La predella del polittico Griffoni è opera di Ercole de' Roberti, allievo di Cossa e suo collaboratore a Ferrara e a Bologna, ma formatosi su entrambi i più anziani maestri ferraresi. Le suggestioni di Tura sono



203



204

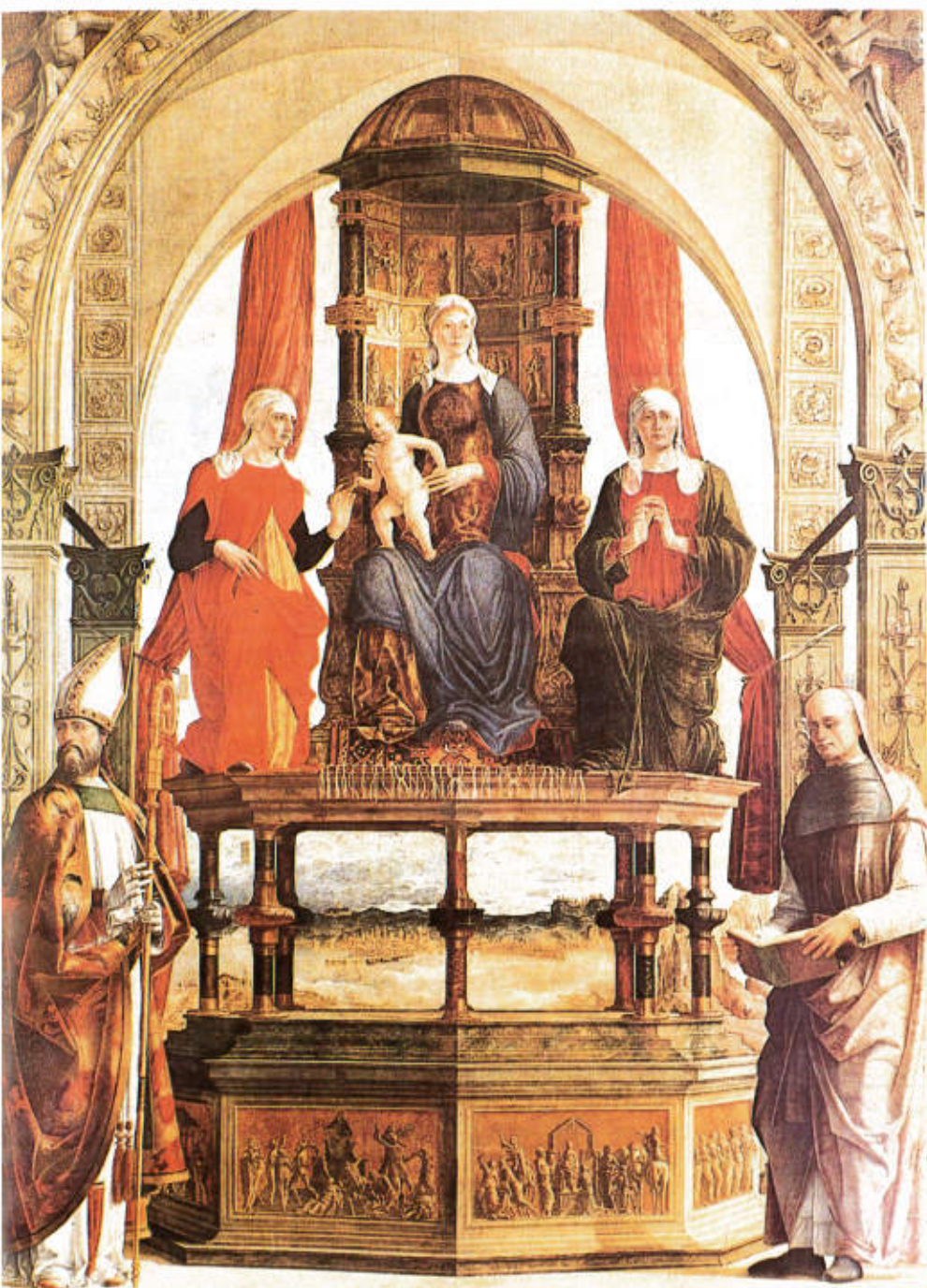
203. Cosmè Tura, *San Giorgio libera la principessa*, tempera su tela, h. m 3,49, 1469 (Ferrara, Museo del Duomo).

204. Francesco del Cossa, *San Giovanni Battista*, dalla pala Griffoni per San Petronio a Bologna, olio su tavola, h. dello scomparto m 1,12, 1473 (Milano, Pinacoteca di Brera).



205

205. Ercole de' Roberti, storie di San Vincenzo Ferrer, predella della pala Griffoni, particolare, tempera su tela, h. cm 27,5, 1473 (Roma, Pinacoteca vaticana).



206

206. Ercole de' Roberti, pala di Santa Maria in Porto a Ravenna, olio su tavola, h. m 3,23, 1481 (Milano, Pinacoteca di Brera).



207

207. Ferrara, pianta della città: in nero le strade dell'addizione di Borso, 1451 (in basso a destra) e dell'«addizione erculea», 1492 (in alto).

208. Biagio Rossetti, palazzo dei Diamanti all'incrocio delle due grandi strade dell'«addizione erculea» a Ferrara, dal 1492.



208

evidenti nelle concitate storie di san Vincenzo Ferrer della predella del polittico Griffoni, ambientate sullo sfondo di architetture e paesaggi fantastici. Con la dolente *Pietà* di Liverpool (1482 circa) e la monumentale pala per Santa Maria in Porto a Ravenna (1481) Ercole ricerca anche l'unità spaziale, abbandonando nella pala lo schema del polittico e collegando i primi piani al fondo paesistico mediante il vuoto tra la base e il piano di posa del trono della Madonna, solennemente elevato nell'ariosa campata rinascimentale.

Con Ercole, quindi, si conclude la prima stagione della scuola ferrarese. La sua influenza si esercita non solo in Ferrara (dove egli ritornò nel 1486 e dove ebbe per alcuni anni l'incarico di pittore ufficiale della corte) sugli artisti della nuova generazione, come Lorenzo Costa (cfr. fig. 639), ma anche nei centri dell'Emilia, da Bologna a Modena, a Parma.

Nel campo dell'architettura, i consigli di Alberti, negli ultimi anni della signoria di Lionello, probabilmente furono determinanti per la realizzazione del campanile del duomo e per il basamento del monumento a Niccolò III d'Este, il cosiddetto «arco del Cavallo» (1451 circa); ma non diedero l'impulso a sostanziali mutamenti nella pratica edilizia che prosegue l'utilizzazione, fino al virtuosismo, dei paramenti e delle decorazioni in cotto di cui è un bell'esempio la casa Romei (1450 circa). Ma l'interesse dei committenti e degli architetti si appunta piuttosto sul problema della città che si andava ingrandendo: nel 1451, un primo ampliamento, sotto Borso, annette alla città un'isola bonificata del Po di Ferrara dove viene aperta un'arteria rettilinea, attraversata da numerose vie trasversali.

Sotto Ercole I, per opera di Biagio Rossetti, la città si trasforma radicalmente, raddoppiando la sua estensione: per l'«addizione erculea», si deve parlare di un vero e proprio piano regolatore, rispondente alle esigenze demografiche della città in ascesa, a quelle difensive, alla politica di investimenti economici del duca sulle aree di sua proprietà. Bloccata dal Po nella sua espansione verso sud, la città si estende a

nord secondo un piano (1492) impostato su una griglia di strade rettilinee, non tracciate secondo un rigido criterio geometrico, ma sapientemente raccordate alle strade esistenti del vecchio nucleo medievale; uno dei due assi principali, corso Ercole I, ricalca il percorso che conduceva dal castello estense a quello di Belfiore. Il castello resta quindi in posizione privilegiata; all'incrocio delle due strade principali dell'addizione erculea non è prevista — come nei trattati di architettura quattrocenteschi — una piazza, e questo può far pensare a un desiderio di Rossetti di riprendere l'intersecarsi del *cardo* e del *decumanus* della città romana secondo la descrizione di Vitruvio. D'altra parte, ampi spazi a verde — tra cui la rarità nel Rinascimento di una grande piazza alberata — sono progettati anche per le future necessità abitative delle zone della prima edificazione. La genialità dell'architetto, che sta nell'equilibrio con cui egli raccorda i moderni principi di regolarità geometrica e prospettica con gli aspetti più validi della tradizione locale; si misura anche negli edifici da lui costruiti. Basta considerare le soluzioni adottate per i palazzi che si dispongono sul quadrivio principale — i palazzi Prosperi-Sacratì, Turchi di Bagno e quello per Sigismondo d'Este, detto «dei Diamanti» per il caratteristico rivestimento a bugne dalla sfaccettatura regolare — che tendono a porsi come elementi generatori di una continuità urbana piuttosto che a isolarsi nella concezione fiorentina del blocco squadrato ed emergente. Questo non vuol dire che vengano appiattite o mortificate le soluzioni dei singoli edifici, come si può vedere nel brillante effetto luministico del rivestimento del palazzo dei Diamanti o nell'ornata invenzione dell'angolo dell'edificio, sottolineato dalle candelabre a bassorilievo e arricchito dalla sporgenza del balcone. Il tema del rivestimento a punte di diamante giunge a Ferrara dal Sud, che a sua volta l'aveva desunto dall'architettura iberica: una testimonianza, insieme all'interesse per la pittura fiamminga, dei rapporti politici e culturali che annodano Ferrara e Napoli fino dalla metà del secolo (cfr. figg. 341-42).

Tra le numerose opere realizzate da Rossetti per Ferrara vanno citati anche alcuni degli edifici religiosi: San Francesco, Santa Maria in Vado, San Cristoforo alla Certosa. Il grande architetto-urbanista della corte estense progetta anche e dirige (dal 1495) la costruzione delle nuove fortificazioni modernamente concepite secondo la tecnica del fronte bastionato.

L'opera di Rossetti con la sua carica rinnovatrice fa di Ferrara la più «moderna» città del Rinascimento, ma il tentativo così avanzato di progettazione urbana viene bloccato dal mancato sviluppo della città che, una volta annessa allo stato della Chiesa, passerà al rango di città secondaria e riprenderà quota solo in quest'ultimo secolo.

Milano e l'area lombarda

La prima apparizione dell'Umanesimo in Lombardia è legata al mecenatismo del cardinale Branda Castiglione che volle trasformare il piccolo borgo dove era nato col prestigio delle nuove forme dell'arte fiorentina. Queste caratterizzano in modo omogeneo palazzetti, cortili, tabernacoli, sculture e, soprattutto, il palazzo del cardinale e la chiesa di Villa (1432-35) di Castiglione Olona. Ma le novità fiorentine non attecchiscono a questa data nel terreno lombardo, dove erano ancora vive le tradizioni architettoniche gotiche

e che soprattutto era dominato dalla grande stagione del Gotico internazionale (cfr. cap. II). È semmai questo sfondo cortese che dà la possibilità a Masolino — il più famoso tra gli artisti toscani che il cardinal Castiglione aveva condotto con sé — di tornare a dispiegare negli affreschi del palazzo cardinalizio, del battistero e della collegiata, le gamme delicate dei suoi colori e le eleganze mondane dei suoi personaggi.

Se infatti nella prima fase degli affreschi per la cappella Branda in San Clemente a Roma egli si era sensibilmente accostato a Masaccio, ora (1435 circa) a Castiglione Olona e già fin dal ritorno dal viaggio in Ungheria (1427), lontano dalla prepotente forza dell'opera del più giovane maestro, Masolino trova il momento forse più felice della sua attività: sia nelle storie della Vergine nella volta del coro della collegiata, con le figure allungate che seguono i ritmi triangolari delle vele, sia nel ciclo con le storie del Battista nel battistero. In queste gli accenti più evidentemente «umanistici» stanno nell'applicazione della prospettiva alla definizione degli spazi e in un delicato chiaroscuro che toglie le figure e che ricorda le esperienze toscane da Ghiberti all'Angelico; ma in esse è anche vivissimo il riferimento a Gentile da Fabriano e alle fiabe profane del mondo cortese. Non si può chiedere alla pittura di Masolino l'intensa drammaticità e il potente realismo di Masaccio, sostanzialmente estranei alla sua sensibilità che si esprime nell'incanto dei



209. Masolino, *Il banchetto di Erode*, affresco, 1435 (Castiglione Olona, Battistero).

I Mesi di Schifanoia

Nel palazzo Schifanoia — iniziato alla fine del Trecento, ampliato per Borso d'Este (nel 1467) e completato da Biagio Rossetti nel 1469 — il salone principale detto «dei Mesi» era interamente decorato con un ciclo affrescato — oggi molto guasto — che rappresenta la testimonianza più

