

Le inquietanti meditazioni pittoriche di Filippino Lippi

Bernard Berenson (1865-1959), un grande storico dell'arte italiana, coniò il nomignolo “**amico di Sandro**” per un pittore, il cui vero nome non aveva identificato, e a cui attribuì un **gruppo di tavole** di strettissima **osservanza botticelliana**.

Ricerche successive hanno permesso di stabilire, che **quelle opere** sono da attribuire a **Filippino Lippi** (1457-1504), il figlio di Filippo Lippi e della monaca Lucrezia Buti, che compì il suo **apprendistato** nello studio di **Botticelli**.

Questo pittore, comunque, nel corso del tempo espresse una propria **personalità autonoma**, turbolenta e **grottesca**. Ne affiorano i primi segni nell'**Apparizione della Vergine a San Bernardo**, dipinta nel **1484-1485**, per Piero del Pugliese, magnate dai gusti eccentrici, appartenente alla cerchia medicea.



Filippino Lippi, Apparizione della Vergine a San Bernardo, 1484-1485, olio su tavola, Badia Fiorentina (Chiesa di Badia) Firenze.



Filippino Lippi, Apparizione della Vergine a San Bernardo, 1484-1485, olio su tavola, 210x195 cm., Badia Fiorentina (Chiesa di Badia) Firenze.

Il dipinto venne commissionato per la **cappella di Francesco del Pugliese**, dal suo ultimogenito **Piero**, che è raffigurato nell'**angolo inferiore destro** in atteggiamento di preghiera.

Bernardo di Chiaravalle, allo studio su di un leggio improvvisato con assi e tronchi, sullo sfondo di una roccia, stratificata e vivamente scheggiata, riceve l'apparizione della **Vergine Maria**, accerchiata da **quattro angeli**, dalle espressioni vivamente animate.

La Vergine **sfolgia il libro**, su cui san Bernardo sta scrivendo omelie, in suo onore.

Alcuni studiosi hanno ipotizzato che nel **volto** della **Madonna** e degli **angeli**, siano effigiati la **moglie** e i **figli** del **committente**.



Filippino Lippi, *Apparizione della Vergine a San Bernardo*, 1484-1485, olio su tavola, 210x195 cm., Badia Fiorentina (Chiesa di Badia) Firenze.

Un **cartiglio** sulla roccia riporta un motto dello stoico del III secolo, Epiteto: ***Sustine et abstine*** ("Sostieni e rinuncia"), un motto che **invita a sopportare le avversità** della contingenza tratto dalla traduzione di Poliziano, in sintonia con gli **scritti** di San Bernardo.

Alle spalle del santo appare un **diavolo** (affiancato da simboli sinistri come il **gufo**), che sta rintanato in un anfratto del terreno e morde rabbioso le sue catene: si tratta di un'**allegoria dell'inno** medioevale che celebrava la Vergine come liberatrice dell'umanità dalle catene del peccato.



Filippino Lippi, *Apparizione della Vergine a San Bernardo*, particolare, 1484-1485, olio su tavola, 210x195 cm., Badia Fiorentina (Chiesa di Badia) Firenze.



Il **diavolo** (affiancato da simboli sinistri come il **gufo**), sta rintanato in un anfratto del terreno e morde rabbioso le sue catene.



Filippino Lippi, Apparizione della Vergine a San Bernardo, 1484-1485, olio su tavola, 210x195 cm., Badia Fiorentina (Chiesa di Badia) Firenze.

Il dipinto ha per **sfondo** un **paesaggio roccioso**, con un **monastero**, alcuni **monaci** e **visioni fantastiche di colline e castelli** che si perdono in **lontananza** sfumando nella foschia secondo le **regole della prospettiva aerea**.

Filippino curò particolarmente la **resa del paesaggio** e dei **dettagli naturali**, con un uso della **luce** incidente e frammentaria, che varia aprendo improvvise **zone assolute** in contrasto con altre **in ombra**.

Si tratta di uno dei dipinti più importanti del maestro, in funzione della **potenza espressiva**, del cromatismo acceso, e dell'**attenzione ai dettagli**, ispirati alla **pittura fiamminga**.

Filippino, dopo l'apprendistato nella **bottega di Botticelli** e dopo il primo soggiorno romano, iniziò in questo periodo a caratterizzare le **sue opere** con un **nuovo senso di movimento** e un'inquietudine sempre maggiore, fino al **culmine** degli affreschi, nella **Cappella Carafa**, nella **Basilica di Santa Maria sopra Minerva**, a Roma e nella **Cappella di Filippo Strozzi a Firenze**, in **Santa Maria Novella**.



La Cappella Carafa si trova nella **Basilica di Santa Maria sopra Minerva**, a Roma.

Celebre per il ciclo di affreschi di **Filippino Lippi**, realizzati tra il 1488 e il 1493, è una delle più alte testimonianze dell'arte tardo-quattrocentesca a Roma.

La **Cappella**, collocata nel lato destro della basilica, è dedicata alla **Vergine** e a san **Tommaso d'Aquino** e venne costruita verso la **fine del XV secolo**, su decisione del carismatico **cardinale Oliviero Carafa**, noto per la sua energica **opposizione ai Turchi**: nel 1472 si pose infatti al comando della flotta papale contro di loro e riportò una vittoria recuperando la città di Antalya per la Repubblica di Venezia.

Su consiglio di **Lorenzo il Magnifico**, il Cardinale Carafa decise di affidare la decorazione ad affresco della cappella a **Filippino Lippi**, artista poco più che trentenne, **figlio d'arte**, ma che già aveva dato prova di grandi capacità.

Per recarsi a Roma, Filippino dovette interrompere il lavoro nella **Cappella di Filippo Strozzi** in Santa Maria Novella, iniziato nel 1487 e che poi avrebbe completato solo nel 1502.



Filippino Lippi, *Sibille*, 1488 ca., Affresco, Particolare, Volta, Cappella Carafa, Basilica di Santa Maria sopra Minerva, Roma.

Come di consueto la decorazione dovette iniziare dalla volta, che venne divisa in quattro vele, sulle quali Filippino raffigurò altrettante *Sibille*.

Al centro campeggia uno stemma Carafa, entro un medaglione con cornice dipinta che prosegue, con la medesima decorazione, lungo i costoloni.

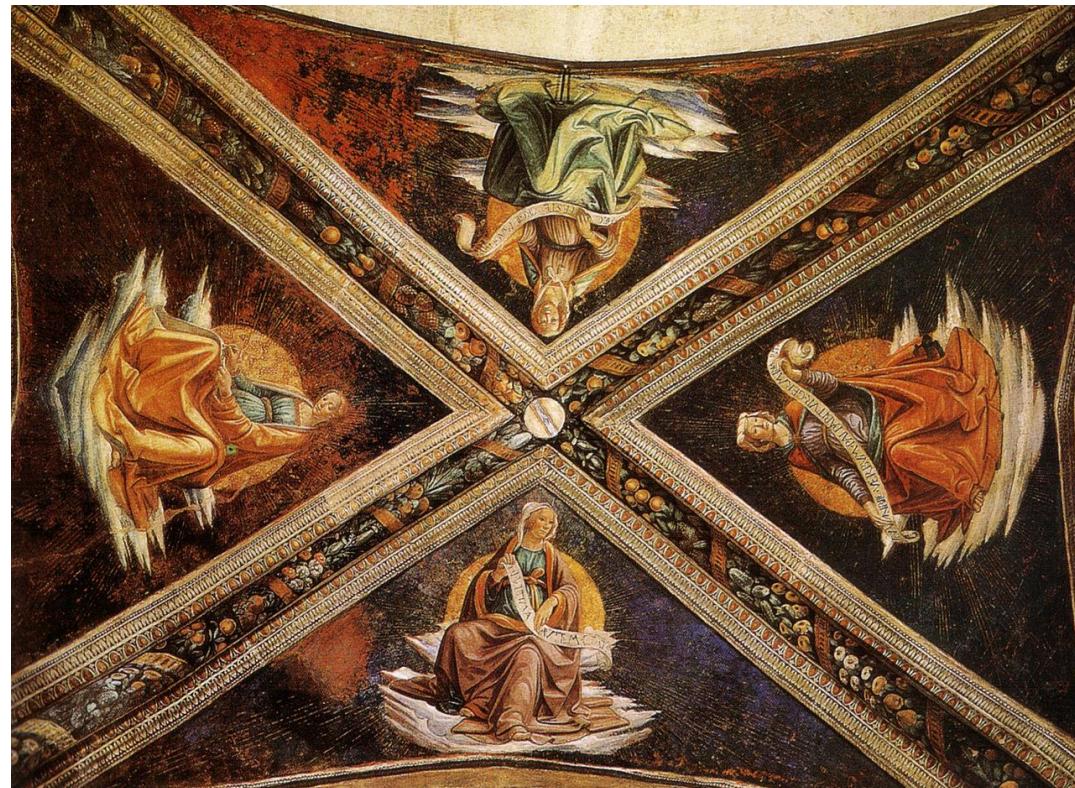
Nelle *Sibille* della volta Filippino fu il **primo fiorentino** a impiegare una visione "da sott'in su", cioè una prospettiva calibrata **per la visione dal basso**, sebbene ancora rudimentale. Ciò fu possibile sicuramente grazie all'esempio di Melozzo da Forlì.



Filippino Lippi, *Sibille*, 1488 ca., Affresco, Particolare, Volta,
Cappella Carafa, Basilica di Santa Maria sopra Minerva,
Roma.



Per capire la distanza con il modo ancora arcaico di dipingere gli spicchi delle volte, a Firenze, si può confrontare l'opera di Filippino, con le coeve *Sibille* di Domenico Ghirlandaio, nella Cappella Sassetti, della chiesa di Santa Trinita a Firenze, viste ancora in maniera rigidamente frontale, come se stessero su una parete.



Domenico Ghirlandaio, *Sibille*, particolare, Affresco, Volta, Cappella Sassetti, chiesa di Santa Trinita a Firenze.

Filippino Lippi, *Sibille*, 1488 ca., Affresco, Particolare, Volta, Cappella Carafa, Basilica di Santa Maria sopra Minerva, Roma.



Le *Sibille* di Filippino sono la *Cumana*, la *Libica*, la *Tiburtina* e la *Delfica*, con i nomi scritti in insegne, alla romana, poste agli angoli, sorrette da cherubini a monocromo.

Le *Sibille*, simbolo di sapienza al pari dei profeti, tengono in mano cartigli svolazzanti, con passaggi degli scritti di san Tommaso e sono affiancate da angeli, che reggono altri cartigli o libri, su cui loro leggono o scrivono.



**Filippino Lippi,
Sibille, 1488 ca.,
Affresco,
Particolare,
Volta, Cappella
Carafa, Basilica
di Santa Maria
sopra Minerva,
Roma.**



Filippino Lippi, *San Tommaso d'Aquino in cattedra* (o *Disputa di san Tommaso*), nel riquadro principale, e, nella lunetta, il *Miracolo del libro*, 1488 – 1493 ca., affresco, particolare, Parete destra, Cappella Carafa, Basilica di Santa Maria sopra Minerva, Roma.

La parete destra presenta una decorazione architettonica simile a quella della parete centrale, ma è divisa da un fregio, in un riquadro principale e in una lunetta.

Essi rappresentano, rispettivamente, il *San Tommaso d'Aquino in cattedra* (o *Disputa di san Tommaso*), nel riquadro principale, e, nella lunetta, il *Miracolo del libro* .

Arrivato a Roma, Filippino rimase estasiato dal fascino dei monumenti antichi che si trovavano nella città eterna.

Ebbe anche la fortuna di essere uno dei primi artisti a scoprire gli straordinari affreschi della *Domus Aurea*, la casa dorata dell'imperatore Nerone.

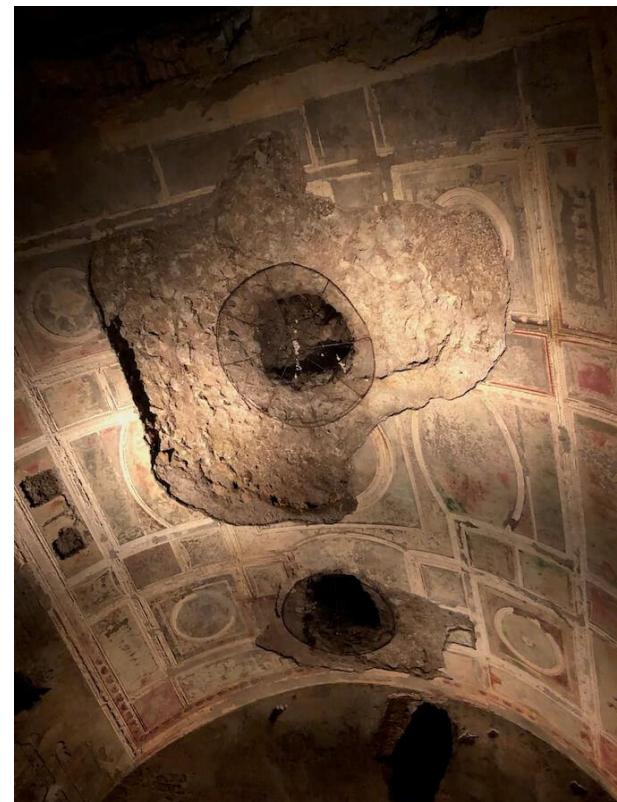


La Domus Aurea di Nerone: Nell'antichità la **Domus** era una costruzione architettonica **senza precedenti**, circondata da **giardini e boschi**, con **sale interne decorate** da statue provenienti dalla Grecia e dall'Asia Minore, stucchi e materiali preziosi.

La sua **costruzione** fu decisa **dopo il grande incendio**, che divampò in città nel **64 d.C.** e che vide distrutta la gran parte del centro di Roma.

Nerone, al quale fu attribuito il **dolo dell'incendio** stesso (accusa mai provata), **approfittò della situazione**, per dare il via ai lavori.

Il suo intento era dare vita a una “casa d'oro”, una magione imperiale dove il bello, la meraviglia e il lusso sarebbero stati protagonisti assoluti.



Nel caso della **Domus Aurea**, il palazzo fu **spogliato dei materiali preziosi e delle decorazioni** che lo abbellivano, e le **stanze furono poi riempite di terra**, in modo che diventassero il **substrato**, sopra il quale edificare le **Terme di Tito**.

Nel XV secolo, casualmente, questo tesoro venne riscoperto: ci si rese conto che, a **livello sotterraneo**, si celavano ambienti riccamente **decorati**.

Iniziarono quindi le **esplorazioni**, perpetrate in particolare **da artisti e studiosi** del tempo, tra cui **Raffaello Sanzio**.

L'apparato decorativo che artisti e studiosi scoprirono prenderà il nome di **grottesche**.

Il **termine** deriva dal fatto che, per esplorare il sito, **ci si doveva calare dall'alto**, stando all'interno di cesti attraverso delle buche scavate nel terreno.

Scendendo in profondità si aveva, per l'appunto, **l'impressione di penetrare in delle grotte** e, infatti, dovevano portarsi dietro delle **torce** per illuminare gli ambienti.

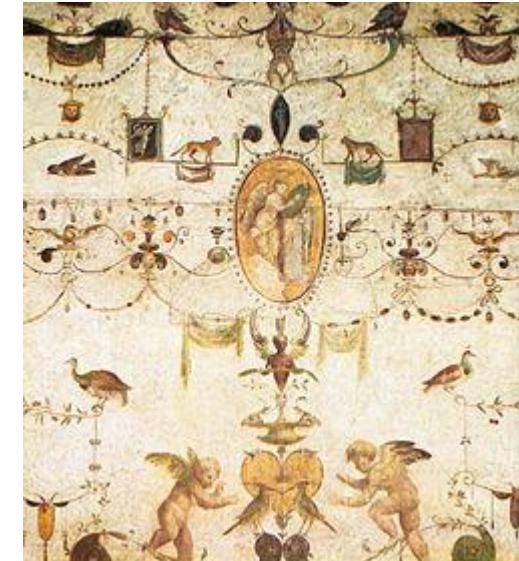
Le **decorazioni** che si trovarono davanti erano incredibili: **motivi floreali, frutta e piante, animali immaginari, sfingi e donne sirene**, un microcosmo fantastico, che prendeva vita alla luce delle torce.

Questo genere di illustrazioni venne largamente imitato ed utilizzato da lì ai secoli a seguire da tantissimi artisti, andando ad adornare palazzi nobiliari e altri edifici di rappresentanza in tutta Italia.



Le "grottesche" antiche della Domus Aurea

"Grottesche" della Scuola di Raffaello, *Loggetta del cardinal Bibbiena*, Palazzo Apostolico, Vaticano





Filippino Lippi, *San Tommaso d'Aquino in cattedra* (o *Disputa di san Tommaso*), affresco, particolare, riquadro principale, Parete destra, Cappella Carafa, Basilica di Santa Maria sopra Minerva, Roma.

La scena del *San Tommaso d'Aquino in cattedra* è ambientata in un'ariosa architettura, centrata su un padiglione coperto da volta a crociera, con arco a tutto sesto, da cui si accede a destra, tramite un passaggio ad arco, a una terrazza, che continua sull'edificio accanto, dove sono affacciati alcuni personaggi.

Il pensiero di San Tommaso d'Aquino si basa sulla sintesi tra fede e ragione, sostenendo che la ragione (attraverso la filosofia) può conoscere il mondo, ma la fede è necessaria per raggiungere le verità più alte e completare la conoscenza.

Sotto la nicchia si trova Tommaso d'Aquino circondato da figure simboliche e, più in basso, fuori dalla nicchia, ci sono due gruppi simmetrici di personaggi.

I due edifici laterali, che fanno da quinta ricordano esempi umbri, come i *Funerali di san Bernardino* di Pinturicchio nella Cappella Bufalini, nella Basilica di Santa Maria in Ara Coeli, Roma.

A sinistra si intravede un paesaggio cittadino



Filippino Lippi, *San Tommaso in cattedra* (o *Disputa di san Tommaso*), nel riquadro principale, e, nella lunetta, il *Miracolo del libro*, 1488 ca., 1488 – 1493, affresco, particolare, Parete destra, Cappella Carafa, Basilica di Santa Maria sopra Minerva, Roma.

Pinturicchio, *Funerali di San Bernardino*, 1484 -1486 ca., Affresco, Cappella Bufalini, Basilica di Santa Maria in Ara Coeli, Roma.





Filippino Lippi, *San Tommaso in cattedra* (o *Disputa di san Tommaso*), affresco, particolare, riquadro principale, Parete destra, Cappella Carafa, Basilica di Santa Maria sopra Minerva, Roma.

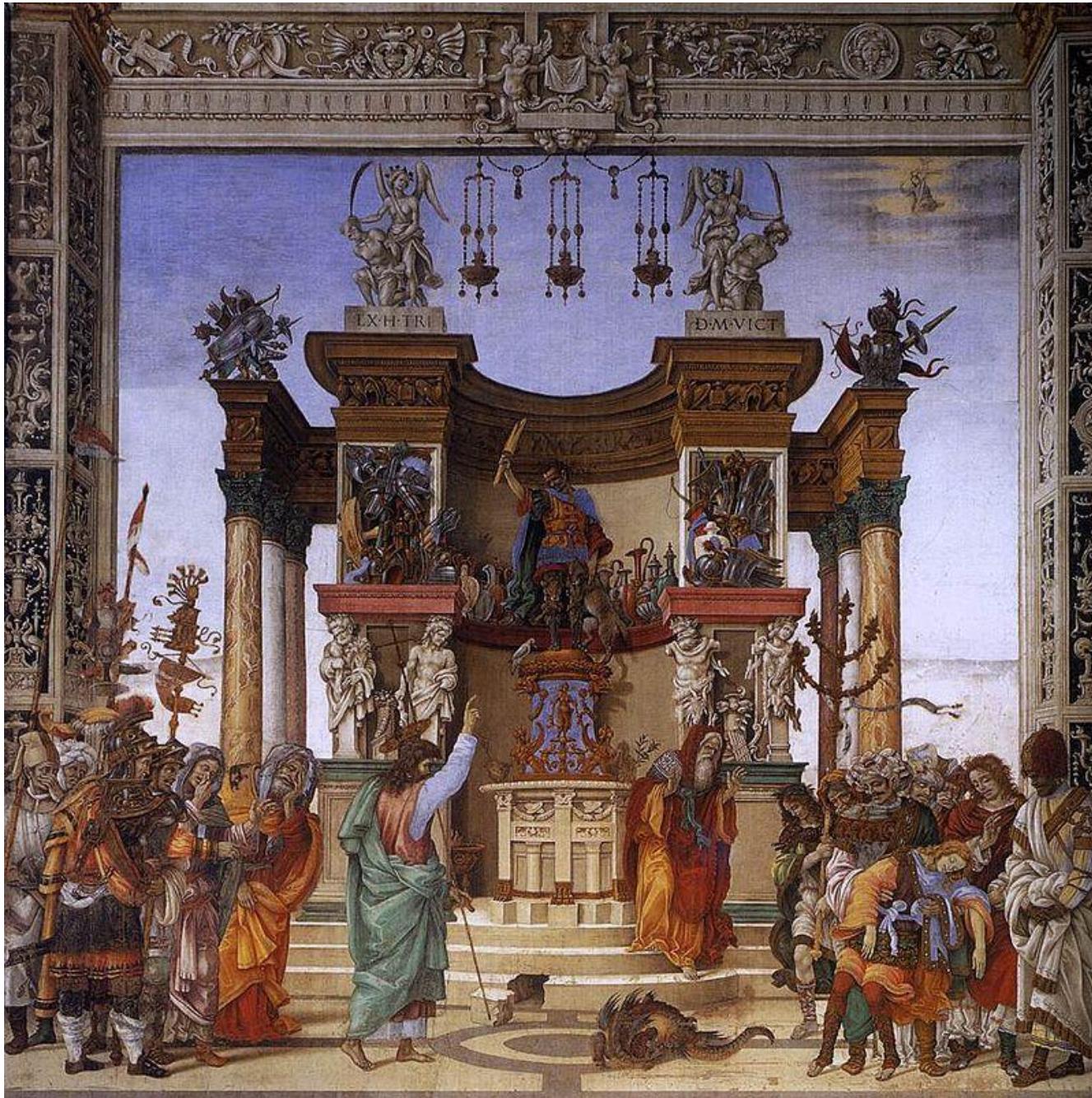
San Tommaso è rappresentato in cattedra, mentre regge in mano un **libro** con la scritta: "**Sapientiam sapientum perdam**", che significa "**Distruggerò la sapienza del sapiente**", frase tratta dagli scritti di san Paolo.

Davanti a lui una figura di persona dal brutto aspetto raffigurante il peccato, con un cartiglio che dice "**Sapientia vince malitiam**", "**La sapienza vince la malizia**".

È una chiara allusione alla spiritualità domenicana, da sempre caratterizzata da una ricerca della Verità e una lotta al vizio e all'errore.

San Tommaso si trova circondato da quattro figure femminili, che rappresentano la filosofia, la teologia, la dialettica e la grammatica.

Tommaso d'Aquino (Roccasecca, tra il 1224 e il 1225 – Piperno, 7 marzo 1274) è stato un religioso, teologo e filosofo italiano.



