

Jacopo della Quercia. La *Tomba di Ilaria del Carretto* : precoce esempio di Classicismo

Molti giudicano il senese **Jacopo della Quercia** (1371 ca. – 1438) il **primo scultore rinascimentale italiano** e la sua opera più antica nota, il **Monumento sepolcrale di Ilaria del Carretto** (1406-1407), il primo esempio della scultura umanistica italiana.

In realtà la carriera di questo scultore senese fu molto complessa, per l' **alternarsi di moderno e di arcaico** nella **sua opera**.

Dato poi il **carattere non programmatico**, ma episodico e intuitivo della sua adesione ai **principi rinascimentali**, può essere considerato un'importante **figura di passaggio dal Gotico al Rinascimento** o, se si preferisce, uno **scultore protorinascimentale**, nella cerchia fiorentina degli scultori intenti alla decorazione della **Porta della Mandorla** (1391-1423) del Duomo di Firenze.



Jacopo della Quercia,
*Monumento funebre a
Ilaria del Carretto*,
1406-1408, marmo,
Lucca, Cattedrale di San
Martino.



Il **monumento funebre a Ilaria del Carretto** è un'opera scultorea di **Jacopo della Quercia**, risalente al 1406-1408 e conservata nella Cattedrale di San Martino a Lucca.

Fu commissionata da **Paolo Guinigi** per la moglie **Ilaria del Carretto**. Il sarcofago è in marmo (tranne la base in pietra) ed è considerato tra i **migliori esempi di scultura funeraria italiana del XV secolo**.



Jacopo della Quercia, *Monumento funebre a Ilaria del Carretto*, 1406-1408, marmo, Lucca, Cattedrale di San Martino.

Il sarcofago marmoreo raffigura la **giovane donna dormiente**, a grandezza pressoché reale, riccamente abbigliata e giacente su un **catafalco decorato con putti reggi-festone**.

La ragazza ha i capelli raccolti in una **tipica acconciatura dell'epoca**, che si chiama **cercine** (inizio Quattrocento), mediante una **fascia imbottita** e la testa è appoggiata su due cuscini.

Anche l'**abbigliamento**, con cui la donna è ritratta **riflette la moda dell'epoca**, con la **Pellanda** stretta sotto il seno da una fascia, le vesti abbondanti di stoffa e il **colletto rigido**. (L'abbigliamento riflette la **moda borgognona** : si confronti con le miniature dei Fratelli Limbourg nel *Les Tres Riches Heures*).

Il **ritratto** è dolce ed elegante, con uno struggente **contrasto** tra la **bellezza** del soggetto e lo **stato di morte** che è entrato nell'immaginario collettivo.

Il **panneggio** è ancora **tardogotico**, allineato con la coeva scultura borgognona, ma il **ritratto** è caratterizzato **individualmente**, frutto della lezione del **nuovo Umanesimo**, mentre il motivo dei **putti con festoni** sui fianchi è un'esplicita **citazione classica**.





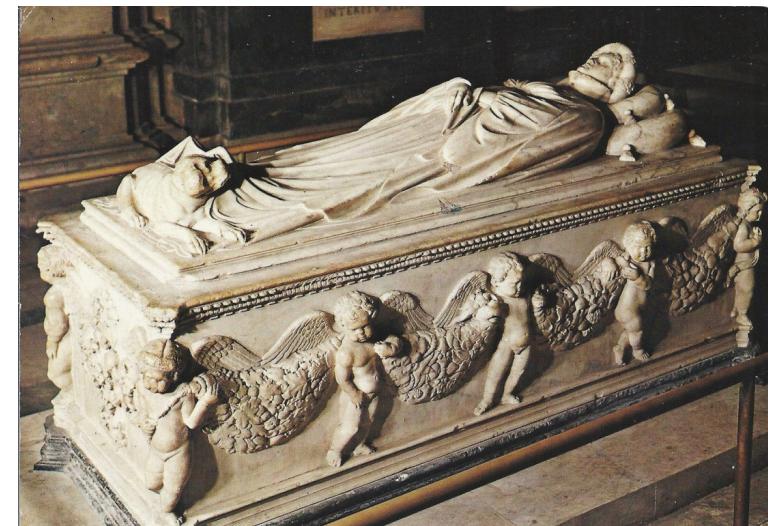
Il frammento di lastra in marmo di Luni è pertinente a un sarcofago di cui si conservano altre porzioni. 130-140 d.C .

Il tipo appartiene a una serie dei sarcofagi decorati con ghirlande prodotti fra I e IV sec. d.C. Collezione Borghese, Galleria Borghese, Roma.

La scena raffigura due putti dai corpi infantili e paffuti intenti a reggere una ghirlanda di grappoli d'uva, melograni, mele, pigne, corimbi, bacche e frutti meno caratterizzati.

Nella lunetta della ghirlanda compare un terzo putto che cavalca una pantera marina, diretta a sinistra.

Jacopo della Quercia, *Monumento funebre a Ilaria del Carretto*, 1406-1408, marmo, Lucca, Cattedrale di San Martino.





Fratelli Limbourg, "Très riches heures du Duc de Berry": Aprile, miniatura, 1412-1416 ca. Si tratta di un libro d'ore commissionato dal duca Jean de Berry e conservato oggi nel Musée Condé di Chantilly.

Nella **lunetta** che sovrasta la scena, insieme al carro del sole, compaiono i **segni astrologici del mese**: Ariete e Toro. Gentiluomini e dame si sono abbigliati con **abiti preziosi e coloratissimi**.

È uno di quei momenti, in cui la **famiglia del duca di Berry** deve fare il massimo sfoggio. La "**magnificenza**" è lo stile del potere. Sono **loro** che **dettano la moda** e sono consapevoli della sua importanza.

Il **calendario** delle "Très riches heures" doveva essere una **testimonianza** dell'influenza e del **potere** del **Duca**, ma i miniatori, i **fratelli Limbourg** e i loro **collaboratori** hanno trasformato tutto in una **favola**.

L'**abbigliamento** di **Ilaria del Carretto** riflette la **moda borgognona**.

Jacopo della Quercia, **Monumento funebre a Ilaria del Carretto**, particolare, 1406-1408, marmo, Lucca, Cattedrale di San Martino.





Jacopo della Quercia, *Monumento funebre a Ilaria del Carretto*, 1406-1408, marmo, Lucca, Cattedrale di San Martino.

Ai piedi della ragazza è accucciato un cagnolino, simbolo della fedeltà coniugale e trattato con notevole realismo.



Tra il **1409** e il **1419** Jacopo eseguì il **recinto ornato di rilievi e statue a tutto tondo** per la **Fonte Gaia** di Piazza del Campo a **Siena**.

L'opera aveva un chiaro **significato civico**, poiché vi erano raffigurate le **Virtù** del **buon governo senese** e le due figure di **Rea Silvia** e **Acca Larenzia**, rispettivamente madre e nutrice di **Romolo** e **Remo**, i mitici fondatori della città.

La **mitologica fondazione** della città di **Siena** risale a **Senio** e **Ascanio**, figli di Remo, ucciso da suo fratello Romolo nella leggendaria fondazione della città di Roma.

Così, dopo l'assassinio del padre, i fratelli **fuggirono** dal loro zio su **due cavalli** che Apollo e Diana avevano fornito loro (uno **bianco** e uno **nero**, colori che alla fine saranno quelli della **Balzana**, lo stemma di Siena), dirigendosi verso l'Etruria a nord.

Avendo preso con loro la **lupa** che aveva nutrito e protetto il padre e lo zio, ne fecero **l'emblema** della **nuova città** che stavano per **fondare**.

Raggiunsero una valle dove decisamente di stabilirsi. Qui fu **fondato la città** che prese il nome del maggiore dei due fratelli **Senio**, che divenne **Sena** (e poi **Siena**).



La **più importante fontana pubblica** della città, collocata in **Piazza del Campo**, venne accolta con esultanza dalla cittadinanza quando venne **inaugurata nel 1346**.

Dalla gioia spontanea procurata dallo sgorgare dell'acqua nella piazza pubblica ne derivò l'appellativo di " **Gaia**". Per alimentarla era stata costruita **un'imponente opera idraulica** .

La **fonte**, nella forma attuale, venne **decorata** da una serie di **rilievi scultorei** commissionati nel **1409** a **Jacopo della Quercia** e completati dieci anni dopo, nel **1419**.

Il **fragile materiale** impiegato per la realizzazione del celebre monumento (**marmo della Montagnola senese**) e la **vita quotidiana**, che si svolgeva sulla piazza, contribuirono presto al **degrado materiale della fonte** .



Jacopo della Quercia, *Sapienza*, marmo della Montagnola senese, 1414-1418,
Complesso Museale di Santa Maria della Scala, Siena.

Tra le **parti sopravvissute** della **Fonte Gaia** (ora sostituita da una copia) c'è la **statua** della **Sapienza**, molto rovinata, ma che ha un'**impostazione** talmente **imponente**, da poter essere scambiata per un **originale romano di età imperiale**.

La statua, in marmo di Luni, 110 d. C. rappresenta una matrona romana, con indosso chitone e mantello. Con la mano sinistra solleva un lembo della veste, mentre la destra stringe una patèra.

L'esemplare della **Galleria Borghese** riproduce una iconografia abbastanza diffusa a Roma, per le **immagini di Spes**, personificazione della Speranza, il cui simulacro era ospitato nel tempio della dea nel Foro Olitorio, poi frequentemente utilizzata in età imperiale anche per statue ritratto.





Jacopo della Quercia, *Sapienza*, marmo della Montagnola senese, 1414-1418, Complesso Museale di Santa Maria della Scala, Siena.

Nonostante tale **impostazione classica**, tramite un personalissimo ripensamento dei modi della **scultura gotica**, lo scultore è aggiornato rispetto alle novità della **scultura Borgognona e fiorentina**, e infatti Jacopo arrivò a creare **figure di grande vitalità**, con schemi compositivi nuovi e liberi.

La **Sapienza** è raffigurata seduta entro la consueta cornice ovale.

La sua **figura** sembra **affondare** e **riemergere**, con le gambe e con le spalle, dallo sfondo, con un **gioco di linee** che crea effetti di **moto circolare**.

Il **panneggio** che segue le gambe, la **linea delle braccia** e la **posizione del collo** e della **testa** sembrano infatti seguire un'unica **linea ondulata**, che suggerisce una sorta di **spirale continua** ascendente.

Un **effetto simile** si nota anche nelle due statue a tutto tondo delle estremità, in particolare nell'**Acca Larenzia**.



Jacopo della Quercia, *Acca Larenzia*, marmo della Montagnola senese, misura 165 cm di altezza, 1414-1418, Complesso Museale di Santa Maria della Scala, Siena.

La statua di **Acca Larenzia** (o *Liberalitas*) fa parte della decorazione originaria di Jacopo della Quercia per la **Fonte Gaia** a Siena. (all'**esterno** si trovano le **copie** del 1868 di Tito Sarrocchi).

Fa coppia con **Rea Silvia** e oggi è conservata, con gli altri rilievi della fonte, nel Complesso Museale di Santa Maria della Scala a Siena (all'**esterno** si trovano le **copie** del 1868 di Tito Sarrocchi).

L'opera si trovava a **una** delle due **estremità** del parapetto marmoreo della fonte.

Rea Silvia era la madre naturale dei gemelli Romolo e Remo, mentre **Acca Larenzia**, secondo la leggenda, che la voleva moglie di Faustolo, ne era la **madre adottiva**.

Entrambe le figure sono infatti rappresentate con i **gemelli** in **braccio** o ai **piedi**, ricollegandosi all'origine mitologica di **Siena** come fondata da Senio, uno dei figli di Remo, fondatore di Roma.

Acca Larenzia è in **piedi**, col **seno scoperto** e un **panno**, retto dalla mano destra, che la copre dalla vita in giù.

In **braccio** tiene **uno dei gemelli**, che le sfiora il seno, mentre l'altro è ai suoi **piedi** e tende le braccia verso la madre.

Il **nudo** è tenero e pieno, con una **resa naturale**.

Il complesso avvitamento di **linee a spirale** non appare forzoso, anzi dà un **effetto dinamico raffinato**, evidenziato dalla **testa ricurva**, che bilancia l'**ancheggiamiento** tipicamente **gotico**.

Le **pose** dei **bambini** accelerano il **senso di movimento** e tridimensionalità, invitando lo spettatore a una pluralità di vedute, aventi la madre come perno.



Rea Silvia: la statua originale di Jacopo della Quercia, ora esposta al Museo di Santa Maria della Scala.

La fonte ha un **bacino rettangolare** aperto sul lato verso il Palazzo Pubblico, con una **transenna** sugli altri **tre lati** che digrada assecondando la **pendenza** della **piazza**.

I **due lati corti** recano i **bassorilievi** con la *Creazione di Adamo* e la *Cacciata dei progenitori* e, sui **pilastri anteriori**, le due statue a tutto tondo con **Rea Silvia** e **Acca Larenzia**, mentre in **quello più lungo**, i rilievi con al centro la **Madonna col Bambino in trono** circondata dalle *Virtù* e dagli *Angeli*.

L'impianto della vasca e i **temi** della **decorazione**, dai temi legati all'etica e alla religione, ossequiano la **tradizione consueta**, mentre le **caratteristiche formali** dei **singoli rilievi** sono molto innovative, con una **libertà compositiva** e una **vitalità** inedita.

Le **figure** affondano e riemergono dal profilo ovale, con effetti di **moto circolare** e, nelle **due statue a tutto tondo**, le figure seguono un **incedere serpentino**, equilibrando con la testa la curva del fianco.





Jacopo della Quercia, *Polittico per la famiglia Trenta*, 1422, Lucca, Basilica di San Frediano.

L'influsso classico è completamente assente entro il **Polittico** scolpito nel 1422 per la famiglia Trenta di Lucca .



Jacopo della Quercia,
*Politico per la
famiglia Trenta,
particolare, 1422,
Lucca, Basilica di San
Frediano.*

Le figure sono allungate e serpentine secondo moduli gotico – cortesi. Si tratta, dunque, di un'opera di sensibilità gotica, per le nicchie cuspidate e per la struttura delle figure, slanciate, senza alcuna plasticità, ma dotate di una soprannaturale eleganza .

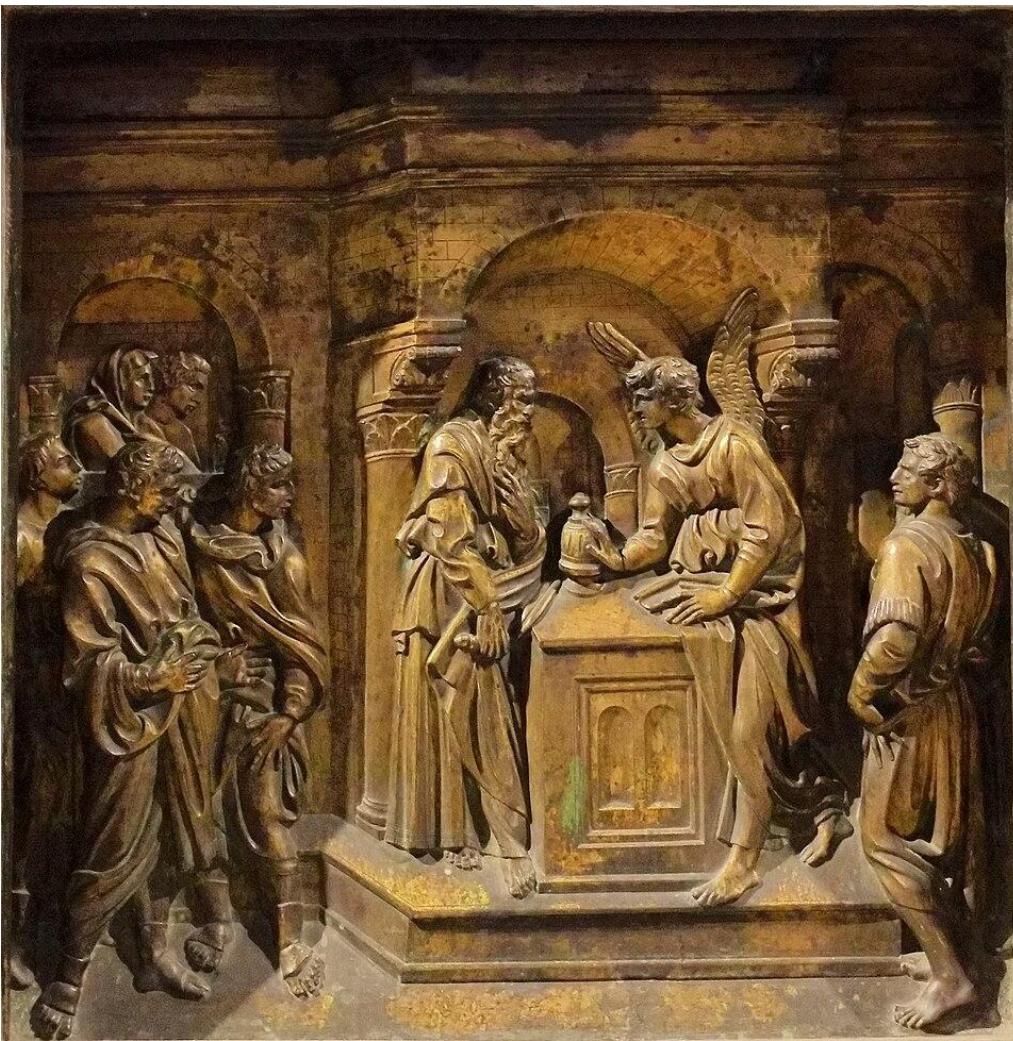


Donatello, *Banchetto di Erode*, 1423-27. Rilievo in bronzo dorato, cm 60x60. Siena, pannello nel Fonte Battesimale del Battistero.

Jacopo della Quercia, *Annuncio a Zaccaria della nascita di Giovanni Battista*, bronzo dorato, 1429-1430, Fonte Battesimale, Battistero di San Giovanni, Siena

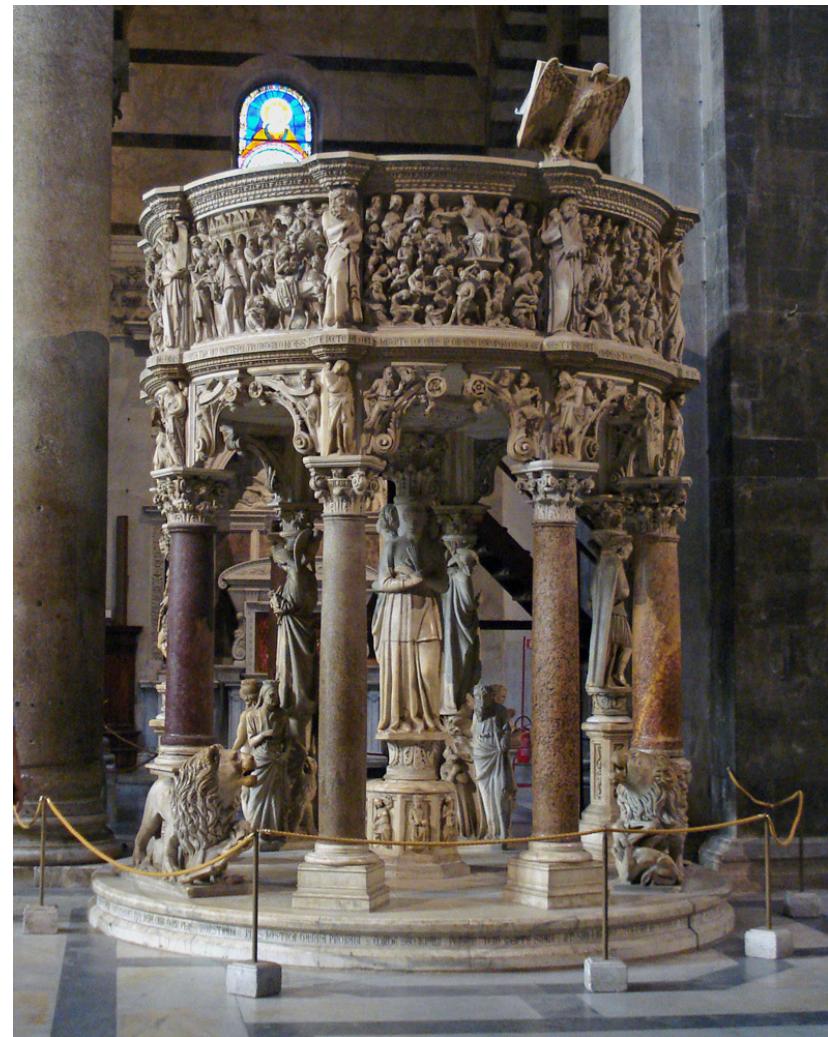
Confrontando il rilievo bronzeo dell' *Annuncio a Zaccaria* per il Fonte Battesimale di Siena (1430) con il *Banchetto di Erode* (1427) eseguito per lo stesso complesso da Donatello, vediamo che il senese Jacopo della Quercia, pur conoscendo le regole della prospettiva, mette in pratica un sistema di rappresentazione dedotto da Giovanni Pisano, anteponendo le figure all'architettura e, in questo modo, conferisce loro un carattere monumentale ed eroico.

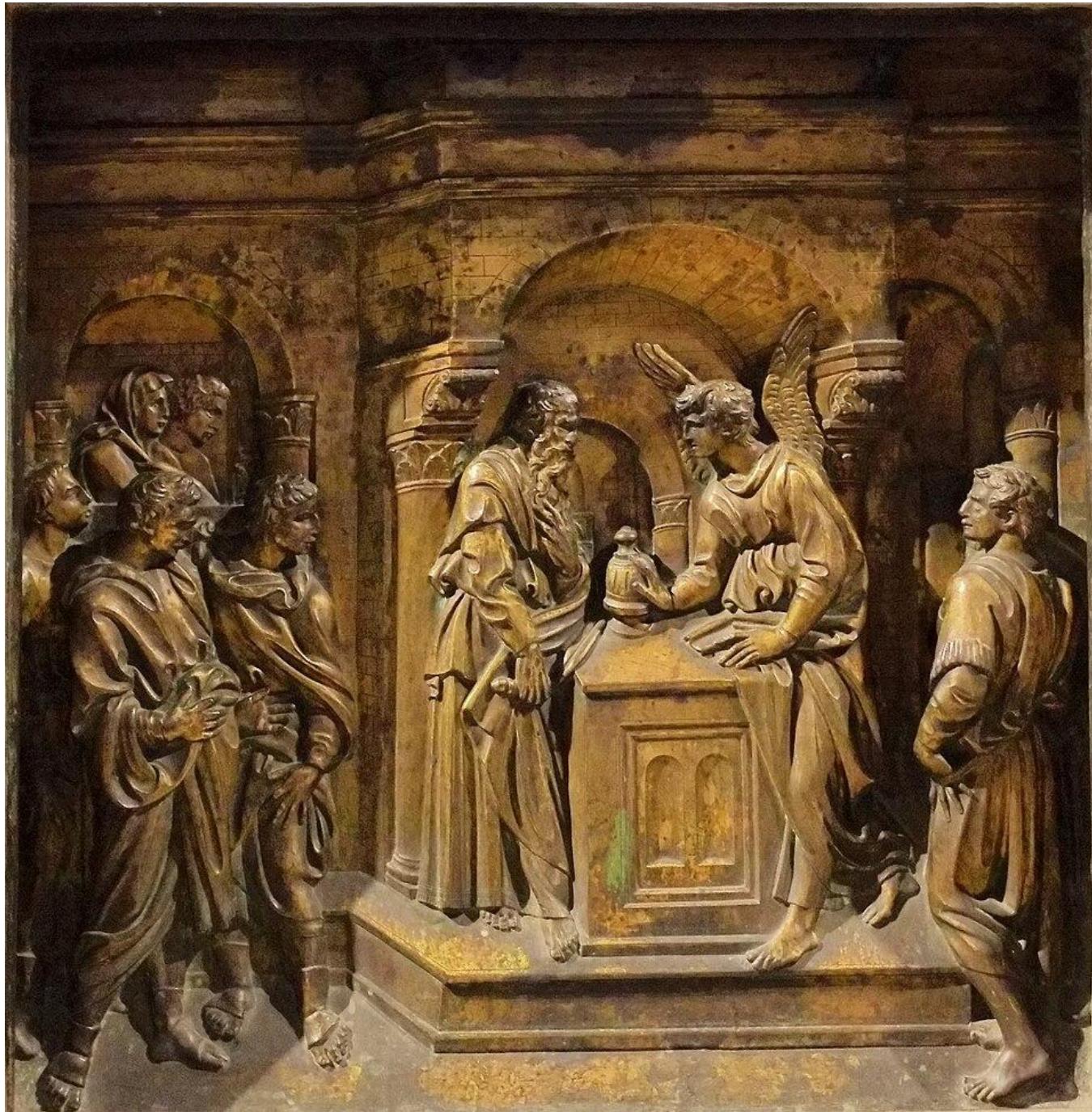




Jacopo della Quercia, *Annuncio a Zaccaria della nascita di Giovanni Battista*, bronzo dorato, 1429-1430, Fonte Battesimale, Battistero di San Giovanni, Siena.

Giovanni Pisano, Pulpito, Duomo di Pisa, marmo, 1302-1310.





Jacopo della Quercia,
*Annuncio a Zaccaria della
nascita di Giovanni
Battista*, bronzo dorato,
1429-1430, Fonte
Battesimale, Battistero di
San Giovanni, Siena.

Resta il fatto che, negli anni 1420 – 1430, nessun artista, lontano da Firenze, poteva portare avanti una coerente scelta di campo **in ambito rinascimentale**.

Forse il **tratto più caratterizzante** di Jacopo della Quercia risiedeva nella sua **capacità di operare in diversi contesti, rinnovando il suo stile sino alle radici**.



Il **Fonte Battesimale del Battistero di Siena** è un'opera scultorea di vari artisti, realizzata tra il **1417** e il **1430**.

Vi lavorarono, tra i più noti, **Jacopo della Quercia**, **Donatello**, **Lorenzo Ghiberti** e **Giovanni di Turino**, in un insieme scultoreo di grande pregio, tappa fondamentale nel passaggio dalla **scultura gotica** a quella **rinascimentale**.

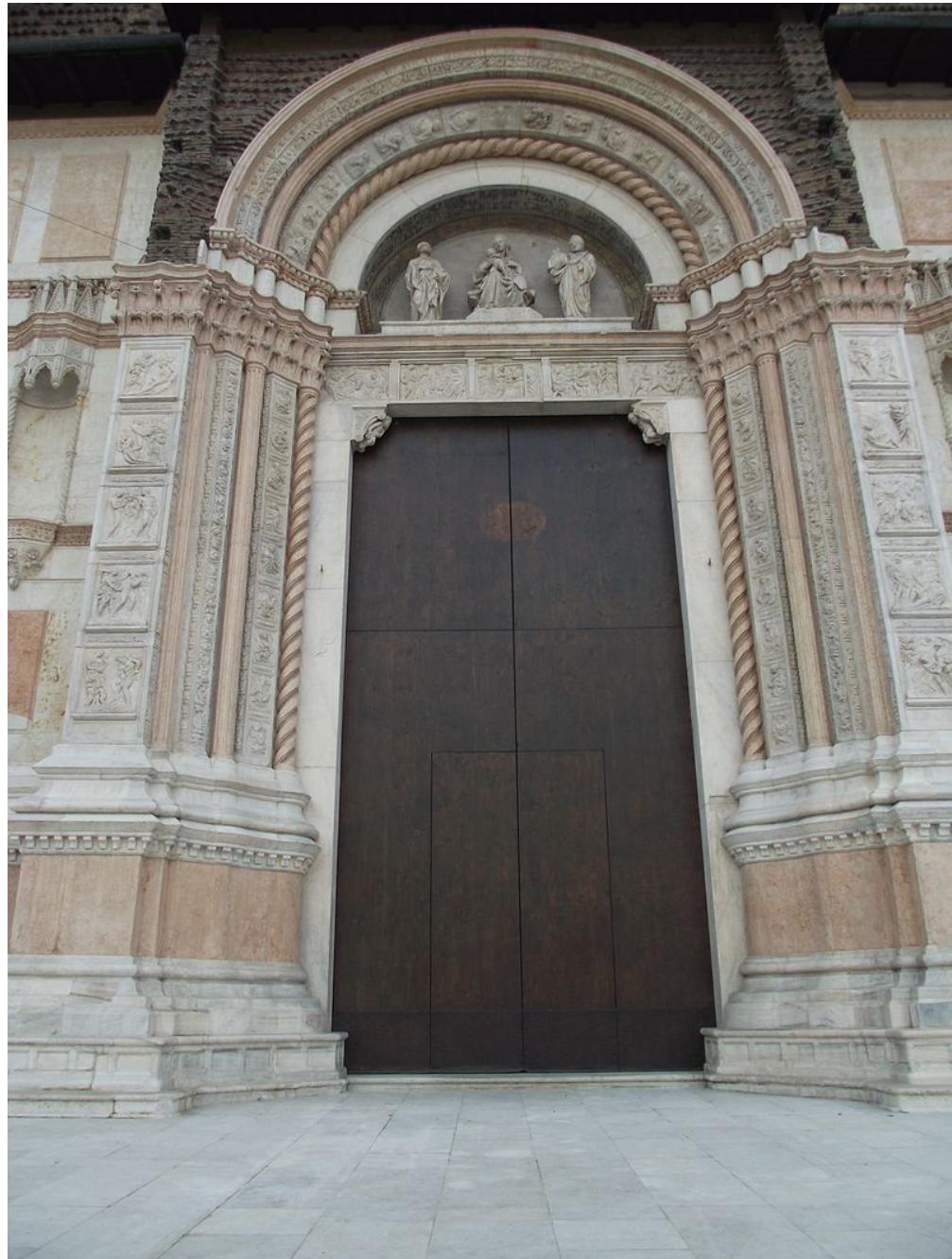
Il **Fonte Battesimale** è composto da una **vasca a forma esagonale**, sui cui lati sono poste **formelle bronzee dorate** con le **Storie del Battista**, intervallate agli angoli dalle rappresentazioni delle **Virtù** entro nicchie.

