



*Cristo seduto sul globo,*  
particolare del mosaico  
absidale, metà del VI secolo d.  
C., Ravenna, Basilica di San  
Vitale.

Nel 402 l'imperatore Onorio  
trasferì da Milano a Ravenna la  
capitale dell'Impero Romano  
d'Occidente per sfuggire alle  
minacce del  
sovraio visigoto Alarico.

Ravenna rimase capitale  
dell'impero fino al 476, quando  
il re degli Eruli Odoacre depose il  
giovane Imperatore Romolo  
Augusto.

I mosaici di San Vitale sono di epoche diverse ma complessivamente appartengono al VI sec. I più antichi sono quelli del **catino absidale** con la **Teofania**.

**Teofania**, ossia **Manifestazione di Dio**, è un'immagine simbolica, piena di significati religiosi.

Al centro **Cristo del tipo giovanile**, senza barba, tra due angeli, è **seduto** su una **sfera azzurra**, simbolo dell'universo. A sinistra, San Vitale riceve da Cristo la corona del martirio.

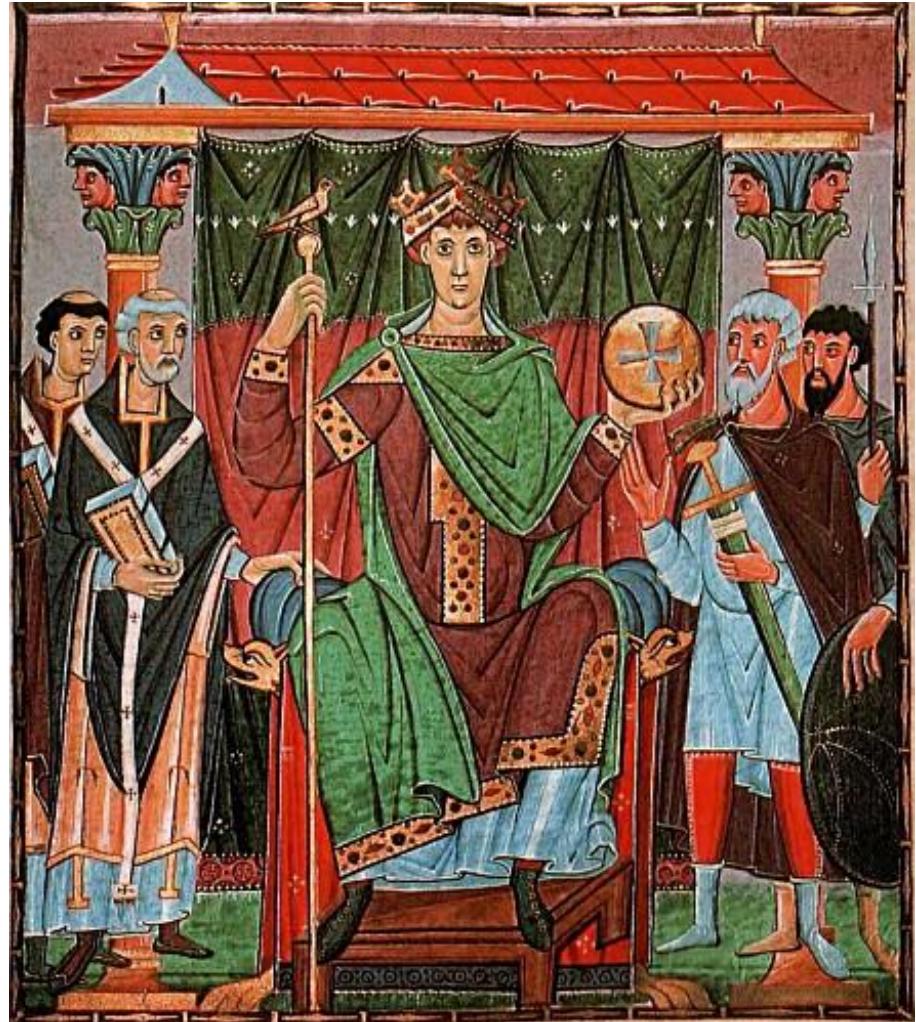
A destra, il **Vescovo Ecclesio** consegna il modellino della chiesa da lui fondata.

Sullo **sfondo** elementi di **paesaggio stilizzato**: un prato con fiori, rose e gigli che hanno una **simbologia religiosa** particolare (rosa selvatica =sangue di Cristo, giglio=verità e fede).

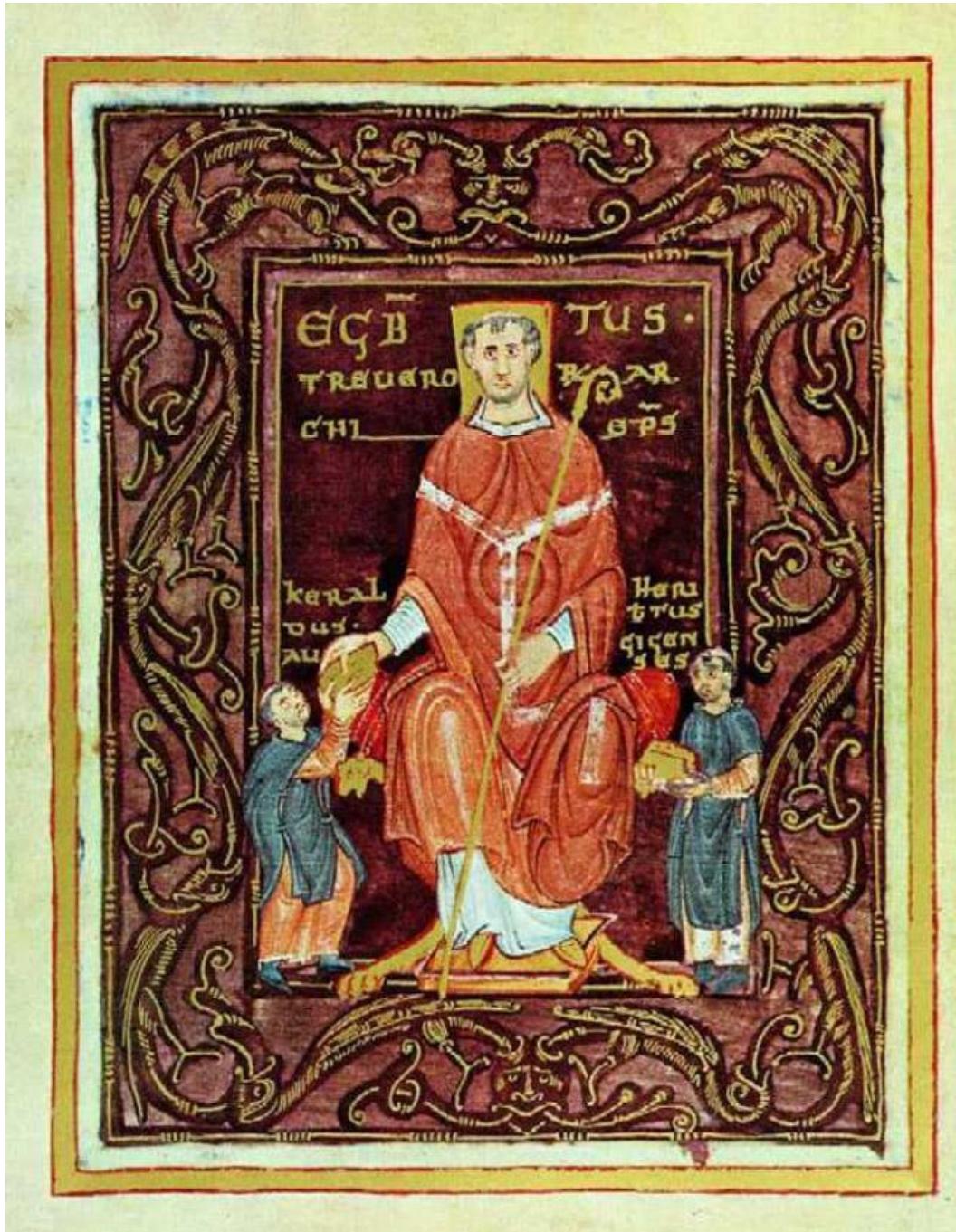
Tra le **Province che rendono omaggio a Ottone III** in una miniatura del suo Evangelario, **Roma** è la **prima** e reca, con le mani coperte da un drappo in segno di rispetto, un bacile colmo d'oro e di gemme.



Vangeli di Ottone III, *Le Province dell'Impero*, miniatura, Scuola di Reichenau, X sec. Monaco, Bayerische Staatsbibliotek, Ms. Lat. 4453, c. 23 v.



Vangeli di Ottone III, *Ottone III in trono circondato dai grandi dell'Impero*, fine X secolo, miniatura.



*Codex Egberti, Dedica, Egberto con i monaci Kerald ed Heribert, 985 ca., miniatura*

Il lavoro dell'amanuense medievale, ossia colui che trascriveva la parola divina, era **molto valutato**.

A volte si rappresentava, come in questa miniatura, in atto di offrire la sua opera al santo patrono.

## Caratteristiche del Romanico

L'età del Romanico è una fase dell'arte medievale che si sviluppa in Europa dalla fine del X secolo fino a circa la metà del XII secolo, quando viene gradualmente sostituita dallo stile Gotico.

Questo periodo è caratterizzato da una rinascita economica e culturale, che si riflette in un'architettura che riprende elementi dall'antichità romana, creando soluzioni originali e imponenti, come la monumentalità e la solennità degli edifici.

Il Romanico presenta due aspetti apparentemente antitetici: da una parte, non è il prodotto di una sola nazione o di una sola regione, ma è nato pressoché contemporaneamente in Francia, Italia, Germania e Spagna e, durante il suo sviluppo, ha presentato scambi ed influenze reciproche, in tutta l'area dell'Europa centro-occidentale, finendo per costituire una cultura effettivamente europea.

D'altra parte, ogni regione presenta forme, schemi costruttivi, materiali diversi tra di loro.

Questa duplice natura è probabilmente un perfetto ritratto storico e geografico dell'Europa medievale, che univa elementi "universalii" ad altri estremamente localistici.

Questo comporta una certa varietà nelle caratteristiche, che possiamo attribuire all'architettura Romanica.

## Architetture religiose: Interni

Pur tenendo conto delle **diversità regionali**, possiamo trovare nello stile Romanico **alcuni elementi caratterizzanti**, soprattutto per quel che riguarda gli **edifici religiosi**, che sono la sua massima manifestazione.

Ad esempio, la **suddivisione interna** si mostra piuttosto articolata, **divisa in campate**: spesso l'area di **una campata** della **navata centrale** (a base quadrata) corrisponde all'area di **due campate** nelle **navate laterali**.

Le **murature** vengono realizzate molto **spesse e robuste**, ed il **trattamento** della **superficie** delle **pareti** è resa in maniera **plastica**, sia all'interno, sia l'esterno, con **elementi sporgenti e rientranti** che, oltre a contrastare le spinte delle arcate, **creano giochi di chiaroscuro**.

Vengono notevolmente utilizzati non solo **colonne** come nelle chiese paleocristiane, ma anche **pilastri** e successivamente si fa uso di **pilastri compositi**, come i **pilastri cruciformi** con semicolonne addossate.



**Chiesa di San Savino, Piacenza.** L'interno della chiesa è diviso in **tre navate** da **pilastri in granito**, secondo una successione a sistema alternato di **tre campate**, con **archi a tutto sesto** coperte da **volte a crociera**, con le semicolonne che reggono i **costoloni**.



**Duomo di Modena**



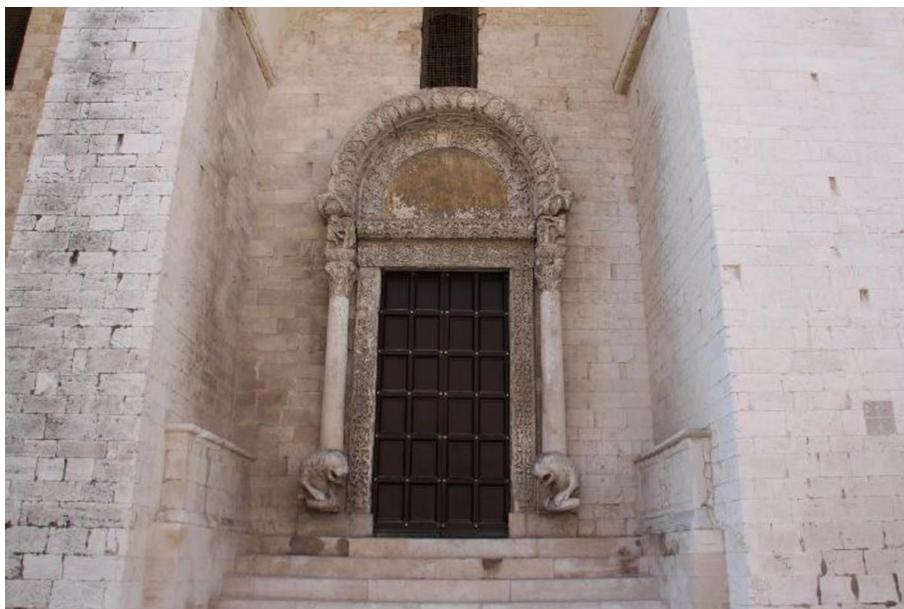
**La Basilica di San Nicola, nel cuore della città vecchia di Bari, è un importante edificio di culto della Chiesa cattolica e costituisce uno degli esempi più significativi di architettura del Romanico pugliese.**

**Fu costruita in stile romanico tra il 1087 e il 1197 in tre probabili fasi successive. L'edificazione della Basilica è legata alle reliquie di san Nicola, trafugate, almeno per la parte più consistente, da sessantadue marinai baresi dalla città di Mira, in Licia (in Asia Minore, Provincia della Turchia), e giunte a Bari il 9 maggio 1087.**



**Basilica di San Nicola, Bari.**

**Sculture del Portale dei leoni, Basilica di San Nicola, Bari**





*Cristo in Maestà tra due angeli,*  
Timpano del portale della Chiesa  
Abbaziale di Charlieu, Francia,  
Dipartimento della Loira, 1094.

**Timpano** della Chiesa del  
Priorato cluniacense di **Charlieu**  
(consacrata nel 1094),  
raffigurante **Cristo in Maestà tra**  
**2 angeli**, nella lunetta, e le figure  
**rigidamente frontali** degli  
**apostoli**, entro arcatelle  
nell'architrave.



## Il Gotico

Il termine “**gotico**” assume in ambito umanistico, prima, e poi nel Cinquecento, una **connotazione negativa**, in riferimento a un particolare tipo di **scrittura medievale**, ma anche in riferimento all’**architettura**, considerata **lontana** dai modelli “**classici**”.

La **rivalutazione** del “**Gotico**” avverrà **3 secoli più tardi** – dapprima in Inghilterra e in Germania a partire dal secondo Settecento, poi in Francia, infine anche in Italia – in concomitanza con la diffusione di un vero e proprio “**revival**” di quello stile, il **Neogotico**.

La cultura Romantica, poi, nel XIX secolo, **riconoscerà**, nel **passato gotico**, il **primo formarsi di caratteristiche tipiche dei popoli e delle nazioni moderne**.

Il **Gotico**, come il Romanico, è un **fenomeno di portata europea** e riguarda **tutti i settori della produzione artistica**, dall’architettura alla scultura, alla pittura, con largo sviluppo delle arti cosiddette “minori”: la miniatura, l’oreficeria, le vetrature, l’intaglio dell’avorio, i tessuti.



**Veduta parziale del deambulatorio e del coro dell'Abbazia di Saint-Denis, 1144, Saint-Denis, omonimo comune della cintura di Parigi (5 km a Nord di Parigi)**

L'origine del nuovo stile **Gotico** viene in genere riconosciuta nel **coro** della **Chiesa abbaziale di Saint-Denis**, in Francia (completato nel 1144), ma la **diffusione** si attua nelle diverse nazioni europee, dalla **Francia**, all'**Inghilterra**, dalla **Germania**, alla **Spagna**, dall'**Austria**, all'**Italia** e alla **Boemia**, con tempi e modalità diverse.

**Coro dell'Abbazia di Saint-Denis**



Apparentemente l'arte gotica esprime lo **slancio artistico** di un'epoca ancora pervasa da una **fortissima religiosità**, ma quella stessa epoca vede rinascere **un'arte integralmente profana**, del tutto estranea alla sfera del sacro.

«**Gotico**» è l' intento naturalistico che spinge gli artisti a ristudiare il **corpo umano**, le **espressioni facciali**, l'ambiente terreno, il **paesaggio**, il teatro della **vita quotidiana**.

In campo architettonico si verificherà una **diversità** con il **Romanico**, non solo dal punto di vista stilistico, ma anche del ruolo e del prestigio sociale degli artefici.

Quanto alla **periodizzazione**, differisce da regione a regione e, se è possibile riconoscere intorno al **1380** una **fase stilistica unitaria**, a livello europeo denominata **“Gotic Internazionale”** o **“Cortese”**, essa ha vita relativamente breve in **Italia**, dove **si accavalla**, dall'inizio del Quattrocento, col **primo fiorire del Rinascimento**.

A nord delle Alpi, invece, il **Gotico** si prolunga nel **“Tardo Gotico”** fino all'**inizio del XVI secolo** e anche oltre.



**Coro dell'Abbazia di Saint-Denis**

**Angelo sorridente**  
della  
**Cattedrale di Reims**,  
particolare,  
portale occidentale,  
**XIII sec.**





**Cattedrale di Chartres, 1194 – 1230, facciata occidentale.**

La prima metà del XIII secolo è ritenuta la fase “classica” dell’architettura gotica francese, cui appartiene anche la **Cattedrale di Chartres**, nel **nord-ovest della Francia**, consacrata alla Vergine (*Notre-Dame*) e meta di frequenti pellegrinaggi, costruita celermente tra il 1194 e il 1230.

La facciata è dominata dalle altissime torri e dai portali ornati da splendide sculture.

Grande luogo di pellegrinaggi, questa cattedrale e le sue torri dominano la città di Chartres e la piana circostante, risultando visibili da molte decine di chilometri di distanza.

Nel 1908 è stata insignita del titolo di **Basilica minore**; e nel 1979 l'UNESCO l'ha dichiarata **Patrimonio culturale dell'Umanità**.



*Cattedrale di Chartres, 1194-1230, dettaglio del Portale Reale*

La facciata occidentale costituisce l'entrata principale dell'edificio religioso e presenta un **gruppo scultoreo** importante: 24 grandi statue (oggi ne restano 19) e più di 300 figure formano una **decorazione in armonia con l'architettura della cattedrale**.



## I Cantieri Italiani nella Prima Metà del XIII secolo

In Italia l'architettura gotica stenta ad affermarsi, per quanto già in età romanica fossero state precocemente applicate soluzioni architettoniche o motivi assunti e sviluppati dal nuovo stile, quali la **volta a costoloni**, diffusa in Lombardia o il **rosone di facciata** applicato in Lombardia, Veneto, Emilia.

In Italia sopravvive una **tradizione classica, paleocristiana, bizantina**, che si oppone al principio gotico dell'annullamento delle masse murarie.

Nell'**Europa del Nord**, la decorazione muraria a mosaico o ad affresco, cede rapidamente il passo alle **luminose vetrate istoriate**, che assolvono alla **funzione narrativa**, in precedenza affidata ai vasti cicli pittorici, mentre in **Italia** tale fenomeno non si verifica se non occasionalmente e i **muri** continuano a essere **supporto di cicli di affreschi**.

La penetrazione del Gotico in Italia è dunque non soltanto lenta, ma dà luogo a formulazioni moderate o romanico-gotiche, che rifiutano l'esasperato slancio verticale delle chiese transalpine e lo svuotamento dell'involucro murario.

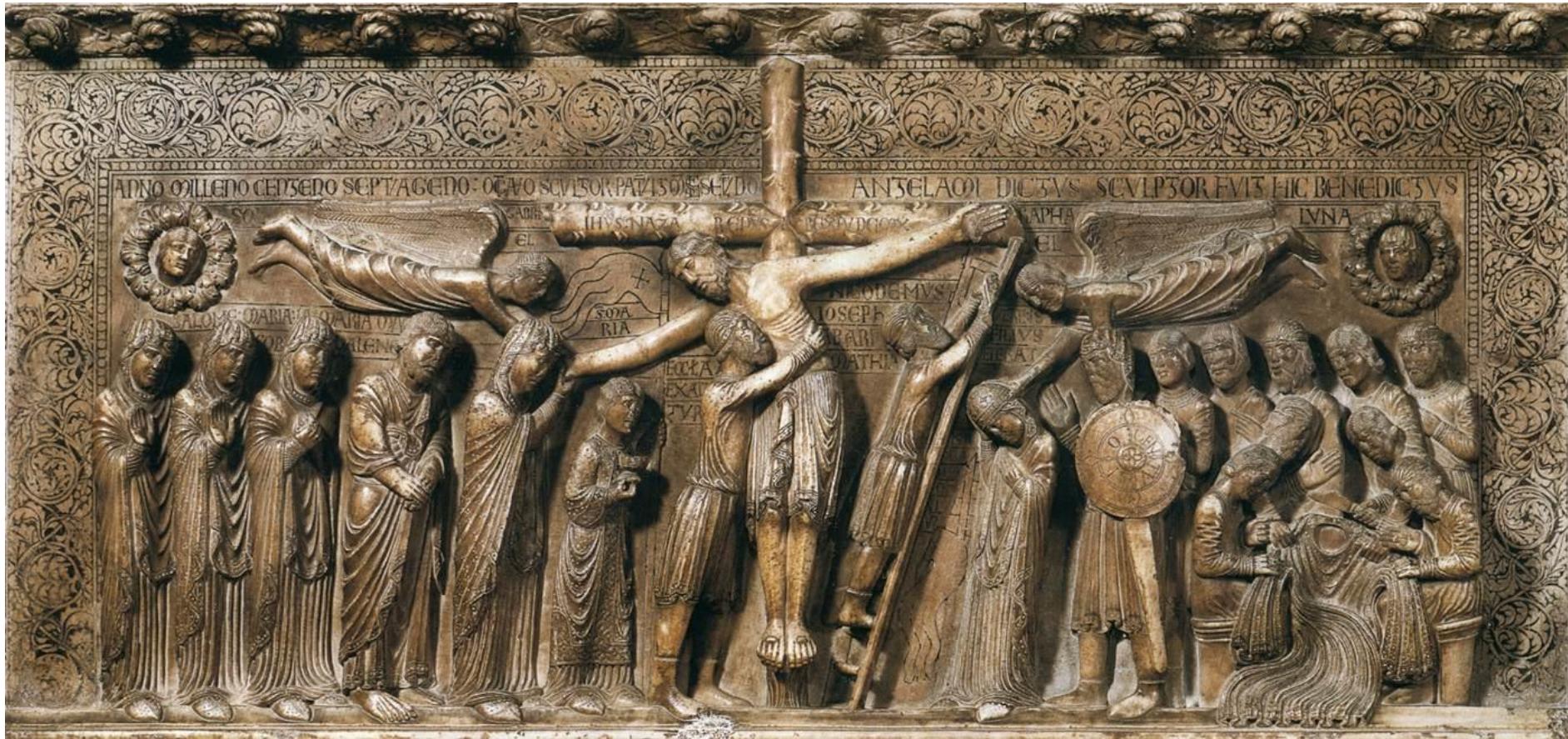


## Benedetto Antelami, il Battistero di Parma, 1196-1270

Verticalità, ritmo complesso, proporzioni elaborate: sono tutte caratteristiche gotiche, ottenute però – e qui si rivela l'originalità dell'architetto – tramite un repertorio di forme romaniche e classicheggianti.

L'opera di Antelami, ancora di gusto Romanico, si nota nella **base aperta dai tre portali**, mentre i piani rimanenti con le logge, il coronamento ad archi a sesto acuto ed i **pinnacoli** risalgono agli anni successivi, sino al **1270** quando la costruzione venne consacrata.

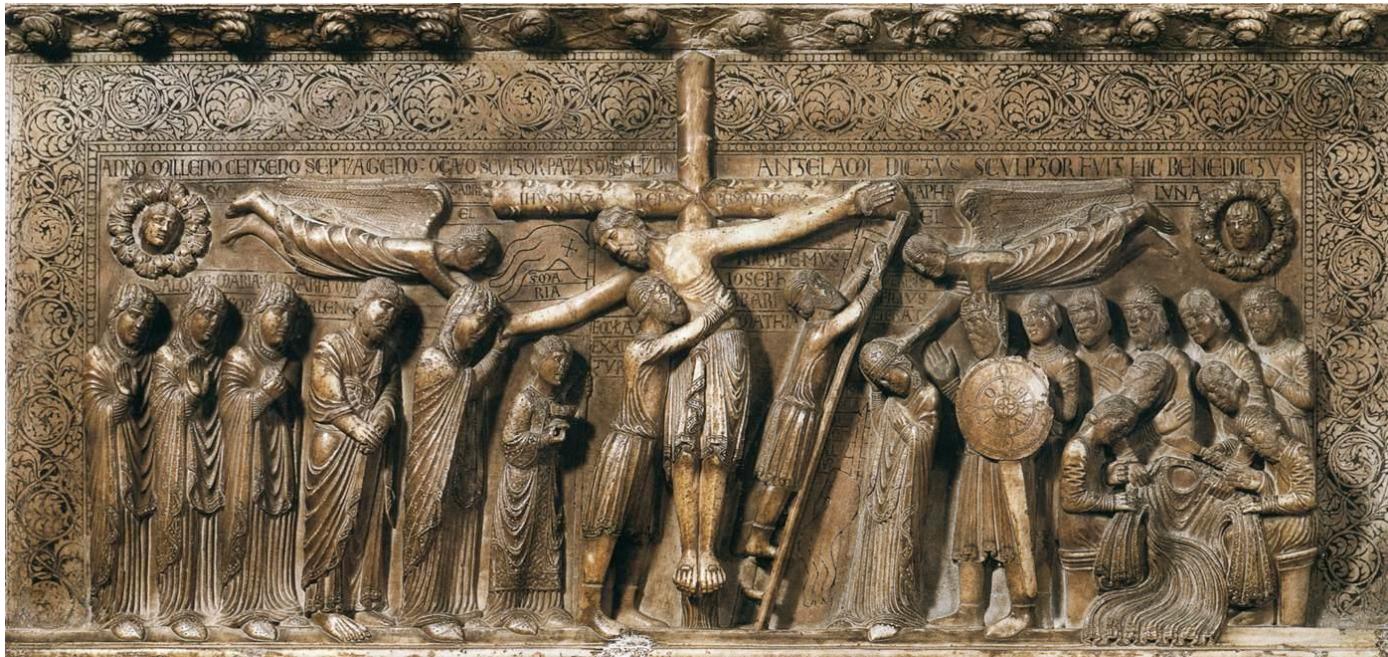
## Benedetto Antelami e la Cultura Figurativa in Italia Settentrionale



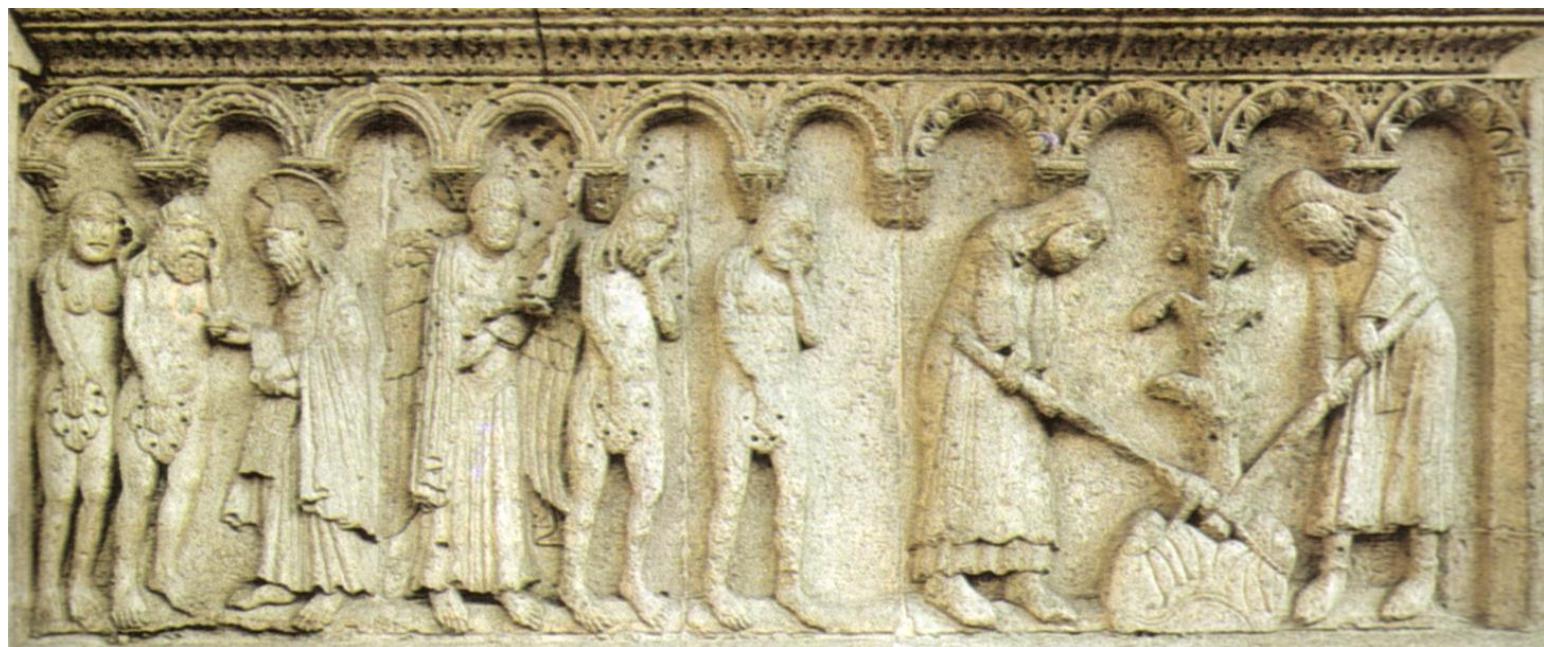
Benedetto Antelami, *Deposizione di Cristo dalla croce*, 1178, lastra in breccia rosa di Verona, già sul pulpito del Duomo, 120x230 cm, Parma, Cattedrale.

L'architetto del Battistero di Parma, Benedetto Antelami, è il più importante scultore italiano attivo a cavallo tra il XII e il XIII secolo.

Ispirandosi alla tradizione del Romanico padano, fondata da Wiligelmo, ne riprende le fila e la rinnova, collegandosi con i più innovativi esempi transalpini coevi.



Benedetto Antelami, *Deposizione di Cristo dalla croce*, 1178, lastra in breccia rosa di Verona, già sul pulpito del Duomo, 120x230 cm, Parma, Cattedrale.



Wiligelmo, *Storie della Genesi, Cacciata dal Paradiso Terrestre*, 1099-1106 circa, marmo, bassorilievo, Duomo di Modena.

## La Pittura in Toscana nella Seconda Metà del Duecento

Esistono fasi storiche durante le quali le **produzioni artistiche nei diversi campi** (pittura, scultura, architettura) **marciano all'unisono** e tendono, nei rispettivi campi, a **esiti analoghi**.

**Non è questo il caso dell'Italia del XIII secolo**, dove si registra una **netta differenza** tra lo **stile dell'architettura** e della **scultura**, da una parte, e quello della **pittura**, dall'altra.

Tale scollamento è un'eredità dell'**Età Romanica**, quando la **scultura**, rinata dopo secoli di abbandono, si era **collegata ai modelli Nordeuropei**, mentre la **pittura** restava **ancorata** a un'ininterrotta tradizione di scambi formali col **mondo bizantino**.

Nel **Duecento**, o almeno per lunga parte del secolo, la situazione non cambia, con l'aggravante che il **rinnovamento della scultura** è ulteriormente **accelerato** dall'immissione dei **modelli gotici**, mentre l'**arrivo in Italia** di **icone** e di piccoli **mosaici**, oltre che di **artisti orientali**, continua a trattenere la **pittura** entro la **tradizione bizantina**, rinforzata addirittura dall'**infittirsi** degli **scambi** dopo la **presa di Bisanzio** (1204) e la **formazione dei Regni latini d'Oriente**.

In questo momento, in ambito narrativo, la **scultura** è **l'arte-guida**: la **pittura si sta trasformando, ma con lentezza e senza mai rinnegare i suoi presupposti bizantini**.



Berlinghiero Berlinghieri, *Croce dipinta*, 1210-20, tavola, Lucca, Museo Nazionale

Il fenomeno più appariscente della **pittura toscana**, dall'inizio del Duecento, è la grande diffusione delle **tavole dipinte**, mentre l'affresco è raramente praticato, prima dell'ultimo quindicennio del Duecento.

Proprio in **Italia centrale**, tra Tivoli, Lucca, Sarzana, erano già apparse, nel **XII secolo**, le prime **tavole dipinte**, ma la **fortuna duecentesca** di questa tecnica, si spiega con l'**appoggio** degli **Ordini mendicanti**, in particolare i **Francescani**.

Il **Cristo** appare in **posa statica**, definito sulla scorta di **sommarie conoscenze anatomiche**, con le membra delineate graficamente, tramite luminescenze e sottili ombreggiature.