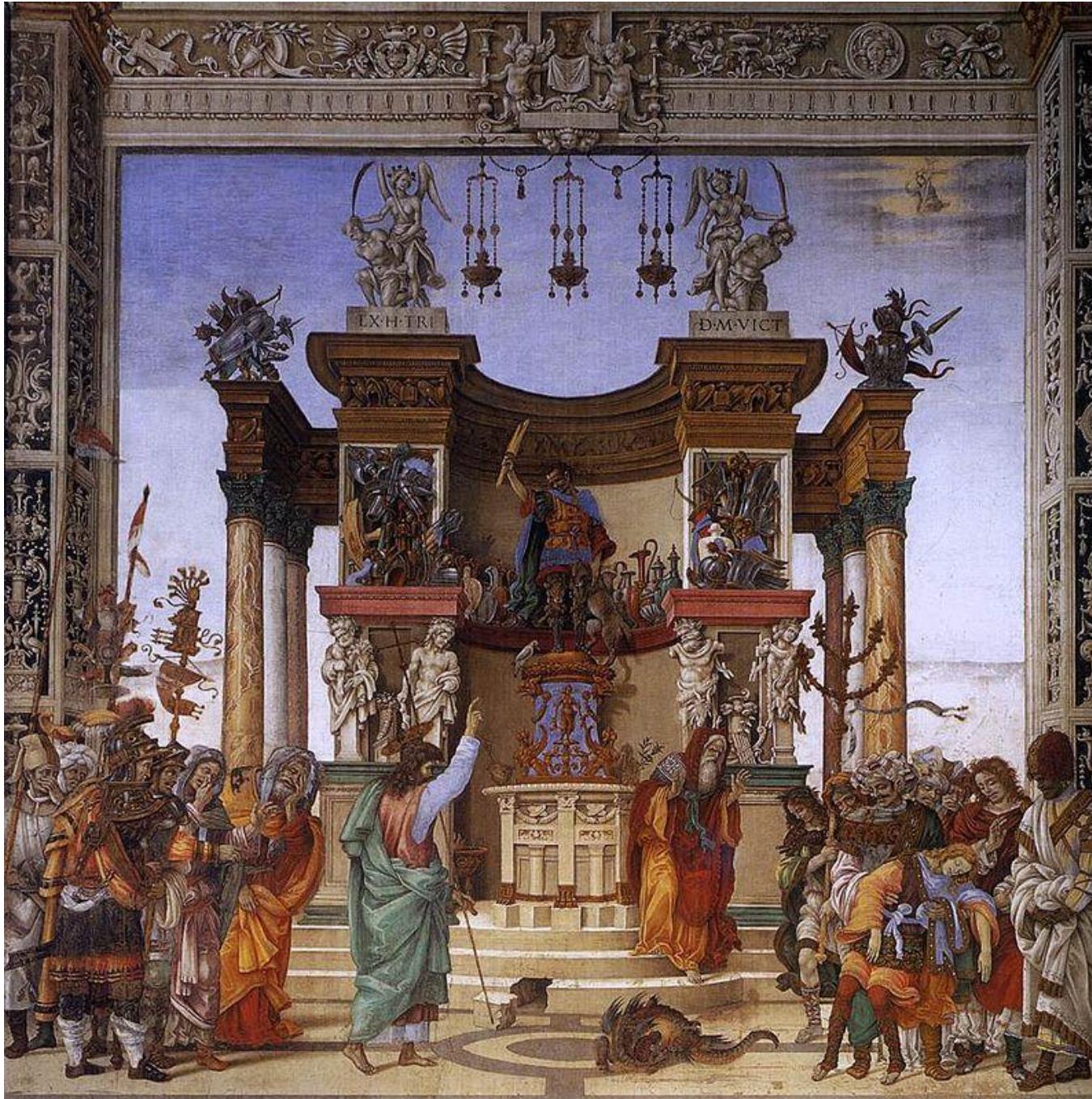
Filippino Lippi, *San Filippo scaccia il dragone dal tempio*, 1487-1503, affresco, Firenze, Cappella Strozzi, Santa Maria Novella.

I travagli intellettuali di Filippino esplosero nelle *Storie di San Filippo e San Giovanni* affrescate nella Cappella Strozzi in Santa Maria Novella, a Firenze, tra il 1487 e il 1503.

Il tema è ovviamente lo **scontro** fra **cultura cristiana e paganesimo**, di scottante attualità per l'epoca, essendo il periodo del **"governo teocratico del Savonarola**: si pensi per esempio al chiaro messaggio del **mostro** evocato da **San Filippo**, dal **tempio di Marte, simbolo del demonio**, che con il suo venefico respiro uccide il figlio del sacerdote, mettendo tutti in guardia dalla pericolosità della religione pagana.

Secondo la *Leggenda Aurea* infatti, **San Filippo** era stato fatto **prigioniero** dai pagani di Scizia, e venne portato nel tempio per **obbligarlo a sacrificare al Dio pagano**.

Nel cielo sulla destra poi appare **Cristo con la Croce**.



Filippino Lippi, *San Filippo scaccia il dragone dal tempio*, 1487-1503, affresco, Firenze, Cappella Strozzi, Santa Maria Novella.

Per rendere l'asprezza del contrasto fra cultura cristiana e paganesimo, Filippino ricreò il **mondo antico** con una **precisione archeologica** dei dettagli, che non ha eguali a Firenze, ma l'**effetto visionario** della composizione raggiunge una tale **terribilità**, da sfociare nell'**irrealtà** di un **incubo**.

Nemmeno l'architettura animata della *Calunnia* di Botticelli raggiunge gli esiti inquietanti e violenti di questa scena: un accumulo di **trofei**, **telamoni** (scultura maschile impiegata come sostegno), **sfingi**, **festoni**; persino la **statua del dio** è una figura viva, che sfida il santo cristiano con un **gesto arrogante**.

A questa stessa data soltanto gli affreschi orvietani di Signorelli riflettono con altrettanta tragica evidenza i **drammi sociali e ideali** di quegli anni.

Un artista “strano e fantastico”: Piero di Cosimo

Quella **stessa crisi** fu acutamente avvertita da un altro grande pittore fiorentino, **Piero di Cosimo** (1462-1521), un’interessante figura di transizione tra il XV e il XVI secolo.

Giorgio Vasari, suo principale biografo, sostiene che **Piero di Cosimo** abbia trascorso gli **ultimi anni della sua vita** in modo **cupo**. La causa potrebbe essere attribuita all’**influenza** nell’arte religiosa di **Girolamo Savonarola**.

Piero di Cosimo fu un **artista insolito**, ricercato, originale, che stupisce ancora oggi per l’**irrequietezza e la libertà d’invenzione fantastica**.

Il **suo contributo**, nel panorama artistico dell’epoca, è una **nota dissonante** e, proprio per questo, di **grande fascino**.

Nella **sua pittura** si colgono **rimandi culturali eterogenei**, che vanno dal nitore dei **Primitivi fiamminghi**, alla **carica espressiva** di **Leonardo**, fino all’**instabilità nervosa** di **Filippino Lippi**.

Tale **eclettismo** ne fa un “**outsider**”, da sempre in bilico tra **nostalgici ritorni al passato** e **slanci improvvisi** verso il **Manierismo**.

Vasari si dilungò a raccontare la sua **singolare personalità**, definendolo “**Ingegno astratto e difforme**”



Piero di
Cosimo, *Morte
di Procri*, olio su
tavola
(65,4x184,2 cm),
1495 circa,
National
Gallery, Londra.



Piero di Cosimo, *Morte di Procri*, olio su tavola (65,4x184,2 cm), 1495 circa, National Gallery, Londra.

L'opera proviene dalle **collezioni Guicciardini di Firenze**, anche se non è citata negli inventari cinquecenteschi. Doveva **decorare un ambiente privato**, forse una **spalliera** di una panca, o un **cassone** o un altro tipo di decorazione, come era tipico nelle **camere da letto** delle più facoltose famiglie fiorentine dell'epoca. Lo stesso soggetto, che **condanna l'adulterio**, sembra appropriato a fare da **monito** per una giovane coppia.

La storia di **Cefalo e Procri** è narrata da **Ovidio** nelle *Metamorfosi* (VII, 752-765). Secondo la mitologia, la fedeltà reciproca della coppia fu messa più volte alla prova da dei invidiosi.

Mentre **Cefalo era a caccia**, armato di un dardo infallibile e di un **segugio** che riusciva sempre a catturare le prede (Lelapo), già doni di Artemide,

Procri si nascose per controllare che l'uomo non la tradisse con Eos. Fu **scambiata** però per un **animale** che si muoveva nei cespugli e fu uccisa dal suo stesso marito.



Piero di Cosimo, *Morte di Procri*, olio su tavola (65,4x184,2 cm), 1495 circa, National Gallery, Londra.

Il formato orizzontale della tavola è occupato dal **corpo femminile disteso** e colto dal sonno mortale, con ferite alla gola, al polso e alla mano.

Ai lati si bilanciano le due figure scure del **satiro** e del **cane da caccia**, mentre dietro di essi si estende un **paesaggio lacustre** reso azzurrino dalla **foscchia** e popolato da **animali** (altri cani, un pellicano, alcuni aironi) e **barche** che ruotano attorno a un porto appena visibile.

Forte è il senso della **natura** e l'attenzione con cui la **veduta** è curata, ispirandosi a **modelli fiamminghi**.

La **bellezza ideale** della **figura distesa**, il suo **abbigliamento all'antica** e la **precisione anatomica** del **disegno** rimandano al **filone fiorentino**, di cui fece parte anche **Botticelli**.



Piero di Cosimo, *Morte di Procri*, dettagli, olio su tavola (65,4x184,2 cm), 1495 circa, National Gallery, Londra.





Piero di Cosimo, *Ritratto di Simonetta Vespucci come Cleopatra*, tempera su tavola, (57x42 cm), 1480 circa, Museo Condé, Chantilly.

Simonetta Vespucci, ideale incarnato di bellezza femminile, era la giovane **sposa** di Marco **Vespucci** e fu ammirata da tutta Firenze per la sua **straordinaria avvenenza**, divenuta poi un **mito** per la sua **morte prematura**, nel 1476 a ventitré anni.

Sandro Botticelli si ispirò ai suoi lineamenti nella ***Nascita di Venere*** e anche Piero di **Cosimo** ne fu un appassionato estimatore, dedicandole il **ritratto** del Museo Condé.

La giovane donna è effigiata a **mezza figura di profilo**, voltata verso sinistra e sullo sfondo di un **paesaggio aperto**.

Una **nube scura** esalta per contrasto il **profilo** purissimo del **volto**, dalla **carnagione chiarissima**.

Tradizionalmente viene identificato come un **ritratto** nelle vesti di **Cleopatra**, per il **seno scoperto** e l'**aspide** attorcigliato al collo con il quale essa morì.

Studi più recenti hanno però anche ipotizzato che la donna simboleggi **Proserpina** (dea agreste), col **serpente**, che simboleggerebbe la **speranza di resurrezione** in **chiave pagana**.

Simonetta Iainvensis Vespuccia



Piero di Cosimo, *Ritratto di Simonetta Vespucci come Cleopatra*, tempera su tavola, (57x42 cm), 1480 circa, Museo Condé, Chantilly.

Ammirevoli sono la **purezza** dei **lineamenti** e la ricchezza dell'**acconciatura**, elaborata con treccine, nastri e perline.

La **fronte** è altissima, secondo la **moda del tempo**, che prevedeva la rasatura dell'attaccatura dei capelli.

Il **busto**, secondo una **tipologia quattrocentesca**, è leggermente **ruotato verso lo spettatore**, in modo da favorire la **visuale**, ed è avvolto da un **panno riccamente ricamato e intarsiato**.

Sul **parapetto** dipinto si legge un'**iscrizione** che imita lettere intagliate, uno **stratagema** già usato **nell'arte fiamminga** sin da Jan van Eyck. Vi si legge: **SIMONETTA IANUENSIS VESPUCCIA**.



Piero di Cosimo, *Caccia primitiva*, 1500 ca., olio su tavola, 87x168 cm., New York, Metropolitan Museum of Art. Fa parte della serie delle *Storie dell'umanità primitiva*.

Agli inizi del Cinquecento, Piero di Cosimo accentuò ulteriormente le singolarità del proprio stile, allontanandosi maggiormente dal dibattito artistico dominante.

La pittura sacra si fece per lui più severa e intensa, quella profana venata da simbolismi complessi.

Intorno al 1500-1505 l'artista dipinse tre spalliere per Francesco Del Pugliese, antimediceo e anti - savonaroliano, suo grande committente, con scene della vita primordiale degli uomini incapaci di controllare e utilizzare il fuoco: il primo pannello, la *Caccia primitiva*, presenta figure umane seminude, satiri, centauri e animali che lottano ferocemente ignari del pericolo costituito dall'incendio che divampa sullo sfondo.



Piero di Cosimo, *Ritorno dalla caccia*, olio su tavola (70,5x168,9 cm), 1500-1505 circa, Metropolitan Museum, New York. Fa parte della serie delle *Storie dell'umanità primitiva*.

Nel secondo pannello, il *Ritorno dalla caccia*, si rappresentano le prime forme di vita comunitaria e l'utilizzo di primitive tecniche di costruzione.



Piero di Cosimo, *L'Incendio nella foresta*, olio su tavola (71,2x202 cm), 1500-1505 circa, Ashmolean Museum, Oxford. Fa parte della serie delle *Storie dell'umanità primitiva*.

Nel terzo pannello, l'*Incendio nella foresta*, un uomo rivestito di abiti, consapevole dell'**incendio**, tenta di **catturare** bovini terrorizzati.



Piero di Cosimo, *Caduta di Vulcano*, olio su tela (155x174 cm), 1500-1505 circa, Wadsworth Atheneum, Hartford (Connecticut). Fa parte della serie delle *Storie dell'umanità primitiva*.

Il pannello viene di solito identificato con quelli che decoravano una stanza di Palazzo Del Pugliese a Firenze, visti e descritti dal Vasari.

Erwin Panofsky collegò ai tre pannelli (*La caccia primitiva*, *Ritorno alla caccia*, e *Incendio nel bosco*) anche **due tele** con la *Caduta di Vulcano* e *Vulcano ed Eolo maestri dell'umanità*.

La fonte principale di questo dipinto, *Caduta di Vulcano*, è Virgilio, sia dall'*Eneide* (VIII, 416-454) che dalle *Ecloghe* (IV, 62).

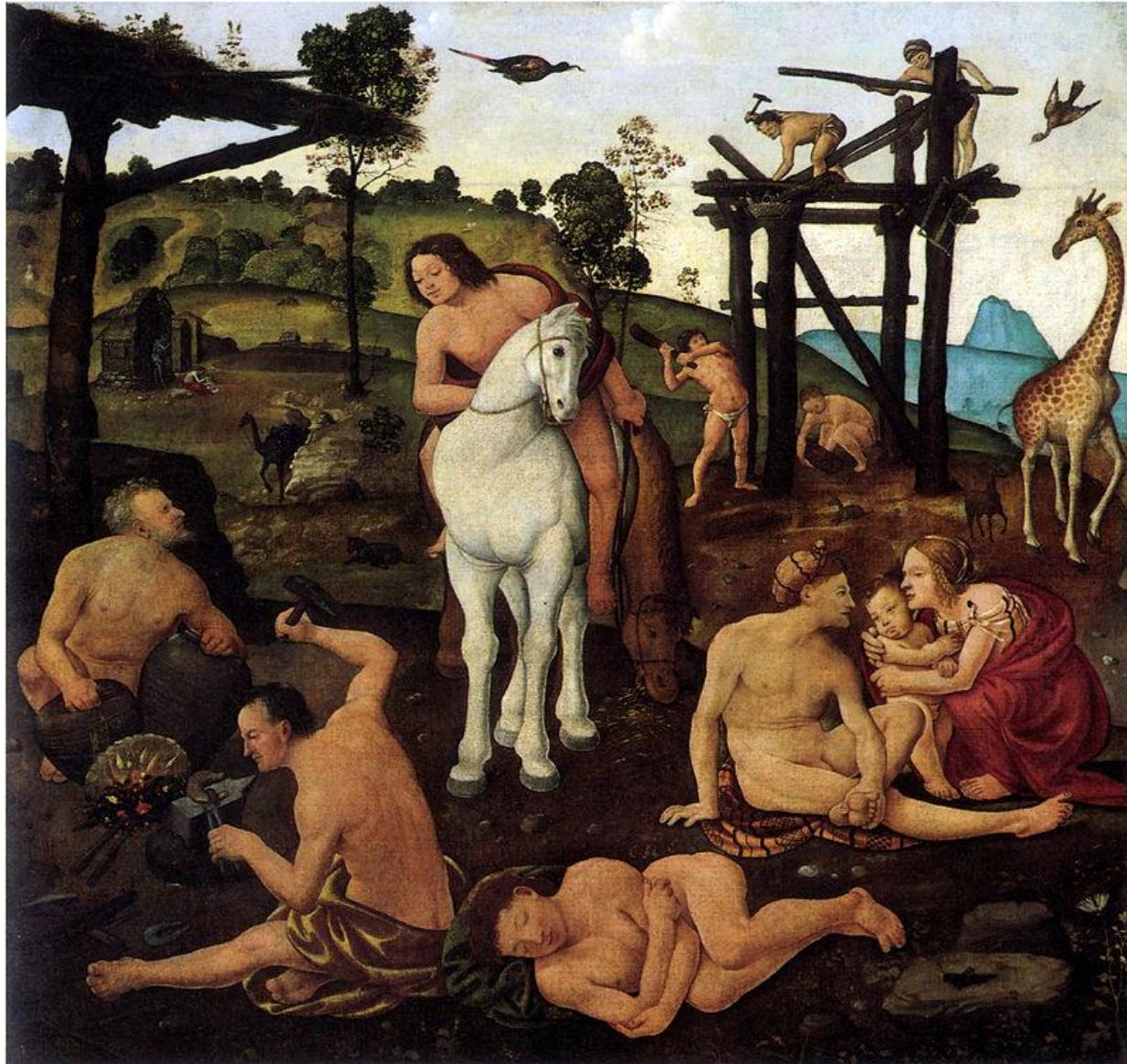
La scena mostra Vulcano, divinità del fuoco, che da fanciullo è scaraventato fuori dall'Olimpo a causa del suo essere zoppo.

Il ragazzo, nudo ma coperto ad arte da alcuni fiorellini, viene trovato sull'isola di Lemno da alcune fanciulle che lo soccorrono.

L'artista si dedicò soprattutto a una **descrizione lenticolare dei dettagli**, specialmente le **specie vegetali** che animano il paesaggio.

La scena è ricca di **rimandi erotici**, che dovevano essere **graditi al committente**.

Al dio vengono incontro sei fanciulle con gambe e seno spesso scoperti, che gli offrono vario conforto: una gli offre vivande raccolte in un telo, uno porta un cestino di fiori, un'altra ne ha raccolti nel proprio velo e glieli porge, un'altra ancora si avvicina con un cagnolino.



Piero di Cosimo, *Vulcano ed Eolo maestri dell'umanità*, olio su tela, (155,5x166,4 cm), 1500-1505 circa, National Gallery of Canada, Ottawa.

Fa parte della serie delle *Storie dell'umanità primitiva*.

Anche questo pannello viene di solito identificato con quelli che **decoravano una stanza di Palazzo Del Pugliese** a Firenze, visti e descritti dal Vasari.

La fonte principale della scena è la *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio (XII, 70), stampata a Venezia nel 1472 e poi diffusa attraverso edizioni successive.

In questo dipinto, **Vulcano adulto**, assistito da **Eolo**, lavora in una primitiva fucina e **mostra ad un uomo**, su un **cavallo domato**, l'**uso del fuoco** e le tecniche di lavorazione dei metalli; in particolare stanno creando un ferro di cavallo.

sullo **sfondo**, accanto ad una **giraffa mansueta**, si sta innalzando un'abitazione con **tronchi**, non ancora squadrati e, in primo piano, una **famiglia** e un **dormiente** alludono sia al lavoro di Vulcano, che inizia sul far della notte, sia che **sta sorgendo una nuova era della civiltà**.

Il **paesaggio** è ricco di **valori atmosferici** e mostra una precisa **cura del dettaglio**, popolato da **numerosi animali**, tra cui spicca, a destra, una **giraffa**, ricordo della "giraffa Medici", che per un po' aveva vissuto a Firenze.



Giorgio Vasari, *Lorenzo il Magnifico riceve l'omaggio degli ambasciatori*, 1556-1558, affresco, Sala di Lorenzo il Magnifico, Museo di Palazzo Vecchio, Firenze.

La **giraffa dei Medici** (conosciuta anche come *giraffa di Lorenzo il Magnifico*) fu una giraffa regalata il 18 novembre 1487 a Lorenzo de' Medici da Mohamed Ibn-Mahfuz (citato come Malfot), ambasciatore del sultano d'Egitto al-Ashraf Qaitbay, nel tentativo di ottenere il sostegno dei Medici.

L'animale suscitò grande scalpore al suo arrivo a Firenze: questa fu la **prima volta** che un esemplare vivente veniva visto in città.

Nel 46 a.C. Giulio Cesare celebrò i suoi trionfi in Egitto, ritornando a Roma con un vasto serraglio, la cui attrazione principale era una giraffa, la prima mai vista in Europa.

Lorenzo de' Medici aveva letto del successo dello spettacolo della giraffa di Cesare e intravide un modo per aumentare la propria reputazione a Firenze attraverso l'emulazione di Cesare.

La crisi del Primo Rinascimento: Luca Signorelli

Anche se non rientra strettamente nelle vicende fiorentine, **Luca Signorelli** ([nasce a Cortona](#), in Provincia di Arezzo 1445 ca.-1523) si **collega** più facilmente agli **artisti fiorentini** trattati, che non ai **maestri centro-italiani**, per educazione artistica, ma anche per un **momentaneo inserimento tra i pittori di Lorenzo il Magnifico**.

D'altra parte non è difficile leggere nel **capolavoro** di Signorelli, un ciclo di **affreschi** eseguito nel **Duomo di Orvieto** (Provincia di Terni, in Umbria) i segni della **crisi religiosa** aperta dalla presenza fiorentina di **Savonarola**.

Signorelli fu influenzato da **Piero della Francesca**, ma si **svincolò** dalle immote geometrie del maestro di Borgo San Sepolcro, perché **attratto** dai manifesti di **anatomia muscolare e dinamico movimento** proclamati a Firenze da **Antonio Pollaiolo**.

Signorelli non imitò dunque la grazia di Perugino, né la fastosità di Pinturicchio.

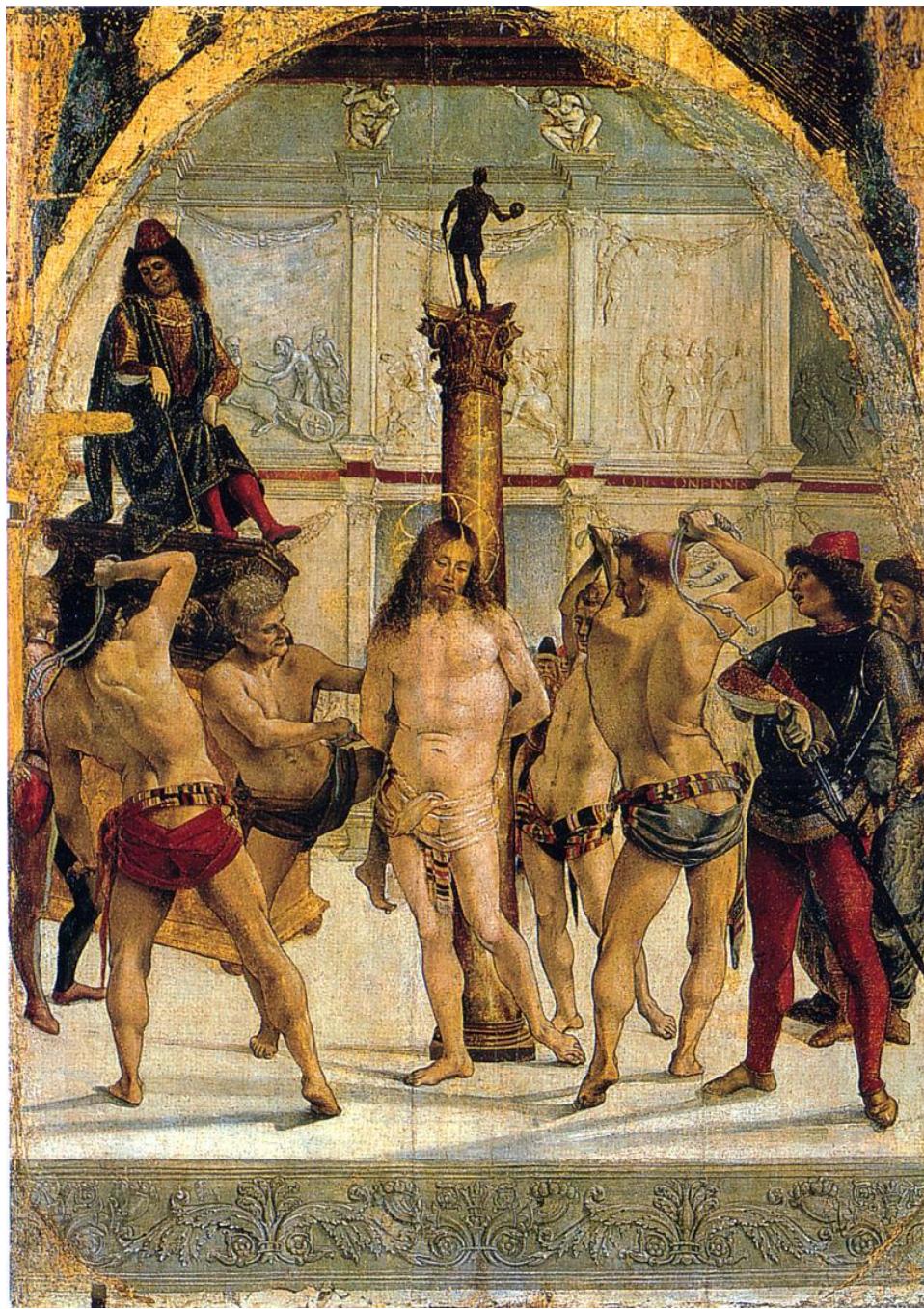
Nelle sue opere la **figura umana** torna **protagonista** incontrastata ed è una **figura** organicamente **salda**, dalle **membra larghe e muscolose**, talvolta nobile e austera, ma anche tesa fino allo spasmo, nel caso di tematiche drammatiche.