Un **pilastro al centro** regge un **ciborio** scolpito su cinque lati da **rilievi di Profeti** di **Jacopo della Quercia** (sul sesto si trova lo sportello fatto di bronzo dorato e smalti con la *Madonna col Bambino* di Giovanni di Turino) e **sormontato da quattro putti bronzei** (su un totale di sei previsti) e dalla statua marmorea di **San Giovanni Battista**, pure di Jacopo.





Jacopo della Quercia, *Annuncio a Zaccaria della nascita di Giovanni Battista*, bronzo dorato, 1429-1430, Fonte Battesimale, Battistero di San Giovanni, Siena.



La capacità di **Jacopo della Quercia** di rinnovare il suo **stile sino alle radici** è ben visibile nella sua **ultima metamorfosi**, che ebbe luogo a **Bologna** nel **1425-1434**, nel ciclo dei rilievi con ***Storie della Genesi*** e ***Storie della Giovinezza di Cristo***, che incorniciano il **Portale** della Cattedrale di San Petronio.

La "Porta Magna" è il **portale centrale** della **Basilica di San Petronio** a **Bologna**.

Realizzata a partire dal **1425**, è decorata da **statue** e **rilievi** che sono considerati il **capolavoro** dello scultore senese **Jacopo della Quercia**.

Su questi lavori **formò il proprio stile** magniloquente **Michelangelo Buonarroti**, che ebbe modo di studiarli e ammirarli.

Jacopo scolpì le **dieci formelle** a bassorilievo sugli **stipiti** del portale, che raffigurano ***Storie della Genesi***, i diciotto **Profeti** nella strombatura, la **Madonna col Bambino** e i **santi Ambrogio e Petronio** nella lunetta, completata quest'ultima dal Varignana, e le **cinque Scene del Nuovo Testamento** sull'architrave: **Natività, Adorazione dei Magi, Presentazione al Tempio, Strage degli Innocenti e Fuga in Egitto**.

Strombatura (o **strombo**) è un termine usato in edilizia e in architettura nella descrizione di porte, finestre e archi per indicare che lo **stipite è tagliato obliquamente (svasato)** verso l'esterno di un edificio, fino a formare una sezione a trapezio, garantendo in tal modo un **più ampio ingresso alla luce**.



Jacopo della Quercia, *Cacciata dal Paradiso Terrestre*, dal Portale maggiore di San Petronio, 1425-1434, pietra d'Istria, 97x76 cm., Bologna, San Petronio.

La ***Cacciata dal Paradiso*** è la terza delle dodici formelle a bassorilievo, con ***Storie della Genesi*** della Porta Magna della Basilica di San Petronio a Bologna.

La **decorazione del portale maggiore** di San Petronio iniziò nel **1425** e si interruppe nel **1434**, poco prima della **morte dell'artista (1438)**.

Le **formelle** sono sempre **rimaste visibili** all'esterno della Basilica.

Esse **vennero studiate** attentamente da Michelangelo Buonarroti e **Michelangelo** dimostrò anche di avere a mente alcune delle composizioni dei bassorilievi quando affrescò le ***Storie della Genesi*** nella **volta della Cappella Sistina**.



Jacopo della Quercia, *Cacciata dal Paradiso Terrestre*, bassorilievo, dal Portale maggiore di San Petronio, 1425-1434, pietra d'Istria, 97x76 cm., Bologna.

Michelangelo Buonarroti, *Peccato originale e cacciata dal Paradiso terrestre, particolare, Storie della Genesi*, affresco, Volta della Cappella Sistina, 1508 – 1512, Roma.





Jacopo della Quercia, *Cacciata dal Paradiso Terrestre*, bassorilievo, dal Portale maggiore di San Petronio, 1425-1434, pietra d'Istria, 97x76 cm., Bologna.

La scena si ispira alla **vitalità** della *Cacciata* di Masaccio nella **Cappella Brancacci**, della quale Jacopo della Quercia copia la **posa** da *Venus pudica* di Eva (pur senza raggiungerne l'intensità espressiva), mentre **sviluppa** ulteriormente il **conflitto** tra Adamo e l'Angelo.



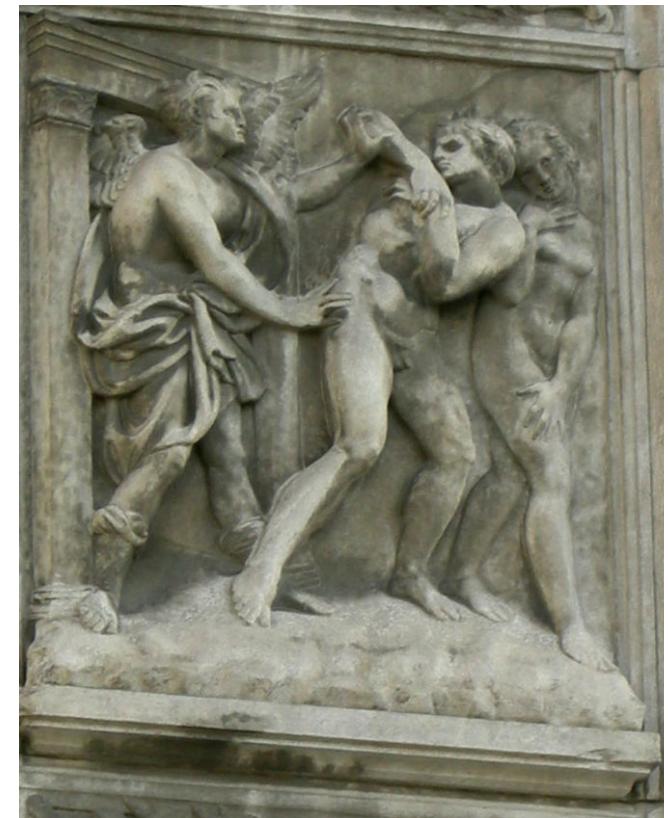
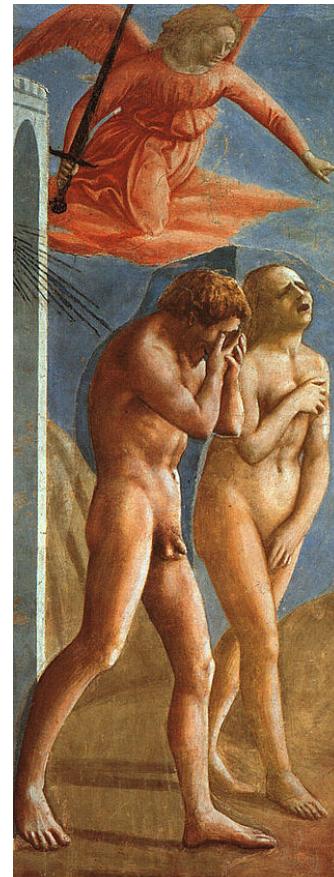
Masaccio *Cacciata dal Paradiso terrestre*, 1424-1425, affresco, Cappella Brancacci.



La **Venere Capitolina** è una scultura in marmo, **copia romana** di un **originale greco** del **II secolo a.C.**, è conservata nei **Musei Capitolini** di Roma.

Il tema della **Venere pudica** ebbe particolare sviluppo in **epoca ellenistica** (323 a. C. -31 a. C.,) con le prove di Doidalsa (**Venere accovacciata**) e di altri scultori anonimi, quali la **Venere Landolina**, la **Capitolina** e la **Medici**.

Amatissimo anche in età romana, il tema venne poi ripreso dagli **artisti dal Rinascimento in poi**: il più antico tributo è quello nell'**Eva** di **Masaccio** nella **Cappella Brancacci**.





Jacopo della Quercia, *Cacciata dal Paradiso Terrestre*, bassorilievo, dal Portale maggiore di San Petronio, 1425-1434, pietra d'Istria, 97x76 cm., Bologna, San Petronio.

Nella *Cacciata dal Paradiso Terrestre* di Jacopo, l'Angelo esce dalla **porta del Paradiso terrestre** (raffigurata con un **architrave** dal sapore ormai rinascimentale) e **spinge via**, con estrema eloquenza, **Adamo**, premendogli sul **gomito** e sul **fianco**, mentre il **progenitore** lo **guarda con un misto di preoccupazione e stupore**, senza rinunciare alla sua virile dignità.

Il rilievo è **ben diverso** dallo **stiacciato donatelliano** :

alle **parti lisce e stondate** delle figure si alternano spesso fratture di piani e **contorni rigidi**, dal cui **contrasto** sprigiona un **effetto di forza trattenuta**, che non ha eguali nella scultura quattrocentesca.



Jacopo della Quercia, *Cacciata dal Paradiso Terrestre*, dal Portale maggiore di San Petronio, 1425-1434, pietra d'Istria, 97x76 cm., Bologna, San Petronio.

L'intensità dinamica dei rilievi di San Petronio è data dal gioco di linee complesse, che sfrutta anche le linee del **panneggio gotico**, e dalla scelta di **soggetti umani rustici e massicci**, che esaltano la **forza plastica** delle scene.

I gesti sono **ampi**, le pose eloquenti e le **composizioni dinamiche**.

La **vitalità erompente** dei **personaggi** travolge e **fonde**, mettendoli in secondo piano, le **fonti** e i **riferimenti culturali** dell'opera (statuaria tardogotica, umanesimo fiorentino, arte classica).

La **concentrazione** sull'**energia psichica e fisica dell'uomo** nelle formelle non ebbe sostanziali continuatori nel XV secolo, ma fece da **modello** per **Michelangelo Buonarroti**, che ne riprese l'espressività e la forza narrativa.



Jacopo della Quercia, *Creazione di Adamo*, bassorilievo dal Portale maggiore di San Petronio, 1425-1434, pietra d'Istria, 97x76 cm., Bologna, San Petronio.



Jacopo della Quercia, *Peccato originale*, bassorilievo, dal Portale maggiore di San Petronio, 1425-1434, pietra d'Istria, 97x76 cm., Bologna, San Petronio.



Jacopo della Quercia, *Il lavoro dei progenitori*, bassorilievo, dal Portale maggiore di San Petronio, 1425-1434, pietra d'Istria, 97x76 cm., Bologna, San Petronio.

Il *Lavoro dei progenitori* è la quinta delle dieci formelle a bassorilievo con *Storie della Genesi* della Porta Magna della Basilica di San Petronio a Bologna.

Le **notazioni ambientali** sono **scarsissime**, date solo dal terreno sul quale **Adamo** lavora con fatica la terra, mentre **Eva**, coi figli **Caino e Abele** ai piedi, è intenta alla filatura.

Il **corpo** di **Adamo** ha una spiccata **muscolatura** e un **realismo** attento al **dettuglio**.

La sua **figura** sembra **compressa** tra due piani invisibili, come **tipico** nei lavori a **bassorilievo** di Jacopo della Quercia.



Jacopo della Quercia, *Il lavoro dei progenitori*, dal Portale maggiore di San Petronio, 1425-1434, pietra d'Istria, 97x76 cm., Bologna, San Petronio.

La **figura di Eva**, invece, appare più tondeggiante e la sua posa richiama da vicino la figura di **Acca Larenzia**, con la quale ha in comune il **gioco di linee a spirale**, date dai gesti, dal **panneggio** e dalle **pose dei bimbi**.

Jacopo della Quercia, *Acca Larenzia*, marmo della Montagnola senese, 1414-1418, Complesso Museale di Santa Maria della Scala, Siena.





Jacopo della Quercia, *Sacrificio di Isacco*, bassorilievo, dal Portale maggiore di San Petronio, 1425-1434, pietra d'Istria, 97x76 cm., Bologna, San Petronio.

In questo episodio, come nei precedenti esaminati, **personaggi e animali sono trattenuti a stento entro le cornici**: occupano le formelle per tutta la loro altezza, occultando paesaggi o ambientazioni architettoniche.



Jacopo della Quercia, *Fuga in Egitto*, bassorilievo, architrave del Portale maggiore di San Petronio, 1425-1434, pietra d'Istria, h. 72 cm., Bologna, San Petronio.

Nella *Fuga in Egitto*, la Vergine, seduta su un possente asinello, sembra **doversi piegare** sul figlio per non urtare la testa **contro il bordo** superiore del riquadro.

Dopo aver toccato le punte più estreme dell'astrazione tardogotica ed essersi accostato agli ideali apollinei della classicità, Jacopo della Quercia, nella sua estrema fase bolognese, **sembra proiettarsi in avanti, ben al di là dei limiti e delle regole** (naturalismo, equilibrio, armonia ...) **del primo Rinascimento**, verso esiti che nessuno tra i contemporanei poté comprendere, se non alcuni decenni più tardi, un giovane ribelle artista fiorentino: **Michelangelo Buonarroti**.

Pittori senesi del primo Quattrocento

Come all'inizio del Trecento, nella **prima parte del Quattrocento** la **pittura senese** si differenziò da quella fiorentina per il **gusto più aristocratico**, il ritmo lineare e calligrafico di superficie.

La differenza risiedeva, rispetto ad allora, nel **mutato peso** delle **due scuole**.

Non vi erano più Duccio di Buoninsegna, Simone Martini o Pietro e Ambrogio Lorenzetti, da contrapporre a Giotto e ai "giotteschi".

Nessun pittore senese poté rivaleggiare con Masaccio, Angelico, Lippi o Paolo Uccello.

Inoltre, nel **primo Trecento**, tra le **due scuole** vi erano state **fasi di stretto contatto**, per esempio attraverso i Lorenzetti.

All'inizio del **Quattrocento**, invece, **Firenze** sembrava **lontanissima da Siena**.

I senesi guardavano alla **propria tradizione locale**, si identificavano semmai col **gusto** delle **corti** dell'Italia settentrionale; solo sporadicamente traevano da Firenze qualche modello, ma per ricrearlo con un gusto diverso.

All'intellettualismo matematico dei fiorentini contrapponevano un **marcato arcaismo**, una **grazia lineare**, una **narratività minuta**, un **estatico misticismo**.

Caratteristico **rappresentante** del **prolungato sogno tardogotico senese** è Stefano di Giovanni detto il **Sassetta** (1400 ca. – 1450)



Sassetta, Madonna della neve, particolare,
1430-32 ca., tempera su tavola, h. 241 cm.,
Firenze, Uffizi.



Sassetta, *Madonna della neve*, 1430-32 ca., tempera su tavola , h. 241 cm., Firenze, Uffizi. Opera firmata.

Anticamente la pala era dotata anche di pannelli laterali con l'*Angelo annunciate* e la *Vergine annunciata*, oggi rispettivamente nella collezione Platt di Englewood (Colorado), Stati Uniti (acquistato sul mercato antiquario nel 1911, da Chiusdino) e nel Museo di arte sacra di Massa Marittima.

Nella cuspide si trovava poi un pannello centrale, con il *Redentore*, perduto.

La pala, poco considerata dalla critica antica, così come tutta la produzione del pittore per via della mancanza di quel naturalismo di stampo rinascimentale, è stata rivalutata in tempi relativamente recenti.

Sassetta è oggi considerato il maggior pittore senese del Quattrocento, tra i più fini interpreti dell'arte italiana di quel secolo.

La pala è stata restaurata di nuovo nel 1998.



Sassetta, *Madonna della neve*, particolare, 1430-32 ca., tempera su tavola, h. 241 cm., Firenze, Uffizi.

Il pannello centrale della **pala** mostra la **Vergine col Bambino**, in **Maestà**, tra angeli e santi.

Il **tronoo**, nella ormai consueta **posizione in prospettiva**, da Giotto in poi, è **coperto** da un prezioso **motivo a occhi di pavone**, con due **stemmi** ai lati dei braccioli, **in basso**.

L'esile Maria tiene con la mano destra il **Bambino scalciante**, seduto sulla sua gamba destra, mentre con la **mano sinistra** si regge **chiuso**, con una posa aristocratica, il **mantello**.

Dietro di lei **due angeli** compiono una **complessa torsione** sollevando il braccio in primo piano **per incoronarla**: essi hanno uno **scorcio da sott'in su**, che dimostra, nonostante la complessa macchina decorativa, l' **avanzare di precoci sperimentazioni prospettico-spaziali** anche nella "gotica" Siena.

Sassetta,
Madonna della neve, particolare,
pannello centrale,
1430-32 ca.,
tempera su tavola
h. 241 cm.,
Firenze, Uffizi.



Ai lati si trovano i santi Pietro, Giovanni Battista, Paolo e Francesco d'Assisi, oltre a due angeli che recano offerte a Maria.

A destra, sul trono, è poggiato un piatto con la neve, riferimento alla leggendaria fondazione di Santa Maria Maggiore a Roma, un tempo ricoperto d'argento e oggi scarsamente leggibile per via dell'annerimento.



Sassetta, *Madonna della neve*, 1430-32 ca., tempera su tavola, h. 241 cm., Firenze, Uffizi.

La ricchezza decorativa è ripetuta nel pavimento, dove si trova un tappeto anatolico con motivi zoomorfi stilizzati, ottenuto con una complessa lavorazione della pittura sull'oro sottostante.

Altri piccoli santi si affacciano tra gli spazi lasciati vuoti alla sommità degli archi.

Lo stile della pala è intonato a un cromatismo ricco e luminoso, con una composizione musicalmente ritmata.



Sassetta, *Fondazione di Santa Maria Maggiore*, particolare, dalla predella, *Madonna della neve*, 1430-32 ca., tempera su tavola, Firenze, Uffizi.

La **predella**, molto danneggiata, illustra storie della **Fondazione e costruzione della Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma**, a partire dall'evento miracoloso della **nevicata del 5 agosto 356**, che indicò al patrizio romano Giovanni e a papa Liberio il tracciato da seguire nel disegno della pianta della basilica.





Sassetta, *Madonna della neve*, 1430-32 ca., tempera su tavola, h. 241 cm., Firenze, Uffizi.

L'opera presenta un **respiro spaziale** e una **tridimensionalità d'impianto** molto moderni: ma la **Vergine** è un **idolo lontano** dalla terra e **isolata** dal ricco drappo, che ricopre il trono.

Le **figure** sono ancora **tardogotiche** e i **volti** si ispirano a quelli di **Simone Martini**.

Una simile impostazione **arcaica** e **aristocratica** si può notare nelle **tavolette narrative** delle *Storie di San Francesco* per l'omonima chiesa di **Borgo San Sepolcro**.



Il Polittico di Borgo San Sepolcro, tempera e oro su tavola, è un dipinto smembrato del Sassetta, realizzato tra il **1437** e il **1444** per la **chiesa di San Francesco a Sansepolcro** (allora chiamata Borgo San Sepolcro).

Dipinto su due lati, per un totale di **quasi sessanta scene figurate**, era il **più grande complesso pittorico** su tavola, del Quattrocento italiano.

Opera **luminosissima** e con **parti** di intenso **lirismo**, ebbe sicuramente influenze su **Piero della Francesca**, e quindi sullo sviluppo del **Rinascimento italiano**.

Fu dismesso dall'altare maggiore durante la controriforma, ed è oggi **disperso in dodici musei e collezioni europee e americane**: di cinquantaquattro figurazioni ipoteticamente presenti (il numero esatto è sconosciuto), se ne conoscono oggi ventisette, comprendenti fortunatamente tutti i pannelli principali.

Nota pressoché a **metà** è la **predella**, mentre quasi del tutto **perduti** sono i **pilastrini** (che forse avevano raffigurazioni di santi su tre lati ciascuno) e le **cuspidi**, con l'eccezione delle due raffigurazioni centrali (fronte e retro) e di un santo in collezione privata.



Sassetta, *Nozze mistiche di San Francesco e la Povertà*, 1440 ca., tempera su tavola, dal *Polittico di Borgo San Sepolcro*, 95x 85 cm., Chantilly, Musée Condé.

Il dipinto faceva originariamente parte del **Polittico di Sansepolcro**, dove fu sicuramente visto da Piero della Francesca, il quale ne trasse spunto dalla **luminosità**, soprattutto nel **cielo** che **schiarisce** gradualmente verso l'orizzonte, come all'alba.

San Francesco d'Assisi è raffigurato mentre sposa misticamente le **tre Virtù teologali**, Fede, Speranza e Carità, infilando un simbolico anello a una delle tre.

Le **tre virtù**, ciascuna **vestita** con l'abito del colore che le rappresenta (**rosso** per la Carità, **verde** per la Speranza e **bianco** per la Fede), volano poi via in cielo portando con sé dei rametti. Dietro Francesco, vestito del tipico saio, sta l'inseparabile compagno **fra' Leone**.

La scena è ambientata in un **paesaggio idilliaco**, tra colline punteggiate di castelli e campi coltivati, senza un interesse alla vera rappresentazione spaziale di tipo rinascimentale, ma anzi usando **proporzioni irreali**, come nel **minuscolo castello a destra**, in basso.

Il pittore è infatti l'erede della **tradizione** del **gotico senese** nel **XV secolo**, dal quale riprende le **figure allungate**, la delicata **cromia** e il **tono cortese**, volutamente attardato.



Vicino al Sassetta e, in passato, confuso con lui, è un pittore denominato **Maestro dell'Osservanza**, dal *Trittico dell'Osservanza* di Siena, il suo capolavoro, e identificato, secondo alcuni studiosi, in **Francesco di Bartolomeo Afei**.

Questo pittore si caratterizza per una **vivace vena narrativa**, meno aristocratica di quella del Sassetta, come si può vedere in questa tavoletta con **Sant'Antonio tentato da un mucchio d'oro**, parte di un ciclo dedicato alle **storie del santo**.

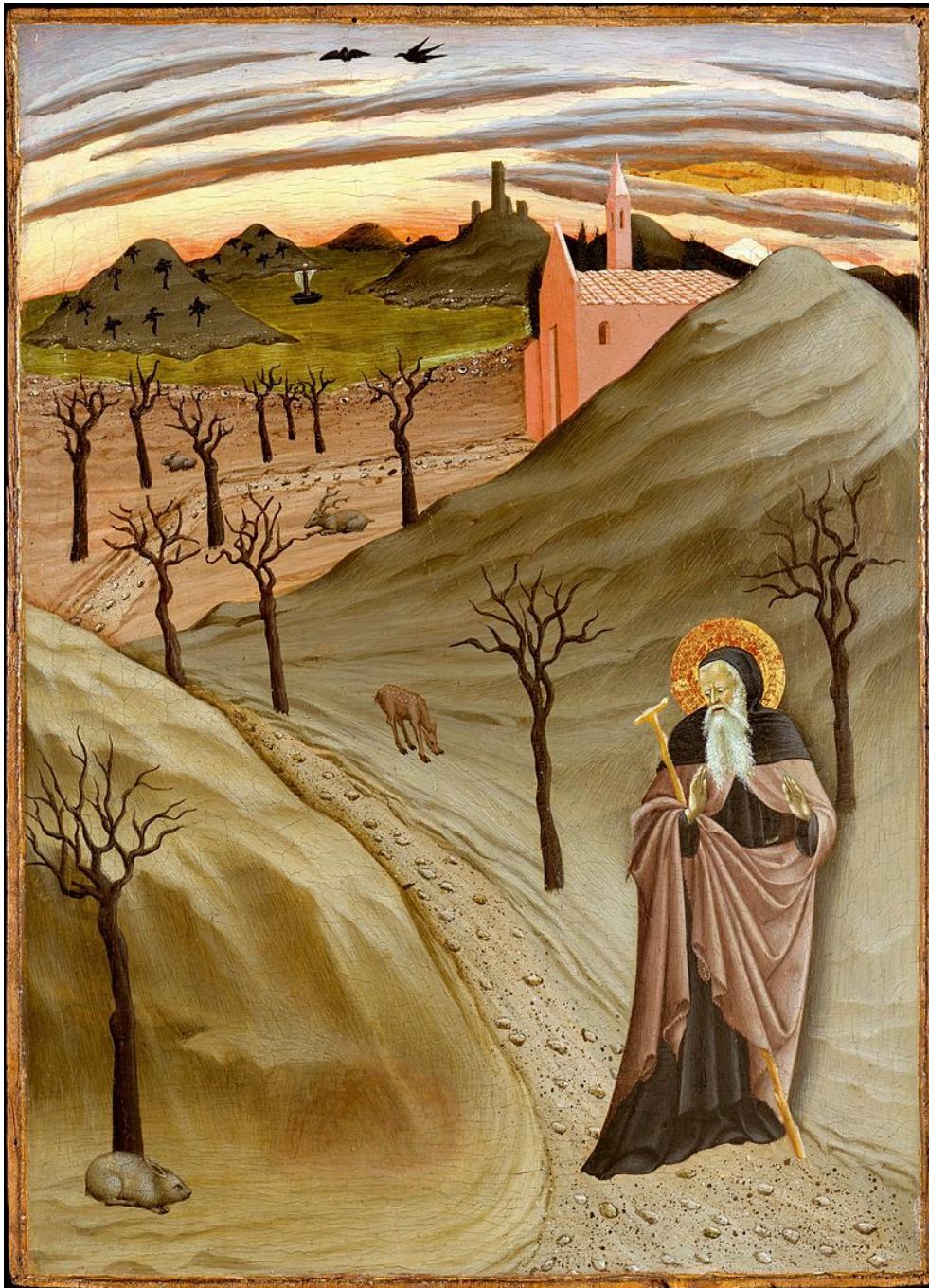


Sant'Antonio tentato da un mucchio d'oro è un dipinto tempera su tavola (47,8x34,5 cm) del Maestro dell'Osservanza (Francesco di Bartolomeo Afei), databile al 1435-1440 circa e conservato nel **Metropolitan Museum di New York**.

L'opera fa parte di una serie di otto pannelli con *Storie di sant'Antonio Abate*, divisi oggi tra la Gemäldegalerie di Berlino, la National Gallery di Washington, la Yale University Art Gallery e il Metropolitan, appunto.

Questa tavoletta in particolare, è considerata tra le migliori per la delicatissima descrizione del paesaggio, a partire dal cielo del tramonto, solcato da nubi rossastre su un orizzonte arcuato.

In un paesaggio brullo, che ricorda il deserto, Sant'Antonio è tentato da un **mucchio d'oro** che gli appare davanti alla sua destra, oggi non più visibile, per un errore dell'artista, che applicò la foglia d'oro sul colore già steso, anziché viceversa; resta però un alone rossastro della preparazione vicino al coniglietto nell'angolo sinistro.