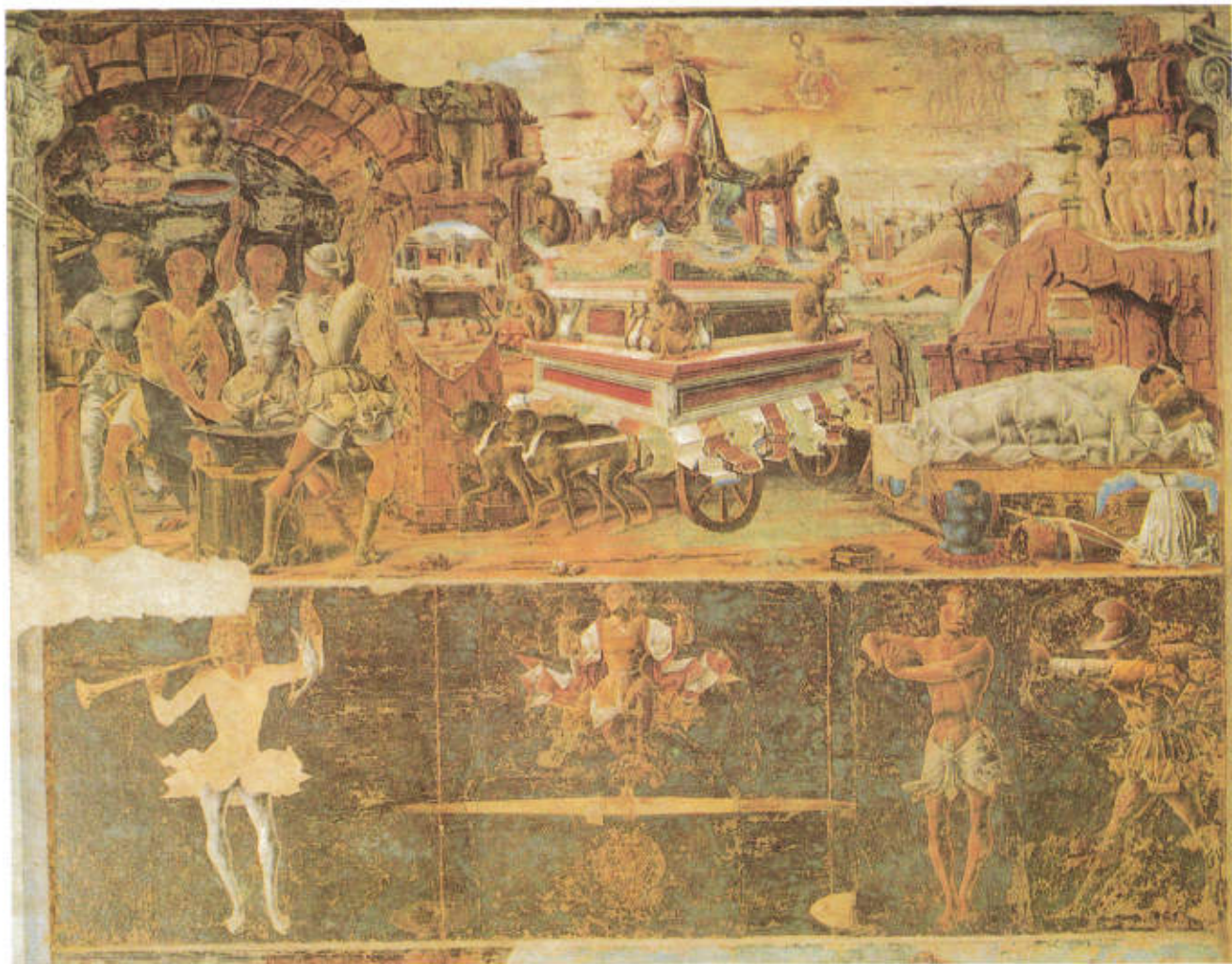


249

prestigiosa delle concezioni astrologiche del xv secolo. Le pareti del salone, simmetricamente divise in scomparti uguali da un'intelaiatura di lesene dipinte, sono decorate dalle figurazioni dei Mesi; ciascuna figurazione è divisa in tre registri sovrapposti: in quello superiore sta il trionfo della divinità che domina il mese, nel registro mediano si accampano, su fondo blu, i segni zodiacali e le personificazioni dei decani (periodi astrologici di dieci giorni ciascuno); nel registro inferiore l'«eroe» del ciclo, Borso d'Este, è raffigurato mentre assiste a scene della vita di corte (cacce e cavalcate, intrattenimenti all'aria aperta) e alle attività rustiche e cittadine (la potatura delle viti a marzo, la corsa del palio in Ferrara ad aprile, la micitura a giugno, ecc.).

Il tono del ciclo è dichiaratamente encomiastico e celebrativo della figura del duca, ma — a paragone del compassato umanesimo della camera degli Sposi di Mantegna (cfr. fig. 196) — qui domina il gusto profano, «cortese» che si manifesta nell'astrologia intesa come chiave della conoscenza delle leggi della natura e nel realismo incisivo dei particolari. La cultura astrologica si riallaccia al Medioevo e le descrizioni delle attività agresti fanno pensare alla tradizione figurativa dei cicli dei Mesi e dei *Tacuina sanitatis* (cfr. figg. 26-27, 33-34) o, soprattutto, agli arazzi borgognoni con le storie di vita contadina; ma del tutto nuovo è il linguaggio pittorico che le descrive.

Se il programma iconografico del ciclo venne steso da uno degli umanisti della corte la personalità artistica che diede forma alle «scenografie» della celebrazione di Borso dovette essere quella di Cosmè Tura che probabilmente predispose anche disegni preparatori. Il ruolo principale nell'esecuzione venne svolto da Francesco del Cossa, al cui fare limpido e festosamente narrativo è riferibile la parete orientale coi mesi di Marzo, Aprile e Maggio; i modi concitati e il dinamico linearismo del mese di Settembre sono invece il segno della prima apparizione del terzo grande protagonista della scuola ferrarese: Ercole de' Roberti.



249. Francesco del Cossa, il mese di Marzo, particolare della parete est del salone dei Mesi, affresco, h. m 5, 1468-70 (Ferrara, Palazzo Schifanoia).

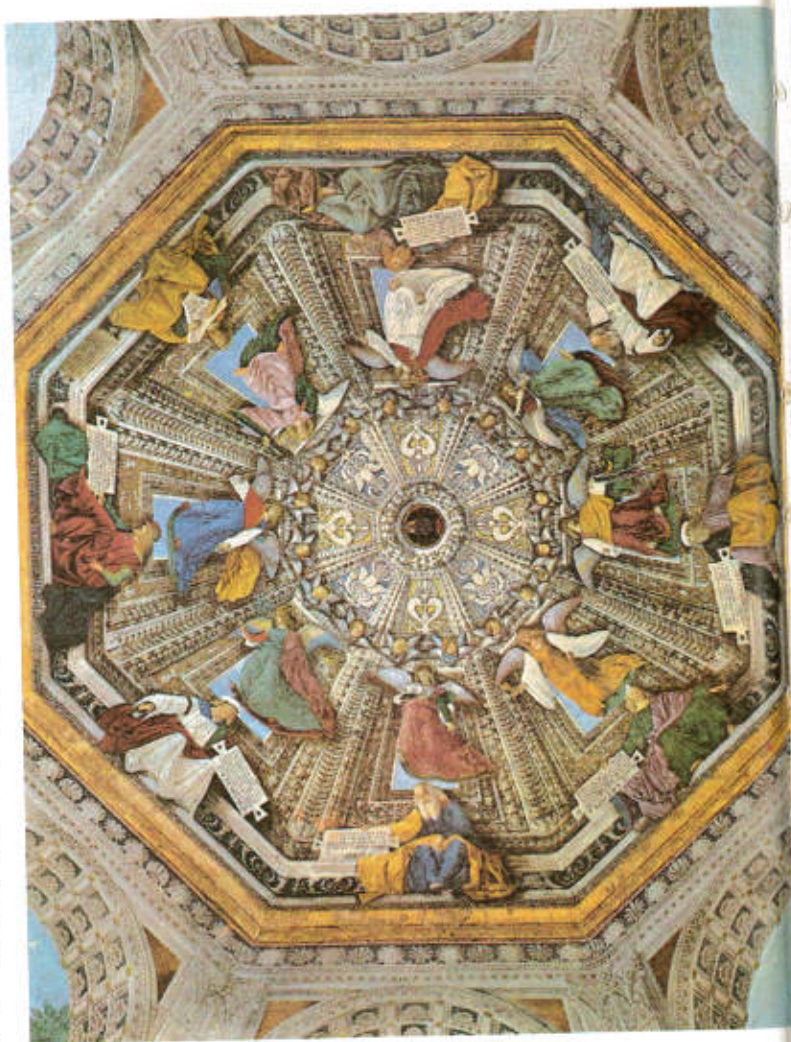
250. Ercole de' Roberti, i registri superiori del mese di Settembre, particolare della parete nord del salone dei Mesi, affresco, 1470 circa (Ferrara, Palazzo Schifanoia).

Maturità e sintesi delle esperienze del Quattrocento

Alla fine del secolo vanno registrati alcuni orientamenti di grande importanza nel rapporto dialettico tra centri regionali e Firenze medicea. Già si era sottolineata la libertà e la forza con cui, intorno al 1460, i centri regionali reagiscono alle proposte fiorentine e alla diffusione delle nuove forme con elaborazioni autonome e originali. Ora nella stessa Firenze dominata dalla cultura raffinata ed esclusiva della cerchia di Lorenzo, quasi a voler recuperare le ragioni storiche del prestigio fiorentino della prima metà del secolo e a ribadire quindi un primato che ormai non è più tale, si assiste a una ripresa d'interesse per i grandi maestri che stanno alle origini del nuovo mondo di forme. Il giovane Michelangelo, ad esempio, ridisegna gli affreschi del Carmine di Masaccio e quelli di Giotto in Santa Croce, quasi a volerne riaffermare i principi di imitazione della natura e di monumentale semplicità contro l'inquieto intellettualismo e il concettualismo che distinguono l'opera di Filippino Lippi o di Botticelli.

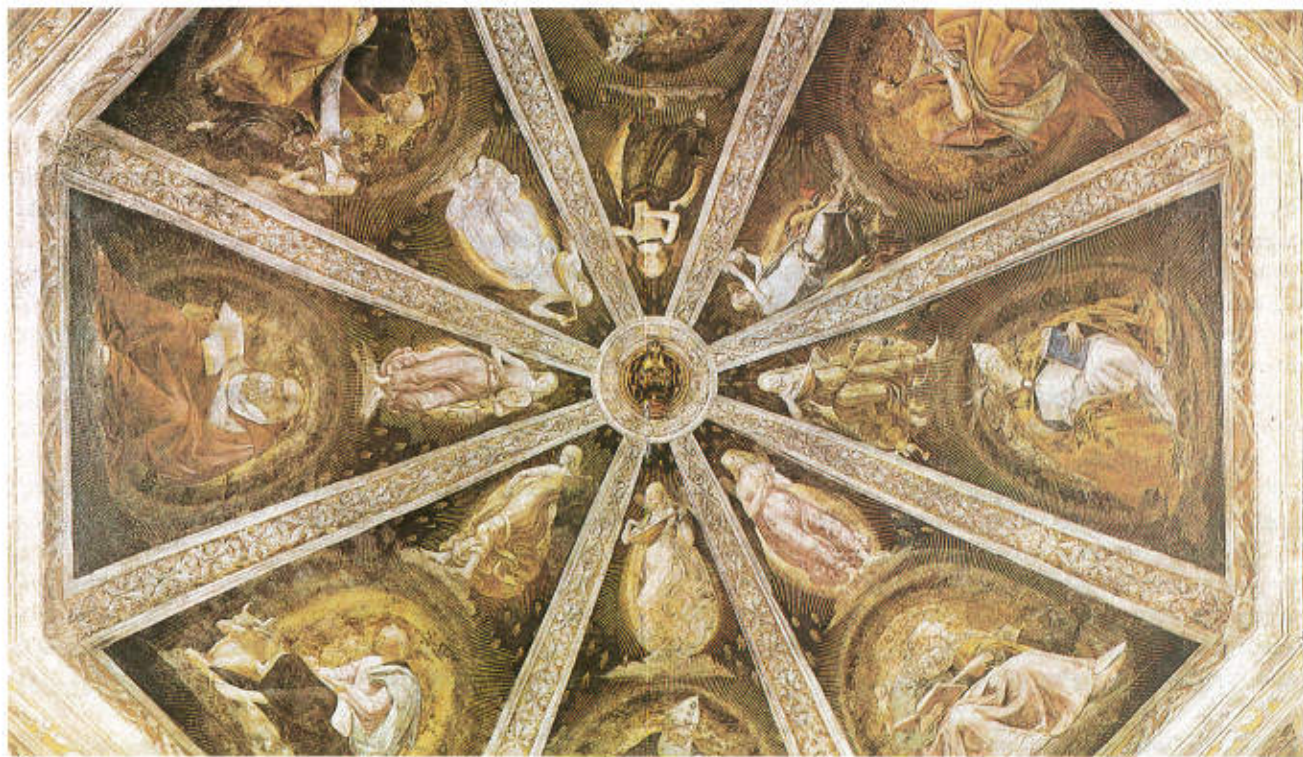
Non è più in Firenze ma in altri centri della cultura quattrocentesca che si creano le circostanze favorevoli a esperienze di vera e propria sintesi delle ricerche condotte sino a qui dagli artisti. Certo, talora lo stimolo parte ancora dalla città toscana, ma nel complesso le esperienze più nuove e interessanti aggirano, per così dire, Firenze, collocandosi in centri del Nord (Venezia, Milano) e dell'Italia centrale fino a Roma, e sono frutto degli incontri e dei reciproci scambi di esperienze di artisti di diversa formazione. Da questi incontri — di cui diamo nel corso del capitolo alcuni esempi particolarmente significativi — maturano opere che da un lato segnano la conclusione delle esperienze del secolo e, dall'altro, aprono nuove prospettive alla generazione di artisti che sta compiendo la sua formazione nello scorcio del Quattrocento e che sarà determinante per il corso dell'arte del Cinquecento.

