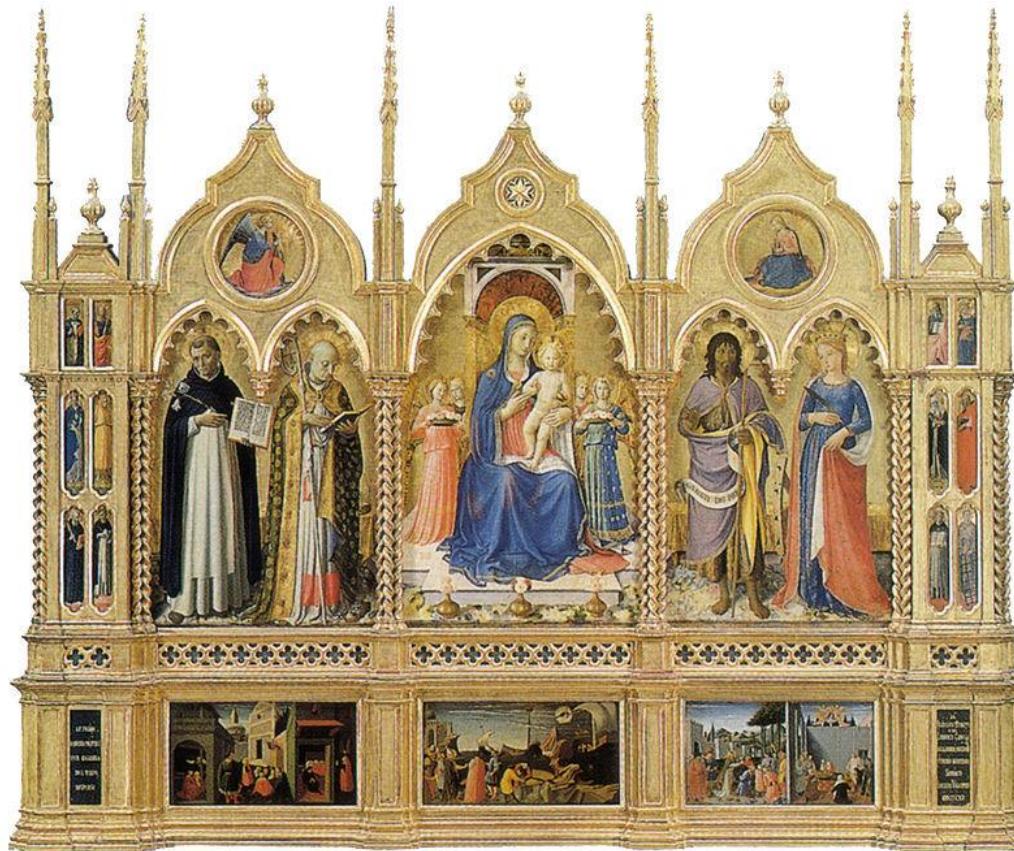


La Scuola Umbra. L'Influenza di Piero della Francesca

Lo **stile rinascimentale** era approdato a **Perugia** con **Domenico Veneziano**, nel **1437**: la prima documentazione sicura sull'artista risale al 1437, quando spedì da Perugia una lettera a Piero de' Medici, per chiedergli di poter lavorare a Firenze, mostrandosi al corrente degli avvenimenti artistici fiorentini, in particolare degli impegni che tenevano occupati i colleghi Filippo Lippi e Beato Angelico.

Domenico stava lavorando ai perduti **affreschi** in una sala di **Palazzo Baglioni** (a Bettona, in **provincia di Perugia**) visti dal Vasari già in cattivo stato e oggi scomparsi e poi **collaborò** anche con **Agostino di Duccio**, che aveva scolpito la facciata dell'**Oratorio di San Bernardino** (1457-1461) a **Perugia**. Inoltre, un **Polittico** di **Beato Angelico** era conservato nel **Duomo di Perugia**.



Beato Angelico, *Pala di Perugia*, tempera su tavola, 1438, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia, e Pinacoteca Vaticana.

La **Pala di Perugia** è conservata nella Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia, tranne i primi due scomparti originali della predella che sono alla Pinacoteca Vaticana.

Questi **eventi artistici** avevano determinato lo sviluppo di una **Scuola locale**, che del **Rinascimento** dava una versione aggraziata, minutamente narrativa e che, alla magniloquenza della forma, preferiva la **grazia dei colori**, secondo l'esempio di **Beato Angelico, di Domenico Veneziano e di Benozzo Gozzoli.**

La **Scuola locale perugina**, per quanto composta e raffinata, e ricca di personalità quali **Pier Matteo d'Amelia**, il cosiddetto **Maestro dell'Annunciazione Gardner**, Niccolò Alunno, Benedetto Bonfigli, Bartolomeo Caporali, Fiorenzo di Lorenzo, non avrebbe tuttavia potuto assurgere a **notorietà extra-regionale**, senza la fortunata parabola artistica di **Pietro Vannucci**, detto il **Perugino** (1445 ca. – 1523), che seppe coniugare i **modi gentili** della **pittura umbra**, con un **più alto magistero formale** appreso da **Piero della Francesca** a Urbino e col **naturalismo**, di cui era debitore al fiorentino **Verrocchio**.



**Pier Matteo d'Amelia,
Annunciazione, 1475 ca.,
Tempera su legno, 102,4 × 114,8
cm., Collezione privata, Isabella
Stewart Gardner Museum,
Boston.**



Autoritratto dall'affresco del Collegio del Cambio a Perugia, 1496 – 1500.

Pietro Vannucci, detto il Perugino, fu titolare in contemporanea di **due attivissime botteghe**, a Firenze e a Perugia ed è stato ritenuto, per un paio di decenni, il più noto e influente pittore italiano del suo tempo, tanto da essere definito da Agostino Chigi (banchiere e imprenditore) : "*il meglio maestro d'Italia*".

Frequentò la **bottega del Verrocchio** insieme a **Botticelli** e **Leonardo da Vinci**.

È considerato uno dei **massimi esponenti dell'Umanesimo** e il più grande rappresentante della **pittura umbra** del XV secolo.

Collaborò nelle decorazioni della **Cappella Sistina** con Sandro Botticelli, dove dipinse la sua opera più famosa, **Consegna delle chiavi**.

Morì nel **1523** a Fontignano, frazione di Perugia, luogo in cui aveva cercato rifugio dalla peste bubbonica.

Fuse insieme la **luce** e la **monumentalità** di Piero della Francesca con il **naturalismo** e i **modi lineari** di Andrea del Verrocchio, filtrandoli attraverso i **modi gentili** della **pittura umbra**.

Fu maestro di Raffaello.

Il Perugino fu un pittore molto attivo: oltre ad avere bottega a **Perugia e a Firenze**, lavorò anche in altri centri dell'**Umbria** e delle **Marche** e a **Roma**; inviò alcune **sue opere in tutta Italia** (Lucca, Bologna, Venezia, Cremona, Ferrara, Milano, Mantova).

La sua bottega, a Perugia, fu tra le maggiori del Quattrocento.

Molti furono gli **apprezzamenti** dei suoi **contemporanei**, a cominciare da **Giovanni Santi**, il padre di **Raffaello Sanzio**, che fu suo allievo.

Il Perugino era un **pittore colto**, in grado di offrire una degna veste pittorica a complessi programmi umanistici, **lirico** e **aggraziato** come era necessario per eseguire **pale d'altare**, che avvicinassero il popolo ai misteri religiosi; consci però della misura maestosa e della retorica indispensabili per inscenare **grandi temi di propaganda politico-ideologica**; padrone di un **moderno linguaggio classico**, unito a una notevole capacità di restituire la ricchezza ottica della **realità naturale e paesistica**.



Pietro Perugino, *Adorazione dei Magi*, 1470 – 1473 ca., o 1476 ca., olio su tavola, 241×180 cm., Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.



Pietro Perugino, *Adorazione dei Magi*, 1470 – 1473 ca., o 1476 ca., olio su tavola, 241×180 cm., Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.

Il critico d'arte Vittoria Garibaldi indica quest'opera, l'***Adorazione dei Magi***, come la prima importante commissione ricevuta da Perugino negli anni vicini alla fine del suo apprendistato fiorentino (**1470**), mentre altri la datano a un periodo leggermente successivo, verso il **1476**.

La **pala d'altare** era destinata alla **chiesa di Santa Maria dei Servi di Perugia**, legata quest'ultima alla famiglia Baglioni, e nel **1543** venne trasferita nella **chiesa di Santa Maria Nuova**.

La **scena** è impostata in **maniera tradizionale**, con la **capanna della Natività** sulla **destra** e il **corteo**, non particolarmente lungo, per il formato verticale dell'opera, che si accalca **sulla sinistra**, secondo un andamento orizzontale.

Sullo **sfondo**, oltre il recinto del bue e l'asinello, si apre un **paesaggio di rocce e colline**, che dimostra la **conoscenza** della **prospettiva aerea**.

A **destra** si trova la **Vergine con il Bambino benedicente** sulle ginocchia, dietro la quale veglia **san Giuseppe** in piedi con il bastone.

A **sinistra**, il **re più anziano** si è già inginocchiato in adorazione, mentre gli **altri due**, quello giovane e quello maturo, stanno porgendo ceremoniosamente i **loro doni**.

Il **corteo** è affollato da **personaggi con fattezze** che si ritrovano poi anche in **altre opere dell'artista** (nonché in quelle della Scuola umbra), come il ragazzo col turbante e i giovani biondi in **pose raffinate ed eleganti**.

Pare che il giovane **all'estrema sinistra** possa essere un **autoritratto dell'artista**.

I colori sono **accesi, freddi e caldi**.



Pietro Perugino, *Adorazione dei Magi*, 1470 – 1473 ca., o 1476 ca., olio su tavola, 241×180 cm., Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.

L'aspetto generale dell'opera è fortemente legato alla **bottega di Verrocchio** (dove l'artista fece il suo apprendistato), per il **disegno molto marcato delle figure**, anche se il linearismo del Verrocchio viene depurato dei suoi tratti più nervosi ed espressionistici.

L'integrazione tra figure e paesaggio, invece, è derivata da **Piero della Francesca**, sebbene con un linguaggio più accattivante e colloquiale.



Il **Miracolo del bambino nato morto** è una tavoletta (tempera su tavola, 75×57 cm) della serie dei **Miracoli di san Bernardino**, attribuita a **Pietro Perugino**, datata **1473** e conservata nella **Galleria Nazionale dell'Umbria** a Perugia.

L'**episodio** narrato è quello di **San Bernardino**, che fa **risorgere il bambino nato morto** da Giovanni e Margherita da Basilea, oppure, secondo un'altra interpretazione meno seguita, del parto miracoloso concesso a una donna ritenuta sterile.

La **scena del miracolo** vero e proprio è ambientata a **sinistra**, in **secondo piano**, sotto un'ariosa loggia, mentre la **parte destra** è occupata da **aggraziate figure in primo piano**, forse memore dell'impaginazione della **Flagellazione** di Piero della Francesca.

Le **figure** comunque sono **piccole** ed occupano la fascia inferiore, mentre **vera protagonista** della scena è la **fastosa architettura**, che **prevale** sulle figure scandendo solennemente lo spazio in maniera regolare.

La **luce** è chiara e nitida, i **colori tenui**, le ombre schiarite, sul modello di Piero della Francesca, mentre la **purezza architettonica** rivela una meditazione sulla **scuola urbinate**.

Le **decorazioni policrome**, che rivestono le **partiture architettoniche** e le **linee goticheggianti** di alcune figure sono legate all'**eredità locale**.

La **scena** è **incorniciata** da un **motivo a finti gioielli e perle**.



Pietro Perugino (attr.), *Il Miracolo del bambino nato morto*, tempera su tavola, 75×57 cm, dalla serie dei *Miracoli di san Bernardino*, 1473, Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia.

La parte destra è occupata da aggraziate figure in primo piano, forse memore dell'impaginazione della *Flagellazione di Piero della Francesca*.

Anche la luce, chiara e nitida, i colori tenui, le ombre schiarite, sono sul modello di Piero della Francesca.

Piero della Francesca, *Flagellazione di Cristo*, tempera su tavola (58,4×81,5 cm), 1453 circa, Galleria Nazionale delle Marche di Urbino.





La **Consegna delle chiavi** è un affresco (335x550 cm) di Pietro Perugino e aiuti, realizzato nel 1481-1482 e facente parte della decorazione del registro mediano della Cappella Sistina in Vaticano.

Nel 1480 Perugino si trovava nell'antica Basilica Vaticana ad affrescare una **cappella** per conto di **Sisto IV**, ottenendo un tale **successo** da ricevere, subito dopo, la **nuova commissione** per la decorazione della ricostruita **cappella papale**, detta poi **Sistina** in onore del papa.

In quest'impresa venne presto affiancato da una **squadra di pittori fiorentini**, inviati appositamente da **Lorenzo de' Medici**.

Il **tema** della **decorazione** era il **parallelismo** tra le **Storie di Mosè** e quelle di **Cristo**, che evidenziasse la continuità tra **Vecchio e Nuovo Testamento** e la trasmissione della legge divina, dalle **tavole della Legge** al messaggio evangelico di **Gesù**, il quale poi scelse **San Pietro** come suo **successore**, legittimando il potere, la **supremazia** e l'infallibilità dei suoi successori, cioè i **pontefici stessi**.

Pietro Perugino e aiuti, La *Consegna delle chiavi*, affresco (335x550 cm), 1481-1482, registro mediano della Cappella Sistina, Vaticano.

Perugino decorò la Cappella, con numerosi aiuti, come richiedeva la vastità di un'opera del genere, tra cui il giovane Pinturicchio, che dipinse almeno sei scene, di cui se ne sono oggi conservate tre.



La scena della *Consegna delle chiavi*, la quinta sulla parete nord, a partire dall'altare, è di fondamentale importanza nel tema affrontato dal ciclo pittorico, perché sottolinea la **trasmissione del potere spirituale** da Cristo a **San Pietro**, giustificandone il **primato** su cui si basava tutta l'**autorità papale**.

L'affresco, che è anche uno dei più famosi della serie, fa **pendant** sull'altro lato, con la *Punizione dei ribelli* da parte di Mosè, affresco di Botticelli, che chiarifica ulteriormente il **messaggio voluto da Sisto IV**: da un lato, si mostra il **fondamento del potere dei successori di Pietro**, dall'altro, si palesa la **punizione che spetta a chiunque osi contraddirlo**.



Pietro Perugino e aiuti, *La Consegnna delle chiavi*, affresco (335x550 cm), 1481-1482, registro mediano della Cappella Sistina, Vaticano.



Sandro Botticelli e aiuti, *La Punizione dei ribelli*, affresco (348,5x570 cm), 1480 -1482, registro mediano della Cappella Sistina in Vaticano.



La scena della *Consegna delle chiavi*, del Perugino è la quinta sulla parete nord, a partire dall'altare, del registro mediano della Cappella Sistina, Vaticano.



Pietro Perugino e aiuti, *La Consegna delle chiavi*, affresco (335x550 cm), 1481-1482, registro mediano della Cappella Sistina, Vaticano.

La scena è organizzata su **due fasce orizzontali**: una, con le figure in **primo piano** e una, con lo **sfondo architettonico**, popolato da alcune **figurette** molto più piccole.



Pietro Perugino e aiuti, *La Consegna delle chiavi*, particolare, affresco (335x550 cm), 1481-1482, registro mediano della Cappella Sistina, Vaticano.

In primo piano, **Cristo** consegna le **chiavi d'oro e d'argento** del Paradiso a **San Pietro inginocchiato**, circondato da **altri apostoli**, tra cui **Giuda** (quinta figura alla sinistra di Cristo), riconoscibili dalle **aureole**, e da **ritratti di contemporanei**, tra cui un **presunto autoritratto** di Perugino, nell'uomo vestito di nero che **guarda** verso lo **spettatore** nel gruppo di destra (di chi guarda).



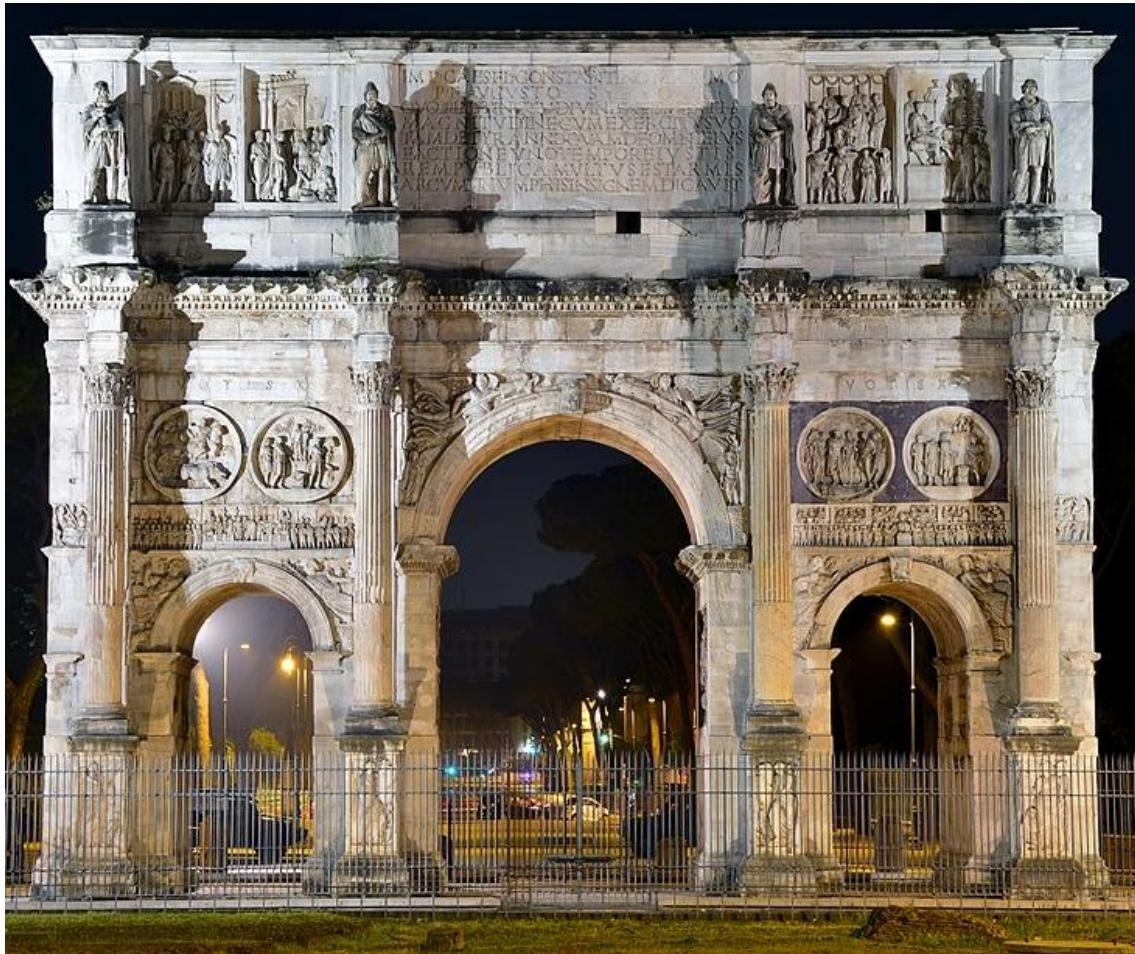
PIETRO PERUGINO, *Gesù Cristo consegna le chiavi a san Pietro* (part. *Autoritratto del pittore*), 1481 - 1482, affresco



Pietro Perugino e aiuti, *La Consegnna delle chiavi*, particolare, affresco (335x550 cm), 1481-1482, registro mediano della Cappella Sistina, Vaticano.

Sullo sfondo si impone il **Tempio di Gerusalemme**, rappresentato in forme rinascimentali, come una **costruzione ottagonale a cupola**, ai lati del quale sono disposti simmetricamente **due citazioni dell'Arco Trionfale di Costantino a Roma**.

In secondo piano sono rappresentati **altri due episodi** evangelici: **a sinistra, il pagamento del tributo** (Matteo 17, 24-27) e **a destra, la tentata lapidazione di Cristo** (Giovanni 8, 31-59; 10, 31-39), a cui si riferisce l'iscrizione soprastante (sul fregio superiore): ("CONTURBATIO IESU CHRISTI LEGISLATORIS" "*Turbamento di Gesù Cristo autore della Legge*").



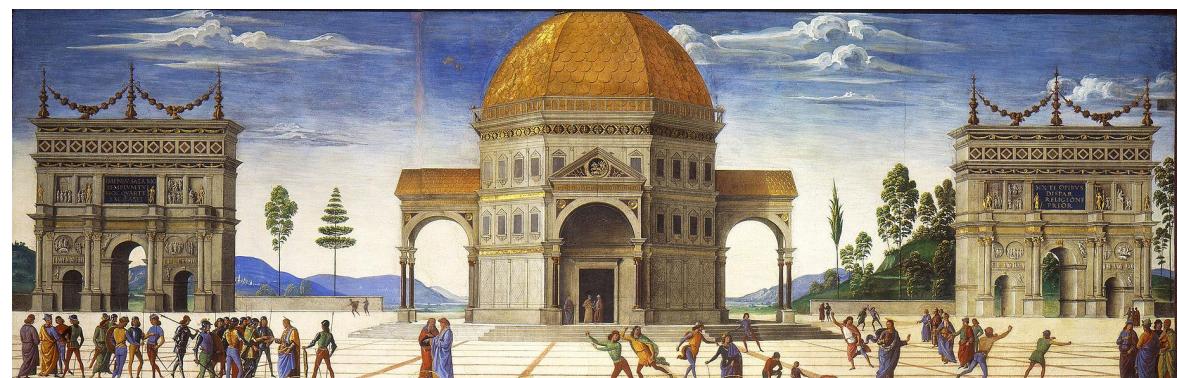
L'arco di Costantino è un arco trionfale a **tre fornici** (con un passaggio centrale affiancato da due passaggi laterali più piccoli), situato a **Roma**, a breve distanza dal Colosseo.

Straordinario per ricchezza e importanza.

Le dimensioni generali del prospetto sono di 21 m di altezza, 25,9 metri di larghezza e 7,4 m di profondità.

L'arco fu dedicato dal senato per **commemorare la vittoria di Costantino I** contro Massenzio nella battaglia di Ponte Milvio (**28 ottobre 312**) e **inaugurato nel 315** in occasione dei **decennalia** (dieci anni di regno) dell'imperatore.

Pietro Perugino e aiuti, La **Consegna delle chiavi**, particolare, affresco (335x550 cm), 1481-1482, registro mediano della Cappella Sistina, Vaticano.





Pietro Perugino, *Lo Sposalizio della Vergine*, olio su tavola (234x186 cm), 1501-1504, Musée des Beaux-Arts di Caen, in Normandia

Pietro Perugino e aiuti, *La Consegnna delle chiavi*, particolare, affresco (335x550 cm), 1481-1482, registro mediano della Cappella Sistina, Vaticano.

Il magnifico **edificio a pianta centrale con cupola**, simbolo dell'universalità del potere papale stesso, oltre che trasposizione ideale del Tempio di Gerusalemme, venne **riutilizzato** nello **Sposalizio della Vergine** di Caen, in Normandia, con la variante ancora più scenografica della porta centrale che lascia vedere il paesaggio.

Questa sorprendente visione architettonica, così espressiva degli ideali di classica perfezione del Rinascimento, **venne ripresa** dagli **allievi** di Perugino, come Pinturicchio nella **Cappella Bufalini** e soprattutto Raffaello, nel celeberrimo **Sposalizio della Vergine**, nella **Pinacoteca di Brera**, fino ad influenzare anche una vera riproduzione architettonica nel **Tempio di San Pietro in Montorio** di Bramante.





Pinturicchio, *Funerali di san Bernardino*, Affresco, 1484 – 1486, Cappella Bufalini, Basilica di Santa Maria in Ara Coeli, Roma.



Raffaello Sanzio, *Lo Sposalizio della Vergine*, olio su tavola (170x117 cm), 1504, Pinacoteca di Brera, Milano.

È firmato "Raphael Vrbinas" e datato "MDIIII" (1504).

Si tratta di una delle opere più celebri dell'artista, che chiude il periodo giovanile e segna l'inizio della fase della maturità artistica.



Pietro Perugino, *Lo Sposalizio della Vergine*, olio su tavola (234x186 cm), 1501-1504, Musée des Beaux-Arts di Caen, in Normandia.

L'opera venne originariamente dipinta per la Cappella del Santo Anello nel **Duomo di Perugia**, dove era conservata la **reliquia dell'anello nuziale della Vergine**.

La grande **pala d'altare**, dopo essere stata inizialmente commissionata al **Pinturicchio**, venne poi affidata al **Perugino**, che vi lavorò dal **1501 al 1504**.

L'edificio si trova alla **sommità** di una **gradinata**, ed ha **quattro protiri rinascimentali** con **archi a tutto sesto** e **cupolette** in corrispondenza dei quattro lati principali, dove si aprono verosimilmente quattro portali con **timpano triangolare** identici.

Il **pròtiro** è una **parte del portale**, una sorta di **avancorpo**.

È un termine architettonico derivato dal greco, con cui si definisce un **piccolo portico** posto a **protezione e copertura** dell'**ingresso principale** di una chiesa, (**pre - entrata**).

Il motivo dell'**arcata cieca**, si trova anche nei lati minori.



Il protiro della **Porta Regia** sul fianco destro del **Duomo di Modena**.



Portale centrale dotato di protiro a due piani Duomo di Modena, XII secolo.



Pietro Perugino, *Lo Sposalizio della Vergine*, olio su tavola (234x186 cm), 1501-1504, Musée des Beaux-Arts di Caen, in Normandia.

Oltre la cornice marcapiano, il **secondo piano** presenta un'intelaiatura decorativa con lesene e cornicione, in cui si aprono **finestre rettangolari con timpano ad arco**.

Il **coronamento**, con camminamento balaustriato, è una **cupola**, tagliata dal bordo superiore del dipinto, che la fa apparire ancora più imponente di quello che in realtà possa essere.

Si tratta di un **edificio** che richiama l'**ideale classico** del Rinascimento, come lo immaginavano gli intellettuali dell'epoca basandosi sui trattati di **Leon Battista Alberti**.



Raffaello Sanzio, *Lo Sposalizio della Vergine*, olio su tavola (170x117 cm), 1504, Pinacoteca di Brera, Milano.

Il tempietto di San Pietro in Montorio, detto anche Tempio del Bramante, (1502-1510 ca.) è una piccola costruzione a pianta circolare, posta al centro di uno dei cortili del convento di San Pietro in Montorio, a Roma, sul colle Gianicolo;

è situato in piazza di San Pietro in Montorio.

Viene considerato uno degli esempi più significativi d'architettura rinascimentale, di cui esemplifica alcuni dei temi fondamentali, come la pianta centrale, la ripresa dell'architettura romana antica e la ricerca proporzionale e geometrica nel rapporto tra le parti.



Pietro Perugino e aiuti, *La Consegna delle chiavi*, particolare, affresco (335x550 cm), 1481-1482, registro mediano della Cappella Sistina, Vaticano.





Pietro Perugino e aiuti, La *Consegna delle chiavi*, affresco (335x550 cm), 1481-1482, registro mediano della Cappella Sistina, Vaticano.

Guardando al **corteo di figure** in primo piano si nota come i vari atteggiamenti siano ripetuti ritmicamente per creare un andamento vario ma ordinato, definibile come "musicale".

Il **paesaggio** che chiude lo sfondo è tipico dell'artista, con le **dolci colline**, punteggiate da **esili alberelli**, che sfumano in lontananza verso l'orizzonte, dando quel **senso di distanza infinita**, grazie alla puntuale resa atmosferica data dalla **prospettiva aerea**.



Pietro Perugino
e aiuti, La
*Consegna delle
chiavi*, affresco
(335x550
cm), 1481-1482,
registro
mediano della
Cappella
Sistina,
Vaticano.

La **prospettiva aerea**, i cui studi furono iniziati soprattutto da **Leonardo da Vinci**, si fonda sulla scoperta che l'aria non è un mezzo del tutto trasparente, ma con l'aumentare della distanza dal punto di osservazione i contorni divengono più sfumati, i colori sempre meno nitidi e la loro gamma tendente verso l'azzurro.

Leonardo, di conseguenza, nella sua pittura rende gli oggetti con colori sempre più sfumati in funzione della loro distanza, rendendo più nitidi quelli in primo piano.

Egli, inoltre, tese a distinguere ulteriormente una "prospettiva aerea" propriamente detta, in cui si applica lo **sfumato** a seconda della distanza degli oggetti raffigurati, da una "prospettiva del colore" che invece teorizza il **cambiamento del colore** delle cose, in ragione della **loro lontananza**.

Secondo gli studi di ottica di Leonardo, inoltre, l'aria è più densa («*una aria grossa più che le altre*») quanto più è vicina al suolo, mentre diventa più trasparente con l'altezza.

Quindi soprattutto gli elementi di paesaggio che si sviluppano in altezza, come le montagne, appaiono più nitidi nelle parti più alte

«*Adunque tu, pittore, quando fai le montagne, fa' che di colle in colle sempre le bassezze sieno più chiare che le altezze, e quanto vòi fare più lontana l'una dall'altra, fa' le bassezze più chiare; e quanto più si leverà in alto, più mostrerà la verità della forma e del colore*» (manoscritto A, risalente al 1492 circa, foglio 98 recto).



Leonardo da Vinci, *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnello*, 1510-1513 circa. Olio su tavola, 168x130 cm, Parigi, Musée du Louvre



Pietro Perugino, *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, olio su tavola, 1505-1510 ca., cm. 67 x 44, National Gallery di Londra.

Anche nei **dipinti religiosi** Perugino conobbe un grande successo, per la chiara evidenza delle sue composizioni, il **dolce sentimentalismo delle figure** e la **poesia dei paesaggi**, come è possibile rilevare, per esempio, nella *Madonna con il Bambino e San Giovannino*.



Pietro Perugino, *Madonna con il Bambino e San Giovannino*, olio su tavola, 1505-1510 ca., cm. 67 x 44, National Gallery di Londra.

Sul **bordo del manto** della **Madonna**, in corrispondenza dell'avambraccio sinistro, si leggono le parole **“PETRUS PERUGINUS”**

Il fatto che, nell'iscrizione, la **lettera U** sia insolitamente rappresentata dalla stessa lettera "U" anziché dalla "V", ha **fatto discutere** molti studiosi di storia dell'arte, tanto da indurne qualcuno a **ritenere false le parole** rappresentanti il nome dell'artista e quindi da alimentare **dubbi** anche sull'**autografia** dell'intera opera.

In origine, la **tavola** in esame era **centinata** (con la sommità a forma di arco).

Le venne poi **segata la zona alta**, quindi furono aggiunti pezzi triangolari a lati discontinui, dove si badò a stendere un colore con lo stesso tono del cielo.

Quasi unanime, da parte degli studiosi, è il **riferimento** dell'opera al **Perugino** – con qualche dubbio da parte del Cavalcaselle – seppure con l'ammissione di più o meno vasti interventi collaborativi.

Molto discussa, invece, è la **cronologia**: Secondo Federico Zeri, che indica il periodo **1505-10**, si tratta di un'opera tarda dell'artista; una **composizione devazionale** strutturata in maniera ormai abbondantemente collaudata.



Pietro Perugino, Affreschi nella volta e sulle pareti della Sala del Tribunale al Collegio del Cambio, 1496-1500, Perugia.

Il Collegio del Cambio a Perugia (1500) è un locale adibito al **cambio delle valute**.

La **decorazione** si ispirò a un programma dettato dall'**Umanista Francesco Maturanzio**.

Perugino vi raffigurò i **Pianeti** sul soffitto, gli **Uomini famosi** con le **Virtù Cardinali**, i **Profeti** e le **Sibille**, e altri temi sacri sulle pareti.

Il tema del ciclo è la **concordanza** fra **sapienza pagana** e **sapienza cristiana**, elaborato dall'umanista Francesco Maturanzio.



Pietro Perugino,
Giove, volta della
sala delle
Udienze, Collegio
del Cambio,
1496-1500,
Perugia.

La **volta**, tra grottesche, presenta una serie di **divinità/pianeti**. Le **grottesche** sono un particolare tipo di **decorazione pittorica parietale**, che affonda le sue radici nella **pittura romana** di epoca augustea e che fu riscoperto e **reso popolare** a partire dalla **fine del Quattrocento**.



Pietro Perugino, *Forteza e Temperanza con sei eroi antichi*, affresco, parete destra, lunetta, Sala delle Udienze, Collegio del Cambio, 1496-1500, Perugia.

Il programma decorativo delle **lunette** ruota attorno al trionfo delle quattro **Virtù cardinali** (prudenza, giustizia, fortezza, temperanza), incarnate in una serie di **figure esemplari dell'antichità**, e delle tre **Virtù teologali** (fede, speranza e carità), a cui fanno riferimento i tre episodi della vita di Cristo.



Pietro Perugino, *Prudenza e Giustizia con sei eroi antichi*, affresco, parete destra, lunetta, Sala delle Udienze, Collegio del Cambio, 1496-1500, Perugia.



Pietro Perugino, *Trasfigurazione*, affresco, parete di fondo, lunetta, Sala delle Udienze, Collegio del Cambio, 1496-1500, Perugia.

La *Trasfigurazione* (226x229 cm), ambientata sul monte Tabor, simboleggiava la **virtù della Fede**.

Lo **schema** dell'affresco riprende numerose altre opere di Perugino, in cui, nel registro superiore, la **divinità** è rappresentata in una **mandorla**, che fluttua tra le nuvole: ai **lati** di Cristo si trovano le consuete apparizioni dei profeti **Mosè e Isaia**, raffigurati in ginocchio in posizioni oranti.

Alle **estremità** della **mandorla** corrono le iscrizioni: **HIC EST FILIVS MEVS DILECTVS** e **DOMINE BONVM EST NOS HIC ESSET**.

Nel **registro inferiore**, i **tre apostoli** Giovanni, Pietro e Giacomo maggiore, appaiono moderatamente **sorpresi** dalla **rivelazione** della natura divina di Gesù.

Di **grandissima finezza** sono le **teste** dei **tre apostoli**, con la **plasticità** dei **corpi** piuttosto marcata.

Nel **volto** di **San Giacomo**, con le masse di colore che assumono quasi un valore plastico e il particolare modo di delimitare le parti in luce e quelle in ombra, si è voluta vedere la mano del giovane **Raffaello**.



Pietro Perugino, *Trasfigurazione* (dettaglio, con San Pietro e San Giacomo), affresco, Collegio del Cambio, Perugia



Pietro Perugino, *Autoritratto e dedica*, affresco, pilastro, parete sinistra, Sala delle Udienze, Collegio del Cambio, 1496-1500, Perugia.

Su un **pilastro intermedio** della **parete sinistra** si trova dipinto un quadro appeso tra nastri e collane di corallo, con effetto *trompe-l'oeil*.

Vi si trova raffigurato il celebre **autoritratto del pittore** (40x30,5 cm) e un'**iscrizione** che testimonia il **compiacimento per la fama raggiunta**: PETRUS PERUSINUS EGREGIUS / PICTOR / PERDITA SI FUERAT PINGENDI / HIC RETTULIT ARTEM / SI NUSQUAM INVENTA EST / HACTENUS IPSE DEDIT, cioè "*Pietro perugino, pittore insigne. Se era stata smarrita l'arte della pittura, egli la ritrovò. Se non era ancora stata inventata egli la portò fino a questo punto.*"

L'allusione è al **dibattito**, allora molto in voga, circa la superiorità degli antichi o dei moderni; poiché si conoscevano pochissime tracce di pittura antica, citata invece dalle fonti, il **dilemma era se i pittori del Rinascimento fossero già riusciti a superare gli antichi o se essi si fossero già spinti oltre**, facendo di meglio di quanto era mai stato prodotto.

I **dettagli fisici e psicologici** dell'**autoritratto** sono molto curati.

Il **viso è tondeggiate**, con le **guance arrossate**, le **labbra sottili**, i capelli fluenti, il mento doppio e con fossetta.



Pietro Perugino,
Affreschi nella volta e
sulle pareti della Sala
del Tribunale al
Collegio del Cambio,
1496-1500, Perugia.

La decorazione del Collegio del Cambio fu sicuramente un **capolavoro**, dove i concetti letterari, umanistici e classici sono trasposti in immagini armoniche e pacate, ritmicamente alternate in un andamento che ricorda la composizione musicale.

I colori sono **brillanti**, ma sapientemente armonizzati, con l'uso anche di **contrastî**, come l'arancio accostato al verde, il giallo col blu, il rosa ancora col verde.

La tecnica mostra una pennellata che divide la luce in infiniti segmenti, che vibrano scomponendosi e ricomponendosi **nell'effetto finale unitario**.

L'illuminazione teatrale e la **prospettiva** studiata suscitarono **intense emozioni** tra i contemporanei.

L'altissimo livello qualitativo della pittura ad affresco permette di rendere una miriade di **dettagli di raffinatezza**, non minore a quelli ottenibili su tavola.



Pinturicchio

Autoritratto, affresco, dalla Cappella Baglioni a Spello, 1500 - 1501

Bernardino di Betto Betti, più noto con il soprannome di **Pinturicchio** o **Pintoricchio** (Perugia, 1452 circa – Siena, 1513), ("piccolo *pintor*", cioè "pittore") a causa della sua **corporatura minuta** e che, egli stesso, fece proprio, usandolo per firmare alcune opere.