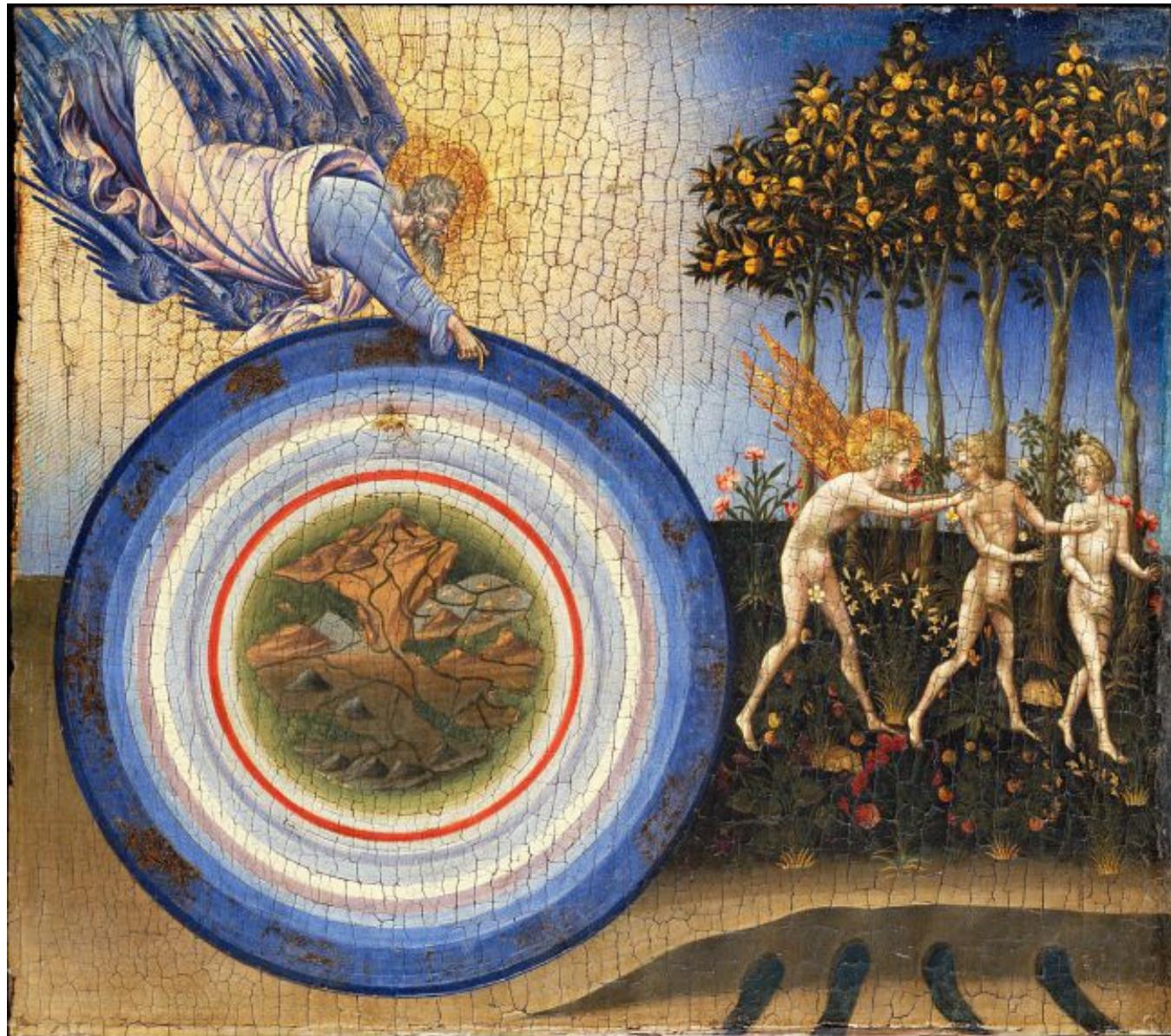


Maestro dell'Osservanza, (Francesco di Bartolomeo Afei) , *Sant'Antonio tentato da un mucchio d'oro*, tempera su tavola, 1435-1440 ca., Metropolitan Museum di New York.

Il paesaggio è desolato, ma una serie di **dettagli minimi** lo rendono estremamente interessante, dagli alberelli stecchiti, ai numerosi animali, che punteggiano la scena, secondo un **gusto** che ricorda il **gotico cortese**: un **cervo**, un **cerbiatto**, un altro **leprotto** e due **uccelli** in cielo.

Anche i **sassi del sentiero** sono ombreggiati con cura, mentre **in lontananza** si vedono una **chiesetta** dai muri rosa, che si intonano alle delicate gradazioni dell'insieme, un **laghetto** dove naviga una **barca** tra isolette punteggiate da alberi, e una **città con mura** e con un'alta **torre** su un **colle**.

Tutto concorre a creare un senso di **immobilità elegiaca**, a cui non sfugge nemmeno il **santo**, che sembra **pietrificato** in un gesto quasi irreale.



Giovanni di Paolo, *Adam ed Eva cacciati dal Paradiso terrestre*, 1440 ca., tavola, 45x52 cm., New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection.

Pittore e miniatore **estraneo alle novità rinascimentali** fu anche **Giovanni di Paolo** (1403 ca., - 1482).

La presenza di **manierismi tardogotici** e di una fortissima inclinazione alla **visione fantastica** impediscono di attingere alla profondità sentimentale e al rigore razionale del più autentico Rinascimento.



Domenico di Bartolo, *Madonna dell'Umiltà*, tempera su tavola, 1433, Pinacoteca Nazionale, Siena.

Domenico di Bartolo (1400/1404 – 1444/1447) è stato un pittore italiano della scuola senese.

La **prima opera certa** del catalogo dell'artista è la *Madonna dell'Umiltà*, commissionata dagli entourage dell'allora vivente **San Bernardino da Siena** ed oggi esposta alla Pinacoteca Nazionale di Siena.

L'opera, firmata “**Dominicus**” e datata **1433**, impone le figure su **tre registri** in profondità (quattro se si include il cartiglio ai piedi della Vergine) ed ha una **solidità monumentale** delle **figure e sguardi melanconici** e composti al tempo stesso, che rimandano alla **pittura fiorentina**.

Al **centro** della scena **Maria**, raffigurata come una **giovane fanciulla** dell'epoca, rivolge lo sguardo al **Bambino** che tiene **sulle ginocchia**, è seduta a piedi nudi su un **prato** punteggiato di **margherite e viole** ed è vestita con **preziosi abiti bordati d'oro**, come la **corona** che porta in testa.

Alle **sue spalle** ci sono **cinque angeli**, due suonano una viola e un organo, gli altri cantano le odi a Maria, i cui testi si leggono nei cartigli.

Nel cartiglio srotolato sul prato si leggono la firma dell'autore e la data 1433.



Domenico di Bartolo, *Madonna dell'Umiltà*, tempera su tavola, 1433, Pinacoteca Nazionale, Siena.

La Madonna dell'Umiltà nel taglio illusionistico e nella massiccia corporeità delle figure, dichiara le sue fonti: **Masaccio e Filippo Lippi, Jacopo della Quercia e Donatello**.

Domenico sicuramente trascorse un certo periodo a Firenze, ma tornato a Siena, restò soggiogato dalla diversa cultura della città: nei più tardi affreschi dell'Ospedale della Scala di Siena (1441-1444) anch'egli divenne un decorativo e la serrata composizione della *Madonna dell'Umiltà* si disgregò nella episodicità dispersa degli affreschi.



Il **Pellegrinaio** è un ambiente monumentale dell' **'ex-ospedale di Santa Maria della Scala a Siena'**. Contiene uno dei più importanti cicli di affreschi del **Quattrocento senese**, a cui lavorarono **Domenico di Bartolo**, Pietro d'Achille Crogi, Priamo della Quercia, Lorenzo Vecchietta e, dopo il 1570, Giovanni di Raffaele Navesi;

il ciclo illustra la missione dell'ospedale, spesso con scene, uniche in Europa, della vita quotidiana al suo interno, che rappresentano straordinari documenti storici, oltreché artistici.



Domenico di Bartolo,
Distribuzione delle elemosine, affresco,
1441-1444, Santa Maria della Scala, Siena.

L'affresco testimonia una delle disposizioni statutarie trecentesche dell'ospedale: la **distribuzione dei pani ai poveri e ai pellegrini**.

La scena si svolge all'interno della chiesa della Santissima Annunziata e anche in questo caso la puntualità di **Domenico di Bartolo** nella descrizione degli ambienti e dei particolari è sistematica, tanto da consentire una **precisa ricostruzione**, sia di altri interni dell'Ospedale di Santa Maria, sia di importanti **dettagli** della facciata della cattedrale e della residenza vescovile.

La **distribuzione del pane** e la **vestizione dell'ignudo** sintetizzano bene la **caritatevole opera** svolta dall'ospedale, con al centro della scena un **giovane** che sta **indossando l'abito**, che gli viene **donato** e con un **benefattore** che invece sta consegnando il pane ai fanciulli, ai pellegrini e ai mendicanti.

Nella scena è inoltre presente il **rettore** che si sta togliendo il cappello di fronte all'elegante personaggio che sulla destra assiste alla scena.

La seconda generazione dell'Umanesimo

Quando, nel **1434**, **Cosimo de' Medici** prese il potere, **Masaccio** era morto da pochi anni; **Brunelleschi** e **Donatello** erano ancora in attività; **Ghiberti** aveva iniziato i lavori per la Porta del Paradiso; **Beato Angelico** era ancora un esordiente.

L'Arte Rinascimentale, lungi dall'aver saggiato tutte le sue potenzialità, **muoveva i primi passi**, aperta ai più svariati esiti.

Il gusto Tardogotico, poco **diffuso a Firenze**, era invece lo **stile dominante** nel resto d'Italia.

Può essere utile ricordare che alla **fine degli anni Quaranta**, quando **Andrea del Castagno** affrescò nella villa di Legnaia il **ciclo di Uomini illustri**, cioè il **primo esempio di decorazione parietale fiorentina di tipo rinascimentale**, ispirata a **un'idea laica della storia** e spartita da un **rigoroso telaio prospettico**, a **Mantova**, in una sala del castello dei Gonzaga, **Pisanello** affrescava un ciclo di immagini ispirate ai **temi cavallereschi e medievali** delle **Storie di re Artù**, sovrapponendo figure di guerrieri su pareti dove era **assente** qualsiasi **concezione scientifica** della resa spaziale.



Andrea del Castagno, Ciclo degli uomini e donne illustri,
ricostruzione di Lew Minter del Ciclo degli uomini e donne illustri, villa di Legnaia, Firenze (Contado fiorentino).



Pisanello, Torneo di cavalieri (1430-1433; pittura murale strappata, tecnica mista;
Mantova, Palazzo Ducale, Sala del Pisanello, parete sud-est).

Questo esempio aiuta a comprendere la **precocità** e l'**unicità** dell'**esperienza fiorentina** : da una parte era già attiva la **seconda generazione dell'Umanesimo figurativo** ; altrove si prolungavano le **estreme propaggini** della **cultura medievale** .

Di fronte a questa situazione non è azzardato dire che lo **stile Tardogotico** era ancora presente perfino a **Firenze**.

È indubbio, però, che soprattutto dalla **metà del secolo**, si rilevano i **segni** di un vero e proprio **recupero** di elementi stilistici di **origine gotica** .

Nelle prime opere di **Paolo Uccello**, per esempio, ma anche in quelle della maturità, si può parlare di un **voluta ricollegarsi** alla **tradizione del Gotico Internazionale** .



Paolo Uccello, *San Giorgio e il drago*,
olio su tela, 57x73 cm., 1460,
National Gallery, Londra.

Filippo Lippi esordì rifacendosi a **Masaccio**, eppure anch'egli recuperò, mentre elaborava un personale linguaggio pittorico, una **grazia lineare di ascendenza gotica**, che invece non compariva nelle sue prime opere.

Una delle **spiegazioni plausibili** di questo “**Revival Gotico**” a Firenze può essere messo in relazione al regime politico di **compromesso tra Repubblica e Principato**, realizzato da **Cosimo il Vecchio** (Repubblica Autoritaria o Principato Costituzionale che fosse) che favoriva il **diffondersi di ideali e costumi di vita aristocratici** e di conseguenza invitava anche al recupero di **spunti figurativi non naturalistici , fiabeschi e irrazionali**, che il **rigoroso Umanesimo** del primo trentennio del Quattrocento aveva decisamente rifiutato.



Filippo Lippi, *Incoronazione della Vergine* , 1441 – 1447 ca., Tempera su tavola, Uffizi, Firenze.

Fra **Filippo di Tommaso Lippi** è stato, con **Beato Angelico e Domenico Veneziano**, il principale pittore attivo a Firenze della generazione successiva a quella del Masaccio. Dopo un periodo iniziale di stretta **aderenza masaccesca**, pur arricchita da spunti tratti dalla vita reale, come nelle opere coeve di **Donatello e Luca della Robbia** , Lippi si orientò via via verso **uno spettro più ampio d'influenze** che comprendeva anche la pittura fiamminga.

Il suo stile si sviluppa verso la predominanza della linea di contorno ritmica su tutti gli altri elementi, grazie a **figure snelle**, in pose ricercate e dinamiche, su **sfondi scorciati arditamente** in profondità.



L'**Adorazione dei Magi**, detta **Tondo Cook**, è opera, tempera su tavola (diametro 137,2 cm), di attribuzione incerta, probabilmente iniziata da Beato Angelico e portata a termine da Filippo Lippi, 1430-1455 circa, **National Gallery of Art** di Washington.

In campo **architettonico**, le ricerche di **Brunelleschi** furono portate avanti lungo indirizzi diversi e con diversa coerenza da **Leon Battista Alberti** e da **Michelozzo**.

Leon Battista Alberti guardava all'**antico**, citandolo (per esempio nel particolare dell'Arco di Trionfo, nella serie di archi, nell'impianto basilicale), ma al tempo stesso **sotponendo a regolarizzazione geometrica spazi e superfici**.

Michelozzo pose attenzione al ritmo dell'ambiente architettonico e al valore cromatico delle superfici.



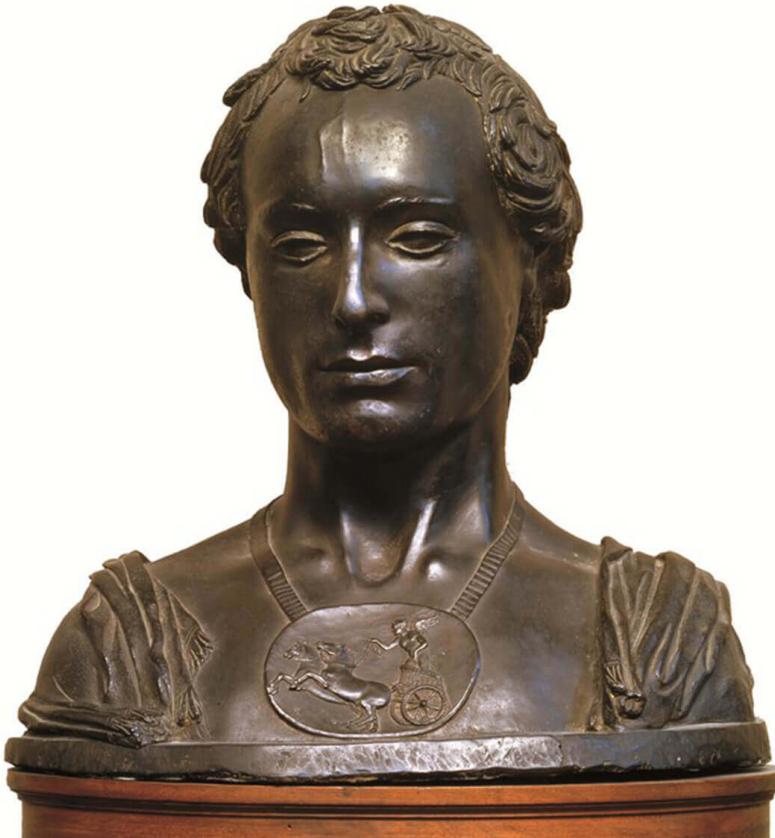
**Leon Battista Alberti, Tempio Malatestiano, facciata, 1447 ca. – 1503,
Rimini.**

L'Arco Trionale di Augusto a Rimini fu consacrato all'**imperatore Augusto** dal **Senato romano** nel **27 a.C.** È il più antico arco romano rimasto.

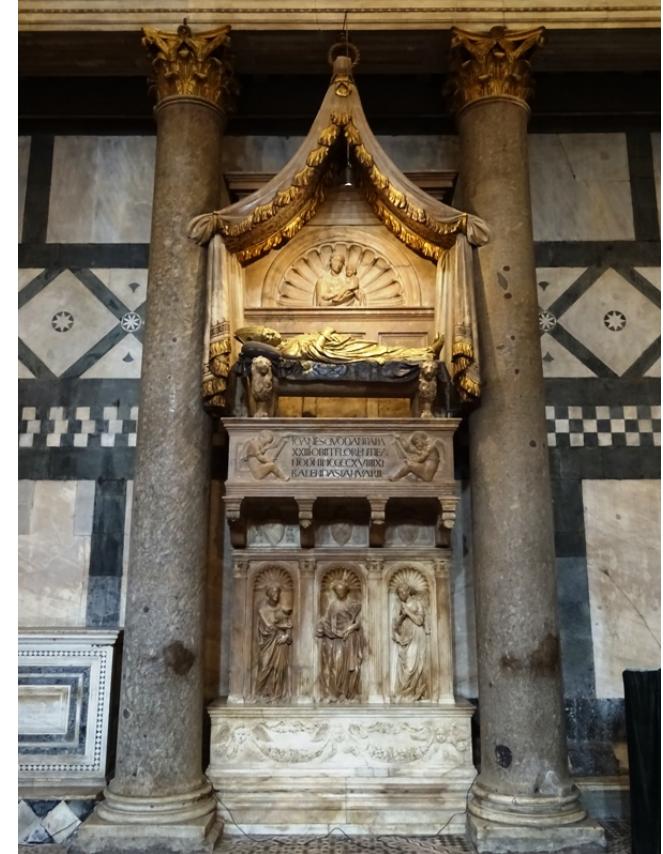


Gli **scultori**, poi, si misurarono su **due forme**: quella del **busto-ritratto** e quella del **monumento funerario**.

Riguardo ai **contenuti e modi stilistici**, era ancora una volta **Donatello** a dettar legge, ma questi artisti (i Rossellino, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, Luca della Robbia, Agostino di Duccio) svilupparono le proposte donatelliane in **tre direzioni**: un **Classicismo** attento alla forma e ai modelli dell'arte antica; un **Naturalismo** ricco di **virtuosismi** e un **Linearismo di gusto arcaico**, che finiva per piegare lo stiacciato di Donatello a una sensibilità decorativa.



Donatello (attr.), *Busto di giovane con cammeo*, 1440 ca., bronzo
Museo Nazionale del Bargello di Firenze.



Donatello e Michelozzo, *Monumento funerario di Baldassarre Cossa*, 1425-1427, marmo e bronzo dorato, Firenze, Battistero.

Prima di introdurre le opere architettoniche di Leon Battista Alberti e di Michelozzo, è doveroso ricordare alcuni esempi di architettura gotica.



Il Duomo di Orvieto .

Il Gotico italiano (anche descritto e definito come **gotico "temperato"**) ha caratteristiche che lo distinguono notevolmente da quello del luogo d'origine dell'architettura gotica, ovvero la Francia, e dagli altri paesi europei in cui questo linguaggio si è diffuso (Gran Bretagna, Germania, Spagna).

Lo stile gotico italiano è il risultato di una mediazione tra l'architettura francese e la tradizione romanica .

Il Duomo di Siena.



Tardo Gotico

Veduta d'angolo
di Palazzo Ducale a
Venezia



Nella sua ricostruzione trecentesca, presenta una lunga struttura con due facciate uguali divise in tre ordini: al pianoterra si apre un porticato con 36 colonne dai capitelli figurati e con archi a sesto acuto, sormontato da una loggia aperta con archi acuti, che raddoppiano quelli del porticato, fra i quali si aprono dei piccoli rosoni quadrilobati.



La Ca' d'Oro di Venezia.

Leon Battista Alberti: Al servizio delle corti italiane

Uno degli aspetti più appariscenti dell'**architettura rinascimentale**, rispetto a quella medievale, consiste, dunque, nella **regolarizzazione modulare** degli **edifici**, sull'esempio dello *Spedale degli Innocenti* di Filippo Brunelleschi

Leon Battista Alberti (1406-1472) introduce la **seconda generazione** degli **artisti rinascimentali**, considerando quindi non solo Firenze, ma anche **altri centri di elaborazione dell'arte moderna; altri committenti e altri artisti innovativi**.

Leon Battista Alberti, architetto e teorico dell'architettura, si applicò in **diversi ambiti culturali**, lasciando testi filosofici e politici, trattati d'architettura, scultura e pittura, commedie e opere letterarie, divenendo così una **figura emblematica del Rinascimento**.

Un suo interesse costante fu la **ricerca di regole**, teoriche e pratiche, capaci di guidare il **lavoro** degli **artisti**.

Gli **artisti** non erano più artigiani, perché fondavano il loro operare sui **principi** della **matematica**, della **geometria**, dell'**ottica**, delle **scienze naturali**.

E nei suoi **trattati teorici** diede un fondamentale **contributo**, affinché questo processo andasse avanti.

Nel *De Statua* analizzò per primo e sistematicamente le proporzioni del corpo umano; nel *De Pictura*, non solo diede la prima definizione teorica e pratica della **prospettiva scientifica**, ma sottolineò le premesse intellettuali dell'attività pittorica.

Infine, nel *De Re Aedificatoria*, terminato nel **1452**, descrisse tutta la vasta casistica relativa all'architettura moderna: vi è sottolineata l'**importanza del progetto**, prioritario rispetto all'edificio, che a esso si deve conformare; vi sono analizzate le **diverse tipologie** degli **edifici** in relazione alla loro **funzione**, la **forma** della **città** e delle sue parti, sia da un punto di vista stradale che architettonico.

Va sottolineato anche il **contesto sociale** del lavoro dell'architetto: questi deve essere un **intellettuale**, preparato in tutte le **discipline liberali**, ma la sua opera deve essere valorizzata da un'**adeguata committenza**.

Oltre che per l'alta borghesia fiorentina, **Alberti** lavorò al servizio del **Papato**, degli **Este** a Ferrara, dei **Malatesta** a Rimini e dei **Gonzaga** a Mantova e intrattenne rapporti personali anche con il Duca di Urbino, **Federico da Montefeltro**.



Leon Battista Alberti, *Tempio Malatestiano*, facciata, 1447 ca. – 1503, Rimini.

Il suo primo importante intervento architettonico ebbe come teatro **Rimini**, dove **Sigismondo Pandolfo Malatesta**, signore della città, intendeva ristrutturare la preesistente **chiesa di San Francesco**, per trasformarla in un tempio cristiano, ma eretto a onore e gloria della sua stirpe.

Esaltando il valore della grandezza terrena, il **Tempio Malatestiano** conferma, secondo la tesi dello storico **Burckhardt**, che uno dei tratti distintivi del Rinascimento era proprio il **culto dell'individualismo**.

Il **Malatesta** fu un **personaggio singolare**.

Papa Pio II, nei **Commentari**, lo descrisse “d’indole irrequieta e sensuale, ma infaticabile e avido di guerra, pessimo fra quanti mai furono e saranno vergogna d’Italia e infamia della nostra generazione”.

Ma il **Malatesta** fu anche un **intelligente mecenate** : si servì di **Alberti**, **Matteo de’Pasti** (architetto e medaglista), **Piero della Francesca** ; protesse letterati e filosofi.

La **morte** di **Sigismondo Malatesta** impedì che il progetto di Leon Battista Alberti fosse portato a termine e il tempio, **iniziatu nel 1450**, restò **privo della parte superiore della facciata, della fiancata sinistra e della tribuna** nella parte terminale della chiesa, che doveva fungere da innesto per la cupola, mentre una volta a botte doveva ricoprire l’aula centrale.

Non fu terminata neanche la **decorazione a rilievi** dell’**interno**, affidata allo scultore fiorentino **Agostino di Duccio**.



Matteo de' Pasti, *Recto di medaglia commemorativa di Sigismondo Pandolfo Malatesta, col progetto albertiano per il Tempio a Rimini*, 1450, bronzo, diam. 4 cm., Berlino, Bode Museum.

L'aspetto incompleto del Tempio Malatestiano ha dato vita ad una serie di interpretazioni sulle **eventuali conclusioni del progetto** albertiano, che si sono succedute negli anni.

L'unica testimonianza che propone un'idea di come, probabilmente, doveva essere concluso il Tempio Malatestiano, è la **medaglia fusa** da Matteo de' Pasti nel 1450, che rappresenta la facciata del Tempio sormontata da una grande cupola.

Anche le **realizzazioni albertiane fiorentine e mantovane**, hanno costituito una **fonte di riferimento** da cui attingere per l'elaborazione di un eventuale progetto terminale del Tempio.

La **medaglia** riproduce la **facciata** del **Tempio** dove, la **parte inferiore** si congiunge al corpo centrale **superiore**, caratterizzato quest'ultimo da una **trifora**, mediante delle eleganti curve; termina il tutto, un **arco centrale**, che riprende quello sottostante all'ingresso.



veduta aerea del Pantheon, il Tempio dedicato a tutte le divinità passate, presenti e future. Fu fondato nel 27 a.C. da Marco Vipsanio Agrippa, genero di Augusto.

La medaglia di Matteo de' Pasti del 1450 mostra l'aspetto originario che il tempio avrebbe dovuto avere, con una grande rotonda, coperta da cupola emisferica simile a quella del Pantheon.

Se completato, la navata avrebbe allora assunto un ruolo di semplice accesso al maestoso edificio circolare, e sarebbe stata molto più evidente la funzione celebrativa dell'edificio .





La **mancanza** dell'arco superiore permette di vedere, ancora oggi, un pezzo della **semplice facciata** medievale a capanna, della chiesa di San Francesco, del XII secolo.

Sopra di essa è poi collocata una **piccola croce**, simbolo del **cristianesimo cattolico** praticato nel Duomo.

L'esterno del tempio Malatestiano fu progettato da **Leon Battista Alberti** alcuni anni dopo l'avvio dei lavori all'interno.

Egli ideò un **involucro marmoreo** che lasciasse intatto l'edificio preesistente.

L'opera, incompiuta, prevedeva nella **parte bassa** della **facciata** una tripartizione con **archi** inquadrati da **semicolonne**, con capitello composito, mentre nella **parte superiore** era previsto una specie di **frontone** con **arco** al centro affiancato da paraste.

Punto focale era il **portale centrale**, con **timpano triangolare**, al centro di un fornice riccamente ornato da lastre marmoree policrome di spoglio, provenienti probabilmente da Ravenna, che richiamano, nella stessa accurata scelta cromatica delle pietre, l'**opus sectile** della Roma imperiale.

L'**opus sectile** è un'antica tecnica artistica, che utilizza **marmi** (o, in alcuni casi, anche **paste vitree**) tagliati per realizzare pavimentazioni e decorazioni murarie a intarsio.



Nella cornice della **facciata**, un'iscrizione latina recita: **SIGISMVNDVS PANDVLFVS MALATESTA. PANDVLFI. F. V. FECIT. ANNO. GRATIE. MCCCCL (1450).**

Essa dichiara che **Sigismondo Pandolfo Malatesta** ha fatto costruire l'edificio nel **1450**; analogamente, due iscrizioni in greco su entrambe le fiancate, dedicano la costruzione a Dio e alla città.



Per la **prima volta** nella storia dell'architettura del Rinascimento, la forma di un **arco trionfale** antico fu adattata alla **facciata** di una **chiesa**, per inquadrarne il **portale centrale** (il modello fu offerto proprio dall' **Arco di Augusto** di Rimini), mentre **ai lati**, due **archi minori** avrebbero dovuto inquadrare i **sepolcri** di **Sigismondo** e della **moglie** Isotta.

Il **portale centrale** è sormontato da un **frontone triangolare** molto sporgente, con **decorazioni geometriche** di **marmi colorati**.



L'Arco Trionfale di Augusto a Rimini fu consacrato all' **imperatore Augusto** dal **Senato romano** nel **27 a.C.** È il più antico arco romano rimasto.

Segnava la fine della via Flaminia che collegava la città romagnola alla capitale dell'impero, confluendo poi nell'odierno corso d'Augusto, il decumano massimo, che portava all'imbocco di un'altra via, la via Emilia.



Tempio Malatestiano, veduta laterale , fiancata destra.