Il risultato importantissimo dell'operazione di sintesi che si attua negli ultimi decenni del secolo è la fusione delle esperienze maturate nei diversi centri italiani in un linguaggio che mostra il superamento delle «scuole locali» e tende a farsi omogeneo, a diventare «nazionale». In questo processo due poli in particolare hanno una funzione primaria: uno è chiaramente identificabile in Venezia nell'attività di Giovanni Bellini che è l'elemento chiave nel passaggio della pittura veneta tra Quattrocento e Cinquecento (cfr. pp. 278-85); l'altro, meno precisamente circoscrivibile, si colloca in quella «provincia» ideale dell'Italia centrale interessata dall'attività di Piero della Francesca.



Melozzo da Forlì e Luca Signorelli Di quest'ultimo aspetto del processo è testimonianza la contemporanea presenza di due pittori, Melozzo da Forlì e Luca Signorelli, in un particolare punto di confluenza delle esperienze dell'Italia centrale: il santuario della Santa Casa di Loreto. Qui, negli ultimi decenni del secolo, era sorto un grande cantiere dove furono chiamati architetti e scultori di rilievo, tra cui Giuliano da Sangallo e Baccio Pontelli, Giuliano da Maiano e Antonio da Sangallo il Giovane, più tardi anche Bramante e Andrea Sansovino. A Melozzo e a Luca viene affidata nel 1477 la decorazione di due sagrestie gemelle simmetricamente situate all'innesto del transetto col corpo longitudinale della chiesa.

Melozzo progettò per la sagrestia di San Marco —



445

444. Melozzo da Forlì, *Angeli e Profeti*, affreschi della cupola della sagrestia di San Marco, 1477-84 (Loreto, Santuario della Santa Casa).

445. Luca Signorelli, *Angeli, Evangelisti e Dottori della Chiesa*, affreschi della cupola della sagrestia di San Giovanni, 1477-80 (Loreto, Santuario della Santa Casa).

446. Luca Signorelli, *due Apostoli*, particolare degli affreschi delle pareti della sagrestia di San Giovanni, 1477-80 (Loreto, Santuario della Santa Casa).



446

ed eseguì con larga partecipazione dei suoi collaboratori — una fastosa architettura in bianco e oro che accompagna la struttura ottagonale della cupoletta; otto Profeti stanno seduti alla base degli spicchi, sopra di loro si libra un volo di Angeli che sembrano appena entrati dalle finte finestre aperte su un cielo intensamente azzurro. A creare l'effetto di una spazialità dilatata concorrono sia le gamme cromatiche chiare e luminose sia l'illusionismo prospettico, derivante dalla camera degli Sposi di Mantegna fuso alle forme limpide ed equilibrate di Piero.

Nella sagrestia di San Giovanni, o della Cura, Luca Signorelli dipinse (1477-80) negli otto spicchi della cupola una serie di Angeli musicanti sopra le figure degli Evangelisti e dei Dottori della Chiesa contornati da raggiere dorate che si stagliano sul fondo di un

cupo blu notte. Alle immagini danzanti, eleganti e fluide, degli Angeli avvolti nelle ampie vesti dai colori tenui si contrappone l'impianto monumentale e il vigoroso plasticismo dei Santi e ancor più quello delle coppie di Apostoli dipinte sulle pareti, eroiche e severe figure che grandeggiano entro le cornici architettoniche dipinte da cui si intravedono vasti paesaggi delle colline marchigiane. L'accentuazione dei valori lineari e plastici rivela in Signorelli l'allontanamento dall'iniziale influenza della cultura pittorica dell'Italia centrale, tra Piero della Francesca e il Perugino, per accostarsi all'esperienza della contemporanea pittura fiorentina di Botticelli e del Pollaiuolo. Fin da questa, che è la sua prima importante impresa pittorica, egli interpreta tali suggestioni nel senso di una dilatazione illusoria dello spazio e di più movimentate composi-

zioni in cui raggiunge effetti di intensa concitazione drammatica, come nella scena della *Conversione di san Paolo*, o di solenne monumentalità, come nelle figure degli Apostoli.

Le posizioni di Melozzo da Forlì e di Luca Signorelli, entrambe uscite dalla matrice pierfrancescana e urbinata, sono indicative della maturazione di un linguaggio che apre la strada alle nuove esperienze che saranno la base della pittura del Cinquecento, insieme a quelle che contemporaneamente conduce Bramante, un altro artista formatosi in Urbino. Queste esperienze costituiscono infatti uno dei punti di riferimento per quanto verrà elaborato in Roma — dove subito dopo l'attività a Loreto si sposteranno sia Melozzo sia Signorelli — da Raffaello e da Michelangelo.

Il Perugino e Raffaello Ma, tra le interpretazioni di Piero, quella che ottiene il più largo consenso e che, pertanto, ha un più vasto raggio di influenza, è quella del Perugino; pur derivando da Piero l'equilibrio rigoroso delle intavolature prospettiche, il Perugino ne traduce l'alta concettualità e la ricerca d'a-

strazione in forme più «facili», la cui serena intonazione permette una più diretta comunicazione dei valori contemplativi o devozionali che propongono. Questa formula, adottata dal pittore senza sostanziali mutamenti — fino a rasentare la monotonia — in tutta la sua lunga e operosa attività, ebbe enorme fortuna e svolse un ruolo storico di notevole importanza, rappresentando un modello «medio» al quale si potevano accordare esperienze diverse. Pensiamo, ad esempio, a una congiuntura particolare come quella che si verifica tra Ferrara, Mantova e Bologna: qui alla fine del secolo l'opera del ferrarese Lorenzo Costa e del bolognese Francesco Francia (cfr. figg. 639-40) supera l'esperienza della tradizione locale per agganciarsi a quella della contemporanea pittura del Veneto e dell'Italia centrale, soprattutto attraverso l'esempio del pacato equilibrio e del delicato classicismo del Perugino.

Con ben altri esiti che non nell'affabilità sentimentale di Costa e di Francia la lezione del Perugino agirà su Raffaello, che attraverso la semplificazione attuata dal maestro umbro risalirà ai principi pier-

447. Pietro Perugino, *Lo Sposalizio della Vergine*, per la chiesa di San Lorenzo a Perugia, olio su tavola, h. m 2,34, 1503-504 (Caen, Museo).



447

francescani di limpida e rigorosa articolazione prospettica e di armonico rapporto tra figura e spazio. La ricerca da parte di Raffaello di una ritmica scansione degli spazi, di un «classico» equilibrio tra figure e impianti architettonici si manifesta chiaramente negli anni della fine del secolo — quando egli, entrato in contatto con la bottega del Perugino e forse suo collaboratore, inizia ad avere anche commissioni in proprio — e ha una prima conclusione nello *Sposalizio della Vergine*. E fin d'ora bisogna osservare come uno degli aspetti più stupefacenti di questo personaggio sia la capacità di seguire senza deviazioni una rotta, una indicazione di ricerca, maturando via via le soluzioni più originali e avanzate.

Lo Sposalizio della Vergine, firmato e datato nel 1504, segna il momento conclusivo della fase peruginasca di Raffaello, poco prima, infatti, della sua partenza per Firenze (cfr. pp. 272-77). Tradizionalmente messo in rapporto con *La consegna delle chiavi a san Pietro* del Perugino nella cappella Sistina (cfr. fig. 451), il dipinto si può mettere a confronto, più proficuamente che con l'affresco di vent'anni prima, con *Lo*

Sposalizio della Vergine del Perugino pressoché contemporaneo (1503-504). Le similitudini tra le due opere sono palesi: la forma centinata della tavola, il grande tempio sullo sfondo, il gruppo di figure in primo piano. Ma quello che varia nella sostanza è la maggiore forza e chiarezza compositiva, l'intensità calda e luminosa del colore, la qualità dello spazio: già nel primo piano a Raffaello basta spostare lievemente dall'asse mediano il capo del sacerdote e allontanarne di poco la figura per evitare l'effetto inerte e un po' affollato del gruppo del Perugino. Ma è soprattutto alle spalle della scena in primo piano che i due dipinti si differenziano: al tempio incombente sulle figure, nonostante i portici e le porte aperte sul paesaggio, schiacciato e tagliato dalla centina della tavola, Raffaello sostituisce un edificio che rientra completamente nella tavola, quasi tangente, alla sommità, alla curvatura della cupola emisferica. Avere raddoppiato i lati dell'edificio da 8 a 16, aver immaginato un portico che gli gira tutt'intorno e che si raccorda al tamburo della cupola mediante una serie di volute, avere ridotto di numero ma scalato meglio le figurine nella

448. Raffaello, *Lo Sposalizio della Vergine*, per la chiesa di San Francesco a Città di Castello, olio su tavola, h. m 1,70, 1504 (Milano, Pinacoteca di Brera).



maggior profondità tra primo piano e sfondo, avere infine graduato le intensità della luce mediante un sapientissimo dosaggio dei colori, ha ottenuto come risultato uno spazio di una ariosità e di una luminosità straordinarie; e insieme di una nuova armonia tra figure e sfondo. L'occhio dello spettatore, che corre al tempio solenne ma aereo, trapassando dalle partizioni prospettiche del lastricato all'elevazione della gradinata, non vi si arresta come contro una parete di fondo ma lo oltrepassa nello spazio luminoso e libero del paesaggio. E ci si rende conto che è l'edificio — non a caso una pianta centrale — a porsi come perno di uno spazio che si dispiega tutt'intorno a esso.

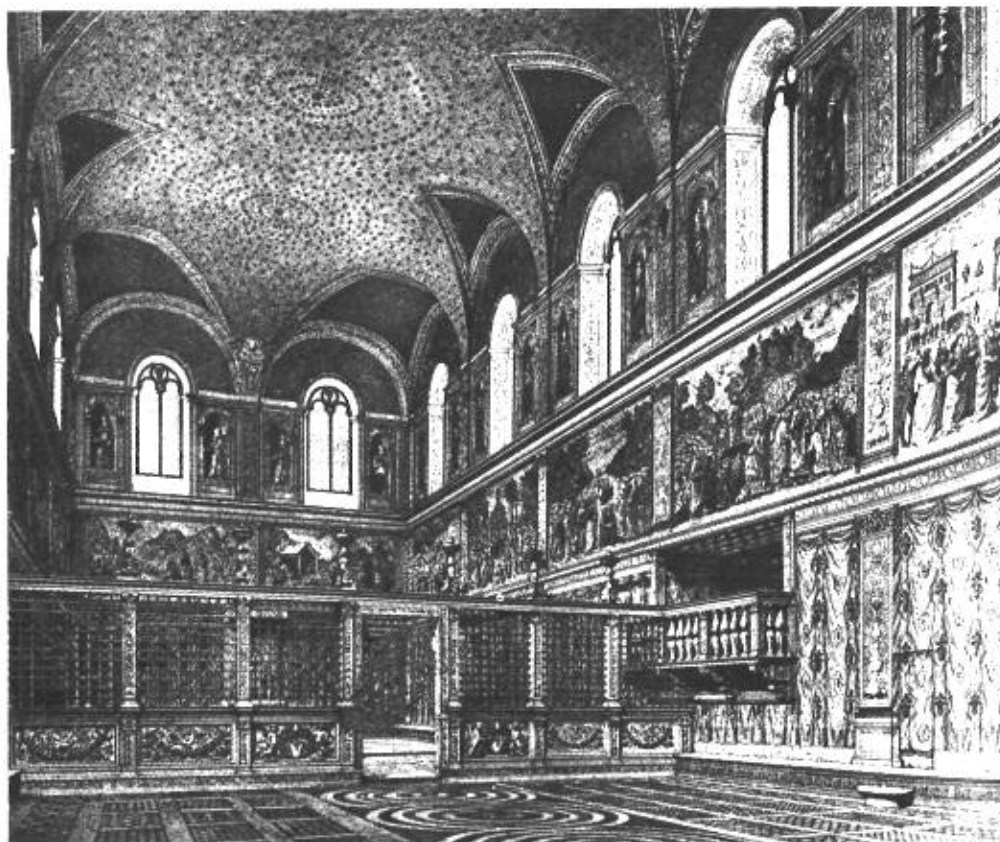
In questa geniale soluzione maturano tutti i tentativi di realizzare una maggiore unità nella struttura del dipinto e Raffaello ci si rivela diretto erede delle concezioni prospettiche dell'ambiente urbinato (cfr. fig. 286) e ben consapevole delle contemporanee ricerche sullo spazio centralizzato. Da questo momento Raffaello apre — come Bramante e Leonardo — la via al nuovo secolo.

