

CAPITOLO 5

ARTE RINASCIMENTALE

PARAGRAFO 1.5: EVOLUZIONE DELLA PALA D'ALTARE DA PIERO DELLA FRANCESCA A GIORGIONE

Una **pala d'altare**, o **ancóna**, è un'opera pittorica o anche scultorea, di genere religioso che, come dice il termine stesso, si trova sull'altare delle chiese o, qualora l'altare sia staccato dal muro, appesa alla parete di fondo del presbiterio. Le pale d'altare per la devozione privata erano dette altaroli ed erano di solito a due o tre valve e di modeste o piccole dimensioni. Le pale raffigurano soggetti sacri: spesso la Madonna con il bambino, più raramente la Trinità o la crocifissione di Cristo, talvolta il salto titolare dell'edificio di culto. Le pale vengono definite anche **Biblia Pauperum** dai cristiani.

- **La pala medievale:** nata intorno all'XI secolo.

Una delle più famose è quella del pittore lucchese **Bonaventura Berlinghieri** che raffigura San Francesco e storie della sua vita.

Il santo è ritratto in piedi e in posizione frontale, con mano destra benedicente secondo i canoni di un repertorio figurativo di origine bizantina. Ai lati della figura l'artista ha rappreentato alcuni fatti salienti della sua vita, in maniera semplice e didascalica.

Questo modello di pala rimarrà per quasi tutto il duecento fino al suo rinnovamento.

- **Il polittico gotico:** Fra il trecento e il Quattrocento si affema in tutta l'Europa la pala d'altare a tavole separate, detta "**polittico**" (molte pieghe, in greco).

Esempio notevole è la **Pala Rinuccini**, polittico sfolgorante d'oro e di colori realizzato dal pittore fiorentino Giovanni del Biondo.

L'opera è divisa in tre fasce orizzontali: in basso la predella, articolata in piccole tavole dal tono narrativo (dove si illustrano le storie dei 4 santi raffigurati); il registro centrale, con il soggetto sacro principale distribuito in più scomparti (in questo caso la Madonna e il bambino); in alto il coronamento, con tre coppie di santi a mezza figura sormontate da quadrilobi con i quattro evangelisti e, al centro, la cuspide con la Crocifissione.

- **La pala rinascimentale:** nella seconda metà del quattrocento il polittico decade e sarà sostituito dalla tipologia a struttura unificata, ancora su tavola.

Esempio di questo cambiamento è la **Pala di San Bartolomeo**, realizzata dal pittore bresciano **Bartolomeo Montagna**. All'interno della grande tavola centinata è raffigurata una sacra conversazione, mentre nella predella sono illustrate con vivacità storie della vita del santo a cui era dedicata la chiesa.

Il dipinto offre una sintesi esemplare delle innovazioni apportate nel rinascimento alla pala d'altare, come: **l'eliminazione della divisione in scomparti; l'ambientazione delle scene all'interno di**

un'architettura dipinta che continua idealmente nell'arco e nei pilastri della cornice lignea; il rigoroso impianto prospettico.



Sacra conversazione (Pala di Brera)

Piero della Francesca, tempera su tavola, 251x173 cm, 1472-74, Milano, Pinacoteca di Brera.

La Sacra Conversazione, conosciuta anche come Pala Montefeltro o Pala di Brera, è probabilmente l'opera più autorevole di Piero della Francesca. Destinata alla chiesa di San Bernardino a Urbino e attualmente collocata presso la pinacoteca di Brera a Milano (da cui il nome) fu realizzata tra il 1472 e il 1474 presso la corte di Urbino per conto del signore e mecenate Federico da Montefeltro. Il tema dell'opera è appunto quello della "Sacra Conversazione", in cui è presente la Madonna con il Bambino affiancata da Santi o da semplici mortali. Essa è inoltre intrisa di riferimenti ad alcuni avvenimenti storici, sia lieti che tragici, legati alla vita del duca.

Il 24 gennaio 1472 era infatti nato Guidobaldo, settimo figlio di Federico nonché suo unico erede e, a causa del parto, la moglie Battista Sforza era morta il 6 luglio dello stesso anno, il che spiega la sua assenza all'interno dell'opera. Inoltre, il 18 giugno, Federico aveva conquistato la città di Volterra, avvenimento richiamato dall'inserimento dell'armatura del signore in un ambiente sacro, probabilmente riconducibile a un intento autocelebrativo.

Il soggetto principale resta quello della Vergine in trono adorante il Bambino addormentato sulle sue ginocchia e circondata da sei santi e quattro angeli. Alla sua sinistra è inginocchiato Federico da Montefeltro, nel gesto di deporre ai piedi della Madonna il bastone del comando, quasi come ad affidarle la difesa del regno.

I personaggi:

- **La Vergine**, evidentemente il soggetto principale dell'opera, siede su una sella *plicatidis* (sedia pieghevole tipicamente usata dai generali romani) a sua volta posizionata su una pedana rivestita da un tappeto rosso anatolico finemente decorato con motivi geometrici. Per quanto riguarda l'abbigliamento è da rilevare il manto di velluto blu bordato di pietre preziose e perle, tanto lungo da arrivare a coprirle i piedi, da sempre considerati indegni della presenza divina e perciò quasi sempre coperti o oscurati a contatto con essa. Nel linguaggio sacro, inoltre, il blu, oltre a rimandare all'idea di vita, accogliendo in sé il colore delle acque e del cielo pone l'accento sulla natura umana e terrena di Maria. Questo colore, infatti, racchiude nella propria natura dinamica la rappresentazione della creatura, che, liberandosi dalla corruzione della vita terrena, attraversa la soglia del Divino. Le ginocchia, ricoperte da un risvolto di pelliccia d'agnello (simbolo del sacrificio), sostengono il Bambino addormentato. L'insieme di queste due figure rinvia al tema di genesi veneziana della *Pietà* (la madre che tiene in grembo il figlio morto sulla croce).
- **Gesù** porta al collo una catenina terminante con un ramo di corallo e un pendaglio di peli di tasso, entrambi emblemi di buon augurio. Un'ambiguità a livello simbolico riguarda il corallo rosso, che posto proprio in corrispondenza del costato del Bambino, punto che verrà trafitto dopo la crocifissione, ricorda il sangue e la Passione di Cristo.
- **Federico da Montefeltro** è inginocchiato in un gesto di preghiera che rimanda a quello della Madonna. La sua collocazione alla sinistra e non alla destra della Vergine, il posto d'onore, si spiega con una duplice motivazione: essa significa innanzitutto umiltà da parte del committente ma è ancor più importante l'aspetto estetico. Federico, durante un torneo, aveva perso infatti l'occhio destro e parte del naso, perciò preferiva che si ritraesse il profilo integro del suo volto, quello sinistro.

La disposizione delle altre figure è di natura semicircolare, in modo da ripetere, con una curvatura più larga, la cavità dell'abside. Questa configurazione permette inoltre di raccogliere la luce intorno alla figura centrale e quasi conica della Madonna. Suddette figure sono:

- **Quattro angeli** pesantemente abbelliti da vesti e gioielli opulenti e ridondanti probabilmente provenienti dalla tradizione artistica fiamminga, contemplano dal retro la scena con espressione severa.
- **San Giovanni Battista**, barbuto, con la pelle e il bastone, la cui presenza è giustificata dal fatto che egli era patrono di Gubbio, di Urbino e della moglie del Duca;
- **San Bernardino da Siena**, in secondo piano, che conobbe Federico, ne divenne amico e forse confessore. Ricordiamo, inoltre, che la pala è collocata proprio nel convento che porta il suo nome;
- **San Girolamo**, a sinistra della Madonna, con la veste lacera dell'eremita e il sasso per percuotersi il petto; egli, in quanto studioso e traduttore della Bibbia, era considerato il protettore degli umanisti;
- **San Francesco d'Assisi**, che mostra le stimmate nel ruolo di Alter Christus, la cui presenza è relazionata ad una possibile destinazione originaria per la chiesa francescana di San Donato degli Osservanti, che peraltro ospitò per un periodo la stessa tomba del Duca Federico;
- **San Pietro martire**, con il taglio sulla testa;
- **San Giovanni Evangelista**, con il libro e il mantello tipicamente rosato.

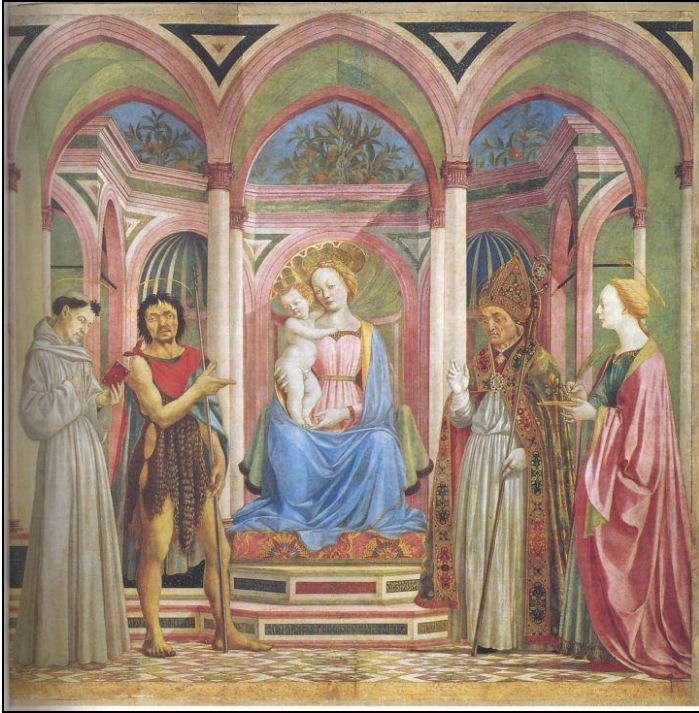
La figura di tre dei sei santi, raffigurati in momenti di autolesionismo, mostra inoltre un carattere penitenziale riconducibile alla morte precoce di Battista Sforza, moglie del committente. In relazione al discorso sui personaggi bisogna infine evidenziare l'inusuale accostamento di una figura laica a un contesto sacro senza alcuna distinzione tra le due realtà, sia per lo spazio occupato che per l'illuminazione.

In materia di luce, come in molti altri ambiti, Piero della Francesca si rivela essere un artista unico nel suo genere grazie alla rappresentazione omogenea della luce, che conferisce ad ogni sua opera un aspetto irrealistico compensato tuttavia dal forte realismo che egli dimostra nella scelta dei soggetti. L'inserimento degli elementi architettonici è appunto funzionale alla migliore diffusione della luce. È possibile infatti ipotizzare che essa entri all'interno dell'edificio attraverso un oculo posto al di sopra dei personaggi sulla sommità di un'ipotetica cupola situata a sua volta in corrispondenza dell'incrocio tra il transetto e la navata. All'interno del fastoso edificio classicheggiante è inoltre possibile osservare architetture quali il presbiterio, l'abside, il coro, gli archi laterali che introducono al transetto e parte dell'arco che porta alla navata e ancora marmi policromi, che rivestono superfici scandite da paraste scanalate con capitelli ispirati allo stile corinzio.

La pala di Brera è un chiaro esempio delle ricerche compiute dagli artisti italiani vissuti nella seconda metà del Quattrocento. L'impianto prospettico dell'opera ha, all'altezza degli occhi della Madonna, il suo punto di fuga centrale; esso è esaltato dai giochi di luci e ombre creati dai cassettoni della volta a botte. Piero della Francesca, trattatista d'arte ancor prima di artista e pittore, dimostra inoltre un'attenzione particolare per la proporzionalità reciproca tra le figure. L'opera presenta infatti un minimo, un medio e un massimo proporzionale individuabili rispettivamente nell'uovo di struzzo, nel volto della Madonna e nella concavità dell'abside. Nell'inserire l'uovo l'artista dà la chiave della sua teoria volendo al contempo indicare che nulla è tanto piccolo da non rientrare in una proporzione universale. Il volto della Vergine è verticalmente allineato con l'uovo di struzzo che pende dal catino absidale. L'uovo, evidenziato da uno sfondo scuro che contrasta con il suo colore chiaro, è dunque posto otticamente in primo piano e sembra quasi sospeso al di sopra della testa della Vergine. Alcuni sostengono si tratti addirittura di una perla, nata senza fecondazione e quindi simbolo della verginità di Maria, anche se più probabilmente si tratta proprio di un uovo di struzzo in quanto simbolo di rinascita o allusione alla resurrezione di Cristo. È plausibile ipotizzare infine che la composizione dell'opera nasca da un attento studio della Trinità di Masaccio. Se da un lato Piero della Francesca ha intenzionalmente evitato le incongruenze prospettiche e la forte assialità della pala masacesca, ha tuttavia optato per l'inserimento di strutture architettoniche affini a quelle della suddetta opera (esempio lampante la volta a botte cassettonata decorata a rosoni con tocchi d'oro).

La pala è realizzata su nove assi lignee dipinte con la tecnica fiamminga dell'imprimitura chiara che avveniva nel seguente modo: essa veniva stesa prima del disegno quadrettato e prima del colore in modo tale da preservare i personaggi da velature pittoriche e creare un margine perimetrale più chiaro che accentua la tridimensionalità delle figure. Un'altra tecnica impiegata nella realizzazione dell'opera è quella dell'encausto, tecnica di affresco romana ripresa poi in epoca rinascimentale, che consisteva nel fissare il colore attraverso alte temperature. I colori utilizzati non sono molti ma gli effetti cromatici vengono moltiplicati dalla varietà di leganti e di superfici.

Durante il restauro dell'opera sono state riportate diverse notizie: il dipinto non è completo, in alcune parti è ancora presente l'imprimitura e ci sono state inoltre modifiche apportate dall'autore stesso alle teste degli angeli e alle mani del committente che sono state ridipinte per un motivo a noi ignoto.



Pala di Santa Lucia dei Magnoli

Domenico Veneziano, Tempera su tavola, 209x216 cm, 1445-47, Firenze, Galleria degli Uffizi.

L'opera fu dipinta da Domenico Veneziano per l'altare maggiore della Chiesa di Santa Lucia de' Magnoli in via de' Bardi a Firenze. Originariamente aveva anche una straordinaria predella composta da tavole con le storie dei santi illustrati e un'Annunciazione a dimensione doppia: "San Francesco riceve le stimmate" e "San Giovanni Battista nel deserto" sono conservate alla "National Gallery of Art" di Washington; "l'Annunciazione" e "il Miracolo di San Zanobi" sono conservate nel Fitzwilliam Museum di Cambridge e, infine, "il Martirio di Santa Lucia" si trova nei musei statali di Berlino.

L'opera reca su gradino inferiore la firma e l'epigrafe: *Opus dominici de venetiis hoc mater dei miserere mei datum est.*

La pala è l'opera più importante per comprendere il ruolo fondamentale di Domenico Veneziano nella pittura rinascimentale fiorentina, dopo la perdita del ciclo di affreschi che aveva realizzato nella chiesa di Sant'Egidio con Andrea del Castagno.

I Personaggi:

- Al centro dell'opera troviamo la **Madonna** in trono con il **Bambino**;
- essa è affiancata, a sinistra da **San Francesco**, ascetico e rapito dalla sacra lettura, e **San Giovanni Battista**, protettore della città di Firenze ci guarda in modo intenso e diretto;
- a destra si trovano, invece, **San Zanobi** assorto mentre benedice e rappresentato con indosso la **mitria** (abito vescovile), una ricca veste ornata di perle, pietre preziose, oro e smalti a dimostrazione del suo importante ruolo nella Chiesa Cristiana; infine, più vicina all'osservatore si trova **Santa Lucia**, titolare della chiesa.

Le figure, benché salde nei volumi e composte negli atteggiamenti si fondono nella luce e i volti femminili, risultano meno espressivi rispetto a quelli maschili.

La Pala di Santa Lucia De Magnoli non segue le caratteristiche medievali poiché non presenta nè scomparti nè il fondo d'oro, ma è invece uno dei più antichi esempi di pala "moderna", o di come la definiva Brunelleschi "*tabula quadrata et sine civoriiis*".

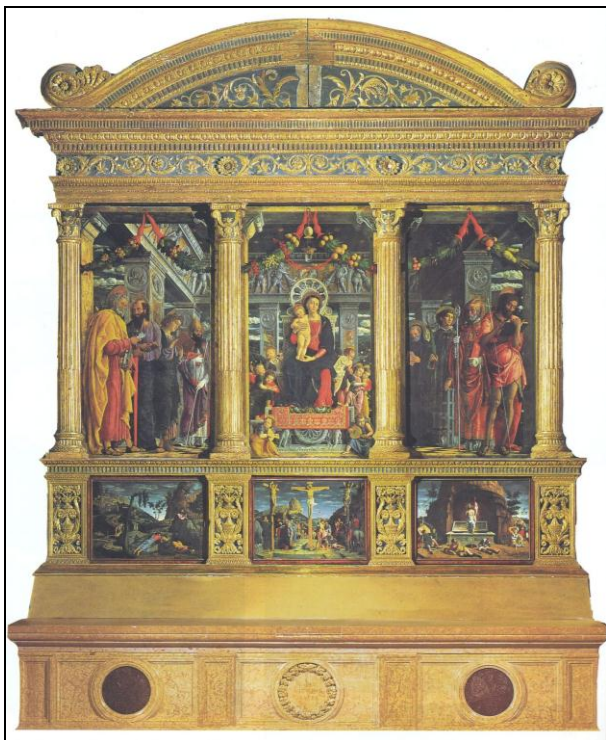
A darci l'illusione di una composizione a scomparti è l'ambientazione, con i tre archi a sesto acuto, le colonne e le nicchie a conchiglia. Questa suggestione ci è data dalla prospettiva geometrica dell'edificio con cui è composta la scena, con tre punti di fuga dove convergono tutte le linee orizzontali, comprese quelle del complesso pavimento intarsiato di marmi.

Nell'opera possiamo ritrovare un perfetto equilibrio tra modernità e tradizione, suggerito anche dall'uso di arcate diverse: a sesto acuto in alto ed a tutto sesto nelle nicchie classicheggianti.

La luce è un elemento fondamentale che entra nella scena dall'alto a causa del cortile privo di soffitto dietro il quale si estende un giardino, la cui presenza ci è suggerita dai rami di arancio nel cielo azzurro. Questa è una luce chiara e diffusa ma inclinata (come dimostra l'ombra dietro la Madonna), che ricorda fedelmente quella del mattino. Originariamente a completare il dipinto vi era una cornice, andata perduta, che doveva sottolineare questo effetto "finestra".

La prima cosa che lo spettatore coglie è la sistemazione chiara e geometrica dello spazio e percepisce come naturali i due elementi dell'architettura: in primo piano il pavimento intarsiato e in secondo piano la loggia e il cortile poligonale con le nicchie. Sono molto d'aiuto anche i diversi colori che sottolineano le membrature architettoniche.

L'asse centrale di tutta la composizione è la figura della Vergine in trono, che si situa come il vertice di un triangolo ideale nel quale si dispongono i santi. L'elemento lineare viene cancellato dalla luce chiara che proviene da destra in alto mettendo in risalto i profili dei personaggi. I volumi sono modellati con grazia e la tavolozza di tonalità "pastello" risente in maniera esemplare delle più fini variazioni della luce e dello spazio; la composizione, nonostante le difformità cromatiche a destra e sinistra dell'ideale asse compositivo, risulta essere in equilibrio.



Pala di San Zenone

Andrea Mantegna, Tempera su tavola, 480x450 cm, 1457-60, Verona, chiesa di San Zenone.

L'opera venne realizzata a Padova su commissione di Gregorio Correr, per essere poi mandata presso la basilica di San Zeno a Verona. Nel 1797 durante le soppressioni Napoleoniche l'opera venne trafugata ed esposta in Francia al museo Napoleone (futuro Louvre); solo nel 1815 vennero restituiti i tre pannelli anche se rimase in Francia la predella. L'opera è stata restaurata nel 2007 dall'opificio delle pietre dure (Firenze).

L'opera raggiunge i 480x450 cm con uno scomparto centrale di 125x212 cm, 135x213 cm quello sinistro e 134x213 cm quello destro, con una cornice lignea realizzata probabilmente su disegno dello stesso Mantegna ed imita una struttura architettonica che sembra "continuare" il dipinto. La cornice dunque non divide la pala in un trittico, bensì la stesura pittorica è stata tripartita dall'artista, nonostante il dipinto raffiguri un' unica scena; tramite le 3 colonne egli conferisce all' opera uno straordinario effetto tridimensionale.

Il dipinto presenta nel suo insieme anche una **predella** (fascia dipinta divisa in più riquadri) composta da tre scene: "Orazione nell'orto", "Crocifissione" e "Resurrezione di Cristo".

- Nell'**Orazione** il paesaggio è pietrificato e desertico. Gesù prega su una roccia simile ad un altare, sulla destra. Sullo sfondo si vede una Gerusalemme ideale, i cui edifici ricordano Roma e Venezia.
- La **Crocifissione** mostra la comprensione delle opere di Donatello, con la profonda penetrazione psicologica dei personaggi e con l'effetto di rappresentazione casuale della vita sotto i nostri occhi, con la presenza di comparse come i due personaggi dimezzati in primo piano, che sembrano colti di sorpresa nel loro passaggio casuale.
- Nella **Resurrezione** l'abbigliamento all'antica dei soldati è molto curato e dimostra la volontà di
- Mantegna di ricreare con precisione l'ambientazione nel mondo classico.

La struttura architettonica realizzata, crea una continuità tra lo spazio del dipinto e lo spazio reale; idealmente i quattro pilastri della cornice continuano, costituendo l'apertura del loggiato marmoreo in cui siede la Vergine. Il loggiato ha i pilastri adornati da medaglioni rappresentanti favole pagane, come ad esempio le fatiche di Ercole, notiamo così il suo interesse per l'antichità classica. Mantegna lega anche tempi diversi: l'era cristiana della Vergine e dei santi cresce entro un'aula pagana a sottolineare la continuità fra paganesimo e cristianesimo. Le figure dei santi, imponenti come statue classiche nello scorcio dal basso, sono scandite simmetricamente lungo diagonali che fanno capo al punto di fuga centrale, ossia la Vergine col Bambino. I contrasti chiaroscurali sono netti, la linea aspra, i colori decisi.

I caratteri peculiari del suo stile sono la plastica monumentalità delle figure, definite da una linea precisa, e l'utilizzo di un impianto rigorosamente prospettico, attento con la luce reale. La linea di Mantegna è spigolosa e tagliente, con effetti di tensione drammatica accentuati da una luce che crea bagliori improvvisi.

Si ritiene necessario analizzare in maniera specifica **ciascun personaggio**:

- La **Madonna col Bambino in trono**, al centro della rappresentazione, è l'immagine in cui si concentra il tema del **collegamento tra passato e presente**. Nella tipologia della "*nikopoia*" risale, attraverso il modello già proposto da Donatello nell'altare del Santo a Padova, fino ai prototipi bizantini, ancora più indietro, alle figure di **matrone** delle antiche tombe romane.
- I **santi**, accuratamente scelti dall'abate Correr, committente dell'opera, sono i **patroni di Verona**, rappresentati per indicare la loro "presenza reale", secondo il pensiero cristiano, come protettori della città in ogni tempo.
- A sinistra compaiono **Pietro, Paolo, Giovanni evangelista** e **Zeno** e nell'altro lato: **San Benedetto**, col saio monacale, **San Lorenzo**, con la graticola e la palma del martirio, **San**

Gregorio Magno, vestito da papa (con la pianeta ricamata con figure di santi), e **San Giovanni Battista**, con la tipica veste da eremita nel deserto. La maggior parte di essi vengono rappresentati con i **libri** in mano per sottolineare la componente intellettuale della **regola benedettina**, secondo la quale gran parte del tempo deve essere dedicato agli studi e alla "lectio divina".

I personaggi sono "eroici" resi monumentali dalla **prospettiva con il punto di vista ribassato** e dalla loro potente **plasticità**. Riescono ad essere **solenni e composti** anche nella loro gestualità e negli atteggiamenti disinvolti e distratti o assorbiti nelle loro letture e meditazioni. Si distinguono sia nelle diverse **personalità e fisionomie**, sia nelle **dissonanze** energetiche **dei colori** accostati a contrasto. Ma tutti si raccolgono con un ordine impeccabile attorno al trono della Madonna, rispondendo nella loro disposizione alle **stesse regole prospettiche** a cui risponde la maestosa **architettura**. I santi sono disposti in maniera simmetrica, lungo direttrici spaziali diagonali prestabilite e con i loro gesti ed atteggiamenti sembrano interagire l'un con l'altro.