Giorgio Vasari ne descrisse la sua biografia in ***Le Vite*** del 1568 (**Bernardino Pinturicchio**)

Fu un **artista completo**, capace di padroneggiare sia l'arte della pittura su tavola, che l'affresco e la miniatura, lavorando per alcune delle più importanti personalità del suo tempo.

Fu uno dei grandi maestri della **Scuola umbra** del **secondo Quattrocento**, con Pietro Perugino e il giovane Raffaello.

Generalmente rifiutata dalla critica è la menzione vasariana di un alunnato presso Perugino, anche per la poca differenza dei due in termini di età, solo quattro anni.

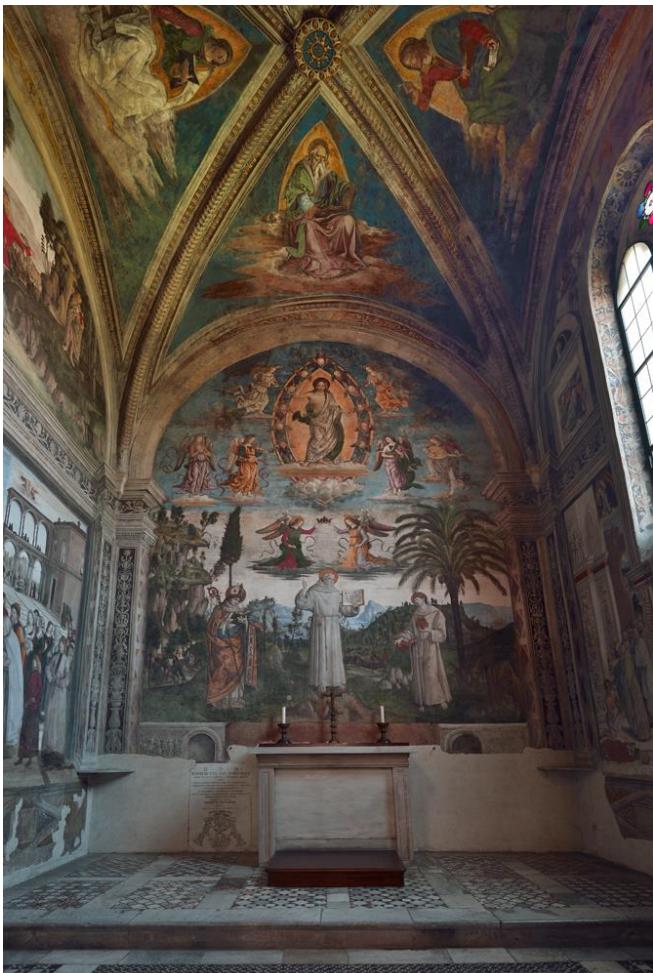
Può darsi invece che i due lavorassero in un rapporto di associazione con anche altri collaboratori, tra cui il pittore più anziano, Perugino, assumeva anche il ruolo di capofila.

Vasari riporta un **accordo economico tra i due**, che risulta infatti appropriato tra soci d'impresa o di bottega.

Il maestro di Pinturicchio va quindi ricercato tra i **pittori umbri della generazione precedente**, con influenze esterne di pittori attivi in Umbria quali **Beato Angelico, Benozzo Gozzoli, Filippo Lippi**.

Inoltre, da Perugino di ritorno da Firenze poté aggiornarsi sulle novità della **bottega del Verrocchio** e molto importante fu infine l'**influenza** della pittura adriatica, in particolare di **Piero della Francesca** attivo a Urbino, con la sua **spazialità monumentale**, dominata dalla **prospettiva** e da un **solenne impianto compositivo**.

Pinturicchio fu un **pittore laico**: nelle sue storie amava descrivere **tipi umani vari** e variamente agghindati, disposti entro vivaci ambientazioni urbane o paesistiche, come per esempio, nei **Funerali di San Bernardino** della Basilica di **Santa Maria in Aracoeli a Roma**.



La **Cappella Bufalini** si trova nella navata destra della **Basilica di Santa Maria in Aracoeli** a Roma ed è celebre per il ciclo di affreschi con ***Storie di san Bernardino da Siena*** di Pinturicchio. (**Ara Coeli : Altare del Cielo**: è ripreso direttamente da un epiteto della Madonna).

Pinturicchio, **Funerali di San Bernardino**, 1490 circa, affresco, Roma, Cappella Bufalini, Santa Maria in Aracoeli





Pinturicchio, *Funerali di San Bernardino*, 1490 circa, affresco, Cappella Bufalini, Basilica di Santa Maria in Aracoeli, Roma.

La parete sinistra della Cappella è organizzata in **due scene sovrapposte**, divise da un cornicione con fregio dipinto.

La **lunetta superiore** mostra il *Romitaggio del giovane Bernardino*, mentre sotto si trova la scena dei *Funerali di san Bernardino*, ambientati in uno spazio urbano con **pavimento a scacchiera**, razionalmente organizzato, con la **prospettiva** che cattura l'occhio dello spettatore verso il **punto di fuga**, che coincide con un **edificio a base centrale**, ripreso dalla *Consegna delle chiavi* di Perugino.

Pinturicchio, però, si allontanò dal **modello**, attenuando il rigore simmetrico, tramite la disposizione di **due edifici ad altezze differenti** sui lati, che arricchiscono e **variano lo scenario**.

A **sinistra** si trova infatti un **loggiato** con **pilastri decorati** da fantasiose candelabre dorate, che arriva quasi alle soglie del primo piano, mentre a **destra**, più lontano, si trova un **edificio cubico**, collegato a una **doppia loggetta** ariosamente **aperta** sullo sfondo del **paesaggio** e del cielo azzurro.



Pinturicchio, *Funerali di San Bernardino*, particolare, 1490 circa, affresco, Cappella Bufalini, Santa Maria in Aracoeli, Roma.

Pinturicchio, *Funerali di San Bernardino*, 1490 circa, affresco, Cappella Bufalini, Santa Maria in Aracoeli, Roma.



In **primo piano** si svolgono i funerali del **santo**, disteso su un **catafalco** che, essendo disposto in traliccio, aumenta il senso di **profondità** spaziale e fa meglio interagire i personaggi con lo spazio circostante.

Frati, pellegrini e gente comune si avvicinano per rendere omaggio al santo, mentre ai lati stanno in posa ufficiale **due personaggi contemporanei**, riccamente abbigliati, che sono stati riconosciuti come il **committente** stesso (**a sinistra**, con la **cappa** foderata di **pelliccia**) e un altro membro della sua famiglia, **a destra**.

Il resto dei **personaggi**, che popolano la **piazza**, mettono in scena una **serie di miracoli** compiuti dal santo in vita.

Pinturicchio, *Funerali di San Bernardino*, 1490 circa, affresco, Cappella Bufalini, Santa Maria in Aracoeli, Roma.

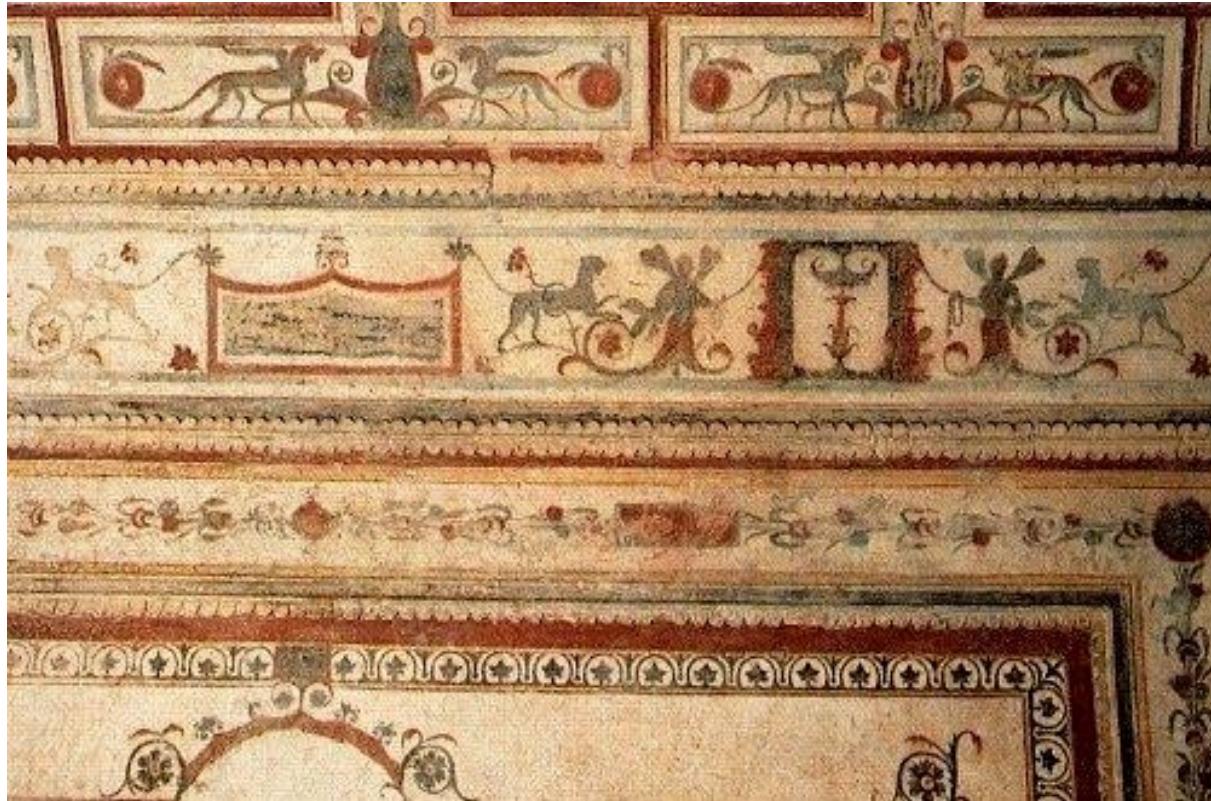
In quest'opera, sono chiare le molteplici influenze della pittura di Perugino, quali la razionalità prospettica di marca urbinate-perugina;

ma anche la varietà di tipi e pose, ispirata ai fiorentini, come Benozzo Gozzoli o Ghirlandaio;

e la caratterizzazione pungente dei poveri, pellegrini e mendicanti, derivata dall'esempio dei fiamminghi.



Di grande qualità sono anche le **candelabre a grottesche**, che decorano i pilastri, sovraccariche di **elementi fantastici**, animali e vegetali e suppellettili, imitanti i **rilievi antichi** e le prime grottesche scoperte nella **Domus Aurea**.



Le **grottesche** sono un soggetto pittorico di **decorazione parietale** molto popolare a partire dal Cinquecento ed a cui il **Vasari** dedica il **capitolo XXVII** della sua Introduzione alle tre arti del disegno.

La **decorazione a grottesca** è caratterizzata dalla raffigurazione di **figurine esili ed estrose, che si fondono in decorazioni geometriche e naturalistiche, strutturate in maniera simmetrica, su uno sfondo in genere bianco o comunque monocromo**; in genere i **soggetti** sono lasciati minuti, quasi **calligrafici**, sullo **sfondo**.

Il **nome**, come spiega **Benvenuto Cellini** nella sua autobiografia, deriva dalle **grotte del colle Esquilino a Roma**, che altro non erano che i resti sotterranei della **Domus Aurea** di Nerone, scoperti nel **1480** e divenuti immediatamente popolari tra i pittori dell'epoca, che spesso vi si fecero calare per studiare le fantasiose pitture rinvenute.





Pinturicchio, Mito di Iside e di Osiride, Seconda volta della Sala dei Santi: Osiride viene ucciso, Iside ne ricompone il corpo e organizza i funerali, manifestazione del bue Api e processione col suo idolo, affresco, 1492-1494, Roma, Vaticano, Appartamento Borgia, Stanza dei Santi.

L'Appartamento Borgia è composto da sei ambienti monumentali, nel Palazzo Apostolico della Città del Vaticano, facenti oggi parte del **percorso dei Musei Vaticani**, in cui è in parte ospitata, dal 1973, la Collezione d'Arte Religiosa Moderna.

Le sale dell'Appartamento Borgia vennero create come residenza privata di **Papa Alessandro VI** e della sua famiglia, e decorate da uno straordinario ciclo di affreschi di **Pinturicchio e aiuti**, databile al **1492-1494**.

Dopo la morte del pontefice vennero di fatto abbandonate e riaperte al pubblico solo alla fine del XIX secolo.



Pinturicchio e aiuti, *Papa Alessandro VI*, dettaglio della *Resurrezione*, Sala dei Misteri, Appartamento Borgia.

Nel corpo quattrocentesco dei Palazzi Vaticani edificato sotto Niccolò V, **papa Alessandro VI**, al secolo **Rodrigo Borgia**, fece rinnovare e abbellire sei grandi stanze, aggiungendo anche una torre, che in seguito fu ribassata e trasformata.

I lavori di decorazione interna vennero affidati al **Pinturicchio**, che procedette con una notevole solerzia, grazie a un articolato gruppo di collaboratori, iniziando nell'autunno **1492** e terminando, forse già in sua assenza, nel **1494**.

Si trattò dell'**impresa più impegnativa della carriera del pittore**, un progetto artistico così vasto ed ambiziosamente unitario, che non aveva precedenti nell'Italia rinascimentale, fatta eccezione per il ciclo della Cappella Sistina.

Il risultato fu uno **scrigno di decorazioni preziose** e raffinate, in cui luccicano continuamente i **riflessi dell'oro** su pareti e soffitti, legato al retaggio del **Gotico Internazionale**, fuso con la sovrabbondanza del **gusto ispano-moresco** legato alle **origini valenciane** del committente.



Presunto ritratto di Lucrezia Borgia nella
Disputa di santa Caterina (particolare), Sala
dei Santi, Appartamento Borgia



Sala delle Sibille, Ezechiele-Cimmeria e Geremia-Frigia

Osea e la Delfica





Daniele e la Sibilla Eritrea



Sala del Credo, Pietro e Geremia, Giovanni e David

La successiva **Sala del Credo** ha un impianto simile alla precedente, con un **soffitto decorato** da complessi **motivi geometrici**, in cui si incontrano **stemmi papali** e dei **Borgia**.

La **decorazione figurata** si limita alle **dodici lunette**, che mostrano coppie di **Apostoli e profeti**, del tutto analoghi alle coppie della stanza precedente.

Essi simboleggiano le **concordanze tra Vecchio e Nuovo Testamento**, e sono pure **raffigurati a mezza figura**, su sfondo blu neutro, circondati da **sinuosi cartigli**, con brani di Sacre Scritture.



La *Retorica*.

La **Sala delle Arti Liberali** era forse la **biblioteca** personale del papa e **sede** del **tribunale ecclesiastico**.

La **copertura** è composta da una **doppia volta** a botte, divisa da un **sottarco** e decorata da motivi dorati su sfondo rosa o azzurro.

Il **tema** delle pitture è quello della **Giustizia**, sviluppato attraverso esempi biblici e della storia antica.

La **Retorica** contiene l'**unica firma** di Pinturicchio di tutto il ciclo, ma il suo intervento è oggi generalmente ascritto al disegno.

Anche in questa sala infatti sono evidenti gli **stilemi** di artisti umbro-laziali, dalla colorazione smagliante.

**Dettaglio
dell'Astronomia**





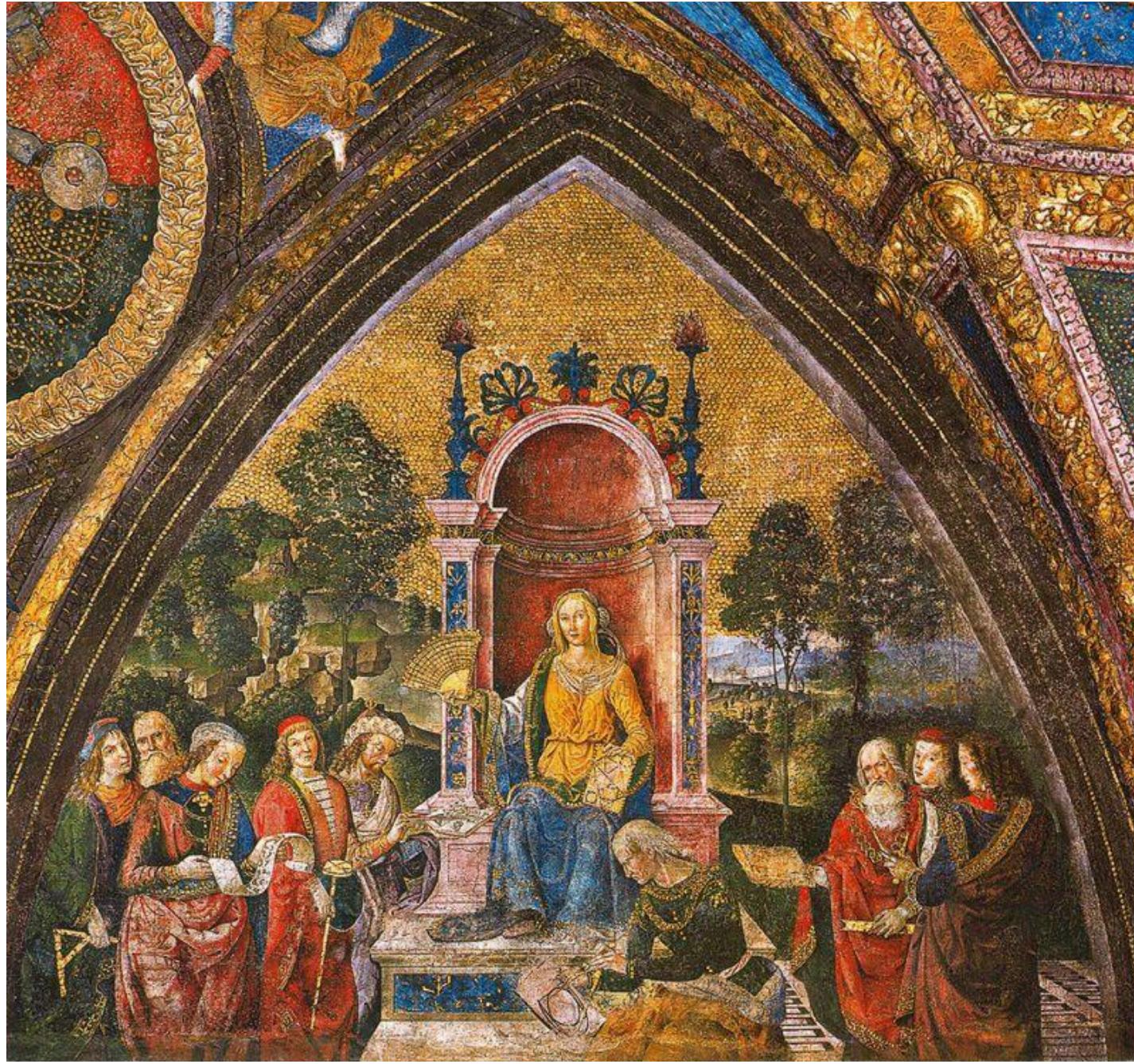
Aritmetica



Grammatica



Musica



Geometria



Pinturicchio, Siena,
Biblioteca del Duomo.
Ciclo di affreschi sulla
vita di Enea Silvio
Piccolomini.

Passato da Roma a Siena, dal **1502** Pinturicchio eseguì il **suo capolavoro**, gli affreschi con *Storie di papa Pio II* per la *Libreria Piccolomini* del Duomo di Siena, eccezionali sia per la solidità organica delle **figure**, che per le **invenzioni prospettiche e architettoniche**.

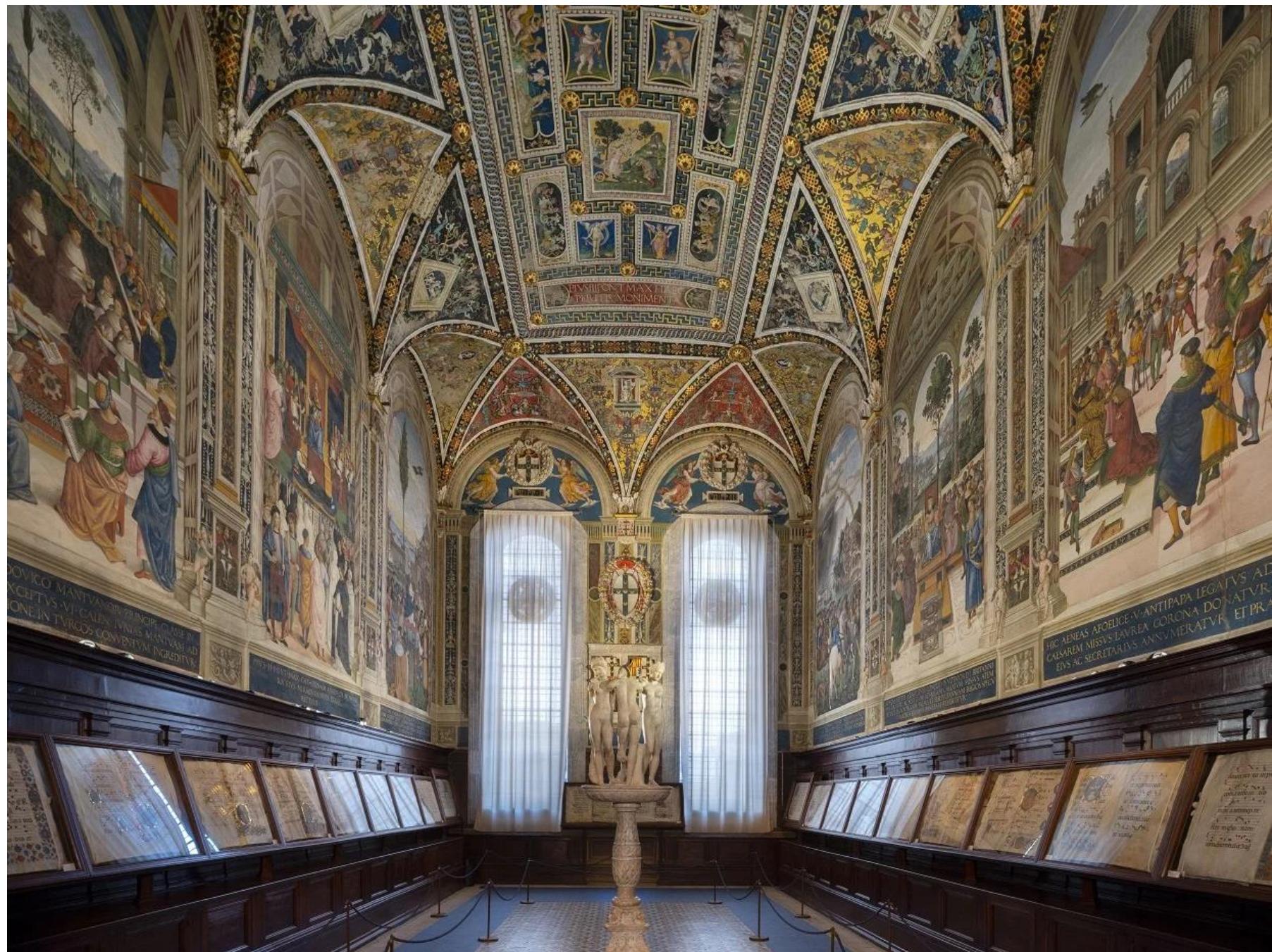
Ma si avvalse anche della **collaborazione** del giovane Raffaello, cui competono le idee più moderne del ciclo: è dunque **un'opera che travalica**, e non solo da un punto di vista strettamente cronologico, i **limiti del XV secolo**.



La **Libreria Piccolomini** è un ambiente monumentale della **Cattedrale di Siena**.

Situata lungo la navata sinistra, prima del transetto, fu **fatta costruire** nel **1492**, dall'arcivescovo di Siena, cardinale Francesco Piccolomini Todeschini (poi **papa Pio III**), per custodire il **ricchissimo patrimonio librario** raccolto dallo **zio papa Pio II**.

Tra il **1502** e il **1507** circa venne completamente **affrescata** da Pinturicchio e aiuti, tra cui erano presenti il bolognese Amico Aspertini e il giovane **Raffaello Sanzio**.





La volta e lo Stemma Piccolomini al centro sulla volta





La **volta** è composta da un lungo rettangolo centrale, retto da spicchi (o vele) e pennacchi di volte a crociera dimezzate, che architettonicamente si definisce **volta unghiate**.

La **decorazione** si ispira alle volte quadrate della **Domus Aurea**, riscoperta proprio in quegli anni e oggetto di frequentissima emulazione tra gli artisti della generazione, ma traspone il modello su una **tipologia architettonica medievale**, con le crociere.

I **lati lunghi** hanno **quattro vele** a sfondo oro-giallo e tre pennacchi a sfondo blu, mentre i **lati brevi** presentano un **pennacchio giallo** e **due vele rosse**.

Gli **sgargianti colori** sono poi coperti da fitte grottesche all'antica.



Pinturicchio e aiuti, *Enea Silvio Piccolomini parte per il concilio di Basilea*, affresco, 1502 – 1507 ca., Biblioteca del Duomo, Siena.

Le **pareti** sono suddivise in **dieci arcate**, con un'intelaiatura pittorica che **simula archi in scorcio prospettico**.

I **finti pilastri**, **decorati a grottesche**, compongono quindi una sorta di **loggiato**, che poggia su un **parapetto in finto marmo**, contenente **rilievi all'antica** e **iscrizioni esplicative** in lettere capitali dorate su sfondo blu, di pregevole qualità estetica.

Il **tema della decorazione ad affresco** era una "cronaca dipinta" della vita di **Pio II**, tratta dalla biografia di Giovanni Antonio Campano e dai **Commentari** scritti da **Enea Silvio** stesso.

I **disegni** delle **scene** curano l'organizzazione della folla dei personaggi, studiata in modo da **esaltare di volta in volta le azioni del protagonista**, e sono ambientati sia in **interni**, che in **esterni**, in cui i gradevoli **paesaggi** sono alternati a **quinte urbane monumentali**.



Pinturicchio e aiuti, *Enea Silvio ambasciatore alla corte di Scozia*, affresco, 1502 – 1507 ca., Biblioteca del Duomo, Siena.



Pinturicchio e aiuti, *Enea Silvio incoronato poeta dall'imperatore Federico III*, affresco, 1502 – 1507 ca., Biblioteca del Duomo, Siena.

Dettaglio





Pinturicchio, Siena,
Biblioteca del Duomo.
Ciclo di affreschi sulla
vita di Enea Silvio
Piccolomini.

Le *Storie di Pio II* segnarono l'apoteosi dello stile narrativo quattrocentesco, nella versione più signorile, pervasa da suggestioni fiamminghe.

L'effetto è quello di un ordine razionale e stabile, fatto di certezze, che rispecchiava ancora quel modo di pensare che sarebbe stato messo in crisi dalla drammatica calata dei Lanzichenecchi (1526) e il conseguente "Sacco di Roma" del 1527.

Il risultato fu grandioso, ma già sopraffatto, al momento del compimento, dall'incalzare di nuovi rinnovamenti nell'arte che, seppure lontani, sarebbero presto divenuti dirompenti e irreversibili.

Basti pensare che nel 1507 Raffaello creava la *Deposizione Borghese* e Michelangelo si apprestava a firmare il contratto per la volta della Cappella Sistina.

Firenze. Da Lorenzo il Magnifico alla reazione savonaroliana (1469 – 1498)

L'Età di **Lorenzo il Magnifico** è stata considerata a lungo dalla storiografia come l'**apice** della **storia artistica fiorentina**

Nato nel **1449**, Lorenzo diviene il **signore de facto** della città, alla morte del padre, Piero, nel dicembre del **1469**: per quasi **25 anni**, fino alla morte nel **1492**, egli governa abilmente Firenze, servendosi degli **artisti** come di uno **strumento di propaganda politica**.



Agnolo Bronzino, *Ritratto di Lorenzo de' Medici*, olio su tela, 1555/1565, Uffizi, Firenze.

Lorenzo è stato anche uno **scrittore, mecenate, poeta e umanista**, nonché **uno** dei più significativi **uomini politici** del Rinascimento, sia per aver incarnato l'**ideale del principe umanista**, sia per l'**oculata gestione del potere**.

Nei **primi anni di governo (1469-1478)**, il giovane **Lorenzo** condusse una **politica interna** volta a **rinforzare**, da un lato, le **istituzioni repubblicane**, in senso filo-mediceo, dall'altro, a **sopprimere le ribellioni** delle città sottoposte a Firenze.

Sul fronte della **politica estera**, invece, Lorenzo manifestò il chiaro disegno di **arginare** le ambizioni territoriali di **papa Sisto IV**, in nome dell'equilibrio della Lega Italica del 1454.

Per questi motivi, **Lorenzo fu oggetto della Congiura dei Pazzi (1478)**, nella quale il fratello **Giuliano de' Medici** rimase assassinato.

Il **fallimento** della **congiura** provocò l'**ira di papa Sisto**, del re di Napoli **Ferrante d'Aragona** e di tutti coloro, che erano intimoriti dal rafforzamento del potere mediceo su Firenze.

Seguirono, pertanto, **due anni di guerra contro Firenze**, in cui il prestigio interno e internazionale del **Magnifico** si rafforzarono enormemente, grazie alla sua **abilità diplomatica** e al suo **carisma**, con cui riuscì, da un lato, a **sgretolare la coalizione anti-fiorentina**, dall'altro, a mantenere unite le forze interne alla Repubblica.

Divenuto, negli **anni Ottanta**, l'ago della bilancia della politica italiana, **trattato** come un **sovrano** dai monarchi stranieri, Lorenzo legò il suo nome al periodo di **massimo splendore del Rinascimento fiorentino**, circondandosi di intellettuali - Poliziano, Ficino, Pico della Mirandola - e di artisti quali **Antonio del Pollaiolo, Filippino Lippi, Sandro Botticelli, Andrea del Verrocchio**, l'architetto **Giuliano da Sangallo** e il giovane **Michelangelo**.

Con la sua prematura scomparsa nel **1492**, Firenze si ribellò all'**inetto figlio Piero**, per consegnare il potere nelle mani del frate **Girolamo Savonarola**.

Come conseguenza, la rivalità dei signori italiani, non più frenati dalla diplomazia di Lorenzo, permise a **Carlo VIII di Francia** di scendere in **Italia (1494)** e dare inizio alle **guerre franco-spagnole** del XVI secolo.

Antonio Pollaiolo: la realtà come dinamismo perpetuo

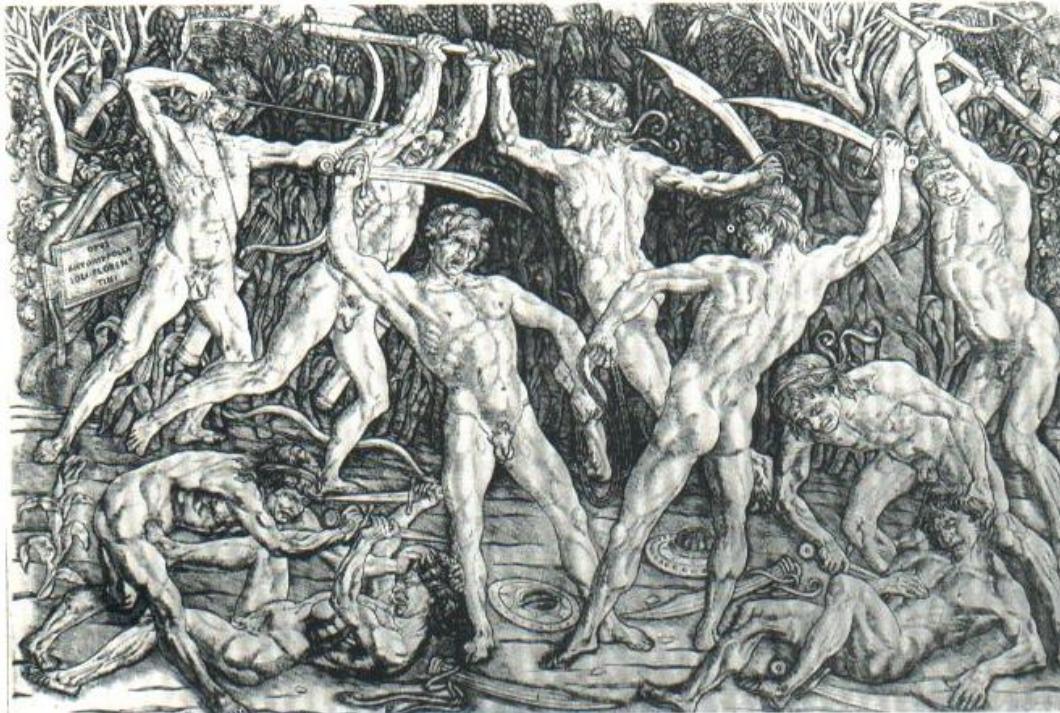
Le **opere di scultura** più interessanti della **Firenze del Magnifico** uscirono da due grandi botteghe, quella di **Antonio Pollaiolo** e quella di **Andrea Verrocchio**: entrambe erano **botteghe polivalenti**, in cui erano impiegati numerosi collaboratori e apprendisti, e da cui uscivano, oltre alle sculture, dipinti, piccoli lavori a rilievo, opere tessili.

L'attività di **Antonio Pollaiolo** (1431-1498) si presta particolarmente a dimostrare l'impermeabilità fiorentina agli ideali artistici propugnati da **Piero della Francesca**.

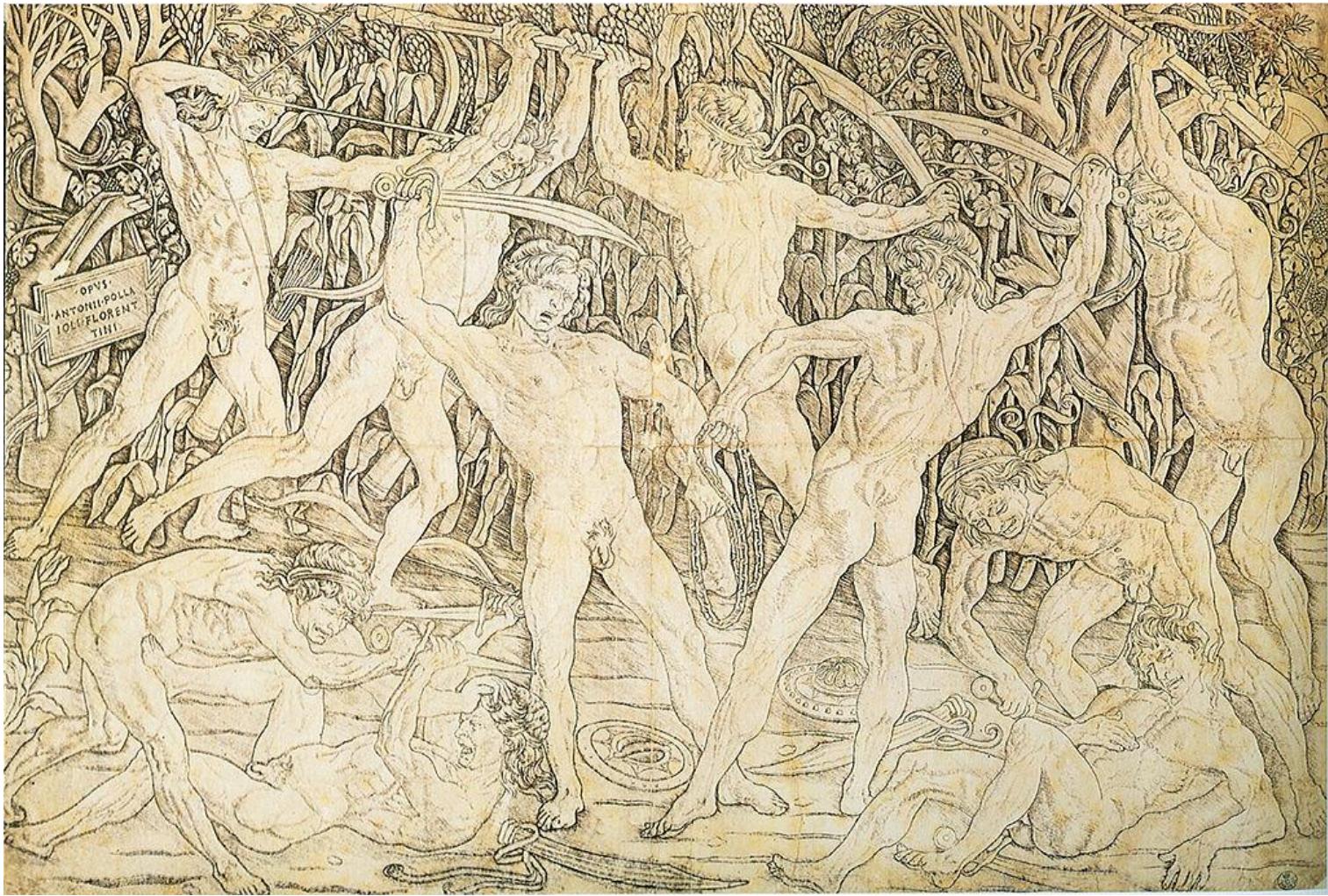
Se Piero aveva attuato una ricostruzione ideale del mondo, offrendo nei suoi dipinti certezze assolute e immutabili, **Pollaiolo** tendeva invece a **insinuare ovunque un senso irrefrenabile di movimento**, per evidenziare che il **mondo consiste** in un **divenire** di apparenze sempre **mutevoli**.