La cappella di Sisto IV a Roma I due filoni della pittura del secondo Quattrocento nell'Italia centrale, quello fiorentino e quello nato dall'eredità di Piero della Francesca, si incontrano — si direbbe inevitabilmente — nella Roma di Sisto IV, non solo nel grande fervore di attività promosso da questo pontefice (cfr. pp. 168-71), ma in particolare in un'impresa che parrebbe voluta appositamente per mettere a confronto e a gara i due orientamenti. Per decorare le pareti della nuova cappella dei palazzi vaticani Sisto IV fa predisporre dai suoi teologi un programma di soggetti trat-

ti dalle storie di Mosè e dalla vita di Cristo, scelti tra quelli che meglio potevano sintetizzare la visione cristiana delle due grandi fasi della storia dell'umanità — il tempo dell'attesa del Messia e quello della sua venuta — e insieme intendevano alludere alla funzione storica del papato e celebrarla. Il programma di Sisto IV comprende anche una serie di figure di antichi pontefici dipinti entro finte nicchie ai lati di ciascuna finestra, sopra il registro con le storie. È evidente il proposito di celebrare la Chiesa delle origini, ispirandosi agli esempi dei cicli narrativi dei primi secoli del cristianesimo e rifacendosi a elementi tradizionali delle basiliche medievali, come il pavimento a mosaico o il recinto marmoreo dell'iconostasi ornato di rilievi classicheggianti (eseguito da Mino da Fiesole con l'aiuto, forse, di Andrea Bregno e di Giovanni Dalmata). Il programma decorativo della cappella verrà in seguito ripreso e completato da Giulio II con le storie della *Genesi* che Michelangelo eseguirà nella volta (cfr. scheda 17), da Leone X che celebrerà i primordi della Chiesa apostolica con gli arazzi su cartoni di Raffaello (cfr. fig. 527) e infine da Paolo III che farà concludere questo grandioso compendio dal *Giudizio Finale* di Michelangelo (cfr. fig. 799).

Per la realizzazione della prima fase del programma vengono chiamati il Perugino, Luca Signorelli, il Pintoricchio, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Cosimo Rosselli col suo allievo Piero di Cosimo, oltre a uno stuolo di aiuti e collaboratori che i maestri conducono con sé per realizzare in tempi eccezionalmente brevi (1481-83) le loro opere.

Il complesso piano iconografico, zeppo di episodi simbolici e affollato di ritratti di personalità del tem-



449. Ugo Tonnietti, la cappella Sistina prima del 1508, incisione, XVIII secolo.

La decorazione delle pareti si svolgeva su tre registri: nel superiore, all'altezza delle finestre, una serie di ritratti di papi; nel mediano la serie di riquadri con scene della vita di Cristo e della vita di Mosè; in quello inferiore finte drappi. Gli affreschi della parete di fondo, del Perugino, vennero in seguito eliminati per far posto al *Giudizio Finale* di Michelangelo.

450. Sandro Botticelli, *Il castigo di Core, Datan e Abiron*, particolare, affresco, h. dell'intero m 3,35 circa, 1482-83 (Roma, Vaticano, cappella Sistina).

451. Pietro Perugino, *La consegna delle chiavi a san Pietro*, affresco, h. m 3,35 circa, 1481-82 (Roma, Vaticano, cappella Sistina).



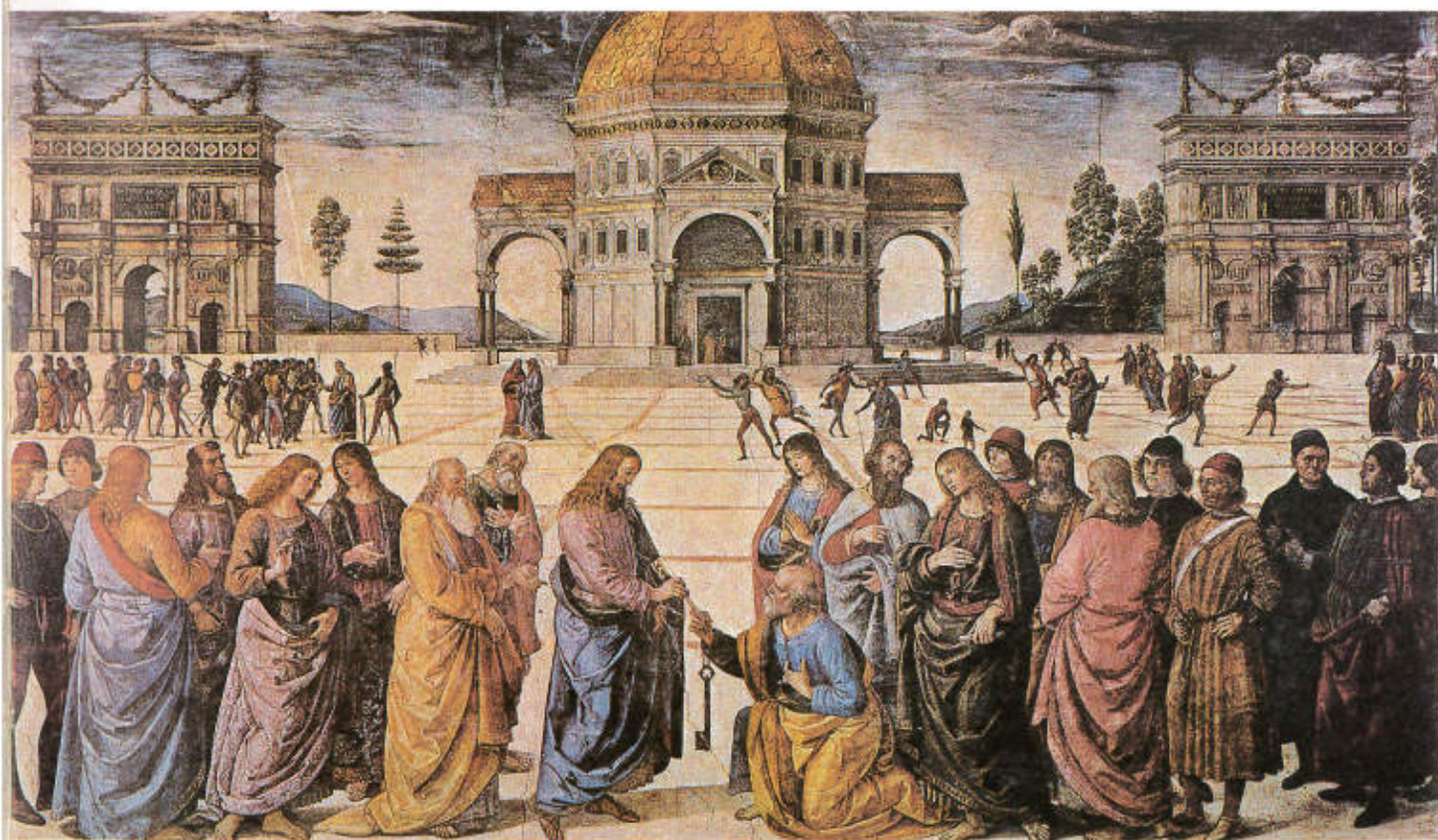
450

po, costringe in qualche caso gli autori a faticose composizioni, come l'affastellata *Consegna delle tavole della Legge* di Cosimo Rosselli; in altri casi la sapienza compositiva degli autori riesce a risolverle con piglio più sicuro e con invenzioni più felici. Nello scomparto con la *Purificazione del lebbroso* e le *tentazioni di Cristo* e ancor più nel *Castigo di Core, Datan e Abiron* Botticelli raggiunge risultati di sintesi compositiva e di sostenuta monumentalità, equilibrando le scene sui grandi edifici che campeggiano al centro degli sfondi: il tempio di Gerusalemme nel primo dipinto (cui dà la facciata dell'ospedale di Santo Spirito ricostruito da Baccio Pontelli per volere di Sisto IV) e l'arco di Costantino nel secondo. Ma anche nei *Fatti della vita di Mosè* Botticelli, senza ricorrere al rigore di un'impostazione compositiva accentrata, riesce a sciogliere il complesso racconto della serie di episodi biblici sia col ritmo fluido delle sue predilette cadenze lineari — che danno vita ad alcuni brani di grande felicità pittorica come il particolare delle figlie di Jetro — sia con il ripetere a ogni episodio la figura del Mosè ammantato di giallo tra l'ombra dei grandi alberi del paesaggio. Rispetto ai ritmi più veementi di Botticelli, Signorelli negli *Ultimi giorni di Mosè* sceglie un tono più pacato e solenne per rendere la pace del vecchio giunto al compimento della vita e la commossa partecipazione del suo popolo. Ad alcune delle sue monumentali figure — e soprattutto alle vigorose forme del giovane ignudo seduto al centro della scena — guarderà Michelangelo mentre dipingerà i grandiosi nudi nella volta della cappella.

8
Botticelli
82-83

Di grande chiarezza compositiva *La consegna delle chiavi a san Pietro* del Perugino palesa nelle simme-

Perugino
81-82



451

trie della sua struttura la volontà di collegare prospetticamente le figure in primo piano col vasto sfondo dominato dagli archi di trionfo, che ripetono il modello costantiniano, disposti ai fianchi del grande tempio a pianta ottagonata: l'interpretazione del tempio di Gerusalemme nella chiave delle contemporanee ricerche sulla pianta centrale e l'impostazione monumentale del dipinto avranno grande influenza su tutti quei pittori, allievi e non, che guardarono al Perugino come a un punto di riferimento.

Il Perugino aveva con sé come collaboratore il Pintoricchio che proprio in questi anni conquista la sua autonomia arricchendo la sua formazione a contatto con Botticelli e Ghirlandaio e diviene uno dei pittori prediletti dalla curia romana, come è testimoniato dalla sua successiva intensa attività in Roma che culmina nella più prestigiosa impresa del suo talento decorativo: gli affreschi per l'appartamento di Alessandro VI Borgia in Vaticano (1492-95). Insieme alla presenza di Melozzo da Forlì (cfr. figg. 300-1), il concorso di tutti questi pittori in Roma non provoca solamente una stimolante, virtuosistica gara, ma soprattutto permette la fusione delle esperienze delle scuole quattrocentesche e, attraverso tale sintesi, ne prospetta il superamento nella visione unitaria dei maestri del primo Cinquecento.

Bramante e Leonardo a Milano

I due filoni scaturiti da Firenze e da Urbino trovano un altro punto di incontro nella Milano di Ludovico il Moro. Quello che avviene in questa città negli ultimi vent'anni del secolo, per effetto della presenza contemporanea di Bramante e di Leonardo, è in qualche modo simile alla situazione romana, perché in entrambi questi luoghi l'opera degli autori si muove nella direzione del superamento delle scuole regionali. Di questo obiettivo l'attività di Bramante e di Leonardo a Milano si pone come una premessa fondamentale, il cui valore di «introduzione» al nuovo secolo è ancor più evidente per il fatto che entrambi saranno tra i protagonisti più significativi del primo Cinquecento e, dei due, Bramante raggiungerà i più alti e maturi risultati proprio nella Roma di Giulio II (cfr. cap. xvi).

Questi artisti che, intorno al 1480, giungono a Milano vi trovano una scuola locale vivace e profondamente caratterizzata (cfr. pp. 119-25): essi non si limitano quindi soltanto a «esportarvi» i modi dell'Italia centrale ma, in particolare Bramante, entrano in contatto con la tradizione lombarda. Il lungo soggiorno in Lombardia diventa in tal modo una fase fondamentale nello sviluppo delle loro personalità: al rapporto con la cultura lombarda, certo meno raffinata e rarefatta rispetto all'ambiente neoplatonico della Firenze medicea o di Urbino ma verosimilmente più stimolante perché concede maggiore libertà all'impegno personale e alla volontà innovatrice di Bramante e di Leonardo, si deve aggiungere la spinta determinante alla crescita individuale data dalla felicissima circostanza del loro incontro e dei sicuri rapporti nella loro contemporanea attività.

Primo tra i due a giungere in Lombardia è Bramante, che vi svolge dapprima opera di pittore e di prospettico e che da questa esperienza passa poi definitivamente all'architettura. Di questa fase, che affonda le radici nella sua formazione urbinata, l'impresa pittorica che meglio illustra i suoi orientamenti è la decorazione della sala detta degli «Uomini d'Arme» della casa Panigarola. Benché gli affreschi ci siano pervenuti in condizioni frammentarie, è stato possibile ricostruire l'impianto prospettico del ciclo, distribuito su tre pareti di una piccola sala pressoché quadrata, nelle quali il pittore ha finto una serie di nicchie occupate dalle monumentali figure degli uomini d'arme. I grandiosi volumi dei corpi sono in stretta corrispondenza con l'invaso delle nicchie dipinte e l'organizzazione prospettica del ciclo intende unificare lo spazio reale del vano e quello illusorio delle nicchie. Bramante insomma si serve della prospettiva



452

determinata del viso, per il quale è quasi inevitabile il richiamo al *San Giorgio* di Donatello, tanto vicino al *David* nel suo significato umanistico (cfr. fig. 15).

Leonardo e Michelangelo a confronto Della commissione che decise la collocazione del *David* faceva parte anche Leonardo, rientrato a Firenze fin dal 1500, ma poi allontanatosene per passare al servizio, come «architecto e ingegnere generale», di Cesare Borgia. Le novità portate da Leonardo nell'ambiente fiorentino, in particolare le due versioni della *San-t'Anna, la Madonna e il Bambino* (il cartone ora a Londra e la tavola ora al Louvre), ebbero un effetto dirompente nella situazione stagnante della cultura pittorica della città e gli assicurarono una posizione di assoluto predominio. Logico quindi che Pier Soderini si rivolgesse a Leonardo quando il governo repubblicano decise di far decorare con affreschi di soggetto storico il salone di Palazzo Vecchio, dandogli l'incarico della *Battaglia di Anghiari* (1503); l'anno successivo venne commissionato a Michelangelo un altro affresco con la *Battaglia di Cascina*. Per un curioso caso, nessuna delle due opere ci è stata conservata (Leonardo aveva iniziato l'affresco, Michelangelo aveva realizzato solo il cartone), ma quanto ancora resta a documentarle (serie di disegni preparatori, copie dei cartoni) è sufficiente a testimoniare — oltre all'interesse e all'ammirazione che suscitavano finché furono visibili — che il confronto tra i due artisti si risolse in uno scontro, previsto e voluto, di concezioni del tutto antitetiche.

