

Il rinascimento

Il ritorno all'antico

Il tema del ritorno all'antico nel rinascimento non ha un significato di restaurazione del passato, ma di ritorno a quella visione artistica, basata sul naturalismo, che già caratterizzava l'età classica, e che fu poi disattesa e modificata, in direzione fondamentalmente anti-naturalistica, dall'arte del periodo medievale. Ossia, gli artisti rinascimentali cercarono di imitare, negli antichi, il senso per l'osservazione della natura, della sua rappresentazione in senso oggettivo e non simbolico, la ricerca della perfezione delle forme, delle composizioni armoniose. E soprattutto cercarono di spostare il baricentro della volontà di rappresentazione (e quindi di conoscenza) da Dio all'uomo.

Nel Medioevo, il senso dell'essere dell'uomo nel mondo era sempre mediato dalla teologia, dall'interpretazione delle sacre scritture, dalla mistica trascendentale. L'arte finiva, necessariamente, per rappresentare solo il tema del sacro, e il rapporto dell'uomo con il mondo divino. Temi questi, che, per il loro elevato tasso di spiritualità, portavano a rappresentazioni dove l'immagine era il simbolo: ossia le cose rappresentate seguivano una logica allusiva, che nulla aveva a che vedere con la dinamica della realtà oggettiva, che i nostri sensi colgono.

L'arte bizantina, che notevole presenza ed influenza ebbe in Occidente durante il periodo medievale, si basava unicamente sull'«epifania del divino». Il divino era qualcosa di astratto, per sua natura, perché immateriale. Pertanto la sua rappresentazione non doveva seguire le leggi fisiche della nostra percezione sensoriale, ma quelle della visione interiore.

La cultura artistica italiana iniziò a reagire, contro l'arte medievale e bizantina, già nel XIII secolo, quando, uno studio più attento dell'eredità figurativa del tardo antico, portò a riavvicinare gli artisti del tempo ai valori dell'arte classica. Se una prima scintilla nacque già nella prima metà del secolo, nell'Italia meridionale, grazie al mecenatismo di Federico II di Svevia; lì dove il rinnovamento divenne più intenso fu nell'Italia centrale, ed in particolare in Toscana, nel periodo tra il 1250 e il 1348.

Tanti furono gli artefici, che dettero contributi a questo rinnovamento artistico: tra essi due impersonano più compiutamente la figura dell'artista nuovo: Giotto e Giovanni Pisano. Entrambi ebbero come obiettivo la rappresentazione tridimensionale. Il primo, Giotto, riportò in pittura l'uso del chiaroscuro, nella rappresentazione dei volumi, e si avviò a sperimentare, in maniera più intuitiva che non analitica, la tridimensionalità prospettica; il secondo, Giovanni Pisano, scoprì, nei bassorilievi, la disposizione delle figure su più piani di rappresentazione, e ritornò ad una scultura a tutto tondo, praticamente scomparsa in occidente, dopo la caduta dell'impero romano.

Il rinnovamento artistico italiano avvenne in un momento in cui la cultura artistica europea era egemonizzata dal gotico. Questo nuovo stile, nato inizialmente in ambito architettonico, ben presto influenzò anche la pittura e la scultura. Nel gotico era del tutto ignorato il problema della tridimensionalità, mentre enorme attenzione veniva posta negli effetti preziosi, nella decorazione delle superfici, nell'intreccio delle linee curve, nella leziosità delle pose. Nella prima metà del Trecento, il gotico in Italia trovò la sua prima applicazione a Siena, ove massimo interprete di questo periodo fu Simone Martini.

Dopo la peste del 1348, che numerose vittime fece anche tra gli artisti, il cammino dell'arte italiana, sulla traccia di Giotto e Giovanni Pisano, sembrò interrompersi, per lasciare il campo alla tendenza gotica. Il secolo che va dalla metà del Trecento alla metà del Quattrocento, fu il secolo del tardo-gotico, anche detto *gotico internazionale* (per l'ampia diffusione che conobbe in tutta Europa), o *gotico cortese* (perché fu lo stile che meglio interpretò l'ideale cavalleresco e mondano delle corti europee).

In questo periodo, in contrasto con la egemonia del gotico, nacque l'arte rinascimentale. Essa nacque a Firenze, nei primi decenni del Quattrocento, grazie ad un genio indiscusso: Filippo Brunelleschi. Il Brunelleschi iniziò la sua attività come orafo (mestiere che, per tutto il periodo del basso medioevo, non differiva in nulla da quello dello scultore), e in tale veste partecipò al concorso, bandito nel 1401, per la realizzazione della seconda porta del Battistero di Firenze.

Tema del concorso era il Sacrificio di Isacco, da inserirsi in una formella di forma e dimensione analoga al compasso gotico, adottato da Andrea Pisano, nella realizzazione, nel 1330, della prima porta del Battistero.

Il Brunelleschi presentò una formella di chiara impostazione volumetrica, dove le figure erano poste in uno spazio tridimensionale. Il concorso fu vinto, invece, da Lorenzo Ghiberti, che presentò una formella di stile tardo gotico, con figure non sovrapposte ma distanziate l'una dall'altra, e poste su un unico piano di rappresentazione.

Ma l'importanza del Brunelleschi era ancora da venire. Nel secondo e terzo decennio del secolo, egli diede un contributo fondamentale alla pittura rinascimentale: scoprì la prospettiva. Si completava, così, il problema di tradurre le immagini, prese dalla realtà tridimensionale, in rappresentazioni bidimensionali. Se Giotto, con il chiaroscuro, aveva insegnato come rappresentare i volumi, Brunelleschi, con la prospettiva, insegnò come rappresentare lo spazio.

Ma il Brunelleschi non fu mai pittore. Dopo gli esordi come orafo e scultore, l'attività che più lo caratterizzò, fu quella di architetto. Egli, infatti, riuscì a trovare una soluzione all'arduo problema di edificare la cupola sulla chiesa di Santa Maria del Fiore a Firenze. Questa chiesa, progettata da Arnolfo di Cambio alla fine del Duecento, fu progressivamente ampliata, in corso di costruzione, così che agli inizi del Quattrocento, risultava ancora incompleta. La dimensione eccessiva a cui era stata portata, rendeva quasi impossibile, secondo le conoscenze tecniche del tempo, realizzare la cupola che doveva coronare l'incrocio della navata con il transetto.

In pratica una cupola, come qualsiasi struttura a volta, in fase di costruzione, necessita di una impalcatura di legno, che sostenga i conci fino al momento in cui viene collocato il concio in chiave. Il tamburo, su cui andava impostata la cupola, aveva già un'altezza di circa 60 metri: la cupola, pertanto doveva innalzarsi ad un'altezza da terra notevole. Inoltre, data la larghezza del tamburo, questa cupola doveva avere un diametro di circa 43 metri. Vi era bisogno di una quantità enorme di legname, per realizzare qualcosa come un palazzo di trenta piani: una simile incastellatura andava al di là delle possibilità tecnologiche del tempo.

Tuttavia un'altra cupola, di dimensioni analoghe a quella del duomo fiorentino, era già stata realizzata dai romani: la cupola del Pantheon. In fondo la cupola di S. Maria del Fiore era più grande di soli 90 centimetri. Bastava capire come avevano fatto i romani, e seguire il loro esempio. Fu quanto fece il Brunelleschi.

Una cupola è in effetti una volta abbastanza singolare: essa è una perfetta emisfera. Pertanto può considerarsi composta da meridiani e paralleli. I meridiani sono gli archi, che hanno in comune lo stesso concio in chiave; i paralleli sono invece le sezioni orizzontali della cupola che costituiscono dei perfetti anelli concentrici posti uno sull'altro. Se affrontiamo la costruzione della cupola tenendo presenti i paralleli, appare evidente che ogni anello viene sostenuto dall'anello sottostante, e non necessita quindi di armature provvisorie. In pratica, basta sostenere i conci finché questi non formano un anello intero. Dopo di che si può disarmare, e passare alla costruzione dell'anello superiore. In tal modo si realizzava la cupola secondo quel principio costruttivo definito «autoportante».

Anche nella costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore, Brunelleschi indicò il rapporto di un artista rinascimentale, con l'antico: un rapporto fatto di metodo di indagine e di riscoperta di insegnamenti, non di pedissequa imitazione. Tuttalpiù di comune sentire e di affinità di vedute.

La prospettiva

L'arte medievale aveva semplificato la raffigurazione sia pittorica che scultorea, annullando tutti gli effetti di spazialità. Le figure, in pose e immagini sempre molto schematiche, venivano collocate, nel quadro o nei bassorilievi, sempre su un unico piano verticale. Ciò portava ad una rappresentazione del tutto anti-naturalistica, in quanto le immagini artistiche non assomigliavano in nulla alle immagini che i nostri occhi colgono della realtà circostante.

Il naturalismo, in pittura, può essere definito come la riproduzione che più si avvicina a quella sensoriale del nostro occhio. Vi sono delle leggi ottiche molto precise, che regolano la nostra vista. L'occhio raccoglie i raggi visivi dallo spazio, li fa convergere in un punto, e quindi li proietta su un piano ideale posto all'interno dell'occhio. In pratica, traduce la realtà, tridimensionale, in immagini, bidimensionali. Il pittore, in pratica, opera allo stesso modo: *percepisce una realtà tridimensionale, e la traduce in rappresentazioni bidimensionali*. Se la rappresentazione segue le stesse leggi ottiche dell'occhio umano, abbiamo una pittura

naturalistica; diversamente si va nel simbolico o nell'astratto.

In pratica, nel naturalismo pittorico si tende ad annullare l'interpretazione, se questa porta a modificare la oggettività della visione e della rappresentazione. La conclusione di questa ricerca, portava a comprendere il funzionamento della visione oculare, e a tradurlo in un sistema logico, da applicarsi per la costruzione della rappresentazione. Tale sistema logico è ciò che si definisce «prospettiva».

Tra le varie regole, alla base della prospettiva, se ne possono citare almeno due:

1. le rette che, nello spazio tridimensionale sono parallele, nelle rappresentazioni piane tendono a convergere in un punto, detto *punto di fuga*, e che è unico per tutte le rette parallele alla medesima direzione;

2. l'altezza degli oggetti tende a ridursi progressivamente, man mano che questi si allontanano dal punto di osservazione.

Applicando queste regole si possono ottenere immagini del tutto simili a quelle che i nostri occhi trasmettono al cervello. In tal modo, il quadro viene ad essere una sorta di illusione spaziale, dove le figure sembrano non collocarsi su una superficie piana, ma in uno spazio virtuale, che si apre a partire dal piano di rappresentazione.

Dopo la scoperta del chiaroscuro, che sfruttava la luce per definire attraverso la differenza di tonalità la tridimensionalità dei volumi, la scoperta della prospettiva consentiva di rappresentare la tridimensionalità dello spazio, attraverso l'uso della geometria proiettiva. Da questo momento in poi, la tecnica pittorica del Rinascimento italiano, andò ad affermarsi come la più avanzata e perfetta, conquistando un ruolo di egemonia in campo europeo, ed occidentale in genere, fino alla metà dell'Ottocento.

Le prime applicazioni della prospettiva avvennero a Firenze, nel terzo decennio del XV secolo, ad opera di Masaccio nel campo della pittura e di Donatello nel campo della scultura.

Intanto nuovi fronti di ricerca artistica venivano aperti in Olanda. Qui, lo sviluppo della pittura fiamminga, l'altra grande novità europea del XV secolo nel contesto egemone della cultura tardo-gotica, portò ad indagare con maggior attenzione la specificità della luce, nella formazione della visione, ma soprattutto portò all'invenzione della pittura ad olio, che, rispetto alla pittura a tempera, consentiva di ottenere colori più brillanti, più sfumati, e in genere più veritieri.

Maestri indiscussi di questa corrente artistica furono Jan Van Eyck, Roger Van Der Wayden, il Maestro di Flemalle. La loro fu una pittura dalla resa fotografica, ottenuta grazie ad una grande sapienza nel trattamento del più minuto particolare. Una pittura estremamente analitica, a cui però mancava la sintesi propria della visione prospettica: quella sintesi che, riconducendo tutto ad un unico punto di vista, rendeva la composizione pittorica unitaria e razionale.

Masaccio, senza dubbio il primo pittore rinascimentale, morto all'età di soli 26 anni, lasciò un'eredità, in campo pittorico, che venne presto ripresa da altri pittori operanti a Firenze, quali il Beato Angelico, Filippo Lippi, Paolo Uccello, Domenico Veneziano, ed altri. In essi si nota, spesso, un tentativo di mediazione tra il Rinascimento eroico e severo di Masaccio, e le leziosità e preziosità dell'ultimo tardo gotico, che, in quegli stessi anni vedeva, in Italia, ancora qualche grande interprete, quali Gentile da Fabriano e il Pisanello.

Alla metà del secolo, tuttavia, la pittura rinascimentale si cominciava a diffondere in tutta Italia. A questa diffusione contribuirono alcuni trattati, scritti sulla prospettiva, quali quello di Leon Battista Alberti o di Piero della Francesca; ma soprattutto contribuì proprio la presenza di artisti, di formazione fiorentina, che iniziarono ad operare in vari centri della penisola. Il Beato Angelico fu chiamato a decorare la cappella Niccolina a Roma; Piero della Francesca fu chiamato alla splendida corte di Federico di Montefeltro ad Urbino; Andrea Mantegna fu chiamato alla corte dei Gonzaga a Mantova, e di lì riuscì, attraverso il cognato Giovanni Bellini, ad estendere la pittura rinascimentale anche in area veneziana; Leonardo da Vinci operò nella Milano degli Sforza; Sandro Botticelli, il Perugino, Luca Signorelli, il Pinturicchio furono chiamati a decorare la cappella Sistina in Vaticano.

All'inizio del Cinquecento la capitale del Rinascimento italiano divenne Roma, ove la contemporanea presenza di artisti quali Michelangelo, Raffaello, Bramante, Giulio Romano, Sebastiano del Piombo e tanti altri, crearono una stagione di intensa ed esaltante creatività artistica. Il Rinascimento, ormai, era patrimonio comune dell'intera cultura artistica europea, e contemporaneamente alla scoperta dell'America, contribuì a quel rinnovamento culturale che chiudeva definitivamente il medioevo, per aprire la storia moderna.

Il nuovo ruolo dell'artista

Fino alla fine del medioevo, la considerazione del ruolo dell'artista, nell'ambito della società, era pari a quella di un artigiano. Persone, cioè, la cui abilità era soprattutto manuale. E pertanto la pittura e la scultura venivano annoverate tra le cosiddette «arti meccaniche», e non tra le «arti liberali», quali la poesia, la cui invenzione non richiedeva abilità manuale (non comportava che le mani si sporcassero), ma solo ispirazione intellettuale.

In sostanza, all'artista non veniva riconosciuto il ruolo che, con termine moderno, definiamo di intellettuale. Ciò perché non si intendeva l'attività artistica come qualcosa di creativo, ma come qualcosa di prevalentemente tecnico. E questo era un atteggiamento antico: come noto, già al tempo degli antichi greci, in cui per la prima volta fu impostato il problema dell'autonomia dell'arte, ma non dell'invenzione creativa (l'arte era soprattutto mimesi), l'arte figurativa veniva definita col termine «*techne*».

In sostanza, sul piano delle scelte dei soggetti e dei contenuti, unico e vero arbitro era solo il committente. E quanto più il committente era espressione di un potere forte, politico o religioso, tanto più il ruolo dell'artista si limitava a quello di mero esecutore. Ed infatti, la grande evoluzione dell'arte greca fu anche conseguenza del regime democratico in cui poté svilupparsi. Ma un'evoluzione che, ripetiamo, non portò alla libertà creativa degli artisti, in quanto, questi, restavano condizionati e subordinati alla creazione superiore della natura, di cui essi si facevano imitatori.

L'arte romana fu anch'essa imitazione, o della realtà o dei modelli greci. Così, anche nel mondo romano, l'artista svolse un ruolo prevalentemente tecnico. Nel medioevo, in cui si assiste ad un quasi monopolio artistico da parte delle gerarchie ecclesiastiche, l'aderenza al «dogma» divenne un vincolo ancora più inibitivo per qualsiasi libertà creativa personale. E difatti, il medioevo è percorso da numerosi artisti anonimi, la cui abilità artigianale non ne fece personaggi degni di ricordo postumo.

Con la nascita dell'umanesimo, e del rinascimento nelle arti figurative, gli artisti presero coscienza del nuovo ruolo che andavano svolgendo nella società del loro tempo, e rivendicarono anche per loro il ruolo di artisti liberali, ossia di intellettuali. Ciò che consentiva la nuova rivendicazione, fu un'inedita articolazione del processo artistico, che portava a scindere concettualmente il momento della *ideazione* da quello della *esecuzione*.

In tal modo, la vera abilità, o professionalità, dell'artista veniva spostata sul piano dell'ideazione, e non più dell'esecuzione, che al limite poteva anche essere demandata ad altri. All'artista era di pertinenza il momento dell'invenzione. Ma perché l'invenzione si traducesse in progetto dell'opera d'arte, era necessario mettere a punto uno strumento progettuale, che verificasse la bontà dell'invenzione, prima della sua esecuzione definitiva. E tale strumento fu il *disegno*.

Da questo momento, infatti, il disegno assunse una considerazione ed una importanza nuova. Il disegno, infatti, delineando le figure, organizzando la loro distribuzione, sperimentando nuovi punti di vista e nuovi scorci, rendeva l'attività artistica una continua sperimentazione, dai connotati fortemente logici e razionali, che erano del tutto indipendenti dalla esecuzione definitiva delle opere. E la pratica del disegno divenne lo strumento fondamentale che unificava tutte le arti: possedere la capacità di disegnare significava saper progettare un dipinto, una scultura, un edificio, un gioiello, un mobile... praticamente tutto.

La nuova concezione artistica portava, come abbiamo visto, a privilegiare la razionalità del pensare e del fare, razionalità che divenne il termine di maggior differenziazione polemica con il mondo medievale, basata più sulla fede e sulla trascendenza, che non sulla razionalità umana.

E questo bisogno di organizzare razionalmente, in pittura e scultura, la rappresentazione dello spazio, ebbe come conseguenza la necessità di organizzare razionalmente anche lo spazio costruito: quello, cioè, dove operava l'architettura. Anche qui, primo protagonista del nuovo corso fu Filippo Brunelleschi. Il ritorno agli ordini architettonici classici ebbe, anche qui, più valore per la riscoperta di uno strumento progettuale, che non per il ritorno ad un fattore di gusto.

Gli ordini classici sono un sistema modulare, la cui validità estetica è stata sperimentata da secoli di architettura classica. La loro applicazione, fatta di norme precise e certe, consentiva di ritornare a principi di armonia, di simmetria, di distribuzione di masse e di pesi, di partizioni regolari e sequenziali, che risultavano più gradevoli allo spirito ordinatore dell'artista rinascimentale.

In questo grande ritorno alla razionalità, Leonardo da Vinci ha rappresentato l'uomo emblematico del Rinascimento. Colui che, con l'uso della sua mente, riesce a spaziare nei campi più disparati, da quelli artistici, a quelli ingegneristici, da quelli teorici, a quelli pratici. Suo grande rivale fu il Michelangelo Buonarroti. Anch'egli di formazione fiorentina, ma più suggestionato dall'ambiente neoplatonico della Firenze di Lorenzo de' Medici, Michelangelo fu un genio più passionale ed irruento di Leonardo. Di temperamento caldo, quanto il primo era freddo, fu percorso, per tutta la sua attività artistica, da grandi ossessioni esistenziali, che egli sublimò in quella sua famosa «terribilità» di visione.

Artista eclettico quanto pochi altri, Michelangelo predilesse sempre l'attività di scultura, per la quale si sentiva più votato. Nel far uscire una forma da un masso di materia bruta, egli avvertiva, in modo molto intenso e lancinante, il contrasto spirito-corpo, vita-morte, forma-materia. Se Leonardo indagava i corpi umani, per scoprirvi, con freddo spirito osservatore, le leggi meccaniche e fisiologiche del loro funzionamento, Michelangelo avvertiva nella fisicità materiale dell'uomo il lato bruto del suo essere, quel lato che lo portava alla corruzione della materia e alla morte, alla quale si opponeva la incorruttibilità dello spirito e del suo anelito di eternità. Il suo *non-finito* in scultura, quali la pietà Rondanini, sua ultima opera, creano la massima tensione possibile tra questi opposti, lasciandoci la testimonianza più alta ed intensa del dolore di vivere.

Michelangelo operò prevalentemente tra Firenze e Roma. Un percorso analogo seguì un altro grande maestro del Rinascimento: Raffaello Sanzio. Nato ad Urbino, e dopo un periodo di formazione fiorentina, Raffaello si trasferì a Roma, ove divenne uno dei massimi interpreti della pittura rinascimentale. Genio solare e felice, nella sua breve vita (morì nel 1520 al 37 anni) ha operato con lena instancabile, lasciandoci una quantità incredibile di opere. Egli riuscì a sintetizzare gli insegnamenti più diversi, dal Perugino a Leonardo e al Michelangelo, acquisendo una tale abilità da poter controllare la rappresentazione di qualsiasi immagine. E i suoi erano quadri costruiti sempre con grande equilibrio e con grazia dolcissima, tanto da meritargli, già quanto era in vita, l'aggettivo di «divino».

Agli inizi del Cinquecento, un altro grande contributo all'arte rinascimentale venne da Venezia. La città lagunare, fino alla fine del Quattrocento, era ancora legata ad un mix stilistico che interpretava in maniera originale le influenze dell'arte bizantina e dell'arte gotica. Alla fine del secolo, la pittura rinascimentale venne introdotta da Giovanni Bellini. Suoi continuatori furono Giorgione e Tiziano Vecellio. La loro divenne presto una ricerca del tutto originale, a cui fu dato il nome di «pittura tonale».

Il tono è quella sfumatura di un colore, che varia al variare della sua luminosità. La luce, quando colpisce gli oggetti, viene riflessa, e ci rimanda così la percezione dei colori. Ma, se il colore può essere considerato una qualità oggettiva dell'oggetto, la nostra percezione del colore è invece condizionata dalla luce, e varia al variare sia dell'intensità luminosa, sia dell'angolo d'incidenza della luce rispetto alla superficie riflettente.

Se la luce illumina un oggetto piano, avremo un angolo d'incidenza costante, e quindi avremo una tonalità uniforme di colore; se invece illumina un oggetto curvo, avremo un angolo d'incidenza variabile, e quindi la tonalità varia uniformemente da un tono più chiaro ad uno più scuro. Questa osservazione aveva già portato alla scoperta di quell'effetto chiamato «chiaro-scuro», e che già nell'arte italiana del Trecento era usato per la resa tridimensionale dei corpi e dei volumi.