Le **fiancate** sono composte da una **sequenza** di **archi** su **pilastri**, il cui modello è stato rintracciato nei **pilastri interni del Colosseo**.

Nella **fiancata destra**, sotto grandi arcate si vedono **7 sarcofagi** dedicati ad onorare le memorie di illustri poeti, filosofi, di scienziati e di illustri cittadini riminesi.

Le **arcate cieche** erano destinate ad accogliere i **sarcofagi** dei più alti dignitari di corte.



Tuttavia, il **sepolcro più significativo** è quello del **filosofo neoplatonico Giorgio Gemisto Pletone** , ritenuto all'epoca uno dei più grandi pensatori di tutti i tempi, che aveva fatto rinascere le scuole filosofiche dell'antica Grecia e i **cui resti** furono **portati** da **Sigismondo**, dalla campagna militare nel Peloponneso.

Fianchi e facciata sono unificati da un **alto zoccolo** che isola la costruzione dallo spazio circostante. Anche all'esterno ricorre la **ghirlanda circolare**, come nell'**oculo**.



Tempio Malatestiano, Facciata e fiancata sinistra.

E' incontestabile il **riferimento** alla **tipologia classica**: dell'**arco trionfale** per la **facciata**, degli **acquedotti** per il **fianco**, che si presenta come una **successione di profonde arcate**.

Tanto l'**arco trionfale** che le **arcate** degli antichi **acquedotti** sono **organismi plastici aperti** che si inseriscono **nello spazio e non lo delimitano**.

Nella **fiancata sinistra** non ci sono tombe, ma si eleva solo un **cinquecentesco campanile**.



Resti dell'acquedotto Marcio a Tivoli





L'edificio seguiva **direttive** presenti nel **trattato architettonico** di Alberti. Per esempio, come un **tempio antico** si innalzava su un **alto stilobate** e le sue **proporzioni** manifestavano un'intricata rete di **rapporti modulari** tra le diverse parti dell'edificio.

Lo **stilobate** (parola greca composta) è, nel tempio greco, il **piano** su cui **poggia il colonnato**. È formato da **blocchi di pietra** disposti **affiancati orizzontalmente**, fino a formare una **base uniforme**.



Tempio di Era a Selinunte, in Sicilia, è un tempio greco di ordine dorico

Sulla superficie superiore (stilobate) di una piattaforma, sopraelevata rispetto al terreno circostante, per mezzo di pochi gradini (*crepidoma*), si elevava la struttura del tempio, caratterizzata dalle colonne.



Tempio Malatestiano, interno,
1447 ca. - 1503

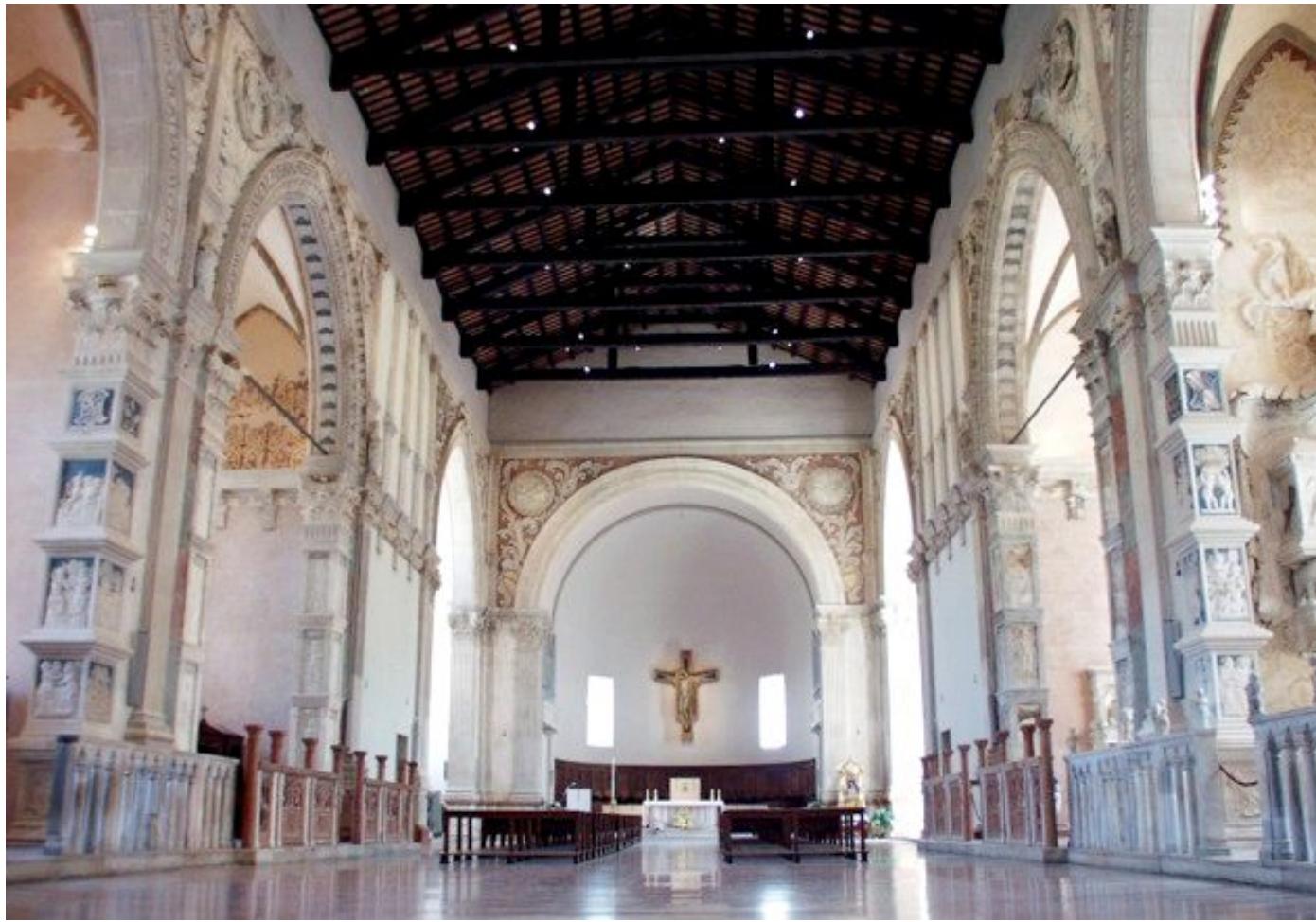
Il **Tempio Malatestiano**, usualmente indicato dai cittadini come il **Duomo** e dal **1809** divenuta cattedrale col **titolo di Santa Colomba**, è il principale luogo di culto cattolico di Rimini.

Rinnovato completamente sotto la signoria di **Sigismondo Pandolfo Malatesta**, con il contributo di artisti come Leon Battista Alberti, Matteo de' Pasti, Agostino di Duccio e Piero della Francesca, è, sebbene incompleto, l'**opera chiave del Rinascimento riminese** ed una delle architetture più significative del Quattrocento italiano in generale.

Nell'area è documentata, già nel **IX secolo**, una chiesa chiamata **Santa Maria in Trivio**, sostituita nel **XII secolo** da una in **stile gotico**, detta **di San Francesco**, retta dall'Ordine francescano.

Tra il **Duecento** e **Trecento** furono aggiunte **due cappelle** sul lato sud. Parte dei **marmi** per i lavori furono presi da **rovine romane** in Sant'Apollinare in Classe (Ravenna) e da Fano.

La chiesa, nonostante le dimensioni relativamente modeste, era già utilizzata nel **1312** come **luogo di sepoltura** della **famiglia Malatesta** arricchita da **altari e opere d'arte**, alle quali fu chiamato a contribuire anche Giotto.



*Tempio
Malatestiano,
interno, 1447 ca. -
1503*

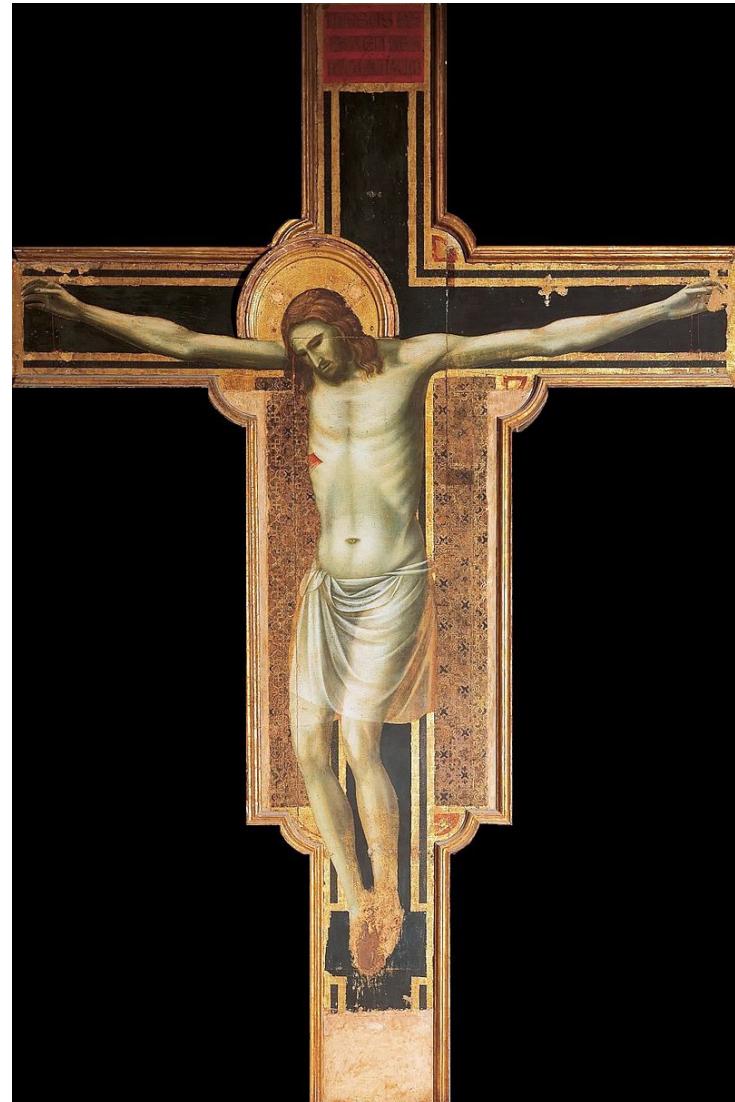
Il tema iconografico della struttura è **inconsueto** per una chiesa cristiana. Nell' apparato decorativo originale, i riferimenti religiosi tradizionali sono talmente **ridotti** e defilati da sembrare a prima vista del tutto assenti.

Il **Malatesta** volle tale edificio unicamente come **sepolcro suo**, per la **sua stirpe** e per i **dignitari** a lui vicini, quale enorme monumento celebrativo di sé stesso e della sua casata, prevedendo un' **iconografia articolata** in un complesso **linguaggio**, proprio del **paganesimo**: da qui la denominazione **Tempio**.

Ciò contribuì al **peggioramento** dei **rapporti** con **papa Pio II Piccolomini**, già critici prima della sua elezione nel 1458 (a causa anche delle precedenti campagne militari ostili alla sua città natale, Siena), rapporti che degenerarono fino alla scomunica nel 1460.



Tempio Malatestiano, interno, 1447 ca. - 1503



Durante la **seconda guerra mondiale**, l'edificio subì **molti danni** (in particolare, nel 1944).

La **zona absidale**, insieme a buona parte della copertura, fu **distrutta e ricostruita** in forme semplificate con l'esterno in mattoni a vista e **l'interno** in semplice e disadorno intonaco bianco.

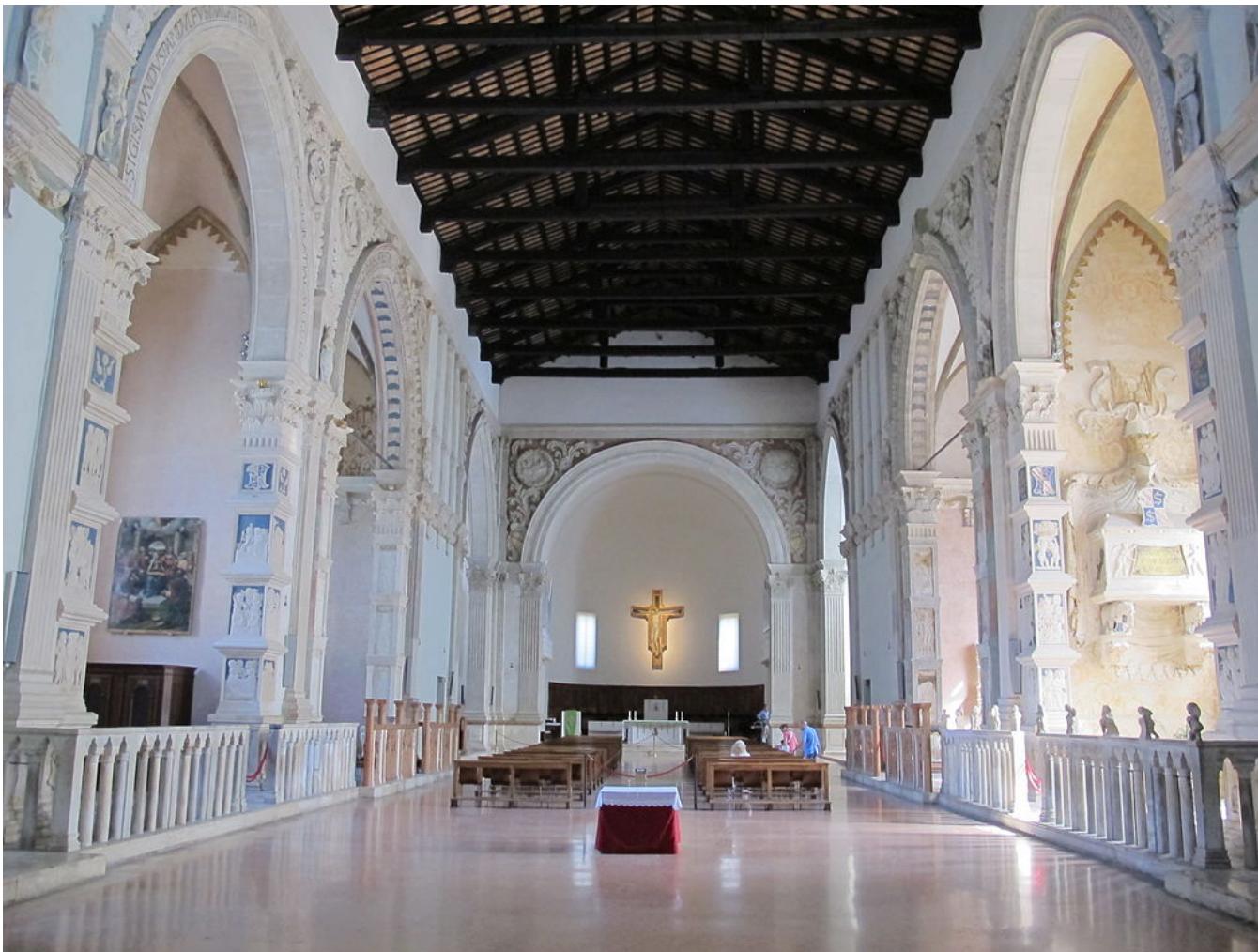
Solo recentemente **l'altare maggiore** è stato arricchito dal celebre **Crocifisso di Giotto**, (1301-1302) dipinto durante il suo soggiorno a Rimini.



L'interno, durante i lavori rinascimentali, **venne mantenuto** ad **aula unica** aggiungendo alcune **profonde cappelle laterali**, incornicate da **arcate a sesto acuto**, rialzate di un gradino e **chiuse** da **balaustre marmoree** dalla ricca ornamentazione.

Vennero usati **elementi classicheggianti**, ma svincolati da rapporti di proporzione, con una **preminenza della decorazione plastica**, la quale arriva a mettere in secondo piano la struttura architettonica.

Sulle **prime tre cappelle** di ciascun lato, risalenti **all'epoca di Sigismondo**, viene ripetuta l'**iscrizione latina** della facciata (**SIGISMVNDVS PANDVLFVS MALATESTA. PANDVLFI. F. V. FECIT. ANNO. GRATIE. MCCCCL (1450)**).



Generalmente gli storici escludono un intervento diretto di Alberti nel **disegno complessivo dell'interno**, assegnato a **Matteo de' Pasti e Agostino di Duccio**, tuttavia alcuni non escludono che **Alberti** possa aver dato **indicazioni generali** sull'intervento.

La **copertura** è a semplici **capriate lignee**, realizzata dai **francescani**, a loro spese, in seguito all'interruzione delle fabbriche di Malatesta.



**Leon Battista Alberti,
Santa Maria Novella,
1456 ca., facciata,
Firenze.**

La predilezione di Leon Battista Alberti per la **modularità** emerge anche in un'opera successiva, la **facciata della chiesa fiorentina di Santa Maria Novella**, progettata nel **1456**, su commissione del mercante **Bernardo Rucellai**.

La **Basilica di Santa Maria Novella** è una delle più importanti chiese di Firenze e sorge sull'omonima piazza.

Se **Santa Croce** era ed è un centro antichissimo di cultura francescana e **Santo Spirito** ospitava l'ordine agostiniano, **Santa Maria Novella** era per Firenze il punto di riferimento per un altro **importante ordine mendicante**, i **Domenicani**.



Rispetto alla facciata del Tempio Malatestiano, creata ex novo, l' **intervento a Santa Maria Novella** era **più complesso**, poiché andavano mantenuti **elementi preesistenti** : in basso le **tombe** inquadrata da **archi a sesto acuto** e i portali laterali; superiormente era già stabilita la quota di apertura del rosone.



La **facciata marmorea** di Santa Maria Novella è fra le **opere più importanti del Rinascimento fiorentino**, anche se è iniziata in periodi precedenti e completata definitivamente solo nel 1920.

Il **primo intervento** si ebbe verso il **1350**, quando il registro inferiore fu ricoperto di **marmi bianchi e verdi** grazie ai fondi da un tale Turino del Baldese deceduto due anni prima.

In quella circostanza furono fatti i **sei avelli o archi tombali**, i due **portali laterali gotici** e, forse, anche l'**ornamentazione marmorea a riquadri e archetti ciechi a tutto sesto**, fino al primo cornicione, che assomigliano a quelli del **Battistero di San Giovanni**.

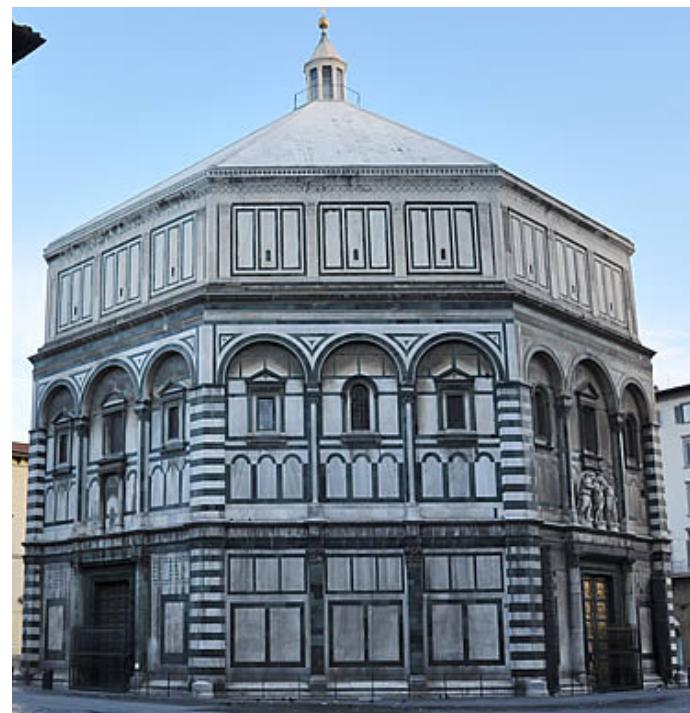
I lavori in seguito si interruppero e durante il **Concilio di Firenze**, che si tenne anche nel convento dal **1439**, venne ribadita la necessità di provvedere al **completamento della facciata**.

Solo un **ventennio dopo** si offrì il ricco mercante **Giovanni di Paolo Rucellai**, che ne affidò il progetto al suo architetto di fiducia, Leon Battista Alberti.

Facciata marmorea di Santa Maria Novella



Battistero di San Giovanni





Facciata marmorea di Santa Maria Novella.

In basso, Alberti inserì al centro un portale classico e pose una serie di archetti a tutto sesto a conclusione delle lunghe paraste addossate alla facciata.

Proseguì superiormente con un secondo ordine di paraste a sostegno di un frontone triangolare .

Il problema era quello di legare le due parti, l'inferiore e la superiore, perché la prima risultava essere una commistione gotico-rinascimentale .

Adottò allora un altissimo attico liscio come cerniera, che al contempo univa e separava le due parti e mascherava le eventuali contraddizioni (per esempio, le lesene esterne della parte superiore non hanno corrispondenza in quella inferiore) e completò la composizione con incrostazioni a tarsia ispirate al romanico fiorentino, come nella facciata di San Miniato, che furono ancor più le parti tra loro.

Due eleganti volute colmavano gli angoli d'incontro dell'attico e dell'ordine superiore , mascherando gli spioventi del tetto.

Ne risultò un'opera piena di armonia .

Vi è infatti un gioco nascosto di proporzioni che razionalizzano l'insieme e, anche se la decorazione a tarsie contraddice tale intelaiatura armonica, essa non inficia il risultato finale, anzi evita che un'eccessiva regolarità possa dar luogo a un risultato monotono .



La **Basilica abbaziale di San Miniato al Monte** si trova in uno dei luoghi più alti della città di Firenze, ed è **uno dei migliori esempi di romanico fiorentino** .

L'intervento dell'Alberti si innestò quindi sulle **strutture gotiche precedenti** , ma seppe unificare la parte nuova e quella antica, tramite il ricorso alla **tarsia marmorea**, derivata dal **Romanico fiorentino** (**Battistero di San Giovanni** , **San Miniato al Monte** , Badia Fiesolana).

Questo **retaggio tradizionale** venne rielaborato secondo la **lezione classica** e i principi della **geometria modulare** ,valorizzando la storia dell'edificio e il contesto locale.

Santa Maria Novella





Santa Maria Novella,
Dettaglio della facciata

Sull'architrave superiore campeggia un 'iscrizione' che ricorda il **benefattore** e un simbolico anno di completamento, il **1470: IOHA(N) NES ORICELLARIUS PAV(LI) F(ILIUS) AN(NO) SAL(VTIS) MCCCCLXX** (**Giovanni Rucellai, figlio di Paolo, anno 1470**).



La vela Rucellai nel fregio

L'elegante **fregio marmoreo** della trabeazione con le "vele con le sartie al vento" altro non è che l'**emblema araldico** di Giovanni di Paolo Rucellai.



Leon Battista Alberti e Bernardo Rossellino, *Palazzo Rucellai*, facciata, 1450-1460, Firenze

Il **Palazzo Rucellai** è uno dei migliori esempi di architettura quattrocentesca a Firenze, posto in **via della Vigna Nuova 18**.

La sua **facciata** venne progettata da **Leon Battista Alberti** e fu il primo di una serie di importanti interventi architettonici, che l'architetto e teorico del Rinascimento eseguì per la **famiglia Rucellai**.

Il palazzo, commissionato dal **ricco mercante Giovanni Rucellai**, fu costruito tra il 1446 e il 1451 da **Bernardo Rossellino**, su **disegno di Leon Battista Alberti**, che era legato al Rucellai da amicizia e da affinità culturale.

L'**Alberti** curò solo un **intervento parziale**, con gli **ambienti interni**, composti da edifici diversi e irregolari, che richiesero **una concentrazione**, anziché sul volume, sulla **facciata**, completata verso il **1465**.

L'**Alberti** stesso sminù benevolmente il suo intervento, definendolo come "**decoro parietale**".



Leon Battista Alberti e Bernardo Rossellino, *Palazzo Rucellai*, facciata, 1450-1460, Firenze

Alberti realizzò un **capolavoro di stile e sobrietà**, e si dice che **progettò** questo palazzo, quasi come illustrazione del suo manuale *De Re Aedificatoria (Sull'architettura)* del **1452**, dove si spiega che **l'architettura deve imporsi più per il prestigio delle proporzioni**, che per la **dimostrazione di bellezza e fasto**.

In questo senso, il Palazzo può essere considerato come il **primo esempio** di tentativo coerente, nel **sintetizzare norme pratiche e teoriche**, come è evidente nell'uso dei **tre ordini classici** sulla facciata.

Bernardo Rossellino non si limitò a mettere in opera i lavori, ma **apportò un aumento delle dimensioni originarie**. Il palazzo appartiene tuttora alla famiglia Rucellai.

La **facciata**, di un **bugnato** (tipo di lavorazione muraria, a blocchi di pietra sovrapposti) di **pietraforte** (pietra arenaria a grana fine, tipica pietra dell'edilizia fiorentina) **uniforme e piatto**, è organizzata come una **griglia**, scandita da **elementi orizzontali** (le **cornici marcapiano**) e **verticali** (le **paraste lisce**), entro la quale si inseriscono le **aperture**.

Al pianterreno **lesene** di ordine tuscanico dividono la superficie in spazi dove si aprono i **due portali** (in origine era uno solo, ma fu raddoppiato simmetricamente quando venne raddoppiato il palazzo e la facciata).

La **parasta** è un elemento architettonico strutturale verticale inglobato in una parete, dalla quale sporge solo leggermente.

Si differenzia dalla **lesena**, che pur avendo apparentemente lo stesso aspetto esterno, ha invece



Palazzo Rucellai. L'ordine architettonico del piano nobile e stemma

Al **piano nobile** (primo piano) si trovano numerosi **elementi classici** (gli ordini architettonici dei capitelli) fusi sapientemente con elementi della **tradizione medievale** locale, quali il **bugnato** e le **bifore**, e con **elementi celebrativi** dei **committenti**, come lo **stemma** dei Rucellai.

Le **paraste** sono di **tipo composito** e vi si aprono delle **ampie bifore** a **tutto sesto**, con cornice bugnata, colonnina e oculo al centro.



All'ultimo piano si hanno **paraste** di tipo **corinzio**, alternate a **bifore** dello stesso tipo del primo piano.

La **sovraposizione** degli **ordini**, come teorizzato da **Vitruvio**, è di **conci levigati** e si ispira all'**architettura romana**. La prima codificazione degli ordini architettonici che ci è pervenuta è contenuta nel **trattato** in dieci libri *De Architectura* (15 a. C) di Vitruvio (seconda metà del I sec. a. C.) che dedicò buona parte del secondo, terzo e quarto libro alla descrizione dei **tre ordini di origine greca** (**dorico, ionico, corinzio**)

Le **paraste** decrescono progressivamente verso i piani più alti, dando un **effetto prospettico di maggiore slancio** del palazzo rispetto alla sua vera altezza.



Colonna Dorica 231 cm. in altezza; Colonna Ionica 165 cm. in altezza; Colonna Corinzia 181 cm. in altezza

“L’Architettura è una scienza, che è adornata di molte cognizioni, e colla quale si regolano tutti i lavori, che si fanno in ogni arte”, (Vitruvio da “De Architectura”).

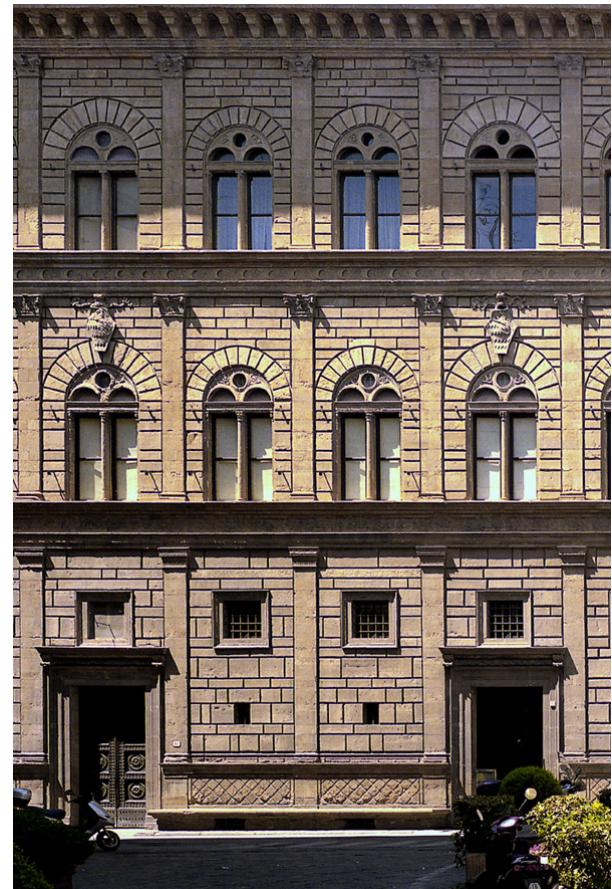


Leon Battista Alberti e Bernardo Rossellino,
Palazzo Rucellai, piano terra, facciata,
1450-1460, Firenze.