Se, inoltre, Piero aveva valorizzato l'uso del colore, **Antonio puntò sul vigore plastico della linea**, portando avanti le ricerche iniziate da Filippo Lippi, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno.

Antonio fu un **maestro del disegno** e su questa base fondò la sua attività, prima come **orafa**, poi come **scultore**, infine anche come **incisore e pittore**, potendo contare, in quest'ultimo ambito, sulla collaborazione del fratello minore, il **pittore Piero Pollaiolo** (1441-1496).



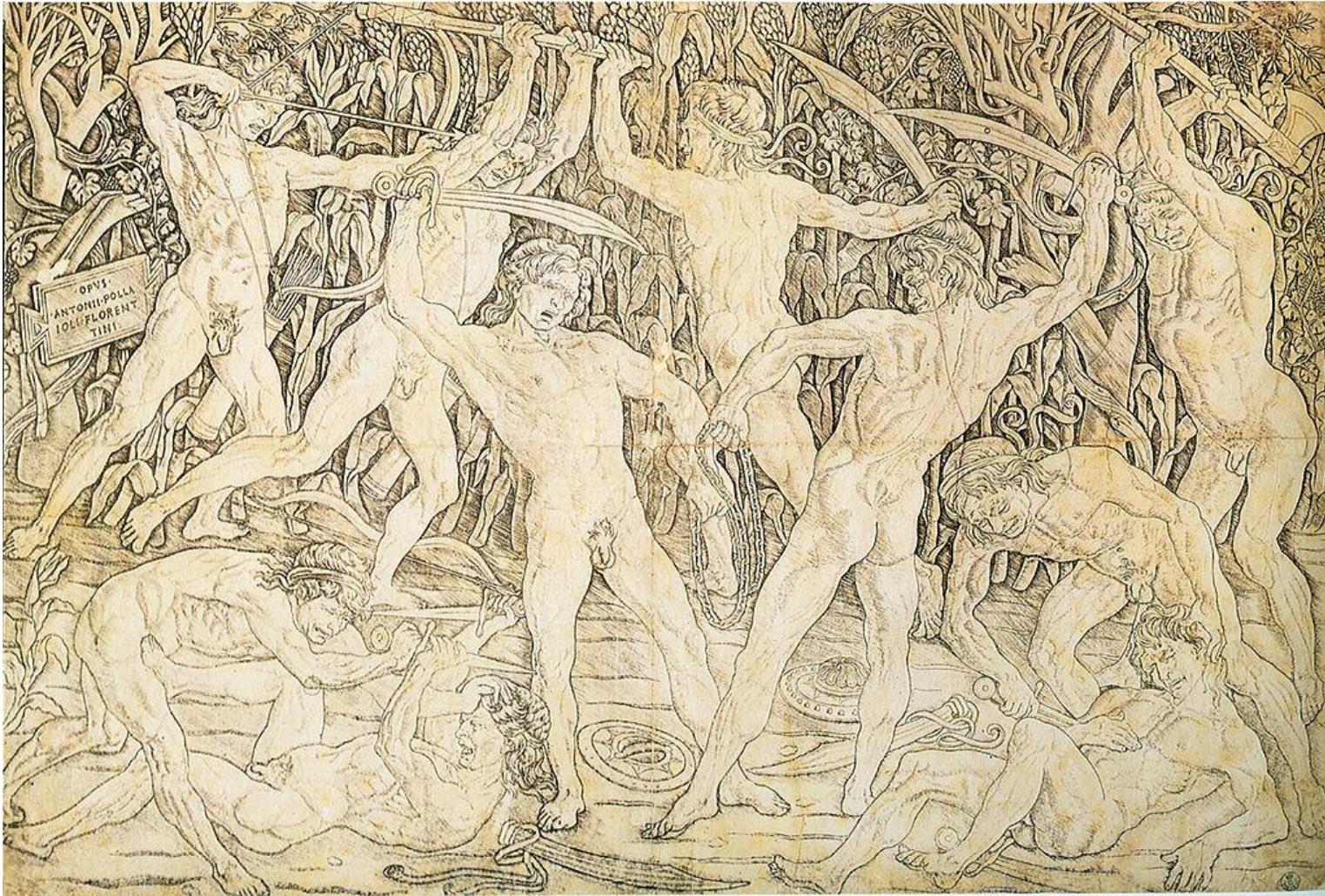
Antonio Pollaiolo, *Battaglia di nudi*, 1470 ca., incisione, 38,3 x 59,5 cm, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.



Antonio Pollaiolo, *Battaglia di dieci uomini nudi*, 1470 ca., incisione a bulino, 38,3 x 59,5 cm, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

Antonio Pollaiolo riscoprì il dinamismo dell'arte classica.

Capì che gli antichi non avevano solo saputo raffigurare uomini e donne ben proporzionati e torniti, ma soprattutto, avevano saputo bloccarli nel corso di azioni dinamiche, in modo tale che l'immagine rendesse conto del movimento, ne suggerisse le fasi anteriori e posteriori grazie alla coerente partecipazione di tutte le membra della figura allo svolgersi dell'azione.



Antonio Pollaiolo,
*Battaglia di dieci
uomini nudi*, 1470
ca., incisione a
bulino, 38,3 x 59,5
cm, Firenze, Uffizi,
Gabinetto dei Disegni
e delle Stampe.

Certo Pollaiolo non fu il primo a raffigurare **corpi in movimento**: lo aveva già fatto, per esempio, **Paolo Uccello** nelle sue **Battaglie**, a costo però di tradurre le figure in una somma di forme geometriche.

Pollaiolo, invece, unì allo **studio dell'antico**, una **profonda conoscenza** del **corpo umano**, della disposizione delle **ossa** e dei **muscoli**, per conferire alle sue figure un **carattere coerentemente organico**, credibile, proporzionato.

Tutto ciò è evidente nella ***Battaglia di nudi***, un disegno tradotto a **incisione**, perché le sue conoscenze potessero avere un'adeguata diffusione in più copie.

Questa **incisione** influenzò moltissimo sulla realizzazione del ***Combattimento tra Amore e Castità*** di Perugino, realizzato per lo Studiolo di Isabella d'Este, oggi al Museo del Louvre e per la ***Battaglia di Cascina*** di Michelangelo.



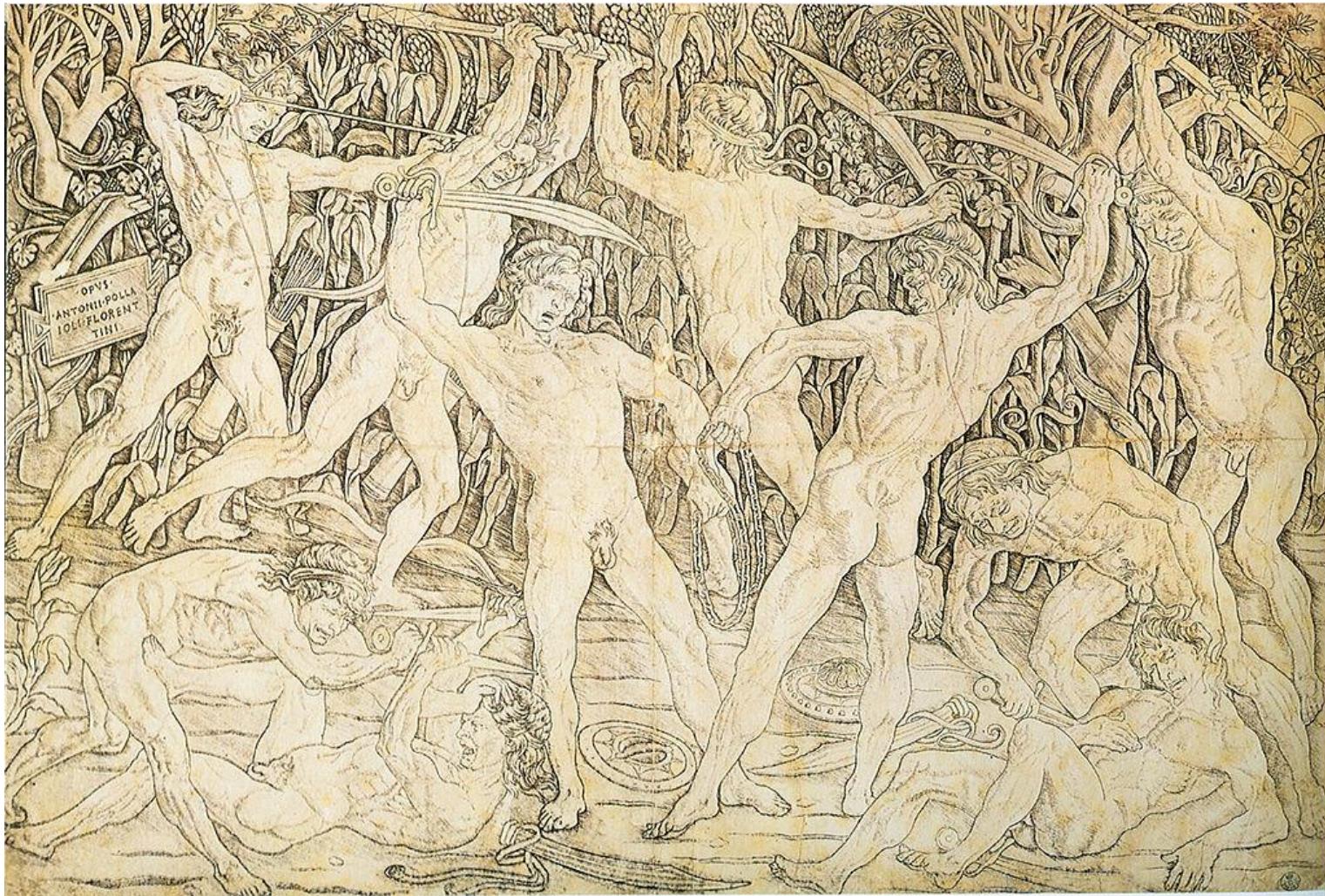
Pietro Perugino, *Lotta tra Amore e Castità*, tempera su tela, 1503, 160×191 cm, Museo del Louvre, Parigi.

La battaglia di Càscina è un fatto d'armi avvenuto il 28 luglio **1364**, tra le truppe pisane e quelle fiorentine, in cui queste ultime vinsero, causando ai Pisani notevoli danni.

La battaglia è stata resa celebre dal cartone preparatorio per un affresco commissionato da Pier Soderini a Michelangelo Buonarroti, per la sala del Maggior Consiglio di Firenze. L'affresco non venne però mai realizzato.



Battaglia di Cascina (copia del cartone di Michelangelo eseguita dall'allievo Aristotele da Sangallo nel 1542 e conservata presso la Holkham Hall di Norfolk in Inghilterra).



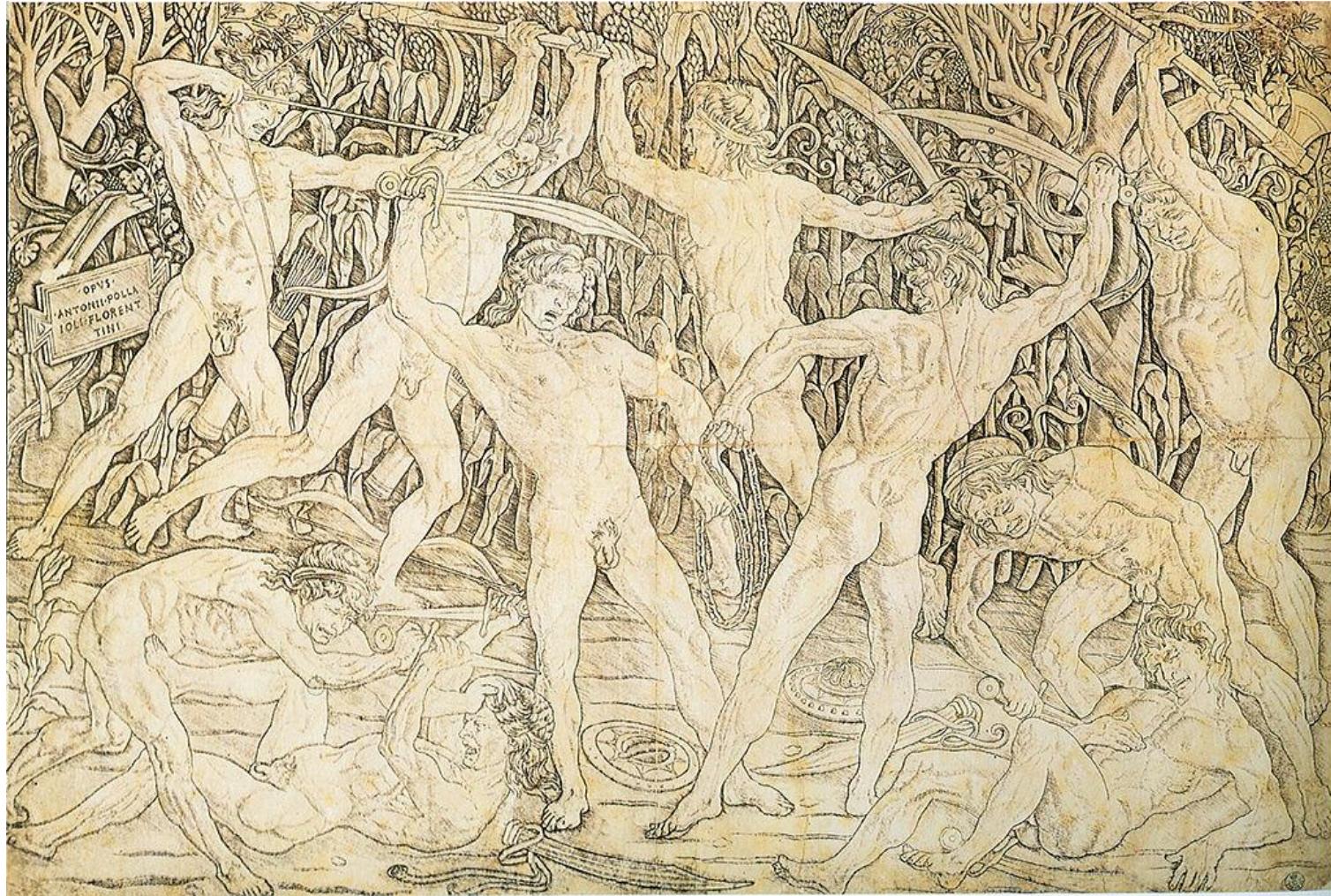
Antonio Pollaiolo,
Battaglia di dieci uomini nudi, 1470 ca.,
incisione a bulino,
42,4×60,9 cm,
Cleveland Museum of Art, Cleveland.

L'opera è firmata "OPUS / ANTONII POLLA / IOLI FLOREN / TINI" su una piccola tavola appesa a un albero a sinistra.

Se ne conoscono circa **cinquanta esemplari**, ma solo quello di **Cleveland** viene considerato di prima impressione.

Il **soggetto**, una delle migliori battaglie create da un artista del Rinascimento, **non è chiaramente decifrato**.

Non si sa, infatti, se si tratti di una **rappresentazione di una battaglia reale o mitologica o di una citazione di un modello antico (come un rilievo di un sarcofago)** o di una semplice prova estetica, nata col fine di presentare un **repertorio di figure nel corso di un'azione di guerra in un insieme ben bilanciato**.



Antonio
Pollaiolo,
*Battaglia di dieci
uomini nudi*,
1470 ca.,
incisione a
bulino,
42,4x60,9 cm,
Cleveland
Museum of Art,
Cleveland.

Dieci uomini nudi, armati di spade, archi, asce e pugnali, in una **furente battaglia**, creano una sorta di **catena** tra un soggetto e l'altro, data dai ritmi delle **linee di contorno**, che fanno spiccare le **masse tese e nervose** dei **muscoli**, vibranti ed elastici.

Le **anatomie** sono, in parte, **tratte dal vero** e, in parte, dall'attenta **osservazione** dei **bassorilievi antichi**: l'effetto è quello di un'inconsueta commistione tra aspro realismo e idealizzazione intellettuale.

Il **suolo** è cosparso di **scudi e armi cadute**, mentre lo **sfondo** è composto da alte **specie vegetali**, che non hanno niente di prospettico, tra cui si riconoscono **alberi, arbusti, canne e fiori**.



Antonio del Pollaiolo, *Ercole e Anteo*, bronzo (altezza 45 cm), 1475 ca., Museo del Bargello, Firenze.

Come **scultore**, il Pollaiolo prediligeva le **piccole composizioni in bronzo**, alle quali doveva essere portato dalla sua formazione di orafo.

L'opera, che riprende un **motivo classico**, sia nel tema che nella tipologia di oggetto, venne **commissionata** direttamente da **Lorenzo il Magnifico**.

In essa, si leggono **influssi dell'Accademia Neoplatonica**, legati alla **rilettura dei miti classici**, in chiave filosofica cristiana, e al mito della **rievocazione dell'antico**, come testimonianza di un'armonia estetica perduta. La stessa **nudità** dei **protagonisti** rimanda al **mondo antico**.

Secondo la **mitologia greca**, Eracle (**Ercole**) si trovò a dover lottare nel deserto libico contro il **gigante Anteo**, figlio di Poseidone, dio del mare, e di Gea, dea della terra.

Anteo era solito **sfidare tutti i passanti**, per **ucciderli** e collezionarne i teschi, aiutato dall'**invincibile forza**, che gli dava la **"madre Terra"** al semplice contatto.

Per batterlo, Ercole fu quindi costretto a sollevarlo, privandolo della sua fonte di forza e riducendolo a un semplice uomo, che fu poi facile annientare in aria.



Antonio del Pollaiolo, *Ercole e Anteo*, bronzo (altezza 45 cm), 1475 ca., Museo del Bargello, Firenze.

Il bronzetto mostra il **momento in cui** Ercole, riconoscibile per il mantello della leontè, ha sollevato Anteo, cingendolo con forza alla vita, e questi cerca di divincolarsi **disperatamente**, irrompendo in un grido, che preannuncia la sua **imminente sconfitta**.

Il termine **leontè** indica la **pelle del leone di Nemea** (valle nell'Argolide), **trofeo** della **prima fatica** di Eracle (Ercole).

Per sconfiggere la feroce bestia, Eracle non poté usare armi – inefficaci contro la pelle invincibile – ma solo la forza dei propri muscoli.

Una volta strangolato il leone, l'eroe si rivestì con la pelle: la **leontè** indica perciò un **attributo fondamentale** per il **riconoscimento della figura di Ercole** (Eracle, nella mitologia greca, Ercole in quella romana).



Antonio del Pollaiolo, *Ercole e Anteo*, bronzo (altezza 45 cm), 1475 ca., Museo del Bargello, Firenze.

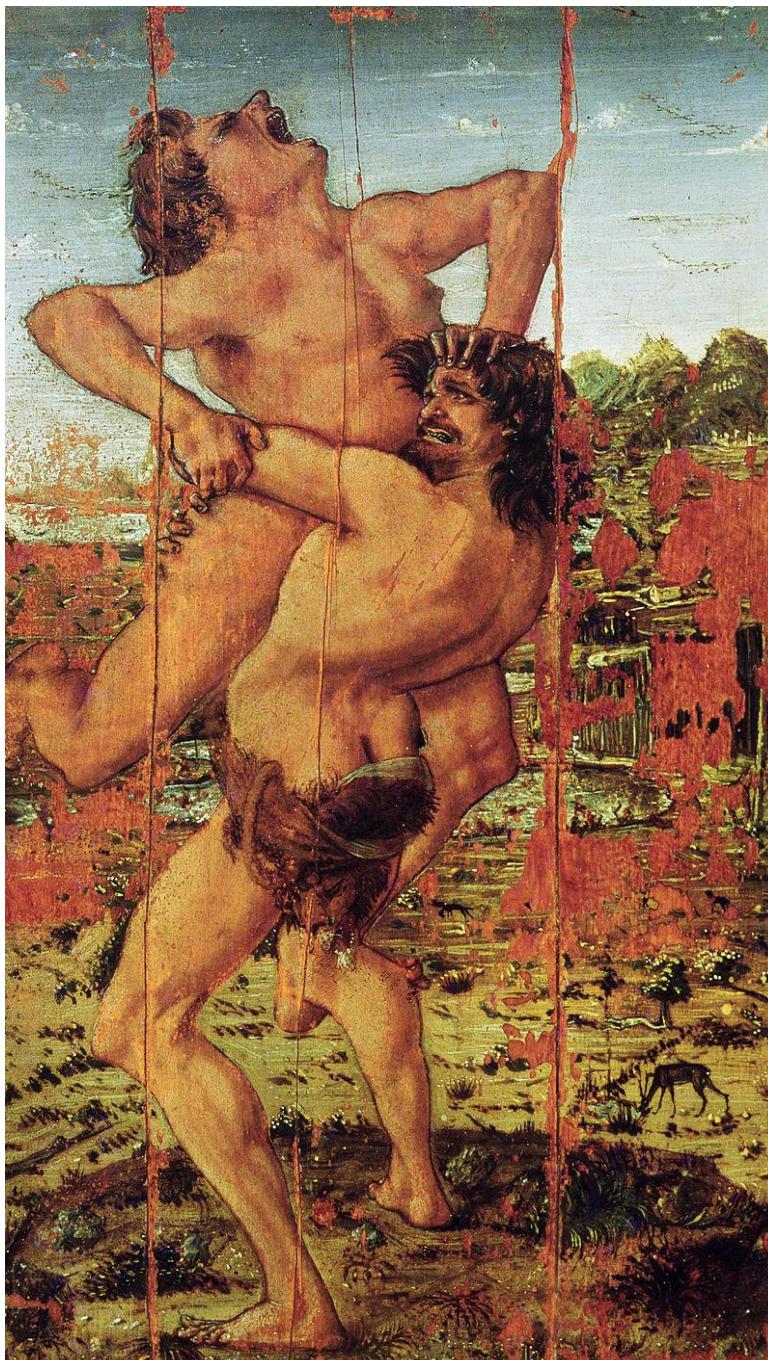
L'impresa dell'eroe era letta dai Neoplatonici come **simbolo della lotta**, tra un **principio superiore** e uno **inferiore**, secondo l'idea di una **continua tensione dell'animo umano**, sospeso tra virtù e vizi.

L'uomo, in pratica, era tendenzialmente **rivolto verso il bene**, ma incapace di conseguire la perfezione e spesso insediato dal pericolo di ricadere verso l'irrazionalità dettata dall'istinto.

Da questa **consapevolezza dei propri limiti** deriva perciò il dramma esistenziale dell'uomo Neoplatonico, consapevole di dover rincorrere, per tutta la vita, una condizione apparentemente irraggiungibile.

La **base del bronzetto**, a forma di **prisma triangolare**, poggia su **tartarughe**, un motivo che ebbe fortuna (v. **Andrea Verrocchio, Monumento funerario di Piero e Giovanni de' Medici** 1470-1472) e venne ripreso anche nel secolo successivo.





Antonio del Pollaiolo, *Ercole e Anteo*, 1475 circa, tempera grassa su tavola Dimensioni 16×9 cm Ubicazione Galleria degli Uffizi, Firenze.

Pollaiolo, che in quegli stessi anni trattò il **medesimo soggetto**, anche in una celebre tavoletta dipinta, ora agli Uffizi, sviluppò il tema, ricorrendo a **due corpi inarcati in direzioni opposte**, con gli arti e la direzione degli sguardi, che generano linee di forza spezzate ad angolo acuto e una **forte gestualità**, trasmettendo il senso di **movimento drammatico**.

Per la **straordinaria resa anatomica** dei **dettagli**, come i **muscoli** e i **tendini** in tensione, per lo sforzo, **usa linee ben definite**, che quasi "scarnificano" il modello e genera un senso di **energia esplosiva**, di un **vigore nuovo** nel panorama della scultura rinascimentale.

Le **figure** sono **disposte** davanti a un **paesaggio** visto "a volo d'uccello", secondo una **convenzione fiamminga**, di cui Pollaiolo fu un entusiasta diffusore nell'arte fiorentina.

Purtroppo nel dipinto degli Uffizi il **paesaggio**, rovinato, è **difficilmente leggibile**.



Apollo e Dafne è un dipinto olio su tavola (29,5x20 cm) attribuito a **Piero del Pollaiolo** e/o a suo fratello **Antonio**), databile al **1470-1480 circa** e conservato nella National Gallery di Londra.

Come il *Martirio di San Sebastiano*, anche quest'opera è stata a lungo assegnata ad Antonio, fratello maggiore di Piero, ma la critica recente lo restituisce senza alcun dubbio al più giovane dei due (Piero).

L'opera mostra l'episodio tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui **Apollo** insegue la ninfa **Dafne**, ma quando la raggiunge, lei si trasforma in un albero di alloro, per sfuggirgli.

L'istante rappresentato è proprio quello della **trasformazione**, con la **donna**, le cui **braccia** si sono già trasformate in **rami**, mentre il dio l'afferra sollevandola in vita.

La figura di **Apollo** è caratterizzata da un certo **dynamismo** e da una puntuale **resa anatomica**, con una linea di contorno tesa nelle gambe, che delinea lo scatto muscolare.

Dafne, invece, è nella **metà inferiore dinamica**, e in quella **superiore** estremamente **statica**, come a voler sottolineare la trasformazione in atto, in un oggetto immobile quale un albero.

La sua espressione è serena e non tradisce alcun sentimento.

La **scena** si svolge sullo **sfondo** di un ampio **paesaggio fluviale**, che sfuma dolcemente in lontananza, per via dell'**effetto** della **foschia**, sfruttando la tecnica della **prospettiva aerea**.

Anticamente i **colori** dell'opera dovevano essere più brillanti, soprattutto il verde della vegetazione (in resinato di rame) che ha subito un'ossidazione irreversibile verso toni più cupi.

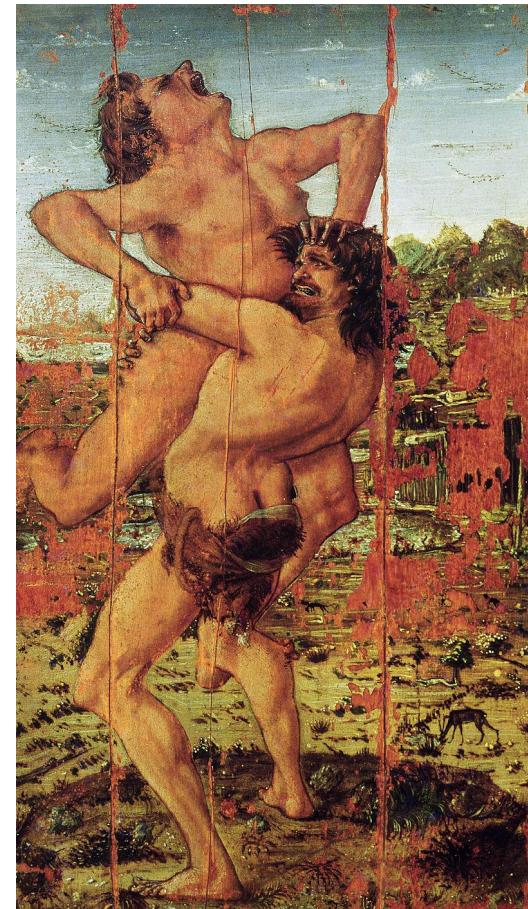


Antonio del Pollaiolo, *Ercole e l'idra*, tempera grassa su tavola (17x12 cm), 1475 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze. Secondo la mitologia greca, la seconda delle dodici fatiche di Ercole fu l'uccisione dell'idra di Lerna, mostro con nove teste di serpente.

Se *l'Apollo e Dafne* di Londra presenta le figure in costume quattrocentesco, i tre pannelli con **storie di Ercole**, tra cui quello prima esaminato di *Ercole e Anteo*, repliche di tavole di maggiori dimensioni appartenute a Lorenzo il Magnifico, trasferiscono anche nell'immagine bidimensionale il **carattere pienamente classico delle sculture**.

L'opera, che riprende il **tema classico delle fatiche di Ercole**, è accoppiata all'analogo *Ercole e Anteo*, sempre agli Uffizi.

Antonio del Pollaiolo,
Ercole e Anteo, 1475
circa, tempera grassa su
tavola Dimensioni
16×9 cm Ubicazione
Galleria degli Uffizi,
Firenze.





Il *Martirio di San Sebastiano* è un dipinto olio su tavola (291,5x202,6 cm), databile al 1475 circa e conservato nella National Gallery di Londra.

La tavola fu **commissionata** dalla **famiglia Pucci**, per l'altare della cappella di famiglia, l'oratorio intitolato a San Sebastiano, nella Basilica della Santissima Annunziata di Firenze.

Giorgio Vasari indicò come data di esecuzione l'anno **1475**: e riferì l'opera ad **Antonio Pollaiolo**, assai più famoso e artisticamente dotato del fratello Piero.

La **confusione**, riguardo **all'attribuzione del dipinto**, nonostante le fonti più antiche di Vasari siano chiare al riguardo, è giunta **fino ad oggi**.

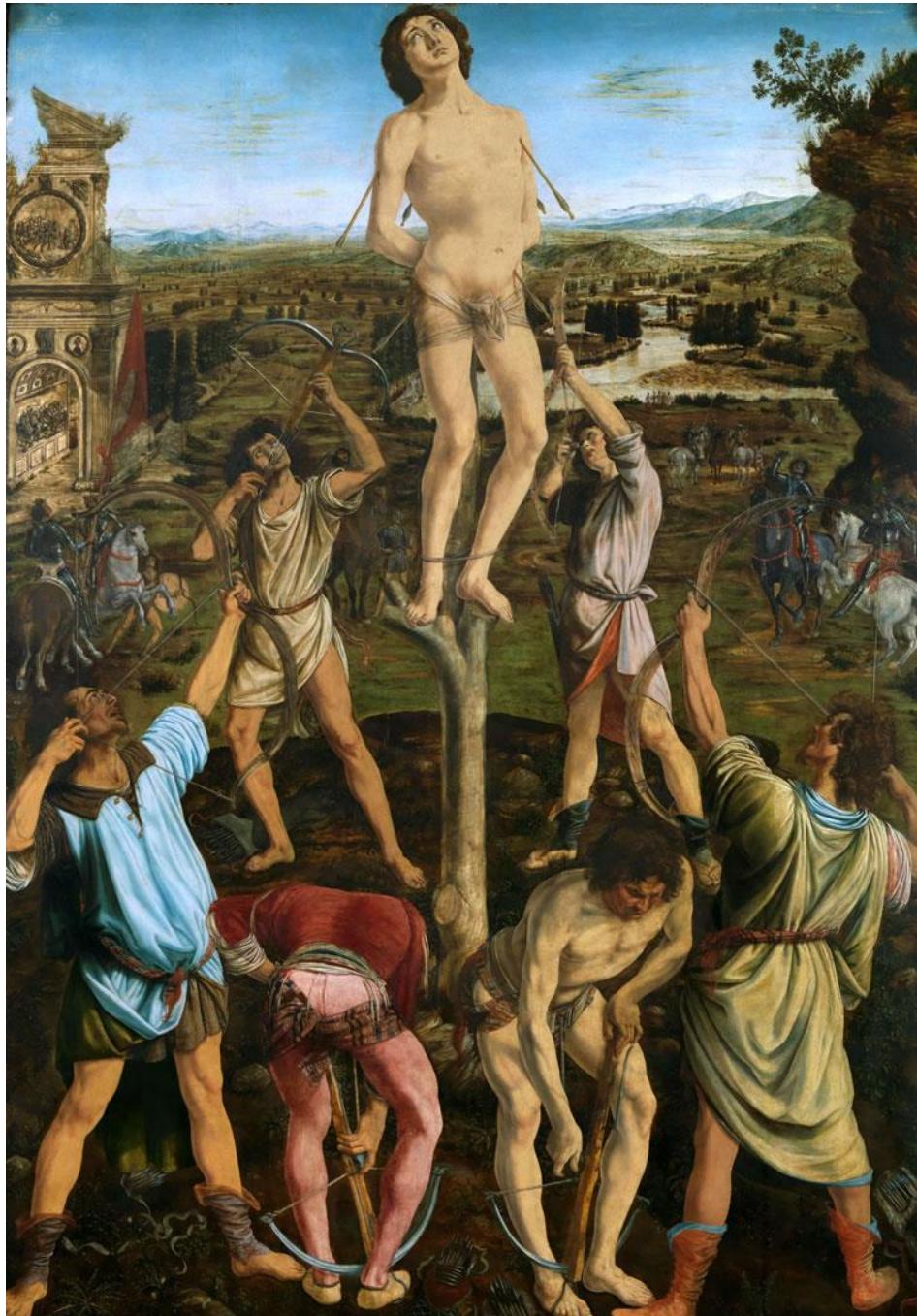


Antonio o Piero del Pollaiolo (attr.), Il *Martirio di San Sebastiano*, olio su tavola (291,5x202,6 cm), 1475 circa, National Gallery di Londra.

San Sebastiano campeggia, con un'espressione mesta, ma tranquillamente riflessiva, legato ad un albero secco, le cui basi di rami tagliati fanno da appoggio, mentre tutt'intorno, sei arcieri, disposti a cerchio attorno a lui, lo colpiscono con frecce o ricaricano le balestre.

Sullo sfondo, il paesaggio "a volo d'uccello" (una delle modalità, per la rappresentazione dello spazio e degli oggetti su una superficie bidimensionale) si perde lontanissimo, popolato da figurine, da rovine antiche e altri segni della presenza umana.

La figura di Sebastiano si trova, per metà, sullo sfondo celeste e, per metà, su quello terreno: si tratta di un richiamo evidente alla filosofia dell'Accademia Neoplatonica, animata da Marsilio Ficino e Agnolo Poliziano.



Antonio o Piero del Pollaiolo (attr.), *Il Martirio di San Sebastiano*, olio su tavola (291,5x202,6 cm), 1475 circa, National Gallery di Londra.

Secondo gli scritti dell'Accademia Neoplatonica, la **realità** era vista come la **combinazione** di due grandi principi, il **divino**, da una parte, e la **materia inerte** dall'altra.

L'**uomo**, così, occupava nel mondo un posto privilegiato, perché **attraverso la ragione**, poteva **giungere alla contemplazione del divino**, ma anche **recedere ai livelli più bassi** della sua condizione, se guidato solo dalla **materialità dei propri istinti**.

La **figura sospesa a mezz'aria** del **santo**, rappresenta quindi la **condizione umana**, in **bilico** tra **mondanità e trascendenza**.

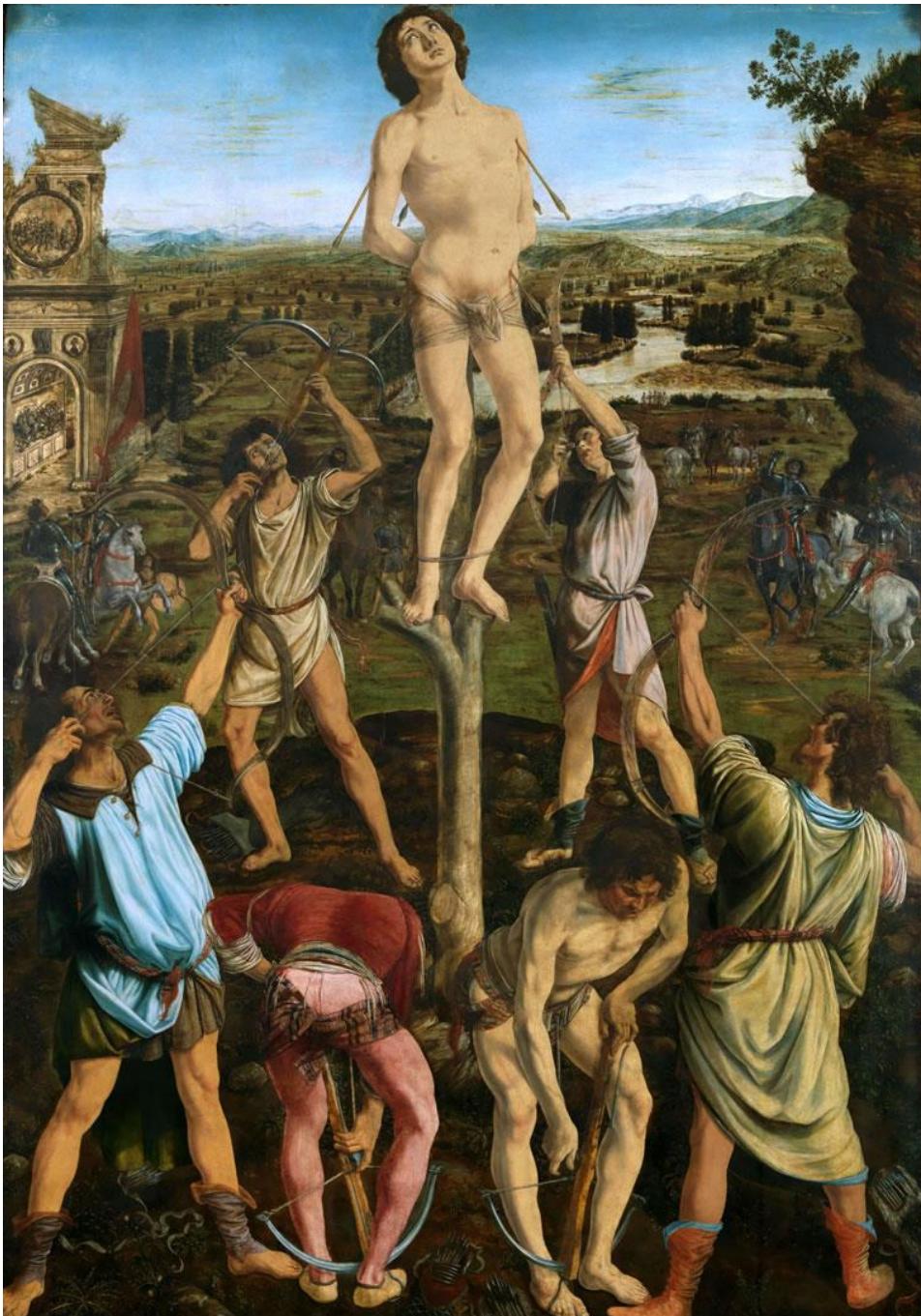
Emerge inoltre la **malinconia** per l'**offesa**, che il **mondo estraneo** a questi ideali, rappresentato dagli **arcieri**, **attua** nei confronti di **San Sebastiano**.