Da un'analisi delle simbologie si evincono:

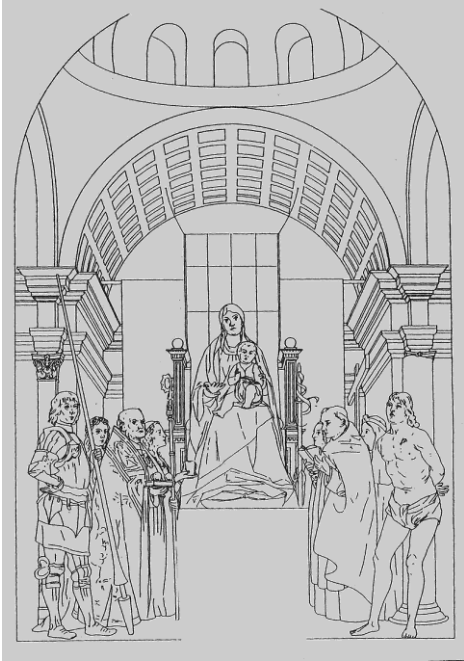
- La siepe di rose sul fondo, che allude a Maria e lo spazio architettonico che si qualificano nonostante sia uno spazio consacrato, come un profano e classico *hortus conclusus*.
- La rappresentazione del tempio-templum come spazio divino sottolinea la funzione di tempio nel tempio.
- La pala posta sull'altare maggiore assume il significato del tabernacolo interpretato dalla Madonna col Bambino che rimanda all'Incarnazione e alla Passione di Cristo.
- La ruota a 12 raggi posta sul trono, che come un'aureola contorna le teste della Madonna e del Bambino, riconduce al rosone della facciata di San Zeno (la chiesa) e, oltre a simboleggiare la luce divina, come ruota della fortuna ricorda le alterne vicende della vita umana. Il dipinto sottolinea così il riferimento al mistero della vita e della morte attraverso l'Incarnazione di Cristo.
- I festoni di frutta e di foglie riecheggiano il simbolismo funerario romano come pure i putti che, come geni della morte, sorreggono delle cornucopie riverse.
- I festoni sono arricchiti dal Mantegna con pomi, simbolo di resurrezione, e grappoli d'uva, simbolo eucaristico del sangue di Cristo.

Nonostante nei due spazi laterali gli otto santi (quattro per lato) formano un approssimativo semicerchio (profondità spaziale), in questa immagine, la **reale protagonista** della costruzione spaziale rimane sempre l'architettura.



Pala di San Cassiano

Antonello da Messina, Olio su tavola (frammento), 115x140 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum



Pala di San Cassiano

Antonello da Messina, disegno ricostruttivo dell'intera pala.

La **Pala di San Cassiano** è un **dipinto olio su tavola** (115x65 cm pannello centrale, 55,9x35 pannello sinistro e 56,8x35,6 pannello destro). La pala, sebbene gravemente mutilata, fu un vero e proprio spartiacque nella pittura veneta del Quattrocento tra vecchio e nuovo, introducendo alcune caratteristiche che divennero costanti nella produzione successiva.

Il nome della pala deriva dalla chiesa veneziana di San Cassiano cui era originariamente destinata. Venne commissionata da **Pietro Bon** ed ebbe un dirompente successo tra i colleghi veneti, sia per l'uso, fino ad allora piuttosto desueto, dei **colori a olio**, sia per l'innovativa composizione. L'opera è giunta frammentata; ne è ampiamente documentata la commissione che segue queste vicende. Pietro Bon ne allogò la commessa per la chiesa di San Cassiano a Venezia nell'agosto del 1475 e questa venne terminata nell'aprile 1476: in una lettera del committente destinata a Galeazzo Maria Sforza, la definisce "de le più excelenti opere di pennello che habia Ittalia e fuor d'Ittalia". Successivamente agli inizi del '600 la pala dovette essere manomessa, probabilmente per restauri alla chiesa, e risulta nella collezione di Bartolomeo della Nave; furono spediti in Inghilterra nel 1639 e qui acquistati dall'Arciduca Guglielmo d'Austria e portati prima a Bruxelles e infine a Vienna. La pala aveva nel tempo perduto l'identificazione del giusto autore finché in seguito ad un restauro del 1914 che fece riemergere il particolare del bicchiere, Bernard Berenson ne propose l'identificazione con la Pala di San Cassiano creduta perduta. E' molto discusso, e tuttora senza una soluzione precisa, il rapporto di dipendenza fra questa pala e quella di Giovanni Bellini, purtroppo perduta in un incendio nel XIX secolo, che ornava un altare della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo: entrambe, infatti, si contendono il primato della pala moderna a Venezia (ovverosia non composta di tanti elementi assemblati in un polittico), nodo impossibile da sciogliere perché la pala di Bellini non era datata; seppure Longhi proponesse come prototipo comune ad entrambi la Pala di Brera (1472) allora a Urbino di Piero della Francesca, che certamente ebbe un forte ascendente su entrambi gli artisti.

La Pala di San Cassiano si pose come un modello imprescindibile per gran parte dei migliori artisti attivi nei successivi tre decenni a Venezia, accostandosi per importanza solo all'operato del Bellini stesso: da Alvise Vivarini fino a Lorenzo Lotto sono state numerose le derivazioni dell'impianto generale della pala. Sotto il profilo stilistico, per quanto si possa derivare dai frammenti rimasti,

l'opera è elogiata come uno dei capolavori dell'artista: essa segna un punto di raggiungimento delle **ricerche spaziali e luminose** di Antonello. Quali siano stati i punti di riferimento per una simile impresa, è la pala stessa a dircelo: nella straordinaria volta a botte che in origine sovrastava la parte centrale Antonello elabora la lezione di Piero e della cultura classicista dell'Italia centrale, così come pure nel perfetto assesto prospettico si mostra aggiornato e in perfetta padronanza delle grandi novità che si erano sviluppate a Firenze. Questa impostazione monumentale e spaziale trova una perfetta coesione con lo sviluppo della luce in rapporto ai volumi delle figure e alla descrizione delle epidermidi delle superfici, che Antonello aveva profondamente assimilato durante il lungo contatto con opere di artisti fiamminghi che si riscontravano con frequenza nell'Italia meridionale. Ne nasce un equilibrio perfetto fra le armonie geometriche in cui sono iscritti i volumi delle figure e la gradazione della luce che li avvolge: un delicato chiaroscuro riesce persino a suggerire la presenza della penombra pulviscolare dell'interno di una cappella. La **luce**, infatti, assume un ruolo altrettanto dominante di quello così fermo e implacabile della **prospettiva**: essa bagna letteralmente le superfici, non si limita a sfiorarle, ed è grazie a questo che la superficie delle cose ci è descritta in modo tanto eccezionale.

Della grande pala d'altare, una sacra conversazione, restano oggi solo la Vergine sul trono rialzato e quattro santi a mezzo busto: san Nicola di Bari, santa Maria Maddalena, sant'Orsola e san Domenico. In origine ve ne erano quattro per parte, tra cui san Giorgio e san Sebastiano. Derivata pare da un'altra pala d'altare di Giovanni Bellini nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (perduta, ma nota da copie grafiche), l'opera era caratterizzata però da un maggior respiro compositivo, calibrato con grande cura, con i santi meno serrati e disposti a semicerchio attorno all'alto seggio della Vergine, inserito a sua volta in una sobria ambientazione architettonica. Si creava così un andamento di tipo piramidale in cui le figure appaiono perfettamente a loro agio con grande naturalezza. La novità più stupefacente era data però dagli effetti atmosferici creati dalla luce, che unificano l'opera con toni caldi e rendono più naturale la rappresentazione: il lume dorato inonda le figure, restituendo con scioltezza i vari dettagli e i rapporti spaziali tra le figure.

Accanto a una sintesi geometrica di alcuni brani, come il corpo della Vergine, s'incontrano virtuosismi prospettici, come il volto della Vergine e il libro con tre palle d'oro retto da san Nicola (allusione all'episodio in cui le regalò a tre fanciulle povere perché avessero la dote per sposarsi), e si accordano inoltre con sottigliezze ottiche della pittura fiamminga.

I personaggi:

- **San Nicola di Bari**

Nacque probabilmente a Pàtara di Licia, fra il 261 ed il 280, da Epifanio e Giovanna che erano cristiani e benestanti. Cresciuto in un ambiente di fede cristiana, perse, secondo le fonti più diffuse, prematuramente i genitori a causa della peste. Divenne così erede di un ricco patrimonio che distribuì tra i poveri e perciò ricordato come grande benefattore.

In seguito lasciò la sua città natale e si trasferì a Myra, dove fu ordinato sacerdote. Alla morte del vescovo metropolita di Myra, venne acclamato dal popolo come nuovo vescovo. Imprigionato ed esiliato nel 305 durante la persecuzione di Diocleziano, fu poi liberato da Costantino nel 313 e riprese l'attività apostolica.

Non è certo che sia stato uno dei 318 partecipanti al Concilio di Nicea del 325: secondo la tradizione, comunque, durante il concilio avrebbe condannato duramente l'Arianesimo,

difendendo l'ortodossia, ed in un momento d'impeto avrebbe preso a schiaffi Ario. Gli scritti di Andrea di Creta e di Giovanni Damasceno confermerebbero la sua fede radicata nei principi dell'ortodossia cattolica. Ottenne dei rifornimenti durante una carestia a Myra e la riduzione delle imposte dall'Imperatore.

Morì a Myra il 6 dicembre, presumibilmente dell'anno 343, forse nel monastero di Sion.

- **Maria Maddalena**

Maria Maddalena è stata, secondo il Nuovo Testamento, una importante seguace di Gesù; è venerata come santa dalla Chiesa cattolica. La sua figura viene descritta sia nel Nuovo Testamento che nei Vangeli apocrifi.

Le narrazioni evangeliche ne delineano la figura attraverso alcuni versetti, facendoci constatare quanto ella fosse una delle più importanti e devote discepoli di Gesù. Fu tra le poche a poter assistere alla crocifissione e, secondo alcuni vangeli, divenne la prima testimone oculare e la prima annunciatrice dell'avvenuta resurrezione.

- **Sant'Orsola**

Una "*Passio*" del X secolo narra di una giovane d'eccezionale bellezza, Orsola, figlia di un sovrano bretone, che si era segretamente consacrata a Dio ma fu chiesta in sposa dal principe pagano Ereo. Il rifiuto da parte della nobile avrebbe scatenato una guerra ed anche per questo, consigliata da un angelo nel corso di una visione avuta in sogno, chiese di poter rimandare la decisione di tre anni, per meglio comprendere la volontà del Signore e nella speranza che il promesso sposo si convertisse al cristianesimo e cambiasse idea. Allo scadere del tempo stabilito, ancora esortata da un messaggero divino, Orsola prese il mare con undicimila compagne e, secondo alcune versioni, anche con il promesso sposo. Attraversò il tratto fra l'Inghilterra ed il continente su una flotta di undici navi, poi, sospinta anche da una tempesta, risalì il corso del Reno fino a Colonia e successivamente a Basilea, in Svizzera, da dove proseguì a piedi, in devoto e variopinto pellegrinaggio, fino a Roma.

A Roma Orsola e le sue compagne furono accolte da "papa Ciriaco", personaggio sconosciuto alla storia. Successivamente, di ritorno in patria per la stessa via, transitò per Colonia, che nel frattempo era stata conquistata da Attila: qui le undicimila vergini, esortate da Orsola alla fermezza, furono subito trucidate dalla furia dei barbari in un solo giorno, mentre il famigerato re unno, invaghito dalla sua bellezza, risparmiò Orsola, che chiese anch'egli in sposa, promettendole salva la vita. Al suo rifiuto la fece però uccidere a colpi di freccia, e con lei, secondo una tarda versione, fu ucciso pure papa Ciriaco, che l'aveva seguita nel suo viaggio.

- **San Domenico**

Nato nel 1170 a Caleruega, un villaggio montano della Vecchia Castiglia, si distinse fin da giovane per carità e povertà. Convinto che bisognasse riportare il clero a quell'austerità di vita che era alla base dell'eresia degli Albigesi e dei Valdesi, fondò a Tolosa l'Ordine dei Frati Predicatori che, nato sulla Regola agostiniana, divenne nella sostanza qualcosa di eccezionalmente nuovo, basato sulla predicazione itinerante, la mendicizia (per la prima volta legata a un ordine clericale), una serie di osservanze di tipo monastico e lo studio approfondito. San Domenico si distinse per rettitudine, spirito di sacrificio e zelo apostolico. Le Costituzioni dell'Ordine dei Frati Predicatori attestano la chiarezza di pensiero, lo spirito costruttivo ed

equilibrato e il senso pratico che si rispecchiano nel suo Ordine, uno dei più importanti della Chiesa. Sfinito dal lavoro apostolico ed estenuato dalle grandi penitenze, il 6 agosto 1221 muore circondato dai suoi frati. Gregorio IX, a lui legato da una profonda amicizia, lo canonizzerà il 3 luglio 1234.



Pala di San Giobbe

Giovanni Bellini, Olio su tavola, 471x258 cm, 1487, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

La pala, considerata un caposaldo del periodo maturo dell'artista, venne dipinta per il secondo altare a destra della chiesa di San Giobbe a Venezia. Incerta è la datazione; tuttavia, nella "Guida di Venezia" del Sabellico pubblicata nel 1490, si fa già riferimento a essa.

L'opera è una **Sacra Conversazione** ed è ambientata in una cappella absidata rivestita di lucido marmo dalla volta a cassettoni e dalla calotta decorata a mosaico dorato, simbolico riferimento alla Basilica di San Marco, su cui spiccano l'iscrizione latina «**Ave intatto fiore di virginale purezza**» e una fascia di serafini che reggono la scritta «**Ave gratia plena**». La parte più straordinaria è

rappresentata dalla **volta**, che introduce prospetticamente alla composizione sacra, con pilastri ai lati, che sono uguali a quelli reali dell'altare originale. La nicchia profonda e ombrosa dello sfondo dilata lo spazio attorno al gruppo sacro, all'ombra di una calotta coperta da mosaici dorati nel più tipico stile veneziano. Si tratta quindi di un prolungamento virtuale dello spazio reale della navata.

La celebrazione della **Vergine-Immacolata concezione**, oltre al significato religioso voluto dai francescani, assumeva anche un significato politico in quanto protettrice di Venezia fondata, secondo la leggenda, il 25 marzo (giorno dell'Annunciazione) del 421. La sua regale figura, colta nel gesto dell'intercessione, occupa il centro della scena e il punto di vista ribassato poneva il fedele al suo cospetto.

La **prospettiva centrale** è costruita per essere vista dal basso e quindi il punto di fuga è posto al centro, alla base del dipinto. Le figure, a grandezza naturale, sono disposte secondo uno **schema triangolare** che unisce sia i tre angeli musicanti sia san Giobbe e san Domenico con il volto della Madonna innalzata su un alto trono sul cui gradino il pittore ha posto la firma "ioannes bellinus". Maria è raffigurata **isolata e assorta nella sua maestà**, con un bambino molto simile nella fisionomia del viso a quello della Madonna Contarini e il retaggio bizantino è ancora percepibile nell'iconico della divinità, che la rende misteriosa e irraggiungibile. **Colore e luce** disegnano i corpi torniti e lo straordinario impianto architettonico, conferendo all'insieme **armonia, equilibrio, unità**. La luce, entrando da destra, illumina i corpi nudi dei santi Sebastiano, Giobbe e del Bambino, si rifrange poi sui mosaici dorati diffondendosi morbidamente e avvolgendo tutti i personaggi, figure monumentali e umane grazie alla ricca mescolanza cromatica.

Attorno all'alto trono marmoreo di Maria con un bambino, ai cui piedi si trovano tre angeli musicanti, sono disposti simmetricamente sei santi, tre per parte: a sinistra san Francesco, san Giovanni Battista e san Giobbe, a destra san Domenico, san Sebastiano e san Ludovico di Tolosa. I santi furono ripresi e imitati per decenni: san Francesco ad esempio ricompare quasi identico nella pala di Castelfranco di Giorgione.

I personaggi:

- **San Francesco** rivolge lo sguardo verso i fedeli con un gesto d'invito.
- **San Giovanni Battista**
- **San Giobbe**, rappresentato senza piaghe e privo di sofferenza, contempla a mani giunte il Bambino che gli protende il braccio.
- **San Domenico** è intento nella lettura.
- **San Ludovico da Tolosa**, vescovo francescano, morì giovane e fu lodato per il suo distacco dai beni materiali e per la continua attività assistenziale.
- **San Sebastiano** appare tranquillo e trafitto da due sole frecce, forse a indicare la fine della pericolosa epidemia.

La simbologia:

L'**ombrello** che protegge la Regina dei cieli è adornato di alloro, simbolo di eternità, perché sempreverde, e di castità per le foglie che non deteriorano.

- L'altare è il luogo di unione tra la Chiesa e i fedeli e l'allusione eucaristica è interpretata dalla Madonna che offre ai fedeli il corpo nudo del **Bambino**, simbolo sia di sacrificio che di salvezza.
- Nel **pastorale** il riccio ricurvo indica le cure del pastore che si china sul suo gregge, l'asta allude alla salda amministrazione e la punta equivale a stimolo per la comunità dei fedeli.



Pala di San Zaccaria

Giovanni Bellini, Olio su tavola trasportato su tela, 500x235 cm, 1505, Venezia chiesa di San Zaccaria.

Dipinta per l'altare di San Gerolamo, nella chiesa di San Zaccaria a Venezia, ma ora conservata in un'altra cappella dopo essere stata trafugata durante l'occupazione napoleonica.

In una nicchia dedicata a San Gerolamo che sembra sfondare la parete sopra l'altare di una navata della chiesa di San Zaccaria, Bellini ambientò una sacra conversazione secondo uno schema ormai consolidato:

- la **Madonna** e il **Bambino** su un trono al centro della scena,
- un **angelo** musicante sul gradino;
- quattro **santi** disposti simmetricamente ai due lati, così collocati: **Pietro Apostolo** e **Caterina d'Alessandria** a sinistra, **Santa Lucia** e **San Girolamo**, a destra.

La scena è ambientata all'interno di un loggiato quadrato voltato a crociera, terminante in un'abside con mosaici dorati a racemi e aperto ai lati sul paesaggio; tali aperture infondono una maggiore

luminosità essendo in grado di ammorbidire le forme, creare un'armonia fatta di ampi piani e macchie cromatiche (nelle vesti).

Simbologia:

- l'**uovo** che pende sulla testa di Maria rimanda alla creazione, citando forse la Pala di Brera di Piero della Francesca;
- mentre la **lucerna** appesa poco sotto la volta a vela dell'abside, richiama la Pala di San Zeno di Mantegna.

Lo spostamento dell'opera dalla sua collocazione originaria, ha compromesso l'innovativa unitarietà tra lo spazio illusorio e quello reale, poiché l'architettura dipinta continuava quella della cappella e le maggiori dimensioni del pavimento davano maggior respiro alla scena.

Rispetto alla Pala di san Giobbe, così, Bellini ha ridotto il numero di santi ed ha aperto l'architettura a destra e a sinistra su un esterno, limitando così l'incombenza delle superfici murarie: in questo modo l'aria diviene più tersa e limpida, schiarisce i colori e circola fresca tra le figure, mentre la luce diretta, che batte a destra sulla parete dell'abside, crea suggestivi effetti di rifrazione.

L'asse della composizione corrisponde alla verticale formata dalla lampada, che sembra appesa a un uovo di struzzo (all'usione alla verginità di Maria), dalla testa scolpita di David (progenitore di Cristo) e dal trono su cui siede la Madonna con il bambino, ai cui piedi un angelo suona la viola. Ai lati vi sono quattro santi, disposti a semicerchio per aumentare il senso di profondità spaziale e dipinti con larghe campiture di colore luminoso, in sintonia con quanto negli stessi anni andava proponendo il giovanissimo allievo Giorgione (a cui si dovrà la nascita della **pittura tonale**).

Con le ultime opere dell'artista, la pittura veneziana si è ormai definitivamente allontanata da quella fiorentina, fondandosi prevalentemente su valori luministici e cromatici. È da qui che partiranno per le loro straordinarie creazioni Giorgione e Tiziano.



Pala di Castelfranco

Giorgione, olio su tavola, 200x152cm, 1504, Castelfranco veneto, Duomo.

La Pala di Castelfranco fu realizzata da Giorgione di Castelfranco su commissione del condottiero Tuzio Costanzo affinché fosse posta nella cappella di famiglia presso il duomo di Santa Maria Assunta e San Liberale a Castelfranco veneto, in occasione della morte del figlio del condottiero, Matteo. L'imponente dipinto costituisce un'interpretazione del tutto innovativa del tema già ampiamente presente nel '500 della Sacra conversazione.

I Personaggi:

La **Vergine (Madonna)**, vertice della piramide compositiva, il cui grembo individua il punto di fuga dell'opera, siede su un trono marmoreo sviluppato verticalmente che poggia su un'alta predella in porfido dall'aspetto di un sarcofago con lo stemma della famiglia Costanzo. Così, l'autore fa in modo che il soggetto si innalzi al di sopra del parapetto che separa la parte pavimentata dalla natura retrostante. Probabilmente la volontà era infatti quella di far rivolgere uno sguardo triste e assorto al reale sarcofago, che idealmente racchiudeva il figlio morto del committente. Queste motivazioni condizionarono l'organizzazione iconografica della scena, creando quella che potrebbe essere definita come un'altissima piramide, con al vertice la testa della Vergine che tiene il **Bambino** e alla base i **due santi (Liberale e Francesco)** che si trovano in basso davanti ad un parapetto.

Questi personaggi e oggetti non sono dotati di alcuna caratterizzazione architettonica e andrebbero accostati piuttosto ad un'interpretazione fantastica e scenografica della natura il cui linguaggio è scandito da puri volumi geometrici.

La Madonna è inoltre vestita con i colori delle tre virtù teologali: il verde smeraldo dell'abito rappresenta, la Speranza; il bianco candido del velo, la Fede e il Rosso sangue del mantello, che ancora una volta si estende fino a coprire i piedi del soggetto, la Carità. Il bambino va evidenziato invece per il grande realismo conferito dall'artista nella rappresentazione del momento in cui ammicca per ripararsi dalla luce abbagliante che si diffonde lungo traiettorie oblique provenienti da un punto esterno al dipinto.

Sullo sfondo, al di là del parapetto, si stendono all'orizzonte alberi, campagne, lontani monti coperti dalla nebbia e sulla sinistra la torre diroccata che poggia su una collina. Lo stile qui utilizzato fa sì che tutti questi elementi non siano considerati più come uno sfondo accessorio, quanto come parte integrante del dipinto. **La rappresentazione di uno spazio interamente aperto all'interno della pala costituisce l'ipotesi culmine all'interno del percorso evoluzionistico delle pale d'altare cinquecentesche.** Utilizza, quindi, un'originale partizione: una metà terrena inferiore, con il pavimento a scacchi in prospettiva e un parapetto liscio di colore rosso come fondale (in realtà sembrerebbe un telone srotolato attorno alla struttura di sostegno cilindrica) e una metà celeste superiore, con un paesaggio ampio e profondo, formato da campagne e colline e popolato a destra da due minuscole figure armate (allusione al tema della guerra e della pace) e a sinistra da un villaggio turrito in rovina.

La continuità è però garantita dall'uso **perfetto della luce atmosferica**, che unifica con toni morbidi e avvolgenti i vari piani e le figure, pur nelle differenze dei vari materiali.