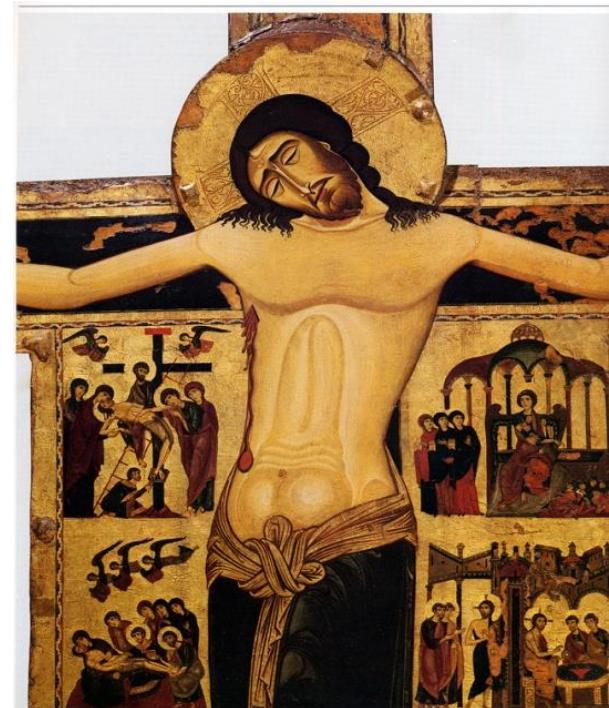
È ancora il **Cristo triumphans** dell'Alto Medioevo, la divinità incarnata, che **non soffre sulla croce, che non muore**: gli occhi sono aperti, l'espressione è impassibile, “trionfa” sulla morte.



Maestro Bizantino, Croce dipinta N. 20, 1230 ca., tavola, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

Opera di un **maestro greco**, operante nella città toscana, è un **documento artistico fondamentale**, non solo per l'intelligenza formale, con cui sono raffigurati, l'**avanzare di una gamba, rispetto all'altra**, aderente al legno della croce, e il conseguente scostarsi del **perizoma**, o per la sintetica drammaticità delle storie della *Passione*, illustrate sotto i bracci della croce, ma **soprattutto** perché, per la **prima volta**, sul **suolo italiano**, viene adottato il **motivo patetico** del *Cristo patiens* (già noto da modelli bizantini miniati), del **Dio fatto uomo**, che **muore** sulla croce, **chiudendo gli occhi e reclinando il capo**.

A rinforzo, della **dolente immagine**, un **fiotto di sangue zampilla**, dalla ferita aperta, del costato.





Basilica di San Francesco, Assisi, facciata della Basilica superiore, 1228-1253

Nel quadro della diffusione del Gotico in Italia, particolare rilievo assume la **Basilica di San Francesco ad Assisi**, centro **irradiatore del francescanesimo**, sia per le caratteristiche strutturali, sia per le **decorazioni, soprattutto pittoriche**.

La **chiesa** deve rispondere a **molteplici finalità**: è prima di tutto **sepoltura del fondatore dell'Ordine – San Francesco**, morto solo 2 anni prima dell'apertura del cantiere, già considerato una delle figure più significative della storia del Cristianesimo – che si vuole diventi una **meta di pellegrinaggio** e un luogo di culto popolare.

Per tradizione, il **sepolcro di un santo** era posto in una **cripta**, ma qui si vuole, che essa sia **ampia**, quanto una **chiesa**: sono perciò costruite **2 chiese sovrapposte**, la **chiesa-crypta inferiore e la superiore**, finalizzata alla **predicazione**, un'attività centrale nella dottrina francescana e degli ordini Mendicanti, in generale.

A ciò, si aggiunga, il particolare **interesse** nutrito dal **papato**, nei confronti della Basilica, **fondata da Gregorio IX nel 1228 e consacrata da Innocenzo IV nel 1253**.

Vista frontale della Chiesa superiore di San Francesco, Assisi, 1228-53.



La **chiesa superiore** presenta una **facciata** semplice a "capanna". La **parte alta** è decorata con un **rosone centrale**, con ai lati i simboli degli Evangelisti in rilievo. La **parte bassa** è arricchita dal **maestoso portale strombato**.

Sul **lato sinistro** della facciata, è stata appoggiata , nel Seicento, la **Loggia delle benedizioni**, dalla quale, in epoca passata, si mostrava il **Velo santo** della Madonna.

Sullo stesso lato, poco dopo la costruzione della chiesa superiore, è stato innalzato il **campanile**, un tempo cuspidato.



**Ingresso della Basilica inferiore e veduta della Basilica superiore**

**Si notano 2 lunghi contrafforti cilindrici e, in basso, archi rampanti.**



Basilica inferiore di San Francesco, transetto destro



Il transetto della Chiesa inferiore con l'altare eretto sopra la tomba di san Francesco



Simone Martini, *L'investitura a cavaliere di San Martino*, particolare, 1317 ca., affresco dalle *Storie di San Martino*, Assisi, Basilica inferiore di San Francesco

Simone Martini si concentra, con particolare intensità, sullo **studio realistico**, dei **costumi** e delle **pose**, proponendo una **varietà** di **tipi umani** e di **espressioni**, che non hanno pari nella pittura dell'epoca.

Simone Martini, *San Martino divide il mantello con un povero*, 1317 ca., Basilica Inferiore, Assisi.





Interno della Basilica superiore di San Francesco, Assisi. Veduta verso l'altare (abside)



Giotto, *Storie di San Francesco*, particolare della parete della navata, Assisi, Basilica Superiore di San Francesco.

Giotto, verso il 1290 – 1295 realizza le *Storie di San Francesco*, sulle **pareti** della **navata** della **Basilica superiore** di Assisi, ciclo capitale della pittura italiana, non fosse altro che, per il suo aspetto di **fregio**, impostato **entro un finto loggiato**, scandito da **colonne**, poggiante su una base leggermente sporgente, retta da mensole.

È difficile immaginare, oggi, quale **meraviglia** ha potuto suscitare, nei fedeli e nei pellegrini, non appena dipinta, questa monumentale storia, suddivisa in **28 riquadri**, che si svolge per **tutta la parete destra**, verso l'ingresso della chiesa, gira nella **controfacciata** e torna indietro, lungo la **parete opposta**, descrivendo le **scene del Santo**, titolare della Basilica, **dalla giovinezza alla morte**.

Nelle **scene**, della *Vita di San Francesco*, si alternano gli **episodi storici ufficiali**, a quelli delle **leggende**, care all'agiografia popolare, concludendosi con i miracoli postumi.

Niente più ori, o fissità iconiche, o simboli complicati: con Giotto, la **vita quotidiana**, esclusa da secoli, dalle arti figurative, **rientra in una chiesa** e prende stabile possesso, delle **pareti più in vista**.





**Giotto, L'omaggio dell'uomo semplice, 1290-95, affresco, (dopo il restauro), Assisi, Basilica superiore di San Francesco.**

Una delle scene, forse eseguita, con l'ausilio della bottega, ***L'Omaggio dell'uomo semplice***, si svolge lungo una via, che gli spettatori potevano riconoscere immediatamente, come un **sito reale** di Assisi, tra il Palazzo Comunale e il Tempio di Minerva. Gli **edifici** formano un **fondale**, ma si può notare l'**aggetto**, tanto più, che sono conformati, a una veduta laterale dal basso.

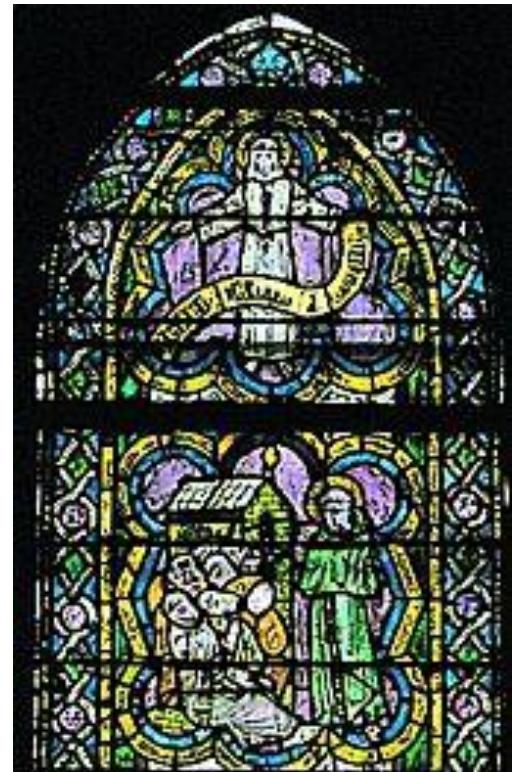
Il **Santo** incede e un **cittadino** stende il mantello, al suo passaggio: la **scena** è serena e **dignitosa**, naturale e **credibile**, la mimica dei protagonisti è chiarissima.

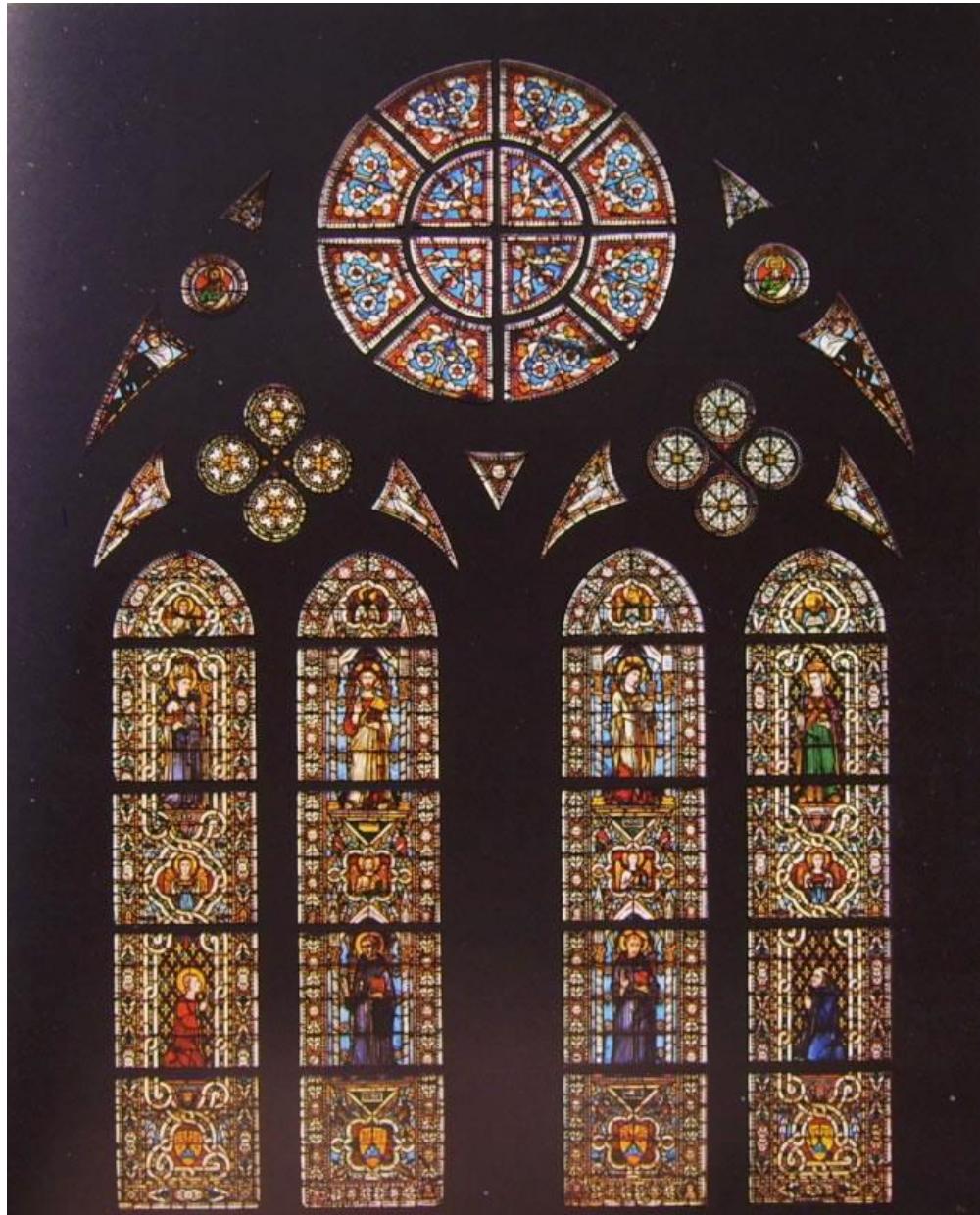
L'**importanza** del **Santo** non è affermata dogmaticamente, tramite un aumento delle proporzioni, o con un'astratta posa frontale, anzi, egli **appare in perfetto profilo**, calato pienamente nell'azione, cui prendono parte, anche **comparse**, in costume da **"borghese"**, dell'età di **Giotto**, che, vivacemente, indicano e commentano il fatto: figure, nelle quali, lo spettatore può facilmente immedesimarsi, che servono dunque, ad **annullare le distanze**, tra **rappresentazione artistica e mondo reale**, tra la pittura e il suo pubblico.



Maestro di San Francesco (attr.), seconda metà del XIII secolo.  
*Sant'Antonio predica al Capitolo di Arles, quando appare San Francesco*

La **Basilica superiore** contiene la più completa raccolta di **vetrate medievali** d'Italia. Quelle della **zona absidale** (antecedenti al 1253) sono attribuite ad **artisti della Germania nord-orientale**, mentre quelle del **tranetto** e della **navata**, sono in parte di **francesi**, e in parte, di una bottega nata nell'ambito dell'officina del **Maestro di San Francesco**, databili nella seconda metà del XIII secolo.





Simone Martini, Vetrate di Assisi,  
Chiesa Inferiore di San Francesco,  
Cappella di San Luigi, Assisi

## Il Gotico Internazionale o Quattrocento Internazionale

Già a partire dal **1370** circa, l'**Europa** è teatro della diffusione di un **unico stile**, che si afferma e matura con intensità e durata variabili. Le **denominazioni** proposte per questo stile sono **diverse**:

- 1) **Tardogotico**: il termine, molto diffuso, implica un'**interpretazione “autunnale” del periodo**, sottolineandone i caratteri di continuità, ma anche di esasperazione dei tratti più tipici del Gotico, prima dello spegnimento definitivo del mondo medievale.
- 2) **Stile dolce** è, invece, un **termine** puramente **descrittivo** ed evidenzia l'importanza della **linea morbida** e modulata, che si accompagna, di solito, a una **stesura sfumata** delle **tinte**.
- 3) **Gotico cortese**: fa riferimento all'**ambiente sociale** nel quale questo stile avrebbe avuto la **sua elaborazione**. Di fronte all'avanzare della borghesia, l'**aristocrazia** affermava la propria distinzione attraverso un'impeccabile perfezione formale.

Queste definizioni, però, caratterizzano solo alcuni aspetti del fenomeno: perciò **sembra preferibile l'appellativo “Internazionale”** perché ne mette in rilievo **l'ampiezza di diffusione** e la **comunanza di stilemi**.

Si dice poi **“Quattrocento Internazionale”** perché esiste, in **parallelo** al **Quattrocento** di più comune **accezione rinascimentale**, un'alternativa internazionale vitale per tutto il secolo.

L'**Internazionalità** è il frutto di un **dialogo** sostenuto da **vari centri**, nessuno dei quali, però, può vantare primati cronologici o di invenzione.

Tale coralità di elaborazione venne favorita dalle **accresciute** e varie **possibilità** di scambi.

Il mezzo più immediato era la **circolazione** delle **opere di piccolo formato** (codici miniati, avori, oreficerie, altaroli portatili) o comunque **facilmente trasportabili** (arazzi).

Gli **scambi** avvenivano attraverso **diversi canali**: commerciali o diplomatici, o tramite gli scambi di doni di fidanzamento o nozze tra rampolli principeschi, o grazie al collezionismo.

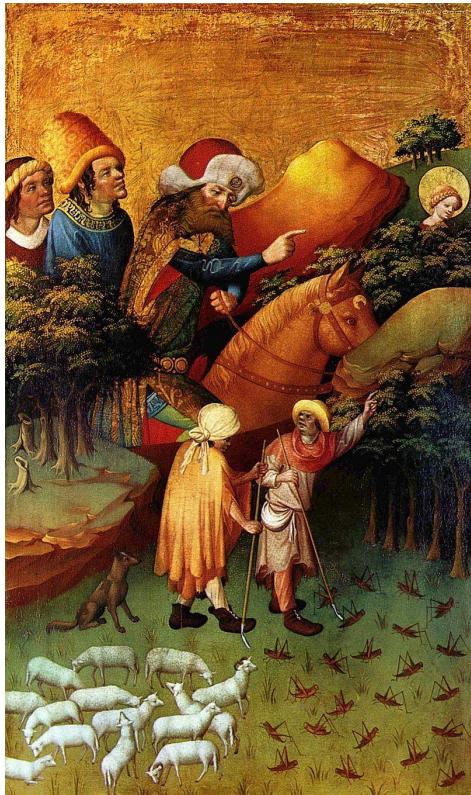
Altrettanto frequenti erano gli **spostamenti** degli **artisti** e insieme agli artisti circolavano i **modelli**, soprattutto i **tacchini di schizzi**, nati dagli appunti presi dai pittori durante i loro viaggi, oppure assemblando disegni di varia provenienza, che venivano utilizzati nelle botteghe, come repertori iconografici e stilistici.

Fondamentale era poi il **ruolo di richiamo** prima, e di **amalgama** dopo, che assumevano le **corti** più in vista – in parte quella **papale** e, con più continuità e incisività, quelle **francesi** – nei confronti dei maggiori artisti.

I **principali caratteri** di uno **stile europeo** sono:

- 1) **Realismo minuto** ed **epidermico**, che indaga gli aspetti più riposti del reale e analizza gli oggetti singolarmente, al di fuori di uno spazio unificante e ordinatore.
- 2) **Amore per il lusso**, per l'oggetto prezioso e raffinato, che si riverbera sulle scelte iconografiche e tematiche (romanzi cortesi e scene di vita cortese)
- 3) **Convivenza di naturalismo**, spinto fino a esasperazioni grottesche, e di **idealizzazione lirica**: ne deriva la convenzionalità psicologica dei personaggi, sia nel patetismo più accentuato, sia nella più signorile compostezza.
- 4) Frequenti riaffiorare di un'immagine del mondo dominata da un **selvaggio espressionismo** e da un **realismo talvolta brutale**, che emerge soprattutto in **temi quotidiani o macabri**, e nella preferenza – all'interno di soggetti religiosi, per le **Storie della Passione**.

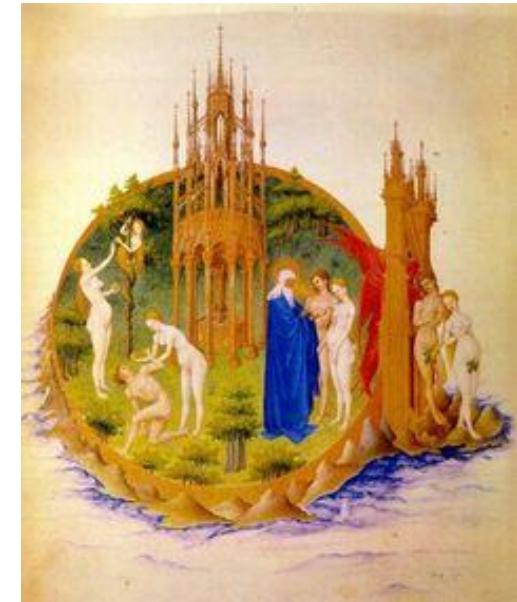
- 1) Esempi di **Realismo minuto ed epidermico**, che indaga gli aspetti più riposti del reale e analizza gli oggetti singolarmente, al di fuori di uno spazio unificante e ordinatore.



Maestro Francke, dal *Polittico di Santa Barbara*, particolare, *Tradimento e punizione dei pastori*, 1415, tempera su tavola, Helsinki, Kansallis Museet



La *Visione di sant'Eustachio* è un dipinto, tempera su tavola (65x53 cm) di Pisanello, databile al 1436-1438 e conservato nella National Gallery di Londra.



Fratelli Limbourg, *La cacciata dall'Eden*, miniatura da *Les Très Riches Heures de Jean de Berry*, 1412-15, Chantilly, Musée Condé



**Maestro Francke, dal Polittico di Santa Barbara, particolare, *Tradimento e punizione dei pastori*, 1415, tempera su tavola, Helsinki, Kansallis Museet**

Particolare importanza riveste la scena del ***Tradimento e punizione dei pastori*** (91 × 54 cm), considerata uno dei capolavori del Tardo Gotico europeo.

L'episodio narrato è quello del **padre Dioscuro** e dei suoi aiutanti che stanno cercando con cattive intenzioni **Santa Barbara**, che è fuggita;

fermatisi a chiedere informazioni a due pastori, essi **vengono a conoscenza della strada che la santa ha preso**. Per questo **tradimento del volere divino i pastori ebbero le loro pecore trasformate in cavallette**.

Il pittore creò una **scena surreale**, dove qualsiasi convenzione spaziale è abolita in favore di una nuova immediatezza narrativa.

Dei due piani nei quali è composta la scena, il **primo piano** ha figure più piccole di quelle **in secondo piano**, oltre la cortina di alberi e rocce, che giganteggiano con la loro mole innaturale.

La **santa** si trova in **posizione defilata**, ma ben riconoscibile dall'aureola, sul lato destro, indicata sia dai pastori che dal padre.

Nel **registro inferiore** si vedono i **due piccoli pastori**, rappresentati con **minuzia di particolari**, che tradiscono la **santa**.

La prodigiosa **punizione del gregge trasformato in cavallette** è rappresentata come in divenire, con la metà destra già trasformata in insetti; **anche le cavallette, per convenzione espressiva, sono raffigurate grandi quasi quanto le pecore**.

La *Visione di Sant'Eustachio* è un dipinto, tempera su tavola (65×53 cm) di Pisanello, databile al 1436-1438 e conservato nella National Gallery di Londra.

Non si conosce la provenienza originale né le circostanze della commissione della tavola, che è di solito riferita al soggiorno veronese dell'artista del 1433-1438, quando dipinse probabilmente gli affreschi con *San Giorgio e la principessa* nella chiesa di Sant'Anastasia.





Pisanello, *Visione di Sant'Eustachio*, tempera su tavola (65×53 cm) 1436-38 ca., National Gallery, Londra

Sant'Eustachio era un cavaliere dell'esercito romano di nome Placido.

Durante una caccia, fu attratto da un cervo, che gli apparve con un crocifisso tra le corna.

La miracolosa apparizione fu accompagnata dalla voce di Cristo che gli disse di essergli apparso per salvarlo.

Placido si convertì e assunse il nome di Eustachio.

Questa storia, riferita da Jacopo da Varazze nella sua «*Legenda aurea*» (una raccolta di vite di santi scritta nel XIII secolo) era molto popolare ai tempi, e fu il soggetto scelto da Pisanello per questa tavola.

Come era abitudine del tempo, la vicenda viene attualizzata nell'immagine: il soldato romano diviene in questo quadro un nobile signore del XV secolo. Il suo vestito, l'acconciatura del cavallo, ma anche l'ambientazione, ci illustrano in realtà quella che doveva essere una battuta di caccia dei tempi contemporanei.



Pisanello, *Visione di Sant'Eustachio*, tempera su tavola (65×53 cm) 1436-38 ca., National Gallery, Londra

Al quadro manca una unitarietà di costruzione prospettica: i vari particolari si sommano senza riuscire realmente ad amalgamarsi. L'effetto più straniante di tutti è che il pittore rappresenta **tutte le figure** (Sant'Eustachio a cavallo, il cervo, i cani e tutti gli altri animali) **nettamente di profilo**.

Ciò presuppone un **punto di vista basso**.

Il paesaggio in cui sono inserite le figure ha invece un punto di vista molto alto: è una vista nettamente dall'alto in giù, tanto che nella parte superiore del quadro, al posto dell'orizzonte, troviamo un laghetto sul quale galleggiano dei cigni.

Questo è un particolare comune a tutti i pittori tardo gotici, fiamminghi e nordici in genere, che cercano di applicare la prospettiva senza averla compresa del tutto: in pratica è come se usassero, sempre, **due punti di vista**: uno basso per le figure, uno nettamente più alto per lo spazio nel quale le figure si inseriscono.

Ciò crea delle **ambiguità visive** con effetti molto singolari e in apparenza decisamente irrazionali.



Pisanello, *Visione di Sant'Eustachio*, 1436-38 ca., tempera su tavola (65×53 cm) National Gallery, Londra

Ma il quadro di Pisanello è un'autentica fiaba: l'armonia delle varie tonalità di verdi e di bruni creano un'immagine che già nell'impasto cromatico è di grande suggestione.

In questo piccolo angolo di paesaggio vi sono in realtà tanti piccoli quadri che devono essere guardati separatamente: ogni animale ha il suo piccolo microcosmo, nel quale si percepisce un'armonia tra mondo animale e vegetale di intensa poesia.



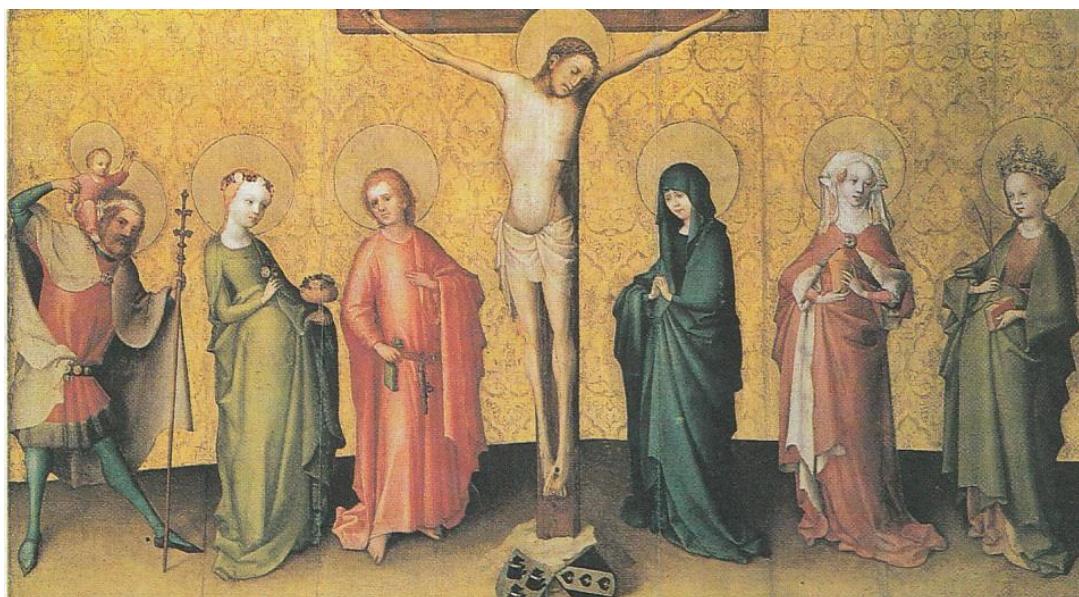
Fratelli Limbourg, *La cacciata dall'Eden*, miniatura da *Les Très Riches Heures de Jean de Berry*, 1412-15, Chantilly, Musée Condé

Le *Très Riches Heures de Jean de Berry* sono un codice miniato del 1412 circa - 1415, capolavoro dei Fratelli Limbourg e della pittura franco-fiamminga del XV secolo in generale.

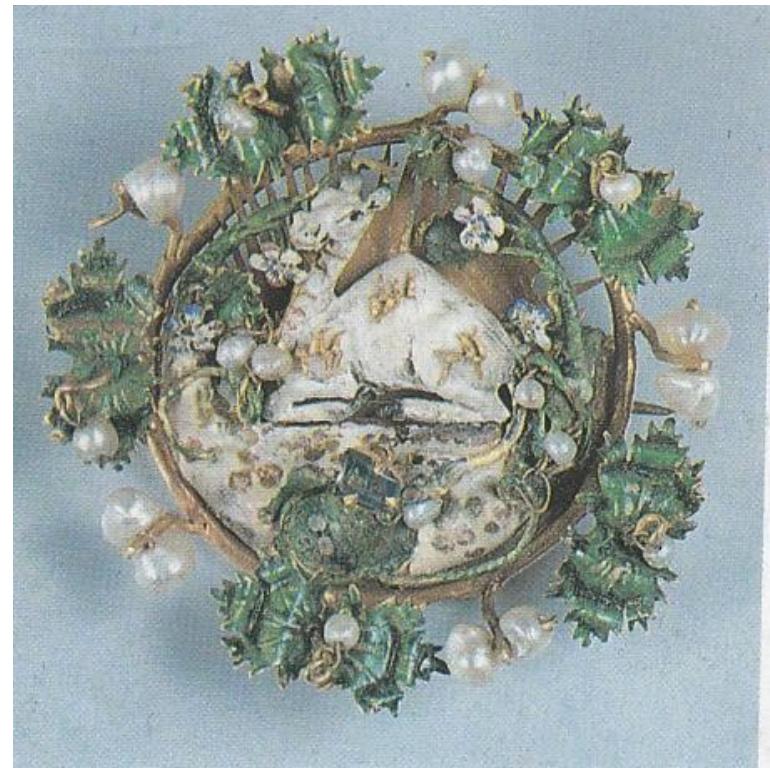
Si tratta di un **libro d'ore (preghiere)** commissionato dal **duca Jean de Berry** e conservato oggi nel Musée Condé di Chantilly.

Le *Très Riches Heures di Jean di Berry*, ovvero il libro della devozione privata, è specchio nella ricchezza dell'illustrazione, affidata inizialmente ai fratelli Limbourg, della passione bibliofila del duca e allo stesso tempo paradigma di **uno stile che si fa interprete della vita stessa della corte**.

**Esempi di Amore per il lusso, per l'oggetto prezioso e raffinato, e che si riverbera sulle scelte iconografiche e tematiche (romanzi cortesi e scene di vita cortese) o accentuata profanizzazione dei personaggi sacri.**



Stephan Lochner, *Crocifissione*, tempera su tavola, 107x190 cm, Norimberga,  
Germanisches Nationalmuseum.



Arte Franco-Borgognona, *Spilla con dromedario*, 1400 ca.,  
Firenze, Museo Nazionale del Bargello



*Il dubbio di Giuseppe*, 1440 ca., Strasburgo, Museo delle Belle Arti.



Juan Matas, *San Sebastiano*, 1425, tempera su tavola, 170x100 cm., Barcellona, Museo di Arte Catalana.



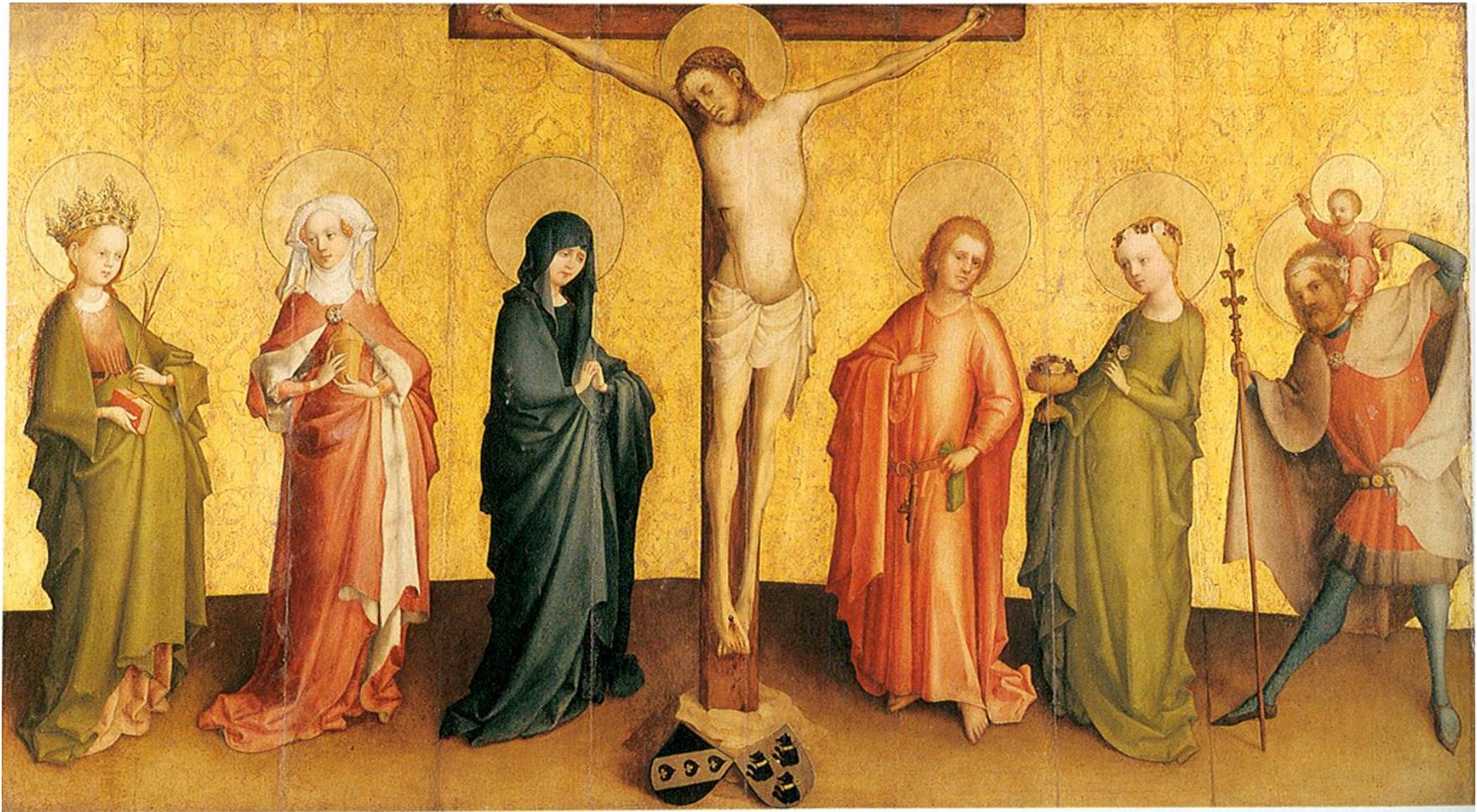
Gonzalo Perez, *Scena dell'elemosina di San Martino*, particolare del *Retablo dei Santi Orsola, Martino e Antonio*, 1420, tempera su tavola, Valencia Museo Provinciale

Il *Retablo dei santi Orsola, Martino e Antonio* è un'opera del pittore spagnolo Gonzalo Pérez, tempera su tavola, conservata nel Museo di Belle Arti di Valencia e risalente al 1420 circa.

