



**LICEO GINNASIO STATALE
"NICOLA SPEDALIERI" CATANIA**



I.I.S. Filippo Brunelleschi Acireale

Sede Centrale tel.095/6136005 - fax 095/7549110
Sede C.so Università tel.095/7548177



ANNO SCOLASTICO 2014/2015



**ARTISTICAMENTE
PERCORSO DIDATTICO ATTRAVERSO IL TEMPO E
I LUOGHI DELL'ARTE**

A CURA DELLA PROF.SSA ARCH. NADIA ANNAMARIA OLIVA

Per le attenzioni rivolte al progetto e la costante disponibilità si ringraziano i Dirigenti Scolastici di entrambi gli Istituti Statali Superiori:

-prof. Alfio Pennisi, Dirigente Scolastico del Liceo Ginnasio “Nicola Spedalieri” di Catania;

-prof.ssa Maria Elena Grassi, Dirigente Scolastico dell’Istituto d’Istruzione Superiore “Filippo Brunelleschi” di Acireale.

Prefazione

a cura della prof.ssa Arch. Nadia A. Oliva

La raccolta “Artisticamente” nasce da una duplice volontà della sottoscritta che ha voluto coniugare le esperienze disciplinari del passato scolastico ed accademico in un unico lavoro che coinvolge contemporaneamente gli allievi del Liceo classico **Nicola Spedalieri** di Catania e quelli del Liceo Artistico **Filippo Brunelleschi** di Acireale. Questa raccolta è da considerarsi come un viaggio attraverso il tempo e i luoghi dell’arte e verte, inoltre, sull’interazione tra le qualità grafiche dell’indirizzo artistico e quelle umanistico-letterarie dell’indirizzo classico che, durante l’anno scolastico 2014/2015, si stanno incontrando sotto l’egida della sottoscritta, attualmente insegnante di Storia dell’Arte presso entrambi gli Istituti superiori suddetti che ha voluto coinvolgere tutti gli allievi, ciascuno con le proprie capacità e caratteristiche formative.

Nel complesso si è cercato di sviluppare un panorama quanto più esaustivo possibile dell’evoluzione artistica dalla cultura greca fino alle prime Avanguardie artistiche del Novecento trattando, laddove possibile, percorsi multidisciplinari; dovendo comunque operare delle scelte che talvolta hanno precluso l’inserimento di talune correnti e autori.

Se per un verso risulta importante ed affascinante tale collaborazione è ancora più coinvolgente tracciare una linea evolutiva tra tipologie e soggetti d’arte che non rimane ancorata a classi che frequentano il medesimo anno scolastico e affrontano tematiche affini, bensì analizzare più articolati problemi attraverso classi non parallele, quindi verticali, come sarà fatto nel paragrafo 3.6 e nel paragrafo 4.8; in queste aree del percorso artistico analizzato sarà indagata la “**fusione delle arti**” nell’ambito dello stesso contesto storico-artistico come era avvenuto nel Seicento attraverso la poliedrica personalità di Gian Lorenzo Bernini e come è stato indagato, nell’ambito della cultura moderna, durante lo sviluppo del movimento Neoplastico ad opera di Piet Mondrian e Gerrit Rietveld. A tal fine sono state coinvolte le classi II C, III C e III A del Liceo Classico “Spedalieri”.

Il percorso multidisciplinare attuato trova il suo acume nelle esperienze legate all’ultimo anno di corso del Liceo Classico in cui si è tentata la fusione tra percorsi artistico-pittorici e letterari, talvolta coadiuvati dalle influenze che taluni movimenti hanno generato nell’architettura e nella nascente scienza del Cinema.

Infine, poiché previsto e sviluppato nel percorso disciplinare delle terze Liceo classico, sono stati allegati alla raccolta due differenti esperienze linguistiche, parte di un progetto extracurricolare, che è denominato Clil in cui due moduli della disciplina “Storia dell’arte” sono stati affrontati e sviluppati con l’ausilio della lingua inglese. I temi di questi due moduli appartengono ai percorsi dell’ultimo anno scolastico: l’Impressionismo attraverso l’opera di E. Manet e C. Monet, per quanto riguarda l’Ottocento, il Cubismo attraverso l’opera di P. Picasso e G. Braques per quanto riguarda il Novecento.

Si è più volte verificato come tale percorso sia stato produttivo per le esperienze curriculari di ogni classe stimolando l’osservazione delle immagini e la comprensione degli elementi fondamentali di ogni stile e potenziandone le finalità previste di crescita individuale e collettiva. Ogni argomento è stato esaminato in un più generale quadro culturale contribuendo a formare una personalità armonica, anche attraverso il potenziamento del processo di autostima e autocontrollo; infine, grazie al metodo utilizzato del lavoro di gruppo si è contribuito a sviluppare e valorizzare le capacità del singolo in relazione alla collettività, potenziando il rispetto della dignità umana e il senso di responsabilità di ogni singolo allievo.

CAPITOLO 1:

INTRODUZIONE ALLA CULTURA GRECA ED AI SUOI PRODOTTI ARTISTICI SECONDO LA CLASSIFICAZIONE STORICO-ARTISTICA CANONICA; PERIODO GEOMETRICO, ARCAICO, CLASSICO ED ELLENISTICO.

Fra il XIII e il XII secolo a.C. la penisola ellenica fu invasa dai **dori**, un popolo indoeuropeo che distrusse le città e la cultura cretese-micenea tanto che il mondo greco conobbe una lunga fase di regressione economica e culturale definito, appunto, “medioevo ellenico” che si concluse verso l’VIII secolo a.C. con la nascita della “**polis**” (in greco città).

Questa era un centro politico autonomo e indipendente, organizzata intorno a due aree ben distinte: l’**acropoli**, luogo sacro e sede dei templi divini e l’**agorà**, piazza che ospitava gli edifici pubblici e in cui si tenevano il mercato e le pubbliche assemblee.

La civiltà fiorita in Grecia tra VIII e il V secolo a.C. ha dato origine alla cultura di cui noi oggi siamo parte e i cui punti di forza sono da individuare nello spirito democratico e negli sforzi miranti al raggiungimento dell’unità linguistica e artistico-culturale; questo spirito è caratterizzato da uno spiccato antropomorfismo in cui agli dei (la religione è **politeista**) erano attribuiti atteggiamenti, abitudini e sentimenti umani.

Tra gli uomini e gli dei non vi era quella distanza tipica di altre culture (l’egiziana prima fra tutte) essendo gli dei di matrice umana in quanto a caratteristiche fisiche; la religione greca non prevedeva una dottrina che fissasse un insieme di dogmi (concetti e contenuti inspiegabili ma da osservare) afferenti ad una pratica religiosa, i contenuti della religiosità erano quelli tramandati nei **miti**, forme di narrazioni i cui temi principali erano l’origine degli **dei** (teogonie), del **mondo** (cosmogonie) e delle **città** (miti di fondazione) e le avventure degli **eroi** (figure metà divine e metà umane).

Con la cultura greca siamo in presenza della prima manifestazione storica di democrazia, della prima volta in cui l’interesse per la proporzione e l’equilibrio della natura si pongono alla base della produzione artistica: l’uomo si confronta con la perfezione e cerca di imitarla sfruttandone i caratteri fondamentali.

PARAGRAFO 1.1

Dalla metà del XI secolo a.C. comincia la ricostruzione della cultura artistica interrotta dal medioevo ellenico; riprende la produzione ceramica che aveva visto nella cultura cretese prima e micenea poi, il passaggio dall’astrattismo geometrico al figurativo naturalistico. Questo risorgere della pittura vascolare sarà in realtà il principio generatore di tutta la cultura artistica del mondo ellenico, prima ed ellenistico, poi.

La civiltà greca si sviluppò, quindi, nei territori già occupati dai cretesi e dai micenei tra porzioni di territorio peninsulare (Peloponneso) ed insulare (in particolare nelle isole di Creta e di Rodi) e questa diede origine a quattro diverse forme artistiche che partendo da una matrice comune ne accentuò e modificò le perfezioni trovando dimostrazione sia in campo architettonico, che pittorico e scultoreo; esse contraddistinsero i seguenti periodi:

- **periodo geometrico** in cui prenderanno corpo rappresentazioni in stile astratto che orneranno una cospicua produzione ceramica, quale per esempio l’anfora funeraria del Dyplon, così nominata dal luogo in cui fu rinvenuta;

- **periodo arcaico** in cui prenderanno vita svariate forme artistiche dall'architettura, alla scultura, alla pittura vascolare in continuità con quella geometrica;
- **periodo classico** in cui tutte le forme d'arte precedentemente prodotte raggiungeranno l'acume della perfezione;
- **periodo ellenistico** in cui la Grecia, separata in tre regni al quale se ne aggiungerà un quarto con capitale Pergamo, darà vita ad una Koinè unitaria, a partire dalla morte di Alessandro il Grande (323 a.C.) fino alla vittoria di Ottaviano Augusto ad Azio (31 a.C.) che sarà individuata con il termine "ellenismo".

Queste macro-periodizzazioni saranno analizzate attraverso differenti prodotti artistici partendo dall'analisi specifica di alcuni oggetti ceramici e mettendone in evidenza le relazioni tra la forma e la funzione, analizzandone poi i soggetti della decorazione e puntando nell'armonica collaborazione tra le doti tecniche degli allievi del Liceo Artistico e le conoscenze e approfondimenti degli allievi del Liceo Classico.



Anfora del Dypilon (periodo geometrico)

Autore ignoto, 750 a.C. ca, ceramica dipinta, h.155 cm, Atene, Museo Archeologico Nazionale

L'**Anfora** è un recipiente di media larghezza con due anse verticali e collo stretto; veniva usato per contenere liquidi e granaglie e talvolta veniva chiuso con sughero o pece.. l'anfora analizzata costituisce una interessante variante funzionale, essendo essa adibita a scopi funerari.

Ritrovata nella necropoli ateniese del Dypilon, quest'anfora risponde di un perfetto sistema di proporzionamento tra l'altezza totale e la larghezza del ventre che stanno in un rapporto, rispettivamente, di due a uno. Il vaso era destinato ad una tomba femminile, come indicato nel decoro della *prothesis*, era un elemento posto all'esterno della tomba con lo scopo di segnalarne l'esatta ubicazione e renderla riconoscibile. L'intera decorazione risente dell'appartenenza al periodo geometrico, con il rigore di fasce decorative con la presenza di meandri, svastiche e denti alternati alla scena del lamento funebre tra le anse (**prothesis**) e due zone con file di cervi di origine orientale. Nel complesso si nota come vengano messi in risalto non solo le capacità tecniche dell'artigiano, ma anche il tendere verso una concezione plastico architettonica del vaso.

Nella *prothesis* (decorazione che è attestato del prestigio di cui godeva la defunta e la sua famiglia nella città di Atene) è rappresentata l'esposizione pubblica della defunta collocata sul letto funebre, catafalco, circondata dai familiari piangenti, separati tra loro da motivi geometrici che ne accentuano l'isolamento. Le figure alzano le braccia in segno di disperazione: alcuni uomini si trovano ai lati del letto, davanti ad esso sono collocati due donne inginocchiate e due uomini seduti;

lateralmente una sola figura di dimensioni più piccole (forse il figlio) accarezza il catafalco in un gesto d'addio. È importante notare come in un contesto decorativo geometrico siano presenti elementi antropomorfi, ma bisogna sottolineare come le figure umane sono rese attraverso una semplificazione geometrica: il torso è triangolare, le braccia sono lineari, la testa è resa con un ovale da cui spicca il mento.



Vaso François (periodo arcaico)

Ergotimos e Clizia, 570-560 a.C. , ceramica dipinta, h.66 cm, Firenze, Museo Archeologico Nazionale

Il **cratere a volute** è caratterizzato dall'aver una bocca ampia in sintonia con la funzione a cui è preposto ossia di ricevere acqua e vino al fine di mescolarli durante i pasti; ha grandi pareti dritte e concave e due grandi volute che partono dalle anse e poggiano sull'orlo di vaso. La superficie è di grandi dimensioni ed ha ospitato altrettanto grandi composizioni pittoriche.

Il cratere, **vaso François**, fu rinvenuto in una tomba etrusca nel 570-560 a.C.; è il più antico cratere a volute attico pervenutoci ed è particolarmente notevole per l'armonia delle proporzioni, la solidità della struttura e le enormi dimensioni (h. cm 66, diametro cm 57). Forse la nuova forma fu sviluppata proprio da Ergotimos. Il ceramista legò il suo nome al cratere insieme al pittore: sappiamo così che il vaso è opera di Ergotimos e che fu dipinto da Kleitias; i nomi dei due artefici sono ripetuti due volte sul lato principale del cratere: una volta, sulla fascia centrale del vaso, nel senso dell'altezza (dinanzi ai cavalli, prima delle tre dee e di Dioniso) si trova l'iscrizione "*Ergotimos m'epoiesen*" ; e, all'estremità destra della stessa scena (davanti a Peleo) e sempre nel senso dell'altezza, "*Kleitias m'egrapsen*". L'iscrizione era ripetuta sulla parte alta del collo (sopra e sotto la raffigurazione di una nave), sul quale appare solo parzialmente conservata. Di Kleitias ci restano pochissimi altri frammenti: si può dunque affermare che, senza il vaso François, a stento ci risulterebbe nota questa grande personalità di ceramografo, uno dei maggiori della grecità antica.

Il vaso è decorato su tutta la superficie con la tecnica delle figure nere con una serie di fasce orizzontali, dense di piccole figure, precise, angolose, quasi tutte identificate da iscrizioni. Vi vengono trattati molti temi mitologici di seguito riportati:

Le nozze di Teti e Peleo La fascia principale è sulla zona della massima espansione del vaso e ne occupa tutta la circonferenza: essa concerne la rappresentazione di uno dei matrimoni più famosi del mito greco, le Nozze di Teti e Peleo, i futuri genitori di Achille. Fu proprio durante questa festa nuziale che sorse la disputa tra le dee che condusse al giudizio di Paride e quindi all'amore di Elena, da cui ebbero effetto la guerra di Troia e la morte di Achille.

L'agguato di Achille a Troilo Sotto alla fascia principale, sul lato A del cratere, è rappresentato un altro motivo connesso con la guerra di Troia, cioè L'agguato di Achille a Troilo, il più giovane dei figli di Priamo, re di Troia. Si tratta di un passaggio importante della guerra narrata nell'Iliade poiché un oracolo aveva predetto che Troia non sarebbe più stata presa dai Greci se Troilo fosse giunto a vent'anni.

Il ritorno nell'Olimpo di Efesto Sul lato secondario (B) del vaso, in corrispondenza alla scena dell'agguato di Achille a Troilo, è il ritorno nell'Olimpo di Efesto. Tale storia dovette essere narrata in un poema perduto, su cui abbiamo notizie da alcune allusioni di scrittori antichi e soprattutto da questo stesso vaso, che ci dà una rappresentazione molto completa di tale episodio mitologico.

Fregio animalistico sopra il piede del vaso Nell'ultima zona figurata sopra il piede compaiono animali ripartiti in sei gruppi, con al centro un gruppo derivato dalla tradizione del vicino Oriente (le sfingi ai lati dell' "albero sacro"). Nell'arte greca arcaica, sia sui frontoni dei templi che sui vasi, erano frequentemente rappresentati gruppi di fiere rese nell'atto di azzannare cerbiatti o tori. Nell'arte attica c'è uno sviluppo estremamente coerente per questi animali, che ora non sono più i protagonisti e, avendo ceduto il posto all'uomo e ai suoi miti, restano in una parte secondaria del vaso. In basso è dipinta una fila di raggi ed, oltre al mondo animale, compare una ricca esemplificazione del mondo vegetale: palmette, fiori di loto, uniti fra di essi o stilizzati a sé.

La caccia del cinghiale Calidonio Il collo del cratere è decorato anche sull'orlo, che ha un leggero risalto plastico. Sul lato A è rappresentata la caccia del cinghiale Calidonio,

I giochi funebri tenuti da Achille in onore dell'amico Patroclo Sempre sul collo del vaso, sotto la scena di caccia, è rappresentata una gara di corsa con i carri. Questo è l'evento culminante nei **giochi funebri** tenuti da Achille in onore dell'amico **Patroclo**, descritti nel XXIII Libro dell'Iliade.

Teseo suona la lira di fronte ad Arianna Dalla parte opposta del vaso, sulla parte più alta del collo, compare una scena di danza guidata da **Teseo** a Creta, che suona la lira; **Arianna**, figlia di **Minosse**, è resa di fronte e reca il gomito di lana con cui ha aiutato il principe ateniese ad uscire dal labirinto di Creta, dopo che quegli aveva ucciso il **Minotauro** e liberato i quattordici giovani concittadini (sette ragazzi e sette ragazze), prigionieri del mostro. Accanto ad Arianna è la sua nutrice.

Centauiromachia Sulla fascia sottostante del collo è raffigurata una centauromachia: la battaglia tra Centauri e Lapiti, cui partecipa ancora una volta l'eroe ateniese Teseo, venuto in aiuto del suo grande amico, il lapita Piritoo. Sulle anse, con minime varianti, sono ripetute sui due lati le stesse scene: in alto compaiono "**Artèide alata**" (dominatrice delle fiere e degli animali in genere e dea della caccia), nonché **Aiace**, che trasporta la salma di **Achille** ucciso da **Paride**; si chiude così il ciclo iniziato con il matrimonio tra **Peleo e Teti**. Nella parte interna delle volute delle anse è una **Gòrgone** alata, raffigurata nell'usuale schema iconico arcaico della "corsa in ginocchio".



Olpe Chigi (periodo arcaico – ceramica corinzia)

Autore ignoto, 640 a.C. ca, ceramica policroma, h. 26 cm, Roma Museo Nazionale di Villa Giulia

L'**olpe** è un tipo di brocca dalla bocca circolare impiegata nel mondo antico per attingere e versare liquidi. Veniva frequentemente utilizzata per versare il vino ai convitati durante i simposi.

L'**Olpe Chigi** fu realizzata a Corinto da un anonimo artista intorno al 640 a.C. e trovata in Etruria, presso Veio; è in stile tardo corinzio in cui si evincono elementi di origine orientale, ed è presente, infatti, un fregio continuo con animali che è il tema corinzio per eccellenza. Sono utilizzate linee di contorno e linee incise per i particolari ed estesi sono i ritocchi policromi in bianco, giallo, rosso e bruno: questo è un importante elemento di rottura rispetto alla precedente monocromia. Il vaso sembra mostrare le attività nelle quali i giovani dell'aristocrazia corinzia potevano trovarsi ad essere impegnati e in questo modo indicare quali fossero le virtù che essi dovevano sviluppare.

Il fregio superiore (h 5 cm) rappresenta un combattimento *oplitico* che dimostra la nascita di una nuova tecnica di combattimento ovvero l'istituzione della falange, lo schieramento serrato di opliti in battaglia. La scena era un omaggio ad una tecnica di combattimento nata in quegli stessi anni, che era la forza delle poleis greche e la garanzia dell'integrità dello stato. Guerrieri armati con scudi blasonati e lance procedono contro i nemici, ma la scena ha la stessa vivacità delle scene sottostanti e sulla sinistra, mentre un gruppo di soldati si sta ancora armando, un altro gruppo corre ad unirsi alla schiera già formata determinando una asimmetria sottolineata dalla posizione del suonatore di doppio flauto (*diaulos*), che si trova leggermente spostato rispetto al centro.

Il fregio centrale riporta scene che non sembrano narrativamente collegate tra loro; la fascia è divisa a metà da una figura di doppia sfinge con unico volto di prospetto. A sinistra vi è un corteo di carri, cavalli e cavalieri che si sovrappongono. A destra vi è una sanguinosa caccia al leone, colpito ai fianchi dalle lance dei cacciatori. Al di sotto dell'ansa si incontra l'unico elemento mitico in un complesso di scene di vita reale: il pittore ha indicato i personaggi con i nomi di Alessandro (Paride), Atena, Artemide, Era ed Ermes. Grazie alle didascalie a grandi lettere è possibile identificare la scena come la prima raffigurazione del giudizio di Paride.

Nel fregio inferiore, il tipico fregio orientalizzante con gli animali che si rincorrono, è stato trasformato in una movimentata scena di caccia alla lepre, in mezzo a cespugli che appaiono come agitati dal vento. Oltre alla lepre si scorge una volpe; un cacciatore inginocchiato dietro un cespuglio porta sulle spalle due lepri già catturate e trattiene un cane pronto a slanciarsi.

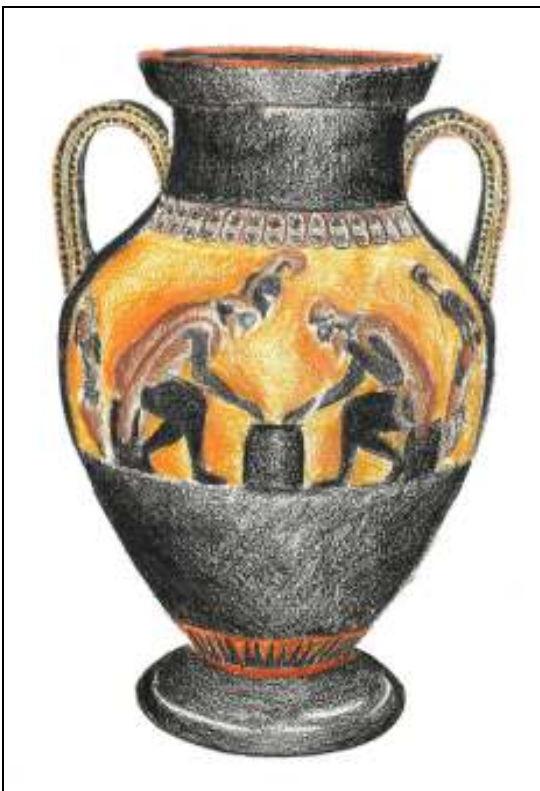
Il vaso in un primo momento appartenne alla Collezione **Chigi**, da cui il nome, oggi è custodito presso il Museo nazionale etrusco di Villa Giulia a Roma.

Il **giudizio di Paride**, nella mitologia greca, è una delle cause della **guerra di Troia** e (nella più tarda versione della storia) della fondazione di Roma.

Zeus allestì un banchetto per la celebrazione del matrimonio di Peleo e Teti, futuri genitori di Achille. Eris, la dea della discordia, non venne invitata e irritata per questo oltraggio, raggiunse il luogo del banchetto e gettò una mela d'oro con l'iscrizione "alla più bella". Le tre dee che la pretesero, scatenando litigi furibondi, furono Era, Atena e Afrodite. Esse parlarono con Zeus per convincerlo a scegliere la più bella tra loro, ma il padre degli dèi, non sapendo a chi consegnarla, stabilì che a decidere chi fosse la più bella non potesse essere che il più bello dei mortali, cioè Paride, inconsapevole principe di Troia, il quale era prediletto dal dio Ares.

Ermes fu incaricato di portare le tre dee dal giovane troiano, che ancora viveva tra i pastori e conduceva al pascolo le pecore, e ognuna di loro gli promise una ricompensa in cambio della mela: Atena lo avrebbe reso sapiente e imbattibile in guerra, consentendogli di superare ogni guerriero; Era promise ricchezza e poteri immensi, talché a un suo gesto interi popoli si sarebbero sottomessi, e tanta gloria che il suo nome sarebbe riecheggiato fino alle stelle; Afrodite gli avrebbe concesso l'amore della donna più bella del mondo.

Paride favorì quest'ultima, scatenando l'ira delle altre due. La dea dell'amore aiutò quindi Paride a rapire Elena, moglie di Menelao, re di Sparta, e il fatto fu la causa scatenante della guerra di Troia



Anfora con Achille e Aiace che giocano ai dadi (periodo arcaico – tecnica a figure nere)

Exechias, 530 a.C., ceramica dipinta, h. 61 cm, Città del Vaticano, Musei Vaticani Gregoriano-Etruschi

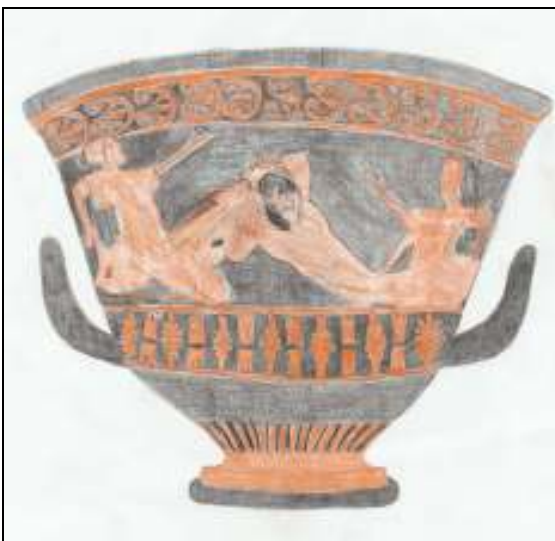
L'**Anfora** è un recipiente di media larghezza con due anse e collo stretto; veniva usato per contenere liquidi e granaglie e, talvolta, veniva chiuso con sughero o pece

La scena mostra due eroi intenti a giocare su di un tavolino; entro la superficie rossastra si stagliano le due figure collocate a formare una composizione equilibrata con Achille e Aiace che si curvano in avanti riproducendo quasi specularmente la medesima posizione, ancora più evidente essa è nella posizione delle lance e differisce solo per gli elmi di cui uno si trova sul capo dell'eroe a sinistra e l'altro è riposto sul lato destro dell'anfora. Il vaso non essendo più diviso in fasce orizzontali, offre

pertanto spazio alla figurazione, che diventa protagonista. Exechias ricorre all'uso di una punta metallica (tecnica a "figure nere") per mezzo della quale scalfisce la compattezza della vernice nera lucida, compiendo un lungo e raffinato lavoro sulle vesti, sulle armi e sui capelli degli eroi.

Achille era un semidio, essendo figlio del mortale Peleo, re dei Mirmidoni di Ftia (regione nel sud-est della Tessaglia) e della nereide Teti. Il mito di Achille è tra i più ricchi e antichi della mitologia greca: oltre all'*Illiade*, altre leggende hanno fatto proprio tale personaggio e si sono sforzate di completare il racconto della sua vita, inventando episodi che supplissero alle lacune dei poemi omerici. Achille viene anche chiamato col patronimico Pelide e nel poema incompleto Achilleide di Publio Papinio Stazio del I secolo a.C., c'è una versione che non si trova in altre fonti, in base alla quale Teti, quando Achille nacque, lo immerse nel fiume Stige per renderlo invulnerabile, tenendolo per un tallone: il bambino divenne così invulnerabile ad eccezione di quel punto, che non era stato immerso. In un'altra versione, citata nel *Libro IV de Le Argonautiche*, Teti, per rendere immortale il figlio, lo ungeva di giorno con l'ambrosia, mentre di notte, di nascosto da Peleo, ne bruciava le parti mortali del corpo nel fuoco per renderlo invulnerabile. Una notte, Peleo si svegliò e, vedendo il figlioletto agitarsi tra le fiamme, lanciò un urlo: Teti, adirata, gettò il bambino a terra e, veloce come il vento o come un sogno, se ne andò, immergendosi nel mare, senza fare più ritorno. Peleo, con l'aiuto del centauro Chirone, sostituì il tallone di Achille, rimasto ustionato, con l'astragalo (osso del tallone) del gigante Damiso, celebre per la sua velocità nella corsa: da qui l'appellativo di "piè veloce" (*podas ôkus*) con cui l'eroe viene anche denominato.

Aiace (greco: Αἴας; latino: *Aiāx*) è una figura della mitologia greca, leggendario eroe, figlio di Telamone re di Salamina e di Peribea. Era sposo di Tecmessa, schiava e concubina frigia, e padre di un unico figlio, Eurisace. È uno dei protagonisti dell'*Illiade* di Omero e del *Ciclo epico*, cioè quel gruppo di poemi che narrano le vicende della Guerra di Troia e quelle collegate a questo conflitto. Per distinguerlo dal suo omonimo Aiace Oileo, viene chiamato con il patronimico di "*Telamonio*", o, più raramente, "*Aiace il Grande*".



Cratere con Eracle e Anteo (periodo arcaico – tecnica a figure rosse)
Euphronios, 510 a.C. ca, ceramica dipinta, h. 46 cm, Parigi Museo del Louvre

Il **cratere a calice** è caratterizzato dall'aver una bocca ampia in sintonia con la funzione a cui è preposto ossia di ricevere acqua e vino al fine di mescolarli durante i pasti; ha grandi pareti dritte e concave e due grandi anse poste nella parte bassa del corpo. La superficie è di grandi dimensioni ed ha ospitato altrettanto grandi composizioni pittoriche.

Il cratere rappresenta lo scontro tra semidio **Eracle** e il gigante **Anteo**, in cui l'eroe, liberatosi delle armi e della pelle di leone che costituisce il suo abbigliamento tipico, stringe tra le braccia il nemico per stritolarlo sollevandolo da terra allo scopo di ucciderlo, suscitando la disperazione delle donne in secondo piano delle quali non è nota un'identificazione precisa. È perfettamente visibile la tensione dello sforzo estremo compiuto dall'eroe, ma, allo stesso tempo l'anticipazione di una sua vittoria osservando il braccio rotto di Anteo e la sua contrizione nel volto e sofferenza. Il cratere fu

realizzato con la tecnica delle “figure rosse” in cui il dettaglio dei particolari è dovuto all’utilizzo del pennello a differenziarlo dalle incisioni della tecnica a “figure nere”, appena incontrata.

Èracle (in greco antico Ἡρακλῆς, traslitterato in *Heraklês*) è un eroe e semidio della mitologia greca, corrispondente alla figura della mitologia romana **Ercole**. Figlio di Alcmene e di Zeus, egli nacque a Tebe ed era dotato di una forza sovrumana. Il patronimico poetico che lo definisce è **Alcide**, derivante da Alceo, suo nonno paterno putativo. Eracle fu venerato come simbolo di coraggio e forza, ma anche di umanità e generosità, anche presso i Romani. Era ritenuto protettore degli sport e delle palestre. Fu onorato in numerosi santuari sparsi in tutta la Grecia e le sue tante imprese, espressione dell’altruismo e della forza fisica, lo fecero credere il fondatore dei Giochi olimpici. In alcuni casi, mettendo in luce la generosità con la quale affrontava avversari temibili, si rese dell’eroe un’immagine dall’intensa forza morale, oltre che puramente fisica. Rimase imbattuto sino alla propria fine terrena, che avvenne dopo che egli si diede fuoco presso un rogo, dilaniato dal dolore che **Deianira**, sua moglie, ignara del tradimento del centauro Nesso, aveva causato intingendo la sua tunica in un veleno mortale. Nell’Ade andò solo la sua ombra: egli salì nell’Olimpo dove sposò Ebe, la coppiera degli dei e divenne il dio guardiano, ricongiungendosi perfino con Era, sua eterna nemica.

Anteo era un gigante, figlio di **Poseidone** e di **Gea**. Egli era praticamente invincibile finché rimaneva a contatto con sua madre (la Terra), che gli restituiva le forze ogni volta che la toccava. Il gigante venne sconfitto da Eracle (o Ercole) che lo soffocò sollevandolo da terra da cui traeva la sua forza.



Cratere con il trasporto di Sarpedonte, (periodo arcaico – tecnica a figure rosse)
Euphronios-Euxitheos, 515-510 a C. ,h. 45.8 cm, Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia

Le anse dividono la superficie in due aree decorate con le figure dipinte in pose naturalistiche e con una anatomia schematica ma accurata. Le due aree presentano scene differenti, separate all’altezza delle anse da una decorazione a palmette.

Sul lato principale del cratere è raffigurato uno degli episodi più commoventi della guerra di Troia, celebrato da Omero nel XVI canto dell’Iliade: la morte di Sarpedonte, figlio di Zeus e re dei Lici, che, come alleato dei Troiani, cadde per mano di Patroclo. La scena coglie il momento drammatico in cui Hermes, messaggero degli dei, guida le personificazioni del Sonno (Hypnos) e della Morte (Thànatos) nell’atto di trasportare il corpo trafitto dell’eroe in patria, ove avrà degna sepoltura.

La composizione è dominata dal grande corpo di Sarpedonte che evidenzia la padronanza raggiunta da Euphronios nella rappresentazione dello scorcio e nella comprensione della struttura anatomica; le due figure allegoriche, chine sul giovane, sono rappresentate, a parte le ali, come guerrieri, in pose naturalistiche e con anatomia precisa. Due altri guerrieri (Leodamas e Hippolitos) chiudono la scena alle estremità; sono figure stanti, osservatori, tradizionalmente presenti ad indicare l’esemplarità della rappresentazione, forse un collegamento tematico con il gruppo di giovani del VI secolo a.C che, sul lato opposto del cratere, vengono raffigurati nell’atto di indossare le armi prima

di una battaglia. Si tratta di giovani ateniesi contemporanei, ma identificati con nomi tratti dalla mitologia dalle iscrizioni che accompagnano ciascuna figura. La scelta di unire scene storiche a vicende mitologiche, sullo stesso vaso e con lo stesso stile, crea un legame tra l'attualità e il mito.

Sarpedonte (greco: Σαρπηδόνας oppure Σαρπηδών) è un semidio alleato di Troia, figlio di Zeus e di Laodamia, a sua volta figlia di Bellerofonte e sorella di Isandro e Ippoloco. Alcuni autori tendono a confondere tale Sarpedonte con suo nonno omonimo, e con un terzo, un altro zio di Glauco, che fondò la Licia.