Un'ulteriore comprensione della luce era stata avviata dall'arte fiamminga, già agli inizi del Quattrocento. I fiamminghi, infatti, capirono che la luce può provenire da una fonte diffusa (con raggi tutti paralleli tra loro) o da una fonte concentrata (con raggi che tengono a convergere in un punto). E se la pittura occidentale aveva sempre considerato la luce come uniformemente diffusa, i fiamminghi furono i primi a sperimentare la differenza di tono, nel caso la fonte luminosa sia concentrata. E ciò è possibile notarlo già nel «Ritratto dei Coniugi Arnolfini» di Jan Van Eyck, dove la parete di fondo, pur essendo piana, è trattata a chiaro-scuro, in quanto la luce che la illumina è solo quella proveniente dalla finestra posta sulla destra. In sostanza, anche l'illuminazione di una superficie piana avviene con un angolo di incidenza variabile, se la fonte luminosa è concentrata.

Questa novità, introdotta dai fiamminghi, influenzò in maniera più o meno diretta, anche l'arte rinascimentale, sia attraverso Antonello da Messina (che introdusse in Italia anche la pittura ad olio, inventata dai fiamminghi), sia attraverso Leonardo da Vinci. Quest'ultimo si incamminò poi su ricerche personali, raggiungendo livelli di conoscenza della percezione ottica delle forme, dello spazio e della luce, talmente avanzate, che rimasero quasi senza seguito nella cultura artistica successiva. Antonello fu invece

uno dei protagonisti della introduzione a Venezia del colore fiammingo, fornendo uno degli stimoli allo sviluppo della pittura «tonale».

La novità della pittura veneziana stava nel trattare con tonalità chiare o scure gli effetti atmosferici, creando profondità spaziali ottenute solo con la luce e le ombre, senza ricorrere alle geometrie delle architetture dipinte, che nell'arte rinascimentale fiorentina, rendevano visibile lo spazio virtuale in cui si rappresentava la scena. Questa grande novità, che ebbe influenze profonde in tutta l'arte successiva, almeno fino a Manet nella seconda metà dell'Ottocento, nacque per la grande importanza che i pittori veneziani attribuivano al colore.

Dicevamo che la grande novità dell'arte rinascimentale fu la differenziazione tra ideazione ed esecuzione dell'opera d'arte. In questa dicotomia, il momento ideativo veniva affidato al disegno, mentre all'esecuzione veniva affidata la dipintura vera e propria, cioè la colorazione della immagini. Il primato del disegno era quindi assodato, costituendo il momento, potremmo dire, cerebrale della creazione artistica: il momento che rendeva la pratica artistica un'arte «liberale». E ciò è tanto più vero, quanto più gli artisti si sono formati nella cultura fiorentina del Quattrocento.

Il disegno, tuttavia, portava ad immagini ove la riconoscibilità delle forme era garantita dai tratti neri che ne delineavano i margini. Ciò era un'astrazione, in quanto le forme non finiscono con tratti neri, ma con variazioni di colori o di toni. Gli artisti veneziani, quindi, prediligendo la pittura al disegno, avevano l'obiettivo di giungere ad immagini più vere e naturali, e così finirono per abolire quasi del tutto il disegno, nella realizzazione dei loro quadri.

Il dissolversi del Rinascimento

Nella seconda metà del Cinquecento, il Rinascimento vide una generale diffusione in tutta Europa. La scoperta della prospettiva, unita alle altre scoperte sulla luce e sul colore, aveva fornito un vocabolario completo di soluzioni formali, che per la sua validità tecnica ebbe il senso di una conquista storica, non legata a fattori di gusto o di stile.

Intanto, alla metà del Cinquecento, in Italia il Rinascimento, ormai maturo, conobbe una stagione intensa, caratterizzata da tantissimi ottimi artisti, ma mancante delle personalità geniali della prima metà del secolo: Leonardo, Michelangelo, Raffaello. Ciò ha portato a considerare questo periodo, in rapporto al precedente, in maniera analoga al rapporto che ci fu tra ellenismo e arte greca classica: non più periodo di ricerca, ma di codificazione delle norme artistiche già acquisite, e di loro diffusione attraverso la *pratica accademica*.

E, per questo motivo, all'arte della seconda metà del Cinquecento è stato dato il nome di «manierismo», ove con il termine «maniera» (“fare arte alla maniera di...”) si denotava appunto la codificazione accademica del fare artistico, così come praticato dai grandi maestri precedenti. Da qui, poi, il termine «manierismo» ha acquisito una universalità storica, indicando sempre quel momento della produzione artistica, riscontrabile in tutti i periodi storici, in cui si procedeva senza ulteriori sperimentazioni, ma applicando i principi artistici già di provata efficacia e successo. In seguito, dall'Ottocento in poi, il termine «manierismo» è stato generalmente sostituito da quello di «accademismo», indicando in sostanza il medesimo atteggiamento.

Ma l'evento che, nella seconda metà del Cinquecento, doveva maggiormente influenzare l'arte del periodo successivo, fu il Concilio di Trento e il clima controriformistico che ne seguì. L'arte manieristica, divenuta sempre più formale, era quasi del tutto indifferente ai contenuti, soprattutto etici. La controriforma volle invece richiamare gli artisti ad una maggior osservanza della serietà del compito loro affidato, soprattutto quando producevano opere di soggetto religioso. Ricordiamo che, il Rinascimento, dopo la fine dell'età classica, aveva riportato anche contenuti mitologici, o laici, all'interno della produzione artistica, spezzando di fatto quel monopolio che, la Chiesa e la religione, avevano avuto sulla produzione artistica per tutto il medioevo. Tuttavia, il numero di opere su soggetti religiosi, anche nel Rinascimento, costituiva la quota maggiore della produzione di un artista.

Il Concilio di Trento dettò norme precise sulla produzione artistica. Vietando l'uso del nudo, e l'ispirazione al mondo classico e alla mitologia pagana, di fatto chiudeva definitivamente il mondo figurativo del Rinascimento. I primi a farne le spese furono, da un lato, Paolo Veronese, per una sua ultima cena (nota

come «Cena in casa Levi»), e, dall'altro, Michelangelo, per il suo Giudizio Universale nella Cappella Sistina. Paolo Veronese, a cui si contestava l'eccessiva liceità, fu costretto ad eliminare dal suo affresco le figure considerate blasfeme, e a cambiar titolo all'opera, che divenne, non più un'ultima cena, ma, appunto, una «Cena in casa Levi». Nel 1563, anno di conclusione del Concilio di Trento e anno di morte di Michelangelo, si iniziarono a coprire le nudità considerate più scandalose dal suo affresco nella Sistina.

Il mondo dell'arte sembrò reagire con senso di cupezza a questo nuovo clima, fatto di inquisizione e di caccia alle streghe. Il senso della morte, del peccato, dell'espiazione, riacquistarono nuovo vigore, pur se in forme meno mistiche ma più truculenti, rispetto al medioevo. L'artista, che più di ogni altro personificò questo momento storico, fu Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio. La sua fu un'autentica rivoluzione, nel campo della pittura, e la sua influenza sull'arte europea successiva fu immensa. Egli è stato, nel contempo, l'ultimo grande pittore italiano che ha fatto scuola in Europa. L'arte italiana, che da Giotto in poi aveva acquisito un ruolo primario indiscusso, dopo tre secoli, in cui grazie al Rinascimento aveva totalmente dominato la scena europea, con Caravaggio chiude il suo primato. Dagli inizi del Seicento in poi, le novità artistiche verranno da altri luoghi: Parigi, soprattutto, ma anche l'Olanda, l'Inghilterra, la Spagna.

Ma torniamo a Caravaggio. La sua fu una pittura tutta giocata sulla verità nuda e cruda. Nessuna idealizzazione, nessuna trasfigurazione. I vecchi avevano l'aspetto di veri vecchi, anche se impersonavano dei santi (vedasi la Crocifissione di San Pietro), e i giovani avevano l'aspetto di ragazzi di borgata, anche se rappresentavano divinità mitologiche (vedasi il Bacchino malato). E questo suo realismo, che ai suoi contemporanei apparve eccessivo, ha fatto definire la sua pittura «naturalistica». Tuttavia, la grande novità tecnica che portò Caravaggio, non fu tanto il naturalismo, quanto il suo modo di dosare la luce e l'ombra, nei suoi quadri.

Egli, per illuminare la scena, sceglieva una luce concentrata, proveniente, ad esempio, da una fiaccola, che diffondeva una luce vivace ma rossastra. Una tale scarsa illuminazione era più l'ombra che creava, che non ciò che rischiarava. E nei quadri di Caravaggio, ciò che fa realmente da protagonista è proprio il buio. Un'oscurità densa, piena di mistero e di angoscia, di paura e di terrori. Un'oscurità da cui emergono, quasi come incubi, le immagini delle persone. Immagini parziali, che mostrano quel tanto che basta per farci intendere cosa succede. Ma in un attimo, prima che tutto ritorni alla sostanza tenebrosa dell'ombra.

Non si era mai visto, prima, qualcosa di così drammatico. La pittura di Caravaggio creava un pathos, che andava al di là del dramma che rappresentava. Creava una sottile e penetrante inquietudine, che solleticava direttamente alcune delle risonanze più profonde dell'animo umano.

Anche la vita di Caravaggio, sembra uno specchio della sua pittura: breve, intensa, drammatica, violenta. La sua fuga da Roma, con l'accusa di aver ucciso un giovane in una lite da osteria, lo portò a peregrinare nel sud d'Italia, tra Napoli, la Sicilia e Malta. Qui lasciò un'impronta che avrebbe condizionato tutta l'arte napoletana del Seicento (Battistello Carracciolo), e di qui, la sua influenza si estese anche alla Spagna (Zurbaran). Ma la sua pittura suggestionò anche quella olandese (Rembrandt, Van Honthorst) e quella francese (De La Tour), estendendosi così a tutta l'Europa.

Il caravaggismo, in area napoletana e spagnola, fu la pittura della religione gesuitica e controriformistica, dove la morte era la vera protagonista dei destini umani, con tutto il suo carico di macabri ed orridi ammennicoli. In Olanda, invece, acquistò toni di intimismo lirico, che tendeva più al fiabesco, che non all'orrifico. E ciò, soprattutto nell'ultimo Rembrandt, dove le sue immagini hanno la sostanza stessa dei sogni.

Ma dell'ultimo Rembrandt va notata soprattutto la tecnica, che lo fa di certo il pittore più importante del Seicento europeo. Una tecnica che lo avvicina al vecchio Tiziano, che nelle sue ultime opere, aveva già sperimentato una pittura dalla trama rada, con poche pennellate, senza levigatezza ma con il tocco del pennello reso evidente dalla mancanza di rifiniture successive. In Tiziano, quella tecnica, aveva reso le sue immagini quasi in decomposizione (il sacrificio di Marsia), sintomatico di quel disfarsi della forma che si accompagna al disfarsi della materia vitale di chi è al tramonto della propria vita. In Rembrandt, anche se possono esserci le stesse motivazioni legate alla maturità e alla vecchiaia, le sue immagini sono grandiose e sublimi, perché sono la sintesi inscindibile di ideazione ed esecuzione. Sono immagini che vanno direttamente da una visione interiore alla tela, attraverso una mano felice, a cui bastano pochi tocchi di pennello per creare le forme, i riflessi della luce, le suggestioni atmosferiche.

Il Rinascimento, come abbiamo detto, aveva idealmente separato il momento della ideazione, di un'opera d'arte, da quello della esecuzione. La esecuzione, spesso, non era più neppure eseguita dall'artista, ma veniva quasi totalmente demandata ai collaboratori della sua bottega. E in ciò l'esempio più caratteristico, fu quello di Raffaello, la cui enorme bottega lavorava quasi a ciclo industriale, come una catena di montaggio. Questa visione molto moderna, se vogliamo, di concepire un ciclo produttivo, finiva col togliere alle opere quella loro *aura di unicità*. Ed anche la pittura di Michelangelo, di Caravaggio, con tutta la loro carica di innovazione e di invenzione, alla fine poteva sempre essere imitata o copiata. La pittura di Rembrandt invece no, perché era il frutto di una mano unica. E con ciò si riaffermava, prepotentemente, il ruolo dell'artista in quanto sintesi di pensiero ed azione; di creatore unico della sua opera. Visione, questa, dell'artista, che entrerà in crisi solo con le avanguardie storiche del Novecento.

Filippo Brunelleschi

Filippo Brunelleschi (1377-1446), è stato sicuramente l'artista che più di ogni altro ha contribuito alla nascita dell'arte rinascimentale. Uomo di grande genialità, a lui si deve sia la scoperta della prospettiva, sia la definizione del nuovo linguaggio architettonico rinascimentale. In pratica, è lui che più di ogni altro riesce a dare le coordinate del nuovo sentire artistico: un sentire che si basa sulla razionalità di matrice umanistica ma anche di matrice matematica. In un'epoca in cui scienze umane e scienze matematiche non avevano ancora divaricato le loro strade, l'umanesimo di Brunelleschi non era semplicemente letterario, ma soprattutto l'applicazione della razionalità al fare. Era un umanesimo che significava l'applicazione della chiarezza mentale (e quindi della matematica) alla creazione delle opere dell'uomo. Del resto tutta la sua opera, sia artistica e architettonica, sia teorica, può essere letta come una ricerca matematica: ricerca di relazioni geometriche, di rapporti matematici, di leggi fisiche e meccaniche. Da questa sua grande razionalità di pensiero dovevano scaturire le soluzioni ad alcuni dei grandi problemi artistici del tempo.

La sua attività di artista iniziò come orafo e scultore. Una delle sue prime opere note è la formella con la quale partecipò al concorso, indetto nel 1401, per la realizzazione della seconda porta di bronzo del Battistero di Firenze: questa formella viene oggi simbolicamente assunta come il punto d'inizio dell'arte rinascimentale. Come è noto il concorso fu vinto da Lorenzo Ghiberti. Ma il Brunelleschi aveva ben altre potenzialità: fu egli infatti a proporre la soluzione alla costruzione della cupola su Santa Maria del Fiore. Ebbe quindi la committenza per quella che sicuramente era la maggiore opera del tempo, opera che egli ha mirabilmente realizzato nel corso di tutta la sua vita (alla sua morte alla cupola mancava solo la lanterna: costruttivamente era quindi completa).

La realizzazione della cupola spostò i suoi interessi sull'architettura. Nel 1417 aveva iniziato la progettazione della cupola. Nel 1419 progettò il prospetto dell'ospedale degli Innocenti a Firenze: questa facciata si distacca in modo totale dal linguaggio gotico allora praticato, creando da zero, in maniera già completamente matura, il nuovo stile architettonico del Rinascimento. Sempre nel 1419 il Brunelleschi iniziò la progettazione della chiesa di San Lorenzo e un decennio dopo progettò la chiesa di Santo Spirito: due edifici che crearono un'immagine totalmente inedita degli edifici religiosi. Nello stesso periodo realizzò due piccole costruzioni, ma che costituiscono esempi mirabili della sua concezione geometricamente perfetta dell'architettura: la sacrestia vecchia di San Lorenzo e la cappella dei Pazzi.

Con queste sue opere architettoniche egli rivoluzionò completamente il concetto del fare architettura: le sue costruzioni non nascono con quel principio di sommatoria, potenzialmente illimitata, delle costruzioni romaniche e gotiche: i suoi edifici sono, da un punto di vista geometrico, delle forme perfette. Ad esse nulla può essere aggiunto o tolto senza rompere irrimediabilmente un equilibrio che l'architetto aveva studiato prima della realizzazione concreta dell'opera. Con Brunelleschi abbiamo quindi, per la prima volta, il primato del progetto sulla realizzazione.

Ma se ciò fu possibile al Brunelleschi fu anche perché egli fu il primo a scoprire la prospettiva. La data di questa scoperta viene di norma collocata intorno al 1413. Questa tecnica, che segna un radicale punto di svolta nella pittura del tempo, in realtà era, ed è ancora oggi, uno strumento progettuale molto potente e raffinato nelle mani di un architetto. Con la prospettiva, e la geometria descrittiva che essa presupponeva, gli architetti impararono a disegnare, e quindi a controllare in maniera totale il risultato finale della loro

progettazione solo e soltanto in fase ideativa. Ciò rivoluzionò il modo di fare architettura, ma rivoluzionò anche il risultato finale dell'attività architettonica. Da questo momento il valore formale di un edificio prese il primato sui problemi squisitamente costruttivi, e ciò determinò una ricerca formale, basata sulle forme geometriche, prima del tutto assente nell'architettura.

Formella del Sacrificio di Isacco



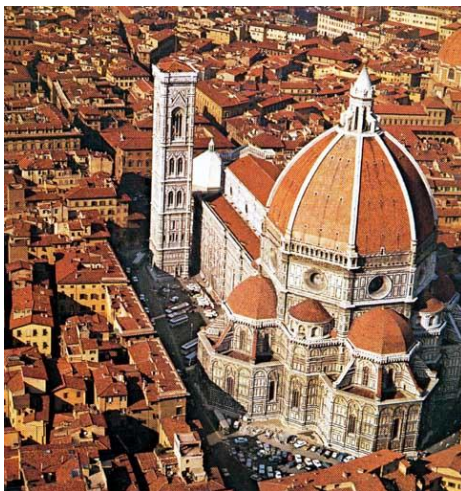
Filippo Brunelleschi, Sacrificio di Isacco, 1401, Museo Nazionale, Firenze

Questa formella realizzata da Filippo Brunelleschi viene in genere considerata come la prima opera rinascimentale della storia dell'arte. Si tratta ovviamente di una scelta convenzionale, tesa soprattutto a riconoscere al maestro fiorentino la priorità nell'invenzione del nuovo stile. Questa formella fu presentata al concorso bandito nel 1401 per la realizzazione della seconda porta di bronzo del Battistero di Firenze.

Nel Battistero fiorentino già esisteva una porta di bronzo realizzata tra il 1330 e il 1336 da Andrea Pisano. L'Arte della Lana, la confraternita che finanziava i lavori del Duomo di Firenze, decise di far realizzare una seconda porta di fattura analoga a quella di Andrea Pisano. La porta, pertanto, doveva suddividersi in 28 formelle inserite nello stesso profilo polilobato chiamato «compasso gotico». Per dare l'incarico, la confraternita decise di bandire un concorso assegnando come tema il Sacrificio di Isacco. A questo concorso Brunelleschi partecipò con una sua formella, in cui dava alla scena una impostazione molto nuova per il tempo. Invece di suddividere il piano in campi in cui inserire le singole figure necessarie a raccontare la storia, decise di rappresentare uno spazio con più piani di profondità. In pratica, invece di mettere le figure una accanto all'altra, affiancandole, le mise alcune avanti altre dietro. La scelta era abbastanza arditata, e innovava completamente i principi compositivi del tempo. Ciò appare più evidente se confrontiamo questa formella con quella che presentò Lorenzo Ghiberti e che alla fine diede a quest'ultimo la vittoria nel concorso.

Brunelleschi, con questa immagine, ci fa capire che lui ragiona in termini di spazio a tre dimensioni, mentre gli altri artisti si preoccupavano di trovare lo spazio per le figure solo sul piano bidimensionale. Questa formella è quindi un indizio preciso delle riflessioni di Brunelleschi sul tema della tridimensionalità, e che lo portarono, circa un decennio dopo, a scoprire le leggi geometriche che regolano la prospettiva.

Cupola di Santa Maria del Fiore



Filippo Brunelleschi, Cupola di Santa Maria del Fiore, Firenze

La realizzazione di questa cupola rappresenta una delle più straordinarie conquiste dell'arte italiana di tutti i tempi. La vicenda di questa cupola è emblematica. Firenze aveva iniziato la costruzione della sua cattedrale alla fine del XIII secolo. Il progetto era di Arnolfo di Cambio, e prevedeva una chiesa dalle dimensioni enormi, che era stata poi ulteriormente ingrandita nel corso della costruzione. L'intento era di realizzare una chiesa che per maestosità primeggiasse su quelle delle città rivali, in particolare Siena. La costruzione si protrasse per oltre un secolo, e alla sua direzione si succedettero più architetti, tra cui anche Giotto, il cui contributo alla cattedrale fu l'erezione del campanile.

Il problema di come realizzare la cupola rimase tuttavia irrisolto, sicché agli inizi del XV secolo la chiesa si presentava ancora incompleta. Erano state terminate la navata e il transetto, al loro incrocio si elevava l'alto tamburo ottagonale, ma su questo mancava la cupola. Il problema che si presentava irrisolvibile era quello della impalcatura. In pratica una cupola, come qualsiasi struttura a volta, in fase di costruzione, necessita di una impalcatura di legno, che sostenga i conci fino al momento in cui viene collocato il concio in chiave. Il tamburo aveva già un'altezza di circa 60 metri: la cupola, pertanto doveva impostarsi ad un'altezza da terra notevole. Inoltre, data la larghezza del tamburo, questa cupola doveva avere un diametro di circa 43 metri. Vi era bisogno di una quantità enorme di legname, per realizzare qualcosa come un palazzo di trenta piani: una simile incastellatura andava di là dalle possibilità tecnologiche del tempo.

Tuttavia un'altra cupola, di dimensioni analoghe a quella del duomo fiorentino, era già stata realizzata dai romani: la cupola del Pantheon. In fondo la cupola di S. Maria del Fiore era più grande di soli 90 centimetri. Bastava capire come avevano fatto i romani, e seguire il loro esempio. Il primo che riuscì a trovare l'intuizione giusta, proprio studiando le antichità romane, fu Filippo Brunelleschi.

Una cupola è, in effetti, una volta abbastanza singolare: essa è una perfetta semisfera. Pertanto può considerarsi composta di meridiani e paralleli. I meridiani sono gli archi, che hanno in comune lo stesso concio in chiave; i paralleli sono invece le sezioni orizzontali della cupola che costituiscono dei perfetti anelli concentrici posti uno sull'altro. Se affrontiamo la costruzione della cupola tenendo presenti i paralleli, appare evidente che ogni anello è sostenuto dall'anello sottostante, e non necessita quindi di armature provvisorie. In pratica, basta sostenere i conci finché questi non formano un anello intero. Dopo di che si può disarmare, e passare alla costruzione dell'anello superiore. In tal modo si realizzava la cupola secondo quel principio costruttivo definito «autoportante».

La cupola di Santa Maria del Fiore fu realizzata in base a questo principio. Ma i problemi che Brunelleschi dovette risolvere furono ben più complessi. La cupola parte, infatti, da una base ottagonale, e non circolare. Essa, inoltre, per problemi connessi all'intero edificio, doveva avere un profilo a sesto acuto, con dei costoloni posti in corrispondenza degli spigoli ottagonali. Così che la cupola in realtà ha una forma tutt'altro che semisferica.

La soluzione che il Brunelleschi trovò per questi problemi, fu talmente geniale che rimane ancora oggi un mistero come abbia fatto. In pratica la cupola si compone di due cupole sovrapposte e connesse da costoloni e catene murarie che riproducono esattamente l'andamento dei meridiani e paralleli. La tecnica muraria adottata fu di ricorrere ad un'apparecchiatura a spina di pesce. In tal modo i mattoni si incastravano tra loro in modo tale che la cupola fu eretta senza ricorrere alla benché minima impalcatura. In pratica, avendo scomposto la cupola in due strati separati, e ricorrendo all'incastro a spina di pesce, i tratti di muratura erano equilibrati con pesi che spostavano continuamente il baricentro verso l'esterno, così che l'anello si auto equilibrava prima ancora di essere completo.