Antonio o Piero del Pollaiolo (attr.), *Il Martirio di San Sebastiano*, olio su tavola (291,5x202,6 cm), 1475 circa, National Gallery di Londra.

La composizione è sottoposta ad un **rigo controllo geometrico**, pur senza rinunciare alla consueta **naturalezza delle pose e dei movimenti**.

Bellissime le figure dei **quattro arcieri**, in primo piano, raffigurati in base a pose speculari, di cui, i **due alle estremità**, intenti a scoccare la freccia, e i **due al centro**, nell'atto di ricaricare la balestra, in perfetto **equilibrio** rispetto all'**asse centrale**, costituito dal **palo** a cui è legato il santo.



Antonio o Piero del Pollaiolo (attr.), il *Martirio di San Sebastiano*, olio su tavola (291,5x202,6 cm), 1475 circa, National Gallery di Londra.

Confrontando l'opera, con il quasi contemporaneo *San Sebastiano* di Sandro Botticelli, balza immediatamente agli occhi la differenza stilistica tra i due: il dipinto di Botticelli pone in assoluto evidenza la figura del santo, immergendola in un paesaggio di ispirazione fiamminga; l'opera di Pollaiolo è invece più dinamica ed espressiva, animata da profonde linee di forza dei gesti e dei corpi.

Sandro Botticelli,
*Martirio di San
Sebastiano*,
tempera su tavola
(195x100 cm),
1473,
Gemäldegalerie,
Berlino.





Antonio Pollaiolo, Tomba di Sisto IV, 1493, Bronzo, Largh. 4,45 m., Roma, Vaticano, Tesoro di San Pietro.

Gli ultimi anni della vita di **Antonio Pollaiolo**, trascorsi a **Roma**, assieme al fratello Piero, furono occupati da **due grandi progetti**, per due monumenti funerari e, in entrambe le opere, lo scultore si svincolò dal tradizionale modello della tomba a parete fiorentina.

Nella **Tomba di Sisto IV** del **1493**, ordinata dal nipote del defunto, il cardinale Giuliano della Rovere (futuro papa Giulio II), l'**effigie del defunto** fu distesa su un **largo catafalco**, decorato a rilievo, simile a un **enorme scrigno**, circondato dalle **personificazioni allegoriche** delle **Virtù** e delle **Arti**, in omaggio ai meriti cristiani e alle iniziative culturali del defunto.

La tomba fu realizzata in **bronzo**, a dimostrazione dell'**altissima qualità di cesello** raggiunta dallo scultore.

Questa tomba rappresenta il **capolavoro** di **Pollaiolo**, nell'ambito della scultura, sia per il **vigore del ritratto**, sia per le **animate raffigurazioni** dei **rilievi**.



Antonio Pollaiolo, *Tomba di Sisto IV*, 1493, Bronzo, Largh. 4,45 m., Roma, Vaticano, Tesoro di San Pietro.



Sisto IV ritratto dal Pollaiolo per il suo sepolcro (1493). Roma, Vaticano, Tesoro della Basilica di San Pietro.



Antonio Pollaiolo, *Tomba di Innocenzo VIII*, 1497, bronzo, h. 4 m., Basilica di San Pietro, Vaticano.

Il successivo monumento funerario, la *Tomba di Innocenzo VIII*, è forse ancora più significativo del precedente, per l'influenza che ebbe presso i posteri.

Questa tipologia di monumento funebre a muro, ebbe notevole influenza sull'ambiente artistico romano.

Si distingue da esempi precedenti, poiché il defunto non compare solo sdraiato su un feretro, ma anche in piena vita, nella parte superiore e in atto di benedire.



© Franco Cosimo Panini Editore

Antonio Pollaiolo, Tomba di Innocenzo VIII, particolare, 1497, bronzo, h. 4 m., Basilica di San Pietro, Città del Vaticano.

Nel **1607** il monumento fu **spostato** in occasione dei lavori di ricostruzione della Basilica e, solo nel **1621**, il sepolcro ebbe l'attuale sistemazione, che tuttavia ne **mutò** l'aspetto originario, invertendo la posizione delle due sculture maggiori.

Il Pollaiolo, infatti, aveva posto in posizione più alta il **sarcofago**, su cui giace il Papa e, nella parte sottostante, era posta la statua del **Papa vivo e benedicente**, assiso in trono, che impugna nella mano sinistra la **reliquia della sacra lancia** attribuita a San Longino; un dono ricevuto dal sultano di Costantinopoli Bajazet II.

Il papa porta dunque i simboli del suo potere: la preziosa e ornata **tiara** sul capo e quelli sei suoi successi personali, perché la **sacra lancia** è un'importante **reliquia** recuperata ai **turchi**.

Sulla tomba, l'unica dell'antica Basilica ad essere rimasta in sede, si legge «**Durante il suo regno la scoperta di un Nuovo Mondo**», in chiaro riferimento al **viaggio di Cristoforo Colombo**, che però iniziò il **3 agosto 1492**, cioè a morte del Pontefice già sopraggiunta.



Antonio Pollaiolo, *Tomba di Innocenzo VIII*, 1497, bronzo, h. 4 m., Roma, Basilica di San Pietro.

Questo modello tombale, per il suo **potente impatto visivo**, ebbe un grande successo in ambito papale, sino all'inizio del XIX secolo.

La **fortuna di questa tipologia** iniziò nel **tardo Cinquecento**, con **Guglielmo della Porta**.

Successivamente, fu coltivata da **Gianlorenzo Bernini**, che seppe fare di essa una delle espressioni più potenti dell'**arte Barocca**.

Una rilettura, in chiave Neoclassica, la offrì il **Canova**.

Guglielmo Della Porta, *Monumento funebre di papa Paolo III Farnese in cattedra, Allegoria della Giustizia, Allegoria della Prudenza*, 1549 – 1574, bronzo e marmo, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano.



E' il più **grandioso e monumentale** di tutti i **sepolcri farnesiani**. Si trova in **Vaticano**, in fondo alla navata centrale della Basilica di San Pietro ed è opera di **Guglielmo Della Porta**.

La sua erezione fu promossa dal card. Alessandro Farnese Jr., nipote di **Paolo III**, che avrebbe voluto per il monumento una collocazione ben più prestigiosa: al centro della navata, dove oggi si trova il gigantesco baldacchino bronzeo del Bernini.

Il monumento, iniziato nel **1549**, fu completato solo nel **1574**. La bellissima statua della **Giustizia**, ritenuta sconveniente poiché in origine era raffigurata completamente nuda, nel **1593** fu **ricoperta** con una **veste** metallica da Teodoro Della Porta, figlio di Guglielmo, per ordine del papa Clemente VIII.



Gian Lorenzo Bernini e Francesco Borromini, il Baldacchino di San Pietro nella Basilica di San Pietro in Vaticano, 1633, bronzo e basamento in marmo.

L'immensità della **Basilica di San Pietro** lascia davvero a bocca aperta. **Struttura, affreschi, volte, statue mastodontiche** e una cura incredibile per i particolari rendono il **maggior simbolo della religione cattolica**, un monumento artistico di incommensurabile bellezza.

Tra gli elementi più suggestivi, posto nella **navata centrale** della Basilica, il **Baldacchino**, opera del **Bernini** in collaborazione con il **Borromini**, costruito nel **diciassettesimo secolo**, per **dare risalto al punto in cui fu sepolto l'apostolo Pietro**.

L'idea dell'artista era quello di creare **una vera e propria opera monumentale** in perfetto stile **barocco**, creato pensando al **baldacchino papale** utilizzato durante le processioni, ma aumentandone le dimensioni e legandolo ad un **particolare valore simbolico**.

Verrocchio e l'indagine naturalistica della realtà

Andrea di Michele di Francesco di Cione detto **Il Verrocchio** (1435 ca.– 1488) è stato uno **scultore, pittore e orafo**. Iniziò a lavorare **come orafo**, nella bottega di **Giuliano Verrocchi**, dal quale sembra che Andrea abbia in seguito **preso il cognome**.

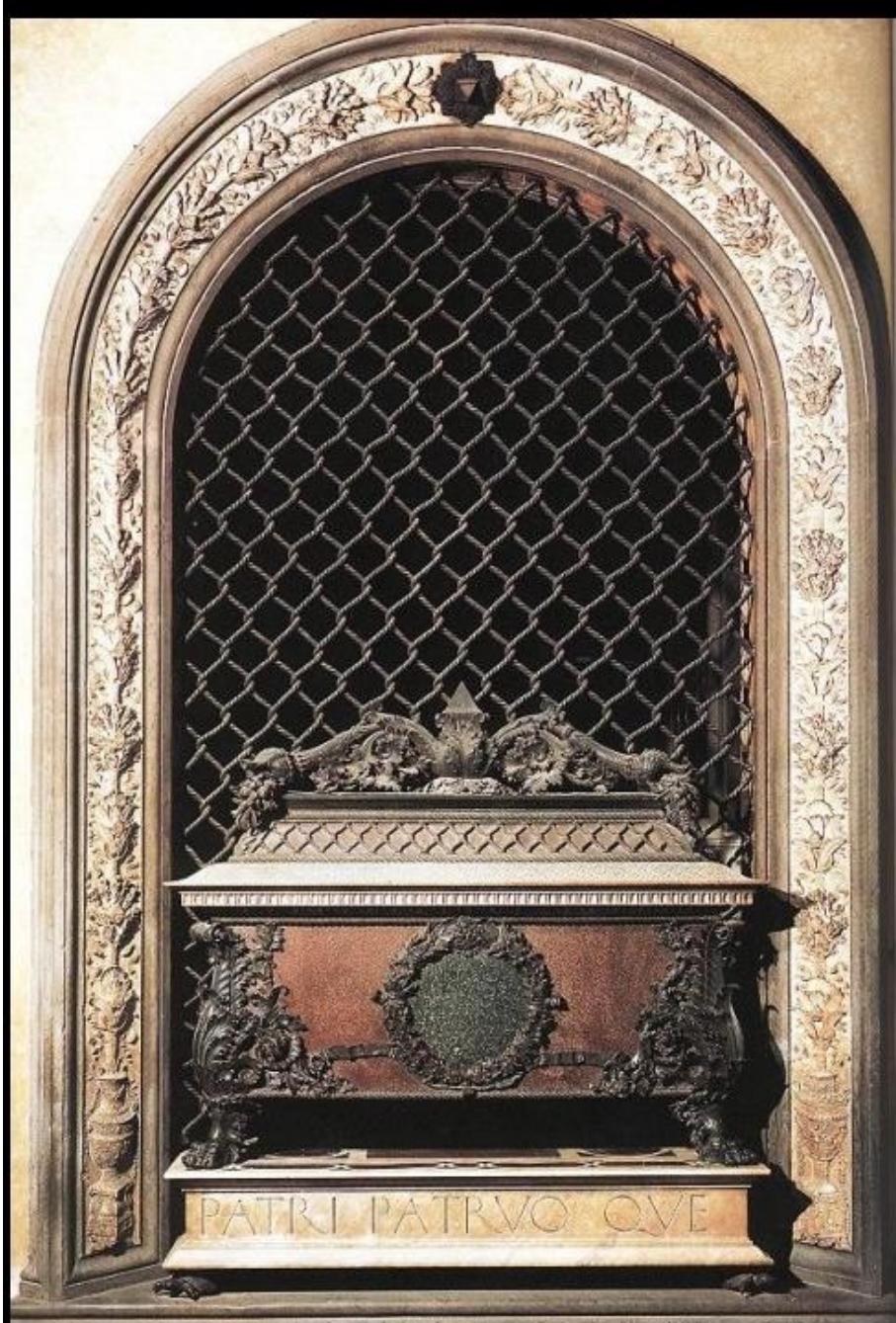
Attivo soprattutto alla **corte di Lorenzo de' Medici**, alla **sua bottega** si formarono allievi come **Leonardo da Vinci, Botticelli, Perugino, Domenico Ghirlandaio, Lorenzo di Credi, Luca Signorelli, Bartolomeo della Gatta**.

Rivestì un **ruolo importante**, nella tendenza a misurarsi con **diverse tecniche artistiche**, manifestatasi nella **Firenze di fine Quattrocento**, e infatti la sua **bottega** divenne **polivalente**, con opere di pittura, scultura, oreficeria e decorazione, così da poter far fronte all'insistente domanda proveniente da tutta l'Italia di prodotti fiorentini.

Andrea Verrocchio rappresenta emblematicamente il **volto** sperimentale, in senso **naturalistico**, dell'**arte fiorentina del secondo Quattrocento**: di **un'arte** dunque, **intenta a rappresentare**, con lo scalpello o col pennello, la **pienezza** della vita, di ciò che essa può offrire di **gioioso e dinamico**.

Non a caso, uscì dalla **bottega** di Verrocchio, anche **Leonardo da Vinci**, che portò a un livello di sistematica scientificità l'esplorazione empirica del mondo, attuata dal suo maestro.

In parte, le **ricerche** di Verrocchio coincisero con quelle di **Pollaiolo**, nel senso che **entrambi** diedero grande importanza all'**espressività umana** e impressero alle loro opere un carattere di forte **dinamismo**, ma **Verrocchio**, nelle poche creazioni autografe che ci sono pervenute, dimostra un **naturalismo** molto **più accentuato**, una **maggior vivacità** di tipi umani, un desiderio di **coinvolgere lo spettatore**, in uno spettacolo che non doveva essere necessariamente drammatico, ma anche distensivo, piacevole, brillante.



Andrea Verrocchio, *Monumento funerario di Piero e Giovanni de'Medici*, 1470-1472, marmo, bronzo, porfido e pietra serena, h. 5,40 m, largh. 3,77 m., Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia.

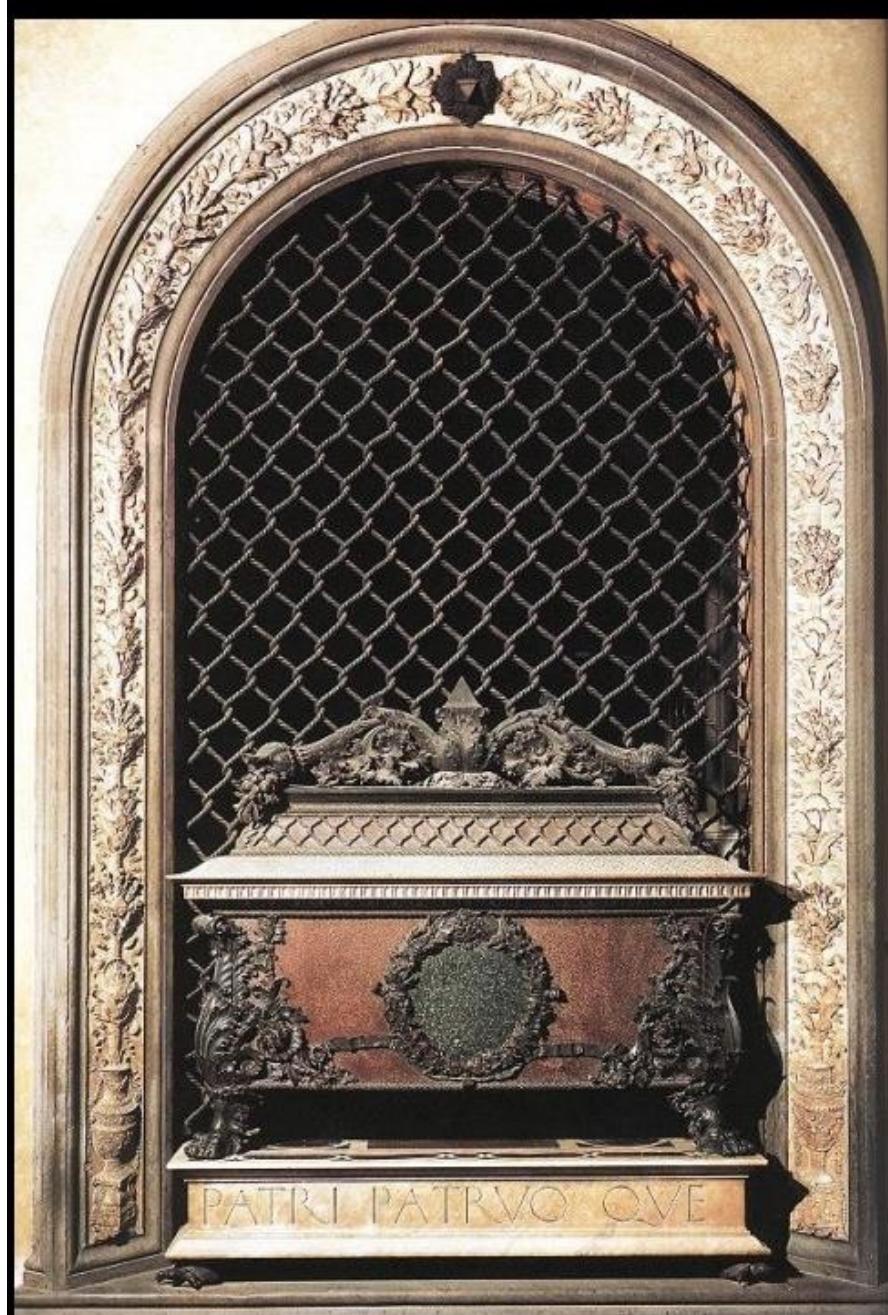
Verrocchio scultore crebbe nella bottega di **Bernardo Rossellino**, ma piuttosto che da questi, sembra essere stato influenzato da **Desiderio da Settignano**, che lo indirizzò al **naturalismo**, alla serena raffigurazione delle espressioni umane, capace di trasfigurare la materia scultorea in cute, panno, foglia o capigliatura.

L'opera più antica di Verrocchio, il *Monumento funerario di Piero e Giovanni de'Medici*, in San Lorenzo, del 1470-1472, è però ancora il prodotto di un abile artigiano abituato a cesellare gioie e reliquiari.

Per il **carattere astratto** del progetto, privo di qualsiasi figura sacra e profana, l'opera è un **unicum** nella tradizione fiorentina del monumento funebre.

Il monumento venne **commissionato** da **Lorenzo de' Medici**, per la sepoltura del padre Piero, morto nel 1469, e dello zio Giovanni, morto nel 1463.

L'opera venne **completata** nel 1472.



Andrea Verrocchio, *Monumento funerario di Piero e Giovanni de' Medici*, 1470-1472, marmo, bronzo, porfido e pietra serena, h. 5,40 m, largh. 3,77 m., Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia.

Il monumento funebre **riprese** la tipologia dell'**arcosolio** rinascimentale, usato da Bernardo Rossellino, nel **Monumento a Leonardo Bruni** (1450) e da Desiderio da Settignano, nel **Monumento funebre a Carlo Marsuppini**, segnando un punto di arrivo di questa tipologia.

Tipico delle catacombe romane, l'**arcosolio** era costituito da un **sarcofago** o da una **tomba** chiusa da lastre di marmo o in muratura ed inserita in una **nicchia** sormontata da un **arco a tutto sesto**, in genere scavata nel **tufo** della parete.



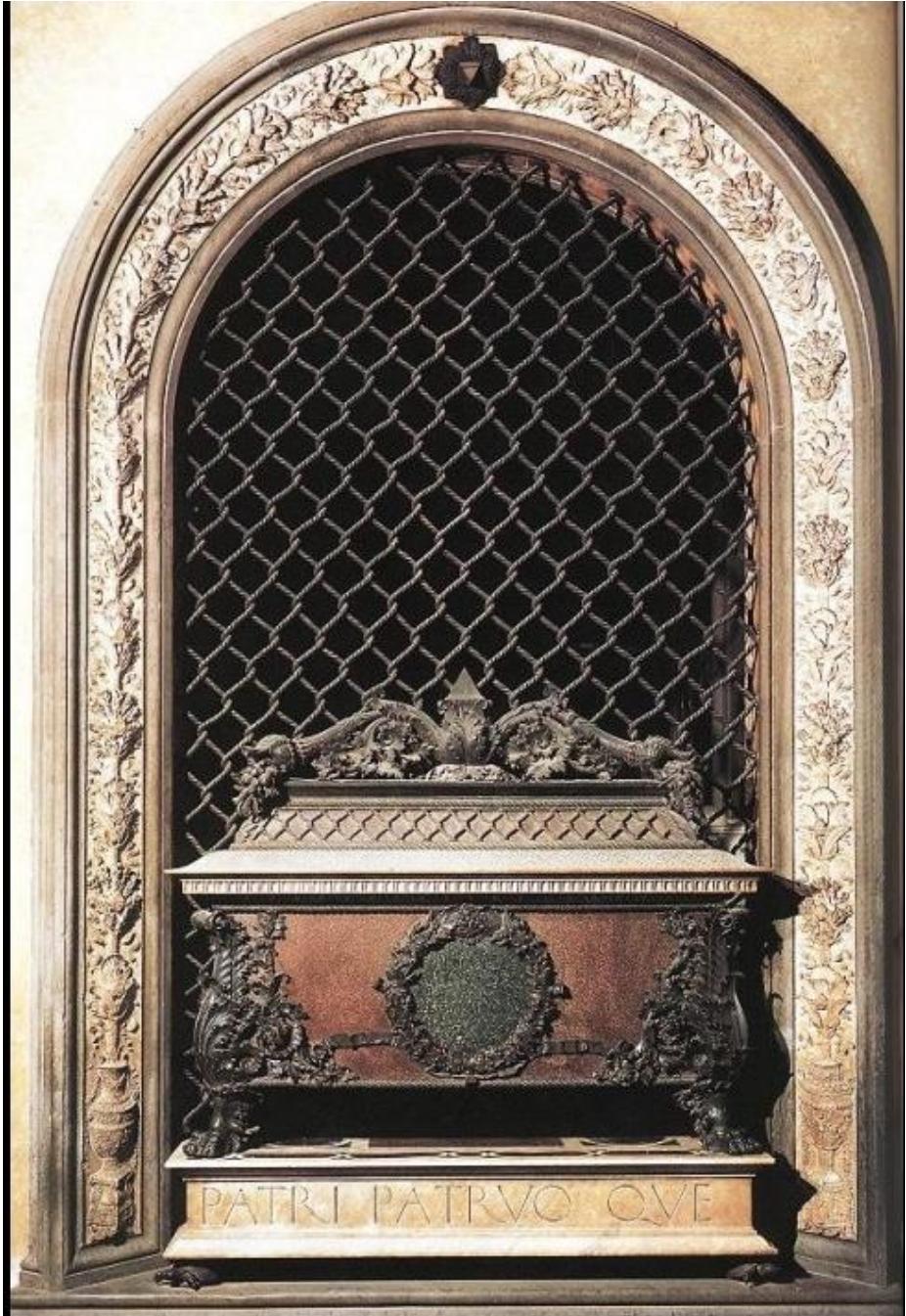
Arcosolio nel
sito medioevale
di
Externsteine,
in Germania.



Bernardo Rossellino (e forse anche suo fratello Antonio),
Monumento funebre di Leonardo Bruni, 1450, marmo, Basilica
di Santa Croce, Firenze, cm 715x316,2.

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



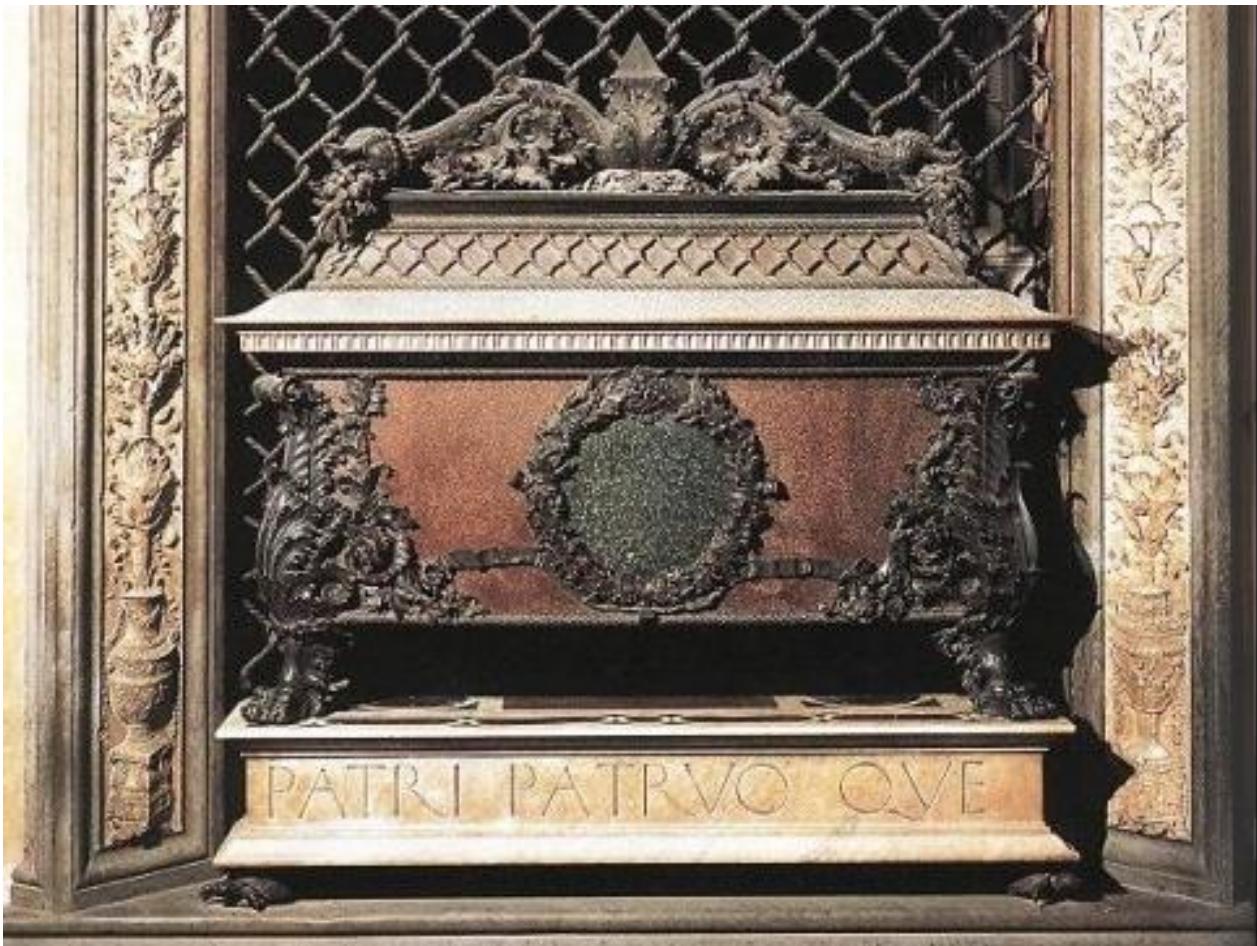


Andrea Verrocchio, *Monumento funerario di Piero e Giovanni de'Medici*, 1470-1472, marmo, bronzo, porfido e pietra serena, h. 5,40 m, largh. 3,77 m., Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia.

Il sepolcro, invece di essere addossato a una parete, si trova al di sotto di un arco, nell'intercapedine, tra il transetto sinistro (Cappella delle Reliquie) e la Sagrestia Vecchia, entrambi i vani sotto il patronato dei Medici: l'arcata separa 2 locali attigui della chiesa.



Andrea Verrocchio, Monumento funerario di Piero e Giovanni de' Medici, 1470-1472, particolare, marmo, bronzo, porfido e pietra serena, h. 5,40 m, largh. 3,77 m., Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia.



Il **sarcofago** è in porfido e poggia su uno **zoccolo**.

È decorato da **zampe leonine** e **girali bronzei**, che riprendono il modello di Desiderio da Settignano, mentre il motivo del **medaglione centrale**, in **serpentino verde**, venne ispirato dal tabernacolo di Santa Maria a Peretola e dalla **tomba** di Benozzo Federighi di **Luca della Robbia**.



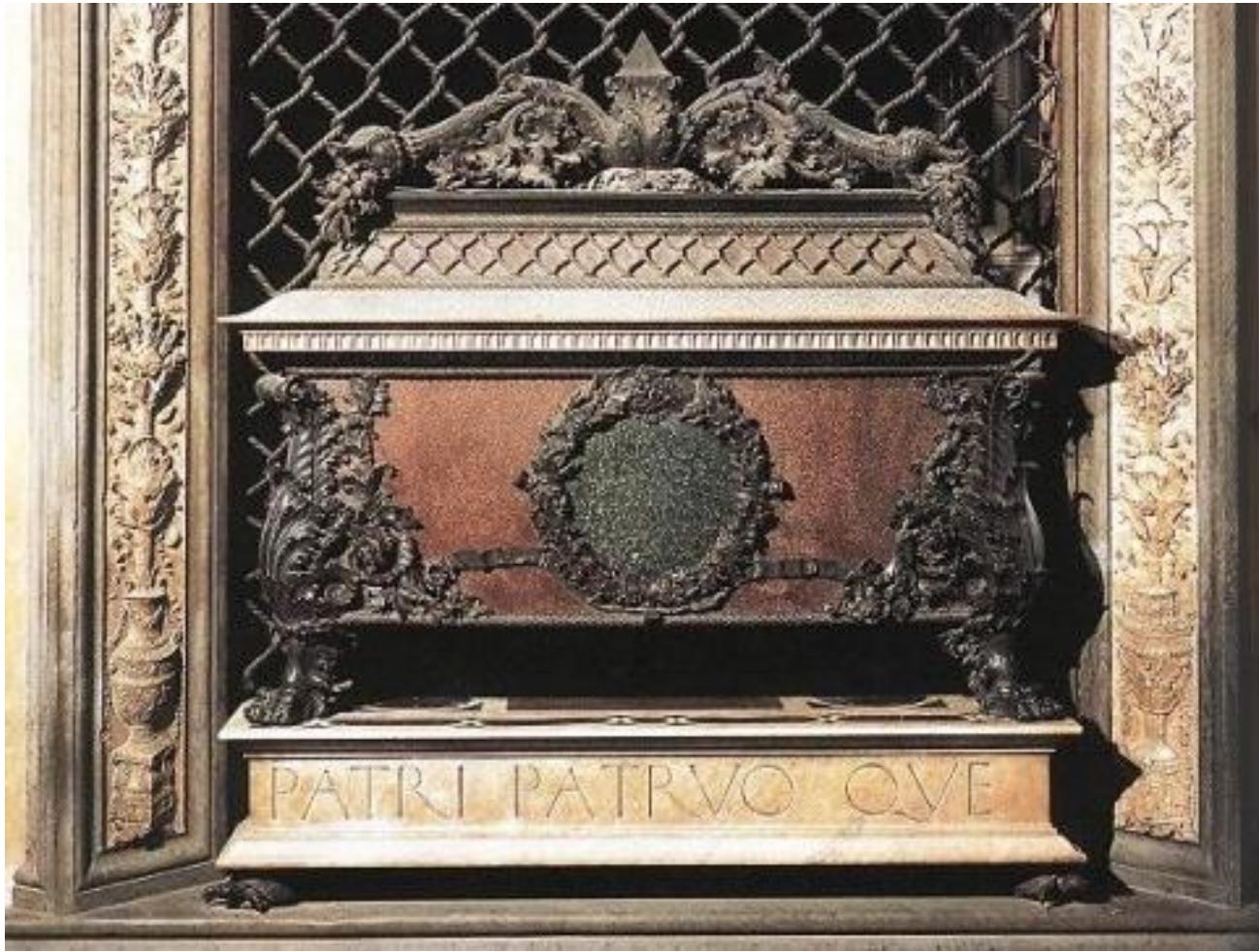


Andrea Verrocchio, *Monumento funerario di Piero e Giovanni de'Medici*, 1470-1472, particolare, marmo, bronzo, porfido e pietra serena, h. 5,40 m, largh. 3,77 m., Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia

Luca della Robbia - Monumento funebre a Benozzo Federighi - 1454-1457 - Chiesa Santa Trinità - Firenze



Il motivo del **medaglione centrale**, in **serpentino verde** è ripreso dalla **tomba di Benozzo Federighi** di Luca della Robbia.



Andrea Verrocchio, *Monumento funerario di Piero e Giovanni de'Medici*, particolare, 1470-1472, marmo, bronzo, porfido e pietra serena, h. 5,40 m, largh. 3,77 m., Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Vecchia.

Lo zoccolo poggia su **tartarughe**, ispirate all'***Ercole e Anteo*** di Antonio del Pollaiolo, mentre la **grata bronzea**, che finge una **corda intrecciata**, che scherma l'apertura tra i due vani, venne probabilmente ripresa dalla **tomba di Neri Capponi** in Santo Spirito, del Rossellino.



Antonio del Pollaiolo, *Ercole e Anteo*, bronzo (altezza 45 cm), 1475 ca., Museo del Bargello, Firenze.



Bernardo Rossellino, *Tomba di Neri Capponi*, Cappella Capponi, post 1457, Santo Spirito, Firenze.

Andrea Verrocchio, *Monumento funerario di Piero e Giovanni de'Medici*, 1470-1472.





Verrocchio, *David*, bronzo, h. 126 cm., 1472-1475,
Museo del Bargello, Firenze.

L'opera è ricordata tra quelle eseguite dall'artista per i Medici, in particolare i fratelli Lorenzo e Giuliano.

Il *David* aveva come **illustre precedente** quello bronzo di **Donatello** (1440 circa), al quale l'artista si ispirò, distaccandosi però dal **modello** anche sostanzialmente.

La **figura** dell'eroe biblico **non è più nuda**, ma abbigliata come un adolescente **paggio cortese**, dall'**idealizzata e goticizzante bellezza**, che rimanda piuttosto alle opere di Lorenzo Ghiberti.

Donatello, *David* (o *Mercurio*), bronzo dorato, 1440 ca. Misura 158 cm. per un diametro massimo di 51 cm, Museo Nazionale del Bargello, Firenze.





Verrocchio, *David*, bronzo, h. 126 cm., 1472-1475, Museo del Bargello, Firenze.

Con la **testa del gigante Golia ai piedi**, Davide si erge vittorioso con una posa fiera ed elegante, dolcemente **anche gigante** sulla destra, bilanciata dal braccio appoggiato in vita e dalla testa girata a sinistra.

Nel **braccio destro** invece tiene la **spada**, che scarta verso l'esterno. Lo spazio viene quindi occupato in maniera complessa e sollecita **molteplici punti di vista** da parte dello spettatore.

Lo **sguardo** è sfuggente, **rivolto vagamente di lato**, e con il **sorriso appena abbozzato** genera una sfumatura espressiva di spaialderia adolescenziale, che testimonia un inedito interesse verso le sottigliezze psicologiche.

Il **modellato dolce ed esatto anatomicamente** e la **soffusa psicologia** furono elementi che Verrocchio trasmise al suo più illustre allievo, **Leonardo da Vinci**: si ritiene verosimile l'ipotesi, che nelle **fattezze** del **David**, sia stato ritratto proprio **Leonardo da giovane**.





Verrocchio, *David*, particolare, bronzo, h. 126 cm., 1472-1475, Museo del Bargello, Firenze.

Secondo la tradizione fu **Leonardo da Vinci** a posare per il suo maestro e pertanto, nel volto del *David*, sarebbe ritratto il giovane pittore all'età di circa **18 anni**.

Trasferita dal 1865 al Museo Nazionale del Bargello dove si trova tuttora, la scultura raffigura un **giovane senza barba**, con i **capelli ricci** mossi dal vento, sorridente e pacificamente sicuro di sé.

Il **labbro superiore è sottile** e gli **occhi grandi** sono circondati da palpebre gonfie; il **naso sottile** presenta una leggera gobba e ampie narici.

Negli anni in cui Leonardo fu a **Milano**, dipinse il **Ritratto di musicista**, molto probabilmente il suo **primo autoritratto**, ad olio su tavola di noce di ridotte dimensioni, databile al **1485 circa** e oggi conservato nella Pinacoteca Ambrosiana.

Leonardo da Vinci, *Ritratto di musicista*, olio su tavola, 1485 ca., Pinacoteca Ambrosiana, Milano





Verrocchio, *David*,
bronzo, h. 126 cm.,
1472-1475, Museo
Nazionale del
Bargello, Firenze.

Verrocchio,
David, bronzo,
h. 126 cm.,
1472-1475,
Museo
Nazionale del
Bargello,
Firenze.



Donatello, *David*
(o *Mercurio*),
bronzo dorato,
1440 ca. Misura
158 cm per un
diametro massimo
di 51 cm, Museo
Nazionale del
Bargello, Firenze.