Ciò che colpisce nelle sue opere è l'**affiorare** di una **crisi**, che si fa strada entro gli schemi, accettati, ma non completamente, della **pittura quattrocentesca**:

È un'**inquietudine**, che mina dall'interno l'equilibrata compiutezza delle composizioni, una **voglia di rompere le gabbie figurative tradizionali**, per affermare un'**insofferenza verso le regole; il desiderio di una nuova libertà**.



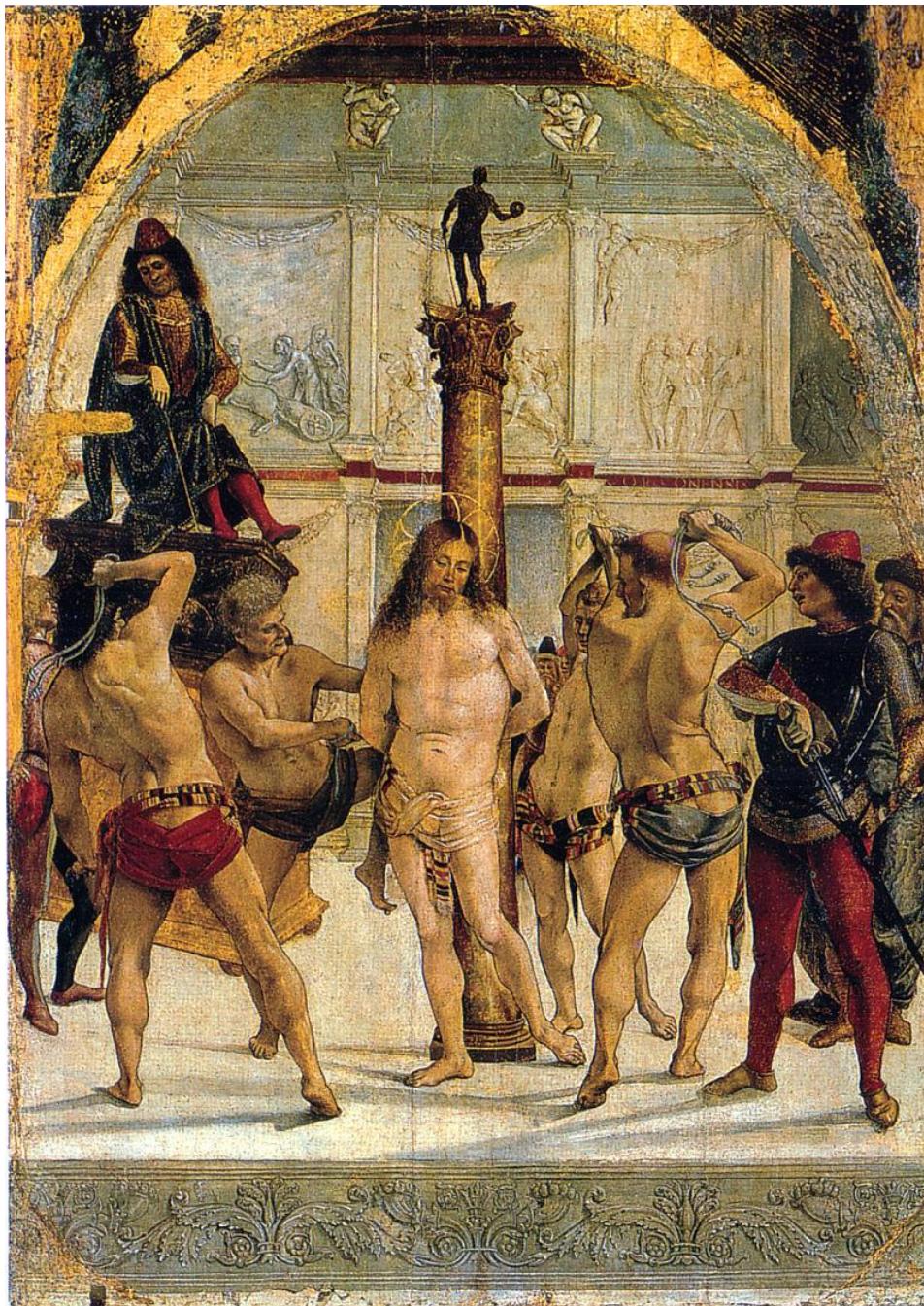
Autoritratto, affresco, particolare, Cappella di San Brizio a Orvieto, 1499 ca.



Luca Signorelli, *Flagellazione*, tempera su tavola (84x60 cm), 1475, Pinacoteca di Brera, Milano.

L'opera era anticamente dipinta su due lati, oggi separati, con la *Flagellazione*, appunto, e la *Madonna del Latte in gloria*, entrambi nello stesso museo.



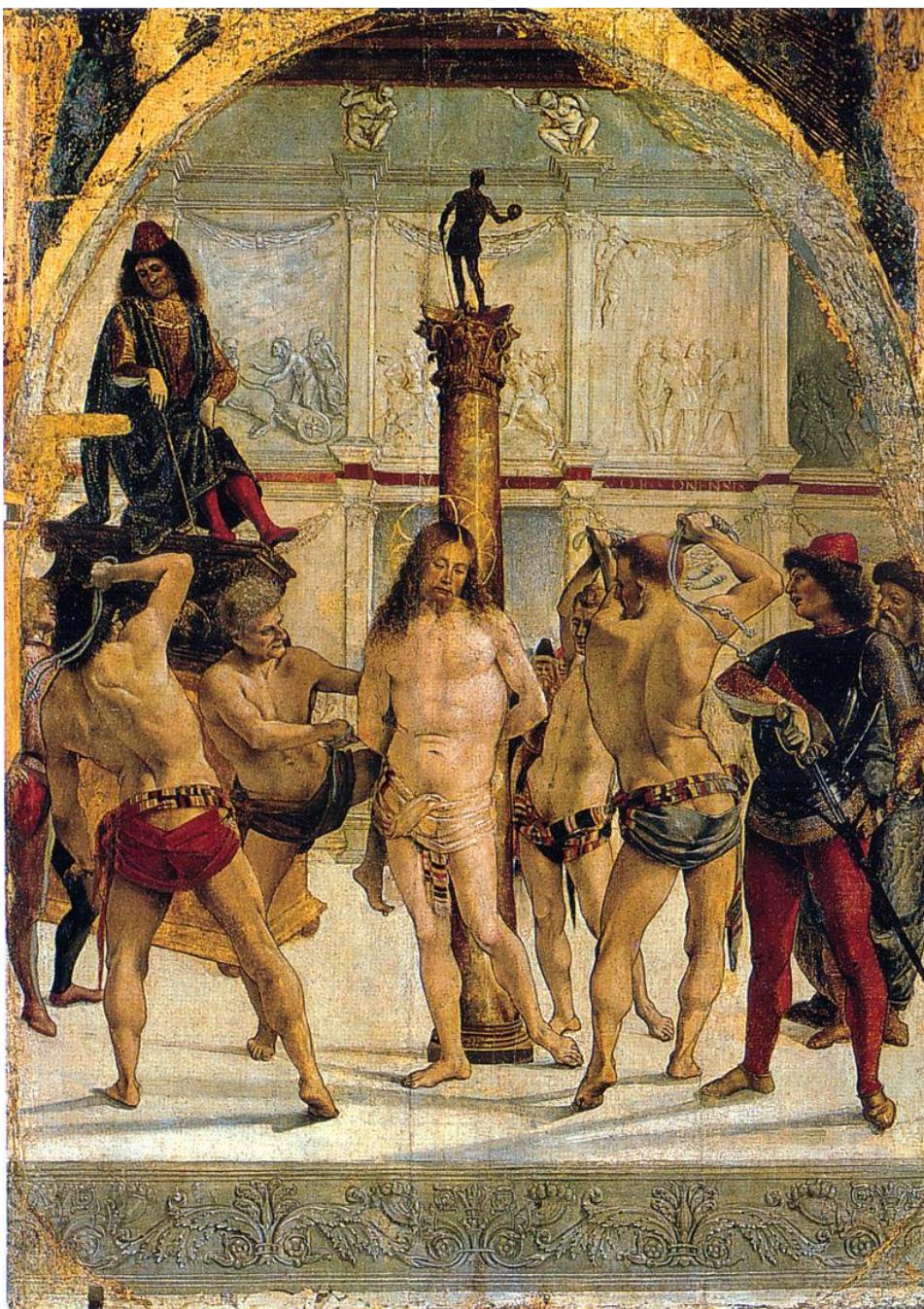


Luca Signorelli, *Flagellazione*, tempera su tavola (84x60 cm), 1475, Pinacoteca di Brera, Milano.

L'opera venne dipinta per la Confraternita dei Raccomandati di Santa Maria del Mercato a **Fabriano** (chiesa oggi distrutta) e, sebbene firmata "LUCE CORTONENSIS", non presenta la data ma è attribuita, per la vicinanza con le opere di Piero della Francesca, al primo soggiorno marchigiano del giovane artista cortonese.

Da molti storici è indicata come la **prima tavola** dell'artista.

L'iconografia si basa su **precise scelte** dei committenti, che si dedicavano ad **opere assistenziali** verso l'**infanzia** (da cui il soggetto della *Madonna del Latte*, sull'altro lato) e praticavano **forme di penitenza** come l'**autofustigazione** in pubblico.



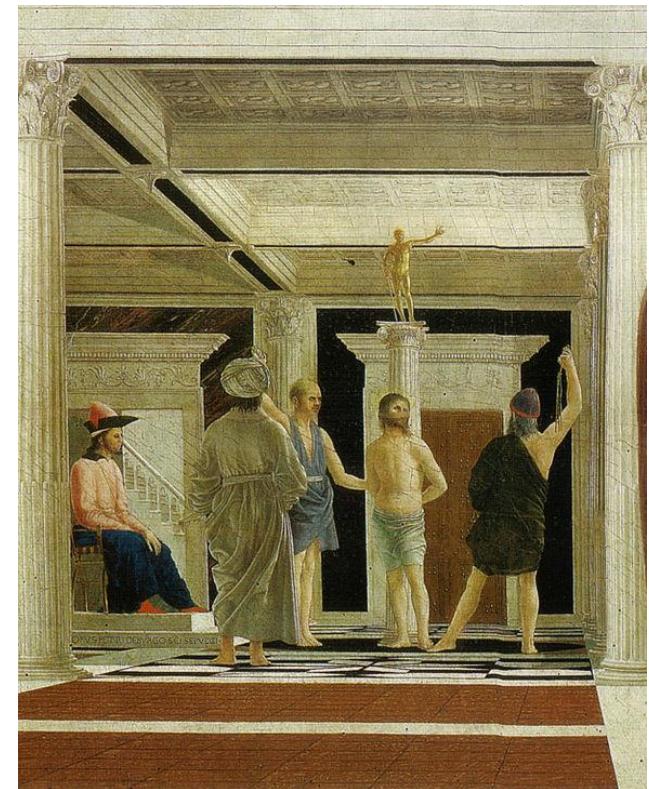
Luca Signorelli, *Flagellazione*, tempera su tavola (84x60 cm), 1475, Pinacoteca di Brera, Milano.

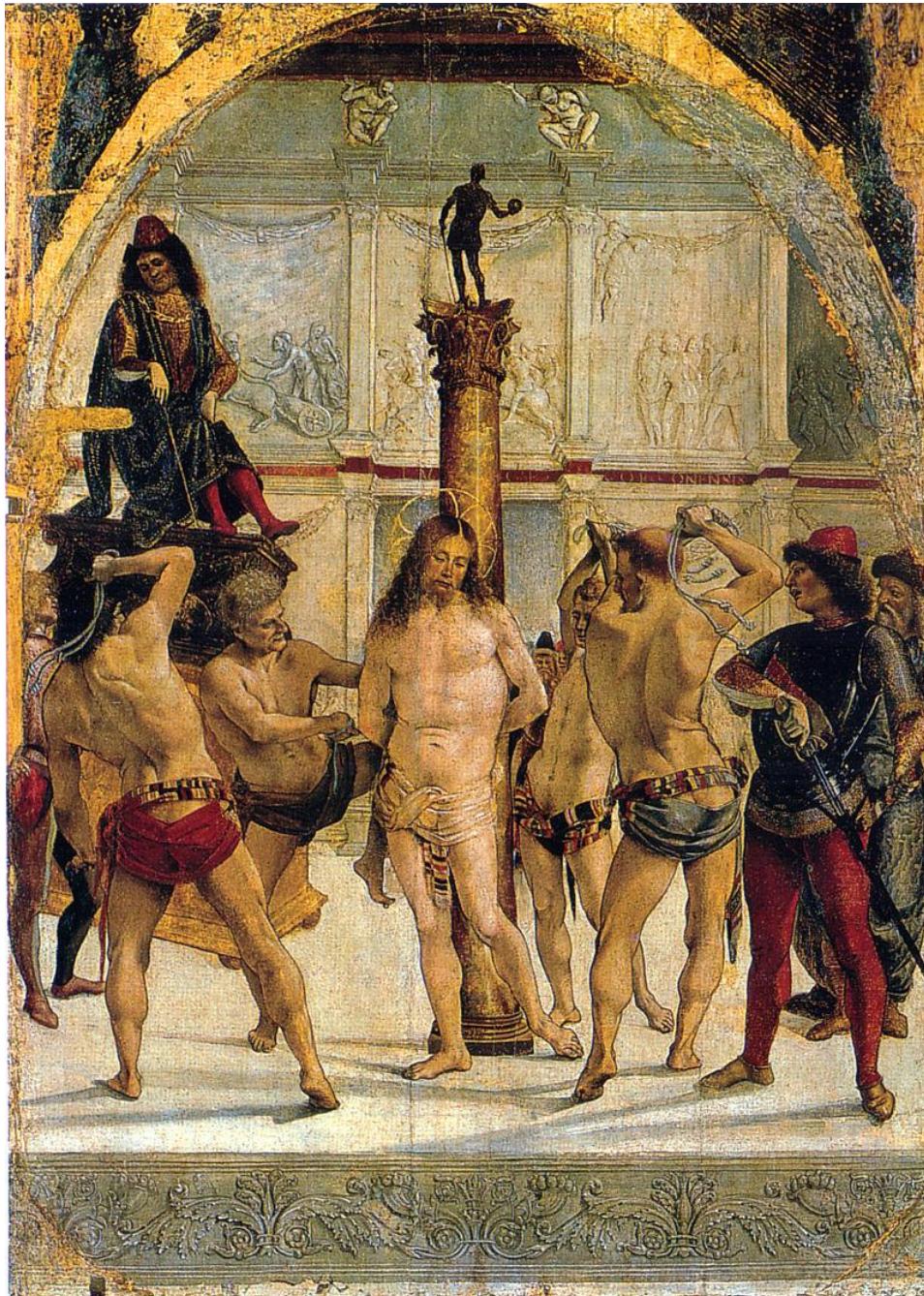
La scena della *Flagellazione*, che omaggia in alcuni dettagli quella di Piero della Francesca nonché la cultura urbinate, è ambientata in uno spazio classicheggiante, costruita secondo i canoni della prospettiva e sostanzialmente simmetrica attorno al fulcro della colonna.

Rispetto a Piero, però, l'atmosfera è più "acre e corrosiva", che "rovescia il mondo cristallino, solenne del maestro".

Lo sfondo è chiuso da un'architettura all'antica che riecheggia un Arco di Trionfo romano, che ricorda le opere di Francesco di Giorgio, attivo a Urbino, come Piero.

Piero della
Francesca,
*Flagellazione di
Cristo*, tempera
su
tavola, partic.
1453 circa,
Galleria
Nazionale delle
Marche,
Urbino.





Luca Signorelli, *Flagellazione*, tempera su tavola (84x60 cm), 1475, Pinacoteca di Brera, Milano.

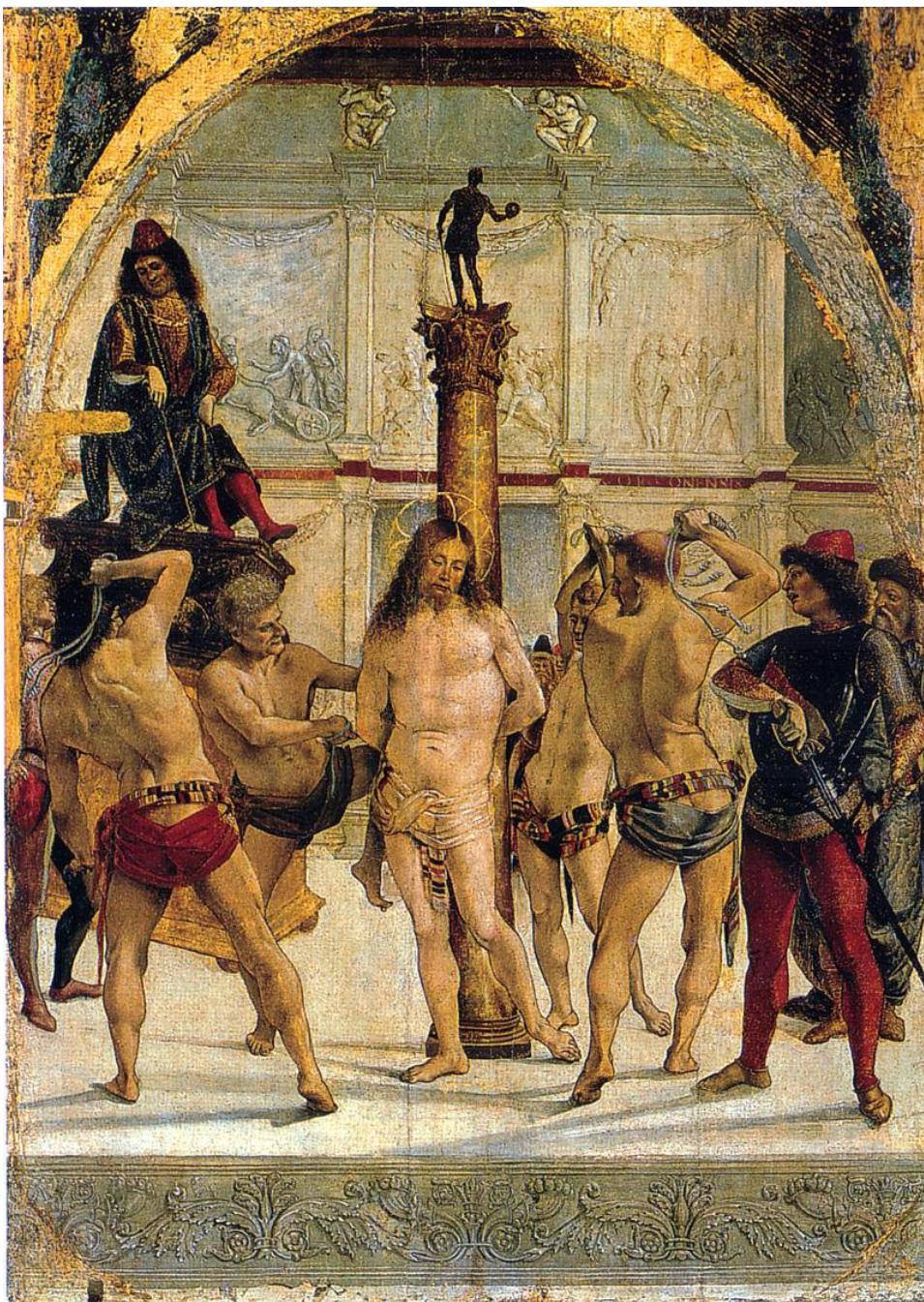
L'opera è anche aggiornata alle novità fiorentine di **Antonio e Piero del Pollaiolo** e di **Sandro Botticelli**, grazie alla linea vibrante e tesa che fa da **contorno ai corpi dei flagellanti**, colti in pose scattanti e nervose, che enfatizzano l'idea di **movimento e tensione muscolare**.

Particolarmente espressivi sono i **movimenti** dei **due flagellatori di spalle**, appena coperti da un leggerissimo perizoma (con le righe tipiche dei panni di quell'epoca), oppure di **quello che stringe le corde che legano Cristo** spingendo anche con un **gesto scattante del ginocchio sinistro** appoggiato alla colonna.

Questi **elementi dinamici si allontanano** dalla **lezione di Piero della Francesca**.

La **fattura minuta e delicata** deriva forse dalla frequentazione di **Bartolomeo della Gatta**, altro pittore della cerchia urbinate.

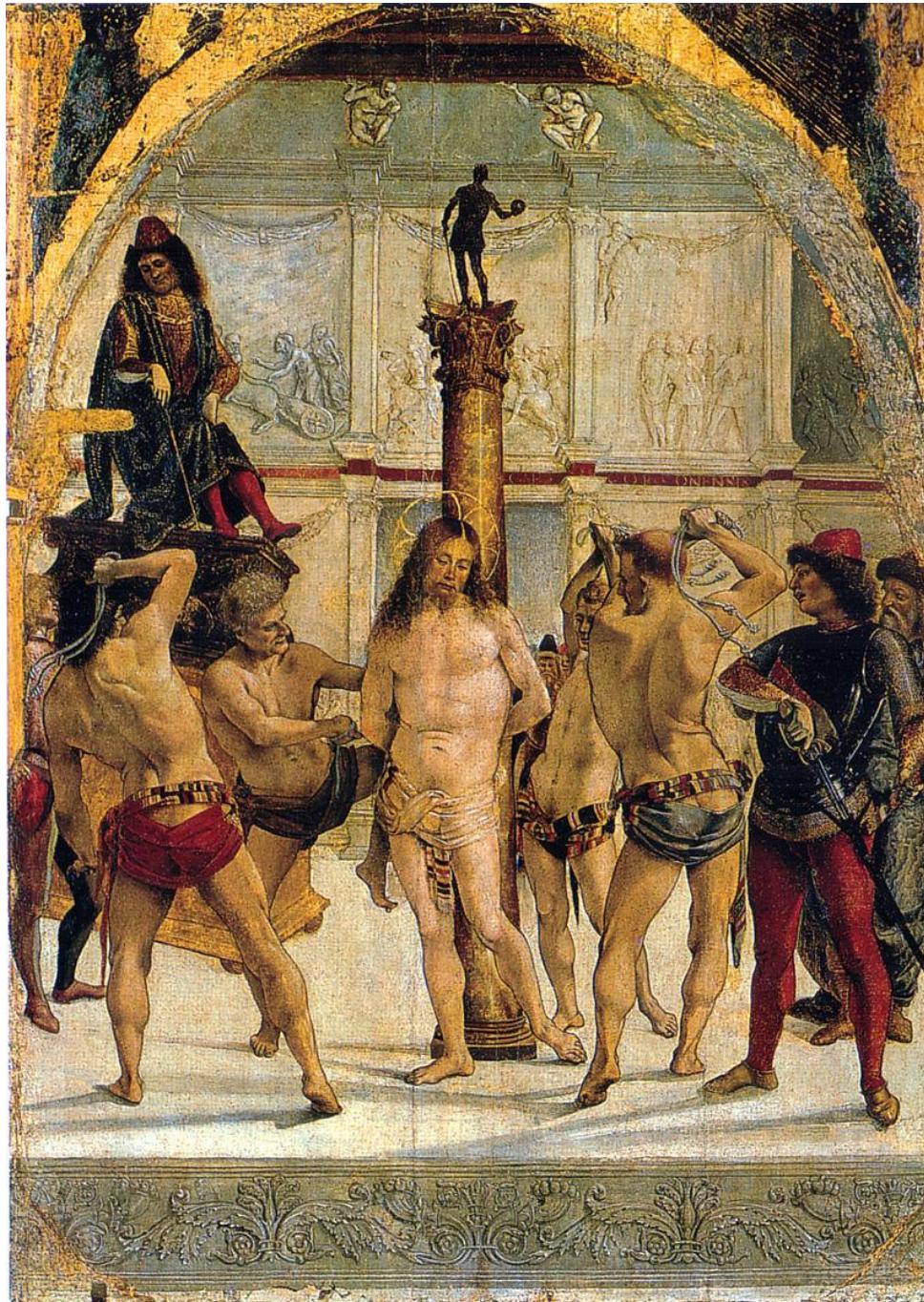
Tra di essi **Cristo**, col **corpo seminudo**, dalla perfetta resa anatomica e con quella **fisionomia** un po' **rubiconda**, che si ritrova in **altre opere giovanili** del Signorelli, come nella Sagrestia della Cura a Loreto, resta **impassibile**, subendo con rassegnata pazienza il martirio.