Con questa cupola Brunelleschi realizzò un'opera d'arte assolutamente geniale, che fu poi presa a modello per numerose altre realizzazioni simili, tra cui anche la famosa cupola di San Pietro a Roma progettata da Michelangelo. Alla sua morte la cupola era praticamente ultimata: mancava solo la lanterna, ossia la piccola struttura che copriva l'apertura in sommità della cupola. Ma questa lanterna venne eseguita esattamente come Brunelleschi aveva progettato, in base al modello che aveva lasciato.

Ospedale degli Innocenti



Filippo Brunelleschi, Ospedale degli Innocenti, Firenze

L'Ospedale degli Innocenti può essere considerato il primo edificio rinascimentale realizzato da Brunelleschi. Ma in cosa consisteva in architettura il Rinascimento? Da un certo punto di vista significava soprattutto impiegare nuovamente gli ordini architettonici nella progettazione degli edifici. Significava riprendere quel vocabolario formale dell'architettura romana, e utilizzarlo nuovamente. Quindi colonne al posto dei pilastri polistili dello stile gotico; utilizzo dei capitelli; archi a tutto sesto al posto di quelli acuti; uso delle volte a botte e delle cupole, e così via. Ma in pratica la nuova architettura proposta da Brunelleschi era innovativa per un motivo ben più profondo: essa si basava su una progettazione basata rigorosamente sulla geometria.

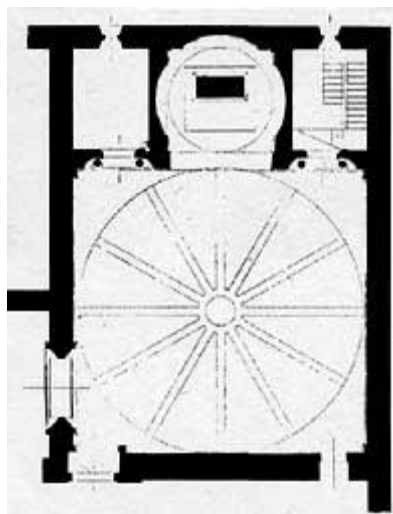
Osserviamo la facciata. Le linee di cornici e paraste sono essenziali e definiscono superfici dalla geometria regolare e proporzionata. Gli interassi delle finestre vengono ritmati su quelli degli archi, ovviamente di larghezza sempre uguale. Le porte si aprono al centro di porzioni di muri ben riquadrati. Nulla è affidato al caso, ma ogni cosa è inserita al punto giusto, per far apparire l'edificio armonioso nella sua forma. Brunelleschi definisce un modulo e poi lo usa in maniera rigorosa. La bellezza nasce soprattutto dall'ordine (inteso come sistemazione rigorosa di ogni cosa), dalla misura, dalla proporzione, dalla regolarità delle figure geometriche utilizzate. In pratica l'edificio si dà all'osservatore come una forma perfetta, da ammirare proprio per la sua regolarità.

In questo edificio Brunelleschi utilizza per il portico delle volte a vela: queste volte hanno la superficie dell'intradosso come una cupola, e non segnata da spigoli come nelle volte a crociera. Anche questa scelta, ci lascia intendere come Brunelleschi preferisca forme dall'aspetto regolare e perfetto. E, dopo di lui, tutti gli architetti rinascimentali avranno la medesima preferenza: edifici che nascono da forme semplici e regolari, quali il quadrato, il cerchio, la sfera, e così via.

In questi edifici è evidente che il processo di ideazione avviene soprattutto a tavolino. La geometria dell'edificio è studiata con metodi che richiedono calcoli precisi. Ma soprattutto richiede che sia il disegno

lo strumento fondamentale per verificare la forma progettata. Da questo momento in poi, il disegno - ma anche la matematica - diverranno gli strumenti progettuali per eccellenza dell'architettura.

Sagrestia vecchia di San Lorenzo



Filippo Brunelleschi, Sagrestia vecchia di San Lorenzo, Firenze

Se l'Ospedale degli Innocenti lo ammiriamo soprattutto per il preciso disegno della facciata, in altri edifici è la risoluzione dello spazio interno a mostrarci il nuovo spirito dell'architettura rinascimentale del Brunelleschi. Due furono le chiese sulle quali lavorò Brunelleschi, San Lorenzo e Santo Spirito, ma si trattò di due edifici già esistenti che egli fu chiamato a ristrutturare. Il suo tentativo fu sicuramente quello di conformare l'interno di queste due chiese alla spazialità di un edificio classico, ma la cosa non fu sempre agevole, anche per il completamento dei lavori solo dopo la sua morte. In due altri edifici, di nuova progettazione, egli poté invece mostrare tutta l'originalità del suo approccio all'architettura. Si tratta di due piccoli edifici: la Sagrestia vecchia di San Lorenzo (così chiamata per distinguerla da quella nuova realizzata da Michelangelo nel XVI secolo), e la Cappella Pazzi. In entrambi i casi la realizzazione di questi edifici si risolse in un mirabile gioco di incastri di forme geometriche semplici, ma in così mirabili combinazioni da lasciare ammirati per tanta mirabile chiarezza geometrica.

Nel caso della Sagrestia vecchia di San Lorenzo, l'edificio parte da una pianta quadrata, alla quale si affianca un altro piccolo quadrato che contiene lo spazio dell'altare. Il quadrato più piccolo ha il lato esattamente pari ad un terzo del lato del quadrato più grande. In questo modo la parete nel quale si apre l'altare si presenta ripartito in maniera precisa: sui due lati due pareti (nelle quali si aprono due porte con colonne e timpani) proseguono nell'arco soprastante, il quale è a sua volta chiuso dai pennacchi che raccordano la volta a cupola al quadrato della pianta. Sulle altre tre pareti il disegno si ripete in maniera uguale, dando all'intero ambiente la sensazione di una perfezione geometrica assoluta. Sullo spazio quadrato che contiene l'altare, Brunelleschi ripropone la soluzione strutturale della cupola raccordata con pennacchi alla base quadrata. Nei quattro archi che disegnati sulle pareti sono inseriti quattro perfetti medaglioni circolari, che vengono riproposti di eguale misura anche nei pennacchi. Un gioco, come si vede, di incastri di forme perfette che definiscono mirabilmente spazi e strutture.

Masaccio

Masaccio (1401-1428 ca), il cui vero nome era Tommaso di ser Giovanni di Simone Guidi, è stato il primo pittore italiano che possiamo ritenere autenticamente rinascimentale. Con lui la grande pittura italiana iniziò a confrontarsi con la prospettiva, creando nel giro di pochi anni le fondamenta di quella grande rivoluzione stilistica che noi oggi definiamo appunto arte rinascimentale.

Nacque a San Giovanni Valdarno, vicino Firenze, il 21 dicembre del 1401 e il padre, il notaio Giovanni di Mone Casai gli diede il nome Tommaso perché in quel giorno si celebrava la ricorrenza. In quei tempi a Firenze il nome «Tommaso» veniva spesso abbreviato in «Maso»: «Masaccio» è in realtà un'ulteriore deformazione di Maso ad indicare che il Masaccio era in realtà un personaggio un po' grossolano e trasandato come figura.

Non sono molte le notizie biografiche che conosciamo di questo artista. Nel 1406 morì il padre e poco dopo nacque il fratello Giovanni, divenuto anch'egli pittore e soprannominato lo «Scheggia». Qualche anno dopo la madre si risposò con un vecchio speziale, vedovo e padre di due figlie. Nel 1417, anno della morte del patrigno, Masaccio probabilmente si trasferì a Firenze. Inizia in questo periodo la sua amicizia con Donatello e Brunelleschi, gli artisti fiorentini sicuramente più innovatori di quel tempo.

La sua maturazione artistica fu sicuramente precoce e già a diciotto anni era considerato un maestro. Il primo dipinto di Masaccio viene ritenuto il polittico con la «Madonna col Bambino in trono tra due angeli» nella chiesa di San Giovenale a Cascia presso Reggello (Firenze) datato 23 aprile 1422. L'anno successivo iniziò probabilmente la sua collaborazione con il pittore Masolino da Panicale, artista di puro stile tardo gotico. È da ritenere che Masolino, di diversi anni più anziano di Masaccio, abbia preso a società il più giovane Masaccio convinto del grande talento di questo pittore, l'unico ad avere una chiara padronanza della prospettiva in pittura. Infatti lo stesso Masolino, pur restando di fondo un artista tardo gotico, cercò di applicare nella sua pittura i precetti prospettici sì da dare un carattere di modernità alla sua opera. In collaborazione i due pittori realizzarono gli affreschi con le «storie di san Pietro» nella cappella Brancacci, a Firenze, che possono essere considerati il documento fondamentale degli inizi della pittura rinascimentale.

A quest'opera Masaccio ha lavorato dagli inizi del 1425 fino alla sua morte, avvenuta tra il 1427 e il 1428, quando l'artista aveva poco più di ventisei anni. Una vita quindi molto breve ma di grande importanza per la storia dell'arte, in quanto questo giovane artista fu l'autentico inventore della pittura rinascimentale. Partendo dalla lezione di Giotto, ma soprattutto dagli esempi e dagli insegnamenti di Brunelleschi e di Donatello, Masaccio riuscì in pochi anni a delineare già in forma compiuta le linee essenziali di una delle più grandi rivoluzioni artistiche mai avvenute: la nascita della pittura rinascimentale.

Cappella Brancacci



Masaccio e Masolino da Panicale, Affreschi nella Cappella Brancacci, 1424-28, Chiesa del Carmine, Firenze

Nella prima scena che analizziamo l'attribuzione è data a Masolino. Ma di certo ci sono elementi che possono essere attribuiti a Masaccio, per cui appare probabile che l'affresco sia stato condotto a più mani. La scena rappresenta contemporaneamente due episodi, secondo quella tendenza sincronica che abbiamo visto spesso utilizzata anche nella pittura trecentesca. Sul lato sinistro è rappresentata la «guarigione dello zoppo», sul lato destro «la resurrezione di Tabita», pertanto san Pietro vi appare rappresentato contemporaneamente due volte. In seguito le immagini pittoriche avranno sempre una precisa unità di tempo e di luogo: invece tra XIV e XV secolo non è infrequente che l'artista crei una sequenza di questo tipo nella stessa immagine. Tuttavia, nonostante guardiamo due episodi diversi, la scena ci appare fortemente unitaria soprattutto per la correttezza con la quale è costruito lo spazio di rappresentazione. La scena viene immaginata in uno spazio urbano che ha l'aspetto delle città toscane del tempo, e questo spazio è costruito secondo le regole precise della prospettiva centrale. È facile immaginare che la costruzione di questa prospettiva sia da attribuire a Masaccio. Sicuramente è invece di Masolino il gruppo di due figure posto al centro, realizzate secondo uno stile ancora tardo gotico. In particolare, la figura, con il turbante rosso in testa, ha un vestito con una decorazione di grande preziosità ma di assoluto effetto bidimensionale (quasi una carta da parato incollata sul muro), secondo una scelta estetica che è di matrice tardo gotica e non rinascimentale.

In questa seconda scena, che analizziamo, viene rappresentato quel miracolo noto come «Il tributo». Gesù e i suoi apostoli, per attraversare un ponte, dovevano pagare un pedaggio. Non avendo soldi, Gesù disse a san Pietro di pescare un pesce dal fiume. San Pietro così fece, e nella bocca del pesce trovò la moneta necessaria a pagare il tributo per poter attraversare il ponte. Anche qui ci ritroviamo nel caso di un'immagine sincrona. San Pietro, ad esempio, viene rappresentato ben tre volte: nel gruppo degli apostoli, a sinistra che pesca il pesce dal fiume, a destra che dà al doganiere la moneta pescata. Anche il doganiere viene rappresentato due volte: una prima che ferma il gruppo degli apostoli per chiedere il pagamento del dazio, la seconda quando riceve da san Pietro la moneta.

La scena si svolge all'aperto, in uno spazio naturale e non architettonico. In situazioni del genere è più complesso controllare la prospettiva, in quanto mancano quelle linee geometriche che possono materializzare i punti di fuga. L'unica architettura che compare nella scena è l'edificio posto sulla destra, e

che contribuisce con la sua prospettiva a dare il senso di profondità all'immagine. Ma qui Masaccio riesce a costruire la prospettiva utilizzando le persone stesse.

A dominare la scena è infatti il gruppo di Gesù con gli apostoli. Questo insieme di figure viene anch'esso rappresentato rispettando le regole della prospettiva. Gli apostoli e Gesù hanno le teste tutte allineate sulla stessa linea, segno quindi che l'ipotetico osservatore è alla loro stessa altezza. Osservando però i piedi si vede come questi trovino diversa giacitura sul piano orizzontale, e conseguentemente anche la loro altezza varia. In ciò è rispettata quella legge fondamentale della prospettiva, in base alla quale le persone ci appaiono tanto più grande quanto più ci sono vicine. Anche questo elemento non è da poco. Secondo la logica del tempo, ereditata da secoli di arte medievale, bisognava rispettare quella che chiamiamo «prospettiva gerarchica»: le persone avevano un'altezza maggiore in base alla loro importanza. In questo affresco è indubbio che il personaggio «gerarchicamente» superiore è Gesù, eppure la sua altezza risulta inferiore a quella del doganiere, dato che è posto in un punto dello spazio più lontano dall'osservatore. Ciò significa affermare il primato della visione, privilegiando la razionalità della rappresentazione obiettiva della realtà ai valori simbolici dei contenuti dell'immagine.

Trinità di S. Maria Novella



Masaccio, Trinità di S. Maria Novella, 1426 ca, S. Maria Novella, Firenze

In questo affresco realizzato nella chiesa di S. Maria Novella, Masaccio dà una dimostrazione perfetta della nuova concezione pittorica che egli andava sperimentando in quegli anni, e che sarà alla base della futura arte rinascimentale. In questo affresco convivono mirabilmente il senso volumetrico e il senso dello spazio, tutto unificato da un unico punto di vista che coincide con il punto in cui realmente gli osservatori guardano la scena affrescata. L'effetto è quello che normalmente viene chiamato «trompe l'oeil», ossia creare l'illusione ottica che oltre la parete ci siano altri spazi in realtà inesistenti. In pratica chi guarda questo affresco ha l'illusione che il muro sia sfondato da un vano, coperto con una volta a cassettoni, nel quale sono collocati il crocifisso, con la Madonna e san Giovanni alla base e con Dio posto su un rialzo superiore a sostenere il braccio orizzontale della croce.

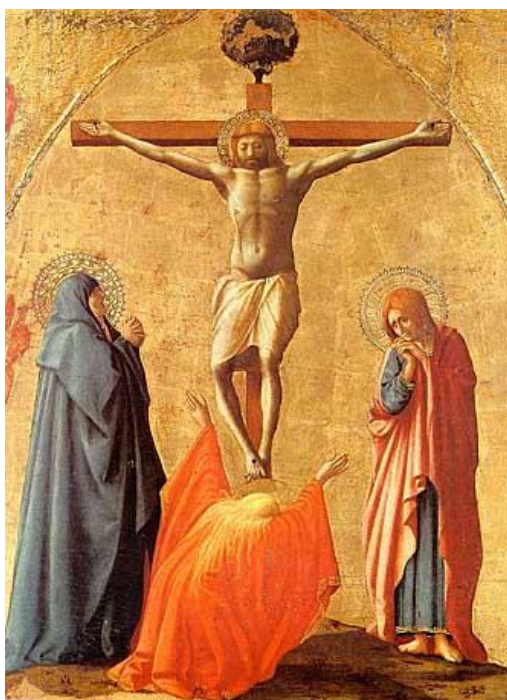
Questo effetto illusionistico è stato creato soprattutto grazie ad un espediente: il punto di vista è posto in basso, circa ad un metro e mezzo da terra, non nel centro geometrico dell'immagine (da ricordare che l'altezza complessiva di questo affresco è di ben 6,67 metri). Lo sviluppo dello spazio architettonico è

congruente con questo punto di vista, ma lo devono essere anche le figure inserite in questo spazio, le quali devono essere rappresentate di scorcio, cioè da sotto in su. Anche in questo Masaccio si mostra un grande innovatore, in quanto, dopo i tentativi trecenteschi di Giotto, è probabilmente il primo pittore a capire l'importanza dello scorcio, e a tentare una rappresentazione della figura umana da altri punti di vista che non sia sempre quello canonico del guardare le persone alla loro stessa altezza.

Ad una lettura più propriamente iconografica l'affresco va probabilmente interpretato come segue. L'altare in basso, contenente uno scheletro, presenta anche una scritta che dice «io fui già quel che voi siete e quel ch'io son voi ancor sarete». Si tratta di una famosa frase romana, frequente sulle lapidi funerarie, e che ci ricorda la caducità della vita umana, destinata, come lo scheletro, alla morte e al disfacimento. La scena superiore è invece una metafora del come conquistare la vita eterna. I due committenti inginocchiati su un gradino esterno alla scena (quindi nello spazio reale della vita terrena e non in quello mistico della Trinità), attraverso la preghiera, e con l'intercessione della Madonna e dei santi, possono aspirare alla salvezza eterna.

Ma tutto il simbolismo della scena, in questo caso, diviene immagine perfettamente terrena e razionale: in pratica, seguendo il percorso dell'arte italiana già inaugurato alla metà del Duecento, anche il sacro prende un'immagine reale e concreta, non astrattamente simbolica. In questo l'arte italiana e il Rinascimento in particolare, segnano il distacco definitivo dalla concezione squisitamente simbolica dell'arte medievale, sia di matrice bizantina sia di matrice gotica.

Crocifissione di Capodimonte



Masaccio, Crocifissione, pannello del polittico di Pisa, 1426, Museo di Capodimonte, Napoli

Nel 1426 Masaccio realizzò un polittico per la chiesa del Carmine a Pisa. Questo polittico è stato in seguito smembrato e oggi le sue parti sono conservate in cinque diversi musei. Il pannello che qui esaminiamo, e che è attualmente conservato al Museo di Capodimonte a Napoli, è uno dei più famosi ed interessanti. In esso, su fondo oro, è rappresentata la Crocifissione, con ai piedi della croce la Madonna e San Giovanni, in piedi, e la Maddalena inginocchiata e con le braccia protese verso l'alto. Sulla croce è raffigurato un alberello, simbolo dell'albero della vita.

Osservando normalmente il dipinto, si ha la sensazione che la figura del Cristo presenti un errore anatomico: non ha il collo. In realtà il pannello era collocato nella parte alta del polittico, e pertanto chi lo

guardava ne aveva una visione dal basso verso l'alto. Coerentemente con questo punto di vista, Masaccio cercò di rappresentare la figura del Cristo come se anche noi stessimo ai piedi della croce. In questo caso, infatti, la sporgenza dello sterno ci impedirebbe la visione del collo. Masaccio tenne conto di ciò, e costruì la figura del Cristo con il busto sporgente e la testa più arretrata, da cui derivò l'immagine finale con il Cristo senza il collo. In pratica per capire bene il meccanismo visivo, invece di guardare l'immagine come ora la vedete nello schermo del vostro computer, dovrete provare a mettere la faccia sulla tastiera e provare a guardare da sotto in su: forse in questo modo riuscirete a cogliere l'esattezza della rappresentazione.

Questo dipinto è quindi una ulteriore testimonianza di come Masaccio sia sicuramente il pittore più innovativo e moderno della sua epoca. Egli aveva perfettamente capito il concetto di relatività dell'immagine: le cose e le persone non hanno un'immagine unica, quale noi ci aspettiamo per convenzione, ma hanno infinite immagini, sempre diverse, secondo il punto di vista dal quale noi osserviamo la realtà. Gli altri pittori ci hanno messo decenni e a volte secoli per capire questa, che a noi sembra oggi, una semplicissima verità.

Donatello

Donatello (1386-1466), il cui vero nome era Donato di Niccolò di Betto Bardi, è stato sicuramente il principale scultore italiano del XV secolo, creando con la sua opera un percorso straordinario: egli è stato il protagonista della nascita della scultura rinascimentale ma anche colui che riuscì a indicarne le vie di superamento. La sua cultura figurativa, infatti, rimase costantemente in bilico tra perfezione formale (di matrice decisamente rinascimentale) e valenze espressionistiche (che ritroveremo soprattutto nella scultura post-rinascimentale). La sua lunghissima attività, che lo portò ad operare in diverse città italiane, iniziò a Firenze, ove egli era nato, a contatto con i maggiori artisti del tempo. Nel 1403 era tra gli aiutanti del Ghiberti per la realizzazione della seconda porta di bronzo del Battistero di Firenze. Ma in quegli anni venne a contatto con Filippo Brunelleschi e il confronto tra i due fu sicuramente uno stimolo decisivo per entrambi per maturare quella nuova visione artistica che creò l'arte rinascimentale. Nel 1408 compì un viaggio a Roma, probabilmente in compagnia del Brunelleschi, che gli servì a conoscere meglio l'arte classica il cui esempio era indispensabile per creare la svolta dal gotico al rinascimento. Dopo questa data troviamo le sue prime opere: il «David» marmoreo del Museo del Bargello a Firenze, il «San Giovanni Evangelista» conservato nel Museo dell'Opera del duomo di Firenze, il «San Marco» per Orsanmichele. In esse ritroviamo ancora elementi tardo gotici, come le valenze decorative lineari dei panneggi, ma il controllo delle masse è già di gusto decisamente rinascimentale.

Nel 1416 realizzò una delle sue opere più importanti: la statua di San Giorgio per Orsanmichele. La scena del «Combattimento con il drago», che orna il basamento, è il primo esempio di prospettiva dell'arte rinascimentale. Da ricordare che fu proprio tra il 1413 e il 1415 che Brunelleschi aveva elaborato la sua teoria sulla prospettiva. Donatello fu quindi il primo ad utilizzare in campo figurativo la nuova scoperta, anche se fu solo dopo alcuni anni dopo che diede in questo campo le sue prove migliori: tra il 1423 e il 1427 realizzò il rilievo bronzeo per il fonte battesimale di Siena raffigurante il «Convito di Erode» e nel 1427 realizzò il rilievo con l'«Assunzione della Vergine» per la tomba del cardinal Brancacci in Sant'Angelo a Nilo a Napoli.

Con queste opere Donatello mise a punto un'altra delle sue tecniche preferite, quella dello «stacciato»: con questo termine indichiamo un bassorilievo molto «basso», con figure e forme che emergono solo di pochi millimetri dal piano di fondo. Lo stacciato, in fondo, è un'immagine più che una forma: per esso quindi la tecnica della prospettiva appare utilissima per dare il senso della profondità che altrimenti sarebbe impossibile da creare.

Tra il 1418 e il 1435 realizzò quattro figure di Profeti per il campanile del Duomo di Firenze, in cui più evidente è la sua ricerca di effetti espressionistici. Tra il 1430 e il 1433 fu a Roma dove scolpì il «Tabernacolo del Sacramento» in San Pietro e la lastra tombale di Giovanni Crivelli in Santa Maria in Aracoeli. Tornato in Toscana eseguì altri notevoli capolavori: il pulpito esterno del Duomo di Prato, la «Cantoria» del Duomo di Firenze, il «David» di bronzo del Bargello e l'«Annunciazione Cavalcanti».