(C) WahooArt.com

Andrea del Verrocchio, Putto con delfino, bronzo (altezza 67 cm), 1470-1478 circa, Palazzo Vecchio, Firenze.

L'opera è citata per la prima volta come "**il bambino di bronzo**" nella **lista** redatta nel **1495** da Tommaso Verrocchio, delle **opere** eseguite da **Andrea** per i Medici, dove è indicato come fuso per una **fontana** alla **Villa di Careggi**.

Si trattava forse della **fontana dell'Amore**, ai bordi della quale si poteva riunire **l'Accademia Neoplatonica** nei mesi estivi.

Anche il **Vasari** lo cita come proveniente da Careggi, commissionato da Lorenzo de' Medici in persona e descritto come "**un putto di bronzo che strozza un pesce il quale ha fatto porre**".

La **datazione** dell'opera è frutto di **discussioni** tra gli studiosi.

Dell'opera si conosce anche una **derivazione in terracotta**, probabilmente di mano dello stesso Verrocchio, oggi in una collezione privata.



(C) WahooArt.com

Andrea del Verrocchio, *Putto con delfino*, bronzo (altezza 67 cm), 1470-1478 circa, Palazzo Vecchio, Firenze.

Un **puttino alato**, con fare **fanciullesco** tiene in mano un **delfino**, stilizzato secondo lo stile dell'epoca, che lo rappresentava come un **grosso pesce**.

Dalla **bocca** e dalle **narici** del **delfino** usciva l'**acqua** della **fontana**, che spruzzava in alto ricadendo.

In esso si percepiscono **echi** del **dinamico naturalismo** appreso da **Desiderio da Settignano**, che lo indirizzò verso la trasfigurazione della materia scultorea, in **morbide forme levigate**, mentre il **soggetto** deriva dall'**antico**, ma **reinterpretato in un sorridente puttino danzante**, in **precario equilibrio**, con il **manto** che si **incolla** alla schiena e il **ciuffo bagnato**, aderente alla fronte.





Andrea del Verrocchio, *Busto di donna con mazzo di fiori*, talvolta indicata come la *Gentildonna dalle belle mani*, marmo, h. 60 cm, 1478 ca., Museo Nazionale del Bargello, Firenze.

L'opera è un esempio emblematico del **busto-ritratto** che si sviluppò a Firenze nella **seconda metà del XV secolo**, riprendendo la **tradizione medievale** delle effigi devozionali in cera.

Non si conosce l'identità della donna ritratta, né le circostanze della committenza.

A lungo l'opera è stata indicata come di **provenienza medicea**, identificandola con quel ***ritratto di Lucrezia*** citato nell'inventario redatto alla morte di Lorenzo de' Medici nel 1492.

L'assegnazione dell'opera al **Verrocchio** è oggi universalmente accettata, sebbene qualcuno vi abbia voluto scorgere una possibile **collaborazione** di **Leonardo**, in base alle **affinità** con il ***Ritratto di Ginevra de' Benci*** (1474 circa), somigliante nell'acconciatura e, presumibilmente, anche nei connotati.

Esiste inoltre uno ***Studio di mani*** **leonardesco** di notevole affinità.



Andrea del Verrocchio, *Busto di donna con mazzo di fiori*, talvolta indicata come la *Gentildonna dalle belle mani*, marmo, h. 60 cm, 1478 ca., Museo Nazionale del Bargello, Firenze.

Leonardo da Vinci, Il *Ritratto di Ginevra de' Benci*, tempera e olio su tavola (38,8x36,7 cm), 1474 circa , National Gallery of Art di Washington.





Andrea del Verrocchio, *Busto di donna con mazzo di fiori*, talvolta indicata come la *Gentildonna dalle belle mani*, marmo, h. 60 cm, 1478 ca., Museo Nazionale del Bargello, Firenze.

Leonardo da Vinci, *Studio di mani*, disegno a punta d'argento e lumeggiature di biacca su carta preparata in tinta rosa (21,4x15 cm), 1474 circa, Royal Library, Castello di Windsor.





Andrea del Verrocchio, *Busto di donna con mazzo di fiori*, talvolta indicata come la *Gentildonna dalle belle mani*, marmo, h. 60 cm, 1478 ca., Museo Nazionale del Bargello, Firenze.

La **Dama col Mazzolino** fu un'opera innovativa, nel panorama della scultura italiana dell'epoca, per il **taglio della figura**, all'altezza dell'ombelico, e per la **presenza delle mani**, che sono **atteggiate** con estrema naturalezza, nel gesto della donna di stringere un mazzolino di fiori a sé.

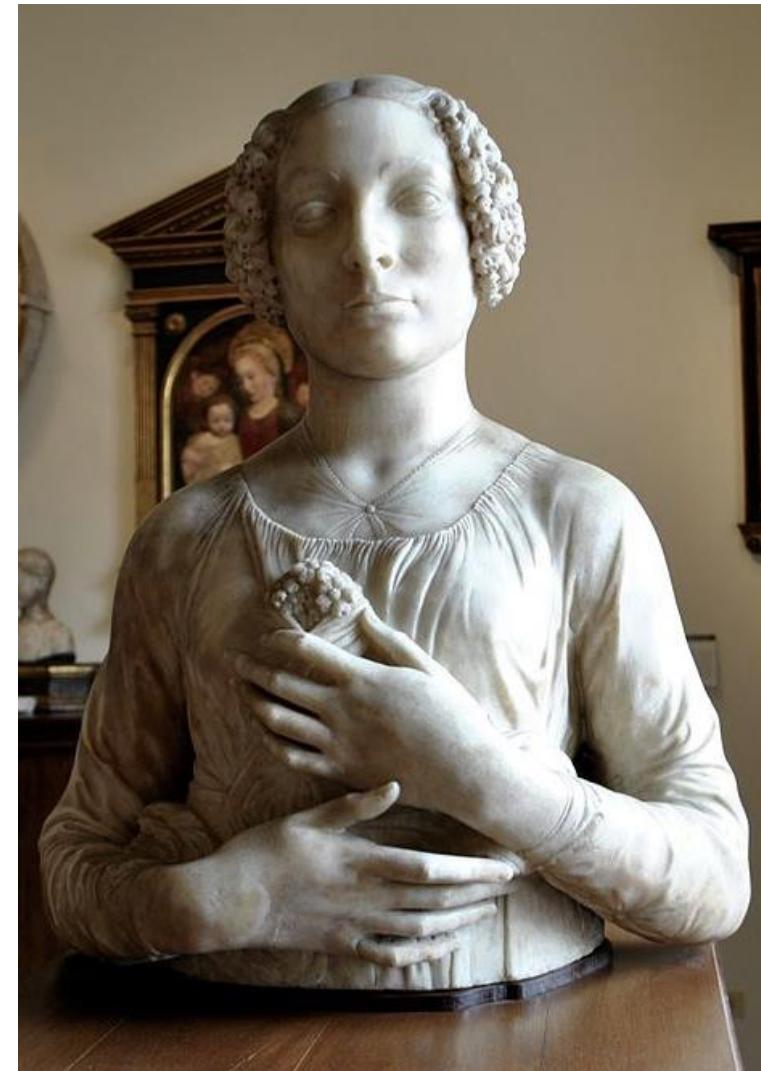
Tali elementi si riscontrano solo nella **pittura nordica** coeva, che a quell'epoca godeva di una larga diffusione anche a Firenze, con una **minuziosa descrizione dell'abito e dell'acconciatura**.

L'opera è lavorata **su tutti i lati**, il che fa pensare a una fruizione originaria **a tutto tondo**, con una particolare attenzione riservata alla **gestualità** delle **mani**, di grande impatto comunicativo.

Venne evitata una rigida visione frontale e con il volto della donna leggermente girato.



Andrea del Verrocchio, *Busto di donna con mazzo di fiori*, talvolta indicata come la *Gentildonna dalle belle mani*, marmo, h. 60 cm, 1478 ca., Museo Nazionale del Bargello, Firenze.



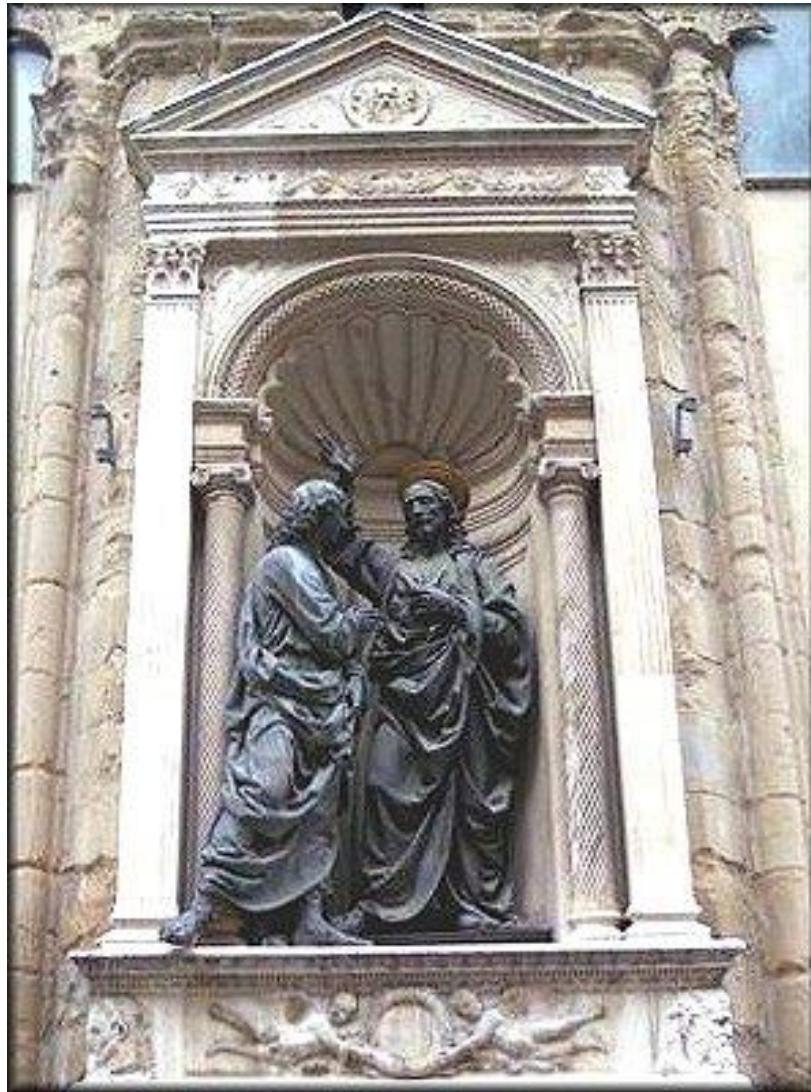


Il gruppo statuario dell'*Incredulità di san Tommaso* di Andrea del Verrocchio fa parte del ciclo delle quattordici statue dei protettori delle Arti di Firenze nelle **nicchie esterne della Chiesa di Orsanmichele**.

Fu commissionata dal **Tribunale di Mercanzia** e risale al **1466/67-1483**. È in **bronzo** ed è alta 241 (il Cristo) e 203 cm (San Tommaso).

È l'unica scultura del gruppo a **non essere a tutto tondo**: a parte le teste, si tratta infatti di un **alrorilievo cavo** privo del lato posteriore. Oggi si trova conservata all'interno del **Museo di Orsanmichele**, mentre **all'esterno** è sostituita da una **copia**: a causa della sua natura è l'unica nel museo ad essere circondata da strutture che simulano la nicchia.





Il tabernacolo, nicchia esterna della Chiesa di Orsanmichele.

La struttura dell'edicola è tra quelle pienamente rinascimentali di Orsanmichele.

Mancano gli archetti gotici e si trova invece una **calotta ad arco a tutto sesto**, decorata con la **valva** di una **conchiglia** e sorretta da **due colonnine tortili**, con capitelli ionici;

due **paraste corinzie** reggono un fregio di cherubini e festoni e un **timpano** dove, entro un **medaglione di ghirlanda**, è raffigurato a bassorilievo la **Trinità**.

I **pennacchi** attorno all'arco sono decorati da **rilievi di putti**, che si ritrovano anche sulla **base** mentre, in volo, reggono un clipeo a ghirlanda; ai lati della base si trovano due mascheroni.



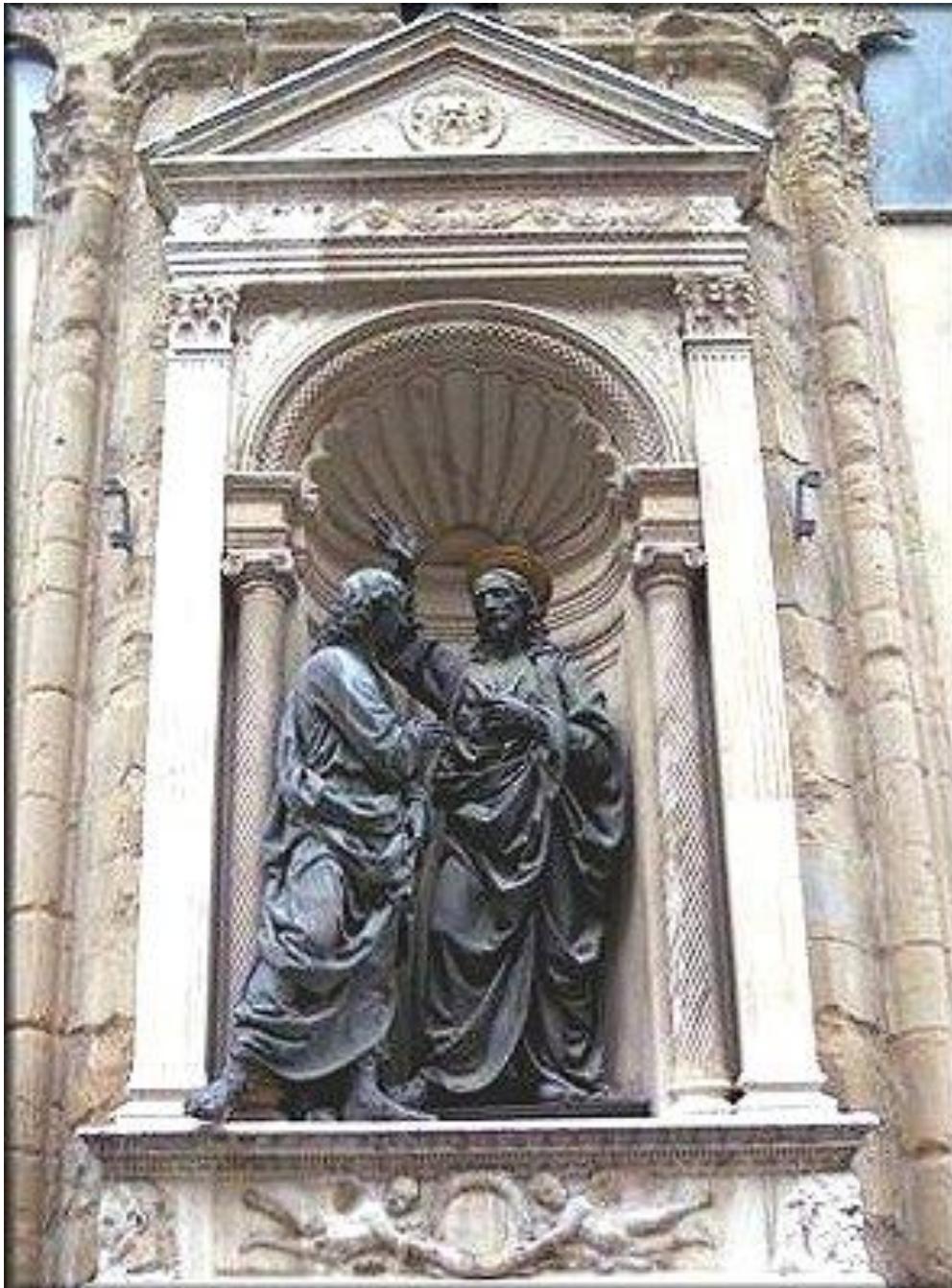


Andrea del Verrocchio, *Incredulità di san Tommaso*, 1467-1483, bronzo, Museo di Orsanmichele

Il gruppo di **Cristo e San Tommaso** mostra l'episodio evangelico (Giovanni 20, 24-29), in cui l'**apostolo dubita del Cristo risorto** e per questo viene invitato dal Redentore a toccare con mano la sua ferita nel costato.

Innovativa è l'idea di rappresentare le **figure sacre come in dialogo fra loro**, in una simulazione teatrale, con **Cristo** che è rappresentato, mentre **alza il braccio e discosta la veste**, per mostrare la ferita al discepolo, che guarda incredulo e fa per toccare.





Il tabernacolo, nicchia esterna della Chiesa di Orsanmichele.

Il gruppo venne ben presto ammirato per la **felice scelta compositiva**, per le **espressioni dei protagonisti** e per la perizia con il quale si era risolto il **problema dell'angusto spazio della nicchia**:

San Tommaso è infatti posto un **gradino sotto al Cristo**, la sua gamba copre la base di una delle colonnine e il suo **piede destro esce dalla nicchia**, "bucando" lo spazio della rappresentazione.

Il **panneggio** è pesante e cade come se fosse bagnato, secondo un tratto stilistico che venne ripreso anche dall'allievo **Botticelli**.



Quanto a Verrocchio **pittore**, poiché le opere ascrittegli in passato sono state attribuite ad altri autori, **non si sa molto**.

Ma la sua scuola fu **importante**, se consideriamo le personalità che ne uscirono: **allievi** come **Leonardo da Vinci, Perugino, Domenico Ghirlandaio, Francesco Botticini**, o temporanei collaboratori, come Biagio d'Antonio, Cosimo Rosselli, Lorenzo di Credi.

Lo **stile di Verrocchio**, affine a quello di **Pollaiolo** e di **Botticelli**, lineare, nervoso, **intensamente realistico**, con prestiti dalla **pittura fiamminga**, può essere rilevato nel ***Battesimo di Cristo*** degli Uffizi del **1475-1478**, tenendo però conto che l'**angelo di sinistra** e i **fondali paesistici** sono opera di **Leonardo**.

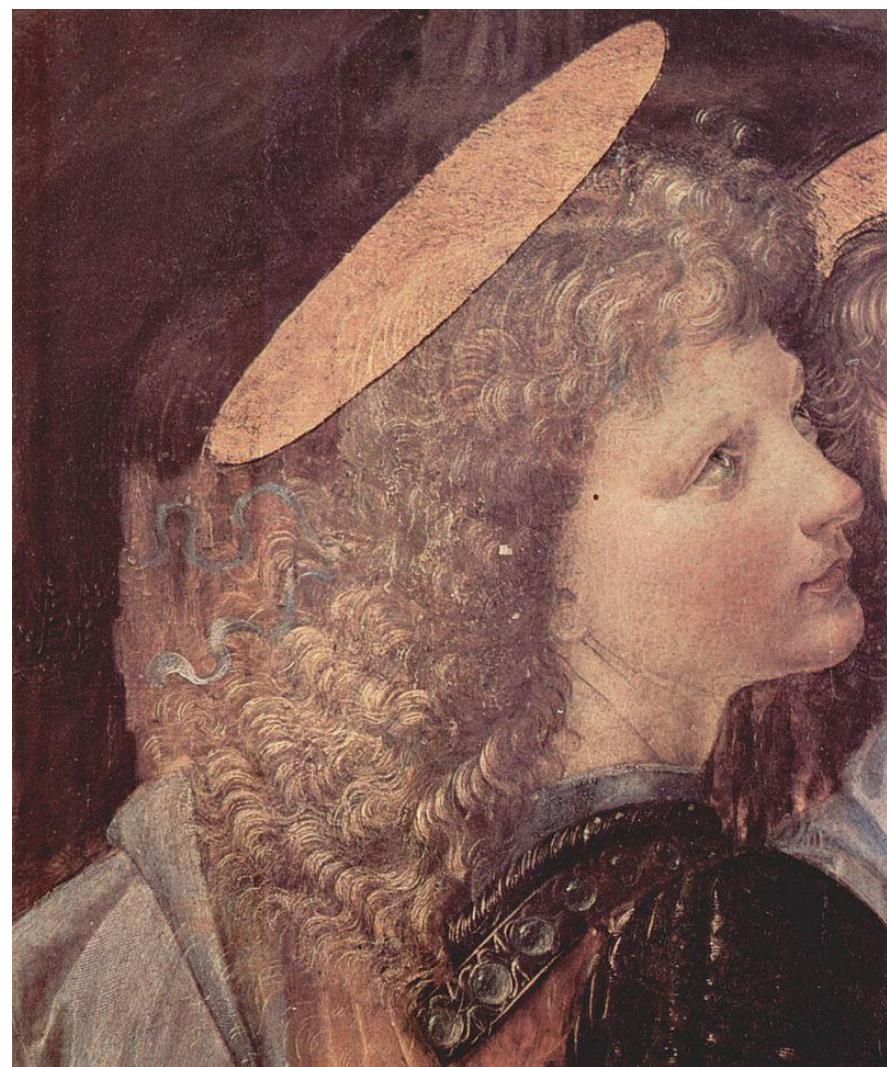


**Andrea Verrocchio e Leonardo da Vinci,
Battesimo di Cristo, 1475-1478, olio e
tempera su tavola, 178x150 cm., Firenze,
Uffizi.**



Andrea Verrocchio e Leonardo da Vinci, *Battesimo di Cristo*, 1475-1478, olio e tempera su tavola, 178x150 cm., Firenze, Uffizi.

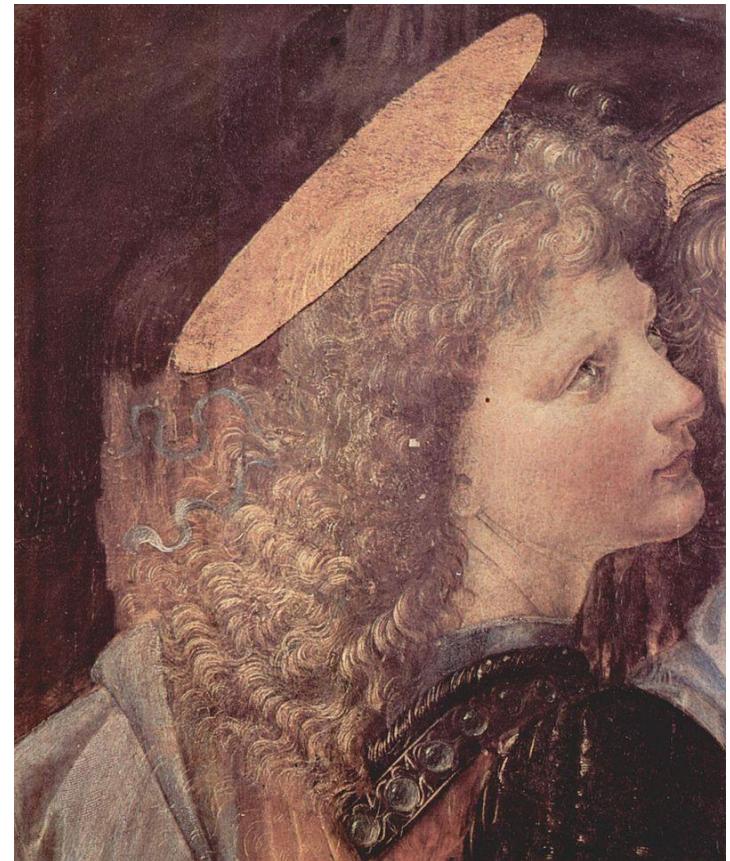
L'angelo di Leonardo





Andrea Verrocchio e Leonardo da Vinci, *Battesimo di Cristo*, 1475-1478, olio e tempera su tavola, 178x150 cm., Firenze, Uffizi.

« [Per] Andrea del Verrocchio [...che stava] facendo una tavola dove San Giovanni battezzava Cristo, **Leonardo lavorò un Angelo**, che teneva alcune vesti; e benché fosse giovanetto, lo condusse di tal maniera che molto meglio de le figure d'Andrea stava l'Angelo di Leonardo. Il che fu cagione ch'Andrea mai più non volle toccar colori, sdegnatosi che un fanciullo ne sapesse più di lui». **Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, Vita di Leonardo da Vinci pittore e scultore fiorentino.**(1568).





Andrea Verrocchio e Leonardo da Vinci, *Battesimo di Cristo*, 1475-1478, olio e tempera su tavola, 178x150 cm., Firenze, Uffizi.

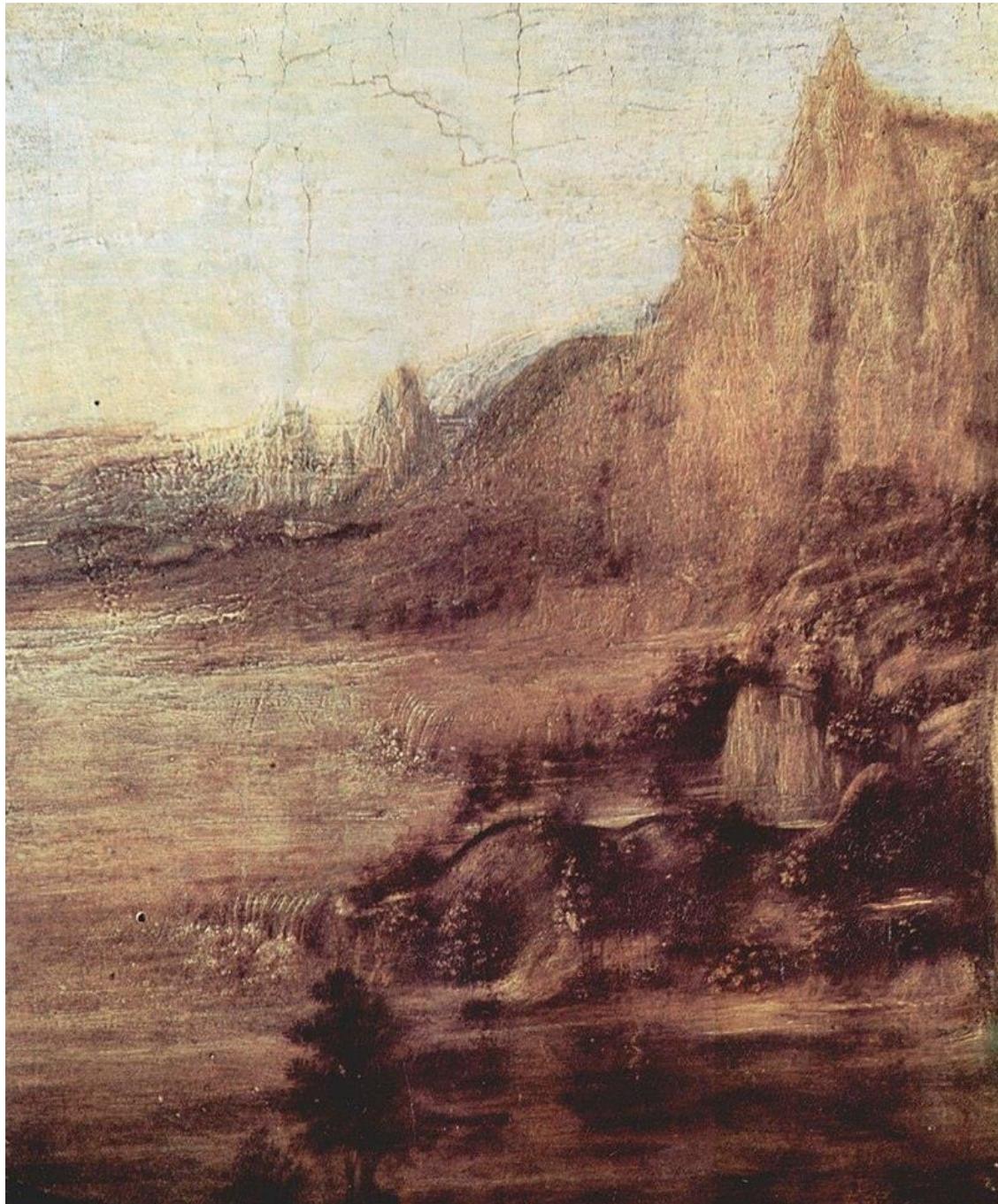
L'opera è impostata su una **composizione triangolare**, con al vertice la **ciotola** (conchiglia) nella mano di San Giovanni Battista e, come **base**, la linea che collega il piede sinistro del Battista a quello dell'angelo inginocchiato;

in essa è inscritta e funge da centro visivo la **figura del Cristo**, che dà alla scena anche un **movimento rotatorio**, accentuato dalla **posizione di tre quarti dell'angelo** sulla sinistra, che volge le spalle all'osservatore.

Lo **sguardo dell'angelo**, inoltre, guida lo spettatore verso il Cristo.

La mano di **Leonardo** intervenne anche nell'**acqua del fiume in primo piano** (che con il tempo ha assunto una **colorazione più rossiccia**), estesa fino a **immergere i piedi** di Gesù e del Battista.

Il **paesaggio sullo sfondo** è aperto su di un'ampia valle percorsa da un fiume ed è reso con **valori atmosferici**, che ammorbidiscono e sfumano le forme, differenziandosi dalle **rocce rozzamente squadrate**.



Il paesaggio sullo sfondo.





Il **Monumento equestre a Bartolomeo Colleoni** è una statua bronzea (altezza 395 centimetri senza la base) di **Andrea del Verrocchio**, realizzata tra il **1480** e il **1488** e situata a **Venezia** in **Piazza Santi Giovanni e Paolo**.

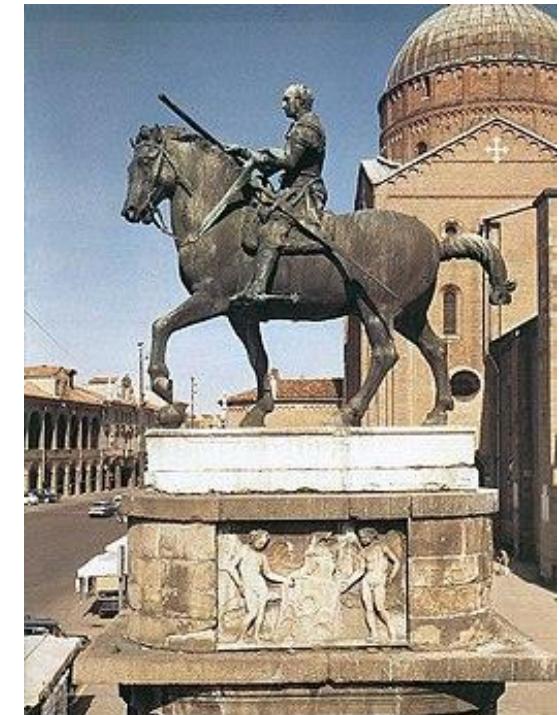
Si tratta della **seconda statua equestre** del Rinascimento, dopo il **monumento al Gattamelata di Donatello a Padova, del 1445-1453**.

Nel 1479 la **Repubblica di Venezia** decretò la realizzazione di un **monumento equestre** per il **condottiero Bartolomeo Colleoni**, morto nel 1475, da collocarsi in Piazza Santi Giovanni e Paolo.

Nel **1480** ne affidò l'esecuzione ad **Andrea Verrocchio**, che avviò l'opera a Firenze nella sua bottega.

Nel **1481** il modello di cera venne mandato a Venezia, dove nel **1486**, si trasferì l'artista per attendere alla **fusione a cera persa del bronzo**.

Donatello,
Monumento equestre
al Gattamelata 1445 -
1453, bronzo, Piazza
del Santo, Padova



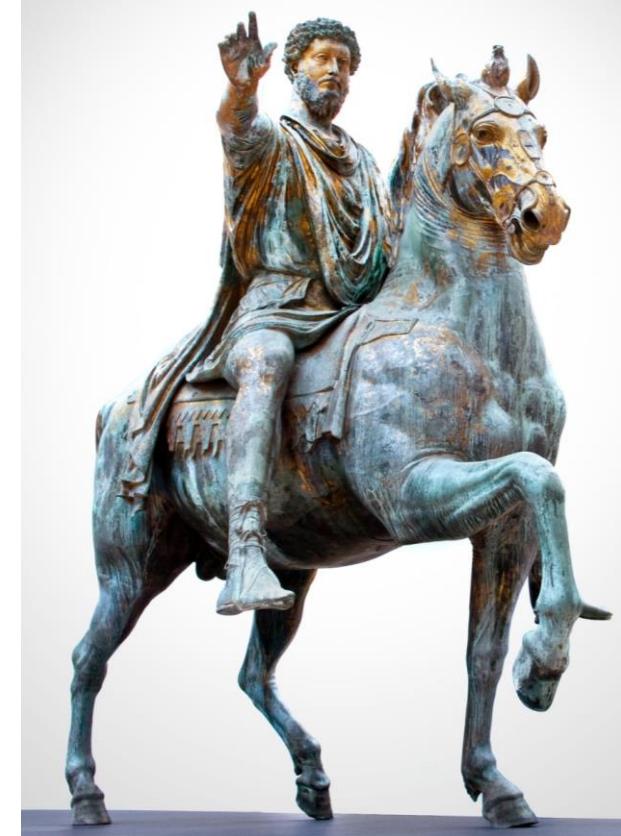


Andrea del Verrocchio, *Monumento equestre a Bartolomeo Colleoni*, bronzo (altezza 395 centimetri senza la base), 1480 – 1488, Venezia, Piazza Santi Giovanni e Paolo.

Per la realizzazione del gruppo, Andrea si rifece alla statua equestre del **Gattamelata di Donatello (1446-1453)**, alle statue antiche di **Marco Aurelio**, dei **cavalli di San Marco** e del **Regisole** (opera tardoantica a Pavia, perduta nel XVIII secolo), ma tenne anche presente l'**affresco** con Giovanni Acuto di **Paolo Uccello** e quello di **Andrea del Castagno**, in Santa Maria del Fiore a Firenze.

Statua equestre di Marco Aurelio. L'originale della scultura, esposta nei Musei Capitolini dopo l'ultimo restauro, 176 d. C., bronzo dorato.

Collocata nel
XVI secolo
nella piazza
del
Campidoglio a
Roma, per poi
essere
sostituita da
una copia.





Il gruppo scultoreo dei **Cavalli di San Marco** si compone di quattro statue di cavalli in lega bronzea, in origine appartenute a una **quadriga** in trionfo collocata all'ippodromo di **Costantinopoli**, oggi visibili nella **Basilica di San Marco di Venezia**, città nella quale furono trasportati dall'inizio del XIII secolo in seguito al feroce saccheggio della città ad opera dei crociati. **IV secolo a.C. (?) o IV secolo d.C. (?)**

Andrea del Verrocchio, *Monumento equestre a Bartolomeo Colleoni*, bronzo (altezza 395 centimetri senza la base), 1480 – 1488, Venezia, Piazza Santi Giovanni e Paolo.





Andrea del Verrocchio, *Monumento equestre a Bartolomeo Colleoni*, bronzo (altezza 395 centimetri senza la base), 1480 – 1488, Venezia, Piazza Santi Giovanni e Paolo.

Paolo Uccello, *Monumento equestre a Giovanni Acuto*, affresco (820x515 cm), 1436, parete interna sinistra del Duomo di Firenze





Andrea del Verrocchio, *Monumento equestre a Bartolomeo Colleoni*, bronzo (altezza 395 centimetri senza la base), 1480 – 1488, Venezia, Piazza Santi Giovanni e Paolo.

Andrea del Castagno, il *Monumento equestre a Niccolò da Tolentino*, affresco (833x512 cm), 1456, parete interna sinistra del Duomo di Firenze.

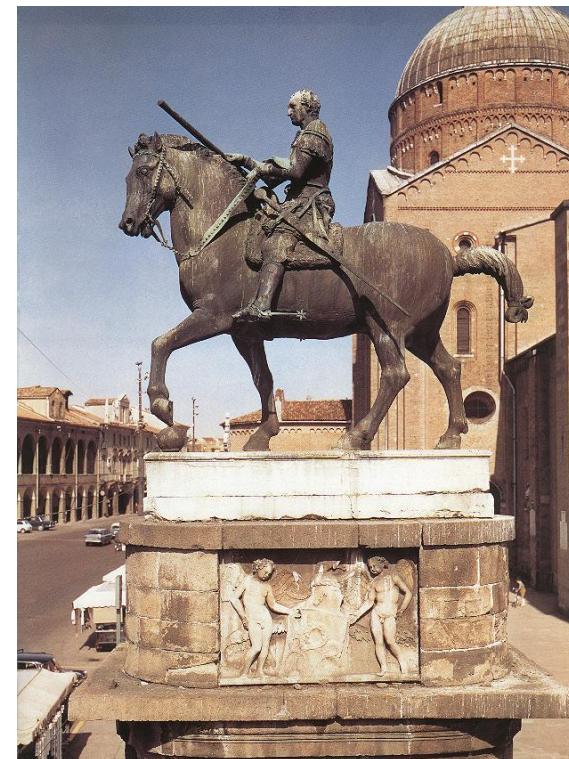




Andrea del Verrocchio, *Monumento equestre a Bartolomeo Colleoni*, bronzo (altezza 395 centimetri senza la base), 1480 – 1488, Venezia, Piazza Santi Giovanni e Paolo

Il più grande **problema** di questo tipo di rappresentazioni era la **statica**: se infatti si voleva **rappresentare il cavallo al passo**, con una **zampa sollevata** per dare un segno di maestoso incedere, ciò comportava **notevoli preoccupazioni** per le opere, poiché il **pesantissimo bronzo** veniva a essere legato a tre appoggi, relativamente esili rappresentati dalle zampe del cavallo.