Alla base del triangolo che ha come estremi i tre soggetti del dipinto, si trovano due santi che sembrano in certo qual modo rivolgersi all'osservatore. Il santo a destra è stato identificato in maniera piuttosto attendibile con San Francesco nell'atto di esibire i segni delle stimmate. Sull'identità del santo cavaliere a sinistra, con tanto di armatura e vessillo, si sono riscontrate non poche perplessità: egli potrebbe essere San Giorgio, protettore del pittore stesso, San Liberale,

patrono della Marca Trevigiana a cui è consacrato il duomo di Castelfranco o San Giovanni, difensore dell'ordine cavalleresco cui apparteneva il committente dell'opera. Altri esperti hanno avanzato invece l'ipotesi che il personaggio in questione possa rappresentare tutti e tre i santi, dalla tendenza tipica allusiva del pittore.

CONFRONTO TRA PALA DI BRERA E PALA DI CASTELFRANCO

Osservando la pala di Brera è possibile rilevare che la scena è interamente racchiusa in un edificio che rimanda al mondo classico in tutte le sue componenti architettoniche. Esattamente l'opposto accade nella Sacra Conversazione di Giorgione, dove lo spazio aperto tipicamente rinascimentale ricorda una tendenza naturalistica leonardesca. Nella pala di Brera la disposizione dei personaggi si sviluppa orizzontalmente e la Madonna al centro occupa il posto d'onore. La pala di Castelfranco propone invece uno sviluppo verticale al cui vertice si trovano la Vergine e il Bambino. Oltre che per l'intento encomiastico, l'opera di Piero della Francesca si differenzia da quella di Giorgione per l'inserimento di elementi simbolici, dati soprattutto dalla presenza dei santi. Ciò le conferisce una lettura allegorica a diversi livelli. La pala veneta, al contrario, è caratterizzata dalla frugalità compositiva, che determina un'interpretazione immediatamente letterale dell'opera.

PARAGRAFO 2.5 L'ARTE FIAMMINGA

Con arte fiamminga s'intende il linguaggio pittorico sviluppatosi nelle **Fiandre** (gli odierni Paesi Bassi e Belgio) nel corso del 15° e 16° secolo. I **fratelli Hubert** e **Jan van Eyck** sono i fondatori della scuola fiamminga. Essi riprendono la tradizione artistica delle ricche miniature dei manoscritti, destinati ai principi. Perfezionano e diffondono la tecnica della **pittura a olio**, creando opere su **tavole**, destinate a decorare le dimore e le cappelle di nobili e di ricchi borghesi.

Pittura della realtà

Le nuove forme della pittura fiamminga si diffondono in Europa a partire dagli anni Trenta del Quattrocento, dalla loro terra di origine, le Fiandre. Questa grande stagione artistica, per la sua importanza e per le innovazioni che porta, viene spesso paragonata al Rinascimento italiano.

I rapporti commerciali che legano i centri delle Fiandre a quasi tutta l'Europa favoriscono la vasta diffusione del nuovo linguaggio artistico, il cui tratto peculiare è il desiderio di mostrare la natura con evidenza e precisione proprio come se fosse osservata attraverso una lente di cristallo.

Il carattere originale della pittura fiamminga sta dunque nella **ricerca della resa minuziosa della realtà**. Gli artisti fiamminghi vogliono dare con i loro dipinti l'illusione, l'inganno ottico della realtà e, in tal senso, creano una pittura illusionista. Per ottenere tale risultato, si impegnano in un attento studio delle sensazioni visive e dei fenomeni ottici. Su questa strada l'arte fiamminga raggiunge livelli altissimi soprattutto nei ritratti, di straordinaria acutezza, e nei paesaggi, dove i pittori sperimentano effetti di lontananza, usando le tonalità dell'azzurro soffuso per rendere una particolare atmosfera. In funzione di queste ricerche i pittori fiamminghi adottano e perfezionano la tecnica della pittura a olio, che consente effetti di luce molto raffinati, come i riflessi dei metalli o le delicate sfumature nei paesaggi o le ombreggiature dei tessuti.

Significati simbolici

Quando ci si trova di fronte a un quadro fiammingo, bisogna tenere ben presente che il suo aspetto lucente e il suo naturalismo sono un veicolo per trasmettere anche altri significati: si tratta di significati simbolici facilmente decifrabili dai contemporanei, ma che a noi oggi non sono più tutti così chiari. Ciascun oggetto, anche il più comune, può talvolta funzionare da metafora e rimandare a qualcos'altro.

Così, per esempio, un dipinto come il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (1434) di Jan van Eyck rappresenta il mercante lucchese Giovanni Arnolfini, che lavorava a Bruges, e sua moglie, nella loro camera da letto. È anche la rappresentazione di un contratto di matrimonio laico, stipulato – secondo le convinzioni dell'epoca – fra i due coniugi con la sola unione delle mani, alla presenza di due testimoni. E tutti gli arredi della stanza alludono all'unione matrimoniale: il letto, il cane, simbolo di fedeltà coniugale, lo specchio che riflette l'immagine dei due testimoni, il pittore che si firma con linguaggio giuridico *Johannes de Eyck fuit hic* ("Jan van Eyck fu qui").



Jan Van Eyck, *Ritratto dei coniugi Arnolfini*, olio su tavola, 1434, Londra, National Gallery.

Maestri fiamminghi

Altri importanti maestri fiamminghi sono: Petrus Christus, probabilmente allievo di Jan van Eyck che intraprende viaggi in Spagna e in Italia, diffondendo questa nuova pittura, Rogier van der Weyden, anche lui seguace di Eyck, ma con uno stile più monumentale e drammatico, Dierick Bouts, Hugo van der Goes, autore del famoso *Trittico Portinari* (dal nome del committente, rappresentante dei Medici a Bruges); quest'opera è importante perché introdusse a Firenze le novità fiamminghe. Infine, si deve ricordare l'originale pittore *Hieronymus Bosch*, inventore di un genere di pittura simbolica, religiosa e satirica, che – sviluppata da *Pieter Bruegel*– avrà molta fortuna nel Cinquecento.

Spazio italiano e spazio fiammingo

Nella prima metà del Quattrocento la Toscana e le Fiandre sono le due regioni dove la pittura si rinnova. Un rinnovamento che riguarda in particolare il realismo e la profondità dello spazio. Ma i risultati sono molto diversi. Nei quadri fiamminghi la profondità è suggerita da oggetti o architetture poste in prospettiva e ogni oggetto ha un proprio punto di vista particolare. Così la figura umana o gli oggetti non hanno una precisa collocazione nello spazio, ossia non rispettano i giusti rapporti nelle proporzioni. Questa concezione dello spazio può essere definita una visione *analitica*.

Gli artisti italiani invece con la prospettiva lineare definiscono un metodo razionale, matematico-geometrico, in cui la realtà da rappresentare prima è selezionata e poi è raffigurata secondo una precisa scala di proporzioni. Questa concezione spaziale può essere invece definita *sintetica*.

Le due visioni non sono in realtà così distanti e fra artisti italiani e fiamminghi vi sono stati scambi reciproci: i primi hanno appreso dai maestri nordici la tecnica dei colori a olio, il naturalismo e lo studio della luce (luminismo), a loro volta i fiamminghi hanno imparato dagli italiani a conferire alle loro opere un'impostazione più monumentale ed essenziale.

I centri fiamminghi

Dopo l'apertura della via marittima per l'Asia, le Fiandre diventano il primo centro mercantile in Europa. Le città di Gand, Bruges, Bruxelles e Anversa non hanno eguali in Europa per ricchezza, potenza e raffinatezza. Tutte queste città hanno le loro gilde dei pittori, ossia delle associazioni che raggruppano i lavoratori secondo i mestieri. La gilda stabilisce nel suo statuto le condizioni generali di lavoro, e dunque le condizioni che hanno reso possibile la creazione dei capolavori della pittura fiamminga. Molta importanza riveste all'interno della gilda l'educazione del pittore.

Questo deve fare un apprendistato di cinque anni presso un artista accreditato; inoltre deve essere in grado di procurarsi materiali e colori, deve sapersi fabbricare gli utensili, deve riconoscere la qualità delle tavole da dipingere e saperle preparare. Alla fine dell'apprendistato il pittore apprendista diventa garzone, riceve un salario, ma deve lavorare ancora sotto un maestro.

Quando infine il garzone diventa a sua volta maestro, resta ancora sottoposto a forti controlli da parte dei funzionari della gilda, che in qualsiasi momento possono entrare nel suo studio a controllare se i colori sono di buona qualità e se le tavole sono integre e fargli multe o addirittura distruggere l'opera ritenuta di cattiva qualità. Queste regole servono a mantenere molto elevata la preparazione tecnica dei pittori fiamminghi.

Caratteri e invenzione della pittura a olio

La pittura a olio è una tecnica pittorica che utilizza pigmenti in polvere mescolati con basi inerti e oli.

L'olio è un ottimo legante che indurisce nel tempo per contatto con l'ossigeno presente nell'aria, formando una pellicola insolubile e resistente (polimerizzazione).

I colori impastati con l'olio, una volta asciutti, garantiscono una lunga durata, soprattutto rispetto alla tempera, mantenendo pressoché inalterati i valori cromatici. Grazie a queste caratteristiche, la pittura a olio si è diffusa in tutta Europa, favorita anche dai commerci dei mercanti che, apprezzandone i vantaggi pratici, trasportarono i dipinti su tele arrotolate, molto più leggere delle rigide tavole di legno.

La tecnica della pittura a olio, che con le sue superfici lucide favorisce la riflessione dei raggi luminosi, consiste nello sciogliere il colore nell'olio e stenderlo poi in strati successivi di pittura molto diluita, detti velature, su una preparazione di gesso e colla animale.

I colori a olio, già conosciuti dall'antichità e utilizzati sicuramente nel Basso Medioevo, avevano alcuni difetti, poiché asciugavano male rimanendo a lungo appiccicosi; inoltre le vernici utilizzate alteravano la cromia desiderata, scurendo.

I fiamminghi nel XV secolo perfezionarono e svilupparono la tecnica della pittura a olio, ponendo rimedio a questi e ad altri inconvenienti.

I colori, nel nuovo legante oleoso, si lasciavano sfumare uno nell'altro più facilmente, rendendo possibile il procedere per successive velature, cioè per strati di colore più o meno trasparenti, che rendevano il dipinto brillante e lucido, permettendo di definire la diversa consistenza delle superfici fin nei più minuti particolari. Le pitture così realizzate, inoltre, non abbisognavano più di essere verniciate come in passato.

Il procedimento si può grossomodo riassumere così: il pittore tracciava innanzitutto sull'imprimatura bianca un disegno sommario; su di esso stendeva poi una tinta di base (detta mestica), che rappresentava il colore medio delle tinte, sulla quale iniziava a lavorare il chiaroscuro; ogni figura veniva quindi ripresa con strati successivi di velature lievemente chiaroscurate, in numero e spessore assai variabili a seconda degli effetti desiderati.

Le scoperte di **Jan van Eyck** e dei **pittori fiamminghi** sulle proprietà dei colori, che colpiscono tanto i contemporanei, generano la leggenda, ripresa nel 16° secolo da Giorgio Vasari, nel suo libro *Vite dei più eccellenti architetti pittori et scultori italiani* (1550), che Jan van Eyck sia l'inventore della pittura a olio.

Sempre secondo la versione di Vasari, il pittore **Antonello da Messina** avrebbe poi introdotto in Italia questa nuova tecnica, dopo aver intrapreso un viaggio nelle Fiandre allo scopo di carpire i 'segreti' di questa pittura. In realtà l'uso di diluire i colori nell'olio era già noto fin dai tempi dell'antichità. I maestri fiamminghi hanno il merito di averlo ripreso e perfezionato. Gli italiani utilizzavano già questa tecnica, soprattutto in combinazione con altre, come la pittura a tempera, ma le prime opere eseguite interamente ed esclusivamente a olio comparvero soprattutto nelle città che per prime accolsero la cultura fiamminga, come Urbino, Ferrara, Napoli, Roma e, in seguito, Venezia. Antonello da Messina, che ha effettivamente diffuso la pittura a olio in Italia, probabilmente non è andato a rubarne il segreto oltralpe, ma può averlo appreso a Napoli, dove, durante il regno di Alfonso d'Aragona, egli poté entrare in contatto diretto con artisti catalani e fiamminghi, tra cui Petrus Christus. Il suo esempio sarebbe poi stato seguito da Piero della Francesca, Giovanni Bellini e altri.

Oltre che per l'introduzione dei colori ad olio nel panorama artistico italiano, la pittura di **Antonello da Messina** riprende alcuni canoni della **tecnica fiamminga**:

- realizzazione di miniature;
- ritratti con posa di tre quarti;
- visione particolareggiata della realtà;
- spazialità unificata tramite la luce.

La pittura su tavola

La pittura su tavola è stata il principale supporto delle opere pittoriche europee dall'antichità al XVI secolo, prima di venire quasi completamente sostituita dalla pittura (ad olio) su tela.

Tecnica della pittura su tavola

La "tavola" lignea era di solito preparata scegliendo alcune assi di legno stagionato alcuni anni. In Italia e nel sud dell'Europa i legni più diffusi erano quelli di pioppo, cipresso e tiglio.

Seguivano le fasi di incollaggio, intelaggio e ingessatura.

- Incollaggio: il legno, una volta piallato e levigato, veniva impregnato con una o più mani di colla naturale, la cosiddetta "colla di spicchi", ottenuta facendo bollire e restringere ritagli di pelle animale.
- Intelaggio: si procedeva a fasciare le tavole con una tela morbida, preferibilmente tela vecchia (il cosiddetto "cencio di nonna").
- Ingessatura: la tela veniva poi impressa con almeno due strati di gesso; uno ruvido di gesso grosso, per livellare, ed uno fine di gesso sottile per creare la base pittorica su cui si procedeva disegnando con i carboncini.

Stato preparatorio e imprimitura

Durante il XV secolo, in area fiamminga, si procede ad impermeabilizzare il sostrato bianco, applicando una pellicola di olio essiccante, traslucida e incolore o leggermente pigmentata, detta imprimitura. Tale procedimento è adottato in Italia a partire dalla seconda metà del secolo. L'imprimitura consente anche di facilitare l'applicazione dello strato pittorico rendendo più scorrevole la pennellata. Essa svolge anche un importante ruolo ottico accentuando il contrasto cromatico del dipinto.

Doratura

Se l'opera prevedeva la doratura, si stendeva sulla parte da dorare uno strato di bolo, cioè un'argilla rossastra sciolta con acqua e chiara d'uovo. Esiste anche una preparazione in terra verde, usata per esempio nel Nord Italia. La foglia d'oro veniva poi applicata per rettangoli che venivano "soffiati" su un pennello. La foglia applicata sulla tavola veniva poi schiacciata con il brunitore, una sorta di pennello con una pietra d'agata appiattita e levigata all'estremità, e poi si procedeva a rimuovere le parti in eccesso. Spesso l'oro veniva poi inciso con rotelle e punzoni.

PARAGRAFO 3.5 PITTURA TONALE

La pala di Castelfranco, una delle prime opere della vita artistica di Giorgione, è caratterizzata da un uso rivoluzionario della tecnica della pittura tonale rispetto a quello dei suoi predecessori, quali Michelangelo e Leonardo.

La pittura tonale, data la forte influenza bizantina, si sviluppò a Venezia, dove nacque la cosiddetta scuola veneziana, contrapposta per stile a quella fiorentina. A partire dal secondo Quattrocento la scuola veneziana o veneta cominciò, a differenza di quella fiorentina più legata al disegno, a prediligere contorni meno definiti preferendo, alla maniera romana della Domus neroniana, un approccio differente che puntava al sapiente uso degli eccellenti pigmenti a loro disposizione e ad una definizione più elegante delle figure con la tecnica delle campiture cromatiche. In seguito,

durante il Cinquecento, tramite il contatto con le opere e lo stile di Leonardo da Vinci e dei suoi allievi, la pittura tonale si avvale della velatura, che consisteva nello stendere più strati di pittura in modo da rendere così il colore saturo e intenso; tecnica che, insieme ad un legante oleoso, permetteva una gamma più ampia di sfumature e chiaroscuri più realistici e graduali da poter impastare direttamente sulla tela.

Questa tecnica, tenendo conto degli effetti cromatici e riflessi luminosi, consiste sostanzialmente nell'utilizzare diverse varianti timbriche dello stesso colore a seconda delle differenti influenze delle luci sui colori o dei colori stessi tra di loro, senza però utilizzo di toni puri. Si ottiene dunque quella che viene definita pittura di massima contaminazione luministico-cromatica, il cui risultato è caratterizzato da colori vividi e insolitamente vibranti che quasi sembrano trasmettere energia. Alla pittura tonale si aggiunge poi una variante, che in realtà è più semplicisticamente un'esasperazione della pittura tonale in sé: il tonalismo, dove un tono in particolare prevale su tutti gli altri (pittura monocromatica). Solitamente in questo caso si ricorre al bruno-ocra, tono grazie al quale l'intero quadro risulta permeato da una sorta di aloni dorati.

La grandezza di Giorgione sta nell'aver dato nuova vita alla pittura tonale fino ad allora mai scandagliata, riprendendo le lezioni di Leonardo da Vinci, inoltre, come dice Vasari, egli vide "alcune cose di mano di Leonardo molto fumeggiate e cacciate terribilmente di scuro: e questa maniera gli piacque tanto che sempre andò dietro a quella, e nel colorito a olio la imitò grandemente". Giorgione fece un balzo in avanti nella sperimentazione delle tecniche pittoriche che sarebbero state in seguito fondamentali per lo sviluppo dell'Impressionismo e del Manierismo veneto, oltre che per la formazione di artisti del calibro di Tiziano, Sebastiano del Piombo, Tintoretto, Rembrandt, El Greco e Bruegel. Come afferma Berenson in Giorgione "il limpido specchio del rinascimento ha la sua altezza suprema".

Un altro merito dell'artista è quello di aver definito volume e spazio prospettico tramite il colore. La prospettiva di Giorgione non è una prospettiva disegnata, ma dipinta, raggiunta mediante l'utilizzo di tonalità calde e fredde contrapposte che suggeriscono la profondità spaziale. Egli riesce inoltre ad integrare perfettamente i soggetti all'interno dei diversi paesaggi senza priorità specifiche: gli uomini come la natura. Ciò si riscontra appunto anche nella pala di Castelfranco, nella quale il paesaggio naturale in lontananza si fonde con la Vergine che sembra essere innalzata sul trono solo per poter entrare in contatto con quella meravigliosa campagna velata oltre le mura. Seguendo gli insegnamenti del maestro Giovanni Bellini, di Vittore Carpaccio e della corrente fiamminga, egli riesce a creare un'atmosfera emozionale capace di trasportare lo spettatore in una sorta di vortice emozionale non religioso ma naturale.

Come scrisse Zampietti, "Il segno scompare tutto, diventa più morbido e permeato di luce: una luce che sembra scaturire dalle cose stesse, mutevole, instabile, trepidante come il sentimento umano".

PARAGRAFO 4.5

I GAGINI IN SICILIA: MADONNE

I Gagini o Gaggini (secoli XV e XVI) furono una famiglia di architetti e scultori originari di Bissone sul lago di Lugano, molto attivi a Genova e in Sicilia.

Del primo gruppo familiare, si ricorda:

- Giovanni D'Andrea (morto nel 1511 ca.) attivo soprattutto a Genova.
- Giovan Francesco Gaggini, attivo a Genova e nel cuneese.

Nel secondo gruppo, operante in Sicilia, troviamo:

- Domenico Gagini** (1420-25 ca. 1492) che apprese l'arte a Firenze nella bottega di Filippo Brunelleschi. Nel 1459 si trasferì a Palermo e lavorò al restauro dei mosaici della Cappella Palatina; a Palermo altre sue opere si trovano nella chiesa di San Francesco e nella Cattedrale.
- Antonello Gagini** (1478-1536), figlio di Domenico, visse a Messina, ma conservò l'attivissima bottega palermitana; le sue opere si trovano sparse in molte chiese siciliane e calabresi ed a Palermo ha lasciato alcuni dei suoi più importanti capolavori.
- Fazio Gagini, scultore, figlio di Antonello
- Giacomo Gagini, scultore, figlio di Antonello
- Vincenzo Gagini**, scultore, figlio di Antonello

Antonello Gagini fu uno scultore e architetto italiano del Rinascimento. Nato a Palermo nel 1478, a lui si devono molte opere di Sicilia, Calabria e della città di Genova.

Figlio d'arte dell'artista svizzero Domenico Gagini, allievo del Brunelleschi, Antonello si dedicò immediatamente all'arte ereditata dal padre e dalla famiglia, di scultore e architetto; nel 1498 infatti, a soli vent'anni, avviò la sua prima attività di commercio del marmo e aprì la sua prima bottega di scultore, a Messina. Nel 1508 si trasferisce a Palermo, e inizia i lavori per l'apertura di due botteghe.

I suoi lavori furono ispirati dalle opere di Michelangelo Buonarroti, di cui il Gagini ebbe un assaggio durante un viaggio a Roma, e dalle sculture dei lombardi Andrea Mancino, Antonio e Bartolomeo Berrettaro.

Egli si dedicò anche alla realizzazione di diverse statue e bassorilievi per gli edifici religiosi della città di Messina e di alcuni centri della provincia, molti dei quali andati distrutti o dispersi durante il devastante terremoto del 1908. Ancora visibili sono le numerose opere custodite nei diversi edifici religiosi della città di Castoreale e Galati Mamertino.

Da ricordare inoltre sono la Santa Lucia del 1526, opera custodita presso la Cattedrale di Santa Lucia di Siracusa, e la statua della "Madonna della Neve", anch'essa a Siracusa nella Cattedrale della Natività di Maria Santissima.

Le Madonne sono caratterizzate da una visibile eleganza nei gesti composti e nei morbidi lineamenti del viso sia della Vergine che del Bambino che spesso rivolge lo sguardo amorevole alla madre, stabilendo così una forte relazione madre-figlio. Tale rapporto sarà ancora più palesato nelle opere nate a seguito del passaggio di Antonello da Roma in cui si trova a diretto contatto con la Pietà di San Pietro del grandissimo maestro rinascimentale Michelangelo Buonarroti. Il Gagini

imparò ad infondere alle figure e ai volti un'espressione individuale che comunica sentimenti e pensieri.

OPERE di Antonello e famiglia in Sicilia.

SIRACUSA



A. Gagini, *Madonna della neve*, XVI secolo, marmo, Cattedrale metropolitana della Natività di Maria Santissima di Siracusa.



A. Gagini, *Madonna col Bambino*, XVI secolo, marmo, Chiesa di Santa Chiara di Noto.

MESSINA

- Nel 1499 lo scultore realizzò una "Madonna con bambino", in marmo, opera dispersa in seguito ad alluvione del 1863 dalla Chiesa di Santa Maria di Gesù e Convento dei Frati Minori di Ritiro Superiore di Messina.



A. Gagini, *Madonna con bambino*, 1499, marmo, Chiesa di Santa Maria di Gesù, Messina

- Questa statua marmorea della Madonna, unita a raffigurazioni della visita della Madonna a Sant'Elisabetta, l'Annunziata e l'Angelo, le statue di San Francesco d'Assisi e Sant'Antonio di Padova, erano destinate all'antica Chiesa di Santa Maria di Gesù e al Convento dei Frati Minori Inferiore; attualmente sono custoditi nella nuova Chiesa di Santa Maria di Gesù di Messina.
- Nel 1503, realizzò la "Madonna con bambino", statua marmorea, destinata e censita per la Chiesa di Santa Maria di Loreto, circoscrizione di Pezzolo di Messina.



A. Gagini, *Madonna col bambino*, 1500-1501, marmo policromo, Duomo di Santa Maria Assunta, Castoreale, Messina.

- L'opera inizialmente doveva essere custodita nel Convento dei Minori Osservanti di Santa Maria di Gesù.



A. Gagini, *Madonna della Neve* o *Madonna delle Celle* o *Madonna degli Uccelli*, 1529, marmo, Santuario-Castello-Seminario di Santa Lucia del Mela, Messina.

- L'opera fu commissionata dai magnifici Pietro d'Amico e Leonardo d'Alberto, in segno di profondo amore e rispetto verso la Madonna; fu inizialmente collocata nella Chiesa di San Giuseppe e dal 1674 custodita nel Santuario-Castello-Seminario di Santa Lucia del Mela, ME.