Fu un decennio di grande attività nel quale Donatello lavorò anche alla decorazione della Sacrestia Vecchia di San Lorenzo del Brunelleschi. Nel 1443 si trasferì a Padova, dove trascorse un altro decennio di intensa attività. In questo periodo realizzò una delle sue opere più celebri: il monumento equestre del Gattamelata. Numerose furono anche le opere che realizzò per la Basilica di Sant'Antonio.

Tornato a Firenze intorno al 1453, l'artista, che ha un'età di sessantasette anni, realizzò ancora diversi capolavori, prima di morire all'età di ottant'anni: il gruppo bronzeo di «Giuditta e Oloferne», il «San Giovanni» bronzeo del duomo di Siena e soprattutto la statua lignea della Maddalena per il battistero di Firenze, che segna forse il punto più dissonante rispetto all'arte rinascimentale che egli stesso aveva contribuito a creare.

San Giorgio

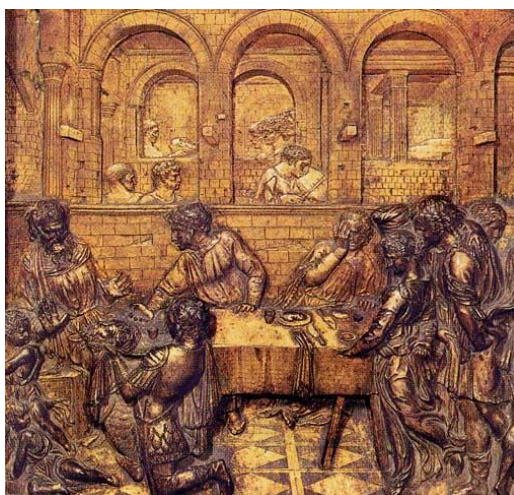


Donatello, San Giorgio, 1416 ca, Museo Nazionale del Bargello, Firenze

Con questa statua, realizzata in anni in cui l'arte rinascimentale in realtà ancora non esiste, Donatello realizza un'opera che già è primo esempio del nuovo corso che lui e Brunelleschi stanno dando alla visione artistica fiorentina di quegli anni. Guardiamo innanzitutto la statua: apparentemente non si discosta da analoghe realizzazioni di quegli anni, fatte ad esempio da Lorenzo Ghiberti, ma qui appare per la prima volta lo studio attento, e non convenzionale, della figura umana, intesa sia come anatomia, sia come ricerca di una espressione psicologica. San Giorgio appare come un giovane dall'aspetto più popolano che aristocratico. Ha un viso pensoso, segnato da uno sguardo intenso e corrucciato. Il corpo ha una posizione apparentemente statica, ma osservandolo attentamente sembra quasi vibrare per l'intensità della posa. I piedi sono saldamente posati a terra, ma nel contempo il busto e la testa ruotano in direzioni opposte, dando all'intera figura la sensazione di una forte intensità e concentrazione. Si tratta, potremmo dire, della rappresentazione di un uomo nuovo (l'uomo rinascimentale) che vuole assurgere a protagonista della storia e non a semplice spettatore, richiedendo il rischio ma anche l'eroismo tragico di fare le proprie scelte.

Nel basamento, che raffigura un episodio della leggenda di san Giorgio (il combattimento con il drago per liberare la principessa), troviamo per la prima volta una rappresentazione embrionale della prospettiva. Questa tecnica di rappresentazione veniva teorizzata proprio in quegli anni da Brunelleschi, e qui appare quasi come un esperimento. In realtà, la ruvida realizzazione di questo basamento contribuisce a dare all'immagine un senso di arcaico, in cui anche l'accento della profondità e della prospettiva del colonnato sulla sinistra e della grotta sulla destra, sembrano quasi un semplice esercizio di prova. Ma l'immagine ha una tale forza espressiva che la rende già un capolavoro pienamente realizzato.

Banchetto di Erode



Donatello, Banchetto di Erode, 1425-27, Fonte battesimale del Battistero, Siena

Il pannello in bronzo venne realizzato da Donatello per essere inserito nel fonte del Battistero di Siena. La scena è una rappresentazione sincrona del sacrificio di san Giovanni Battista. La storia in breve è la seguente. Re Erode aveva un'amante, Erodiade, la quale odiava il Battista per aver subito da lui un rifiuto. Erodiade aveva una figlia, Salomè, di avvenente bellezza, della quale anche Erode era un «ammiratore». Erode, durante un banchetto, chiese a Salomè di danzare per lui. La madre colse la richiesta quale occasione per vendicarsi di san Giovanni Battista: disse alla figlia di accettare, ma solo in cambio della testa del Battista. Erode acconsentì, Salomè eseguì la sua danza (nota come danza dei sette veli), e quindi a tavola, durante il banchetto, venne presentata al re la testa di san Giovanni Battista.

Il pannello racconta questa storia riproducendo tre momenti. Oltre la prima arcata un suonatore simboleggia la danza effettuata da Salomè; nell'arcata successiva si intuisce il momento della decapitazione, ed infine in primo piano vi è il momento finale, quello della presentazione ad Erode della testa del santo. I tre momenti sono collocati in tre spazi diversi, che vengono scanditi in profondità grazie all'accorta applicazione delle leggi prospettiche. Negli stessi anni Masaccio applicava gli analoghi principi nella realizzazione delle sue opere pittoriche, attestando come, in pratica la prospettiva compare nelle arti figurative intorno alla metà del terzo decennio del XV secolo. Da questo momento essa diverrà un patrimonio comune a tutti gli artisti successivi.

Da notare, in questo pannello, oltre alla costruzione prospettica, anche la grande ricchezza narrativa e formale dell'opera. La realizzazione a stacciato dell'opera consente, a Donatello, di sperimentare effetti pittorici usando non le masse ma il chiaroscuro creato dai panneggi. Benché la storia abbia il suo centro significativo nell'angolo in basso a sinistra (dove la testa del Battista viene presentata su un piatto a Erode), l'immagine ha una costruzione decisamente simmetrica, segnata soprattutto dai due gruppi ai lati della scena. L'infittirsi dei panneggi crea infatti passaggi chiaroscurali così intensi che, all'occhio, appaiono quasi come due masse, o due campi scuri, che fanno da base simmetrica alla leggerezza e chiarezza della parte superiore.

L'opera, quindi, pur nelle sue contenute dimensioni, appare densa non solo di significati narrativi, ma anche di ben studiate scelte formali e stilistiche

David



Donatello, David, 1430, Museo Nazionale del Bargello, Firenze

Donatello è uno scultore che non è sempre agevole inserire in uno schema prefissato. La sua forte personalità, sempre tesa allo sperimentalismo, lo aveva portato immediatamente a sperimentare le maggiori potenzialità dell'arte rinascimentale, in rapporto al problema della rappresentazione spaziale e in rapporto alla costruzione anatomica della figura, memore della lezione degli antichi. Ma Donatello ci appare, nel complesso della sua opera, come una personalità irrequieta, il cui stile è sempre in bilico su qualcosa di inedito, e spesso le sue opere riservano più di una sorpresa.

Sorprendente è anche questo David, una delle opere più celebri dello scultore. Sorprendente perché rispetto alle opere precedenti, di un eroismo classicheggiante che sembra segnare definitivamente la strada della scultura rinascimentale, qui Donatello ritorna a soluzioni formali più vicine al gusto gotico che a quello rinascimentale. David ha una posizione decisamente leziosa, ben lontana, ad esempio, dalla forza muscolare e caratteriale rappresentata nella statua di san Giorgio. La sua posizione è basata sul chiasma, ma in realtà l'arcuarsi del corpo, anche per lo sbilanciamento dato al corpo dalla presenza della testa di Golia sotto un piede di David, sembra più seguire la preferenza dell'arte gotica per le posizioni flesse e sinuose.

L'opera risulta quindi una inedita mescolanza tra scelte stilistiche gotiche e rinascimentali, e forse, proprio grazie a ciò, si presenta come una delle opere più ricercate ed eleganti dello scultore, che qui ottiene una bellezza che spesso, nelle altre sue opere, sacrifica alla tragicità.

Monumento al Gattamelata



Donatello, Monumento al Gattamelata, 1445-50, Piazza del Santo, Padova

Erasmus da Narni detto il Gattamelata fu un capitano di ventura al servizio della repubblica di Venezia. Egli morì nel 1443, e due anni dopo i suoi discendenti decisero di affidare a Donatello, in quegli anni a Padova per lavorare alla Basilica di Sant'Antonio, la realizzazione di un monumento funebre che ricordasse il Gattamelata.

La realizzazione di questo monumento è emblematica della nuova arte rinascimentale, e del suo dialogo con l'antico. Esso appare, per certi versi in continuità con analoghi monumenti del Trecento, quali le tombe scaligere realizzate a Verona, dove a sormontare la tomba del condottiero defunto era il suo ritratto a cavallo. Ma nel caso del monumento di Donatello, le novità sono radicali. Innanzitutto per la tecnica. Realizzare in bronzo un'opera di tale dimensione era impresa non più tentata dai tempi antichi. Eppure gli esempi al quale rifarsi non mancavano. Oltre al monumento di Marco Aurelio a cavallo, che Donatello sicuramente conosceva, erano presenti a Venezia anche i cavalli posti sulla facciata di San Marco, a testimoniare che si poteva sicuramente tentare la realizzazione di una statua in bronzo di così notevoli dimensioni.

Ma il monumento che Donatello dedicò al Gattamelata fu innovativo anche per altre scelte stilistiche. Innanzitutto il naturalismo di questo monumento è notevolissimo, tale da renderlo confrontabile con le opere classiche e non certo con opere di rigidità molto più schematica realizzate nel secolo precedente. Inoltre il Gattamelata viene presentato nell'atteggiamento di un uomo maturo che incarna in sé valore ma anche riflessione pensosa. Si tratta, in pratica, di un uomo tipicamente rinascimentale, conscio delle sue azioni e della sua conoscenza del mondo. Questo eroismo umano, non semplicemente astratto e simbolico come nel caso della statua di san Giorgio, esprime con ancor più forza l'idea della centralità dell'uomo nel mondo.

Leonardo da Vinci

Leonardo da Vinci, (Vinci, 1452 - Amboise, 1519), è stato uno dei più noti artisti rinascimentali italiani, il cui mito è andato oltre la sua realtà storica, per divenire nell'immaginario collettivo, il simbolo stesso della genialità umana. Ci sono due modi di intendere il genio: come irrazionale e misteriosa intuizione, o come grande lucidità di applicazione degli strumenti della razionalità. Non c'è dubbio che Leonardo era un genio di questo secondo tipo. La sua attività, che non è stata esclusivamente artistica, lo ha portato a occuparsi di moltissimi campi, oggi rientranti nell'ambito delle scienze o dell'ingegneria. Uomo eclettico per natura, si è interessato di tutto, sacrificandovi spesso anche la sua attività artistica che, in effetti, è stata abbastanza esigua e limitata ad un piccolo numero di opere pittoriche. Tuttavia la sua grande arte ha prodotto una notevole influenza sull'arte successiva, a volte anche in maniera indiretta, in quanto la sua attività ha indubbiamente influenzato i due maestri rinascimentali più imitati di tutti: Michelangelo e Raffaello.

Le sue notizie biografiche ci danno l'immagine di un uomo schivo e poco aperto alla mondanità. La sua dimensione esistenziale sembra essere quella della solitaria ricerca, più per soddisfare la sua inestinguibile curiosità sul mondo e i suoi meccanismi, che non di attivo impresario del suo talento di artista e di scienziato. Figlio naturale di un notaio, passò la sua infanzia presso il nonno paterno. Nel 1469 lavorava presso la bottega di Andrea del Verrocchio, uno dei maggiori artisti allora presenti a Firenze. Nel 1472 era già iscritto nella Compagnia dei Pittori di Firenze. La sua attività fiorentina si interruppe nel 1482 quando si trasferì a Milano, presso la corte di Ludovico Sforza detto il Moro. Rimase a Milano fino al 1499, e questo periodo milanese fu sicuramente quello più importante e produttivo della sua vita. Nei venti anni successivi girò molto, senza mai stabilirsi in un luogo per molto tempo. Fu a Mantova, poi a Venezia. Nel 1501 era a Firenze, nel 1502 in Romagna e Umbria, al servizio di Cesare Borgia. Nel 1503 fu di nuovo a Firenze per poi tornare a Milano nel 1506. Nel 1512 si trasferì a Roma per restarvi fino al 1517. Erano gli anni che vedevano nella città eterna la contemporanea presenza dei due più importanti e attivi artisti italiani: Michelangelo e Raffaello. Tuttavia Leonardo evitò una diretta competizione con i due artisti, preferendo continuare a dedicarsi ai suoi studi e ai suoi manoscritti. Lasciò Roma per la Francia, su invito di Francesco I, trascorrendovi i suoi due ultimi anni di vita, fino alla morte avvenuta ad Amboise il 2 maggio 1519.

In campo artistico Leonardo è stato un incessante sperimentatore, a volte in campo stilistico a volte in campo tecnico. Per la verità gli esperimenti tecnici da lui compiuti non sono stati sempre efficaci: nel caso dell'Ultima Cena, forse la sua opera pittorica più importante, proprio lo sperimentare nuove tecniche sui colori e i fissanti lo ha portato a scelte rivelatesi col tempo errate, al punto da compromettere quasi irrimediabilmente la conservazione dell'opera.

Molto più importante, per i nostri interessi, sono invece le sue innovazioni stilistiche. I suoi interessi sulla rappresentazione della figura umana, lo portarono a considerare quest'ultimo non come un semplice volume o involucro di una sostanza che restava nascosta. Nacquero preziosi studi di anatomia che, non solo ampliarono la conoscenza del corpo umano, ma diedero agli artisti una nuova percezione di esso: una macchina di cui bisognava conoscere alla perfezione il funzionamento, se si voleva darne una corretta rappresentazione non solo nelle proporzioni ma anche nei gesti, fermati sulla tela o nel marmo.

Questo approccio essenzialmente scientifico lo accompagnò in un altro grande problema: quello di capire con esattezza i meccanismi della percezione visiva. Egli fu il primo a capire, ad esempio, il perché l'uomo ha due occhi e non uno. Possedere due occhi ci permette, in sintesi, di avere una migliore percezione della spazialità che ci circonda, in quanto le due immagini che i due distinti occhi inviano al cervello, consentono a quest'ultimo di misurare immediatamente la distanza che ci separa dagli oggetti che stiamo osservando. Si tratta di un meccanismo che può essere approssimativamente paragonato a quello della "messa a fuoco" negli apparecchi fotografici. Se in pratica vedo nitidamente gli oggetti in primo piano, non posso vedere con la stessa nitidezza gli oggetti più lontani, o viceversa. Da qui nacquero diverse riflessioni di Leonardo sul fatto che la semplice prospettiva lineare, o geometrica, non poteva bastare a dare una corretta rappresentazione della tridimensionalità. Occorreva considerare anche la "messa a fuoco": da qui nacque la sua tecnica dello sfumato, che grande influenza produsse negli artisti successivi. In pratica si trattava di rendere più sfumate (o sfocate) le immagini che si ponevano sui piani di profondità progressivamente più lontani.

Ma altre grandi innovazioni stilistiche Leonardo doveva suggerire, seppure indirettamente, dall'affrontare un altro problema percettivo oggi ben noto: quello che non esiste una linea di contorno alle figure che noi percepiamo. Abolire la linea di contorno significava far venir meno la razionalità principale dell'immagine che si esprime nel disegno, e ciò per un artista come Leonardo non era assolutamente possibile. Ecco così che egli supera il problema rendendo il contorno impercettibile perché assorbito dal passaggio tra luce ed ombra. In pratica, osservando un qualsiasi quadro di Leonardo, appare evidente che egli alterna sapientemente zone chiare a zone scure, in modo da non dover mai rendere visibile la linea del disegno. » questa una tecnica che assomiglia al tonalismo veneto, ma i cui presupposti teorici nonché i risultati finali, sono profondamente diversi. Ed infatti nelle immagini di Leonardo il contrasto tonale non è funzionale solo da una nitidezza percettiva, ma anche a rendere impalpabili i contorni, al punto da creare un inedito e insuperato effetto di piccoli spostamenti percettivi: spostando l'occhio nell'immagine si ha quasi la sensazione che le figure abbiano una espressione incerta e cangiante al variare del nostro sguardo. L'arte di Leonardo rappresenta di certo il livello più alto raggiunto dallo spirito scientifico del rinascimento italiano: in lui arte e scienza sembrano convivere perfettamente, in quanto entrambe tese alla conoscenza e alla rappresentazione (due termini che per l'ultima volta hanno quasi lo stesso significato). Leonardo è il traguardo più alto al quale poteva giungere un uomo di formazione medievale nel suo sforzo di conquistare la razionalità. Ma di lì a qualche decennio, arte e scienza avrebbero preso percorsi molto diversi e in pratica inconciliabili, così che, di fatto, un altro Leonardo non poteva più apparire nei tempi successivi.

Gioconda



Leonardo da Vinci, La Gioconda, 1503-06, Parigi, Louvre

Quadro celeberrimo oltre ogni plausibile ragione, la Gioconda di Leonardo è divenuta un feticcio di se stessa. Per convenzione universale essa è la "pittura", quasi che oltre questo limite sia impossibile andare. Ovviamente non è così, per cui interrogarsi sulle ragioni del suo successo trascende un discorso puramente artistico per entrare forse in questioni di antropologia culturale molto diverse.

Il quadro, secondo le notizie storiche, sarebbe il ritratto di Lisa Gherardini moglie di Francesco del Giocondo, da cui il suo doppio titolo di Monna Lisa o di Gioconda. In realtà Leonardo, dopo averlo realizzato, non si è mai separato da questo quadro, portandolo con sé a Milano, a Roma e infine in Francia, dove fu acquistato da Francesco I, forse solo alla morte dell'artista. Questo suo non volersi separare dall'opera ha generato una serie di ipotesi tra cui è difficile riconoscere la verità. Di certo Leonardo dava grande importanza a quest'opera, al punto da ritenere che per lui, forse, rappresentava il vertice della sua arte. Analisi ai raggi X hanno dimostrato che quella che noi vediamo è solo la terza o quarta versione del

quadro, ed anche questo ci rimanda l'idea del grande significato che essa ebbe per l'artista. Sappiamo anche che egli non la ritenne mai completa del tutto, anche se a noi appare assolutamente conclusa. Tutto ciò ha contribuito a costruire un alone di mistero intorno quest'opera, i cui significati, quindi, trascendono da un discorso solo storico-artistico.

A questi misteri si unisce uno dei più famosi che l'opera genera: l'enigmaticità del sorriso della Gioconda. È indubbio che una bocca così perfetta in pittura, per chi sa quanto sia difficile rappresentare questo particolare, non si era mai vista. Per ottenere ciò, Leonardo fece ricorso ad una quantità infinita di velature, per cui questo sorriso ha una morbidezza non interrotta da alcuna linea. Ma questo sfumato così preciso ha avuto anche un effetto inaspettato: quello di far cambiare l'espressione del sorriso a secondo di come il quadro viene guardato. Stesso discorso avviene per lo sguardo, anche esso soggetto alla variabilità dell'occhio dell'osservatore, così che questa immagine può assumere espressioni diverse, con un risultato mai visto in altri quadri.

Ultimo particolare di grande suggestione è il paesaggio dietro la Gioconda. Secondo le sue teorie ottiche, esso appare sfocato, creando quindi una distanza ben definita tra la figura in primo piano e lo sfondo. Ma il fascino è soprattutto in quell'aspetto di selvaggio o primordiale, che ne fanno un "luogo" particolare per eccellenza. Se esso esista davvero o sia stata un'invenzione del pittore, poco importa: la sua identità è divenuta non meno celebre del volto della Gioconda, e per tutti noi è ora un luogo mentale che esiste per davvero.

Annunciazione



Leonardo da Vinci, Annunciazione, 1475, Firenze, Uffizi

L'opera, prima attribuita a Domenico Ghirlandaio, è stata in seguito riconosciuta come opera di Leonardo. Realizzata tra il 1472 e il 1475 è questa la prima opera autonoma realizzata dall'artista, probabilmente quando era ancora a bottega dal Ghirlandaio. Quadro di grande equilibrio formale e di eccezionale fattura, mostra già tutte le caratteristiche stilistiche di Leonardo, tese ad una definizione dell'immagine molto precisa e dettagliata. Ogni singolo elemento è realizzato con grande precisione, sintomo di uno spirito teso sempre alla perfezione assoluta.

La scena è ambientata all'aperto, senza le tradizionali partizioni architettoniche tipiche di questo tipo di iconografia. In un'atmosfera di chiara luminosità, per dare risalto alle due figure, pone dietro l'arcangelo Gabriele una cortina di alberi, mentre dietro la Madonna vi è un angolo di edificio: sono due schermi scuri che fanno risaltare l'aspetto chiaro delle due figure. In questo vi è già tutta l'attenzione del pittore per quegli effetti di luce ed ombra, che preannunciano il suo sfumato, tipico delle realizzazioni successive. Da notare, infatti, è soprattutto lo spazio tra le due figure, che si apre in un paesaggio che si sfoca man mano che procede in lontananza.

Non sono esenti particolari di gusto tardo gotico, quali il prato in primo piano, concessione ad uno stile che, soprattutto grazie al Botticelli, trovava ancora estimatori nell'ambiente fiorentino. Ma il volto della Madonna, nella sua ieratica inespressività, può essere considerato la summa dell'ideale estetico rinascimentale, memore delle lezioni di Piero ma anche del Botticelli che, in quegli anni era un riferimento imprescindibile per un giovane pittore che iniziava la sua arte a Firenze.

Vergine delle Rocce



Leonardo da Vinci, Vergine delle Rocce, 1483-86, Parigi, Louvre

Esistono due versioni della Vergine delle Rocce, quella, qui analizzata, conservata nel Louvre, ed una seconda, più tarda, conservata nella National Gallery di Londra. La prima versione, del Louvre, fu realizzata nel periodo milanese di Leonardo su commissione della Confraternita della Immacolata Concezione, per la loro cappella nella chiesa di San Francesco Grande. Una lunga controversia divise il pittore con la Confraternita, ed è quindi ipotizzabile che la seconda versione sia stata realizzata per venire incontro alle diverse richieste dei committenti.

L'origine iconografica deriva sicuramente dalla lettura di testi e vangeli apocrifi. Nell'opera viene rappresentata la Vergine che, insieme a Gesù, incontra il piccolo san Giovanni Battista, subito dopo la morte della madre santa Elisabetta, in un luogo deserto ove si erano rifugiati a seguito della Strage degli Innocenti voluta da Erode. La Madonna rincuora il piccolo san Giovanni, sul quale poggia la mano destra sulla spalla, mettendolo sotto la protezione dell'arcangelo Gabriele, che appare nella figura a destra. Nel contempo Gesù, seduto in basso e sorretto da Gabriele, volge un gesto di benedizione a san Giovanni bambino.