Leonardo concepì la battaglia come un evento cosmico, lo scatenarsi di forze primordiali che travolgono in una stessa furia selvaggia uomini e natura. Il brano più frequentemente riprodotto nelle copie (probabilmente quello realizzato nell'affresco) mostra un gruppo di cavalieri che combattono per la bandiera: un inestricabile viluppo di corpi umani e animali, in

cui le teste dei combattenti, potentemente espressive (esiste una serie di stupendi disegni preparatori), indicano il limite estremo che appena separa l'umanità dalla bestialità scatenata (i furibondi, terribili cavalli). Per l'uomo combattente pare non esserci salvezza: egli è destinato a soccombere alla violenza del caos.

Michelangelo, invece, nel brano principale della sua composizione descrive l'episodio, tramandato dalla tradizione storica, dei soldati fiorentini sorpresi mentre si bagnano nel fiume dall'improvviso attacco nemico. Come nel *David* l'accento è posto sulla situazione drammatica che impone all'uomo la scelta dell'azione. Al pessimismo cosmico di Leonardo, che sembra mettere in dubbio la concezione eroica dell'uomo del Rinascimento, si contrappone il coinvolgimento passionale di Michelangelo, la sua fiducia nelle virtù morali e civili con cui l'uomo-eroe si afferma nella storia.

Ugualmente antitetici risultano i linguaggi formali: mentre Leonardo si avvale di mezzi accentuatamente pittorici, in termini di chiaroscuro e di colore atmosferico — che dovevano rendere l'aria fosca di polvere, fumo e sangue della battaglia — Michelangelo porta al massimo grado di potenza il disegno dinamico di tradizione fiorentina con effetti molto vicini alle sue sculture. Il cartone della *Battaglia di Cascina* fornì un inesauribile repertorio di nudi virili, colti nelle più svariate forme di tensione muscolare, sul quale si esercitarono intere generazioni di artisti (cfr. anche fig. 675).

Raffaello, Leonardo, Michelangelo: problemi e ricerche comuni Nel 1504 un nuovo elemento si inserisce a rendere ancora più stimolante l'ambiente fiorentino: l'arrivo in città di Raffaello, raccomandato a Pier Soderini dalla corte di Urbino. Poco più che ventenne, il figlio di Giovanni Santi ha già dimostrato con *Lo Sposalizio della Vergine* (cfr. fig. 448) di aver superato sul suo stesso campo il Perugino; ed è signi-



484

ficativo che egli giunga a Firenze poco prima che il Perugino l'abbandoni, ormai emarginato dalle nuove ricerche in atto.

A qualunque giovane artista pressoché ignoto in Firenze l'idea di affrontare il confronto con Michelangelo e Leonardo sarebbe parsa impresa troppo ardua se non impossibile. Ma Raffaello aveva sufficiente umiltà e desiderio di apprendere per essere aperto e disponibile verso ogni stimolo che gli potesse venire ed era abbastanza audace, fidando nelle sue capacità, da non arretrare di fronte al più impegnativo dei confronti.

Il clima di feconda competizione tra i tre artisti, il loro esercitarsi a gara sugli stessi temi, creano in Firenze una situazione in certo modo simile a quella di un secolo prima: nel giro di pochi anni le ricerche di pochi artisti pongono le basi di un'intera civiltà figurativa, quella del Rinascimento maturo. Le provocazioni più stimolanti vengono da Leonardo. La seconda versione della *Sant'Anna, la Madonna e il Bambino* riprende e potenzia le ricerche del periodo milanese nella composizione di figure aggruppate in uno schema piramidale: nel pernio costituito da sant'Anna, le figure della Vergine, del Bambino e dell'agnello ruotano allacciate in ritmi di contrappunto fluidi e avvolgenti; immerso in un fantastico paesaggio «geologico» di acque, rocce e alberi, l'intero gruppo appare come una «visione», come il prodigioso manifestarsi di un evento sacro, fuori del tempo e della storia. L'effetto inquietante del dipinto è provocato dall'abbandono dell'iconografia tradizionale che non concede allo spettatore l'immediato e tranquillizzante riconoscimento dell'immagine sacra.

Michelangelo recepisce suggestioni da quest'opera con una continua tensione dialettica: se i due tondi a bassorilievo con la *Madonna col Bambino e san Giovannino* («tondo Taddei» e «tondo Pitti», 1502-503 circa) nel gioco di contrappunto delle composizioni e negli accentuati effetti chiaroscurali e di vibrazione

luminosa indicano una riflessione su temi leonardeschi, la risposta precisa in contrapposizione polemica a Leonardo viene con la *Sacra Famiglia*, meglio nota come «tondo Doni» (1504 circa), l'unica tavola certa della pittura di Michelangelo. Le energiche figure della Vergine, di san Giuseppe e del Bambino si compongono entro un unico blocco in un implacabile incastro di volumi concatenati a spirale, sottolineati dalla vibrante linea di contorno e dai colori freddi, acidi, audacemente cangianti. Michelangelo si è ricordato qui di un'opera di Luca Signorelli, un artista molto affine alla sua sensibilità, il tondo con la *Madonna col Bambino* eseguito per il Magnifico, nel cui sfondo compaiono classici nudi giovanili che simboleggiano l'umanità *ante legem*, prima della rivelazione di Cristo, esattamente come nel tondo Doni. L'inserzione dell'elemento «pagano» nel soggetto sacro ci riporta, come il riferimento a Signorelli, alle radici umanistiche e neoplatoniche della cultura di Michelangelo.

Del tutto diversa, molto «professionale» e per nulla polemica, la reazione di Raffaello. Egli recepisce molto da Leonardo, ma guarda con attenzione anche Michelangelo, come dimostra, ad esempio, lo schizzo dal tondo Taddei che gli serve come spunto per l'elegante *Madonna Bridgewater* (1507 circa). Semplificando gli schemi piramidali di Leonardo, Raffaello elabora il tema, più volte ripetuto, della *Madonna col Bambino e san Giovannino* (*Madonna del prato*, 1506; *Madonna del cardellino*, 1505, Firenze, Galleria degli Uffizi; *La bella giardiniera*, 1507, Parigi, Musée du Louvre): ogni effetto di mistero e di inquietante suggestione è bandito da queste figurazioni serene, equilibratissime, ove il rapporto tra le figure è creato da gesti semplici e affettuosi e il tono familiare della scena è di un garbo facile e accessibile. L'enorme popolarità di queste Madonne ce le ha rese talmente consuete e familiari, che costa persino fatica rendersi conto del prodigioso dominio dei mezzi formali rag-

484. Leonardo, studio di due gruppi di cavalieri combattenti, disegno a penna su carta, h. cm 14,5, 1504-506 (Venezia, Gallerie dell'Accademia).

485. Aristotile da Sangallo, copia dal cartone di Michelangelo per la Battaglia di Cascina, olio, 1542 (Holkham Hall, collezione Leicester).



485



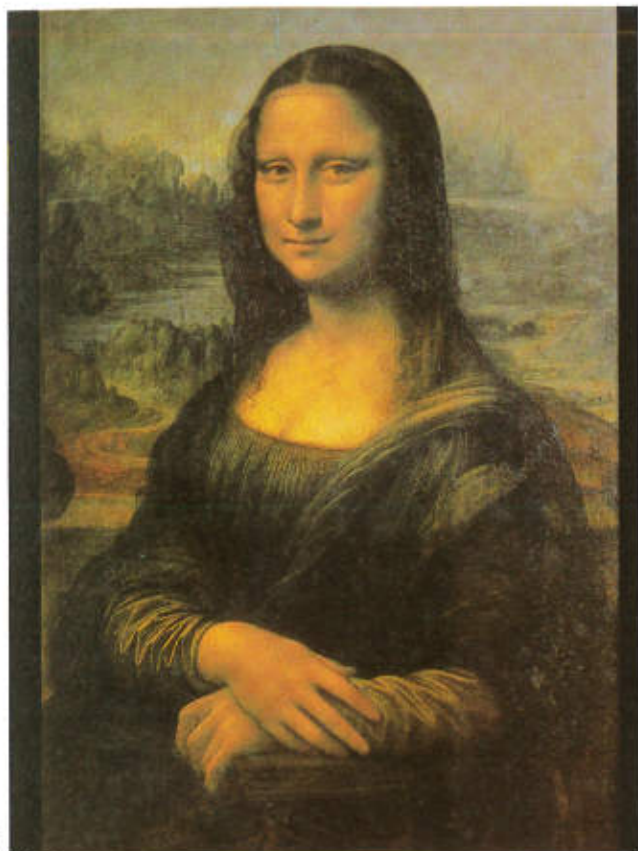
giunto da Raffaello, che si esprime nel controllo attentissimo della composizione, nell'accordo dei colori caldi e luminosi, nell'armoniosa fusione delle figure con i limpidi e «reali» paesaggi di fondo.

Ma Raffaello può anche osare di più e tentare di operare in uno stesso dipinto una sintesi delle esperienze di Michelangelo e di Leonardo, come dimostra la *Sacra Famiglia Canigiani* (1507): la complessa struttura piramidale — che accoglie ben cinque figure — è sapientemente orchestrata in una serie di insistite corrispondenze di ritmi formali e di rapporti sentimentali tra i personaggi, ma nel suo carattere di vero e proprio *tour-de-force* culturale non riesce a sfuggire alla trappola dell'intellettualismo, del puro esercizio di stile.

Il confronto diretto con Michelangelo è rimandato a più tardi, a Roma; ora, a Firenze, possiamo misurare ancora la distanza che separa Raffaello da Leonar-

M
1507





confronto

499
Raffaello - Leonardo

do nel confronto tra due ritratti, la *Gioconda* (1504 circa) e la *Maddalena Doni* (1506).

L 1504

→ La *Gioconda* (forse il ritratto di Monna Lisa, sposa di Francesco del Giocondo) è un'altra opera di cui è difficile parlare: nell'intera storia dell'arte non c'è stato forse un «capolavoro» altrettanto mitizzato. Il ritratto è totalmente coerente con le ricerche di Leonardo nel periodo fiorentino: esso rappresenta il massimo affinamento dei suoi mezzi espressivi e dello sfumato avvolgente che assimila la figura al paesaggio primigenio, attraverso impalpabili trapassi di luminosità atmosferica; e questo, come nella *Sant'Anna*, sottrae la figura a ogni dato contingente di «realtà» storica. Leonardo vi esprime la sua concezione dell'essere umano inserito e assimilato al continuo divenire della natura. Il «misterioso» sorriso è in funzione di questa lontananza, è il grado minimo possibile di una qualunque mimica facciale, il trapasso quasi inafferrabile tra l'inespressività e l'espressione: elusivo, non coinvolgente per chi guarda.

→

R
1506

Al contrario, il ritratto di *Maddalena Doni* (eseguito in coppia con quello del marito, Agnolo Doni, committente del tondo di Michelangelo) ci restituisce la piena concretezza storica e sociale della nobildonna fiorentina: palesemente ispirata alla *Gioconda* nella posa, ma priva di qualunque suggestiva qualità evocativa, la figura si impone come presenza «fisica» nell'evidenza visiva del sontuoso vestito, dei gioielli preziosi, del viso pieno, l'espressione ben consapevole del proprio ruolo sociale. L'interpretazione raffaellesca crea il modello indiscusso per la ritrattistica cinquecentesca.

Le sconvolgenti novità elaborate in brevissimo

484

tempo da Leonardo, Michelangelo e Raffaello hanno come conseguenza immediata di emarginare completamente l'attività dei «sopravvissuti» dell'epoca precedente, Botticelli, lo stesso Filippino Lippi, Piero di Cosimo. Botticelli non trova lavoro e la sua segnalazione a Isabella d'Este, che si informa sui migliori artisti fiorentini disponibili, non ha alcun esito. A far le spese maggiori di questo rapido mutamento del gusto e delle richieste della committenza è il Perugino: la sua arte che tanto successo aveva riscosso in Firenze appare ora invecchiata di colpo, ridotta a pura ripetizione di formule. Oggetto di violente critiche, all'artista non resta che la possibilità di cercar lavoro altrove, presso Isabella d'Este o nella provincia umbra, appoggiandosi a una clientela già collaudata e meno aggiornata ed esigente.

Lo stesso immenso prestigio acquistato dai suoi grandi artisti si ritorce contro Firenze, che non è in grado di contrastare la concorrenza di centri più vitali e politicamente importanti. Invano la signoria cerca di opporsi alle richieste di Charles d'Amboise che nel 1506 richiama Leonardo a Milano; e ancora meno può contrastare la grandiosa politica di principesco mecenatismo di papa Giulio II della Rovere, che nel 1505 chiama a Roma Michelangelo e Andrea Sansovino e nel 1508 Raffaello. Allo stesso modo con cui non è più uno dei punti chiave della politica italiana, Firenze non è più una capitale culturale: Roma le ha sottratto tutte le sue energie migliori, avviando un periodo di egemonia che, almeno fino al 1527 e con l'esclusione del caso particolare di Venezia, sarà assoluta su tutta l'Italia (cfr. cap. xvi).