A. Gagini, *Madonna con bambino*, 1530, marmo, Cattedrale di San Nicola, Taormina, ME.

CATANIA



A. Gagini, *Madonna di Loreto*, XVI secolo, marmo policromo, Chiesa Parrocchiale di San Francesco di Paola, Linguaglossa, Catania.



V. Gagini, *Madonna delle grazie*, 1535, marmo policromo, Chiesa di San Martino, Randazzo, CT.

PARAGRAFO 5.5

CHIESA DI SANTA MARIA DI GESU' A CATANIA

La chiesa di Santa Maria di Gesù di Catania risale al XV secolo; situata sul lato nord di piazza Santa Maria di Gesù da essa prende il nome.



Il chiostro rinascimentale del convento.
(Si nota il piccolo campanile Settecentesco con archetto bicromo)

Storia

Il sito ove sorge la chiesa attuale era, nel Trecento, sede di una piccola cappella, attigua alla quale sorse un piccolo convento di frati francescani.

Tale cappella era posta al margine di un'area nota fino a qualche secolo fa come Selva del convento di S. Maria di Gesù, compresa tra l'attuale Giardino Bellini, la via Plebiscito e il viale Regina Margherita.

Tale area dal V secolo a.C. fino al tardo impero romano, e quindi anche in epoca cristiana, ebbe un utilizzo a scopo funerario: ciò spiegherebbe sia la presenza della cappella che successivamente del convento.

La chiesa vera e propria di Santa Maria di Gesù sorse nel secolo successivo, nel Quattrocento, e fu gradatamente nel tempo decorata con opere d'arte, nel 1498 con una Madonna con Bambino di uno dei Gagini, un trittico di Antonello da Saliba, nel 1519 con gli addobbi della cappella della famiglia Paternò-Castello con il mirabile architrave d'ingresso, interamente decorato da elementi fitomorfi, nel 1525 con la pala d'altare di Angelo de Chierico, nel 1628 con un crocifisso ligneo di frate Umile da Petralia ed altre.

Dopo la distruzione avvenuta a seguito del terremoto del 1693, la chiesa venne riedificata agli inizi del XVIII secolo con l'attuale caratteristica facciata bicroma dal sapore chiaramente rinascimentale, da fra' Girolamo Palazzotto e decorata in seguito con stucchi che, tuttavia, nel restauro del chiostro attiguo apportarono la copertura di opere d'arte più antiche.

Solo nel 1949 la chiesa fu elevata a parrocchia.

Architettura

La facciata è austera, di gusto romanico, con la decorazione laterale, tipica di molte chiese dell'area etnea, ad alternanza di pietre squadrate di basalto nero e pietra bianca.

La chiesa, a navata singola, ai due lati ospita delle cappelle gentilizie fatte edificare dalla nobiltà catanese.

Lo stile omogeneo e raffinato della cappella, inoltre, riflette i canoni delle scuole del XVI secolo, periodo nel quale venne realizzata.



La chiesa ospita opere di Angelo de Chierico, Giuseppe Zacco, rispettivamente nelle immagini degli affreschi sotto riprodotti,



Infine l'opera, di grande pregio artistico, realizzata da A. Gagini,



A. Gagini, *Madonna con bambino*, 1499, marmo policromo, Chiesa di S. M. di Gesù, Catania.

L'espressione pura ma maestosa della Vergine si armonizza a quella del Bambino che ha abbandonato la consueta timidezza e rivolge lo sguardo verso l'osservatore. Nel piedistallo si trovano rappresentate rispettivamente: al centro la Visitazione di Maria ad Elisabetta, lateralmente S. Francesco d'Assisi e San'Antonio si Padova.



A. Gagini, *Portale d'ingresso alla cappella dei Paternò-Castello*, marmo, Chiesa di S. M. di Gesù, Catania.

E il "Portale" del 1518-1819 realizzato come accesso alla Cappella Paternò-Castello, nobili cittadini, ubicata presso la sinistra della navata unica nella chiesa di Santa Maria di Gesù di Catania; essa reca una "Pietà" nella lunetta sopra l'architrave d'ingresso sorretto, a sua volta da semipilastri scanalati con capitello corinzio; era presente anche lo stemma del casato con busto di Alvaro Paternò, andato disperso.

PARAGRAFO 6.5 CULTURA ARTISTICA FIORENTINA A CONFRONTO CON QUELLA VENETA

IL RINASCIMENTO IN AREA FIORENTINA

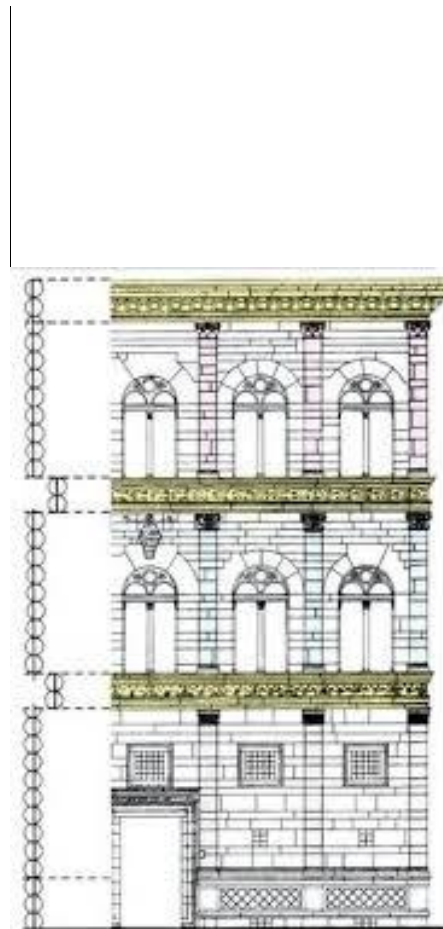
ARCHITETTURA

L'architettura fiorentina è chiaramente influenzata dall'opera di Filippo Brunelleschi e dagli spunti classicheggianti di Leon Battista Alberti. Il primo propone un nuovo linguaggio fatto da organismi architettonici scomposti attraverso unità o moduli elementari; una volta fissato un modulo spaziale di base ed una legge di aggregazione era possibile inventare una moltitudine di organismi e comporre insieme moduli simili, ma di dimensioni fisiche diverse. Sarà comunque l'Alberti a dimostrare il valore della matrice strutturale in un sistema di elementi costanti, attraverso il Palazzo Rucellai a Firenze in cui si combinano citazioni di elementi classici con la rigorosa razionalità geometrica rinascimentale.

PALAZZO RUCELLAI



Leon Battista Alberti, *Palazzo Rucellai*, 1446-51, Firenze.



Elementi strutturali della facciata (dal basso verso l'alto)

- Basamento come opus reticulatum romano
- Lesene tuscaniche
- Lesene composite che individuano bifore inquadrare in un arco a tutto sesto
- Lesene corinzie che individuano bifore inquadrare in un arco a tutto sesto
- Cornice
- Rivestimento a bugnato liscio.

Ancora a Firenze si possono ammirare mirabili esempi di palazzo rinascimentale di ispirazione brunelleschiana.

PALAZZO STROZZI



Benedetto da Maiano-Cronaca, *Palazzo Strozzi*, 1489, Firenze.

Palazzo Strozzi è uno dei più bei palazzi rinascimentali italiani. Si trova fra le omonime via Strozzi e piazza Strozzi, e via Tornabuoni, con tre grandiosi portali identici, su altrettanti lati.

Vero e proprio capolavoro dell'architettura civile fiorentina del Rinascimento, fu iniziato per volere di Filippo Strozzi, un ricco mercante appartenente a una delle famiglie più facoltose di Firenze, per tradizione ostili alla fazione dei Medici. Il palazzo è rimasto di proprietà della famiglia Strozzi fino al 1937, quando venne acquistato dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni, restaurato e successivamente ceduto allo Stato nel 1999.

Il palazzo rappresenta l'esempio migliore dell'ideale di dimora signorile del Rinascimento.

Fu volontariamente costruito di grandezza superiore del Palazzo Medici, dal quale copiò la forma cubica sviluppata su tre piani attorno ad un cortile centrale.

Elementi strutturali della facciata:

- essa è pressoché identica a quella di Palazzo Medici, fatta eccezione per l'uso uniforme del bugnato, che conferisce all'insieme l'aspetto arcaico di un fortilizio;
- al pian terreno si aprono delle finestre rettangolari, mentre ai piani superiori sono presenti due ordini di eleganti bifore, poggiati su cornici marcapiano dentellate;

- su ciascuno dei tre lati che danno sulla strada si aprono tre portali ad arco, di solenne classicismo;
- intorno al palazzo corre uno zoccolo “a pancake” o “panca di via” continuo;
- è coronato da un possente cornicione, poggiante su un'alta fascia liscia, il quale si interrompe su via Strozzi;
- all'interno si trovano i portafiaccole, le torchiere, i portabandiere e gli anelli per i cavalli in ferro battuto.

PALAZZO MEDICI-RICCARDI



Michelozzo, *Palazzo Medici-Riccardi*, 1444, Firenze.

Il palazzo Medici Riccardi è un'opera del Michelozzo, commissionata dal patriarca delle fortune dei Medici, Cosimo il Vecchio. In un primo momento Cosimo chiese un progetto a Brunelleschi, ma lo scartò per la sua troppa magnificenza che avrebbe senz'altro scatenato le invidie dei concittadini. I suoi scrupoli d'altronde non erano infondati, dato che appena dieci anni prima, a causa dell'accusa di tirannia da parte dei suoi avversari politici, aveva subito la carcerazione in Palazzo Vecchio e l'esilio in Veneto, dal quale però era stato richiamato a Firenze con tanto di soddisfazione per l'acclamazione popolare.

Il palazzo era ed è situato in un luogo strategico all'incrocio fra la Via Larga (l'attuale via Cavour) e via de' Gori, vicinissimo alle chiese protette dalla famiglia (San Lorenzo e San Marco) ed al Duomo. Tutta la zona viene per questo chiamata "Quartiere mediceo".

Michelozzo attinse dal rigore classico di Brunelleschi per depurare ed arricchire la tradizione di stampo gotico fiorentina. La forma del palazzo originario era pressoché cubica, con un cortile centrale dal quale un portale permetteva l'accesso al giardino, circondato da alte mura.

Elementi strutturali della facciata:

- è un capolavoro di sobrietà ed eleganza, sebbene presenti caratteri "eccezionali" come l'uso del bugnato, che nel medioevo era riservato normalmente ai palazzi pubblici dove aveva sede un governo cittadino;

- l'esterno è diviso in tre registri, separati da cornici marcapiano con dentelli dalla sporgenza crescente verso i piani superiori;
- il bugnato è graduato in modo da essere molto sporgente al pian terreno, più appiattito al primo piano e caratterizzato da lastre lisce ed appena listate al secondo, mettendo così in rilievo l'alleggerimento dei volumi verso l'alto e sottolineando un andamento orizzontale dei volumi;
- al pian terreno esisteva un porticato d'angolo (murato nel 1517);
- all'ultimo piano, al posto del cornicione a mensole scolpite erano presenti dei merli che ne accentuavano il carattere militare;
- lungo i lati est e sud corre una panca di via, un alto zoccolo in pietra, che serviva per ragioni



- le bifore scandiscono regolarmente la facciata, incorniciate da una ghiera a tutto sesto con un medaglione al centro con l'arme dei Medici e rosoncini;
- le finestre sono leggermente differenziate tra piano e piano, con cornici più larghe in alto in modo da bilanciare la minore altezza del piano. L'effetto è comunque quello di dare maggior risalto al piano nobile.

Un notevole studio sull'armonia e la varietà decorativa si ritrova anche nel cortile, impostato in modo da suggerire un effetto di simmetria che di fatto non esiste. Il primo registro è composto da un portico con colonne a fusto liscio e capitelli compositi ed è concluso da un alto fregio con medaglioni che contengono stemmi medicei di varia foggia e raffigurazioni mitologiche raccordate da affreschi di festoni. Il secondo ordine, a muratura piena, è caratterizzato dalle bifore in asse con gli archi del portico, che riprendono la foggia di quelle esterne, con in alto un

fregio graffito, mentre l'ultimo registro presenta una loggia trabeata con colonnine d'ordine ionico, allineate con le linee del portico. La decorazione, nel complesso, è tratta dal repertorio classico composto con fantasia, secondo un gusto per la contaminazione. Un raffinato gioco prospettico si ha nelle colonne angolari, dove si ha il maggior carico strutturale, che sono leggermente più basse delle altre. Il conflitto angolare però fa sì che le finestre ai lati siano più vicine delle altre, un'irregolarità che altri architetti successivi cercheranno di risolvere diversamente.

BUGNATO

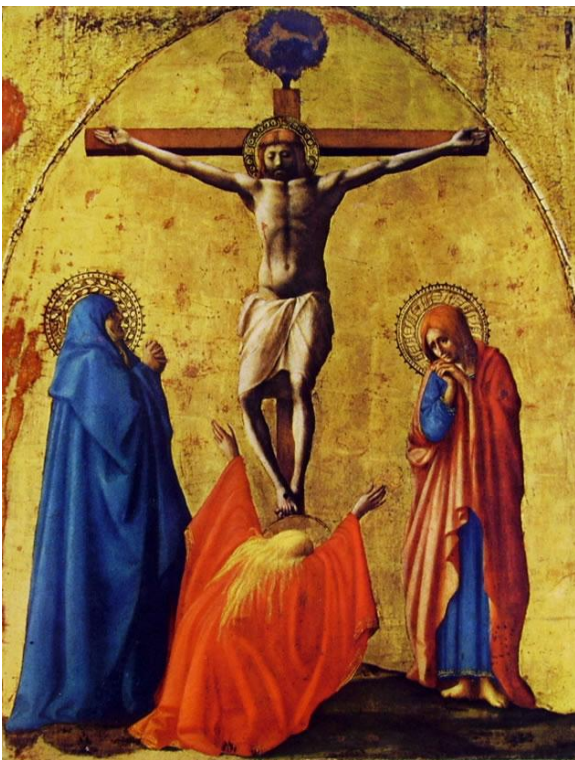
In architettura per bugnato o *bugnatura* s'intende l'insieme di quei risalti (*bugne*) lasciati ad arte nelle pietre della cortina esterna di un edificio, ad accentuare la disposizione dei conci, manifestando così la struttura effettiva o talvolta anche simulandola. Le bugne derivano dal tipo di costruzione in pietra da taglio, ove restano necessariamente in vista le connessioni fra concio e concio: ivi la lavorazione era più accurata e le connessioni si trovavano spesso notevolmente infossate: infatti, quando, in una prima fase del lavoro, alle pietre costituenti il muro venivano squadrati i soli giunti, prima d'incominciare il lavoro di rifinitura della parte esterna, questa doveva offrire una decorazione di bugne o bozze. In seguito si trovò in siffatte sporgenze un partito decorativo che per effetto delle forti ombre, proprie e portate, toglieva nudità al muro, aggiungeva forza, robustezza e solidità all'insieme architettonico, soprattutto se adoperato nella zona basamentale.

Il bugnato fu usato dai Greci soltanto in casi eccezionali, tenendo essi più a celare che ad accentuare le connessioni fra concio e concio: tuttavia un bell'esempio ce n'è dato dal basamento del monumento coragico di Lisicrate ad Atene, tutto di pietra da taglio. Invece nell'arte romana l'uso della bugna è assai più frequente così nei muri dei templi, nei perimetri dei fòri, nelle mura di cinta e nelle porte di città, come negli acquedotti, negli anfiteatri, e casi analoghi.

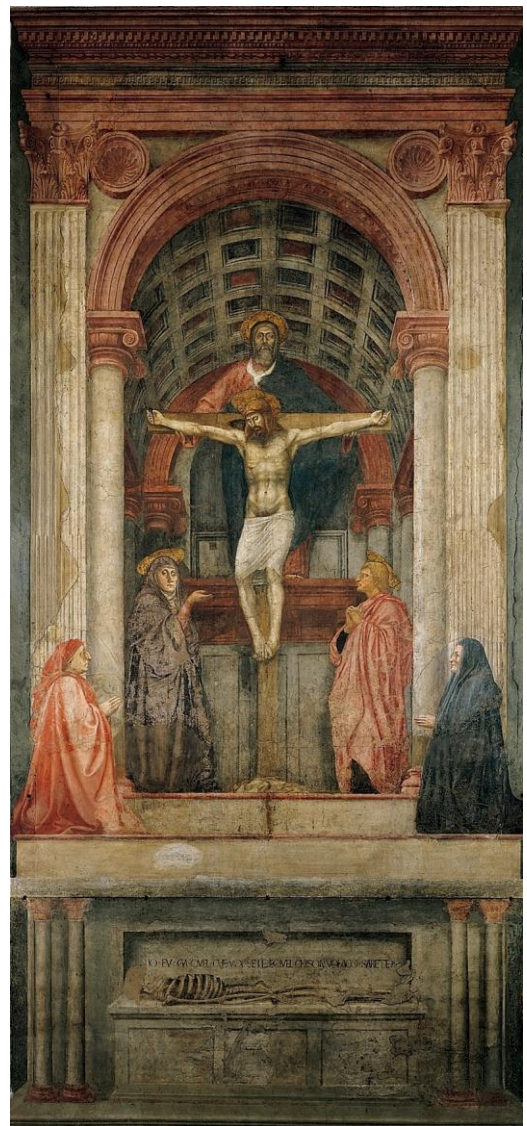
PITTURA

La pittura fiorentina dei primi anni del Quattrocento è influenzata dal clima razionalizzante che darà origine a divagazioni prospettiche ed espressionistiche, ma ben presto prevarranno toni delicati e poetici di sapore tardo-gotico. Gli artisti toscani contemporanei di Brunelleschi, Donatello e Masaccio si trovarono a fare i conti con l'impatto dirompente delle loro novità facendosene interpreti entusiasti e portando all'estremo lo studio prospettico, altri restarono legati al gusto gotico della loro formazione mantenendo ambientazioni composite, ricche di oggetti e particolari, quindi lontane dall'essenzialità degli spazi razionali.

MASACCIO



Masaccio, *Crocifissione*, tempera su tavola, 1426, Napoli, Museo di Capodimonte



Masaccio, *Trinità*, affresco, 1427, Firenze, Basilica di S. M. Novella

La “**Crocifissione**” era parte del Polittico di Pisa, posta a coronamento di esso tenendo presente il punto di vista dello spettatore dal basso. Lo **scorcio prospettico** della figura di Cristo risulta ancora approssimativo, tanto che la testa sembra essere incassata nel costato; l'**effetto** è potentemente **plastico** e i sentimenti espressi dai personaggi sono chiaramente riconoscibili nel dolore disperato (Maddalena), nell'angoscia espiata attraverso la preghiera (Madonna e San Giovanni Evangelista), nell'abbandono della morte (Cristo).

La “**Trinità**” fu dipinta nella seconda campata di sinistra della chiesa di S. Maria Novella a Firenze: è scomponibile in due diversi ambienti, l’uno sacro (più lontano dall’osservatore), l’altro profano (in primo piano).

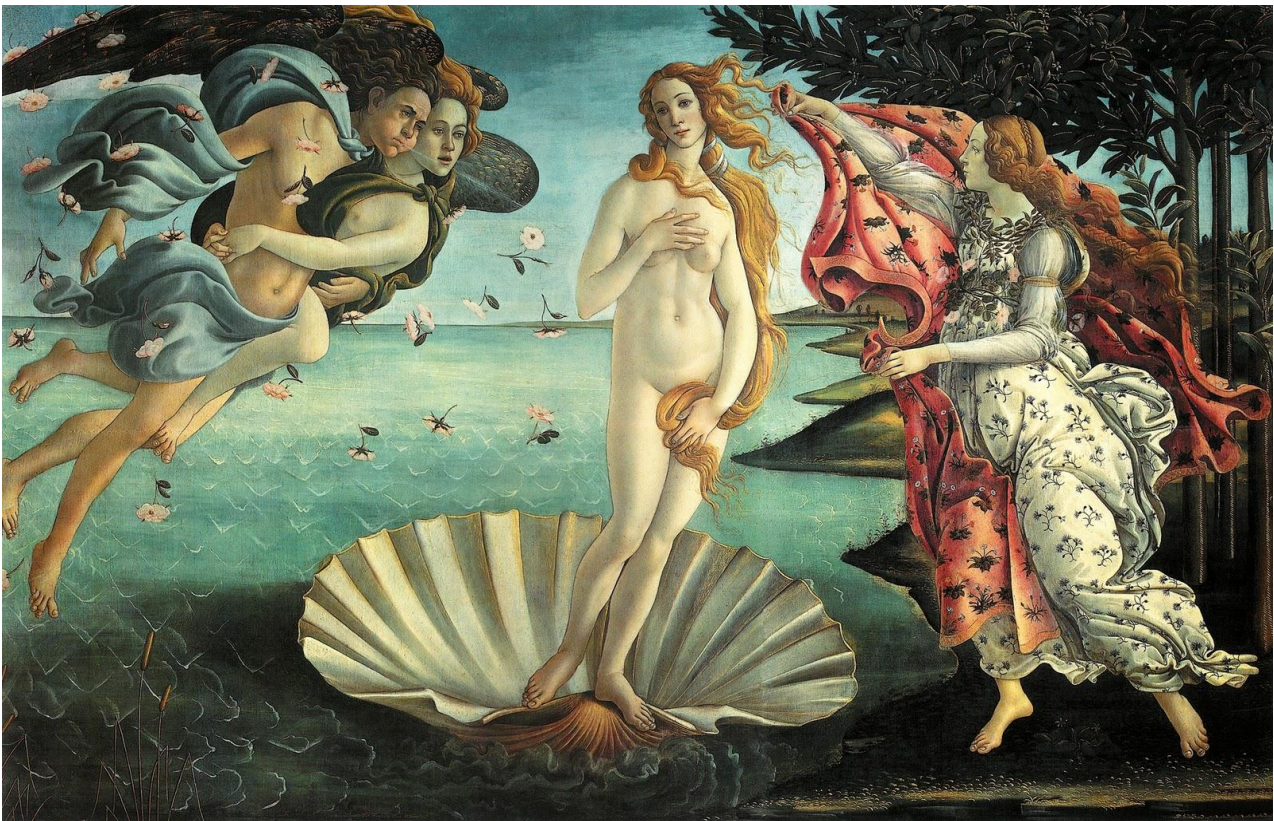
-Spazio sacro: Cristo crocefisso e la colomba dello spirito santo, Dio sopra di loro all’interno di uno spazio architettonico perfettamente di derivazione classica-romana con volta a botte a cassettoni poggiante su colonne con capitelli ionici;

-Spazio profano: i committenti dell’opera, i coniugi Lenzi, poggiati su paraste classiche-greche con capitello corinzio, sormontate da architrave tripartito, essi sono inginocchiati al di sopra di un monumento funebre che reca l’epitaffio: “*io fui già quel che voi siete e quel ch’io son voi ancor sarete*”.

L’architettura richiama pertanto quella classica, mediata dall’esperienza brunelleschiana, ma l’autore ha la capacità di unire la realtà dell’illusione architettonica a quella delle figure ed utilizzare la prospettiva in modo simbolico. Tutte le figure, umane e sacre, hanno volumi saldi e vigorosi e sono unite nello spazio prospettico in perfetto e realistico rapporto proporzionale.

Il vero spirito del Rinascimento fiorentino risiederà nell’opera dei grandi maestri del Quattrocento, primo fra tutti Botticelli che compie la propria formazione in seno alla corte medicea di Lorenzo il Magnifico. Nelle, cosiddette, “**opere neoplatoniche**”, egli riprenderà gli ideali di bellezza della filosofia classica di Plotino per il quale la perfezione esteriore era manifestazione di quella interiore; i soggetti diventano essi stessi espressione della spiritualità e razionalità dell’animo, attraverso colori perlacei, sfumature impalpabili, linearismo con l’intento allegorico e filosofico teso a raggiungere una forma raffinata e astratta.

BOTTICELLI



Sandro Botticelli, *La nascita di Venere*, 1484-85, tempera su tela inchiodata su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi.

MICHELANGELO E LA GENESI DELLA CAPPELLA SISTINA



Michelangelo Buonarroti, *Cappella Sistina*, affresco, 1508-12, Roma.