L'originalità di questa immagine, che poi ha determinato il titolo con la quale noi la chiamiamo, è di aver inserito una scena già ampiamente collaudata, quale il gruppo della Madonna con il Bambino e san Giovannino, in un panorama roccioso di grande suggestione. Considerando che l'ambientazione occupa quasi metà dell'opera, il paesaggio ha dunque una sua valenza espressiva di grande effetto. Il gioco di luce e di ombre che crea è sicuramente straordinario, con il particolare sulla sinistra della fuga verso la luce creata con sapiente tecnica sfumata.

Ultima Cena



Leonardo da Vinci, *Ultima Cena*, 1495-97, Milano, Convento di Santa Maria delle Grazie

L'Ultima Cena di Leonardo è sicuramente una delle più famose opere d'arte al mondo. Realizzata negli ultimi anni del XV secolo, questa immagine ha fissato, una volta per tutte, nell'immaginario collettivo, la scena dell'Ultima Cena. Questo è l'unico affresco realizzato da Leonardo, il quale non gradiva molto questa tecnica che richiedeva tempi di esecuzione molto veloci. Proprio per questo motivo, egli sperimentò qui un nuovo approccio tecnico, rifinendo a secco e con colori ad olio, la prima stesura ad affresco. Tuttavia gli esperimenti da lui condotti non si sono verificati una scelta vincente, tanto che le condizioni dell'affresco cominciarono ben presto a deteriorarsi, anche a causa delle difficili condizioni ambientali in cui l'opera era collocata. Già al tempo del Vasari, una cinquantina di anni dopo, l'affresco era solo una pallida ombra di quello che doveva essere in origine. Oggi, nonostante i ripetuti e accorti restauri, ben poco rimane dell'opera originaria, e la maggior parte della materia pittorica è andata completamente dispersa. Percepibile è tuttavia l'impianto complessivo, che ci dà ancora conto dell'idea compositiva di Leonardo. Questa idea nasceva dalla volontà di creare un grandioso "trompe l'oeil". In pratica chi era nel refettorio del convento doveva avere la sensazione ottica che lo spazio continuava illusionisticamente oltre la parete, aprendosi allo spazio virtuale in cui avveniva l'Ultima Cena. Per far ciò Leonardo studiò attentamente ogni effetto prospettico, costruendo l'immagine con una accortezza tecnica mai tentata prima. Ed effettivamente la sensazione del "trompe l'oeil" è molto suggestiva.

L'Ultima Cena era un soggetto molto rappresentato nell'arte italiana di quegli anni, anche nel Rinascimento fiorentino dove erano celebri gli esempi realizzati da Andrea Del Castagno e del Ghirlandaio. Soprattutto quest'ultima costituisce un precedente importante per Leonardo, perché costruita con lo stesso intento di "trompe l'oeil", e sicuramente molto riuscita nel suo effetto illusionistico. Non è da escludere che Leonardo sia partito proprio da questa opera, per realizzare qualcosa di superiore e che desse conto del suo genio, soprattutto tecnico. Ma rispetto all'iconografia tradizionale, non poche sono le innovazioni che egli introdusse. La prima variante che introdusse fu di mettere gli apostoli tutti dallo stesso lato della tavola. Nella tradizione precedente Giuda, e solo lui, era sul lato opposto, segno di una predestinazione che al momento dell'Ultima Cena era già decisa. Inoltre Gesù appare completamente isolato, e non vi è san Giovanni Apostolo che si poggia amorevolmente sul suo petto. Queste scelte consentono di dare un maggior equilibrio compositivo alla scena, ma soprattutto rendono l'immagine più suggestiva sul piano poetico. L'Ultima Cena diviene il momento in cui Gesù avverte il momento del distacco dagli uomini, il momento che era già previsto, ma che qui si carica di una intensità, quasi malinconica, che dà al momento una carica umana molto forte e commovente.

Sant'Anna con Madonna e Bambino



Leonardo da Vinci, Sant'Anna con Madonna e Bambino, 1501-10, Parigi, Louvre

Questa di Leonardo è una delle più belle che egli abbia mai realizzato, il cui fascino non risiede tanto nella finezza dei dettagli o nelle abilità esecutive, quanto in quell'atmosfera, tipicamente leonardesca, composta da un ambiente naturale, silenzioso e misterioso, e da un'atmosfera di luce soffusa. La collocazione del gruppo di figure, in questo ambiente, crea una sensazione di armonia con la natura, che in realtà trascende l'esperienza diretta, e diventa luogo mentale per eccellenza. Vi è in questa immagine qualcosa di arcaico e mitico, una specie di paradiso terrestre in cui l'uomo non è ancora intervenuto a modificare nulla. Un luogo che sembra possibile, ma sappiamo benissimo che è un "altrove" che trascende il nostro tempo e il nostro spazio.

Precariamente poggiate su una roccia che si apre davanti a noi, si colloca il gruppo di figure così armoniosamente intrecciato in avvitamenti contrapposti che sembra quasi costituisca un gruppo solo. Quasi una risposta ad un problema analogo affrontato da Michelangelo nel Tondo Doni. La dolcezza di questo gruppo, il cui significato è chiaramente legato al concetto teologico della nascita di Gesù quale sacrificio a salvezza del genere umano, fornisce all'immagine una dolcezza molto umana, che crea un contrappunto notevole con il paesaggio così diverso e apparentemente poco accogliente. Ma è soprattutto in questo contrasto che si coglie uno dei fascino maggiori di questa opera, una delle più riuscite del repertorio leonardesco.

Raffaello Sanzio

Raffaello Sanzio, (Urbino 1483 - Roma 1520) insieme a Leonardo e Michelangelo è al vertice della stagione artistica rinascimentale. Pur attivo anche come architetto, Raffaello rappresenta il pittore rinascimentale per eccellenza: quello che più d'ogni altro ha portato la pittura ai suoi livelli massimi di bellezza e armonia. Artista di solare personalità, visse la sua vita d'artista con grande impegno e continuità rivelando sempre una felicità di intuizione e una facilità di esecuzione che ha davvero dell'incredibile, tanto da meritargli già in vita l'appellativo di divino.

Figlio di un pittore, rimase orfano all'età di undici anni, per cui più che gli insegnamenti del padre gli valse la sua presenza in una città, quale Urbino, che in quegli anni, grazie a Piero della Francesca e tanti altri artisti, era uno dei principali centri artistici rinascimentali italiani. Abbandonata ben presto la sua città natale, svolse un apprendistato che si rivelò di straordinaria importanza presso il Perugino che, in quegli anni, rappresentava uno degli artisti più importanti del panorama artistico italiano. Dall'artista umbro apprese di certo il senso della grazia e dell'armonia, che mai lo abbandonò nella sua successiva attività pittorica.

Nel 1504 era a Firenze dove ebbe modo di entrare in contatto per la prima volta con i due maggiori artisti fiorentini viventi: Leonardo e Michelangelo. Furono anni di intensa attività ma anche di grande studio, che permisero al giovane pittore di assimilare la grande lezione della pittura fiorentina del Quattrocento. Ad influenzarlo in questa fase fu soprattutto Leonardo (la cui arte si esplicava soprattutto nella pittura) di cui porterà un costante ricordo stilistico in tutta la sua produzione successiva.

Nel 1508 si trasferì a Roma dove, grazie a Donato Bramante, urbinato come lui, entrò nel giro degli artisti protetti da papa Giulio II. Fu il pontefice ad affidargli una delle più grandi occasioni per dimostrare la sua grande qualità: gli affreschi delle Stanze Vaticane. Si trattava di decorare, con un programma iconografico molto complesso ed articolato, quattro ambienti di nuova costruzione all'interno dei palazzi vaticani, che papa Giulio II aveva voluto per non utilizzare le stanze di papa Alessandro VI, il famigerato Rodrigo Borgia, le cui discutibili qualità morali avevano gettato una sinistra ombra sul papato romano.

A questa decorazione Raffaello ha lavorato per anni, insieme alla sua bottega, realizzando alcune delle immagini più celebri di tutto il Rinascimento italiano. I lavori, non tutti autografi, vennero completati dopo la sua morte da Giulio Romano, uno dei suoi più validi collaboratori di quegli anni. Sono gli anni che Michelangelo stava realizzando la volta della Sistina, che completa nel 1512. È indubbio che il confronto con il grande artista fiorentino sia stato di sprone a Raffaello per perfezionare la sua arte, dimostrando in molti suoi lavori di non essere secondo a Michelangelo anche sul suo terreno preferito: quello della rappresentazione della figura umana e della sua anatomia.

Morto Giulio II nel 1513, con il nuovo pontefice Leone X, l'importanza di Raffaello crebbe a dismisura. Nel 1514, alla morte di Bramante, fu nominato architetto della Basilica di San Pietro. L'anno successivo fu nominato commissario alle antichità di Roma: una specie di soprintendenza all'enorme patrimonio storico-artistico della città eterna. Da questo momento i suoi interessi artistici si spostano sempre più verso l'architettura, anche se non abbandonò mai la sua attività di pittore.

I suoi progetti per San Pietro, forse per accontentare le richieste del nuovo papa, modificarono radicalmente il primo progetto del Bramante, che aveva previsto una pianta centrale a croce greca. Raffaello progettò invece una chiesa a pianta longitudinale che però non venne mai realizzata per la sua prematura scomparsa avvenuta il 6 aprile del 1520 all'età di trentasette anni.

Sposalizio della Vergine



Raffaello Sanzio, Sposalizio della Vergine, 1504, Milano, Pinacoteca di Brera

In questa opera di Raffaello, realizzata quando aveva circa vent'anni, le influenze del Perugino sono molto evidenti, sia per il taglio compositivo sia per molti tratti stilistici. Il riferimento più diretto al Perugino è una tavola di analoghe dimensioni e soggetto, oggi conservata a Caen in Francia. Confrontando queste due opere appare innegabile non solo l'influenza del Perugino su Raffaello, ma anche la indubbia superiorità dell'allievo sul maestro. Innanzitutto guardiamo all'organizzazione spaziale. Nei due quadri vi è un primo piano con il gruppo delle figure ed un secondo piano di sfondo nel quale domina la forma perfetta di un tempio a pianta centrale. Nel caso di Perugino la connessione visiva tra i due piani è data dal pavimento a disegno geometrico: se lo eliminiamo sembra quasi che l'edificio stia sulla testa del gruppo di personaggi e non sullo sfondo.

Raffaello apporta una formidabile correzione a questa composizione, arretrando l'edificio e dandogli una più corretta proporzione nell'economia generale dell'immagine: ne risulta una plausibilità spaziale molto più veritiera, e l'intero quadro sembra acquistare più aria e spazialità. Ma c'è un punto sul quale Raffaello è decisamente superiore. Se osserviamo le due immagini si può facilmente capire come il punto di vista dell'immagine è al livello del pavimento del tempio sullo sfondo: quindi un punto di vista alto. Nel quadro del Perugino le persone in primo piano sono rappresentate da un punto di vista più basso, creando una piccola incoerenza che, per la verità, solo un occhio esperto riesce a cogliere. Nel quadro di Raffaello, invece, il senso della spazialità è costruito in maniera più corretta in quanto, coerentemente con il punto di vista, il gruppo di persone è visto dall'alto in basso. Nel quadro di Raffaello, se osserviamo bene, le persone non si dispongono su una sola linea retta, ma formano un piccolo semicerchio: ciò lo possiamo notare soprattutto se osserviamo la linea costruita dai piedi dei personaggi in primo piano. Anche questo è un espediente compositivo che crea una spazialità più plausibile.

Ma la superiorità di Raffaello non è data solo dal controllo dello spazio e della prospettiva, ma anche dalla più elegante realizzazione delle figure: queste hanno una diversificazione di pose e di atteggiamenti che rende il gruppo più plastico e reale. In definitiva, mentre il quadro del Perugino sembra fatto quasi di due scene sovrapposte (il gruppo in basso e il tempio in alto) il quadro di Raffaello trasmette una sensazione di reale e corretta spazialità, con personaggi meglio caratterizzati e definiti. Con questo quadro, pur utilizzando gli stessi elementi del Perugino, Raffaello dimostra di avere un talento superiore ed una capacità innata di fare le cose con un senso dell'eleganza e della bellezza che, al tempo, non aveva eguali.

Deposizione Baglioni



Raffaello Sanzio, Deposizione Baglioni, 1507, Roma, Galleria Borghese

Il quadro, realizzato nel 1507 prima che Raffaello si recasse a Roma, è un ulteriore esempio di quanta influenza abbia in questo periodo sul giovane artista di Urbino la pittura di Leonardo e Michelangelo. In particolare, la figura di donna sulla destra che si gira a sorreggere la Madonna che sviene, è chiaramente ripresa dal Tondo Doni di Michelangelo.

La composizione di questo quadro è molto complessa ed articolata, anche se l'insieme non sembra unitario, in quanto il gruppo di sinistra, che sorregge il corpo di Cristo, non si integra in maniera equilibrata con il gruppo di destra dove è presente la Madonna che sviene. Tuttavia l'immagine trasmette un grande senso di monumentalità e di potenza drammatica, cosa un po' insolita in Raffaello, che in genere non indugia mai sugli aspetti patetici delle scene rappresentate.

Il quadro fu realizzato a Perugia commissionatogli da Atalanta Baglioni, il cui figlio Grifonetto era stato ucciso in una faida familiare. Il quadro, realizzato in sua memoria, era originariamente destinato alla chiesa perugina di San Francesco al Prato, dove la famiglia Baglioni aveva una cappella. Oggi è conservato nella Galleria Borghese di Roma.

Stanze Vaticane



Raffaello Sanzio, La Scuola di Atene, 1508-11, Roma, Stanze Vaticane



La decorazione delle Stanze Vaticane, oggi note anche come Stanze di Raffaello, ha impegnato l'artista dal 1508 fino alla sua morte, avvenuta nel 1520. L'occasione di questa commissione nacque dal desiderio di papa Giulio II di abitare altri ambienti dei palazzi vaticani, non volendo usare l'appartamento già utilizzato da papa Alessandro VI, papa Borgia, che egli detestava. Alla decorazione di queste stanze avevano già parzialmente lavorato Pietro Perugino e il Sodoma. Nel 1508, papa Giulio II, resosi conto del grande talento di Raffaello, decise di affidargli la decorazione di questo nuovo appartamento. L'incarico fu contestuale a quello affidato a Michelangelo per la volta della Sistina ma, mentre quest'ultimo terminò il lavoro nell'arco di quattro anni, Raffaello continuò a lavorare alle Stanze per molto più tempo, senza peraltro completare del tutto il lavoro: l'ultima stanza, quella detta di Costantino, fu infatti decorata dopo la sua morte da Giulio Romano.

Le Stanze di Raffaello sono quattro e hanno convenzionalmente i seguenti nomi: Stanza della Segnatura, Stanza di Eliodoro, Stanza dell'Incendio di Borgo, Stanza di Costantino.

Rimandando alla letteratura specifica una descrizione più dettagliata del complesso programma iconografico di questa grandiosa opera, ci limiteremo a qualche considerazione sul significato che essa ha avuto storicamente per le generazioni successive di artisti.

La Stanza della Segnatura contiene gli affreschi più famosi del ciclo. L'ambiente prende il nome dal più alto tribunale della Santa Sede, la "Segnatura Gratiae et Iustitiae", che si inizierà a riunire a partire dalla metà del XVI secolo. In origine la stanza fu adibita da Giulio II a biblioteca e studio privato, e da ciò deriva il programma iconografico degli affreschi, la cui funzione era di rappresentare le tre massime categorie dello spirito umano: il Vero, il Bene e il Bello. Il Vero, in funzione teologica, è rappresentato nella Disputa del SS. Sacramento, mentre la verità come attività di pensiero è illustrata nella Scuola di Atene, sicuramente l'affresco più celebre di tutto il ciclo. Il Bello è compendiato nella rappresentazione del Parnaso con Apollo e le Muse, circondati dai poeti antichi e moderni. Infine il Bene è rappresentato dalle Virtù Cardinali e Teologali e della Legge.

La stanza di Eliodoro era quella destinata alle udienze private del pontefice. Il programma iconografico è politico e mira a documentare, in diversi momenti storici dall'Antico Testamento all'epoca medioevale, la miracolosa protezione accordata da Dio alla Chiesa minacciata nella sua fede (Messa di Bolsena), nella persona del pontefice (Liberazione di San Pietro), nella sua sede (Incontro di Leone Magno con Attila) e nel suo patrimonio (Cacciata di Eliodoro dal tempio).

La terza sala, detta dell'Incendio di Borgo, fu realizzata dopo la morte di Giulio II, e il nuovo pontefice, Leone X, diede a Raffaello un diverso piano iconografico. Gli affreschi illustrano famosi episodi di precedenti papi che avevano anche loro il nome Leone, in particolare Leone III (Incoronazione di Carlo Magno e Giuramento di Leone III) e Leone IV (Incendio di Borgo e Battaglia di Ostia). In tutti gli affreschi il papa ha sempre il volto di Leone X. Questa stanza, in realtà, è stata realizzata quasi per intero dagli allievi di Raffaello, mentre il suo intervento è forse riconoscibile nell'episodio dell'Incendio di Borgo, dove alcune figure danno la sensazione di come Raffaello stia ora cimentandosi in uno stile che si richiama di più a Michelangelo.

L'ultima sala, detta di Costantino perché gli affreschi sono dedicati ad episodi della sua vita, fu realizzata per intero dopo la morte di Raffaello avvenuta nel 1520. In questi affreschi si riconosce in particolare la direzione e il diretto intervento di Giulio Romano.

Se la Cappella Sistina rappresenta il cuore del Vaticano, soprattutto come autorità spirituale, le Stanze di Raffaello sono invece il cuore politico del papato. Così il vasto programma iconografico, che coinvolge ogni altro particolare dalle volte, alle lunette, dai dettagli decorativi alle singole figure, rimanda sempre alla supremazia della Chiesa anche come entità politica.

Da un punto di vista artistico, le Stanze sono una specie di antologia pittorica del Rinascimento italiano. In essa troviamo la pittura al massimo grado, ma con la duttilità di essere sempre al servizio di un'idea, non solo politica, ma anche estetica. Il rigore formale e compositivo, unito ad una esecuzione senza sbavature o cadute di stile, hanno fatto sì che queste stanze sono in seguito divenute, per secoli, il luogo più visitato dai pittori, non solo italiani, ma di tutta Europa, alla ricerca di un confronto che li portasse a non essere inferiori ad uno dei più grandi pittori mai vissuti.

Trasfigurazione



Raffaello Sanzio, Trasfigurazione, 1518-20, Roma, Pinacoteca Vaticana

Il quadro fu commissionato nel 1517 a Raffaello dal cardinale Giulio de' Medici, il futuro papa Clemente VII, per essere destinato alla cattedrale di Narbona. Per questa stessa cattedrale il cardinale ordinò un quadro anche a Sebastiano del Piombo, sul tema della Resurrezione di Lazzaro. Questa circostanza fu di particolare significato, in quanto Sebastiano del Piombo apparteneva alla cerchia di Michelangelo ed è indubbio che quest'ultimo abbia aiutato il pittore veneziano a realizzare la sua opera. Per Raffaello, quindi, si trattava di sostenere il confronto con il grande maestro fiorentino, dimostrando di non essergli da meno. Tuttavia, il soggetto a lui commissionato, la Trasfigurazione, non gli consentiva di elaborare un'immagine di grande struttura e complessità.

Ricordiamo brevemente il soggetto della Trasfigurazione. Nei vangeli si racconta che Gesù, accompagnato da Pietro, Giacomo e Giovanni, si recò sul monte Tabor. Qui i tre apostoli furono presi da improvviso e inspiegabile sonno e, al risveglio, videro Gesù che, circondato da luce, si librava nel cielo attorniato dai profeti Mosè ed Elia. Fin qui l'episodio della Trasfigurazione. I vangeli, dopo questo episodio, raccontano che Gesù, disceso dal monte, guarì un ragazzo indemoniato.

Raffaello, per dare maggior complessità e ricchezza al suo quadro, decise di inserirvi non solo l'episodio della Trasfigurazione, ma anche quello successivo della guarigione dell'ossesso. In realtà la cosa non era molto plausibile sul piano prettamente iconografico, ed in effetti i due episodi, nel quadro di Raffaello

rimangono visivamente separati tra loro, quasi due quadri collocati uno sull'altro. Ma Sebastiano del Piombo aveva a disposizione un soggetto, quella della Resurrezione di Lazzaro, che gli avrebbe consentito, come in effetti gli consentì, di rappresentare molti personaggi, in una composizione ricca e dai notevoli toni drammatici. Da qui la scelta di Raffaello, di forzare l'iconografia della Trasfigurazione inserendovi anche l'episodio dell'ossesso, per meglio competere con il quadro di Sebastiano del Piombo.

L'opera, realizzata con la solita perizia dal pittore allora più bravo in vita, è stata anche l'ultima realizzata da Raffaello e non sappiamo se è da considerarsi finita o se avesse intenzione di lavorarci ancora. Alla sua prematura scomparsa il quadro fu collocato sul suo letto di morte, per darsi all'ammirazione dei tantissimi romani che andarono a portare l'ultimo saluto al divino Raffaello. Fu quindi collocato nella chiesa di San Pietro in Montorio, e poi trasportato ai Musei Vaticani dove tuttora è conservato.

Michelangelo Buonarroti

Michelangelo Buonarroti (Caprese 1475, Roma 1564) è stato sicuramente l'artista rinascimentale che grazie all'enorme ed intensa produzione artistica (che ha toccato con grande intensità sia la scultura, sia la pittura, sia l'architettura) ha prodotto la più grande influenza sull'arte dei contemporanei e dei posteri. A differenza di Leonardo, che ha rappresentato il modello di artista caratterizzato più dall'ansia del sapere e dagli aspetti teorici dell'arte, Michelangelo ha invece un carattere ed una personalità completamente diversa e per molti aspetti più moderna: quella dell'artista tormentato da una insaziabile ansia di creare e di fare. Mentre l'opera di Leonardo si ammira per la straordinaria perfezione tecnica, quella di Michelangelo ci sconvolge per la grande potenza drammatica, che tocca più direttamente il cuore e la psiche dell'osservatore.

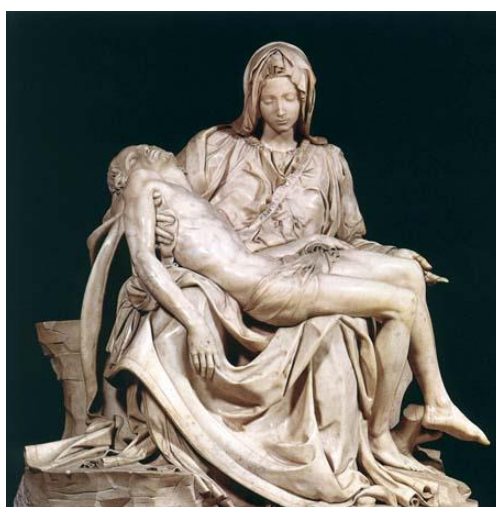
La formazione umana e artistica di Michelangelo avviene nella Firenze di Lorenzo il Magnifico, dove entra in contatto con un ambiente culturale di straordinaria qualità, in cui dominano le idee neoplatoniche che egli assorbe e conserva per tutto il suo percorso artistico. Ad influenzarlo non è tanto l'idea che la bellezza è il riflesso delle qualità morali, quanto il conflitto tra idea e materia che nella sua opera sarà sempre presente. In pratica per Michelangelo sia la bellezza sia le qualità morali, sono ideali astratti che non riescono a darsi compiutamente perché condizionati dalla imperfezione della materia, di cui siamo fatti sia noi sia le opere che creiamo. Un conflitto tra perfezione e sua ricerca, impossibile da risolvere, ma che non esime l'artista dal provarci quasi come prezzo da pagare per un traguardo non terreno, che esplica la profonda tensione religiosa che accompagnerà sempre la vita di Michelangelo.