Il **piano terra**, più alto dei piani superiori, ha i capitelli decorati da una reinterpretazione dell'ordine dorico e **due portali rettangolari classicheggianti** (in epoca gotica tutti i portali erano ad arco o con arco e architrave).

Vi corre **davanti** una "panca di via", un elemento oltre che di utilità pratica per i passanti, creava una sorta di **piano base** per il palazzo, come se si trattasse di uno **stilobate** (nel tempio greco è il piano su cui poggia il colonnato).

Lo **schienale** della panca riproduce il **motivo** dell'*opus reticulatum* romano.





L'opera reticolata (*opus reticolatum*) è una tecnica edilizia romana tramite cui si realizza il paramento di un muro in opera cementizia. A Roma e nei dintorni fu utilizzata soprattutto a partire dalla prima metà del I secolo a.C. e in epoca augustea.

Leon Battista Alberti e Bernardo Rossellino, Palazzo Rucellai, piano terra, particolare della panca in *opus reticolatum*, facciata, 1450-1460, Firenze.





Il fregio del piano terra contiene le insegne della famiglia Rucellai: tre piume in un anello, le vele gonfiate dal vento e lo stemma familiare, che compare anche sui blasoni sopra i portali.



Leon Battista Alberti e Bernardo Rossellino, *Palazzo Rucellai*, facciata, 1450-1460, Firenze

L'effetto generale è vario ed elegante, per il vibrare della luce tra le **zone chiare e lisce** (lesene) e quelle **scure** (aperture, solchi del bugnato).

Nel trattato l'Alberti scrisse infatti "*La casa del signore sarà ornata leggiadramente, di aspetto piuttosto dilettevole che superbo*".

Lo **stile del palazzo** costituì un **punto di partenza** per tutta l'architettura di residenza civile del **Rinascimento**, venendo citato quasi alla lettera dal suo allievo **Bernardo Rossellino** per il **Palazzo Piccolomini** a Pienza.

Leon Battista Alberti a Mantova



**Chiesa di San Sebastiano,
Mantova.**

Il tempio di San Sebastiano , altra denominazione della chiesa, è un edificio religioso di Mantova, progettato da **Leon Battista Alberti** e oggi adibito a **famedio** (costruzione destinata alla sepoltura o alla memoria di personaggi illustri) **dei caduti di guerra**.

La chiesa sorge a margine del centro, lungo una delle arterie principali che conducevano alla zona paludosa del Tè, **appena fuori le mura**, dove si trovavano le stalle dei famosi cavalli, vanto della casata dei Gonzaga.

**Chiesa (Tempio) di San
Sebastiano, Mantova.**

La costruzione iniziò nel **1460** circa, un **decennio prima** dell'altra realizzazione albertiana a Mantova, **Sant'Andrea**.

Come la maggior parte dei progetti albertiani, la chiesa venne **completata** da **Luca Fancelli**.

Consacrata nel 1529, la chiesa fu oggetto di un **primo restauro** nel **1600** e subì un arbitrario restauro completato nel **1926**, quando fu separata dal convento che si congiungeva sul lato destro e furono aggiunte le **due scalinate in facciata**, trasformando due finestre in portali.

Il tempio è ora adibito a **famedio dei caduti per la Patria**.





Chiesa di San Sebastiano, Mantova.

Alberti progettò un edificio **austero e solenne**, che fece da fondamento per le riflessioni rinascimentali sugli **edifici a croce greca**.

La chiesa è divisa su **due piani**, con quello **inferiore seminterrato**, che ricorda un **podio classico**.

Si accede al **piano superiore** oggi dalle due rampe di scale laterali, mentre **originariamente esisteva una scala laterale a sinistra**.

Anche le **cinque aperture** del **portico** in facciata sono frutto del **restauro**.

La parte superiore della facciata è originale e ricorda un'**elaborazione del tempio classico**, con architrave spezzato, timpano e un arco siriaco, a testimonianza dell'**estrema libertà** con cui l'architetto disponeva gli elementi.

Forse l'ispirazione fu un '**opera tardoantica**', come **l'Arco di Orange**.

Arco di Orange, I secolo d.C.





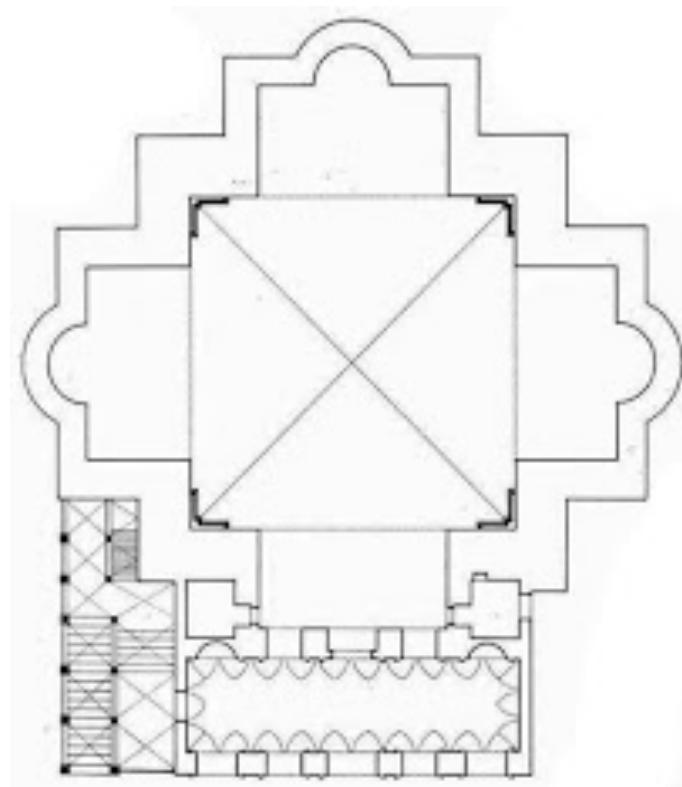
L'**Arco di Orange** è un **arco romano** degli inizi del **I secolo d.C.**, situato a **Orange**, nel dipartimento francese di Vaucluse.

L'Arco, **a tre fornici**, segnava l'ingresso della città romana di **Arausio** (oggi Orange) dal lato nord e scavalcava una delle vie costruite in Gallia da Agrippa, che dalla capitale provinciale di Lugdunum (Lione) conduceva al Mediterraneo e quindi verso Roma.



Chiesa di San Sebastiano, Mantova.

All'interno l'impianto è **centrico**, a **croce greca**, articolato su un **vano centrale**, pressoché cubico e coperto da volta a crociera, da cui si dipartono tre corti bracci absidati di uguale misura.





Leon Battista Alberti, *Basilica di Sant'Andrea*, facciata, dal 1470 ca., Mantova.

La **Basilica di Sant'Andrea** è la più grande chiesa di Mantova.

Opera di **Leon Battista Alberti** nello sviluppo dell'architettura rinascimentale, venne completata molti anni **dopo la morte dell'architetto**, con modi non sempre conformi ai progetti originali.

La chiesa venne **ristrutturata** a partire dal 1470, su progetto **di Leon Battista Alberti** e su commissione del signore di Mantova **Ludovico III Gonzaga** (e del figlio Francesco, cardinale), che voleva farne un **simbolo del proprio potere** sulla città e del prestigio della casata.

Lo scopo della nuova costruzione era quello di **accogliere i pellegrini** che giungevano durante la **festa dell'Ascensione**, durante la quale veniva venerata una fiala contenente quello che si ritiene il **sangue di Cristo**, portato a Mantova, secondo la tradizione, dal **centurione Longino**.

La **reliquia**, molto **venerata** a partire dal Medioevo ma soprattutto nel **XV secolo**, è portata in processione per le vie della città il Venerdì santo, è **oggi conservata** proprio nei **Sacri Vasi** custoditi all'interno dell'altare situato nella cripta della Basilica.



Leon Battista Alberti, *Basilica di Sant'Andrea*, facciata, dal 1470 ca., Mantova.

Questioni storiografiche molto dibattute sono, pertanto, sia la ricostruzione del progetto originario di Alberti, sia la fedeltà a tale progetto di quanto realizzato.

Alcuni studiosi attribuiscono ad **Alberti** lo schema generale e la facciata, ma non la definizione dei particolari, mentre altri affermano che quanto costruito nel XV secolo, e in particolare fino alla morte del committente nel 1478, corrisponda al progetto albertiano .

Il tecnico incaricato di seguire i lavori, durante la prima fase costruttiva, fu **Luca Fancelli**, che disponeva un **modello ligneo** fornito da Alberti, utile in fase di realizzazione.

Fancelli, che seguiva anche i lavori per la chiesa di San Sebastiano e che aveva conosciuto Alberti a Roma, era probabilmente in grado di seguirne le intenzioni progettuali , anche se non risultano documentati disegni di dettaglio forniti da Alberti.

I lavori furono interrotti intorno al 1494 e ripresero solo nel 1530. La cupola fu aggiunta nel 1732 da **Filippo Juvarra**, che si ispirò a quella borrominiana della Basilica di Sant'Andrea delle Fratte a Roma.



Leon Battista Alberti, *Basilica di Sant'Andrea*, facciata, dal 1470 ca., Mantova.

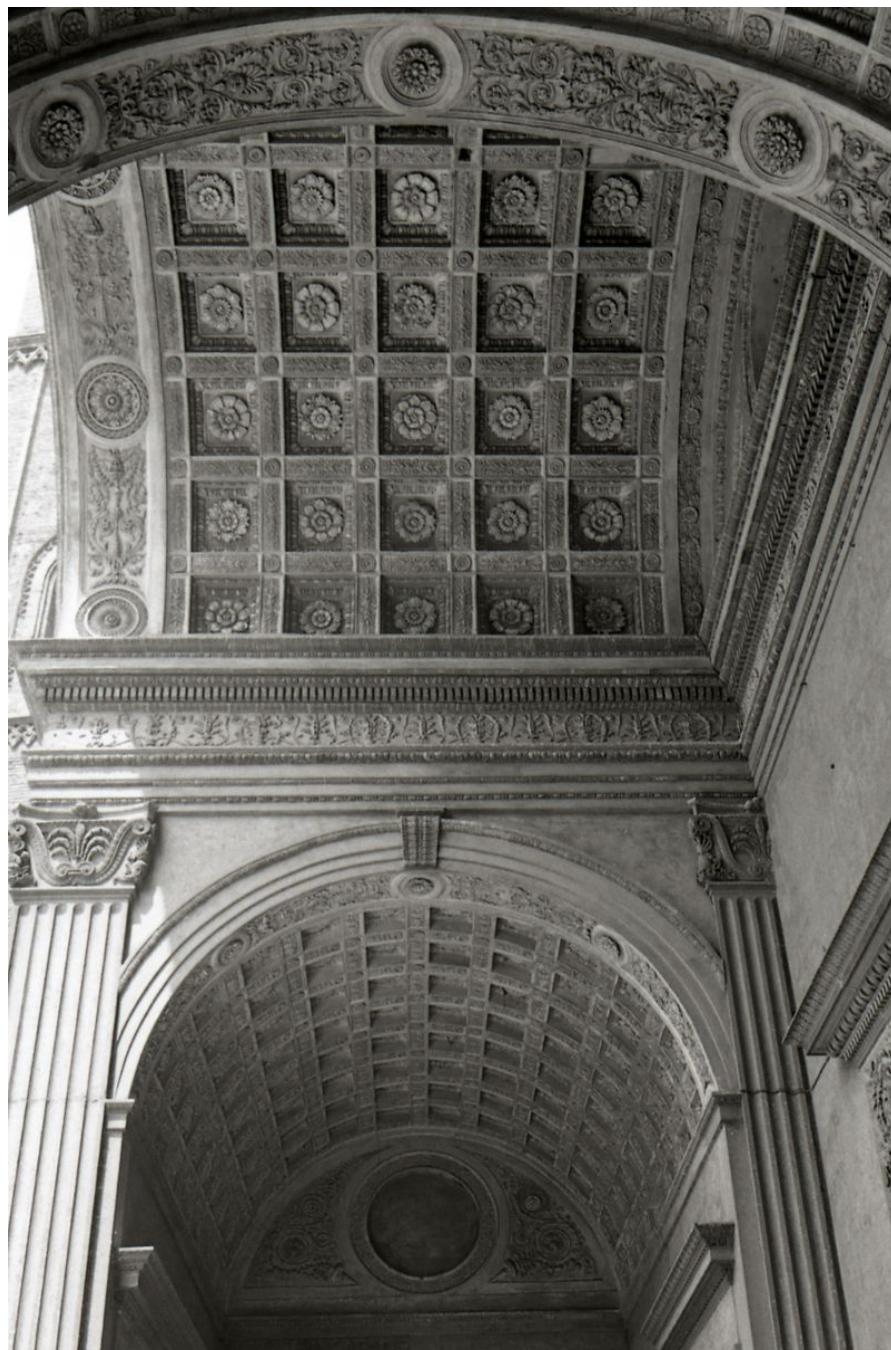
La facciata è concepita sullo schema di un **arco trionfale romano** a un solo **fornice** tra setti murari, ispirato a modelli antichi come **l'arco di Traiano** ad **Ancona** e ancora più monumentale del precedente lavoro albertiano sulla facciata del Tempio Malatestiano.

Lo **schema** dell'**arco di trionfo** è inserito o sovrapposto al tema formale del **tempio classico** che forma una sorta di avancorpo avanzato, rispetto al resto dell'edificio.

Sotto l'arco venne a formarsi uno **spesso atrio**, diventato il punto di filtraggio tra interno ed esterno

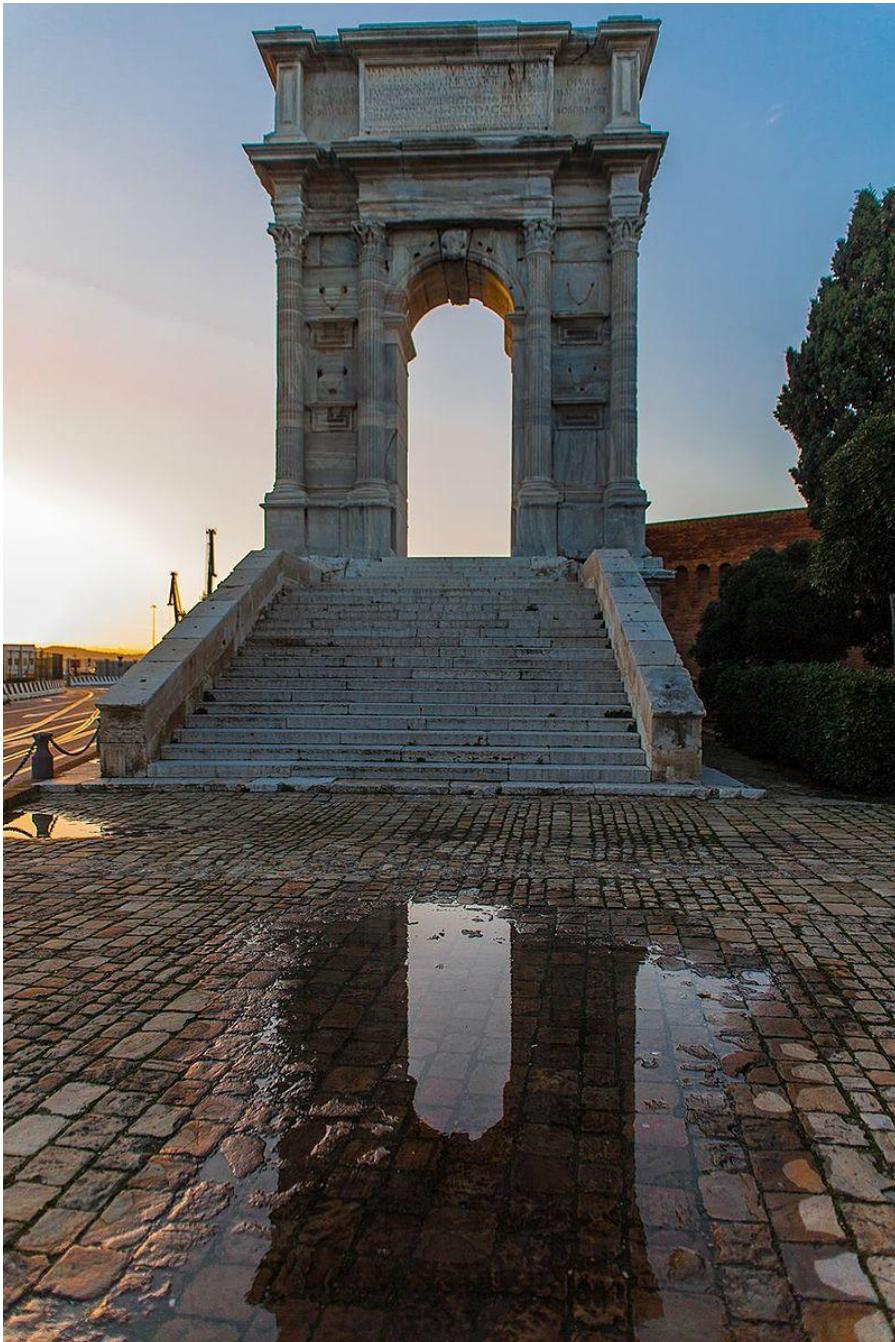
L'arco di Traiano di Ancona, II secolo d.C.





Particolari degli archi della facciata principale, *Basilica di Sant'Andrea*, Mantova.



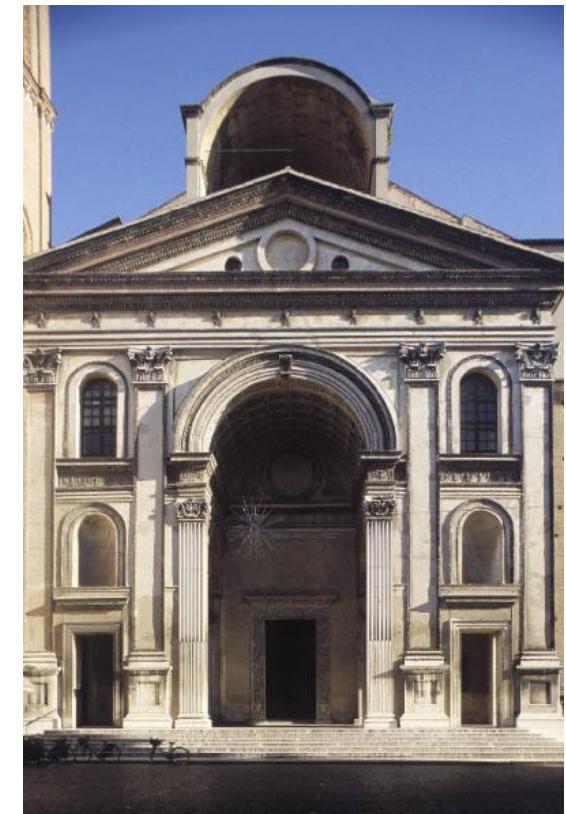


L'arco di Traiano di Ancona, Il secolo d.C., rappresenta una delle testimonianze monumentali più preziose dell'architettura romana , anche per il suo ottimo stato di conservazione.

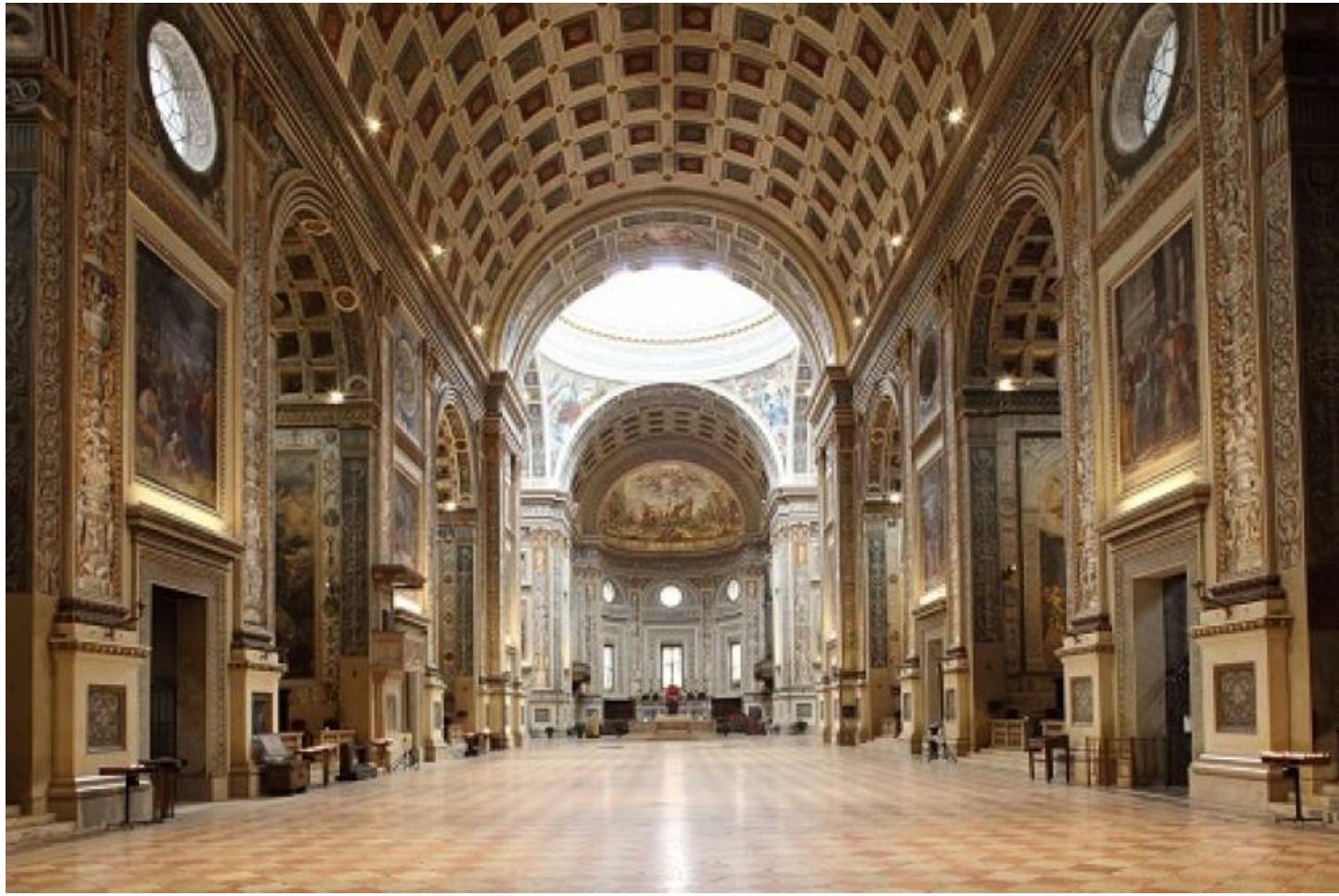
Le sue **proporzioni**, particolarmente **eleganti** perché più **slanciate** rispetto agli altri archi romani, sono la sua caratteristica più saliente, insieme allo **stretto rapporto con il mare** , sorgendo sul molo del **porto di Ancona** fatto costruire alla fine del I secolo d. C. dall'**'Imperatore Traiano** (regnò dal 98 al 117 d. C.).

Ha un **singolo fornice** affiancato da due coppie di **colonne corinzie scanalate**.

Le iscrizioni poste sull'attico sono ancora perfettamente leggibili.



Leon Battista Alberti,
Basilica di Sant'Andrea,
facciata, dal 1470 ca.,
Mantova.



Basilica di
Sant'Andrea,
Interno, Mantova.

L'interno è a **croce latina**, con **navata unica**, coperta a **botte con lacunari**, e con **cappelle laterali** a base rettangolare, **inquadrate** negli ingressi da un **arco a tutto sesto**, che riprende quello della facciata.

Tre cappelle più piccole, ricavate nel setto murario dei pilastri, si alternano a quelle maggiori e la loro alternanza venne definita dall'Alberti come tipologia di "**chiesa a pilastri**".

L'**impianto ad aula** della chiesa fu dovuto probabilmente all' **esigenza** di uno **spazio ampio**, in cui la massa dei fedeli e dei pellegrini potessero assistere all'ostensione dell'importante reliquia.

Michelozzo. Elementi Medievali e Innovazione: Palazzo Medici-Riccardi

Tra gli **architetti fiorentini** contemporanei a **Leon Battista Alberti**, anche se la sua cultura architettonica si basava sulle conquiste di Brunelleschi e, anche se a Firenze lasciò solo alcune delle sue opere più celebri, **nessuno può essergli confrontato**, né sul piano della speculazione intellettuale, né su quello delle realizzazioni architettoniche: la ricchezza delle proposte di **Brunelleschi** e di **Alberti** furono a **Firenze** motivo di freno, più che di stimolo. **Ebbero imitatori più che continuatori**.

Emblematico è il caso di **Michelozzo** (1396-1472): egli fu **architetto e scultore**, anzi fu, in un primo tempo, un **coniatore di monete** ed ebbe perciò una particolare conoscenza dei **segreti della fusione del metallo**, il che gli fece meritare un posto nelle **botteghe del Ghiberti** prima, di **Donatello** poi, dove era impiegato per la **fusione delle sculture bronzee**.

Divenne a sua volta **scultore**, ma questa attività fu secondaria rispetto a quella di **architetto**, in cui ebbe **larga fortuna**.

Il suo principale **punto di riferimento** in questo campo fu il **linguaggio di Brunelleschi**, inteso come lessico **classicistico** (accordo di volumi, **contrasto coloristico**, tra strutture portanti **grigie** e pareti **bianche**).

Ma la **sua fortuna artistica** fu dovuta in larga misura al grande favore accordatogli da **Cosimo il Vecchio de' Medici**, il committente di tutte le sue maggiori creazioni, che gradiva particolarmente il **linguaggio di Brunelleschi**, depurato però dalle punte più sperimentali e **riportato** nell'**alveo** di una **tradizione** più controllabile.

Il **favore di Cosimo** per **Michelozzo** sembra essere nato durante **l'esilio** del banchiere a **Venezia**, dove l'architetto lo accompagnò.

Al **ritorno a Firenze**, questi ebbe in cambio da Cosimo l'incarico di **ristrutturare il Convento di San Marco** (1436-1443).

Michelozzo volle conferire all'edificio (il **Convento di San Marco**), un **carattere di spoglia**, ma **moderna funzionalità**, poi accentuata dalle **essenziali decorazioni a fresco** eseguite da **Beato Angelico**.



Il complesso originario del **Convento di San Marco** venne eretto per i **Silvestrini**, prima del **1300**, e svolgeva, oltre alle funzioni di **monastero**, anche quelle di **chiesa parrocchiale**.

Di questo periodo (fine XIII-inizi XIV secolo) restano alcune **tracce di affreschi** in ambienti al di sotto del piano di calpestio **recentemente ritrovati**.

Nel **1418** i monaci **Silvestrini**, accusati di decadenza della regola monastica, **vennero intimati a lasciare il complesso**, ma ci volle l'intervento diretto di papa Eugenio IV e del **Concilio di Basilea**, perché la struttura venisse finalmente lasciata ai **Domenicani** osservanti da San Domenico di Fiesole, solo nel **1437**.

Decisivo fu anche l'**intervento** di **Cosimo de' Medici**, che già dal **1420** aveva sostenuto il convento francescano e, fin dal ritorno dall'esilio (**1434**), si manifestò desideroso di **reinsediare** una comunità osservante di **Domenicani** a **Firenze**.

Quando i Silvestrini si spostarono nel più piccolo monastero di San Giorgio alla Costa, i **Domenicani** ne presero possesso, ma trovarono una **struttura fatiscente**, dove per circa due anni vissero in **celle umide** e capanne di legno.