Particolare del **cratere** (fonte: ricerca su piattaforma informatica)



*«Sarpedonte, anziano dei Lici,
chi ti costringe a nasconderti
qui, tu che non sai la lotta?»*

*Falsamente seme di Zeus
egíoco ti dicono molto al di
sotto tu sei di quegli uomini
che nacquero da Zeus al tempo
degli antichi»*

*(Commento di Tlepolemo
Omero, Iliade, cap. V, versi
633-637)*



Hydria con la rappresentazione della Guerra di Troia (periodo classico)

Pittore di Kleophrades, 480 a.C. , ceramica dipinta, h. 42 cm, Napoli, Museo Archeologico Nazionale

L' **Hidria** è un vaso con basso piede, ventre espanso, collo stretto e basso; è dotata di tre manici, due orizzontali sulle spalle per sollevarlo, uno verticale sul collo per inclinarlo. E' usato per attingere e trasportare acqua.

È un'opera realizzata con la tecnica a figure rosse in cui l'altezza e perfezione del disegno hanno raggiunto i massimi livelli della cultura artistica greca. Narra alcune importanti scene della caduta di Troia tra le quali si riconosce la presenza del re Priamo che sta per essere ucciso da un guerriero, nella parte centrale del fronte principale privo di ansa. Egli, incurante del suo destino avverso, è seduto su un altare come se questo atteggiamento e posizione di rispetto verso gli dei potesse garantirgli protezione. Priamo, inoltre, costernato dalle azioni del guerriero nemico, porta le mani al capo continuando a tenere sul suo grembo il nipote con il corpo squarciato dalle ferite.

La guerra di Troia

Quando scoppiò la guerra di Troia egli partì insieme al figlio illegittimo Antifate (avuto da una schiava), ai due fratellastri Claro e Temone e a Glauco con grandi truppe di guerrieri della Licia, provenienti dall'intera regione dell'Asia Minore.



Pelike con il ratto di Teti (periodo classico)

Pittore di Marsia, 360-350 a. C., ceramica dipinta, h. 42.5 cm, Londra British Museum

La **Pelike** è un tipo di anfora con una caratteristica distintiva: la larghezza della bocca; essa arriva a coprire le due anse laterali, conferendo grande compattezza all'intero vaso, rimangono presenti pancia e piede.

L'episodio raffigurato riguarda il tema mitologico del ratto di **Teti**, tema di cui vengono tramandate svariate versioni.

La parte centrale è occupata dalla fanciulla Teti, raffigurata con il colore bianco che definisce un contrasto con il resto dei personaggi dipinti con la caratteristica tecnica a figure rosse; tutti si stagliano per contrasto su un fondo nero. Intenta al bagno. Teti è la più bella tra le Nereidi; viene afferrata dal giovane **Peleo**, che nel suo tentativo di rapimento è accompagnato da un eroto (giovane alato). Al momento del ratto, come si può vedere sullo sfondo, tutte le ninfe fuggono via. Un aspetto molto importante da mettere in evidenza è sicuramente la notevole abilità del vasaio, il quale, oltre all'inserimento del colore bianco che si distingue dal rosso, riesce con molta cura a riprodurre dettagli come le chiome delle diverse ninfe o le ali dell'eroto. Inoltre, la sensazione di volume data dai contorni dei personaggi e il dinamismo d'insieme, rendono questo vaso un esempio di quella che era la ricca arte vascolare durante il IV secolo.

Teti, altro personaggio della mitologia greca caratterizzata dal dono della metamorfosi, era la più bella tra le Nereidi, ninfe dei mari, figlie di Nereo e Doride, discendenti da Oceano. Una profezia predisse che Teti era destinata a dare alla luce un figlio che sarebbe diventato più potente, intelligente ed ambizioso del padre. Quando Prometeo, noto eroe amico dell'umanità, apprese questa importante informazione, temendo che questa avrebbe potuto causare grandi scompigli presso l'Olimpo, la comunicò a Zeus, il quale era in conflitto con Poseidone per l'amore della ninfa. Pertanto i due, temendo di essere spodestati da quel prodigioso fanciullo, decisero di rinunciare a possederla, destinando Teti al matrimonio con il mortale Peleo, dalla cui unione nacque Achille. Teti, che già era sicura di andare in sposa al signore degli dei, o almeno a suo fratello Posidone, re del mare, quando seppe che avrebbe dovuto unirsi con un comune mortale andò su tutte le furie e, decisa a sfuggirgli, si trasformò dapprima in una rabbiosa fiamma, poi in un chiaro ruscello, infine in un albero, in un leone ruggente, in un serpente, perfino in un mostruoso polipo. Ma Peleo riuscì infine a raggiungerla, e allora la ninfa, comprendendo di non potersi opporre al volere di Zeus, si rassegnò al suo destino.

La figura di Teti appare diverse volte nell'Iliade, in quanto spesso Achille trovava conforto nelle parole della madre. Ricordiamo ad esempio la scena in cui compì una cerimonia sul neonato, rendendolo quasi totalmente invulnerabile, tranne in uno dei talloni, o quando si rivolse a Zeus affinché il dio intervenisse a favore del figlio durante un particolare momento della guerra a Troia.

Peleo è una figura della mitologia greca. Fu re di Ftia, in Tessaglia, ed è ricordato soprattutto per essere stato padre d'Achille, celebre eroe spartano della guerra di Troia narrata nell'Iliade di Omero.

Peleo e Telamone erano i fratellastri di Foco, a cui andavano le simpatie del padre Eaco, a causa della sua bellezza e della sua bravura nelle gare atletiche. Temendo che il padre scegliesse Foco come erede al trono, i due fratelli decisero di sfidare quest'ultimo in una gara di pentathlon, molto comune nell'antica Grecia. Il giovane fu colpito e ucciso da un disco lanciato da Telamone. Allora i due, raggiunto il loro scopo, nascosero in un bosco il corpo del ragazzo, che fu trovato poco tempo dopo dal padre Eaco il quale, senza pensarci due volte, decise di cacciare i figli dall'isola. Così Peleo e Telamone dovettero a lungo subire molte persecuzioni per via del delitto commesso.

Alcune versioni della vicenda raccontano invece che sia stato proprio Peleo ad uccidere Foco, lanciando il disco per due volte: la prima accidentalmente, la seconda con l'intento di colpire il fratellastro. Durante l'esilio dall'isola di Egina, Peleo si recò alla corte di Attore, re di Ftia, il cui figlio Euritione lo purificò dalla terribile colpa del fratricidio. Durante la caccia al cinghiale calidonio (in molti miti antagonista degli eroi), Peleo colpì involontariamente Euritione e lo uccise. Costretto a fuggire ancora una volta, arrivò a Iolco e si rifugiò presso il re Acasto. Qui la regina Astidamia si innamorò perdutamente di lui, che però la respinse. Per vendicarsi del rifiuto subito, la donna lo accusò di averla sedotta. Acasto allora lo invitò a caccia presso il monte Pelio, frequentato dai centauri (animali mitologici metà uomo e metà cavallo), e, mentre Peleo dormiva, gli sottrasse la spada. Così, dopo essersi risvegliato, Peleo si ritrovò disarmato di fronte ai mostri, ma grazie all'intervento di Ermete inviato da Zeus, il quale gli consegnò una spada con poteri divini, riuscì a sconfiggerli e a fuggire. Tornato in città, si vendicò assassinando Acasto e la moglie. Dopo il matrimonio con Antigone, figlia di Attore, Peleo conobbe Teti, la nereide con cui si sposò. Le nozze vennero celebrate con solennità e tutti gli dei vi presero parte, ad eccezione di Eris, dea della discordia la quale, infuriatasi per essere stata esclusa dalla cerimonia, si recò al banchetto e lasciò lì il pomo d'oro, l'oggetto del giudizio di Paride da cui ebbe inizio la guerra di Troia. Da Teti ebbe sette figli, tra cui Achille, l'unico tra i fratelli che non subì per intero il rituale che l'avrebbe reso immortale. L'intenzione di Teti di ustionare le parti mortali del figlio, dopo aver fatto lo stesso con tutti gli altri, fu ostacolata da Peleo. Per questa ragione la nereide fece ritorno alla sua dimora marina. Allora Peleo sostituì l'osso del bambino con quello del velocissimo gigante Damiso, ma il tallone si rivelò comunque l'unico punto vulnerabile del possente Achille (morì infatti dopo che una freccia lo colpì al tallone).



Lekythos con defunto (periodo ellenistico)
Pittore del Canneto, 420 a.C. ca, ceramica dipinta, h. 49 cm, Atene, Museo Archeologico Nazionale.

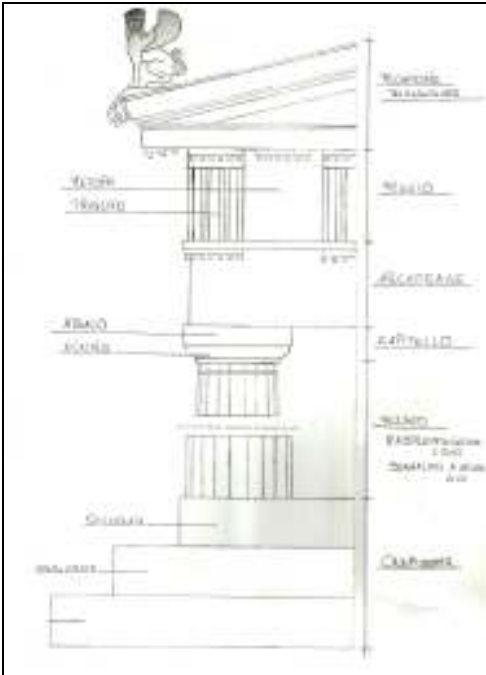
Il **Lekythos** è una bocchetta ad una sola ansa, con collo stretto e corpo oblungo; serviva per contenere unguenti per gli atleti, o oli profumati per le offerte ai defunti usati durante le cerimonie funerarie, o semplicemente olio per cucina.

L'opera in oggetto è un lekythos a fondo bianco in cui la composizione era solitamente limitata a pochi personaggi, talvolta solo al defunto; veniva utilizzata una delicata policromia. Uno dei più grandi interpreti di questa tipologia è il Pittore del Canneto chiamato così perché era solito rappresentare nelle sue opere scenografie palustri che circondavano il fiume Stige (il fiume dei morti). Nel Lekythos si trova rappresentato un giovane dal volto palesemente malinconico, seduto sulla base della propria tomba mentre impugna due lance che lo connotano come un guerriero e un militare. Lo accompagnano altre due figure: una maschile avvolta da un mantello e una femminile che gli porta l'elmo e lo scudo. La tecnica pittorica utilizzata tende a definire le figure attraverso una unica linea di contorno, evocandone comunque il volume nello spazio rappresentato.

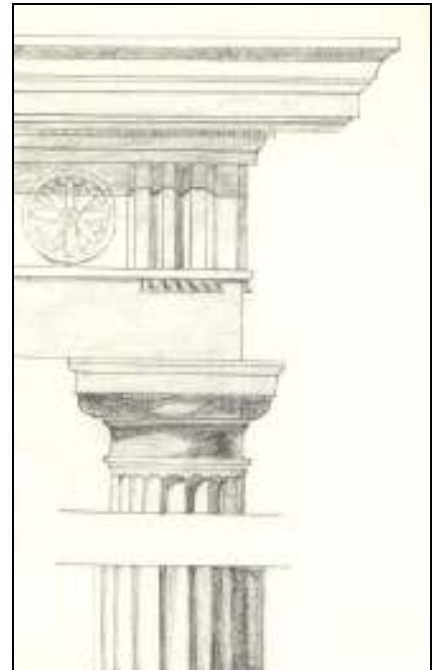
PARAGRAFO 2.1

Nella cultura greca il luogo privilegiato tra l'uomo e la divinità è il santuario destinato ad ospitare l'altare, le offerte votive e il tempio; le caratteristiche di questo ultimo (tipologie costruttive, ordini architettonici) saranno oggetto di questo paragrafo e verranno mostrate in maniera grafica, mettendo in evidenza anche le ulteriori modificazioni di età romana.

ORDINE DORICO

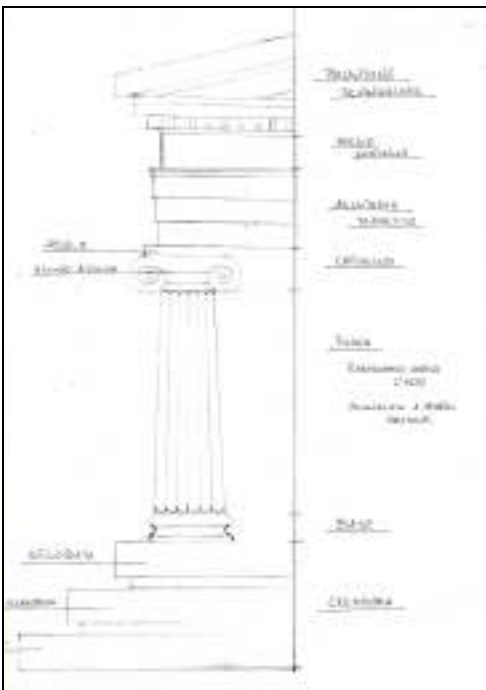


Struttura dell'ordine

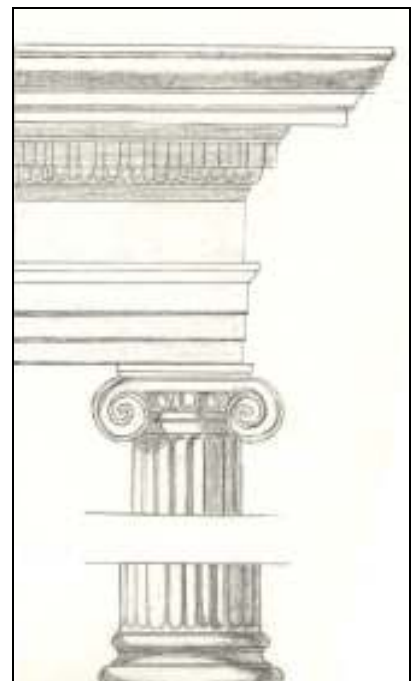


Caratteri del capitello e del fregio
Modifiche di età romana

ORDINE IONICO

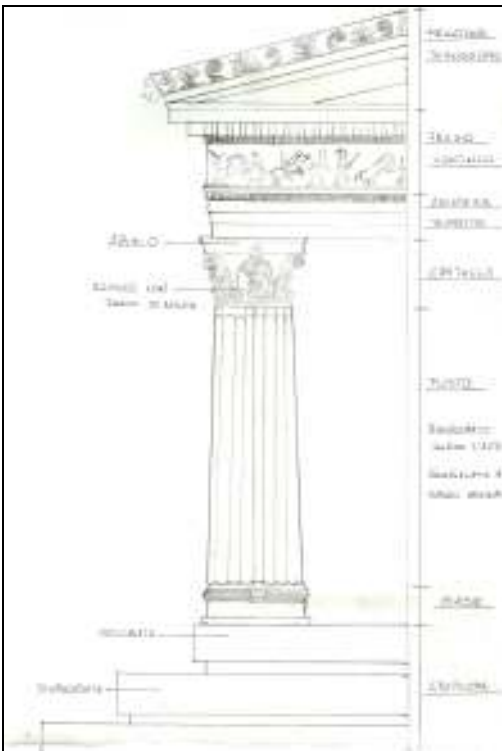


Struttura dell'ordine

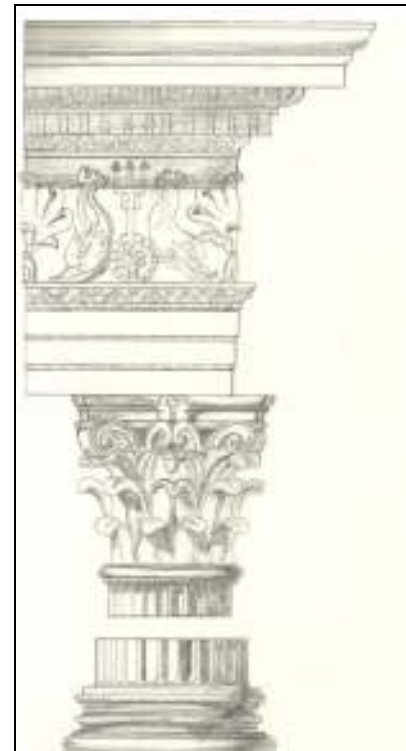


Caratteri del capitello e del fregio

ORDINE CORINZIO



Struttura dell'ordine



Caratteri del capitello e del fregio
Modifiche di età romana

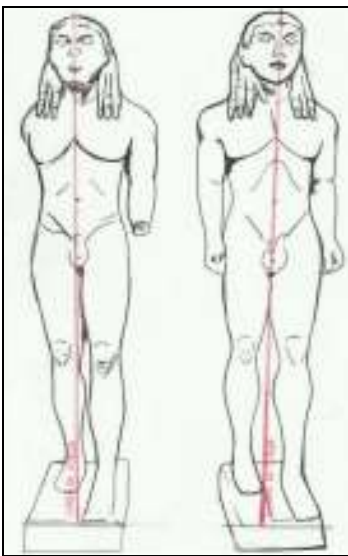
Dalle analisi grafiche si evincono le principali differenze tra gli ordini architettonici che sono così riassumibili:

- passaggio dal fregio dorico con metope e triglifi a quelli ionico e corinzio con metopa continua e sparizione del triglifo in questi ultimi;
- architrave monolitico nell'ordine dorico, diventa tripartito negli ordini ionico e corinzio;
- capitello che mantiene la divisione in "abaco ed echino" per i tre ordini, si differenzia solo nei caratteri morfologico-decorativi degli echini;
- i fusti delle colonne dei tre ordini sono rastremate verso l'alto, ma si differenziano per il tipo di scanalatura: a spigoli vivi, per la colonna dorica, a spigoli smussati, per le colonne ionico e corinzio;
- infine mentre la colonna dorica risulta priva di base, quelle ionica e corinzia sono poggiate su una base, seppur con differenti modanature che le caratterizzano.

PARAGRAFO 3.1

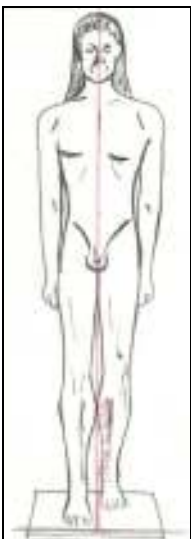
Nel corso del VI secolo a.C. la scultura greca attraversò una fase di continua evoluzione formale, che ebbe come principale effetto una rappresentazione sempre meno formale della figura umana.

La scultura greca dal periodo arcaico all'ellenismo subisce variazioni importanti basate prima di tutto sulle variazioni della “**linea di forza**” intorno alla quale si articolano le porzioni di materia che definiscono la scultura stessa; le opere prese in esame si sviluppano a partire dalle statue doriche di Polimede di Argo dei “**Dioscuri**” che rappresentano i fratelli Kleobi in posizione stante, con i pugni serrati contro il corpo, le braccia tese e aderenti al busto, la gamba e il piede sinistro avanti, la gamba e il piede destro indietro. I muscoli pettorali sono segnati da un forte chiaroscuro che ne sottolinea la potenza e la forza, i capelli lunghi e riccioluti in cui ancora una volta il forte chiaroscuro diventa indice di compostezza, risolutezza e forza. La linea di forza che ne contraddistingue la composizione è una retta perpendicolare al piano di posa delle stesse sculture, il piano in cui si trovano i piedi; essa divide l'opera in due metà quasi identiche.



Polimede di Argo, **Dioscuri**, VII-VI secolo a. C., marmo, h. 216 cm, Delfi, Museo archeologico

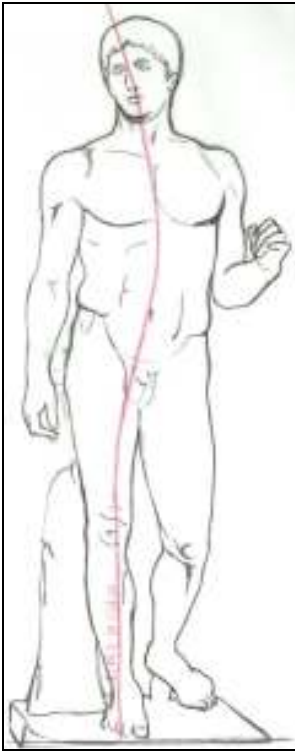
Medesima linea di forza, data dalla identica postura, si trova nel “**Kouros di Milo**”, di autore ignoto, in cui la potenza e la forza della muscolatura lasciano il posto ad un'armonia delle forme che ben caratterizzano la produzione ionica e trovano la medesima applicazione in campo architettonico, segnando la differenza principale tra l'ordine dorico e quello ionico.



Autore ignoto, **Kouros di Milo**, metà del VI secolo a.C., marmo, h. 214 cm., Atene, Museo Archeologico Nazionale

Le armonie e proporzioni realizzate nell'ultimo kouros analizzato sono riscontrabili anche nelle prime sculture prodotte in epoca classica, così come indagata da Policleto nel "Doriforo", prima e nel "Diadumeno", poi.

Con la prima di queste due sculture l'artista definisce un canone proporzionale secondo cui il corpo umano è divisibile in otto parti secondo la ripetizione dell'altezza della testa divenuta "canone proporzionale"; il corpo risulta anche il risultato della fusione di parti tese e di parti rilassate che ne definiscono la postura "**chiastica**", un'intersezione delle parti del corpo prima indicate ad "ics". La linea di forza del Doriforo si diparte dal volto ruotato a sinistra rispetto all'asse del torso, scende attraverso il torso stesso e poi scivola lungo la gamba tesa fino a toccare la linea di terra.



Policleto, *Doriforo*, 450 a.C. ca, marmo, h. 212 cm., Napoli, Museo archeologico Nazionale.



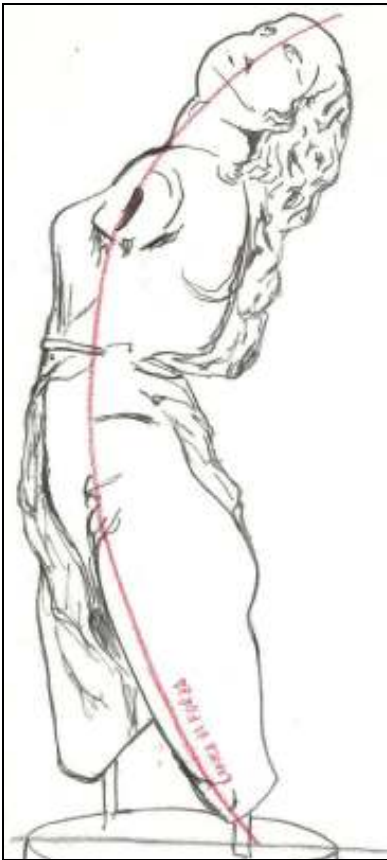
Policleto, *Diadumeno*, 430 a.C. ca, marmo, h. 186, Atene, Museo archeologico Nazionale

A segnare l'ulteriore evoluzione e sviluppo della linea di forza unitaria e passante attraverso l'arto inferiore teso è da prendere in considerazione la scultura di Prassitele "Hermes e Dioniso bambino" in cui l'ulteriore flessione del bacino accentua la curvatura della linea di forza verticale.

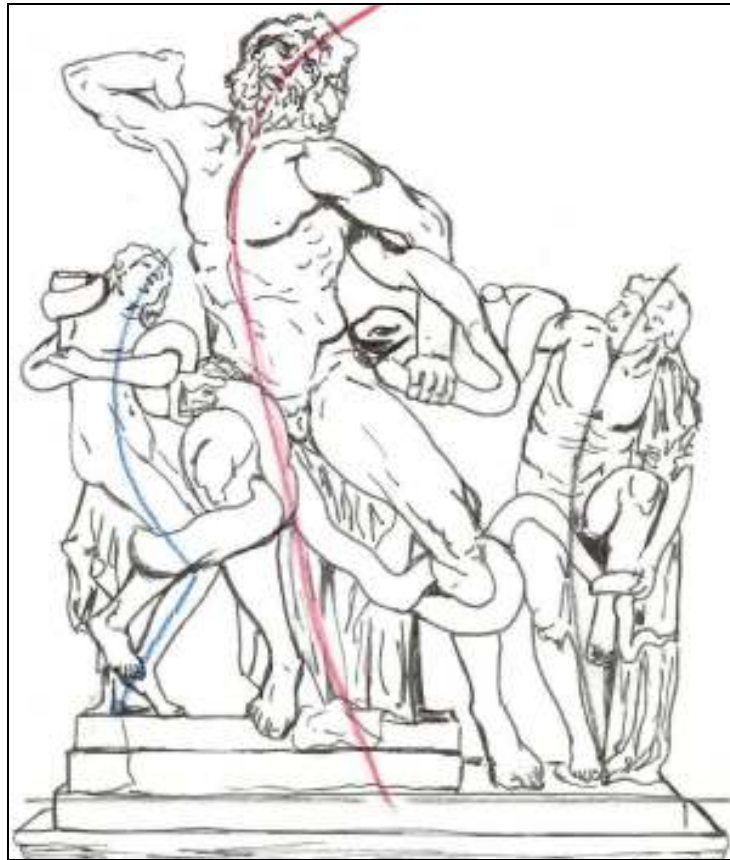


Prassitele, *Hermes con Dioniso bambino*, 340 a.C. ca, marmo, h. 215 cm. Olimpia, Museo Archeologico

Superato il periodo classico la produzione artistico-scultorea subisce un'evoluzione orientata alla linea curva e ne sono emblema e dimostrazione la "Menade danzante" di Scopas, prima, fino ad arrivare al "Laocoonte" di Agesandro, Atanodoro e Polidoro di Rodi, poi. Qui le linee di forza sono contemporaneamente curve e multidirezionate (essendo in tutto tre).



Scopa, *Menade danzante*, 340 a.C. ca, marmo, h. 45 cm., Dresda, Skulpturensammlung.



Agesandro, Atanodoro, Polidoro di Rodi, *Laocoonte*, I secolo a.C., marmo, h. 252 cm., Roma, Musei vaticani, Cortile del Belvedere

CAPITOLO 2: L'ARTE ROMANA

Sotto il profilo politico e istituzionale la vicenda storica di Roma conobbe tre fasi principali:

- età **monarchica**, sino alla fine del VI secolo a. C.
- età **repubblicana**, tra la fine del VI secolo e la fine del I secolo a. C.
- età **imperiale**, dal principato di Augusto (primo imperatore) alla caduta dell'impero romano d'Occidente nel 476 d.C.

La definizione di "arte romana" è un problema estremamente complesso dato che lo stato romano ebbe un'espansione sempre crescente dall'VIII secolo a.C. al II secolo d.C. comprendendo l'Italia intera, parte della Grecia e dell'Asia Minore, l'Egitto, la Britannia e la Dacia ed essendo quindi frutto dell'integrazione tra più linguaggi artistici carichi di influenze ellenizzanti, prima, ed etrusche, poi.

Distinguere nell'arte romana ciò che è effettivamente "romano" è quanto mai difficile, ma determinante sarà la considerazione che questo popolo riuscì a portare a termine una perfetta "romanizzazione" di qualunque cultura, popolo e attività entrarono a far parte dell'impero.

È comunque importante considerare l'influenza della cultura greca, la sua propensione alla perfezione, l'attenta analisi e continuo confronto con la realtà naturale; ecco perché come primo esempio del linguaggio romano viene messo a confronto il **teatro**, emblema della cultura greca, imitato ed emulato da quella romana.

PARAGRAFO 1.2: IL TEATRO (Confronto tra quello greco e quello romano)

Il teatro greco svolgeva un ruolo fondamentale nella vita culturale, religiosa e politica della *polis*. Gli spettacoli mettevano in scena principalmente racconti mitologici, quindi legati ai riti e personaggi religiosi, diventando parte dell'educazione dei cittadini, tanto che talvolta all'interno si svolgevano assemblee politiche. La struttura del teatro greco prevedeva la necessaria ubicazione su un declivio naturale del terreno che ben si prestava ad accogliere le gradinate ad emiciclo della *cavea* che raccoglievano l'orchestra di forma circolare; la scena non prevedeva costruzioni che limitassero la visuale sul territorio circostante in quanto questo faceva da fondale naturalistico alle rappresentazioni e ospitava la pedana su cui gli attori recitavano le tragedie previste; tale forma semicircolare era inoltre giustificata dalla ricerca di una migliore acustica.

A fine puramente esplicativo si riporta l'immagine del Teatro greco a Siracusa (immagine acquisita da Internet), chiaro emblema della civiltà greca in Sicilia.



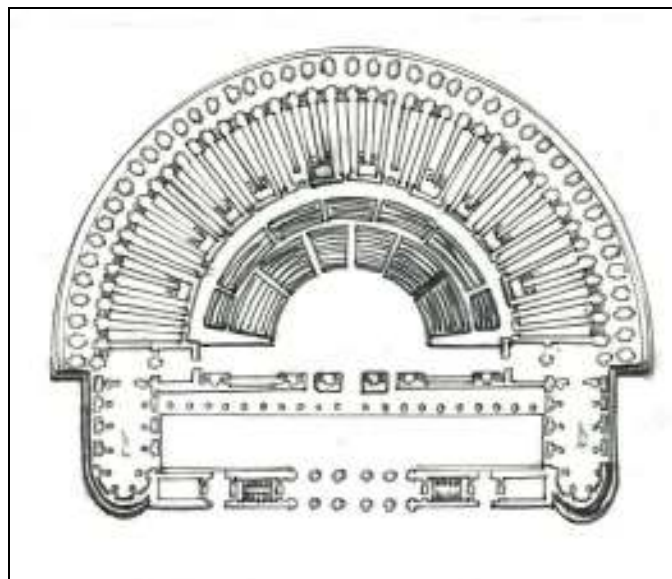
Teatro greco a Siracusa, V secolo a.C.

Il teatro romano, contrariamente a quello greco, non ha la cavea poggiante sul declivio naturale di una collina, ma su una platea pianeggiante, costruita in pietra e in calcestruzzo. Si sviluppa su più ordini e piani per la cui costruzione è utilizzato il neo sistema archivoltato della “**volta a botte anulare**”, all’interno; all’esterno la facciata si presenta composta da più piani di archi a tutto sesto inquadrati da semicolonne trabeate. Queste si susseguono dal basso verso l’alto con la successione di ordini architettonici da più semplice al più complesso: dorico, ionico, corinzio, originando così la cosiddetta “**sovrapposizione degli ordini**”, tanto cara alla cultura romana.

L’orchestra da grande e circolare si riduce ad un semicerchio in cui parte della superficie risulta occupata dai seggi dei magistrati e degli uomini più in vista della città. La scena diventa architettonicamente complessa, si svolge anch’essa su più piani, solitamente con tre ordini di colonne sovrapposte, racchiusa tra due ali laterali lineari o mistilinei, all’interno dei quali si aprono delle porte.



Teatro di Marcellus, circa 13 a.C., vista, Roma



Teatro di Marcellus, circa 13 a.C., pianta, Roma

PARAGRAFO 2.2: IL TEMPIO (evoluzione del tempio tetrastilo da quello greco a quello romano; il Pantheon)

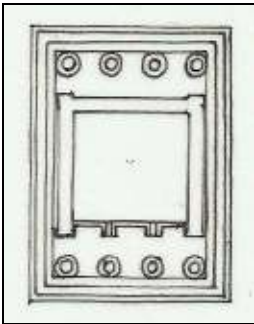
Il secondo esempio di evoluzione tipologico-artistica dalla cultura greca a quella romana è rappresentato dalla tipologia templare; con l'evolversi delle strutture architettoniche e la diversa organizzazione dell'ambiente vicino al divino abbiamo una conseguente trasformazione del modo di pensare.

Il tempio greco era strutturalmente costituito da un pronao circondato da una peristasi che aveva scopo purificativo, da un naos e da un opistodomo. Esso veniva inteso come dimora della divinità, e come tale solo una ristretta cerchia di sacerdoti e in alcuni casi di sacerdotesse, poteva entrare nel luogo più sacro ovvero il naos o cella, dove era tenuta la statua della divinità, famosissima la statua criso-elefantina di Atena Parthenos, inizialmente posta all'interno del Partenone di Atene.

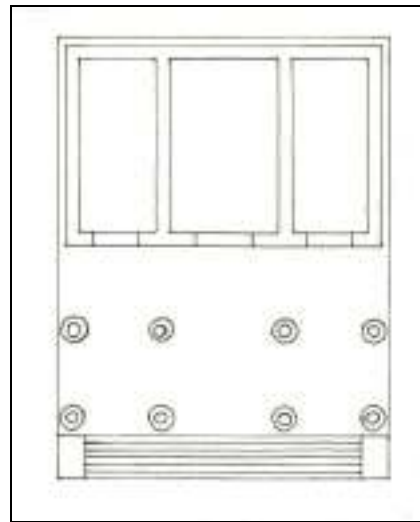
Bisogna dunque evidenziare il fatto che i tempi greci erano dedicati solamente ad una divinità, tra i più importanti notiamo il Partenone, il tempio di Efesto e il tempio di Atena Nike, quest'ultimo facente parte dell'acropoli Ateniese. Esso, situato sul versante meridionale dei Propilei, fu eretto nel 420 a.C. su progetto di Callicrate in occasione della vittoria dei Greci contro i Persiani. È un tempio anfiportico tetrastilo, con una fila di quattro colonne monolitiche sia sul fronte che sul retro.