Donatello a Padova risolse il problema con prudenza, tramite lo stratagemma di far posare lo **zoccolo alzato** su una **sfera**. **Verrocchio** fu il primo a riuscire con successo nell'impresa di **appoggiare il monumento su tre sole zampe**.





Andrea del Verrocchio, *Monumento equestre a Bartolomeo Colleoni*, bronzo (altezza 395 centimetri senza la base), 1480 – 1488, Venezia, Piazza Santi Giovanni e Paolo.

L'opera di Verrocchio si **discosta** dall'illustre precedente di **Donatello**, anche per i valori stilistici dell'opera.

Al concentrato e **sereno incedere** del Gattamelata, Verrocchio **contrappose** un condottiero impostato secondo un inedito **rigore dinamico**, con il **busto impettito** ed energicamente **ruotato**, la **testa** saldamente puntata **verso il nemico**, le **gambe** rigidamente **divariate a compasso**, la gestualità grintosa e vitale.

Altri **differenze** si riscontrano nell'**armatura** (più leggera e "all'antica" quella di Donatello, **moderna e completa** con l'**elmo** quella di Verrocchio) e nella **sellatura**.

Il **cimiero** (ornamento dell'**elmo**) del Colleoni crea una **zona d'ombra sul volto**, che lo incornicia rendendo più espressiva la **mimica facciale corruggiata**.



Sandro Botticelli e la cultura della cerchia medicea

Le tracce di Lippi, Pollaiolo e Verrocchio nella formazione di Botticelli

L'**Umanesimo letterario e filosofico fiorentino** del secondo Quattrocento trovò in **Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi**, detto **Sandro Botticelli** (1445-1510) il suo più sensibile portavoce in ambito figurativo.

Botticelli rese visibile la **bellezza idealizzata** di cui parlavano i Neoplatonici e **inventò le più liriche pitture mitologiche**, che si fossero mai viste prima d'allora, orchestrando le sue composizioni, come avrebbe fatto un abile musicista, **con toni alti e bassi, forti e deboli**.

Seppe descrivere, come i poeti, i **sentimenti più lievi**: non solo personaggi stravolti dal dolore o dalla gioia, ma figure che semplicemente esprimono coscienza di sé, oppure colte da languore, distratte, assorte in un pensiero, malinconiche.

Portò a **vertici d'insuperabile perfezione** lo **stile lineare fiorentino**, proprio nel momento in cui l'interesse si spostava, nelle botteghe, sulla prospettiva del cielo, sul paesaggio e la resa dei particolari immersi in una luce filtrata o d'intensità variabile.

I suoi **colori delicati e brillanti**, la costruzione dell'immagine tramite **l'uso della linea** gli venivano da **Filippo Lippi**, nella cui bottega compì il suo **apprendistato**, tra il **1464 e il 1467**.

La **pittura** di **Botticelli** sarà sempre **calligrafica**, le **forme** si presenteranno sempre, come se fossero **incise**.

Soprattutto trasse da **Lippi** quell'ideale di **malinconica bellezza femminile**, sfrondandolo però da quanto di terrestre e popolare ancora sussisteva nelle figure di Filippo Lippi.

In misura diversa concorsero alla **formazione** del suo stile anche **Antonio Pollaiolo e Andrea del Verrocchio**: sull'esempio del primo perfezionò l'uso funzionale della linea e rafforzò la plasticità delle figure, al **secondo** lo legava la volontà di creare, tramite le linee, **arabeschi decorativi e sinuosi ritmi ornamentali**.

Fu però la **continua ricerca della bellezza assoluta**, al di là del tempo e dello spazio, che porterà Botticelli a **staccarsi progressivamente dai modelli iniziali** e ad elaborare uno **stile sostanzialmente diverso** da quello dei suoi contemporanei, che lo rese un **caso praticamente unico nel panorama artistico fiorentino dell'epoca**.

Il vero e proprio **apprendistato** di Sandro Botticelli si svolse nella **bottega di Filippo Lippi** dal **1464 al 1467**, con cui lavorò a Prato negli ultimi affreschi delle *Storie di santo Stefano e san Giovanni Battista*, nella cappella maggiore del Duomo assieme a numerosi altri allievi.

Risalgono a questo periodo tutta una **serie** di **Madonne** che rivelano la **diretta influenza** del maestro sul giovane allievo, a volte **derivate** fedelmente dalla *Lippina* agli Uffizi (1465).

La **primissima opera** attribuita a Botticelli è la **Madonna col Bambino e un angelo** (1465 circa) dello Spedale degli Innocenti, in cui le somiglianze con la contemporanea tavola del Lippi sono davvero molto forti, al punto da lasciar pensare a una copia o a un omaggio.



Sandro Botticelli,
*Madonna col
Bambino*, 1465 -
1467, Tempera su
tavola, 87x60 cm.
Galleria dello
Spedale degli
Innocenti, Firenze

Filippo Lippi,
la Lippina, 1465
circa, Tempera su
tavola, 92x63,5 cm
Uffizi, Firenze





Sandro Botticelli, *Madonna col Bambino*, 1465 - 1467, Tempera su tavola, 87x60 cm. Galleria dello Spedale degli Innocenti, Firenze

Sullo sfondo di una **finestra ad arco** retta da colonnine, Maria sta seduta di profilo su un sedile con un ricco cuscino.

Abbraccia il Bambino che un **angelo** le sta porgendo, mentre **si volta verso lo spettatore**, per coinvolgerlo nella rappresentazione.

Rispetto all'opera di Lippi, questa *Madonna* è intonata a un tono minore, con una **tavolozza semplificata, senza il paesaggio e senza il secondo angelo**.

Diverso è il gesto di afferrare il Bambino e il sentimento che pervade l'opera, molto più malinconico e contemplativo.



Filippo Lippi,
la *Lippina*, 1465
circa, Tempera
su tavola,
92x63,5 cm
Uffizi, Firenze



Sandro Botticelli, *Madonna con il Bambino e due angeli*, 1468 – 1469, Tempera su tavola, 100x71 cm. Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli.

Il dipinto è una delle poche opere quattrocentesche provenienti dalla **collezione Farnese**.

Non si conosce chi sia il committente e come l'opera sia giunta presso le proprietà della famiglia pontificia.

Nel **1760** l'opera segue le vicende dell'intera **collezione farnesiana** e pertanto viene **trasferita a Napoli**, per volere del re di Napoli, Ferdinando IV di Borbone.

La composizione deriva dall'esempio di **Filippo Lippi** (come la **Lippina** del 1465 circa), con Maria che tiene in grembo il Bambino sostenuto da due angioletti, ma anche dalla **Madonna del Latte**, di **Verrocchio**, di pochi anni prima.

Andrea del Verrocchio, *Madonna del Latte*, 1467-1469 circa, Tempera su tavola, 69,2x49,8 cm. National Gallery, Londra.





Sandro Botticelli, *Madonna del Roseto*, 1469 – 1470 ca., Tempera su tavola, 124x64 cm., Galleria degli Uffizi, Firenze.

Il critico Bode fu il primo a datare l'opera alla **fase giovanile dell'artista**, in particolare al periodo **"verrocchiesco"**, verso il 1469-1470, venendo poi generalmente confermato dagli altri studiosi.

La **Madonna**, dall'atteggiamento pensoso, tiene il Bambino sulle ginocchia, al di sotto di una **loggia** con **colonne**, che reggono un **arco** a tutto sesto, con **lacunari** e che inquadra la **testa** della Vergine, assecondando il **profilo curvo** della tavola.

Dietro Maria si apre un **giardino** in cui spiccano soprattutto i **fiori di rosa**;

in basso, un **pavimento con specchiature marmoree** dimostra la **padronanza** del pittore della **tecnica prospettica**.

Le **rose** simboleggiano una delle denominazioni attribuite alla Madonna, ***rosa mystica***;

il **melograno** invece, che Maria tiene in mano e che il Bambino assaggia, simboleggia **fertilità** e **regalità**, nonché, per il **colore rosso** dei frutti, il **sangue** della **Passione**.



Sandro Botticelli, *Madonna del Roseto*, 1469 – 1470 ca., Tempera su tavola, 124x64 cm., Galleria degli Uffizi, Firenze.

L'opera è caratterizzata da un **chiaroscuro** incisivo, non esente da **passaggi grafici**, che dimostrano l'adesione temporanea del giovane artista ai **modi del Verrocchio**, di cui fu forse aiuto di bottega durante la formazione.

La stessa **tipologia del Bambino**, con la **testa grande e ovale** e con l'**espressione gioiosamente vispa**, rimanda all'esempio del maestro **Verrocchio**, come il **Putto con delfino**, di quegli stessi anni.

Andrea del Verrocchio, *Putto con delfino*, 1470 ca., bronzo, 67 cm. Palazzo Vecchio, Firenze.





Sandro Botticelli, *La Fortezza*, 1470, Tempera su tavola, cm. 168 x 90,5 x 3. Galleria degli Uffizi, Firenze. Si tratta della più antica opera sicuramente datata di Botticelli.

Sette **Virtù** vennero **commissionate** con un contratto datato 18 agosto **1469** a **Piero del Pollaiolo** dal Tribunale della Mercanzia (l'organo che soprintendeva alle corporazioni di arti e mestieri di Firenze e giudicava i reati di natura commerciale) per **decorare le spalliere** degli **stalli** nella **sala delle Udienze** della sede, in Piazza della Signoria.

La **Carità** fu la prima tavola ad essere eseguita, tanto da essere consegnata già nel dicembre **1469**.

La **bottega del Pollaiolo** eseguì sei dei sette dipinti previsti; il settimo, la **Fortezza** venne eseguito dal giovane **Sandro Botticelli**.



Sandro Botticelli, *La Fortezza*, 1470,
Tempera su tavola, cm. 168 x 90,5 x 3.
Galleria degli Uffizi, Firenze.

La **Fortezza**, intesa come **determinazione**, tiene in mano un bastone del comando e siede su un **ampio trono** marmoreo con **bracci a volute**, di ispirazione tratta dal Verrocchio.

Rispetto alle **tavole** del Pollaiolo l'opera, sebbene importata su uno schema medesimo, mostra notevoli differenze.

Il **colore** e il **plasticismo marcato** derivano dall'esempio di Filippo Lippi, primo **maestro** di Sandro, così come il tipo fisico della donna dalla **bellezza idealizzata**, anche se **energico** e leggermente **malinconico**, come tipico in Botticelli.

Le **forme** sono però **più solide** e **monumentali**, animate da una **tensione lineare** appresa da Antonio del Pollaiolo.



Sandro Botticelli, *La Fortezza*, 1470, Tempera su tavola, cm. 168 x 90,5 x 3. Galleria degli Uffizi, Firenze.

Il **trono**, al posto dell'austero scranno marmoreo del Pollaiolo, è **riccamente decorato**, con rilievi floreali, marmi screziati, che costituiscono un preciso richiamo alle **qualità morali** inerenti all'esercizio della magistratura, in pratica un'allusione simbolica al "tesoro" che accompagnava il possesso di questa virtù.

Il **trono** è scorciato in maniera **meno distorta** delle altre *Virtù* ed è **finemente decorato** ma **meno prorompente**, grazie all'uso di **colori più scuri** che fanno emergere, per contrasto, la **figura principale**: l'effetto è che "*la Fortezza*" non sembra nemmeno seduta, ma giustapposta in primo piano.

Antonio del
Pollaiolo (o Piero
Pollaiolo) *La
Prudenza*, a olio su
tavola (167x88
cm), 1470, Galleria
degli Uffizi,
Firenze.





Sandro Botticelli, *La Fortezza*, 1470, Tempera su tavola, cm. 168 x 90,5 x 3. Galleria degli Uffizi, Firenze.

La ricchezza del panneggio della veste, pesante come se fosse bagnato (come nell'*Incredulità di san Tommaso* del Verrocchio) definisce la struttura corporea, ma al tempo stesso la smaterializza, accordando un privilegio alla linea di contorno rispetto agli altri elementi espressivi.

Grande capacità è dimostrata nella resa dell'armatura lucida e finemente decorata, che dimostra una conoscenza approfondita dell'arte orafa.

Andrea del Verrocchio, *Incredulità di san Tommaso*, 1467-1483, bronzo





Sandro Botticelli, *La Fortezza*, particolare, 1470, Tempera su tavola, cm. 168 x 90,5 x 3. Galleria degli Uffizi, Firenze.



Hans Memling, *Ritratto d'uomo con una medaglia romana*, olio su tavola (31x23,2 cm), 1480 circa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anversa.

Sandro Botticelli, *Il Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio*, tempera su tavola con calco in stucco dorato sulla medaglia (57,5x44 cm), 1474-1475 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Per due decenni le fortune del pittore dipesero dalle numerose commissioni della cerchia medicea. Già nel 1474 circa, il *Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio* riproduce molto probabilmente le fattezze di un giovane di casa Medici. La **posa di tre quarti** indica un'attenzione alla pittura fiamminga, lo stesso ambito cioè da cui ricavò anche l'insolita iconografia un *Ritratto d'uomo con una moneta antica* di Hans Memling (1470 circa).





Sandro Botticelli, *Il Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio*, tempera su tavola con calco in stucco dorato sulla medaglia (57,5x44 cm), 1474-1475 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Un giovane dalla **folta chioma** è ritratto di **tre quarti** voltato **verso sinistra**, con le spalle, il busto e le mani, che reggono saldamente una **grossa medaglia** di Cosimo de' Medici detto "il Vecchio".

Il **vestito** è tipico della **borghesia fiorentina** dell'epoca, con la preziosa tinta nera, una delle più costose, e una **berretta rossa** in testa.

Gli **occhi** si voltano a fissare lo spettatore, con uno sguardo leggermente malinconico.

Lo **sfondo** è un **paesaggio fluviale** tratteggiato a grandi linee, con un cielo che si schiarisce verso l'orizzonte.

L'**iscrizione** sulla **medaglia**, che fu realmente coniata tra il 1465 e il 1469 (ne esiste un esemplare al Bargello) recita **MAGNUS COSMVS MEDICES PPP** (cioè *Primus Pater Patriae*).

La **medaglia**, rappresentata con una notevole sensibilità materica nel restituire la consistenza dello stucco consumato, usato come **modello** per la medaglia vera e propria, è quella **coniata** in occasione della nomina di **Cosimo** come "**Pater Patriae**" nel **1465**, un anno dopo la sua morte.



La **medaglia di Cosimo il Vecchio** fu realizzata in **bronzo fuso** da un anonimo medagliere fiorentino nel **1465-1469 circa**, e misura circa 7,4 cm. di diametro.

La medaglia è considerata la prima di scuola fiorentina conosciuta. Venne realizzata **a commemorazione di Cosimo de' Medici**, dopo la sua morte (1464) e dopo che gli era stato conferito il titolo onorifico di **Pater Patriae** nel **1465**.

La datazione quindi oscilla tra il **1465** e la **fine del decennio**.

Sandro Botticelli, Il *Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio*, tempera su tavola con calco in stucco dorato sulla medaglia (57,5x44 cm), 1474-1475 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze.





Sandro Botticelli, Il *Ritratto d'uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio*, tempera su tavola con calco in stucco dorato sulla medaglia (57,5x44 cm), 1474-1475 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Lo **stile del ritratto** è tipico della tradizione fiorentina dell'epoca, con un giusto equilibrio tra sinteticità e gratificazione celebrativa del protagonista, a cui si aggiunge una sottile **tensione psicologica** data dal **contatto visivo** diretto con lo **spettatore**.

Lo **sguardo intenso**, i lineamenti, fortemente personalizzati, addolciti dalla ricerca di una bellezza formale assoluta, che si lega con le teorie dell'**Accademia Neoplatonica**, che proprio in quegli anni cominciavano a diffondersi.

Le **mani** sono agili e nervose e tengono con fermezza la **medaglia**, quasi a sottolineare un fiero attaccamento.

Il **ritratto** è dominato dal **linearismo formale** del **contorno**, che non esita a mettere in secondo piano la terza dimensione, come si vede nel **blocco scuro del busto**, in cui le **spalle** appaiono leggermente proporzionate.



Sandro Botticelli,
L'Adorazione dei Magi,
tempera su tavola, (111x134
cm), 1475 circa, Galleria
degli Uffizi, Firenze.

Il dipinto fu commissionato da Gaspare di Zanobi del Lama, sensale dell'Arte del Cambio fiorentina e **cortigiano della famiglia dei Medici**, per la sua cappella funebre in Santa Maria Novella.

La **celebrazione della famiglia protettrice**, sia del **committente** che dell'**artista**, si manifestò in una serie di **ritratti** che popolano la scena.

Essendo il **committente** un **banchiere**, la sua attività di intermediazione finanziaria, che **ricavava denaro dal denaro**, era vista in maniera non troppo onorevole all'epoca, poiché letta secondo la mentalità medievale che la bollava come **peccato di usura**.

Per questo, i **banchieri** assolvevano ai loro **sensi di colpa**, dedicando una **parte dei loro guadagni** ad opere di bene e a **commissioni artistiche**, dedicate ai loro **santi protettori**, che riequilibrassero il loro "debito" con la società.



Sandro Botticelli, *L'Adorazione dei Magi*, tempera su tavola, (111x134 cm), 1475 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Botticelli introdusse con quest'opera una **grande novità** a livello **formale** nel frequente tema dell'*Adorazione*, ossia la **visione frontale della scena**, con le **figure sacre al centro** e gli **altri personaggi** disposti prospetticamente ai lati.

Prima di questa infatti, si usava svolgere la scena in maniera **orizzontale**, con la Sacra Famiglia a un'estremità e i Magi, col proprio seguito, che procedevano verso di essa, dispiegandosi essenzialmente sul primo piano, in una sorta di corteo, uno dietro l'altro, ricordando l'annuale **rievocazione della cavalcata dei Magi**, una rappresentazione sacra che si teneva per le vie fiorentine.

Il **prototipo** potrebbe essere stata una **scena** di uno dei **Quattro Reliquari** dedicati alla Vergine, con l'*Annunciazione* e l'*Adorazione dei Magi* di Beato Angelico (1434), e nel **pannello centrale** della **predella del Tabernacolo dei Linaioli**, ma nessuno aveva mai usato questo schema su una pala di grandi dimensioni.



Beato Angelico, *Adorazione dei Magi*, particolare, da l'Annunciazione e l'Adorazione dei Magi.

L'opera fa parte dei *Quattro reliquiari della Vergine*: sono altrettanti pannelli dipinti su tavole cuspidate opera di fra Giovanni Masi, su disegno di Beato Angelico, destinati al convento di Santa Maria Novella e datati al **1434**. In questa scena le **figure sacre** sono al **centro** e gli **altri personaggi** disposti prospetticamente ai **lati**.





Beato Angelico, *Adorazione dei Magi*, particolare, pannello centrale della predella del *Tabernacolo dei Linaioli*, Museo Nazionale di San Marco, Firenze, 1432-1433.

Il pannello centrale della predella presenta un'innovativa *Adorazione dei Magi*, dove al posto del tradizionale corteo disposto orizzontalmente come un fregio si trova una **composizione di tipo circolare**.



Sandro Botticelli,
L'Adorazione dei Magi,
tempera su tavola,
(111x134 cm), 1475
circa, Galleria degli
Uffizi, Firenze.

Il nuovo schema
introdotto da Botticelli
venne ripreso
abbastanza fedelmente
da **Filippino Lippi**
(*Adorazione dei Magi*
degli Uffizi) e da
Leonardo da Vinci (*Adorazione dei Magi*,
sempre agli Uffizi).



Filippino Lippi, *Adorazione dei magi*, tempera grassa su tavola (258x243 cm), firmata e datata 29 marzo 1496 (sul retro, di mano del pittore), Galleria degli Uffizi a Firenze.

Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi*, olio su tavola e tempera grassa (246x243 cm), 1481- 1482, Galleria degli Uffizi, Firenze.





Sandro Botticelli,
L'Adorazione dei Magi,
tempera su tavola,
(111x134 cm), 1475 circa,
Galleria degli Uffizi,
Firenze.

Al centro, in posizione ingegnosamente rialzata, si trova la **capanna diroccata** della **Natività**, composta da una **roccia**, un **tetto ligneo**, retto da alcuni tronchi issati, e da una **parete** ad angolo in rovina, richiamo all'antichità perduta ribadito anche dagli **edifici crollati** a sinistra.

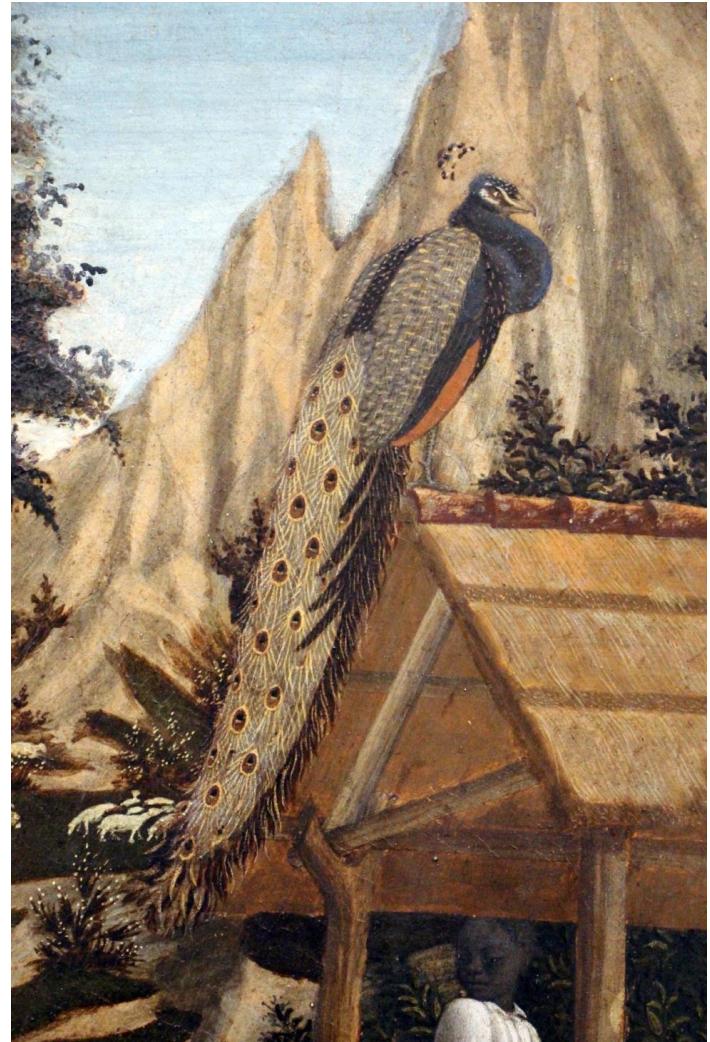
La **Vergine col Bambino**, vegliata da dietro da san Giuseppe, viene a trovarsi al **vertice** di un **triangolo** ideale, in cui convergono le **linee prospettiche** delle quinte laterali e lo scalare dei **personaggi** disposti prospetticamente ai lati.

Un **pavone**, appollaiato a destra, simboleggia l'**immortalità**, poiché fin dall'antichità le sue carni erano ritenute non deteriorabili.



Domenico Veneziano, *L'Adorazione dei Magi*, tempera su tavola (diametro 84 cm), 1439-1441, Gemäldegalerie di Berlino.

Il particolare del **pavone** appollaiato sul **tetto** della **capanna** compare anche nell'*'Adorazione dei Magi* di Domenico Veneziano.





Sandro Botticelli,
L'Adorazione dei Magi,
tempera su tavola,
(111x134 cm), 1475
circa, Galleria degli
Uffizi, Firenze.

I **tre Magi**, che come al solito, rappresentano le **tre età dell'uomo** (gioventù, maturità e anzianità) si trovano in **posizione centrale**.

Quello **più anziano** è **inginocchiato**, in adorazione del Bambino, ed ha già deposto il suo dono ai piedi della Vergine, mentre il **secondo** e il **terzo** attendono il loro turno davanti, **di spalle**, con i loro preziosi doni ancora in mano, mentre le **corone** sono già state **deposte** (una si vede davanti a quello vestito di bianco).



In queste **tre figure** sono ritratti rispettivamente **Cosimo de' Medici** e i suoi figli **Piero il Gottoso** (col **mantello rosso foderato d'ermellino**) e **Giovanni**. La loro posizione **davanti alla Vergine** è rigidamente dinastica.

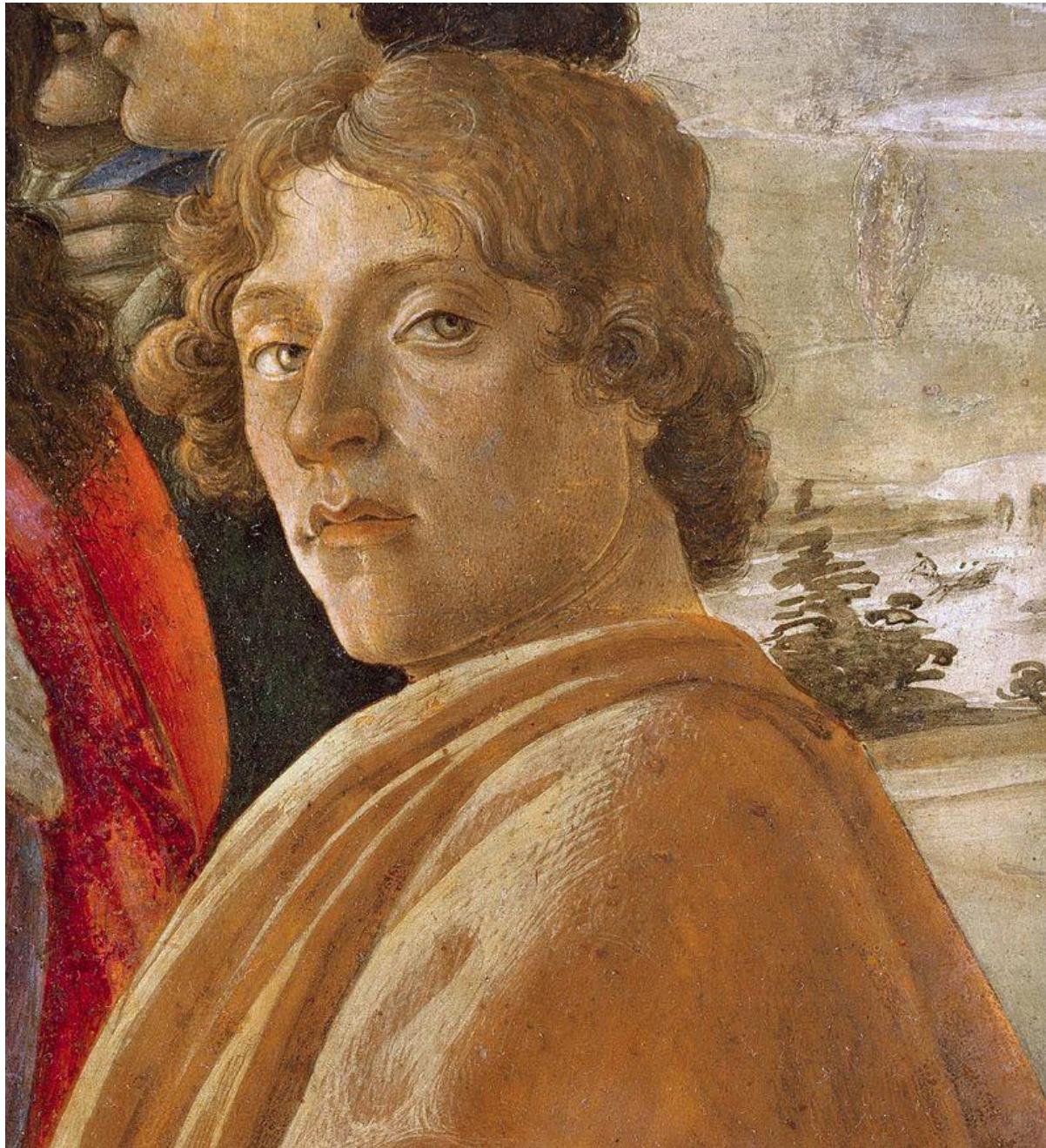
Dietro di loro, infatti, si trova **Lorenzo de' Medici**, figlio di Piero, con una **lunga veste bianca** e una **berretta** come cappello, a cui fa da contraltare, sul **lato opposto** in posizione simmetrica, suo fratello minore **Giuliano** (che perì pochi anni dopo nella Congiura dei Pazzi), ritratto col **vestito corto nero** e **rosso bordato d'oro** in un'espressione pensosa.

Trattandosi di una **rappresentazione di discendenza**, poco importa che già i **tre personaggi**, che formano i **Magi**, fossero **morti**, almeno nel 1473, né è rilevante la **mancanza di somiglianza** degli effigiati, molto più **idealizzati** nella solennità dell'episodio.



Il committente si trova in posizione **defilata**, nel gruppo di **destra**, vestito di azzurro con **capelli bianchi corti**. All'estrema destra, il giovane in primo piano, che guarda **verso lo spettatore**, con un **ampio mantello arancione**, sarebbe un **autoritratto** dello stesso **Botticelli**.

Accanto al cavaliere di sinistra, si troverebbero **Agnolo Poliziano**, che gli cinge le spalle amichevolmente, e **Giovanni Pico della Mirandola**, che indica il gruppo sacro; mentre, nel gruppo di destra, si troverebbero alcuni alleati di casa Medici: **Lorenzo Tornabuoni** (col **cappello** con la **piuma**) e, con il **volto barbuto**, **Giovanni Argiropulo**, il letterato greco venuto da Costantinopoli.



**Autoritratto di
Botticelli**



Sandro Botticelli,
*L'Adorazione dei
Magi*, tempera su
tavola, (111x134 cm),
1475 circa, Galleria
degli Uffizi, Firenze.

Il segno grafico è
sciolto e vigoroso,
dimostrando la
raggiunta maturità
dei mezzi espressivi
dell'artista.

Il tono dei personaggi
è fiero e, al tempo
stesso, malinconico,
che dà all'insieme
l'aspetto di
meditazione
fiabesca, tipica della
sua migliore
produzione.

L'ambientazione è
caratterizzata dai toni
atmosferici: la luce
dorata del
crepuscolo, lega tra
loro i vari elementi.



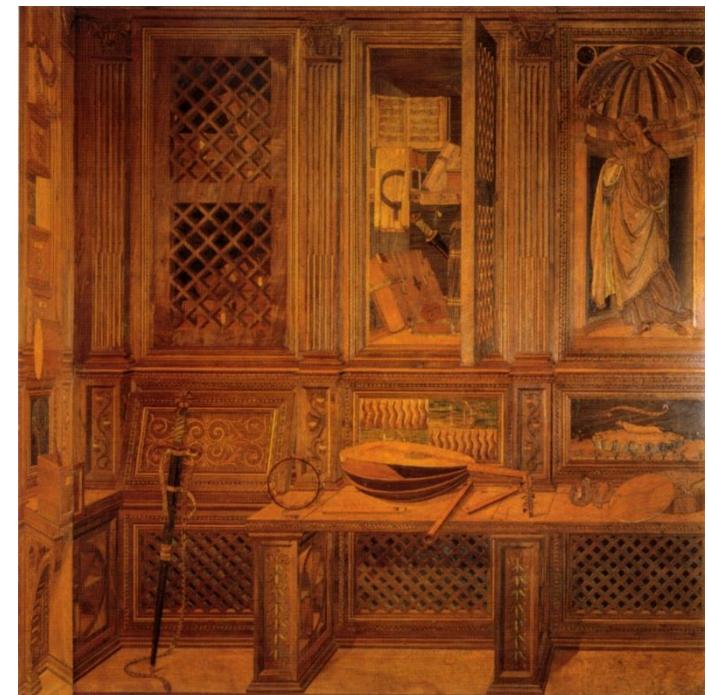
Sandro Botticelli, *Sant'Agostino nello studio*, dipinto murale staccato (200x120 cm) 1479-1480 ca., chiesa di Ognissanti, Firenze.
Botticelli ha dipinto un'altra versione del soggetto, conservata agli Uffizi.

Alla fine degli anni Settanta, Botticelli era padrone di uno stile inconfondibilmente suo.

Le sue figure, vive e solide, erano rese più attraenti dal movimento lineare dei panneggi, ispirato ai monumenti antichi, dalle pose elaborate, dalle espressioni intense.

Le sue **impaginazioni prospettiche** erano **impeccabili**, come questa, in *Sant'Agostino nello studio*, affrescato nella Chiesa di Ognissanti, dove i libri, il leggio, gli strumenti scientifici scorciati, ricordano le **tarsie** dello Studiolo di Federico da Montefeltro a Urbino, probabilmente basate su **cartoni** di Botticelli.

Studiolo di Federico da Montefeltro.
Le pareti sono coperte da **tarsie lignee** tuttora *in situ*, che creano effetti illusionistici di continuazione dell'architettura.



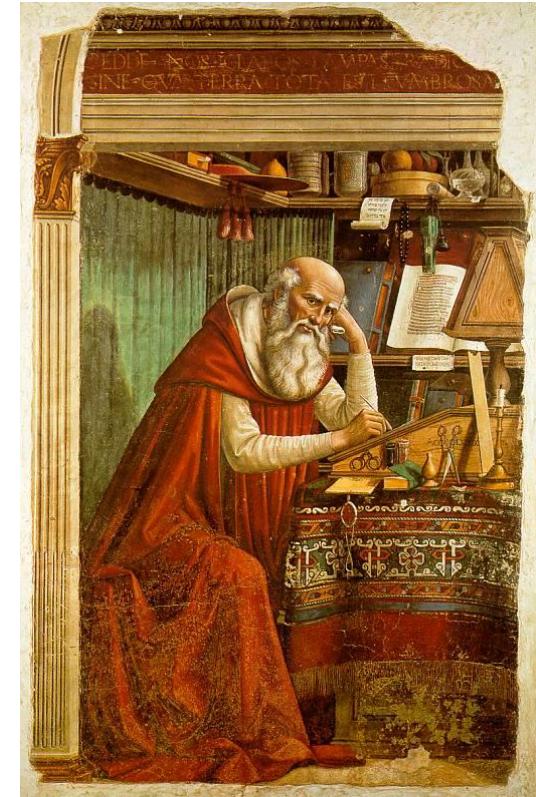


Sandro Botticelli, *Sant'Agostino nello studio*, dipinto murale staccato (200x120 cm) 1479-1480 ca., chiesa di Ognissanti, Firenze.

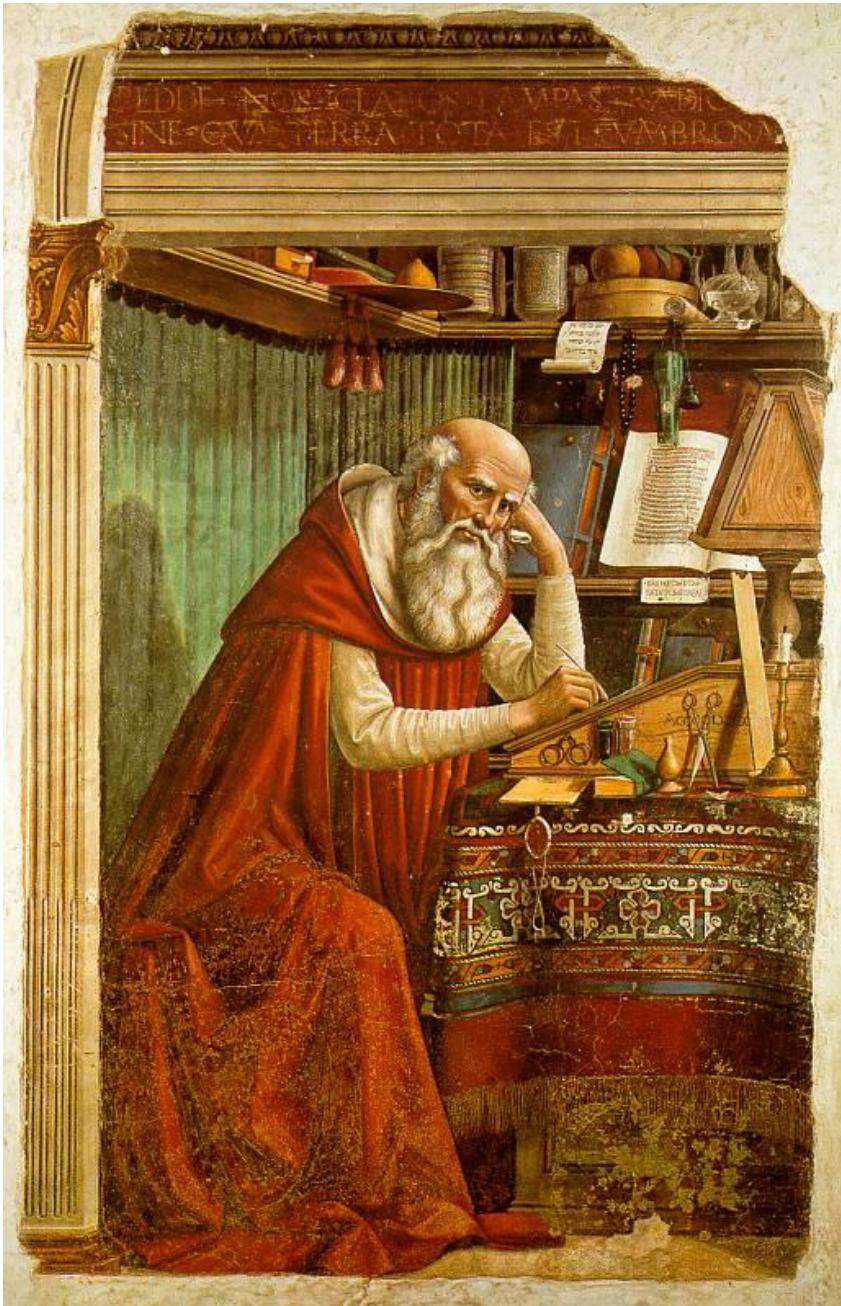
L'opera viene in genere datata al **1480**, anno a cui risale il *San Girolamo* di Domenico Ghirlandaio che fa **pendant** con l'opera di Botticelli nella chiesa.