Tutta la vita artistica di Michelangelo si svolge tra Firenze e Roma. Dimostrata precocemente le sue attitudini artistiche, svolse un breve percorso di formazione prima nella bottega di Domenico del Ghirlandaio e poi alla scuola di scultura di Bertoldo di Giovanni. Sono gli anni di Lorenzo dei Medici e la vita a Firenze scorre tranquilla. In seguito alla morte del Magnifico, avvenuta nel 1492, e il successivo crollo, due anni dopo della supremazia medicea a Firenze, Michelangelo si allontana da Firenze, per trascorrere un anno a Bologna. Quindi, dopo un breve ritorno a Firenze, si porta a Roma, dove inizia ad affermarsi la sua fama di grande artista. A Roma realizza nel 1499 uno dei suoi più celebri capolavori: la Pietà, oggi collocata nella Basilica di San Pietro, opera che ne accresce a dismisura la fama, pur essendo un giovane di appena ventiquattro anni. Ritorna a Firenze intorno al 1501, dove riceve numerose ed importanti commissioni quali le statue dei dodici apostoli per Santa Maria del Fiore di cui ne compie solo una, quella di San Matteo, che lascia peraltro incompiuta, primo esempio del suo non-finito. Ma questi anni fiorentini sono caratterizzati soprattutto dalla realizzazione della statua del David, grandioso esempio di perfezione tecnica ma anche di monumentalità e di potenza espressiva.

Dopo quattro anni ritorna a Roma per iniziare una delle sue opere più difficili e contrastate: il monumento funebre a papa Giulio II. La storia di quest'opera è stata molto lunga e tormentata, che vide la conclusione solo trent'anni dopo, con una realizzazione meno imponente di quella pensata inizialmente e collocata in San Pietro in Vincoli e non in Vaticano come iniziale desiderio del papa. Sempre su incarico di papa Giulio II, Michelangelo realizzava tra il 1508 e il 1512, l'affresco della volta della Cappella Sistina. Nel 1513 ascendeva al soglio di San Pietro, con il nome di Leone X, Giovanni de' Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico. Grazie all'amicizia giovanile con il nuovo papa, Michelangelo ebbe importanti incarichi di nuovo a Firenze, questa volta in campo architettonico. Svanita la possibilità di realizzare il progetto della nuova facciata per San Lorenzo, in questa chiesa, costruita anni prima dal Brunelleschi, Michelangelo realizzò la Sagrestia Nuova (così chiamata per distinguerla dalla precedente del Brunelleschi). In questa sua prima realizzazione architettonica inserì il complesso monumentale delle tombe medicee, mirabile opera scultorea che riesce a dare nuovi significati al rapporto tra scultura ed architettura. Negli stessi anni realizza un'altra importante opera architettonica: la biblioteca del convento di San Lorenzo. Il periodo fiorentino finisce nel 1534 dopo un travagliato periodo che aveva visto Michelangelo in prima fila anche in questioni politiche. Ritornato a Roma si accinge a continuare l'incompiuta opera del monumento funebre a Giulio II, ma l'opera che più caratterizza il suo ritorno nella città eterna fu l'affresco del Giudizio Universale nella Cappella Sistina. Questa fu la sua ultima realizzazione pittorica, in seguito la sua attività si concentrò sull'architettura, senza peraltro abbandonare la scultura, la sua più grande passione artistica, che continuò a praticare fino agli ultimi anni di vita.

La sua attività di architetto lo portò a curare importanti progetti nella città eterna, quali la sistemazione della piazza del Campidoglio, il completamento di palazzo Farnese, la trasformazione del tepidarium delle terme di Diocleziano nella basilica di Santa Maria degli Angeli. Ma il progetto di maggior importanza e significato fu quello della Basilica di San Pietro in Vaticano. L'opera, iniziata nei primi anni del Cinquecento da Bramante, era stata sconvolta dai successivi progetti di Raffaello e di Antonio da Sangallo il Giovane. Dopo la morte di quest'ultimo, avvenuta nel 1546, Michelangelo assunse la direzione dei lavori della Basilica. Riprese il progetto iniziale del Bramante dandogli maggior consistenza plastica e statica, e ne progettò la grande cupola, sul modello di quella del Brunelleschi a Firenze, ma con un disegno più classicheggiante. La sua morte, giunta nel 1564 all'età di ottantotto anni, non gli consentì di veder realizzata questa sua ultima grandiosa opera, che fu completata, senza peraltro modifiche sostanziali, da Giacomo della Porta alla fine del secolo.

Pietà



Michelangelo, Pietà, 1498-99, Roma, Basilica di San Pietro

Il soggetto della "Pietà" indica in genere il momento della contemplazione del corpo morto di Gesù, prima che questo venga posto nel sepolcro. Nessun passo dei vangeli, sia canonici sia apocrifi, indica che la Madonna abbia preso in braccio il corpo del figlio morto, tuttavia questo soggetto ebbe larga diffusione soprattutto nell'Europa del nord, a differenza della nostra penisola dove, in genere, la Madonna viene rappresentata con Gesù Bambino appena nato.

Michelangelo interpreta a suo modo questo soggetto nordico, dandogli però una forma assolutamente classica. La perfezione tecnica è assoluta, sia nella lavorazione del marmo assolutamente levigato, sia nelle pose e proporzioni dei corpi. Un silenzio assoluto sembra indicare una fermezza senza tempo, proprio secondo i principi estetici dell'arte classica più pura. L'immagine della Madonna, che sembra un'adolescente, quasi più giovane del figlio morto, è assolutamente originale. Tuttavia è proprio questa scelta, apparentemente incoerente, a dare al gruppo scultoreo un fascino straordinario. Michelangelo, da buon neoplatonico, credeva all'importanza della bellezza esteriore quale riflesso di una bellezza interiore, e qui sembra davvero sublimare tutta la profonda commozione religiosa in una perfezione assoluta dove anche la bellezza gioca il suo ruolo.

David



Michelangelo, David, 1501-04, Firenze, Galleria dell'Accademia

Nel 1501 Firenze ritornò a Firenze, dopo il primo soggiorno romano, ed ebbe subito un importante incarico. L'Arte della Lana, il consorzio delle maggiori famiglie fiorentine che in quegli anni finanziava la costruzione e la decorazione del Duomo, gli diede incarico di realizzare una statua del David. A questo proposito Michelangelo scelse un blocco enorme di marmo, alto oltre 4 metri, che quarant'anni prima aveva, senza successo, cercato di scolpire Agostino di Duccio. Benché il blocco era già stato semi-lavorato, Michelangelo riuscì lo stesso a cavarne una figura di grande qualità tecnica e stilistica.

David era il giovane pastore, futuro re d'Israele, che sconfisse il gigante Golia grazie all'abilità nell'uso della fionda. Le precedenti rappresentazioni di David lo ritraevano, in genere, con la spada in mano e la testa di Golia sotto un piede. In questo caso Michelangelo evita di rappresentare la testa mozzata di Golia, quindi sposta il momento della rappresentazione a prima dello scontro tra David e il gigante. Il giovane si sta preparando al combattimento e nel suo sguardo, nella tensione del suo corpo, c'è tutta la concentrazione di chi è chiamato ad un evento importante.

Il corpo è disposto nella posizione a chiasma, di memoria classica. La sua anatomia è vigorosa e tutta la sua figura trasmette una sensazione di potenza e di monumentalità. Per la sua straordinaria forza, la figura divenne il simbolo stesso della città di Firenze e dei suoi principi di libertà e di indipendenza. Per questo motivo, fu deciso di non collocarla in Duomo, dove era destinata, ma in piazza davanti Palazzo Vecchio, sede del potere politico cittadino.

Tondo Doni



Michelangelo, Tondo Doni, 1503-04, Firenze, Uffizi

Questo tondo, rappresentante una Sacra Famiglia, è l'unico dipinto su tavola che conosciamo di Michelangelo. Il nome "Tondo Doni" deriva dal fatto che gli fu probabilmente commissionato da quell'Agnolo Doni che, in quegli anni, si era fatto ritrarre da Raffaello. Il quadro ha una forma circolare che influenza in maniera determinante la composizione della scena. La Madonna, in primo piano, è la vera protagonista della scena. Ha le ginocchia rivolte verso destra, mentre il busto e le braccia ruotano verso sinistra. In pratica ha una forma così plastica che sembra quasi trasformare il cerchio del quadro in una sfera. Così facendo Michelangelo sperimenta un modo del tutto inedito di dare tridimensionalità ai quadri: quello di suggerirlo attraverso la posizione dei corpi.

La Madonna ruota il busto per prendere il Bambino che San Giuseppe le passa da dietro. Il gruppo ha quindi una complessità di pose e di atteggiamenti che sembra più la rappresentazione di una scultura che di un gruppo reale di persone. Sullo sfondo una serie di persone nude rappresenta il mondo classico. Il significato di questa immagine va letto in questo modo: Gesù, grazie alla Madonna e San Giuseppe, scavalca il muro che simbolicamente rappresenta il confine tra il mondo antico e la nuova età segnata dalla sua venuta nel mondo.

Da notare che Michelangelo non ignora la pittura di Leonardo, infatti le figure sullo sfondo sono trattate in maniera sfumata per dare in questo modo la sensazione di una maggiore lontananza rispetto alle figure in primo piano.

Volta della Sistina



Michelangelo, Volta della Sistina, 1508-12, Roma, Cappella Sistina

La Cappella Sistina, così chiamata perché costruita sotto il pontificato di Sisto IV, tra il 1475 e il 1483, è una grande sala rettangolare, alla cui decorazione avevano già lavorato importanti artisti tra il 1481 e il 1482. Il programma iconografico si era svolto soprattutto lungo la fascia mediana della cappella, con grandi riquadri, rappresentanti momenti della vita di Gesù e di Mosè, affrescati da Pietro Perugino, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, Luca Signorelli con le rispettive botteghe, che includevano il Pinturicchio, Piero di Cosimo e Bartolomeo della Gatta. Nello spazio superiore, ai lati delle finestre, erano stati inseriti ritratti dei primi papi, mentre la volta era stata affrescata, da Pier Matteo d'Amelia, secondo la tipologia della volta stellata: uno sfondo azzurro con tante stelle gialle.

L'idea di papa Giulio II era di arricchire di nuove immagini la cappella, inserendo altre scene bibliche sotto la volta. Diede l'incarico a Michelangelo il quale lo accettò non di buon grado, in quanto avrebbe preferito occuparsi di scultura e non di pittura. A ciò si aggiungeva la sua completa estraneità ad una tecnica, quella dell'affresco, che non aveva mai praticato.

Alla fine Michelangelo accettò l'incarico e, lavorando da solo senza aiuti, riuscì a completare l'opera in quattro anni di lavoro, anche a prezzo di imponenti sacrifici, in quanto la scomoda posizione di lavoro lo costringeva a un duro lavoro fisico.

La volta non è concepita secondo la logica del trompe-l'oeil (cioè di dare la sensazione a chi alzava lo sguardo dal basso di vedere un'immagine in finta prospettiva), bensì secondo il metodo dei "quadri riportati". In pratica la volta è concepita come una vasta superficie sulla quale sono disegnate scene separate come se fossero tanti quadri appesi in orizzontale. L'impianto compositivo è ovviamente

condizionato dall'architettura della volta, che ha una forma molto originale: in una struttura a padiglione, sono inserite quattro lunette triangolari, ai quattro angoli, e altre otto lunette, quattro per ognuno dei lati lunghi, in corrispondenza delle finestre. La forma architettonica della volta, già di per sé abbastanza complessa, viene ulteriormente arricchita da Michelangelo da finte membrature architettoniche dipinte. Con queste membrature ottiene un grande rettangolo centrale, stretto e lungo, nel quale inserisce le nove scene principali del programma iconografico. Le scene hanno dimensioni differenti, alternandosi una grande e una piccola. Quelle piccole hanno ai due lati due medaglioni dipinti a finto bassorilievo con scene bibliche. Tra le scene sono poi inserite delle figure di "ignudi", che rappresentano il mondo classico prima dell'avvento del cristianesimo. Le nove scene del programma iconografico hanno i seguenti soggetti: "La separazione della luce dalle tenebre", "La creazione delle stelle", "La separazione delle acque dalla terra", "La creazione d'Adamo", "La creazione di Eva", "Il peccato originale", "Il sacrificio di Noè", "Il diluvio universale" e "L'ebbrezza di Noè". Ai lati del rettangolo che contiene le nove scene, ci sono spazi triangolari in cui inserisce le figure di alcuni Profeti e Sibille: Giona, Geremia, Sibilla Persica, Ezechiele, Sibilla Eritrea, Gioele, Zaccaria, Sibilla Delfica, Isaia, Sibilla Cumana, Daniele, Sibilla Libica. Nelle tre grandi lunette triangolari di angolo sono inserite altre quattro grandi scene che hanno per soggetto: "Giuditta e Oloferne", "Davide e Golia", "Il serpente di bronzo", "La punizione di Amon". Infine nelle lunette sulle otto finestre sono rappresentati gli antenati di Cristo da Abramo a Giuseppe.

La veduta d'insieme della volta risulta ardua e forse nelle intenzioni dell'artista non era un risultato importante. Le immagini e le scene vanno intese più come elementi a sé che per il contributo che portano all'insieme. In pratica Michelangelo in questa opera si comporta secondo la mentalità tipica dello scultore: non crea scene ma figure. Infatti i risultati migliori li ottiene nelle figure dei profeti e sibille, dove il loro isolamento accentua il carattere possente e monumentale delle immagini. Nelle scene centrali la più riuscita è sicuramente quella della creazione di Adamo, proprio perché anche qui il tema è basato soprattutto sulla plasticità delle due figure di Dio e del primo uomo.

I colori usati da Michelangelo sono molto brillanti, funzionali soprattutto ad accentuare il più possibile il chiaroscuro e quindi la plasticità delle figure. Ne risulta un impasto cromatico inedito e che, in seguito, ha profondamente influenzato molti pittori del periodo manierista.

Giudizio universale



Michelangelo, Giudizio universale, 1536-41, Roma, Cappella Sistina

Il Giudizio Universale è il secondo grande affresco realizzato da Michelangelo nella sua vita e, come il primo, è anch'esso collocato nella Cappella Sistina. Tra i due è passato un intervallo di quasi venticinque anni, e ciò

non poteva non mutare alcune visioni artistiche di Michelangelo. Se nella volta prevale una visione eroica della storia dell'umanità, nel Giudizio Universale l'immagine trasmette un sentimento di maggior tragicità. L'iconografia tradizionale di questo soggetto era più convenzionale, con una rappresentazione a scomparti separati. In alto Gesù in trono, circondato dagli apostoli e più in alto dagli angeli. In basso su aree distinte: a destra il paradiso con le anime dei beati e dei giusti; a sinistra l'inferno con le anime dei dannati. Nel comporre questo affresco Michelangelo non sconvolse completamente l'iconografia tradizionale del soggetto, ma diede all'immagine un significato inedito: è come se ci presentasse il mondo al suo ultimo istante, un attimo prima che Gesù, con il braccio alzato, pronunci il giudizio finale sull'umanità.

Michelangelo riesce a trasmettere tutta la forza del terrore per questo istante supremo, quando il destino si compie inesorabilmente e non c'è più tempo o possibilità di riparare ai propri errori. L'istante rappresentato da Michelangelo finisce per avere un significato universale, perché è come se rappresentasse l'attimo in cui la vita finisce e non c'è più speranza alcuna.

In questa inesorabile fine, destino di tutti gli uomini, Michelangelo coinvolge tutto, anche ciò che l'uomo ha creato: nell'affresco non c'è infatti traccia alcuna di architetture, o di altre opere dell'uomo, a significare che alla fine non resterà più nulla. Una visione tragica del destino dell'umanità, che in questo affresco ha una rappresentazione insieme monumentale e commovente.

L'intero affresco è dominato dalla figura umana, presentata quasi sempre totalmente nuda. I corpi sono quelli tipici dello stile michelangiolesco, rappresentati con grande espressività e potenza. L'enorme quantità di nudi, presenti in questa immagine, suscitò non poche perplessità tanto che, già alla morte di Michelangelo, nel 1564, la chiesa intervenne per coprire alcune delle nudità più manifeste. Venne dato incarico al pittore Daniele da Volterra di apportare alcune modifiche all'affresco di Michelangelo, proprio per realizzare panneggi su alcune parti intime delle figure. Nonostante ciò, l'affresco non ha perso la sua forte potenza espressiva che oggi, dopo i recenti restauri di ripulitura, si presenta ancora come una delle opere pittoriche più intense della storia dell'arte.

Piazza del Campidoglio



Michelangelo, Piazza del Campidoglio, ca 1537, Roma

Intorno al 1537 Paolo III, da qualche anno divenuto papa, sistemò nell'area del Campidoglio alcune delle principali collezioni archeologiche papali, tra le quali anche il monumento in bronzo di Marco Aurelio a cavallo. Incaricò quindi Michelangelo di sistemare la piazza del Campidoglio. Sull'area insistevano il palazzo Senatorio e il palazzo di Conservatori. Michelangelo progetta un terzo edificio di fronte quello dei Conservatori, dando così alla piazza una forma trapezoidale e simmetrica. Al centro colloca la statua del Marco Aurelio. Dota inoltre la piazza di un nuovo accesso, in asse con la nuova piazza, costituita da una ampia e poco pendente gradinata.

Con questa sistemazione, completata dopo lavori protratti per secoli, la piazza del Campidoglio ha preso una forma molto organica e definita, risultando il luogo di Roma sicuramente di stampo più rinascimentale.

Le facciate degli edifici, progettati da Michelangelo a ordine gigante, danno al complesso un aspetto intenso e monumentale, grandioso come qualsiasi altra cosa realizzata dal suo genio.

San Pietro in Vaticano



Michelangelo, San Pietro in Vaticano, ca 1558-64, Roma

Agli inizi del Cinquecento, la basilica di San Pietro in Vaticano, costruita ai tempi dell'imperatore Costantino, si presentava vecchia e fatiscente, e di dimensioni inferiori a quelle adeguate all'importanza di essere la principale chiesa della cristianità. Per volere di papa Giulio II, la vecchia basilica fu demolita, così che al suo posto poteva nascere una chiesa dalle proporzioni maggiori e dall'aspetto più imponente. Il progetto fu affidato a Donato Bramante, operante a Roma già da qualche decennio, dopo un periodo di attività a Milano. Questi concepì una pianta a croce greca, coronata in sommità, all'incrocio dei quattro bracci, da una cupola simile a quella del Pantheon.

Il Bramante riuscì a realizzare ben poco di questa costruzione, e alla sua morte, i successori si trovarono con lavori appena abbozzati e con un progetto non del tutto definito. Ciò aprì la possibilità a che nuove soluzioni fossero prospettate, cosa che puntualmente avvenne con gli architetti che dopo Bramante rivestirono la carica di architetto della fabbrica di San Pietro. Tra questi vi fu anche Raffaello, la cui prematura scomparsa gli impedì di dare un contributo sostanziale alla costruzione, pur se dai progetti che ci ha lasciato, sappiamo che aveva intenzione di trasformare la chiesa in una basilica a pianta longitudinale.

Dopo di lui, Antonio da Sangallo il Giovane elaborò un progetto che voleva essere una soluzione di compromesso tra un edificio a pianta centrale ed uno a pianta longitudinale. Rispetto all'iniziale pianta bramantesca, aggiunse davanti all'ingresso un corpo anteriore stretto ai due lati da due alte torri. Egli però, profuse tutte le sue energie per mettere a punto solo il progetto, che prese la forma di un grandioso e splendido modello ligneo.

Alla sua morte gli successe Michelangelo, che rifiutò la progettazione alquanto confusa elaborata dal Sangallo, preferendo ritornare alla originaria impostazione del Bramante. Semplificò la pianta bramantesca dandogli l'aspetto di due quadrati sovrapposti e ruotati: il primo ad angoli vivi, il secondo ad angoli smussati. Uno degli spigoli di questo secondo quadrato si modificava, per realizzare la facciata d'ingresso. Egli affrontò inoltre il problema della cupola. Fece ingrandire enormemente i quattro piloni che dovevano sostenerla, e per essa elaborò un progetto che si discostava alquanto da quello di Bramante, prevedendo invece una cupola più simile a quella del Brunelleschi per Santa Maria del Fiore. Il profilo si componeva di costoloni leggermente a sesto acuto, ed era realizzata con una doppia calotta. Egli ne realizzò un perfetto

modello ligneo, che dopo la sua morte, servì a Giacomo Della Porta e Domenico Fontana per costruirla secondo le intenzioni michelangiolesche.

La basilica subì ulteriori modifiche, all'inizio del Seicento ad opera di Carlo Maderno, che modificò la pianta michelangiolesca: prolungò il braccio anteriore della basilica, aggiungendo altre campate, così che questa assumesse la forma di chiesa a pianta longitudinale. Alla basilica dette quindi il suo assetto definitivo, disegnandone anche l'attuale facciata. Successivamente il Bernini, dopo il 1656, aggiunse il colonnato che, secondo una visione oramai barocca, ne definiva la piazza antistante.

Giorgione

Giorgione (Castelfranco Veneto 1477 - Venezia 1510) è uno dei pittori più enigmatici della storia dell'arte in quanto di lui si conosce ben poco. Molto incerto è anche il catalogo delle sue opere, non esistendo alcuna opera autografa. Tuttavia le sue opere principali, sulle quali la critica è concorde, permettono di delineare un corpus di grande importanza per la storia dell'arte veneziana. Con lui le premesse stilistiche delineate da Giovanni Bellini, suo probabile maestro, giungono a piena maturazione, creando capolavori di assoluta qualità. Se nel Bellini permangono influssi tardo gotici, soprattutto nella grafia minuziosa dei dettagli, in Giorgione l'immagine pittorica è costruita con un forte risalto plastico, che sembra indicare una sua conoscenza diretta del classicismo rinascimentale dei grandi maestri fiorentini, nonché di Antonello da Messina e Piero della Francesca.

Fra le opere di sicura attribuzione vi è la Madonna di Castelfranco (Castelfranco Veneto, San Liberale), dipinta intorno al 1505, la tela dei Tre filosofi (Vienna, Kunsthistorisches Museum), nonché la Tempesta (Venezia, Gallerie dell'Accademia). È questa la sua opera più famosa, nonché quella che meglio indica la strada del tonalismo veneto.