I mutamenti nella realizzazione dei templi si notano soprattutto nella struttura dei templi etruschi, che influenzeranno fortemente l'arte romana. Questo a differenza di quello greco, è un luogo consacrato, dove la divinazione e il ringraziamento agli dèi per le preghiere erano affidati ai cosiddetti aruspici. L'architettura religiosa etrusca, così come quella civile, ha lasciato poche tracce a causa del fatto che i templi erano costruiti con materiali deperibili. Gli Etruschi utilizzavano, infatti, rivestimenti in terracotta e travature lignee e perciò, pur essendo stati realizzati fino al III sec. a.C., ci sono giunte poche informazioni. Con l'arte etrusca vi è la comparsa di un nuovo ordine architettonico, il quale sostituirà nell'arte romana l'antico ordine dorico: il tuscanico (con capitello molto simile a quello dorico, ma con fusto liscio e la presenza di un basamento).

Il tempio etrusco, così come ce lo descrive Vitruvio era accessibile non tramite un crepidoma perimetrale, ma attraverso una scalinata frontale, ed era caratterizzato da una zona antistante l'ingresso o pronao con quattro colonne frontali e una posteriore costituita da tre celle quasi uguali e coperte, ognuna dedicata ad una particolare divinità. Vediamo, dunque, che le divinità in un certo senso vengono messe tutte sullo stesso piano e viene meno la rigida gerarchia tipicamente greca che vedeva al suo vertice Zeus, "padre degli dei". Questo schema fu senz'altro il più diffuso in tutta l'Etruria per un ampio arco temporale ma non mancano esempi più simili nello schema al tempio greco con pianta rettangolare allungata e colonne in facciata (prostilo) o addirittura con colonnato continuo su tutti i quattro lati (periptero). Questo aspetto, viene ripreso nel tempio di Portuno a Roma.

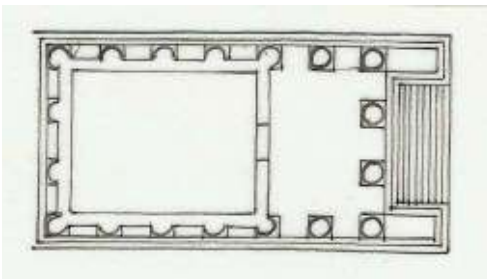


Tempietto di Atena Nike, 425-420 a. C.
Atene, Acropoli



Tempio Etrusco, basato su una descrizione di Vitruvio
Roma, Museo di Etruscologia, Università La Sapienza

Il tempio di Portuno è un tempio pseudoperiptero, ovvero una delle forme del tempio greco usata anche nell'architettura del tempio romano. Come il tempio etrusco, quello pseudoperiptero presenta la scalinata frontale con quattro colonne, ma riprende il modello greco con la peristasi costituita da colonne perimetrali che in questo caso sono semi-colonne semi-nascoste, quindi addossate al muro della cella con chiara ripresa delle tendenze architettoniche della Grecia classica e del tempio pseudo-periptero.

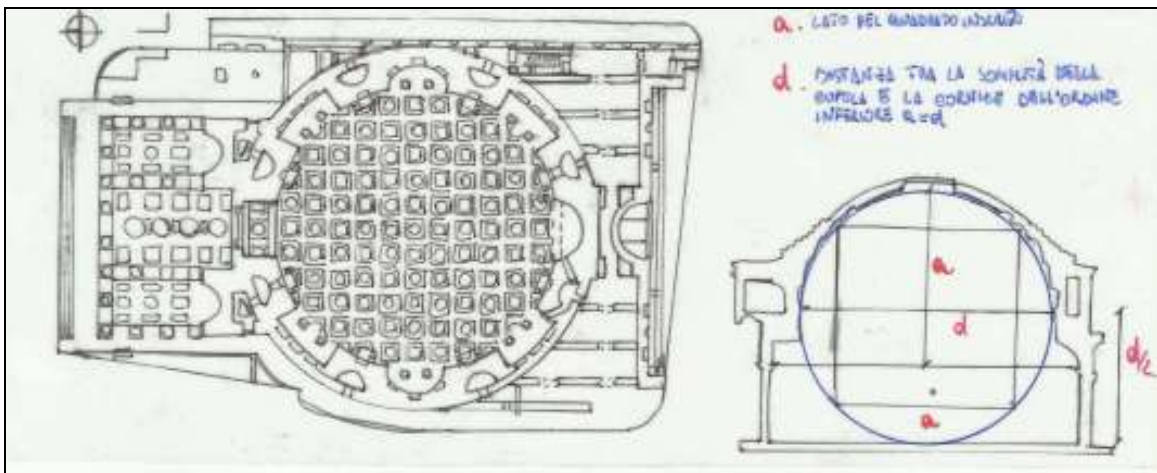


Tempio di Portuno, I secolo a. C.
Roma, Foro Boario

L'ultima architettura templare analizzata, dedicata dal popolo romano a tutti gli dei e divenuta in epoca barocca una chiesa cristiana è il Pantheon a Roma.

Il Pantheon è un edificio costruito come tempio dedicato a tutte le divinità passate, presenti e future (dal greco τό πάνθειον, con ἱερόν sottointeso). Gli abitanti di Roma lo chiamano *la Rotonda*, o *Ritonna* ("la Rotonda"), da cui deriva anche il nome della piazza antistante.

L'edificio del Pantheon è inscritto in una sfera perfetta. L'altezza dell'edificio è uguale al suo diametro e misura 43,44 m per 43,44 m. Questa caratteristica risponde a criteri classici di architettura equilibrata e stabile, nella sua costruzione subentra, infatti, l'utilizzo della volta fondata sull'ingegnoso e innovativo impiego dell'arco.



Pantheon, 118-125 d.C. , pianta e sezione
Roma

Il primo Pantheon fu fatto costruire nel 27-25 a.C. da Marco Vipsanio Agrippa, amico e genero di Augusto e affidato alla realizzazione di Lucio Cocceio Aucto. Sotto Adriano l'edificio venne interamente ricostruito e si può ipotizzare che fosse stato inaugurato dall'imperatore durante la sua permanenza nella capitale tra il 125 e il 128, inoltre secondo alcuni il progetto sarebbe attribuibile all'architetto Apollodoro di Damasco.

La struttura del pantheon riporta al tempio a tholos e presenta comunque un pronao ottastilo con colonne corinzie in granito grigio o rosa, che suddividono il pronao in tre navate. Passando per l'avancorpo si arriva sotto la cupola e dunque sotto l'oculo.

Nonostante anche i Greci avessero concezione di un luogo comune a tutti gli dei, ossia l'Olimpo, ci vollero secoli prima che fosse realizzata, ad opera dei Romani, una costruzione dove tutte le divinità dovessero convivere. Questo perché i Greci, concretizzando gli dei e le loro passioni rovinose, non avrebbero mai potuto pensare alla loro unione pacifica. I fattori che permisero ai Romani di elaborare il Pantheon furono l'imitazione e l'emulazione del mondo Greco ormai al tramonto. Vediamo, dunque, con il passaggio dalla cultura e l'arte Greche a quelle Romane e una conseguente moralizzazione della divinità, iniziata già nel periodo di decadenza greca.

Nell'edificio notiamo non soltanto l'evoluzione della struttura del tempio, ma anche lo sviluppo delle tecniche ingegneristiche e l'utilizzo consapevole dei materiali di cui il popolo romano si fece portatore, differendo in questo senso dagli Etruschi. Mirabile è l'abilità con cui fu realizzata la cupola del Pantheon: dall'utilizzo dei cassettoni all'uso di materiali via via sempre più leggeri come strati di calcestruzzo (*opus caementicium*) con scaglie di mattoni (*opus latericium*), calcestruzzo con scaglie di tufo e nei pressi dell'oculo calcestruzzo miscelato a lapilli vulcanici, in modo da alleggerire la costruzione ma allo stesso tempo renderla resistente.

PARAGRAFO 3.2: L'ARCO DI TRIONFO (tipologia ad un fornice; tipologia a tre fornici)

Arco di Tito

L'**arco di Tito** è un arco trionfale ad un solo fornice (ossia con una sola arcata), posto sulle pendici settentrionali del Palatino, nella parte occidentale del Foro di Roma. Capolavoro dell'arte romana, si tratta del monumento-simbolo dell'epoca flavia, grazie alle sostanziali innovazioni sia in campo architettonico-strutturale, sia in campo artistico-scultoreo.



L'iscrizione sull'attico (lato ovest, verso il Foro) reca la dedica del monumento da parte del Senato all'imperatore Tito (nato nel 41, imperatore dal 79 all'81), menzionato come "divus" e dunque posteriore alla sua morte nell'anno 81. Entro il 90 doveva essere concluso.

Recita l'iscrizione:

SENATUS POPULUSQUE ROMANUS
DIVO TITO DIVI VESPASIANI F(ILIO) VESPASIANO AUGUSTO

L'arco è stato eretto a memoria della guerra giudaica combattuta da Tito in Galilea. Nel 69, l'anno dei quattro imperatori, Vespasiano rientrò a Roma per reclamare il trono, lasciando Tito in Giudea a porre fine alla rivolta, cosa che Tito fece l'anno successivo: Gerusalemme fu saccheggiata, il Tempio fu distrutto. Nel ricco bottino era compreso il candelabro a sette braccia e le trombe d'argento. Gran parte della popolazione fu uccisa o costretta a fuggire dalla città. Al suo ritorno a Roma nel 71 fu accolto in trionfo.

L'arco di Tito si discosta dagli archi dell'epoca augustea per la mole più compatta e robusta con un distacco ormai netto dai modelli dell'architettura ellenistica. Qui compare il primo esempio sicuramente datato nella città di Roma di capitello composito.

L'arco è costruito in opera quadrata di marmo, pentelico fino ai capitelli e lunense nella parte superiore, con uno zoccolo in travertino e un nucleo interno in cementizio. Le fondazioni sono attualmente allo scoperto a causa degli scavi che raggiungono in questa zona il livello augusteo. Le parti dell'elevato oggi in travertino sono dovute al restauro ottocentesco.

Sulle due facciate il fornice è inquadrato da semicolonne con fusti scanalati e capitelli compositi, che sorreggono una trabeazione, con fregio

Apparato scultoreo

Il fregio sulla trabeazione, con figure piuttosto tozze e ad altissimo rilievo, rappresenta una scena di sacrificio, raffigurata secondo quello stile più tipicamente romano (scevro cioè da influenze greche), che si ritrova anche nel piccolo fregio sull'altare dell'Ara Pacis. Si tratta di una precoce introduzione di stilemi dell'arte plebea nell'arte romana ufficiale, con elementi irreali e disorganici, quali le figure sproporzionatamente grandi degli animali condotti al sacrificio del *suovetaurilia* rispetto agli addetti che li conducono: si può quindi intravedere in questa rappresentazione un interesse predominante

verso la componente simbolica della rappresentazione, piuttosto che verso la verosimiglianza generale dell'episodio.

La volta del passaggio conserva una ricca decorazione a cassettoni: al centro è raffigurato in una formella *Tito portato in cielo da un'aquila*, allusione alla sua apoteosi (divinizzazione dopo la morte). Un piccolo fregio sull'architrave poi raffigura la *pompa triumphalis*, processione del Trionfo.

I rilievi più interessanti sono i due pannelli che decorano i lati del fornice, che commemorano due fasi del trionfo di Tito dopo la cattura di Gerusalemme del 70, durante la prima guerra giudaica.

Il pannello destro (lato nord) mostra l'imperatore Tito sulla quadriga trionfale, incoronato dalla Vittoria. La quadriga è condotta dalla personificazione della *Virtus* a piedi, mentre le altre due figure allegoriche a fianco del carro sono forse Roma e il Genio del popolo romano, o il Senato il popolo romano. Sullo sfondo si affollano le teste e i fasci dei littori.

Sul lato sinistro (sud) è raffigurato l'ingresso del corteo nella *Porta Triumphalis*, che è raffigurata all'estrema destra in prospettiva scorciata. Nella scena si vedono gli inservienti che avanzano coi *fercula* (portantine per oggetti), recando gli arredi saccheggiati al tempio di Gerusalemme (uno dei candelabri a sette braccia, la tavola per il pane di proposizione con i vasi sacri, le trombe d'argento) e le tabelle ansate con iscrizioni esplicative degli oggetti presi e delle città vinte.



Ricostruzione dei rilievi dell'*Arco di Tito*



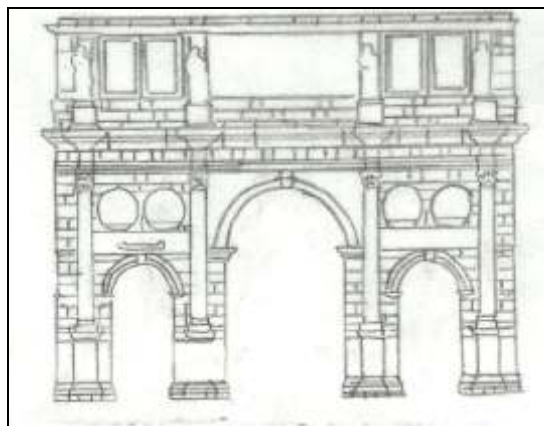
In questi due rilievi, nonostante alcuni convenzionalismi, come la ritmica raffigurazione di profilo dei cavalli, si osservano alcune fondamentali innovazioni stilistiche: intanto un maggiore affollamento delle scene, ma soprattutto la straordinaria spazialità data dalla variazione del rilievo secondo una precisa disposizione delle figure nell'atmosfera e il superamento dell'andamento rettilineo del corteo.

Andando oltre i traguardi dell'ellenismo, nei due rilievi si nota una differenziazione del rilievo coerentemente con la collocazione delle figure nello spazio, come se si muovessero in un ambiente libero, invece dei soliti due o tre piani di rappresentazione. Nel fregio della quadriga si va per esempio dalle teste dei cavalli a tutto tondo ai littori e le lance appena sagomate sullo sfondo. Ma soprattutto nella scena della Porta Trionfale il movimentato disporsi delle figure e degli oggetti sopra le teste riesce a dare l'impressione della circolazione dell'atmosfera attorno ad essi, come se assistessimo in diretta all'oscillante movimento della processione.

In secondo luogo le figure non si muovono su una linea retta, ma la lettura procede su una grandiosa curva prospettica convessa, ben visibile nel rilievo della processione, dove a sinistra le figure sono viste di tre quarti e di faccia, e all'estrema destra di dorso mentre entrano sotto il fornice illusionisticamente rappresentato della *Porta Triumphalis*. Lo spettatore ha così la sensazione di

essere circondato e quasi sfiorato dal corteo, secondo un tendenza che verrà ulteriormente sviluppata nel "barocco" antoniniano dal III secolo in poi.

L'Arco di Costantino



L'arco è formato da tre fornici, un attico e colonne corinzie libere su alti plinti e addossate alle pareti, sormontate da una ricca trabeazione al di sopra della quale si riscontra un attico di 25 metri, e scandito in tre settori da statue di prigionieri barbari.

L'arco di Costantino è stato forse realizzato da Apollodoro di Damasco e venne eretto per commemorare la vittoria dell'imperatore Costantino su Massenzio dopo la battaglia di Ponte Milvio (28 ottobre 312 d.C.). Venne indirizzato dal Senato nel 315 d.C. a Costantino, in onore del suo regno decennale.

Esso è il più grande arco onorario giunto a noi e rappresenta una sintesi della propaganda ideologica di età costantiniana.

Si trova lungo la via romana percorsa dai trionfi, nel tratto compreso tra il Circo Massimo e l'Arco di Tito.

La sua struttura, inoltre, si compone essenzialmente di una parte derivata da un antico arco di trionfo dedicato ad Adriano.

Esso è costruito in opera quadrata di marmo nei piloni, mentre l'attico, che ospita uno spazio accessibile, è realizzato in muratura e in cementizio rivestita all'esterno di blocchi marmorei.

L'attico è decorato da un'iscrizione: "All'imperatore Cesare Flavio Costantino Massimo Pio Felice Augusto, il Senato e il Popolo Romano, poiché per ispirazione divina e grande saggezza con il suo esercito e con giuste armi ha liberato lo stato dal tiranno e da ogni fazione, dedicarono un arco decorato di rappresentazioni trionfali".

Sulle facce principali dell'arco e sui lati si susseguono in base a schemi simmetrici, troviamo rilievi dell'età di Traiano, di Adriano, di Marco Aurelio e infine, nel settore inferiore, dell'età di Costantino.

Questi antichi rilievi furono distrutti a causa di un incendio.

I rilievi di epoca costantiniana rappresentano il più importante esempio di scultura storico-celebrativa associata a un monumento ufficiale.

Tra i rilievi storici di epoca costantiniana emerge una parte molto importante, dove si possono osservare tutti i caratteri propri dell'arte plebea: la liberalitas (in latino liberalità, generosità, qui con il senso di "distribuzione dei sussidi").

L'imperatore è al centro della composizione simmetrica e le dimensioni delle altre figure, aumentano in base alla loro importanza.

Dato che i personaggi sono rappresentati sia alla destra, che alla sinistra dell'imperatore, e anche il popolo che verosimilmente era di fronte, la prospettiva è detta ribaltata.

Nei rilievi dell'arco, si notano scene di sacrificio a divinità pagane e busti di divinità anche nei passaggi laterali, e nuovamente divinità pagane sulle chiavi dell'arco.

Si pensa che il monumento fosse stato costruito durante l'epoca di Adriano e successivamente rielaborato in epoca costantiniana, con lo spostamento in fuori delle colonne, il rifacimento dell'intero attico, l'inserimento del fregio traiano sulle pareti interne del fornice centrale, l'aumento di spessore dei piedistalli.

PARAGRAFO 4.2: COLONNA COCLIDE (traiana, Aureliana)

Definisce una tipologia di colonna celebrativa di forma cilindrica che nel suo interno reca una scala a chiocciola.



Colonna coclide: esploso di uno spaccato assometrico

- **La colonna traiana**



La **Colonna Traiana** è un capolavoro dell'arte romana innalzato tra il **110 e il 113 d.C.** per celebrare le due campagne vittoriose dell'imperatore **Traiano** in Dacia.

In essa sono visibili in stile **realistico** tutti i momenti importanti di quella espansione territoriale, comprese scene di costruzione dell'accampamento, strade ponti e acquedotti, di organizzazione tecnica dell'esercito, di scelte militari, di arringhe alle truppe: tutti elementi che rendono la colonna un testo di straordinario **valore documentario**. Un tempo era collocata nel **Foro di Traiano**, in un ristretto cortile alle spalle della Basilica Ulpia fra due biblioteche, quella greca e l'altra latina, mentre era fronteggiata dal Tempio del Divo Traiano e circondata su tre lati da una stretta peristasi di colonne corinzie.

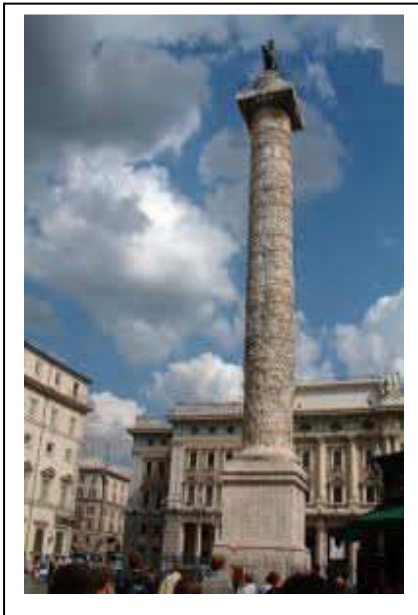
La grandiosa colonna, di ordine **tuscanico**, è costituita da un toro decorato da foglie d'alloro, da un fusto formato da 18 rocchi in marmo di Luni e dal capitello, per un'altezza di quasi 30 metri. Se a tale dimensione aggiungiamo l'alto piedistallo e il supporto su cui poggia la statua dell'imperatore nella parte superiore, l'altezza complessiva è esattamente di 39,86 metri. Su un fronte del piedistallo, inoltre, è collocata la porta d'ingresso

, la quale conduce ad una scala a chiocciola che ripercorre l'intero fusto cavo della struttura. All'interno è possibile distinguere tre stanze di piccole dimensioni, di cui una custodiva le urne d'oro contenenti le ceneri dell'imperatore Traiano e della moglie Plotina: il monumento è, quindi,

allo stesso tempo, **storico-celebrativo e funerario**. La colonna è poi fasciata da un nastro figurato molto lungo, dove sono rappresentati gli episodi più significativi della campagna militare in Dacia; esso ospita **155 scene**, originariamente dipinte a tinte vivaci, e, avvolgendosi in 23 giri per una lunghezza di circa 200 metri, forma una spirale che conferisce alla colonna il termine "**coclide**" (dal greco *koklīs*, chiocciola).

Riguardo alle rappresentazioni che distinguiamo nel monumento, l'autore, unanimemente riconosciuto in **Apollodoro di Damasco**, l'architetto del Foro Traiano e del Pantheon, si è servito di un rilievo molto basso per ottenere quindi, tramite lo scalpello, particolari effetti di profondità spaziale, mentre alcuni elementi sono addirittura incavati e non in rilievo. La parte inferiore della colonna mostra episodi della prima campagna, che prende l'avvio con il passaggio del Danubio, mentre la restante parte narra per lo più la seconda, che comincia con l'attraversamento dell'Adriatico. Tra le due campagne è posta la figura della **Vittoria alata**, che riporta su uno scudo le grandi imprese dell'imperatore. Alla fine della seconda campagna militare viene rappresentato il suicidio di **Decèbalo**, re dei Daci, il quale, circondato dal nemico e senza via di scampo, preferisce uccidersi piuttosto che cadere vivo nelle mani dei soldati romani. In tal modo, l'artista allo stesso tempo rende onore alla grandezza morale del nemico vinto ed esalta le virtù dei Romani, capaci di rispetto e ammirazione anche per la condotta dignitosa e coraggiosa di un barbaro.

- **La colonna antonina**



La colonna coclide di **Marco Aurelio** è un monumento eretto dal figlio Commodo nella città di Roma tra il **176 e il 192 d.C.**, per celebrare le vittorie ottenute dall'imperatore Marco Aurelio durante le **Guerre marcomanniche**, combattute contro le popolazioni di origine germanica dei Marcomanni, dei Quadi e dei Sarmati. La colonna, dove viene frequentemente rappresentata la figura dell'imperatore, raggiunge un'altezza complessiva di 42 metri, se si comprende anche il piedistallo su cui poggia. La struttura è molto simile a quella della colonna traiana, a cui si ispira. Anche qui troviamo un chiaro intento narrativo: un lungo nastro che si avvolge per 21 giri intorno al fusto, composto da 28 rocchi in marmo di Carrara. Essi sono scavati internamente, fino a formare una scala a chiocciola, che conduce ad una sorta di "terrazzino" in cima al monumento; in alto, svettava la statua dell'imperatore.

Le figure rappresentate sono più grandi rispetto a quelle della colonna traiana, hanno un maggiore rilievo e, dunque, **forti volumi e forti contrasti chiaroscurali** ottenuti mediante l'uso del trapano. Lo stile viene considerato meno raffinato e più drammatico rispetto alla colonna di Traiano. Le scene, a partire dalla parte superiore con le campagne, terminando nella parte inferiore con la raffigurazione della vittoria, non sono poste secondo un preciso ordine cronologico, ma si articolano lungo tutta la struttura in modo che gli avvenimenti più famosi e significativi si trovino in basso, in una posizione tale da poter essere ben visti da chiunque. Inoltre, a causa della ripetitività di gesti ed eventi significativi e della rappresentazione prevalentemente frontale delle figure, a scapito degli scorci prospettici, appare ridotta la forza stessa del racconto. Le composizioni sono segnate da una

forte **gerarchia tra le figure**: l'imperatore è infatti elevato al rango di maestà divina. Non è possibile riconoscere nella colonna di Marco Aurelio l'intervento di un'unica personalità artistica: più d'uno furono i maestri che vi operarono, tutti vicini all'arte cosiddetta "**plebea**": le rappresentazioni furono infatti realizzate con lo stile per lo più popolare che si stava cominciando ad affermare in quegli anni, soppiantando così lo stile aulico o classico. Possiamo quindi notare che una ulteriore differenza è evidente anche a partire dalla mentalità che viene presentata. Rispetto alla colonna di Traiano, qui emerge un nuovo **carattere espressionista**, che vede coinvolta l'emozione individuale degli artefici. Nelle rappresentazioni sparisce quel senso d'umanità e di compassione verso i vinti, che invece traspariva dalla colonna traiana, ed il racconto bellico diviene crudele e spietato, lo sconfitto è sempre trattato con durezza; la grandezza del bellicoso soldato romano è accentuata e accresciuta, ma la verità storica viene addirittura alterata. Compagno, infine, elementi simbolici e richiami al mondo soprannaturale, come nella scena del *Miracolo del fulmine e della pioggia*, in cui la figura intensa e terribile di *Giove Pluvio* interviene con un prodigio per cambiare il corso degli eventi. Qui appare un elemento nuovo, testimone del cambiamento della mentalità, influenzato anche dall'avvento del nascente Cristianesimo: per la prima volta nella storia artistica romana viene rappresentato un evento miracoloso, quindi irrazionale, inspiegabile, soprannaturale. L'opera è espressione della **crisi della società romana**, che proprio alle fine del II sec. d.C. si avvia ad un processo di **distacco dal raffinato naturalismo di stampo ellenistico**, cui corrisponde **l'affermarsi del linguaggio espressionista e simbolico** che caratterizzerà l'arte degli ultimi secoli dell'Impero.

DIFFERENZE TRA LE COLONNE COCLIDI

Vi sono evidenti differenze fra la colonna di Traiano e quella di Marco Aurelio: mentre nella prima vi è un morbido bassorilievo pittorico, ottenuto mediante l'utilizzo dello scalpello, nella seconda troviamo un incisivo altorilievo; il modellato da morbido diventa ruvido e duro; il trapano s'affonda nel marmo creando un grande effetto chiaroscurale. Il racconto si fa più schematico e alla varietà dei motivi subentra la ripetitività, come nelle scene di marcia; i dettagli del paesaggio diminuiscono, le prospettive divengono più convenzionali. L'impostazione obliqua dello schieramento dei soldati nella colonna di Traiano diventa, nella colonna Antonina, rappresentazione frontale; la frontalità si estende anche alla figura della Vittoria e a quella dell'Imperatore. Mentre Traiano era visto in mezzo ai suoi soldati, Marco Aurelio è già su un piano più distaccato che ne sottolinea la maestà; appare di fronte e inquadrato dal fido e valoroso genero Pompeiano e da un altro ufficiale, che sono impostati di tre quarti, come ali per far risaltare il fuoco centrale dell'Imperatore.

Nella colonna di Marco Aurelio nelle scene di "adlocutio"(discorso alle truppe) i soldati non si radunano più tutti su un lato, di fronte all'imperatore seduto di profilo, ma formano un semicerchio che gira in basso intorno alla figura centrale e frontale di Marco Aurelio, in questo nuovo schema che preannuncia quello del Cristo fra gli Apostoli.

Inoltre, nella colonna Antonina i corpi dei barbari si stravolgono in ritmi angolosi e distorti, la struttura naturalistica si disorganizza e diventa una forzatura espressionistica; contrariamente a ciò, nella colonna traiana la rappresentazione del suicidio dei Daci e del loro re Decébalò mette in evidenza da un parte l'onore del popolo vinto, dall'altra il rispetto da parte dei romani vincitori.

CAPITOLO 3: L'ARTE PALEOCRISTIANA E LE INFLUENZE BIZANTINE

Gli ultimi secoli di vita dell'impero romano, il IV e il V secolo d.C. sono segnati dalla compresenza della cultura e dell'arte tradizionali, quindi quelle pagane dello stesso, con quelle cristiane. Rappresentativa di tale compresenza e di come la cultura pagana sia stata assorbita dalle necessità cristiane è senza dubbio l'esperienza della costruzione della Basilica di Massenzio in Roma e la sua trasformazione in Basilica cristiana sotto Costantino.

PARAGRAFO 1.3

BASILICA DI MASSENZIO

La basilica venne inizialmente costruita dall'imperatore Massenzio agli inizi del IV secolo (308-312) e presentava una struttura quadrangolare (Fig. 1) dotata di una scala esterna d'ingresso e di un'abside semicircolare poste sui lati più lunghi; all'interno lo spazio era distribuito su tre finte "navate" delle quali l'interna reale e coperta da volte a crociera e quelle esterne, non reali, in quanto costituite da vani non comunicanti tra loro e coperti da volte a botte. Quest'edificio in età imperiale aveva la funzione canonica di una basilica, quindi veniva utilizzata come tribunale e come centro economico amministrativo.

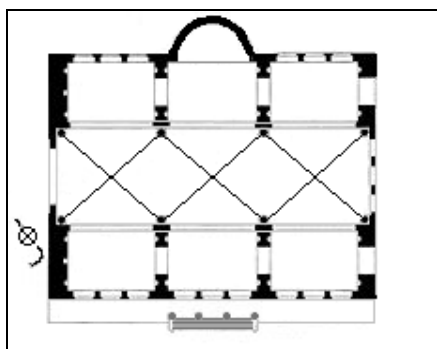


Fig. 1. Basilica romana sotto Massenzio

BASILICA DI COSTANTINO

Quando nel 313 d.C. il nuovo imperatore Costantino promulgò l'Editto di Milano, con cui veniva liberalizzato il culto cristiano dopo anni di persecuzioni, la Basilica subì alcune importanti modifiche al fine di essere ancora utilizzata come struttura pubblica, ma con fini religiosi; in quanto divenuta Chiesa cristiana venne aggiunta un'ulteriore abside a prolungamento della navata centrale e venne dotata di un ingresso/nartece nella parte opposta, sul lato breve per permettere in qualche modo al fedele di attraversare tutta la navata centrale fino all'altare in una sorta di percorso purificatore. Le strutture più antiche, costruite da Massenzio, rimasero inglobate nella nuova struttura. L'ingresso su uno dei lati corti è un sistema che verrà poi utilizzato nelle basiliche costruite successivamente.

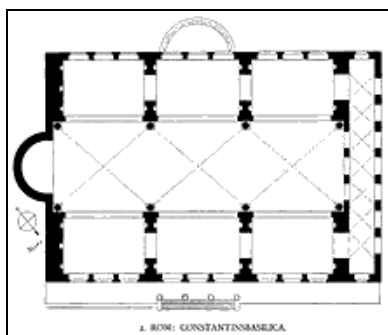
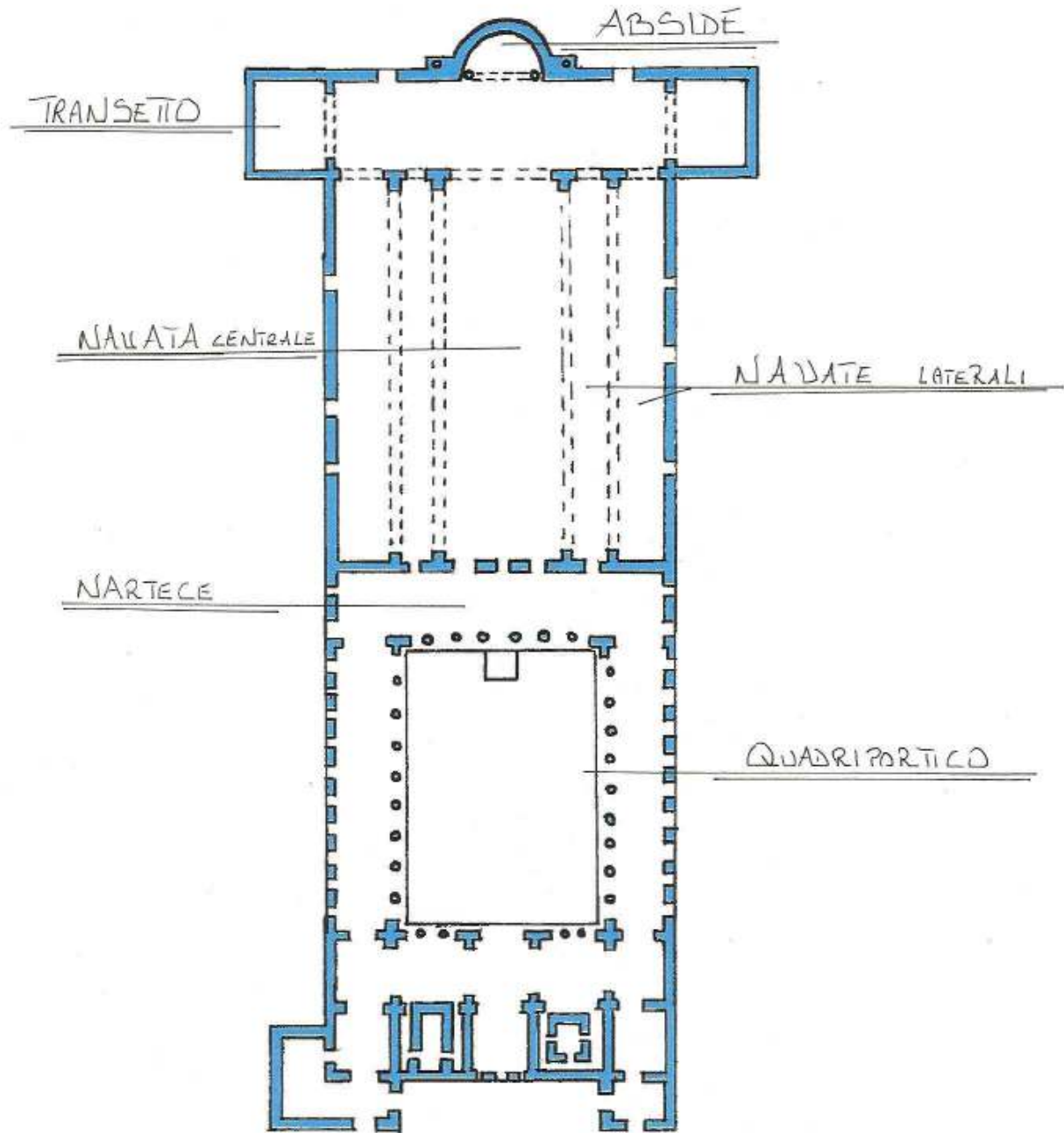


Fig. 2 Basilica cristiana sotto Costantino.