La **pala d'altare** era stata creata per il monastero di Portaceli a Valencia ed è **una delle poche opere certe dell'autore** che, nella scarsità della documentazione scritta, ha permesso di ricostruirne un corpus di opere simile per attribuzione.

Le **figure** sono caratterizzate da un'**eterea aristocraticità**, con una **profanazione** delle **figure sacre** che li fa assomigliare a **nobili dell'epoca**.

Nel pannello dell'*Elemosina di San Martino* il santo, dai **delicati lineamenti quasi femminei**, è abbigliato con un **sontuoso abito con pellicce e damasci dorati**, così come il **cavallò è bardato d'oro**, secondo lo **stile Gotico Internazionale**, che ricorda, per quanto riguarda l'Italia, le opere di **Gentile da Fabriano**.



Stephan Lochner, *Crocifissione*, tempera su tavola, 107x190 cm, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.

**Stephan Lochner**, È stato il pittore più importante della **Scuola di Colonia**, principale esponente del **Tardogotico** e uno dei primi artisti a recepire le innovazioni della pittura di artisti olandesi come Robert Campin e Jan van Eyck.

Questa tavola è un mirabile esempio di **trasfigurazione aristocratica del mondo divino**.



Si vede **Maria incinta** e dedita al cucito e **San Giuseppe** sorpreso dall'angelo a destra. La scena è ambientata in una **stanza delimitata da pilastri**, con quello centrale che divide la stanza in **due parti diseguali**.

Ogni elemento è raffigurato secondo una **rappresentazione irreale e sbilenco**, che dà al dipinto un'atmosfera capricciosa e fantastica.

***Il dubbio di San Giuseppe*, 1440 ca., Strasburgo, Museo dell'Opera di Notre-Dame**

***Il Dubbio di San Giuseppe*** di autore anonimo è un dipinto a **tempera su tavola** (114x114 cm) del 1440 circa, conservato nel Museo dell'Opera di Notre-Dame di Strasburgo.

Il pannello fa **pendant** con un altro simile raffigurante la **Natività delle Vergine** e forse era inserito in un più grande Retablo d'altare andato perduto.

L'opera, proveniente dall'Ospedale e Convento di San Marco a Strasburgo, è un **ottimo esempio** di come nell'arte del **Gotico Internazionale**, in questo caso di **Scuola tedesca**, si rendessero le **scene sacre come rappresentazioni del quotidiano calate nella realtà dell'epoca**.

La **scena familiare** è tratta da un **episodio dei Vangeli apocrifi**:

**Giuseppe, alla visione di Maria incinta, è assalito dal dubbio e starebbe per ripudiarla, ma un angelo lo istruisce prontamente sul Mistero.**



*Il dubbio di Giuseppe*, 1440 ca., tempera su tavola (114x114 cm), Strasburgo, Museo dell'Opera di Notre-Dame

Innumerevoli sono i **dettagli**, sia di oggetti simbolici che di elementi della vita quotidiana, dai **tavoli** di Giuseppe e di Maria, con i **piani in prospettiva** quasi ribaltata per mostrare gli **strumenti da lavoro** della coppia, alla **credenza** con i **libri**, dal **velo** annodato a una piccola pertica, alla **nicchia** con la piccola **botte del vino**, fino alla **cassetta** degli **utensili da cucito**.

Al centro del pavimento l'**alberello** entro un recinto allude all'***hortus conclusus*** medievale, simbolo della **verginità** di **Maria**, mentre i libri sono allusioni alle profezie dell'Incarnazione.

Lo **stile**, per quanto originale, si rifà sia ai pittori fiamminghi che allo spirito **intimo** e **poetico** degli artisti della **regione del Reno** (il cosiddetto "stile tenero").

La **profanizzazione** non significa solo trasfigurazione aristocratica del mondo divino, ma anche **interpretazione in chiave quotidiana**, come testimonia questo episodio tratto dai vangeli apocrifi, ambientato secondo **modi tipici della cultura tedesca**, in un **piccolo interno borghese**.

Juan Matas, *San Sebastiano*, 1425, tempera su tavola, 170x100 cm., Barcellona, Museo di Arte Catalana.

Juan Matas (anche *Joan*) è stato un pittore spagnolo, attivo a Barcellona dal 1391 al 1431.

Il gusto per l'arabesco e l'eleganza decorativa caratterizzano quest'opera, che si inserisce pienamente nello stile del Gotico Internazionale, con un'accentuata trasfigurazione aristocratica del soggetto divino.



Esempi di convivenza di **naturalismo**, spinto fino a esasperazioni grottesche, e di **idealizzazione lirica**: ne deriva la **convenzionalità psicologica** dei personaggi, sia nel **patetismo più accentuato**, sia nella **più signorile compostezza**.



Michelino da Besozzo, *Gian Galeazzo Visconti accolto in Paradiso*, frontespizio dell'*Elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti*, 1403, miniatura, Ms. Lat. 5888, Bibliothèque Nationale,



Fratelli Limbourg, *Calendario, da le Très Riches Heures du Duc du Berry, Il mese di Agosto*, miniatura, 1412-15, Chantilly, Musée Condé.



Gentile da fabriano, *Presentazione al tempio*, predella  
dell'*Adorazione dei Magi*, 1423, tempera su tavola, 25x34 cm.,  
Parigi, Museo del Louvre.



Fratelli Zavattari, *La costruzione del duomo di Monza*, particolare dalle *Storie della regina Teodolinda*, 1444, affresco, Monza, Duomo, Cappella di Teodolinda.



**La fontana della giovinezza**, 1430,  
affresco, Manta,  
Castello.

Il **Castello della Manta** è un maniero medievale situato sulle **colline di Manta**, in provincia di Cuneo.

Il **Castello della Manta** ha una sala dipinta da un **ignoto artista del Gotico Internazionale** che, in pieno fulgore nello studio dell'alchimia per la ricerca dell'elisir di lunga vita, ha realizzato questo affresco, la **Fontana della Giovinezza**, alla quale si attribuivano le virtù di ringiovanire i vecchi, di restituire verginità e bellezza alle dame, e preservare dalle malattie.

La narrazione del mito è costituita da **tre momenti**: *la corsa alla fonte, i bagnanti, i ringiovaniti*.

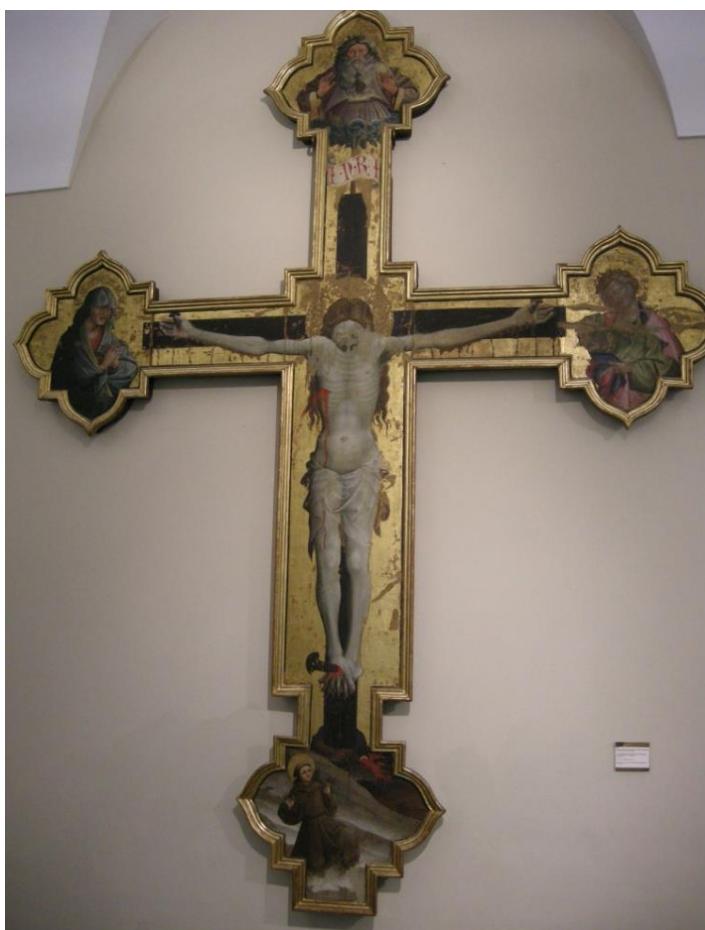


Michelino da Besozzo, Gian Galeazzo Visconti accolto in Paradiso, frontespizio dell' *Elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti*, 1403, miniatura, Ms. Lat. 5888, Bibliothèque Nationale.

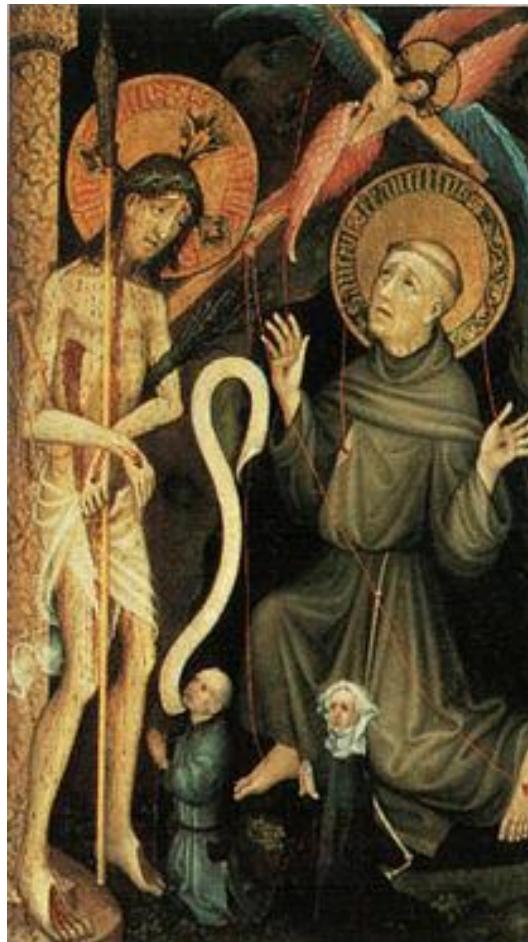
In questo caso il ritratto del duca defunto, finissimo e preciso, si contrappone ai volti idealizzati della Vergine e delle Virtù

Michele de' Molinari, detto Michelino da Besozzo (1370 circa – 1455 circa), è stato un pittore e miniaturista italiano. Considerato uno dei maggiori esponenti del Gotico Internazionale in Italia, lavorò prevalentemente in Lombardia.

Esempi del frequente riaffiorare di un'immagine del mondo dominata da un **selvaggio espressionismo** e da un **realismo brutale**, che emerge soprattutto in **temi quotidiani o macabri**, e nella preferenza – all'interno di soggetti religiosi, per le **Storie della Passione**.



Giovanni da Modena, *Crocifisso*, 1400 ca., tavola, Bologna, Pinacoteca Nazionale.



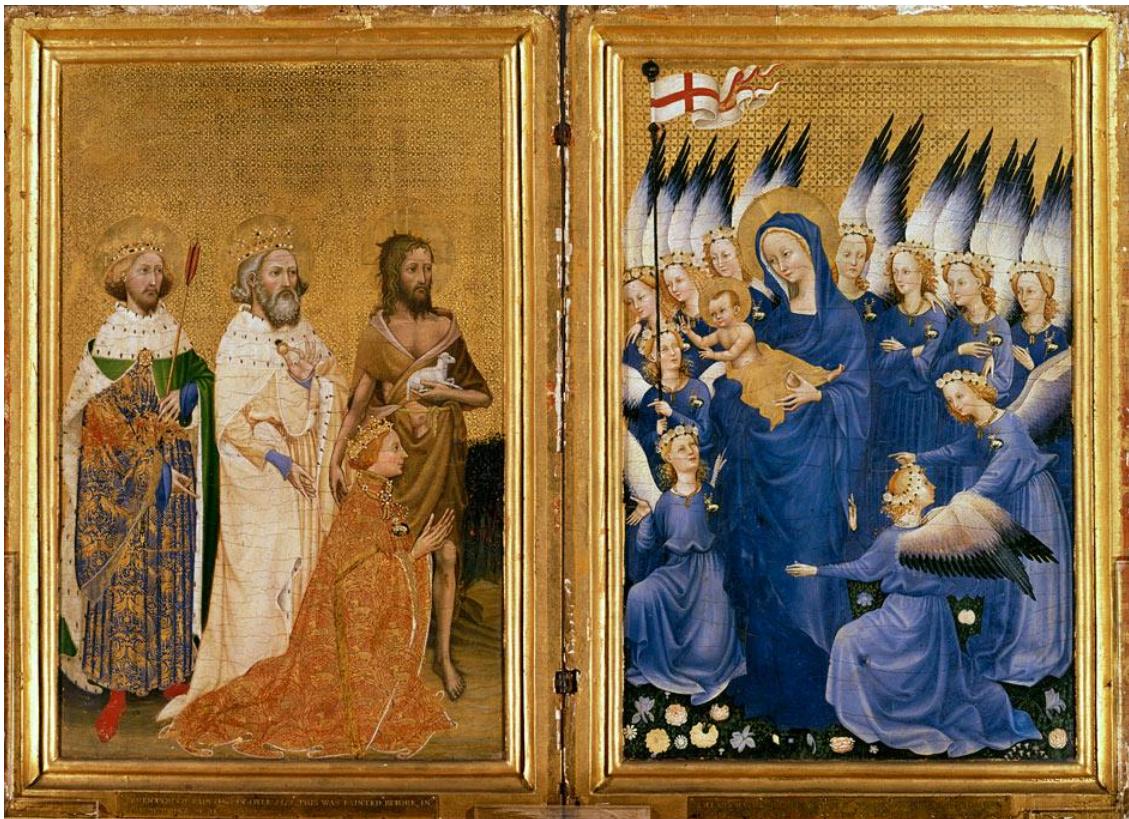
Maestro del Compianto di Cristo di Lindau, *Cristo in pietà e stimmate di San Francesco*, 1410-20, tempera su tavola, Colonia, Richartz Museum.



Maestro delle Ore di Rohan, *Il mese di novembre*, miniatura dalle *Heures de Rohan*, 1418 ca., miniatura, Ms. Lat. 9471, Parigi, Biblioteca Nazionale.

Dal punto di vista **formale**, nelle opere degli artisti del **Gotico Internazionale** domina sempre la **linea**, ora **morbida e fluida**, ora **aguzza e schioccante**, cui si associa una **cromia raffinata**, che va da gamme intense di smalto, a tenui sfumature pastello.

Il **panneggio** acquista una sua autonomia e **arriva ad assorbire** con le ampie falcature e i complicati arabeschi, l'**anatomia** delle **figure**.



Autore ignoto, *Dittico Wilton*, 1395 ca., tempera su tavola, Londra, National Gallery.



Maestro Boemo, *SS. Bartolomeo e Tommaso*, 1395 ca., tempera su tavola.

Da ciò che abbiamo finora detto e mostrato con alcuni esempi, come sottolinea il nome, questa fase stilistica ebbe un'estensione internazionale, con caratteri comuni, ma anche con molte variabili locali.

Lo stile non si diffuse a partire da un centro di irradiazione, come era stato per esempio per il Gotico e l'Île-de-France, ma fu piuttosto frutto di un dialogo tra le corti europee, favorito dai numerosi scambi reciproci.

Tra queste corti ebbe comunque un ruolo preminente quella papale, in particolare quella Avignonesa, vero centro di aggregazione e scambio per gli artisti di tutto il continente.

Lo sviluppo territoriale del **Gotico Internazionale** nei vari paesi europei generò **numerose varianti regionali**.

Il centro più vivace della fine del secolo XIV fu sicuramente **Avignone**, dove alla corte papale soggiornavano artisti da tutta Europa (e con essi gli ambasciatori, i mercanti, i banchieri, i pellegrini), che diffusero un'inesauribile fonte di modelli.

Il trasferimento della sede papale da Roma ad Avignone avvenne dal 1309 al 1377: Dal 1309 al 1377, la sede stabile del papato non fu Roma, ma **Avignone**, città della Francia meridionale.

L'assenza di una radicata tradizione artistica locale antecedente fece sì che gli artisti lavorassero privi di condizionamenti e in ambiente di reciproci scambi culturali.

La scuola pittorica locale era caratterizzata da un'audacia spaziale, da dettagli naturalistici e da una convivenza in equilibrio tra **realismo** (soprattutto nelle fisionomie) e **astrazione raffinata**.



**Monumento funebre del cardinale La Grange: il cadavere del defunto, particolare, pietra, 1403, Avignone, Musée du Petit Palais.**



**Monumento funebre del cardinale La Grange: il cadavere del defunto**, particolare, pietra, 1403, Avignone, Musée du Petit Palais. È un importante esempio di scultura tardogotica pervenutoci.

Col **ritorno del papa a Roma** non si arrestò del tutto la produzione artistica, ma divenne meno ricca e meno audace. Le pitture pervenuteci sono scarse, ma restano notevoli **esempi di scultura funeraria**, come il **monumento funebre al cardinale La Grange (1403)** nella chiesa di San Marziale, esemplare del ricorrere di temi macabri.

Sulla lastra anteriore il **corpo del defunto** viene rappresentato in **avanzato stato di decomposizione**, ma ancora più sorprendenti erano le perdute sette teste di rappresentanti dei più alti gradi sociali in vari stadi di putrefazione: si tratta di una delle prime rappresentazioni del genere, che avevano come retaggio le iconografie trecentesche dei **trionfi della morte**, dell'**incontro dei tre vivi con i tre morti** e delle **danze macabre**.



**Monumento funebre del cardinale La Grange: il cadavere del defunto, particolare, pietra, 1403, Avignone, Musée du Petit Palais.**

Il **cardinale Jean de La Grange** morì ad Avignone nel 1402 e qui venne sepolto nel coro della chiesa di San Marziale. Il **monumento** per la sua sepoltura, del 1403, ci è giunto **gravemente danneggiato**, ma un disegno della fine del XVII secolo conservato alla Biblioteca vaticana e il confronto con altre opere successive ci ha permesso di conoscerne la forma originaria.

Il **monumento** è stato in seguito rimosso e portato nel **Museo del Petit Palais**.



*Monumento funebre del cardinale La Grange: il cadavere del defunto, particolare, pietra, 1403, Avignone, Musée du Petit Palais.*

Il tema era quello del ***memento mori***, già presente nell'iconografia del XIV secolo, come ***nell'Incontro dei tre vivi e tre morti*** o nelle ***danze macabre***.

Ma in questo caso l'immagine ha un'inusitata **violenza realistica**, che rappresenta uno dei primissimi esempi conosciuti di un'iconografia che si diffuse poi nella **scultura funeraria della Francia dell'Est**, per tutto il XV secolo.

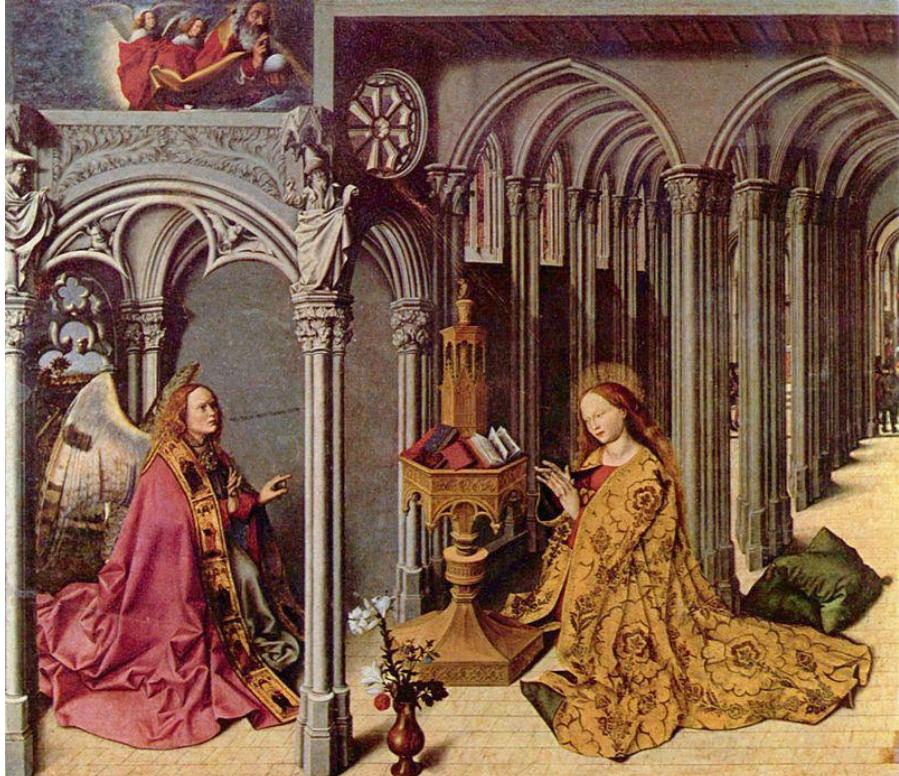
Buonamico Buffalmacco, *L'incontro tra vivi e morti*, dettaglio del *Trionfo della Morte*, affresco, 1336-41, Pisa, Camposanto Monumentale.



**Avignone** restò a lungo una **miniera di modelli**, che si diffondevano **in tutta Europa** tramite i **taccuini di schizzi e disegni copiati e acquistati dalle botteghe artigiane** nelle città.

Nella **seconda metà del XV secolo** la produzione artistica, favorita dalle vie di comunicazione con la Borgogna, si orientò verso **opere di matrice fiamminga**.

Tra gli artisti più rappresentativi di questa corrente ci furono il **Maestro dell'Annunciazione** di Aix-in-Provence, identificato come **Barthélémy d'Eyck**, ed **Enguerrand Charonton**.



Barthélémy d'Eyck, Pannello centrale del *Trittico dell'Annunciazione*, 1443 – 1445.



Enguerrand Charonton, *Incoronazione della Vergine*, 1454.



**Madonna di Krumlov**, scultura in calcare policromato (altezza 112 cm) del 1393 circa, di un anonimo artista boemo. Proviene da Český Krumlov in Boemia ed è oggi conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Altro **centro importante** è la **Boemia**: Regione storico – geografica dell'Europa centrale e costituisce la **parte occidentale** della **Repubblica Ceca**, con la capitale **Praga**.

In **Boemia** all'epoca di **Venceslao IV** (**Venceslao di Lussemburgo** è stato dal **1363** alla sua morte, nel **1419**, **re della Boemia** con il nome di **Venceslao IV**), nonostante le travagliate vicende politiche e religiose, si ebbe l'apice dello **Stile dolce**.

In **pittura** e **scultura** esso era caratterizzato da un'attenzione preminente alla **linea**, con il **movimento ritmico** delle **pieghe** nei **pannelli**, e da un'**idealizzazione** spirituale e "purificata" delle **fisionomie**.

Frequente è la produzione delle "**Belle Madonne**", spesso in **legno**, ispirate a eleganti modelli gotici francesi ma improntate a una maggiore serenità sorridente (come la **Madonna di Krumlov**).

Esse ebbero un'ampia diffusione anche in tutto l'**arco alpino orientale**, dalla **Germania meridionale** all'**Italia del nord**, passando per **Austria**.



La **Madonna di Krumlov** è una scultura in calcare policromato (altezza 112 cm) del 1393 circa, di un anonimo artista boemo. Proviene da Český Krumlov in Boemia ed è oggi conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna.

Si tratta di una **Madonna in piedi** che regge il **Bambino**, che si volta benedicente con un'elegante torsione del corpo, che sembra volerlo avvicinare allo spettatore. Alcuni arti del Bambino sono andati perduti.

La statua è un ottimo esempio della produzione delle cosiddette "Belle Madonne", ispirate ai **modelli del gotico francese**, ma con un'espressione più serena e sorridente.

La **fisionomia** è **idealizzata** ed il **panneggio** segue linee curate, che creano ampie falcate ritmiche, ora fluide, ora schioccanti, con effetti di profondo chiaroscuro.

Il **volto** della **Madonna** e la figura del **Bambino** hanno una **fisionomia serena ed elegante**, con un'epidermide chiara e levigata, che mette in risalto i valori spirituali della rappresentazione sacra.

La facile, raffinata eleganza di tipi come le cosiddette "Belle Madonne" e, in genere, di tutta la statuaria lignea, ne assicurerà **fortuna e diffusione**, soprattutto in **Austria, Germania meridionale e nel Trentino**.



La statua di *San Bartolomeo* del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga è una scultura in terracotta di un anonimo maestro boemo del 1420 circa, alta 65 cm.

Importante è il ruolo del panneggio, che compone ampie falcate sinuose, ora morbide e fluide, ora aguzze e schioccanti, tali da creare giochi di chiaroscuro e masse vaporose che finiscono per assorbire la massa dei corpi, come nel *San Bartolomeo* (terracotta) del Germanisches Nationalmuseum, di un maestro boemo del XV secolo.



**La statua di San Bartolomeo del Germanisches Nationalmuseum di Norimberga è una scultura in terracotta di un anonimo maestro boemo del 1420 circa, alta 65 cm.**

La statua fa parte di un gruppo di sei apostoli in terracotta, proveniente dalla chiesa di San Lorenzo di Norimberga: gli unici conservatisi sul gruppo che doveva prevedere 12 statue come di consueto.

L'opera ritrae il **santo seduto** con le gambe accavallate, avvolto da un **voluminoso mantello all'antica**. In mano regge un libro e un bastone.

La scultura è un **esempio paradigmatico** della rappresentazione del **panneggio** nell'arte tardogotica, con la prevalenza di linee fluide, sinuose ma anche con scatti spigolosi e guizzanti, che domina l'intera rappresentazione: il **panneggio** qui non solo ha una sua autonomia, ma arriva ad assorbire, tramite le ampie falcate, **tutta l'anatomia della figura**.



**Maestro Boemo, *Madonna della Cattedrale di Saint Guy*, 1400 ca., tempera su tavola, 51x39,5 cm., Praga, Narodni Galleria.**

Nelle espressioni pittoriche la *Madonna della Cattedrale di Saint Guy* è tra gli esiti più alti. Si aggiunga la **delicatezza** delle **tinte ombreggiate**, che sottolineano la levigata rotondità delle forme.



**Atelier Parigino, *La Madonna col Bambino adorata da Carlo VI (Goldenes Rössel)*, 1403, oro, smalti, pietre preziose, h. 62 cm., Altötting, Tesoro della Cattedrale.**

Maggiore importanza, anche in considerazione della forza di irraggiamento, ebbero gli **atelier** (in particolare di miniatori) **francesi**, non soltanto parigini, ma anche quelli riuniti intorno alle **corti di Berry** e di **Borgogna**, che si distinguono per caratteri propri.

A Parigi la produzione è più intensa: qui nascono le **oreficerie** come il **Goldenes Rössel** (Il cavallino d'oro).

Nelle **botteghe parigine** confluivano e lavoravano gomito a gomito **artisti** delle più diverse provenienze e culture, tra cui spiccavano **fiamminghi** e **italiani**.



Atelier Parigino, *La Madonna col Bambino adorata da Carlo VI (Goldenes Rössel)*, 1403, oro, smalti, pietre preziose, h. 62 cm., Altötting, Tesoro della Cattedrale.

Quest'opera è un **capolavoro** dell'**oreficeria tardogotica**, conservato nel Tesoro della cattedrale-santuario ad Altötting in Germania.

Si tratta di un insieme raffigurante la **Madonna col Bambino adorata da Carlo VI** in oro, smalto e pietre preziose, alto 62 cm e risalente al 1403-1404.

A causa della **realistica immediatezza** del **cavallino** in **smalto** raffigurato in **basso**, l'opera è chiamata anche popolarmente *Il cavallino bianco* ("Weisses Rössl") o dorato ("**Goldenes Rössel**").

L'opera venne inizialmente commissionata da Isabella di Baviera come regalo per il marito Carlo per il capodanno 1404; in seguito venne donata al **santuario di Altötting** come ringraziamento di **ex voto**.



Atelier Parigino, *La Madonna col Bambino adorata da Carlo VI (Goldenes Rössel)*, 1403, oro, smalti, pietre preziose, h. 62 cm., Altötting, Tesoro della Cattedrale.

L'opera è uno dei migliori esempi della straordinaria ricchezza e **perfezione formale** raggiunta dall'**oreficeria cortese** dell'epoca. Prodotto a Parigi (ma alcuni ipotizzano anche a Milano), si compone di **due registri**:

**in basso**, sotto una specie di porticato sorretto da pilastri, si trova lo **scudiero del re**, riccamente abbigliato, che guarda il **cavallino bianco** del sovrano, dalla straordinaria sellatura e bardature in oro;

**due rampe di scale** simmetriche portano idealmente al **piano superiore**, dove sopra un **altare** si trova **Maria e il Bambino** incorniciata da una spettacolare **cuspide d'oro, perle e pietre preziose**, che richiama il tradizionale pergolato di rose mariano.



Atelier Parigino, *La Madonna col Bambino adorata da Carlo VI (Goldenes Rössel)*, particolare, 1403, oro, smalti, pietre preziose, h. 62 cm., Altötting, Tesoro della Cattedrale.

La **Madonna** regge in mano un **libro di salmi** e nell'altra il **Bambino**, che sembra dimenarsi irrequieto.

Ai suoi piedi si trovano **tre bambini** vestiti da **cherichetti** (Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Santa Caterina come fanciulli), uno con il calice eucaristico e l'altro che gioca con un agnello, un richiamo alla Passione di Cristo.

In **ginocchio** ai piedi dell'**altare** stanno **Carlo VI**, a sinistra, con le mani giunte, vestito col mantello coperto dai gigli di Francia, e dall'altra un **paggio** che tiene l'**elmo del re**, secondo il ceremoniale aristocratico, che all'epoca rivestiva un'importanza fondamentale, come mezzo di **distinzione aristocratica**, nel generale emergere della borghesia.



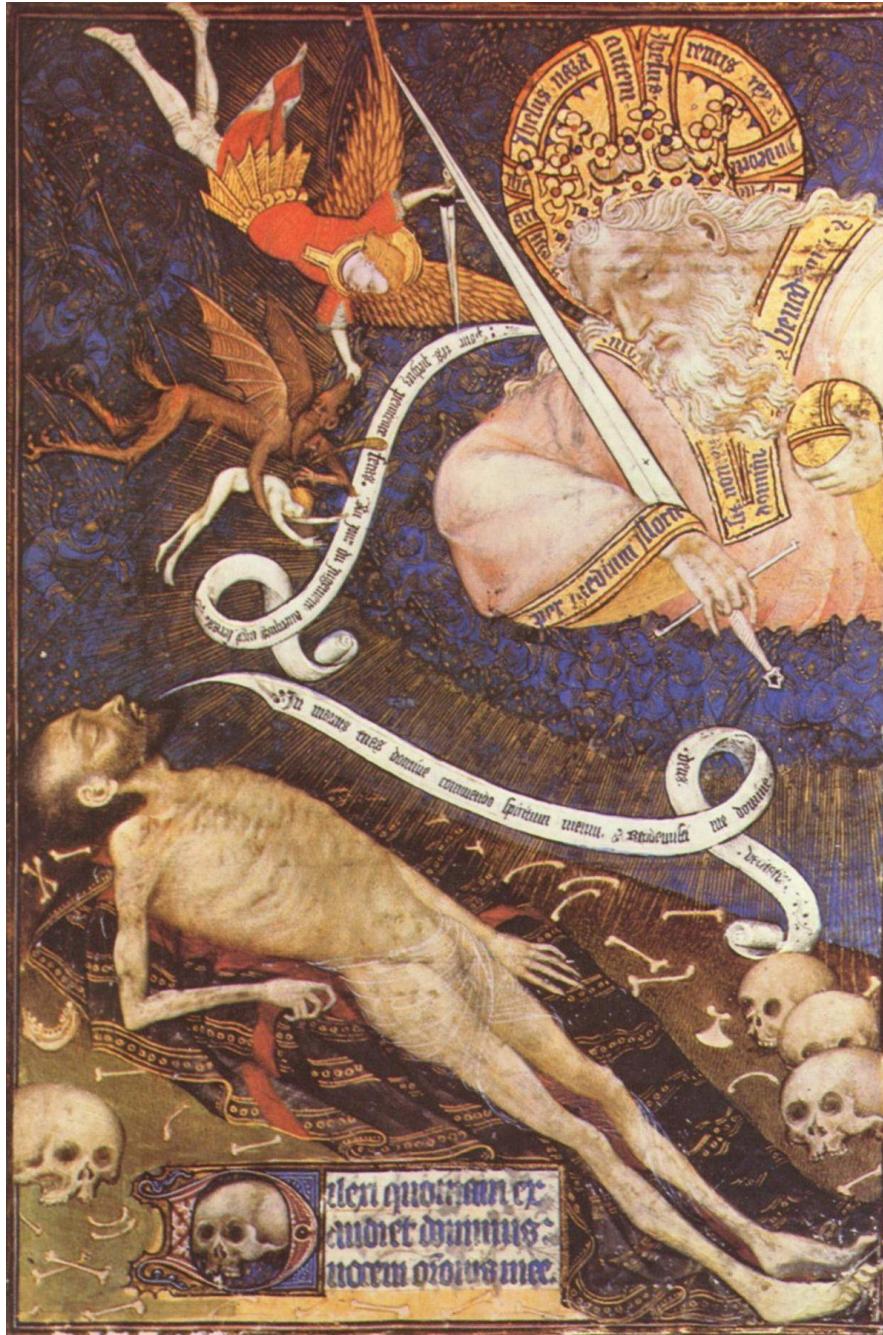
*Visitation*, miniatura dalle *Heures du Marechal Boucicaut*, Parigi, Musée Jacquemart André

I **Libro d'ore del maresciallo di Boucicaut** è un libro liturgico medievale risalente alla prima metà del XV secolo. Composto tra il **1405 e il 1408**, comprende 242 pagine di 27,4 cm x 19 cm con 44 miniature, e rappresenta una **testimonianza eccezionale dello stile Tardogotico di Parigi**.