1510
1512
1513

GIULIO II 1503-13
papa Borgia
CAPITOLO XVI

Ricciardetto
Bramante
Raffaello
Lotto, Peruzzi, Sodoma, Sangallo Bramantino
Raffaello

Gli anni della supremazia di Roma: 1500-1527

Leone X 1513-21
Medici

Due grandi figure di mecenati, quelle dei pontefici Giulio II della Rovere (1503-13) e Leone X Medici (1513-21) segnano il primo ventennio del Cinquecento in Roma. Il primato culturale romano e l'eccezionale qualità dei prodotti artistici di questa fase si inquadrano su uno sfondo storico molto complesso. Le soluzioni proposte dagli artisti di punta vanno nella direzione di un superamento delle varianti locali dell'arte del Quattrocento per attingere a una unificazione del linguaggio artistico, così come negli stessi anni avviene nel campo letterario dove si discute se fondamento della «volgar lingua» debba essere esclusivamente l'idioma fiorentino o se essa debba accogliere anche altri elementi lessicali. L'elaborazione di un'arte «italiana» che avviene in Roma agli inizi del secolo (e che ha una premessa fondamentale nell'operazione condotta da Bramante e da Leonardo a Milano sullo scorcio del Quattrocento e da Leonardo, Michelangelo e Raffaello a Firenze) vede i letterati e soprattutto gli artisti realizzare ciò che invece fallisce nel campo politico e conferma il ruolo preminente delle arti visive nella cultura del Rinascimento. Mentre infatti si consolidano la struttura e la forza degli stati nazionali europei, l'Italia delle signorie non solo non trova la possibilità di unificazione, ma diventa terra di battaglia dove si scontrano gli eserciti della Francia e dell'impero.

La Chiesa — che pure restava, nella generale situazione di crisi delle signorie italiane, la potenza più salda — si arroccava nella difesa del suo potere territoriale, mentre vedeva ormai mettere in crisi la sua secolare egemonia culturale dalle nuove figure di «intellettuali» della cultura laica, mercantile e umanistica. E la sua aspirazione universalistica veniva incrinata dai fermenti di riforma, dalle esigenze di un controllo più diretto da parte degli stati nazionali sul clero del proprio territorio, dalla volontà da parte di questi stessi di limitare l'ininterrotto flusso di denaro verso Roma.

La Roma di Giulio II

Il programma politico di Giulio II — che succede alla fase di crisi politica e religiosa del papato di Alessandro VI Borgia (1492-1503) — è tutto rivolto alla ricostituzione della grandezza dello stato della Chiesa, messa in rischio dall'avventura di Cesare Borgia, dall'espansionismo di Venezia e dalle ambizioni di autonomia delle signorie locali: il ruolo di pontefice è inteso da Giulio II come quello di *imperator* in

senso classico e il suo obiettivo, di conseguenza, è la *restauratio imperii*. Nel decennio del suo pontificato Giulio II pare spinto dalla volontà di tradurre in forme visibili la sua concezione del potere dello stato della Chiesa. Riprendendo il programma del *restaurator urbis* — Sisto IV, di cui era nipote — Giulio II fa restaurare edifici e sistemare mura, fa rettificare strade e programmare l'espansione della città: le vicende successive interromperanno questo grandioso progetto e solo alla fine del XVI secolo riprenderà l'impegno di ampliamento e rinnovamento della città (cfr. vol. III, cap. 1). Nel suo ruolo di mecenate, Giulio II rivela un'audacia pari a quella della sua condotta politica e una sicurezza eccezionale nella scelta dei talenti di cui servirsi: oltre a Bramante, Michelangelo e Raffaello, i Sangallo, Baldassarre Peruzzi, il Bramantino, il Sodoma, Lorenzo Lotto.



515
515. Raffaello, ritratto di papa Giulio II, olio su tavola, h. m 1,08, 1512-13 (Londra, National Gallery).

Bramante Bramante, che aveva raggiunto Roma subito dopo la caduta del Moro (1499) — ma che doveva avere già stretto precedentemente contatti con l'ambiente romano —, dovette infatti all'incontro con Giulio II gli incarichi che gli diedero la possibilità di esprimere la grandiosità della sua visione, come capi bene Vasari quando scrisse che «fu gran ventura nostra e sua [di Bramante] il trovare un tal principe (il che agli ingegni grandi accade rare volte) alle spese del quale e' [egli] potesse mostrare il valore dello ingegno suo...».

I primi incarichi ottenuti da Bramante in Roma non riguardano opere di grandi dimensioni; sono però molto importanti nel percorso dell'architetto, di cui ci permettono di seguire la coerenza e il costante approfondimento della ricerca. Nel chiostro di Santa Maria della Pace (1500-504) sono evidenti i ricordi dei chiostri lombardi, ma è insieme possibile cogliere nella serrata struttura dello spazio, nell'apparente semplici-

tà dei rapporti metrici e di quelli tra luci e ombre un più diretto accostamento ai modelli antichi e una più esplicita volontà di conferire monumentalità all'opera, nonostante le esigue dimensioni.

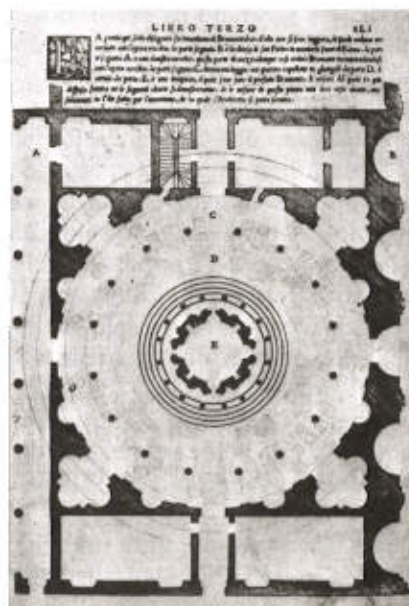
Questi due ultimi aspetti della ricerca bramantesca qualificano ancor più chiaramente un'altra opera dei primi anni romani: il tempietto di San Pietro in Montorio (commissionato nel 1502), costruito per il re di Spagna come «memoria», cioè come sacello commemorativo sul luogo dove la tradizione voleva che fosse stato crocifisso san Pietro. Il minuscolo edificio ha un enorme valore programmatico nei confronti dell'architettura del nuovo secolo, per l'affermazione rigorosissima del principio della pianta centrale e per il riferimento — persino nel nome di «tempietto» — all'architettura antica. Bene lo capirono gli architetti-trattatisti del Cinquecento come Serlio e il Palladio che, accanto ai rilievi degli antichi edifici, posero il tempietto bramantesco tra i più significativi esempi

1502
Tempio

1500-6



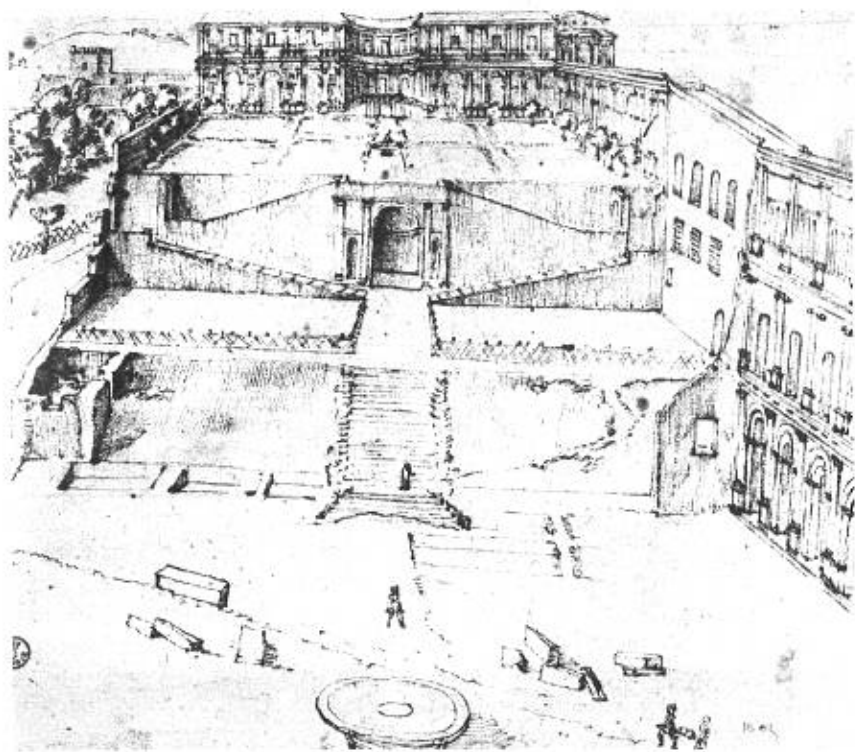
516



517

516. Donato Bramante, tempietto di San Pietro in Montorio a Roma, commissionato nel 1502.

517. Pianta del tempietto di San Pietro in Montorio a Roma col cortile circolare porticato, secondo l'originario progetto di Bramante, dal «Trattato di architettura» di Sebastiano Serlio, libro III, Venezia, 1540.



518. Giovanni Antonio Dosio, il cortile del Belvedere in Vaticano, penna su carta, h. cm 22, 1540-50 (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto nazionale dei disegni e delle stampe).

Il disegno testimonia, alla metà del secolo, lo stato di avanzamento dei lavori del progetto bramantesco, che erano iniziati nel 1504-505.

dell'architettura «moderna». Il trattato di Serlio (1540) conserva la pianta dell'originario progetto bramantesco con un chiostro circolare tutto intorno che avrebbe sottolineato e amplificato la centralità della concezione dello spazio e ulteriormente chiarito il riferimento ai principi di perfetta circolarità, isolamento e sopraelevazione al centro di una piazza proposti da Alberti per la chiesa ideale. Benché privo del completamento del cortile, il tempietto si pone con straordinaria forza comunicativa come perno dello spazio infinito che in esso converge («guidato» dalle nicchie e dagli strombi delle finestre sulla muratura del nucleo cilindrico) e insieme da esso si espande (tramite il colonnato e l'anello di scalini del basamento). Il rigore con cui Bramante insiste sugli elementi geometrici ricorrenti del cerchio e del cilindro rivela la volontà di definire un «tipo» assoluto — come lo schema del tempio greco — valido come modello programmatico sia nella soluzione formale, con l'assunzione della colonna come cellula generatrice, sia nella proposta di sintesi storica tra la Roma cristiana e rinascimentale e quella dell'antichità.

Ma la stagione delle grandi realizzazioni si apre alla fine del 1503 con l'incontro di Bramante con Giulio II. Quella che possiamo chiamare una vera e propria collaborazione tra il papa e l'architetto ha inizio con il progetto della sistemazione della valletta compresa tra il complesso dei palazzi vaticani e la residenza estiva (1485-87) di Innocenzo VIII sulla collina del Belvedere. Bramante risolve il collegamento tra i palazzi e la villa progettando due lunghi corpi di fabbrica internamente percorsi da corridoi e sfruttando la pendenza naturale del terreno per articolare su tre livelli lo spazio compreso tra le due ali: diversi sistemi di scalee collegavano le terrazze — di cui quella inferiore era destinata a feste e spettacoli — che si

concludevano scenograficamente con una monumentale esedra. La successiva costruzione di nuovi corpi di fabbrica (già nel 1587-89 Domenico Fontana costruiva l'ala trasversale della biblioteca) sconvolse e disgregò irrimediabilmente la concezione unitaria e grandiosa dello spazio. Così che oggi non se ne può ricostruire che idealmente il respiro grandioso e la concezione innovatrice: anche qui l'ispirazione all'antichità (il tempio di Palestrina, i parchi a terrazze delle ville imperiali) è un elemento decisivo e lo studio attento dei resti romani è la molla che fa scattare in Bramante una serie di soluzioni geniali che diventeranno paradigmatiche per gli architetti del Cinquecento; come nel caso della scala concavo-convessa che conduce all'esedra o della rampa a spirale, costruita a lato della villa, nel cui fluido svolgimento continuo l'indicazione dell'ascesa è suggerita dal passaggio dall'ordine tuscanico allo ionico e al corinzio, sul modello degli antichi edifici (ad esempio, il Colosseo, cfr. vol. I, figg. 320-21).

Se il cortile del Belvedere dovette suscitare grande scalpore tra i contemporanei, ancor più sensazionale fu l'impresa a cui Giulio II lo destinò quando decise coraggiosamente di abbattere la vecchia e veneranda, ma pericolante, basilica di San Pietro per ricostruirla. La decisione era di eccezionale audacia poiché l'antico edificio era carico di valori simbolici e di memorie sacre a tutto il mondo cristiano; vi furono quindi molte resistenze, soprattutto da parte delle alte gerarchie ecclesiastiche. Ancora una volta all'audacia del committente si uniscono la geniale prontezza e l'energica volontà dell'architetto che tra il 1505 e il 1506 appronta «infiniti disegni»: il suo pensiero e la scelta del papa si appuntano sull'idea di un grandioso edificio a croce greca dominato da una cupola emisferica. Il gioco delle cupole minori e del giro di absidi è

concluso da quattro torri angolari e compreso entro una muratura perimetrale dalla quale sporgono solo le absidi maggiori. La meditazione rinascimentale sulla pianta centrale (cfr. rep. 17) raggiunge nel progetto di San Pietro il suo culmine (cfr. scheda 16): nessun altro edificio poteva rappresentare come questo l'idea del «tempio», quella dell'universalità della Chiesa, di Roma centro del mondo, della traduzione in forme visibili della Gerusalemme celeste. Alle suggestioni degli edifici dell'antichità (dal Pantheon al milanese San Lorenzo) e alle ricerche sui valori spaziali dei corpi geometrici regolari, si somma qui un complicato programma simbolico e liturgico a riprova — ancora una volta — che l'appuntarsi dell'attenzione degli artisti del Rinascimento sulla pianta centrale non significa applicazione e ripetizione di una «formula» espressiva di predilezioni esclusivamente estetiche, ma è il risultato più alto del consapevole concatenarsi di una ricerca allo stesso tempo teorica e formale.