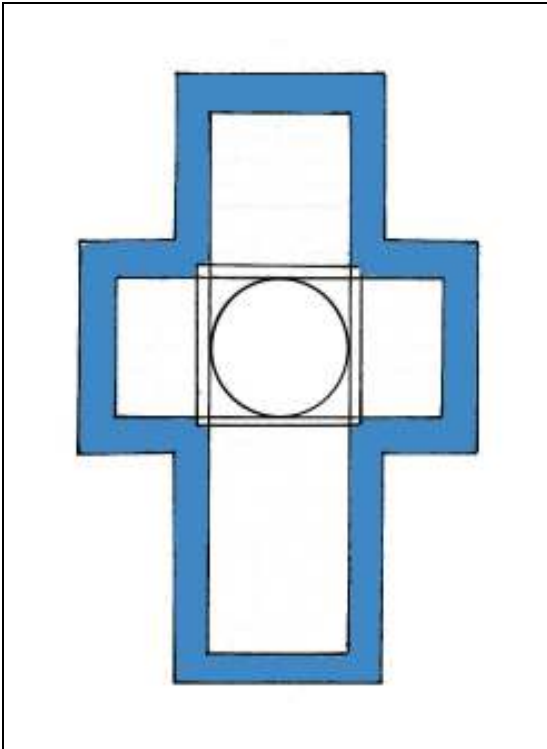
BASILICA DI SAN PIETRO DI ETÀ COSTANTINIANA



La tavola riproduce la Basilica di San Pietro costruita a Roma sul luogo del martirio del Santo in età costantiniana (IV secolo d.C.) e definisce il carattere strutturale delle tipologie longitudinali di Chiesa cristiana che si sviluppa simmetricamente lungo l'asse longitudinale. Essa ha infatti uno sviluppo longitudinale dominante rispetto a quello trasversale, è una vasta aula divisa in cinque navate scandite dalla presenza di colonne circolari che si interrompe in corrispondenza del transetto. L'ultimo elemento compositivo, già incontrato nella Basilica di Costantino, è l'abside semicircolare che chiude lo sviluppo dell'intero complesso. Nella parte antistante la Chiesa è presente un altro corpo di fabbrica: il **quadriportico**. Esso è una corte rettangolare cinta da un portico coperto con un'ampia piazza centrale scoperta; era destinato ad ospitare i catecumeni, cioè i fedeli non ancora battezzati che non potevano entrare nella chiesa vera e propria. A ridosso della facciata si trova, in una zona ancora porticata, il **narcece**, ossia l'ingresso alla Basilica coperto da un sistema di capriate nascoste da un soffitto piano in legno e decorato a cassettoni (decorazione già incontrata nella cupola del Pantheon a Roma, però, su una struttura cementizia).

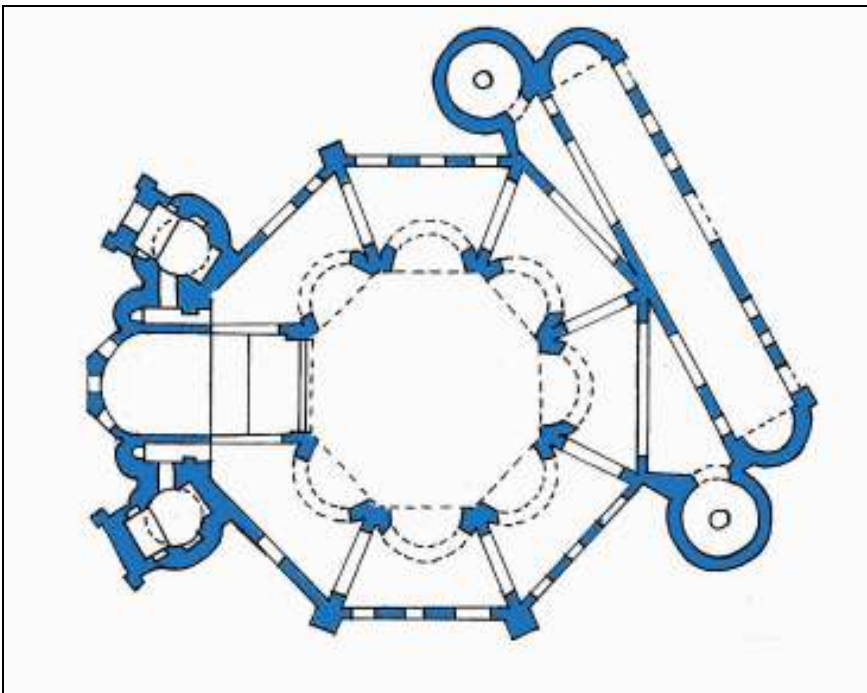
PARAGRAFO 2.3

L'ARTE RAVENNATE



Ravenna, *Mausoleo di Galla Placidia*, 425-426.

È tra le più antiche e importanti costruzioni di Ravenna; fu eretto da Galla Placidia, moglie e madre di imperatori, come sacello funebre. All'esterno si presenta in forme semplici e geometriche con una pianta quasi a croce greca che ha i quattro bracci della croce disposti intorno al cubo centrale sopraelevato che cela la cupola interna, nascosta da un **tiburio** parallelepipedo. Il paramento murario in mattoni, la copertura con tetto a due spioventi sui bracci e quattro sul tiburio gli conferiscono un aspetto dimesso che trova il suo antagonista nelle ricche decorazioni musive dell'interno. I bracci della croce che nell'esterno sono sormontati da un semplice tetto, nell'interno sono coperti da **volte a botte** e al loro incrocio si trova una **cupola emisferica** la cui decorazione musiva affronta il tema della notte stellata con un fondo blu e giri concentrici di stelle d'oro più piccoli dal basso all'alto, fino ad arrivare al culmine in cui si trova rappresentata la croce di Cristo. Negli angoli inferiori si trovano rappresentati i **simboli** dei quattro evangelisti.



Ravenna, *Basilica di San Vitale*, 525-547

La Basilica di San Vitale è uno dei più famosi e importanti luoghi di culto cattolici di Ravenna. La costruzione fu iniziata dal vescovo Ecclesio nel 525 e completata nel 547 dal successore di Ecclesio, l'arcivescovo Massimiano, quando la città si trovava ormai da sette anni sotto il dominio bizantino.

L'edificio è a pianta ottagonale, coperta nella sua parte principale da una cupola nascosta all'esterno

da un tiburio coperto da un soffitto a pagoda; è dotata di un nartece d'ingresso su cui si aprono due differenti aperture che permettono una duplice lettura degli spazi interni. Entrando dall'ingresso frontale, antistante il coro e l'altare si ha l'impressione di trovarsi in una basilica a pianta longitudinale; viceversa, entrando dall'ingresso laterale ci si trova in uno spazio perfettamente ottagonale, in cui domina la grandiosità degli otto pilastri centrali che conferiscono alla basilica l'essenza di una pianta centrale. L'abside principale inoltre è affiancata da due absidi minori di forma circolare: la **prothesis** e il **diaconicon**. Il presbiterio è ornato da due grandiosi mosaici che raffigurano l'uno di fronte all'altra l'imperatore Giustiniano e l'imperatrice Teodora: il primo è accompagnato da un seguito di consiglieri, dal rappresentante della chiesa cristiana, l'arcivescovo Massimiano e da alcuni soldati; la seconda, riccamente abbigliata, è affiancata dalle proprie ancelle. Entrambi i sovrani sono rappresentati nell'atto di offrire i vasi liturgici per la consacrazione della basilica, definendo un unicum di integrazione tra il potere politico-imperiale e la chiesa cristiana. Il corpo centrale della chiesa è articolato intorno ad un deambulatorio ottagonale a due piani che si apre attraverso una successione di ambienti circolari separati da colonne con capitelli tipicamente medioevali sormontati da un pulvino.

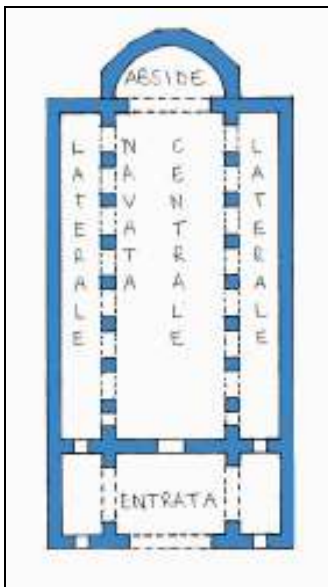


Basilica di San Vitale, *L'imperatore Giustiniano e il suo seguito*, mosaico, 546-548.



Basilica di San Vitale, *L'imperatrice Teodora e il suo seguito*, mosaico, 546-548.

All'esterno, la struttura è molto semplice ed è rivestita interamente da mattoni. Gli spazi sono ottenuti da chiari solidi geometrici.



Ravenna, *Basilica di Sant'Apollinare Nuovo*, VI secolo

L'edificio costruito sotto Teodorico e donato da Giustiniano alla chiesa ortodossa, venne riconsacrato come chiesa cristiana nel IX secolo quando le reliquie di Sant'Apollinare, prima conservate nella Basilica di Classe, furono portate all'interno delle mura della città.

La Basilica si compone di tre navate con poche innovazioni tecniche, ma è estremamente luminosa per i mosaici del suo interno che ne conferiscono la preziosità. Tali mosaici rappresentano **la processione delle vergini offerenti guidata dai tre magi** sulla parete sinistra che si conclude con l'effigie della Madonna in trono e **la processione dei santi martiri** sulla parete destra, che si conclude con Cristo in trono di fronte alla madre. In tali mosaici si notano: l'assenza di tridimensionalità e la presenza di uno sfondo dorato divino, proprio dell'astrazione bizantina. Le due processioni non implicano la presenza del movimento: i piedi leggermente divaricati, sono entrambi poggiati sul suolo e questa loro posizione rende la profondità dello spazio, altrimenti appiattito nella luce.



Ravenna, Basilica di Sant'Apollinare Nuovo, *Teoria delle Vergini*, mosaico, seconda metà del VI secolo.

CAPITOLO 4: IL MEDIOEVO ITALIANO

Il termine “Medioevo” individua il periodo di quasi mille anni intercorrente tra la caduta dell’Impero Romano d’Occidente (476 d.C.) e la conquista turca di Costantinopoli (1453) e, quasi contemporaneamente, l’ascesa della cultura rinascimentale in Italia. Durante il Rinascimento, il Medioevo, era stato considerato un periodo di decadenza, poiché, i rinascimentali si consideravano i beneficiari unici della cultura classica, delle sue proporzioni, del mito della bellezza, ma in realtà fu un periodo tormentato dalle guerre di conquista, con particolare riferimento all’invasione dei Franchi guidati da Carlo Magno. La cultura medioevale nasce in seno a vari apporti stranieri e al retaggio aristocratico della cultura imperiale romana e darà origine ad un nuovo linguaggio artistico che troverà la sua definizione nell’età dei Comuni e che possiamo dire “italiano” in quanto a storia e localizzazione, ma che sarà strettamente collegato con quello di tutta Europa.

L’arte medievale sarà normalmente intesa come una propaggine del cristianesimo, come arte di chiesa. Per quanto ciò non sia sempre vero, resta che, fin dall’inizio, la committenza e l’artista medievali si sono confrontati con il compito di condurre i metodi e le possibilità dell’arte nel seno di un discorso teologico: se, dapprincipio si limitarono a trasfigurare il naturalismo classico, in seguito si sviluppò una vera e propria pedagogia cattolica, accompagnata dai relativi strumenti di propaganda.

Sul piano del rapporto tra raffigurazione e divino, il cristianesimo aveva alle spalle due visioni assolutamente opposte:

- Ellenismo: il divino è immerso nell’evidenza di forme naturalistiche e antropomorfe (*iconismo*)
- Ebraismo: condanna della rappresentazione figurativa del divino in quanto idolatra (*aniconismo*)

Quando la Chiesa assumerà un preciso atteggiamento nei confronti dell’arte, riprenderà in chiave religiosa il fine civile dell’arte nello Stato romano: l’arte non ha un valore in sé ma è utile all’educazione morale e religiosa dei fedeli. Il formarsi di un’iconografia cristiana avrà un fine pedagogico e il processo dell’arte cristiana può, nel suo insieme, considerarsi un processo dalla rappresentazione simbolica alla rappresentazione storica con fine dimostrativo.

Se nell’antichità era l’uomo il centro del mondo e la vita terrena costituiva la dimensione più importante di esso, nel Medioevo questa prospettiva è rovesciata: la realtà terrena ha valore solo in virtù del suo legame con il divino, quindi, con la dimensione soprannaturale. Ne deriva un disinteresse per una rappresentazione naturalistica, a favore di quella simbolica, in cui il corpo non ha valore in sé e il senso delle proporzioni non corrisponde ai canoni dell’arte greco-romana.

Lo sviluppo dell’arte medioevale si definirà attraverso la nascita dello stile “Romanico” e del successivo stile “Gotico”; sarà in ogni caso analizzata la particolare condizione religiosa italiana a seguito della nascita degli “**ordini mendicanti**” (fondamentalmente domenicani e francescani) e di come questi abbiano influenzato lo sviluppo dell’architettura del nostro paese, in contrapposizione con i caratteri stilistico-tecnologici europei.

Per mettere in evidenza quali siano i caratteri dello stile architettonico italiano in relazione alle influenze religiose degli ordini mendicanti si esamineranno tre cattedrali fiorentine costruite durante il Medioevo gotico e completate durante il Rinascimento: Santa Maria Novella, Santa Maria del fiore, Santa croce delle quali si riportano piante e fotografie degli interni.

PARAGRAFO 1.4: IL ROMANICO

L'arte romanica si sviluppa in Europa tra la fine del X secolo e l'inizio del XII; il termine prende le mosse dalla medesima radice etimologica dell'aggettivo "romanzo", con cui si indicano le lingue e le letterature derivate dal latino e nate nel medesimo periodo a seguito dell'arte e civiltà romana.

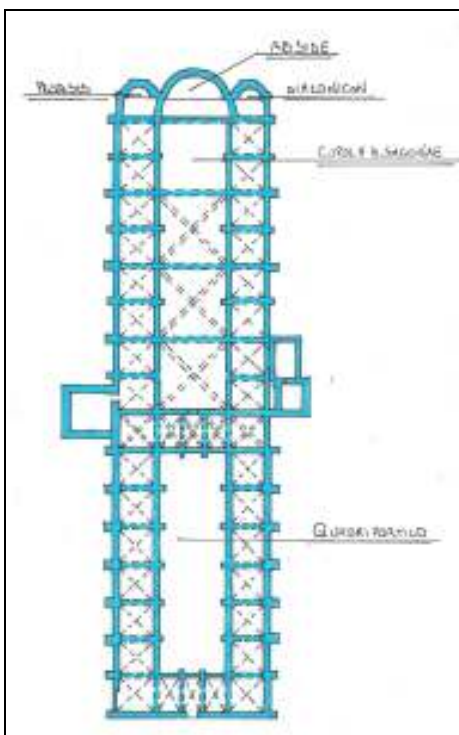
L'arte romanica sarà fortemente condizionata dalla cultura religiosa del tempo e dalla riforma monastica che ebbe come centro l'Abbazia di Cluny in Borgogna i cui si promosse l'idea di una Chiesa purificata, libera dalla corruzione capace di ricreare una attenta simbiosi con il potere politico anche attraverso una nuova comunità sociale basata sul culto dei santi e delle loro reliquie.

Dal punto di vista tecnico, decisiva fu la riscoperta delle pratiche costruttive romane che si erano tramandate nelle province europee dall'antico impero e la fusione con materiali e tecniche attinte dalla cultura araba e visigota; tale nuova architettura presenta caratteri diversi in relazione alle regioni in cui si è diffusa, tuttavia è necessario individuarne dei caratteri invarianti relativi alle caratteristiche tecniche, formali e simboliche che permettono di identificare un periodo architettonico a se stante di grande valore tecnico-formale.

Gli elementi cardine dell'architettura romanica sono cinque:

- l'**arco**: importato dall'architettura romana repubblicana, è "**a tutto sesto**";
- la **volta**: anch'essa importata dalla cultura romana repubblicana e imperiale, è "**a crociera**" e "**a botte**";
- il **pilastro**: è **cruciforme**, ossia generato dal un pilastro quadrangolare a cui si possono legare su ogni lato, semipilastri o semicolonne, tanto da generare la forma di una croce;
- la **campata**: ossia lo spazio quadrangolare compreso tra quattro pilastri a fascio, preferibilmente quadrato e ricoperto da una volta a crociera;
- le **finestre strombate**, nate dalla struttura lineare dei muri portanti e dalla necessità di avere all'interno della Chiesa una limitata quantità di luce, al fine di raggiungere più facilmente il contatto con l'essenza divina all'interno di esse .

Gli edifici ecclesiastici che meglio definiscono le caratteristiche strutturali, tecnologiche e decorative dell'arte Romanica sono la Basilica di Sant'Ambrogio a Milano e il Duomo di Modena.



Ravenna, *Basilica di Sant'Ambrogio*, XI e XII secolo

La basilica di Sant'Ambrogio, costruita sull'area di una precedente basilica paleocristiana, è una delle più antiche chiese di Milano e si trova in Piazza San't Ambrogio. Essa è considerata la seconda chiesa per importanza della città di Milano.

Il materiale di costruzione è costituito principalmente da mattoni di diversi colori, pietra e intonaco bianco.

La basilica, a semplice pianta rettangolare, ha le medesime dimensioni del **quadriportico** e si compone di tre navate terminanti con altrettante absidi semicilindriche (**prothesis e diaconicon**). La **navata centrale**, larga il doppio delle altre, si divide in quattro ampie **campate** quadrate (campata = porzione quadrangolare della navata, circondata da quattro pilastri cruciformi). Le prime tre sono coperte con volte a crociera, mentre la quarta, è stata successivamente coperta con una cupola a base ottagonale inserita all'interno di un tiburio. Le volte delle navate laterali, con campate di dimensioni pari alla metà del lato di una campata nella navata centrale (dette "campatelle"), poggiano su pilastri minori e reggono i **matronei**. Questi ultimi occupano tutto lo spazio eventualmente disponibile per il **cleristorio** (fila superiore di finestre che si affacciano sulla navata centrale). In corrispondenza dell'ultima campata della navata centrale, si trova il **presbiterio** con, al centro, l'altare maggiore, realizzato tra l'824 e l'859, il quale è sormontato da un **ciborio** che poggia su quattro colonne e da una cupola coperta all'esterno da un **tiburio** poligomale.

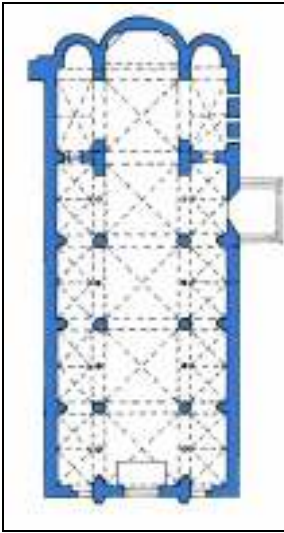
La **cripta**, situata al di sotto del presbiterio, venne costruita nella seconda metà del X secolo. All'interno di essa vi sono delle urne con all'interno i corpi di Sant' Ambrogio, San Gervasio e San Protaso.

La facciata, a **capanna**, è larga e schiacciata e presenta due logge sovrapposte. Quella inferiore ha tre arcate uguali e si ricongiunge con il perimetro interno del portico, mentre quella superiore ha cinque arcate che scalano in altezza assecondando il profilo degli spioventi. Presenta anche degli archetti pensili, cioè file di piccoli archi a tutto sesto che "ricamano" gli spioventi.

La chiesa, priva di transetto, prolunga le proprie mura laterali verso l'esterno dando origine a un vasto quadriportico. In quest'ultimo, mentre in epoca paleocristiana si raccoglievano solo i catecumeni, cioè tutti coloro che, non essendo stati ancora battezzati, non potevano accedere direttamente alla chiesa, in San't Ambrogio esso assume la funzione di principale luogo di riunione.

Vi sono presenti eleganti arcate sostenute da pilastri fiancheggiati da semicolonne. Nella decorazione dei capitelli sono combinati elementi pre-romanici (come i motivi a intreccio) a soggetti più originali come rappresentazioni di animali o elementi vegetali, con un accentuato senso del volume. Spesso, sull'angolo del capitello è raffigurata una sola testa, dalla quale escono poi due corpi sui rispettivi lati.

Il campanile di destra, detto dei monaci, risale all' VII secolo e ha l'aspetto tipico delle torri di difesa. Quello di sinistra, detto dei canonici, è più alto e risale al 144. La sua ideazione è probabilmente da attribuire allo stesso architetto che ha progettato la basilica, poiché riprende in verticale gli stessi concetti del quadriportico, mentre gli ultimi due piani sono stati aggiunti solo nel 1889.



Lanfranco, *Duomo di Modena*, XI-XII secolo.

I riflessi della cultura lombarda si irradiano rapidamente anche in tutta l'area padana, come dimostra soprattutto la Cattedrale di Modena. La grandiosa costruzione venne innalzata a partire dal 1099 in onore di San Geminiano (o Giminiano), patrono della città. Il progettista fu Lanfranco e nella facciata principale “**a salienti**” si trovano rappresentate le storie della Genesi ad opera dello scultore Wiligèlmo, il cui carattere pedagogico ben si colloca nel contesto della diffusione della cultura cristiana professata dalla Chiesa di Roma.



La cattedrale modenese presenta una semplice **pianta basilicale**, priva di transetto, ripartita in **tre navate** che terminano con altrettante absidi semicilindriche, di cui quella centrale di diametro doppio delle altre. Anche la **cripta** ove si conservano i venerati resti di San Geminiano, è a tre navate, suddivise da sessanta colonnine con capitelli della fine dell' XI secolo. Sopra di essa si estende per tutta la superficie un vasto presbiterio rialzato, delimitato sul davanti dal pontile. La

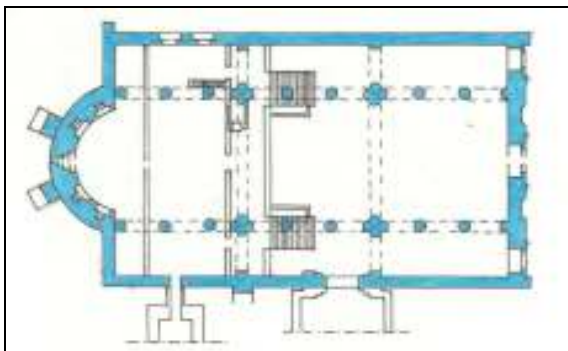
copertura era anticamente a **capriate lignee** e venne sostituita con volte a **crociera ogivali** soltanto durante il XV secolo. La navata centrale presenta **quattro grandi campate**, di lunghezza doppia rispetto a quelle nelle navate laterali.

Ai **pilastrini cruciformi** si alternano otto colonne sormontate da archi in laterizio a tutto sesto. Esse hanno la funzione di sorreggere il sovrastante **matroneo**, che è del tipo non praticabile, in quanto privo di pavimento, e dunque svolge quasi esclusivamente una funzione decorativa.

L'affaccio del matroneo sulla navata centrale, che in Sant' Ambrogio avveniva mediante arconi a tutto sesto, è qui risolto con una ripetuta serie di trifore, a loro volta inquadrata entro un arco cieco a tutto sesto. Il motivo del triforio (consiste in una galleria praticabile costituita dal succedersi di più trifore uguali) è proiettato e ritmicamente ripetuto anche all'esterno dell'edificio. La facciata è, appunto, del tipo a salienti e riflette la forma interna delle navate, con tetti a spioventi ad altezze diverse. Il centro è dominato dal portale maggiore, sovrastato da un **protiro**, retto da due leoni stilofori con un'edicola dalla volta a botte. I portali sono leggermente strombati.

Il grande rosone, nella parte centrale della facciata, venne aggiunto nel XIII secolo insieme ai due portali laterali, che comportano lo spostamento dei pannelli di Wiligelmo.

...Altri esempi di Romanico nell'Italia Centrale



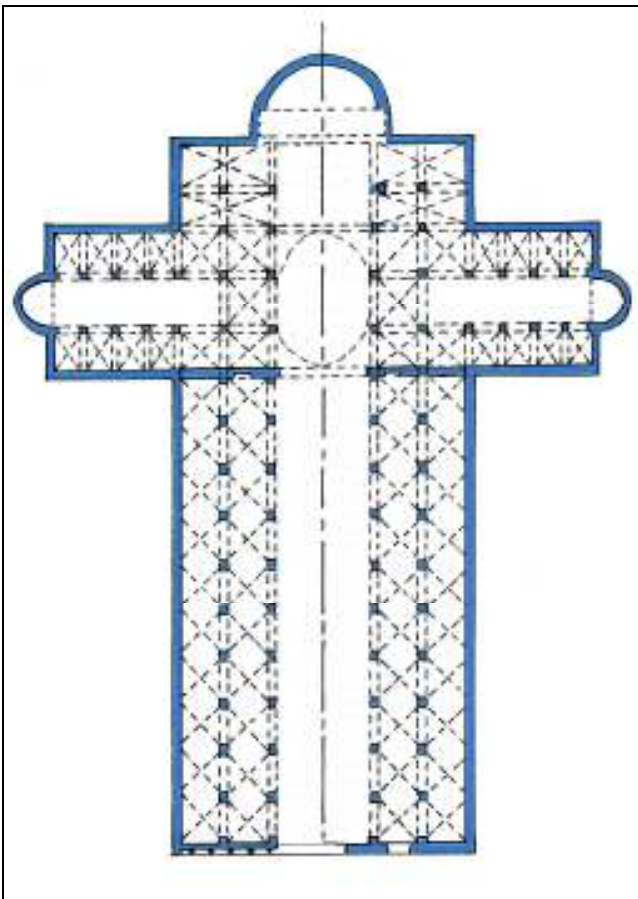
Autori vari, *Basilica di San Miniato al Monte*, 1018-62, Firenze, Pianta e prospetto.

La Basilica si trova sul colle che domina Firenze, fu costruita sui resti di un'originaria chiesa carolingia.

La fascia inferiore della facciata, presenta una decorazione a tarsia bicroma bianca e verde di straordinario rigore geometrico, con un misurato e semplice alternarsi di rettangoli e semicerchi. Nonostante dinanzi alla facciata non vi sia alcun tipo di portico le semicolonne con capitelli compositi sormontati da cinque archi a tutto sesto, ve ne disegnano idealmente uno, riproducendo l'effetto tridimensionale dell'architettura a quello bidimensionale di una decorazione parietale. L'ordine superiore è decorato a sua volta con motivi più complessi, ed è caratterizzata dal piegarsi

dell'architrave a 90° sui capitelli delle lesene corinzieggianti. I due semitimpani laterali, ricordano l'*opus reticulatum* romano, mentre alla sommità si eleva un grande timpano triangolare.

All'interno la basilica presenta una semplice pianta rettangolare a tre navate, senza transetto. La mancanza delle volte a crociera, sostituita da una volta a capriate decorate, rende inutile la costruzione di molti pilastri. Il loro numero, infatti, viene ridotto a quattro, di tipo composito, collegati trasversalmente da due arconi a tutto sesto che ripartiscono la navata centrale in tre campate. Ciascuna di queste si dilata longitudinalmente assumendo forma rettangolare ed è intervallata per ogni lato da una coppia di colonne con capitelli corinzi. I capitelli sono sormontati da un pulvino a gola che, nelle cinque campate della facciata e nel volume dell'abside, si prolungano in una cornice che lega i parametri murari ai sostegni in aggetto. Una decorazione orizzontale a fasce alternate verdi e bianche corre tangente al cervello degli archi, all'altezza dei capitelli delle alte semicolonne sorreggenti gli archi trasversali. La successione dei volumi risulta meno incalzante rispetto alle tipologie lombarde e la sensazione che ne deriva è quella di un grande e sereno equilibrio. L'interpretazione grafica che Firenze dà al Romanico è così complessa e personale da rimanere un'esperienza del tutto isolata all'interno del panorama architettonico italiano. La sua completa comprensione, infatti, avverrà solo nel XV secolo, quando gli artisti del Rinascimento troveranno in essa le risposte adeguate al loro desiderio di misurare e razionalizzare lo spazio.



Buscheto–Rainaldo, *Duomo di Pisa*, 1063-1118. Campo dei Miracoli, Pisa.

Fu iniziata nel 1063 dall'architetto Buscheto, con la decima parte del bottino dell'impresa pisana in Sicilia. Vi si fondano elementi stilistici diversi: classici, lombardo-emiliano, bizantini ed in particolare islamici, a riprova della presenza internazionale dei mercanti pisani a quei tempi. In quello stesso anno veniva iniziata la ricostruzione della Basilica di San Marco a Venezia, per cui può anche darsi che vi fosse stata all'epoca una rivalità tra le due Repubbliche marinare.

La chiesa fu eretta in area esterna alla cinta muraria altomedioevale, a simboleggiare proprio il potere di Pisa che non necessitava protezioni. La zona scelta era già usata in epoca longobarda come necropoli e, già nei primi anni dell'XI secolo era stata eretta una chiesa che doveva essere intitolata a Santa Maria Maggiore, poi modificata in Santa Maria Assunta.

La Cattedrale fu consacrata nel 1118 dal papa Gelasio II, appartenente al ramo pisano dei Caetani, ma già nella prima metà del XII secolo fu ampliata sotto la direzione dell'architetto Rainaldo cui spetta il progetto dell'attuale facciata con la serie delle quattro fasce di colonnine a formare un loggiato. L'edificio che in origine doveva essere a croce greca con una grossa cupola posta all'incrocio tra la navata centrale e del transetto, oggi è a croce latina, divisa in cinque navate, con abside e transetto a tre navate, all'interno, inoltre, suggerisce un effetto spaziale simile alle moschee islamiche per la presenza degli archi acuti, della cupola impostata su di una ellisse, frutto delle influenze artistiche dovute alla vicenda storica e all'architettura gotica.

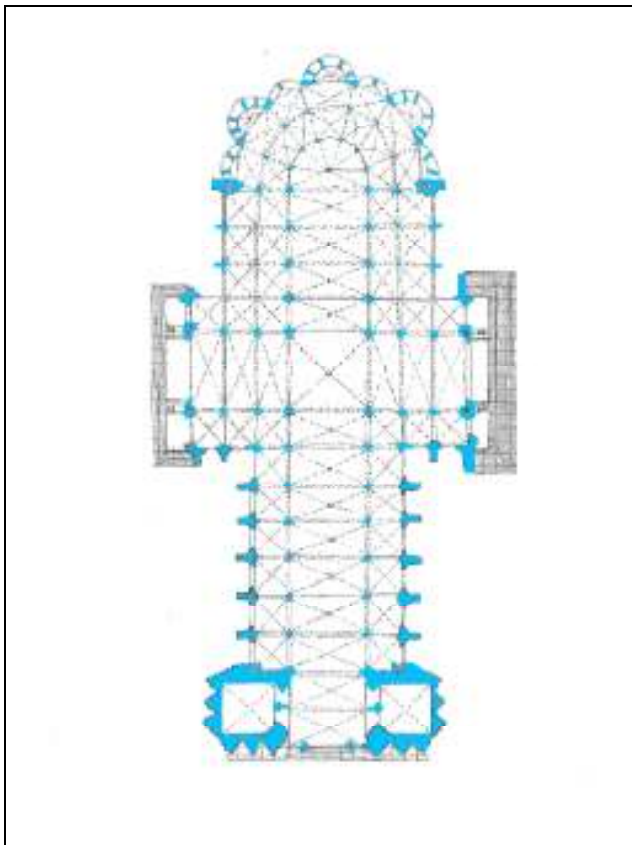
PARAGRAFO 2.4: IL GOTICO

L'arte gotica nacque in Francia nel secolo XII e fu portata in Italia dai monaci cistercensi, che costruirono con questo nuovo stile le loro cattedrali. Gli architetti gotici studiarono il sistema costruttivo romanico e lo resero più resistente. Usarono gli **archi acuti**, perché minore è la loro spinta laterale; le **volte a crociera** con i costoloni, costruiti in pietra da taglio, su cui scaricano gli sforzi; il **pilastro a fascio** o polistilo, che sopporta il peso degli elementi della volta; inventarono un nuovo tipo di arco, l'**arco rampante**, utile a sopportare le spinte della struttura, trasferendole ai **contrafforti**; i pinnacoli o guglie, talvolta sostituiti da figure mitologiche e terrificanti, dette Gargouilles; inoltre gli architetti gotici risolsero i problemi statici riducendo lo spessore della muratura ai soli elementi portanti. L'arco acuto è di diversi tipi: perfetto, a lancetta, ribassato, a seconda se i centri degli archi sono più o meno vicini fra loro; vengono usati anche l'arco Tudor e quello a schiena d'asino. Le cornici e le modanature hanno generalmente un profilo geometrico. Le chiese: sono a **croce latina** ad una o più navate; in genere quella centrale è molto ampia e la parte absidale è caratterizzata, in particolare in Francia, da un nuovo elemento architettonico: il "**deambulatorio**" con le sue "**cappelle radiali**", poste intorno all'abside stessa e ad esso connesse; scompare la cripta e rari sono i matronei. Predomina il **verticalismo**, tranne in Italia dove si mantiene uno stile più vicino al romanico: le campate sono rettangolari nella navata centrale e in senso longitudinale; nelle navate minori esse sono quasi quadrate; sul tiburio si alza un'altissima guglia. La navata centrale è molto più alta delle laterali ed è coperta da volte a crociera; **grandi vetrate** rendono luminose le chiese grazie alla struttura portante che non è più lineare, bensì puntiforme. Questa importante variante permette l'eliminazione dei muri portanti e la possibilità di "bucare" le pareti anche attraverso le vetrate; le facciate sono ricche di decorazioni e i portali grandiosi e strombati verso l'esterno. Nel gotico francese ai lati della facciata si innalzano due alte torri e generalmente, al centro vi è un grande rosone finemente traforato. Sui capitelli all'interno delle chiese spesso decorati da elementi antropomorfi, si poggiano archi acuti riccamente adorni di sculture.