Questa **miniatura** è legata alla **tradizione parigina precedente**, dove squisite eleganze lineari si fondevano con monumentalità e resa volumetrica di origine italiana, ma ora compie un deciso passo in avanti verso la **resa spaziale** degli interni e, come in questo caso, soprattutto del **paesaggio**.

L'uso **astrattizzante della linea** nella **definizione della figura umana** convive con una vivissima **attenzione naturalistica: erbe e alberi** sono vivificati da **tocchi di luce**.

Il **cielo** non è più fondale compatto, ma **trascolora**, schiarendosi all'orizzonte, come le forme del paesaggio che si dissolvono nelle lontanane.



**Maestro delle Ore di Rohan, *Il morto davanti al suo Giudice*, miniatura da le *Grandes Heures de Rohan*, Ms. Lat. 9471-f. 1591, 1418-25, 29x21 cm, Parigi, Bibliothèque Nationale de France**

Il **Maestro delle Ore di Rohan**, detto anche **Maestro di Rohan**, è stato un pittore e miniaturista francese, attivo a Parigi e nell'Anjou nella prima metà del XV secolo.

L'anonimo **artista francese**, a capo di una fiorente bottega, deve il suo nome al **manoscritto**, per Isabella d'Aragona, moglie di Luigi II d'Angiò, detto le **Grandes Heures de Rohan** in base allo stemma della famiglia Rohan, aggiunto successivamente.

Questa miniatura raffigura il **corpo** di un **uomo**, magro e macilento, adagiato su un panneggi **tra teschi ed ossa**;

dalla **bocca** di questo esce il **carteggio** in **latino** con l'invocazione **"Nelle tue mani, oh Signore, raccomando il mio spirito"**;

**Dio Padre**, con i simboli del potere: la spada e il globo, **risponde in francese** "Per i tuoi peccati farai penitenza e nel giorno del giudizio sarai con me".

Sopra è Il diavolo che sta cercando di impadronirsi dell'**anima del defunto**, combattuto non solo dall'**Arcangelo Michele**, che lo afferra per il muso, ma anche da altri due angeli che con lance cercano di fargli lasciare la piccola anima.

Questa miniatura si distingue nettamente dalla precedente esaminata: qui si contrappone l'**espressionismo violento** e sofferto del **Maestro delle Ore di Rohan**, che mescola raffinatezze lineari e cromatiche a elementi popolari, scardinando gli schemi iconografici più consolidati.



Claus Sluter, *Pleurant*, particolare della tomba di Filippo l'Ardito, Digione, Museo delle Belle Arti

Diverso è lo stile elaborato alla **corte di Borgogna**, in particolare sotto il governo di **Filippo l'Ardito**, grazie ad artisti di origine fiamminga.

Tale fu lo scultore **Claus Sluter** (1340 ca. – 1406 ca.), la cui opera per la certosa di Champmol **rinnova la scultura contemporanea**, proponendo **figure monumentali e immobili, saldamente inserite nello spazio**, nelle quali prevalgono, di contro alla manierata eleganza corrente, il **puro e semplice volume** – animato da potenti effetti chiaroscurali .





Claus Sluter, *Il Pozzo dei Profeti*, particolare, *Daniele e Isaia*.  
Certosa di Champmol, presso Digione.

Pozzo dei Profeti, Zaccaria, particolare



Il **Pozzo dei Profeti** o di Mosè è un complesso scultoreo tra i capolavori di Claus Sluter e della scultura tardo gotica europea in generale.

Si trova nella Certosa di Champmol, presso Digione.

Una Certosa è un complesso monastico costruito per l'Ordine dei Certosini, fondato da San Bruno nel 1084.

Il nome deriva dalla valle francese della Chartreuse, dove sorge il primo monastero.



Claus Sluter, *Il Pozzo dei Profeti*, particolare, *Isaia*.

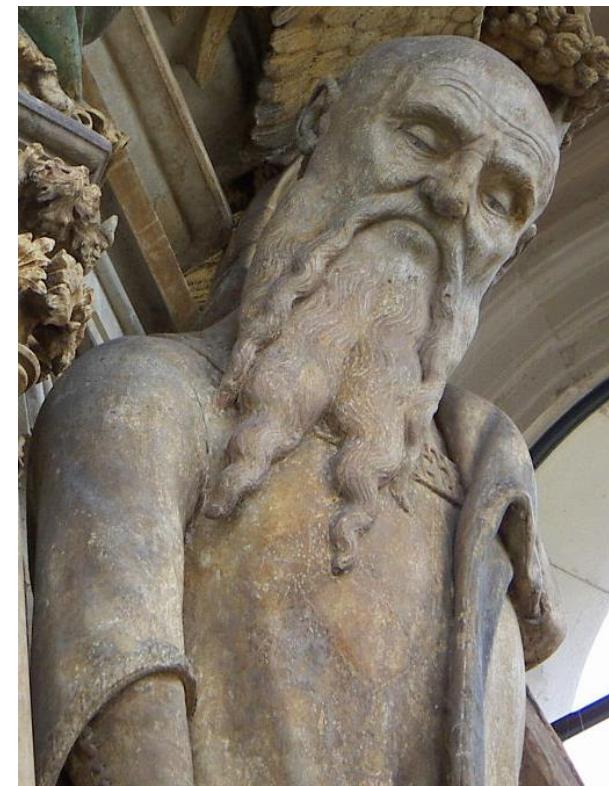
Oltre al **volume**, in quest'opera c'è un'attenzione sincera agli aspetti **concreti** e anche **dimessi del reale**, da cui traspare l'**umanità dei personaggi sacri**.

Claus Sluter, *Il Pozzo dei Profeti*, particolare, *Daniele e Isaia*.

Le statue sono caratterizzate da una **salsa volumetria** e da **straordinaria espressività**. Ognuna ha caratteri individuali e partecipa con diverse espressioni al **dramma della Passione** che il complesso scultoreo rappresentava.

In quest'opera viene superato lo stile contemporaneo delle figure esili ed eleganti, creando **personaggi dalla possente fisicità**, saldamente disposti nello spazio tramite una piena consapevolezza del volume plastico.

**Grande espressività** è data dagli effetti di **chiaroscuro**, mentre i **dettagli** sono tutti resi con la massima **precisione e realismo**: dai pesanti **cinturoni in cuoio** che reggono le vesti lanose, alle **vene** pulsanti sulla fronte del calvo Isaia. Ciascuna statua è inoltre caratterizzata da una **profonda indagine psicologica**.





Melchior Broedelarm, *Presentazione di Gesù al tempio e Fuga in Egitto*, 1399 ca., tempera su tavola, 162x130 cm., Digione, Museo delle Belle Arti.

Melchior Broederlam (1355 circa – 1411 circa) è stato un pittore fiammingo attivo nelle Fiandre sul finire del XIV secolo.

Le tavole sono lo sportello di un altare ligneo, il cui pendant contiene anche l'*Annunciazione* e la *Visitazione*.

L'opera dell'artista è caratterizzata da un'avanzata ricerca di spazialità, volta a integrare le figure sia negli interni, che nel paesaggio, e da una attenzione ai valori espressivi.

*l'Annunciazione e la Visitazione*

*Presentazione di Gesù al tempio e Fuga in Egitto*





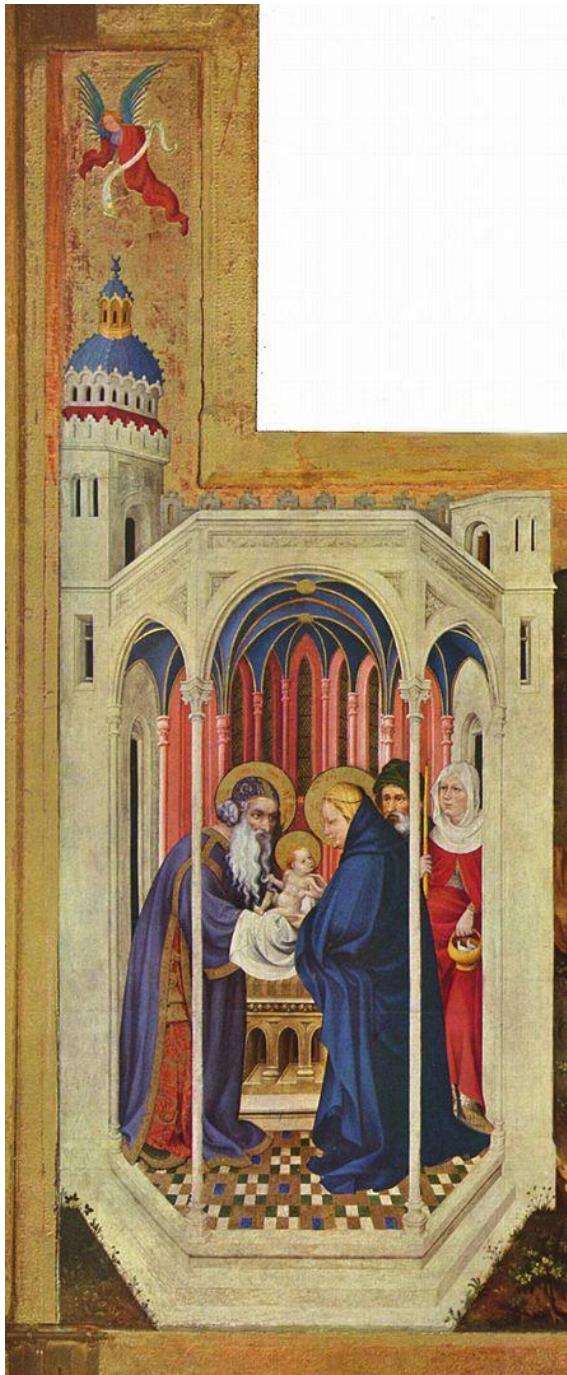
Melchior Broederlam,  
*Annunciazione e Visitazione*  
(1393–1399), pannello di  
sinistra; Digione, Museo  
delle Belle-Arti

Pannello di destra:  
*Presentazione di Gesù al  
tempio e Fuga in Egitto*

I due trittici provenienti dalla **Certosa di Champmol** sono le uniche opere sicuramente attribuibili al Broederlam. Alla sua mano si assegnano nel **Retablo della Crocifissione** le quattro scene dipinte sul dorso dei **pannelli laterali** relative all'**Infanzia di Cristo: Annunciazione e Visitazione a sinistra, Presentazione al Tempio e Fuga in Egitto a destra**.

Due **strutture architettoniche**, che richiamano **Giotto** e gli **artisti senesi del Trecento**, definiscono e suddividono gli spazi, consentendo la rappresentazione di **quattro scene distinte** entro dimensioni contenute e favorendo la **collocazione spaziale** delle **figure**.

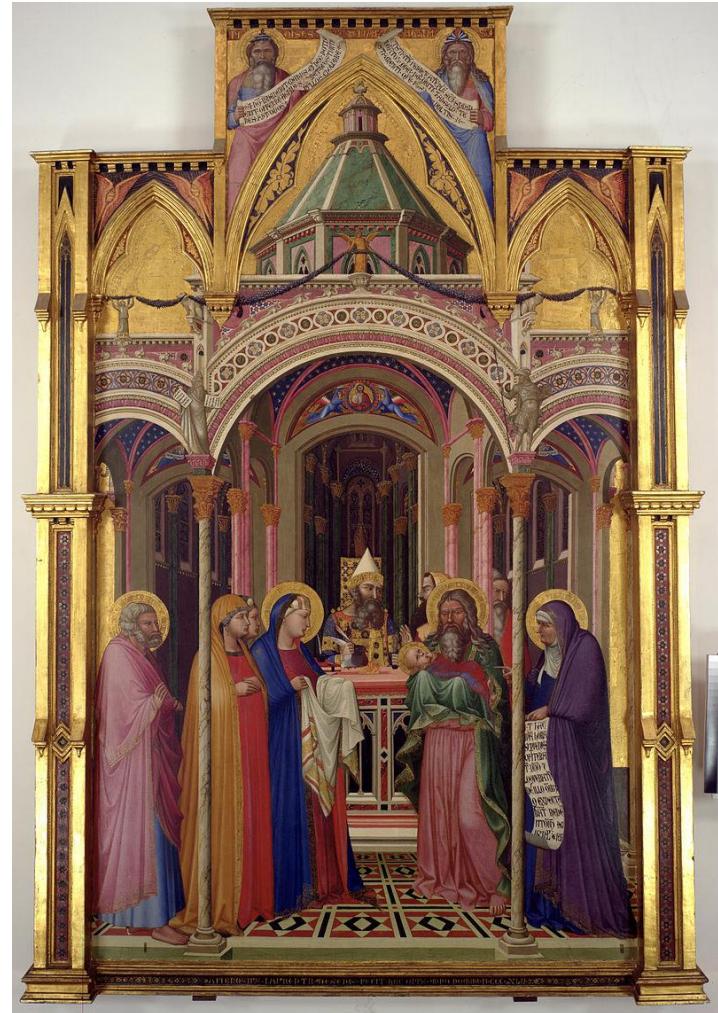
Lo stile di Broederlam risulta da queste prove pienamente compreso nell'ambito del **Gotico Internazionale**, la cui **preziosità ed eleganza** non impedisce l'adeguamento del sentimento generale dell'opera all'ambiente monastico cui è destinata, attraverso una rappresentazione quasi interiorizzata del paesaggio, l'attenzione agli **aspetti espressivi** nelle figure, un avvicinamento alla **quotidianità** e alla **realità** delle cose, anche per mezzo della **figura contadinesca** di **San Giuseppe**, elementi che aprono alla "seconda anima" del **Gotico Internazionale**.



Melchior Broedelarm, *Presentazione di Gesù al tempio*, particolare, 1399 ca., tempera su tavola, 162x130 cm., Digione, Museo delle Belle Arti.

Indiscusso è in queste scene il riferimento a modelli italiani; la *Presentazione al Tempio* è ripresa della *Presentazione di Gesù al tempio* di Ambrogio Lorenzetti.

Ambrogio Lorenzetti,  
*Presentazione al Tempio* dal Duomo di Siena (1342), Galleria degli Uffizi, Firenze



Esponenti tipici del **Gotico Internazionale**, nella sua accezione più raffinata, sono i 3 fratelli Limbourg: **Paul Limbourg** (1380-1390 circa – 1416), **Jean Hennequin Limbourg** (1380-1390 circa – 1416) ed **Hermann Limbourg** (1380-1390 circa – 1416) sono stati tre miniatori olandesi, tra i più significativi rappresentanti della pittura franco-fiammiga del XV secolo.

Entrati al servizio del duca **Jean de Berry** nel **1404**, crearono alcuni **raffinatissimi codici** che costituirono una vera e propria rivoluzione nella miniatura, tra i quali spicca il capolavoro delle ***Très riches heures du Duc de Berry*** (1412-1415).

Le loro fiabesche creazioni sono tra le più celebri immagini del mondo ideale delle corti tardogotiche.



Fratelli Limbourg, *Calendario, da le Très Riches Heures du Duc du Berry, Il mese di Agosto,* miniatura, 1412-15, Chantilly, Musée Condé.

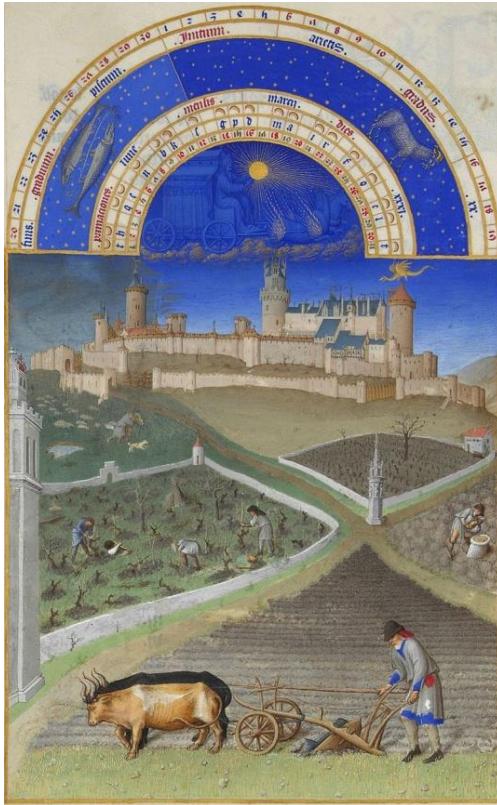
I **Limbourg** divennero famosi grazie a tale lavoro, ma illustrarono solo la **prima parte del manoscritto**, che rimase interrotto a causa della **prematura morte** dei tre e del duca di Berry nel **1416**: le **restanti miniature** sarebbero state aggiunte circa settant'anni più tardi da Jean Colombe di Bourges, tra il **1485** e il **1489**, su commissione di Carlo I di Savoia.

Ne *Les Très Riches Heures* lo stile dei Limbourg giunse a un risultato di straordinaria fusione armonica attraverso l'unione di un **minuzioso naturalismo** a un **raffinato formalismo lineare** che andava divenendo in quegli anni **carattere distintivo del Gotico Internazionale**.

Il manoscritto, come ogni libro d'ore, consta di **una parte** destinata ai **salmi** e alle **preghiere** e di un'altra, quella a cui i Limbourg devono gran parte della loro celebrità, contenente la **serie dei Mesi**, dodici miniature a tutta pagina accompagnate dal relativo **calendario**.

In ogni foglio, sotto una **lunetta** dedicata ai **segni zodiacali** del mese, sono illustrati **immensi e luminosi paesaggi** entro i quali nobili figure si intrattengono in **svaghi cortesi** — scene perlopiù riferite alla corte del committente — e **contadini** svolgono attività agricole stagionali, mentre in lontananza svettano le **guglie** di una **residenza** o di un **castello del duca di Berry**.

Perfettamente conservate, le **miniature dei Mesi** possiedono un'incredibile **freschezza narrativa** e denunciano una **libertà compositiva** fino ad allora inedita nei codici miniati. I **colori** sono vividi e luminosi e l'**oro** è reso a profusione negli ornamenti delle vesti dei nobili e nelle decorazioni degli sfondi.



Fratelli Limbourg,  
*Calendario, da le Très Riches Heures du Duc du Berry, Il mese di marzo, miniatura, 1412-15, Chantilly, Musée Condé.*



Fratelli Limbourg,  
*Calendario, da le Très Riches Heures du Duc du Berry, Il mese di aprile, miniatura, 1412-15, Chantilly, Musée Condé.*

Si nota dapprincipio il **diverso trattamento** riservato dai Limbourg alle **figure** degli **aristocratici** e a quelle dei **contadini**: le prime risultano elegantemente **allungate e irrigidite** in pose di idealizzazione cortese, mentre le seconde si mostrano **più vivaci**, libere e variamente disposte.

Un approccio diversificato, questo, che rivela il **duplice gusto**, naturalistico e spontaneo per i soggetti "bassi" e formalmente composto per quelli elevati, tipico del gotico internazionale.

Pur convivendo in **un'atmosfera fiabesca e irreale** — si notino i cieli azzurri e tersi, le praterie verdeggianti che recedono senza fratture, le fitte foreste da cui emergono castelli da sogno —, le attitudini dei personaggi e la **cura** della **verità nei suoi minimi aspetti** rendono queste miniature più spontanee, ma insieme raffinate, di qualunque altro codice coevo.



Fratelli Limbourg, *Calendario*, da le *Très Riches Heures du Duc du Berry*, Il mese di aprile, miniatura, 1412-15, Chantilly, Musée Condé.



Fratelli Limbourg, *Calendario*, da le *Très Riches Heures du Duc du Berry*, Il mese di marzo, miniatura, 1412-15, Chantilly, Musée Condé.

Il mese di **Marzo** è dominato nella lunetta da una veduta dello **Château de Lusignan**, una delle residenze del duca di Berry.

Più in basso si vedono dei **contadini** e **pastori** dediti alle attività tipiche del mese: l'aratura, in primo piano, la potatura e la concimazione delle viti, la semina dei cereali.

La scena è dominata dalle **tinte cupe dell'inverno**, con la natura in riposo.

Tra i vari **dettagli curiosi**, un **dragone dorato** vola in cielo vicino a una torre del castello.



Fratelli Limbourg, *Calendario*, da le *Très Riches Heures du Duc du Berry*, Il mese di aprile, miniatura, 1412-15, Chantilly, Musée Condé.

Il tema del mese di **Aprile** è quello del **fidanzamento**, con un gruppo di **aristocratici** tra i quali si riconosce una coppia intenta a scambiarsi gli anelli. Il **tema amoroso** si addice bene al mese primaverile, con gli alberi in germoglio sullo sfondo.

A **destra** viene mostrato un angolo di un giardino murato, dove le piante seminate stanno iniziando a crescere, mentre **più in alto** si vede un **laghetto** con una chiusa, all'interno del quale **due barchette** di pescatori stanno tendendo un rete.

Il castello che sovrasta la scena è lo **Château de Dourdan**.

Un ruolo a parte, non tanto di diffusione, quanto di assimilazione attenta e intelligente, l'ha giocato la **pittura** sorta a cavallo tra **Trecento** e **Quattrocento** nelle **floride aree tedesche**, dove i centri più attivi erano città dalla vivace attività mercantile.

In un primo tempo hanno dominato i **fluenti modi boemi**, sviluppati in particolare nelle **regioni settentrionali**, dove l'aristocrazia fa proprie le immagini grafiche nate nelle corti.



Maestro dell'alto Reno, *Il giardino del Paradiso*, 1420 ca., tempera su tavola, Städelsches Kunstinstitut, Francoforte sul Meno



Maestro dell'alto Reno, *Il giardino del Paradiso*, 1420 ca., tempera su tavola, Städelsches Kunstinstitut, Francoforte sul Meno.

In un giardino fiorito cinto da alte mura merlate, la Vergine è seduta presso un tavolo esagonale mentre sfoglia un libro d'ore; sulla sinistra una delle Pie Donne coglie frutti, in primo piano un'altra attinge acqua, con un mestolo d'oro, alla fontana di vita e la terza regge un salterio dinanzi al Bambino.

In primo piano sulla destra una sorta di antesignana Sacra Conversazione tra San Giorgio, identificabile dal drago riverso sotto di lui, San Michele Arcangelo, con accanto una scimmia incatenata simbolo del demonio domato e San Sebastiano, quest'ultimo addossato a un albero.



Maestro dell'alto Reno, *Il giardino del Paradiso*, 1420 ca., tempera su tavola, Städelisches Kunstinstitut, Francoforte sul Meno.

L'opera è tra le realizzazioni più significative della pittura tardogotica europea, che ben esemplifica l'attenzione verso i dettagli più minuti degli artisti dell'epoca, sacrificando magari la coerenza spaziale e la corretta disposizione compositiva delle figure.

La scena sacra qui è solo un **pretesto** per mostrare un **gruppo di giovani** intenti alle più **varie occupazioni**: la lettura (Maria), la musica, la raccolta di frutti, la conversazione, l'abbeverarsi a una fresca fonte.

Il giardino murato pullula di **fiori** e **uccelli** rappresentati con notevole **realismo** ed è ricco di **dettagli ameni** ispirati al **mondo cortese**: la scimmietta, la tavola imbandita, il giardino recintato coi giaggioli e altre piante da fiore.

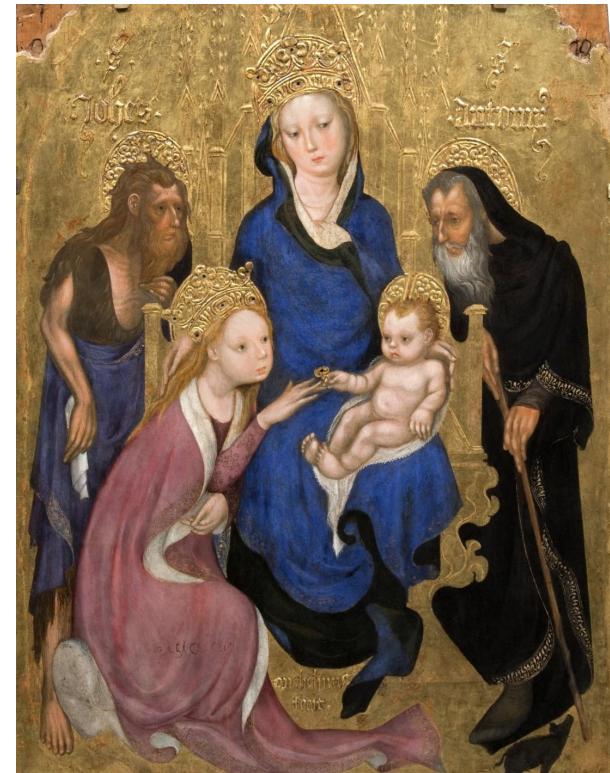
## L'Italia Internazionale

L'Italia, divisa politicamente, fu attraversata da artisti che **diffusero** questo **stile**, spostandosi continuamente (specialmente **Pisanello, Michelino da Besozzo e Gentile da Fabriano**) e generò anche **numerose declinazioni regionali**.

Il linguaggio **Gotico "Internazionale"** significò lo **svecchiamento della tradizione gotica** (legata ancora a fine del XIV secolo al **linguaggio giottesco**), ma solo alcune aree offrirono dei **contributi originali** e da "protagonisti" nel panorama europeo, mentre altre acquisirono solo parzialmente e in maniera più superficiale i singoli stilemi.

Tra le zone di maggior spessore spiccarono sicuramente la **Lombardia, il Piemonte, la Val d'Aosta, il Trentino** e, in misura diversa, **Venezia e Verona**.

A Firenze il **Gotico Internazionale** entrò precocemente in **competizione** con il **nascente stile rinascimentale**, ma incontrò comunque il **favore** di una **committenza ricca e colta**, sia religiosa che laica.



Michelino da Besozzo,  
*Sposalizio mistico di Santa  
Caterina*, 1420 ca., - tempera  
su tavola - 75x58 cm - Siena.  
Pinacoteca Nazionale.



Gentile da Fabriano, *Madonna col Bambino  
tra i santi Nicola di Bari, Caterina  
d'Alessandria e un donatore*, 1395 -1400,  
tempera e oro su tavola, 131x113 cm.,  
Berlino, Gemäldegalerie.



## La Lombardia

Michelino da Besozzo, *Ascensione*, miniatura dall'*Offiziolo Bodmer*, 1400, New York, The Pierpont Morgan Library.

Con **Gian Galeazzo Visconti** (al potere dal **1374** al **1402**) iniziò un programma politico teso a unificare il Nord-Italia in una monarchia, in grado di competere con le monarchie d'Oltralpe.

L'atelier di **miniatori** del Visconti era attivo soprattutto a **Pavia** e già dal **1370** circa aveva elaborato una raffinata fusione tra il cromatismo giottesco e i temi cortesi e cavallereschi.

I miniatori erano impegnati in una **rilettura lussuosa dell'adesione al quotidiano**, tipica della cultura lombarda: tale convivenza di **amore per la realtà** e di **decorativismo** conobbe un successo straordinario, tanto che venne denominato in tutta Europa ***ouvraige de Lombardie***: termine che non indica necessariamente un oggetto "lombardo", bensì eseguito "**alla maniera lombarda**".

Tuttavia, l'avvenimento che proiettò Milano su di un orizzonte veramente internazionale fu **l'avvio del Duomo**.

Il via vai di **architetti** e **lapicidi stranieri** intorno al cantiere fu uno strumento di **aggiornamento** ad ampio raggio, che fu prezioso soprattutto durante il **periodo di crisi** seguito alla **morte improvvisa di Gian Galeazzo Visconti (1402)**.



**Michelino da Besozzo, Ascensione, miniatura dall'Offiziolo Bodmer, 1400, New York, The Pierpont Morgan Library.**

E fu proprio nei **contatti** maturati sui ponteggi del **Duomo** che **Michelino da Besozzo** (1388 – 1445), **personaggio chiave per l'intera Italia settentrionale**, imparò a interpretare in modo più libero e fantasioso, “più internazionale”, l’eredità della generazione precedente.

L'**Offiziolo Bodmer** è un **libro d'ore** miniato da Michelino da Besozzo nella prima metà del XV secolo. È conservato nella Pierpont Morgan Library di New York (numero di inventario Ms. 944).

L'opera è emblematica della **scuola di miniatura lombarda** del **Gotico Internazionale**, all'epoca una delle più apprezzate d'Europa.

A partire dalla  **fusione tra colorismo giottesco** e temi **lineari cortesi** della generazione immediatamente precedente (come Giovannino de' Grassi) Michelino crea un'opera caratterizzata da una **linea fluida**, colori tenui e un **ritmo prezioso** nel **disegno delle figure**, che prescinde dalle problematiche spaziali; il tutto è arricchito da freschissimi **dettagli naturalistici**, presi dall'osservazione diretta.

**Ogni foglio miniato** è circondato da un **tralcio** che simula una pianta fiorita, dotata delle radici nella parte bassa della pagina.

Il **colore dei petali** fa sempre un delicato contrappunto alle tinte dominanti della scena rappresentata.

**L'analisi naturalistica** unita ad una straordinaria **vivacità decorativa** fanno di questo codice **uno dei vertici degli "studi di natura"** lombardi.



**Michelino da Besozzo, Sposalizio mistico di Santa Caterina, 1420 ca., - tempera su tavola - 75x58 cm - Siena. Pinacoteca Nazionale.**

Santa Caterina da Siena, secondo quanto da lei stessa affermato, si riteneva la **sposa di Gesù**.

Queste **nozze**, definite **mistiche**, per ovvie ragioni, in quanto erano solo di **natura spirituale-religiosa**, vengono rappresentate in questa tavola di Michelino da Besozzo.

Santa Caterina ha l'aspetto di una **principessa fanciulla**, inginocchiata a ricevere all'anulare l'anello che il **Bambino Gesù** le sta infilando.

Il **Bambino** è seduto sulle **ginocchia** della Madonna, secondo la classica rappresentazione della «**Maestà in trono**».

Ai **lati**, a far da testimoni a queste nozze, ci sono **San Giovanni Battista e Sant'Antonio Abate**.



Michelino da Besozzo, *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, 1420 ca., - tempera su tavola - 75x58 cm - Siena. Pinacoteca Nazionale

In questa tavola di Michelino da Besozzo si ritrovano i **tratti stilistici** più **caratteristici** della sua arte pittorica.

Da notare soprattutto il lieve ma indiscutibile **carattere «patetico»** che dà alle **figure**.

Tutta la scena è pervasa, quindi, da un **sentimento di umile semplicità**, quasi che l'evento coinvolga persone di poverissima condizione.

In particolare lo **sguardo**, non proprio diretto, che si scambiano il Bambino Gesù con la fanciulla che impersona Santa Caterina, è di tale **tenerezza** da suscitare un sentimento di lieve commozione, giocata tutta sul filo di un intimismo insolito per questo tipo di rappresentazione:

**nessuna aulica severità** o maestosa imponenza, **solo una semplice e delicata affettività**, non priva di una nota di leggera malinconia.



Michelino da Besozzo, *Sposalizio mistico di Santa Caterina*, 1420 ca., - tempera su tavola - 75x58 cm - Siena. Pinacoteca Nazionale.

L'immagine non ha nessuna preoccupazione di tridimensionalità.

Il trono sul quale è seduta la Madonna ha lo stesso colore oro, steso in maniera piatta, dello sfondo.

Ciò induce qualche incertezza visiva nello staccare i piani sui quali sono collocati le figure.

Il chiaroscuro non ha grandi effetti volumetrici, ma serve a creare una sottile **vibrazione luminosa** delle **superfici**, più per effetto decorativo che di resa spaziale.

Da notare, ad esempio, l'equivoca **posizione del braccio destro** di Santa Caterina, che rimane quasi un volume indipendente da quello della figura intera.

Ma l'interesse di Michelino da Besozzo è concentrato soprattutto sui **ritmi lineari**, risolti in **tante volute di curvature diverse**, e sugli accostamenti cromatici tra **l'oro, il rosso, l'azzurro, il nero e il rosa** degli incarnati.

Ne deriva un'**immagine** che è come un **sogno**: non sembra vera, ma trasmette una **sensazione** di qualcosa di **fiabesco**.

In quest'opera si mescolano i **più vari influssi stranieri**, soprattutto **renani e boemi**.



Franco e Filippolo De Veris, *Giudizio Universale*, particolare, 1400, affresco, Campione, chiesa di Santa Maria dei Ghirli.

Considerato il **capolavoro** della **bottega** di padre e figlio De Veris, è ricordato nell'attribuzione e nella datazione (completato il **23 giugno 1400**) da un'iscrizione.

Di tutt'altro tono sono gli affreschi con ***Giudizio Universale*** eseguiti da **Franco e Filippolo De Veris**, all'esterno della chiesa di Santa Maria dei Ghirli a Campione d'Italia.

Risale al 1400 ed è una delle opere più interessanti pervenuteci del Gotico Internazionale lombardo, nel filone **espressivo-grottesco**, lo stesso di Belbello da Pavia.





Franco e Filippolo De Veris,  
*Giudizio Universale*, particolare,  
1400, affresco, Campione, chiesa di  
Santa Maria dei Ghirli.

L'opera è composta di **due zone**:  
una **superiore**, di dimensioni  
maggiori e di qualità superiore,  
forse opera del padre Franco, e una  
**inferiore**, con le **torture**  
**dell'Inferno**.