In un certo senso si può dire che tutte le opere a cui l'architetto si dedica dal 1505 alla morte abbiano come obiettivo finale il pensiero e l'elaborazione dei progetti per San Pietro, nonostante le differenze e le finalità diverse dei vari progetti. Il problema, ad esempio, del rapporto dell'edificio con lo spazio circostante — già posto nel tempio di San Pietro in Montorio e nel cortile del Belvedere — si precisa nel tema del cortile concepito come piazza, su ispirazione degli spazi esterni dei fori e delle terme di età imperiale, nel progetto per il palazzo dei Tribunali (dal 1508, distrutto quasi interamente) e per il palazzo apostolico di Loreto (1508 circa). L'interesse per la progettazione degli spazi urbani è evidente nei tracciati di via della Lungara e di via Giulia — nel cui lungo, rettilineo percorso il gran blocco del palazzo dei Tribunali era concepito come elemento emergente e dominante — e nell'ampliamento di via dei Banchi. E anche per San Pietro Bramante aveva pensato all'inserimento dell'edificio in un enorme perimetro quadrilatero di palazzi con porticati ed esedre.

Non bisogna dimenticare che Bramante si occupò negli anni romani anche di altre opere, tra cui il coro di Santa Maria del Popolo (dal 1505) e il palazzo Caprini, poi casa di Raffaello (1510 circa, distrutto nel XVII secolo; cfr. fig. 531), punto di partenza di una nuova concezione cinquecentesca del palazzo urbano. Non finite, alterate o distrutte, le sue più importanti imprese sono valutabili spesso soltanto attraverso i disegni e le descrizioni delle fonti, oppure attraverso l'eco nelle opere degli altri maestri. I brevi, intensi anni del pontificato di Giulio II, «di lasciar memorie desiderosissimo», non erano bastati a realizzare tanto ambiziosi progetti.

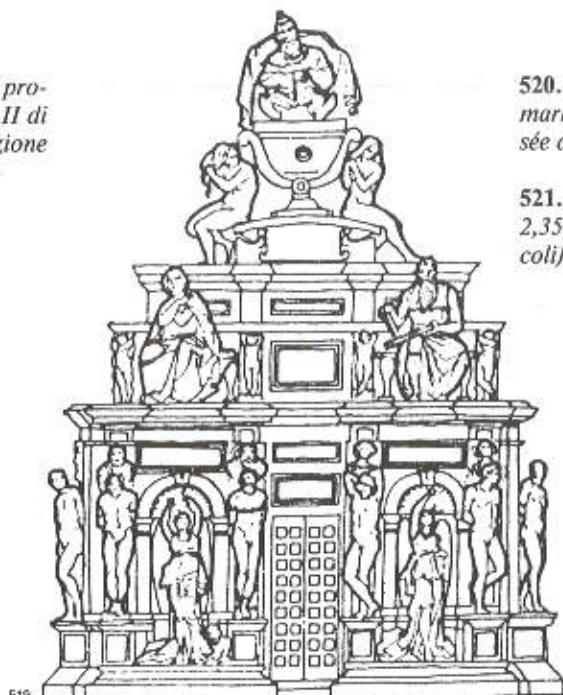
Nè riuscì a Giulio II di veder conclusa un'altra impresa, la sua tomba monumentale, destinata a tramandare la gloria del pontefice e quella della Chiesa entro la stessa basilica di San Pietro da lui voluta (dove però egli non ebbe sepoltura, mentre «con onoratissime esequie» vi fu seppellito il suo architetto). Il papa aveva pensato fin dagli inizi del suo pontificato al suo mausoleo e lo aveva affidato agli inizi del 1505 a Michelangelo.

Michelangelo Come San Pietro doveva essere il «tempio» per eccellenza della cristianità, il mausoleo di Giulio II ne doveva essere il «monumento» esemplare: esso era concepito come una camera sepolcrale intorno alla quale si articolava una struttura architettonica a (più piani) popolata di statue celebrative di grandi figure della storia sacra, dall'Antico e dal Nuovo Testamento fino allo stesso Giulio II, e di allegorie delle Arti e delle Virtù trionfanti sui Vizi, che diventeranno nella realizzazione allegorie dell'anima imprigionata dal legame terreno del corpo (i cosiddetti *Prigioni*). Michelangelo aspirava a realizzare una sintesi tra i valori della spiritualità cristiana — dalla sublimazione della vita terrena tramite la fede in Dio al ruolo storico della Chiesa — e le forme — i nudi maschili, le vittorie — delle forze positive, eroiche del mondo antico.

Ma il grandioso progetto, che «passava ogni antica ed imperiale sepoltura», non venne mai compiuto. Il papa, che l'aveva dapprima incondizionatamente approvato, si appassionò poi ad altre imprese, soprattutto a San Pietro, rimandò i lavori per il mausoleo e propose, fin dal 1506, a Michelangelo una nuova idea: la decorazione della volta della cappella Sistina. Per Michelangelo, la cui mente era tutta presa dall'ideazione del ciclo monumentale per la tomba, incomincia quella che egli stesso chiama la «tragedia della sepoltura». Profondamente ferito, egli abbandona Roma per Bologna la vigilia della posa della prima pietra della basilica e solo alla fine di quell'anno si riconcilia col papa. Tornato a Roma accetta, pur con riluttanza, di realizzare la volta della Sistina (1508-12), trasferendo in quel grandioso ciclo pittorico molto di quanto la sua mente andava rivolgendo in quegli anni e immaginava di tradurre nel grande sepolcro: le forme monumentali e i nudi virili della sua eroica concezione dell'umanità, il rapporto figure-architettura come interazione di valori plastici e dinamici. Insieme egli vi porta a un eccezionale grado di maturazione tutta la tradizione quattrocentesca del disegno lineare fiorentino sostenuto ed enfatizzato dalla nuova concezione della monumentalità che si diffonde dalla Roma del primo Cinquecento (cfr. scheda 17): Una visione monumentale ed eroica, alimentata anche dagli strepitosi recuperi della contemporanea passione archeologica: sono questi gli anni delle emozionanti «scoperte» dell'*Apollo di Anzio*, del *Laocoonte* dell'Esquilino, del cosiddetto *Torso del Belvedere*, subito accolti nelle raccolte pontificie. Soprattutto gli ultimi due pezzi dovettero essere per Michelangelo sconvolgenti rivelazioni (cfr. fig. 542; vol. III, scheda 58).

Terminata la volta, Michelangelo riprende il progetto della tomba dopo la morte di Giulio II e ne elabora una seconda versione. Modificato più volte, attraverso difficili rapporti con gli eredi del papa, il progetto venne realizzato nel 1542-45 in forme molto ridotte rispetto all'idea originaria, come tomba a muro con sette statue solamente, e destinato alla chiesa di San Pietro in Vincoli, non più alla gloria dell'interno di San Pietro. Appartengono alla seconda fase i due *Prigioni* (1513-14) ora al Louvre e il *Mosè*

519. Schema ricostruttivo del primo progetto (1505) per la tomba di Giulio II di Michelangelo, secondo la ricostruzione di C. De Tolnay.



519

520. Michelangelo, *Lo schiavo morente*, marmo, h. m 2,29, 1513-14 (Parigi, Musée du Louvre).

521. Michelangelo, *Mosè*, marmo, h. m 2,35, 1515-16 (Roma, San Pietro in Vincoli).



520



521

(1515-16) collocato al centro della versione finale della tomba. Michelangelo sviluppa nella possente, superba ira del *Mosè* la tensione appassionata dei Profeti della Sistina; come continua a svolgere dagli *Ignudi ai Prigioni* il tema del nudo virile, approfondendo la ricerca della contrapposizione tra stasi e movimento, dell'affiorare della forma, levigata e luminosa, dalla materia inerte, e infine dell'espressione dello sforzo dello spirito di liberarsi dal peso greve del corpo. La lotta drammatica tra forma-spirito e materia-corpo sarà ancora più dolorosa ed estenuante nei quattro più tardi giganteschi corpi dei *Prigioni* (1519-36, Firenze, Gallerie dell'Accademia) che appena affiorano dalla brutale inerzia del blocco di marmo. Per Michelangelo l'aspirazione della vita umana è lo sforzo di liberazione dal peso della materia; l'aspirazione dell'artista è la lotta per estrarre la forma dal blocco di marmo.

E come egli dice di sé:

«P' sto rinchiuso come la midolla
da la sua scorza, qua pover e solo,
come spirito legato in un'ampolla»

così sintetizza l'obiettivo della sua scultura nella famosissima quartina:

«Non ha l'ottimo artista alcun concetto
ch'un marmo solo in sé non circoscriva
col suo soverchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto».

Egli intende che la forma (il «concetto») già esiste nel blocco di marmo e che allo scultore tocca liberarla, farla emergere alla luce e alla vita togliendo quel che è di troppo (il «soverchio»). Di troppo non già per giungere alla levigata, immota perfezione della forma rifinita, ma per mettere in evidenza l'attimo in cui la forma potenziale rinchiusa nella prigione del blocco si attua e prende vita proprio nello sforzo di erompere dal «sasso», dalla «scorza». Si capisce così come il cosiddetto «non finito» sia tutt'altro che incompiutezza: non si può immaginare di eliminare, rifinendo idealmente le statue michelangiolesche, le parti ancora scabre o appena gradinate poiché esse sono componenti sostanziali dell'immagine. Come pure si capisce che l'unico tipo di scultura che Michelangelo può concepire è quella che si definisce «per via di levare», quella cioè che si fa aggredendo il blocco di marmo con mazzuoli e scalpelli. La scultura che si fa «per via di porre», con la creta, la cera, il bronzo non poteva che essergli estranea in quanto inadeguata alla sua volontà espressiva.

La drammatica visione dell'uomo impegnato nell'impresa della sua liberazione spirituale, grandiosamente — e sempre più tragicamente — solo davanti a Dio, dovette colpire profondamente i contemporanei quando «tutta Roma» andò a vedere la volta della Sistina terminata e, negli anni immediatamente successivi, quando fu chiaro che il ciclo michelangiolesco si poneva come un ineliminabile punto di riferimento per la pittura del primo Cinquecento, per l'eccezionale

le tensione spirituale unita alla ricchezza e varietà delle soluzioni formali. Ma soprattutto dovette colpire la concezione che Michelangelo proponeva del fare artistico come impegno personale, come esperienza esistenziale in cui l'artista mette in gioco tutto se stesso di fronte al problema della vita e della morte, di fronte a Dio, oltre e ben più che nel rapporto con la società o nell'approfondimento della ricerca formale e teorica. Tanto più che alla sua inquietudine, al suo isolamento si contrappongono, negli anni della Sistina, la vitale, positiva personalità di Bramante e la grandiosa ma serena naturalezza della pittura di Raffaello nella prima Stanza vaticana.

Raffaello Contemporaneamente alla volta della Sistina, Giulio II aveva dato avvio a un altro grandioso ciclo pittorico. Egli, che non gradiva abitare l'appartamento di Alessandro VI Borgia affrescato dal Pintoricchio, poiché era legato alla «pessima e scellerata memoria» del suo odiato predecessore, decise nel 1507 di farsi approntare un altro appartamento. Per la nuova decorazione il papa aveva chiamato un gruppo di artisti tra i quali spiccavano i nomi di personalità di primo piano come il Sodoma, Baldassarre Peruzzi, Lorenzo Lotto, il Bramantino. Ancora più strepitosa di quanto si è già detto appare quindi la sicurezza di Giulio II nella scelta dei suoi artisti quando licenzia quel gruppo di pittori per affidare tutto il lavoro a un giovane appena arrivato in Roma, probabilmente per suggerimento di Bramante, Raffaello, che se aveva già dato notevoli prove del suo talento, non aveva ancora intrapreso nulla di tanto monumentale e impegnativo. La scelta si rivelò felicissima (cfr. scheda 18).

Nella decorazione della prima Stanza, la convergenza tra gli ideali della cultura umanistica e il programma politico-religioso è particolarmente evidente, così come apertamente dichiarata è l'esaltazione della Chiesa nella seconda. La partecipazione dei dotti della corte pontificia alla stesura del complesso programma decorativo non toglie meriti a Raffaello che si dimostra nelle Stanze ben più di un illustratore geniale di temi formulati da altri: la sua capacità di penetrare a fondo nelle situazioni fino ad assimilarle, l'intelligenza, la sensibilità e soprattutto la sua consapevolezza culturale ne fanno l'interprete più acuto delle aspirazioni dell'ambiente romano, delle quali è tanto profondamente partecipe da registrarne i fermenti ancor prima che gli intellettuali del suo tempo li formulino in parole e scritti, in programmi e obiettivi. Si spiega anche per questo l'entusiasmo suscitato dalla pittura di Raffaello presso i letterati e i dotti cardinali della corte romana che per primi esaltarono il valore della sua opera. Ai letterati del tempo, infatti, un dipinto come *Il Parnaso* dovette sembrare ben più che un'armoniosa composizione, un sapiente gioco di ritmi ascendenti e discendenti: dovette apparire come una risposta in termini figurativi a quei problemi intorno ai quali essi stavano lavorando, i problemi cioè della «volgar lingua» che avrebbe dovuto arricchirsi e

B. C. U. 2

salire a nuova dignità per mezzo degli apporti della lingua latina. Mondo antico e mondo moderno nell'affresco di Raffaello si compongono nei due cortei di poeti, appunto antichi e moderni, che si raccolgono intorno al gruppo di Apollo e delle Muse. Che l'antichità non sia vagheggiata con un amore entusiastico ma generico, che sia al contrario oggetto di studio cosciente è provato anche dalla precisione filologica che spinge Raffaello a documentarsi direttamente sui rilievi romani per desumere le forme degli strumenti musicali che pone tra le mani di alcune delle Muse. La sostanza della tradizione antica, il valore del classicismo come radice della cultura umanistica non è forse mai stato espresso con tanta chiarezza come nel *Parnaso* e nella *Scuola d'Atene*.