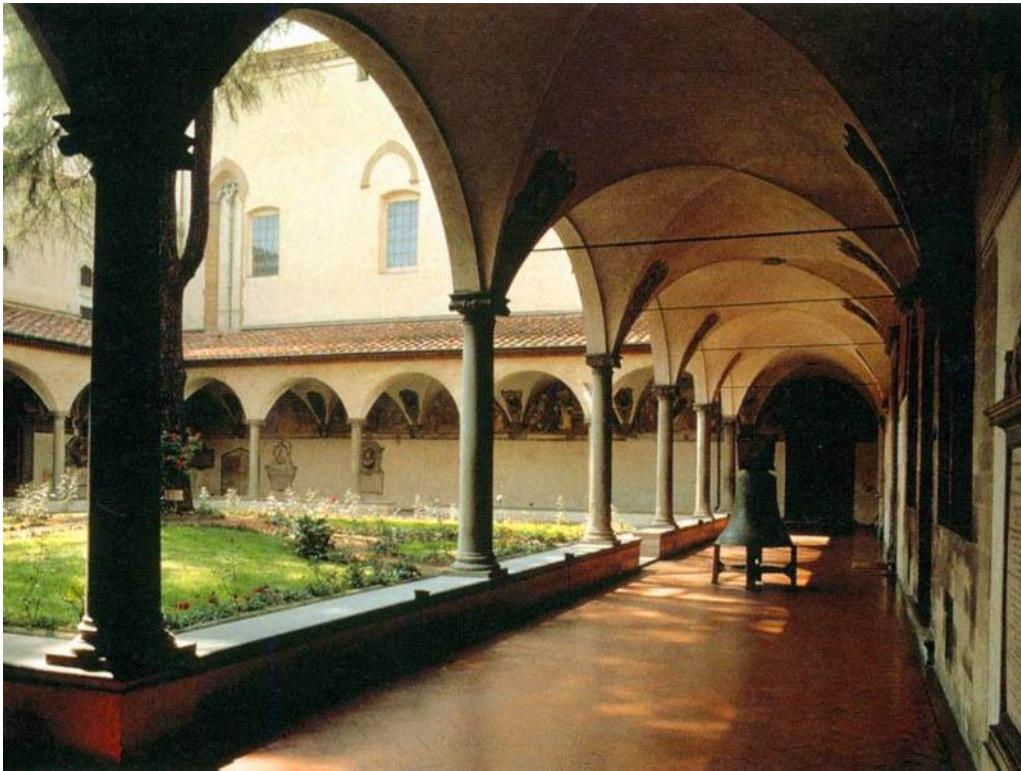


Fu così che nel **1437** Cosimo il Vecchio commissionò a **Michelozzo**, architetto di fiducia di casa Medici, la **ricostruzione del convento** secondo i più moderni **canoni rinascimentali**.

Nel **1438** i lavori erano già ben avviati e la **consacrazione** definitiva avvenne durante la notte dell'Epifania del **1443**, alla presenza di **papa Eugenio IV** e dell'Arcivescovo di Capua e cardinale Niccolò d'Acciappuccio.

Il **convento** fu una delle opere che furono al centro del nuovo assetto del **quartiere nord** del **centro di Firenze** (il "quartiere mediceo"), assieme al Palazzo di famiglia ed alla Basilica di San Lorenzo.

La grande stagione di **mecenatismo mediceo** ebbe infatti il **suo culmine** proprio in quegli anni, soprattutto in occasione del trasferimento del **Concilio a Firenze nel 1439**.



Il **convento** accolse nelle celle e nei luoghi di passaggio, corridoi e scale, gli **affreschi** di **Beato Angelico**, destinati ad accompagnare i religiosi nelle loro meditazioni.



Cosimo investì una notevole quantità di denaro nella ricostruzione del convento, sborsando più di 40 mila fiorini, come testimonia il Vasari nelle **Vite**. Michelozzo vi lavorò dal **1438 al 1444**.

Il complesso venne progettato secondo **norme di semplice ma elegantissima funzionalità**: pareti intonacate di bianco, ambienti organizzati su **due chiostri** (di *Sant'Antonino* e di *San Domenico*), con un capitolo, due refettori e una foresteria al piano terra.

Il **primo piano** ospitava le **celle** dei monaci, stanzette chiuse al di sotto di un'unica copertura del soffitto con grandi capriate.

Chiostro, sala capitolare e dormitorio nord dovettero già essere terminati entro il 1440-1441.

Il **dormitorio meridionale**, affacciato sulla piazza, venne completato nel **1442**. I lavori proseguirono in una parte o l'altra del convento fino al **1452**.

Michelozzo, La Biblioteca del Convento di San Marco, 1444, Firenze.

Punto d'eccellenza era la **Biblioteca al primo piano**, con un arioso spazio con **due colonnati**, che creano **tre navate coperte con volte a botte**.

Numerose **finestre** illuminano l'ambiente con **abbondante luce naturale**, facilitando lo studio, la lettura e la copiatura dei manoscritti.

Qui **studiarono** i preziosi patrimoni librari collezionati dai Medici (con rari testi greci e latini) **Umanisti** come **Agnolo Poliziano** e **Pico della Mirandola**.



Il Convento è oggi **Museo nazionale di San Marco**, si trova in piazza San Marco a Firenze.

Il **Museo**, che di per sé è un capolavoro architettonico di **Michelozzo**, è un edificio di primissima importanza storica nella città e possiede la **migliore collezione al mondo** delle **opere**, sia su tavola sia ad affresco, di **Beato Angelico**, il quale visse in questo monastero per un certo periodo.

Altri maestri qui rappresentati sono **Fra' Bartolomeo, Domenico Ghirlandaio, Alessio Baldovinetti, Jacopo Vignali, Bernardino Poccetti, Giovanni Antonio Sogliani e altri.**

Nel lapidario sono inoltre custoditi i resti di edifici demoliti nel periodo del *Risanamento* di Firenze capitale (dal 1865-1871).

San Marco è stato **fino al 2014** sede di una **comunità domenicana**, dove i frati abitavano gli ambienti a ponente, attorno al chiostro grande; i pochi religiosi superstiti sono stati riuniti quell'anno ai frati di Santa Maria Novella.

La **chiusura** del **convento** è stata confermata da una recente nuova risoluzione, nel **luglio 2017**, del capitolo della provincia romana dei Padri Domenicani.





Michelozzo, Palazzo Medici-Riccardi , esterno, 1444-1464, Firenze.

Cosimo non voleva che le sue fondazioni, per troppa ostentazione di lusso o per un eccessivo stacco col resto del tessuto urbano, **dessero occasione di critica** ai suoi nemici o di **malumore** ai suoi concittadini.

La questione era tanto più delicata se riferita al **palazzo di famiglia** che intendeva costruire.

Rifiutò dunque il **progetto**, che gli preparò **Brunelleschi**, per un palazzo da erigersi sulla piazza antistante San Lorenzo “ parendogli troppo grande e sontuosa impresa” e ripiegò sul progetto affidato a **Michelozzo (1444-1464)**, destinato a una zona allora periferica: **via Larga** (ora via Cavour).



Il **Palazzo**, noto ora col nome di **Palazzo Medici-Riccardi** (i Riccardi lo acquistarono e parzialmente modificarono nel XVII secolo), è **simile** a quello eretto da **Leon Battista Alberti** per i **Rucellai**, ma più **austero**, in quanto Michelozzo non usò gli ordini classici per differenziare i piani, ma uno **spessore decrescente** del **bugnato**.

Malgrado dunque la **mole imponente**, il Palazzo ha un'apparenza più tradizionale e severa di Palazzo Rucellai, accentuata dall' **'elemento medievale delle finestre a bifora'**.

Fu però proprio il **Palazzo Medici** a fissare **uno dei modelli** dell'**architettura civile** del Rinascimento a Firenze e non solo. Un esempio di derivazione è **Palazzo Strozzi**.



Michelozzo, *Palazzo Medici-Riccardi*, esterno, 1444-1464, Firenze.

Leon Battista Alberti e Bernardo Rossellino, *Palazzo Rucellai*, 1446-1451



Palazzo Medici-Riccardi risulta più austero, perché Michelozzo non usò gli ordini classici per differenziare i piani, ma uno **spessore decrescente del bugnato**.

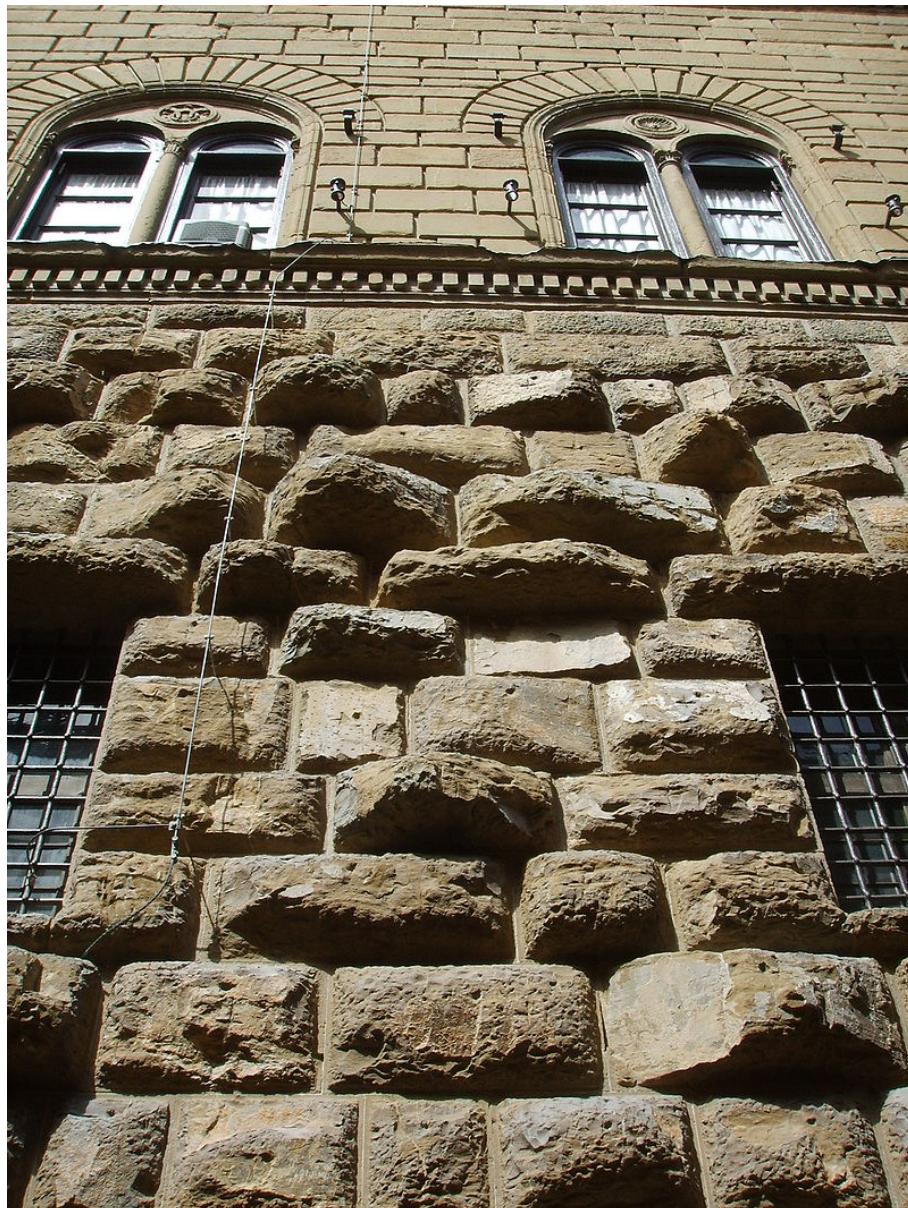


Michelozzo, *Palazzo Medici-Riccardi*, esterno, 1444-1464, Firenze.

La sua facciata è un **capolavoro** di sobrietà ed eleganza. L'uso del **bugnato** nel Medioevo era riservato normalmente ai **palazzi pubblici**, dove aveva sede un governo cittadino.

L'esterno è quindi diviso in **tre registri**, separati da **cornici marcapiano**, con **dentelli** dalla **sporgenza crescente** verso i piani superiori.

Al contrario, il **bugnato** è **graduato** in modo da essere **molto sporgente** al pian terreno, **più appiattito** al primo piano e caratterizzato da **lastre lisce** ed appena listate al secondo, mettendo così in rilievo l'**alleggerimento** dei **volumi** verso l'**alto** e sottolineando un **andamento orizzontale** dei **volumi**.



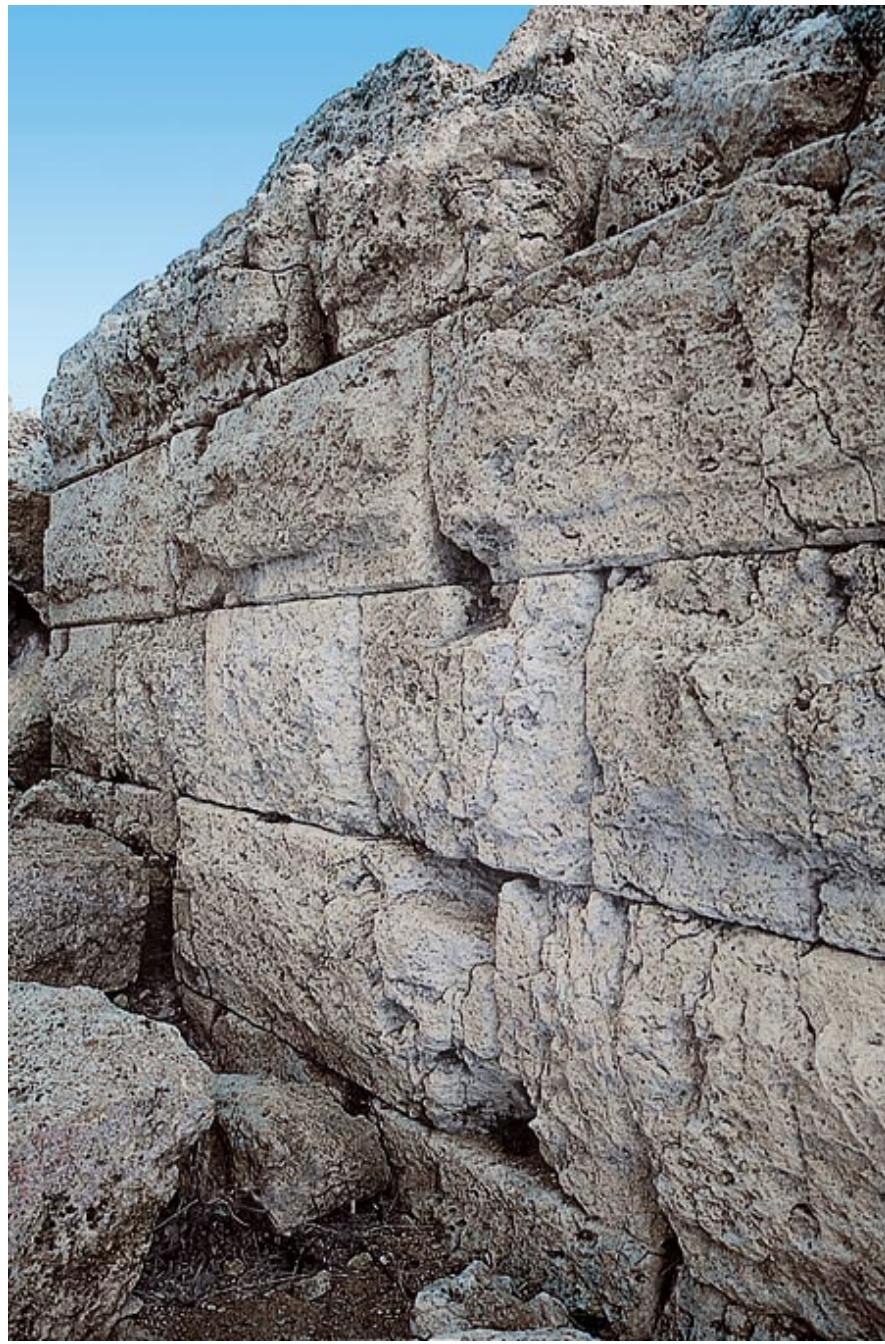
Bugnato rustico (in basso) e bugnato liscio (in alto), Palazzo Medici-Riccardi, Firenze.

Il **bugnato** è una lavorazione muraria utilizzata nell'architettura sin dall'antichità e ripresa, con modalità e forme diverse, fino all'epoca contemporanea, caratterizzata da **blocchi di pietra sovrapposti a file sfalsate** (sono, dunque, **conci sporgenti lavorati definiti bugne**), con un **effetto aggettante di ogni singolo blocco**.

Ad una particolare tipologia di bugnato appartiene l'alzato murario delle ben conservate **mura greche** dell'**Acropoli di Heraclea Minoa in Sicilia**, dove sono leggibili, ancora oggi, le tracce lasciate dalle asce impiegate per la rifinitura esterna in leggero aggetto.

Velia. Mura del quartiere meridionale con bugne rustiche. Elea , denominata in epoca romana **Velia**, è un'antica polis della Magna Grecia. L'area archeologica è localizzata in contrada **Piana di Velia**, nel comune di Ascea, in **provincia di Salerno**, all'interno del **Parco nazionale del Cilento** e Vallo di Diano e Alburni.





Castello di Eurialo a Siracusa.

Paramento murario a bugne rustiche



Michelozzo, *Palazzo Medici-Riccardi*, esterno, particolare della finestra del piano nobile, 1444-1464, Firenze.

Le **bifore** scandiscono regolarmente la facciata, **incornicate da** una ghiera a **tutto sesto**, con un **medaglione** al centro, con **l'arme dei Medici**.

Le **finestre** sono leggermente **differenziate** tra piano e piano, con cornici più larghe in alto, in modo da bilanciare la minore altezza del piano.

L'effetto è comunque quello di dare maggior **risalto al piano nobile**(primo piano).

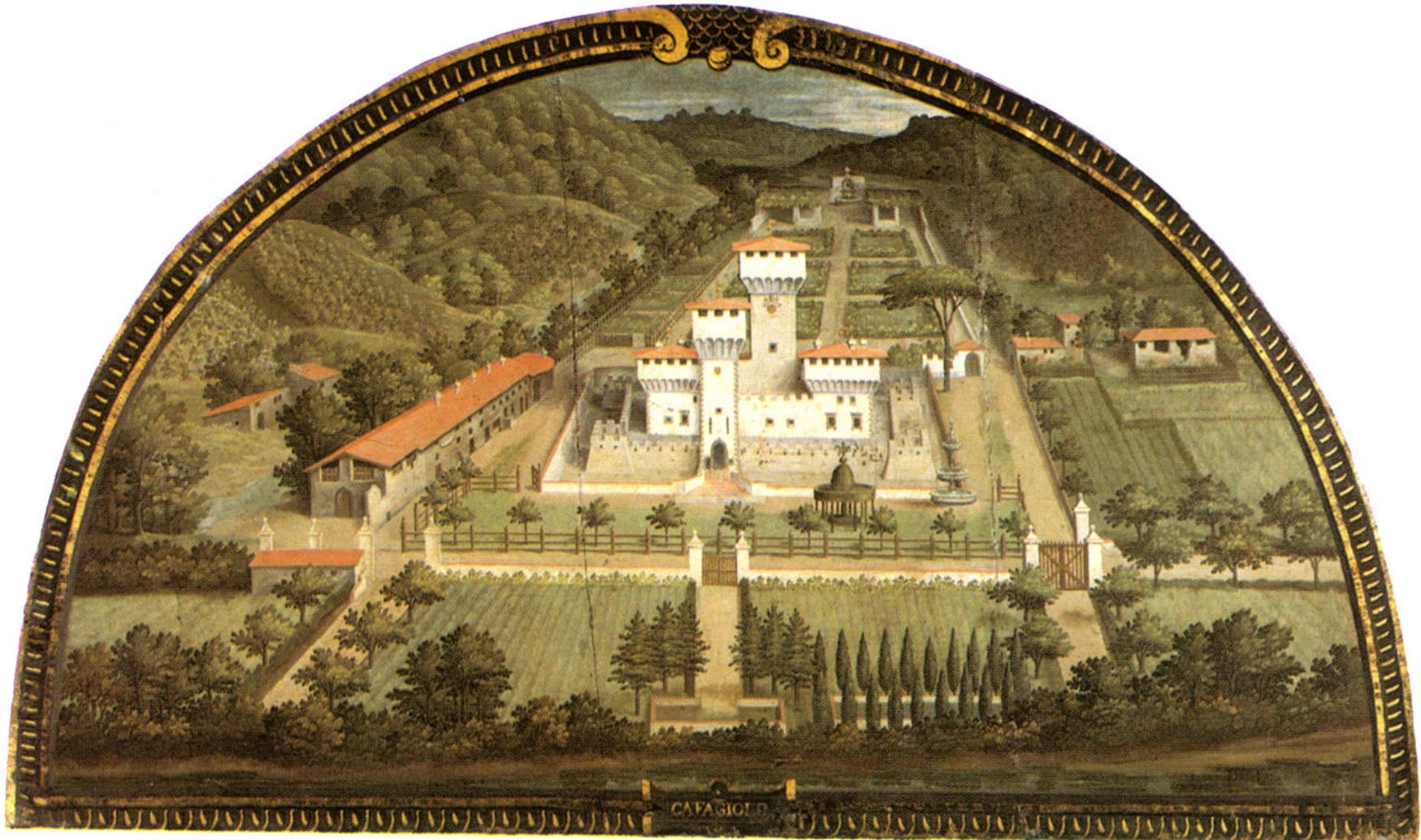


Michelozzo si cimentò, inoltre, nella **costruzione** o nella **ristrutturazione** di **ville e castelli medicei nel contado**. L'interesse verso una **residenza di campagna**, fuori dunque dalle mura cittadine, intesa come **luogo di ricreazione e svago**, indica quanto fossero mutate le abitudini dell'**alta borghesia fiorentina**.

Michelozzo non seppe inventare per questi edifici una nuova tipologia, ripetendo invece, sia nelle ristrutturazioni che nelle nuove fondazioni, il **modello del castello merlato**, con le parti superiori aggettanti.

I migliori esempi sono costituiti dalla **Villa di Cafaggiòlo** (1451 ca.) caratterizzata dall'**asimmetria delle torri** e dal bel **portale** inquadrato da una **raggera di conci** in bugnato rustico, nota nel suo **aspetto originario**, grazie a un **dipinto cinquecentesco** del fiammingo **Giusto Utens**.





Giusto Utens, *Veduta della Villa Medicea di Cafaggiolo*, 1559 - 1562, Firenze, Museo Topografico.

Villa Medicea di Cafaggiòlo

Non è agevole riconoscere le **strutture anteriori** all'intervento di **Michelozzo**, tanto che si è ipotizzata una **riedificazione** praticamente dalle fondamenta.

Sembra evidente comunque che il **rinnovamento** assecondò la **struttura di fortiliozio medievale**, con il mantenimento di **due torrette** e della **struttura fortificata** con il **fossato** e il **ponte levatoio**.



Attorno al **perimetro murario** esterno un **camminatoio** sostenuto da **beccatelli** è tipico delle **residenze medicee** di quell'epoca, come il **Trebbio** e **Careggi**.

Di impianto **più rinascimentale** è invece l'ordinazione originaria dei **giardini**, i poderi, le strade, le **fontane** e i **boschi** attorno alla villa.

La **struttura** ebbe un ruolo tipico delle **prime ville-forzeze : struttura militare difensiva**, posta strategicamente sulla via tra Bologna e Firenze, **centro economico** importante, al centro di trentuno **fattorie** e di un'imponente produzione agricola e **luogo ameno di riposo e svago** rispetto alla routine cittadina.



Villa Medicea di Careggi, ristrutturata da Michelozzo nel 1457 ca., La facciata sul giardino.

La Villa Medicea di Careggi è una delle più antiche tra le ville appartenute alla famiglia Medici.

Si trova nella zona leggermente in collina, del quartiere periferico di Careggi a Firenze, in via Gaetano Pieraccini 17.

Solo in seguito alla morte di Giovanni (1429), i suoi figli **Cosimo de' Medici** e **Lorenzo il Vecchio** approntano alcuni interventi, affidando l'incarico a **Michelozzo**, ben prima dei lavori alla residenza cittadina di Palazzo Medici in via Larga (inizianti verso il 1444).

Di questi lavori non abbiamo nessuna descrizione ma ci resta la **registrazione della spesa** e, giudicando la somma stanziata, dovettero essere sostanziali, con un intervento piuttosto massiccio.



Lunetta con Careggi, per la Sala delle Ville di Artimino, rifacimento novecentesco ispirato a Giusto Utens

I lavori sembrano **conclusi** nel **1427**, secondo una lettera di Contessina de' Bardi, moglie di Cosimo, che farebbe capire che la villa è completa.

In ogni caso erano sicuramente **conclusi** in occasione della **visita** di **Francesco Sforza** a Firenze del **1459** il quale lodò il luogo e la bellezza della villa.

Cosimo il Vecchio intuì già, riprendendo la lezione degli antichi, la **vocazione culturale dei luoghi**, dove lo studio e la speculazione filosofica potevano svolgersi nella rilassata amenità della campagna.

Vi trasferì infatti la sua **biblioteca** e una parte della **collezione di oggetti e opere d'arte**.

Nel **1459** Cosimo vi fondò **l'Accademia Neoplatonica**, la più importante scuola filosofica dell'umanesimo italiano, a cui parteciparono **Cristoforo Landino, Marsilio Ficino e Pico della Mirandola**; non a caso Cosimo aveva donato al **Ficino** un'abitazione nei pressi della villa, nota come **Villa le Fontanelle**, per averlo sempre vicino alla sua famiglia, dove il **Ficino** tradusse gli Atti e gettò le **basi dell'Accademia**.



Il cortile asimmetrico di Michelozzo

Studi sulla planimetria e sulle fondazioni hanno dimostrato che **Michelozzo** agì minimamente sulla pianta dell'edificio originario.

I lavori si concentrarono quindi sugli **ambienti interni**, a partire dal **cortile**, e sull'**alzato** del **palazzo**.



Villa Medicea di Careggi

Il **ballatoio merlato** su **beccatelli**, creato lungo le pareti esterne, è un **retaggio di impianto medievale** (lo si trova per esempio al Trebbio), ma, inserito nell'impianto più ampio della villa, sembra più una citazione che un elemento creato per esigenze difensive.

In definitiva, l'aspetto della villa è più quello di un palazzo che di una **fortificazione**, particolarmente evidente se confrontato con le ville più arcaiche del Trebbio e di Cafaggiolo.

Villa Medicea di Careggi, ristrutturata da Michelozzo nel 1457 ca., La facciata sul giardino.



La villa aveva mantenuto una **torretta merlata**, raffigurata in disegni e stampe fino al Seicento.

A **Michelozzo** sono anche attribuite le **due ali laterali** che si protendono a ovest verso il giardino, più basse del corpo centrale e che sono caratterizzate al pian terreno da **due logge aperte con tre arcate**, ciascuna e capitelli composti simili a quelli del cortile.

L'esempio di Donatello nel genere del Bust - Ritratto

La generazione degli **scultori** successiva a quella di Donatello e Nanni di Banco svolse la stessa funzione, che toccò a Michelozzo in campo architettonico: **smussare le punte più innovative e sperimentali** delle proposte d'avanguardia, per permettere la **diffusione del linguaggio rinascimentale**.

In **scultura** si seguì l'esempio di Lorenzo Ghiberti: **conciliare il classicismo**, con una misura calma e ritmica e ricercare, quando possibile, gli effetti decorativi.

L'attività di questi **scultori** fu varia e non è facilmente sintetizzabile.

In generale, comunque, si faceva strada un **senso profano** della **creazione artistica**, l'uso cioè della **scultura** come un mezzo rivolto alla **glorificazione terrena dell'uomo**.

Per questa via si sarebbe giunti, come abbiamo già visto, al **monumento equestre del Gattamelata** eretto da **Donatello** a Padova (1446-1453).

A **Firenze** il processo di laicizzazione si svolse attraverso **due forme caratteristiche**: il **busto-ritratto** e il **monumento funerario**: è comunque significativo che, in entrambi i settori, la **spinta iniziale** venne da **Donatello** il quale, anche sotto questo aspetto, risulta il più importante scultore del Quattrocento italiano.