La matrice filosofica dell'architettura gotica francese ruota intorno all'acquisizione da parte degli edifici ecclesiastici di enormi finestre vetrate, spesso istoriate; la sua prima codificazione si deve alle teorie nate durante l'ammodernamento dell'abbazia di Saint Denis ed espresse dall'abate Suger che nella "filosofia della luce" trova la giustificazione alle grandi vetrate del deambulatorio e della chiesa stessa. Tale assunto teorico si riempie della divinità che proprio nella luce trova la sua giustificazione, manifestazione ed essenza ed investe la filosofia stessa di un significato simbolico in cui Cristo rischiara l'uomo e il mondo dalle tenebre del peccato e dell'errore.

La luminosità così raggiunta sarà da contrasto alla pienezza e forza delle strutture romaniche facendo, inoltre, intravedere la delicatezza e l'armonia che si ritroveranno in molti edifici rinascimentali.

Gotico internazionale



Basilica di Notre Dame, Chartres

La cattedrale fu costruita dal 1194 al 1224.

Edificio è a tre navate fino all'incrocio con il transetto immesso dopo l'incrocio con il quale la cattedrale diventa a cinque navate e si conclude con un **deambulatorio** e cinque **cappelle radiali**. L'interno mostra un forte verticalismo, accentuato dalla fitta successione di campate rettangolari che si collocano in senso trasversale all'impianto generale della chiesa.

La navata centrale è coperta da volte a crociera ogivale e presenta un'organizzazione delle pareti tripartite secondo la successione: **archi acuti** inquadrati da **pilastrì polistili**, **matroneo** formato da **quadrifore** ad archi acuti, **claristorio** formato da enormi **bifore** con finestre vetrate e istoriate.

I fianchi della cattedrale e l'abside si caratterizzano per la fitta serie di spessi **contrafforti** a gradoni e di **archi rampanti** che conferiscono all'edificio un forte senso di stabilità.

Delle nove torri previste dal progetto, solo due furono realizzate in facciata.

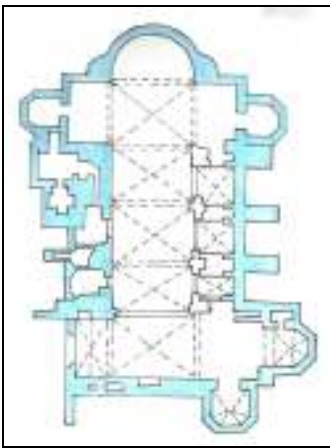
Basiliche ad Assisi dedicate a San Francesco

Il primo edificio in cui è possibile riscontrare il superamento e l'assimilazione dell'esperienza francese che costituisce un'elaborazione italiana del Gotico che è senza dubbio la Basilica di San Francesco ad Assisi. Francesco era nato ad Assisi nel 1181 e morto nel 1226; il 16 Luglio del 1228, a solo due anni dalla morte, Francesco venne proclamato santo dal papa Gregorio IX. Al riconoscimento della sua santità corrisponde la decisione di costruire la basilica deliberata dall'Ordine mendicante (ordine religioso ai quali la Regola impone la povertà personale e quella

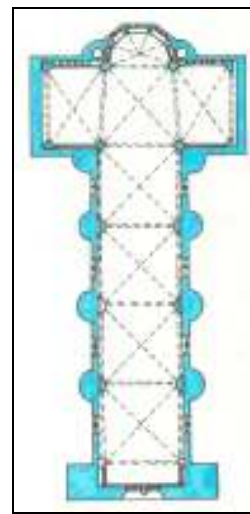
dei conventi, tra cui quelli più importanti sono dei Francescani e Domenicani). Papa Gregorio IX con il pontefice posero la prima pietra per la costruzione della basilica. La Basilica di Assisi venne iniziata nel 1228, consacrata nel 1253 e conclusa nel 1280. Ben presto fu chiaro che la nuova basilica sarebbe stata una speciale ecclesia, ovvero il santuario ospitante le poglie del santo.

La basilica sorge in posizione elevata, alle falde del Monte Subasio, è a croce commissa e comprende due ambienti distinti, disposti su due diversi livelli: la chiesa inferiore e quella superiore.

-La chiesa inferiore ha un'unica navata di quattro campate, un transetto con i bracci voltati a botte, un'abside a pianta semicircolare e cappelle laterali (aggiunte nel 14° secolo). Massicci, tozzi e bassi pilastri, che si fondono con i contrafforti, inclusi nei volumi dell'interno dopo la realizzazione delle cappelle laterali definiscono le campate coperte da volte ogivali che sono molto ribassate tanto da far sembrare l'intera chiesa inferiore una grande cripta dalle volte incombenti, a causa della scarsa illuminazione.



Basilica inferiore di San Francesco, Assisi



Basilica superiore di San Francesco, Assisi

-La chiesa superiore, ripetendo lo schema di quella sottostante, è molto illuminata. I suoi fianchi sono serrati da contrafforti semicilindrici ai quali si accompagnano archi rampanti poco inclinati, costituita da una grande aula, destinata alla predicazione, seguita da un transetto e da un'abside poligonale. L'aula è suddivisa in quattro campate quadrate coperte da crociere ogivali, le cui nervature sono sostenute da colonnine addossate a semipilastri, completamente immersi nella muratura dell'alto zoccolo basamentale, i fasci di colonnine sembrano dei risalti atti a monumentare la superficie. L'impressione che se ne ricava è di grande leggerezza. Al di sopra dello zoccolo murario (che fu in seguito affrescato da Giotto) si sviluppa il claristoro, costituito da alte finestre che riempiono l'aula di luce. Contrariamente al Gotico francese, il Gotico italiano rivela già in San Francesco la tendenza ad equilibrare le superfici vuote (aperture) e quelle piene (muri), conservando alla muratura la sua traduzione di funzione e di sostegno. La facciata, legata al Romanico umbro, è divisa in tre registri, quello superiore costituito dal timpano, quello mediano (rettangolare) che ha come unico elemento decorativo, un rosone (grande finestra circolare che illumina la navata centrale), mentre l'inferiore accoglie un ampio portale strombato e bipartito.

EVOLUZIONE DEL “PERGAMO” NELL’AREA PADANA E TOSCANA ATTRAVERSO LE OPERE DI NICOLA E GIOVANNI PISANO

La scultura nell’area padana e toscana si sviluppa in modo particolare attraverso le opere di Nicola e Giovanni Pisano dei quali Giorgio Vasari scrive nelle “Vite”:

“non solo come grandi e magnifiche, ma ancora come assai benne intese, meritano l’opre di scultura e architettura di costoro d’essere celebrate; avendo essi in gran parte levata via, per lavorare i marmi e nel fabbricare, quella vecchia maniera greca (da intendersi come tardo-bizantina), goffa e sproporzionata; ed avendo avuto ancora migliore invenzione (il modo in cui le storie raffigurate sono presentate e organizzate) nelle storie, e dato alle figure migliore attitudine (atteggiamento).”

Pergamo: oggetto architettonico di forma quadrata, rettangolare, circolare o poligonale, isolata o addossata ad una colonna da cui parlava il predicatore durante le funzioni religiose.

Lo scultore Nicola de Apulia, detto Pisano, perché diventò noto in Toscana, si formò tra il 1235 e il 1245 nella terra natale, presso i cantieri commissionati da Federico II in cui ebbe modo di conoscere le **sculture classiche** con i loro **volumi** e **autonomia spaziale della figura umana**, l’attenzione data alla **natura** e alla **rappresentazione realistica dei sentimenti**; queste conoscenze furono alla base dei capolavori realizzati dall’autore durante il soggiorno toscano:

- **Pergamo del Battistero di Pisa, 1257-1260**



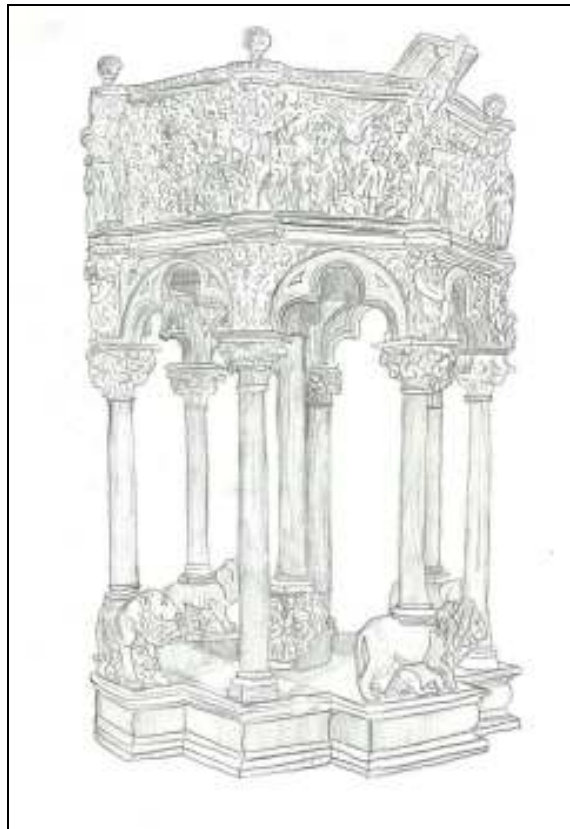
È a pianta esagonale, sorretto da sei colonne angolari in breccia rossa ed una centrale in pietra di colore rosso; tali colonne sono poggiate alternatamente a leoni stilofori e a semplici basamenti e recano capitelli adorni di foglie, ispirati a quelle di acanto della cultura architettonica greca.

Le sei colonne angolari sorreggono una struttura formata da sei archi a tutto sesto trilobati, prima e da una balaustra che ha come base una cornice classica a fogliette ed è suddivisa in sei riquadri di marmo bianco separati da gruppi di tre colonnine in pietra rossa, poi; importante è notare la volontà di evidenziare il contrasto cromatico bianco-rosso al fine di renderne il movimento anche in relazione all'evoluzione degli eventi raccontati nei riquadri.

Essi rappresentano:

- a. Annunciazione e Natività;
- b. Adorazione dei Magi
- c. Presentazione al Tempio;
- d. Crocifissione
- e. Giudizio Universale

• **Pergamo del Duomo di Siena 1266-68**



È a pianta ottagonale, sorretto da otto colonne angolari in marmo verde, granito e porfido ed una centrale in pietra di colore rosso; tali colonne sono poggiate alternatamente su basi e leoni stilofori.

Gli otto pannelli rappresentano:

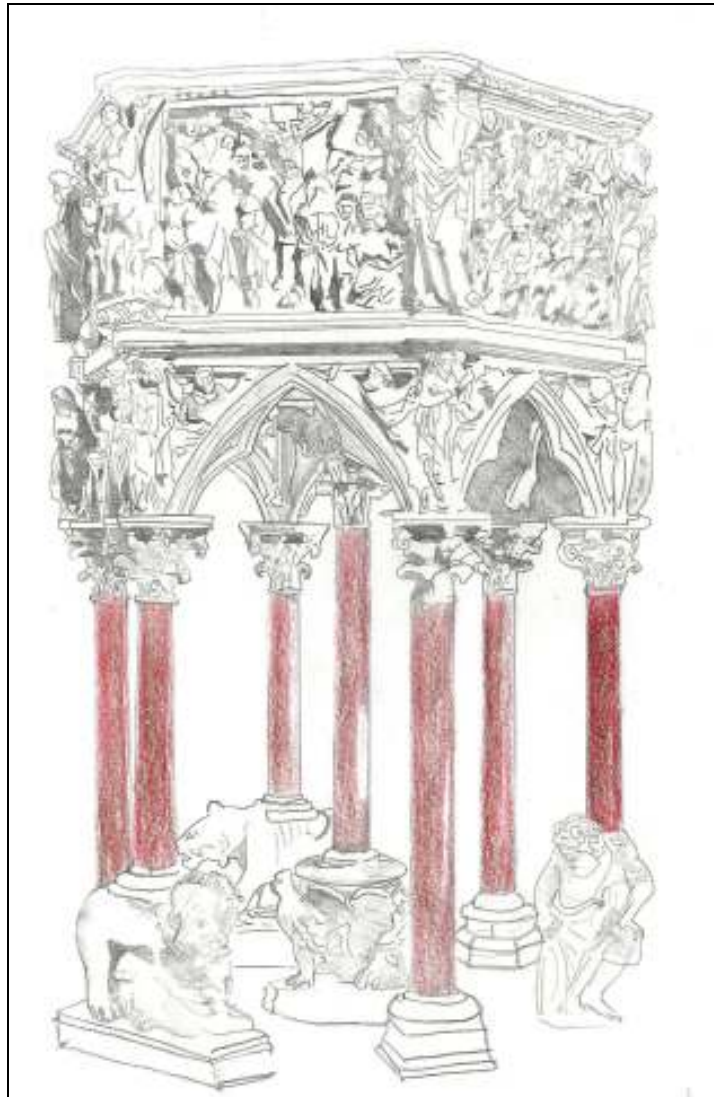
- a. Annunciazione e Natività con l'annuncio ai pastori
- b. Adorazione dei Magi
- c. Strage degli innocenti
- d. Presentazione al Tempio
- e. Crocifissione
- f. Giudizio Universale: i Beati
- g. Giudizio Universale : i Dannati
- h. Cristo giudice

Negli spigoli tra i pannelli invece di trovarsi tre colonnette, Nicola scolpisce immagini di virtù; i leoni stilofori anche qui si alternano a colonne con fusto posto su base, ma i leoni sono rappresentati

nell'atto di catturare la preda accentuando così l'effetto di movimento ed espressività richiesto a tutte le figure presenti. Tra una colonna e l'altra si trovano ancora archi a tutto tondo trilobati, a dimostrazione di un legame comunque ancora forte con l'esperienza architettonica romanica. Tutte le architetture del Pergamo si ergono su un alto podio che si articola rispetto ai singoli elementi presenti.

A Giovanni Pisano si devono in particolare:

- Pergamo di Sant'Andrea a Pistoia, 1298-1301.



È a pianta esagonale, sorretto da sei colonne angolari di porfido rosso ed una centrale; quelle perimetrali sono alternate poggiando rispettivamente su una leonessa che allatta i piccoli, un leone che azzanna un cavallo e una figura umana, alle quali si interpongono colonne poggiate su alti basamenti.

Giovanni Pisano, figlio di Nicola si formò nella bottega paterna, collaborando al Pergamo del Duomo di Siena; ebbe, comunque uno stile autonomo staccandosi dalla compostezza e dall'armonia classiche ed evidenziando nelle proprie opere un carattere prettamente gotico di accentuazione del realismo e dell'espressività. Questa **forza espressiva** trovava i propri modelli nella scultura gotica francese e tedesca, accentuando soprattutto l'aspetto "**patetico**", quindi commozione e drammaticità, reso attraverso la **torsione delle figure** e le **espressioni del volto** molto marcate.

I sei pannelli rappresentano:

- a. Annunciazione e Natività con l'annuncio ai pastori

- b. Adorazione dei Magi
- c. Strage degli innocenti
- d. Crocifissione
- e. Giudizio Universale

- Pergamo di Duomo di Pisa, 1302-10.



Il pergamo è pianta ottagonale, ma ogni lato si deforma arcuando i lati e rendendo così la convessità degli stessi.

Fu scolpito tra il 1302 e il 1310 con rilievi di marmo bianco e colonne in porfido rosso poggiate su alti basamenti, su leoni stilofori, su statue allegoriche di soggetto maschile e femminile poggiate anch'esse su alti basamenti.

Gli archetti trilobati gotici del Pergamo paterno di Sant'Andrea a Pistoia qui subiscono una splendida trasformazione in mensole a volute vegetali; i pannelli presentano gli stessi soggetti del pergamo pisano con l'aggiunta delle statue di Profeti rappresentate all'intersezione degli stessi, quindi essi risultano essere:

- a. Annunciazione e Natività con l'annuncio ai pastori
- b. Adorazione dei Magi
- c. Strage degli innocenti
- d. Crocifissione
- e. Giudizio Universale

Nel complesso la struttura architettonica impostata sullo stile Romanico da Nicola Pisano risulta scomparire sotto una ricca e affollata decorazione scultorea; le figure sono animate da una profonda inquietudine ed emergono violentemente dallo sfondo con forti contrasti chiaroscurali, realizzando perfettamente l'alto rilievo scultoreo.

CONFRONTO STRUTTURE ARCHITETTONICHE ROMANICO-GOTICHE

<u>Elementi costruttivi dell'arte romanica</u>	<u>Elementi costruttivi dell'arte gotica</u>
- pianta a tre o cinque navate	- pianta a tre o cinque navate
- pianta longitudinale a croce latina	- pianta longitudinale a croce latina
- presenza della cripta	-----
- ingresso-nartece o con presenza del protiro	-----
- pilastro cruciforme	- pilastro a fascio
- presenza di costoloni o nervature	- presenza di costoloni o nervature
- contrafforte	- contrafforte
- campata quadrata	- campata rettangolare
- struttura portante lineare	- struttura portante puntiforme
- arco a tutto sesto	- arco a sesto acuto o ogiva
-----	- arco rampante
- volta a botte	-----
- volta a crociera	- volta a crociera ogivale
- matroneo	-----
-----	- verticalismo
- assenza di finestre, oscurità	- presenza di grandi finestre istoriate, luminosità
-----	- rosone
-----	- deambulatorio
- finestre e porte strombate	- solo portali strombati e arricchiti con sculture
- claristorio	-----
- facciata a capanna o a salienti	- facciata con presenza di torri e/o campanili
- archetti pensili	-----
-----	- pinnacoli

PARAGRAFO 3.4: TRE CATTEDRALI FIORENTINE DAL ROMANICO AL RINASCIMENTO

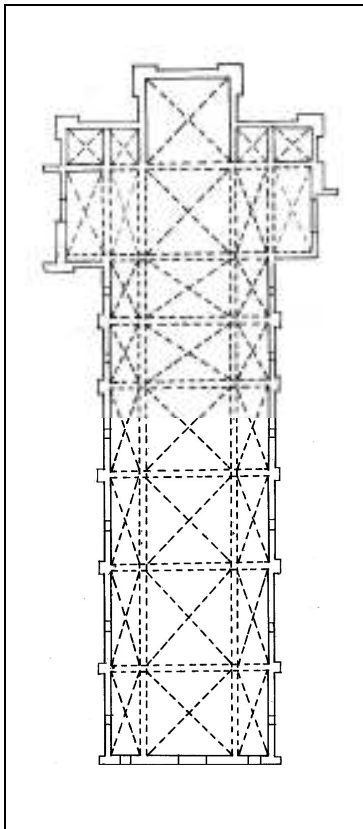
Firenze nel panorama architettonico medioevale costituisce un unicum in quanto coagula in tre nuove cattedrali (Santa Maria Novella, Santa Maria del Fiore, Santa Croce) i principi del gotico italiano e le prescrizioni degli ordini mendicanti francescano e domenicano, realizzando la mirabile conclusione ed inaugurazione dei tre cantieri in età rinascimentale.

- Opera domenicana di **Fra Sisto e Fra Ristoro**

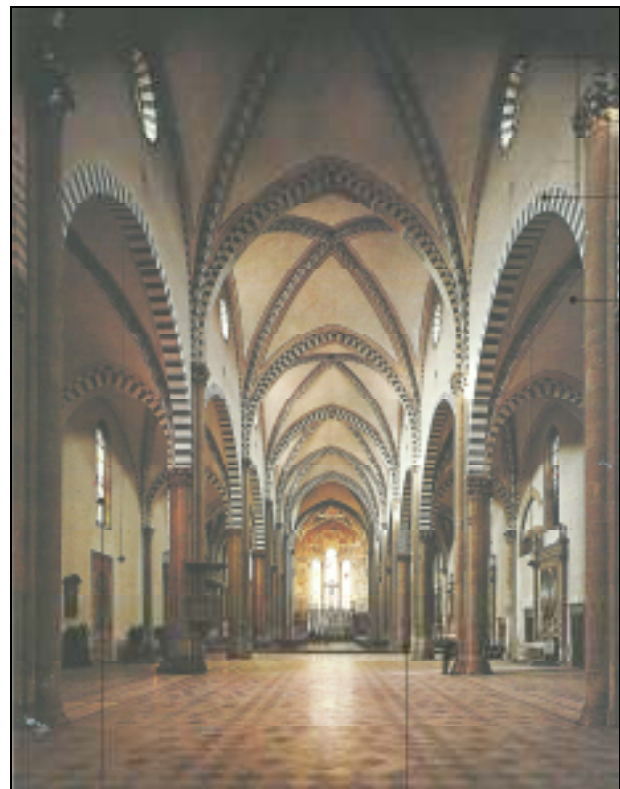
La basilica di **Santa Maria Novella** a Firenze presenta una pianta longitudinale a croce latina commissa, è divisa in tre navate scandite da sei campate irregolari in quanto iniziano dall'entrata con una forma quadrata e man mano che ci si avvicina all'altare diventano rettangolari in senso trasversale in modo da enfatizzare la percezione della profondità prospettica percorrendo la navata centrale.

Le campate sono individuate da pilastri cruciformi sormontati da archi a sesto acuto; sono coperte da volte ogivali e presentano costoloni bicromi, in continuità con le cromie tipiche delle architetture fiorentine.

La facciata venne realizzata nel Rinascimento, tra il 1456 e il 1470 su progetto dell'architetto e trattatista Leon Battista Alberti; essa sviluppa la tipologia romanica "a salienti", arricchita dall'uso di marmi policromi di Carrara e lega insieme anche elementi gotici nella presenza di arcate a sesto acuto.



Santa Maria Novella (pianta)



Santa Maria Novella (interno)

- Opera, ispirata alla rosa, simbolo della Vergine e al giglio, simbolo della città di Firenze; dovuta al genio di **Arnolfo di Cambio**, poi ampliata e completata da **Francesco Talenti** e **Giotto**.

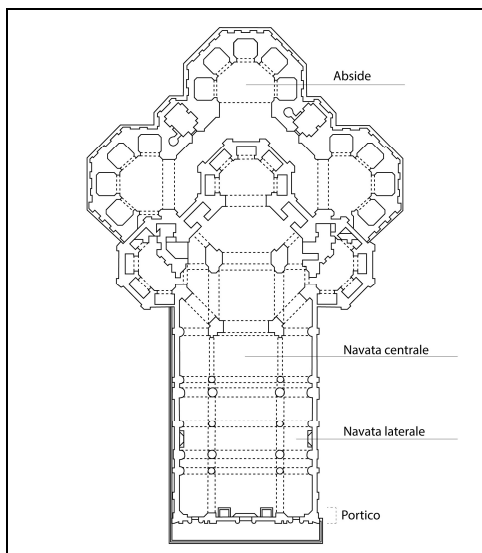
La basilica fiorentina di **Santa Maria del Fiore** presenta una pianta longitudinale a croce latina "trilobata" è divisa in tre navate con quattro campate rettangolari in senso trasversale che si interrompono all'altezza dell'ottagono d'imposta della tribuna su cui si erge la mirabile cupola ad otto spicchi realizzata nel Rinascimento, tra il 1420 e il 1436, dall'architetto Filippo Brunelleschi.

Le campate sono individuate da pilastri cruciformi sormontati da capitelli corinzi su cui si poggiano archi a sesto acuto che inquadrano grandiose volte ogivali inquadrature da costoloni gotici.

La parte absidale dell'edificio si articola, dunque, intorno ad un vasto spazio ottagonale in cui si sono fusi coro e presbiterio, che si conclude con tre grandi absidi poligonali.

L'edificio, dunque, fonda una struttura concentrica, l'abside trilobato, con un corpo longitudinale, la navata.

All'interno le strutture compiono una forte attenuazione del verticalismo ottenuta attraverso l'uso dei cornicioni orizzontali, posti sotto l'impianto delle volte, e l'ampiezza delle arcate.



Santa Maria del fiore (pianta)



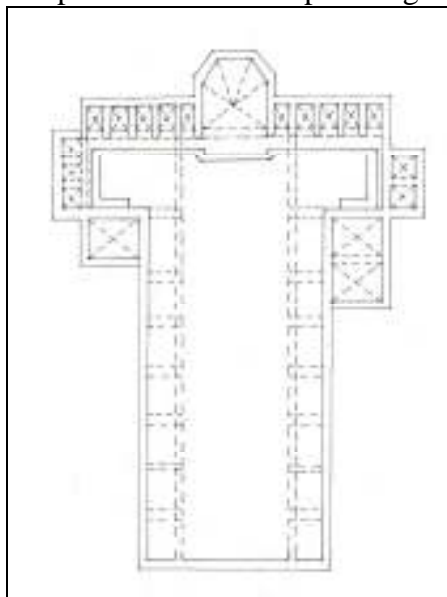
Santa Maria del fiore (interno)

- Opera francescana di **Arnolfo di Cambio**

La basilica fiorentina di **Santa Croce** presenta una pianta longitudinale a croce latina commissa, è divisa in tre navate che ne definiscono una forma a sala, non essendo definite campate geometriche quadrangolari. L'invaso delle tre navate è immenso; la separazione tra la navata centrale e le laterali avviene attraverso semplici pilastri ottagonali sormontati, in senso longitudinale, da archi acuti e il ritmo delle pareti superiori è scandito dalla presenza di una fila continua di mensole.

Nel coro si avvertono i richiami del Gotico nelle ampie finestre con vetrate policrome.

La copertura, contrariamente alle altre due basiliche fiorentine analizzate, non è voltata; presenta semplicemente delle capriate lignee a vista, secondo la tradizione del Romanico toscano.



Santa Croce (pianta)



Santa Croce (interno)

PARAGRAFO 4.4: L'EVOLUZIONE DELLE CROCI DIPINTE

Una delle massime espressioni della pittura duecentesca è la croce dipinta su tavola o su una sottile pergamena poi applicata al legno, di grandi dimensioni e da appendersi all'arco trionfale del presbiterio al di sopra dell'altare; in particolare la diffusione di tali croci dipinte si avrà nella Toscana settentrionale a metà del XII secolo, epoca in cui queste grandi opere diventano oggetto di devozione popolare. I primi esempi di croci dipinte svilupperanno il tema della crocifissione di Cristo sul monte Calvario in base ad uno schema compositivo che raffigura Cristo come entità divina, come figlio di Dio con il capo eretto e frontale, gli occhi aperti, il corpo ancora vigoroso, individuando così la tipologia iconografica del “**Christus Triumphans**”.

La più antica tra le croci dipinte pervenuta proviene dalla Lunigiana, ed è oggi conservata nella Cattedrale di Sarzana.

Realizzata nel 1038 da **Mastro Guglielmo**, fu successivamente ridipinta. Nonostante ciò essa costituisce un importante esempio del Christus triumphans. Gli occhi sono spalancati, la testa è sollevata e il volto non esprime alcuna emozione; anche gli arti appaiono rilassati, il che dà alla figura un senso di irrealtà.

Infine è interessante notare che per la prima volta il Cristo compare nudo, con un semplice panno legato ai fianchi.

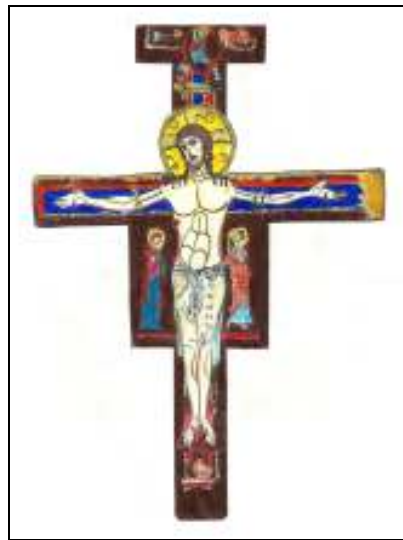


Mastro Guglielmo, *Christus Triumphans*, 1138, tempera su tavola, 300x210 cm, Duomo, Sarzana (La Spezia).

Al 1187 risale un altro esempio di Christus triumphans, quello attribuito al **Maestro Alberto**.

La tavola non avendo subito successive ridipinture, come era avvenuto nel crocifisso di Sarzana, presenta un volto e un busto dai tratti vigorosi, l'addome è reso con una serie di volumi campaniformi che tendono a suggerire l'idea della sporgenza del ventre.

Nella croce, di forma semplificata, priva di piedicroce, ricorre la bicromia rosso-blu



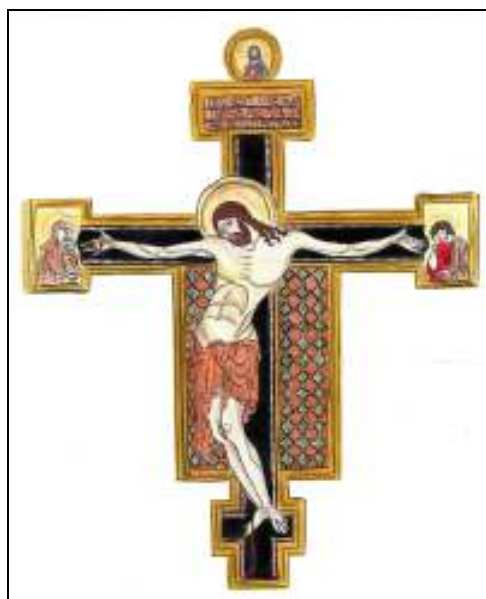
Maestro Alberto, *Christus Triumphans*, 1187, tempera su tavola, Duomo, Perugia.

In Italia verso il 1230 venne introdotta dai pittori bizantini una nuova iconografia nata in Oriente nell'XI secolo e destinata a diventare quella dominante. Il “**Christus patiens**”, in agonia e sanguinante, con il capo reclinato sulla spalla destra, gli occhi chiusi, il corpo magro dal trapece scavato, le braccia e le gambe flesse e abbandonate sulla croce. Inizialmente questa nuova iconografia non incontrò il benestare della chiesa, poiché era considerata quasi blasfema, ma successivamente ebbe una grande fortuna perché corrispondeva alla nuova spiritualità promossa dagli ordini mendicanti.

Il **Crocifisso di San Domenico di Cimabue** è una croce dipinta di notevoli dimensioni, realizzata probabilmente tra il 1250 e il 1254.

Il corpo del Cristo non pende dalla Croce, ma sembra quasi volersene distaccare. Sui tabelloni alle estremità di bracci laterali Maria e San Giovanni sono raffigurati a mezzo busto.

La pittura è densa e pastosa, con sfumature piuttosto nette che "scolpiscono" le parti anatomiche del corpo del Cristo.