Nella parte superiore **Cristo giudice**  
siede su un **trono** d'impianto  
architettonico gotico, contornato da  
**angeli** riccamente abbigliati, recanti  
gli strumenti della Passione; **ai lati**,  
gruppi di **dannati** e di **beati** dipinti  
con particolare realismo.



Franco e Filippolo De Veris, *Giudizio Universale*, particolare, 1400, affresco, Campione, chiesa di Santa Maria dei Ghirli.

L'inferno, su sfondo rosso cupo, è rappresentato con crudo realismo, con i vari tormenti inflitti ai peccatori.

All'estrema destra si trova una scena cortese, dove un giovane aristocratico, riccamente abbigliato, sta in piedi davanti a una donna e le dedica una canzone, mentre alla sua sinistra un servo grottesco suona un rabel, una sorta di viola, e sembra battere il tempo col piede destro.

In quest'opera la sapiente tecnica lombarda ad affresco si unisce a moti violenti e a fisionomie caricate di derivazione nordica, secondo una miscela presente anche nelle miniature di Belbello da Pavia.



**San Girolamo** seduto, circondato da un **inserviente** che gli tiene il cappello cardinalizio e da **alcuni curiosi**, sta togliendo la spina dalla zampa del leone, con un gesto enfatico.

I colori sono **brillanti**, espressivi, quasi cangiante. Il **cielo** che sfuma schiarendo verso la linea dell'orizzonte denota la conoscenza delle **miniature francesi** di inizio XV secolo (come quelle dei Fratelli Limbourg).

**Belbello da Pavia, San Girolamo**, miniatura dalla *Bibbia di Niccolò d'Este* (1431-34), Biblioteca Apostolica Vaticana

La *Bibbia di Niccolò d'Este* è un codice in lingua francese miniato da Belbello da Pavia tra il 1431 e il 1434, per volere del marchese di Ferrara; fu richiesta in tale lingua dallo stesso Niccolò III d'Este, diventando di conseguenza testimonianza del grande interesse ed uso presso la corte estense della lingua francese.

È conservata nella Biblioteca Apostolica Vaticana col codice Ms. Barberiniano Lat. 613.

Il codice è fra le opere più rappresentative dello stile di Belbello.

Ad esempio, nel *San Girolamo* (folio 630 recto) le figure sono **imponenti**, ma caratterizzate da una **linea fluida e deformante**, tra le migliori stilizzazioni del **Gotico Internazionale in Italia**.

La corrente più seguita in Lombardia fu però senz'altro quella di **Michelino da Besozzo**, declinata anche con accenti più vividi dagli artisti della **famiglia Zavattari** nella Cappella di Teodolinda del Duomo di Monza



Fratelli Zavattari, *Banchetto delle nozze di Teodolinda*, particolare dagli affreschi della cappella di Teodolinda, 1441-1446 ca., Duomo di Monza.

La cappella di Teodolinda si trova nel Duomo di Monza, a sinistra dell'abside centrale. Vi si conserva, in un'apposita teca nell'altare, la corona ferrea; inoltre è decorata da un **ciclo di affreschi** degli **Zavattari**, famiglia di pittori con bottega a Milano, ed è il **maggior esempio di ciclo pittorico dell'epoca tardo gotica lombarda**.

Come ha chiarito un **documento notarile** rinvenuto alcuni anni fa, la decorazione fu realizzata dalla **famiglia Zavattari** tra il **1441** circa e il **1446**. "Dominus" dell'impresa fu **Franceschino Zavattari**, figlio del mastro vetraro Cristoforo, coadiuvato dal figlio maggiore **Gregorio** e da un altro figlio **Giovanni** (un terzo figlio, **Ambrogio**, di cui è nota l'attività non è menzionato).



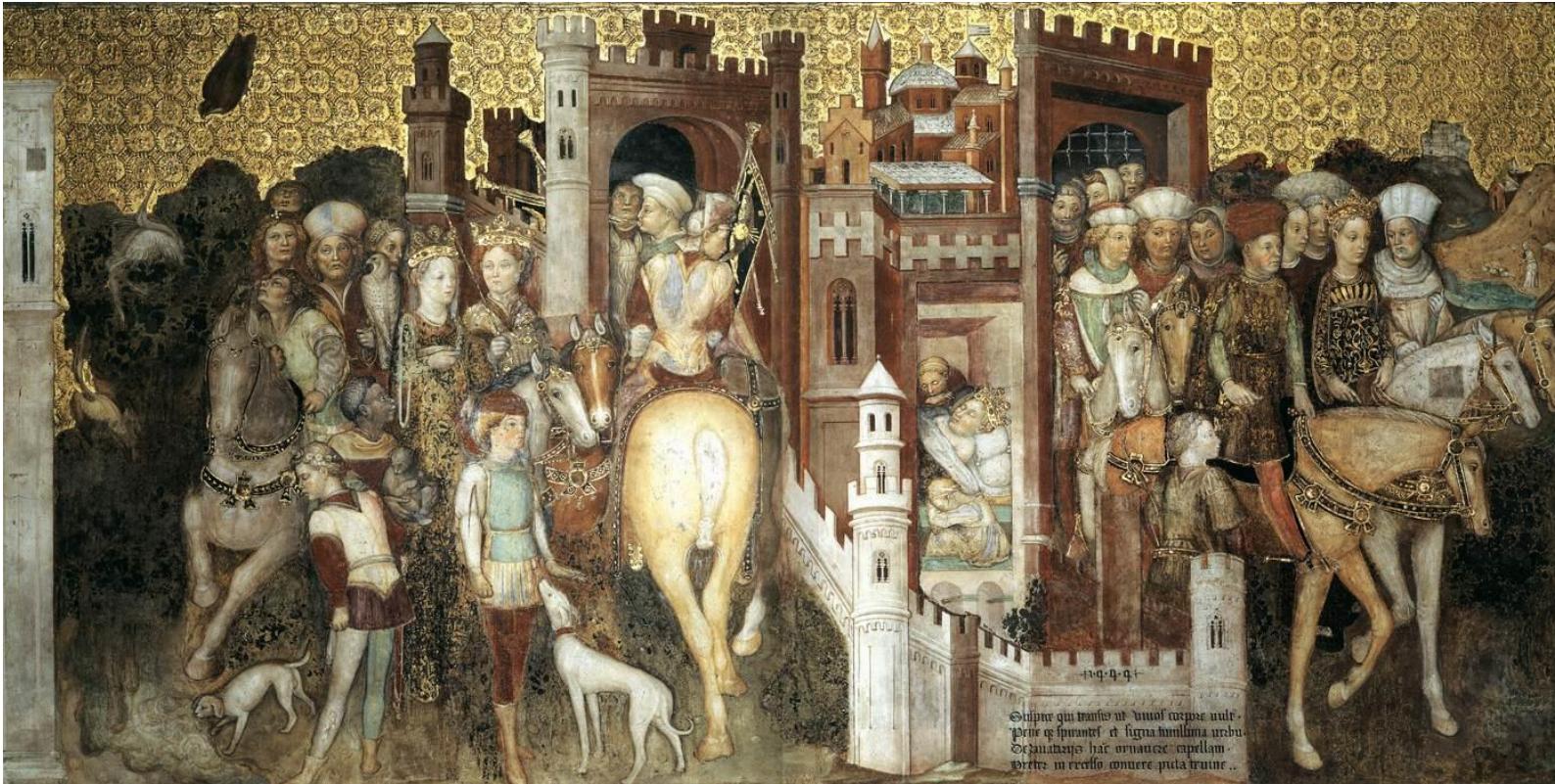
Cappella di Teodolinda, particolare, 1441-1446 ca., Duomo di Monza.

La serie delle ***Storie di Teodolinda*** si compone di **45 scene** disposte su **cinque registri sovrapposti** che rivestono interamente le pareti.

La decorazione, che avvolge anche gli stipiti, è introdotta dal grande arcone di valico verso il transetto nel quale giganteggia la figura di **San Giovanni Battista**, cui è **dedicato il tempio**, adorato dalla regina e dal marito Agilulfo.

La fonte primaria è l'***Historia Langobardorum*** di Paolo Diacono, integrata dalla **cronaca** dello **storico monzese** di età viscontea **Bonincontro Morigia**.

Fratelli Zavattari,  
*Sogno e partenza di Teodolinda*, partic.,  
1441-1446 ca., dagli affreschi della cappella di Teodolinda, Duomo di Monza



Il tema degli affreschi è il **matrimonio di Teodolinda**, regina dei Longobardi e vedova del loro re Autari, con il **nobile Agilulfo** che tramite queste nozze diverrà re.

Quasi mille anni dopo quelle nozze, **Matteo Visconti** signore di Milano senza eredi maschi **commissiona** alla bottega dei pittori Zavattari il **decoro della cappella** con uno **scopo precisamente politico**: dimostrare visivamente **un'analogia** che doveva **rinsaldare la sua dinastia**.

Come la **regina Teodolinda**, attraverso le **nozze**, aveva trasmesso il potere regale ad Agilulfo, **così Bianca Maria**, l'unica figlia di Matteo Visconti, sposando Francesco Sforza, ambizioso condottiero mercenario, lo innalzava al potere di signore e gli apriva la strada del ducato di Milano.

La **cosa importante**, comunque, per chi visita la cappella - riportata in vita dopo secoli, tramite un restauro già citato dai critici come esemplare – non è tanto la storia e il suo significato politico, ma **l'abbagliante bellezza dei colori, lo splendore dell'oro, l'attenzione alla varietà dei volti e dei gesti**.



Molti sono gli **episodi di vita cortese**, come i balli, i banchetti, le feste, le battute di caccia, con una preziosa descrizione di abiti, acconciature, armi ed armature, che forniscono uno straordinario spaccato della vita di corte a Milano nel XV secolo.

Anche se in parte rappresentano fatti storici, le scene affrescate esprimono un **ambiente ideale**, con personaggi nei costumi di epoca viscontea contro un cielo d'oro.

Lo **stile** di questi **affreschi** mostra un'adesione tarda ai modi **Michelino da Besozzo**, con **linee eleganti e colori tenui**.

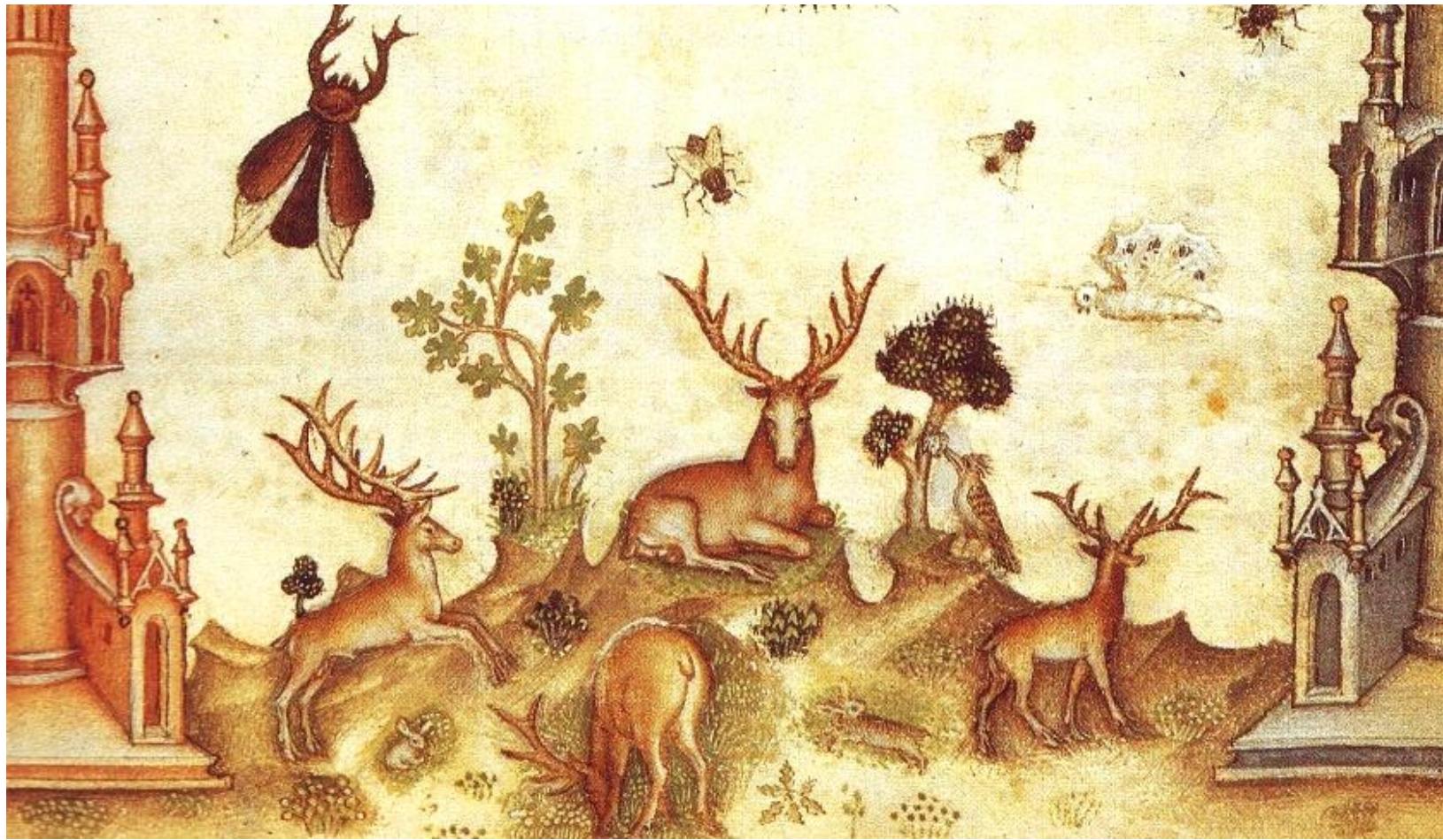
Grande **attenzione** è posta ai **dettagli**, mentre le figure sembrano attonite e senza peso.





Libro delle Ore dei Visconti di un anonimo miniatore lombardo.

Dopo aver stabilito a Pavia una sede della corte, i Visconti fondarono nella città la più prestigiosa scuola di miniatura della regione, che divenne presto celebre in tutta Europa per il suo **realismo** e il **fine decorativismo** con il nome di *Ouvrage de Lombardie* ("Opera della Lombardia").



**Giovannino de' Grassi**, miniatura, particolare dall'*Offiziolo di Gian Galeazzo Visconti* 1370 ca., Biblioteca Nazionale di Firenze.

**Giovannino de' Grassi** dal 1370 illustrò circa 50 fogli dell'*Offiziolo di Gian Galeazzo Visconti* con scene di paesaggi fiabeschi e immagini naturalistiche, l'opera è attualmente custodita alla Biblioteca Nazionale di Firenze.

In particolar modo le sue **miniature**, caratterizzate da uno spirito acuto di indagine dei temi risolti con una dose di realismo, e da una libera invenzione di forme eleganti, indicano in **Giovannino De' Grassi** uno dei precursori del **Gotico Internazionale**.

## Venezia e gli apporti innovatori di Gentile da Fabriano

La capitale del “**Veneto Internazionale**” è Verona, ma, nei **primi due decenni del XV secolo**, Venezia diede avvio una **svolta politica epocale**, concentrando i suoi interessi verso la terraferma, inserendosi più attivamente nel quadro occidentale e **distaccandosi progressivamente dall'influenza bizantina**.

In **pittura, scultura e architettura** si registrò un contemporaneo **innesto di motivi tardo-gotici**, amalgamati al **sostato bizantino**: le finezze lineari e cromatiche del gotico erano infatti molto affini alle astrazioni sontuose di marca orientale.

Il **rinnovo** fu favorito anche dall'afflusso di **artisti di provenienza esterna**, arruolati a **San Marco** e a **Palazzo Ducale**.

Venezia, per i **lavori** di risistemazione e di **rinnovo** della **decorazione di Palazzo Ducale** (1409-1414), riunì da Verona, **Pisanello**, dalla Lombardia, **Michelino**, dall'Italia centrale, **Gentile da Fabriano**.

Il lento **adattarsi** della tradizione trecentesca alle **novità** apportate in **Palazzo Ducale** dagli artisti esterni, si legge chiaramente nel **percorso artistico di uno dei massimi esponenti del Gotico Veneziano, Jacobello del Fiore**.



**Jacobello del Fiore, Incoronazione della Vergine e santi (Polittico di Sant'Agostino), XV sec., tempera su tavola, Teramo, Duomo.**



**Jacobello del Fiore, Incoronazione della Vergine e santi (Polittico di Sant'Agostino), XV sec., tempera su tavola, Teramo, Duomo.**

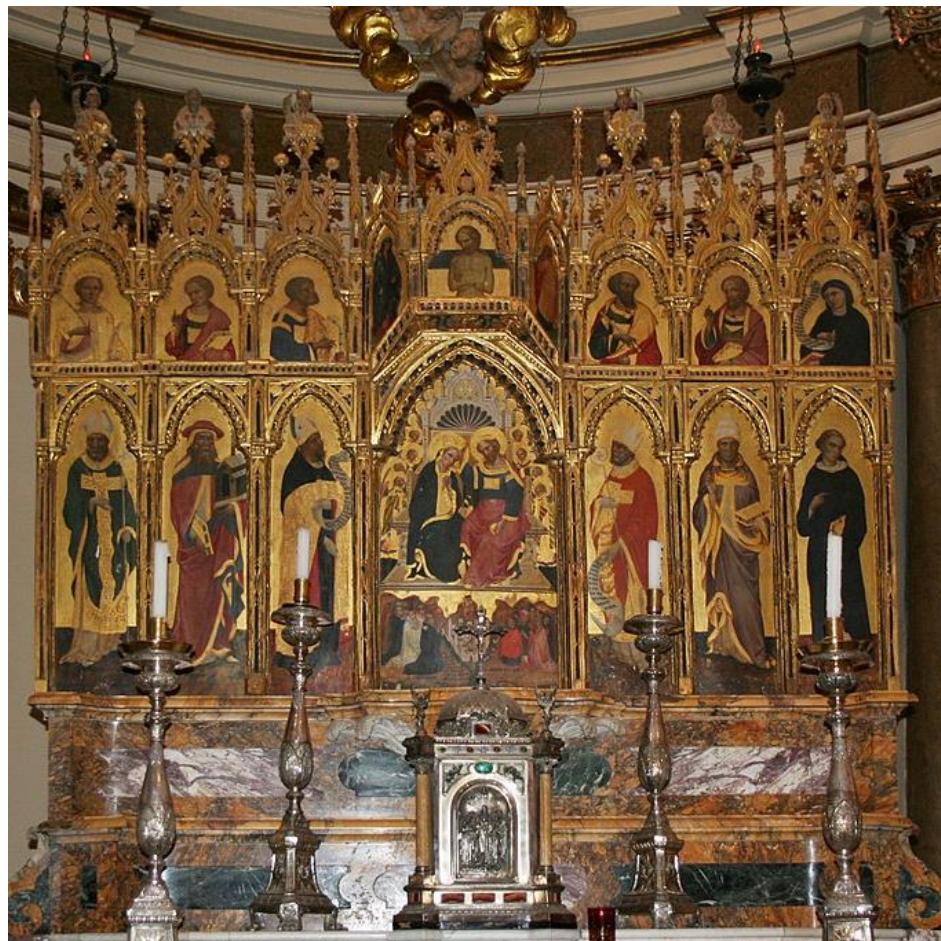
**Il Polittico del Duomo di Teramo**, firmato da **Jacobello del Fiore**, è una delle opere d'arte più pregevoli della cattedrale di Teramo.

Il polittico è un capolavoro dell'artista veneziano, di stampo Tardo Gotico, ed è la sua ultima opera: infatti il pittore, che intorno al **1425-30** si era recato dalle Marche in Abruzzo, dove aveva realizzato alcune opere per lo **Stato di Atri** (attuale Provincia di Teramo), prima di tornare a Venezia ove poi sarebbe morto, si fermò a **Teramo**, perché gli **Agostiniani**, che abitavano nel convento di Sant'Agostino, gli commissionarono un grande polittico, composto da sedici tavole, da collocare sull'altare maggiore della loro chiesa.



Jacobello del Fiore, *Incoronazione della Vergine e santi* (Polittico di Sant'Agostino), particolare, XV sec., tempera su tavola, Teramo, Duomo.

La particolarità di questa tavola è sotto il gradino, dove avviene l'Incoronazione: oltre ad esserci la committenza e la firma del pittore, si può vedere, tra due gruppi di oranti (a sinistra gli Agostiniani e a destra alcuni nobili) una raffigurazione della città di Teramo, la più antica che abbiamo, diventata anche il simbolo dell'Università degli Studi di Teramo.





Jacobello del Fiore, *Incoronazione della Vergine e santi* (Polittico di Sant'Agostino), XV sec., tempera su tavola, Teramo, Duomo.

La **città di Teramo** è rappresentata **cinta da mura** e torri tra le quali è possibile vedere anche il duomo, posta tra i fiumi Vezzola e Tordino (il nome Teramo, infatti, deriva dal latino *interamnia*, ovvero "città tra i fiumi").



Jacobello del Fiore, *L'elemosina di Santa Lucia*, particolare dal *Polittico di Santa Lucia*, 1411-12, tempera su tavola, Fermo, Pinacoteca Civica

In quest'opera, rispetto al Polittico di Sant'Agostino, la rigidezza delle figure si attenua grazie al **modellato morbido** e alla sua **qualità più decorativa** dei contorni, proveniente da Michelino da Besozzo.

Gli **sfondi di paese** evocano, sia pure con meno sensibile qualità luminosa, quelli di **Gentile da Fabriano**.

**Gentile di Niccolò di Giovanni di Massio** detto **Gentile da Fabriano** ( 1370 circa – 1427) è tra i più importanti esponenti del Gotico Internazionale. Egli incarnò nel suo secolo la tipica figura dell'**artista itinerante** (Orvieto, Siena, la Lombardia, Venezia, Firenze), che preferiva spostarsi per trovare le più svariate occasioni di lavoro offerte dalle corti piuttosto che stanzinarsi a bottega.

La sua pittura **poetica e fiabesca**, il **gusto** per la **linea** e un uso impareggiabile degli **elementi decorativi** lo portarono al **vertice della scuola italiana** dell'epoca, ricevendo commissioni di grandissimo prestigio.

Con la visita a **Firenze** entrò in dialogo con il **nascente umanesimo nell'arte** e, pur **senza rinunciare al proprio stile**, iniziò una consapevole **transizione** tra il **decorativismo tardogotico** e l'**essenzialità rinascimentale**.



**Gentile da Fabriano, *Madonna col Bambino tra i santi Nicola di Bari, Caterina d'Alessandria e un donatore*, 1395 -1400, tempera e oro su tavola, 131x113 cm., Berlino, Gemäldegalerie.**



Gentile da Fabriano, *Madonna col Bambino tra i santi Nicola di Bari, Caterina d'Alessandria e un donatore*, 1395 -1400, tempera e oro su tavola, 131x113 cm., Berlino, Gemäldegalerie.

L'opera, da considerarsi **una delle prime** attribuite a Gentile, venne dipinta probabilmente per la chiesa di Santa Caterina in Castelvecchio, a Fabriano, presso il cui convento visse il padre del pittore dal 1385, dopo essere rimasto vedovo.

Al nome della chiesa alluderebbe la presenza di Santa Caterina d'Alessandria, a destra, individuabile dalla sola **palma del martirio** in mano, senza il tradizionale attributo della ruota dentata.

Il **donatore inginocchiato** è stato riconosciuto come un mercante, forse Ambrogio di Bonaventura, il cui marchio dorato (un cerchio attraversato da raggi e sormontato da una croce) spicca ai suoi piedi.



Gentile da Fabriano, *Madonna col Bambino tra i santi Nicola di Bari, Caterina d'Alessandria e un donatore*, 1395 -1400, tempera e oro su tavola, 131x113 cm., Berlino, Gemäldegalerie

La scena mostra la **Madonna col Bambino in trono**, che guarda verso lo spettatore, affiancata dai due santi, **Nicola di Bari e Caterina**, e dal **donatore inginocchiato** in basso, di proporzioni più piccole, secondo la tradizione medievale, ma comunque considerevoli.

La sua figura è **di profilo** e rigidamente immota, con una buona resa della fisionomia individuale nel ritratto.

Maria poggia i piedi su una **pedana decorata da archetti polilobati**, a sua volta collocata sopra uno straordinario **prato fiorito**, con le specie vegetali indagate con grande cura, tra cui spiccano **due gigli bianchi**, tipico fiore offerto a Maria, simbolo della sua purezza.

Tale caratteristica deriva dalla tradizione del **Gotico Internazionale lombardo**, nella cui area di influenza, verosimilmente a **Pavia**, Gentile ebbe la sua formazione.

Due alberelli incorniciano la Vergine e scandiscono il ritmo della pala. tra **figure centrali e laterali**, richiamando lo **schema** tradizionale del **polittico**.

Tra le fronde dei 2 alberelli si trovano **serafini brulicanti** che **suonano**, un omaggio esplicito alle miniature di **Giovannino de' Grassi** e alla rinomata officina miniaturistica pavese, nota come **Ouvrage de Lombardie (Opera della Lombardia)**, ma anche alle miniature dei **Tacuina Sanitatis**.



Gentile da Fabriano, *Madonna col Bambino tra i santi Nicola di Bari, Caterina d'Alessandria e un donatore*, 1395 -1400, tempera e oro su tavola, 131x113 cm., Berlino, Gemäldegalerie

Alcuni stilemi rimandano inequivocabilmente alla **tradizione tardogotica**, come il **ritmico cadere delle pieghe dei panneggi** in linee sinuose, mentre altri rimandano a un **rinnovato naturalismo**, come la **figura esile e atteggiata con scioltezza del Bambino, benedicente** verso il committente e con un **braccio** che va a **cercare il collo della madre**.

Il suo corpicino è avvolto da Maria in un **panno federato di pelliccia**, morbida e calda, resa grazie a uno stratagemma pittorico di sfumature ovattate e delicate che è tipico del pittore.

La stessa **resa materica** si ritrova anche nel **vestito** di **Caterina**, abbigliata con lo sfarzo di una principessa dell'epoca.

Un altro chiaro indizio dello stile di Gentile da Fabriano è il **gesto della mano in scorcio** di **san Nicola**, che sembra uscire dal dipinto, secondo un **procedimento illusionistico** che venne messo a punto meglio in opere successive, come la *Pala Strozzi*.



Gentile da Fabriano, *Madonna col Bambino in gloria tra i santi Francesco e Chiara*, Tempera su tavola, 1390-95, 56.5 x 42 cm., Pavia, Pinacoteca Malaspina.

Gentile da Fabriano, *Madonna col Bambino tra i santi Nicola di Bari, Caterina d'Alessandria e un donatore*, 1395 -1400, tempera e oro su tavola, 131x113 cm., Berlino, Gemäldegalerie

Altre caratteristiche tipiche sono la **fisionomia di Maria**, con gli occhi grandi, come nella *Madonna col Bambino in gloria tra i santi Francesco e Chiara*, o l'attenzione alla riproduzione di **gioielli**, come le spille che reggono i manti della Vergine e di Nicola.



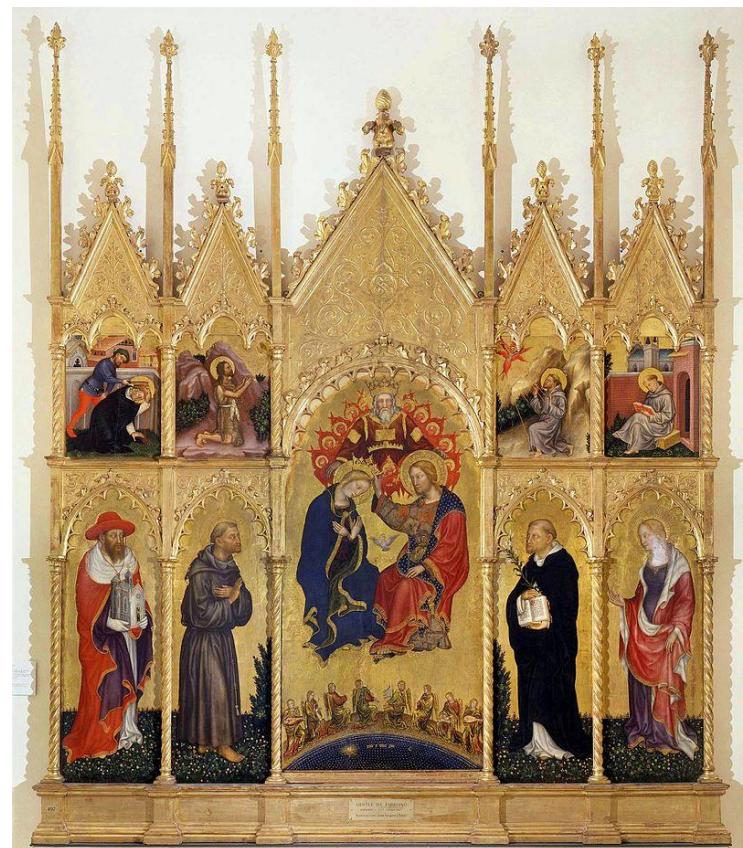


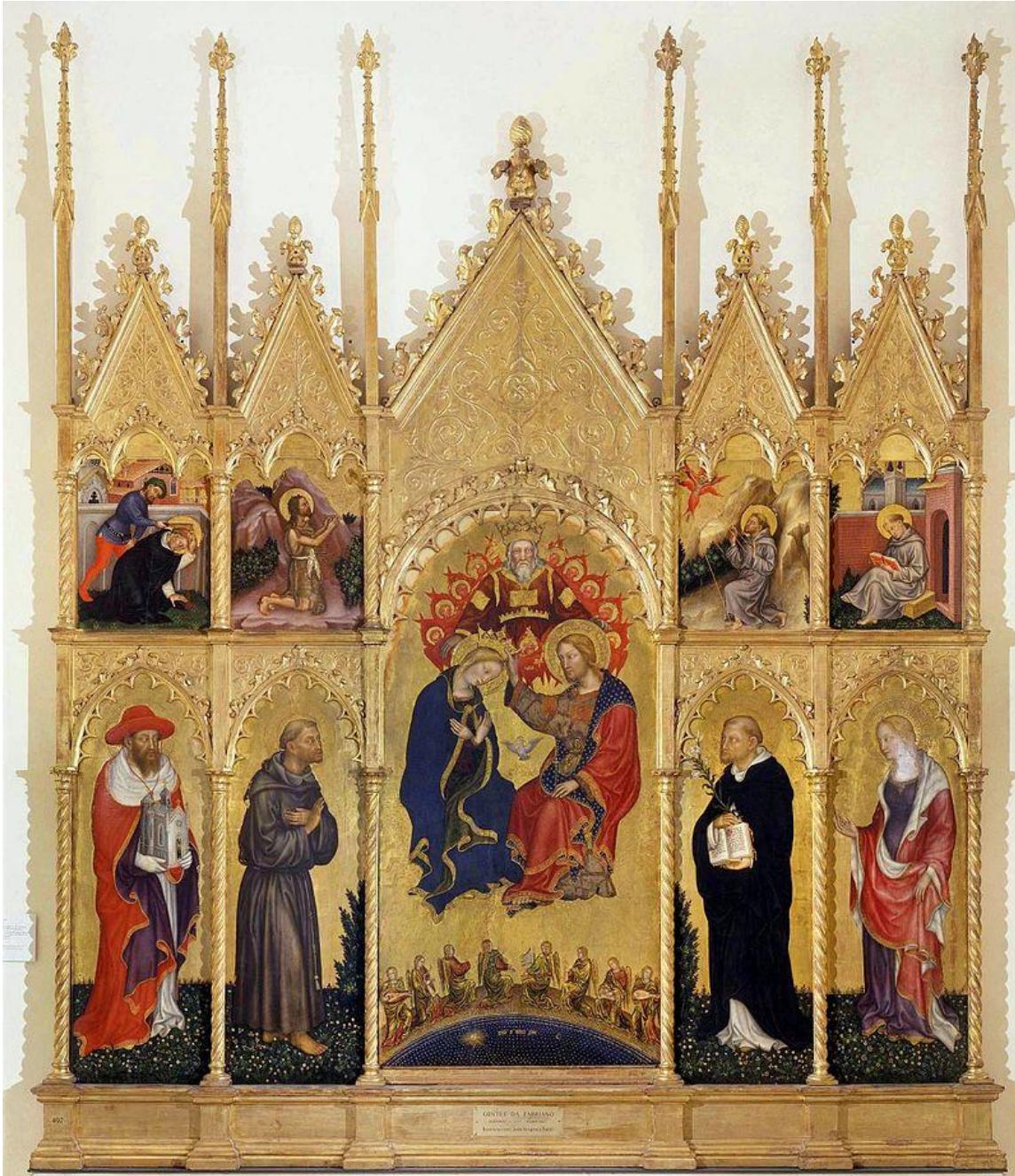
Gentile da Fabriano, *Polittico di Valle Romita*, particolare, tempera e oro su tavola, 280x250 cm., 1410 ca., Milano, Pinacoteca di Brera.

Gli **accenti di derivazione lombarda** e in particolar modo di Michelino da Besozzo si riscontrano maggiormente in quest'opera: nell'**attenzione alla natura**, nelle **pieghe replicate dei manti**, nel **gioco capriccioso degli orli**, che scoprono **fodere di colore diverso** e nel **fluire della linea**.

Il polittico è **firmato** in basso al centro sulla tavola centrale ("GENTILIS DE FABRIANO PINXIT").

La destinazione originaria era l'eremo francescano di Val di Sasso (detta anche Valle Romita) nei pressi della sua città natale, Fabriano.