Nel 1508 portò a termine gli affreschi della facciata principale del Fondaco dei Tedeschi, di cui oggi rimane solo un frammento. Nella realizzazione di quest'opera ebbe come aiuto il giovane Tiziano, che ne assunse di fatto l'eredità stilistica alla morte di Giorgione avvenuta nel 1510, all'età di soli trentatré anni. Il rapporto tra i due artisti non è di facile comprensione, tanto che su alcune opere la critica rimane divisa se attribuirle all'uno o all'altro pittore. È il caso, soprattutto, di due celeberrimi capolavori quali la Venere dormiente di Dresda e il Concerto campestre conservato al Louvre. Tuttavia, considerando che di Giorgione si conosce decisamente poco, non è escluso che future ricerche potranno delineare meglio la figura di questo eccezionale pittore, la cui vita è stata troppo breve per la sua straordinaria arte.

La tempesta



Giorgione, La tempesta, 1505-10, Venezia, Galleria dell'Accademia

Il quadro, di cui si ignora il titolo originale, è oggi comunemente chiamato "La tempesta" e la scelta di questo titolo sembra indicare il motivo principale del fascino che ha sempre avuto questa tela: quello di rappresentare un evento atmosferico che sta per avvenire. In realtà si ignora il contenuto esatto dell'immagine ma, data la cultura del tempo, non è da dubitare che esso nasceva con un preciso significato. Molte sono state le ipotesi fatte, così come avvenuto per altri celebri capolavori del passato, tuttavia rimane ancora dubbio il significato preciso dell'opera. Considerando che in genere queste non erano

immagini "di genere", cioè rappresentanti momenti di vita popolare, per il piacere di coglierne il colore o la tipicità, bisogna pensare che il quadro era sicuramente una metafora.

Il significato più immediato sembra derivare dalla presenza delle tre figure: un giovane uomo (forse un soldato) e una donna che allatta un bambino. La loro presenza farebbe pensare che l'immagine è una metafora della nascita della vita, che avviene sempre per l'unione (forse anche un po' tempestosa) dell'elemento femminile con quello maschile. Il fulmine che sta scoccando in cielo sembra infatti rappresentare quel momento impercettibile, però denso di energia, in cui i due elementi si incontrano e si fondono. Le figure sono quindi una specie di sacra famiglia molto laica, inserite in un paesaggio realistico e dai toni molto suggestivi. Il cielo è denso di nuvole e quindi ha un tono molto saturo, per contro il paesaggio che si coglie sull'orizzonte risulta più luminoso, per la luce che filtra dal basso, creando un contrasto tonale di inedita valenza espressiva. In questo modo Giorgione riesce a costruire intorno alle figure una sensazione di intimità e di tranquillità, mentre il mondo circostante sembra percorso da una corrente elettrica che porta l'atmosfera ad assumere toni di drammatica espressività.

Tiziano

Tiziano Vecellio, (Pieve di Cadore 1488/1490 - Venezia 1576) è stato sicuramente il maggior pittore veneziano del Cinquecento producendo, in quasi settant'anni di attività, una tale quantità di opere che non ha paragoni in altri maestri del Rinascimento italiano. La sua parabola è stata unica e straordinaria. Partendo dalla ricerca tonale di Giovanni Bellini e Giorgione, attraversa tutti i registri espressivi, per giungere nella tarda maturità ad una pittura così libera da ogni preoccupazione stilistica che è forse quanto di più moderno abbia prodotto l'intera arte del Cinquecento. È stato un percorso di semplificazione che solo i grandi maestri hanno saputo compiere: partendo da una stesura formalmente impeccabile, sono giunti ad un segno scarno e semplificato, ma così carico di valenze emozionali e poetiche, capace solo a chi ormai possiede il segreto di smuovere l'animo umano con un semplice gesto della mano che posa una pennellata sulla tela.

La sua attività iniziò dalla collaborazione con Giorgione, nella realizzazione degli affreschi del Fondaco dei Tedeschi. Siamo al 1508 e il giovane Tiziano, appena ventenne, eredita la lezione giorgionesca, diventandone l'indiscusso erede artistico alla sua morte, avvenuta due anni dopo. Tra le sue prime opere va probabilmente annoverata il Concerto campestre, che la critica, soprattutto anglosassone, ha sempre attribuito a Giorgione. Di certo appare evidente che il quadro ha un soggetto giorgionesco, anche se l'esecuzione, data la prematura scomparsa del maestro, possa attribuirsi alla mano di Tiziano.

Da questo momento in poi, e fino alla sua morte, l'elenco delle opere, e dei capolavori, realizzati da Tiziano si allunga a dismisura. Molte sono le opere di soggetto allegorico, sulla scia del Concerto campestre, quali l'Amor sacro e Amor profano, Le tre età della vita, La venere di Urbino; tantissime le opere di soggetto religioso, tra cui spicca l'Assunzione realizzata per la chiesa dei Frari a Venezia, autentico punto di riferimento per tutta la pittura devozionale per diversi secoli a seguire.

Ma uno dei settori nel quale Tiziano fu più spesso chiamato a cimentarsi fu quello dei ritratti. Tra i suoi committenti ci furono i più importanti personaggi del tempo, quale papa Paolo III, al secolo Alessandro Farnese, o l'imperatore Carlo V, ai quali dedicò più ritratti. Ad essi si affiancano tanti altri personaggi famosissimi, quali Francesco I di Francia, Isabella d'Este, Eleonora Gonzaga, Pietro Aretino, Francesco Maria della Rovere, Alfonso d'Avalos, ma anche tanti altri personaggi di cui ignoriamo l'identità.

Viaggiò molto tra Roma e la corte imperiale ad Augusta, nonché nel resto dell'Italia centro-settentrionale, ma la sua attività si svolse prevalentemente a Venezia, anche se le sue opere sono oggi conservate in tutti i maggiori musei del mondo.

Assunzione della Vergine



Tiziano Vecellio, Assunzione della Vergine, 1516-18, Venezia, Chiesa di Santa Maria dei Frari

Quadro spettacolare, come non pochi, questa assunzione di Tiziano è un'immagine che crea un prototipo di rappresentazione sacra che ebbe grande fortuna nei secoli successivi. Tiziano elimina qualsiasi elemento architettonico dalla scena costruendo l'immagine solo con le figure e i passaggi di luci ed ombre. Il quadro è costruito secondo una tipologia tradizionale per questo tipo di scena. Al primo livello, in basso, c'è lo spazio terreno degli uomini; al terzo, in alto, c'è Dio attorniato da angeli; nel secondo livello, al centro, è rappresentata la Madonna che, su uno strato di nuvole, viene sollevata dagli angeli per essere portata in Cielo.

Il quadro trasmette un evidente senso di monumentalità, e per far ciò Tiziano utilizza una tecnica ben precisa: lo scorcio dal basso verso l'alto. Non utilizzando quinte architettoniche, costruite in prospettiva, Tiziano non può dare il senso della profondità verso l'interno del quadro. Ciò che invece cerca è il senso ascensionale verso l'alto: in pratica vuole trasmettere una sensazione prospettica non in senso orizzontale, ma in senso verticale. Per far ciò rappresenta le figure da un punto di vista dal basso verso l'alto. Inoltre tutte le figure hanno gli sguardi in direzione verticale: o guardano verso l'alto o guardano verso il basso. Tiziano attua inoltre un ultimo accorgimento compositivo: il colore rosso, che domina la scena, forma un preciso triangolo che si sviluppa anch'esso verso l'alto. In basso vi sono i due lati rappresentati dai due uomini che alzano lo sguardo verso l'alto, al centro il segmento della Madonna, infine il vertice dato dal mantello di Dio.

Tutto ciò accentua la sensazione che lo spettatore riceve da questo quadro: di osservare una scena che si sviluppa in verticale dal basso verso l'alto.

La parte superiore tende a formare un cerchio, dato dalla curvatura della tavola che viene idealmente proseguito dalla linea delle nuvole sulla quale è posta la Madonna. Questo cerchio è interamente campito di giallo, che rappresenta la luce del paradiso, ed esattamente al centro è posta la testa della Madonna che guarda verso Dio. Da notare lo sviluppo del perimetro di questo cerchio che, nella parte alta, è composta da tante teste di angioletti realizzati con tratti giallo-arancio. Hanno un aspetto etereo e incorporeo, quasi fatti solo di luce. È questa un'invenzione formale che avrà tantissima fortuna nei quadri religiosi successivi, di epoca manierista e barocca. Ma del resto l'intero quadro, con la sua complessa composizione di luci, colori, figure e scorci, sembra già preludere un clima barocco, anche se bisognerà attendere diversi decenni per vedere qualcosa di analogamente spettacolare.

Rosso Fiorentino

Rosso Fiorentino, (Firenze 1496 - Fontainebleau 1540) soprannome di Giovanni Battista di Jacopo è stato uno dei più influenti artisti italiani del Cinquecento, soprattutto per il contributo che diede a definire la cosiddetta "scuola di Fontainebleau", destinata ad orientare la pittura francese ed europea per oltre un secolo.

La sua formazione avvenne nella Firenze dei primi anni del secolo, nell'orbita di Andrea del Sarto e fra Bartolomeo, a stretto contatto con un altro artista fondamentale per la definizione del nuovo stile: il Pontormo. Di temperamento inquieto, non restò molto a Firenze, ma lavorò prima a Volterra, poi a Roma, tra il 1523 e il 1527 e quindi a Venezia. Nel 1530 si trasferì definitivamente in Francia, chiamato da Francesco I, per decorare gli appartamenti reali nel castello di Fontainebleau. Qui chiamò a collaborare con lui Luca Penni e il Primaticcio, creando un cantiere di lavoro che servì non solo per addestrare squadre di pittori, stuccatori e artigiani vari, ma anche a diffondere motivi propri del suo stile manieristico.

La sua presenza a Fontainebleau durò dieci anni fino al 1540 quando morì, secondo il Vasari suicida, anche se la notizia non trova altri riscontri.

Deposizione



Rosso Fiorentino, Deposizione dalla croce, 1521, Volterra, Pinacoteca

Tra le opere di Rosso Fiorentino la Deposizione di Volterra è sicuramente la più famosa, ed è anche quella che ancora oggi appare la più moderna. In realtà, siccome ci sono indizi che l'opera forse rimase incompleta, non sappiamo se l'effetto pittorico ottenuto fu realmente voluto, e non semplicemente casuale. Certo è che con questa tavola Rosso Fiorentino si distacca decisamente da qualsiasi linguaggio pittorico allora in uso.

La sua originalità è data da una sorta di innaturale verismo, per cui la scena appare sospesa tra realtà e immaginazione. Partiamo dalla composizione. A definire lo spazio compositivo è soprattutto la monumentale croce. Per staccare da essa il corpo del Cristo, vi vengono appoggiare ben tre scale, sulle quali si arrampicano quattro uomini. Ad una osservazione più attenta, appare evidente che il tutto è costruito con un equilibrio molto precario, rendendo poco plausibile il concitato movimento delle figure che salgono sulle scale per prendere il corpo. Non si riesce, inoltre, a rendere concreto lo spazio della figurazione, in quanto il gruppo di figure in alto sovrasta il gruppo di figure in basso, togliendosi lo spazio a vicenda. In pratica tutto appare troppo piatto, senza che ci sia lo spazio di profondità necessario per rendere veritiera la scena.

Ma l'effetto più sorprendente è dato dall'uso della luce e del colore. Sullo sfondo vi è un cielo di un colore blu uniforme e un po' irreale. In primo piano il gruppo di figure non è illuminato da una fonte luminosa ben precisa, ma la sua diffusa luminosità rende irreale il rapporto con la luce dello sfondo. I corpi non sono costruiti con grande plasticità. Invece di far uso del tradizionale chiaroscuro, Rosso Fiorentino costruisce i volumi per linee spezzate, linee che definiscono piani campiti con colori uniformi. I colori sono anch'essi molto irreali, rispetto alle luci che li dovrebbero determinare, contribuendo a rendere l'immagine singolare e inedita.

L'effetto che ottiene, con queste sue scelte stilistiche, è decisamente originale, e fanno di quest'opera un unicum nella produzione artistica di quel periodo. Il suo grande fascino è dato proprio da questa sua notevole originalità: trasformare il tutto in una immagine dove prevale una visione intellettuale e non ottica della scena che vediamo. Ma ciò non toglie nulla alle possibilità espressive dell'immagine, che anzi vengono esaltate da questa diversa percezione della realtà che ci presenta.

La nascita dell'architettura rinascimentale

In Italia, e soprattutto a Firenze, il confronto tra l'architettura gotica, che si sviluppava al nord, e la visione classica mutuata dall'architettura romana, rendeva palesi contraddizioni non più sanabili in uno stile unitario. Il gotico era troppo diverso dal classicismo greco-romano: se si sceglieva uno bisognava negare l'altro. Abbiamo visto come, già nell'elaborazione dell'architettura romanica, l'area toscana aveva iniziato a percorrere sentieri originali. Tale diversità divenne ancora più palese con il gotico, al punto che la cultura fiorentina finì per negare del tutto l'architettura medievale nel suo complesso, per ritornare a principi di classicità più rigorosi.

Questo passaggio avvenne con l'avvento del Rinascimento, ma va inquadrato nell'ambito di un rinnovamento culturale, molto più ampio delle sole esigenze artistiche. Esso coincise con la fine di un medioevo che faceva della trascendentalità religiosa l'unica fonte di conoscenza o di ispirazione artistica. L'umanesimo, che portò a riconsiderare il ruolo del singolo individuo nell'universo in cui agiva, rinnovò dalle fondamenta anche i ruoli e le funzioni che un architetto aveva rispetto alla società in cui operava.

Nel medioevo l'architetto era il muratore-capo del cantiere in cui avveniva la costruzione di un edificio. In pratica era colui che dirigeva gli altri muratori, lavorando con loro. Non vi era, quindi, un momento ideativo, o progettuale, distinto rispetto alla fase realizzativa. Ma ideazione e realizzazione procedevano di pari passo.

Ciò era in accordo con la visione medievale, che considerava preminente, nel processo artistico, la fase esecutiva: in pratica l'artista era colui che «sapeva fare». Ciò finiva per porre gli artisti, nella graduatoria sociale, un gradino più in basso rispetto ai matematici o ai letterati: questi ultimi, lavorando solo intellettivamente, praticavano le «arti liberali», mentre gli artisti, lavorando con le mani, praticavano le «arti meccaniche».

Con l'avvento del Rinascimento, gli artisti rivendicarono anch'essi il ruolo di artisti «liberali», ossia di intellettuali, in quanto considerarono preminente, nel processo artistico, la capacità di «ideare», che è una funzione intellettuale, rispetto a quella di «eseguire». L'essere arrivati a distinguere, sia concettualmente che praticamente, la fase di ideazione rispetto a quella esecutiva, ebbe riflessi notevolissimi soprattutto in campo architettonico. Da allora, infatti, all'architetto compete solo la fase progettuale dell'architettura: suo compito è ideare e redigere un progetto; ad altri è demandata la realizzazione dell'opera.

Brunelleschi

L'avvento del rinascimento in architettura si fa coincidere con la costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze, ad opera di Filippo Brunelleschi (tav. 42). La vicenda di questa cupola è emblematica. Firenze aveva iniziato la costruzione della sua cattedrale alla fine del XIII secolo. Il progetto era di Arnolfo di Cambio, e prevedeva una chiesa dalle dimensioni enormi, che era stata poi ulteriormente ingrandita nel corso della costruzione. L'intento era di realizzare una chiesa che per maestosità primeggiasse su quelle delle città rivali, in particolare Siena. La costruzione si protrasse per oltre un secolo, e alla sua direzione si succedettero più architetti, tra cui anche Giotto, il cui contributo alla cattedrale fu l'erezione del campanile.

Il problema di come realizzare la cupola rimase tuttavia irrisolto, sicché agli inizi del XV secolo la chiesa si presentava ancora incompleta. Erano state terminate la navata e il transetto, al loro incrocio si elevava l'alto tamburo ottagonale, ma su questo mancava la cupola. Il problema che si presentava irrisolvibile era quello della impalcatura. In pratica una cupola, come qualsiasi struttura a volta, in fase di costruzione, necessita di una impalcatura di legno, che sostenga i conci fino al momento in cui viene collocato il concio in chiave. Il tamburo aveva già un'altezza di circa 60 metri: la cupola, pertanto doveva impostarsi ad un'altezza da terra notevole. Inoltre, data la larghezza del tamburo, questa cupola doveva avere un diametro di circa 43 metri. Vi era bisogno di una quantità enorme di legname, per realizzare qualcosa come un palazzo di trenta piani: una simile incastellatura andava di là dalle possibilità tecnologiche del tempo.

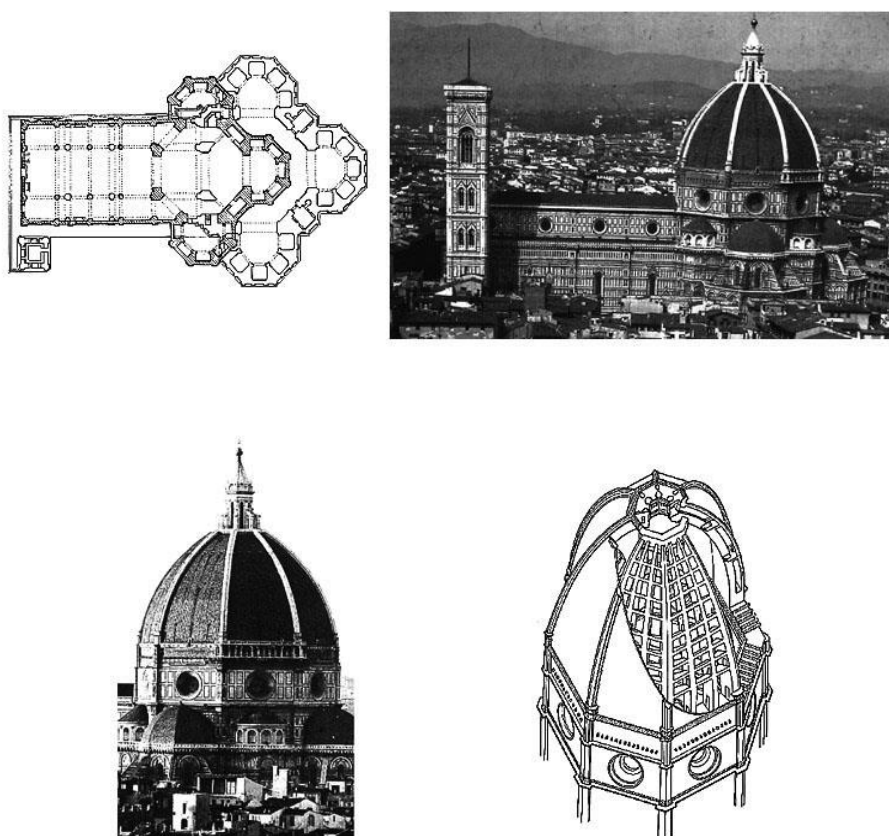
Tuttavia un'altra cupola, di dimensioni analoghe a quella del duomo fiorentino, era già stata realizzata dai romani: la cupola del Pantheon. In fondo la cupola di S. Maria del Fiore era più grande di soli 90 centimetri.

Bastava capire come avevano fatto i romani, e seguire il loro esempio. Il primo che riuscì a trovare l'intuizione giusta, proprio studiando le antichità romane, fu Filippo Brunelleschi.

Una cupola è, in effetti, una volta abbastanza singolare: essa è una perfetta semisfera (tav. 43). Pertanto può considerarsi composta di meridiani e paralleli. I meridiani sono gli archi, che hanno in comune lo stesso concio in chiave; i paralleli sono invece le sezioni orizzontali della cupola che costituiscono dei perfetti anelli concentrici posti uno sull'altro. Se affrontiamo la costruzione della cupola tenendo presenti i paralleli, appare evidente che ogni anello è sostenuto dall'anello sottostante, e non necessita quindi di armature provvisorie. In pratica, basta sostenere i conci finché questi non formano un anello intero. Dopo di che si può disarmare, e passare alla costruzione dell'anello superiore. In tal modo si realizzava la cupola secondo quel principio costruttivo definito «autoportante».

La cupola di Santa Maria del Fiore fu realizzata in base a questo principio. Ma i problemi che Brunelleschi dovette risolvere furono ben più complessi. La cupola parte, infatti, da una base ottagonale, e non circolare. Essa, inoltre, per problemi connessi all'intero edificio, doveva avere un profilo a sesto acuto, con dei costoloni posti in corrispondenza degli spigoli ottagonali. Così che la cupola in realtà ha una forma tutt'altro che semisferica.

La soluzione che il Brunelleschi trovò per questi problemi, fu talmente geniale che rimane ancora oggi un mistero come abbia fatto. In pratica la cupola si compone di due cupole sovrapposte e connesse da costoloni e catene murarie che riproducono esattamente l'andamento dei meridiani e paralleli. La tecnica muraria adottata fu di ricorrere ad un'apparecchiatura a spina di pesce. In tal modo i mattoni si incastravano tra loro in modo tale che la cupola fu eretta senza ricorrere alla benché minima impalcatura. In pratica, avendo scomposto la cupola in due strati separati, e ricorrendo all'incastro a spina di pesce, i tratti di muratura erano equilibrati con pesi che spostavano continuamente il baricentro verso l'esterno, così che l'anello si autoequilibrava prima ancora di essere completo. Per far ciò era importante ottenere una giusta sagomatura di ogni singolo pezzo, ma soprattutto seguire la giusta successione delle fasi realizzative.



tav. 42 - S. Maria del Fiore a Firenze

Principi architettonici rinascimentali

La cupola di Santa Maria del Fiore non si sarebbe potuta realizzare senza che il Brunelleschi avesse seguito, e condotto passo per passo, i suoi muratori nella esecuzione dell'opera. Tuttavia, egli, già non era più il capo-cantiere di concezione medievale. La sua grande intuizione ne fa un genio inteso già in senso moderno: la sua grandezza sta nel progetto di cupola che è riuscito a concepire. L'averla poi costruita è stata la dimostrazione delle sue giuste intuizioni. Se egli non poteva affidare ad altri la realizzazione del suo progetto, era per la grande complessità dell'opera, che difficilmente poteva essere spiegata e compresa da altri.

Tuttavia, la separazione tra progetto ed esecuzione, richiedeva il perfezionamento dei modi di comunicare le volontà progettuali a chi doveva poi realizzarle. In questo, la cultura del rinascimento fece dei passi da gigante. Perfezionò già in senso moderno quelli che sono, ancora oggi, gli strumenti progettuali a disposizione di un architetto: il disegno e i modelli – o plastici – in scala ridotta.

Definiamo i disegni e i plastici degli strumenti progettuali, perché questi sono assolutamente necessari alla progettazione. Essi permettono all'architetto di fare delle simulazioni bidimensionali – i disegni – o tridimensionali – i plastici –, così che egli, attraverso essi, può controllare la bontà del progetto che sta elaborando. Può apportare tutte le modifiche e variazioni che ritiene necessario, fino al punto in cui non ritiene di aver raggiunto il risultato migliore. Solo a questo punto, disegni e plastici, divengono utili per comunicare ad altri, ed in particolare ai costruttori, forme, misure e materiali dell'edificio pensato.