Luca Signorelli, *Flagellazione*, tempera su tavola (84x60 cm), 1475,
Pinacoteca di Brera, Milano.

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





Luca Signorelli, *Flagellazione*, tempera su tavola (84x60 cm), 1475, Pinacoteca di Brera, Milano.

Ponzo Pilato, rappresentato sopra un piedistallo a sinistra, mentre osserva e sembra comandare l'azione con un bastone, riecheggia inoltre i tipi degli *Uomini illustri* di Giusto di Gand per lo Studiolo di Federico da Montefeltro, un ulteriore indizio del passaggio di Luca da Urbino durante la sua formazione.

Giusto di Gand, *Aristotele*, 1475 ca., olio su tavola, oggi al Louvre, dallo Studiolo di Federico da Montefeltro.

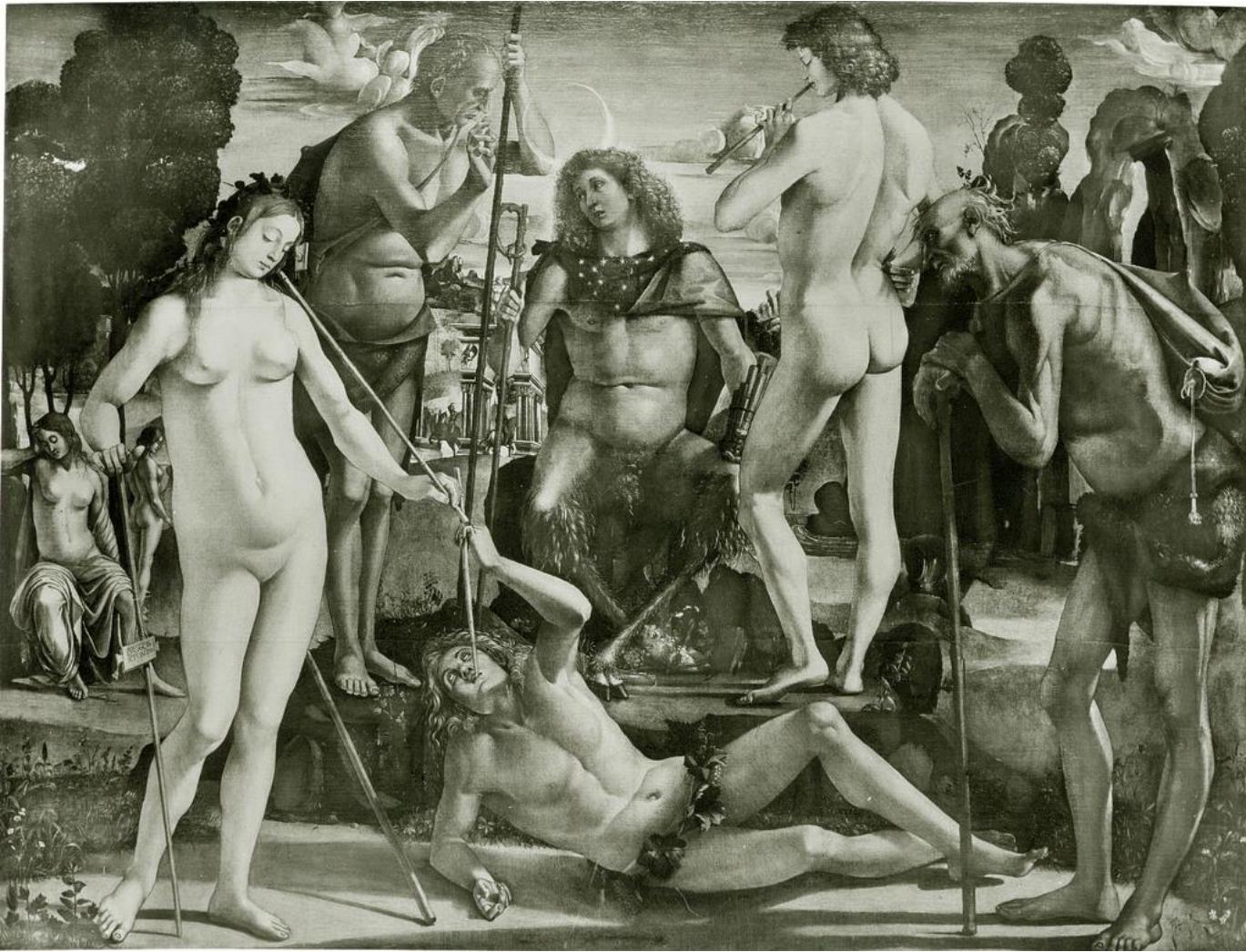




L'*Educazione di Pan* è un perduto dipinto (tempera su tela, 194x257 cm) di Luca Signorelli, databile al 1490 circa e già conservato nel Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino e rimasto distrutto nell'Incendio della Flakturm Friedrichshain. Del dipinto restano solo fotografie in bianco e nero, e una colorizzata di piccolo formato

L'opera, tra le più significative della committenza, legata a Lorenzo il Magnifico, nella Firenze dell'ultimo quarto del Quattrocento, venne distrutta nel corso della Seconda Guerra mondiale e ne restano solo fotografie in bianco e nero.

Il tema mitologico legato all'educazione del dio Pan è modellato sullo schema della **Sacra Conversazione**, con la figura centrale su un trono che "dialoga" con alcune figure tutt'attorno.



Luca Signorelli, *Educazione di Pan*, 1490 ca.

Pan, divinità etrusca portatrice di pace e armonia campestre, era **incarnata**, secondo i poeti di corte, nella stessa **famiglia Medici**, mentre gli altri personaggi alludono a **vari temi filosofici** dell'**Accademia Neoplatonica**, in cui i miti antichi sono ripresi in chiave filosofica e cristiana.

Gli **anziani**, ad esempio, rappresentano la **saggezza** derivata dall'esperienza e la **meditazione**, la **fanciulla** a **sinistra** è un simbolo di **bellezza e perfezione**, e i **musici** ricordano la trasposizione delle armonie naturali in **armonie musicali** grazie all'attività della mente.

Il **modello** degli **ignudi**, soprattutto il **vecchio col bastone** e il **giovane sdraiato**, è ripreso dal gruppo degli **Adamiti** (membri di sette cristiane delle origini, che celebravano nudi i loro riti per sottolineare la necessità del ritorno alla condizione di purezza di Adamo nel Paradiso terrestre), nella **lunetta** della **Morte di Adamo** di Piero della Francesca ad Arezzo.

Piero della Francesca,
Morte di Adamo,
affresco, lunetta,
particolare delle *Storie
della Vera Croce*,
Cappella Maggiore,
Basilica di San Francesco,
Arezzo, 1452-1458.

L'affresco fu
probabilmente il **primo**
ad essere **dipinto** da
Piero **nel ciclo**,
sicuramente prima del
soggiorno romano (1458-
1459) ed è anche quello
da cui iniziano
cronologicamente le
storie narrate.



Il ciclo apocalittico del Duomo di Orvieto

Di **diverso tenore** è il grande, drammatico **ciclo religioso** affrescato tra il 1499 e il 1502, nella **Cappella di San Brizio** del **Duomo di Orvieto**.

Erano passati pochi anni dall'***Educazione di Pan***, ma sembra di esserne lontani decenni, tanto è mutato il clima spirituale.

Nel **1447** **Beato Angelico** aveva iniziato la **decorazione** della **volta** di questa Cappella, ma aveva lasciato il **lavoro interrotto**.

Quando nel **1490** i canonici del Duomo vollero terminare l'opera, si rivolsero prima a Perugino, che declinò l'incarico, poi a **Signorelli**, il quale, terminati in un anno gli **affreschi** delle **vele**, si accinse a ornare le **pareti**, col più **grandioso ciclo apocalittico** mai eseguito in Italia.



La **Cappella di San Brizio**, o **Cappella Nova**, si trova nel **tranetto destro** del **Duomo di Orvieto**.

È celebre per il ciclo di affreschi con ***Storie degli ultimi giorni***, avviato nelle vele da Beato Angelico e Benozzo Gozzoli nel 1447 e completato da **Luca Signorelli** nel **1499-1502**.

Per l'**originalità spaziale** e **iconografica** e per la singolarità del tema, la **cappella** costituisce un ***unicum*** nell'arte



Le volte sono organizzate in vele su fondo oro, divise da costoloni con motivi vegetali e da cornici in stile gotico, con fasce a sfondo rosso decorate da motivi tratti dalla miniatura, intervallati da esagoni con testine.



Cappella di San Brizio,
Duomo di Orvieto.

Le pareti sono dipinte con lunettoni nella parte superiore, inquadrati da arconi dipinti con cassettoni, con rosette sporgenti; essi sono idealmente arretrati di circa due metri, lasciando un ampio palcoscenico alla base degli affreschi, in cui le figure si muovono come se stessero uscendo dai dipinti.

Signorelli concepì la cappella "non come una scatola, ma come una sfera, in cui tutti i punti hanno lo stesso valore attorno al fulcro rappresentato dall'uomo-spettatore".

Le scene sono: *Predica e fatti dell'Anticristo;* *Finimondo;* *Resurrezione della carne;* *Dannati;* *Beati;* *Paradiso;* *Inferno.*



© ARZ Photography



La fascia inferiore è scandita da un finto colonnato di paraste reggenti una trabeazione dipinta con un ricchissimo fregio a grottesche su fondo oro.



Predica e fatti dell'Anticristo

Il ciclo inizia con la lunetta della **Predica e fatti dell'Anticristo**, la prima a sinistra dell'ingresso.

Si tratta di un **caso unico** nell'arte italiana, di **rappresentazione in chiave monumentale della leggenda dell'Anticristo**, tratta dal *De ortu et tempore Antichristi*, testo legato all'**angosciosa attesa dell'anno Mille** variamente attribuito, e dalla *Leggenda Aurea*.

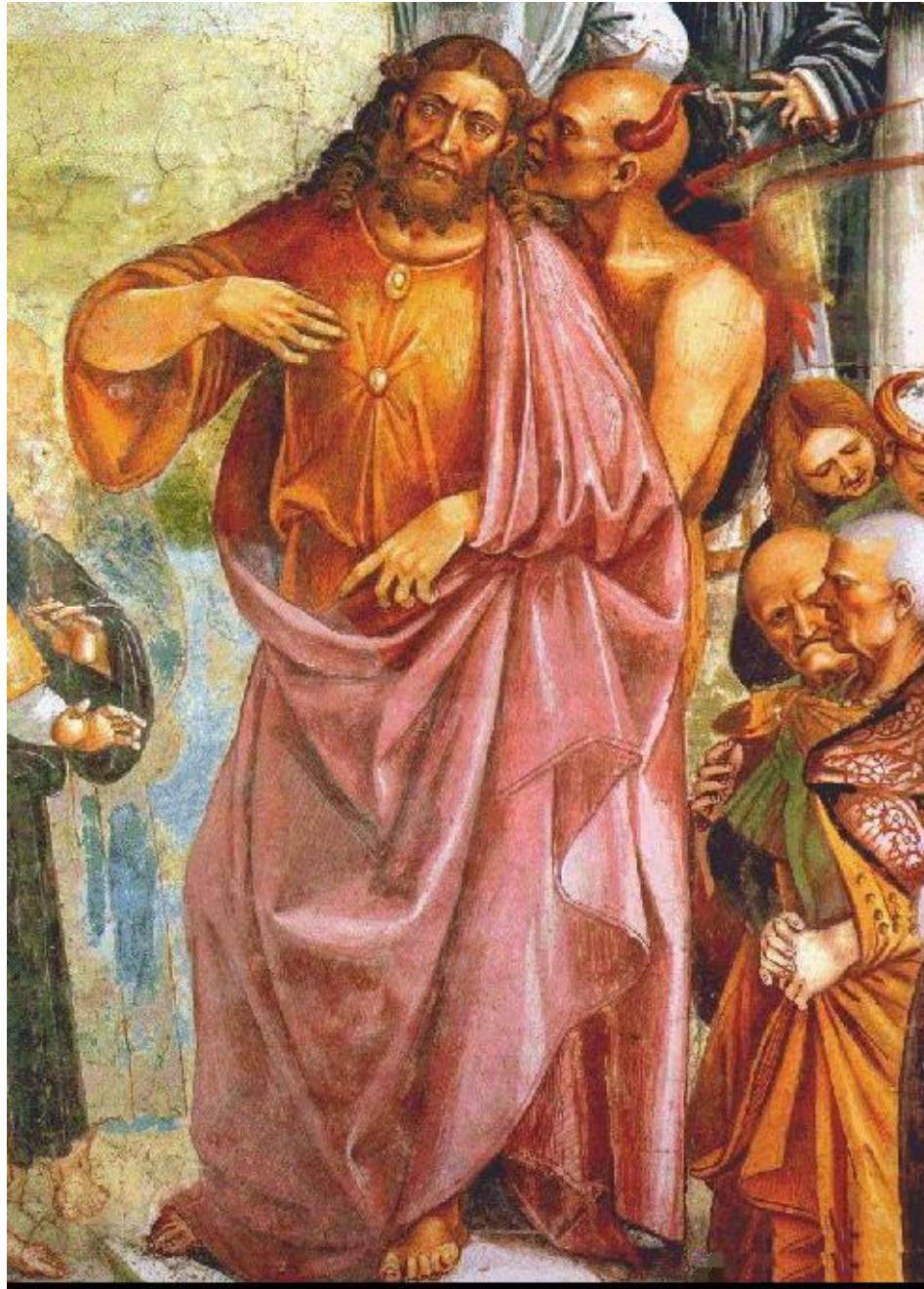
La venuta di **falsi Messia** inoltre si trova nelle **parole profetiche** sugli Ultimi Giorni del Vangelo di Matteo

L'Anticristo si trova su un **piedistallo** in primo piano, mentre **predica** alla folla.

Egli **assomiglia** nelle fattezze a **Gesù**, ma è **mosso** dal **Diavolo** che gli **suggerisce** le parole all'orecchio e guida i suoi gesti come un pupazzo: felice è l'invenzione del **braccio di Satana** che "entra" in quello dell'Anticristo come se fosse un guanto.

Lo circonda una **folla varia**, che ha accumulato ai suoi piedi ricchi doni e appare già corrotta dalle sue parole: a **sinistra** un uomo sta compiendo un **efferato massacro**, una giovane **donna** sta ricevendo il **prezzo della prostituzione** da un anziano mercante e **altri uomini** sono caratterizzati in **atteggiamenti spavolti**.





L'Anticristo

Dettaglio, La prostituta



Predica e fatti dell'Anticristo

I personaggi hanno vesti contemporanee e Vasari vi riconobbe vari ritratti.

Molti vi hanno letto un riferimento diretto alle vicende contemporanee di **Girolamo Savonarola**, predicatore che infuocò di ardore religioso la città di Firenze prima di essere condannato come eretico da papa Alessandro VI e mandato al rogo il 23 maggio 1498.

Lo **sfondo** mostra uno scenario molto ampio e profondo, dominato da un enorme edificio classico, dalla prospettiva distorta. Probabilmente è una rappresentazione del **tempio di Salomon**e di Gerusalemme e quindi della **Chiesa stessa**. Tutta la **base del tempio** è animata da **soldati neri, piccole figure** aggiunte a secco dopo la stesura ad affresco



Si tratta della **scena migliore** dell'intero ciclo, almeno in termini di originalità narrativa e di evocazione fantastica: ciò è suggerito dalla presenza, all'estrema sinistra, di **due personaggi in abito nero** che rappresentano, secondo tradizione, l'**autoritratto di Signorelli** e, dietro di lui, un ritratto di **Beato Angelico con l'abito domenicano**.



Signorelli e Angelico

Signorelli, a sinistra, indossa una **berretta** e un **mantello nero**, abiti di rango, ed è sui cinquant'anni, **vitale e di bella presenza**, come lo descrisse Vasari, che l'aveva conosciuto personalmente.

A destra, **Beato Angelico** raffigurato con l'**abito domenicano**.



La **seconda lunetta** sulla parete destra mostra i *Dannati all'Inferno*. Fu la **prima ad essere dipinta** ed è una delle più riuscite in termini di **immediatezza dell'immagine**: colpisce infatti il **brulichio** di corpi umani nudi e demoni dalle **membra colorate**.

Si tratta della **scena più ricca di invenzioni grottesche**, scherzi, allusioni erotiche e salaci trovate.



Un **dettaglio famoso** è quello del dannato (? dannata?), nella mischia, **aggredito alle spalle** da un **demon**e che gli **morde l'orecchio** e davanti ad essi una **donna formosa** è sollevata contro la sua volontà da un **demon blu**, con un **corno in fronte**: si tratta di un **autoritratto** del **Signorelli**, evidentemente alludendo a una storia "privata" sicuramente nota all'epoca con la donna bionda, che forse gli fu infedele;







Beati in Paradiso

La seconda lunetta a sinistra chiude il ciclo coi ***Beati in Paradiso***. Se nelle **parti demoniache** Signorelli aveva potuto dare il miglior sfoggio di **invenzioni curiose e stupefacenti**, il *Paradiso* appare accurato nelle anatomie, piacevole, ma non immune a un senso di **pesantezza e noia**.





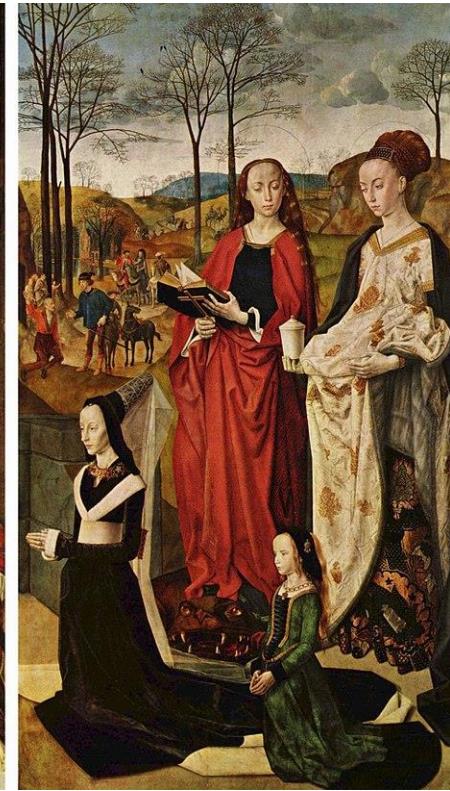
L'accoglienza dei modi fiamminghi in ambito fiorentino

Accanto al **senso della crisi e del tramonto di una società**, con propri valori etici, ma anche estetici, che abbiamo osservato emblematicamente in **Botticelli** e nelle personalità artistiche della **seconda metà del Quattrocento**, tra cui **Filippino Lippi, Piero di Cosimo e Luca Signorelli** se ne pone però anche un altro, che ebbe un **grande peso** nella **trasformazione** dei **modelli di riferimento** in ambito artistico: la **diffusione della pittura fiamminga**.

A proposito delle **opere di Piero della Francesca**, si è già visto quanta importanza abbia avuto la pittura fiamminga, anche se gli **indirizzi della pittura fiamminga** erano noti fin dagli **anni Trenta in Italia**, con una maggiore sensibilità da parte dell'**Italia del Sud** (Regno Aragonese) e di **Genova**, aperte ai contatti con la cultura europea, tramite i **traffici mediterranei**, e delle zone di confine a **Nord** della Penisola, con **minore permeabilità** invece da parte dell'**area toscana**, più legata alle proprie tradizioni.

Intorno agli **anni Settanta**, comunque, si era già in una fase in cui gli **influssi si possono considerare reciproci**.

Se da una parte, infatti, i **pittori italiani** furono sensibili alla qualità della **luce** e ai **cromatismi fiamminghi**, al gusto per il **dettaglio realistico**, alla **minuziosa indagine paesaggistica**, è pur vero che essi la sottoposero alle **regole** e alla razionalità della **prospettiva lineare**, producendo così un **effetto di ritorno sulla pittura di Fiandra**.



Hugo van der Goes, *Trittico Portinari*, olio su tavola (253x141 cm i pannelli laterali, 253x304 quelle centrali), 1480 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

Il trittico, dedicato all'**Adorazione dei pastori**, venne dipinto a Bruges dal celebre pittore fiammingo su **commissione del fiorentino Tommaso Portinari**, banchiere a capo della filiale locale del Banco mediceo, che visse per più di quarant'anni con la sua famiglia nella città oggi in Belgio.

L'**Adorazione dei pastori** è un evento della **vita di Gesù** descritto nel **Vangelo di Luca** (2,8-20): al momento della sua nascita a Betlemme alcuni pastori vengono avvertiti dell'avvenimento da un angelo e si recano ad adorare il neonato.

Le **tavole del dipinto** vennero **trasportate** per nave fino a **Pisa**, e poi fino a **Firenze**, dove l'opera giunse il **28 maggio 1483**: sebbene a **Firenze** si conoscessero già opere fiamminghe, il **Trittico** era l'**opera di maggiori dimensioni**, fino ad allora trasportata in città, ed ebbe un **effetto di folgorante scalpore** sulla scuola artistica locale.

Ammiratissimo, talvolta citato fedelmente (come nell'**Adorazione dei pastori** di Domenico **Ghirlandaio** ed in altre opere degli anni Ottanta), era lodato da **Vasari** (che chiamò l'autore "**Hugo di Anversa**") nel XVI secolo.



Hugo van der Goes, Pannello centrale del *Trittico Portinari*, olio su tavola, 1480 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

L'Adorazione del Bambino, basata su una delle visioni di Santa Brigida di Svezia, ha luogo in uno scenario grandioso, in cui figure celesti e terrene sono rappresentate a fianco, come se si incontrassero.

Nel pannello centrale, la stalla è dipinta come una loggia, con colonne, posta al margine di una città, della quale si intravedono alcuni edifici: si tratta dell'allusione al palazzo abbandonato di Re Davide, lontano progenitore di Cristo, riconoscibile per il simbolo dell'arpa scolpito sulla lunetta del portale e per l'iscrizione con la sua profezia di un bambino che nascerà da una vergine.



Hugo van der Goes, Pannello centrale del *Trittico Portinari*, olio su tavola, 1480 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

Al centro campeggia la figura di **Maria**, tutt'altro che stilizzata, bensì umana e luminosa, inginocchiata e con le mani giunte e rivolte in basso, al **Bambino**, poggiato in **terra** tra raggi, che ne rivelano la santità: si tratta della rappresentazione di **Gesù** come "Luce del mondo", infatti la sua figura rischiara alcuni degli astanti, come si vede bene, ad esempio, nell'angelo sopra di esso.

Tutt'intorno, sono disposti a **semicerchio** gli altri astanti: a **sinistra** san Giuseppe, con la veste rossa, il bue e l'asinello e due angeli che volano in alto; in **prima fila** due gruppi di **angeli** in posizione simmetrica, **due** vestiti di bianco a **sinistra** e, a **destra**, **cinque** con **vesti più elaborate**;

dietro di loro si trovano i **tre pastori**, ritratti con grande **realismo**, nei loro umili vestiti e che vennero **copiati** anche dal **Ghirlandaio**, con un **quarto** che sta arrivando sullo **sfondo**; chiudono il **cerchio** due **angeli** vestiti di **azzurro**, mentre in cielo se ne levano altri in volo.