Donatello (attr.),Busto di giovane con cammeo, 1440 ca., bronzo Museo Nazionale del Bargello di Firenze.



**Donatello e Michelozzo,
Monumento funerario di
Baldassarre Cossa,
1425-1427, marmo e bronzo
dorato, Firenze, Battistero.**



Il *Busto di giovane con cammeo* è un'opera attribuita a Donatello, di datazione incerta (1440 ca.). È in bronzo, misura 42x42 cm ed è conservata al Museo Nazionale del Bargello di Firenze.

In quest'opera il **busto ritratto** veniva impiegato non più come un reliquiario, ma come un **monumento profano** nel caso specifico, non si trattava del **ritratto** di un individuo distinto ma di un **tipo ideale**.

Sul **petto** ha un **cammeo**, copiato da uno antico, che faceva parte della collezione medicea, in cui è raffigurato il **Carro di Eros**, un **tema mitologico** presente nel *Fedro* di Platone.

È un'**allegoria** della **mente** (l'auriga) che guida l'**anima** (il carro), reggendo con mano sicura le redini dei **due cavalli**, rispettivamente simboli della **ragione** e della **passione**.

Il **ritratto rinascimentale**, comunque, non nasceva tanto da un desiderio di approfondimento della psicologia individuale, quanto dal **desiderio** di statisti, dirigenti, militari di **tramandare orgogliosamente ai posteri la propria memoriae la propria immagine**.

Era poi esigenza dell'artista interessarsi a fondo e **studiare le fisionomie**, come testimonia il *De statua* di Alberti.

Tre diversi approcci realistici al busto-ritratto

La strada era aperta alla ricongiunzione di questa formula scultorea, il **busto**, con la **funzione ritrattistica**, che essa aveva avuto nell'**antichità**.

D'altra parte, l'**uso di ritratti scolpiti a Firenze** era già diffuso almeno sotto due forme: **1) nelle immagini votive di cera**, che i fiorentini ponevano nelle chiese, a scopo protettivo e votivo, e **2) nei ritratti mortuari**, ovvero i **calchi** che si ricavavano dal volto dei defunti per perpetuarne le sembianze.

Il primo busto-ritratto del Rinascimento, a quanto è noto, è il **Busto-ritratto di Piero de' Medici** eseguito da Mino da Fiesole nel **1453**.



Mino da Fiesole, *Busto-ritratto di Piero de' Medici*, 1453, marmo, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



Mino da Fiesole, *Busto-ritratto di Piero de'Medici*, 1453, marmo, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Mino da Fiesole qui introduce una novità, nel movimento della testa del soggetto raffigurato verso un lato, non adottando così il busto-ritratto dalla tipica visione frontale.

Il soggetto, in questo caso, è Piero de' Medici, che fu signore di Firenze dal 1464 al 1469.

Figlio di Cosimo il Vecchio e padre di Lorenzo il Magnifico, Piero de' Medici, detto anche Piero il Gottoso, è raffigurato a poco meno di quarant'anni d'età, e indossa una veste molto elegante e finemente decorata con una fantasia damascata.

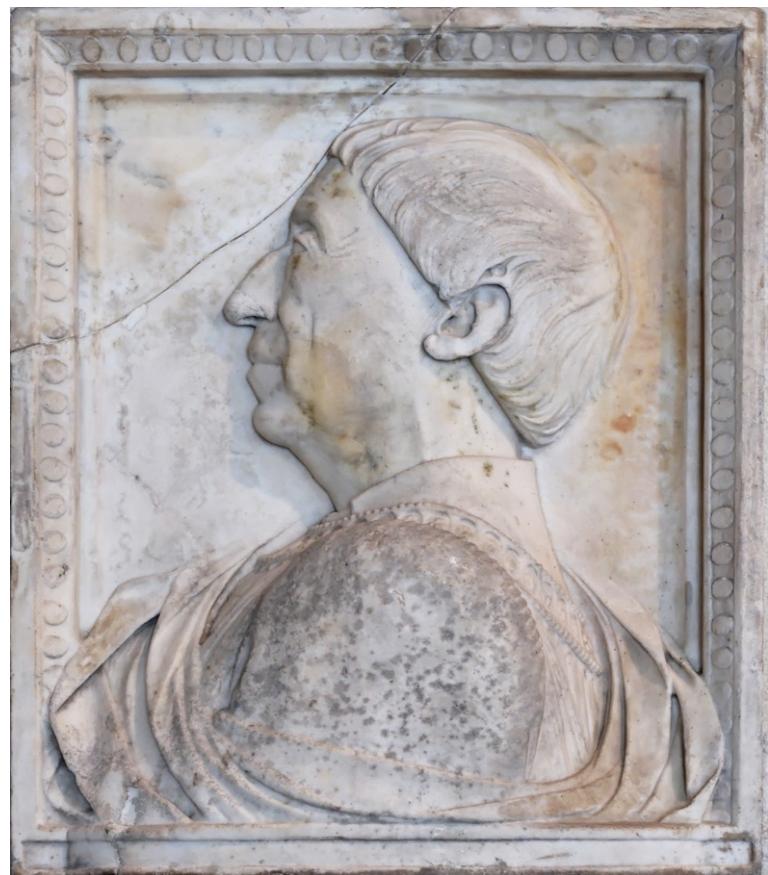


I busti-ritratto ebbero un largo successo: a Firenze si vedevano disposti come ornamento sopra le porte.

Le opere di Mino da Fiesole si distinguono da quelle dei suoi contemporanei, per il **loro carattere di concisione volumetrica**: le superfici sono sinteticamente trattate e le **teste** si volgono **da una parte**, introducendo così una nota di **varietà**, che slega il busto dalla rigida **veduta frontale**.

Mino da Fiesole, *Busto-ritratto di Niccolò Strozzi*, marmo, 1454 ca., Berlino, Kaiser Friedrich Museum.

Mino da Fiesole fu uno specialista di questo genere del **busto-ritratto** e al busto-ritratto di Piero de' Medici seguirono ben presto il *Busto-ritratto di Niccolò Strozzi*, banchiere fiorentino esiliato a Roma, scolpito nella capitale papale, e a **Napoli**, scolpì quelli di **re Alfonso d'Aragona** (ma in questo caso si trattava di un **profilo a rilievo**, legato alla medagliistica) e del suo **generale Astorgio Manfredi**.





Desiderio da Settignano, *Busto di gentildonna*, 1460, marmo, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Desiderio da Settignano preferì ritrarre volti di **donne e bambini**, in **pose sempre frontali**: il tono di **energica volitività**, che era caratteristica dei ritratti di Mino da Fiesole, lascia qui il posto a **immagini di struggente dolcezza**.

Le **superfici** delle opere di Desiderio sono **curatissime**; il **marmo** nelle sue mani, **sembra plasmarsi** docilmente e **trasformarsi** in **pelle, carne, stoffa**.

Se nelle opere di Mino da Fiesole era più evidente il riferimento ai busti antichi, Desiderio raggiunse vertici di toccante realismo.



Desiderio da Settignano, *Busto di bambino*, 1460 ca., marmo, Washington, National Gallery of Art.



Antonio Rossellino, *Busto –ritratto di Giovanni Chellini*, 1456, marmo, Londra, Victoria and Albert Museum.

La strada di un **verismo più immediato** fu battuta da un terzo scultore fiorentino, **Antonio Rossellino**, a cui va assegnato il ***Busto-ritratto di Giovanni Chellini***, nel quale ammiriamo un **volto minuziosamente scolpito**, solcato dalle **vene**, dalle **rughe**, quasi ricavato da un calco.

Tralasciando le varianti stilistiche personali degli artefici, questa ondata di **ritratti scultorei**, dalla **metà degli anni Cinquanta**, attesta il diffondersi di un **desiderio**, sino ad allora sconosciuto, di **valorizzare l'uomo e i suoi tratti individuali** e, da parte del committente, di **lasciare sulla terra un segno** del proprio passaggio;

un **segno** che doveva acquistare il suo pieno significato **dopo la morte del soggetto**, quando il **ritratto** ne avrebbe perpetuato la **memoria**.

Il monumento, però, preposto per definizione a tale scopo è il **monumento funerario**.

Anch'esso si sviluppò, negli stessi anni, secondo **una duplice direttiva : 1) il carattere laico della commemorazione** del defunto e **2) l'adozione di elementi figurativi di tipo classico in funzione celebrativa**.

All'inizio del Quattrocento, il **Monumento funerario a Ilaria del Carretto** di Jacopo della Quercia rappresentò una fase di **transizione** tra l'**iconografia gotica** e quella **umanistica**.

Ma a Firenze nacque presto una **particolare forma** di **tomba monumento**, unione di **architettura e scultura**, funzionale alle nuove esigenze espressive, perfezionata dagli scultori più giovani di Donatello.

Anche in questo campo, però, fu ancora **Donatello** ad aprire la strada, in collaborazione con **Michelozzo** col **Monumento funerario di Baldassarre Cossa** (l'antipapa Giovanni XXIII) nel **Battistero di Firenze** (1424-1427)



Donatello e Michelozzo, Monumento funerario di Baldassarre Cossa , 1425-1427, marmo e bronzo dorato, Firenze, Battistero.

In quest'opera prevaleva ancora **l'accento religioso**, ma vi compaiono anche gli **elementi figurativi** che ritroviamo nei **monumenti funerari posteriori**.



Donatello e Michelozzo, Monumento funerario di Baldassarre Cossa , 1425-1427, marmo e bronzo dorato, Firenze, Battistero.

Giovanni XXIII , al secolo **Baldassarre Cossa** , fu una delle figure più controverse **tra gli antipapi**.

Riconosciuto da molti come vero papa, venne **deposto** in maniera controversa nel **Concilio di Costanza del 1415**, da dove **fuggì** e venne **imprigionato** in Germania.

Fu liberato grazie al pagamento del **riscatto**, da parte di Giovanni di Bicci de' Medici e, deposto definitivamente il triregno (tiara papale), fu ospitato a Firenze da **Cosimo il Vecchio**, che lo aiutò a ottenere almeno il **titolo cardinalizio**, che gli venne concesso da Martino V in segno di conciliazione.

Morì nel **1419**, ma prima aveva incaricato quattro emeriti cittadini, Bartolommeo di Taldo Valori, Niccolò da Uzzano, Vieri Guadagni e lo stesso Giovanni de' Medici, di **occuparsi della sua sepoltura** , da collocarsi in un **monumento**, in una chiesa fiorentina a loro scelta.



Donatello e Michelozzo, *Monumento funerario di Baldassarre Cossa*, 1425-1427, marmo e bronzo dorato, Firenze, Battistero.

Nel 1431 Martino V fece correggere l'iscrizione tombale, facendo aggiungere la parola "quondam" a "papa", cioè "**già**" **papa** (perché al momento della morte non lo era più).

Il **monumento**, con il suo **sviluppo in verticale** e dall'aspetto **teatrale**, fece da **modello** per numerosi altri monumenti funebri, come quelli, per restare in ambito fiorentino, nella Basilica di Santa Croce.

Il **monumento** è collocato **tra due colonne**, a destra dell'altare maggiore.

È concepito come una **serie di strutture sovrapposte**, con il **feretro scolpito** sulla tomba vera e propria.

La **composizione** sarà poi **ripresa** da **Bernardo Rossellino**, nella tomba di Leonardo Bruni.

Partendo dal **basso**, si incontra uno **zoccolo decorato** da modanature e da un **fregio**, con cherubini, festoni e ghirlande.

Seguono **tre nicchie a conchiglia**, con i bassorilievi della **Fede**, della **Carità** e della **Speranza**.

Sopra di esse, **quattro mensole** intervallate da stemmi araldici, reggono il **sepolcro vero e proprio**, con **due putti** seduti a fianco dell'iscrizione dedicatoria: « **Giovanni XXIII, un tempo Papa, morì a Firenze nell'Anno del Signore 1419, 11 giorni prima delle calende di gennaio** »



Donatello e Michelozzo, Monumento funerario di Baldassarre Cossa (Giovanni XXIII), 1425-1427, particolare della parte superiore, marmo e bronzo dorato, Firenze, Battistero.

La lapide non manca di ricordare lo **status** di "ex" papa, anche perché la sua sepoltura nella chiesa non creasse alcun conflitto con la Curia Romana.

Sopra il sarcofago si trova la **statua in bronzo dorato** di Giovanni XXIII, sicura opera di Donatello.

Il religioso è rappresentato **adagiato su un lettino**, con un ricco drappo nero (in bronzo) e un cuscino con nappe.

Abbigliato in un **sontuoso abito cardinalizio** (con mitria, guanti e mantello), ha il **capo reclinato lateralmente** e il **volto** espressivamente **corruggiato**, ma non eccessivamente, infatti **pare come addormentato**.

Il **lettuccio** venne staccato dalla parete in un secondo momento e **portato in avanti** di circa 40 cm, facendolo **pendere leggermente verso l'esterno**, per rendere meglio visibile il ritratto bronzeo dal basso.

La **statua** è coperta da un **baldacchino marmoreo**, che disegna una cuspide, al di sotto della quale si trova una **lunetta in forma di conchiglia** con una raffigurazione della **Madonna col Bambino**, pure di mano di Donatello.



Donatello e
Michelozzo,
*Monumento
funerario di
Baldassarre Cossa,*
1425-1427,
particolare della
parte superiore,
marmo e bronzo
dorato, Firenze,
Battistero.

Il **tendaggio** è decorato da **melograni**, simbolo di **eternità**.

Il **bronzo** del **ritratto** del defunto è lavorato con **grande maestria**, le **pieghe** della **veste** evocano la **morbidezza** della **stoffa**, ma le **increspature** sottolineano la **vivacità inquieta**, tipica delle migliori opere di **Donatello**.



**Donatello e Michelozzo,
Monumento funerario di
Baldassarre Cossa (Giovanni
XXIII), 1425-1427, marmo e bronzo
dorato, Firenze, Battistero.**

Il Monumento ha un **forte sviluppo** in senso verticale, obbligato in questo caso, in quanto fu previsto fra le due colonne del Battistero.

Michelozzo sviluppò questo modello nel **Monumento Aragazzi** per il Duomo di Montepulciano, e in quello **Brancaccio** (1426-1430) nella Chiesa di Sant'Angelo al Nilo a Napoli.



Il **Sepolcro del cardinale Rainaldo Brancaccio**, in marmo dorato e policromo, è un monumento funebre rinascimentale al cardinale e **vescovo Rainaldo Brancaccio**, eseguito da **Donatello e Michelozzo** con l'aiuto di Pagno di Lapo Portigiani , databile al **1426-1428** e conservato nella **chiesa di Sant'Angelo a Nilo di Napoli** .

Si tratta di **una delle opere più importanti** dell'arte rinascimentale nella **città partenopea**, frutto di uno dei lavori intrapresi dai due artisti fiorentini durante il loro sodalizio artistico.

Il lavoro venne commissionato a **Donatello e Michelozzo**, la cui **collaborazione** di bottega fu attiva dal **1425**, fino alla fine degli anni Trenta, da **Cosimo de' Medici** che in veste di notaio si occupò della stesura de **I testamento del cardinale Rinaldo Brancaccio**, dunque quando questi era ancora in vita: una lettera del 5 giugno 1427 annuncia infatti al committente il termine di circa un quarto dell'opera.

Nel **1426** i due artisti toscani presero appositamente in affitto una bottega comune a **Pisa**, da dove sarebbe poi stato facile inviare i pezzi del monumento via mare, come di fatto avvenne.

Pisa godeva inoltre anche del **privilegio** di trovarsi **vicina** alle cave di marmo di **Carrara**, permettendo in questo modo un notevole risparmio sui costi di trasporto della materia prima.

All'impresa parteciparono anche altri aiuti, tra i quali, Pagno di Lapo Portigiani. **L'opera finita venne spedita a destinazione nel 1428** .



Donatello e Michelozzo, Sepolcro del cardinale Rainaldo Brancaccio , marmo dorato e policromo, 1426-1428, chiesa di Sant'Angelo a Nilo di Napoli .

Il monumento è in marmo, in parte dorato e policromo, alto 11,60 metri con una profondità di 4,60 metri.

Una sorta di **palcoscenico** è composto per ospitare il **sepolcro**.

Sopra uno **zoccolo** si ergono **due colonne composite**, che reggono un **arco a tutto sesto**, con **pennacchi laterali** decorati da lesene scanalate e tondi a rilievo.

In alto si trova la **cuspide**, di ascendenza **più goticizzante**, con al centro un **tondo** con il rilievo del **Redentore** e **due statue** a tutto tondo di **putti** con **trombe**, ai lati (allusione all'Apocalisse e al risveglio dei morti).

Sotto di esso, in altorilievo, è la **Madonna col Bambino** al centro, con ai lati a mezzorilievo le figure di **San Michele e San Giovanni Battista** .



Donatello e Michelozzo, Sepolcro del cardinale Rainaldo Brancaccio , particolare, 1426-1428, marmo dorato e policromo, chiesa di Sant'Angelo a Nilo di Napoli .

Il **sepolcro vero e proprio** si trova al di sotto di questa costruzione architettonica ed è sorretto da **tre figure femminili**, che fungono da cariatidi.

Sul **fronte del sarcofago** si trovano due **stemmi**, ai lati, ed il **rilievo stiacciato** dell'**Assunzione della Vergine** , sicuramente di mano di Donatello.

Sopra di esso si trova il **ritratto del defunto**, sdraiato come addormentato, e ancora **più in alto**, al centro, una **iscrizione** essenziale sul cardinale, che recita: « **Rainaldo Brancaccio - Cardinale della Santa Romana Chiesa, di questa - Chiesa e del sacro - ospedale fondatore - morì il 27 marzo - nell'Anno del Signore 1427 »**

Ai **lati della lapide**, sono due angeli reggicortina che **scansano il tendaggio** di pietra appeso all'arco.

Essi sono **vicini ai capitelli**, sempre **compositi** delle **paraste** che decorano la **parete di fondo**, con una trabeazione continua, che arriva ai **capitelli delle colonne**.



Donatello e Michelozzo, Sepolcro del cardinale Rainaldo Brancaccio ,1426-1428, marmo dorato e policromo, chiesa di Sant'Angelo a Nilo di Napoli .

L'opera segnò **un'evoluzione** del modello di **monumento funebre a sviluppo verticale con baldacchino**, come era stato approntato nel *Monumento all'antipapa Giovanni XXIII* nel Battistero fiorentino, opera degli stessi autori databile al 1422-1428.

Il **baldacchino** dopotutto aveva una **lunga tradizione gotica** , il cui gusto artistico a **Napoli** risentiva profondamente dell'operato di **Tino di Camaino** .

Come nel caso del monumento fiorentino, anche qui è difficile stabilire un confine tra i contributi di Donatello e quelli di Michelozzo .

Alcuni riconoscono la mano di Donatello nelle cariatidi, almeno in quella di destra. Sicuramente è sua l'*Assunzione della Vergine* , dalla ricca espressività. Probabilmente è di mano sua anche la testa del ritratto del Brancaccio.



Donatello e Michelozzo,Monumento funerario di Baldassarre Cossa (Giovanni XXIII), 1425-1427, marmo e bronzo dorato, Firenze, Battistero.



Bernardo Rossellino, *Monumento funebre di Leonardo Bruni*, scultura in marmo, 1445-1450 ca., (Basilica di Santa Croce), Firenze.

Emblematico per il genere finora analizzato, il *Monumento funerario di Leonardo Bruni* eseguito da Bernardo Rossellino, per la Chiesa di Santa Croce (1446-1450).

Leonardo Bruni era stato Cancelliere della Repubblica fiorentina e autore delle *Historie fiorentine*, dunque un protagonista della prima fase della cultura umanistica, fine umanista e filosofo.

La tomba esprime gli ideali di Bruni: è la celebrazione di un uomo, intesa come un ammonimento ai vivi, perché ne seguano l'esempio.

Non venne, però, rispettata la volontà di Leonardo Bruni, che, stando alle sue disposizioni testamentarie, avrebbe voluto una sepoltura umile, sotto una lastra di marmo spoglia che riportasse solo il suo nome.



Bernardo Rossellino, *Monumento funebre di Leonardo Bruni*, scultura in marmo, 1445-1450 ca., (Basilica di Santa Croce), Firenze.

Il **monumento** a Leonardo Bruni riprese la **tipologia classica** delle **tombe ad arcosolio** (L'**arcosolio**, dal latino: *arcosolium*, ovvero “sepolcro arcato”, è una tipologia architettonica utilizzata per i monumenti funebri), arricchita da un **ricco apparato decorativo classicheggiante**, reinterpretato però in chiave cristiana.

Sopra una **base scolpita** con un **fregio** di putti danzanti tra festoni e una testa leonina al centro, si erge il **sarcofago vero e proprio**, che cita i **sarcofagi classici**.



Arcosolio nel sito medioevale di Externsteine.

Externsteine è un complesso megalitico (grandi pietre), situato in Germania, nella regione Renania Settentrionale-Vestfalia,



Bernardo Rossellino, *Monumento funebre di Leonardo Bruni*, particolare, scultura in marmo, 1445-1450 ca., (Basilica di Santa Croce), Firenze.

Il sarcofago è sollevato da due zampe leonine ed è decorato da cornici modanate e, sul lato esterno al centro, da un'iscrizione in latino retta da due vittorie alate o, in chiave cristiana, angeli.

L'iscrizione latina recita:
« Postquam Leonardus e vita
migravit / Historia luget,
Eloquentia muta est / ferturque
Musas tum Graecas tum / latinas
lacrimas tenere non potuisse »
**(Dopo che Leonardo abandonò
questa vita / la storia piange e
l'eloquenza è muta / e si racconta
che le muse sia greche sia / latine
non abbiano potuto trattenere le
lacrime).**



Bernardo Rossellino,
Monumento funebre di Leonardo Bruni, particolare, scultura in marmo, 1445-1450 ca., (Basilica di Santa Croce), Firenze.

Sopra il sarcofago si trova il **catafalco**, retto da **aquile**, sul quale è poggiata la **statua del cancelliere morto**, disteso sopra un **lenzuolo** e un **cuscino**, secondo l'aspetto che aveva il giorno delle esequie.

Nelle mani regge una **copia** della sua ***Storia di Firenze*** e la testa è **incoronata d'alloro**, come realmente gli fece Giannozzo Manetti.

La **parete** dietro il catafalco è tripartita da lesene e **specchiature in marmo rosso**.



Bernardo Rossellino, *Monumento funebre di Leonardo Bruni*, particolare, scultura in marmo, 1445-1450 ca., (Basilica di Santa Croce), Firenze.

Nelle mani regge una **copia** della sua *Storia di Firenze* e la testa è incoronata d'alloro .



Bernardo Rossellino, *Monumento funebre di Leonardo Bruni*, scultura in marmo, 1445-1450 ca., (Basilica di Santa Croce), Firenze.

La **cornice architettonica** è composta da **due pilastri scanalati** con **capitelli corinzi**, che reggono una **trabeazione** con **fregio**, che corre lungo la parete della nicchia, e un **arco a tutto sesto**, decorato da varie cornici scolpite.

Nella **lunetta** si trova un **medaglione** con la **Madonna col Bambino**, retto da due angeli.

Sulla **sommittà** dell'arco due **putti alati** tengono un **grande stemma** dei **Bruni** entro una **ghirlanda**, le cui estremità ricadono mollemente sul profilo superiore dell'arco.

Il **tema** di fondo è quello della **glorificazione laica del defunto**, sottolineata dagli **attributi letterari** del ritratto del defunto, e venne ripreso anche nel *Monumento funebre a Carlo Marsuppini*, sempre in Santa Croce, di Desiderio da Settignano

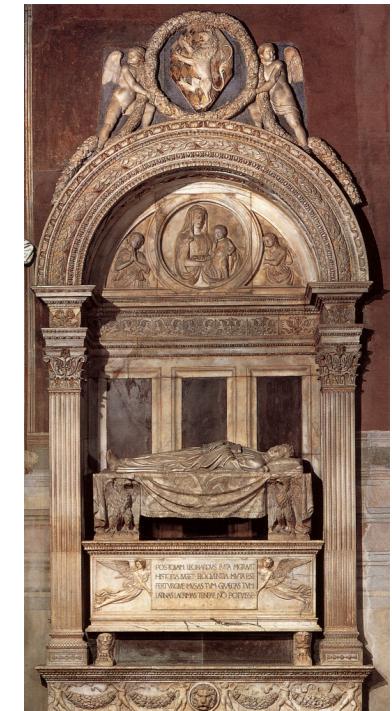


Desiderio da Settignano, *Monumento funebre di Carlo Marsuppini*, 1453-1455, marmo, 601x358 cm., Basilica di Santa Croce, Firenze.

Il monumento viene in genere datato tra il **1453**, data della **morte** di **Carlo Marsuppini**, Cancelliere della Repubblica di Firenze dopo Leonardo Bruni e, come lui, filosofo, scrittore ed umanista, e il **1455**, pur non esistendo una documentazione esatta al riguardo.

Il monumento funebre riprese la **tipologia classica** delle **tombe ad arcosolio** (L'arcosolio, dal latino: *arcosolium*, ovvero "sepolcro arcato", è una tipologia architettonica utilizzata per i monumenti funebri), **ispirandosi puntualmente** all'antistante **monumento funebre di Leonardo Bruni** di Bernardo Rossellino, del **1450**.

Se lo **schema compositivo** delle **due opere** è **comune** ed entrambe rappresentano il tema della **glorificazione laica** del **defunto**, sottolineata dagli **attributi letterari** del ritratto, nell'opera di Desiderio da Settignano si coglie un innegabile **evolversi del gusto** verso **opere più ricche e decorate**, dove gli **elementi di corredo** acquistano una **valenza**, anche individuale, **sempre maggiore**.



Bernardo Rossellino, *Monumento funebre di Leonardo Bruni*, scultura in marmo, 1445-1450 ca., (Basilica di Santa Croce), Firenze.

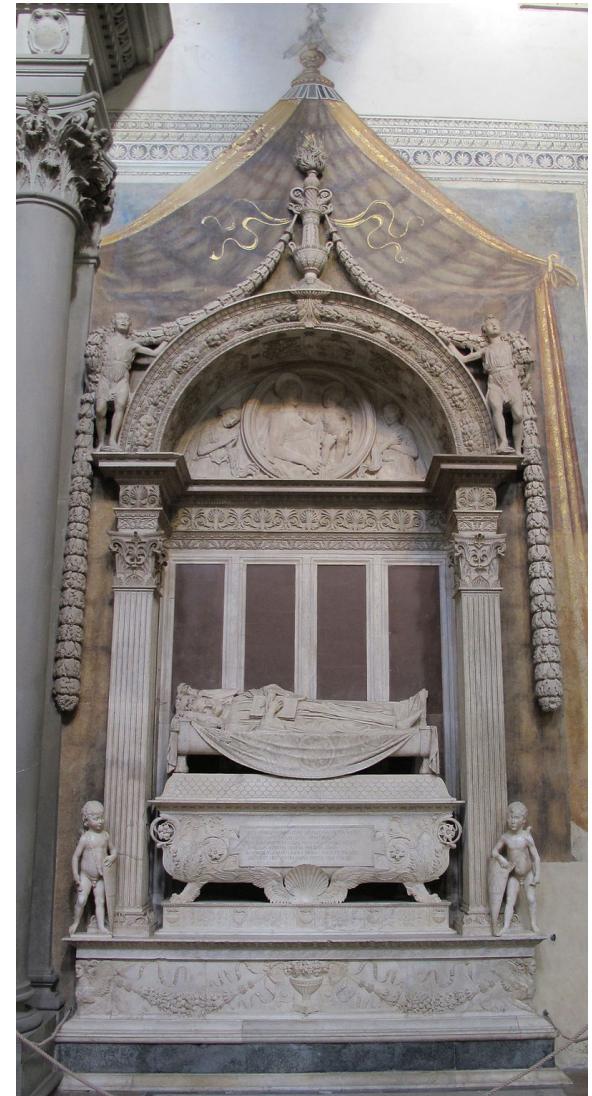


Lo **zoccolo di base** è decorato da un **fregio con ghirlande, festoni** svolazzanti e una **coppa** in scorcio colma di **fiori**.

Sopra di esso si impostano i **pilastri scanalati**, con capitelli corinzi che reggono la trabeazione con fregio all'antica, che corre lungo la parete della nicchia, e **l'arco a tutto sesto**.