Cimabue, *Christus Patiens*, tempera su tavola, Chiesa di San Domenico, Arezzo

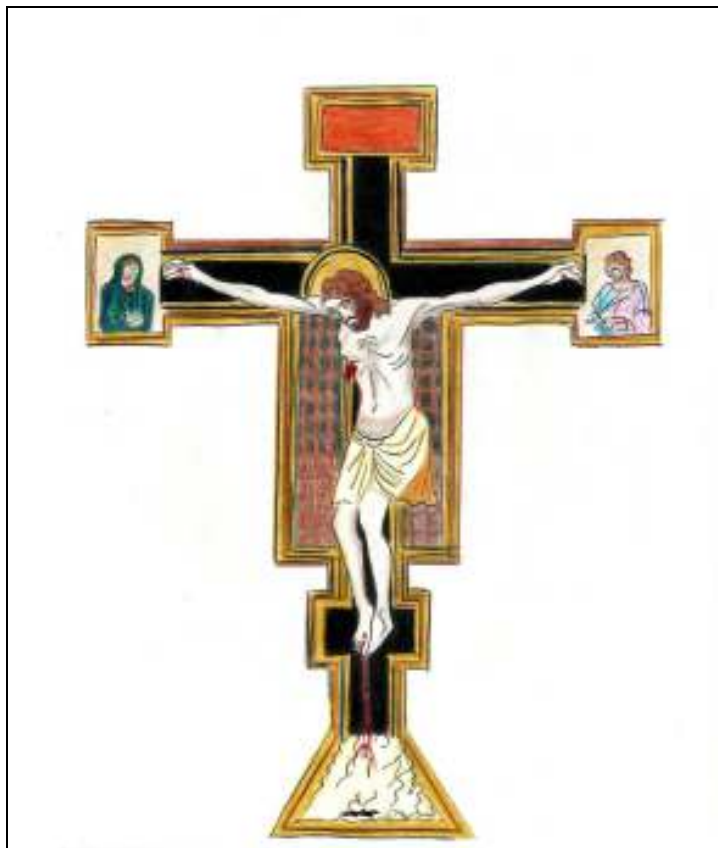
Il Crocifisso di Santa Maria Novella di Giotto è una delle croci dipinte da Giotto, risalente circa al 1290-1295, conservato nella basilica di Santa Maria Novella a Firenze.

La croce di Giotto è considerata un'opera fondamentale per la storia dell'arte italiana.

Il crocifisso è dipinto con una posa molto naturalistica, le gambe sono piegate sotto il peso del corpo, disposte in modo un po' incrociate e bloccate con un solo chiodo sui piedi; la sofferenza è espressa fisicamente dalle braccia e dal costato magri, dall'addome gonfio e dalle gambe piegate sotto il peso del corpo, realisticamente appeso. Il viso e la mani sembrano essere state dipinte dal vero e testimoniano le capacità prospettiche di Giotto (la prospettiva ancora è assolutamente intuitiva).

I due capicroce, alle estremità dei bracci, mostrano Maria e San Giovanni di tre quarti enfatizzandone, nche qui, l'aspetto prospettico ed espressionista.

Attraverso l'accavallamento dei piedi e attraverso lo spostamento del corpo rispetto all'asse centrale della croce, Giotto enfatizza la tridimensionalità della figura di Cristo.



Giotto, *Christus Patiens*, tempera su tavola, Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze

CAPITOLO 5

L'ARTE RINASCIMENTALE ATTRAVERSO ALCUNI PERCORSI TRASVERSALI

Il Rinascimento che storicamente ha come data d'inizio il 1492, anno della scoperta dell'America, dal punto di vista artistico viene fatto iniziare quasi un secolo prima, inizialmente con le intuizioni, ancora medioevali, di Giotto (relativamente ad una visione tridimensionale della realtà prima della codificazione di una "regola geometrica" ad opera di Filippo Brunelleschi nei primi decenni del 1400), successivamente con il concorso pubblico bandito per la realizzazione dei rilievi delle porte bronzee del Battistero di San Giovanni a Firenze, nel 1401. Dopo arduo confronto sul tema del "Sacrificio di Isacco" tra i due ultimi concorrenti partecipanti a tale concorso, Lorenzo Ghiberti e Filippo Brunelleschi, si darà realmente inizio al Rinascimento artistico, nonostante il vincitore Ghiberti, sarà ancora lontano dalla dimostrazione dei canoni e principi fondamentali dell'arte rinascimentale.

L'arte rinascimentale si svilupperà nel corso di un secolo e mezzo circa, dall'inizio del millequattrocento, fino ai primi quarant'anni circa del millecinquecento, interrompendosi o comunque modificandosi a seguito della Riforma Luterana. Essendo così vasto il periodo di sviluppo del movimento ed essendo foriero di altisonanti artisti, si è preferito sviluppare alcuni percorsi trasversali inerenti al periodo in esame ed alcuni autori.

PARAGRAFO 1.5

LA FIGURA DEL DAVID DA DONATELLO A BERNINI

Le opere analizzate riguardano la rappresentazione scultorea del personaggio biblico "David" che con l'ausilio delle proprie doti intellettive riuscì a battere ed ad uccidere il gigante Golia, risolvendo a favore di Israele la guerra contro i Filistei; egli, secondo la narrazione, scagliò un sasso con la propria fionda colpendo il gigante in mezzo alla fronte e, dopo averlo ucciso lo avrebbe decapitato.



Donatello, *David*, bronzo
1440, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

La statua è tradizionalmente identificata come David con la testa di Golia, ma altre ipotesi avanzate hanno attribuito il giovinetto rappresentato al dio greco Mercurio vincitore su Argo, poiché presenta elementi discordanti con l'eroe biblico.

Altri critici identificano la giovane figura in Allegoria della verità che distrugge l'avidità umana. Il contesto per il quale l'opera venne realizzata resta avvolto nel dubbio. Molte fonti sono andate perdute. Sembra essere stato rimosso anche il basamento su cui la statua era sormontata. Probabilmente è attendibile ritenere che l'opera sia stata commissionata per il Palazzo De Medici

La datazione storica appare inoltre molto dubbia.

L'opera è riconducibile alla prima maturità artistica di Donatello residente a Padova.

Donatello realizza una scultura bronzea a tutto tondo che raffigura il celebre eroe come un giovinetto con un copricapo inghirlandato e i calzari, mentre il resto del corpo è nudo; l'assenza della fionda è giustificata dalla scelta di rappresentare il momento successivo alla morte del gigante, tanto che David reca nella mano destra una lunga spada con la quale, presumibilmente, avrà tagliato la testa collocata sotto il suo piede sinistro. Ancora, a testimonianza dell'azione gloriosa svolta dall'eroe, sotto l'impianto scultoreo si trova una corona d'alloro, simbolo della vittoria.

Il nudo, che nel Medioevo era simbolo del peccato, nel Rinascimento riacquista il suo autentico significato di purezza ideale, perfezione e ponderazione policletea mediata dall'ellenismo (vedi la linea di forza arcuata, legata al movimento rotatorio del corpo) come era stato divulgato dalla cultura ellenica ed ellenistica. L'eroe qui è nudo, con una corporatura acerba ma solida perché ammantato dalla propria virtù morale, ricercato esempio della virtù della città di Firenze e dei suoi cittadini; la luce, accentuata e distesa in tutte le membra, in un gioco di chiaro scuro, conferisce un'armonica modellazione della massa sulla superficie metallica e levigata, colpisce il corpo nudo e levigato dell'eroe, si increspa su alcuni particolari non anatomici, come i calzari e il copricapo, e scivola senza ostacoli lungo il braccio destro e la spada, fino al piede che si trova sullo stesso lato, chiudendo la composizione all'interno della scultura stessa. Il volto dell'eroe, pensieroso, è rivolto verso il basso, mentre quello represso di Golia è camuffato sotto un elmo in cui, su una faccia, è incisa una scena mitologica: alcuni eroi trainano una biga su cui siede un personaggio illustre.

Donatello nell'opera, promuove con insistenza l'ideologia del suo tempo e la riaffermata credenza nelle abilità antropologiche.

La fiera nel volto del David, l'espedito biblico non casuale vertono a risaltare l'intelletto umano e la sua spiccata genialità in grado di piegare la forza bruta del gigante.

L'introspezione psicologica diviene motivo di accorgimento e di esaltazione delle virtù umane che si configurano pienamente nei tratti pensosi e riflessivi del David.



**Andrea del Verrocchio, *David*, bronzo
1472-75, Firenze, Museo Nazionale del Bargello**

La datazione dell'opera si deve sia alla testimonianza del Vasari, che la indica come posteriore al soggiorno romano dell'artista fiorentino (avvenuto nella primissima parte del 1470); sia al contratto di vendita dell'opera stessa, venduta dai fratelli Giuliano e Lorenzo de' Medici alla giovane Repubblica fiorentina per 150 fiorini. Abbiamo inoltre la certezza che il Verrocchio modellò il bronzo per la famiglia de' Medici, come attesta l' "elenco delle opere realizzate da Andrea per i Medici", il documento scritto dal fratello minore dell'artista –Tommaso– nel 1495 per essere presentato ai Signori della Repubblica perché questi potessero estinguere i debiti della famiglia medici –esiliata nel 1494– nei confronti del Verrocchio. Quando nel 1476 il "David" arrivò in Palazzo della Signoria fu posto sul pianerottolo davanti la Porta della Catena, ma entro il 29 dicembre dello stesso anno fu scambiato con l'omonimo donatelliano, posto invece nel cortile principale del Palazzo (sopra una colonna realizzata da Desiderio Settegnano). Tra il 1504 ed il 1512 (più probabilmente intorno al 1504) le due opere tornarono ai posti originali. Nel '600 il "David" entrò agli Uffizi, privo però della spada e della testa di Golia. Nel 1778 fu ritrovata la spada originale che, insieme alla testa del gigante – conservata fino ad allora nel Guardaroba del Palazzo –, fu ricongiunta alla scultura che nel 1865 entrò nella galleria del Bargello. Il "David" del Verrocchio è posteriore all'omonima opera di Donatello e, anche se prende ispirazione proprio dal bronzo donatelliano, differisce ampiamente da questo.

Andrea del Verrocchio realizza una scultura bronzea a tutto tondo che raffigura il celebre eroe come un giovinetto abbigliato con un gonnellino pieghettato recante una cintura impreziosita da decorazioni dorate, i calzari, anch'essi impreziositi da merlature dorate che dimostrano il gusto del cesellatore, così come prevedeva la sua formazione artistica; il capo scoperto ha dei capelli riccioluti e scomposti.

Il giovane si erge vittorioso sulla testa del nemico; la sua posa è fiera ed elegante; l'abbozzato sorriso e il modellato dolce ed anatomicamente perfetto testimoniano la giovane età della figura. Il leggero ancheggiare verso destra; il braccio sinistro poggiato sul fianco e la testa lievemente rivolta verso sinistra creano un complesso schema di linee curve che armonizzano l'opera. Il braccio destro è teso lungo il fianco e regge lo spadino ancora sguainato per l'eroica impresa. Gli spazi sono architettati in modo complesso: i volumi non costringibile nella "vecchia" prospettiva quattrocentesca portano alla rottura dell'immobilità a favore dell'estrema ricerca dei movimenti e delle gestualità che suggeriscono instabilità nei gesti, nelle superfici e, soprattutto, negli atteggiamenti psicologici. La figura riprende in qualche modo i concetti gotici di bellezza e ricorda i personaggi del Ghiberti.

Nelle parti scoperte sono mostrate, invece, le conoscenze tecniche dello scultore: nelle mani, nelle gambe, nel collo, nell'anatomia del torace che si intravede sotto la corazza e nelle espressioni dei volti (del giovane David e nel capo mozzato di Golia).

Anche in questa versione del David, l'assenza della fionda è giustificata dalla scelta di rappresentare il momento successivo alla morte del gigante, tanto che l'eroe reca nella mano destra uno stiletto, simbolo dell'amputazione del capo del gigante, rivolto verso l'esterno del corpo come a conquista dell'area intorno ad esso. Questo espediente è proprio della filosofia scultorea dell'autore, Verrocchio, infatti, stabilisce un rapporto sereno e di compenetrazione totale con lo spazio che circonda le sue figure; le singole parti del corpo, nonostante la ponderazione a cui ugualmente rispondono, hanno una posa talmente libera e articolata e si rivolgono verso varie direzioni dello spazio, definendo quindi a differenza della composizione "chiusa" di Donatello, una composizione "aperta".



Michelangelo Buonarroti, *David*, marmo
1501-04, Firenze, Museo dell'Accademia.

“Veramente che questa opera ha tolto il grido a tutte le statue moderne et antiche, o greche o latine [...] con tanta misura e bellezza e con tanta bontà la finì Michel Agnolo.”

Nel luglio del **1501** Michelangelo Buonarroti fu richiamato a Firenze per una commissione della Cattedrale di Santa Maria del Fiore. Gli fu proposto di lavorare ad una statua di proporzioni grandiose per realizzare un David, con il vincolo di scolpirlo da un grande blocco di marmo che giaceva abbandonato presso il cortile della cattedrale. Questo blocco di marmo bianco di Carrara era già stato affidato a due scultori, Agostino di Duccio e Antonio Rossellino, ma mai completato a causa di numerose imperfezioni del materiale che avrebbero rischiato di compromettere la statica di un'opera di dimensioni importanti e anche dall'alta collocazione del David il quale inizialmente doveva essere posizionato in uno dei contrafforti della Cattedrale di Santa Maria del Fiore, a circa 80 metri d'altezza.

Michelangelo aveva solo **26 anni**, ma era già diventato il più famoso e ben pagato artista dell'epoca grazie alla struggente bellezza scolpita nella **Pietà del Vaticano**. Accettò la sfida nel 1501 e fino al 1504 lavorò incessantemente alla realizzazione del David (questa informazione la apprendiamo dai documenti di pagamento) con grande entusiasmo e dietro un'impalcatura che impediva a chiunque di vedere l'opera prima del completamento.

L'Opera del Duomo aveva stabilito il **sogetto religioso**, ma nessuno aveva previsto un'interpretazione così sorprendente. Nella Bibbia, nel Libro di Samuele, viene narrato l'episodio del giovane pastore David che affronta il temibile gigante a capo dei Filistei, Golia. Il re ebreo Saul offrì la propria armatura al ragazzo, ma egli se ne liberò, perché troppo grande per la sua esile statura. Armato solo di fionda nella mano sinistra e di un sasso nella destra, David affrontò con coraggio e determinazione il gigante colpendolo alla testa e infine decapitandolo: il fanciullo nell'impresa si serve tuttavia non solo della sua Fede in Dio ma anche dell'intelligenza e della razionalità.

Michelangelo ha colto l'eroe biblico nel momento **prima di affrontare il Gigante**. La tensione del giovane pastore è rappresentata con intensa espressione degli occhi, i muscoli contratti e le vene in rilievo, nel momento del culmine della concentrazione che precede l'azione. L'espressione del volto

indica la forza morale del personaggio e la superiorità della ragione umana rispetto alla forza bruta irrazionale. David sta pensando, prima di attaccare il suo nemico.

Grande attenzione viene anche posta sulle **mani** e sulla **testa**, che sono leggermente sproporzionate rispetto al resto del corpo per correggere le deformazioni ottiche prodotte da una visione dal basso verso l'alto causate dall'iniziale collocazione prevista per l'opera. Michelangelo riuscì a cogliere la figura del David nella **perfezione del corpo umano**, attraverso una **bellezza maschile idealizzata**. Nella sorprendente **interpretazione** di Michelangelo, la statua non presenta quindi né spada né testa decapitata di Golia, come invece avevano rappresentato **Ghiberti, Donatello e Verrocchio** nelle loro versioni. La statua dunque pur ispirandosi ai canoni estetici della **cultura classica**, incarna l'uomo-eroe del Rinascimento, protagonista della storia e consapevole delle proprie potenzialità.

Nel gennaio del **1504** il David, alto **4,10 m.** e con un peso di circa **cinque tonnellate**, fu svelato agli occhi della commissione dell'Opera del Duomo e al Gonfaloniere della Repubblica fiorentina, Pier Soderini suscitando da subito meraviglia e stupore, ***tant'era riuscita così magnifica e straordinaria***. Successivamente fu deciso di riunire una **commissione di artisti**, di cui faceva parte anche Leonardo da Vinci, per decidere dove collocare il capolavoro scegliendo alla fine un posto di assoluto prestigio davanti a **Palazzo della Signoria**: questa decisione rese il David un **simbolo della libertà** contro i potenti nemici dell'epoca divenendo da subito portavoce dei valori di fierezza, coraggio e virtù della Repubblica Fiorentina.

Michelangelo continuò a lavorare alle rifiniture del David durante l'estate, e venne infine inaugurato l'**8 settembre 1504** di fronte a Palazzo Vecchio dove rimase fino al luglio del **1873**, quando si decise di spostare l'opera all'interno dell'**Accademia di Belle Arti** per evitare che agenti atmosferici potessero ulteriormente danneggiarla.

Ulteriore confronto Donatello – Verrocchio

Oltre alle palesi differenze estetiche, tra il "David" del Verrocchio e quello di Donatello sono presenti numerose discrepanze "comportamentali": il "David" donatelliano, vittorioso e sicuro di sé, guarda la testa del filisteo, segno della riuscita dell'impresa; quello del Verrocchio invece, pur ergendosi fiero e spavaldo sul capo del nemico, ha lo sguardo perso nel vuoto e un'espressione ambigua, poco definibile nonostante il sorriso spavaldo, che resta comunque solo un abbozzo; un'espressione che è specchio di quell'instabilità psicologica tanto ricercata dall'artista.



Gian Lorenzo Bernini, *David*, marmo
1623-24, Roma, Galleria Borghese.

L'artista sceglie di rappresentare il momento di massima tensione dell'episodio biblico, contrariamente a quanto fatto dagli scultori rinascimentali; egli coglie il gesto audace con cui il giovane eroe sta per lanciare il sasso con la sua fionda contro il gigante Golia, in precedenza Donatello e Verrocchio avevano rappresentato l'eroe dopo aver decapitato il nemico con la testa sotto o vicino ai piedi e Michelangelo Buonarroti aveva voluto cogliere gli aspetti intellettivi legati al gesto di vincere un essere molto più grande e più potente dell'eroe, cogliendone la concentrazione prima della battaglia. L'attenzione di Bernini, invece, è concentrata sulla resa fisica dell'azione, ottenendo effetti di stupore, meraviglia e paura nell'osservatore, così come recitano i caratteri fondamentali di conquista e stupore che deve avere un'opera artistica del Barocco, tanto perseguita dall'autore stesso. **Dalla staticità della figura di Donatello e Michelangelo, alla parziale rotazione di quella dell'opera del Verrocchio, fino alla totale mobilità per effetto della rotazione del corpo nello spazio ottenuta dal Bernini.**

La ricerca della verità ed espressività raggiunge il culmine nel volto dell'eroe: la fronte è aggrottata, gli occhi si socchiudono, le narici si gonfiano e le labbra sono serrate, tanto che quello inferiore morde quello superiore.

Le opere di Bernini sono concepite per essere fruite da un unico punto di vista, nonostante il David sia una scultura a tutto tondo; questo capolavoro fu pensato per una visione frontale e per questo in origine era collocato contro una parete, affiancato da vasi che non permettevano allo spettatore di girarvi intorno. Oggi si trova, invece, in una delle sale della Galleria Borghese a Roma al centro di in uno spazio tridimensionale a lui solo dedicato.

PARAGRAFO 2.5

ANALISI DI ALCUNI RITRATTI DA PIERO DELLA FRANCESCA A RAFFAELLO

Il contenuto delle analisi richieste è volto alla definizione di una possibile evoluzione sul tema del “ritratto” che, prendendo le mosse dai ritratti dei duchi di Montefeltro, si snoda attraverso le molteplici testimonianze leonardesche, fino a giungere alle esperienze del Rinascimento maturo con Raffaello. Una sorta di filo ininterrotto dal ‘400 al ‘500 che si modifica, si confonde e arricchisce grazie alle intromissioni della cultura fiamminga, ben testimoniata dall’opera di Antonello da Messina. È proprio alla identificazione di queste evoluzioni nell’arte che controlla l’elaborazione del genere “ritratto” che dobbiamo giungere in premessa; di seguito l’analisi delle opere verrà compiuta con le tipologie di osservazione e critica già codificate nella Storia dell’Arte.



Piero della Francesca

Ritratto di Battista Sforza e Federigo da Montefeltro

Firenze, Galleria degli Uffizi, 1465/72, olio su tavola

Il “doppio ritratto dei duchi di Urbino” è un dittico tempera e olio su tavola in cui sono raffigurati i coniugi Federico da Montefeltro e Battista Sforza.

Dipinte da Piero della Francesca tra il 1472 e il 1474, le due tavole erano inizialmente unite da una cerniera e si aprivano come un libro, probabilmente per essere esposte solamente in privato.

I due coniugi sono rappresentati di profilo come nella tradizione classica dei ritratti su medaglia, questa caratteristica conferisce solennità alle due figure. Interessante è il legame che si crea tra i due, eternamente uniti da un profondo sguardo dal quale lo spettatore è escluso.

Sulla tavola di sinistra è rappresentata Battista Sforza. La duchessa è molto pallida, segno di nobiltà. Il suo viso, tondeggiante e con un'ampia fronte, è incorniciato da una complicata acconciatura. Battista è vestito con un abito sfarzoso e adornato con ricchissimi gioielli. Piero, influenzato dalla pittura fiamminga, ha curato ogni particolare, riproducendo meticolosamente le velature del vestito, i riccioli biondi, le lucide perle e le brillanti gemme. Sicuramente il ritratto è stato dipinto postumo, su commissione del marito per ricordare l'amata moglie.

Federico, raffigurato sulla destra, indossa un abito e un copricapo rossi e ha il volto segnato da rughe e verruche, dettagli che potrebbero risultare sgradevoli. Dal cappello fuoriescono dei riccioli crespi e neri disegnati nei minimi particolari (così come voluto dalle influenze fiamminghe presenti

nell'opera di taluni artisti rinascimentali come Piero della Francesca). La rappresentazione di profilo, oltre che per riprendere la tradizione classica, era necessaria per nascondere la parte destra del suo volto, che si era sfigurata durante un torneo. Il duca rivolge uno sguardo fiero alla moglie.

L'attenzione ai particolari che si nota nei due dipinti, come anche l'utilizzo della pittura ad olio, è dovuta al contatto che il maestro di San Sepolcro ebbe con diversi pittori fiamminghi alla corte di Urbino.

I due busti, in primo piano, sovrastano uno splendido paesaggio marchigiano che si estende a perdita d'occhio, anche questo è di derivazione fiamminga. L'artista voleva inoltre elogiare le ricchezze di Urbino e il potere dei due sovrani.

Considerate separate le due tavole non sono ne in equilibrio di peso ne in equilibrio cromatico. Se invece uniamo le due immagini notiamo non solo una continuità del paesaggio, ma anche un equilibrio di pesi.

Il dittico è dipinto anche sul verso, con i trionfi dei due coniugi. Federico è su un carro trainato da cavalli bianchi, simboli di potenza, ed è accompagnato dalle quattro virtù cardinali: prudenza, giustizia, fermezza e temperanza; virtù che lo caratterizzavano nel suo governo. Battista è su un carro trainato da unicorni, simboli di castità, ed è accompagnato dalle virtù a lei associate: Carità, Fede, Castità e Modestia.

Oggi le due tavole sono esposte a Firenze, nella Galleria degli Uffizi



Antonello da Messina

Ritratto d'uomo detto Ritratto Trivulzio

Torino, Museo Civico d'Arte antica, 1476, olio su tavola

Il ritratto Trivulzio è uno dei capolavori di Antonello da Messina.

Si tratta di uno dei lavori meglio riusciti del pittore messinese: vi è raffigurato un uomo posto leggermente in scorcio rispetto all'osservatore, col capo inclinato verso sinistra. Egli indossa una pesante cappa rossa solcata da pieghe verticali sopra una camicia bianca della quale si scorge appena l'orlo sopra il colletto. Infine notiamo anche la presenza di un particolare copricapo nero che scende lungo le spalle dell'uomo.

La figura emerge nella luce da un fondo scuro e l'abilità dell'autore sta proprio nell'aver modellato la figura attraverso graduali passaggi di luce che ne esaltano e ne modellano le forme. Molti sono i particolari del viso minuziosamente attenzionati dal pittore, come i capillari nella sclera degli occhi, le sopracciglia folte e scompigliate, le rughe e i difetti della pelle e infine la leggera ombreggiatura bluastra sulla pelle attorno alla bocca, che sembra dovuta ad una recente rasatura.

Dal punto di vista stilistico notiamo che il pittore messinese, guardando alla pittura fiamminga, così come nell'Annunciata, anche nel ritratto Trivulzio, abbandona l'imposizione al tempo dominante in Italia di ritrarre i soggetti di profilo, in favore di figure ruotate di tre quarti nello spazio. Tipicamente italiana invece è l'esaltazione volumetrica della figura, che sembra essere fisicamente presente in uno spazio tridimensionale e sembra occuparlo in modo definito.

Tipica di Antonello è infine l'indagine psicologica accurata e sottile: lo sguardo del personaggio ritratto è infatti molto intenso e ostenta un'espressione di orgoglio e quasi di sfida, che instaura un inedito colloquio con chi lo osserva.



Antonello da Messina, *Vergine Annunciata*,

Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, 1476 ca, olio su tavola.

L'Annunciata di Palermo è un dipinto di Antonello da Messina realizzato nel 1476. La tecnica utilizzata è olio su tavola e il dipinto è collocato nella Galleria regionale di Palazzo Abatellis in Palermo. L'opera rappresenta la Vergine nel momento immediatamente successivo all'apparizione dell'Arcangelo Gabriele, oppure, secondo altre interpretazioni, nel momento esatto dell'annunciazione.

La rappresentazione della Madonna è frontale, mentre lo scrittoio e il leggio che si trovano in primo piano sono rappresentati di tre quarti. Lo sfondo è scuro. La Madonna si rivolge all'Angelo che si trova di fronte a lei, nella stessa posizione dell'osservatore. Il viso della Vergine ha assunto un'espressione che è stata erroneamente considerata spaventata. E' più pensosa invece e accenna un piccolo sorriso inarcando gli angoli della bocca in maniera quasi impercettibile. Questo sorriso ci riporta ovviamente al sorriso della Monna Lisa, anch'esso appena accennato. La posa delle mani è sicuramente l'elemento più importante dopo l'espressione facciale, oltre che il gesto più drammatico del dipinto, che ci permette di capire bene i sentimenti della Vergine. La mano destra, aperta e rivolta verso l'angelo, potrebbe simboleggiare gesti diversi: "ella" potrebbe richiedere un attimo, troppo sorpresa dall'annunciazione, oppure potrebbe essere un gesto che la mette a completa disposizione dell'Arcangelo Gabriele. La stessa mano destra è rappresentata anche in una prospettiva diversa rispetto al resto, accentuandone ancora di più la centralità. La mano sinistra è invece ritratta nell'atto di chiudere la veste blu della Madonna. Questo è un simbolo di pudore e di umanità, in contrasto con la divinità dell'angelo.

Nella rappresentazione notiamo anche l'armonia di due triangoli: il primo che è quello esterno dato dalla veste, il secondo quello interno da cui appare il viso. La posa, lo sfondo e la rappresentazione essenziale richiamano lo stile fiammingo, soprattutto quello del pittore Petrus Christus, che Antonello avrebbe forse conosciuto direttamente in Italia. La differenza che però Antonello da Messina attua è l'impostazione volumetrica della figura. L'uso dei colori a olio permette un'acuta definizione della luce. A lungo si è discusso sui caratteri riportati nel libro posato sul leggio, e alla fine si è dedotto che il carattere deve essere una "M" di Magnificat.

L'Annunciata può essere messa a confronto con un'altra Annunciata dello stesso Antonello da Messina: l'Annunciata di Monaco. Questa è precedente di tre anni alla realizzazione di quella di Palermo e si possono riscontrare differenze sostanziali negli elementi più importanti del dipinto. Nell'Annunciata di Palermo infatti l'atto del concepimento da parte dello Spirito Santo è già avvenuta, mentre in quella di Monaco ancora no. Infine, anche il volto presenta delle differenze: in quella di Palermo la bocca è piegata agli angoli a formare un sorriso accennato, in quella di Monaco invece la bocca è aperta in segno di stupore per la notizia ricevuta.



Leonardo da Vinci

Ritratto di Ginevra de Benci

Washington DC, National Gallery of Art, 1475, olio su tavola

Il ritratto di Ginevra de Benci raffigura una giovane dama, che gli studiosi identificano con Ginevra de Benci, figlia di Amerigo e nipote di Giovanni Benci. Si ritiene che Leonardo abbia eseguito il dipinto in occasione delle nozze di Ginevra con Luigi di Bernardo Nicolini, tuttavia si è ipotizzato che il ritratto sia stato commissionato dopo dal poeta e umanista Bernardo Bembo.

Ginevra indossa una veste con una scollatura chiusa da lacci e una camicia bianca sottilissima e dal collo pende una sciarpa nera che incornicia il petto e le spalle. L'acconciatura è tipica dell'ultimo quarto del Quattrocento a Firenze, con i capelli biondi raccolti sulla nuca lasciando liberi alcuni ricci a incorniciare la fronte. Il ritratto mostra un volto quasi imbronciato e pallido e Leonardo usò anche le dita per ottenere le delicate sfumature del volto della dama. La ragazza non è bellissima, e più che giovinezza e freschezza, sembra esprimere rassegnazione. Curiosa è la mancanza di accessori e gioielli che testimoniassero la ricchezza della famiglia. Fu forse lei stessa a richiedere di essere ritratta così, rompendo in questo modo con la tradizione dei ritratti dell'alta borghesia. La donna è raffigurata a mezzo busto di tre quarti, girata verso destra. È risaputo che il dipinto venne ridotto, in epoca imprecisa, di almeno un terzo nella parte inferiore, tagliando le mani che probabilmente erano danneggiate. In origine le proporzioni del ritratto non dovevano allontanarsi da quelle della Gioconda. Leonardo dipinge i tratti delicati ma malinconici della donna con una morbidezza e una ricchezza di particolari, influenzato dai pittori fiamminghi, conosciuti a Firenze grazie alle relazioni commerciali dei mercanti fiorentini. In lontananza si apre un paesaggio tipicamente leonardesco: prevalgono chiaroscuro e sfumato ed è possibile apprezzare il riflesso degli alberi nell'acqua. Alle spalle di Ginevra troviamo un cespuglio di ginepro che allude al nome della donna e costituisce una sorta di "simbolico ritratto". L'ambientazione all'aperto è molto insolita e uno sfondo con alberi e piante scure accentua il pallore del volto.



Leonardo da Vinci

Ritratto di Cecilia Gallerani, detta Dama con l'ermellino

Cracovia, Czartoryski Muzeum, 1489/90, olio su tavola

L'opera ritrae Cecilia Gallerani, amante di Ludovico Sforza e a quei tempi sedicenne. La ragazza viene raffigurata fino al busto, ruotato verso la sinistra dell'osservatore, e con la testa volta a destra; in braccio alla fanciulla, un bianco ermellino, che nelle sembianze ricorda però più un furetto.

Sopra la spalla sinistra di Cecilia, sullo fondo che oggi appare completamente scuro, i raggi X hanno messo in luce la raffigurazione, poi coperta nel '700, di una finestra, che giustifica la luce che illumina il lato destro della Gallerani.

Quest'ultima viene raffigurata da Leonardo con estrema signorilità e raffinatezza: l'abbigliamento è curatissimo, ma non eccessivamente sfarzoso, privo di gioielli ad eccezione di una lunga collana di perle scure; la mano, posta in primo piano ad accarezzare l'animale, mostra nei suoi lineamenti anatomicamente perfetti straordinaria grazia.

Di particolare significato è la figura dell'ermellino. Simbolo di purezza equilibrio e pacatezza, si chiama in greco "galé" (γαλή), che alluderebbe al cognome della fanciulla. Attraverso la forma slanciata ed elegante, lo sguardo e stabilisce un'evidente corrispondenza con la padrona, fondendosi con lei in un'unica armoniosa figura.

La ragazza sembra essersi appena appena volta verso qualcuno sopraggiungente nella stanza. Leonardo riesce quindi a immortalare e ad eternare un'azione breve e istantanea: l'aura di misterioso fascino data dal forte contrasto tra le ombre dello sfondo scuro e la luce che rischiarava quasi in maniera solenne lei e l'ermellino, lo sguardo sereno e imperturbabile, il sorriso accennato e impercettibile e i tratti delicati e sereni pongono la Dama in un'atmosfera fuori dal tempo.

La tecnica a olio permette sfumature cromatiche variegata armonicamente e il caratteristico effetto della velatura, evidente nel velo che copre il capo della Dama, ad esempio. La linea di contorno ben definita e lo sfruttamento magistrale del contrasto tra luci e ombre pongono in risalto la rappresentazione realistica dei particolari la tridimensionalità della figura della donna, caratteristiche peculiari della ritrattistica rinascimentale alle quali Leonardo diede sicuramente grande attenzione.



Leonardo da Vinci

Ritratto di Lucrezia Crivelli, detta La belle feroniere

Parigi, Museo del Louvre, 1490/97, olio su tavola

Poiché l'analisi dell'opera è stata strutturata utilizzando la maniera canonica impartita dalla docente, si è preferito mantenere l'impostazione data dagli allievi che prevede quindi la scomposizione dell'opera in relazione a quattro differenti tipologie di analisi:

1. Vedere/ Osservare:

La donna raffigurata è stata oggetto di numerose controversie alimentate dagli storici circa la reale identità.

Secondo alcuni, il ritratto di Leonardo rappresenta la giovane Beatrice D'Este, sposa del duca Ludovico il Moro, signore di Milano, donna sposata senza amore e di straordinaria bellezza.

A causa della dubbia somiglianza coi tratti paffuti del viso, molti hanno identificato la donna dal magnetico sguardo in Lucrezia Crivelli, una concubina del Moro.

L'opera è riconducibile al tardo soggiorno milanese dell'artista, al quale venne commissionata dallo stesso Moro poco prima della caduta degli Sforza per mano di Luigi XII.

Leonardo eseguì il ritratto su una tavola di legno di noce tra il 1490 e il 1497, durante l'ospitalità offertagli dal principe di Milano.