Tutti i **personaggi** raffigurati sono **descritti**, contemporaneamente, con **rigore realistico**, energia, immediatezza e brillantezza





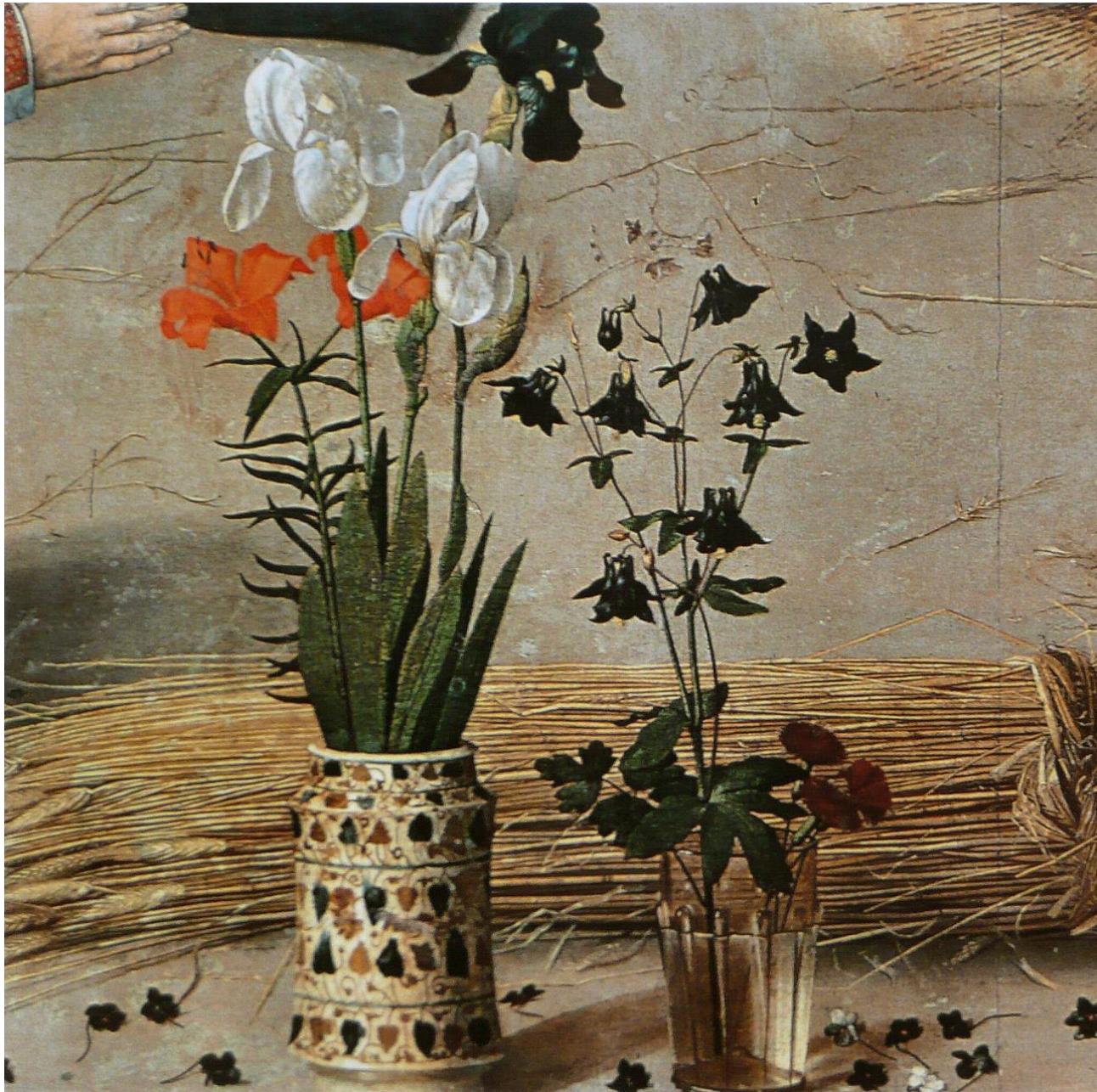
(C) WahooArt.com

Hugo van der Goes, Pannello centrale del *Trittico Portinari*, particolare, olio su tavola, 1480 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

I tre pastori, ritratti con grande realismo nei loro umili vestiti (citati quasi fedelmente nell'*'Adorazione dei pastori'* del Ghirlandaio).

Domenico Ghirlandaio, *Adorazione dei pastori*, tempera su tavola (167x167 cm), 1485, altare, Cappella Sassetti, Basilica di Santa Trinita, Firenze.



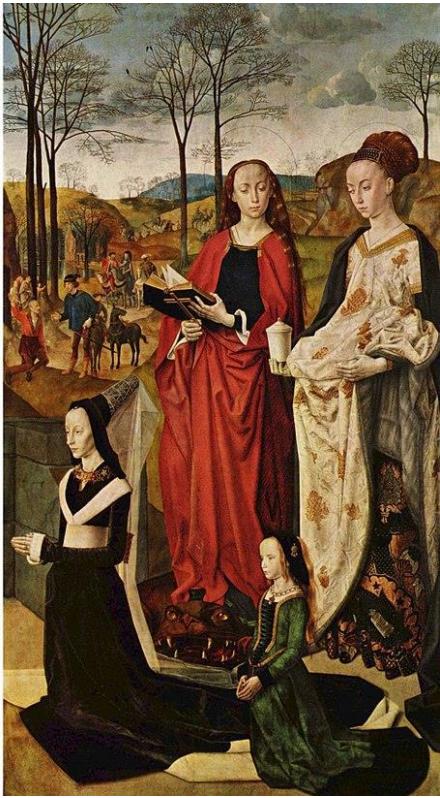
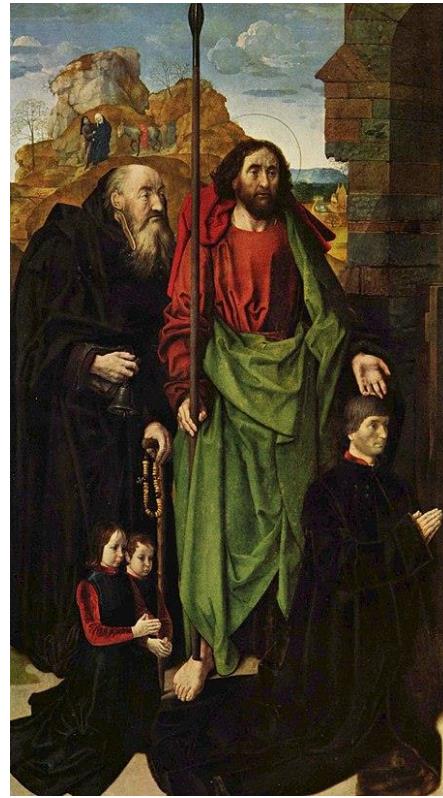


Hugo van der Goes, Pannello centrale del *Trittico Portinari*, particolare, olio su tavola, 1480 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

La bella **natura morta** in primo piano, con i **due vasi di fiori** ed il **covone** di frumento (che richiamano Betlemme, in ebraico "la casa del pane"), sono delle **allegorie** dell'**eucaristia** e della **Passione di Gesù**.

Il **frumento** ricorda l'**Ultima Cena**, dove Cristo spezzò il pane.

I **gigli rossi** simboleggiano il sangue della Passione e gli **iris bianchi** la purezza, mentre gli **iris purpurei** e l'**aquilegia** rappresentano i sette dolori della Vergine; i **garofani** alludono invece alla Trinità. Così, questa scena della nascita di Gesù prefigura la sua morte di resurrezione.



Hugo van der Goes, *Trittico Portinari*, olio su tavola (253x141 cm i pannelli laterali, 253x304 quelle centrale), 1480 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

I pannelli laterali continuano spazialmente quello centrale, con la prosecuzione del paesaggio, in quello di destra e, dell'arco dell'edificio, in quello di sinistra.

Vi sono raffigurati i membri della famiglia Portinari inginocchiati in preghiera, presentati dai rispettivi santi protettori.: le figure dei committenti sono rimpicciolate dalle proporzioni gerarchiche.



Hugo van der Goes, Pannelli laterali del Trittico Portinari, particolare, olio su tavola, 1480 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

Il pannello di sinistra è dedicato agli uomini e vi si vede Tommaso Portinari, con i due figli, presentati da San Tommaso (con la lancia), e Sant'Antonio Abate (con la campana).

Il pannello di destra mostra le donne: Maria di Francesco Baroncelli, moglie di Tommaso, e la figlia Margherita, accompagnate da Santa Maria Maddalena (con il vaso degli unguenti) e Santa Margherita (con il libro e il dragone).

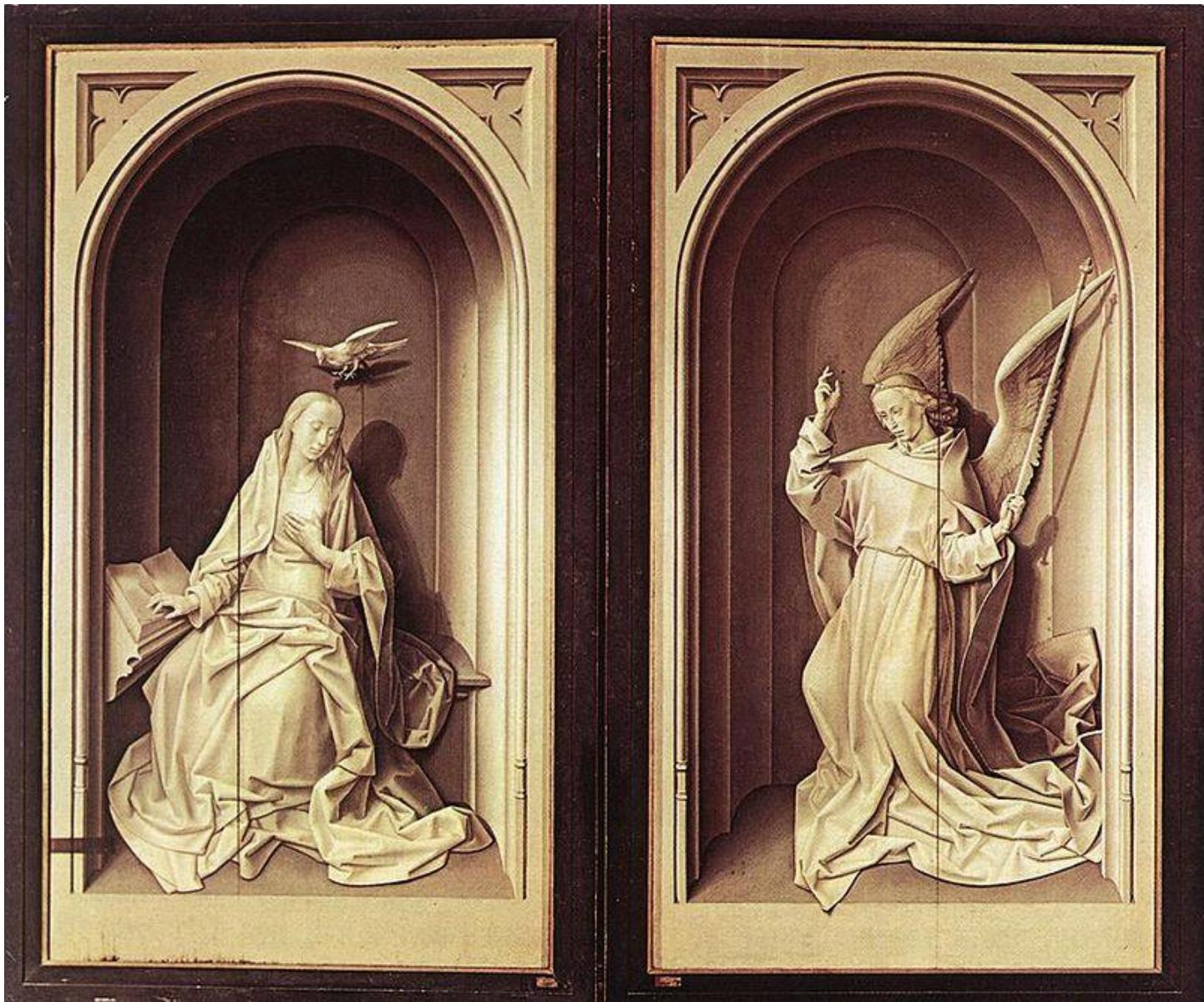
La Maddalena, in particolare, è sontuosamente abbigliata ed ha un'acconciatura tipica del Quattrocento, con i capelli rasati sulla fronte e raccolti in un'ampia ed elaborata acconciatura.



Hugo van der Goes, *Trittico Portinari*, particolare dello sfondo, olio su tavola, 1480 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

Le scene di corredo sullo sfondo sono a sinistra, *la fuga in Egitto*, e a destra, i Re Magi sulla via di Betlemme.



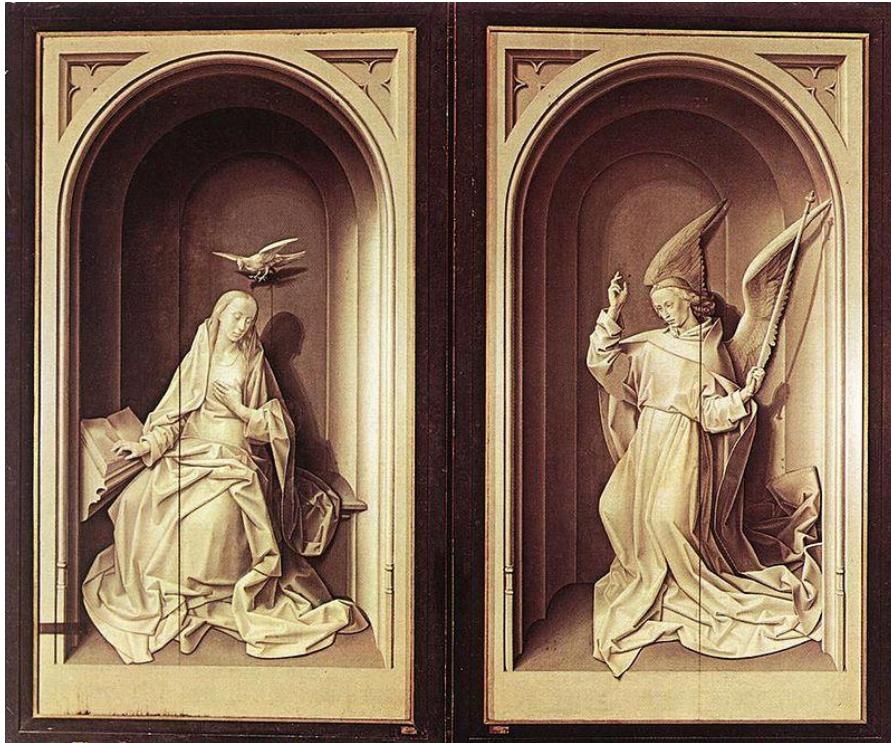


Hugo van der Goes, Pannelli laterali esterni , *Trittico Portinari*, particolare, olio su tavola ,1480 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

I pannelli laterali sono chiudibili, come tipico nelle pale d'altare nordiche, e sono dipinti con un'*Annunciazione*, a monocromo (*grisaille*).

Rispetto ai modelli a sua disposizione, l'artista ritrasse **Maria** e l'**angelo** in nicchie, particolarmente profonde, creando un **effetto spaziale** molto accentuato.

La figura della **Vergine** è abbastanza **convenzionale**, con la colomba dello Spirito Santo, che le sta per discendere sul capo, mentre quella dell'**angelo** è assai più **originale**, presa in una posa vacillante con tutti gli arti piegati, come se stesse per cadere in ginocchio.



Hugo van der Goes, Pannelli laterali esterni , *Trittico Portinari*, particolare, olio su tavola, 1480 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

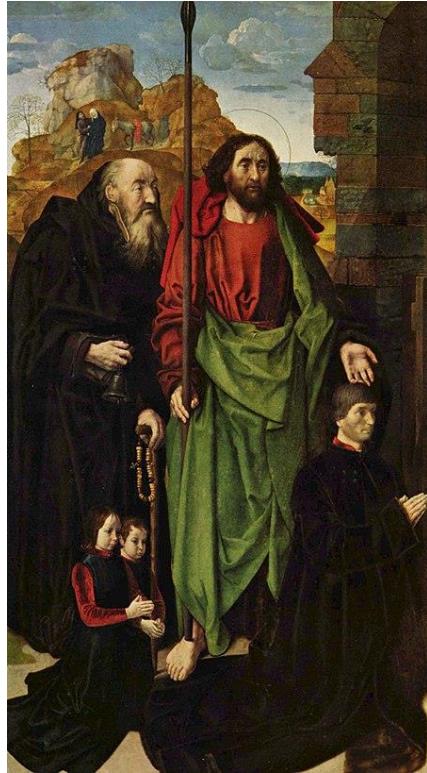
Jan van Eyck, *Annunciazione*, olio su tavola, 39,24 cm. (ciascuna tavola), 1440 ca., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza



L'**Annunciazione** è un dittico dipinto a olio su tavola in **grisaille**: Il **grisaille** (grisaglia in italiano) o **monocromo** indica varie tecniche nella pittura.

La **parola** è un prestito dal francese **grisaille**, che a sua volta proviene da **gris** ("grigio"), inteso come **metodo** per rendere le **sfumature** di grigio.

In generale indica una decorazione o una pittura fatta a monocromo.



Hugo van der Goes, *Trittico Portinari*, olio su tavola (253x141 cm i pannelli laterali, 253x304 quelle centrali), 1480 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

L'opera presenta alcune **caratteristiche** tipiche della **pittura fiamminga**, come la **spazialità unificata dalla luce**, la **visione particolareggiata e nitida** della realtà, l'atmosfera vibrante, la **linea dell'orizzonte** particolarmente **rialzata**, che fa sembrare il **suolo** come un **piano inclinato**, su cui i **santi** torreggiano, **come se stessero per cadere sull'osservatore**.

La **spazialità** appare così ampia e profonda, con il **paesaggio**, punteggiato di **abitazioni e castelli**, che si perde in **lontananza** sfumato dalla foschia.

I **fiorentini** del tempo furono soprattutto **colpiti** dall'uso della **luce** che, tramite la **pittura a olio**, permette di definire al meglio il "lusto" cioè la **rifrazione** particolare di **ogni superficie**.



Domenico Ghirlandaio, *Adorazione dei pastori*, tempera su tavola (167x167 cm), 1485, altare, Cappella Sassetti, Basilica di Santa Trinita, Firenze.

L'opera completa il famoso ciclo di affreschi commissionato a Ghirlandaio, da Francesco Sassetti ed è ritenuto il suo capolavoro.

La **pala** reca su un capitello l'anno **1485** e la cornice riporta la scritta "*Ipsum quem genuit adoravit Maria*" ("**Maria adorava colui che aveva generato**").

Maria, in primo piano su un prato fiorito, **adora il Bambino** poggiato sul suo mantello, all'**ombra di un sarcofago romano antico**, che fa da mangiatoia, per il **buo e l'asinello** (che, secondo la **patristica**, rappresentano rispettivamente gli **ebrei** e i **pagani**).

Con filosofia "**patristica**" si intende la **filosofia cristiana** dei primi secoli, elaborata dai **Padri della Chiesa** e dagli **scrittori ecclesiastici**.

Poco dietro si trova **San Giuseppe**, che **scruta** verso il **corteo** in arrivo, e, a **destra**, un gruppo di **tre pastori** ritratti con **vivo realismo**, derivati dal **modello del Trittico Portinari** di **Hugo van der Goes**.

Nel **primo pastore**, quello che indica il Bambino, Ghirlandaio incluse il proprio **autoritratto**.



Domenico Ghirlandaio, *Adorazione dei pastori*, particolare, tempera su tavola (167x167 cm), 1485, altare, Cappella Sassetti, Basilica di Santa Trinità, Firenze.

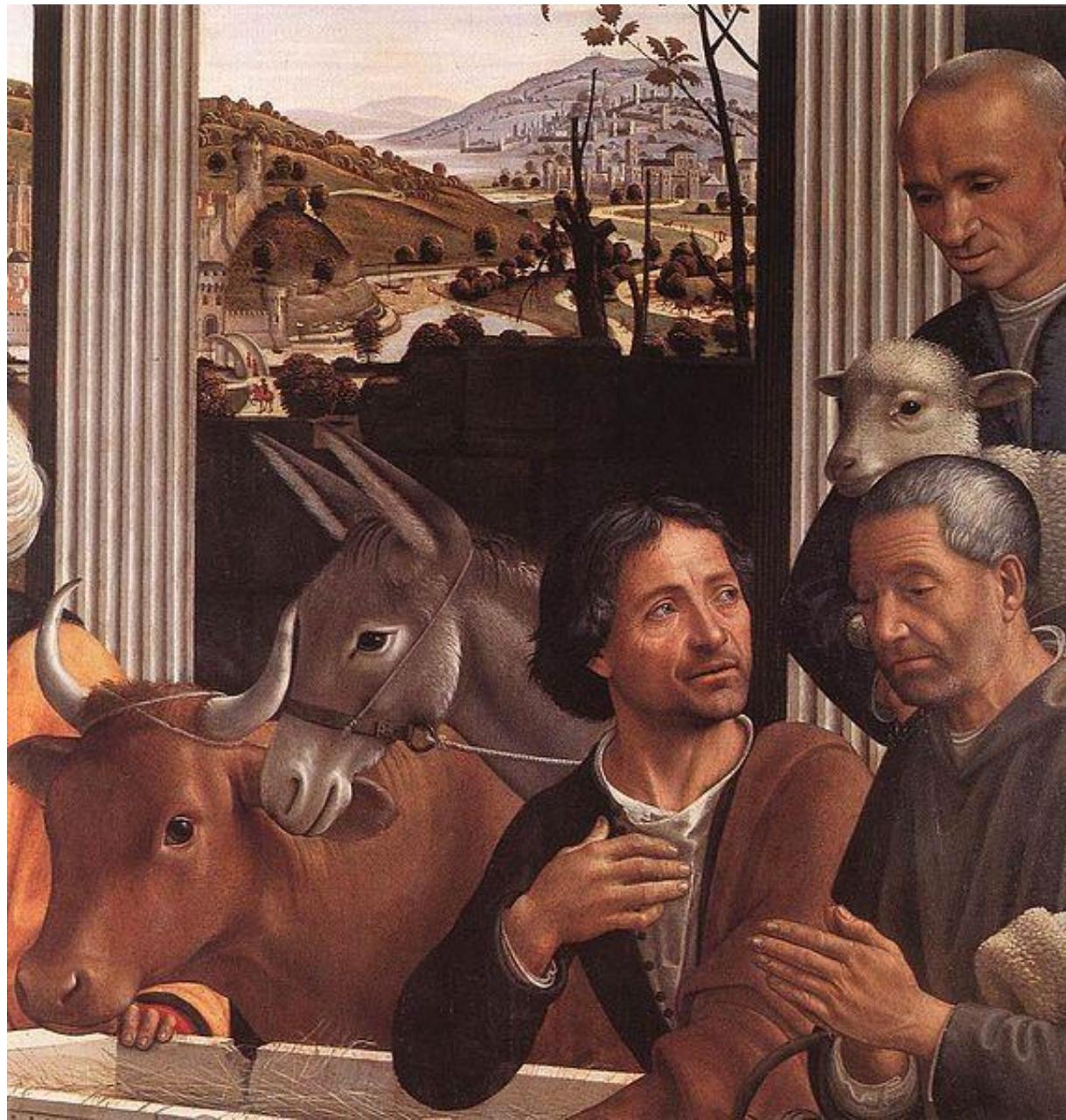
L'autoritratto di Ghirlandaio

Domenico Bigordi, detto il **Ghirlandaio** (Firenze 1449-1494) operò soprattutto nella sua città natale divenendo **tra i protagonisti del Rinascimento** all'epoca di **Lorenzo il Magnifico**.

Verso il **1480** in particolare divenne di fatto il **ritrattista ufficiale dell'alta società fiorentina**, grazie al suo **stile preciso, piacevole e veloce**.