Gentile da Fabriano, *Polittico di Valle Romita*, tempera e oro su tavola, 280x250 cm., 1410 - 1412 ca., Milano, Pinacoteca di Brera.

La datazione oscillerebbe così tra il 1406 e il 1414, anno in cui Gentile lasciò le Marche per trasferirsi a Brescia, sotto Pandolfo Malatesta.

La presenza di elementi ispirati dal **Gotico Internazionale** di Michelino da Besozzo (come la resa minuziosa dei dettagli naturalistici) ha fatto poi pensare un incontro dei due artisti a **Venezia**, dove Gentile si recò a più riprese, circoscrivendo così la datazione del polittico al **1410-1412**.

Il polittico venne smembrato probabilmente già nel XVIII secolo e nel 1811 giunsero a Brera la tavola centrale e i quattro scomparti laterali inferiori, direttamente dall'eremo che era stato soppresso.

Le quattro tavole minori, tagliate di forma rettangolare, vennero acquistate da una collezione privata nel 1901. La cornice neogotica risale al 1925.



Gentile da Fabriano, *Polittico di Valle Romita*, particolare, tempera e oro su tavola, 280x250 cm., 1410 ca., Milano, Pinacoteca di Brera.

Il polittico è composto da **cinque scomparti a doppio registro**.

Il pannello centrale mostra l'*Incoronazione della Vergine* con una rappresentazione della **Trinità** e un coro di **angeli musicanti** in basso.

Questa scena fu disegnata ispirandosi ai **mosaici bizantini**, che Gentile aveva visto a **Venezia** nella **Basilica di San Marco**, come dimostra soprattutto l'eterea sospensione nel cielo delle figure, l'astratta parte inferiore e l'abbacinante **fondo oro**.

Come tipico delle migliori opere del pittore, l'**oro** è poi lavorato con grande maestria e raffinatezza, col disegno di raggi di luce incisi direttamente sulla superficie o con altre tecniche, come nelle **decorazioni** delle **vesti** e in altri decori, talvolta resi a rilievo grazie all'**uso** della "pastiglia" in gesso.

La veste di Gesù è poi disegnata su lamina d'argento.

Del tutto nuova è la capacità del pittore di lavorare le superfici, soprattutto gli abiti, dove riesce a trasmettere il senso della diversa consistenza materica, grazie a una stesura a tratti soffici della pittura.





Gentile da Fabriano,  
*Politico di Valle  
Romita*, pannelli  
laterali,  
particolare,tempera e  
oro su tavola, 280x250  
cm., 1410 ca., Milano,  
Pinacoteca di Brera.

I quattro pannelli  
laterali ospitano  
altrettante figure di  
santi: da sinistra si  
vedono **San Girolamo**  
con un modellino della  
chiesa in mano, **San  
Francesco d'Assisi**, **San  
Domenico** e la  
**Maddalena**.

Queste figure sono poste **in un giardino**, appoggiate con passo leggero, ma saldo, su **un prato fiorito** dove sono dipinte svariate specie botaniche con la massima precisione.

Tra i brani di **virtuosismo pittorico** si annoverano la **morbida veste rivestita di pelliccia bianca** della **Maddalena** o gli espressivi **piedi di san Francesco**, coperti da leggera peluria.

Nella **Maddalena** è estremamente raffinato il **gesto delicato**, con cui regge l'**ampolla** degli **unguenti**, suo attributo tradizionale, delicatamente appoggiata sulla punta delle dita (l'**ampolla** è incisa **nell'oro**, non dipinta, come un oggetto della più raffinata oreficeria coeva).



**Dettaglio del prato e il dettaglio della Maddalena.**

L'*Adorazione dei Magi* è un dipinto a tempera e oro su tavola (173x228 cm con cornice 303x282) di Gentile da Fabriano, datato 1423 e conservato alla Galleria degli Uffizi di Firenze. L'opera è stata firmata sopra la predella: "OPVS GENTILIS DE FRABRIANO".

Capolavoro dell'artista e del Gotico Internazionale in Italia in generale, conserva l'elaborata cornice scolpita in legno dorato, in larga parte originale. Nel **catasto fiorentino** del 1427, il primo della storia, Palla Strozzi risultava essere il cittadino più facoltoso della città.

La **pala d'altare** di Gentile venne da lui commissionata, non appena quest'ultimo giunse a Firenze (ospitato nelle stesse case degli Strozzi), nel 1420 ed era destinata alla nuova cappella nella Basilica di Santa Trinita, che Lorenzo Ghiberti stava terminando in quegli anni.

Terminato tre anni più tardi, con l'aiuto dei pittori venuti al suo seguito, quali Arcangelo di Cola da Camerino, Giovanni da Imola e Michele d'Ungheria, il **dipinto** era una **felice espressione** della **cultura internazionale** allora dominante, pur essendo già noti gli esperimenti "rinascimentali" di Masaccio e Brunelleschi.

Molto si è discusso sulla **scelta** di Palla Strozzi, uomo colto, raffinato umanista e amante della cultura greca, di un'opera in stile **internazionale** piuttosto che un lavoro più all'avanguardia, nello stile rinascimentale.

In realtà si deve tener conto della coesistenza di più di un tipo di gusto nella Firenze dell'epoca, dove il **passaggio** da uno stile all'altro non fu immediato.





Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, 1423, Galleria degli Uffizi, Firenze

Il tema dell'*Adorazione dei Magi* ben si prestava per una **messa in scena sfarzosa e opulenta**, che celebrasse la **ricchezza del committente** e la **bravura dell'artista**.

Gentile si trovò a perfetto agio con la commissione, potendosi dedicare ad accostare **più episodi minimi**, sui quali lo spettatore è invitato a soffermarsi singolarmente, secondo il modello letterario offerto dalle **ekphrasis bizantine**, le descrizioni/interpretazioni di opere d'arte circolanti a Firenze almeno dal 1415.

L'**ekphrasis** è un termine di derivazione greca «descrivere con eleganza», da ἐκ «fuori» e φράζω «parlare; designare un oggetto inanimato con un nome») e indica la **descrizione verbale** di **un'opera d'arte visiva**, come ad esempio un quadro, una scultura o un'opera architettonica.

Il committente, **Palla Strozzi**, aveva infatti una vera e propria "**passione bizantina**", che manifestava acquistando codici antichi e studiando il greco con Emanuele Crisolora da Costantinopoli.



Grandissima **abilità** di Gentile è inoltre quella di **riuscire a rendere** l'idea della **componente materica** delle **stoffe**, la morbidezza degli incarnati, la freschezza della vegetazione.

Completamente inedito per Firenze doveva risultare il **tono del corteo**, che assomiglia più a **gruppi di eleganti aristocratici** a una **battuta di caccia** che a una **scena religiosa**.

Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, particolare, 1423, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Il **corteo dei Magi** si dispiega su tutta la **parte centrale** del dipinto, sfruttando la **forma tripartita** nella **parte alta**, per dare origine a più **focolai d'azione**, arricchiti da una **miriade di dettagli naturalistici e di costume**, che creano un effetto vibrante, dove l'occhio dello spettatore si sposta da un particolare all'altro.

Vi è una grande profusione di applicazioni in **oro e argento**, nelle **vesti**, nei **finimenti dei cavalli**, dei **cani** da caccia, nelle **corone**, nelle **spade** e nei **doni**.

I **metalli**, applicati in foglie sottilissime, venivano poi incisi a mano libera, **punzonati** o coperti da leggere velature, che creano un **effetto di luce diffusa**. Altre volte sono ottenuti effetti a rilievo tramite l'applicazione di "pastiglia" (gesso e colla) **rivestita d'oro** e di **pigmenti**.

Lo spazio prescinde da qualsiasi **regola prospettica**, nonostante la profondità della scena, con i personaggi che si sovrappongono in maniera caotica e festosa, creano un insieme irreale e fiabesco.



Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, particolare,  
tempera e oro su tavola,  
1423, Galleria degli Uffizi, Firenze

Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, particolare,  
1423, Galleria degli Uffizi, Firenze.  
*Avvistamento della stella e partenza dei Magi*,  
particolare della lunetta di sinistra.

La pala non rappresenta un'unica scena, ma **racconta** tutto il **cammino** dei **tre saggi orientali**, che seguirono la **stella cometa**, per giungere al cospetto di Gesù Bambino.

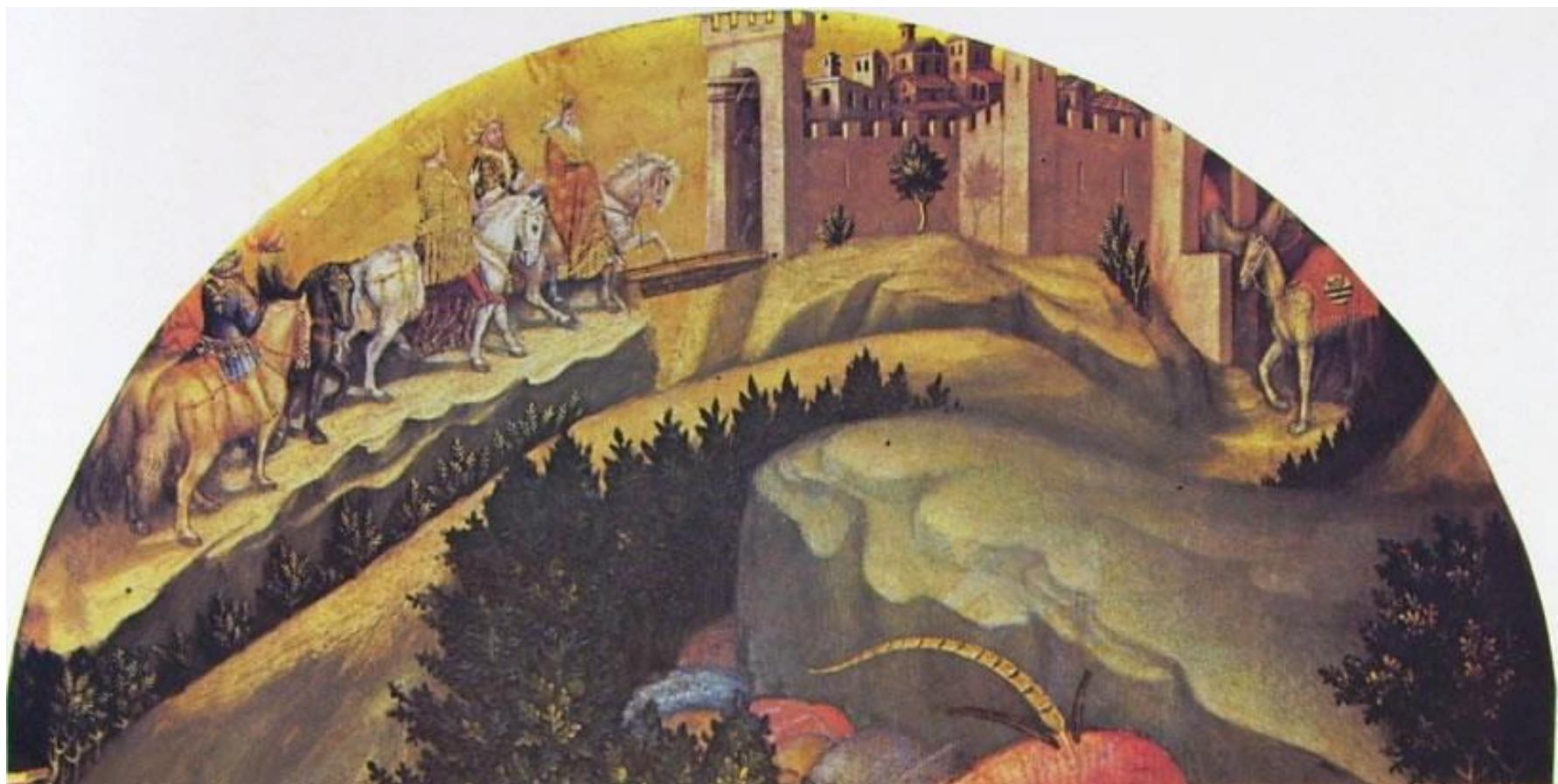
La **narrazione** ha inizio nelle **tre lunette**, da sinistra, dove si vedono i tre Magi, vestiti d'oro, che vedono la stella cometa dall'alto del monte Vettore, raffigurato come una rupe a picco sul mare .





Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, particolare, 1423, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Subito il corteo si mette in moto ed arriva, nella **lunetta centrale**, nei pressi della **città di Gerusalemme**, dipinta in un **paesaggio incantato di campi coltivati e boschetti fioriti**.



**Infine, nella lunetta di destra si vede l'entrata nella città.**



Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, particolare, 1423,  
Galleria degli Uffizi, Firenze

Il **corteo** riappare quindi da destra ed occupa **tutta la metà inferiore del dipinto**.

A **sinistra** si trova il punto di arrivo della grotta della Natività dove si è posata la cometa luminosa e dove si trovano il bue e l'asinello davanti alla mangiatoia.

Davanti al riparo di una capanna diroccata si trovano **San Giuseppe**, la **Madonna** seduta con il **Bambino** e due **servitrici**.

Davanti al **Bambino** si stanno inginocchiando i **tre Magi**: il **primo**, quello **anziano**, ha già deposto la corona ai piedi della Sacra Famiglia ed è prostrato a ricevere la benedizione del Bambino; il suo dono è già tra le mani delle servitrici;

il **secondo**, di **età matura**, si sta per accovacciare e con la mano destra **sta sfilandosi la corona**, mentre con la sinistra tiene il calice dorato del suo dono;

il **terzo** è appena **sceso da cavallo**, un servitore gli sta infatti ancora smontando gli speroni, ma con lo sguardo **guarda già il bambino e tiene in mano un'ampolla d'oro da donare**.

I **tre Magi**, sono rappresentati nelle **tre età dell'uomo**: giovinezza, maturità e vecchiaia. I loro **vestiti** sono di **incredibile sfarzo**, con **broccati d'oro** finemente **arabescati**, copricapi sfavillanti e cinture con borchie preziose, ottenute a rilievo tramite **punzonature** e applicazioni.



Gentile da Fabriano,  
*Adorazione dei  
Magi*, particolare,  
1423, Galleria degli  
Uffizi, Firenze



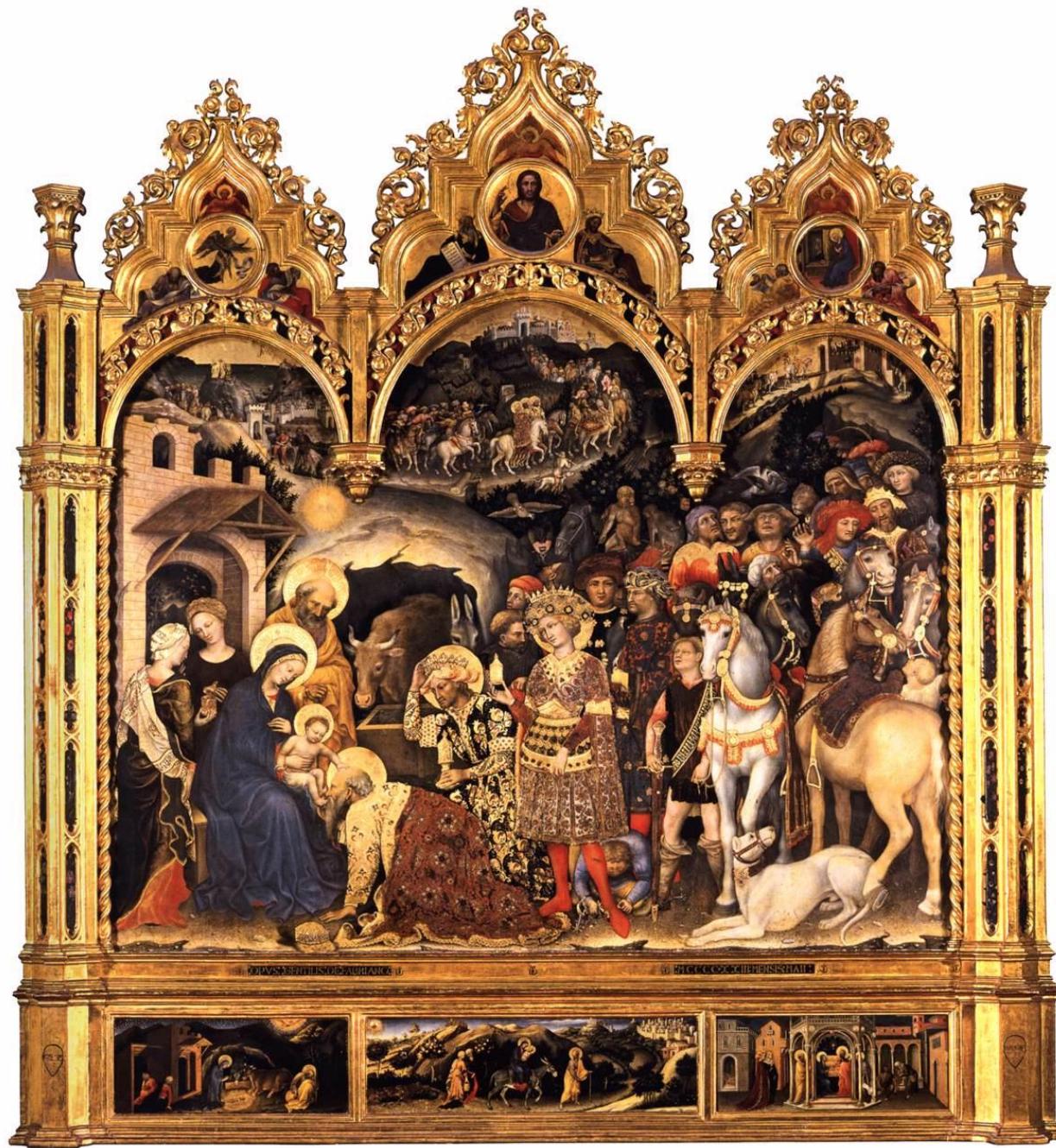
Dietro di loro, in posizione centrale, si trovano **due personaggi**, due ritratti ben riconoscibili: l'**uomo col falcone** in mano, dal vestito più ricco dopo quello dei Magi (un damasco con disegni vegetali, ma privo di dorature) è il committente **Palla Strozzi**, mentre **quello accanto a lui**, che guarda **verso lo spettatore**, è probabilmente il **suo figlio** primogenito **Lorenzo**, anche se Giorgio Vasari indicava al suo posto un autoritratto di Gentile, improbabile, però, in una posizione così preminente.



Numerosi sono gli **animali** che animano la scena, a partire dal **gruppo** di **cavalli** che, spaventati da un **leopardo**, creano un movimento di linee centrifughe. In **basso** si trova un **levriero**, ritratto con precisione naturalistica, che si stira tra le zampe di un cavallo, con un **magnifico collare dorato** ottenuto a rilievo.

Più indietro si trovano un **altro leopardo**, un **dromedario**, due **scimmiette**, un **falcone in volo** e altri uccelli, che creano un **vivace campionario esotico**.





Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, tempera e oro su tavola, 1423, Galleria degli Uffizi, Firenze.

La pala è incorniciata da una ricca struttura lignea dorata che mescola il gotico senese al rinascimento fiorentino.

Le tre **cuspidi** sono decorate da un **tondo**, al centro, e da due profeti sdraiati ai lati, mentre in alto si trovano dei più semplici cherubini.

Nella **cuspide di sinistra** si trovano: *Angelo annunciatore* (nel tondo), *Ezechiele*, *Michea*.

Nella **cuspide centrale** *Il Salvatore benedicente* (nel tondo), *Mosè*, *Re Davide*.

Nella **cuspide destra**, *Maria annunciata* (nel tondo), *Baruch*, *Isaia*.



La **predella** è composta da tre scomparti rettangolari, che mostrano (da sinistra) la **Natività**, la **Fuga in Egitto** e la copia della **Presentazione di Gesù al Tempio** che fu dipinta da Gaspare Diomede della Bruna nel 1903 (l'originale è di proprietà del Museo del Louvre dal XIX secolo).





La **Natività** è ambientata di notte, nella stessa ambientazione della **pala centrale**: a sinistra si scorge infatti lo stesso **edificio rosato**, dove le **due ancelle di Maria** riposano sotto un arco: una dorme con la testa girata verso il fondo, l'altra è sveglia e sbircia la scena centrale, in cui il **Bambino** appena nato emette un **bagliore di santità** che rischiara tutto: **Maria** inginocchiata in adorazione, il **buo e l'asinello** a semicerchio e **san Giuseppe** che, come da schema tradizionale, è addormentato e **un po' in disparte**, a sottolineare il suo ruolo di semplice protettore di Maria e Gesù, senza un ruolo attivo nella nascita.

Di grande sensibilità luministica è l'**illuminazione** dal basso del tettuccio davanti alla porta dell'edificio e della caverna, o delle **ombre** che coprono solo metà del tetto sotto il quale le ancelle sono riparate.

Un'analogia **sensibilità luministica** rischiara solo alcuni dei **rametti** dell'alberello a cui è appoggiato Giuseppe.

Sullo **sfondo a destra** un'altra **apparizione luminosa**, in questo caso **angelica**, domina l'episodio dell'annuncio ai pastori; il resto del brullo paesaggio montuoso è in ombra, sotto un **cielo stellato** che mostra una precoce sensibilità atmosferica, nel chiarore che inizia ad emergere vicino all'orizzonte.

In **alto a sinistra** si scorge anche uno **spicchio di luna**.



La **Fuga in Egitto** è ambientata in un **ricco paesaggio**, con gli **stessi protagonisti**: Maria col Bambino, in sella a un asinello, Giuseppe che fa da guida e le due ancelle dietro. Se i **personaggi centrali** hanno come **quinta una montagnola** appositamente creata, ai **lati il paesaggio** si dilata a **perdita d'occhio**.

Il **cielo limpido** sovrasta una **giornata estiva**, illuminando la **frutta** sugli alberi, le **cime montuose**, i **castelli** e le **città**, tra cui quella fiabesca a destra, tutta composta da cupole, torri, campanili ed altri edifici dagli irreali colori pastello, che qualcuno ha definito "di marzapane".

La **strada** è **ghiaiosa**, con i ciottoli dipinti uno per uno e tutta la scena sembra risplendere in un pulviscolo dorato, che deriva dai raggi del disco solare, completamente d'oro, in alto a sinistra.



Gentile da Fabriano, *Presentazione al Tempio*, tempera su tavola (34x25 cm), 1423, Musée du Louvre, Parigi.

Si tratta dello **scomparto destro** della **predella** della pala dell'*Adorazione dei Magi*, commissionata da Palla Strozzi per la cappella Strozzi di Santa Trinita a Firenze ed oggi conservata agli Uffizi. Agli **Uffizi** lo scomparto mancante è oggi sostituito da una **copia**, che fu dipinta da Gaspare Diomede della Bruna nel 1903.

Lo scomparto della *Presentazione* concludeva le storie dell'infanzia di Cristo della **predella**, accanto alla *Natività* ed alla *Fuga in Egitto*. La **scena** si può dividere in **tre parti**.

Al **centro** si trova il **tempio** di Gerusalemme, raffigurato come un **elaborato complesso** a pianta centrale aperto sul davanti, tramite un loggiato a tre arcate, in modo da mostrare la scena che sta avvenendo all'interno, cioè la **presentazione di Gesù** alla presenza di Maria, Giuseppe, la Profetessa Anna, Simeone il Giusto e un astante vestito di rosso, forse il sommo sacerdote, oltre a una figura seminascosta dietro l'aureola della Vergine.

**Vivace** è il **Bambino**, che sembra volersi divincolare dalla presa di Simeone, secondo uno **studio dal vero** che si riscontra anche in altre opere della maturità dell'artista. Molto **articolata** è la **costruzione architettonica**, con il disegno delle volte in prospettiva intuitiva che ricorda le profonde scene della pittura gotica della seconda metà del XIV secolo.



Gentile da Fabriano, *Presentazione al Tempio*, tempera su tavola (34x25 cm), 1423, Musée du Louvre, Parigi.

A destra e a sinistra si trova la **rappresentazione** di una **città ideale**, con palazzi, chiese e loggiati costruiti con attenzione minuziosa ai dettagli, come i balconcini, le scale, il ritmo delle volte, ecc.

Si tratta di una **pura quinta architettonica**, sottodimensionata rispetto ai personaggi antistanti.

A **sinistra** assistono alla scena nel tempio **due nobildonne**, una delle quali, quella sinistra, è abbigliata in maniera particolarmente sontuosa. Le nobildonne hanno una postura altera e composta, secondo la raffigurazione tipica della classe signorile.

A **destra, invece**, fanno da contraltare le figure di **due mendicanti**, abbigliati di miseri stracci e pateticamente curvi per la loro indigenza.

L'accostamento tra figure grottesche e figure idealizzate è **tipico dell'arte tardo gotica**, con personaggi formalizzati, privi di connotazioni psicologiche specifiche.

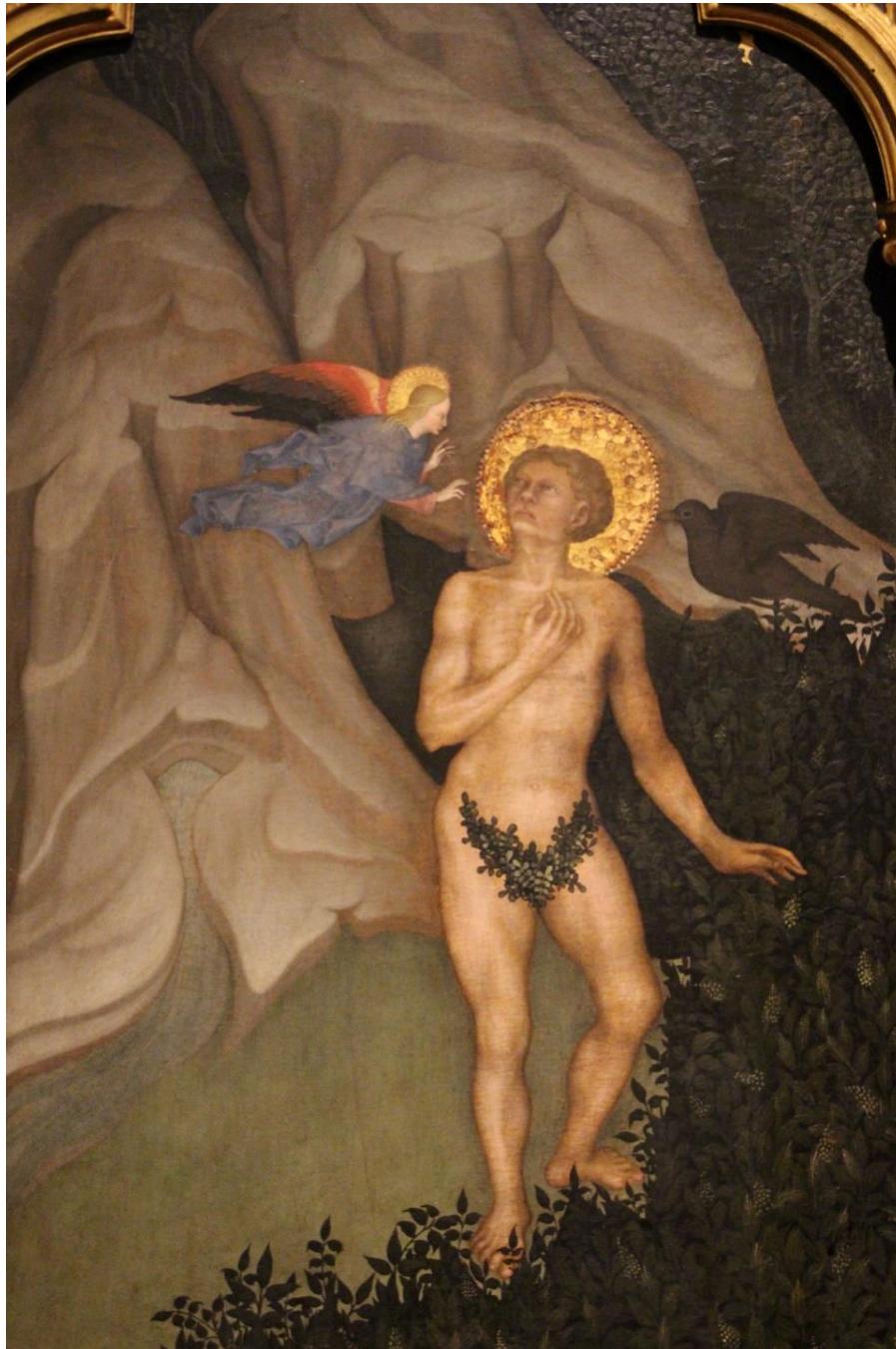
Purtroppo gli **affreschi** di **Palazzo Ducale** a Venezia con la **Battaglia tra Ottone III e i Veneziani** sono andati perduti, tuttavia si può influire la loro influenza sulla pittura lagunare.

La **delicata luminosità** con cui Gentile da Fabriano intenerisce il **colore** stimola infatti il **definitivo distacco** dalla **campitura di marca bizantina** e predisponde il **gusto veneziano** ad accogliere le **future novità** apportate da **Antonello da Messina**.

L'**adesione ai modi** di **Gentile da Fabriano** si coglie, per esempio in **4 tavole** con **Storie di San Benedetto**, sulla cui paternità la critica è ancora divisa, ma si propende, per l'attribuzione, sulla figura di **Michele Giambono** (1400 – 1462).



Michele Giambono (?), *Tentazione di San Benedetto*, 1420 ca., tempera su tavola, Milano, Museo Poldi Pezzoli



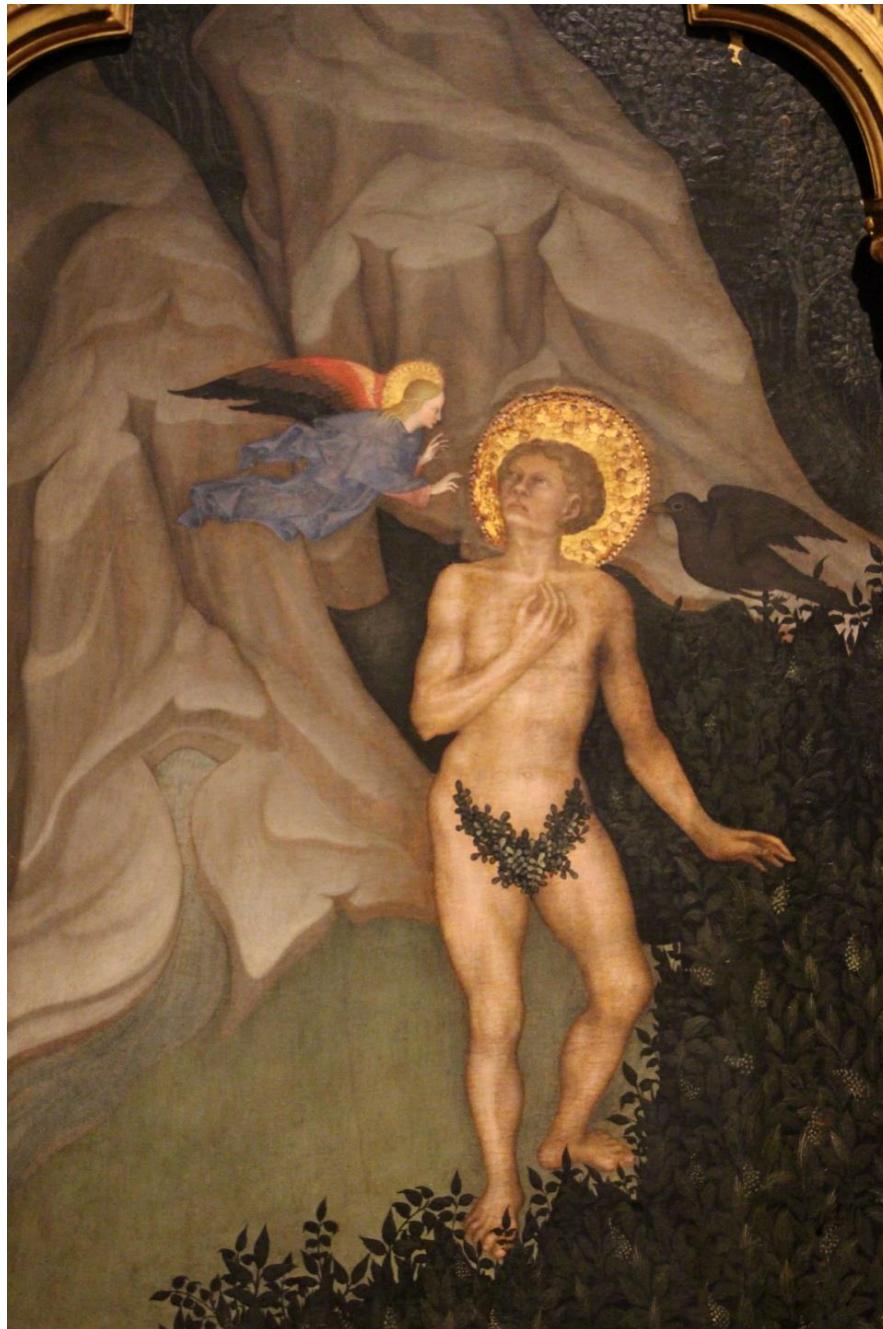
Michele Giambono (?), *Tentazione di San Benedetto*, 1420 ca., tempera su tavola, Milano, Museo Poldi Pezzoli

Michele Giambono fu allievo di Jacobello del Fiore. È tra gli artisti veneti che meglio hanno recepito lo **stile di Gentile da Fabriano**, improntato su una profonda sensibilità naturalistica e su un plasticismo morbido delle figure, ed è tra i personaggi centrali del rinnovamento culturale veronese della prima metà del Quattrocento.

Al centro di una discussa attribuzione per la serie di quattro tavolette con **Storie di San Benedetto** oggi conservate al Museo Poldi Pezzoli di Milano e agli Uffizi di Firenze.