Fu Papa Sisto IV della Rovere, zio del famigerato Giulio II a farla edificare seguendo il progetto di Baccio Pontelli. Giovannino de' Dolci fece da supervisore e, fra il 1477 e il 1481, la Cappella Sistina venne costruita incorporando quasi un terzo del preesistente edificio noto con il nome di Cappella Magna Vaticana. Le proporzioni date alla nuova struttura erano e sono tutt'oggi quelle del Tempio di Gerusalemme.

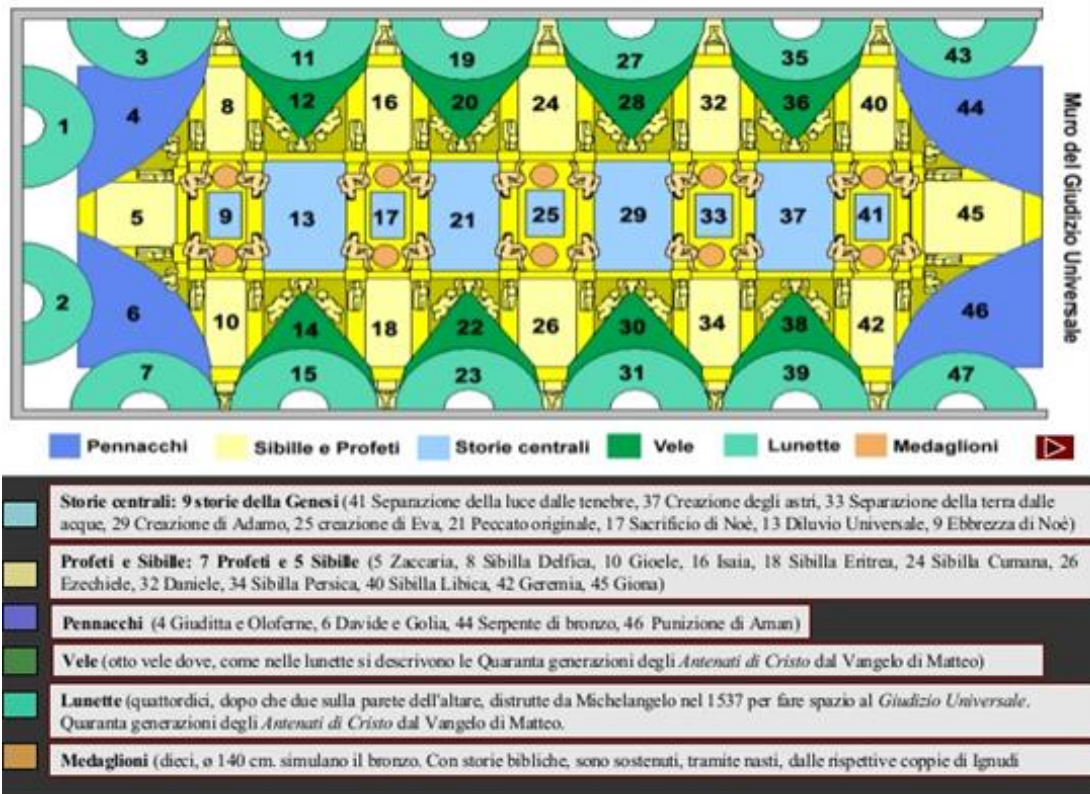
La Cappella era destinata alle funzioni papali e della sua corte ecclesiastica. Potevano entrare contemporaneamente 200 persone e ogni anno vi si tenevano una quarantina di servizi. Fin da subito fu destinata anche all'elezione del successore di Pietro in caso di conclave. Lo spazio dell'altare era delimitato da una transenna marmorea realizzata da Mino da Fiesole e Andrea Bregno. Questa transenna ancora si trova nella Cappella Sistina ma è stata spostata.

Il pavimento era stato realizzato con marmi policromi in stile cosmatesco.

La volta fu affrescata con un cielo stellato da Pier Matteo d'Amelia mentre il secondo registro fu affidato ai più grandi e apprezzati pittori della seconda metà del Quattrocento ovvero Botticelli, Perugino, Pinturicchio, Signorelli, Bartolomeo della Gatta, Cosimo Rosselli e Domenico Ghirlandaio. A questi artisti furono commissionati affreschi riguardanti le storie di Cristo e le Storie di Mosè. Il registro inferiore fu completato con dei tendaggi dipinti che, in anni successivi venivano coperti con lo splendido ciclo di arazzi di Raffaello. Sul registro superiore invece compare la serie dei Papi.

La parete dell'altare fu affidata al Perugino che vi affrescò l'Assunzione della Madonna. La Cappella Sistina venne consacrata proprio all'Assunzione della Vergine da Sisto IV, il 15 agosto del lontano 1483.

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 Noe". 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 Aman". 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.

Linguaggio Rinascimentale attraverso i seguenti temi:

- Scansione architettonica degli spazi;
- Centralità dell'uomo;
- Attenzione verso la bellezza del corpo umano;
- Resa plastica e monumentale;
- Scansione architettonica degli spazi;
- Figure classicheggianti degli Ignudi dei Telamoni scultorei, di derivazione greca;
- Riferimenti iconografici a Masaccio;
- Monete bronzee di derivazione romana;
- Monete bronzee di derivazione romana;
- Continuità: dal Paganesimo al Cristianesimo –Da Sibille a Profeti –Da Ignudi a Soggetti della Creazione.



Separ. della luce dalle tenebre



Creazione degli astri e delle piante



Separ. delle acque dalle terre

La Creazione di Adamo



Su uno sfondo naturale spoglio e poco caratterizzato, simboleggiante l'alba del mondo, sta semidistesa la figura giovane e atletica di Adamo, che da un pendio erboso, quasi sul ciglio di un abisso, fa per sollevarsi da terra, tendendo un braccio verso l'Eterno, che si avvicina in volo entro un nimbo angelico.

Straordinaria è l'invenzione degli indici alzati delle braccia protese, un attimo prima di entrare in contatto, come efficacissima metafora della scintilla vitale che passa dal Creatore alla creatura forgiata, di straordinaria bellezza che riflette la perfezione e la potenza divina, ridestandola.

Il momento così immortalato acquistava un valore eterno e universale, sospeso in un trepidante avvicinamento che non avviene, ma è già perfettamente intellegibile. Alcuni pensano che il contatto che non avviene tra le due dita sia voluto, per sottolineare l'irraggiungibilità della perfezione divina da parte dell'uomo.

Il volto di Adamo è quello di un adolescente, senza un'espressione definita, che si contrappone all'intenso ritratto di Dio Padre, maturo e carico d'energia, con la capigliatura grigia e una lunga barba con baffi fluttuante nell'aria. L'occhio di Adamo non è dipinto, ma è ricavato direttamente dal bianco dell'intonaco.

Nell'insuperabile metafora dell'energia vitale che passa dal Creatore alla Creatura si materializza uno dei più alti ideali della cultura rinascimentale: la dignità dell'uomo, fatto a immagine e somiglianza divina.

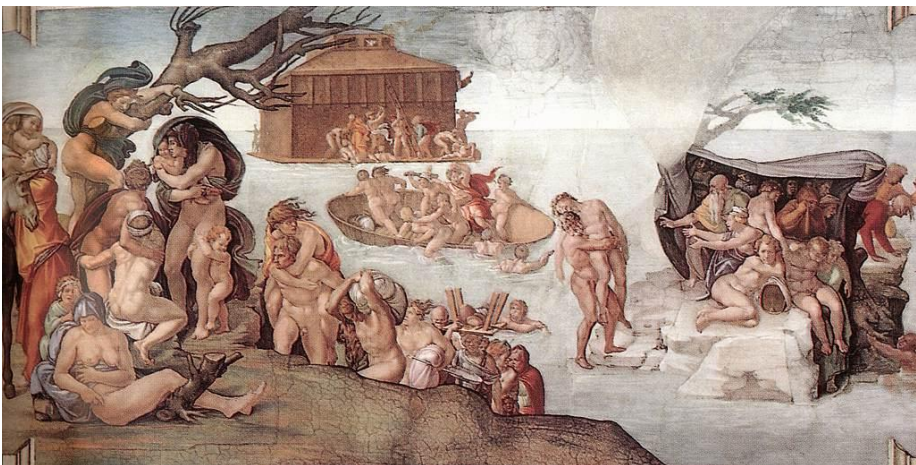
Peccato originale e Cacciata dei progenitori dall'Eden



Affresco diviso in due metà dall'Albero della conoscenza del Bene e del Male. Vi si trova una combinazione causa-effetto, attraverso:

- Il serpente tentatore parzialmente trasformato in figura femminile;
- Differenze nel paesaggio (da florido a brullo) e nella raffigurazione dei corpi;
- Gesto complementare e simmetrico del diavolo tentatore e dell'angelo, sull'asse dell'Albero della conoscenza del Bene e del Male.

Diluvio universale



Scena costruita orchestrando un vasto campionario di figure, distribuite lungo direttrici diagonali e in profondità; si evince una forte tensione dinamica.

L'Arca di Noe è rappresentata come un tempio, in quanto prefigurazione della **Salvezza dei giusti** che si rifugiano **all'interno della Chiesa**.

IL RINASCIMENTO IN AREA VENETA

Venezia tra il Quattro e Cinquecento era tutta un fermento di idee e di stimoli che venivano accolti anche dall'esterno, con la massima libertà e tolleranza. Ed è là, in quel clima unico e irripetibile, che si compie, più che in ogni altro luogo, l'esperienza del Rinascimento e nasce la modernità in senso artistico ed economico.

Questo è ciò che sostiene l'autore Giovanni Carlo Federico **Villa** nel suo libro "Venezia, l'altro rinascimento". A supporto della sua tesi, che vede in Venezia e non in Firenze il vero centro del Rinascimento, lo studioso torinese offre una lettura sincronica che mette insieme arti, società civile e politica: rispetto a Roma e Firenze - dice Villa - **Venezia vive un rinascimento "che assembla l'ideale classico, non solo latino ma anche dell'antichità greca, con quanto andavano proponendo l'arte delle Fiandre e quella danubiana, innestando tutto sul senso dello sfarzo e del colore bizantini"**.

È anche vero che se da un canto Venezia realizzò la tridimensionalità col colore, nel paesaggio, pervadendo i dipinti di luce, e rivelando inedite prospettive nella "pala unificata", Firenze nel '500 visse un periodo artistico altrettanto intenso e innovativo, non a caso qui viene inventata la prospettiva, un sistema di racconto dello spazio che nessuno muterà più fino agli impressionisti.

Ed è per queste spiccate innovazioni e nuove correnti artistiche che Firenze e Venezia, sono repute la "culla" dell'arte del Rinascimento.

ARCHITETTURA

A Venezia i palazzi, in assenza di necessità difensive, furono concepiti come spazi aperti e luminosi, non rivestiti dal ruvido bugnato, ma dalle cromie perlacee che ben si prestarono alla riflessione della luce attraverso l'acqua della laguna. I palazzi furono organizzati nel rispetto di una definizione degli spazi proporzionale alla funzione in: piano terreno adibito alle attività mercantili o manifatturiere, piano nobile (primo piano) che ospitava i saloni di ricevimento, stanze superiori le stanze abitative, infine le ali laterali ospitavano i servizi. Tutto l'organismo rimaneva quindi organizzato rispetto ad un cortile centrale a forma di U variato rispetto al modello fiorentino con cortile quadrangolare chiuso.

PALAZZO VENDRAMIN-CALERGI



Mauro Codussi, *Palazzo Vendramin-Calergi*, 1481-1509, Venezia.

Ca' Vendramin Calergi, forma abbreviata per Palazzo Vendramin Calergi, è un palazzo veneziano, situato nel sestiere di Cannaregio e affacciato sul Canal Grande tra Casa Volpi e Palazzo Marcello, di fronte a Palazzo Belloni Battagia e al Fontego del Megio. Il palazzo ospita il Casinò di Venezia.

Fu la famiglia Loredan a volere la costruzione del palazzo, per il quale ingaggiarono con ogni probabilità l'architetto Mauro Codussi. Le date di inizio e fine del cantiere ci pervengono con grande precisione dagli storici e dai critici contemporanei: la sua costruzione cominciò nel 1481 e venne ultimata nel 1509, come ci informa lo storico d'arte Gerolamo Priuli. Per la decorazione di alcune pareti interne, oggi perduta, fu richiesta la mano del Giorgione, che le affrescò. Nel 1581 i Loredan furono costretti a vendere l'edificio al duca di Brunswick.

Palazzo Vendramin presenta una delle più rappresentative facciate del Rinascimento veneziano, essendo un'interpretazione locale dell'albertiano Palazzo Rucellai a Firenze e dalla travata ritmica che Alberti aveva utilizzato a Mantova. Il gioco architettonico crea un riuscito effetto per mezzo del contrasto di luci ed ombre.

Elementi strutturali e decorativi della facciata:

- risulta composta di tre livelli, divisi da dei pronunciati **marcapiani**, a loro volta retti da semicolonne a **ordini sovrapposti**: dorico, ionico e corinzio;
- cinque ampie **bifore**, dal ritmo diseguale scandito da esili colonnine (tre affiancate al centro, due più isolate ai lati), movimentano il prospetto di ciascun piano, dandogli l'aspetto di una loggia a due piani, che si rispecchia anche nel pian terreno, dove al posto della finestra centrale si trova il portale. Tali bifore sono derivate dalla fusione di due monofore a tutto sesto, a loro volta racchiuse da un semicerchio. Tra le due si trova una finestrella circolare;
- a differenza dei palazzi gotici e tardogotici veneziani, è il telaio architettonico a dominare la facciata, subordinando i sobri intarsi policromi e gli elementi decorativi. Sui pannelli sottodavanzale del basamento è inciso il motto dei Cavalieri templari “*Non nobis Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam*” (Non a noi, o Signore, non a noi, ma al tuo nome dà gloria). Il testo è la traduzione dei versetti mediani del Salmo 113 (Antica Vulgata) o dell'"incipit" del Salmo 115 (secondo la numerazione ebraica) 114 della Bibbia.

Davanti all'ala seicentesca (detta Ala bianca), a destra del blocco principale dell'edificio, il palazzo vanta un discreto giardino con vista sulle facciate antistanti, accessibile anche dal canale attraverso una cancellata i cui pilastri sono sovrastati da due grandi statue.

Sul retro il palazzo presenta una piccola corte, chiusa su un lato da un muro di cinta, presso il quale, oltre a un elegante ingresso a tutto sesto sovrastato da timpano e da stemma, esternamente è affissa una lapide che ricorda che la morte di Wagner è avvenuta fra le mura del palazzo.

Internamente il palazzo presenta, al pian terreno, un corridoio interno detto “portego”, dal quale si accede allo scalone. Il primo piano nobile è sede del Salone, nel quale si conservano lavori cinquecenteschi di Palma il Giovane e opere del XVII secolo. Tale ambiente è realizzato in forma di T, in modo da essere più ristretto nella parte posteriore e poter godere di un'ampia veduta sul Canal Grande. Altre importanti sale, quella del Camino o quella dei Cuori d'oro, sono frutto di modifiche seicentesche.

BASILICA PALLADIANA

Un tempo sede delle magistrature pubbliche di Vicenza, oggi la Basilica Palladiana, dotata di tre spazi espositivi indipendenti, è teatro di mostre d'architettura e d'arte.

Dal 1994 è, con le altre architetture di Palladio a Vicenza, nella lista dei patrimoni dell'umanità dell'UNESCO. Dal 2014 il prestigioso edificio ricevette gli onori e la promozione a monumento nazionale dalla Camera e dal Senato della Repubblica.

Due anni dopo la fine del cantiere crollò l'angolo sud-ovest e per oltre quarant'anni i vicentini dibatteranno sulle modalità della ricostruzione. Nel corso dei decenni vennero investiti del problema i più quotati architetti operanti nella regione: Antonio Rizzo e Giorgio Spavento nel 1496, Antonio Scarpagnino nel 1525 e quindi Jacopo Sansovino nel 1538, Sebastiano Serlio nel 1539, Michele Sanmicheli nel 1541, e da ultimo Giulio Romano (1542) che elabora la singolare proposta di innalzare piazza delle Erbe e isolare l'edificio al centro di una grande piazza simmetrica. Nonostante pareri tanto illustri, nel marzo del **1546** il Consiglio cittadino approva il progetto di un architetto locale di trentotto anni, allora decisamente poco conosciuto: **Andrea Palladio**. L'incarico al proprio protetto fu senza dubbio una delle migliori vittorie di Giangiorgio Trissino (il mentore di Palladio), capace di coagulare intorno al suo nome la maggioranza dei consensi. Anche se accanto al giovane architetto, quasi a garantirne l'operato, figurava l'esperto e affidabile Giovanni da Pedemuro, per dissipare ogni dubbio il Consiglio chiede la costruzione di un modello ligneo di una delle nuove arcate da sottoporre al giudizio dei vicentini. Dopo altri tre anni di discussioni, che rimettono in gioco i progetti Rizzo-Spavento e Giulio Romano, nel maggio del 1549 viene definitivamente approvato il progetto di Andrea Palladio per il quale si esprimono con forza i nobili Gerolamo Chiericati e Alvise Valmarana, che negli anni successivi saranno committenti di Palladio per i propri palazzi di famiglia (Palazzo Chiericati e Palazzo Valmarana). Con una certa enfasi retorica, lo stesso Palladio definì "basilica" il Palazzo della Ragione circondato dalle nuove logge in pietra, in omaggio alle strutture della Roma antica, dove nella basilica si discuteva di politica e si trattavano affari. Per la carriera di Palladio il cantiere delle logge costituisce un punto di svolta definitivo. Con questo egli diviene ufficialmente l'architetto della città di Vicenza, responsabile di un'opera grandiosa (interamente in pietra e che a consuntivo costerà la notevole somma di 60.000 ducati) senza eguali nel Cinquecento veneto: per ottenere un altro incarico di tale portata dovrà attendere gli anni 1560, con il cantiere della chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia. Al tempo stesso, il salario di 5 ducati al mese costituirà per Palladio e la sua famiglia una indispensabile fonte costante di reddito, cui non rinuncerà per tutta la vita. Il cantiere procederà a rilento: il primo ordine di arcate settentrionali e occidentali sarà concluso nel 1561, il secondo livello, avviato nel 1564, sarà completato nel 1597 (diciassette anni dopo la morte di Palladio), il prospetto su piazza delle Erbe nel 1614. Il palazzo così trasformato rimase quindi ricordato come Basilica Palladiana dal nome del suo architetto e conserva, a seguito di numerosi restauri, l'aspetto dell'opera cinquecentesca progettata dal Palladio.



Andrea Palladio, *Basilica-Palazzo della Ragione*, 1546, Vicenza.

La Basilica Palladiana è un edificio pubblico che affaccia su Piazza dei Signori a Vicenza. Il suo nome è indissolubilmente legato all'architetto rinascimentale Andrea Palladio, che riprogettò il Palazzo della Ragione aggiungendo alla preesistente costruzione gotica le celebri logge in marmo bianco a serliane. È proprio il Palladio a coniare per l'edificio un nome coerente alle sue

convinzioni: **Basilica**, come nell'antica Roma veniva chiamato il luogo dove si gestivano la politica e gli affari più importanti.



La **serliana** è un elemento architettonico composto da un **arco a tutto sesto** affiancato simmetricamente da due aperture sormontate da un architrave; fra l'arco e le due aperture sono collocate due colonne.

L'edificio su cui in seguito sarebbe intervenuto Palladio era il Palazzo della Ragione, realizzato secondo il progetto di Domenico da Venezia, che inglobava a sua volta due edifici pubblici preesistenti, un'importante strada di comunicazione tra il centro, il Borgo di Berga e Campo Marzo. Alla sinistra dell'edificio sorge tuttora la **torre** detta dei Bissari (XII secolo), alta 82 m, il cui pinnacolo è del 1444.

Realizzato in forme gotiche verso la metà del Quattrocento, il Palazzo della Ragione nel suo piano superiore è interamente occupato da un enorme salone senza supporti intermedi, il salone del Consiglio dei Quattrocento. L'ambiziosa copertura a carena di nave rovesciata, ricoperta da lastre di rame, in parte sollevata da grandi archivolti, era ispirata a quella realizzata nel 1306 per il Palazzo della Ragione di Padova.

Elementi strutturali e decorativi della facciata:

- il rivestimento della facciata gotica fu realizzato a rombi in marmo rosso e gialletto di Verona, ed è tuttora visibile dietro l'aggiunta palladiana. Il motivo a rombi è lo stesso delle facciate di Palazzo Ducale a Venezia;
- è presente un doppio ordine di logge definite da serliane;
- il loggiato del piano terra è formato da serliane di ordine dorico con base tuscanica, la trabeazione è aggettante in corrispondenza delle semicolonne addossate ai pilastri;
- loggiato a primo piano è formato da serliane di ordine ionico con base tuscanica, anche qui la trabeazione è aggettante in corrispondenza delle semicolonne addossate ai pilastri;
- gli oculi sono funzionali ad aumentare la luminosità del piano terreno;
- nell'ultimo piano corre una balaustrata continua interrotta ritmicamente da pilastri sormontati da statue;
- la copertura della parte centrale è realizzata da una volta a padiglione rivestita in rame.

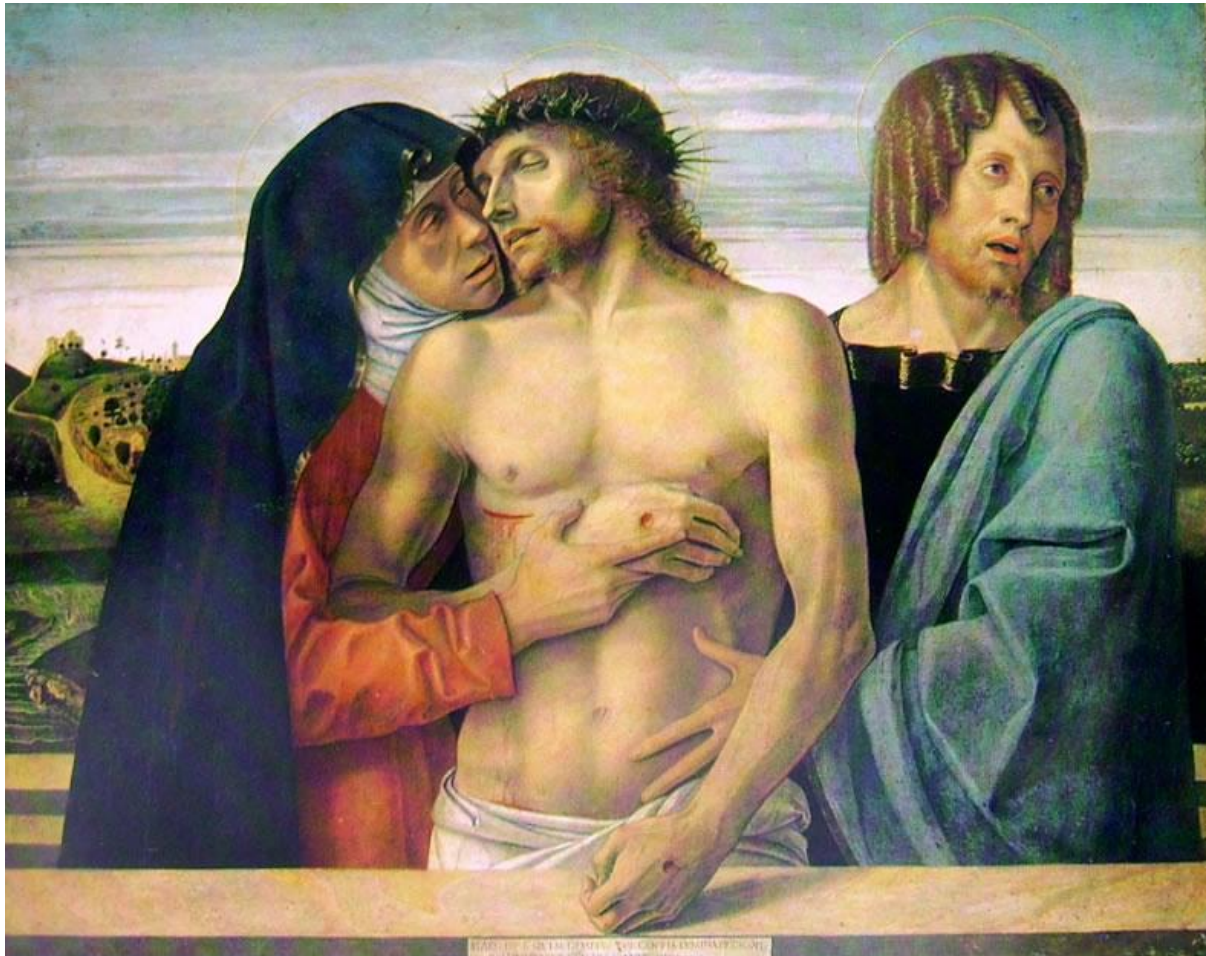
Sotto la Repubblica di Venezia costituiva il fulcro di attività non solo politiche (consiglio cittadino, tribunale) ma anche economiche. All'interno del salone fu ospitato per un certo periodo il teatro all'antica, uno degli spazi scenici in legno ad uso temporaneo progettati da Palladio (1561, 1562) prima del Teatro Olimpico.