Capo di una nutrita ed efficiente bottega, in cui mosse i primi passi nel campo dell'arte anche il **tredicenne Michelangelo Buonarroti**, il **Ghirlandaio** è ricordato soprattutto per i grandi cicli affrescati, quali alcune scene della **Cappella Sistina** a Roma, la **Cappella Sassetti** (Basilica di Santa Trinità) e la **Cappella Tornabuoni** (Basilica di Santa Maria Novella) nella sua città natale, Firenze.

Domenico Ghirlandaio fece parte della cosiddetta "**terza generazione**" del **Rinascimento fiorentino**, assieme a maestri quali **Verrocchio**, i fratelli del **Pollaiolo** (Antonio e Piero) e il giovane **Sandro Botticelli**.





Domenico Ghirlandaio,
Adorazione dei pastori,
tempera su tavola
(167x167 cm), 1485,
altare, Cappella Sassetti,
Basilica di Santa Trinita,
Firenze.

La **sella** e alcuni oggetti, a sinistra, alludono al viaggio di Maria e Giuseppe.

I **tre sassi**, in basso, di roccia naturale, in **pietra lavorata e mattone**, sono un riferimento alla famiglia "Sassetti" e all'attività dell'uomo.

Sopra di essi sta un **cardellino**, simbolo della Passione e Resurrezione di Cristo.



Domenico Ghirlandaio, *Adorazione dei pastori*, tempera su tavola (167x167 cm), Particolare con i tre sassi, di roccia naturale, in pietra lavorata a mattone, e il cardellino, 1485, altare, Cappella Sassetti, Basilica di Santa Trinita, Firenze.



Domenico Ghirlandaio,
Adorazione dei pastori,
tempera su tavola (167x167
cm), 1485, altare, Cappella
Sassetti, Basilica di Santa
Trinita, Firenze.

Dall'arco di trionfo, sullo sfondo, passa il corteo dei re Magi, con un significato anche simbolico, inteso come il lasciarsi alle spalle l'era pagana.

A sinistra, i primi due magi sono già vicini e guardano una luce che si intravede sul tetto della capanna, la cometa, che brilla sul tetto di paglia, sorretto da monumentali pilastri, uno dei quali reca sul capitello la data MCCCCCLXXXV (1485).

Sullo sfondo, si vedono i pastori con le greggi, ai quali l'angelo sta annunciando la nascita del Signore.





Domenico Ghirlandaio,
Adorazione dei pastori,
tempera su tavola
(167x167 cm), 1485, altare,
Cappella Sassetti, Basilica
di Santa Trinita, Firenze.

L'opera deriva da **modelli** di Filippo Lippi (come l'*Adorazione del Bambino di Camaldoli*), ma mostra anche i chiari i segni dell'influenza della **pittura fiamminga**, su quella fiorentina, dopo lo studio e la graduale assimilazione del **Trittico Portinari** e della grande **tavola centrale**, dell'*Adorazione del Bambino*, di Hugo van der Goes.



Filippo Lippi, *Adorazione del Bambino di Camaldoli*, tempera su tavola (140x130 cm), 1463, Galleria degli Uffizi, Firenze.



Hugo van der Goes, Pannello centrale del *Trittico Portinari*, olio su tavola, 1480 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.



Domenico Ghirlandaio, *Adorazione dei pastori*, tempera su tavola (167x167 cm), 1485, altare, Cappella Sassetti, Basilica di Santa Trinita, Firenze.

La tavola, portata a Firenze nel 1483 dalla famiglia **Portinari**, per la Chiesa di Sant'Egidio, influenzò profondamente i pittori rinascimentali, che cercarono di comprenderne le diversità e carpirne i segreti, soprattutto nella resa della luce e nel naturalismo lenticolare.

Tipicamente **fiamminga** è infatti l'attenzione al **dettaglio**, dove ogni oggetto ha un preciso ruolo simbolico.

Notevole è anche l'uso della **prospettiva aerea**, con il **paesaggio**, che **sfuma in lontananza**, nella foschia verso una **minuta rappresentazione di colline e città**.

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



Domenico Ghirlandaio, *Conferma della regola francescana*, 1482 – 1486, affresco, Firenze, Santa Trinita, Cappella Sassetti.

L'abilità ritrattistica di questo pittore è ben evidente in questo affresco, nella Cappella Sassetti a Santa Trinita: Francesco Sassetti era un mercante amico di Lorenzo il Magnifico.

Nell'affresco, San Francesco riceve l'approvazione della Regola del suo ordine da Onorio III.



Domenico Ghirlandaio, *Conferma della regola francescana*, particolare, 1482 – 1486, affresco, Firenze, Santa Trinita, Cappella Sassetti.

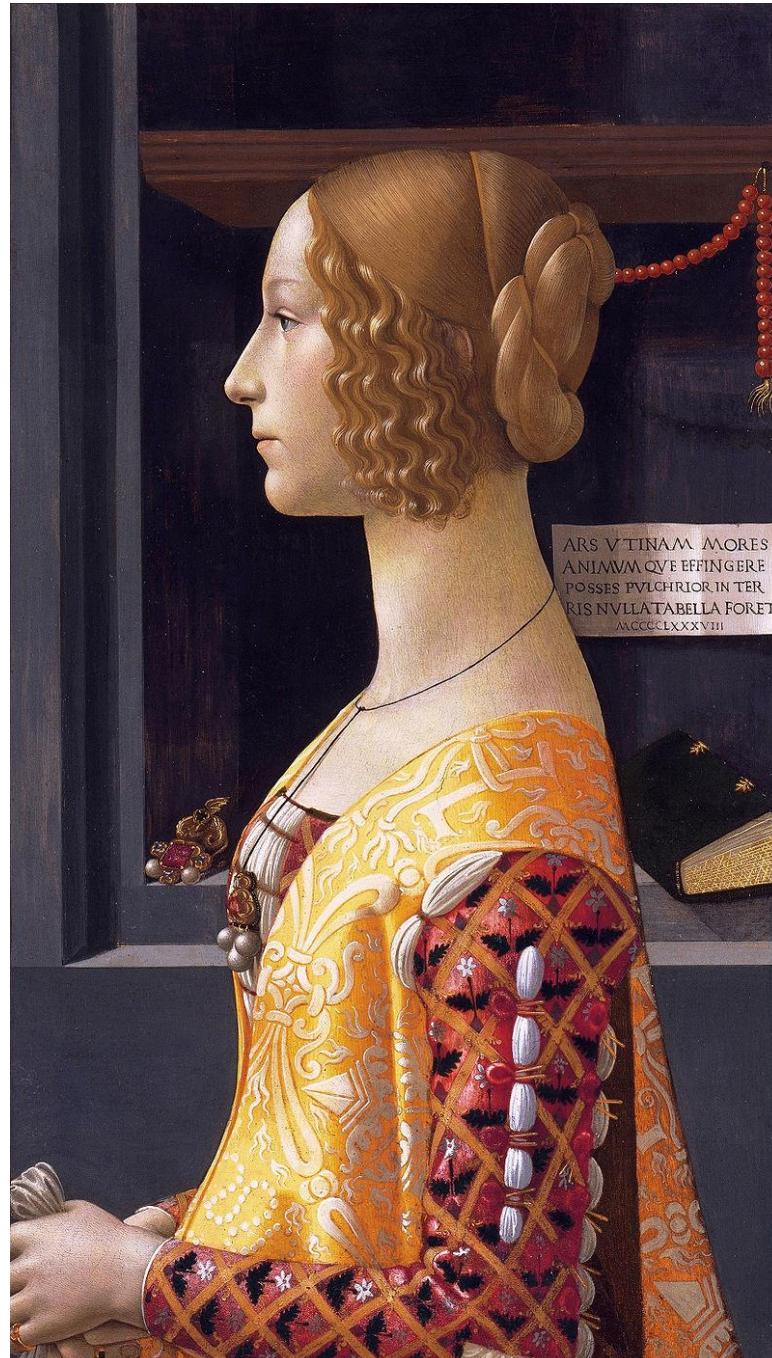
Sulla destra della scena vi è **Lorenzo**, accanto a **Sassetti**, e da una scala, di fronte, salgono, in primo piano, **Poliziano**, assieme ai **figli del Magnifico**, di cui era il precettore, e i letterati Matteo Franco e Luigi Pulci.





Domenico Ghirlandaio, *Conferma della regola francescana*, 1482 – 1486, affresco, Firenze, Santa Trinita, Cappella Sassetti.

L'omaggio non poteva essere più evidente, eppure Ghirlandaio sapeva ravvivarlo con **tinte brillanti**, grandi **aperture scenografiche**, con un'**affabilità descrittiva** non comuni.

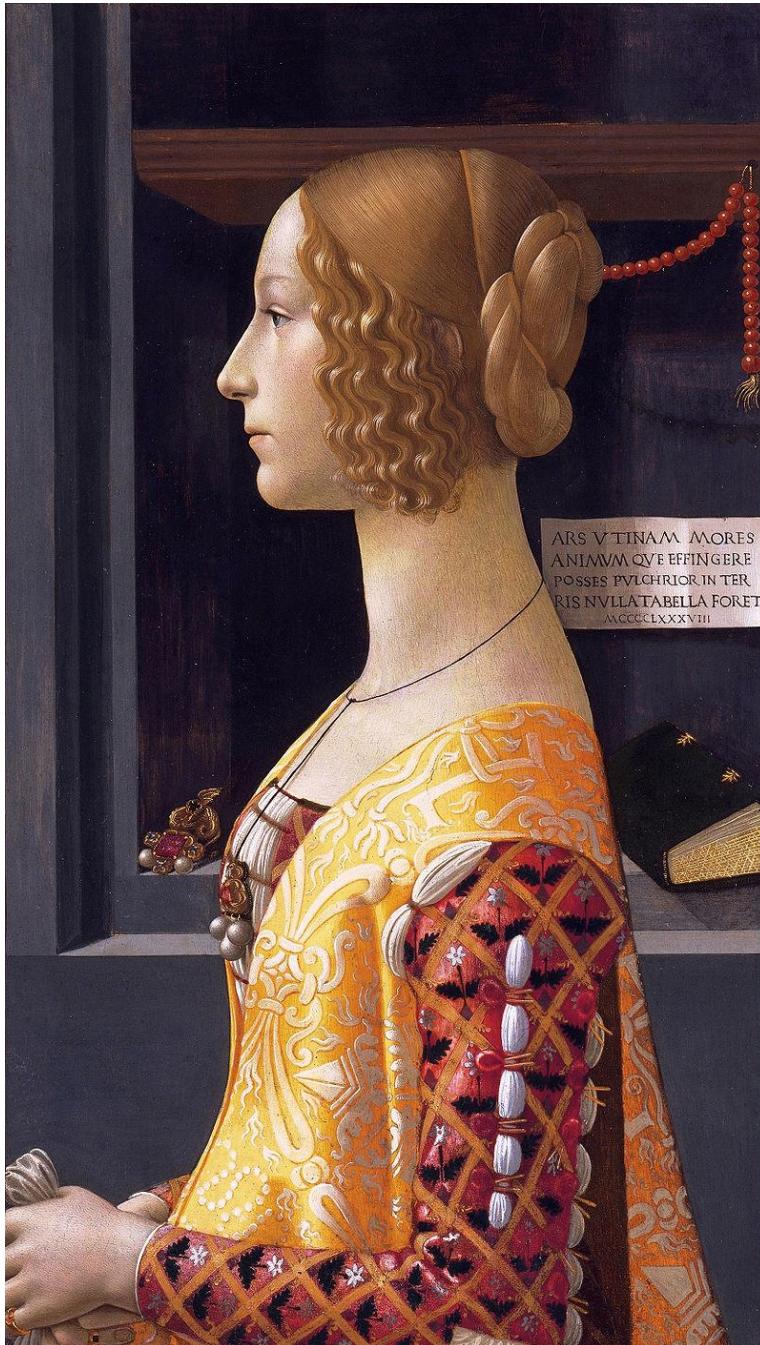


Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di Giovanna Tornabuoni*, tempera su tavola (77x49 cm), 1488, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Ancor più che negli affreschi, la serena apertura mentale verso i contemporanei risalta nei magnifici **ritratti su tavola**, sia nelle impaginazioni **di profilo**, come in questo caso, sia nei **tre quarti** “alla fiamminga”, dove Ghirlandaio toccò **vertici di realismo**, come nel *Ritratto di vecchio e nipote* del Louvre, raramente raggiunti perfino dai pittori di Bruges o di Anversa.

Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di vecchio con nipote*, 1490 ca., tempera su tavola, 62x46 cm., Louvre, Parigi.





Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di Giovanna Tornabuoni*, tempera su tavola (77x49 cm), 1488, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

L'opera è datata **1488**, anno della morte di **Giovanna degli Albizi**, maritata a Lorenzo Tornabuoni, di parto.

Probabilmente venne **eseguita dopo la morte**, a memoria della fanciulla, magari anche negli anni immediatamente successivi.

Ciò spiegherebbe il **carattere fortemente idealizzato** dell'opera e il suo senso di malinconia.

Sullo **sfondo** di una parete scura, dove si apre uno **stipo** con **alcuni oggetti**, si staglia netto il **ritratto** della **nobil donna fiorentina** vista di **profilo**, in una posa eretta e di grande dignità, seppure addolcita dalle curve della schiena e del petto, dall'**abito fastoso** e dai colori lucidi e quasi smaltati.

L'identificazione con **Giovanna Tornabuoni** è possibile, grazie ai **ritratti** di lei presenti negli **affreschi** della **Cappella Tornabuoni**, in Santa Maria Novella (*Visitazione e Nascita della Vergine*), nei quali ha la **stessa acconciatura** con la crocchia che lascia liberi dei riccioli dorati a incorniciare il volto, nonché **lo stesso vestito**, con preziosi ricami dorati.

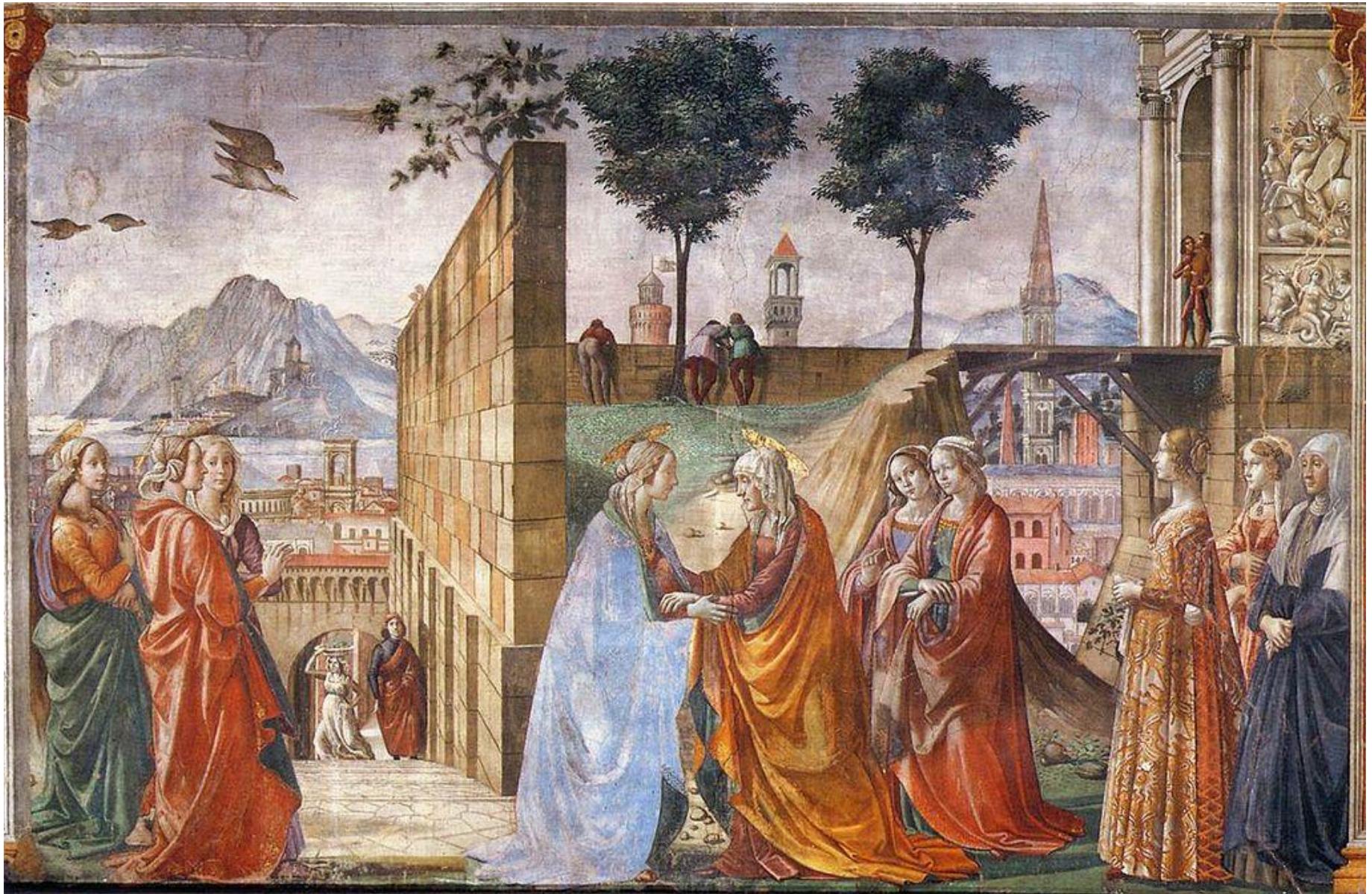


La **Cappella Tornabuoni** è la cappella maggiore della **Basilica di Santa Maria Novella** a Firenze.

Contiene uno dei più vasti cicli di affreschi di tutta la città, realizzato da **Domenico Ghirlandaio** e bottega dal 1485 al 1490.

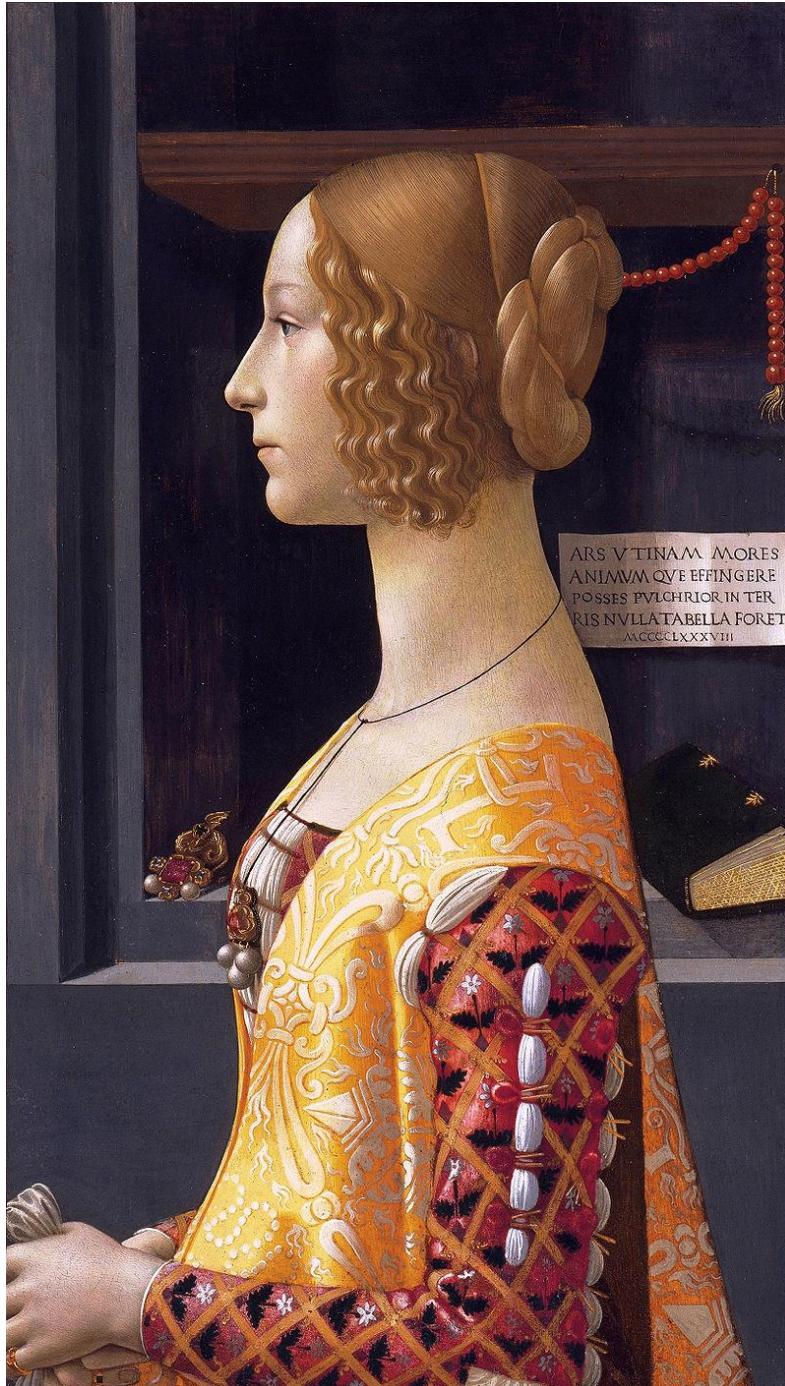


Domenico Ghirlandaio, *Natività della Vergine*, Cappella Tornabuoni, 1485- 1490, Basilica di Santa Maria Novella, Firenze.



Domenico Ghirlandaio, *Visitazione*, Cappella Tornabuoni, 1485- 1490, Basilica di Santa Maria Novella, Firenze.

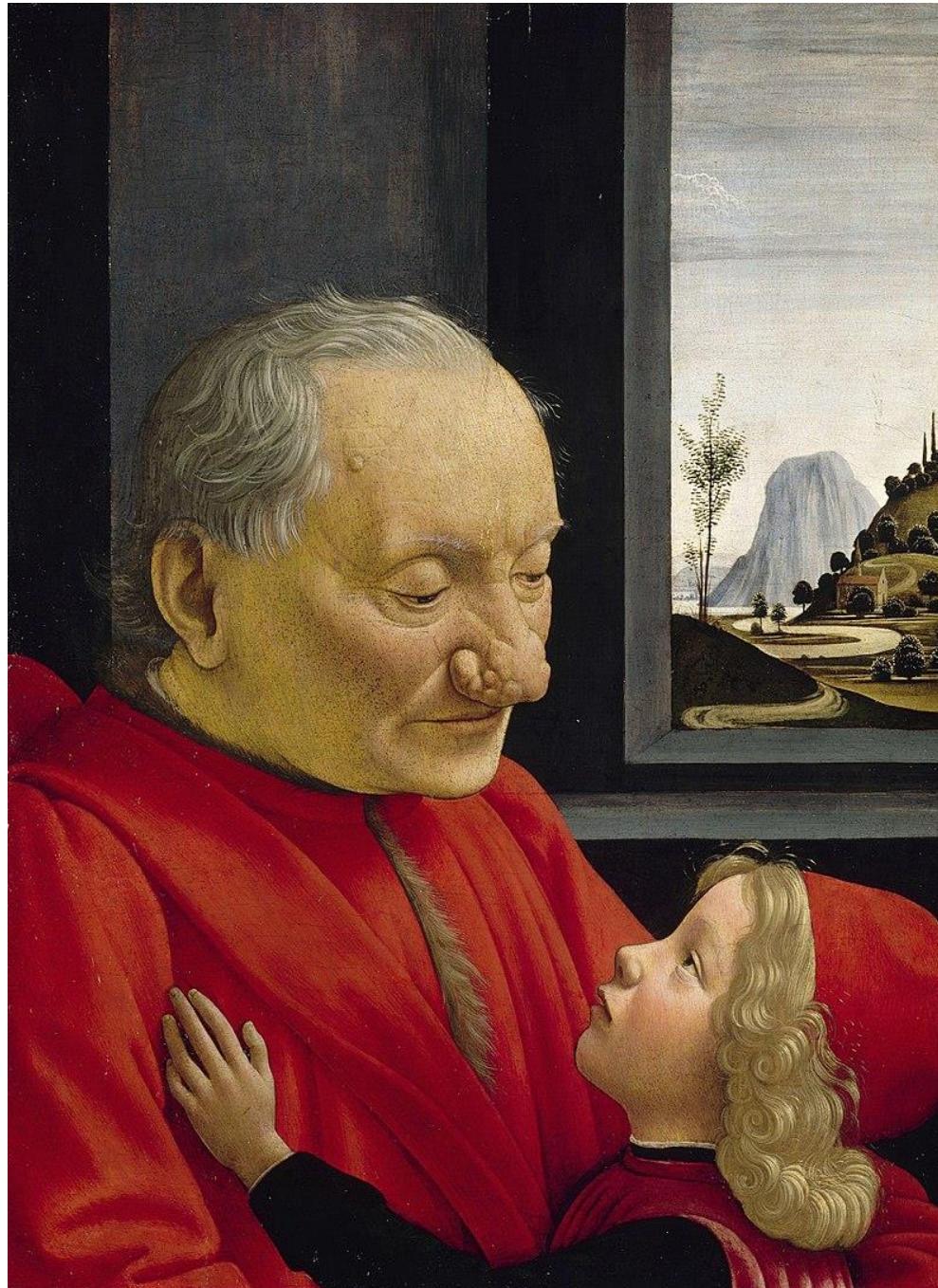
Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di Giovanna Tornabuoni*, tempera su tavola (77x49 cm), 1488, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



La giovane donna stringe in mano un **fazzoletto** e indossa pochi gioielli, ma di valore, tra cui il **grossso pendente** con perle di calibro e un rubino, legato da un nastro scuro sul collo, mentre una **spilla** simile si trova nello **stipo** dietro di essa.