La critica ha, comunque attribuito queste **Storie di San Benedetto** anche ad un altro artista **Nicolò di Pietro**, noto anche come **Nicolò Paradiso**, un pittore italiano, di cui sia hanno notizie dal 1394 al 1430.

Il suo ruolo, già individuato da Roberto Longhi, fu quello di un caposcuola che, accanto a Jacobello da Fiore, innovò profondamente la cultura figurativa veneziana a cavallo tra il XIV ed il XV secolo.



Michele Giambono (?), *Tentazione di San Benedetto*, 1420 ca., tempera su tavola, Milano, Museo Poldi Pezzoli

Queste 4 tavolette con *Storie di San Benedetto*, realizzate intorno agli anni Venti del Quattrocento, possono considerarsi il **prodotto veneziano** di più ampia e incondizionata apertura al **Gotico Internazionale**, poiché accanto all'influenza di **Gentile da Fabriano**, trovano spazio una marcata individuazione fisionomica di **matrice nordica**.



### **Palazzo Ducale a Venezia: prospetto su Piazzetta San Marco.**

L'architettura e la scultura, ancora una volta intrecciate nella capillare ridefinizione del volto della città, trovano nel completamento di **Palazzo Ducale** e nel coronamento di **San Marco** gli episodi di maggiore prestigio.

Nel frattempo, comunque, si lavorava anche a una **lunga serie di edifici civili**, che compongono ancora oggi l'immagine prevalente di Venezia. Il **27 settembre 1422** si decise di **completare l'esterno** del **Palazzo Ducale**, prolungandone il lato prospiciente la Piazzetta, fino a saldarlo con il fianco di San Marco, e **mantenendo le forme trecentesche**.

Questa decisione è molto importante in quanto costituisce una **consacrazione** dell'ormai altrove superato **stile trecentesco**, quale “**stile veneziano**” per eccellenza e destinato, in quanto tale, a venire **imitato e riproposto per secoli**.



Il **Palazzo Ducale**, anticamente anche **Palazzo Dogale** in quanto sede del doge, uno dei simboli della città di Venezia e **capolavoro del Gotico veneziano**, è un edificio che sorge nell'area monumentale di piazza San Marco, tra l'omonima piazzetta e il molo di Palazzo Ducale, contiguamente alla Basilica di San Marco.

Antica sede del doge e delle magistrature veneziane, **fondato dopo l'812**, più volte colpito da incendi e di conseguenza ricostruito, ha seguito la storia della Serenissima, dagli albori sino alla caduta: annessa Venezia al regno d'Italia e passato l'edificio sotto la giurisdizione di quest'ultimo, divenne sede museale.

Oggi ospita la sede del **Museo civico di Palazzo Ducale**, parte della **Fondazione Musei Civici di Venezia**

Contraddistinto da uno stile che, traendo spunto dall'**architettura bizantina** e da quella orientale, ben esemplifica di che intensità fossero i rapporti commerciali e culturali tra la Serenissima e gli altri stati europei, la sua bellezza si basa su un **astuto paradosso** estetico e fisico, connesso al fatto che la **pesante mole del corpo principale** è sorretta da quelli che sembrano esili colonnati intarsiati.

Gli interni, oggi parzialmente privati delle opere che un tempo li decoravano, conservano ancora un'ampia pinacoteca, che comprende opere realizzate dai più famosi maestri veneziani, tra i quali Jacopo e Domenico Tintoretto, Tiziano Vecellio, Francesco Bassano, Paolo Veronese, Giambattista Zelotti, Jacopo Palma il Giovane, Andrea Vicentino e Antonio Vassilacchi.



**La Ca' d'oro a Venezia,  
1440 ca.**

Su di una griglia compositiva dettata dalle necessità ambientali (a piano terra, un portico aperto sull'acqua, per l'attracco dei natanti; al piano superiore, grandi polifore, che illuminano il salone centrale, servito dallo scalone su cui si affacciano gli altri ambienti) si applica la **fantasia decorativa di architetti e lapicidi**, che moltiplicano e ornano le aperture e arricchiscono le pareti con inserti policromi.

La **Ca' d'oro** è dovuta, come gran parte delle altre costruzioni, a **maestranze di origine lombarda**, che vi applicarono il loro repertorio di ornati.

Anche se oggi è **priva ormai delle dorature** che le diedero il nome, resta uno **straordinario esempio di finezza degli intagli e di raffinato riuso di cornici medievali**, appartenenti alla precedente costruzione del **XII secolo**.

**La Ca' d'oro a Venezia,  
1440 ca.**

La struttura è asimmetrica, ma equilibratissima, poiché bilancia il vuoto dei loggiati e del portico di sinistra, con il luminoso paramento murario dell'ala destra, alleggerito solo dalle monofore e dalle regolari aperture quadrate.



Anche la **scultura** si avvia verso un arricchimento decorativo e lineare di forme trecentesche sull'esempio di artisti lombardi e, a partire dal secondo decennio del Quattrocento, di esponenti del tardogotico toscano, chiamati in città per la decorazione plastica di **Palazzo Ducale**.

All'interno di questi cantieri si forma **Bartolomeo Bon**, lo scultore più interessante della prima metà del secolo, che nella **Porta della Carta**, in collaborazione con il padre, rivela un **libero estro decorativo**.



**Giovanni e Bartolomeo Bon,  
Porta della Carta, 1438 – 1442,  
Venezia, Palazzo Ducale.**

La **Porta** collega il prospetto occidentale del Palazzo Ducale alla Basilica di San Marco ed esalta il doge Foscari, come modello di virtù ed equità politica.

La **porta** deve il suo nome al fatto che **vi si affiggevano le nuove leggi e decreti**, o anche al fatto che nei pressi vi fossero gli **archivi statali**.

**Costituiva l'ingresso monumentale del Palazzo**, e fu realizzata fra il **1438 e il 1442** da Bartolomeo Bon per il **doge Francesco Foscari**, che è raffigurato sopra l'ingresso, davanti al leone marciano (la statua è una copia ottocentesca in sostituzione dell'originale distrutto durante i moti del 1797).



**Bartolomeo Bon, Porta della Carta.** Il **doge Francesco Foscari** è raffigurato **sopra l'ingresso**, davanti al **leone** marciano (la statua è una copia ottocentesca in sostituzione dell'originale distrutto durante i moti del 1797).



**Bartolomeo Bon (?), *il Giudizio di Salomone*, elemento scultoreo sull'angolo verso la *Porta della Carta*.**

Questo straordinario gruppo angolare è stato attribuito a Bartolomeo Bon.

**Le figure hanno spezzato i legami con le architetture di supporto e si dispongono con maggiore scioltezza.**

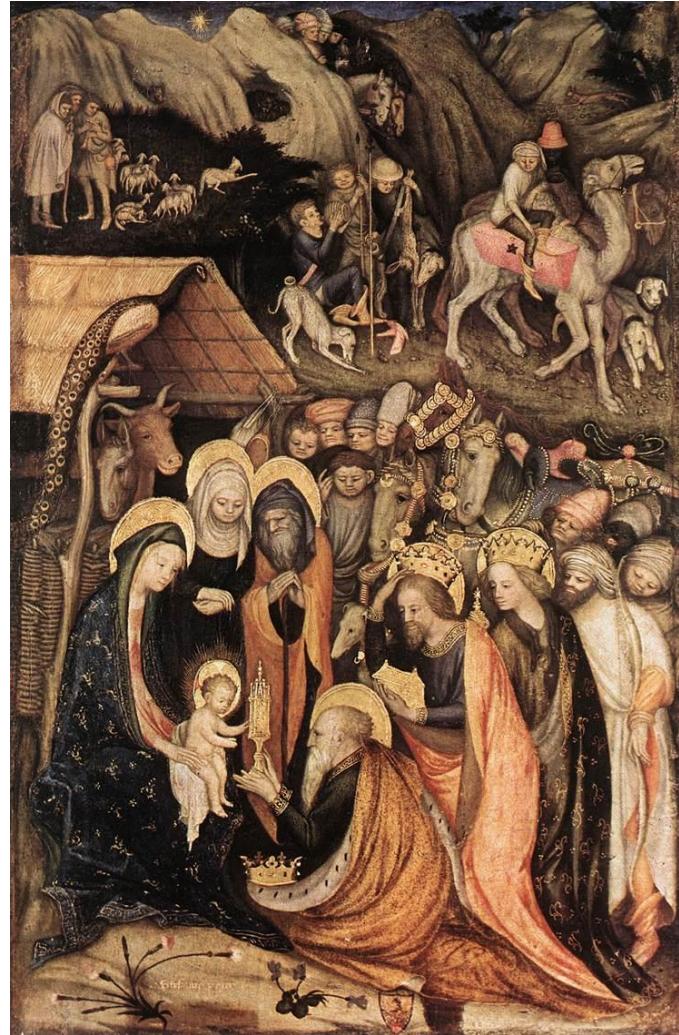
Inoltre spicca l'analisi sensibilissima delle varie reazioni psicologiche.

## Verona e Pisanello

La città di **Verona**, per quanto sottomessa politicamente a partire dal 1406, mantenne a lungo, nei confronti di Venezia, una **propria fisionomia artistica**, più vicina alle **esperienze lombarde**.

Era stata infatti **possesso visconteo** e, ai primi del Quattrocento, ospitò a lungo **Michelino da Besozzo**.

La sua posizione geografica, infine, la rendeva facilmente permeabile a influssi medioeuropei.



**Stefano da Verona, *Adorazione dei Magi*, 1435,  
47x72 cm, Milano, Pinacoteca di Brera**



**Stefano da Verona, *Adorazione dei Magi*, tempera su tavola 1435, 47x72 cm, Milano, Pinacoteca di Brera**

L'***Adorazione dei Magi*** è un dipinto a tempera su tavola di Stefano da Verona, firmato e datato al **1434**, e conservato nella Pinacoteca di Brera di Milano.

L'opera è considerata il capolavoro della maturità dell'autore, ed anche una delle opere più emblematiche del **Gotico Internazionale** in Italia.

Il dipinto, eseguito a Verona, è di **formato verticale** ed è composto da un **affollato**, ma calibrato **gruppo di personaggi**, tra i quali colpisce immediatamente il **gioco di linee** composto dai **corpi affusolati** e dalle vesti morbide.

La **scena sacra** sembra quasi un pretesto per creare un **raffinato insieme** dove lo sguardo dello spettatore è attratto dalla **vivacità narrativa**, creata dalle **linee sinuose**, e dal fasto dei **dettagli lussuosi**, come le **vesti**, i **gioielli**, le **bardature dorate**.



**Stefano da Verona, *Adorazione dei Magi*, tempera su tavola, 1435, 47x72 cm, Milano, Pinacoteca di Brera.**

La scena, che dimostra una certa conoscenza dell'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano (del 1423) o perlomeno di un modello comune, è impostata su **due registri**: quello **inferiore**, dove i Magi rendono omaggio al Bambino e alla Vergine attorniati dal corteo, e quello **superiore**, dove si vedono alcune **scenette** come gruppi di **pastori**, l'arrivo dei **Magi** guidati dalla cometa e la parte terminale del corteo con **cani e cammelli**.

Non mancano i **dettagli curiosi**, presi dal **mondo quotidiano**, come il pastore che beve dal fiasco, quello che tiene una lepre cacciata, ecc.

La **spazialità** è **intuitiva**, volutamente imprecisa per dare a tutta la scena un aspetto **irreale e fiabesco**: ciò si nota bene nelle figure dei **tre cavalli**, dei quali non si capisce dove e come possano entrare i corpi nella folla che li circonda.

D'altro canto, come tipico nello **stile tardo gotico**, è usata **molta cura** nella **rappresentazione di dettagli naturalistici**, come nelle **specie botaniche** in primo piano o nell'incannucciato della recinzione della stalla.

**Stefano da Verona, Adorazione dei Magi, tempera su tavola, 1435, 47x72 cm, Milano, Pinacoteca di Brera.**

In quest'opera, accanto alla **ritmica lineare** che governa distribuzione e collegamento dei gruppi, emerge il **desiderio di conferire una precisa verità agli oggetti** e alle **fisionomie**, in parallelo, anche se in tono minore, all'**analitica indagine** di Pisanello, con il quale Stefano condivide il gusto per un'intensa **attività grafica**, spesso di qualità molto alta.



**Pisanello**, pseudonimo di **Antonio di Puccio Pisano** (1390 ca., 1455 circa), è stato un **pittore e medaglista** italiano, tra i maggiori esponenti del **Gotico Internazionale** in Italia.

**Pisanello** fu noto soprattutto per gli **splendidi affreschi di grandi dimensioni**, sospesi tra realismo e mondo fantastico e popolati da innumerevoli figure, con colori brillanti e tratti precisi; tuttavia **tali opere** sono state in larghissima parte **distrutte**, a causa di incidenti, dell'incuria o di distruzioni volontarie, per via del mutare del gusto, soprattutto nei secoli del Rinascimento e del Barocco.

Nell'arco della sua carriera artistica si dedicò con successo anche all'**attività di medaglista**, raggiungendo vertici che, secondo alcuni, sono in questo campo insuperati.

Nessuno prima di lui era giunto a un'**analisi del mondo naturale così accurata**, come testimonia la sua vastissima **produzione grafica**.

Famosi sono infatti i suoi **studi dal vero** di personaggi e animali su disegno, tra i migliori dell'epoca, superati solo sul finire del XV secolo dall'occhio indagatore di Leonardo da Vinci o di Albrecht Dürer.

Verso la **metà del XV secolo** la sua **celebrità declinò** però rapidamente, per via del diffondersi del **linguaggio rinascimentale**.

Pisanello non fu comunque immune alle novità dell'Umanesimo, come si vede bene nelle sue opere di **medaglista**, ma la sua visione stilistica non riuscì mai ad adottare una spazialità razionale prospettica.

Molto poco si sa della sua formazione. In verità la mancanza di opere giovanili del Pisanello (attribuibili con certezza) rende impossibili raffronti con l'opera di altri maestri al fine di scorgerne le influenze. L'unico dato plausibile è che questa formazione sia avvenuta proprio a **Verona**, probabilmente sotto la guida di **Stefano**.



**Pisanello, Annunciazione, 1426, affresco, Monumento Brenzoni, Verona, San Fermo**

Si esce dal periodo buio della conoscenza dell'opera di Pisanello, solo con l'instaurarsi del **sodalizio** con **Gentile da Fabriano**.

I due artisti si conobbero probabilmente a **Venezia** tra il 1415 e il 1422 circa, quando Pisanello venne chiamato a continuare la decorazione ad affresco della sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale iniziata da Gentile da Fabriano.

La **sua opera** può essere ritenuta anche il **culmine** della **tradizione naturalistica lombarda** – quella dei **Tacuina sanitatis** e di **Giovannino de' Grassi** – condotta a un'acutezza di analisi mai toccata prima.



Pisanello, Studi di *Teste di cavallo*, 1430 ca., penna e tracce di matita nera, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

Non si tratta, come per numerosi fogli di Pisanello, di un modello di repertorio o di uno studio preparatorio, ma di un'acuta **indagine dal vero**, dove la **testa** dell'**animale** è riprodotta con **minuzia** degna di un'**indagine zoologica**.



Pisanello, Annunciazione, 1426, affresco, Monumento Brenzoni, Verona, San Fermo.

La progressione dell'indagine analitica nei confronti del mondo visibile, ma anche dei sentimenti, si evidenzia confrontando le **2 opere** rimaste in territorio veronese: gli **affreschi del Monumento Brenzoni** (gli affreschi di Pisanello, secondo uno schema in uso nel Veneto, incorniciano il monumento funebre Brenzoni, le cui sculture sono opera di Nanni di Bartolo) e ...



Pisanello, *San Giorgio e la principessa*, 1433-35, affresco, Verona, Sant'Anastasia, Cappella Pellegrini

.... gli affreschi della Cappella Pellegrini in Sant'Anastasia



Pisanello, *Annunciazione*, 1426, affresco, *Monumento Brenzoni*, Verona, San Fermo.

Nell'affresco dell'*Annunciazione*, terminato nel 1426, si colgono i **termini della sua formazione** elaborati originalmente. I colori morbidi e luminosi degli incarnati, la plasticità, l'atmosfera raffinata concordano con l'esempio di **Gentile da Fabriano**, mentre i contorni sinuosi risalgono a **Stefano da Verona**.

L'accurata descrizione ambientale deriva inoltre da **esempi d'Oltralpe**, anche se la precisione della **linea scattante ed energica**, che porta a una "mess a fuoco ravvicinata del particolare" è del tutto **personale**.

**Pisanello, San Giorgio e la principessa, 1433-38, affresco, Verona, Chiesa di Sant'Anastasia, Cappella Pellegrini**

L'affresco di ***San Giorgio e la principessa*** di Pisanello è una delle opere più famose del tardo gotico, punto di arrivo della tradizione lombarda e settentrionale in questo stile.

È stato commissionato a Pisanello dalla famiglia Pellegrini, come si legge nel testamento di Andrea Pellegrini nel 1429.

L'affresco esterno, solo parzialmente conservato, era solo una parte del ciclo che decorava l'intera cappella.

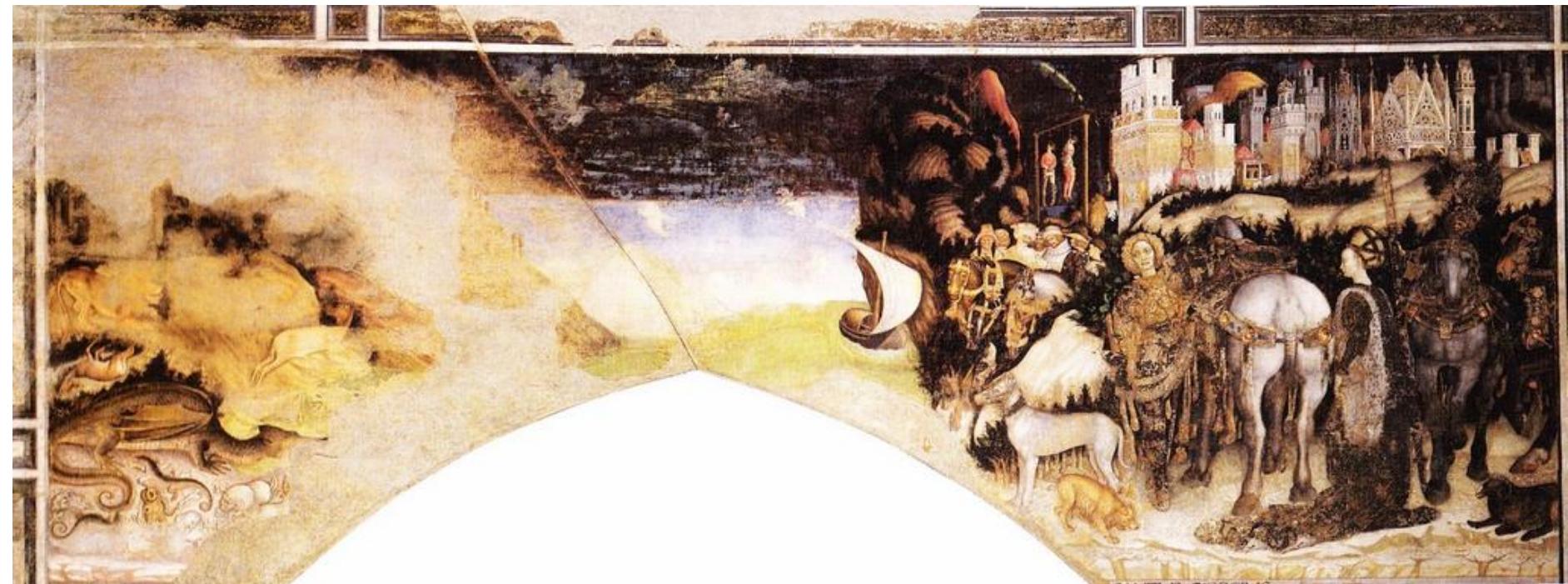
La **datazione è incerta**. In genere viene collocata tra il ritorno da Roma nel 1433 e la partenza per Ferrara del 1438.



Purtroppo l'opera rimase a lungo esposta alle **infiltrazioni d'acqua** provenienti dal tetto della chiesa, riportando **seri danni** (che hanno colpito soprattutto la parte sinistra dell'affresco, dove è raffigurato il drago).

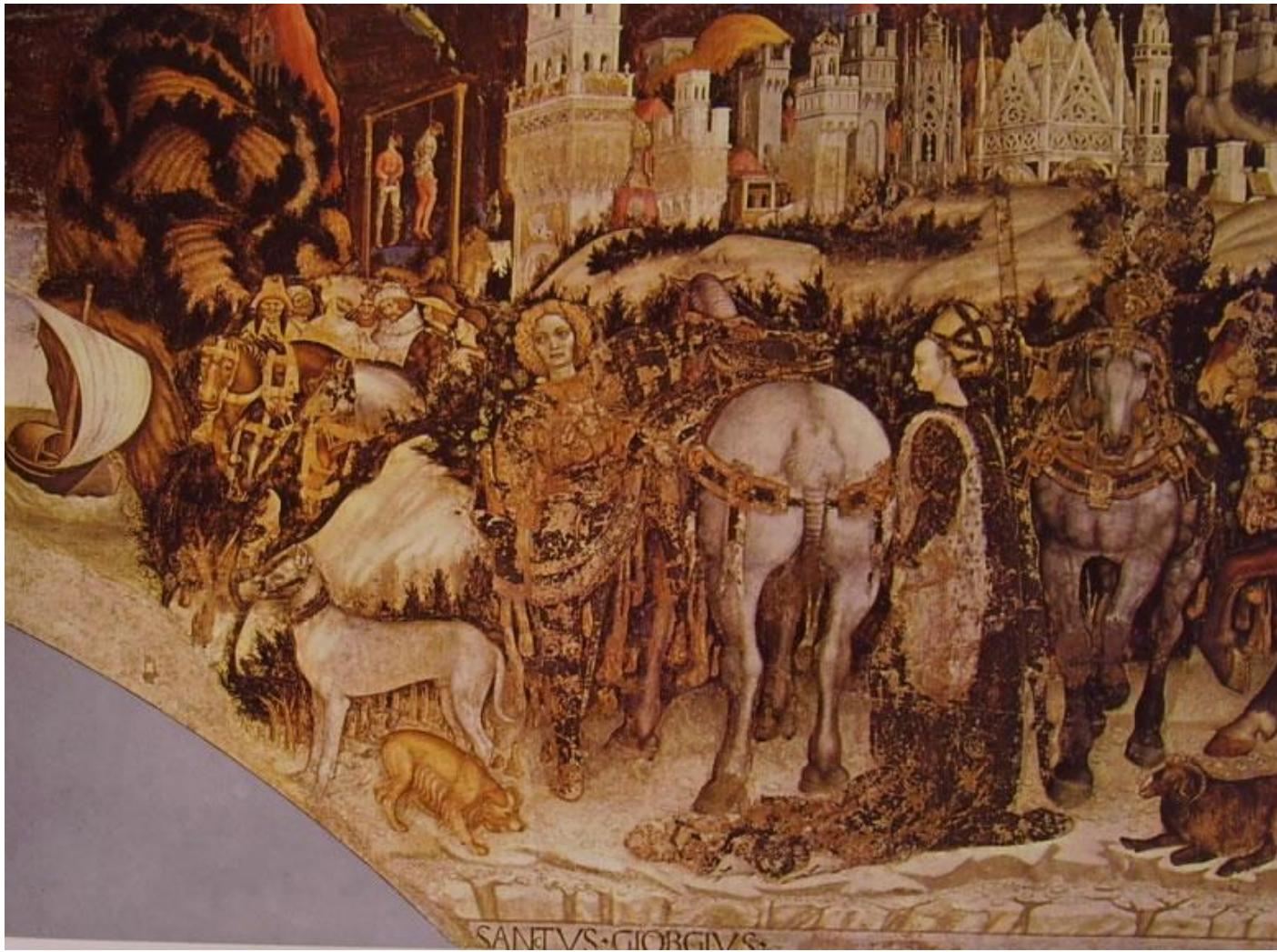
La parte superstite venne staccata dal muro nel XIX secolo, salvandola dalla sorte dell'altra metà, ma anche perdendo tutte le decorazioni metalliche e le dorature.

Riportato su un telaio, venne a lungo esposto nella cappella, prima di venire ricollocato nella sua posizione originaria.



Pisanello, *San Giorgio e la principessa*, 1433-35, affresco, Verona, Sant'Anastasia, Cappella Pellegrini

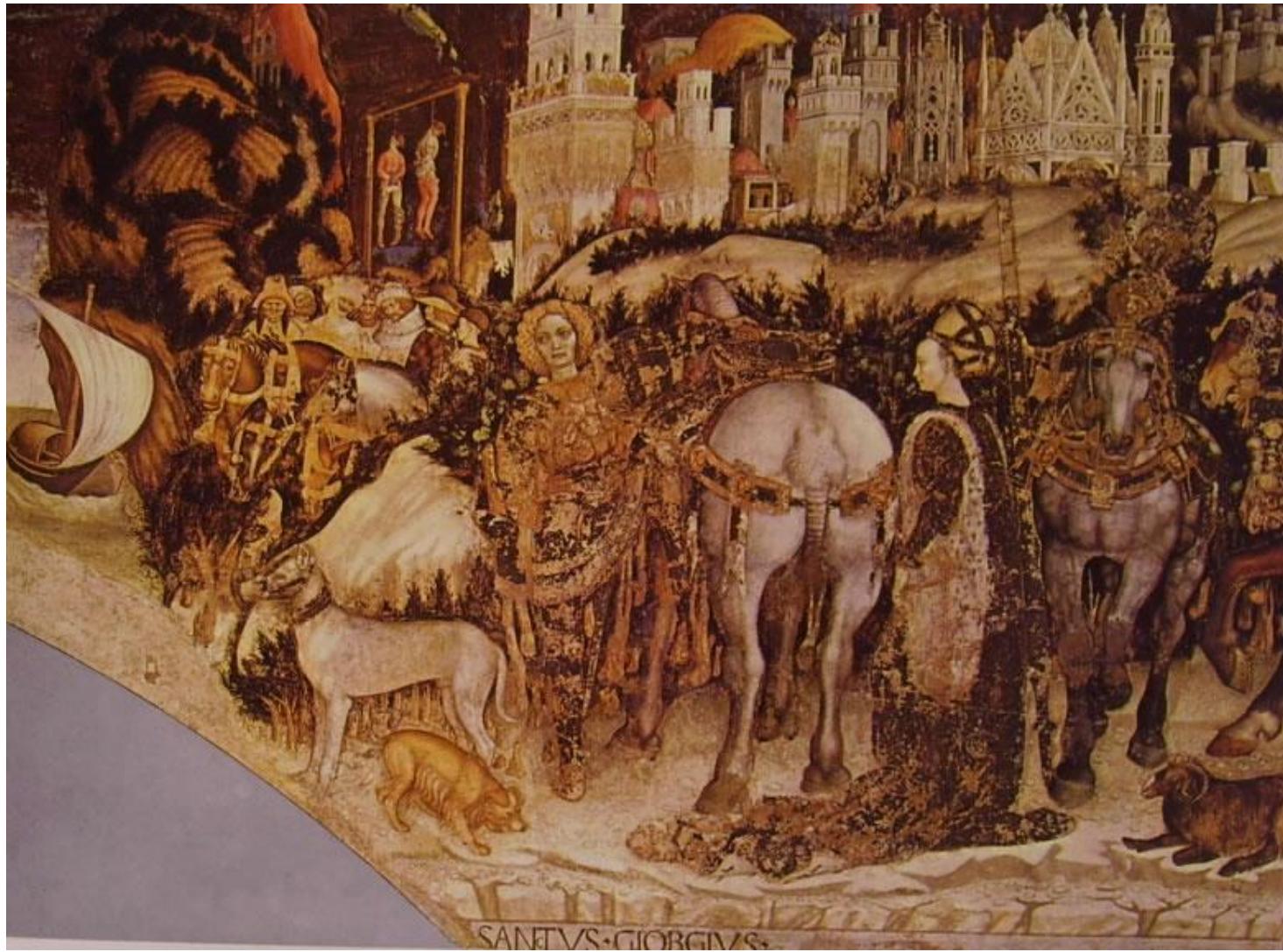
L'affresco era composto da **due parti**, quella **destra**, con il commiato di san Giorgio dalla principessa di Trebisonda, che ci è pervenuta in condizioni buone, e quella **sinistra**, con il drago al di là del mare, che è quasi totalmente perduta.



Pisanello, *San Giorgio e la principessa*, 1433-38,  
affresco, Verona, Chiesa di  
Sant'Anastasia, Cappella  
Pellegrini

La parte superstite mostra un momento critico della storia di **San Giorgio**, quando egli, segnalato da un'iscrizione in lettere capitali alla base dell'affresco, **sta salendo sul suo cavallo bianco** (raffigurato dalla parte posteriore), per imbarcarsi e andare a uccidere il drago, che si accingeva a divorare la figlia del re della città.

Il **santo** è infatti ritratto con un piede già sulla staffa, con lo **sguardo già rivolto verso la sua destinazione**, una barchetta che lo traghetterà dal mostruoso drago.



Pisanello, *San Giorgio e la principessa*, 1433-38, affresco, Verona, Chiesa di Sant'Anastasia, Cappella Pellegrini

La **principessa**, dai tratti nobili e finissimi, assiste muta alla scena e dietro di lei si trovano **tre cavalli** con **cavaleri**, uno di fronte e due di profilo, e un ariete accovacciato. A **sinistra** si vedono un **levriero** e un **cagnolino** da compagnia.

Straordinaria è la **ricchezza** delle **armature** e dei paramenti delle cavalcature, come anche la **ricercatezza** delle **vesti** e delle **acconciature** della **principessa** e del suo seguito.



La **principessa** è dipinta di profilo, come nelle **effigi delle medaglie**, ed ha un'acconciatura molto elaborata, con fasce che trattengono sospesa la grande massa di capelli e l'attaccatura della capigliatura altissima, secondo la moda dei primi decenni del secolo, ottenuta depilando i capelli sulla fronte e le tempie con una candela accesa.

**Il suo abito sontuoso è di stoffa e pelliccia.**



Gli **animali** dimostrano, ancora una volta, la predilezione dell'autore per le raffigurazioni acute e tratte dal vero della natura.

La parte sinistra è occupata dal **corteo di curiosi**, di dimensione più piccola, radunatisi nei pressi dell'attracco dove è già pronta la barca, con la quale l'eroe deve salpare.

I loro volti presentano una grande varietà di ritratti, **studiate accuratamente**, come testimoniano i molti disegni fatti da Pisanello e dalla sua bottega (in larga parte nel Codice Vallardi, al Cabinet des Dessins del Museo del Louvre).





Tra i personaggi, spiccano i **due volti grotteschi** a sinistra, forse due "turcomanni", ispirati dalle descrizioni degli Ottomani che stavano **assediando l'Impero bizantino**, o suggestionati da più antichi resoconti sull'invasione dell'Orda d'Oro.



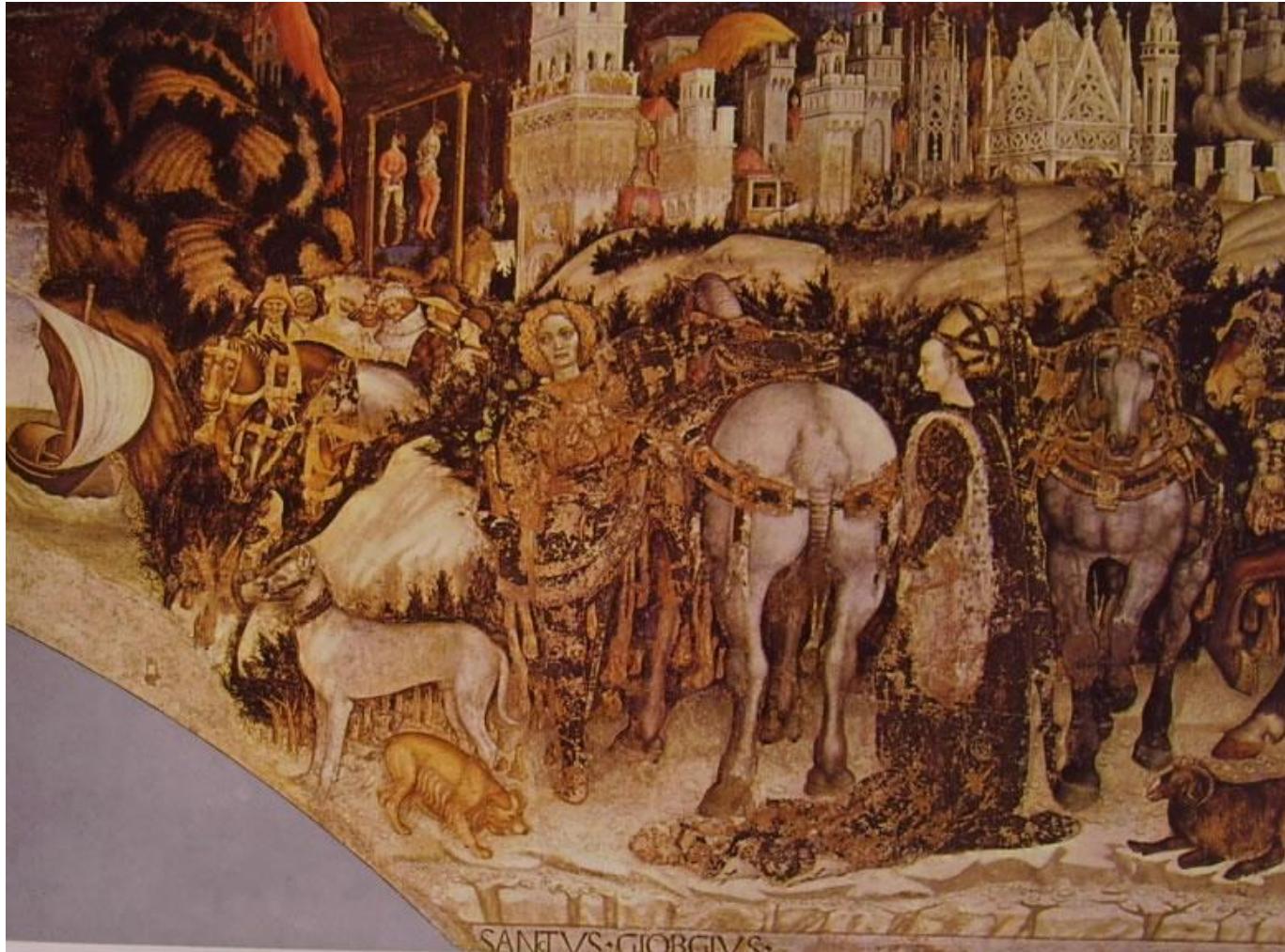
Anche il **paesaggio** sembra partecipare silenziosamente al clima di *suspense* allucinante e rarefatto della partenza.