PITTURA

Venezia fu l'ultima città italiana ad aprire la propria arte all'influenza dell'umanesimo: solo nella seconda metà del Quattrocento uscì dal suo isolamento culturale e cominciò ad abbandonare i modi tardogotici e bizantini che ancora la caratterizzavano. La città si aprì al Rinascimento italiano in seguito alla caduta di Costantinopoli per mano musulmana, nel 1453 e al conseguente orientamento expansionistico in terra ferma. Caratteristico dell'ambiente veneziano

Il principale artefice di questa innovazione fu Giovanni Bellini, portatore della vivacità e razionalità spaziale già note alla cultura fiorentina grazie all'opera di Brunelleschi e Masaccio.

BELLINI



Giovanni Bellini, *Pietà*, 1465-70, tempera su tavola, Milano, Pinacoteca di Brera.

Il corpo di Cristo morto è sorretto dalla Vergine (a sinistra) e da san Giovanni a destra, con un'evidente facilità che tradisce una certa mancanza di peso. La mano di Gesù poggia in primo piano su una lastra marmorea su cui si trova la firma dell'artista e un frase tratta dal libro delle *Elegie* di Properzio (HAEC FERRE QVVM GEMITVS TVRGENTIA LVMINA PROMANT / BELLINI POTERAT IONNIS OPVS, "Questi occhi gonfi quasi emetteranno gemiti, quest'opera di Giovanni Bellini potrà spargere lacrime"), secondo uno schema derivato dalla pittura fiamminga. Le tre figure, infine, si stagliano contro un sereno paesaggio primaverile, condensando in esso la grande distanza dall'iconografia medievale e rinascimentale del Cristo depresso dalla croce.

L'incisività delle linee di contorno e i grafismi (nei capelli di Giovanni dipinti uno a uno o nella vena pulsante del braccio di Cristo) rimandano alla lezione leonardesca ma l'uso del colore e della luce è ben diverso: i toni sono infatti ammorbiditi e cercano di restituire un effetto di illuminazione naturale, di una chiara giornata all'aperto, fredda e metallica quale un'alba di rinascita, che asseconda il senso angoscioso della scena, facendo in un certo senso da cassa di risonanza delle emozioni umane. La **luce** si impasta nei colori addolcendo la rappresentazione, grazie alla particolare stesura della tempera a tratti finissimi ravvicinati. Più che concentrarsi sullo spazio prospettico, a Bellini sembra piuttosto interessare la rappresentazione della dolente umanità dei protagonisti, derivata dall'esempio di Rogier van der Weyden (pittore fiammingo) secondo uno stile che divenne poi una delle caratteristiche più tipiche della sua arte. I **volumi statuari** delle figure, che campeggiano isolate contro il cielo chiaro, amplificano il dramma, che si condensa nel muto dialogo tra madre e figlio, mentre lo sguardo di san Giovanni tradisce un composto sgomento. Lo scambio di emozioni si riflette poi nel sapiente gioco delle mani, con un senso di dolore ed amarezza.

TIZIANO E TINTORETTO



Tiziano, *Incoronazione di spine*, 1540-43, olio su tela, Parigi Louvre.

Nelle opere di Tiziano, già a partire dal 1540 comincia a trasparire la imminente svolta manierista nell'introduzione di atmosfere fortemente chiaroscurali, scorci diagonali, dinamismo, torsioni e volumi scultorei esasperati, così lontani dalla razionalità, proporzione ed equilibrio tanto ricercati dalla pittura quattrocentesca fiorentina. Tra i primi capolavori che manifestano questa rinnovata forma artistica dell'autore è necessario citare la prima versione de "L'incoronazione di spine" eseguita su commissione della Confraternita di Santa Corona nel 1540 per la propria cappella in Santa Maria delle Grazie a Milano, dove l'opera rimase fino alla confisca francese del 1797.

La scena rappresenta Cristo che, incoronato di spine, si contorce colpito dalle lunghe canne impugnate dai carnefici; essa si svolge sui gradini di un edificio interamente bugnato in cui sono presenti alcuni oggetti tipicamente classici quale è il busto dell'imperatore Tiberio di cui è riportato il nome latino (TIBERIUS CAESAR) nell'architrave del portone d'ingresso incorniciato da un arco a tutto sesto in conci di pietra. Il corpo di Cristo è interamente attraversato dalla torsione, così dalle gambe fra loro convergenti, al busto, alle braccia legate, fino al capo palesemente segnato dal tormento. Le azioni dei carnefici, quindi le loro armi, convergono verso la corona di spine quasi a voler rendere la coreografia della scena come una rappresentazione teatrale in cui tutti gli elementi convergono in prospettiva verso un centro, che è il tema principale dell'opera.

Nonostante la drammaticità e le tonalità più cupe non vengono meno alcuni guizzi di colore e di luce a vivacizzare la scena: dalle vesti dei carnefici, alla lucente cotta metallica dell'uomo in primo piano, dal chiarore dell'incarnato di Cristo alla sua tunica rosso sangue.



Tiziano, *Incoronazione di spine*, 1570-75, olio su tela, Monaco Alte Pinakothek.

Il rapporto con L'**Incoronazione di spine** del Louvre è stringente dal punto di vista compositivo, ma il colore "sporco", quasi colato sulla tela, accresce l'amara, angosciata resa della bestialità del dramma. Nel paragone fra le due tele risulta anche evidente la scomparsa di dettagli classici omaggio alla cultura del manierismo.

Tiziano non si preoccupa più di unire le pennellate in campiture compatte di colore, ma lascia sempre più spesso bordi sfrangiati, particolari appena accennati, residui consistenti di grumi di materia cromatica sulla tela. Intorno al 1570, superati gli ottant'anni, Tiziano si accorge di essere rimasto davvero solo: la morte del vecchio amico Sansovino, le preoccupazioni per il carattere indolente del primogenito Pomponio, avviato senza vocazione alla carriera ecclesiastica, le stesse difficoltà politiche e militari della Repubblica, impegnata in guerre contro i turchi, hanno precise conseguenze sullo stato d'animo del maestro. Inoltre, nel 1571, un incendio di Palazzo Ducale manda in fumo parecchie opere d'arte, fra cui alcuni dei dipinti ufficiali di Tiziano: un secondo incendio, nel 1577, avrà conseguenze ancora più rovinose. Negli ultimi sei anni della sua lunga vita, Tiziano è ancora capace di rinnovare profondamente il proprio stile: eppure, il punto di partenza è un'attenta rilettura dei temi e delle composizioni giovanili.

Il drammatico episodio dell'**Incoronazione di spine** di Monaco di Baviera riprende appunto alla lettera l'identico soggetto oggi al Louvre, ma la tragica pasta del colore, quasi un'enorme macchia di sangue e di fango, è nuova. Tiziano dipinge ormai senza alcuna traccia di disegno, lavorando con accanimento su strati sovrapposti e spessi di colore.

Tiziano rinunciò spesso all'imprimatura della tela e adottò soprattutto colori bruno-rossastri con base di ocra rossa a nero carbone che uniformarono le atmosfere delle sue opere attraverso toni caldi e chiaroscurati. Usò pennelli molto grossi e spesso addirittura le dita

A Venezia fra il terzo e il quarto decennio del Cinquecento mentre Tiziano aveva assunto il predominio e la sua fama si estendeva in tutta l'Italia e all'estero, si affermò una nuova personalità artistica quella di Tintoretto in cui saranno acuite la drammaticità, teatralità ed energia a volte quasi violente funzionali ad una nuova concezione plastica delle figure. Egli utilizzerà un robusto chiaroscuro e tagli arditamente obliqui alle scene come nella tela de "L'ultima cena".



Jacopo Tintoretto, *Ultima cena*, 1592-94, olio su tela, Venezia, Basilica di san Giorgio Maggiore.

Tintoretto dà una certa umanità al dipinto, ambientandolo in una sorta di taverna veneziana, la volontà del pittore era infatti quella di ambientare l'ultima cena nell'epoca in cui l'artista stesso viveva. Quella che appare sulla tavola apparecchiata, in primo piano, sembra una torta con delle candeline, ma non si è riusciti a capirne il significato. Nella tela prevale una prospettiva particolare, in cui gli apostoli non vengono messi al centro della scena, che invece viene occupata da personaggi accidentali, come la donna che cerca un piatto in una tinozza o i servitori che prendono i piatti dal tavolo roto. Questo particolare momento dell'Ultima Cena non rappresenta il momento del tradimento, come l'Ultima Cena dipinta da Leonardo, bensì il momento dell'Eucarestia.

Ci sono tre livelli di luminosità: profana, religiosa e spirituale. La luminosità profana è gestita dalla lampada a soffitto che irraggia l'ambiente e colpisce i vari personaggi. La luminosità religiosa è data dall'aureola degli apostoli e di Gesù Cristo. La luminosità spirituale deriva dalle figure fatte solo di luce, usate dal pittore per conferire spiritualità alla scena. Forti contrasti chiaro-scuro e la presenza di una luce di scorcio fanno apparire il quadro come una rappresentazione teatrale immortalata.

CAPITOLO 6

LA BASILICA DI SAN PIETRO TRA IL RINASCIMENTO E IL BAROCCO – DA BRAMANTE A BERNINI

La grande Basilica di San Pietro, la più importante per la cristianità, è il simbolo dello Stato del Vaticano. Per conoscere le origini della Basilica, bisogna andare indietro nel tempo di quasi duemila anni.

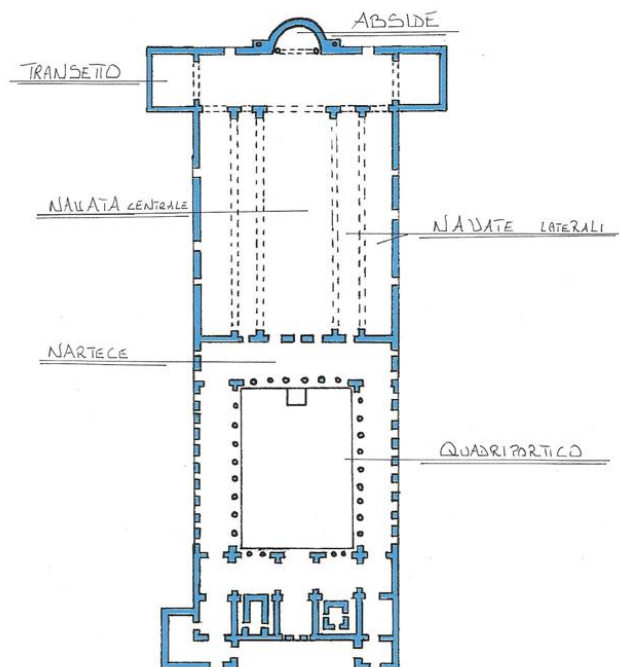
La primitiva Basilica, un edificio di dimensioni paragonabili all'attuale, venne infatti eretta intorno al 320, per volere dell'imperatore Costantino nel luogo dove, secondo la tradizione, in seguito alla feroce persecuzione contro i cristiani ordinata da Nerone nel 64, era stato crocifisso l'apostolo Pietro, che Gesù scelse come "roccia" sulla quale costruire la Sua Chiesa.

Nel corso dei secoli e sotto svariati pontificati ebbe inizio un lungo processo che, in circa duecento anni e con il lavoro di alcuni dei più prestigiosi artisti del tempo, avrebbe compiuto il completo rifacimento della primitiva basilica costantiniana.

Si trattava originariamente di un edificio preceduto da un quadriportico al quale si accedeva dopo aver oltrepassato una costruzione con tre portali.

Divisa in cinque navate, la basilica presentava un transetto che, precedendo l'unica ampia abside semicilindrica, ospitava la tomba di San Pietro. Le colonne trabeate della navata centrale erano tutte costituite da capitelli corinzi o composti, realizzati con marmi di diversa specie e differenti colori. Sulle colonne delle navate laterali, più basse delle precedenti, si impostavano archi a tutto sesto.

Distrutta nel XVI secolo per far spazio all'attuale basilica, della costruzione costantiniana si conservano testimonianze in documenti grafici e pittorici del 1500.



Basilica di San Pietro Paleocristiana

Dalla prima progettazione paleocristiana alla realizzazione del progetto definitivo ad opera di Maderno e Bernini, la basilica di San Pietro andò incontro a diverse modifiche sia di natura strutturale che progettuale. La basilica nasce, infatti, come chiesa con pianta a croce latina e cinque navate, con un lungo porticato avente funzione catartica. Caratteristica principale delle chiese a pianta longitudinale è l'implicito tentativo di purificazione dell'animo umano, evidente nel caso

della basilica antica di San Pietro, nella quale lo scopo purificatorio viene raggiunto tramite il lungo corridoio all'esterno e le navate all'interno

Dopo i saccheggi e le razzie alla basilica costantiniana, Papa Giulio II decise di ricostruire la chiesa e di modernizzarla. Affidò dunque il progetto prima a Bernardo Rossellino, poi a Bramante.

PROGETTO DI BRAMANTE

Nei primi anni del XVI secolo per ragioni politiche il centro della cultura artistica italiana si spostò da Firenze a Roma; qui dapprima Sisto IV (1471-1504) ma poi anche Giulio II (1503-1513) e Leone X (1513-1521) si impegnarono nel progetto di *renovatio urbis*, ossia della rinascita dei fasti della Roma imperiale, di cui la Basilica di San Pietro doveva diventare l'emblema. Il progetto di restaurazione della medesima fu affidato nel 1505, a Donato Bramante.

Donato Bramante era nato nel 1444 nei pressi di Urbino, si formò nella corte di Federico da Montefeltro e fu uno dei maggiori architetti del periodo Rinascimentale. Entrando in contatto con figure di grande rilievo quali Luciano Laurana, Francesco di Giorgio Martini e Piero della Francesca; raffinò e studiò al meglio la tecnica della prospettiva. Il suo intervento fu decisivo soprattutto per ciò che concerne lo sviluppo della architettura cinquecentesca, in quanto anticipò il cosiddetto manierismo nonché tipo di tendenza architettonica caratterizzata dalla compartecipazione di strutture classicheggianti e rinascimentali che circondavano lo spazio centrale principale, sovrastato da una cupola con lanterna. Di importantissimo rilievo fu anche il suo contributo architettonico del periodo romano (1499) nel quale Bramante realizzò il Tempietto di San Pietro in Montorio.

Questo è un edificio rotondo **periptero** ispirato sia al Pantheon, sia ai mausolei dell'antichità che ai martyria paleocristiani e alto-medievali.

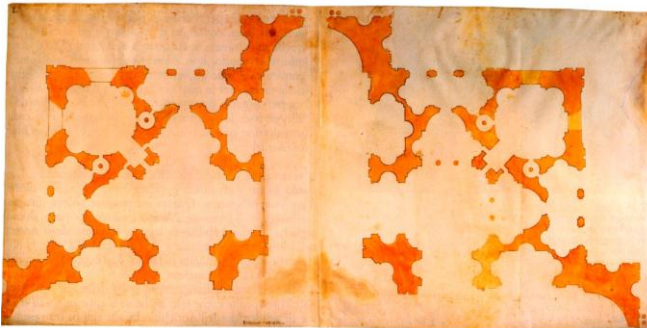
Il tempio è simmetrico, costituito da una **pianta centrale** e da un primo corpo cilindrico poggiato su un basamento a tre gradini, in cui sedici colonne doriche sostengono una trabeazione formata da triglifi e metope con oggetti liturgici cristiani. Il secondo corpo invece, **cilindrico**, viene diviso dal succedersi di paraste e nicchie rettangolari arcuate e a conchiglia. Il monumento rievoca nella sua struttura elementi naturali, l'infinito e Dio, la perfezione e nonostante le dimensioni molto ridotte il tempietto risulta grandioso.



La pianta centrale permetteva di sviluppare un'idea di carattere concettuale: faceva sì che la luce provenisse da un'unica fonte luminosa posta al centro della costruzione, quasi a voler lasciare che fosse la luce divina ad illuminare allo stesso modo ogni spazio della chiesa.

D. Bramante, *Chiesa di San Pietro in Montorio*, 1502, Roma.

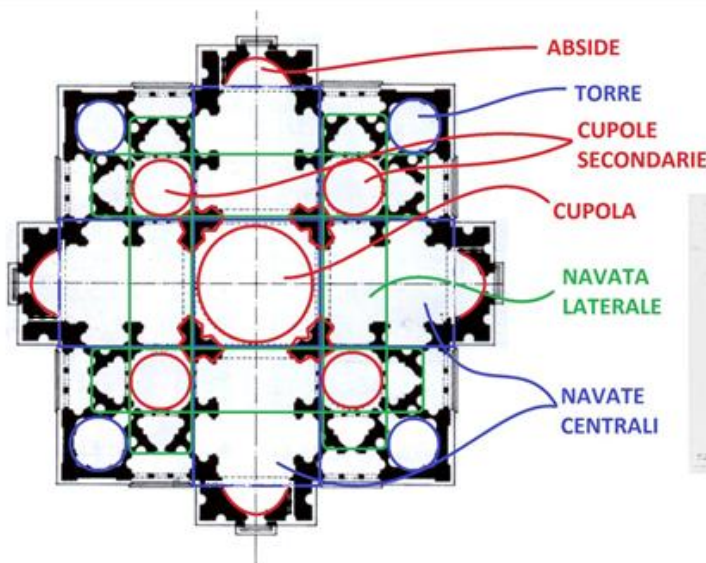
A seguito dell'elezione di papa Giulio II, la vita di Bramante, il quale fu da questi nominato per realizzare la ricostruzione della basilica di San Pietro, prese una svolta decisiva. L'idea dell'artista era quella di sovrapporre il Pantheon al Tempio della Pace, ovvero quello etrusco (il Tempio della Pace) a quello rotondo (il Pantheon). Egli rivoluzionò totalmente la struttura della Basilica, realizzando un progetto che voleva riportare Roma ai fasti della classicità. Se nel Tempietto di San Pietro a Montorio l'architetto era riuscito a realizzare un piccolo edificio di aspetto imponente, con questo nuovo progetto egli si cimentò nella realizzazione di un'immensa struttura che sarebbe diventata il simbolo di tutta la cristianità. L'architetto dovette progettare un edificio a pianta longitudinale e ciò è evidente dall'analisi di due fogli che fanno da bozze del progetto, conservati agli Uffizi, convenzionalmente noti come fogli 20 AR e 1 A. Donato Bramante tenne comunque conto del progetto di Papa Niccolò V, servendosi delle fondamenta già realizzate nel 1400 per l'ampliamento allora ipotizzato e mai portato a termine. Qui di seguito riporteremo l'immagine dello spaccato assonometrico tracciato nel <<piano di pergamena>> un disegno che possiamo considerare come una "presentazione" realizzato al fine di mettere costantemente al corrente Giulio II di ogni variazione al progetto.



Lo Spaccato mostra solo una parte della nuova basilica che corrisponde all'edera absidale e a metà di quelle laterali, in quanto si pensa che la parte mancante dovesse essere speculare a quella che abbiamo ritrovato. Si nota di conseguenza che Bramante avrebbe ideato un edificio a pianta centrale la quale è costituita da uno schema quadrato a croce inclusa.

Nel 1505 Giulio II decise di demolire parte della Basilica Paleocristiana di San Pietro (Il transetto e l'abside) eretta dall'Imperatore Costantino dodici secoli prima., considerando che da vari decenni i papi pensavano di rinnovare la vecchia basilica paleocristiana, che era sempre meno in grado di far fronte alle sue molteplici funzioni anche a causa di problemi statici dovuti ai muri relativamente sottili ed al tetto a capriate che minacciavano di crollare.

Qui presentiamo la pianta che Bramante realizzò abbandonando la tradizionale croce latina, favorendo una croce greca iscritta in un quadrato, caratterizzata da bracci i quali terminano in quattro cappelle absidate cupolate



Bramante non lasciò un unico progetto definitivo della basilica, ma è opinione comune che le sue idee originarie prevedessero un rivoluzionario impianto a croce greca, caratterizzato da una grande cupola emisferica posta al centro del complesso. Tale configurazione si può desumere, in parte, dall'immagine impressa su una medaglia del Caradosso coniata per commemorare la posa della prima pietra del tempio, il 18 aprile 1506, e soprattutto da un disegno ritenuto autografo, detto "piano pergamena" in cui la ricerca del perfetto equilibrio tra le parti portò lo stesso architetto a omettere persino l'indicazione dell'altare maggiore, segno evidente che gli ideali del Rinascimento erano maturati anche all'interno della Chiesa.

Tale progetto rappresenta un momento cruciale nell'evoluzione dell'architettura rinascimentale, ponendosi come conclusione di varie esperienze progettuali e intellettuali e confluenza di molteplici riferimenti. La grande cupola era ispirata a quella del Pantheon e doveva essere realizzata in conglomerato cementizio; in generale tutto il progetto faceva riferimento all'architettura romana antica nella caratteristica di avere le pareti murarie come masse plastiche capaci di articolare lo spazio in senso dinamico. I richiami all'architettura romana erano presenti anche nelle grandi volte a botte dei bracci della croce. Degni di nota del progetto bramantesco sono inoltre la soluzione dei quattro pilastri a sostegno della cupola, nonché il rapporto che aveva voluto creare fra volumi concavi interni e la convessità esterna.

La costruzione della nuova basilica avrebbe inoltre rappresentato la più grandiosa applicazione degli studi teorici intrapresi da Francesco di Giorgio Martini, Filarete e soprattutto Leonardo da Vinci per chiese a pianta centrale, le cui elaborazioni sono chiaramente ispirate alla tribuna ottagonale della cattedrale di Firenze. Altri riferimenti vengono dall'architettura rinascimentale fiorentina, e in particolare con Giuliano da Sangallo che aveva utilizzato la pianta a croce greca e aveva già proposto un progetto a pianta centrale per la basilica di San Pietro. Tuttavia non tutti i disegni di Bramante indicano una soluzione di pianta centrale perfetta, segno forse che la configurazione finale della chiesa era ancora questione aperta al momento di cominciare il cantiere.

Il cantiere dal 1505 al 1514

Nei lavori in cantiere, infatti, venne mantenuto quanto costruito dal Rossellino per il coro absidale, anzi proseguendo i lavori della muratura perimetrale con lesene doriche, in contrasto con il progetto del "piano pergamena" a cui quindi nel 1506 Bramante e Giulio II avevano in qualche modo rinunciato. La sola certezza sulle ultime intenzioni di Bramante e Giulio II è la realizzazione dei quattro possenti pilastri uniti da quattro grandi archi destinati a sorreggere la grande cupola, fin dall'inizio, dunque, elemento fondante della nuova basilica. Per poter eseguire tali lavori Bramante fece demolire quasi tutta la parte presbiterale dell'antica e veneranda basilica, suscitando polemiche permanenti fuori e dentro la Chiesa, a cui presero parte anche Michelangelo che criticò la distruzione delle colonne e persino Erasmo da Rotterdam. Bramante fu soprannominato "maestro ruinante" (ossia delle rovine) e fu dileggiato nel dialogo satirico *Simia* ("Scimmia") di Andrea Guarna, pubblicato a Milano nel 1517, che racconta come l'architetto, presentandosi da morto davanti a san Pietro, venga da questi rampognato per la demolizione, rispondendo con la proposta di ricostruire l'intero Paradiso.