C. C. U. 2

La qualità straordinaria dell'opera di Raffaello sta anche nella varietà e ricchezza delle soluzioni formali, nell'apparente facilità con cui supera i problemi di composizione resi difficili dalla quantità di figure e di atteggiamenti, dalla irregolarità delle pareti, variamente interrotte da porte e finestre. Sta nel respiro grandioso dei due grandi emicicli di figure della *Disputa* e nell'armonioso accordo tra figure e architettura nella *Scuola d'Atene*. A proposito di questa non si può non pensare, di fronte al monumentale edificio del «tempio della filosofia», alle forme dell'architettura bramantesca — e soprattutto al progetto per San Pietro — non già per riesumare la vecchia interpretazione della paternità bramantesca della parte architettonica del dipinto, quanto piuttosto per riflettere sull'importanza del rapporto tra i due artisti. Poiché il contatto con i resti dell'antichità romana è stato determinante per la fase più matura dell'attività di Bramante, poiché i rapporti tra i due artisti sono provati, come lo è l'ascendente del più anziano maestro sull'interesse di Raffaello per l'architettura, è lecito chiedersi se non sia stata proprio conseguenza dello stimolo bramantesco la maturazione in Raffaello di una concezione del classicismo tanto profonda e avanzata. Ma non si può esaurire nel classicismo il valore dell'opera di Raffaello: gli affreschi per le Stanze restano un caposaldo dell'arte del primo Cinquecento perché in essi egli sintetizza e traduce in immagini di straordinaria evidenza gli ideali del Rinascimento che in quegli anni la Chiesa di Roma ha fatto propri, sostanziando di essi le sue aspirazioni alla funzione di guida di un mondo che si rinnovi sotto il segno della Chiesa e che trovi il suo punto di riferimento in Roma e nella continuità del suo ruolo di *caput mundi* spirituale e culturale.

C

È in virtù di questa sua eccezionale capacità di captare i segnali che gli giungono, anche indirettamente, dal mondo contemporaneo che Raffaello trasforma i suoi modi, continuando a rispondere a domande non ancora precisamente formulate. Gli affreschi della seconda Stanza, che corrispondono alla volontà di esaltare la gloria terrena di Giulio II insieme a quella della Chiesa romana, non hanno più il tono di serena, positiva visione del mondo. Luci balenanti tra dense ombre rivelano la successione di cupole del

tempio della *Cacciata di Eliodoro* (quanto diverso dallo spazio luminoso della *Scuola d'Atene!*), dove le figure assumono atteggiamenti concitati e le scene sono proiettate lateralmente, in modo da lasciare drammaticamente vuota la zona centrale. Oppure l'azione è contrappuntata dagli arditi effetti luministici della *Liberazione di san Pietro*. O, là dove non è descritta un'azione violenta come nella *Messa di Bolsena*, l'immobilità delle figure esprime una fortissima benché contenuta tensione drammatica che trova — in tutti gli affreschi della seconda Stanza — espressione anche nelle gamme cromatiche più ricche e vivaci, segno dell'approfondimento condotto da Raffaello anche nella direzione dei valori del colore.

Sono, è vero, gli anni del trionfo di Giulio II, ma si cominciano ad avvertire i primi segni della crisi: l'inquietudine che serpeggia negli ambienti romani alle prime avvisaglie dell'impossibilità di realizzare le aspirazioni universalistiche, al destarsi di quei fermenti che matureranno pochi anni dopo lo scisma luterano. Ancora più evidente si fa il precorrimento della crisi nell'*Incendio di Borgo*, con gli effetti ancor più dichiaratamente scenografici delle «quinte» delle architetture, con gli atteggiamenti enfatici e statuari delle «comparse» in primo piano, mentre l'episodio principale è proiettato sul «fondale». Sottolineare l'evidente tono teatrale del dipinto significa accentuarne il carattere innovativo, che viene immediatamente recepito dalla successiva generazione di artisti. L'*Incendio di Borgo* testimonia la profonda trasformazione dell'artista rispetto ai primi anni romani attraverso un processo di consapevole e critica assimilazione di stimoli. Essi devono essere sostanziati dagli apporti dei molteplici interessi di Raffaello che vanno dall'arte antica a quella contemporanea, dall'architettura alla scultura, dalla letteratura alla storia, se si vuole arrivare a comprendere il valore sperimentale e propositivo della sua opera. Non limitandosi a vederne solo l'aspetto più «solare», assegnando il compito di esprimere le inquietudini del momento al «tormentato» Michelangelo e, semmai, al «problematico» Leonardo. E rendendosi conto che la massiccia presenza di collaboratori cui Raffaello affida sempre più ampiamente l'esecuzione delle opere non significa calo di tensione creativa o di interesse da parte sua: fa parte del metodo di lavoro di Raffaello, organizzatore di una sorta di grande «impresa» d'arte, servirsi di una vasta e differenziata schiera di aiuti, così come è tipico del metodo di Michelangelo lavorare da solo, al massimo con qualche aiuto puramente esecutivo. Solo in questo modo Raffaello poteva, d'altra parte, far fronte alla sempre crescente quantità di commissioni e insieme al moltiplicarsi dei suoi interessi.

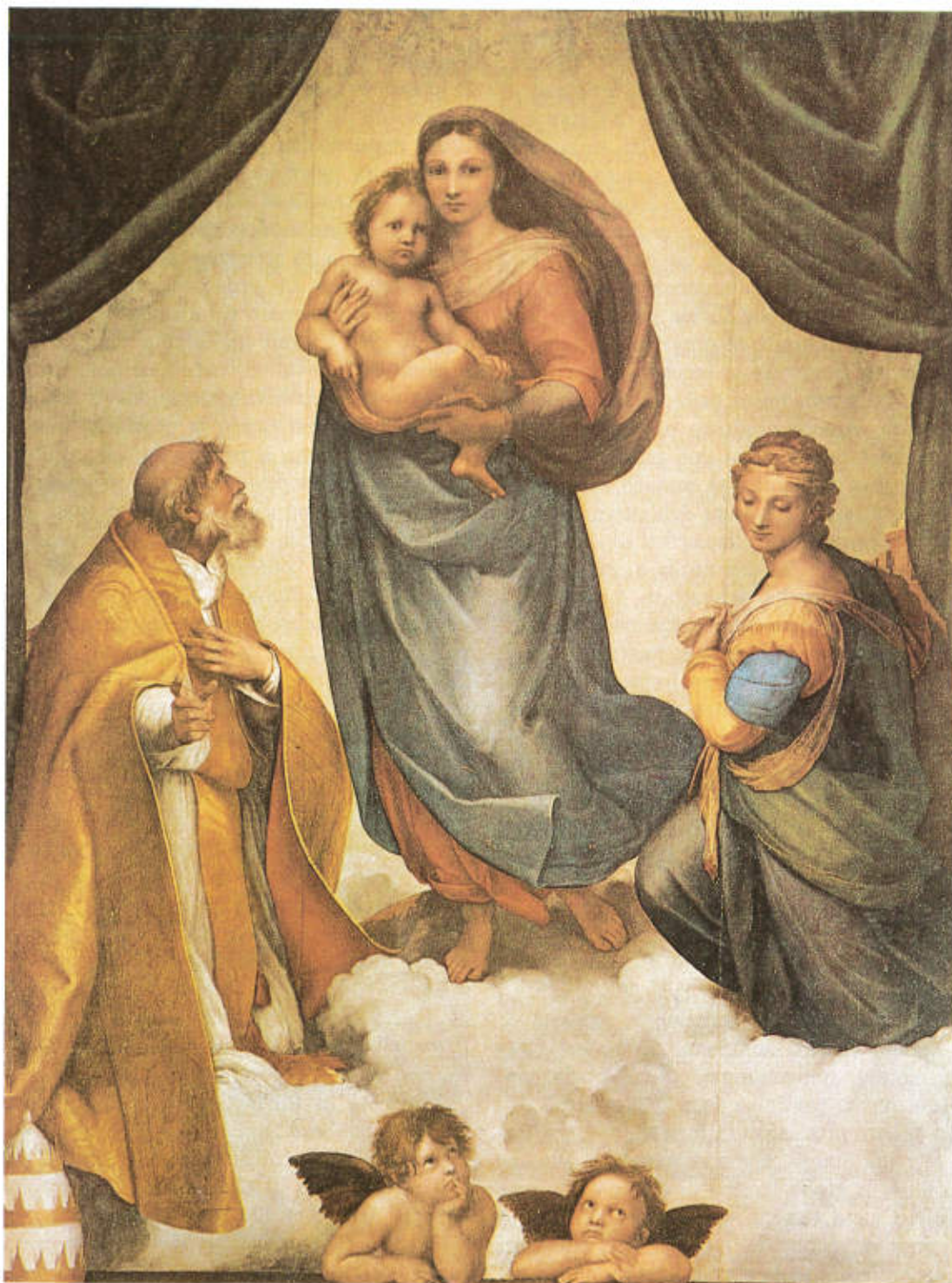
L'attività di Raffaello infatti fu prodigiosamente intensa e molteplice. E non c'è campo in cui la sua opera non sia frutto di meditata revisione della tradizione e proposta di rinnovamento. Interrotta la pala Dei (la *Madonna del baldacchino*, cfr. fig. 558) a Firenze, a causa della partenza per Roma, qui Raffaello prosegue la sua ricerca sul tema della pala d'al-

1513-14
RAFFAELLO
SISTINA
318-20
702/1220

tare con alcune opere di grande rilievo per le conseguenze che ne deriveranno: dalla *Madonna di Foligno* (1511-12, Roma, Vaticano, Pinacoteca) alla *Madonna Sistina* (1513-14), alla *Santa Cecilia* (1514, Bologna, Pinacoteca nazionale) fino alla *Trasfigurazione* (1518-20) si accentuano progressivamente gli effetti teatrali e la meditazione sul rapporto fedeli-santi-Dio appaiono strettamente corrispondenti ai mutamenti che stavano avvenendo all'interno della Chiesa. La *Madonna Sistina*, non più assisa sul trono e circondata dalla corte di angeli e santi, cioè non più nel ruolo di madre e regina, ma in quello di intermediatrice tra i fedeli e la divinità, si presenta sulle nubi come un'ap-

parizione miracolosa, ma le tende scostate sull'apertura di cielo rivelano l'espedito teatrale su cui è impostato il dipinto; gli sguardi dei santi, quello di san Sisto, rapito e fisso sull'immagine divina, e quello di santa Barbara rivolto ai fedeli, creano una sorta di moto circolare che coinvolge gli spettatori-fedeli, fuori del quadro, nell'estasi e nell'adorazione.

Ancora più evidente è l'impostazione teatrale nella *Trasfigurazione* (1518-20, conclusa dagli allievi dopo la morte di Raffaello) con la contrapposizione tra le due zone: luminosissima, spaziosa, simmetrica la scena «celeste» in alto, concitata, asimmetrica, con forti chiaroscuri quella inferiore, «terrena»; e talmente ric-



522

ca di invenzioni innovatrici che continuerà, fino all'inoltrato Seicento, a suggerire spunti alla pittura.

Tanto interesse per il teatro si tradusse anche nell'allestimento di scenografie: è del 1514 la rappresentazione della *Calandra* di Bibbiena con le scene di Baldassarre Peruzzi, del 1519 la messa in scena di Raffaello per i *Suppositi* di Ariosto. Non si può dimenticare il crescente interesse degli ambienti umanisti per il teatro: il recupero dei testi antichi e i nuovi prodotti di intonazione classicheggiante determinano l'elaborazione di strutture architettoniche adatte a contenere spettatori e scene. Dobbiamo immaginare anche adibito a questi scopi il cortile porticato e gra-

dinato della villa di Poggioreale a Napoli (cfr. fig. 347) o il livello inferiore del cortile del Belvedere (cfr. fig. 518); e dobbiamo ancora ricordare, in Roma, l'edificio di legno, un recinto rettangolare scoperto con gradinate su tre lati, costruito nel 1513 sul Campidoglio per ospitarvi le celebrazioni — una messa solenne, un fiabesco banchetto, spettacoli di vario genere tra cui la recita del testo originale del *Poenulus*, una commedia di Plauto — del gemellaggio tra Roma e Firenze, tra papato e casata medicea, in occasione dei festeggiamenti per il conferimento della cittadinanza romana a Giuliano de' Medici, fratello del nuovo papa, Leone X.

522. Raffaello, *Madonna col Bambino e Santi*, detta «*Madonna Sistina*», olio su tela, h. m 2,65, 1513-14 (Dresda, Gemäldegalerie).

523. Raffaello, *La Trasfigurazione*, olio su tavola, h. m 4,05, 1518-20 (Roma, Pinacoteca vaticana).



523