La **parte superiore** è occupata da un'alta rupe che incombe sul mare, molto goticheggiante, e dalla **città ideale di Trebisonda**, dalla ricchissima architettura, popolata da fitte torri, guglie di edifici religiosi e, all'estrema destra, un **castello**.

Queste immaginifiche architetture contribuiscono alla creazione di un'**atmosfera fiabesca**, rotta però, come tipico nel **Gotico Internazionale**, da notazioni **macabre e grottesche**: fuori dalla porta cittadina si trovano infatti **due impiccati alla forca**, uno addirittura coi pantaloni abbassati.







Pisanello, *San Giorgio e la principessa*, 1433-38, affresco, Verona, Chiesa di Sant'Anastasia, Cappella Pellegrini.

La degradazione del colore, anche nelle parti meglio conservate, rende oggi, nonostante i restauri, alquanto difficile un giudizio sui valori pittorici dell'opera, che, a giudicare dalle tracce qua e là, dovevano essere altissimi.

Molti hanno rilevato alcune affinità con opere di Gentile da Fabriano, in particolare la *Pala Strozzi* (1423), come la somiglianza di uno dei cavalieri col secondo Magio, o le analogie nelle rocce e nel paesaggio, che però in Pisanello assumono una forza molto più prorompente.

L'affresco è immerso in un'atmosfera cortese, in cui è calata la leggenda di san Giorgio. Le tinte sono delicate, con gli incarnati hanno colori morbidi che ricordano le opere di Gentile da Fabriano. Anche la plasticità delle figure è derivata dalla lezione di Gentile.

L'accurata descrizione dell'ambiente proviene invece dalla tradizione tardogotica transalpina, filtrata dalla cultura lombarda.

Il gusto per la linea scattante, che dirige lo sguardo dello spettatore sugli infiniti dettagli, è tipico di Pisanello e crea un insieme sia teso, come si addice al tema, sia elegante.

### Pisanello: un artista al servizio dei principi

Già a partire dal 1422 (data in cui è documentata la presenza di Pisanello a Mantova), egli inizia a lavorare presso diverse corti dell'Italia settentrionale: **Mantova, Pavia, Ferrara**, dove viene a contatto con la particolare cultura di quei centri, orientata a coniugare **eleganze e ideali cavallereschi** con i primi fermenti umanistici e antiquari, interpretati in chiave di **esaltazione dinastica**.



Pisanello, *Medaglia di Giovanni VIII Paleologo*, bronzo, recto, 1438.



Pisanello, *Medaglia di Giovanni VIII Paleologo*, bronzo, verso, 1438.



Pisanello, *Medaglia di Giovanni VIII Paleologo*, bronzo, recto, 1438.

Pisanello, *Medaglia di Giovanni VIII Paleologo*, bronzo, 1438, verso.

Ritornando alle memorie tramandateci dai documenti, ritroviamo l'artista a Ferrara nel 1438 dove, per il **Concilio**, era giunto l'**imperatore d'Oriente Giovanni VIII Paleologo** accompagnato da una **corte** che, con i suoi inimmaginabili splendori, doveva esercitare su Pisanello un fascino irresistibile.

All'imperatore egli dedica una **medaglia**, secondo una tradizione tipicamente umanistica.

**Pisanello** rimase molto impressionato dalla corte bizantina, per le loro vesti, per il rapporto delle ricchezze legato all'Imperatore e per l'**esotismo** della sua **corte**.

Esistono diversi disegni nel **codice Vallardi** che testimoniano lo **studio** dell'**effigie dell'imperatore**, delle sue **vesti** e di quelle della sua **corte**, con minuziose **annotazioni** sui colori.

Non è escluso che la corte ferrarese avesse in programma di commissionare all'artista una serie di affreschi, per celebrare lo storico evento, anche se poi lo spostamento dei lavori a Firenze dovette far abbandonare l'impresa.





**Ritratto di principessa** è un dipinto, tempera su tavola (43x30 cm), attribuito a **Pisanello**, databile tra il **1435** e il **1445** circa e conservato nel Museo del Louvre a Parigi.

I dieci anni che seguono lo vedono occupato in continui **viaggi** attraverso le **corti dell'Italia settentrionale**, tra cui quella di **Mantova** dove, nella sala detta “dei Principi”, a Palazzo Ducale, sarà impegnato a eseguire un grandioso ciclo cavalleresco arturiano (lasciato incompiuto).

Di questi anni è ancora il mirabile **Ritratto di Principessa**, in cui si vuol riconoscere o Margherita Gonzaga o Ginevra d'Este, dal profilo purissimo stagliato contro un cespuglio animato di fiori e farfalle.

La **protagonista del dipinto** è ritratta di **profilo**, come nelle **medaglie celebrative** che si rifacevano alla **tradizione imperiale romana**, con una figura allungata che richiama la moda dell'epoca, culminate nell'elaborata acconciatura con nastro bianco.

È vestita con un tessuto pregiato per l'epoca, di colore rosso e bianco, integrato da un mantello, dove si trova il simbolo della casata degli Este impreziosito da perle e ricami preziosi.

La minuzia nella resa dei dettagli floreali dello sfondo e la serena atmosfera cortese sono elementi tipici dello stile Tardogotico



Il *Ritratto di Lionello d'Este* è un'opera, tempera su tavola (28 cm×19 cm), di Pisanello, dipinta attorno al 1441 e attualmente conservata all'Accademia Carrara di Bergamo.

Nei decenni centrali del Quattrocento la corte estense di Ferrara era una delle più artisticamente aperte ed eclettiche d'Italia: accanto ai pittori, come Pisanello e Jacopo Bellini, **Lionello d'Este** accoglieva artisti fiamminghi, dei quali era un fervido collezionista, e autori più moderni di stampo rinascimentale, come Leon Battista Alberti, Piero della Francesca e Andrea Mantegna.

Il duca Lionello è **raffigurato di profilo** e ha un impianto araldico ripreso dall'ideologia classica e **ripreso dalle medaglie** (Pisanello gliene fece ben cinque), con un'acuta individuazione fisionomica, che però è dotata anche di una certa idealizzazione.

Tipica è la **cura estrema dei dettagli**, dagli arabeschi della stoffa preziosa del vestito, allo sfondo composto da varie specie vegetali, che l'artista era solito studiare dal vero.

Il quadro splende di luce propria e ha dimensioni piccole, caratteristiche riprese dalla Pittura fiamminga.

Nel **1449** dalle fonti documentarie sappiamo che era a **Napoli**, presso la corte di re **Alfonso V d'Aragona**, in una città che vedeva allora fiorire, in parallelo alle esperienze “internazionali”, quelle legate a opere fiamminghe.

Di questo periodo ci rimane una **ricca serie di medaglie**, in cui il ritratto, preciso e fedele alla realtà è sempre colto di profilo sull'esempio della tradizione classica.



Pisanello, *Medaglia di Inigo d'Avalos*, recto, 1449 ca., bronzo, recto, 7,8 cm., Firenze, Museo del Bargello.

Dopo aver coniato la celebre medaglia di Giovanni VIII Paleologo (1438), ristabilendo la tradizione di effigiare personaggi viventi come nelle monete dell'Impero Romano, Pisanello divenne molto richiesto dalle corti italiane, creando una **ventina** di **medaglie**.

A **Napoli**, Pisanello si recò nel **1449**, come testimonia la data sulla prima medaglia di Alfonso V e un documento datato 14 febbraio con il quale vengono tributati speciali onori all'artista.

Qui realizzò almeno **tre medaglie** per **Alfonso V d'Aragona** e **una** per il suo cortigiano il **conte Inigo d'Avalos**, appartenente a un'illustre famiglia spagnola giunta in Italia al seguito della corte aragonese.

La **medaglia di Inigo** viene in genere considerata come l'ultima certamente autografa di Pisanello.



Pisanello, *Medaglia di Inigo d'Avalos*, recto, 1449 ca., bronzo, recto, 7,8 cm., Firenze, Museo del Bargello

L'opera, dai chiari intenti celebrativi, è virtuosamente esente da una retorica troppo artificiosa, riuscendo a sottolineare l'**autorità** del personaggio, con un misurato ricorso ad elementi decorativi.

Sul **recto** è effigiato di profilo Inigo d'Avalos, in forma di busto fino alla spalla, girato a destra e indossante un copricapo, con un ampio giro di panneggio, e un abito bordato di pelliccia. Il cappello e la fascia che fa da sciarpa sono qui usati con un effetto raffinatamente decorativo. Lungo il bordo in basso si legge il nome dell'effigiato **DON INIGO DE DAVALOS**.

Pisanello, *Medaglia di Inigo d'Avalos*, verso, 1449 ca., bronzo, 7,8 cm., Firenze, Museo del Bargello



Sul **verso** si vede una **sfera** con un **ideale paesaggio montuoso**, con due città murate ai lati, un mare ondoso davanti e un cielo stellato: si tratta di una **colta citazione omerica** dello **scudo di Achille**.

In **alto** si vede lo **stemma** dei D'Avalos tra due rose, mentre sotto si legge il motto.

Lungo il bordo corre la **firma** OPVS PISANI PICTORIS ("Opera del pittore Pisan[ell]o").



La **Madonna tra i santi Antonio Abate e Giorgio** è un'opera di **Pisanello**, l'unico **dipinto su tavola** da lui firmato ("Pisanus"), databile al **1450 circa**. Si tratta di una **tempera** (47x29 cm) conservata oggi alla National Gallery di Londra.

Nonostante le **piccole dimensioni**, il dipinto è impostato come una pala d'altare.

L'**iconografia** è molto originale, con la **Madonna col Bambino**, che appare in un disco d'oro nel cielo, mentre in basso stanno i due santi, l'uno di fronte all'altro, occupati in un muto dialogo di sguardi.

A **sinistra** si trova **sant'Antonio Abate**, con in mano una campanella e un bastone; ai suoi piedi si trova il cinghiale, legato alla sua leggenda, che si dimostra ammansito e docile.

A **destra** si trova **san Giorgio**, ritratto in un lussuoso vestito con una **sfolgorante armatura argentea e dorata** e un **cappello di paglia** dalla foggia aristocraticamente molto larga (una produzione tipica di Cremona); dietro di lui stanno i **cavalli**, che si **intravedono** solo per una piccola parte del muso, ed ai suoi piedi sta un **draghetto** indomito, che sembra volersi contorcere e cade fermato dai piedi del santo; lo **sguardo** di san Giorgio è **basso e pensieroso**, come se manifestasse un'impazienza, sottolineata dal suo nervoso accarezzare del bastone del comando.

Lo **stile** è quello dell'**ultima fase** del pittore, influenzato ormai da **temi rinascimentali**, che crea uno spazio illusorio di una foresta, rinunciando all'astratto fondo oro, anche se le **figure** sono ancora **semplicemente accostate**, non collocate in uno spazio razionale.

La firma si trova al centro in basso, mimetizzata come un **ciuffo di radici**.

## Le Aree Alpine e il Piemonte

### Le corti alpine punto d'incontro di diverse culture

I centri creatori del **linguaggio Gotico Internazionale** furono le **grandi corti** del secondo Trecento: quella dei **Valois** a Parigi, quella dei **Duchi di Borgogna** a Digione, quella di **Visconti** a Milano.

Da qui il Gotico Internazionale si diffuse, confrontandosi e amalgamandosi con le tradizioni preesistenti.

A ridosso dell'**arco alpino**, nel **Piemonte**, nella **Lombardia** e nel **Tirolo**, il **Gotico Internazionale** trovò una calorosa accoglienza e di lunga durata, anche perché le ormai sparse forze della **feudalità** pensarono di poter così **rinnovare i propri antichi splendori**.

In quegli anni dilagò irrefrenabile la **moda di decorare le dimore** private e pubbliche, le **chiese**, le **abbazie** e anche le più sperdute **cappelle**.

Nel difficile equilibrio che caratterizzava il linguaggio di questo stile, tra “cortese” e più aderente alla realtà quotidiana, le **regioni alpine** preferirono le **tendenze espressive più marcate**.

Non esiste però un'unica tendenza artistica che abbracci tutto l'arco alpino.

La **prima metà del XV secolo** vide svilupparsi la **produzione artistica** legata a **tre centri di diffusione, tre corti alpine**: quella dei **Marchesi di Saluzzo** in Piemonte, quella dei **Duchi di Savoia** a Chambéry e Thonon (dove era conservato un vero tesoro di arazzi e codici miniati) e quella dei **Duchi del Tirolo** e, ancor prima, dei **Conti del Tirolo** a **Insbruck**.



**Maestro del Castello della Manta, *Prodi ed eroine, particolare*, 1420-1430 ca., affreschi, Sala Baronale, Saluzzo, Castello della Manta.**

Una delle **caratteristiche** specifiche che accomuna la committenza è l'interesse verso i **cicli di soggetto profano** e, in particolare, di quelli a tema **cavalleresco**.

Straordinaria è la decorazione che orna la **Sala Baronale** del **Castello della Manta**, presso **Saluzzo**, ascrivibile al **terzo decennio del Quattrocento**, con i **Nove prodi e le nove eroine**: mitiche figure dell'antichità: celebrazione di una civiltà che sta morendo. vestite con abiti alla moda del tempo, in piedi su un tappeto di erbe e fiori, nostalgica



Maestro del Castello della Manta, *Prodi ed eroine, particolare*, 1420-1430 ca., affreschi, Sala Baronale, Saluzzo, Castello della Manta.



**Maestro del Castello della Manta** è il nome attribuito all'anonimo **pittore italiano del XV secolo**, autore degli affreschi della Sala Baronale nel Castello della Manta, presso Saluzzo.

L'appellativo dato all'autore concerne il più straordinario e raffinato documento del Gotico Internazionale (cortese) in Piemonte, un ciclo di affreschi, databile attorno al 1420 – 1430 , che occupa lo spazio di una delle pareti maggiori e di parte di quelle minori nella grande **Sala baronale** e raffigura le immagini di una **parata di nobili uomini** e di **dame** riccamente abbigliati, che si svolge in un giardino di delizie, in mezzo ad **alberi** con foglie, dai cui rami pendono i **blasoni nobiliari**.



Maestro del Castello della Manta, *Nove Prodi*, particolare, affresco, Sala Baronale, Castello della Manta.

Nella cultura cortese-cavalleresca del XIV e XV secolo, con l'espressione **Nove Prodi**, è indicato un gruppo di eroi antichi scelti per personificare gli ideali della cavalleria.

Le **nove figure di eroi antichi** compaiono per la prima volta, per quanto si sa, nei *Voeux du paon* (*Voti del Pavone*) di Jacques de Longuyon scritto intorno al 1312-13.

In coerenza con un principio di simmetria i **nove eroi antichi** sono divisi in **gruppi di tre**, scelti come rispettivi campioni dell'**antichità greco-romana**, del **Vecchio Testamento** e dei **cicli cavallereschi** sui paladini della Cristianità.

**Eroi del tempo pagano:** Ettore; Alessandro Magno; Cesare.

**Eroi dell'Antico Testamento:** Giosuè; Davide; Giuda Maccabeo.

**Paladini della Cristianità:** Re Artù; Carlo Magno; Goffredo di Buglione.



Maestro del Castello della Manta,  
particolare di *Goffredo di Buglione*



Le statue dei *nove Prodi* sull'antico Municipio di Colonia.

Le figure dei Prodi sono un elemento emblematico nella cultura cortese-cavalleresca del XV secolo

Nelle arti figurative le figure dei Nove Eroi trovano un **ampio spazio iconografico**, soprattutto nei **codici miniati** o negli **affreschi** dei saloni delle feste.

A Colonia le loro **statue** stanno in bella mostra sulla **facciata** del **vecchio Palazzo comunale**.



Maestro del Castello della Manta, *Nove Eroine*, particolare, affresco, Sala Baronale, Castello della Manta.

Le *Nove Eroine*, riccamente abbigliate, rispondono, in questo caso, ai nomi esotici di **Delfile**, **Sinope**, **Ippolita**, **Semiramide**, **Etiopia**, **Lampeto**, **Tamiri**, **Teuca**, **Pentesilea**.

Il ciclo pittorico dei **Nove Prodi** e delle **Nove Eroine**, voluto nella sua dimora da **Valerano di Saluzzo**, è derivato dalle miniature del romanzo *Le Chevalier Errant* di Tommaso III di Saluzzo.

Nei preziosi e coloratissimi costumi indossati dai **diciotto personaggi** si celano verosimilmente - in una sorta di gaia parata - le raffigurazioni di altrettanti **personaggi della corte di Saluzzo**.



- CON UN VIAGGIO NELLA TESTA -

Ritroviamo figure di saggi e filosofi dell'antichità, e San Giorgio che salva la principessa dal drago, affrescati nel cortile interno del Castello di Fénis in Val d'Aosta.



Il luogo più affascinante del **Castello di Fénis**, in Val d'Aosta, è probabilmente il **cortile interno**.

Sulla parete in fondo alla **scala a gradini semicircolari**, si ammira l'**affresco** che raffigura **San Giorgio che uccide il drago e libera la principessa**.

L'opera è l'allegoria della lotta tra il bene e il male, tema molto popolare all'epoca.

Sulle **pareti del ballatoio** sono rappresentati alcuni **saggi e filosofi antichi** ognuno dei quali regge una **pergamena** che riporta **proverbi e massime in francese antico**.

In prossimità dell'uscita si può notare San Cristoforo, protettore dei viandanti.



Cortile del Castello di Fénis - affreschi 1414 -1430, *San Giorgio salva la principessa dal drago*, scuola di Giacomo Jaquerio



**Figure di saggi e filosofi dell'antichità, e San Giorgio che salva la principessa dal drago, affreschi, cortile interno del Castello di Fénis in Val d'Aosta.**



Castel Roncolo (*Schloss Runkelstein* in tedesco) è un castello medievale dell'Alto Adige, vicino Bolzano.

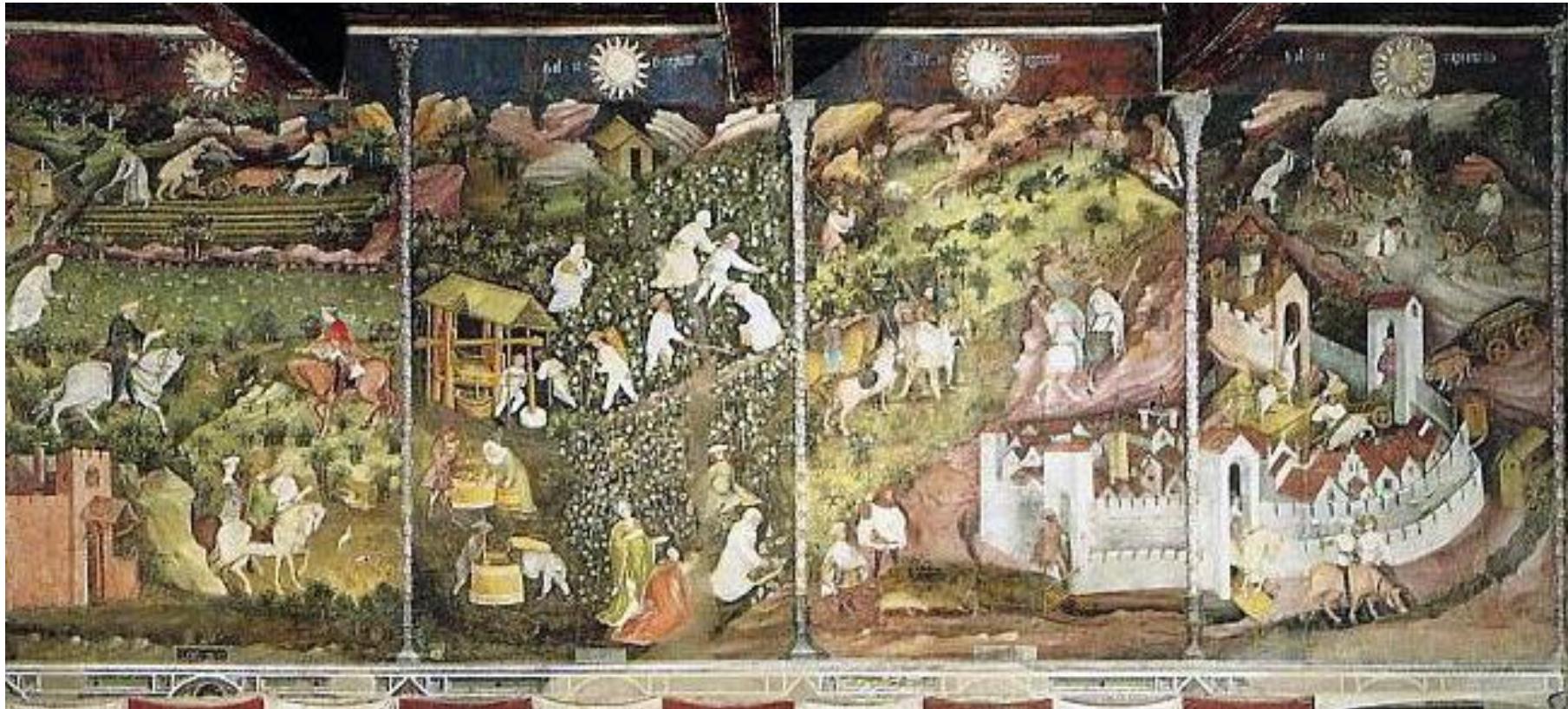
È noto per l'esteso ciclo di affreschi quattrocenteschi raffiguranti aspetti della vita e della cultura cortese, che gli valgono il soprannome di "Maniero Illustrato" (*Bilderburg*).



**Castel Roncolo** si trova non lontano da Bolzano **su uno sperone di roccia** (a cui **deve il nome**: era noto infatti come *Runkelsteyn* già nel 1237) a picco sul torrente Talvera, all'imbocco della Val Sarentino. Diversamente da molti altri castelli dell'Alto Adige che in epoca moderna sono stati pesantemente ristrutturati, **Castel Roncolo ha sostanzialmente mantenuto il suo carattere medievale.**



Maestro Venceslao, *Ciclo dei Mesi*, particolare, *Torre dell'Aquila*, Castello del Buon Consiglio, Trento



Il **Ciclo dei Mesi** è un ciclo di affreschi nella **Torre dell'Aquila** nel **Castello del Buonconsiglio di Trento**, attribuiti al **Maestro Venceslao** (documentato in città nel 1397).

Risalgono alla **fine del XIV secolo-inizio del XV** e sono il migliore esempio di **Gotico Internazionale in Trentino** e uno dei più significativi dell'Italia settentrionale.

A Trento tra gli ultimi anni del Trecento e il 1400 il principe-vescovo di Trento **Giorgio di Liechtenstein** commissionò l'opera a un artista straniero, probabilmente boemo, di nome Venceslao.

Il clima della corte vescovile, con interessi naturalistici, si riflette appieno nelle pitture.

Gli affreschi rivestono interamente la stanza con le immagini di **undici mesi** (marzo si è perduto). Le **immagini sono separate** l'una dall'altra da fragili **colonne tortili** poggiati su di un parapetto, così da simulare **una loggia** da cui godere un panorama avvolgente.



Maestro Venceslao, *Ciclo dei mesi*, particolare, Gennaio, Castello del Buon Consiglio, Trento.

Aprile





Maestro Venceslao, *Ciclo dei mesi*, particolare, Maggio, Castello del Buon Consiglio, Trento.

*Giugno*





Maestro Venceslao, *Ciclo dei mesi*, particolare, *Luglio*, Castello del Buon Consiglio, Trento.

Il *Ciclo dei Mesi* raffigura le occupazioni tipiche, mese per mese, di signori e contadini: i due mondi sono rappresentati con dovizia di particolari realistici, desunti dalla tradizione dei *Tacuina Sanitatis*, ma senza eccessive concessioni al grottesco, in modo tale che mondo cavalleresco e mondo quotidiano si intrecciano pacatamente.

## Un artista di area sabauda: Giacomo Jaquerio

Raramente si riesce a dare un **nome agli autori di queste decorazioni**; conosciamo solo dal **1914**, quando fortuitamente se ne trovò la **firma**, quello di uno dei maggiori rappresentanti di questa cultura all'interno del **ducato sabaudo: Giacomo Jaquerio**, attivo per il duca **Amedeo VIII di Savoia e i principi d'Acaia**, negli anni compresi tra il 1400 e il 1450 circa, tra **il Piemonte e i territori sabaudi d'Oltralpe**.

La sua biografia è quella tipica dell'**artista itinerante**, che valica più volte le montagne: è a **Ginevra** intorno al 1400, a **Torino** tra il 1403 e il 1408, ancora a Ginevra nel 1411, in **Piemonte** tra il 1415 e il 1418, quindi a **Thonon** (Tonone è un comune francese situato nel dipartimento dell'Alta Savoia della regione dell'Alvernia-Rodano-Alpi. Situata sulle rive del lago di Ginevra, la città è celebre per le sue acque idrominerali), per tornare definitivamente a **Torino** a partire dal 1430.

La pittura di **Giacomo Jaquerio** è in parte **influenzata** dagli incontri e conoscenze legate ai luoghi in cui soggiorna: in particolare **dall'arte francese e borgognona**, ma è arricchita anche da aspetti del **Gotico Internazionale di tradizione italiana**.



Giacomo Giaquerio, *Madonna in trono*, 1420 ca., particolare, affresco, Chiesa dell'Abbazia di Sant'Antonio, Ranverso (Piemonte).



Giacomo Giaquerio, *Madonna in trono*, 1420 ca., particolare, affresco, Chiesa dell'Abbazia di Sant'Antonio, Ranverso.

Preziosa è stata la scoperta nel 1914, nel corso di lavori di restauro, di un'iscrizione autografa di Jaquerio in margine ad un affresco della **Madonna in trono** presso la chiesa abbaziale di Sant'Antonio in Ranverso (Piemonte)..

La decorazione pittorica della chiesa abbaziale, realizzata da Jacquerio, a partire dal 1415 circa, costituisce la **principale e meglio documentata testimonianza** superstite della lunga carriera dell'artista piemontese.

Nel **presbiterio** della chiesa, in problematico stato di conservazione, troviamo affrescate, sulla **parete di sinistra**, oltre alla citata **Madonna in trono**, figure di **sei Profeti** ed altre figure di **Santi e Sante**.



Giacomo Giaquerio, *Madonna in trono*, 1420 ca., particolare, affresco, Chiesa dell'Abbazia di Sant'Antonio, Ranverso (Piemonte).

**Parete settentrionale del presbiterio:** nella zona centrale, tra due finestre, è rappresentata la **Vergine con in braccio il Bambino** che si sporge verso un donatore inginocchiato; la **Vergine**, alle cui spalle due angeli reggono un tendaggio, è seduta su di un **trono**, situato all'interno di una **complessa struttura architettonica** di stile gotico sormontata da alte **cuspidi**.

Sulla superficie degli sguanci delle due finestre laterali sono dipinte **figure di santi** all'interno di edicole gotiche: nella finestra di sinistra S. Giovanni Battista e S. Antonio Abate, nella finestra di destra Santa Marta e Santa Margherita.



Giacomo Jaquerio, affresco,  
particolare, 1420 -1430 ca., Chiesa  
dell'abbazia di Sant'Antonio,  
Ranverso.

sulla parete di destra troviamo il ciclo della *Vita di Sant'Antonio Abate* alla cui base sono posti un *Cristo in Pietà tra i simboli della Passione* e brani di vita contadina, squisiti per il notevole realismo.



Giacomo Jaquerio, *L'offerta di due contadini a Sant'Antonio*, 1420 1430 ca., Chiesa dell'abbazia di Sant'Antonio, Ranverso.



Giacomo Jaquerio, *Salita al Calvario*, affresco, particolare, 1420 - 1430 ca., Chiesa dell'abbazia di Sant'Antonio, Ranverso.

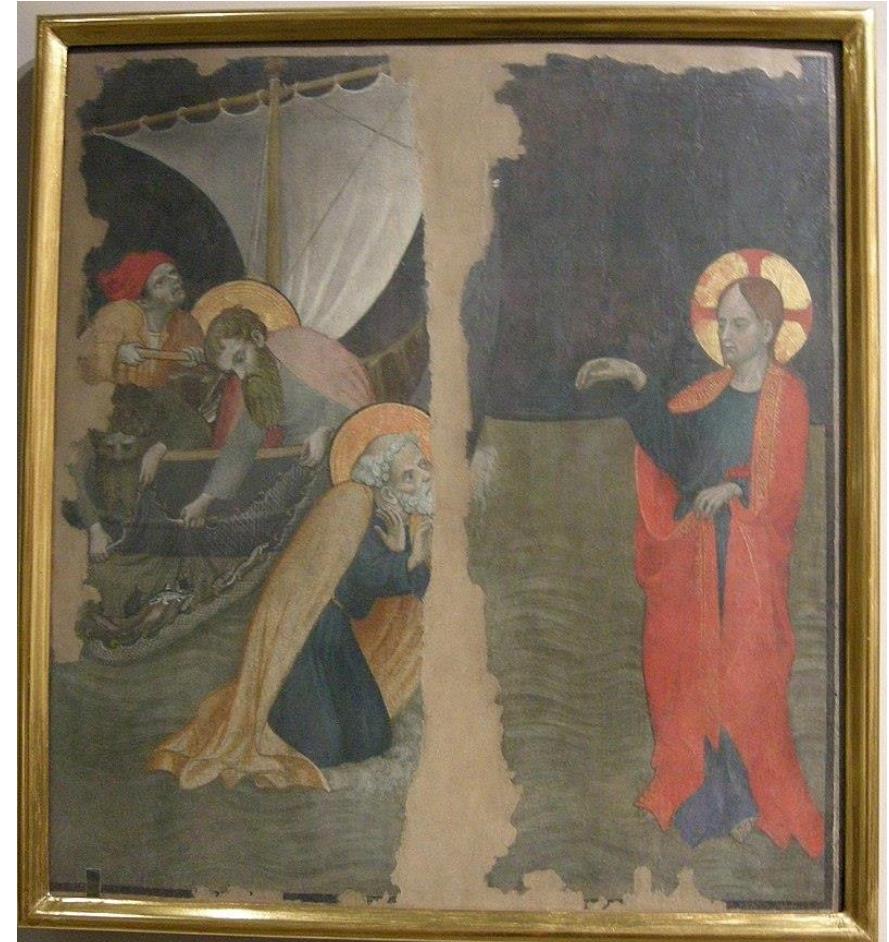
In miglior stato di conservazione sono gli **affreschi** dell'**ex-sacrestia** che costituiscono il gioiello artistico dell'Abbazia; sulle pareti: *Annunciazione*, i *Santi Pietro e Paolo*, l'*Orazione nell'Orto*, la *Salita al Calvario*.

La **Salita al Calvario**, capolavoro di Jaquerio, è caratterizzata da **toni marcatamente realistici di crudeltà e di dolore**, che ne fanno un brano pittorico di grande tensione drammatica. Al centro la figura dolente del **Cristo portacroce** circondata dalla massa dei volti grotteschi e stralunati dei carnefici.



Giacomo Jaquerio, *Liberazione di san Pietro dal carcere*, 1410-1415 ca., pittura su tavola, Torino, Museo Civico di Arte Antica.

Al catalogo delle opere di Jaquerio vanno aggiunte due eccellenti tavole, parti superstiti di un polittico smembrato, con la ***Liberazione di san Pietro dal carcere***, e ***San Pietro salvato dalle acque***, probabilmente eseguite per l'Abbazia di Novalesa in Val di Susa, antecedenti alla prima campagna decorativa in Sant'Antonio in Raverso, e databili al **1410-1415**.



***San Pietro salvato dalle acque:*** sullo sfondo la scena di tre pescatori intenti a ritirare, sul lato destro della barca, una rete carica di pesci, mentre in **primo piano** si narra il momento in cui **San Pietro** raggiunge il Cristo, camminando sulle acque.



Giacomo Jaquerio, *Liberazione di san Pietro dal carcere*, 1405-1410 ca., tavola lignea, Torino, Museo Civico di Arte Antica.

E' il ricordo della **liberazione di San Pietro** da parte di un Angelo, al momento della sua prima prigione, ordinata da Erode, poco dopo il martirio dell'Apostolo Giacomo, fratello di Giovanni, entrambi figli di Zebedeo.

In questa tavola e nell'altra raffigurante *San Pietro salvato dalle acque*, il pittore, con una gamma cromatica trasparente e luminosa, con un gusto per i dettagli minimi e curiosi, evidenzia chiaramente come le proprie radici culturali affondino nell'ultimo quarto del Trecento e vadano ricercate nella maniera divulgata dalle grandi corti francesi.