Per le **analogie dei due lavori** si ritiene che entrambi vennero **commissionati** dalla **famiglia Vespucci**, come dimostra anche l'arme della famiglia dipinta sotto l'iscrizione.

Staccato durante i lavori di ammodernamento della chiesa del **XVII secolo**, perdendo gran parte della cornice architettonica dipinta, è **oggi appeso** sulla **parete destra** della **navata**.



Domenico Ghirlandaio,
San Girolamo nello studio, affresco (184x119 cm), 1480, chiesa di Ognissanti, Firenze.



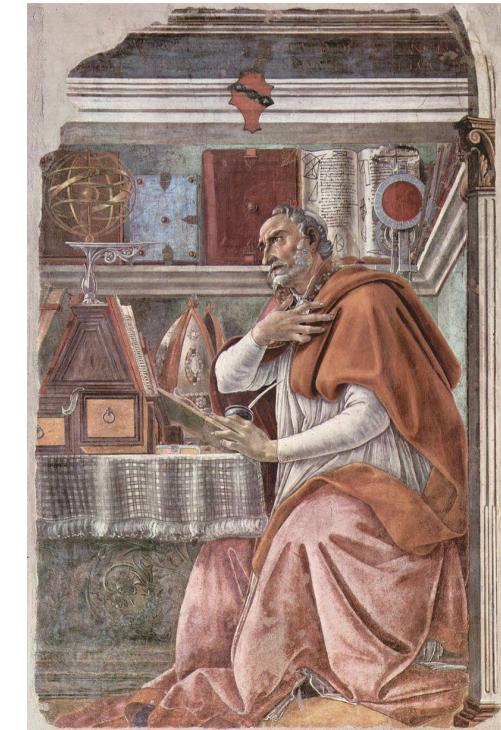
Domenico Ghirlandaio, *San Girolamo nello studio*, affresco (184x119 cm), 1480, chiesa di Ognissanti, Firenze.

Anche quest'opera venne commissionata dalla famiglia Vespucci ***in pendant*** con il *Sant'Agostino nello studio* di Botticelli, su cui compare anche l'arme della famiglia.

I due affreschi, di soggetto e impostazione simili, descrivevano due dottori della chiesa nei rispettivi studi gremiti di libri e oggetti da intellettuali, quali antesignani degli studiosi umanistici.

Decoravano lo spazio vicino alle porte del coro originale della chiesa, che venne distrutto nel XVII secolo.

In quell'occasione gli affreschi vennero smurati e rimessi lungo la navata: sebbene le figure principali ne uscissero in buone condizioni, **andò in larga parte perduta la cornice architettonica dipinta e una parte delle iscrizioni**.



Sandro Botticelli, *Sant'Agostino nello studio*, dipinto murale staccato (200x120 cm) 1479-1480 ca., chiesa di Ognissanti, Firenze.

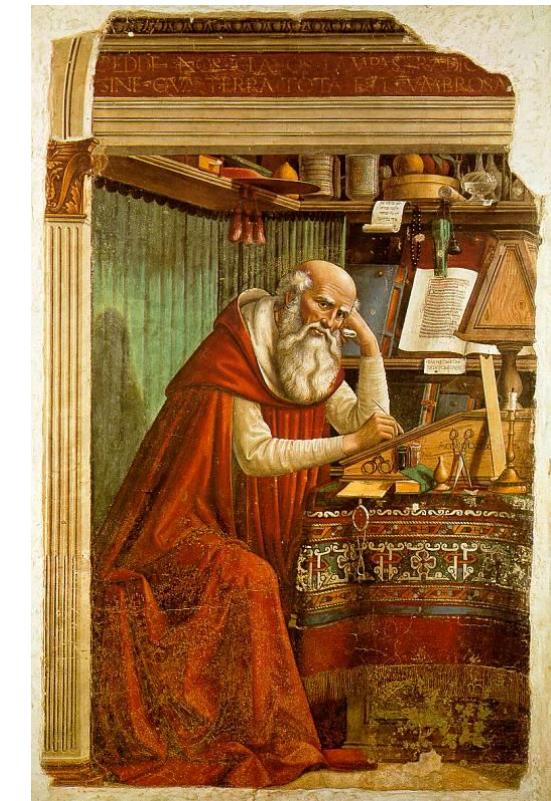


Sandro Botticelli, *Sant'Agostino nello studio*, dipinto murale staccato (200x120 cm) 1479-1480 ca., chiesa di Ognissanti, Firenze.

Il confronto tra le due opere mostra un **diverso approccio** al tema.

Se Botticelli, più giovane del Ghirlandaio di tre anni, usò **un'espressività e un'energia plastica notevole**, che deriva dall'**esempio** di Andrea del Castagno, Ghirlandaio creò una figura più serena e **convenzionale**, rendendo protagonisti, piuttosto, le **nature morte** degli oggetti, ordinatamente **esposti** sullo **scrittoio** e sulle **mensole** dietro Girolamo.

Domenico si ispirò, probabilmente, a **modelli nordici**, come forse il *San Girolamo nello studio* di Jan van Eyck, che si trovava nelle raccolte di Lorenzo il Magnifico.

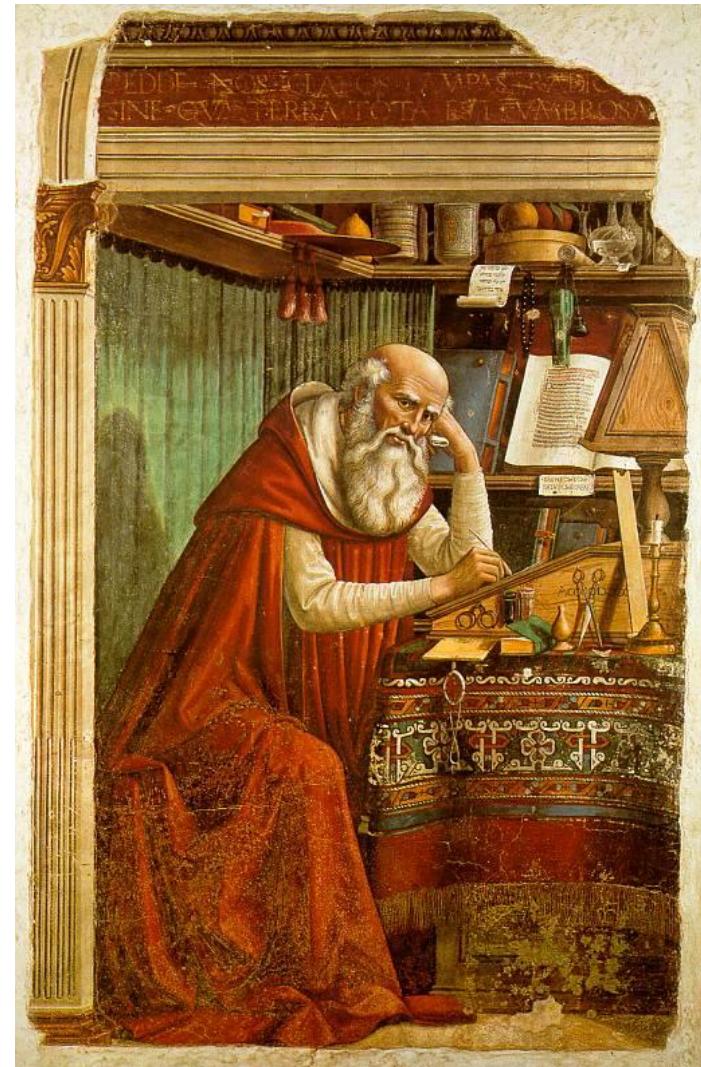


Domenico
Ghirlandaio, *San
Girolamo nello studio*,
affresco (184x119 cm),
1480, chiesa di
Ognissanti, Firenze.



Jan van Eyck (attr.), *San Girolamo nello studio*, 1442, Detroit Institute of Arts, Detroit. Si tratta di una pittura a olio su carta applicata su tavola e misura 20,6x13,3 cm.

Domenico Ghirlandaio, *San Girolamo nello studio*, affresco (184x119 cm), 1480, chiesa di Ognissanti, Firenze.





Sandro Botticelli, *Ritratto di una giovane donna*, tempera su tavola, 1480 ca., 82 x 54 cm, Städel Museum, Francoforte.

Molti critici discutono riguardo l'**attribuzione** di questa tempera su tavola al Botticelli, ma la stragrande maggioranza degli esperti riconoscono nel soggetto rappresentato, **Simonetta Cattaneo Vespucci**, donna amata da Giuliano de' Medici.

Simonetta Vespucci sembrerebbe essere **protagonista di diverse opere del Botticelli**, come la personificazione della **Primavera**, ed anche la celebre donna rappresentata all'interno della **Nascita di Venere** assomiglia moltissimo a quella ritratta in questo lavoro.

Botticelli dipinge la donna **girata di tre quarti**, lasciando grande spazio al **medaglione**, che porta al collo, ovvero una copia al contrario di un antico cimelio, con protagonisti **Apollo e Marsia**; tale medaglione, secondo le fonti, sarebbe appartenuto a **Lorenzo de' Medici**, e questo ha reso più semplice identificare la donna, nell'opera del Botticelli.

il **volto** della **donna** è incorniciato da dei **lunghi capelli ondulati**, intrecciati con dei **nastri** a più **colori** e delle **perle**, che vanno a mescolarsi con un complesso **copricapo** riccamente **decorato**.

Il **collo** della protagonista, inoltre, sembra essere **più allungato**, rispetto alla realtà, ed inoltre, il **busto** appare sottodimensionato rispetto allo stesso collo.

Il **vestito** indossato dalla donna ricorda quello delle **nobildonne fiorentine**.



Sandro Botticelli, *La Primavera*, tempera su tavola (203 x 314 cm), 1478 - 1482 circa. Realizzata per la Villa medicea di Castello, l'opera d'arte è conservata nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

Lo **straordinario fascino** che tuttora esercita sul pubblico è legato anche all'**aura di mistero** che circonda l'opera, il cui **significato più profondo** non è ancora stato completamente svelato.



Sandro Botticelli, *La Primavera*, tempera su tavola (203 x 314 cm), 1478 - 1482 circa. Realizzata per la Villa medicea di Castello, l'opera d'arte è conservata nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

Il dipinto venne eseguito per **Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici** (1463-1503), cugino di secondo grado del Magnifico, di circa quindici anni più giovane, non sempre in ottimi rapporti con il **cugino maggiore**, incaricato *de facto* di governare Firenze.

Gli **inventari** di famiglia del 1498, 1503 e 1516 hanno anche chiarito la sua collocazione originaria, nel **Palazzo di via Larga**, dove rimase, prima di essere trasferita nella **Villa di Castello**, dove il **Vasari** riferisce di averla vista nel 1550, accanto alla *Nascita di Venere*.

Il **titolo**, con cui è universalmente conosciuto il dipinto, deriva proprio dall'**annotazione** del Vasari ("*Venere che le Grazie fioriscono, dinotando Primavera*"), dalla quale **derivano** anche le linee cardine, su cui si sono mossi tutti i **tentativi di interpretazione**.



Sandro Botticelli, *La Primavera*, tempera su tavola (203 x 314 cm), 1478 - 1482 circa. Galleria degli Uffizi, Firenze.

In un ombroso boschetto, che forma una sorta di **semicupola di aranci**, colmi di **frutti e arbusti**, sullo sfondo di un **cielo azzurrino**, sono disposti **nove personaggi**, in una composizione bilanciata ritmicamente e fondamentalmente simmetrica, attorno al **perno centrale della donna col drappo rosso e verde** sulla veste setosa.

Il **suolo** è composto da un **verde prato**, disseminato da un'infinita varietà di **specie vegetali** e un ricchissimo campionario di **fiori**.

L'opera è, secondo una teoria ampiamente condivisa, **ambientata** in un **boschetto di aranci** (il *giardino delle Esperidi*) e va letta da **destra verso sinistra**, forse perché la collocazione dell'opera imponeva una visione preferenziale da destra.

Il *giardino delle Esperidi* è un luogo leggendario della **mitologia greca** ed in esso cresceva un **melo dai frutti d'oro**, che era custodito dalle **tre Esperidi** (Le *Esperidi* erano ninfe, la cui genealogia varia a seconda delle versioni).

Sandro Botticelli, *La Primavera*, tempera su tavola (203 x 314 cm), 1478 - 1482 circa. Galleria degli Uffizi, Firenze.

Zefiro, vento di sud ovest e di primavera, che piega gli alberi, rapisce per amore la ninfa Clori (in greco Cloris), mettendola incinta.

Da questo atto, ella rinasce, trasformata in Flora, la personificazione della stessa primavera, rappresentata come una donna dallo splendido abito fiorito, che sparge a terra le infiorescenze che tiene in grembo.

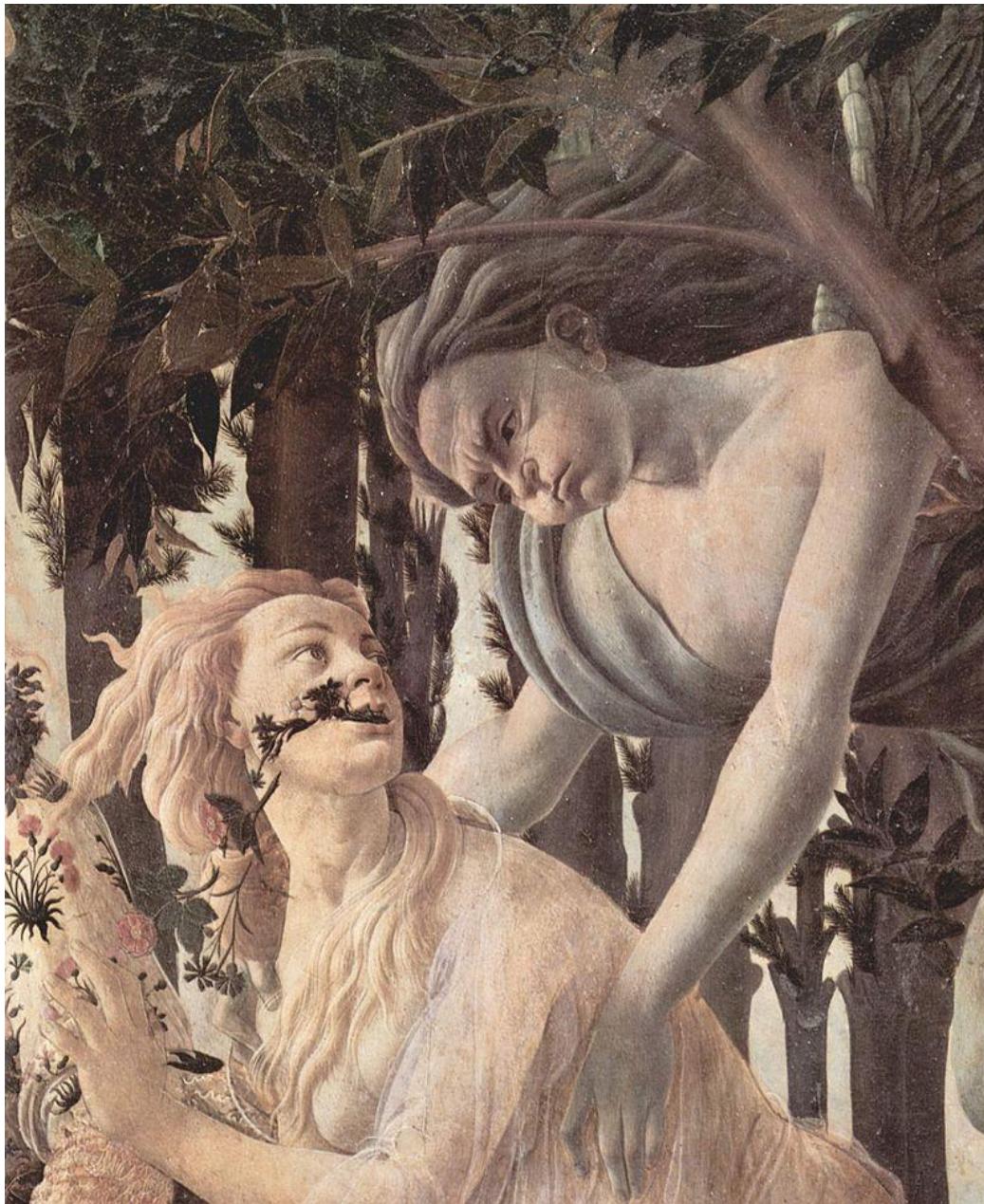


A questa **trasformazione** allude anche il **filo di fiori**, che già inizia a uscire dalla bocca di Clori, durante il suo rapimento.

Al **centro**, campeggia **Venere**, inquadrata da una **cornice simmetrica** di **arbusti**, che sorveglia e dirige gli eventi, quale **simbolo neoplatonico dell'amore più elevato**.

Sopra di lei vola il **figlio Cupido**, mentre a **sinistra** si trovano le **sue tre tradizionali compagne** vestite di veli leggerissimi, le **Grazie**, occupate in un'armoniosa danza, in cui muovono ritmicamente le braccia e intrecciano le dita.

Chiude il gruppo a **sinistra** un disinteressato **Mercurio**, coi tipici **calzari alati**, che col **caduceo** (bastone alato) **scaccia le nubi** per preservare un'eterna primavera.



Zefiro rapisce Clori

Clori (in greco antico Χλωρίς), anche citata come **Cloride** (Χλωρικτός) è un personaggio della **mitologia greca**, una Ninfa e dea della primavera, dei fiori e dello sviluppo (crescita).

Divenuta **Floris** per la **mitologia romana**, quindi identificata con la **Flora** dai popoli Italici.

Sandro Botticelli,
La Primavera,
tempera su tavola
(203 x 314 cm),
1478 - 1482 circa.
Galleria degli
Uffizi, Firenze.



Come succede per altri grandi capolavori del Rinascimento, *La Primavera* nasconde vari livelli di lettura: uno strettamente **mitologico**, legato ai soggetti rappresentati, la cui spiegazione è ormai appurata; uno **filosofico**, legato alla **filosofia dell'Accademia Neoplatonica** e ad altre dottrine; uno **storico-dinastico**, legato alle **vicende contemporanee** ed alla gratificazione del committente e della sua famiglia.

Queste ultime due letture, con le rispettive ramificazioni possibili, sono più controverse, ed hanno registrato i molteplici interventi di studiosi e storici dell'arte, senza tuttavia giungere a un risultato definitivo o almeno ampiamente condiviso.



Sandro
Botticelli, *La
Primavera*,
tempera su
tavola (203 x
314 cm), 1478 -
1482 circa.
Galleria degli
Uffizi, Firenze.

Nell'opera sono leggibili alcune **caratteristiche stilistiche**, tipiche dell'arte di Botticelli: innanzitutto l'innegabile **ricerca di bellezza ideale e armonia**, emblematiche dell'**Umanesimo**, che si attua nel **ricorso**, in via preferenziale, al **disegno** e alla **linea di contorno** (derivato dall'esempio di Filippo Lippi).

Ciò genera **pose sinuose e sciolte**, gesti calibrati, **profili idealmente perfetti**.

La **scena idilliaca** viene così ad essere dominata da **ritmi ed equilibri formali sapientemente calibrati**, che iniziano dal ratto e si esauriscono nel gesto di Mercurio.

L'**ondeggiamento armonico** delle **figure**, che garantisce l'**unità della rappresentazione**, è stato definito "musical".



Sandro Botticelli, *La Primavera*, particolare, Venere, tempera su tavola (203 x 314 cm), 1478 - 1482 circa. Galleria degli Uffizi, Firenze.

In ogni caso, l'attenzione al disegno non si risolve mai in effetti puramente decorativi, ma mantiene un riguardo verso la **volumetria** e la **resa veritiera** dei vari **materiali**, soprattutto nelle **leggerissime vesti**.

Sandro Botticelli, *La Primavera*, tempera su tavola (203 x 314 cm), 1478 - 1482 circa. Galleria degli Uffizi, Firenze.



L'attenzione dell'artista è tutta **focalizzata** sulla **descrizione** dei **personaggi** e, in secondo luogo, delle **specie vegetali**, che appaiono accuratamente studiate, forse dal **vero**, sull'esempio di **Leonardo da Vinci**, che in quell'epoca era già artista affermato.

Minore cura è riservata, come al solito in Botticelli, allo **sfondo**, con gli **alberi** e gli **arbusti**, che creano una **quinta scura e compatta**.

Il **verde usato**, come accade in altre opere dell'epoca, doveva originariamente essere **più brillante**, ma col tempo si è **ossidato** arrivando a tonalità più scure.

Sandro Botticelli, *La Primavera*, tempera su tavola (203 x 314 cm), 1478 - 1482 circa. Galleria degli Uffizi, Firenze.



Le **figure** spiccano **con nitidezza** sullo **sfondo scuro**, con una **spazialità semplificata**, sostanzialmente **piatta** o comunque **poco accennata**, come negli arazzi.

Ciò dimostra l'allora **nascente crisi** degli **ideali prospettici e razionali** del primo Quattrocento, che ebbe il suo culmine in **epoca savonaroliana (1492-1498)** ed ebbe **radicali sviluppi** nell'**arte del XVI secolo**, verso un **più libero inserimento** delle **figure** nello **spazio**.

Sandro Botticelli,
La Primavera,
tempera su tavola
(203 x 314 cm),
1478 - 1482 circa.
Galleria degli
Uffizi, Firenze.



Nella **Primavera** ritroviamo, nell'ordine logico delle sequenze comunicanti tra loro, l'intento di comporre un discorso visivo unico.

La **finalità pedagogica** del quadro ha, come supporto, la **rivalutazione della mitologia classica**, senza far mancare un altro spunto di meditazione, caratteristico della cultura fiorentina: la **coscienza di vivere** in un **presente** segnato da una grave crisi economica e politica, cui si cercava di sfuggire, idealizzando una mitica **età dell'oro**.

La **Primavera** è anche la rappresentazione di un ideale **paradiso umanistico**, immerso nella **natura**, abitato da un'umanità eternamente giovane e bella, retto dalle **leggi dell'armonia universale**.

Gli indizi della crisi in opere percorse da drammatica animazione

Nel **1481-1482**, Botticelli andò a **Roma**, assieme a **Cosimo Rosselli** e a **Domenico Ghirlandaio**, per eseguire tre grandi scene figurate e numerosi ritratti **papali**, negli ordini mediano e superiore delle **Cappella Sistina**.

In un progetto di **riconciliazione con papa Sisto IV**, i fiorentini iniziarono a **lavorare alla cappella** almeno dalla primavera del **1481**, affiancandosi al già presente **Perugino** (*La Consegnna delle chiavi*).



Sandro Botticelli e aiuti, La *Punizione dei ribelli*, affresco (348,5x570 cm), 1480 – 1482, registro mediano della Cappella Sistina, Vaticano.



Sandro Botticelli e aiuti, *La Punizione dei ribelli*, affresco (348,5x570 cm), 1480 – 1482, registro mediano della Cappella Sistina, Vaticano.

Il tema della decorazione era il parallelismo, tra le *Storie di Mosè* e quelle di *Cristo*, che evidenziasse la continuità tra Vecchio e Nuovo Testamento, e la trasmissione della legge divina, dalle tavole della Legge al messaggio evangelico di Gesù, il quale, poi, scelse San Pietro, come suo successore, legittimando il potere, la supremazia e l'infallibilità dei suoi successori, cioè i pontefici stessi.

Il dipinto raffigura le **punizioni**, che toccarono ai **sacerdoti ebrei**, che negavano a Mosè e Aronne (personaggio della Bibbia, fratello di Mosè e primo sommo sacerdote del popolo ebraico) l'autorità civile e religiosa sul popolo eletto e, per questo, furono inghiottiti, con le loro famiglie, dalla terra e consumati dal fuoco.



Sandro Botticelli e aiuti,
La Punizione dei ribelli,
particolare, affresco
(348,5x570 cm), 1480 –
1482, registro mediano
della Cappella Sistina,
Vaticano.

Si tratta di un'evidente allegoria del potere papale e della punizione, che spetta a chi osi opporsi alla sua autorità derivata da Dio, soprattutto se si considera, che nell'episodio simmetrico, sulla parete opposta, si trova la **Consegna delle chiavi** di Perugino, cioè il fondamento del primato di Pietro e quindi della Chiesa di Roma.



Pietro Perugino e aiuti, La *Consegna delle chiavi*, affresco (335x550 cm), 1481-1482, registro mediano della Cappella Sistina, Vaticano.

Sandro Botticelli e aiuti, La Punizione dei ribelli, affresco (348,5x570 cm), 1480 – 1482, registro mediano della Cappella Sistina, Vaticano.

Mosè rappresenta i poteri civili e **Aronne** quelli sacerdotali, che vennero poi riunificati in **Cristo, nuovo legislatore**, guida e sacerdote massimo, e da questi passati alla Chiesa attraverso **San Pietro**.



Il dipinto va letto da **destra verso sinistra**, come tutti quelli della parete sud: a **destra** Giosuè salva Mosè dalla lapidazione dei ribelli; al **centro**, sullo sfondo dell'**Arco di Costantino**, Mosè alza la **verga** ed il **fuoco divino** disperde ed uccide i sacerdoti ribelli; infine, la **terra si apre** ed inghiotte i **Leviti** (i Leviti sono i membri della tribù israelitica di Levi. Ad essi, nell'antica Israele, era affidato il compito di sorvegliare il tabernacolo e il Tempio), **ad eccezione di due giovani sollevati su piccole nubi**.



Sandro Botticelli e aiuti, *La Punizione dei ribelli*, particolare, affresco (348,5x570 cm), 1480 – 1482, registro mediano della Cappella Sistina, Vaticano.

A destra: Giosuè salva Mosè dalla lapidazione dei ribelli.



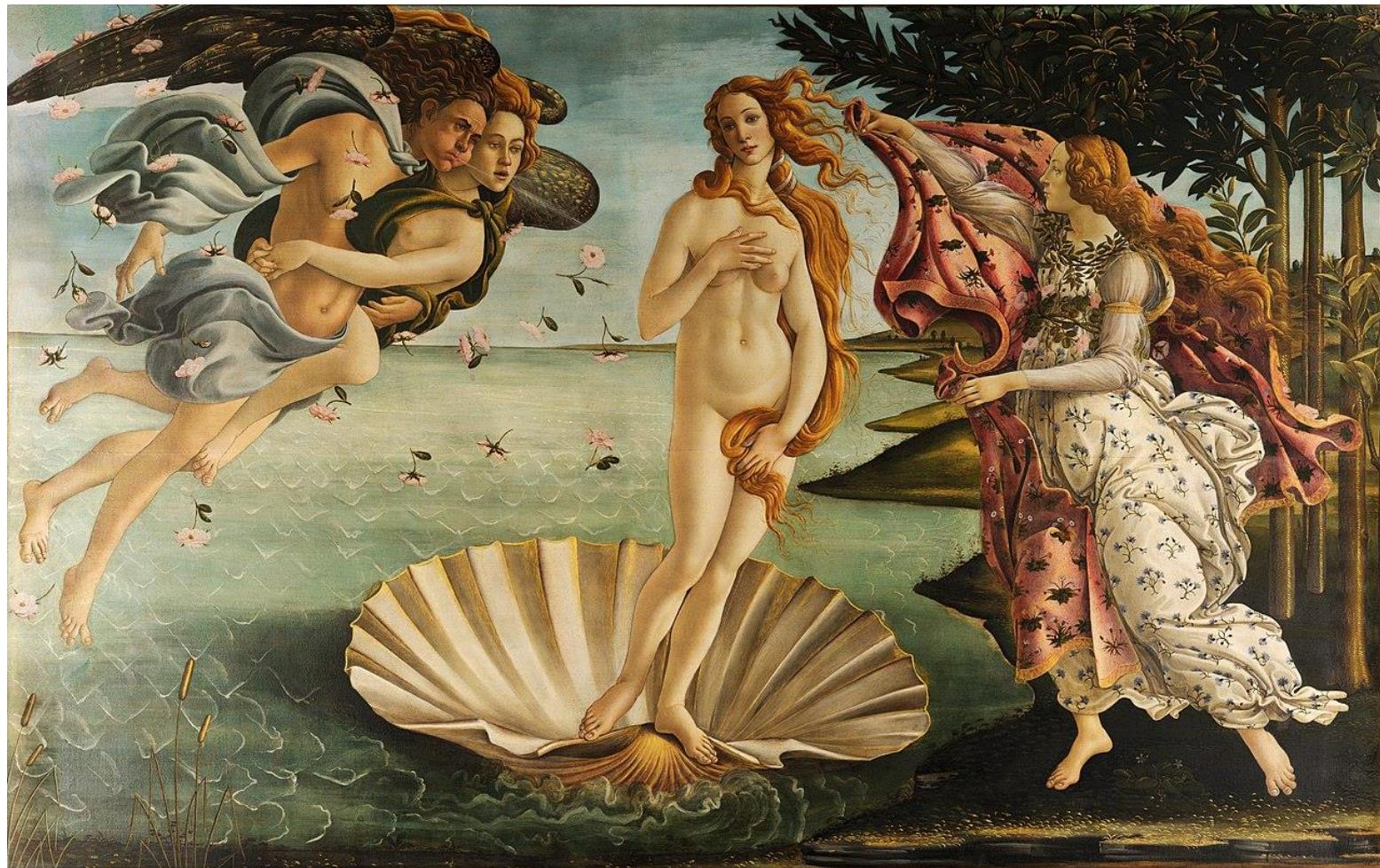
Sandro Botticelli e aiuti, *La Punizione dei ribelli*, particolare, affresco (348,5x570 cm), 1480 – 1482, registro mediano della Cappella Sistina, Vaticano.

A sinistra: la terra si apre ed inghiotte i Leviti, ad eccezione di due giovani sollevati su piccole nubi.



Sandro Botticelli e aiuti, La *Punizione dei ribelli*, affresco (348,5x570 cm), 1480 – 1482, registro mediano della Cappella Sistina, Vaticano.

Sullo sfondo si vede un paesaggio lacustre, con scogliere e navi; sulla destra una basilica in rovina, ispirata a quelle esistenti nel Foro Romano.



Sandro Botticelli, *La Nascita di Venere*, tempera su tela, (172 cm × 278 cm), 1482-1485 circa. Realizzata per la villa medicea di Castello, l'opera d'arte è attualmente conservata nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

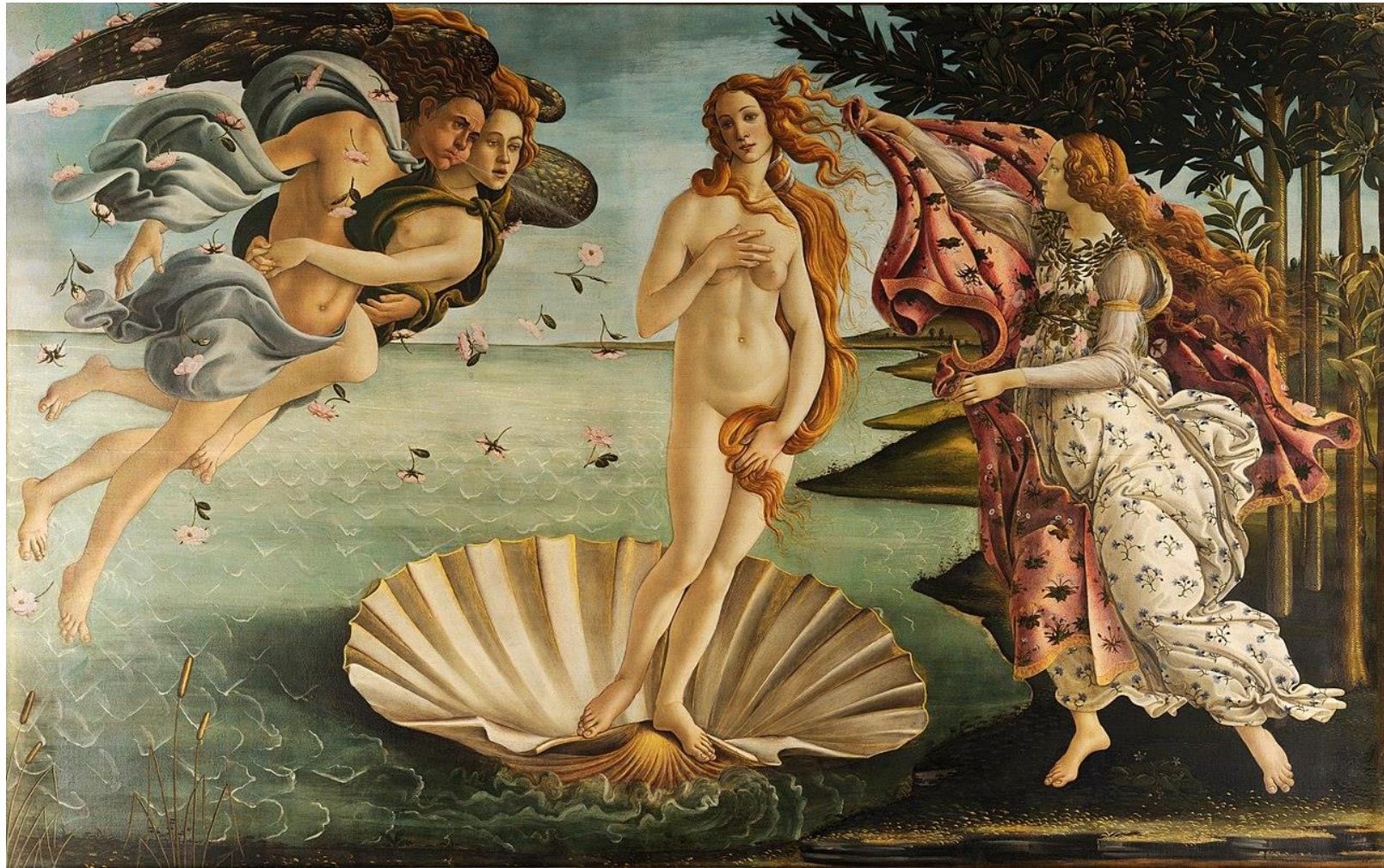
Faceva forse anticamente ***pendant*** con l'altrettanto celebre dipinto *La Primavera*, con cui condivide la provenienza storica, il formato e alcuni riferimenti filosofici.

Rappresenta una delle creazioni più elevate dell'estetica del pittore fiorentino, oltre che un ideale universale di bellezza femminile.

Al ritorno da Roma, il pittore era al culmine della fama, ma la situazione era mutata. La *Nascita di Venere* fu dipinta, come *La Primavera*, per il giovane Lorenzo de' Medici.

Anche in questo caso, il **tema mitologico ovidiano** nascondeva probabilmente un'**allegoria Neoplatonica**, fondata sul concetto dell'**amore**, come **forza motrice della natura**.

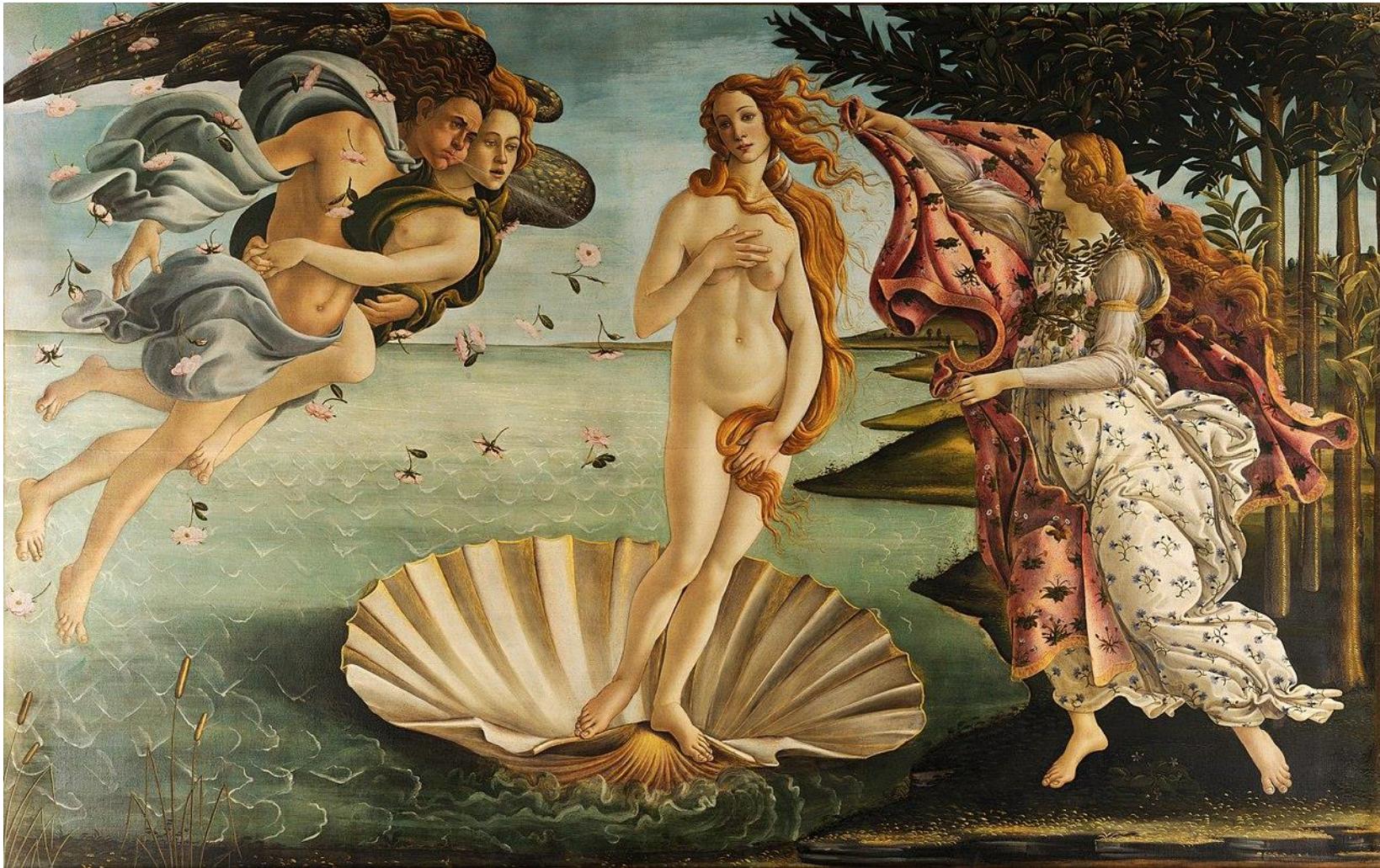
Sandro Botticelli,
*La Nascita di
Venere*, tempera
su tela, (172 cm ×
278 cm), 1482-
1485 circa.
Galleria degli
Uffizi a Firenze.