Fino al rinascimento, il disegno, in architettura, era stato utilizzato in minima misura, se non come appunti di lavoro, o come schemi distributivi molto schematici. La cultura architettonica si basava essenzialmente sulla pratica di cantiere, e si preoccupava di risolvere i problemi costruttivi, e non quelli formali. Il disegno, infatti, non consente di controllare la statica dell'edificio, bensì il suo aspetto visivo. Tuttavia, è grazie al disegno che gli architetti rinascimentali possono riavvicinarsi a concetti quali la proporzione, l'equilibrio, la simmetria, e così via, che nell'architettura medievale non erano affrontati.

L'architettura medievale ebbe l'appellativo di «gotica», proprio in periodo rinascimentale, e con significato dispregiativo. Per l'artista rinascimentale, gotico era sinonimo di barbaro, e tale era considerata quell'architettura che si preoccupava solo della statica dell'edificio, ignorando completamente concetti di proporzionalità che rendessero un edificio ben equilibrato e piacevole all'occhio.

Gli archi gotici, o gli archi polilobati, con le loro linee spezzate, apparivano sgraziati; l'infittirsi di guglie e pinnacoli all'esterno delle cattedrali, che pur svolgevano una funzione statica, era considerato irrazionale; la puntellatura con gli archi rampanti, una soluzione poco estetica. Ma, più di tutto, apparivano come edifici irrisolti, in quanto le cattedrali gotiche si ottenevano con un principio sommativo e non di sintesi.

Per contro il rinascimento esaltò la bellezza di geometrie pure, in cui ogni elemento si inseriva in un disegno armonico e proporzionato. La geometria aveva leggi razionali, che, se correttamente applicate, garantivano l'effetto estetico. L'arco a tutto sesto, con la sua linea continua e precisa, appariva più gradevole all'occhio, che non un arco a sesto acuto. Ma soprattutto, in questa ricerca di giuste proporzioni ed armonie, il rinascimento riscoprì il linguaggio classico dell'architettura, quello fatto di colonne e capitelli, che nel medioevo erano progressivamente scomparsi per essere sostituiti da pilastri e decorazioni in mattoni.

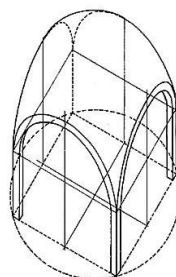
Ed ecco chiarirsi anche il senso di questo periodo, che benché aprì orizzonti totalmente nuovi nella cultura del tempo, lo fece per far rinascere quell'arte classica da loro tanto ammirata, quanto era invece disprezzata l'arte medievale.

L'architetto che, per primo, sperimentò il ritorno al linguaggio classico dell'architettura fu nuovamente Brunelleschi. In edifici come l'Ospedale degli Innocenti (tav. 44), o in San Lorenzo, non vi furono più i pilastri, ma colonne con capitelli corinzi. Gli archi furono rigorosamente a tutto sesto, e le volte divennero a vela, avevano cioè l'intradosso perfettamente sferico (tav. 45). Ma, di là dall'impiego di questi elementi di derivazione classica, era il disegno compositivo ad apparire totalmente nuovo. Prendiamo l'Ospedale degli Innocenti. Le linee di cornici e paraste sono essenziali e definiscono superfici dalla geometria regolare e proporzionata. Gli interassi delle finestre vengono ritmati su quelli degli archi. Le porte si aprono al centro di porzioni di muri ben riquadrati. Nulla è affidato al caso, ma ogni cosa è inserita al punto giusto, così che l'edificio appaia armonioso nella sua forma.

Lo studio dell'antico divenne imprescindibile dalla pratica architettonica. Brunelleschi lo aveva fatto rilevando i superstiti edifici romani. Dopo di lui, Leon Battista Alberti lo fece studiando le teorie architettoniche classiche e scrivendo trattati. Dimostrò, quindi, che alla progettazione architettonica si poteva giungere, non solo attraverso la pratica di cantiere, ma anche attraverso lo studio della teoria. Dall'epoca classica c'è giunto un solo trattato sull'architettura: quello scritto da Vitruvio nel I sec. a. C. L'Alberti, che fondamentalmente era un letterato, studiò con spirito filologico il trattato del Vitruvio, e se ne servì per scriverne a sua volta un altro. La tendenza a scrivere trattati divenne intensa soprattutto nella seconda metà del Cinquecento. Ma quei testi avevano un diverso significato: in pratica cercavano di sistematizzare oltre un secolo di esperienze architettoniche, quando l'architettura rinascimentale era divenuta oramai una pratica universale. Il trattato dell'Alberti aveva invece un fine programmatico: cercava, cioè, di insegnare una nuova strada. Ed anche gli edifici che l'Alberti progettò, avevano quasi il senso di dimostrazioni pratiche delle sue teorie architettoniche (tav. 46 e tav. 47).



tav. 44 - Brunelleschi: Ospedale degli Innocenti



tav. 45 - Volta a vela



Palazzo Rucellai a Firenze



Tempio Malatestiano a Rimini



tav. 47 - Leon Battista Alberti: S. Andrea a Mantova



Il Rinascimento in Italia

L'architettura rinascimentale, pur se appariva più rigorosa, nei suoi principi di base, rispetto all'architettura medievale, in pratica fornì un vocabolario di forme – gli ordini classici, i timpani triangolari, gli archi a tutto sesto, le volte a cassettoni, eccetera – e un principio generale – quello della misura proporzionale – che lasciava ampia libertà di interpretazione. Ed, infatti, l'architettura rinascimentale appare oggi più eterogenea che non quella romanica o gotica, che pure si fondavano più su regole statiche che non estetiche.

Ma la ricerca di proporzionalità non si applicò solo agli alzati degli edifici (prospetti e sezioni), ma anche alle piante. Con una attenzione notevole, ci si dedicò a fare studi sulle forme planimetriche. La tipologia che più interessava era quella della pianta centrale. Questa, infatti, appariva più regolare: poteva essere inscritta in un cerchio, che era considerata forma geometrica pura ed esteticamente più valida. Le chiese quindi vennero concepite con pianta a croce greca e non più latina, ma anche i palazzi o i loro cortili interni, tendevano sempre più alla forma quadrata (tav. 51).

Ed, infatti, alcune delle realizzazioni più tipiche dell'architettura rinascimentale avevano una pianta centrale. Esempio precoce fu già la sagrestia vecchia di San Lorenzo di Filippo Brunelleschi (tav. 48), ma soprattutto a partire dal Cinquecento si ebbero esempi eccezionali: il tempietto di San Pietro in Montorio di Donato Bramante (tav. 49), la chiesa di San Biagio a Montepulciano, Santa Maria della Consolazione a Todi (tav. 50), fino a Villa Farnese a Caprarola del Vignola (tav. 51).

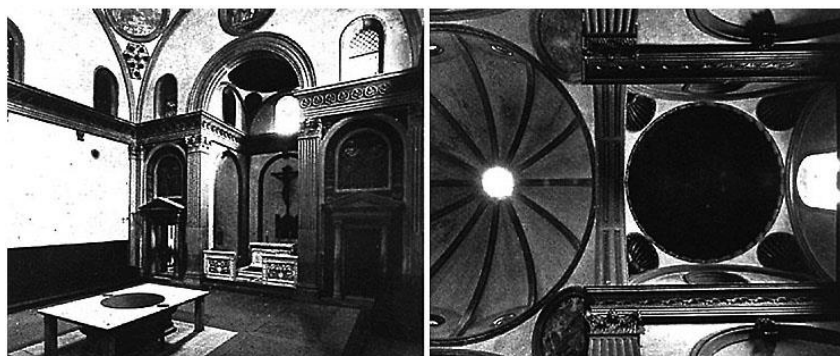
Anche il nuovo San Pietro fu concepito dal Bramante come tempio a pianta centrale. Agli inizi del Cinquecento, la basilica di San Pietro in Vaticano, costruita ai tempi dell'imperatore Costantino, si presentava vecchia e fatiscente, e di dimensioni inferiori a quelle adeguate all'importanza di essere la principale chiesa della cristianità. Per volere di papa Giulio II, la vecchia basilica fu demolita, così che al suo posto poteva nascere una chiesa dalle proporzioni maggiori e dall'aspetto più imponente. Il progetto fu affidato a Donato Bramante, operante a Roma già da qualche decennio, dopo un periodo di attività a Milano. Questi concepì una pianta a croce greca, coronata in sommità, all'incrocio dei quattro bracci, da una cupola simile a quella del Pantheon (tav. 52).

Il Bramante riuscì a realizzare ben poco di questa costruzione, e alla sua morte, i successori si trovarono con lavori appena abbozzati e con un progetto non del tutto definito. Ciò aprì la possibilità a ché nuove soluzioni fossero prospettate, cosa che puntualmente avvenne con gli architetti che dopo Bramante rivestirono la carica di architetto della fabbrica di San Pietro. Tra questi vi fu anche Raffaello (tav. 52), la cui prematura scomparsa gli impedì di dare un contributo sostanziale alla costruzione, pur se dai progetti che ci ha lasciato, sappiamo che aveva intenzione di trasformare la chiesa in una basilica a pianta longitudinale.

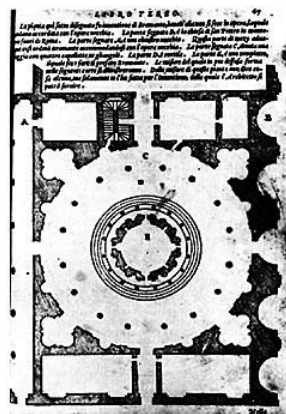
Dopo di lui, Antonio da Sangallo il Giovane elaborò un progetto che voleva essere una soluzione di compromesso tra un edificio a pianta centrale ed uno a pianta longitudinale. Rispetto all'iniziale pianta bramantesca, aggiunse davanti all'ingresso un corpo anteriore stretto ai due lati da due alte torri. Egli però, profuse tutte le sue energie per mettere a punto solo il progetto, che prese la forma di un grandioso e splendido modello ligneo.

Alla sua morte gli successe Michelangelo, che rifiutò la progettazione alquanto confusa elaborata dal Sangallo, preferendo ritornare alla originaria impostazione del Bramante (tav. 52). Semplificò la pianta bramantesca dandogli l'aspetto di due quadrati sovrapposti e ruotati: il primo ad angoli vivi, il secondo ad angoli smussati. Uno degli spigoli di questo secondo quadrato si modificava, per realizzare la facciata d'ingresso. Egli affrontò inoltre il problema della cupola. Fece ingrandire enormemente i quattro piloni che dovevano sostenerla, e per essa elaborò un progetto che si discostava alquanto da quello di Bramante, prevedendo invece una cupola più simile a quella del Brunelleschi per Santa Maria del Fiore (tav. 53). Il profilo si componeva di costoloni leggermente a sesto acuto, ed era realizzata con una doppia calotta. Egli ne realizzò un perfetto modello ligneo, che dopo la sua morte, servì a Giacomo Della Porta e Domenico Fontana per costruirla secondo le intenzioni michelangiottesche.

La basilica subì ulteriori modifiche, all'inizio del Seicento ad opera di Carlo Maderno, che modificò la pianta michelangiottesca: prolungò il braccio anteriore della basilica, aggiungendo altre campate, così che questa assumesse la forma di chiesa a pianta longitudinale. Alla basilica dette quindi il suo assetto definitivo, disegnandone anche l'attuale facciata. Successivamente il Bernini, dopo il 1656, aggiunse il colonnato che, secondo una visione oramai barocca, ne definiva la piazza antistante (tav. 53).



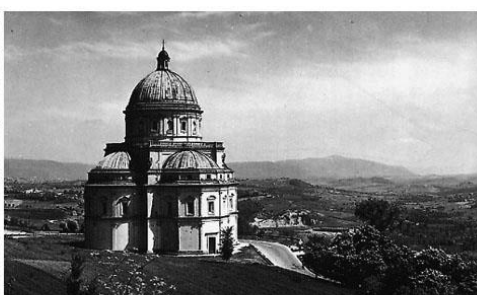
tav. 48 - Sagrestia Vecchia in S. Lorenzo a Firenze di Brunelleschi



tav. 49 - S. Pietro in Montorio di Bramante

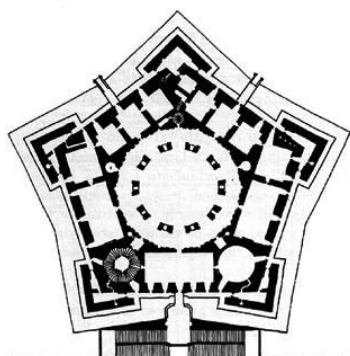


S. Biagio a Montepulciano

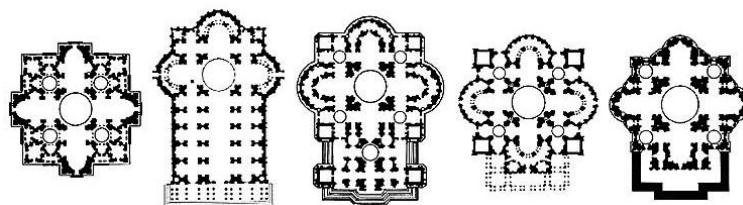


S. Maria della Consolazione a Todi

tav. 50 - Chiese rinascimentali a pianta centrale



tav. 51 - Villa Farnese a Caprarola



Bramante

Raffaello

Antonio da Sangallo
il Giovane

Baldassarre Peruzzi

Michelangelo

tav. 52 - Progetti per S. Pietro

L'urbanistica rinascimentale

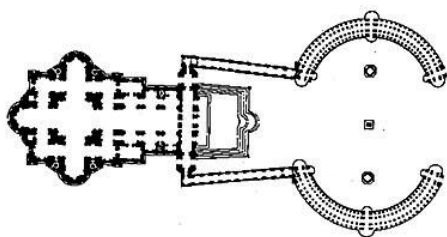
La visione rinascimentale, di concepire un edificio secondo una forma perfetta e definitiva, si estese anche alle città. In questo periodo nacquero quelle visioni utopiche, di città ideali, che cercavano di racchiudere le molteplici funzioni di un organismo urbano, in un disegno dalla geometria regolare (tav. 54). Il disordine delle città medievali, che erano sorte senza un disegno preordinatore, era ovviamente negato. Lo spirito che informava queste ipotesi di città ideali, aveva tuttavia il carattere ingenuo di credere che la bellezza formale, dalle perfette geometrie, poteva risolvere i molteplici aspetti funzionali e pratici di un organismo urbano.

Il loro valore appare tuttavia notevole, per capire i principi ispiratori di molti interventi a dimensione urbana, che si ebbero in epoca rinascimentale. Proprio perché le città, in cui si trovarono ad operare gli architetti rinascimentali, si erano formate in periodo medievale, sorse per essi il problema di inserire i loro edifici in contesti che non erano sorti con visione di razionale e geometrica organizzazione dello spazio.

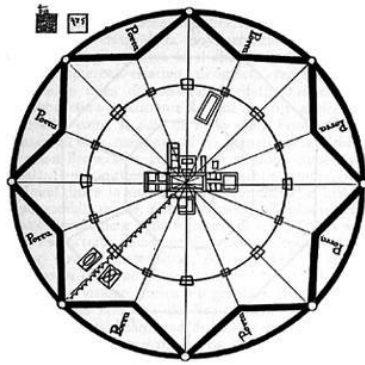
A volte, gli edifici si inserirono, in questi contesti irregolari, quasi con forza, senza tener conto dell'impatto con l'ambiente nel quale erano collocati. Altre volte cercarono di modificarlo, per portarlo a principi di regolarità geometrica. In questo secondo caso, furono realizzati dei piccoli pezzi di città, che rimangono quasi dei frammenti di quelle città ideali che non poterono essere realizzate.

A livello urbano, indicative dell'architettura rinascimentale possono considerarsi due piazze: quella di Pienza e il Campidoglio a Roma, quest'ultima progettata da Michelangelo (tav. 55).

Altra conseguenza di questi studi urbani, si ebbero nella costruzione delle mura di cinta delle città. Dal Cinquecento, l'introduzione, nell'arte bellica, della polvere da sparo e dei cannoni e mortai, impose che le città fossero difese da fortificazioni più solide. Ma soprattutto queste fortificazioni dovevano dividere le città dai campi di battaglia con una cintura di sicurezza più profonda, che non poteva essere scavalcata dai tiri dei mortai. Così sorsero delle architetture difensive di notevole impegno costruttivo, e dalla forma complessa, che non poco ricorda i coevi studi sul disegno urbano di una città. La città italiana che, più di tutte, ancora oggi conserva tali fortificazioni di origine rinascimentale è Lucca, il cui circuito di mura è sicuramente uno dei monumenti più originali della nostra penisola (tav. 54).



tav. 53 - S. Pietro in Vaticano

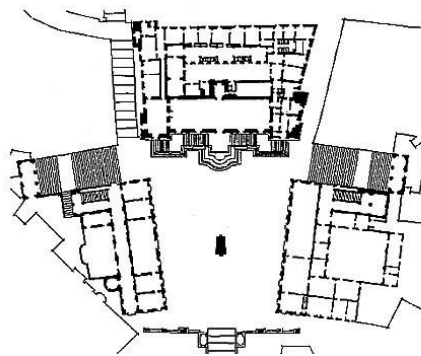


Sforzindia: città ideale del Filarete



foto aerea di Lucca

tav. 54 - Città rinascimentali



tav. 55 - Piazza del Campidoglio a Roma

Il manierismo cinquecentesco

Il Quattrocento è stato un secolo di arte rinascimentale solo per l'Italia, e in particolare per quella centrale. Nel resto d'Europa, specie al nord, si era continuato a praticare quel gotico fiorito, fatto di archi acuti e intrecci incredibili di nervature, secondo un virtuosismo oramai prossimo alla caduta di ispirazione.

Il Cinquecento rappresentò il trionfo del rinascimento che si impose in campo artistico, e non solo architettonico. Rappresentò il trionfo del gusto italiano, che si affermò in un mondo sostanzialmente nuovo. Il medioevo era oramai tramontato dappertutto. Dal 1492 – data della scoperta dell'America – in poi, caddero molti di quegli assunti dogmatici di fede religiosa, che prima avevano imposto al mondo una visione sostanzialmente teologica della vita e dell'universo. Il Cinquecento, da Copernico a Lutero, proseguì questo processo di laicizzazione universale. Il gotico era ancora troppo pervaso di misticismo medievale; il rinascimento, per contro, affidandosi a forme ed immagini tratte dalla classicità precristiana, ma soprattutto facendosi ispirare da un metodo sostanzialmente basato sulla razionalità, interpretava sicuramente meglio la nuova visione laica del mondo.

Certo è che, la fede da un lato, e la religione dall'altro, conobbero in questo secolo profonde crisi, che produssero il protestantesimo e la controriforma, l'inquisizione e la caccia alle streghe. Tutto ciò produsse i suoi riflessi anche sull'architettura, in particolare religiosa. Ma, prima che ciò avvenisse, il rinascimento italiano produsse un ultimo genio, che dette, dell'architettura classica, un'interpretazione sublime: Andrea Palladio.

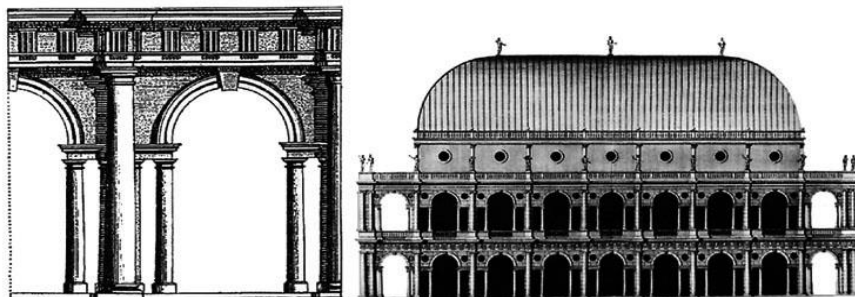
La corretta applicazione degli ordini architettonici era stata premura costante di tutti gli architetti rinascimentali. Essi, al pari di quanto avevano fatto gli antichi romani, riconoscevano negli ordini un principio di proporzionalità di garantita efficacia. E alla metà del Cinquecento, quando la nuova architettura era oramai universalmente applicata, numerosi furono i trattati scritti per meglio conoscere ed applicare gli ordini architettonici. Tra questi trattatisti vi fu il Vignola, il Serlio ed Andrea Palladio.

Il Palladio non si limitò, tuttavia, a teorizzare. Egli realizzò numerose costruzioni, soprattutto a Vicenza, sua città natale, e a Venezia. Nei suoi edifici l'applicazione degli ordini architettonici era più rigorosa che in qualsiasi altro architetto rinascimentale, nonostante ciò, il risultato che otteneva era di un'assoluta originalità.

Il suo segreto era soprattutto nei prospetti. Le varie parti che componevano l'esterno di un edificio, sia che giacevano sullo stesso piano, sia che giacevano su piani diversi, venivano trattate con assoluta chiarezza, dando ad esse un'«impaginazione» da designer. Ciò che quindi creò l'originalità di Palladio fu la sua capacità di compositore. Le sue erano creazioni in cui i singoli elementi perdevano la loro individualità, per dar luogo ad una nuova unità: la composizione.

Pertanto, benché egli usasse porticati che erano delle perfette testate di templi greci, queste, inserite nel contesto dei suoi edifici, acquistavano un'immagine totalmente nuova ed inedita. E l'esempio potrebbe estendersi alle altre componenti classiche che egli usava. Questa sua capacità di separare ed omogeneizzare, nelle composizioni prospettiche, gli elementi classici, lo portò ad utilizzare soluzioni che dopo di lui divennero molto in voga, quale l'ordine gigante – era detto gigante l'ordine che si estendeva su due o più piani di un edificio – o il motivo che da egli prese il nome di «palladiana» (tav. 56).

Tra gli edifici suoi più noti vi fu la basilica di Vicenza (tav. 56 e tav. 57), alcune chiese di Venezia – il Redentore e San Giorgio Maggiore (tav. 57) – alcuni palazzi di Vicenza, ed il Teatro Olimpico realizzato nella stessa città. Ma soprattutto sono rimaste famose le ville che egli realizzò nella campagna veneta (tav. 58). Queste ville istituivano un rapporto molto suggestivo e poetico, tra edificio e campagna, tale che la loro fortuna non ha mai conosciuto cadute. E sono stati tra gli edifici più ammirati e copiati, soprattutto dagli inglesi, che dal XVII secolo in poi, hanno esportato questo stile in tutto il mondo, dall'America all'Australia, dall'India al Sud-Africa, divenendo l'immagine stessa dell'architettura coloniale inglese.



tav. 56 - Palladio: Basilica di Vicenza - particolare del motivo definito «palladiana»



Basilica di Vicenza

S. Giorgio Maggiore a Venezia

tav. 57 - Palladio: Basilica di Vicenza e S. Giorgio Maggiore a Venezia