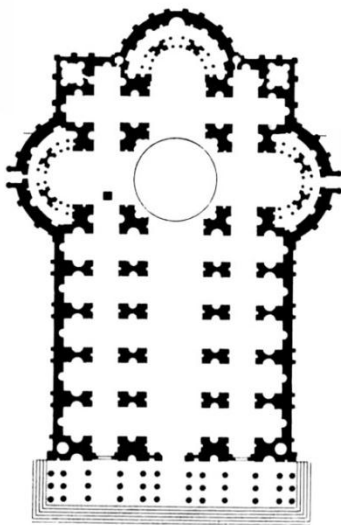
La forte polemica per il gigantismo del progetto, per la distruzione delle più antiche testimonianze della chiesa e per lo scandalo delle indulgenze che fin dal 1507 Giulio II aveva accordato a coloro che avessero offerto elemosine per la costruzione della basilica, continuò anche dopo la morte del papa ed ebbe un ruolo nella nascita della Riforma protestante di Lutero, che vide i lavori in corso nel suo viaggio a Roma alla fine del 1510. La morte di papa Giulio II (1513), alla quale fece seguito quella dell'architetto (1514), causò forti rallentamenti al cantiere.

Tra il 1505 e il 1515, inoltre, lavorarono al progetto per la realizzazione della basilica di San Pietro non solo Bramante, ma anche Giuliano da Sangallo. Dopo la morte di quest'ultimo, prese il suo posto il giovane nipote Antonio, in collaborazione con Raffaello, il quale era succeduto a Bramante. Fin dal principio i due mostrarono visioni contrastanti riguardo la tipologia di pianta da adottare,

poiché Raffaello aveva in mente di realizzare una croce latina, che però non venne approvata dal suo coadiutore.

PROGETTO DI RAFFAELLO

Sebbene i lavori procedessero con lentezza (Leone X era infatti molto meno interessato del suo predecessore al nuovo edificio), suo fu il fondamentale contributo di ripristinare il corpo longitudinale della basilica, da innestare sulla crociera avviata da Bramante. Nella progettazione Raffaello utilizzò un nuovo sistema, quello della proiezione ortogonale (dice: l'architetto non ha bisogno di saper disegnare come un pittore, ma di avere disegni che gli permettono di vedere l'edificio così com'è), abbandonando la configurazione prospettica del Bramante.



Da una pianta attribuita a Raffaello si distingue una navata di cinque campate, con navate laterali, poste davanti allo spazio cupolato bramantesco; i pilastri presentano doppie paraste sia verso la navata maggiore sia verso le navate laterali; si vede infine la facciata costituita da un ampio portico a due piani. Le fondazioni dei piloni si mostrarono insufficienti: per questa ragione si decise di posizionare le pareti (quelle più sollecitate dal carico) più vicine ai piloni della cupola. L'ordine gigante della crociera proseguiva sui pilastri del transetto, e le colonne tra i pilastri formavano un ordine minore. Raffaello non aveva alcuna intenzione di modificare la cupola di Bramante: l'aspetto esterno della chiesa sarebbe stato dominato dal sistema trabeato all'antica, composto cioè da sostegni verticali e architravi orizzontali senza l'uso di archi.

Per la progettazione della Basilica di San Pietro, Raffaello utilizzò una nuova tecnica basata sulla proiezione ortogonale. Era sua opinione, infatti, che per l'architetto non fosse tanto importante la

bellezza del disegno quanto avere immagini utili per vedere l'edificio nella sua completezza. Raffaello intervenne anche nella costruzione delle Logge Vaticane, già avviate dal Bramante. Modificò il progetto del Bramante arricchendo l'articolazione delle pareti e inserendo volte a padiglione, per ottenere spazi maggiori sui quali disporre le ricche decorazioni in affresco, da lui disegnate ma eseguite dai suoi collaboratori. 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 lo stesso realizzata per la sua prematura scomparsa avvenuta il 6 aprile del 1520 all'età di trentasette anni.

PROGETTO DI ANTONIO DA SANGALLO

Tuttavia, alla morte di Raffaello, Antonio ottenne il pieno controllo dei lavori, riuscendo a farsi approvare nuove modifiche dal papa Clemente VII, anch'egli appartenente alla famiglia dei Medici. Dopo la ripresa del ritmo dei lavori nel 1525, che permise di terminare la tribuna e portare avanti il braccio meridionale, il Sacco di Roma (1527) fermò il concretizzarsi di questi progetti.

In seguito a un ridimensionamento dell'opera dovuto alla crisi economica e all'intervento di Baldassarre Peruzzi, il progetto subì una nuova modifica che riportava all'originaria croce greca. Il successore di Clemente VII, Papa Paolo III Farnese, conferì maggiori responsabilità ad Antonio da Sangallo, affidandogli la costruzione di un grande modello ligneo, che rappresentasse in maniera dettagliata l'intero progetto. Realizzato in scala 1:30, il modello di Antonio da Sangallo fu il più

grande mai costruito nel Rinascimento. Dice il Vasari: «*Ma tutto quello che Antonio fece di giovamento e d'utilità al mondo è nulla, a paragone del modello della fabbrica di S. Pietro*». Il costo del modello fu elevatissimo: si calcola che ammontasse a 4000 scudi, solitamente la cifra necessaria alla realizzazione di una chiesa vera.

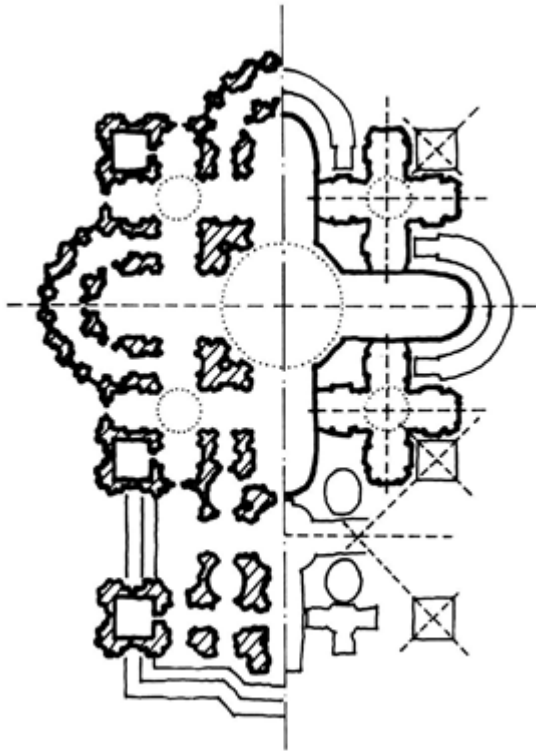
Nel modello Antonio tentò di conciliare le richieste del committente e le proprie aspirazioni: il primo, infatti, mirava ad una pianta centrale, mentre il secondo sognava sin dall'inizio della propria carriera artistica una pianta longitudinale. Stabili, cosicché la nuova basilica dovesse risultare dalla giustapposizione di tre corpi. Il primo corpo era a pianta centrale, come desiderava il pontefice, seguito da un corpo intermedio – costituito dai vestiboli e da altri spazi non utilizzabili come luoghi di culto – e dal corpo di facciata. L'insieme dei tre corpi corrispondeva alla pianta longitudinale che stava a cuore a Sangallo.

La costruzione del modello durò più di sette anni e procedette parallelamente ai lavori di edificazione della Basilica, nonostante il Sangallo si fosse concentrato prevalentemente sul modello piuttosto che sulla fabbrica.



A. da Sangallo, *modello ligneo*, 1539-46.

Alcuni artisti, tra cui Alberti, rimproverarono a Sangallo un ritorno al Medioevo, data l'eccessiva verticalità della composizione architettonica; mentre altri, quali Vasari e Michelangelo, definirono il suo stile "gotico".

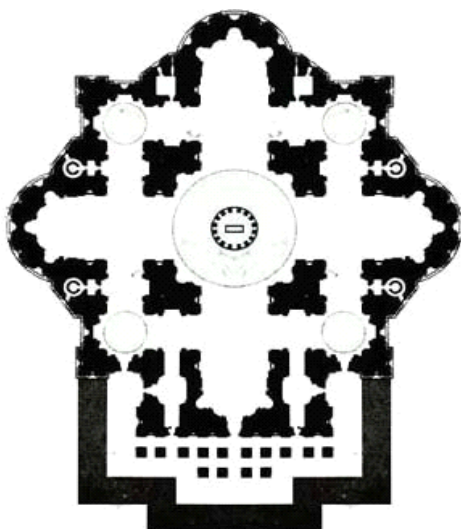


Un'altra caratteristica essenziale alla comprensione della personalità stilistica dell'artista, è rappresentata sicuramente dall'attenzione verso il particolare, sviluppatasi prevalentemente durante la collaborazione con Raffaello. La preparazione del modello fu, infatti, accuratissima: ci avanzano ben cinquanta disegni, tracciati prima e durante la costruzione. Invece Bramante e Michelangelo, che prenderà il posto di Antonio, non vollero lasciare testimonianza completa e dettagliata dell'intera fabbrica. Ironia della sorte volle che Antonio da Sangallo, che tanto si era impegnato nella progettazione meticolosa del modello di tutta una vita, non riuscisse a vedere la propria opera realizzata. La Basilica nel Modello si sviluppava con una pianta longitudinale legata ad una pianta centrale all'altezza del transetto, integrando così la pianta di Bramante a quella di Raffaello, unendo, dunque, quattro bracci laterali con cupola centrale al corpo centrale allungato a tre navate. Tuttavia le idee di Sangallo restarono solamente applicate al modellino e non videro realizzazione nella basilica vera e propria.

Quando fu chiaro che Antonio da Sangallo non avrebbe visto compiersi il proprio progetto, i lavori furono affidati a Michelangelo che riportò la pianta della basilica ad una di tipo centrale.

PROGETTO DI MICHELANGELO

Ci danno notizia del progetto michelangiolesco i disegni dello stesso Buonarroti e di altri a lui contemporanei che risultano però in contraddizione tra loro poiché Michelangelo non redasse mai un progetto definitivo per la basilica vaticana, preferendo procedere per parti.



Tuttavia, nel tentativo di dare una visione complessiva del disegno concepito dall'artista toscano, dopo la sua morte furono stampate diverse incisioni tra cui quelle di Stefano Dupérac che furono da subito le più diffuse e accettate.

Michelangelo tornò alla pianta centrale del progetto originario, così da mettere in risalto la cupola, ma questa decisione ebbe come effetto anche l'annullamento della perfetta simmetria studiata da Bramante che prevedeva la costruzione di un pronao.

L'allontanamento netto dai progetti proposti precedentemente suscitò molte critiche soprattutto da parte di coloro che sostenevano il modello di Sangallo.

Nanni di Baccio Bigio (che a sua volta aspirava alla direzione dei lavori), sostenendo che l'artista avesse speso più in demolizioni che in costruzioni, fu tra i primi a criticare le scelte di Michelangelo.

Nonostante tutto i lavori iniziarono, ma per evitare che dopo la sua morte potessero essere fatti dei cambiamenti nel disegno della cattedrale, Michelangelo avviò il cantiere in diversi punti della

basilica (ad esclusione della facciata, dove sorgevano ancora i resti della basilica paleocristiana), così da obbligare i suoi successori a continuare la costruzione secondo la sua concezione.

La pianta di Michelangelo, piuttosto inusuale, presenta un corpo centrale romboidale, con quattro bracci terminanti in cappelle e una cupola centrale. L'artista aggiunge inoltre un colonnato frontale, reintroducendo così l'elemento catartico risalente alla prima basilica e che in realtà ha origini religiose pagane in particolar modo egizie.

Sul lato orientale disegnò una facciata porticata sormontata da un attico, dando quindi una direzione principale all'intero edificio.

Dopo aver demolito parti già realizzate dai suoi predecessori (come il deambulatorio previsto dal Sangallo all'estremità delle absidi), rafforzò, aumentandone il diametro, le strutture portanti a sostegno della cupola, allontanandosi così dalle delicate proporzioni bramantesche.

Alla pianta di Bramante, con una croce maggiore affiancata da quattro croci minori, Michelangelo sostituì una croce centrata su un ambulacro quadrato.

Così facendo il fulcro del progetto sarebbe diventato la cupola a doppia calotta (vedi figura sotto) disegnata sull'esempio di quella progettata da Filippo Brunelleschi per la cattedrale fiorentina di Santa Maria del Fiore.



Nel 1551 però i lavori vennero fermati a causa di alcuni errori tecnici di un fidato capomastro di Michelangelo che causarono un crollo.

Questo avvenimento non fece altro che infiammare le critiche mosse verso il progetto dell'artista che nel 1562 presentò le sue dimissioni.

Alla morte dell'artista (1564), la cupola non era stata ancora terminata ed i lavori erano giunti all'altezza del tamburo: fu Giacomo Della Porta (1533 - 1602) ad eseguirne il completamento (1588 - 1590), conferendole un aspetto a sesto rialzato per ridurre le spinte laterali della calotta.

La cupola venne completata in meno di 18 mesi, poiché il nuovo papa, Sisto V, era ansioso di vederla terminata, ed esercitava notevoli pressioni.

La cupola di S. Pietro ebbe lo stesso diametro di quella del Brunelleschi (42 m), quasi quanto il Pantheon (che però è un tempio ipetro, cioè con apertura in alto).

PROGETTO DI MADERNO

Contesto storico-artistico

La controriforma romana diede luogo a nuove tendenze architettoniche; fino alla fine del diciassettesimo secolo la maggior parte delle innovazioni importanti si dovette ad architetti italiani e in buona parte anche francesi. Le nuove concezioni si diffusero all'interno del mondo cattolico, in particolare si mostrò necessario pervenire ad un'unificazione dei tradizionali schemi longitudinali e centrali con la risultante formazione di "piante longitudinali centralizzate" e di "piante centrali allungate". Si affrontarono nuovi problemi, come quello dell'integrazione degli elementi spaziali,

importante in questo caso il rapporto tra la chiesa e l'ambiente circostante, che concorre a creare un'integrazione spaziale più pronunciata. Si innescò quindi un processo molto complesso anche se si potranno distinguere combinazioni di tipi ed elementi già esistenti e sviluppo sintetico di nuove tipologie. Vi è una generale tendenza ad eliminare le ambiguità del Manierismo; i vari elementi della chiesa agiscono insieme e nello stesso tempo sono individualmente rafforzati.

Coesistono però problemi di fondo nella chiesa longitudinale che sono riscontrabili nell'intervento di Maderno sulla Basilica di San Pietro. Già la pianta centrale di Michelangelo era stata sottoposta a diverse critiche: nel 1595 Mucante scriveva *“La nuova chiesa di San Pietro è veramente inadatta alla celebrazione della messa; non è stata costruita in accordo con la disciplina ecclesiastica; perciò la chiesa non sarà mai adatta alla celebrazione di qualsiasi sacra funzione in modo adeguato e conveniente”*.

La navata e la facciata del Maderno sono probabilmente tra le opere più discusse della storia dell'architettura. **Le Corbusier** riuscì ad intendere il progetto di Michelangelo nella sua essenza più pura e infatti scrisse *“Il progetto di Michelangelo avrebbe fatto sorgere una massa singola, unica e intera. L'occhio l'avrebbe compresa come un tutto unico. Michelangelo completò le absidi e il tamburo della cupola. Il resto cadde in mani barbariche; tutto fu guastato. L'umanità perse una delle opere più alte dell'intelligenza umana ... La facciata in sé è bella, ma non ha alcun rapporto con la cupola. Lo scopo reale dell'edificio era la cupola: essa è stata celata! La cupola aveva un rapporto coerente con le absidi: sono state celate! Il porticato era una massa compatta: è diventato una semplice facciata”*. **Le Corbusier** concepisce il progetto michelangiolesco come una *‘cosa compiuta in sé, una forma simbolica ‘a priori’, senza alcuna relazione diretta con l'ambiente urbano e lo spettatore’*. Maderno ha fatto della chiesa lo strumento di un culto di massa con uno scopo propagandistico; la lunga navata del Maderno distrugge la drammatica unità del tormentato blocco michelangiolesco sviluppando la funzione urbanistica del monumento. L'introduzione dell'asse longitudinale era però un'esigenza essenziale dell'epoca della controriforma poiché doveva rendere l'edificio partecipe del suo ambiente spaziale ed esprimere il ruolo della chiesa nel mondo.

La navata

Nel 1606, la navata della chiesa di San Pietro, costruita da Costantino nel 330, fu finalmente demolita e nel 1607 il Maderno incominciò la costruzione di una lunga navata con una facciata maestosa dove originariamente stava la vecchia navata. Questo progetto costituì una cruciale inversione o una maggiore modifica del progetto di Michelangelo e del Bramante della pianta della basilica con la croce greca, nella quale le quattro braccia avevano la stessa lunghezza.

Alla fine del 1580 e all'inizio del 1590, l'enorme cupola e le due cupole minori di San Pietro furono completate da Giacomo della Porta in un modo tale che traduceva il linguaggio di Michelangelo in un idioma Barocco già iniziato da lui col vigore della sua architettura, pittura e scultura. All'inizio del diciassettesimo secolo, quando il conflitto del Rinascimento intorno alle forme architettoniche e alle funzioni liturgiche, intorno a piante longitudinali e centralizzate fu risolto, fu lasciato al Maderno, come capo architetto di San Pietro, il compito di allungare il braccio orientale della Basilica, e di progettare una facciata che includesse un balcone per le benedizioni papali.

Nel 1603 papa Clemente VIII affidò la direzione del cantiere a Carlo Maderno, il quale dovette affrontare la questione del completamento della basilica. Le intenzioni del pontefice erano probabilmente quelle di far coesistere le navate longitudinali dell'antica basilica costantiniana, con il corpo centrico cinquecentesco, tuttavia, con l'elezione di papa Paolo V nel 1605 prevalse l'orientamento di concludere la pianta centrale di Michelangelo con un nuovo corpo longitudinale: infatti con il Concilio di Trento, conclusosi nel 1563, si raccomandava l'uso della struttura longitudinale.

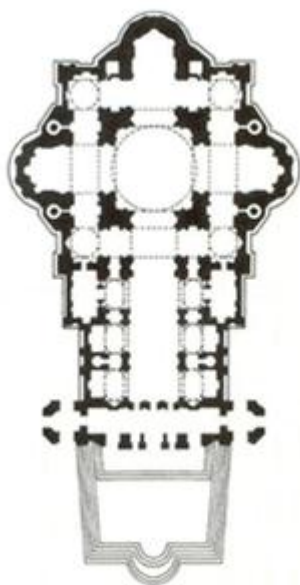
Per il completamento della basilica fu probabilmente indetto un concorso, del quale non è però pervenuta alcuna prova documentaria. Oltre a Maderno, vi parteciparono Flaminio Ponzio, Girolamo Rainaldi, Orazio Torriani, Giovanni Antonio Dosio, il Cigoli, Niccolò Branconio e Domenico Fontana, ma a vario titolo si registrano anche le proposte di Fausto Rughesi, Giovanni Paolo Maggi e Martino Ferrabosco.

Paolo V nominò Carlo Maderno architetto capo della ‘Reverenda Fabrica Sancti Petri’ (tutt'oggi operante nei lavori di manutenzione e restauro della Basilica) e quest'ultimo approntò un disegno (forse il primo suo progetto noto per la basilica di San Pietro) che prevedeva l'inserimento di uno

spazio biassiale giustapposto a quello esistente. Nel progetto erano comprese due grandi cappelle, che fungevano da raccordo tra l'ambulacro cinquecentesco e il corpo longitudinale. La pianta assumeva una forma scalare, restringendosi sensibilmente verso la facciata della chiesa; quest'ultima era aperta da un grande atrio, che introduceva un ulteriore asse trasversale nella composizione.

Nel progetto definitivo Maderno mantenne le cappelle di raccordo tra la navata e la pianta centrale previste nel suo primo disegno, ma eliminò sia la composizione biassiale del braccio est, sia l'arco trionfale che doveva fungere da collegamento tra la nuova navata e il nucleo michelangiotesco.

L'opera, realizzata a partire dal 1608, mutò radicalmente il progetto di Michelangelo e attenuò l'impatto della cupola sulla piazza antistante. L'aggiunta di 2 campate trasformò la chiesa in un organismo a tre navate, con profonde cappelle inserite lungo le mura perimetrali. Nel clima della Controriforma la pianta fu così ricondotta a una croce latina che poteva ospitare un maggior numero di fedeli. Le navate laterali furono coperte con cupole a pianta ovale, incassate nel corpo della basilica e caratterizzate all'esterno solo da piccole lanterne, per le quali è nota anche la proposta del Ferrabosco, non realizzata, di chiuderle, alla sommità del tetto, per mezzo di numerose cupole ornamentali a pianta ottagonale. Quindi in sostanza Maderno aggiunse la navata centrale mantenendo il sistema esterno di Michelangelo, senza nessuna frattura. Le navate laterali sono di sua invenzione e appaiono come una successione di edicole di forte plasticità.



Il progetto di Maderno cercava di conciliare i dettami controriformistici di grandiosa solennità e magnificenza e le moderne esigenze di una basilica ampia a pianta longitudinale e croce latina con l'originale impianto michelangiotesco: tuttavia questo non fu più possibile quando, su richiesta del papa la facciata fu ampliata e dotata di due campanili laterali che coprivano in gran parte la cupola. Questo intervento rappresenta una delle opere più discusse e criticate della storia dell'architettura: infatti, l'estensione della basilica impedisce la visione ravvicinata della grande cupola, mentre la facciata, priva dei campanili previsti nel progetto di Maderno e non realizzati per problemi strutturali, colpisce per l'eccessiva larghezza. Maderno si trovò vincolato a quanto già esisteva nelle fiancate michelangiotesche, la cui altezza doveva trovare corrispondenza anche nella facciata. Egli non poté nemmeno far sormontare

l'ordine inferiore con un secondo ordine di altezza proporzionata, poiché avrebbe nascosto eccessivamente la cupola. Si limitò quindi ad impostare sopra l'ordine inferiore lo stesso attico cinquecentesco che gira tutt'intorno al tempio, come del resto intendeva fare nel suo progetto lo stesso Michelangelo. Più che appoggiata al corpo della basilica, la facciata si eleva autonomamente su fondamenta proprie iniziate il 5 novembre 1607.

Lo sviluppo longitudinale è accentuato dalla scalinata principale che, insieme alle esedre porticate della Piazza (di reminiscenza classicheggiante, benché successive), funge da pronaos introduttivo e funzionale alla catarsi spirituale religiosa.

Facciata



Contestualmente alla costruzione della navata, Maderno pose mano anche alla facciata, dove riprese l'ordine gigante previsto da Michelangelo, reinterpretandolo però su un unico piano prospettico, senza il marcato avanzamento del pronao centrale. A lavori praticamente ultimati, per volontà di papa Paolo V, alla facciata vennero aggiunti i corpi dei campanili laterali. Nel prospetto fatto incidere da Matteo Greuter nel 1613, Maderno raffigurò quella che forse è la facciata definitiva del prolungamento, con le torri campanarie caratterizzate da due esili edicole, aperte da

serliane timpanate e sormontate da un coronamento a lanterna. Tuttavia la costruzione dei campanili -di cui è noto anche il progetto del Ferrabosco- si interruppe nel 1622 e le due torri, rimaste incomplete al primo ordine, finirono per aumentare le dimensioni orizzontali della facciata, che per questo apparve sproporzionata e piatta, malgrado il tentativo, tipicamente barocco, di rafforzarne la plasticità in corrispondenza dell'asse centrale mediante un uso graduale di pilastri, colonne e avancorpi aggettanti.

Più che appoggiata al corpo della basilica la facciata si eleva autonomamente su fondamenta proprie. La costruzione venne iniziata il 5 Novembre 1607 e ultimata ufficialmente nel 1612 con un prolungamento dei lavori fino al 1615. La facciata è larga 114,69 m e alta 48 (escluse le statue alte 6 m) con un ordine gigante nel quale sono iscritti gli ordini minori che incorniciano le finestre dell'atrio e della loggia; nell'ordine inferiore si aprono 5 portali di ingresso scanditi da 8 colonne con capitello corinzio a cui si aggiungono 4 paraste laterali anche esse con capitello corinzio; l'ordine di colonne incornicia 9 finestre di cui 3 con balcone, e la centrale con balcone è la cosiddetta Loggia delle benedizioni da cui si affaccia il papa per la benedizione Urbi et Orbi e anche il cardinale protodiacono per l'annuncio del nuovo papa.