Qui si vedono anche un **libro di preghiere semichiuso**, simbolo di religiosità, una **collana** di grani rossi di corallo **appesa** (forse un rosario) e un'**iscrizione latina**, che allude alle **virtù** della donna, tratto da un **epigramma del I secolo d.C. del poeta latino Marziale**: ARS VTINAM MORES ANIMVMQUE EFFINGERE POSSES PVLCHRIOR IN TERRIS NVLLA TABELLA FORET MCCCCCLXXXVIII ("Arte, volesse il cielo che tu potessi rappresentare il comportamento e l'animo, non ci sarebbe in terra tavola più bella. 1488").

L'opera, ritenuta uno dei più bei ritratti femminili del Quattrocento fiorentino, è di fattura estremamente curata e fine.



Domenico Ghirlandaio, *Ritratto di vecchio con nipote*, 1490 ca., tempera su tavola, 62x46 cm., Louvre, Parigi.

Si tratta dell'unico dipinto conosciuto, di un importante maestro rinascimentale, che presenta il soggetto nonno-nipote.

Non si conosce l'identità degli effigiati, né le circostanze della commissione del dipinto, che viene **datato**, in base ad **affinità stilistiche**, alla fase matura della produzione dell'artista, vicino agli **affreschi** della **Cappella Sassetti** e all'**Adorazione dei pastori**, con la quale condivide lo stile del paesaggio.

La fedeltà alla realtà fa pensare a un **ritratto** sicuramente **destinato alla fruizione privata**, essendo privo di ogni retorica ufficiale.



Ritratto di vecchio con nipote è un dipinto a tempera su tavola (62x46 cm) di Domenico Ghirlandaio, databile al 1490 circa, Louvre, Parigi.

Sullo sfondo di una **parete**, dove si apre una **finestra**, che dà su un **paesaggio montano**, un **uomo anziano** è ritratto a **mezzobusto** vestito con la **tunica rossa** bordata di **pelliccia**, tipica delle classi agiate del XV secolo.

Verso di lui si slancia un **fanciullo**, probabilmente il **nipote**, creando un tenero abbraccio tra i due.

L'**atmosfera familiare** e il **profondo legame affettivo** sono sottolineati anche dal **contatto visivo** tra i due, che si guardano con serena intensità.

La diagonale creata dalle direzioni degli sguardi bilancia perfettamente la composizione con lo **squarcio paesistico** aperto sulla **destra**, nel quale si vede una **strada sinuosa** che si inerpica tra una **collina**, con una **chiesetta**, e una **montagna** che sembra elevarsi da un lago.

Lumeggiature dorate danno **luce** alla **vegetazione**, mentre in **lontananza**, i rilievi più lontani si perdono nella **foschia** sfumando in toni azzurrini.



Ritratto di vecchio con nipote è un dipinto a tempera su tavola (62x46 cm) di Domenico Ghirlandaio, databile al 1490 circa, Louvre, Parigi.

Il ritratto è esemplare della tradizione fiorentina, che puntava direttamente alla **resa realistica** del personaggio.

L'uomo, infatti, è raffigurato anche nei suoi **difetti**, come l'acne deformante sul naso bitorzoluto, la canizie e il neo sporgente, ma nonostante ciò, niente intacca il **senso di dignità**, della **sagacia** e della **saggezza** dell'anziano.

Straordinaria è la resa dei **capelli grigi**, così reali da **emulare le opere fiamminghe**.

Di fattura meno pregiata è il **fanciullo**, forse **opera di aiuti**, che possiede comunque un **bel disegno del profilo**, con l'espressione tipicamente infantile a bocca dischiusa.

La **luce** illumina i due personaggi in maniera complementare, dal centro verso i bordi, con l'uso di **tonalità simili** che amplificano il legame tra le due generazioni a confronto.

Tra Italia e Fiandre: il Regno di Napoli

Tra la **seconda metà del XIV secolo e la prima metà del XV secolo**, l'Italia meridionale fu ai margini dei maggiori eventi della storia politica e culturale italiana.

La crisi fu grave soprattutto per il **Regno di Napoli**, sottomesso alla dinastia degli **Angioini**: Giovanna I, Ladislao (1386-1414) e Giovanna II (1414-1435).

Napoli e le altre **città marittime** del **Regno** attraversarono un **periodo di decadenza**: la loro vocazione commerciale era frustrata dal fatto che la navigazione nell'**Adriatico** e verso l'Oriente era monopolizzata dai **Veneziani**, e quella nel **Tirreno** dagli **Aragonesi**, che regnavano allora in **Sicilia**.

I **banchieri fiorentini** controllavano le **finanze napoletane** e nelle **campagne** vigeva un **chiuso sistema feudale**, dove covavano propositi di rivolta delle baronie locali.

La situazione fu aggravata dal **contrastò** che oppose gli **Angioini** agli **Aragonesi**, per il **possesso** del **Regno di Napoli**.

Il contrasto fu risolto soltanto nel **1442**, quando **Alfonso d'Aragona** riuscì a sconfiggere l'ultimo Angioino asceso al trono napoletano, **Renato d'Angiò**, e a **unificare il Meridione d'Italia** in un vasto Stato territoriale, collegato politicamente alla **Catalogna** e all'**Aragona**.

A causa di questi eventi storici, il **Regno di Napoli** (almeno fino alla fine del Regno di Alfonso d'Aragona, 1458)), isolato dal resto d'Italia e collegato invece, prima **alla Francia** (tramite gli Angiò) e poi **alla Spagna (tramite gli Aragonesi)**, piuttosto che ispirarsi alle forme artistiche rinascimentali coltivate nella Penisola, si **inserì** culturalmente nell'**area mediterranea**, collegandosi alle forme artistiche **Provenzali, Iberiche e Fiamminghe**.

Nella **seconda metà del secolo**, invece, l'asse **politico e culturale** si spostò sensibilmente **verso l'Italia**, durante il grigio Regno di **Ferrante** (1458-1494) e soprattutto durante quello di **Alfonso II d'Aragona** (1494-1495), il quale coltivava per **Napoli** progetti di rinnovamento, mai realizzatisi però, per la **calata** dei **Francesi**, che posero **fine** prematuramente alla sua esperienza di **governo**.



Il Regno di Napoli alla fine del XV secolo, sotto la dinastia Aragonese.

Il territorio del **Regno di Napoli**, inizialmente, corrispondeva alla **somma dei territori** delle odierne regioni italiane di **Abruzzo, Molise, Campania Puglia, Basilicata e Calabria**, comprendendo anche alcune aree **dell'attuale Lazio meridionale ed orientale**, appartenenti fino al 1927 alla Campania, ovvero all'antica provincia di **Terra di Lavoro** (circondario di Gaeta e circondario di Sora), **ed all'Abruzzo**.

Il Regno di Napoli, come Stato sovrano, vide una grande **fioritura intellettuale, economica e civile**, sia sotto la **dinastia Angioina** (1282-1442), sia in seguito alla conquista **Aragonese** del trono napoletano da parte di **Alfonso I** (1442-1458), sia sotto il governo di un **ramo cadetto** della **Casa d'Aragona** (1458-1501).

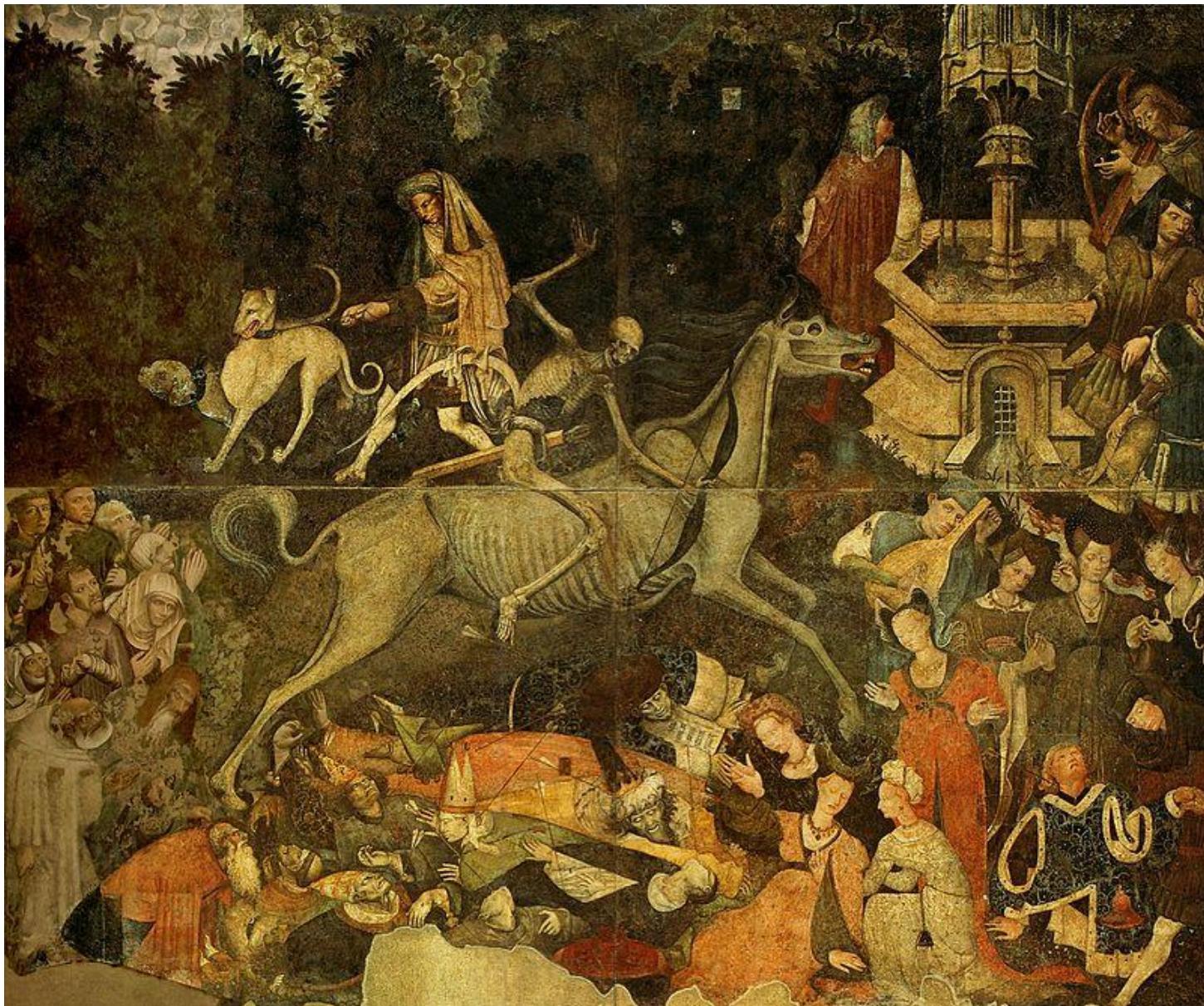
A quel tempo, la capitale, **Napoli**, era celebre per lo **splendore della sua corte** e il **mecenatismo dei suoi sovrani**.

Nel **1504**, la **Spagna** unita sconfisse la **Francia** nel contesto delle **guerre d'Italia**, e il **Regno di Napoli** fu da allora **legato dinasticamente alla monarchia ispanica** insieme a quello di **Sicilia**, fino al **1713** (*de facto* fino al **1707**): entrambi furono governati come due **Vicerami** distinti ma con la dicitura ***ultra et citra Pharum***, e con la conseguente **distinzione storiografica** e territoriale tra **Regno di Napoli** e **Regno di Sicilia**.

(**Regnum Siciliae citra Pharum**, indicava il “**Regno di Sicilia al di qua del Faro**”, in riferimento al **Faro di Messina** e si contrapponeva al **Regnum Siciliae ultra Pharum** cioè “**Regno di Sicilia al di là del Faro**”, che si estendeva **sull'intera isola di Sicilia**)

In seguito alla **Pace di Utrecht** (Il **trattato di Utrecht** (in olandese *Verdrag van Utrecht*) comprende una **serie di trattati di pace** firmati nella **città olandese** tra il marzo e l'aprile del **1713**, che aiutarono a porre **fine alla guerra di successione spagnola**, il reame napoletano passò ad essere **amministrato**, per un breve periodo (**1713-1734**), dalla **monarchia asburgica d'Austria**.

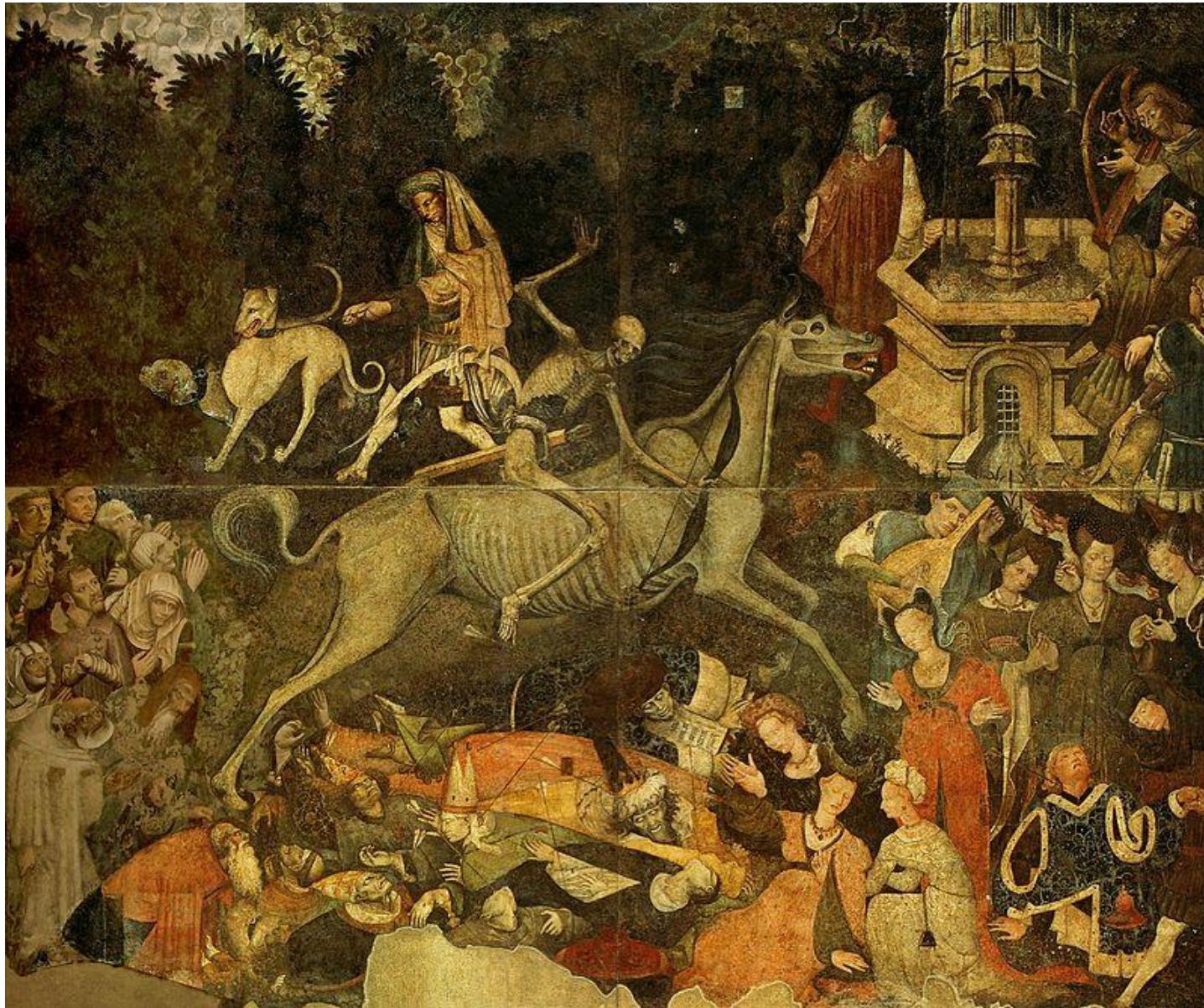
Benché i **due regni**, nuovamente riuniti, ottengono l'**indipendenza** con **Carlo di Borbone** già nel **1735**, l'unificazione giuridica definitiva di entrambi i regni si ebbe solo nel dicembre **1816**, con la fondazione dello **Stato sovrano del Regno delle Due Sicilie**.



Il *Trionfo della Morte* è un affresco staccato (600x642 cm) conservato nella Galleria Regionale di Palazzo Abatellis a Palermo, datato al 1446 circa.

Oltre ad essere uno dei migliori dipinti su questo tema, è l'opera più rappresentativa della stagione "internazionale" in Sicilia, culminata durante i regni di **Ferdinando I** (1412) e di **Alfonso d'Aragona** (che nel 1416 fece di **Palermo** la sua base per la **conquista del Regno di Napoli**).

Non si conosce il nome dell'autore (indicato come un generico *Maestro del Trionfo della Morte*) e viene datato al 1446 circa.



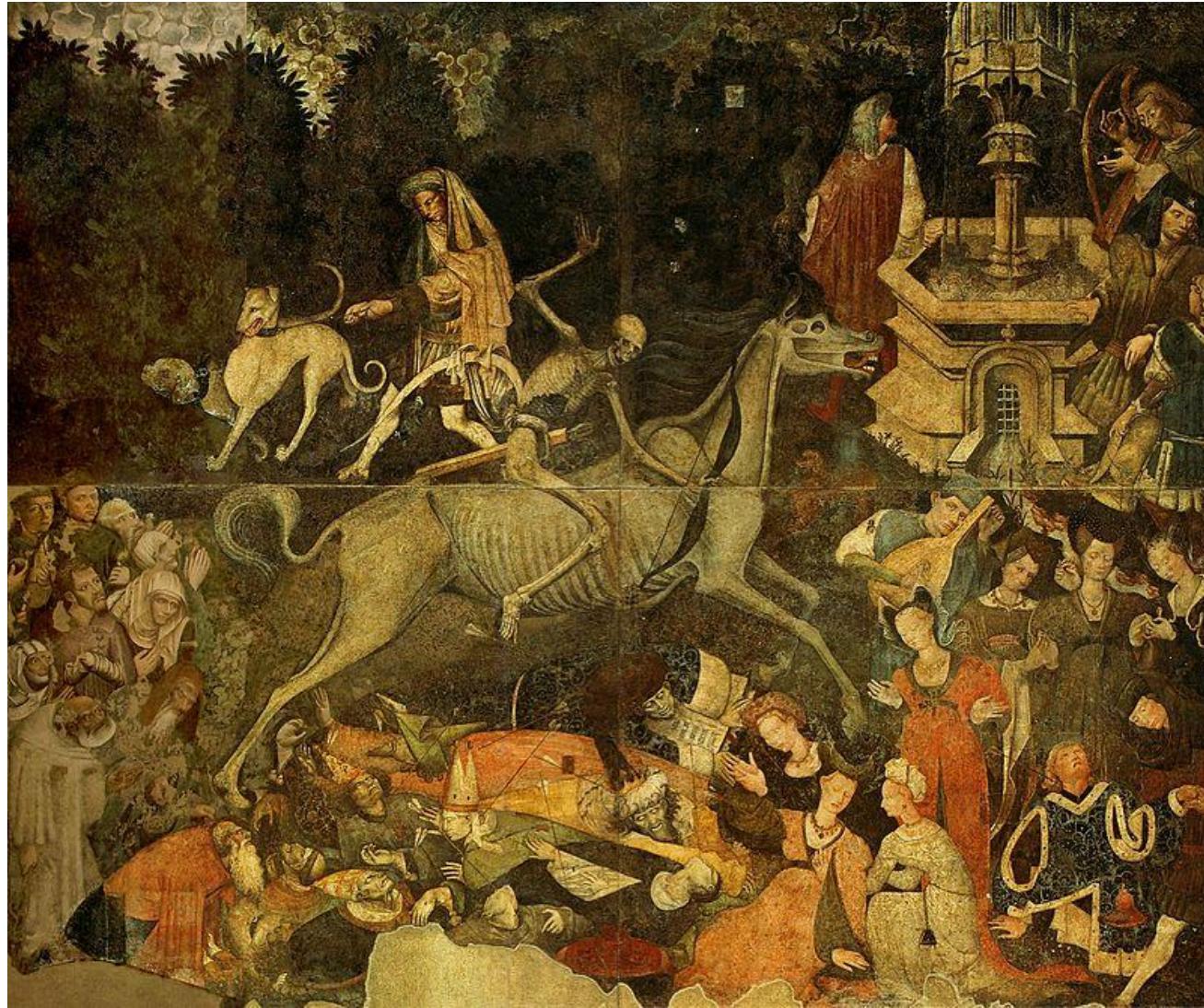
Trionfo della morte, affresco da Palazzo Sclafani, Palermo, 1446 ca., Galleria Nazionale della Sicilia, Palermo.

L'opera proviene dal **cortile** di Palazzo Sclafani (Residenza nobiliare, Ospedale, Caserma.) a Palermo

Per l'**elevato livello artistico**, senza precedenti nell'area, si pensa sia frutto di una **diretta commissione reale**, magari di un **artista straniero**, probabilmente **catalano o provenzale**, chiamato appositamente sull'isola.

Probabilmente si trattò di una **commissione** da parte dei **rettori** dell'Ospedale.

Il **tema del *trionfo della Morte*** si era già diffuso nel Trecento, ma qui viene rappresentato con una **particolare insistenza ossessiva** sui temi macabri e grotteschi, di **crudele espressività**, una caratteristica rara in Italia che ha fatto pensare alla mano di un **maestro transalpino**.



Trionfo della morte, affresco da Palazzo Sclafani, Palermo, 1446 ca., Galleria Nazionale della Sicilia, Palermo.

L'affresco è **composto**, come una gigantesca **pagina miniata**, dove in un lussureggiante **giardino incantato**, bordato da una **siepe**, irrompe la **Morte** su uno spettrale **cavallo scheletrito**.