La fonte del mito fu quasi sicuramente una delle *Stanze per la Giostra* del Poliziano, a sua volta ispirata a Ovidio, alla *Genealogia* di Esiodo, al *De rerum natura* di Lucrezio e a un inno omerico.

Contrariamente al titolo, con cui l'opera è nota, essa non raffigura la nascita della dea, ma il suo approdo sull'isola di Cipro.

Sandro Botticelli, *La Nascita di Venere*, tempera su tela, (172 cm x 278 cm), 1482-1485 circa.



Venere avanza leggera, fluttuando su una **conchiglia**, lungo la **superficie del mare increspata** dalle onde, in tutta la **sua grazia e ineguagliabile bellezza**, nuda e distante, come una splendida **statua antica**.

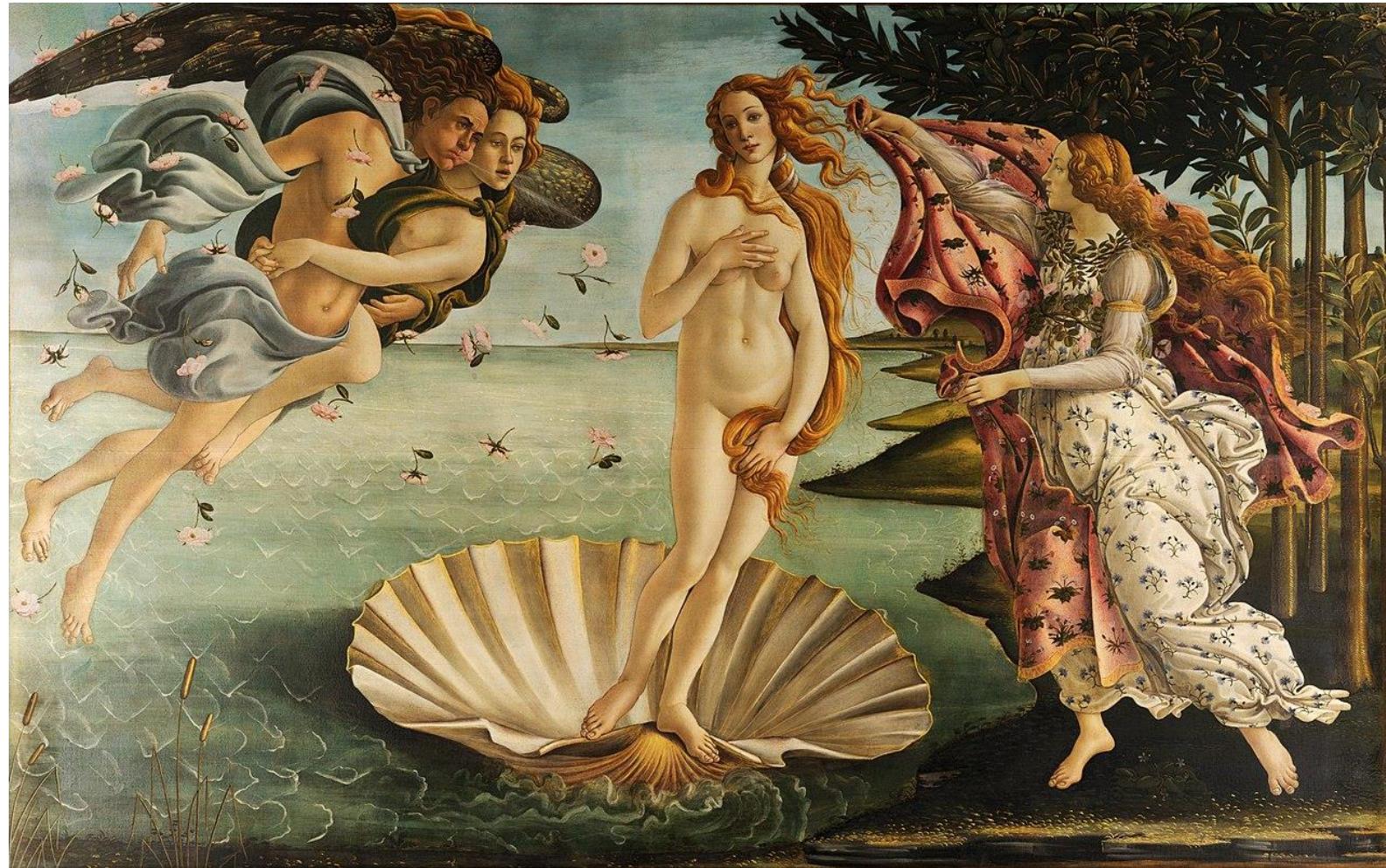
Viene sospinta e riscaldata dal soffio di **Zefiro**, il vento fecondatore, **abbracciato a un personaggio femminile**, con cui simboleggia la **fisicità dell'atto d'amore**, che muove Venere col **vento della passione**.

Forse la figura femminile è la **ninfa Clori**, forse il **vento Aura o Bora**.

Sandro Botticelli, *La Nascita di Venere*, tempera su tela, (172 cm x 278 cm), 1482-1485 circa.

Sulla riva, una fanciulla, una delle Ore, che presiede al mutare delle stagioni, in particolare la Primavera, porge alla dea un magnifico manto rosa, ricamato di fiori (mirti, primule e rose), per proteggerla.

Essa rappresenta la casta ancella di Venere ed ha un vestito setoso riccamente decorato con fiori e ghirlande di rose e fior d'lis.



La **posa della dea**, con l'equilibrato bilanciamento del "contrapposto", deriva dal **modello classico** della *Venus pudica* (cioè che si copre con le braccia il seno e il basso ventre) e della *Venus Anadiomène* (cioè "emergente" o nascente dalla spuma marina), di cui i Medici possedevano una **statua classica**, fin dal 1375 (non si tratta però della celebre *Venere de' Medici*, giunta in città solo nel 1677).

Il **volto**, pare che si ispirasse alle fattezze di **Simonetta Vespucci**, la donna dalla breve esistenza (mori a soli 23 anni) e dalla bellezza "senza paragoni" cantata da artisti e da poeti fiorentini, mentre lo **sfondo** sembrerebbe ispirarsi al **Golfo dei Poeti**, dove il pittore avrebbe conosciuto la sua musa ispiratrice (Simonetta Vespucci).



Venere capitolina, marmo (alta 193 cm), copia romana di un originale greco del II secolo a.C., Musei Capitolini, Roma.

La **Venere de' Medici** è una statua greca ellenistica originale in marmo, databile alla fine del I secolo a.C. Tribuna della Galleria degli Uffizi.

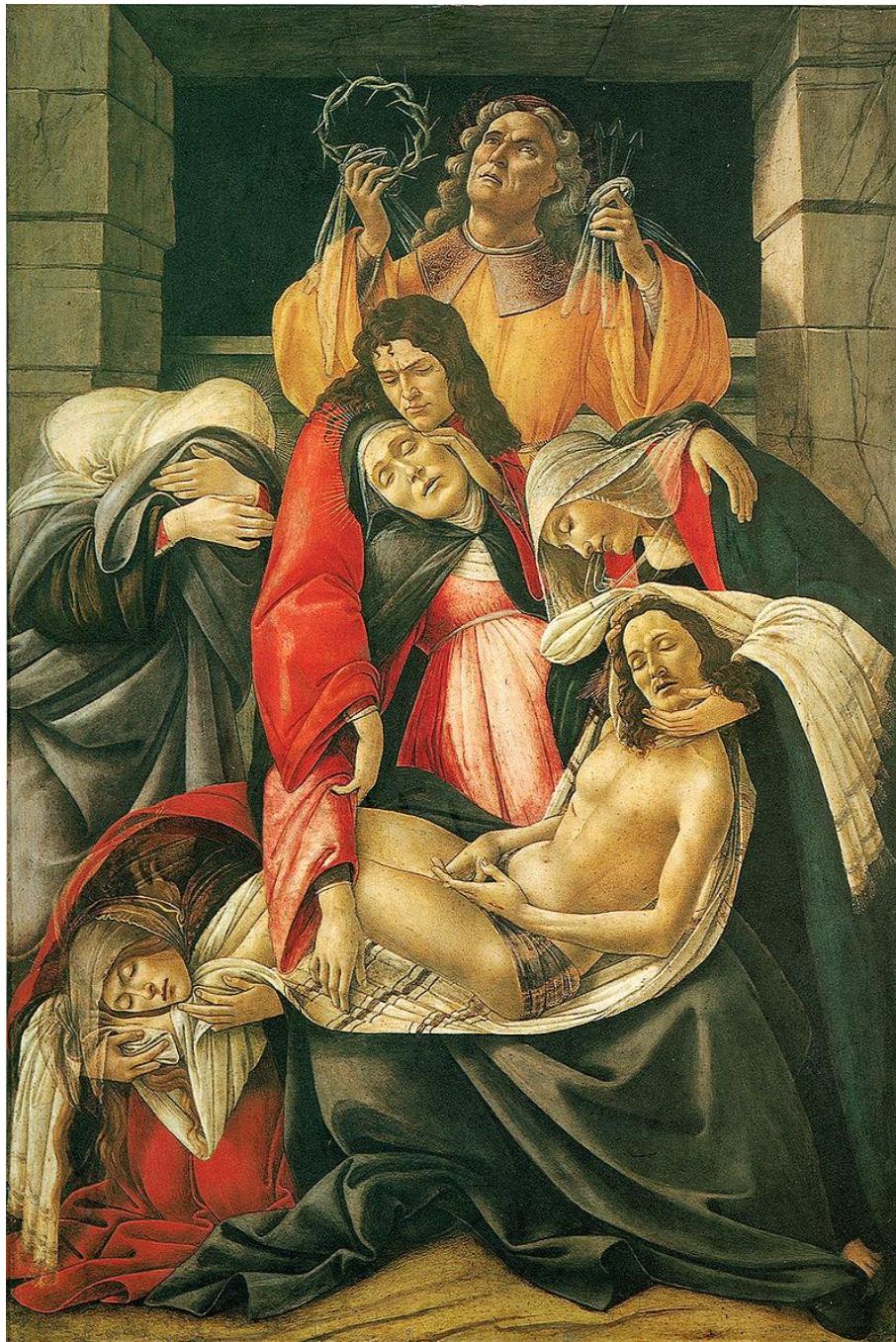


Sandro Botticelli, *Il Compianto sul Cristo morto*, tempera su tavola (107x71 cm.) 1495 circa, Museo Poldi Pezzoli, Milano.

La crisi personale di Sandro Botticelli coincide con quella della **società fiorentina** nel suo complesso: la **morte di Lorenzo il Magnifico** (1492) e la **cacciata dei Medici** (1494); l'annientamento dei sogni umanistici di Lorenzo, Ficino, Poliziano, travolti dai **sermoni apocalittici** di **Savonarola**.

Nelle **opere di Botticelli**, attorno al **1490**, serpeggiava un **senso di irrequietezza**, che si traduce talvolta in un insolito **espressionismo**, sia in **opere religiose**, come l'ardito *Compianto sul Cristo morto*, costruito con un arduo incastro di figure su un registro verticale, sia **profane**, come la *Calunnia*.





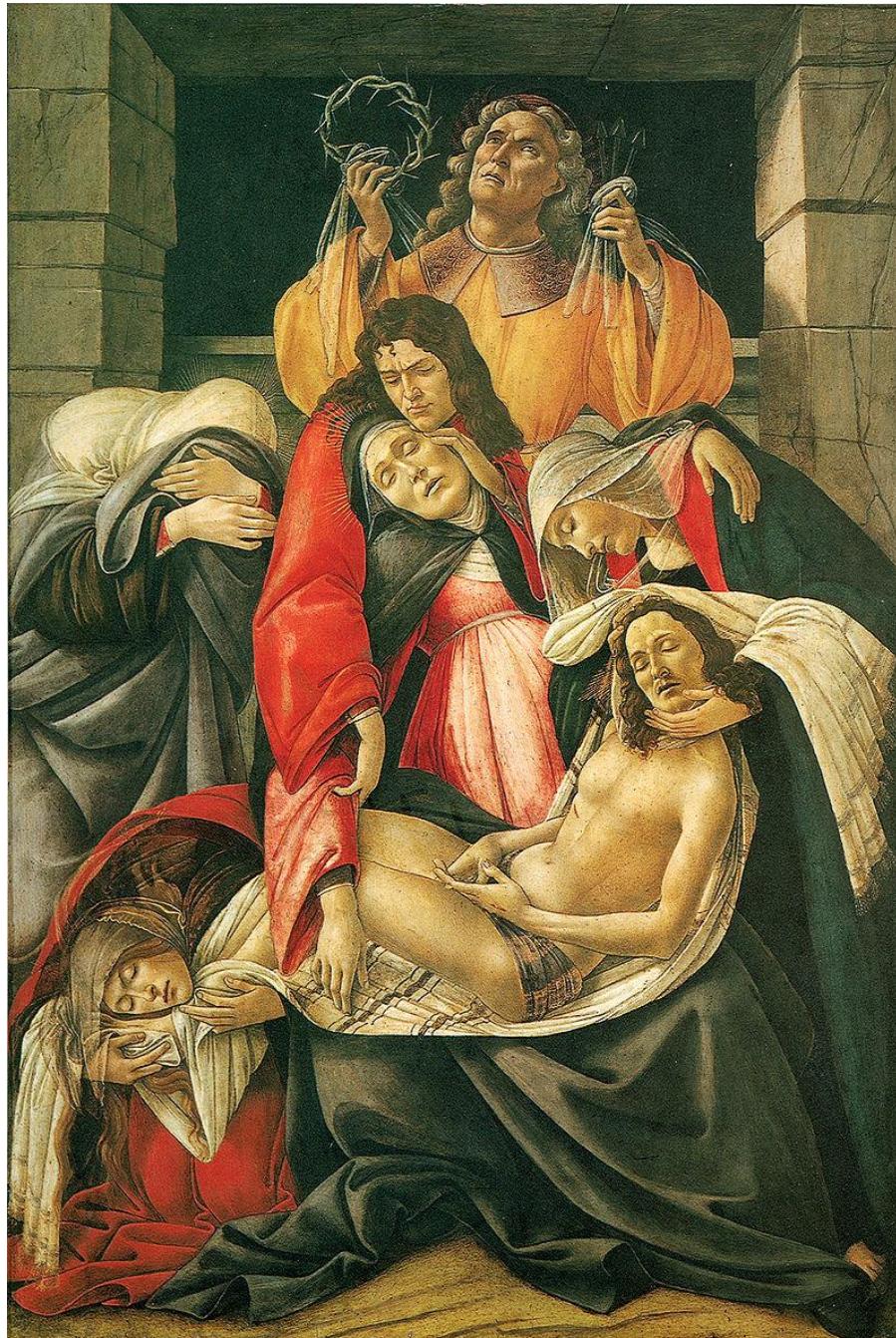
Sandro Botticelli, *Il Compianto sul Cristo morto*, tempera su tavola (107x71 cm.) 1495 circa, Museo Poldi Pezzoli, Milano.

La composizione è **tra le più drammatiche**, prodotte dall'artista, con un **groviglio** di linee dei **corpi** ravvicinati che si fondono, senza soluzione di continuità, in un **vortice di disperazione**.

Sullo **sfondo** del sepolcro di Cristo aperto, **Maria**, dalle forme dilatate, come a grandangolo, tiene sulle gambe il figlio morto e **sviene** per il dolore, **sorretta** da **Giovanni Evangelista**, che le tiene la testa e il braccio;

le fanno eco le **tre Marie**: una regge il volto del Cristo e vi appoggia un sudario, una si copre il volto per il pianto e **Maria Maddalena**, infine, **stringe** affettuosamente al volto i **suoi piedi**.

In alto, **Giuseppe d'Arimatea** leva al cielo la corona di spine e i chiodi della crocifissione, avvolti in veli trasparenti; il suo gesto è amplificato dallo **sfondo scuro** e lo **sguardo** verso l'alto, come a **interrogare il cielo**, di quel **dramma della morte**, ancora tutto terreno, nell'imperscrutabilità del disegno divino.



Sandro Botticelli, *Il Compianto sul Cristo morto*, tempera su tavola (107x71 cm.) 1495 circa, Museo Poldi Pezzoli, Milano.

Le **figure**, strette attorno a Cristo, formano un **gruppo compatto** di forma pressoché **piramidale**.

Gli **occhi** sono quasi sempre **chiusi** o coperti dalle mani, nell'incapacità di sostenere la vista del corpo morto.

Le **forzature di gesti e pose** rimandano all'**ultima fase** dell'artista, in cui la ricerca di **forme realistiche** è messa da parte **in favore** dell'**espressività estrema**, sottolineata anche dal ricorso a **colori forti** e contrastanti.

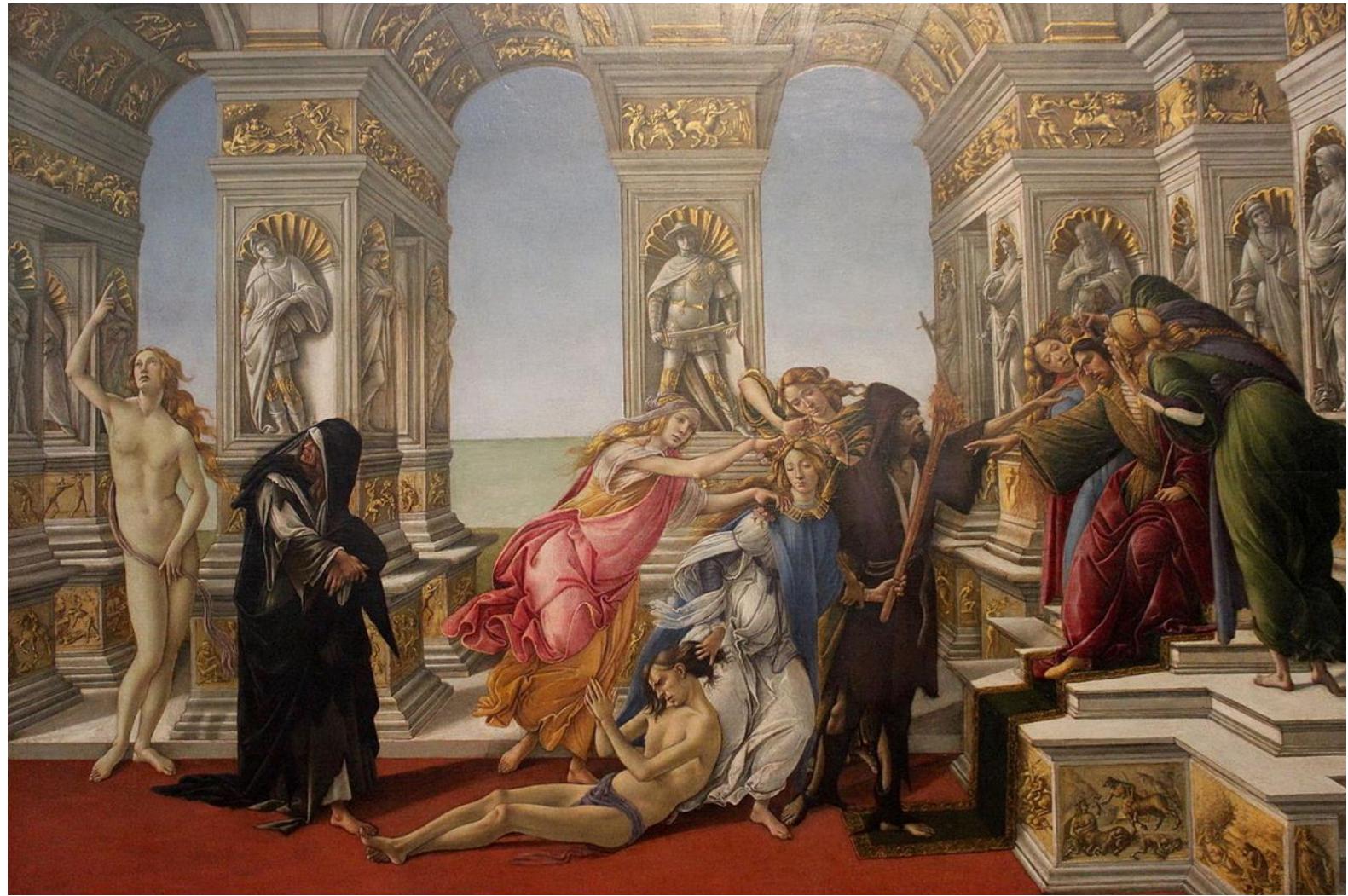
In questa **evoluzione stilistica**, ormai lontana dalla delicata armonia delle prime opere, si coglie l'**influenza** sull'artista della **figura** del Savonarola, che innescò una **crisi religiosa** e che portò Botticelli a rendere il suo stile più inquieto e isolato nel panorama artistico dell'epoca.

Sandro Botticelli, *La Calunnia*, tempera su tavola (62x91 cm) 1490- 1495 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

Quest'opera è una *ekphrasis*, ovvero la ricostruzione di un dipinto antico, noto grazie a una descrizione letteraria: in questo caso un'opera di Apelle riportata da Luciano.



Nella tavola di Botticelli, le **figure**, tutte **allegoriche**, esprimono, con un'esasperata animazione, le loro fraudolente intenzioni (**calunniare un innocente, nascondendo la nuda verità**), ma perfino il **fondale architettonico** è tutto un **pulsare inquietante** di statue e rilievi.



Sandro
Botticelli, *La
Calunnia*,
tempera su
tavola (62x91
cm) 1490-
1495 ca.,
Galleria degli
Uffizi,
Firenze.

Il quadro va letto da destra verso sinistra: re **Mida** (riconoscibile dalle **orecchie d'asino**), nelle vesti del **cattivo giudice**, è seduto sul trono, consigliato da **Ignoranza e Sospetto**; davanti a lui sta il **Livore** (cioè il "rancore"), l'**uomo con il cappuccio scuro**, coperto di stracci, che tiene per il braccio la **Calunnia**, donna molto **bella**, che si fa acconciare i capelli da **Insidia e Frode**, mentre trascina a terra il **Calunniato** impotente, e con l'altra mano, impugna una **fiaccola**, che non fa luce, simbolo della falsa conoscenza.

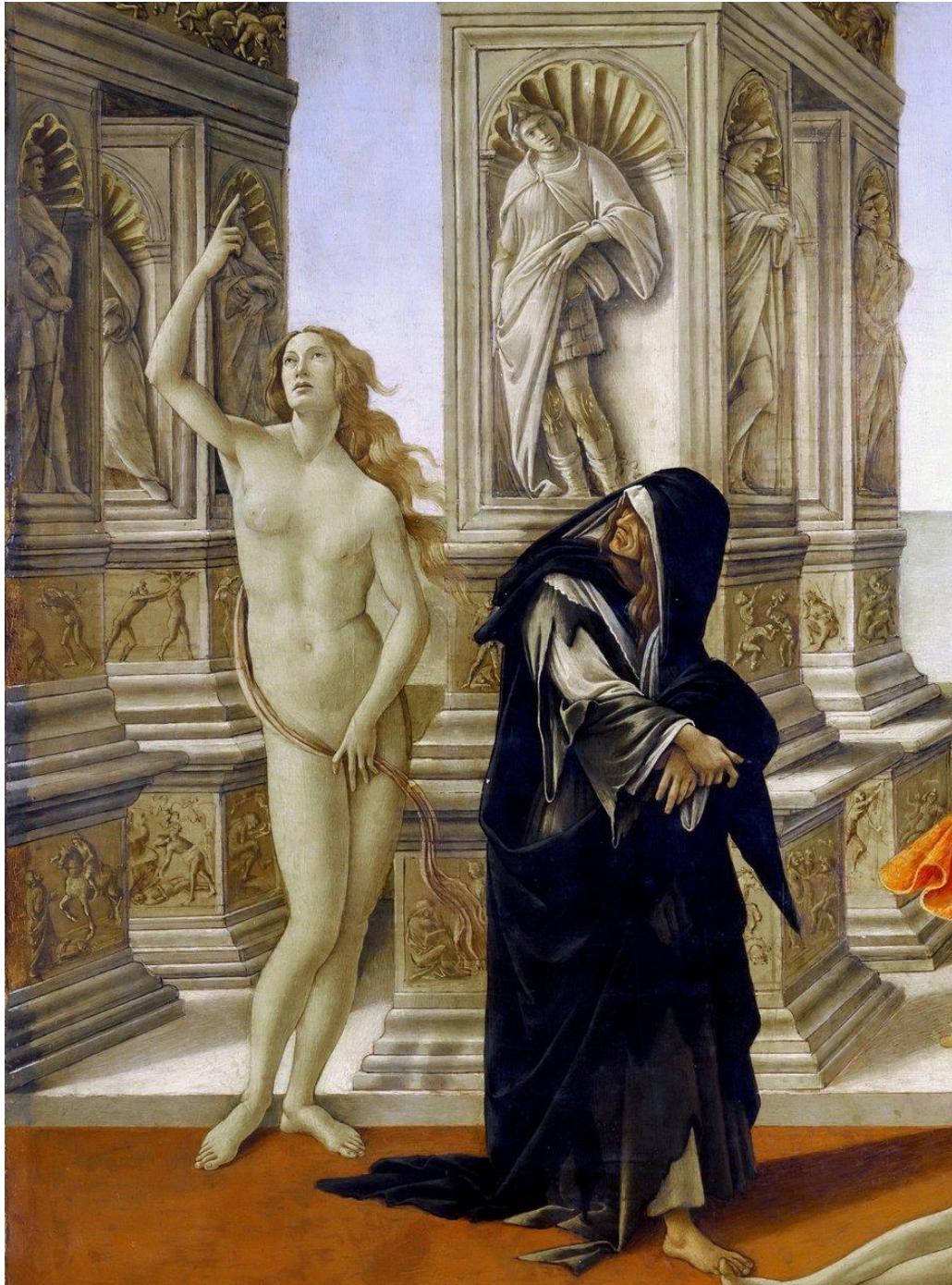
La **veccchia**, sulla **sinistra**, con il mantello nero, è il **Rimorso** e, l'**ultima figura di donna**, sempre a **sinistra**, è la **Nuda Veritas**, con lo sguardo rivolto al cielo, come a indicare l'unica vera fonte di giustizia.



Sandro Botticelli, *La Calunnia*, tempera su tavola (62x91 cm), Dettaglio, 1490- 1495 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

Sandro Botticelli,
La Calunnia,
tempera su tavola
(62x91 cm),
Dettaglio, 1490-
1495 ca., Galleria
degli Uffizi,
Firenze.





Sandro Botticelli, *La Calunnia*,
tempera su tavola (62x91 cm),
Dettaglio, 1490- 1495 ca.,
Galleria degli Uffizi, Firenze



Sandro
Botticelli, *La
Calunnia*,
tempera su
tavola (62x91
cm) 1490-
1495 ca.,
Galleria degli
Uffizi, Firenze.

L'architettura, che anticipa i **modi cinquecenteschi**, mostra un **ampio loggiato**, composto da **pilastri**, con **nicchie e archi a tutto sesto**, con lacunari; fregi dorati corrono dappertutto, con **varie scene mitologiche**; dentro le **nicchie** si trovano **statue a tutto tondo** di figure bibliche e dell'antichità classica.

Questa sintesi, tra **mondo classico e mondo cristiano**, rimanda alle **meditazioni umanistiche** dell'Accademia Neoplatonica.

Oltre gli archi si vede solo un **cielo lontano e cristallino**.



Sandro Botticelli, *La Calunnia*, tempera su tavola (62x91 cm) 1490-1495 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

Nonostante la perfezione formale del dipinto, la scena si caratterizza innanzitutto per un forte senso di drammaticità;

l'ambientazione fastosa concorre a creare una sorta di "tribunale" della storia, dal quale pare essere assente la giustizia, uno dei valori fondamentali della vita civile.

È, dunque, il segno più evidente dell'infrangersi di certe sicurezze, fornite dall'Umanesimo quattrocentesco, a causa del nuovo e turbato clima politico e sociale che caratterizzò la situazione fiorentina dopo la morte del Magnifico, avvenuta nel 1492.

In città imperversavano, infatti, le prediche di Girolamo Savonarola, che attaccò duramente i costumi e la cultura del tempo, predicando morte e l'arrivo del giudizio divino e imponendo penitenza ed espiazione dei propri peccati.

Nel 1497 e 1498 i suoi seguaci organizzarono diversi "roghi delle vanità", che non solo dovettero impressionare molto il pittore, ma innescarono in lui grossi sensi di colpa, per aver dato volto a quel magistero artistico così aspramente condannato dal frate.

Savonarola venne giustiziato il 23 maggio 1498, ma la sua esperienza aveva inferto dei colpi così duri alla vita pubblica e culturale fiorentina, che la città non si riprese mai del tutto.



Sandro Botticelli, *La Calunnia*, tempera su tavola (62x91 cm) 1490- 1495 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

TAT THINGA IN IN TOL LAFTO X... EN TATI...
HOMITAS AAE ANAPL EHO NT... METI AXPONONHMIKPSOELPANPTADPENAT
AT VTY AIT JO MNXEN TOQAPKA YTHESZT OYALENT HVEUTL... ALHIMSYERONT SABARACETITA AFMAGHETALENTOHE KAI
DAETMENE... NONCARENTHLETHIAYTH...



Sandro Botticelli, *Natività mistica*, tempera su tela (108,5x75 cm), 1501, National Gallery, Londra.

L'opera è l'unica **firmata e datata**. Nonostante ciò, la sua storia è piuttosto oscura.

Si pensa che fosse originariamente destinata alla devozione privata di qualche famiglia nobiliare fiorentina ed è spesso citata come **ultimo capolavoro dell'artista**, prima di un periodo di inattività, prima della **morte**, testimoniata anche da una lettera a Isabella d'Este del **1502**.

Dal punto di vista **stilistico**, si nota una consapevole "regressione": la **prospettiva** è sconvolta; le **figure**, seppure in **movimento**, sono **rigide**, innaturali e proporzionate in modo non realistico, bensì gerarchico; i **colori** sono **violenti** mentre la **linea**, da fluida e sinuosa che era, si fa **spezzata e nervosa**.

Il **titolo** di *Natività mistica* è stato assegnato dalla critica moderna, per sottolineare il **complesso simbolismo** della **scena**.

ΕΥ ΤΗΝ ΙΔΙΑΝ ΕΝ ΤΟΥ ΛΑΕΠΟΥ ΧΩΣΣΩΝ ΕΤΟΣ ΣΤΗΝ ΠΑΣΙΓΝΑΙ
ΘΡΑΞΑΣ ΑΛΑ ΑΝΑΨΑ ΒΙΟΝΤΙ ΔΙΩΜΕ ΤΑ ΞΟΝ ΗΜΙΚΡΟΝ ΟΠΙΤΑΝ ΤΑ ΠΑΡΑΠΑΝΑΙ
ΑΤ ΥΤΙ ΑΙΤ ΙΟ ΜΙΝΧΕΝ ΒΟΛΑΚΑ ΚΑΥΘΕΩΣ ΟΥΑΓΕΝ Η ΤΑΙ ΣΕΒΑΝΤΙ ΑΛΗΜΕΣ ΕΡΩΝ ΤΣ ΔΙΑΒΑΝ ΕΠΕΙΤΑ ΑΕΝ ΜΑΓΗΣ ΕΤΑΝ ΤΟ ΗΣ ΚΑΙ
ΒΑΤΟΜΕΝΕΣ ΝΟΝ ΟΝΝ ΤΗ ΠΑΙΦΑΙ ΥΘΗ



Sandro Botticelli, *Natività mistica*, tempera su tela (108,5x75 cm), 1501, National Gallery, Londra.

Il soggetto della tela è la **Natività di Cristo**, interpretata come un'**adorazione del Bambino**, da parte di Maria con Giuseppe, dei pastori e dei Magi tra cori angelici.

Al centro si trova la **grotta** della Natività, forata sul dietro per lasciar intravedere il **bosco** e coperta da una **tettoia di paglia**, retta da **tronchi**, con il **Bambino** al centro su un giaciglio coperto da un telo bianco, la **giganteggiante Vergine** a destra e l'adorante e meditante **Giuseppe** a sinistra; dietro si vedono il **buo e l'asinello**.



Sandro Botticelli, *Natività mistica*, tempera su tela (108,5x75 cm), 1501, National Gallery, Londra.

Il **resto** delle **figure** è disposto in maniera strettamente ritmica, generando simmetrie e andamenti, che hanno la **cadenza di un balletto**.

A sinistra, un **angelo** vestito di rosa accompagna i tre re Magi; a destra, uno **vestito di bianco** indica il Bambino a due pastori. Entrambi tengono in mano **rami d'ulivo**, simbolo di pace.

In basso, ai piedi di un **sentierino**, tra rocce scheggiate, **tre gruppi** mostrano l'**abbraccio** e il bacio di comunione tra **angeli** e **personaggi**, con corone d'alloro, quindi **virtuosi**, mentre sul terreno, **cinque diavoletti** fuggono spaventati **trafiggendosi coi loro stessi forconi** e ricacciandosi nelle profondità attraverso le crepe del suolo: si tratta probabilmente di una **visione profetica della liberazione dell'umanità dal male**.



Sandro Botticelli, *Natività mistica*, dettaglio, tempera su tela (108,5x75 cm), 1501, National Gallery, Londra.



Sandro Botticelli, *Natività mistica*, dettaglio, tempera su tela (108,5x75 cm), 1501, National Gallery, Londra.



Sandro Botticelli, *Natività mistica*, tempera su tela (108,5x75 cm), 1501, National Gallery, Londra.

Sopra la tettoia, tre angeli, con le vesti che ricordano i colori delle tre Virtù teologali (da sinistra bianco per la Fede, rosso per la Carità e verde per la Speranza) intonano un canto reggendo un corale tra le mani.

Più in alto, oltre il boschetto, che circonda la grotta, fatto di slanciati alberelli disposti a semicerchio, e il cielo azzurrino, si apre un fulgido brano di paradiso, su fondo oro, dove un gruppo di dodici angeli inscena un vorticoso carosello tenendosi per mano e reggendo rametti d'ulivo a cui sono appesi nastri svolazzanti e corone.



Sandro Botticelli, *Natività mistica*, dettaglio, tempera su tela (108,5x75 cm), 1501, National Gallery, Londra.



Sandro Botticelli, *Natività mistica*, dettaglio, tempera su tela (108,5x75 cm), 1501, National Gallery, Londra.



Sandro Botticelli, *Natività mistica*, tempera su tela (108,5x75 cm), 1501, National Gallery, Londra.

La tela è caratterizzata da **colori squillanti**, ripetuti ritmicamente (come nelle vesti alternate degli angeli) e da una **disposizione estremamente libera delle figure**, ormai lontana dalla rigida geometria prospettica della cultura fiorentina del primo Quattrocento.

Numerosi sono gli **elementi arcaizzanti**, a partire dalle **proporzioni gerarchiche**, che rimpiccoliscono gli angeli, rispetto alla Sacra Famiglia, fino alla presenza dei **cartigli** legati ai rami d'ulivo.

Il **cerchio** degli **angeli** rappresenta la **danza della vita**, simbolo di **fecondità** e **rigenerazione spirituale**.

Il motivo della **caverna** è strettamente correlato alla **missione terrena di Cristo**, il Salvatore delle anime dei giusti.

Alla vista del Redentore i **demoni** fuggono dalla superficie terrestre per rifugiarsi nell'oscurità degli Inferi.

In basso, il **ramoscello di olivo** e l'**abbraccio degli angeli** simboleggiano la **pace universale**, che si diffonderà sulla terra dopo la venuta del Salvatore.