Alla **base dei pilastri** si trovano **due putti**, che reggono **scudi araldici**: nei due fanciulli teneramente modellati si ritrova **uno dei soggetti** più cari dell'opera di **Desiderio**, quello **dell'infanzia**.

Desiderio da Settignano, *Monumento funebre di Carlo Marsuppini*, 1453-1455, marmo, 601x358 cm., Basilica di Santa Croce, Firenze.





Desiderio da Settignano,
Monumento funebre di Carlo Marsuppini,
particolare, marmo,
Basilica di Santa Croce a Firenze.
Risale al 1453-1455
e misura 601x358 cm.

Il **sarcofago** vero e proprio è poggiato su un **secondo zoccolo**, con un **fregio** di vasi con fiori e racemi, retto da **zampe leonine** e da una **conchiglia** tra ali al centro.

Nella **forma del sarcofago** si nota già un'evoluzione rispetto al modello del Rossellino, dove la massiccia vasca rettangolare ha lasciato il posto a una **cassa dal profilo curvilineo**, con una **copertura molto sporgente**, che alleggerisce la massa spezzando il volume.

La **decorazione** è affidata a **raffinati girali** che, partendo dalle **zampe leonine** della base, movimentano la superficie liscia, con **dettagli a traforo** che sporgono sui lati.



Desiderio da Settignano, *Monumento funebre di Carlo Marsuppini* , particolare, marmo, Basilica di Santa Croce a Firenze. Risale al 1453-1455 e misura 601x358 cm.

Bernardo Rossellino, *Monumento funebre di Leonardo Bruni*, particolare, scultura in marmo, 1445-1450 ca., (Basilica di Santa Croce), Firenze.





**Desiderio da Settignano,
Monumento funebre di
Carlo Marsuppini ,
particolare, marmo,
Basilica di Santa Croce a
Firenze. Risale al
1453-1455 e misura
601x358 cm.**

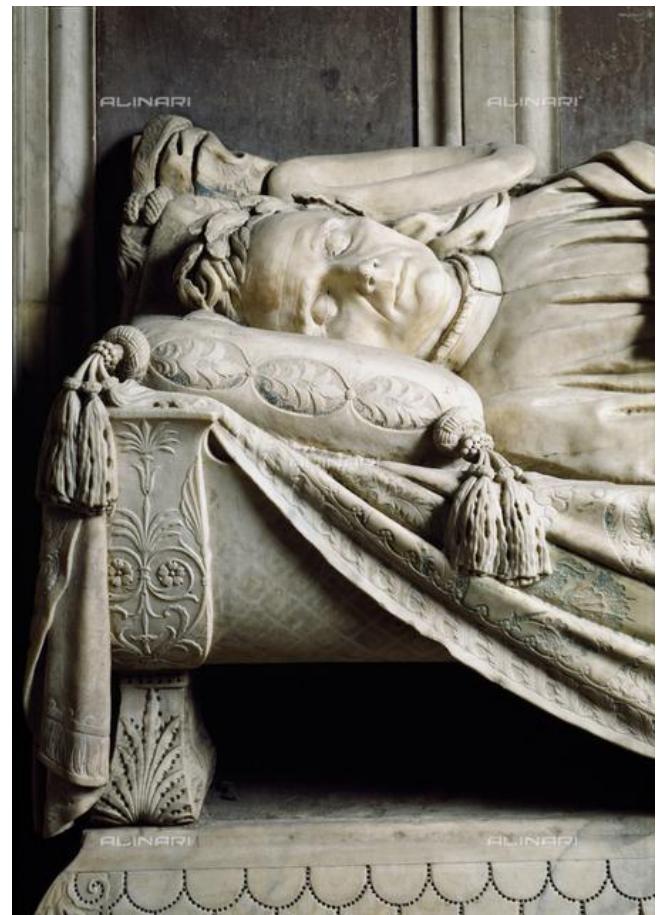
Grande maestria usò lo scultore nel **rifinire il marmo**, come si nota soprattutto nel **catafalco**, col **ritratto del defunto**, che è **dotato** della morbidezza, che lo **rende vitale**.

La **figura distesa**, come in analoghe opere di **Donatello e Michelozzo**, è **ruotata** leggermente verso lo **spettatore**, ed analogamente alla figura di Leonardo Bruni, tiene una sua opera un mano ed è incoronata dall'alloro .



Sicut vides magnum opus servant marmora vatem
tingitq[ue] cunctaque satis orbis erat
quae natura polis que mus transponnia novit
rarus aetatis gloria magna sua
vsoniae 7 graiae crines nunc solvite musae
occidit heu vestri papa decus que chiesa

Desiderio da Settignano, *Monumento funebre di Carlo Marsuppini*, particolare, marmo, Basilica di Santa Croce a Firenze. Risale al 1453-1455 e misura 601x358 cm.





Desiderio da Settignano,
*Monumento funebre di
Carlo Marsuppini*,
particolare, marmo,
Basilica di Santa Croce a
Firenze. Risale al
1453-1455 e misura
601x358 cm.

Nella lunetta si trova un **medaglione** con la **Madonna col Bambino**, tra due busti di angeli.

Due **fanciulli** scolpiti a tutto tondo si trovano sulla **cornice** all'altezza della linea d'imposta dell'arco e **reggono** sulle spalle una **ghirlanda**, che parte dall'**ampolla** col fuoco che si trova sulla **sommità** del monumento, e **scende** poi rettilinea **lungo i fianchi**, parallela ai pilastri.

Anche in questo caso si tratta di **un'evoluzione** del modello **del Rossellino**, che fece terminare la sua ghirlanda appena sopra l'arco .



Desiderio da Settignano,
*Monumento funebre di Carlo
Marsuppini*, 1453-1455, marmo,
601x358 cm., Basilica di Santa
Croce, Firenze.



Bernardo Rossellino,
*Monumento funebre di Leonardo
Bruni*, scultura in marmo,
1445-1450 ca., (Basilica di Santa
Croce), Firenze.



Desiderio da Settignano, *Monumento funebre di Carlo Marsuppini*, marmo, Basilica di Santa Croce a Firenze. Risale al 1453-1455 e misura 601x358 cm.

La parete dietro il catafalco è **quadripartita** da lesene e **specchiature** in marmo rosso.

La **decorazione ad affresco**, che disegna un **tendaggio** attorno al monumento, è stata ripristinata dopo un **recente restauro**.





Antonio Rossellino, *Monumento funerario del Cardinale del Portogallo*, 1461-1466, marmo, h. 4 m. ca., Firenze, Cappella del Cardinale del Portogallo, San Miniato al Monte.

La parete sud-est della **Cappella del Cardinale del Portogallo** è occupata dalla **monumentale tomba del cardinale**, che è il fulcro dell'intera cappella, opera di **Antonio Rossellino**, con la collaborazione del fratello **Bernardo** e altri.

Lo schema riprende il **modello della tomba ad arcosolio rinascimentale**, messo a punto dallo stesso Bernardo Rossellino negli anni 1446-1450 in Santa Croce.

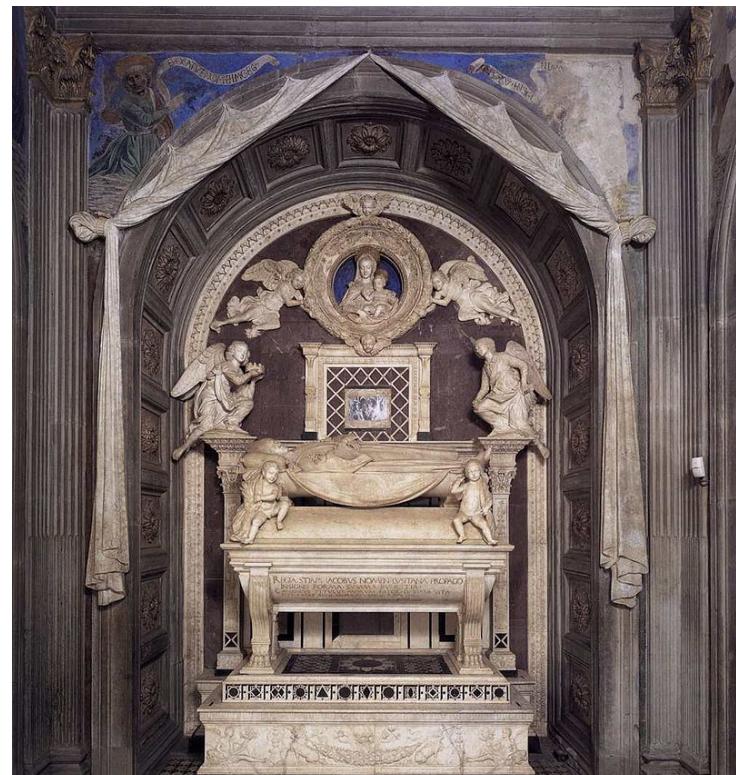
Innovazioni furono l'inserimento del monumento nell'insieme architettonico unitario della cappella e la **concezione come *tableau vivant***, cioè una **scena animata**, che prende forma, come se le cortine delle tende che la incorniciano fossero appena state dischiuse.



Antonio Rossellino, *Monumento funerario del Cardinale del Portogallo*, particolare, 1461-1466, marmo, h. 4 m. ca., Firenze, Cappella del Cardinale del Portogallo, San Miniato al Monte.

Antonio cercò nei suoi ritratti di **identificare l'opera con il modello**, al punto che, per esempio, il **volto** e le **mani** del **Cardinale del Portogallo** furono eseguiti, secondo la testimonianza di Vespasiano de'Bisticci, riproducendo i **calchi presi dal vero** dopo la morte del Cardinale.

Il **senso del reale** si coniuga in Antonio Rossellino con il **gusto per l'allegoria**, di chiara **ispirazione classica**.

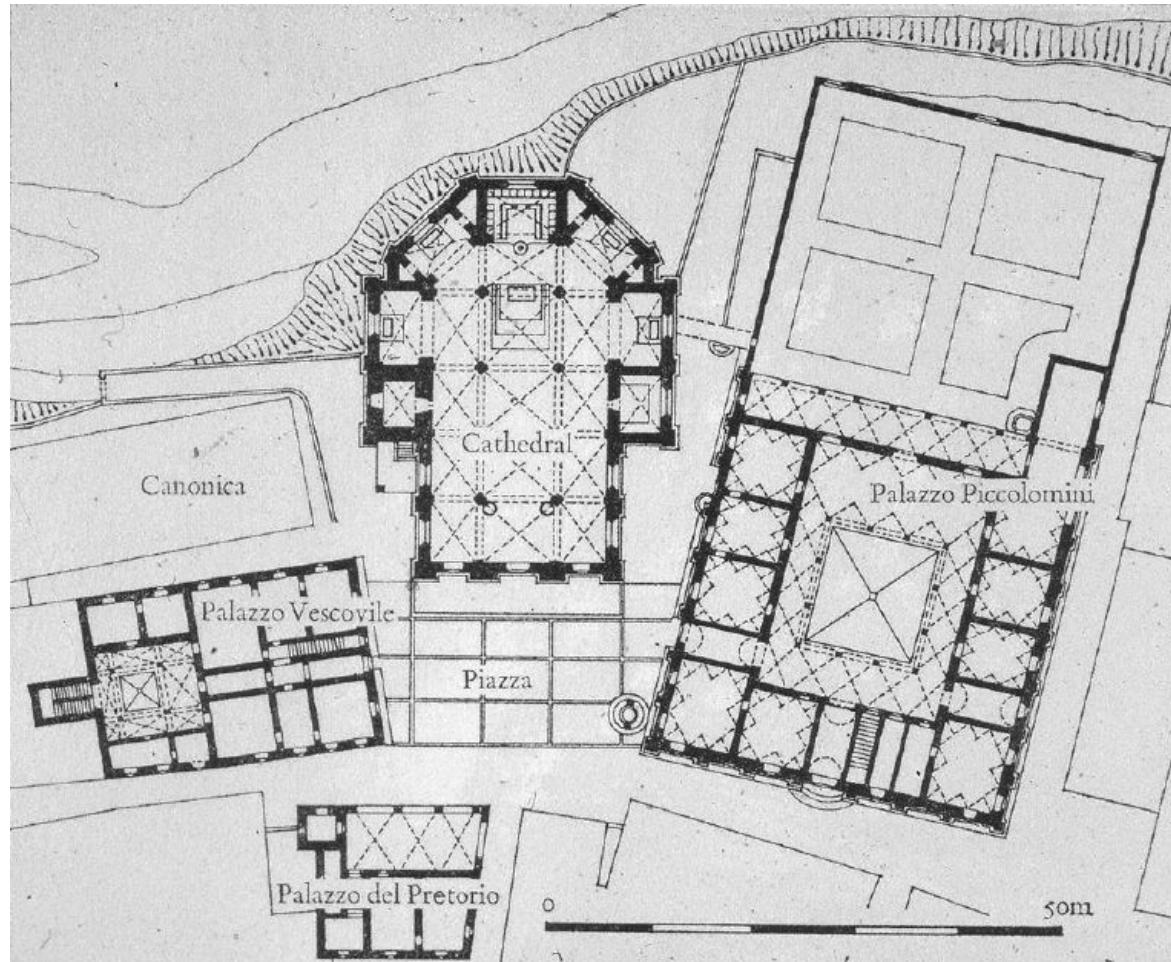


Tra gli scultori esaminati, Bernardo e Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, la **personalità più complessa** fu quella di **Bernardo Rossellino** (1409-1464), poiché, oltre che **scultore** (formatosi nell'orbita di Ghiberti), fu anche un **importante architetto**.

Anzi la più antica notizia che si ha di lui riguarda proprio le **attività edilizie** svolte a **Roma** nel **1433**.

Il suo **intervento architettonico** più noto ebbe come oggetto la **ridefinizione urbanistica** del **centro della città di Pienza**.

Pienza è situata in Val d'Orcia, provincia di Siena e il suo centro storico è stato dichiarato dall'UNESCO patrimonio dell'Umanità, nel 1996.



Planimetria della piazza di Pienza,
progetto di Bernardo Rossellino, dal
1460.

Nella **sistemazione urbanistica** di Pienza è presente, come elemento di novità, anche una **forte attenzione al paesaggio naturale**, che dalla collina, dove sono sistemati gli edifici, si apre verso il monte Amiata.

L'intervento di papa **Pio II** (al secolo **Enea Silvio Piccolomini**) nel progetto, non fu superficiale, né episodico: **fu lui a scegliere la collocazione di Palazzo Piccolomini** e a disegnare le logge.

Significativa è stata anche la **scelta dell'architetto**: non il grande Alberti, ma il suo assistente **Bernardo Rossellino**, raffinato e competente, ma più "malleabile" del maestro.



Pienza, Piazza Pio II, con Palazzo Piccolomini e Cattedrale.

La piazza dove sorge Palazzo Piccolomini, è una delle piazze più celebri al mondo .

Frutto di una concezione architettonica e filosofica, che privilegia lo **spazio**, la **luce**, la **policromia** e la **prospettiva**, dona alla vita terrena un **nuovo valore**.

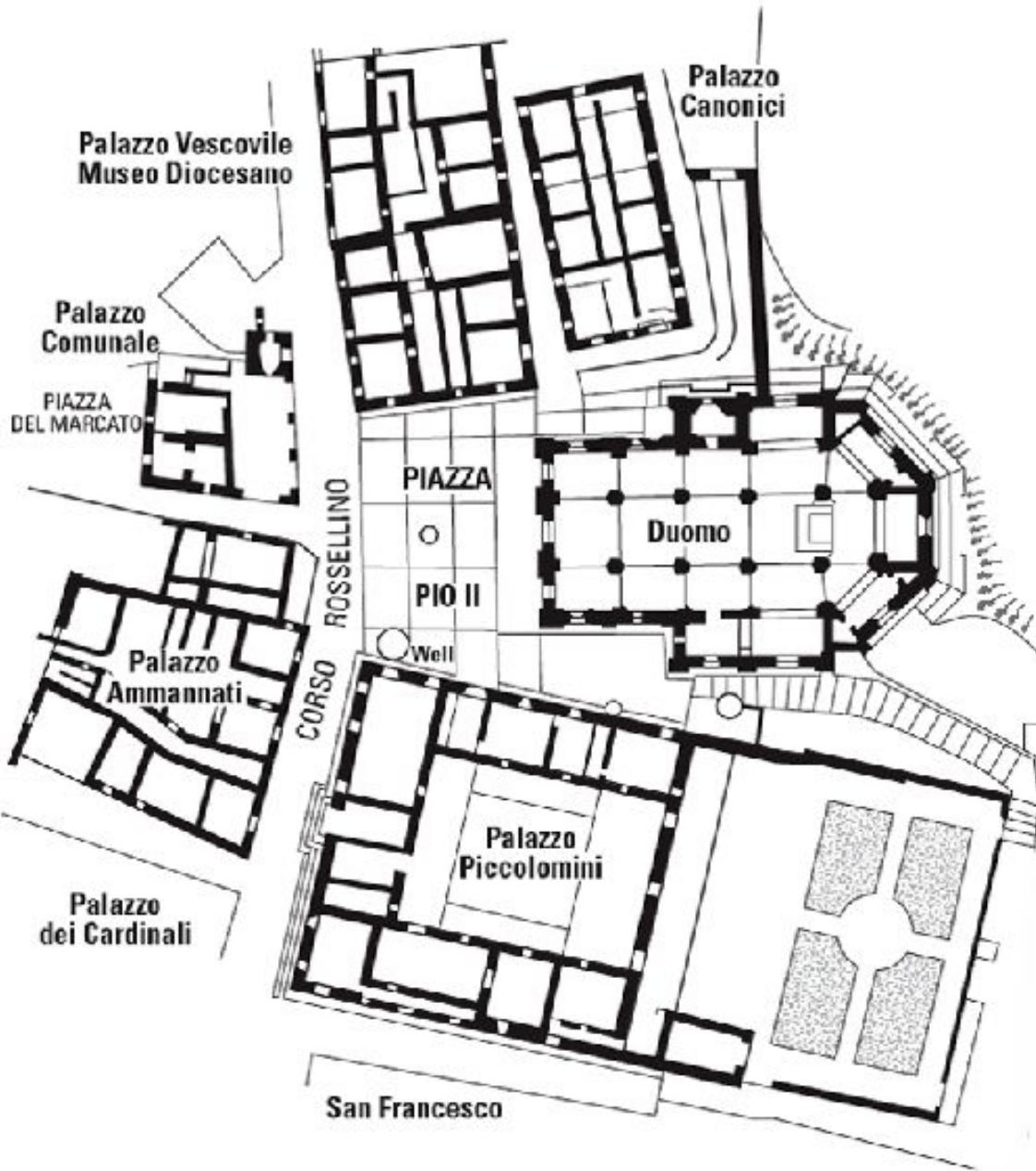
Gli stessi **nuovi valori**, che hanno ispirato Enea Piccolomini nella **trasformazione dell'intero borgo**.

Le strutture architettoniche raffinate, gli scorci panoramici, le sedute orientate al centro della piazza, rivelano una **progettualità moderna**.

Caratteristiche della piazza sono la **forma trapezoidale**, che dona un **gran movimento** di prospettiva ai palazzi che la contornano e la **posizione** della **Cattedrale**, che alle spalle non presenta alcun ostacolo alla vista del cielo, posizionandola nell'Universo.



Pienza, Piazza Pio II, con Palazzo Piccolomini e Cattedrale .



La particolarità del progetto consiste nell'aver dislocato in posizione divergente gli edifici che fiancheggiano il Duomo.

Con **questa collocazione**, due sono i **risultati** ottenuti: **il primo**, una perfetta illuminazione naturale dell'interno della cattedrale, **il secondo**, la rappresentazione simbolica dell'uomo rinascimentale affascinato dal mondo celeste e perciò **proiettato verso il cielo**, ma con il corpo saldamente legato alla terra.

Di **piazze** costruite in **tal maniera** ne esistono solo **due** in tutta Italia: **Piazza Pio II a Pienza** e **Piazza del Campidoglio a Roma di Michelangelo**.

L'uso della **pianta trapezoidale** amplia la visione dello spettatore, diminuendo il normale restringimento prospettico.

Per la **forma della piazza**, per l'**accorta scelta** dei **materiali edilizi**, nonché per le **misure contenute** delle **costruzioni**, non si creò una frattura tra la piazza centrale e il resto della città, e la piazza non comunica l'idea di contrapposizione, ma di una **compresenza di più poteri** (privati, pubblici ed ecclesiastici) posti sullo stesso piano.

A Pienza la **città reale e la città ideale convivono**. Vecchio e nuovo si armonizzano senza difficoltà.



Pienza, Piazza Pio II,
Cattedrale e Palazzo
Piccolomini, facciata.

Uno degli aspetti più appariscenti dell'**architettura rinascimentale**, rispetto a quella medievale, consiste, dunque, nella **regolarizzazione modulare** degli edifici.

Anche in **ambito urbanistico**, nel **XV secolo** si tese progressivamente ad abbandonare il tracciato irregolare della città medievale, a favore di una **pianificazione ordinata** fondata su **tracciati rettilinei**, su **piazze squadrate**.

L'adozione di questo sistema non fu però immediata.

Leon Battista Alberti nel *De re aedificatoria* propugnava l'idea che le città dovessero fondarsi su **larghi viali rettilinei**, sfocianti in **piazze dalla forma regolare**, come i **fori antichi**; ma aggiungeva anche che le città più piccole o le strade secondarie di una grande città potevano essere irregolari e di andamento tortuoso .



Pienza, Piazza Pio II, Cattedrale e Palazzo Piccolomini, facciata.

Le **realizzazioni pratiche** furono di **vario genere**, anche perché in qualche caso ci si limitò a inserire una piazza o ad aprire una strada in un quartiere o città preesistente e dunque **si dovette cercare di armonizzare il nuovo con il vecchio**.

Nei casi di **nuove fondazioni**, poiché le nuove pianificazioni urbanistiche riguardavano soprattutto spazi dedicati alle sedi del potere, la **volontà** di **contrapporsi o meno** rispetto al tessuto urbano preesistente **dipendeva dall'autorità** di chi ordinava l'intervento: la **sede** di un **potere assoluto** tendeva a **contrapporsi** nettamente rispetto alla città circostante; mentre quella di un **potere "illuminato"** o **democratico**, tendeva a **fondersi** con essa.

Il primo tentativo modernodi razionalizzare il tessuto urbano, partendo dai presupposti umanistici della rinata teoria della città, fu compiuto inToscana, su committenza delpapa Pio II, al secolo **Enea Silvio Piccolomini**

L'autore dei **Commentari**aveva deciso, nel**1459**, di **ristrutturare il natio borgo**di Corsignano, in Toscana, per farne la sua **sede ideale**.

Si trattava di una**cittadina medievale** disposta lungo una via principale arcuata, sul crinale di un colle.

Benché di ampia portata, l'intervento richiesto a **Bernardo Rossellino**toccò solo il**centro del borgo**.



Pienza, Piazza Pio II, Cattedrale e Palazzo Piccolomini, facciata.

È probabile che, se il papa ne avesse avuto il tempo, l'operato di Rossellino non si sarebbe limitato alla ridefinizione della **forma trapezoidale** della **piazza**, forma peraltro predeterminata dalla configurazione topografica, e alla **costruzione** della **Cattedrale**, dei due principali palazzi privati (Palazzo Piccolomini e Palazzo Borgia) e del Palazzo Pubblico .

Per i due **Palazzi privati** Rossellino riadottò il modello di **Palazzo Rucellai** a Firenze di **Alberti (1446-1451)**, usando un **bugnato rustico**, simile a quello usato nelle vicine facciate medievali.

La **piazza di Pienza** è l'espressione della **cultura** di un **committente illuminato** che non voleva staccarsi dalla **società civile**, ma che con essa, pur differenziandosene intendeva fondersi

Un caso analogo sarà la ristrutturazione d'**Urbino**, voluta dal Duca di Montefeltro. Ma si tratta di **casì isolati**.

Più frequentemente gli edifici del potere nel **Quattrocento** e ancor più nel **Cinquecento**, si staccheranno nettamente dall'**aggregato urbano** esprimendo simbolicamente un **rapporto autoritario tra signori e sudditi**



La parte più moderna di Palazzo Piccolomini , un loggiato aperto verso un giardino e l'ampia vallata sottostante, non è visibile dalla strada .

Bernardo Rossellino, *Palazzo Piccolomini*, dopo il 1459, Pienza.

Il Palazzo, detto anche *Pontificio*, venne commissionato da Enea Piccolomini, ovvero papa Pio II, a Bernardo Rossellino, nell'ambito del progetto della ricostruzione di Pienza come città ideale .

Progettato nella seconda metà del XV secolo (dopo il 1459), per la sua realizzazione il Rossellino si ispirò al **Palazzo Rucellai di Firenze**, opera del suo maestro Leon Battista Alberti.

Leon Battista Alberti e Bernardo Rossellino, *Palazzo Rucellai*, facciata, 1450-1460, Firenze





La parte più moderna di Palazzo Piccolomini, un loggiato aperto verso un giardino e l'ampia vallata sottostante, non è visibile dalla strada.



La **Cattedrale di Santa Maria Assunta** è il principale luogo di culto di Pienza, in provincia di Siena, Concattedrale della diocesi di Montepulciano-Chiusi-Pienza.

L'area su cui Rossellino raggruppa i principali edifici di Pienza (Palazzo Piccolomini, la Chiesa di S. Maria Assunta, il Palazzo Vescovile o diocesano) è estremamente stretta.

Infatti, le **sue dimensioni** non sono più lunghe di quelle del **cortile** all'interno del **Palazzo Piccolomini**.

Rossellino riuscì a guadagnare un po' dello spazio necessario spingendo la cattedrale più a Sud che potesse.

Pur essendo uno dei monumenti più importanti del Rinascimento italiano, per alcuni particolari, come i **I tetto a due spioventi** e l'**occhio centrale**, ricorda le **chiese gotiche francescane**, ma anche le **Hallenkirchen tedesche**, che **Pio II** aveva visto nei suoi numerosi viaggi.

L'**Hallenkirche** o **chiesa a sala** è una particolare tipologia relativa alla costruzione delle chiese, in cui la **navata centrale è alta quanto le navate laterali**, o di poco più alta, contrariamente a quanto si riscontra nella prevalente tipologia basilicale. Può essere anche a navata unica.

L'insieme è però **rinascimentale** e risente dell'**influenza** di **Leon Battista Alberti**, oggi ritenuto il **reale ispiratore** di Pienza e del Duomo.



Palazzo Borgia o
Palazzo vescovile a
Pienza

Il **Palazzo Vescovile** di Pienza si trova sul **lato sinistro** della **Piazza Pio II** di fronte a **Palazzo Piccolomini**.

L'antico palazzo gotico fu donato da Papa Pio II al **cardinale Rodrigo Borgia** (futuro **papa Alessandro VI**), che all'epoca era il suo più stretto collaboratore, con la carica di Vicancelliere della Chiesa Cattolica; questi lo ristrutturò nel corso del **Quattrocento**, per farne la propria **residenza**.

La **sobria facciata** si caratterizza per lo **slanciato portale** e due ordini di **finestre a "croce guelfa"**.

A **sinistra**, sullo **spigolo** prospiciente il Corso del Rossellino si può notare lo **stemma** della **famiglia Borgia**.



Palazzo Comunale di Pienza

Il **Palazzo Comunale di Pienza**, già **Palazzo Pubblico**, è l'antica residenza dei Priori e si trova sulla Piazza Pio II, **di fronte al Duomo**.

Il **Palazzo**, disegnato da Bernardo Rossellino, ma rimaneggiato nel 1900, si caratterizza per il **portico a tre archi**, che poggiano su colonne di ordine ionico.

La **facciata**, tutta in **travertino**, è aperta superiormente da **quattro bifore** e presenta una **torre con orologio** costruita in **cotto**, con **finestre lunghe** e coronata da un **doppio ordine di merli**.

All'interno del **portico**, la facciata risulta adornata da graffiti e dagli stemmi in pietra dei vari Podestà che vi dimorarono, oltre a quelli del Papa Pio II Piccolomini, della Provincia e del Comune di Pienza.



Uno scorcio di piazza Pio II, il fulcro della cittadina, con Palazzo Borgia o Palazzo Vescovile e il Palazzo Comunale, già Palazzo Pubblico.