Sono alquanto inattendibili le notizie pervenute su come fosse divenuta proprietà di Francesco I di Francia e dunque menzionata tra la collezione reale francese nel 1642.

Oggi l'opera, legittimata a Leonardo dalla fine degli ultimi anni venti, è custodita nel museo del Louvre.

2. Analisi compositiva:

Nel ritratto di Lucrezia Crivelli si evince una mancanza di armonia simmetria in quanto spicca la particolare inclinazione del busto ed il taglio del cornicione alla base che fanno sì che la figura della dama rientri in un rettangolo aureo.

La rappresentazione diviene "iconica": nessuna partecipazione delle braccia e delle mani, le forme corporee chiuse in disegni ovoidali perfetti, il busto, di taglio acuto, ruotato leggermente a destra perché l'occhio apprezzi la profondità dell'ombra che la isola e la circonda e cominci a girarle attorno.

Lo stile compositivo da cui probabilmente Leonardo attinse è quello fiammingo, espresso dalla presenza del parapetto e dalla predominanza della raffigurazione femminile.

L'uso del chiaro scuro è delicato e limitato.

Il quadro di pregiatissima fattura presenta forme sinuose e colori delicati. Lo sguardo della donna è volto all'osservatore, ma malgrado la sua intensa contemplazione, emerge una deviazione laterale che non permette di stabilire alcun contatto visivo.

La repentina fuga degli occhi è riflesso di un'irruenza trattenuta, uno sfogo represso che conferisce al soggetto un meraviglioso appiglio introspettivo e psicologico. Il velo di tristezza e mistero che ricopre i suoi occhi le attribuisce un'irriducibile austerità.

L'abbigliamento visibile è curato ed elegante, ma non sinuoso né impreziosito da vistosi gioielli.

La dama indossa una sottile collana bicolore triplicemente annodata che ricade sul corpetto della veste. Si offre alla vista con un discreto décolleté rettangolare portato con maestria, tipico della moda del tempo.

Lo sfondo retrostante è grigio-scuro, privo di sfoglia menti paesaggistici e strutture architettoniche affini al secolo ed è il solo parapetto in primo piano ad impiantare la raffigurazione in un ambiente realistico.

3. Confronto con la dama con l'Ermellino:

Divenne inevitabile, dopo la sua realizzazione, il paragone con la celeberrima raffigurazione di Cecilia Gallerani, omaggiata nella dama con l'Ermellino.

Lo stesso Leonardo eguaglia le due donne in fascino e sconfinata seduzione, ma tra le due dame intercorrono tratti distintivi rilevanti.

Lo sguardo della dama con l'Ermellino appare distolto e incurante, quasi sognante; in antitesi con la profondità visiva e insistente di Lucrezia Crivelli.

Inoltre quest'ultima comunica una maturità, un enigmatica natura insondabile non riscontrabile nella discreta grazia della dama emulante.

Le dame analogamente indossano abiti distinti e nobiliari e recano alla fronte una sottile cordicella, che fissa loro i capelli e nella quale al centro è incastonato un piccolo rubino.

4. Fonti:

Antonello da Messina, erede della ritrattistica fiamminga, rappresenta nella propria produzione artistica una tridimensionalità spaziale e volumica associata ad abbinamenti di colori lucenti e sciolti.

Leonardo attinse le peculiarità stilistiche dell'artista a lui contemporaneo che emergono con la ripresa del fondo chiaro scuro e del parapetto dietro cui viene a trovarsi la figura, che conferisce all'immagine una forza plastica tale da ricordare l'emergenza visiva di un busto scolpito.



Leonardo da Vinci

Ritratto di Lisa Gherardini del Giocondo, detta Monna Lisa

Parigi, Musée du Louvre, 1503/06, olio su tavola

Questo dipinto può facilmente essere messo a confronto con un altro dello stesso autore, il ritratto di “Ginevra de Benci” del 1475. Entrambi infatti rappresentano due donne illustri del tempo - la Gioconda non è altro che Lisa Gherardini, moglie di Francesco del Giocondo -, e presentano caratteristiche simili: entrambe sono raffigurate in primo piano, Ginevra verso destra e Monna Lisa verso sinistra, poste in un'ambientazione aperta. Si possono notare però anche varie differenze fra i due dipinti: in primo luogo, le espressioni facciali appaiono opposte, infatti la Gioconda si mostra con un viso rilassato e un sorriso enigmatico mentre lo sguardo è fisso verso lo spettatore; inoltre, un'altra differenza si trova nell'abbigliamento: la Gioconda è presentata con lunghi capelli scuri e sciolti sulle spalle, coperti da un velo trasparente; indossa una pesante veste scollata, secondo la moda dell'epoca, con un ricamo lungo il petto e maniche in tessuto diverso. In entrambi i dipinti è percettibile la presenza di un paesaggio con elementi cari all'autore: nel ritratto di Ginevra de Benci, infatti, troviamo specchi d'acqua, campanili, torri appuntite e montagne, il tutto trattato con toni azzurrini secondo le regole della prospettiva aerea. Nel ritratto della Gioconda, invece, si ha un paesaggio che spinse gli studiosi ad esporre due idee contrastanti: secondo alcuni, infatti, il

panorama fluviale rappresentato alle spalle della Gioconda è immaginario, e lo testimonia il fatto che la parte sinistra è evidentemente posta più in basso rispetto a quella destra, dunque ciò porta a pensare che sia stata aggiunta successivamente; secondo altri critici e studiosi, invece, il paesaggio raffigurato si trova proprio in Toscana, cioè là dove l'Arno supera le campagne di Arezzo e riceve le acque della Val di Chiana. C'è un indizio preciso sulla destra della Gioconda oltre la spalla, è un ponte basso, a più arcate, cioè un ponte antico, che corrisponde al ponte Buriano, un ponte che scavalca tutt'oggi l'Arno e che venne costruito in pieno Medioevo. Questo ponte era ben conosciuto da Leonardo, poichè studiò a fondo questa zona e quindi aveva ben in mente la geografia di quei luoghi.

L'opera rappresenta tradizionalmente Lisa Gherardini, cioè "Monna" Lisa. Vasari scrisse che dopo quattro anni di lavoro, Leonardo, lasciò il dipinto incompleto. Vasari si dilungò in una serie di lodi generiche del dipinto. Questi esaltò qualità della *Monna Lisa* assenti nel ritratto (sopracciglia e fossette sulle guance). Vasari infatti potrebbe aver attinto la sua descrizione da una memoria dell'opera com'era visibile a Firenze fino al 1508, quando il pittore lasciò la città: analisi ai raggi X hanno mostrato che ci sono tre versioni della *Monna Lisa*, nascoste sotto quella attuale.

Fu Leonardo stesso a portare con sé in Francia, nel 1516 la *Gioconda*, che sarà poi acquistata, insieme ad altre opere, dal re di Francia, Francesco I.

Più tardi Luigi XIV fece trasferire il dipinto a Versailles. Dopo la Rivoluzione francese, venne spostato al Louvre. Napoleone Bonaparte lo fece mettere nella sua camera da letto, ma successivamente tornò al Louvre. Durante la guerra Franco-Prussiana del 1870-1871 fu messo al riparo in un sito nascosto.

Note: Il furto.

Il furto della *Gioconda* avvenne la notte tra domenica 20 e lunedì 21 agosto 1911; della sottrazione si accorse lunedì stesso un copista che aveva avuto il permesso per riprodurre l'opera a porte chiuse. La notizia del furto fu ufficializzata solo il giorno dopo, anche perché all'epoca non era infrequente che le opere venissero temporaneamente rimosse per essere fotografate.

Era la prima volta che un dipinto veniva rubato da un museo, per di più dell'importanza del Louvre, e a lungo la polizia brancolò nel buio. Fu sospettato il poeta francese Apollinaire che venne arrestato (aveva dichiarato di voler distruggere i capolavori di tutti i musei per far posto all'arte nuova) e condotto in prigione il 7 settembre. Anche Pablo Picasso venne interrogato in merito, ma, come Apollinaire, fu in seguito rilasciato. Sospetti caddero anche sull'Impero tedesco, nemico della Francia, ipotizzando un furto di Stato. Mentre crescevano sospetti e polemiche, si iniziò a ritenere il capolavoro perso per sempre: Franz Kafka vide una cornice vuota e dopo un po' il posto lasciato dalla Gioconda sulla parete fu preso dal *Ritratto di Baldassarre Castiglione* di Raffaello.

In realtà un ex-impiegato del Louvre, Vincenzo Peruggia, convinto che il dipinto appartenesse all'Italia e non dovesse quindi restare in Francia, lo aveva rubato, rinchiudendosi nottetempo in uno sgabuzzino e, trascorsavi la notte, uscendo dal museo a piedi con il quadro sotto il cappotto: egli stesso ne aveva montato la teca in vetro, quindi sapeva come sottrarlo. Messa l'opera in una valigia, posta sotto il letto di una pensione di Parigi, la custodì per ventotto mesi e successivamente la portò nel suo paese d'origine, a Luino, con l'intenzione di "regalarlo all'Italia", ottenendo da qualcuno delle garanzie che il quadro sarebbe rimasto nel suo paese: riteneva infatti, erroneamente, che l'opera fosse stata rubata durante le spoliazioni napoleoniche.

Ingenuamente nel 1913 si recò a Firenze, per rivendere l'opera per pochi spiccioli. Si rivolse all'antiquario fiorentino Alfredo Geri, che ricevette una lettera firmata "Leonardo" in cui era scritto che «Il quadro è nelle mie mani, appartiene all'Italia perché Leonardo è italiano». Incuriosito, l'11 dicembre 1913, l'antiquario fissò un appuntamento nella sua stanza all' Hotel Tripoli, accompagnato dall'allora direttore degli Uffizi Giovanni Poggi. I due si accorsero che l'opera non era uno dei tanti falsi in circolazione, ma l'originale e se la fecero consegnare per "verificarne l'autenticità". Nell'attesa il Peruggia se ne andò a spasso per la città, ma venne rintracciato e arrestato. Il dipinto recuperato venne esibito in tutta Italia prima del suo definitivo rientro al Louvre.

Sicuramente il furto contribuì alla nascita e alimentazione del mito della *Gioconda*: dalla cultura più alta, per pochi eletti, la sua immagine entrò decisamente nell'immaginario collettivo.

Descrizione e stile:

Il ritratto mostra una donna seduta a mezza figura, girata a sinistra ma con il volto pressoché frontale, ruotato verso lo spettatore. Le mani sono dolcemente adagiate in primo piano, mentre sullo sfondo, oltre una sorta di parapetto, si apre un vasto paesaggio fluviale. Indossa una pesante veste scollata, con un ricamo lungo il petto e maniche in tessuto diverso; in testa indossa un velo trasparente che tiene fermi i lunghi capelli sciolti, ricadendo poi sulla spalla dove si trova appoggiato anche un leggero drappo a mo' di sciarpa.

Alla perfetta esecuzione pittorica, in cui è impossibile cogliere tracce delle pennellate grazie allo **sfumato**, Leonardo aggiunse un'impeccabile resa atmosferica, che lega il soggetto in primo piano allo sfondo.

Lo sfondo:

Il quadro di Leonardo fu uno dei primi ritratti a rappresentare il soggetto davanti a un panorama immaginario. Il panorama non è uniforme. La parte di sinistra è evidentemente posta più in basso rispetto a quella destra. Questo fatto ha portato alcuni critici a ritenere che sia stata aggiunta successivamente.

La *Gioconda* si trova in una specie di loggia panoramica, come dimostrano le basi di due colonne laterali sul parapetto; una copia seicentesca mostrerebbe la composizione originaria in cui è visibile la parte architettonica successivamente mutilata.

Considerando la grande cura di Leonardo per i dettagli, molti esperti ritengono che non si tratti di uno sfondo inventato, ma rappresenti anzi un punto molto preciso della Toscana, cioè là dove l'Arno supera le campagne di Arezzo e riceve le acque della Val di Chiana. C'è un indizio preciso sulla destra della Gioconda oltre la spalla, è un ponte basso, a più arcate, cioè un ponte antico, a schiena d'asino di stile romanico, un ponte identico al ponte a Buriano che scavalca tutt'oggi l'Arno e che venne costruito in pieno Medioevo.

Leonardo conosceva bene questo ponte, perché aveva studiato a fondo questa zona, come testimonia un disegno datato tra il 1502 e il 1503 che descrive il bacino idrico della Val di Chiana. Se si osserva il lato sinistro della Gioconda, si vede un corso d'acqua con meandri che si infila in una stretta gola. Inoltre i rilievi a sinistra della Gioconda sono verticali, aguzzi, scavati dall'erosione

e in effetti, oltre il ponte, continuando la vecchia via Cassia, si arriva in un'area in cui si possono osservare i calanchi, delle bizzarre formazioni rocciose, erose dalle piogge e dai millenni.

Leonardo deve essere rimasto molto colpito da queste forme, come artista per la loro spettacolarità, e come studioso, per il modo in cui si sono formate, che ben si adattava al suo pensiero, cioè che la terraferma non è immobile, ma si rimodella e si trasforma in modo tumultuoso sotto l'azione erosiva dell'acqua. Grazie ai vari elementi individuati, ponte, confluenza e gola, è stato possibile ricostruire con un computer, l'angolo di prospettiva, e capire il punto esatto dell'osservazione di Leonardo.

Stato di conservazione:

La Gioconda fu dipinta su una tavola di pioppo molto sottile e col tempo il pannello è andato incurvandosi; si è inoltre aperta una fessura, ben visibile sul retro. Altri danni sono stati causati dagli attacchi vandalici. Per questo il dipinto è oggi conservato dietro una teca di vetro infrangibile, nuovamente all'interno del Museo del Louvre.



Raffaello Sanzio

Ritratto di Agnolo Doni e Maddalena Strozzi-Doni

Firenze, Palazzo Pitti- Galleria Palatina, 1506, olio su tavola

Nel 1506 (circa) Agnolo Doni, ricco mercante e mecenate fiorentino, commissionò a Raffaello Sanzio due ritratti raffiguranti rispettivamente lui e Maddalena Strozzi Doni, sua moglie, alla quale si era unito nel 1503 -proprio in occasione del suo matrimonio il mercante fiorentino ordinò a Michelangelo Buonarroti il famoso "Tondo Doni"-. I due ritratti ebbero grande fama nella regione toscana, tanto che nel 1826 il granduca Leopoldo II volle acquistarli entrambi per la propria collezione.

-Il ritratto di **Agnolo Doni** (olio su tavola 65x45 cm) ritrae il soggetto a mezza figura, seduto su un balcone che rivela, oltre la balaustra sulla quale poggia il braccio del ricco mercante, un magnifico panorama di gusto squisitamente umbro. Il commerciante fiorentino è raffigurato di tre quarti con lo sguardo rivolto allo spettatore. La monumentalità della figura è data dai marcati tratti somatici, conseguenza della fedeltà rappresentativa di Raffaello. I forti tratti del viso inaspriscono lo sguardo di Angolo Doni con il preciso scopo di tentare di far trapelare dagli occhi del mercante l'anima cinica e schietta del commercio fiorentino dell'epoca. Alle dure linee del viso si contrappone la sciolta naturalezza del corpo sottolineata dall'andamento curvilineo delle spalle; dalla braccia, chiuse in uno schema circolare; e dalle mani, congiunte ed ornate di gioielli. Nel dipinto si nota il profondo studio dei colori, precisamente dell'accostamento di cromie calde e fredde, attraverso il

quale poter eseguire una realistica resa tattile del tessuto, specialmente del velluto nero del corsetto e del berretto. I contorni sono ben definiti e la figura ha in sé un certo nitore. Dal cappello di velluto nero scendono i lunghi capelli castani, ricci e crespi; questi, insieme al berretto e all'orlo bianco della camicia, incorniciano il viso del mercante. Quest'ultimo è caratterizzato da una profonda fedeltà rappresentativa, secondo i modelli nordici studiati dal pittore nella bottega del Perugino. Le maniche rosse della veste, ampie e di pesante stoffa, escono dal corsetto scuro, tenuto in vita da una cintura, mentre ai polsi e al collo sporge la camicia bianca. Il paesaggio, generico e privo di valore encomiastico, è costituito da dolci colline che sfumano da sinistra verso destra ed il cui profilo asseconda la linea di forza che va dal collo di Agnolo Doni all'avambraccio poggiato sulla balaustra bianca e rossa. La parte superiore dello sfondo è caratterizzata da un ampio cielo azzurro nel quale due nuvolette bilanciano ad arte gli angoli vuoti del dipinto dipinto.

Oltre alla chiara funzione celebrativa della famiglia Doni, il dipinto ha acquisito anche un profondo ed importante valore storico-sociale: lo sguardo -che dimostra l'interesse del pittore verso la psicologia -, i contrasti tra chiaro e scuro ed il ricco abbigliamento dello stesso Doni danno all'osservatore un'idea esaustiva sulla rilevanza sociale della ricca borghesia fiorentina del XV e XVI secolo; conseguente alla ricchezza di questo cetto sociale il cui profilo psicologico è molto ben espresso da Raffaello proprio attraverso lo sguardo di Agnolo Doni.

-Il ritratto di **Maddalena Strozzi Doni** (olio su tavola, 63x45 cm) ritrae la donna seduta ad un balcone dal quale si gode di un'ottima vista sul paesaggio retrostante; forse lo stesso che fa da sfondo alla figura del marito Agnolo Doni. L'ambiente, che in schizzo era un'interno, è caratterizzato nello sfondo da dolci colline che sfumano in lontananza e che mostrano sparsi alcuni insediamenti umani e degli acquerelli fronzuti. Il paesaggio è di chiara imitazione leonardiana; così come la posa di Maddalena Strozzi che emula palesemente la figura della Gioconda. Nonostante l'evidente ispirazione, la figura raffaelliana della Doni è carente di quella bellezza inquieta e misteriosa che caratterizza invece la Monna Lisa. La donna è raffigurata di tre quarti e , come il marito nel suo ritratto, guarda direttamente all'osservatore. Se nel raffigurare Agnolo Doni, Raffaello, seguendo il principio della fedeltà di rappresentazione, aveva dipinto il volto del mercante come un insieme di forti tratti somatici; nel dipingere sua moglie accentua, sempre per lo stesso principio rappresentativo, la bellezza imperfetta e generica della donna - era allora costume dipingere i volti femminili vagamente, senza soffermarsi troppo su importanti tratti distintivi - e la sua pienezza delle carni. Mentre nel ritratto del marito era lo sguardo schietto e cinico ad esporre il cetto sociale della famiglia Doni; nella figura della donna oltre benessere della famiglia è reso dalla ricercatezza dei gioielli indossati e dalle preziose stoffe delle vesti. I ricchi gioielli indossati da Maddalena, oltre a dichiarare il suo strato sociale di appartenenza, sono gli emblemi della sua virtù: le tre pietre incastrate nella collana, lo smeraldo, il rubino e lo zaffiro simboleggiano rispettivamente la castità, la forza e la purezza; la perla a forma di goccia è simbolo di fedeltà matrimoniale. Il vestito, di stoffa pregiata, è il tipico dell'epoca: con maniche estraibili di colore azzurro e damascature visibili in controluce. È proprio nelle pieghe del vestito, date da un sapiente gioco di colori, che si nota l'intenso studio cromatico di Raffaello e che porterà a risultati altissimi soprattutto nelle opere mature.

CAPITOLO 6

DAL RINASCIMENTO MATURO ALLA CULTURA BAROCCA

PARAGRAFO 1.6 Il Trompe l'oeil: dai primi passi fino all'esperienza di Donato Bramante in Santa Maria presso San Satiro.

Il *trompe l'oeil* (dal francese *tromper*, ingannare, e *l'oeil*, l'occhio) è una tecnica pittorica naturalistica il cui effetto è – come dice il termine stesso – un'illusione ottica che porta lo spettatore a ritenere reali figure umane e non, che sono invece dipinte. Il *trompe l'oeil* definisce dunque quel limite che c'è tra verità tridimensionali e raffigurazioni bidimensionali forzandone i limiti: l'osservatore si trova smarrito e tenta di capire se ciò che sta guardando è dipinto o reale e, a poco a poco si conferma in lui l'idea che le figure osservate sono oggetti davvero reali. Per creare questo gioco di rimandi tra chi osserva ed il dipinto bisogna conoscere e saper usare la tecnica della prospettiva e del chiaroscuro; è infatti indispensabile che, una volta scelta la parete sulla quale operare, si studi il punto della stanza dal quale più frequentemente si osserva la stessa parete, in modo da rendere l'illusione quanto più realistica possibile. Sempre per lo stesso motivo è utile studiare anche i punti luce dell'interno nel quale si vuole realizzare il *trompe l'oeil*, in modo che i punti chiari della raffigurazione sembrino causati proprio dalla luce reale.

Nonostante il perfezionamento e la catalogazione di questa tecnica avvenne nel Rinascimento – per via dell'invenzione e dello studio della prospettiva, fondamentale per il *trompe l'oeil* –, la volontà di raffigurare oggetti tridimensionali in modo tanto realistico da apparire veri risale a tempi molto più antichi. Già le civiltà mediterranee (greci e cretesi) avevano cercato di creare fondali illusionistici, ma solo con l'età ellenistica si può iniziare a parlare di vere e proprie illusioni pittoriche. Ciò si deve al rinnovato interesse dell'architettura e dell'arte decorativa per l'illusionismo visivo che portò gli architetti dell'ultima parte del IV a. C. a progettare composizioni di facciata che esaltassero e “dissimulassero” l'edificio retrostante.

Una delle prime attestazioni di fondale illusionistico si trova nella tomba V della **Necropoli di Anfushi**, situata in Alessandria. Le due camere della tomba presentano infatti delle raffigurazioni vegetali a grandezza reale su sfondo bianco (rimandante ai Campi Elisi) aventi lo scopo di creare una sorta di continuità tra l'ambiente esterno e l'interno dell'edificio. La scarsa qualità tecnica di queste raffigurazioni portò alcuni studiosi a ritenere che le figure di Anfushi fossero le antenate del *trompe l'oeil*, ma degli studi più recenti hanno attestato la posteriorità delle rappresentazioni della necropoli rispetto ad alcuni sfondi illusionistici di epoca romana. L'errore fu probabilmente dovuto all'origine della pittura di giardino romana, attestata nelle botteghe itineranti di artigiani alessandrini che operarono anche in Lazio e Campania, dando il via ad una delle tradizioni pittoriche più apprezzate e utilizzate nelle ville romane (affresco dell'*hortus conclusus* nella Villa di Livia, moglie di Ottaviano Augusto, a Prima Porta). La pittura romana di giardino consisteva nel dipingere sulle pareti delle zone di verde che, più che spingevano l'osservatore a fantasticare su ciò che poteva avvenire nel giardino raffigurato. Questa tecnica poteva infatti essere applicata ad intere stanze, ad una singola parete o ad una sola parte di muro e fungeva per lo più da decorazione di camere sotterranee, dunque, non poteva ingannare totalmente lo spettatore – come invece accade nel *trompe l'oeil* – ma soltanto attirare la sua attenzione ai particolari, portandolo in un ambiente che veniva riconosciuto come fantastico, spesso anche grazie agli oggetti raffigurati (sfingi, statue di Iside ed altri oggetti egittizzanti, bagaglio dei maestri artigiani alessandrini).



Nel **ninfeo sotterraneo della villa di Livia**, luogo probabilmente usato come rifugio dalla calura estiva, è costituito da una sala rettangolare interamente decorata con la tecnica della pittura di giardino. Lo spazio reale e quello dipinto sono separati da una bassa recinzione di canne e rami di salice. L'attentissima cura ai dettagli nelle raffigurazioni di essenze arboree (ben 23 specie diverse) e animali (69 specie diverse) fanno sì che lo sfondo illusionistico diventi un catalogo botanico, più che una semplice decorazione. Il giardino raffigurato non è infinito, ma delimitato da una balaustra marmorea oltre la quale si vedono le cime di alcuni alberi piegate dal vento. Una delle cose più interessanti del ninfeo è il progressivo sfumare della raffigurazione man mano che ci si allontana dalla balaustra che separa la villa dall'ambiente circostante; questa tecnica si pone forse alla base della prospettiva aerea inventata da Leonardo. Nonostante la precisione della raffigurazione e la creazione di più piani prospettici, il giardino che decora il ninfeo di villa Livia non porta lo spettatore tra l'erba che lo costituisce, ma semplicemente lo stupisce e gli dona un senso di spazio aperto e frescura in un luogo cupo il cui scopo era proprio quello di fuggire la calura estiva.

Di poco posteriori alle pitture della villa di Livia sono quelle della **Casa della Farnesina**, situata in riva al Tevere. Qui, oltre alle pitture architettoniche in terzo stile, si trovano dei frammenti di pitture di giardino raffiguranti un vaso posto in un giardino e circondato da una palizzata in canne e dalla rientranza di questa. Un altro importante esempio di pittura parietale illusionistica romana è dato dalle decorazioni dell'**Auditorium di Mecenate**, perfetto connubio tra pittura di giardino e terzo stile. L'auditorium consiste in una grande stanza seminterrata rettangolare con abside rialzata e scalinata in uno dei lati minori; le pareti lunghe sono caratterizzate da sei nicchie ciascuna e altre cinque nicchie furono costruite nel lato dell'abside. Faceva parte degli *Horti Maecenatis* e, dopo la morte di Mecenate entrò a far parte dei possedimenti di Tiberio. È a quel tempo che risalgono le pitture parietali fin ora accennate. Gli artisti che eseguirono le opere dovettero adattarsi ai reali spazi architettonici e dipinsero gli elementi architettonici di decoro delle nicchie stesse e, al centro delle pitture di giardino molto schematiche: una bassa balaustra marmorea – linea di confine tra tridimensionale e bidimensionale – con una rientranza nella quale si trovava una fontana o un vaso; un albero centrale, curato in ogni dettaglio; essenze arboree retrostanti e progressivamente sfumate. Le pitture architettoniche di decoro rafforzano la prospettiva trasformando le nicchie in vetrate aperte su un giardino ideato ad arte. Sebbene la città eterna fu piena di straordinari esempi di pittura di giardino, il più grande museo a riguardo lo si trova tra le case pompeiane, tra quelle vie cristallizzate nel tempo dalle ceneri del Vesuvio, tra le *domus* patrizie e gli alloggi per la servitù.

La **Casa del Menandro** è proprio una di quelle *domus* patrizie conservate dalla cenere. È una *domus* urbana di ben 1800 m² composta di molteplici spazi e decorata con pitture del secondo stile che si combinano armoniosamente ad una fantasiosa pittura di giardino nel peristilio. Qui, in una piccola esedra, è raffigurato un piccolo loggiato ad arcate sorretto da colonne avvolte d'edera; al di sopra delle arcate si "aprono" degli oculi dai quali si vede un ipotetico giardino retrostante fatto di pini e alti alberi tra i quali volano numerosi uccelli. La casa, la cui ultima modifica risale al 150 a.C., non prende il nome dal suo ultimo possessore, *Quintus Poppaeus*, ma dalla raffigurazione del poeta greco Menandro che si trova nella parte posteriore del peristilio.

Nonostante le rappresentazioni della casa del Menandro, il più famoso ed importante esempio di pittura di giardino pompeiana lo si trova nella **Casa dei Cubicoli Floreali**. Era una *domus* già vecchia al momento dell'eruzione: contiene resti di decorazioni del primo stile e l'ingresso è caratterizzato dalla presenza di capitelli cubici. La casa è composta di un atrio e di un peristilio, ma non è molto grande; le stanze non sono strutturate intorno agli ambienti principali. Le stanze di interesse per delineare i caratteri delle origini del *trompe l'oeil* sono solamente tre, tutte dipinte secondo il terzo stile. Il cubicolo blu, la seconda stanza a sinistra dell'ingresso, è interamente decorato con una straordinaria pittura di giardino raffigurante un vastissimo spazio aperto formato da oleandri, limoni, alloro, mirto e ciliegi, tra i quali si vedono alcune statue di Iside; numerosi uccelli si librano in volo immersi in un cielo soleggiato. L'intera decorazione è probabilmente il miglior esempio di pittura di giardino: le pitture parietali del cubicolo blu abbattono i muri dell'edificio e lo trasportano in un meraviglioso giardino esotico che trasmette a chi osserva una sensazione di pace e serenità. Il cubicolo nero, così chiamato per via del colore di fondo delle pareti, presente, come quello blu, pitture di giardino ma accenna più fortemente al culto di Iside. Anche le pareti del triclinio hanno il nero come colore di fondo; sono divise verticalmente da colonne del terzo stile e presentano tre grandi dipinti e alcune piccole raffigurazioni. Le altre stanze della casa non sono dipinte.

Non si può considerare la pittura romana di giardino come *trompe l'oeil* principalmente per due motivi: assenza di prospettiva e scopo. Per ciò che riguarda la tecnica illusionistica, il *trompe l'oeil* usa la prospettiva che, come sappiamo, fu studiata solo nel Quattrocento dai grandi maestri rinascimentali (Brunelleschi, Leonardo, Alberti) ed era dunque sconosciuta ai romani; questi, per creare profondità nella raffigurazione usavano vari artifici come quello di creare quinte ottiche dipingendo in primo piano una bassa recinzione e, solo dietro questa, fauna e flora del giardino immaginato.

Dopo i grandi esempi della pittura di giardino romana, la pittura illusionistica conosce un periodo di stallo causato dalla mancanza di innovazioni tecniche necessarie allo sviluppo del *trompe l'oeil*. L'assenza di una tecnica prospettica fu la più gravosa a questo fine e segnò un periodo di staticità tecnica che fu spezzato dalle intuizioni prospettiche di Giotto. I perfezionamenti della prospettiva polifocale introdotti dal pittore fiorenino infatti permisero alla pittura parietale di fare un ulteriore salto verso la tecnica del *trompe l'oeil*. Quanto la pittura illusionista sia stata favorita dall'arte giottesca lo si vede nelle **Allegorie dei vizi e delle virtù**, un ciclo pittorico realizzato nei primi anni del Duecento dall'artista fiorentino nella Cappella degli Scrovegni di Padova e, in particolare nei finti cori prospettici posti ai lati dell'altare.



Oltre ai fondali illusionistici di Giotto, il Medioevo non fu un periodo molto fertile per la nascita del *trompe l'oeil*. Di grande importanza fu invece il periodo rinascimentale; gli studi geometrico-matematici di Brunelleschi diedero i natali alla tecnica della prospettiva che, a sua volta, giocò un ruolo chiave nel processo di raffinamento della pittura parietale che porta al *trompe l'oeil*. Proprio grazie alla prospettiva iniziano ad essere realizzate tele e tavole contenenti fondali illusionistici. È il caso di uno degli affreschi più importanti del primo Rinascimento: la **Trinità** di Masaccio.

Questo affresco, realizzato nella seconda campata destra della chiesa di S. Maria Novella, è la messa in pratica di tutte le regole prospettiche catalogate da Brunelleschi. L'opera raffigura in un piano vicinissimo a quello dell'osservatore uno sarcofago e subito sopra, su di una predella sorretta da quattro connine ioniche, i due committenti. Su un piano ancora più alto stanno la Vergine e S.Giovanni; mentre il piano più alto è occupato dalla trinità. i sette personaggi stanno in una costruzione architettonica di gusto squisitamente classicità che crea un vero e proprio sfondato illusionistico capace di far credere all'osservatore che quel muro, quello dell'affresco, sia davvero inesistente. L'arco a tutto sesto sorretto da due colonne ioniche segna l'inizio di una volta a botte cassettoni con lacunari decorati con rosoni rossi e blu. Sotto la volta si trova un altare e, dietro questo, si vede una misteriosa porta chiusa. Masaccio, per creare una vera opera illusionista, pose il punto di fuga del dipinto nel punto dal quale l'affresco sarebbe stato più frequentemente guardato. La "Trinita" di Masaccio è probabilmente il primo vero *trompe l'oeil*. L'effetto che l'opera suscita nello spettatore la prospettiva del quadro è così realistico ed innovativo per l'epoca che alcuni studiosi hanno addirittura supposto che il pittore fosse stato aiutato proprio da Brunelleschi, amico del pittore.



Il Cenacolo è un dipinto leonardesco di spiccato rilievo nella produzione artistica rinascimentale. L'opera, di notevoli dimensioni (460x880 cm), fu realizzata per volere di Ludovico Sforza sulla parete frontale del refettorio del convento di Santa Maria delle Grazie. L'episodio biblico raffigurato è quello dell'Ultima cena, immortalato dal pittore negli attimi successivi all'agghiacciante annuncio di Cristo sull'imminente tradimento di Giuda. Il dipinto è permeato da elementari espedienti prospettici come la quadratura del pavimento, il soffitto a cassettoni, gli arazzi appesi alle pareti, le tre finestre retrostanti , sorgenti di luce contro cui si stagliano Gesù e gli Apostoli, la collocazione della tavola imbandita.



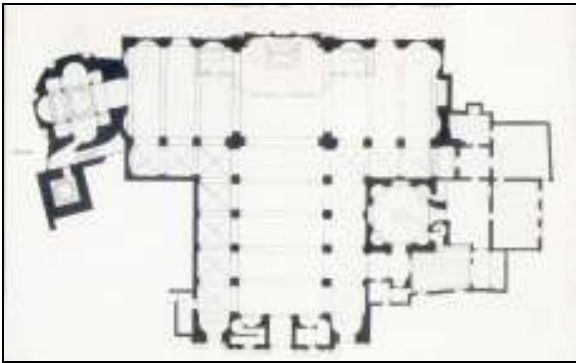
L'uso predominante della prospettiva, ineccepibilmente applicata, conferisce un illusorio sfondamento della parete frontale in cui si spiana un'estensione all'ambiente stesso del refettorio.