PROGETTO DI BERNINI Sistemazione di Piazza San Pietro

Fin dal 1656 Bernini ha iniziato a studiare la sistemazione di Piazza San Pietro, a Roma, un lavoro di fondamentale importanza, che ha comportato problemi enormi. Bernini in questo lavoro non era libero di seguire il suo estro e la sua fantasia, poiché la costruzione della piazza era condizionata da una serie di elementi e ogni cosa andava ponderata e messa in relazione con ogni altro problema.

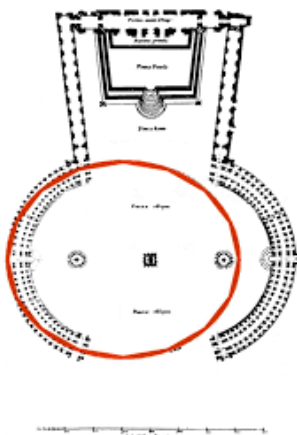
Andava deciso l'abbattimento di edifici già esistenti, egli doveva tenere conto di precise esigenze liturgiche alle quali la piazza doveva essere funzionale, l'invaso della piazza doveva contenere un numero enorme di fedeli e garantire facilità di afflusso e deflusso di masse di persone, permettere lo svolgersi di funzioni e processioni, garantire acustica e visibilità adeguate. Nella progettazione era necessario seguire un preciso simbolismo religioso, al quale il papa era particolarmente attento.

La progettazione occupò undici anni:

Bernini cominciò nell'estate del 1656, disegnando una piazza a forma di trapezio, delimitata da palazzi con portici dagli archi a tutto sesto. Ma il risultato non convinse l'artista che giudicò i palazzi troppo alti e l'effetto complessivo un po' monotono e non abbastanza spettacolare. Serviva qualcosa che creasse uno stacco con i palazzi apostolici, che armonizzasse l'insieme, che mantenesse altezze più contenute per lasciar vedere bene la Loggia delle benedizioni e offrisse maggiore ampiezza spaziale. Nella primavera del 1657 aveva già impostato un nuovo progetto,

arrivando via via a definire una piazza di forma ovale e sostituendo i palazzi porticati con un colonnato a trabeazione.

Bernini cercò anche di adattare le misure cercando di ridurre al minimo l'abbattimento di strutture preesistenti, anche se questo avrebbe fatto sì che gli spazi ottenuti non fossero perfettamente regolari. Ma era anche necessario risolvere il problema delle proporzioni della facciata della Basilica e quello del collegamento della forma ovale alla forma lineare dei palazzi apostolici. Bernini quindi inserì la cosiddetta "piazza retta", di forma trapezoidale davanti alla chiesa, sviluppò in avanti due bracci porticati rettilinei leggermente divergenti verso la facciata, in modo da collegare la chiesa con la piazza ovale.



La sua grande esperienza sui rapporti ottici e dimensionali venne applicata anche in questo caso per correggere i numerosi "difetti" che il monumentale complesso di spazi ed edifici presentava. La leggera inclinazione dei due portici rettilinei nella piazza trapezoidale permette una visione più equilibrata della facciata, e ne restringe visivamente la larghezza eccessiva. Le irregolarità nelle dimensioni, nella simmetria e tutti gli errori di allineamento tra i diversi elementi, facciata, obelisco, piazze, vennero risolti mediante calcoli geometrici e prospettive illusivo, fino a renderli impercettibili. Lo stesso allargarsi dello spazio della piazza ellittica crea una prospettiva che ridimensiona l'eccessiva larghezza della facciata.

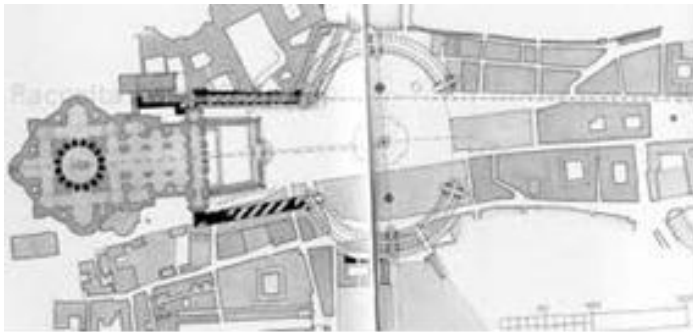
La chiara struttura geometrica impostata sull'ellisse, è in netta contrapposizione allo sviluppo orizzontale della facciata e dei palazzi vaticani. Le massicce colonne della piazza contrastano con quelle corinzie, più esili e alte, della facciata.

Un altro accorgimento ingegnoso è rappresentato dalla disposizione delle colonne: l'allineamento delle colonne degli emicicli è calcolato sui raggi dell'ellisse, il cui centro è indicato con una piastrella rotonda posta sul pavimento della piazza.



Questa soluzione offre allo spettatore un particolare effetto dinamico-visivo: chi attraversa la piazza vede le colonne aggregarsi e staccarsi passando da spazi vuoti a pieni, con un movimento continuo di aperture e chiusure. Nel complesso, il risultato è quell'immagine di solennità ed eleganza grandiosa e spettacolare che rende questa piazza unica al mondo, ma si coglie anche il simbolismo: la forma ellittica indica l'universo, il portico che si sviluppa dalla basilica rinvia alle braccia della Chiesa che raccolgono l'intera umanità. Le statue dei santi offrono la mediazione tra la massa del portico e il vuoto del cielo, in riferimento alla mediazione spirituale tra il mondo e Dio.

Dal punto di vista stilistico, Piazza San Pietro oltre che monumento simbolo del barocco italiano è anche una delle architetture più classiche realizzate dopo il Rinascimento, ma è estremamente originale l'interpretazione che il Bernini offre della classicità. Nel suo porticato non si riferisce all'arco con colonne nella tipologia che discende dal Colosseo e utilizzata per secoli, questa soluzione per lui rinvia sempre all'immagine di un muro traforato, piatto. La scelta della colonna libera con trabeazione offre invece un'immagine decisamente scultorea, di rotondità e pienezza spaziale. La colonna con la sua forma cilindrica e la stessa disposizione radiale per tutto il colonnato, rinviano all'idea di infinito, suggerito anche dalle dimensioni amplificate e dalla stessa forma ellittica della piazza.



La piazza, antistante la basilica, è inquadrata da due ali piene divaricate verso la facciata maderniana, ed ha la funzione di avvicinare, nella percezione dello spettatore, la facciata. Bernini, infatti, molto abile nella resa degli effetti di percezione visiva e ben conoscendo le leggi della prospettiva ottica, facendo convergere questi due lati di raccordo riesce a produrre la sensazione che la

facciata della basilica si avvicini alla piazza, e al tempo stesso conferisce una maggior imponenza alla basilica stessa. In questo modo si rinnova la capacità illusionistica dell'arte barocca, capace di sfruttare tutti gli espedienti per ottenere il risultato più scenografico e spettacolare possibile.

Per la seconda, la piazza vera e propria, Bernini inventò un doppio colonnato, dalla forma geniale: i primi due lati partono dalle estremità della facciata di San Pietro e proseguono non paralleli, ma convergenti. Alla fine si articolano in due emicicli che disegnano uno spazio apparentemente ellittico. Il colonnato consta di 284 colonne di ordine composito e 88 pilastri disposti su quattro file; a coronamento dell'intera struttura vi è uno spesso architrave sormontato da una cornice marmorea. La copertura è a capanna, ma in prossimità della gronda, si erge una massiccia balaustra sulla quale sono collocate 162 gigantesche statue di santi, rivolte verso la piazza. Lo spazio descritto dal colonnato presenta due esedre e l'asse trasversale segnato dall'obelisco egiziano, e da due bellissime fontane seicentesche, di eguale disegno, che lanciano alti getti d'acqua aggiungendo così una nota musicale nel complesso della solennità architettonica dell'ambiente. Percorrendolo interamente si percepisce un grandioso effetto di forme e di ritmi mutevoli: oltre questo si coglie nella sua maestà la Basilica di San Pietro, avvicinata illusoriamente grazie a un inganno percettivo. Per tale ragione, la forma ellittica perfettamente si adatta all'architettura barocca: avendo due centri, essa dà origine a composizioni complesse e impone un continuo movimento dell'occhio, facendo percepire uno spazio dinamico, non stabile.

La scelta simbolica delle maestose braccia del Colonnato che Bernini stesso paragonò alle materne braccia della Chiesa, dà origine ad una spettacolare situazione urbanistica: l'ambiente aperto e percorribile, funge da elemento di raccordo fra la chiesa e la città. Questa tipica manifestazione del genio berniniano rispecchia le caratteristiche barocche dell'architettura chiesastica romana, segnando così un deciso punto di arrivo nelle ricerche spettacolari del nuovo secolo, pur richiamandosi alla monumentalità classica.



Nel 1667 Bernini aveva pensato di chiudere la piazza con un altro settore di colonnato, il cosiddetto "terzo braccio" che continuasse la curva dei due emicicli dalla parte opposta alla Basilica. La situazione che si presentava all'architetto era completamente diversa da quella attuale.

Alla zona di San Pietro si arrivava dal popolato Quartiere della Spina di Borgo, percorrendo due vie molto strette, che non lasciavano vedere la basilica finché non si fosse giunti nella piazza antistante

(Piazza Rusticucci). In questo modo lo spettatore proveniente dalla "Spina" si sarebbe trovato improvvisamente nella grandiosa piazza e doveva trovarsi nelle condizioni di poter abbracciare con lo sguardo tutto l'ovale per intero. Ma a causa della morte di Alessandro VII il terzo braccio non fu più costruito. Poi durante il regime fascista la Spina di Borgo venne demolita e venne creata l'attuale via della Conciliazione. Le scelte del Bernini per tutto il suo lavoro furono aspramente criticate ai suoi tempi, ma il suo colonnato diventerà un punto di riferimento fondamentale per l'architettura moderna, le cui conseguenze troveranno applicazione dall'Italia a tutta l'Europa, fino alla Russia per più di due secoli dopo.

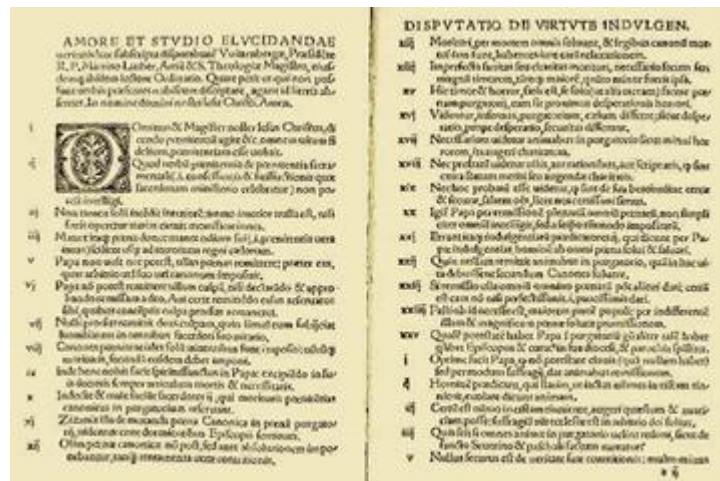


PARAGRAFO 1.6

ARTE BAROCCA TRA IL XVI E IL XVII SECOLO

-TRA RIFORMA E CONTRORIFORMA-

Tutto il XVI secolo fu segnato da nuove conquiste geografiche, scoperte scientifiche, mutamenti civili e politici e contrasti religiosi sorti a seguito della **Riforma** protestante avviata nel 1517 in Germania dal monaco agostiniano Martin Lutero, con la pubblicazione delle 95 Tesi, e proseguita da figure come Zwingli a Zurigo e Calvino a Ginevra. Si scindeva così il mondo cristiano in: protestante (Europa centro-settentrionale) e cattolico (Europa meridionale).



Le **95 Tesi** di Martin Lutero affisse sulle porte della cattedrale di Wittenberg

Allo sfarzo rinascimentale e alla mondanità della Chiesa Cattolica, la Riforma volle contrapporre una concezione della religiosità che metteva in primo piano la dimensione dell'interiorità, la valorizzazione della fede e il ruolo imprescindibile della grazia divina nella salvezza dell'essere umano.

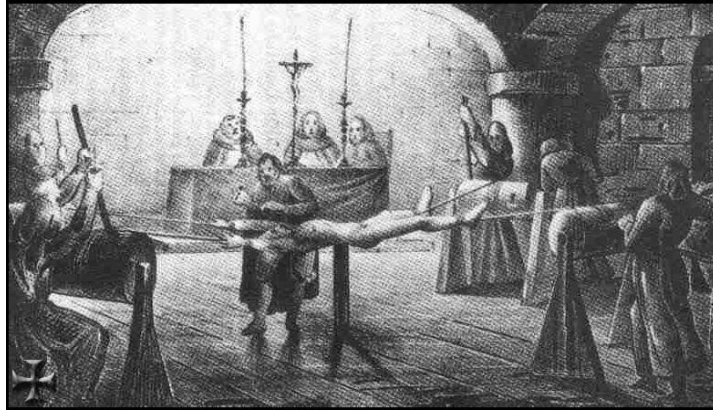
La Riforma Protestante puntava su una sobrietà d'animo da riportare anche all'esterno; essa, infatti, svigoriva, o in alcuni casi aboliva, l'iconografia religiosa, considerata dai cristiani protestanti strumento di idolatria.

Nel 1545 fu convocato il **concilio di Trento**, conclusosi nel 1563, per tentare una riconciliazione tra cattolici e protestanti, ma di fatto divenne il luogo di elaborazione di quella nuova ideologia della religione cattolica, la **Controriforma**.

I protestanti accusavano la Chiesa romana di aver perso il senso di umiltà e povertà che aveva la chiesa delle origini, per inseguire solo potere, ricchezza e piaceri terreni. In realtà, se pensiamo a papi quali Alessandro VI, forse non avevano tutti i torti.

La risposta della Controriforma fu l'**intolleranza**. Si poteva essere imprigionati, torturati e condannati a morte per semplici reati di opinione. In tal modo, più che vivificare la fede dei credenti, veniva instaurato un clima di terrore che serviva ad arginare la diffusione dello scisma riformistico. Casi emblematici di questa intolleranza furono le note vicende di Giordano Bruno e di Galileo Galilei. In pratica bastava avere idee diverse da quelle delle gerarchie ecclesiastiche per andare incontro ad accuse, processi, terrore e morte. Fu proprio la Chiesa ad istituire un **tribunale**, l'**Inquisizione**, per giudicare e condannare reati di eresia e chiunque andasse contro i dettami cattolici.

Quell'atmosfera di gioiosa eleganza e di sensuale bellezza, che aveva caratterizzato tutto il Rinascimento, era tramontata, per lasciare il suo posto ad un nuovo clima di rigore morale e di paura.



Una delle torture messe in atto dal tribunale dell'Inquisizione

Gli artisti, a servizio delle classi dominanti (Chiesa e aristocrazia), si adeguarono prontamente a questo nuovo clima: non più immagini che potevano inneggiare alla gioia e alla felicità, ma raffigurazioni che suscitavano necessità di pentimento e di sacrificio. Il martirio dei santi divenne uno dei temi più ricorrenti fino a tutto il Seicento, quasi a testimoniare una nuova visione della religione basata soprattutto sul dolore e sulla mortificazione.

Il concilio di Trento si occupò anche delle forme espressive della fede cattolica e fissò dei dettami precisi anche in architettura, musica, pittura, scultura, gettando, più o meno inconsapevolmente, le linee guida del barocco (stile artistico "irregolare, contorto, grottesco e bizzarro", e movimento culturale dominante nel XVII secolo caratterizzato da estrosità e fantasia mondana).

Con l'intento di manifestare la propria potenza e importanza, intaccata ma non distrutta dalla Riforma, la Chiesa romana promosse un piano di propaganda della religione cattolica attraverso la realizzazione di opere sontuose ed edifici, sculture o affreschi che, con grande maestosità, potessero metterla in risalto.

Non a caso molti cardinali, come Carlo Borromeo, censurarono molti nudi o immagini che potessero esaltare la felicità. Ne sono un esempio il "Giudizio Universale" di Michelangelo, accusato di rappresentare "nudi osceni", e l'opera "Cena in casa Levi" di Paolo Veronesi, che fu costretto ad apportare qualche modifica, essendo stato giudicato dai domenicani troppo sontuoso e affollato e i mille particolari secondari, rendevano il soggetto sacro (Ultima cena) di difficile identificazione.



Michelangelo Buonarroti, *Giudizio universale*, 1536-41, affresco, Cappella Sistina, Roma.



Paolo Veronese, *Convito in casa Levi*, 1573, olio su tela, Galleria dell'Accademia, Venezia.

L'opera di Michelangelo fu completata con l'aggiunta, nel 1564 di veli e panneggi su alcune figure ritenute oscene; l'operazione fu compiuta dall'allievo del maestro, Daniele da Volterra che da ciò sarà soprannominato, *Braghettone*. Veronese mutò l'intera iconografia del dipinto che venne mostrato come testimonianza di una festa in casa del signor Levi, un ricco esattore delle tasse ebreo, convertito al cristianesimo da Gesù.

Roma divenne la prima città che nella sua struttura urbanistica rispecchiava il proprio ruolo politico di principale capitale europea.

La **piazza**, un elemento architettonico che già era stato ripensato in chiave monumentale nel XVI secolo da Michelangelo Buonarroti (con la formidabile risistemazione della piazza del Campidoglio), diviene ora la chiave di ogni rinnovamento. San Pietro in Vaticano con i completamenti 'berniani' della piazza, piazza Navona con la chiesa di Borromini e la fontana del Bernini, piazza del popolo con le sue tre vie (Ripetta, Lata, del Babuino) e il suo obelisco, diventano i prototipi della nuova idea di città che si irraderà da qui a tutte le grandi capitali europee.



Piazza San Pietro



Piazza del Popolo



Piazza Navona, pianta



Piazza Navona, vista

L'architettura barocca si esprime mediante la monumentalità delle forme. Molte città in questo periodo assumono una diversa fisionomia: si creano nuovi assi viari, abbattendo i vecchi quartieri medievali. I palazzi, le piazze vengono costruite con un forte intento scenografico, mirando a destare nello spettatore stupore e ammirazione.

Tre aspetti della nuova cosmologia influenzano fortemente l'immaginario spaziale barocco: l'infinità dello spazio, la mancanza di un centro, il movimento dei corpi celesti.

Soprattutto il movimento che anima l'intero universo spiega l'ottica cinetica con cui si rappresentano tutti i fenomeni. Il nuovo spazio è uno spazio dinamico.

Inoltre, per quanto riguarda le forme, il modello spaziale ellittico affascina l'artista barocco nello stesso modo in cui il cerchio e la centralità prospettica affascinavano quello rinascimentale.

La piazza come strumento della grandiosità. G. C. Argan.

1) I Papi tentano il rilancio di un artigianato tutto immaginazione; è il modo di riempire il mondo di immagini suggestive, splendide, edificanti. L'immagine che già col Tasso diventa immagine «pesante», a forti contrasti, alla maniera di Tintoretto, non più l'immagine leggera e variopinta dell'Ariosto, è un'immagine di cui si porta la responsabilità morale, con cui si prega o si pecca. D'immagine ci si salva e ci si dannava.

2) Il classicismo barocco non è imitazione dell'antico ma reinvenzione, sviluppo ed estensione della cultura classica. La verità non sta nel ritorno al passato, ma nell'avanzamento in direzione dei progressi sinora fatti dal cristianesimo e dalla cultura.

3) Lavoro dell'artista e dell'artigiano è ad maiorem dei gloriam.

Il Barocco a Roma si sviluppa intorno agli anni 30 del Seicento e in pochissimo tempo diventa lo stile preferito della Chiesa Cattolica e delle monarchie, che sentono la necessità di progettare chiese barocche, monasteri e palazzi sontuosi. Lo stile Barocco fa la sua prima comparsa dopo la fine del Manierismo, da cui eredita alcune delle tecniche. Le caratteristiche fondamentali dell'architettura barocca sono le linee curve e sinuose, come ellissi e spirali che si intrecciano tra loro, in modo da divenire quasi indecifrabili. Uno degli aspetti distintivi del barocco è senza dubbio la decorazione, insieme con la pittura, la scultura e l'uso degli stucchi.

Le piazze Romane sono state le prime a risentire dell'influsso dello stile Barocco, è qui che gli artisti hanno iniziato ad apportare i primi cambiamenti. La piazza barocca diventa uno strumento di ideologia politica o di esaltazione religiosa, come nel caso delle Place-Royales francesi o Piazza San Pietro a Roma.

Nella trattazione del Barocco romano ricordiamo le principali trasformazioni urbanistiche della città, riconducibili al piano voluto da papa Sisto V, che peraltro raccoglieva alcuni interventi già attuati dai suoi predecessori.

Sisto V ordina il completamento e il tracciamento ex-novo di alcuni grandiosi assi viari rettilinei, grazie ai quali intendeva collegare fra loro le principali basiliche della città. A tal fine egli pose come nodo centrale dell'intero sistema la Basilica di Santa Maria Maggiore, con l'evidente finalità di controbilanciare sul versante Sud-orientale della città la presenza – a Nord-Ovest – della gigantesca Basilica vaticana. Da piazza dell'Esquilino sul fronte absidale di Santa Maria Maggiore, viene così tracciato il primo tratto della cosiddetta Strada Felice fino alla Chiesa di Trinità dei Monti. Da piazza Santa Maria Maggiore, invece, si diparte il secondo rettilineo della Strada Felice, che giunge fino alla Basilica di Santa Croce in Gerusalemme, a ridosso delle mura Aureliane. Sempre dalla piazza antistante alla Basilica di Santa Maria Maggiore si diparte anche via Merulana, che conduce in linea retta alla Basilica di San Giovanni in Laterano. Da qui prendeva le mosse il cosiddetto Stradone (ora via di San Giovanni in Laterano) che giunge fino al Colosseo, nella faraonica ipotesi – poi non realizzata – di prolungarne l'asse attraverso i Fori, addirittura fino a giungere alla Basilica di San Pietro. Conclude la stella di strade imperniata su Santa Maria Maggiore anche la caratteristica via Panisperna, che scende ripidamente verso la centralissima piazza Venezia. Un altro asse rettilineo, infine, viene aggiunto risistemando la strada Pia (oggi via XX Settembre e via del Quirinale), al fine di potenziare il raccordo tra Porta Pia, l'ingresso Nord-orientale all'Urbe, e il palazzo papale del Quirinale. Per sottolineare la funzione di scenografici cannocchiali prospettici, unendo simbolicamente luoghi della città anche molto distanti tra loro, Sisto V fa erigere ben quattro grandiosi obelischi. Essi giganteggiano in piazza San Pietro, in piazza dell'Esquilino, in piazza San Giovanni in Laterano e in piazza del Popolo. Lo svettare di questi snelli colossi di pietra assume il duplice significato urbanistico di straordinaria emergenza monumentale e religioso di trionfo della Controriforma su uno dei simboli più classici della paganità (l'obelisco).

Un significativo esempio di Barocco a Roma, inoltre, è senza dubbio Piazza Navona, costruita sulle rovine dell'antico stadio voluto dall'imperatore Domiziano.

A piazza Navona, che, nel XVII secolo, assunse i caratteri di una piazza tipicamente barocca, (tanto da poter essere identificata con il vero e proprio centro della Roma seicentesca), furono poste le fondamenta della chiesa di Sant'Agnese in Agone di Francesco Borromini e nel centro della piazza fu collocata la Fontana dei Fiumi (il Nilo, il Gange, il Danubio ed il Rio de la Plata), di G. L. Bernini, nella quale è possibile leggere un'allusione al potere della Chiesa nel mondo allora conosciuto.



La serie di piazze barocche trova il suo apice nella celeberrima piazza San Pietro, compiuta da Bernini sotto Alessandro VII tra il 1657 e il 1667, di cui si è già ampiamente parlato.