L'effetto compositivo rientrava nell'impianto complessivo del progetto di Leonardo. Egli progettò la realizzazione di un grandioso e raffinato trompe d'oeil.

Sostanzialmente chi era nel refettorio del convento doveva vivere l'esperienza ottica di una spazialità virtuale che continuasse illusionisticamente aldilà della tavola in cui avveniva l'Ultima cena.

Per adempiere al suo obiettivo, Leonardo studiò con accorta scrupolosità e attenzione i dettagli prospettici e le tecniche per la costruzione delle immagini.

L'effetto trompe l'oeil raggiunto fu immediato, suggestivo e stupefacente.



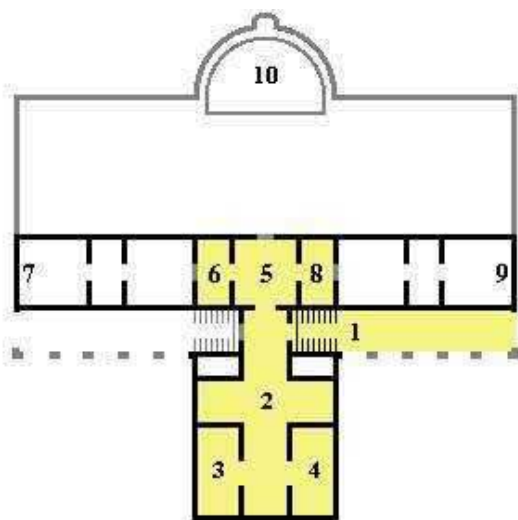
Dal 1482 al 1486, Donato Bramante, su richiesta di Ludovico Sforza, cura la sistemazione della Chiesa di Santa Maria presso San Satiro e ne rinnova anche il battistero. La chiesa era un antico oratorio di forma stretta e allungata di epoca carolingia. Bramante progetta un edificio a croce latina commissa a tre navate, sovrastate da volte a botte. Una grande cupola emisferica a cassettoni, sovrasta l'incrocio tra i corpi della chiesa, coordinandoli in modo da ottenere un impianto fortemente centralizzato. Dopo che la struttura fu completata si capì subito che qualcosa non andava; la pianta a croce commissa faceva risultare la chiesa sbilanciata, poiché non era stato possibile costruire una cavità absidale sufficientemente profonda per la presenza di una strada che corre all'esterno e impediva lo sviluppo in lunghezza dell'abside. La terminazione improvvisa dello sviluppo della chiesa, con un muro pieno dietro all'altare senza coro e senza una vera abside, creava un effetto sgradevole di interruzione troppo brusca.

Il problema venne risolto da Bramante con un finto coro in stucco dipinto che razionalizzasse l'intera struttura. Esso quindi si pone come una sorta di supporto psicologico all'equilibrio della cupola, che altrimenti sarebbe apparso precario. Infatti, secondo le normali regole costruttive, una cupola ha bisogno di ampie strutture (navate, transetti, cori, absidi) tutt'attorno, affinché le tensioni che essa genera possano essere efficacemente contrastate. Allo stesso tempo, il finto coro ricompone visivamente quel senso di dilatazione spaziale di cui la cupola è il centro e che il muro pieno avrebbe arrestato troppo bruscamente, e riequilibra lo spazio maestoso del resto della chiesa. L'intervento di Bramante si gioca tutto in uno spazio esiguo, ma riesce a creare l'immagine di un'abside monumentale, profonda e coperta da volte a botte con cassettoni. Bramante, conoscendo a

fondo la prospettiva, riesce a mascherare la mancanza di spazio con un coro illusionistico. Applicando i principi illusionistici della prospettiva ad un'architettura reale propone una soluzione ingannevole e scenografica, ma fortemente suggestiva. Realizza un perfetto **trompe l'oeil** sulla parete retrostante l'altare della navata maggiore, che dà l'impressione di proseguire, tramite un braccio longitudinale con volta a botte, la navata centrale. Questo non è solo un artificio, è il modo in cui il Bramante riequilibra gli spazi della chiesa a croce commissa, assimilandola ad una croce greca. La percezione visiva è di una magnifica vastità spaziale, seppure creata dalla prospettiva di una parete dipinta e modellata a stucco con un bassissimo rilievo, sull'esempio dello schiacciato donatelliano. A conferire maggiore "realtà" alla finzione, contribuiscono anche gli ori luminosi, i fregi azzurri, il cotto e la profusione di decorazioni. Bramante crea una spettacolare rappresentazione di spazio in una fusione tra strutture reali e illusionistiche suggerite dall'arte prospettica. Se ci troviamo nella chiesa nel punto di vista giusto, l'illusione è perfetta e l'effetto è spettacolare. La soluzione di San Satiro mostra che in questa fase Bramante vede ancora l'architettura con gli occhi del pittore.

PARAGRAFO 2.6 L'INTERPRETAZIONE DELL'ILLUSIONE PROSPETTICA DI VERONESE NEGLI AFFRESCHI DELLA VILLA BARBARO A MASER DI PALLADIO

Tra il 1554 e il 1560 Andrea Palladio realizza a Maser (TV), per i fratelli Daniele e Marcantonio Barbaro, dotti umanisti della realtà veneziana, l'omonima Villa, contraddistinta, oltre che dalle splendide architetture del genio veneto, dagli straordinari affreschi di Paolo Veronese. Lungo le sei sale principali del piano nobile, all'interno delle quali si può inoltre notare il pregevole lavoro di Alessandro Vittoria agli stucchi, l'artista realizza un ciclo incentrato su temi allegorici e mitologici. Gli affreschi si integrano perfettamente nelle strutture disegnate da Palladio e hanno come cifra stilistica la costante presenza dell'effetto trompe-l'oeil: il risultato che se ne trae è un unico organico ambiente, dove anche i soggetti raffigurati da Veronese sembrano essere parte del palazzo e della sua vita e i numerosi paesaggi riprodotti sulle pareti esibiscono uno sfondamento prospettico dal realismo sconcertante. Gli effetti della penetrazione della luce sono studiati sin nei minimi dettagli e spesso persino le ombre vengono appositamente riprodotte dall'artista. Per ciò che riguarda alle cromie, prevalgono i toni freddi, i verdi, gli azzurri con tonalità fresche e ariose, che conferiscono un'aria rarefatta e di assolute trasparenze.



- 1 Portico d'ingresso
- 2 Sala a crociera
- 3 Stanza di Bacco
- 4 Stanza del tribunale d'Amore
- 5 Sala dell'Olimpo
- 6 Stanza del cane
- 7 Ritratto di Elena Caliari
- 8 Stanza della lucerna
- 9 Autoritratto di Paolo Veronese
- 10 Ninfeo

Sala a crociera

Procedendo dal portico d'ingresso si entra nella grande sala a crociera, così chiamata per la forma a croce che Palladio le conferì e concepita come vestibolo. I due bracci, in direzione nord-sud quello maggiore ed est-ovest quello minore, sono sormontati da due volte a botte (che nel loro punto di incontro danno luogo a una volta a crociera) e hanno soffitto bianco, sebbene si ipotizzi che in origine fosse presente una decorazione con un finto pergolato stagliato contro un cielo azzurro, il che avrebbe conferito spazialità esterna e luminosità a tutta la sala. I due corridoi sviluppano due temi diversi ed entrambi favoriscono l'interazione visiva dello spettatore con lo spazio circostante che grazie al trompe-l'oeil acquisisce ampiezza e vera e propria vitalità.

Lungo le pareti dei due lati più lunghi del braccio maggiore troviamo dipinti degli archi e dei parapetti a balaustre che danno su dei paesaggi che comunicano grande serenità: l'osservatore ha la vera e propria impressione di trovarsi affacciato su un balcone, tanto più che l'ambiente raffigurato è quello della campagna veneta.

Il braccio minore presenta invece su ogni tramezzo un'alternanza tra due nicchie e una porta sormontata da un timpano, così che ci siano otto nicchie e quattro porte in totale, due di quest'ultime reali. Ogni nicchia è rialzata su un basamento decorato con un cammeo raffigurante un cavaliere e ospita al suo interno una suonatrice di tamburello, liuto, violino o altri strumenti dell'epoca. Non si tratta tuttavia delle uniche figure umane rappresentate: dalle due porte finte e

semiaperte si sporgono, infatti, altri due personaggi: un paggio e una bambina. Questi, insieme alle alabarde, gli standardi e le picche riposte tra gli intercolumnni dei lati minori di ambo i bracci, elevano il trompe-l'oeil a un livello illusionistico insuperato.



Sala dell'Olimpo

La Sala dell'Olimpo, situata nel cuore di Villa Barbaro, è ubicata nel punto di congiunzione della zona iniziale con le ali che corrono in senso longitudinale. Affrescata da Paolo Veronese nel 1561, rappresenta la sala più complessa per la sintesi del sincretismo pagano-cristiano e per lo straordinario connubio tra espressività, inventiva e tecnica illusionistica.

Sul soffitto del salone si imposta una volta a "botte" concepita come un'intelaiatura architettonica a cielo aperto con colonne corinzie e un ballatoio a finta balaustra che poggia su un cornicione. Nella zona centrale del soffitto, mediante il sapiente espediente del trompe-l'oeil, viene simulato un cassettono ottagonale che determina un perfetta armonia nella divisione dello spazio architettonico e dell'equilibrio cromatico. Al centro di questa struttura viene rappresentata la Sapienza Divina, immersa in una luce folgorante, attorniata dalle più importanti divinità dell'Olimpo (Zeus, Ares, Apollo, Afrodite, Ermes, Artemide e Crono) a cui corrispondono -sotto ognuna di esse- i relativi segni zodiacali in morbida monocromia. All'esterno del cassettono, disposti agli angoli del soffitto, quattro pentagoni irregolari contengono le incarnazioni mitologiche degli elementi (l'aria con Era, il fuoco con Efesto, la terra con Rea e Poseidone con l'acqua) ai quali si alternano scomparti rettangolari con simulazioni di cammei rappresentanti le forze che regolano la vita terrena dell'uomo (Amore, Fecondità, Abbondanza e Fortuna) su sfondo scuro, in un delicato contrasto tra la carnagione perlacea e opalescente delle dee e lo sfondo scuro alle loro spalle.

Nella parte superiore delle due pareti, sulle quali viene impostata la volta, il linguaggio cambia, divenendo più intimo e quotidiano, quasi come a creare il riflesso delle virtù e della sapienza divina che si riflettono nella vita dei prestigiosi committenti. In questa sezione Veronese riesce ancora una volta a manifestare la qualità e la forza dello spazio illusionistico mediante la tecnica del trompe-l'oeil, raffigurando due finti loggiati sostenuti da quattro colonne tortili (due per parte): nella parete nord, situata a destra, vengono rappresentati, su un vasto balcone con finestre laterali e un'ampia entrata, Giustiniana Giustiniani, giovane moglie di Marcantonio Barbaro, che si affaccia insieme alla vecchia nutrice a un ballatoio e il figlio Alvise. Sulla balaustra dipinta in modo da sembrare di marmo bianco un cagnolino e un pappagallo alludono alla serenità della vita domestica. Nella parete di fronte sono dipinti Francesco e Almorò Barbaro, l'uno intento nella lettura e l'altro, colto nel gesto casuale di trattenere il cane, impedendogli così di raggiungere una scimmia che corre sulla balaustra. La nitidezza che caratterizza le figure ci spinge a ricercare la fonte di luce che le illumina che, tuttavia, non esiste. La luce della pittura veronesiana è nella

pittura stessa, nella sapiente contrapposizione dei colori complementari , nell'accostamento armonioso di caldi e freddi , nell'assenza di chiaroscuri o tonalismi.

Alla sommità delle pareti più piccole , nelle lunette, sono raffigurate le allegorie delle quattro stagioni : Primavera e Inverno , in quella che sovrasta l'arco di entrata nella crociera; Estate e Autunno , dette anche "Cerere e Bacco" , in quella che sovrasta la parete situata a destra.

Nella parte più bassa delle pareti, la spazialità viene ritmata da finte colonne corinzie che incorniciano congiuntamente a basamenti simulati in marmo , in coincidenza dei lati maggiori, quattro paesaggi fluviali con rovine romane , figure monocrome e vasti cieli. Nella parte centrale dei paesaggi si trovano le porte che introducono alle stanze adiacenti e nei timpani, decorati in morbida monocromia, appaiono coppie di figure che rimandano alla scultura michelangiolesca. Sulle fiancate dell'arco che apre l'accesso al vano della sala a Crociera, spiccano le figure allegoriche della Pace e della Discordia , alla stregua di statue bronzee dorate riposte in nicchie simulate mediante il trompe-l'oeil .

Il programma iconografico di degli affreschi di questa sala è la "summa" della cultura del tempo, in quanto considerati all'unanimità, dagli studiosi di tutti i tempi, gli affreschi di più alta qualità nel ciclo di Maser e in quello degli affreschi del Cinquecento veneto per la ricercatezza dei temi che rievocano la classicità nella tensione all'armonia e alla giusta misura e la moderna capacità dell'artista di fissare i personaggi nella luce e nel colore di un tecnica impeccabile.



Stanza del cane

La "Stanza del cane" è adiacente alla "Sala dell'Olimpo", a sinistra di essa, guardando verso nord. E' un locale di piccole dimensioni e scarsamente illuminato, poiché presenta come unica fonte di luce naturale una sola finestra, per giunta esposta a nord. Al fianco di questa finestra troviamo raffigurate quattro colonne ioniche, disposte a due a due, come anche nella parete frontale. Sempre sulla parete nord, verso il ninfeo, è raffigurato un gatto, mentre le pareti laterali, in corrispondenza delle porte, sono ricoperte da quattro paesaggi, con basamento in marmo, che svolgono funzioni illusionistiche in quanto sembra che diano luce all'ambiente. Il timpano, spezzato, racchiude una conchiglia che contiene un busto simulante una scultura.

Nel centro del soffitto a botte è mostrata un'allegoria che presenta l'Abbondanza nel tentativo di proteggere la cornucopia dalla Fortezza, la quale cerca in tutti i modi di sottrargliela. In basso a sinistra, con colori più cupi, si trova l'Invidia che, tenendo nascosto un coltello, assiste e ammira la scena. Il cielo appare contraddistinto da diverse tonalità di blu, grigio e giallo mescolate con le

nuvole in movimento, come se fosse influenzato dal tumulto dello scontro. L'intera scena è stata intesa forse come una sorta di allusione alla precarietà dei beni materiali. Inoltre la presenza di un cane al centro, visto da dietro, e la posizione del terreno, del cielo e anche dei personaggi stessi, ci fa capire il punto di vista prospettico dell'autore, che fa intendere come se lo spettatore, nell'atto di guardare il soffitto, stesse davvero osservando la scena dal basso verso l'alto, come se vi fosse dentro. Questo è uno dei maggiori effetti della tecnica del trompe-l'oeil, da cui l'intera stanza è caratterizzata. A completare la composizione della volta vi sono due medaglioni raffiguranti amorini alati che spiccano in un cielo aperto. Sui lati dei cornicioni che delimitano la volta sono presenti quattro figure (lateralmente opposte): la prima coppia mostra una donna completamente nuda che incorona un vecchio, scena da interpretare forse come la Verità che incorona il Merito; la seconda coppia presenta invece come tema il Tempo e la Storia. Le figure della prima coppia sono contraddistinte entrambe da colori scuri, sia delle vesti che delle carni. Le figure della seconda, invece, sono affrescate con colori differenti: il Tempo appare sempre con tonalità scure, mentre la Storia presenta colori leggermente più accesi soprattutto nelle vesti, caratterizzate principalmente dai colori bianco, giallo e blu. Ulteriore conferma di ciò sta nel fatto che, rispetto al Tempo, la Storia è visibilmente più colpita dalla luce frontale che illumina il dipinto. Sotto queste raffigurazioni allegoriche stanno le reali porte della stanza, con timpani decorati dove appaiono, in coppia, due satiri e due figure umane come se fossero statue.

La parete frontale rispetto all'entrata è orientata a sud ed ha una simulazione di luci ed ombre che la fanno apparire concava. Nella lunetta, in mezzo ad una conchiglia, è raffigurata la Sacra Famiglia con Santa Caterina e San Giovannino, questi ultimi voluti dalla famiglia Barbaro in quanto loro protettori. Qui si può notare un perfetto uso di luci e di ombre che contraddistingue i vari personaggi. Sotto questo dipinto della Sacra Famiglia abbiamo le stesse colonne ioniche che vi sono nella parete nord, nel mezzo delle quali sono raffigurate le statue di due donne, una nuda e l'altra quasi completamente vestita, poggiate sopra una finta mensola. Le due statue affiancano una veduta paesaggistica marina. In questo dipinto sono utilizzate varie tonalità di blu e azzurro, in quanto l'intero affresco si deve identificare, appunto, con il paesaggio marino. Con la tecnica della prospettiva, inoltre, possiamo notare prima la presenza di due sottili alberi ai lati e poi, più in lontananza, le piccole figure di barchette e isolotti che attraversano il mare. Sul finto basamento in marmo, caratterizzato da un tema fiorito, è dipinto, con una eccezionale nettezza cromatica, un piccolo cagnolino bianco con muso e orecchie marroni da cui prende il nome l'intera stanza.

Anche qui, in ogni singolo punto della parete (frontale), troviamo un perfetto utilizzo del trompe-l'oeil, soprattutto nella figura del cane, che, come la bambina vestita di verde che si affaccia dalla porta nella Sala a crociera, sembra straordinariamente realistico.



Sala della lucerna

Provenendo dalla crociera, la sala della lucerna ha il suo ingresso sulla parete destra della sala dell'Olimpo. Al centro del soffitto torviamo le raffigurazioni allegoriche della Fede e della Carità, mentre in corrispondenza della volta a botte, sulle trabeazioni dipinte, la Forza (rappresentata da Ercole) che si appoggia alla Prudenza, sopra la porta, e dal lato opposto una figura maschile simboleggiante la Virtù che frena la Passione. È stato ipotizzato che questa stanza e quella del Cane fossero le stanze da letto, essendo presenti in entrambe le uniche raffigurazioni di soggetto religioso (la Madonna della pappa e San Giuseppe), incentrate inoltre sul tema della Sacra Famiglia.

In questa stanza i paesaggi hanno colori intensi e sono dipinti con una tecnica straordinaria. Guardando da vicino i cieli ci si accorge che questi sono stati realizzati con delle pennellate di grande maestria. Le figure, gli alberi e le architetture sono tutti il risultato di pochi tratti, rapidi ma abilissimi.

Nel riquadro al centro della volta la Fede regge in una mano il sacro calice ed ha la Bibbia aperta ai piedi, mentre indica al Peccatore implorante la via verso l'Eternità, simboleggiata da un serpente che si morde la coda e racchiude il globo terrestre. Con un gesto materno la Carità lo conduce, mentre calpesta in segno di disprezzo uno scrigno, sotto lo sguardo del Padre Celeste che spunta da oltre le nubi.

Sala di Bacco

Guardando a sud la stanza di Bacco è situata a destra della crociera e prende il nome dalla raffigurazione al centro del soffitto, che vede Bacco che svelare agli uomini il mistero del vino. Lungo le pareti maggiori compaiono, nella parte superiore, Plutone e Cerere (sul camino) e Adone o Apollo, Venere e Amore (sopra la porta). Nella parete a nord è uno dei paesaggi più noti dell'intero ciclo, in cui si vede un viale alberato percorso da dame in carrozza inquadrato entro due finti intercolumnni. Nella parete ovest, collocato di fronte alla porta, il grande camino dello scultore Alessandro Vittoria con l'iscrizione "IGNEM IN SINU / NE ABSCONDAS".

Il grande affresco di Bacco (sulla volta) che dona dell'uva ai pastori in mezzo ai pergolati è un inno all'abbondanza e alla bontà dei frutti dei vigneti della Villa.

Accanto a lui un pastore è quasi appisolato dopo aver goduto della piacevole bevanda, e ascolta il vortice di musica e di putti svolazzanti che ha luogo nella sua testa.

Il grande camino, richiama le finte colonne sulla parete di fondo che danno un senso di profondità alla stanza, e l'illusione è accentuata dai ritratti negli angoli e dalle nicchie con le statue sullo sfondo.

Le pareti sono decorate da paesaggi pieni di vita, con scene quotidiane tra antiche rovine e prospettive dipinte che allargano lo spazio e lo dilatano all'infinito.

Sul cornicione sopra la porta Apollo e Venere si guardano intensamente, simbolo di calore e passione.



Stanza del tribunale d'Amore

Detta anche “dell’amor coniugale”, questa sala si trova nell’ala sudorientale del piano, di fronte alla sala di Bacco, ed è purtroppo quella peggio conservata. Osservando la porta di ingresso notiamo un complesso analogo a quello presente nel braccio inferiore della crociera: la porta sormontata da un timpano ha ai suoi lati due nicchie, dove questa volta troviamo due statue dorate dal significato allegorico. Innalzando lo sguardo, sopra la trabeazione appare un affresco raffigurante dei putti che si contendono fra loro dell’argenteria: si tratta di un’allegoria dell’Abbondanza. A questa, sulla parete opposta, sempre in trompe-l’oeil, sopra il camino in stucco, che riporta la scritta "IGNEM GLADIO / NE FERIAS", tre suonatrici rappresentano invece l’Armonia. Sul soffitto della volta è rappresentato il così detto Tribunale dell’Amore: una giovane sposa con a fianco il marito, che minaccia la moglie con una cinghia, e il difensore, è ascoltata dal giudice, identificabile dal fascio nella mano destra. Egli ha accanto la Giustizia, pronta a reagire alla sentenza con la clava o il mazzo di fiori, e la Venere, che suggerisce alla sposa prudenza nel parlare. Un volo di putti che lanciano fiori suggerisce il lieto fine della vicenda. Anche in questo ambiente, e nuovamente come nella crociera, si ripropone, questa volta sulle pareti nord e sud, la raffigurazione dei paesaggi esterni alla villa. Ancora una volta l’illusione prospettica è riuscitissima, così come è assai raffinata la cura di Veronese per dettagli realistici che rendono l’ambiente “vivo” e umanissimo, come il paio di pantofole e la scopetta che il pittore rappresenta in un angolo. Numerosissimi cammei, infine arricchiscono tutte le pareti.



Autoritratto di Paolo Veronese

Posti fuori dalle sei sale, questi due affreschi sono collocati a due estremi opposti: il primo in fondo all’ala orientale; il secondo a quella occidentale. Veronese si ritrae sull’uscio di una porta, di rientro da una battuta di caccia con i cani. La donna ritratta dall’altra parte del palazzo e munita di ventaglio, è la moglie dell’artista. Entrambe le figure sono dipinte a grandezza superiore al naturale così che per illusione prospettica la distanza tra essi e l’osservatore si riduca. I due personaggi visti a distanza sembrano effettivamente vivi e in movimento.

PARAGRAFO 3.6 Dall'esperienza della prospettiva scenica attraverso la Gloria di Sant'Ignazio di Andrea Pozzo, fino alla fusione delle arti (architettura, pittura, scultura) nell'opera di Gian Lorenzo Bernini: Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria, Roma

L'uso dell'illusionismo prospettico fu introdotto dalla pittura romana imperiale, parzialmente utilizzato nel Medioevo, grazie soprattutto all'opera di Giotto di Bondone e fu riccamente oggetto di analisi e osservazione attraverso le opere rinascimentali di Donato Bramante, Leonardo da Vinci e Paolo Veronese; sarà nuovamente interpretato durante l'età Barocca, mirando al soddisfacimento delle necessità della chiesa controriformata in quanto a monumentalità e teatralità richieste alle opere artistiche secentesche. Verrà oltremodo sottolineata l'esigenza di teatralità sposata alla contemporanea fusione delle arti nell'opera di Gian Lorenzo Bernini, in cui luminosità pittorica, architettura e scultura si fonderanno in un'unicum artistico analizzato nella Cappella Cornaro in Santa Maria delle Vittorie in Roma.

Nel Seicento si affermerà un nuovo concetto di spazio: a quello razionale e a misura d'uomo del Rinascimento se ne sostituirà uno dinamico, aperto, in continuo movimento. Celebre dimostrazione di quanto richiesto all'arte figurativa Barocca è la volta affrescata da Andrea Pozzo nella chiesa romana di Sant'Ignazio in cui elementi architettonici dipinti quali: archi a tutto sesto, colonne corinzie e personaggi antropomorfi sono fortemente "scorciati", tenendo conto della visione dal basso e si innestano su quelli reali, determinando l'illusione di un'infinita profondità. Tale spazio prospettico si conclude aprendosi verso un cielo pieno di luce, con il chiaro significato simbolico della presenza divina, in cui avviene la glorificazione del santo, Ignazio appunto, a cui la è dedicata.



Andrea Pozzo, *Glorificazione di San'Ignazio di Loyola*, 1691-94, affresco, Chiesa di Sant'Ignazio, Roma

Il cinquecento e il seicento furono i secoli della Riforma e della Controriforma. La Chiesa cattolica aveva da sempre avuto un rapporto profondo con l'arte e questo era stato aspramente criticato da Martin Lutero. Il teologo tedesco riteneva infatti che la ricchezza della Chiesa era eccessiva e non in linea con il pauperismo delle origini. Disapprovava anche la rappresentazione della divinità, che considerava offensiva ed inappropriata.

Tutto ciò che la **Riforma** aveva contestato fu intelligentemente amplificato e spettacolarizzato dalla Chiesa, seguendo i precisi canoni che erano stati fissati dal **concilio di Trento** (1545-15623). Il concilio aveva infatti dedicato l'ultima parte del suo lavoro alla riorganizzazione dei linguaggi artistici, fissando dettami precisi in architettura, scultura, pittura e musica. Nulla veniva lasciato al

caso e tutto serviva ad esaltare il meraviglioso dono della fede. L'arte divenne così il principale strumento per convertire gli eretici e per fare ciò erano necessarie, non solo la grandezza e la spettacolarità, ma anche la capacità di saper commuovere e sedurre. Lo scopo principale divenne suscitare emozioni e sentimenti forti, per poter trasmettere al popolo il messaggio della **Controriforma**.

Il Concilio stabilì che ogni raffigurazione dovesse perfettamente rispecchiare le sacre scritture e le tradizioni della Chiesa, in modo da non suscitare il risentimento dei fedeli ed insegnare la verità agli "ignoranti". Furono perciò vietate le rappresentazioni di ciò che era considerato falso o apocrifo e di ciò che si pensava non suscitasse la pietà del popolo.

Durante il Concilio le problematiche architettoniche e decorative degli edifici sacri furono analizzate nei minimi particolari. Le costruzioni del Barocco furono monumentali e progettate minuziosamente. Molto importante era la facciata, considerata il "biglietto da visita" dell'edificio: le decorazioni dovevano essere eclatanti, ma al tempo stesso familiari e rassicuranti per i parrocchiani. In particolare per le chiese si diffusero le navate uniche, le coperture a cupola e le volte a botte. Molte città furono rivoluzionate, si sventrarono interi quartieri e si riprogettarono strade e palazzi, curandone più l'effetto visivo e spettacolare che la reale utilità.

La scultura cominciò ad avere un ruolo fondamentale nella raffigurazione veritiera delle sacre scritture. L'importanza di statue, fregi, cornici, false finestre e altre decorazioni superò quella della stessa struttura architettonica. La forma, e in particolare gli ornamenti, erano prioritari, rispetto a funzione e struttura. Essenziale divenne la rappresentazione dei santi, dai quali i fedeli dovevano prendere esempio. Inoltre i sentimenti - il piacere, il dolore, la gioia, l'estasi - dovevano essere raffigurati in maniera semplice ed immediata, e ciò al fine di renderli facilmente comprensibili al pubblico. Il popolo era stanco di vedere immagini lontane ed irreali e cominciò a cercare nell'arte uno specchio di sé stesso, un'identificazione che lo scuotesse ed eccitasse.

Furono aspramente criticati gli artisti precedenti, che erano stati incapaci di esprimere i veri sentimenti e le vere passioni provate dai personaggi.

Infine il Concilio si occupò della pittura: gli esponenti della Chiesa si accorsero dell'importanza del suo valore didascalico ed educativo. Furono di conseguenza stabiliti i canoni della pittura ortodossa e fu deciso che i quadri venissero giudicati e, se necessario, censurati dai vescovi.

Il Concilio affermò che non dovevano essere più rappresentate scene idilliache e ridenti, il topos della nuova arte doveva essere la sofferenza. Il patimento rappresentava la purificazione dai peccati e l'elevazione verso Dio. Si predilessero i martiri dei santi e le scene si svolgevano quasi sempre in luoghi tetri e bui. La luce, rappresentazione di Dio, tagliava le tele come una lama.

Il Concilio di Trento pose così, senza saperlo, le basi dell'arte barocca. Il termine "Barocco" ha origine incerta, ma sia che significhi "perla irregolare", sia che significhi "sillogismo cavilloso", in un primo momento fu certamente usato in senso dispregiativo. Oggi con questo termine si indica semplicemente la produzione artistica nel periodo compreso tra la fine del XVI e gli inizi del XVIII secolo. Il Barocco, che era nato come risposta al protestantesimo, non si diffuse solamente a Roma e negli stati cattolici, ma arrivò nel cuore dell'Europa protestante e, più tardi, fino in America. Proprio per questo motivo, secondo alcuni critici, è più giusto parlare di "Barocchi", considerate le molteplici e differenti manifestazioni che si ebbero in tempi e luoghi così diversi.



Gian Lorenzo Bernini, *Cappella Cornaro*, sculture tutto tondo e altorilievi, 1647-52, chiesa di Santa Maria della Vittoria, Roma

L'estasi di Santa Teresa è un'opera di Gian Lorenzo Bernini realizzata tra il 1647 ed il 1653; si trova all'interno della **Cappella Cornaro**, nel transetto sinistro della Chiesa carmelitana di **Santa Maria delle Vittorie**, progettata da **Carlo Maderno**, a **Roma**, dedicata appunto alla Santa spagnola Teresa d'Avila.

L'opera gli fu commissionata dal cardinale Federico Corner (Cornaro), originario di Venezia, giunto da poco a Roma, e probabilmente fu lo stesso a suggerire sia il tema che il significato della Cappella.

Santa Teresa d'Avila, fondatrice dell'Ordine delle Carmelitane, è ricordata dalla Chiesa Cattolica, come tra le sante più spirituali, la quale raggiungeva l'unione mistica con il Divino attraverso l'*estasi*.

È proprio questo l'elemento che il Bernini ha deciso di rappresentare: la cappella risulta completamente rivestita di marmi pregiati e colorati; all'intero della nicchia notiamo la Santa raffigurata su di una nuvola, un masso scolpito ad arte, posto in modo più arretrato e nella semi-oscurità, tanto da apparire come realmente sospeso in aria; l'elemento che maggiormente colpisce, e di cui il Bernini è maestro insuperabile, è l'uso che fa della luce: mediante una finestrella sopra l'abside, totalmente nascosta all'osservatore, entra un fascio di luce che va ad illuminare direttamente il gruppo scultoreo. Per accentuare la luminosità inoltre l'artista napoletano decise di inserire all'opera una serie di raggi dorati esaltare i fasci solari provenienti dall'alto. L'estasi colta dal Bernini è un misto tra amore mistico e sensualità. L'artista ha colto dalla testimonianza della santa il modo con cui rappresentarla infatti la Santa nella sua biografia scrisse: *“Un giorno mi apparve un angelo bello oltre ogni misura. Vidi nella sua mano una lunga lancia alla cui estremità sembrava esserci una punta di fuoco. Questa parve colpirmi più volte nel cuore, tanto da penetrare*

dentro di me. Il dolore era così reale che gemetti più volte ad alta voce, però era tanto dolce che non potevo desiderare di esserne liberata. Nessuna gioia terrena può dare un simile appagamento. Quando l'angelo estrasse la sua lancia, rimasi con un grande amore per Dio”.

Pur dovendosi confrontare con uno spazio molto ristretto, Bernini riuscì a raffigurare l'evento mistico con grande sapienza scenografica, presentandolo al centro di una grande ancona marmorea, come se si trovasse su una specie di palcoscenico architettonico. Su ciascuno dei lati della cappella si apre un palchetto dal quale i membri della famiglia Cornaro (sette cardinali e un doge) si affacciano per partecipare alla mistica esperienza che si svolge proprio sotto i loro occhi, al centro della cappella. Tali personaggi sembrano dialogare tra loro in maniera realistica, invitando anche lo spettatore a sollevare lo sguardo in direzione della santa.

L'architettura della cappella risulta un trionfo di materiali cromaticamente diversi, marmi policromi che si stagliano contro il candore delle figure in marmo bianco; la luce si diffonde uniformemente nelle diverse parti architettoniche e scultoree realizzando quello che già dai contemporanei del Bernini fu definito “*un bel composto*” e ponendo chiaramente le basi della “fusione delle arti” come sarà successivamente analizzata durante il Novecento, nel prosieguo del percorso didattico.