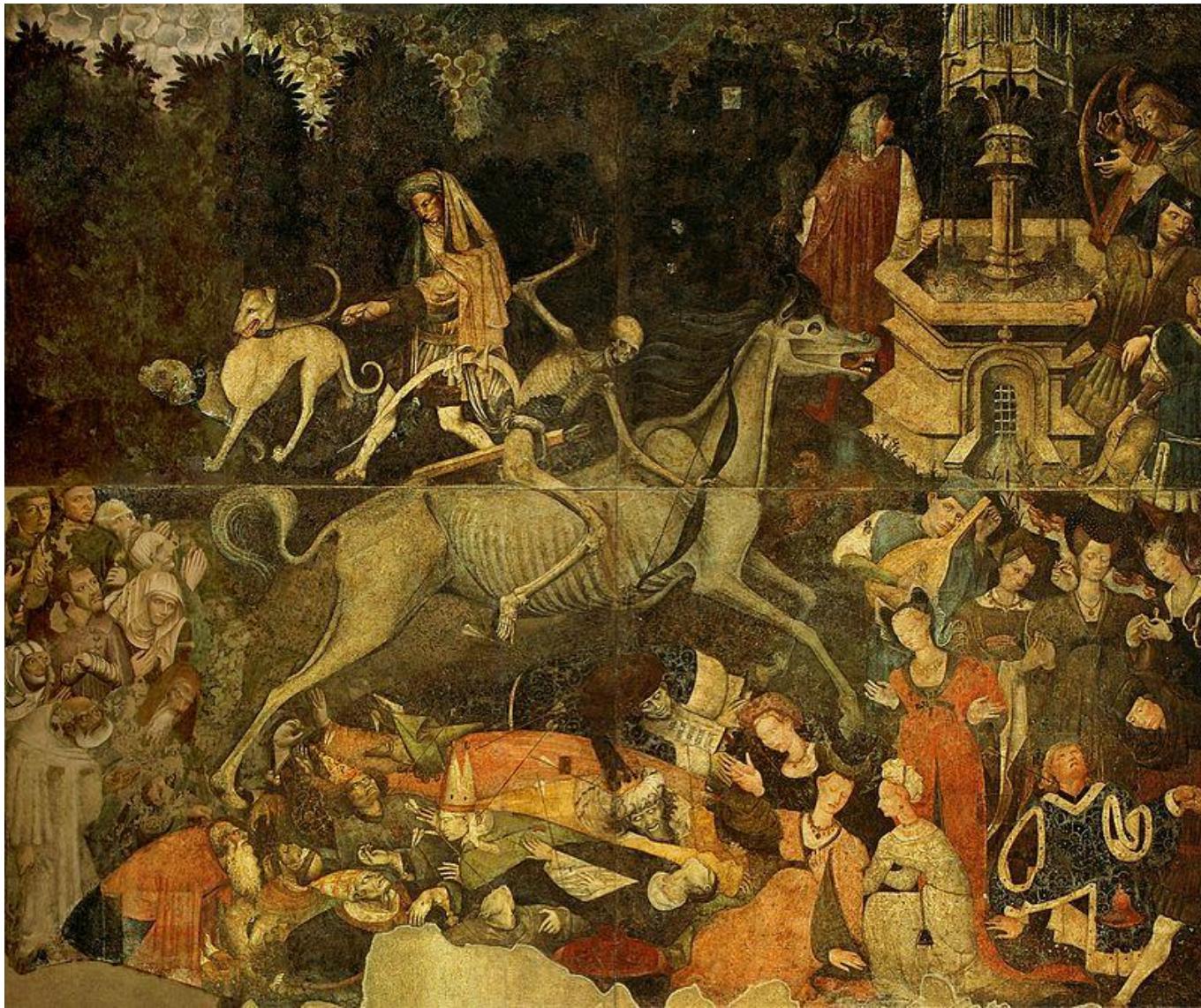
Essa inizia a lanciare **frecce letali**, che colpiscono **personaggi** di tutte le fasce sociali, **uccidendoli**.

Il **cavallo**, di prorompente vitalità, occupa il **centro** della **scena**, con le sue costole e la macabra anatomia della testa scarnificata, che mostra **denti e lingua**.

La **Morte** è raffigurata efficacemente nell'**attimo** in cui ha appena **scoccato** una **freccia**, che è andata a **colpire** il **collo** di un **giovane**, nell'**angolo destro** in **basso**; essa ha legata sul fianco la **falce** e reca con sé una **faretra**, suoi attributi iconografici tipici.

In **basso** si trovano i **cadaveri** delle persone già **uccise**: **imperatori, papi, vescovi, frati** (sia francescani che domenicani), **poeti, cavalieri e damigelle**.

Ciascuno è **rappresentato individualmente**, in una **posizione diversa**: chi con una smorfia di dolore ancora disegnata sul volto, chi sereno, chi con gli arti scompostamente abbandonati, chi, appena raggiunto da una freccia, nell'atto di accasciarsi.



Trionfo della morte, affresco da Palazzo Sclafani, Palermo, 1446 ca., Galleria Nazionale della Sicilia, Palermo.

A sinistra si trova il **gruppo della povera gente**, che invoca la morte di interrompere le proprie sofferenze, ma viene crudelmente ignorata.

Fra questi, la **figura in alto** che **guarda** verso l'**osservatore** è stata proposta come **autoritratto** dell'autore.

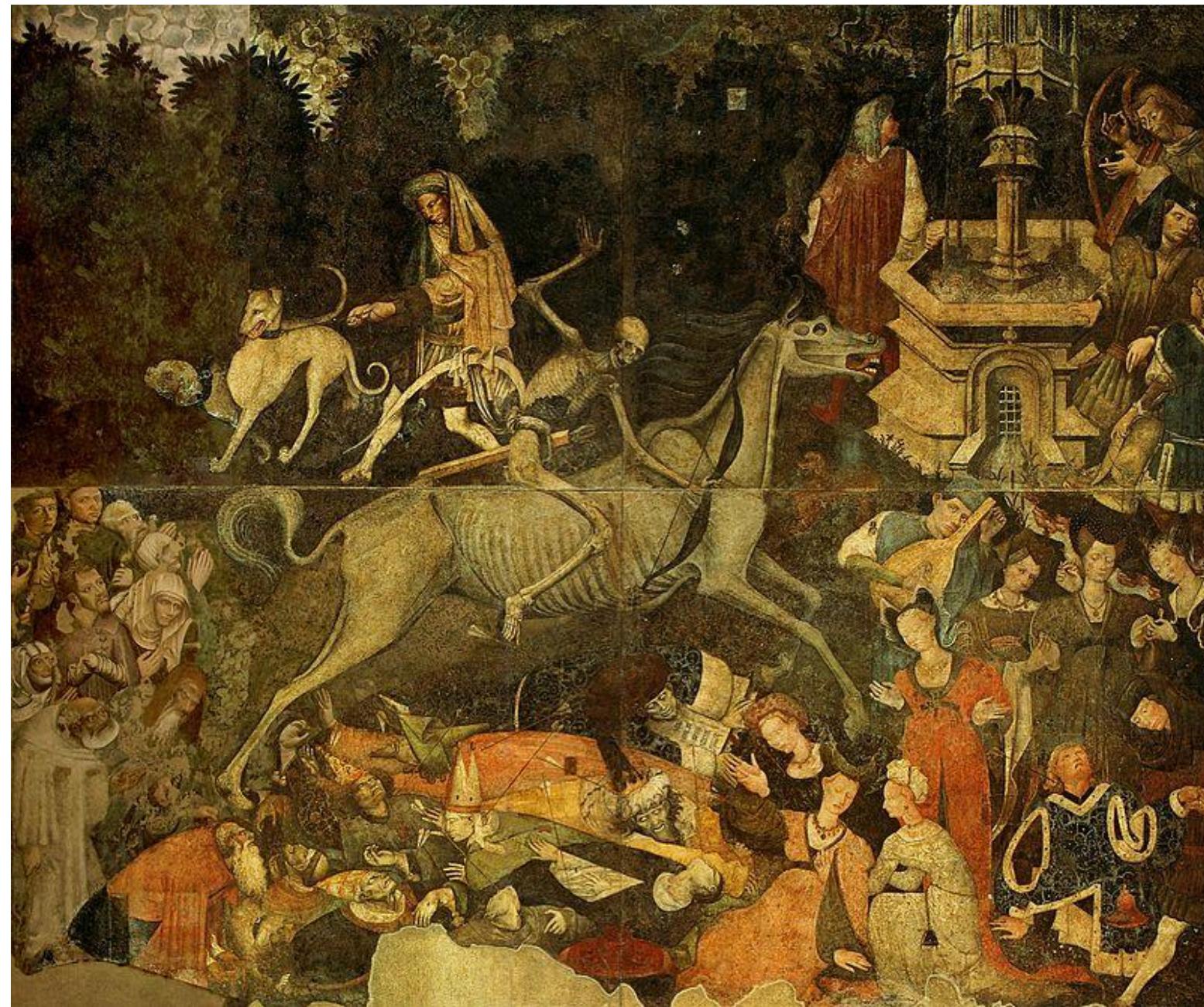
A destra si trova il **gruppo degli aristocratici**, disinteressati all'avvenimento, che **impertorriti** continuano le **loro attività**, tranne i personaggi immediatamente più vicini ai cadaveri.

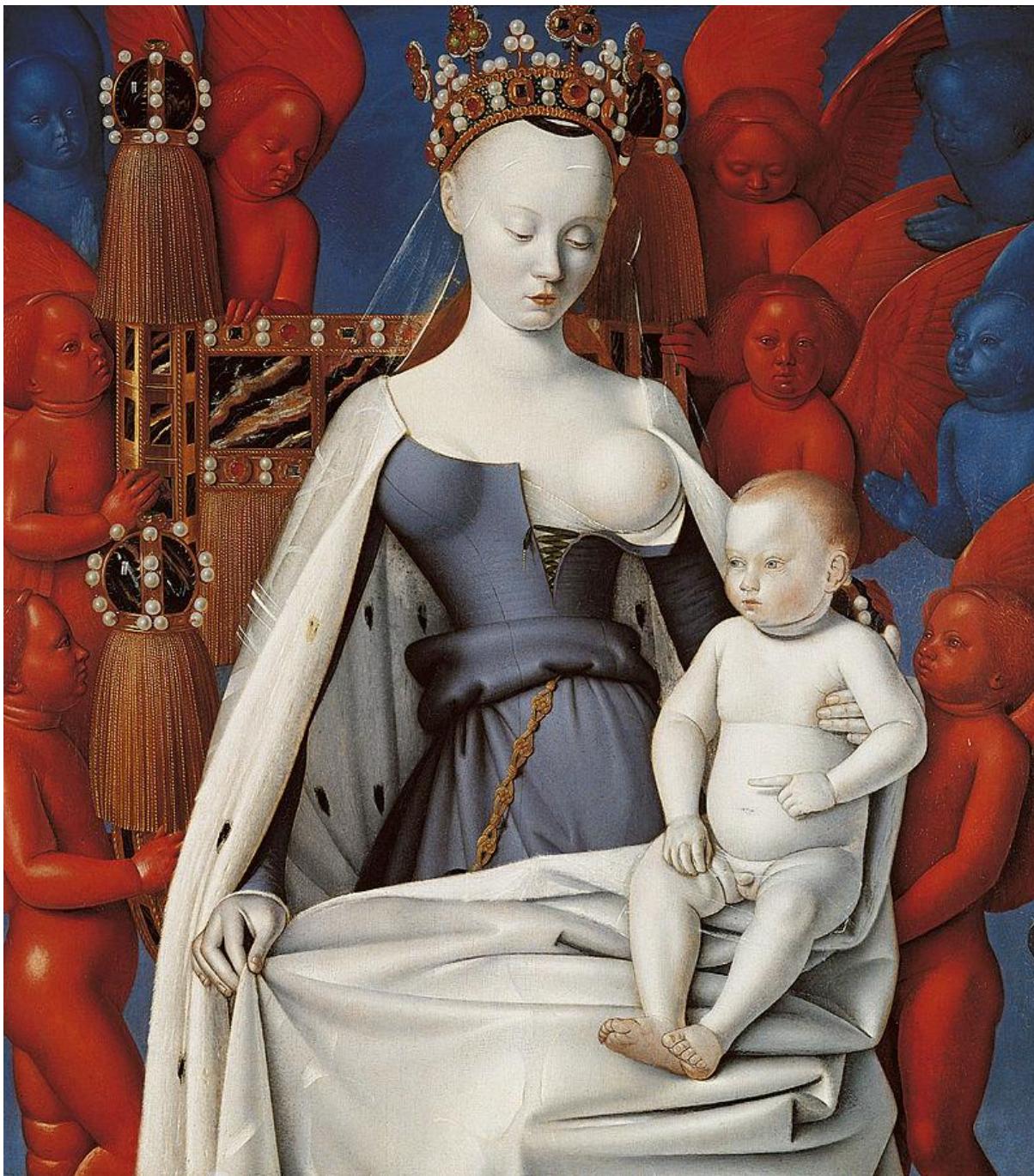
Vi si riconoscono diversi **musici**, **dame** riccamente abbigliate e **cavaleri** vestiti di pellicce, come quelli che **chiacchierano** amabilmente ai bordi della **fontana**, simbolo di vita e di giovinezza.

Sempre a destra, ma più in alto, si trovano due richiami a uno degli svaghi più amati dall'aristocrazia, la caccia, con un uomo che tiene un falcone sul braccio e un altro che regge al guinzaglio due cani da caccia trepidanti, tra i quali il levriero disegna una linea sinuosa col corpo sull'attenti.

Trionfo della morte, affresco da Palazzo Sclafani, Palermo, 1446 ca., Galleria Nazionale della Sicilia, Palermo.

Il *Trionfo della morte* di Palazzo Sclafani a Palermo rappresenta un buon indicatore della complessità e degli intrecci culturali presenti in ambito meridionale (catalani, nordici, francesi e altri), anche se esso si presenta ancora come opera tardogotica.



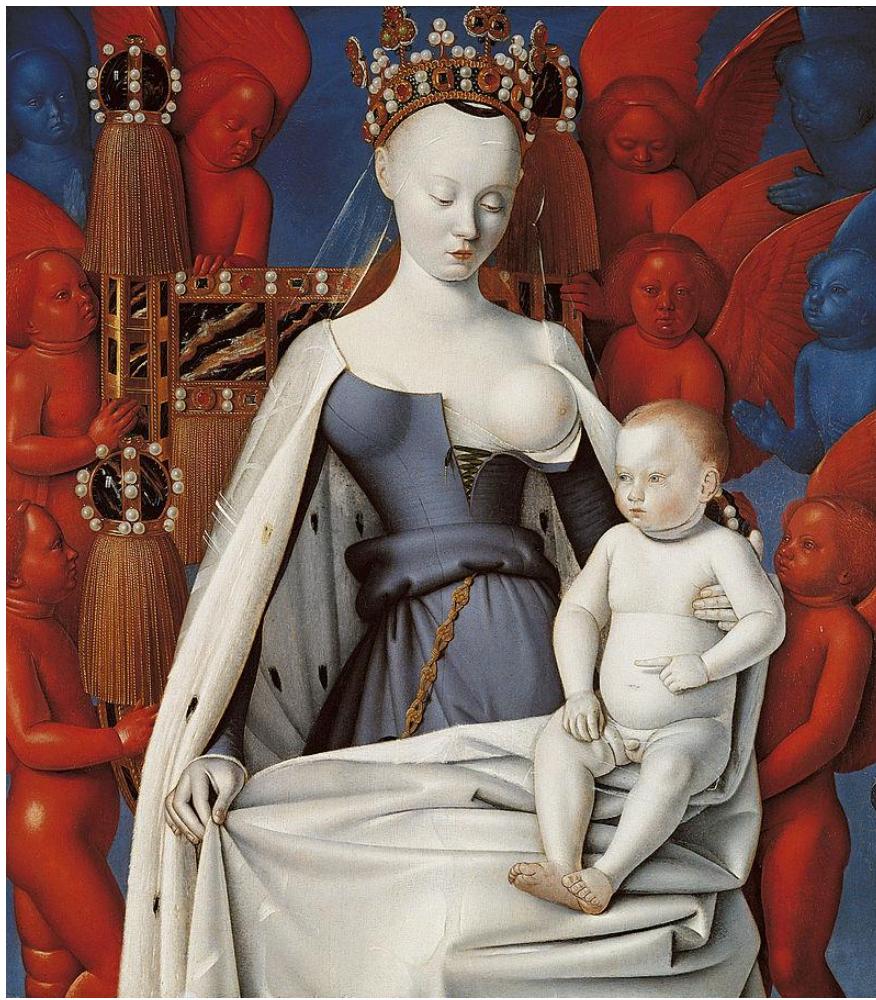


Jean Fouquet, *Madonna di Melun* (*Madonna del latte in trono col Bambino*), 1450-1455 ca., olio su tavola, 95x86 cm., Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

È opportuno ricordare che a Napoli furono attivi **artisti stranieri** che, oltre alla propria, avevano in qualche modo **elaborato la lezione del primo Rinascimento italiano**.

Così, tra gli altri, dovette essere presente a Napoli, tra il 1445 e il 1447, anche Jean Fouquet (1420-1447), **pittore e miniaturista francese**, nativo di Tours, uno dei più sensibili tramiti stilistici tra il Nord e il Sud delle Alpi.

Nella sua celebre *Madonna di Melun* non è difficile ravvisare una **stilizzazione geometrica** derivata da **Piero della Francesca**.



L'opera risale a dopo il rientro di Jean Fouquet in Francia, in seguito al viaggio in Italia (entro la prima metà del 1448). In quel periodo entrò alla corte di Carlo VII, lavorando sia per il sovrano, che per i suoi più alti dignitari.

Per il tesoriere Etienne Chevalier miniò un *Libro d'Ore* oggi al Museo Condé di Chantilly, ma soprattutto dipinse il **dittico**, considerato il suo **capolavoro**.

L'opera venne commissionata per un **altare della collegiata di Melun**.

Jean Fouquet, *Madonna di Melun (Madonna del latte in trono col Bambino)*, 1450-1455 ca., olio su tavola, 95x86 cm., Anversa, Musée des Beaux Arts.

La tavola faceva parte del **Dittico di Melun** oggi smembrato.

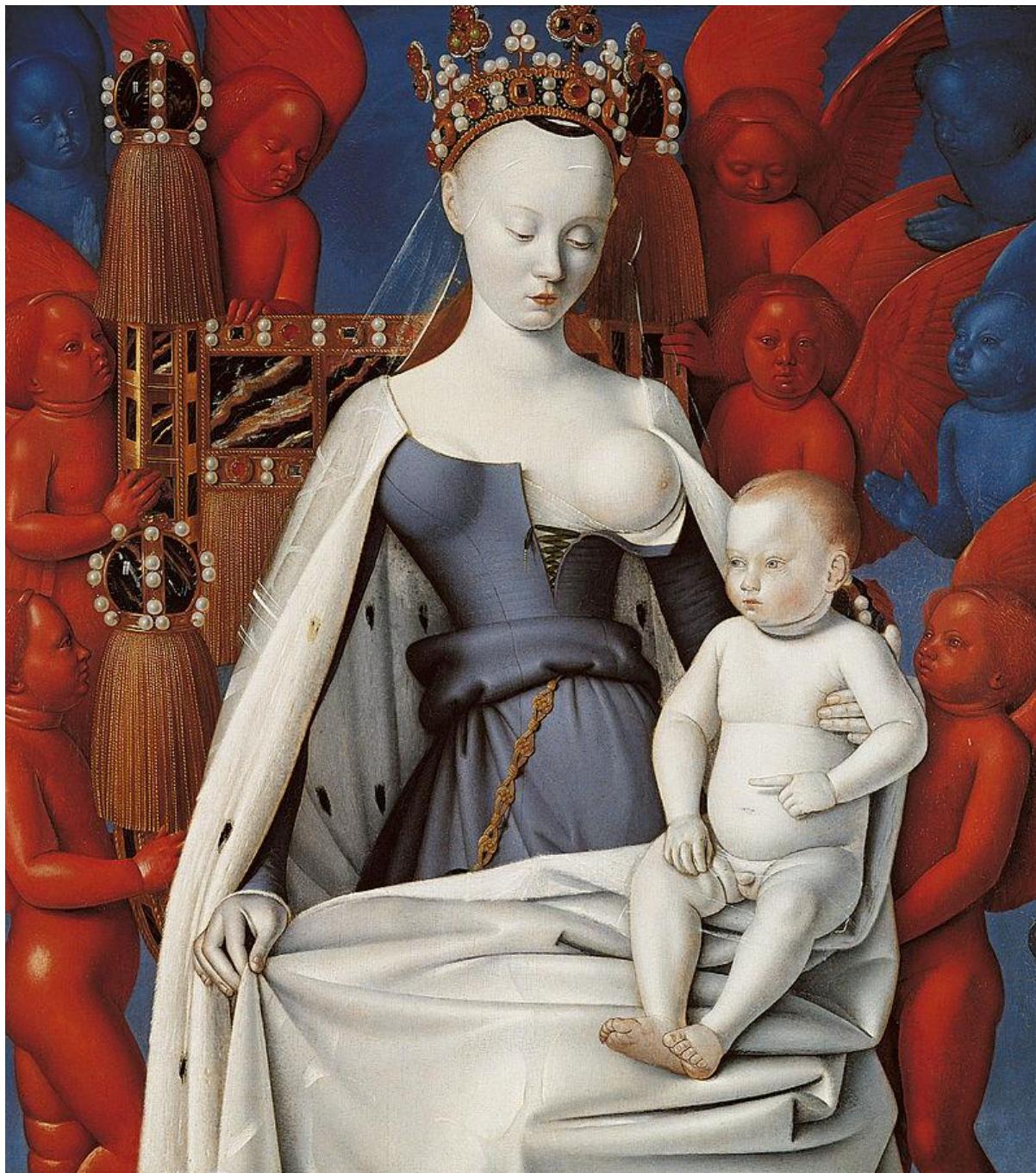
Lo **scomparto sinistro**, con *Etienne Chevalier presentato da santo Stefano* (93x85 cm) si trova nella Gemäldegalerie di Berlino, mentre lo **scomparto destro** con la *Madonna del latte in trono col Bambino* (91,8x83,3 cm) si trova al Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa.

Ne faceva parte anche un **medaglione a smalto** con l'*Autoritratto di Jean Fouquet* (diametro 6 cm), oggi al Louvre.





Autoritratto di Jean Fouquet,
in miniatura (diam. 7,5 cm).
Oggi conservato al Louvre e
che costituiva la "firma" del
"dittico di Melun".



Jean Fouquet, *Madonna di Melun (Madonna del latte in trono col Bambino)*, 1450-1455 ca., olio su tavola, 95x86 cm., Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Il pannello mostra la **Vergine in trono** che scopre un **seno** per allattare il **Bambino**, circondata da uno stuolo di **cherubini blu** e **serafini rossi** (i loro colori richiamano rispettivamente la **sapienza** e l'**amore di Dio**), che riempiono tutto lo sfondo.

La **Madonna** è impostata su una **composizione piramidale**, memore delle opere italiane, così come è ispirata, a **Piero della Francesca**, la **sintesi geometrica** delle sue forme (**volto ovale**, seno sferico), che paiono intagliate nell'avorio, la **posa** e la **robustezza** del **Bambino**.

La **luce** studiata analiticamente, come nelle gemme del trono e della corona, e il **gusto** per la **linea di contorno** sono invece **caratteristiche** di marca più prettamente **nordica**.

La **Madonna del latte in trono col Bambino** risulta essere una **figura plastica**, dalle forme tornite e sode, illuminata da una **luce fredda**.
Una Madonna in veste di regina con una corona riccamente ornata.

Non vi è alcun legame affettuoso tra la **madre** e il **figlio** che posano in una **compostezza surreale**.



San Gerolamo nello studio è un dipinto, olio su tavola (151x178 cm), del pittore napoletano **Colantonio**, facente un tempo parte di uno smembrato polittico per la chiesa di San Lorenzo Maggiore ed oggi conservato nel **Museo Nazionale di Capodimonte**. L'opera è databile al **1445-46** circa.

Colantonio, attivo a **Napoli** tra il **1440** e il **1470** circa, sviluppò, a contatto con le **pitture provenzali, spagnole, fiamminghe**, un **notevole talento**, senza però riuscire a maturare uno stile inconfondibilmente suo.

L'affastellarsi di libri e strumenti di scrittura nella sua tavola con **San Gerolamo nello studio** risente dell'influenza di un grande pittore francese, fatto venire a Napoli da re Renato d'Angiò, il cosiddetto **Maestro dell'Annunciazione di Aix-En-Provence** (**Barthélemy d'Eyck**), come dimostra l'analogia natura morta raffigurata dall'artista provenzale, in una **scansia**, sopra la figura del **Profeta Geremia**.



Il **Profeta Geremia** di **Barthélemy d'Eyck** fa parte del **Trittico dell'Annunciazione**: lo scomparto destro con il **Profeta Geremia** si trova al **Museo Reale delle Belle Arti del Belgio**, di Bruxelles .

Colantonio, San Gerolamo nello studio, dalla pala d'altare di San Lorenzo Maggiore, 1445-1446 ca., olio su tavola, 125x150 cm, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.



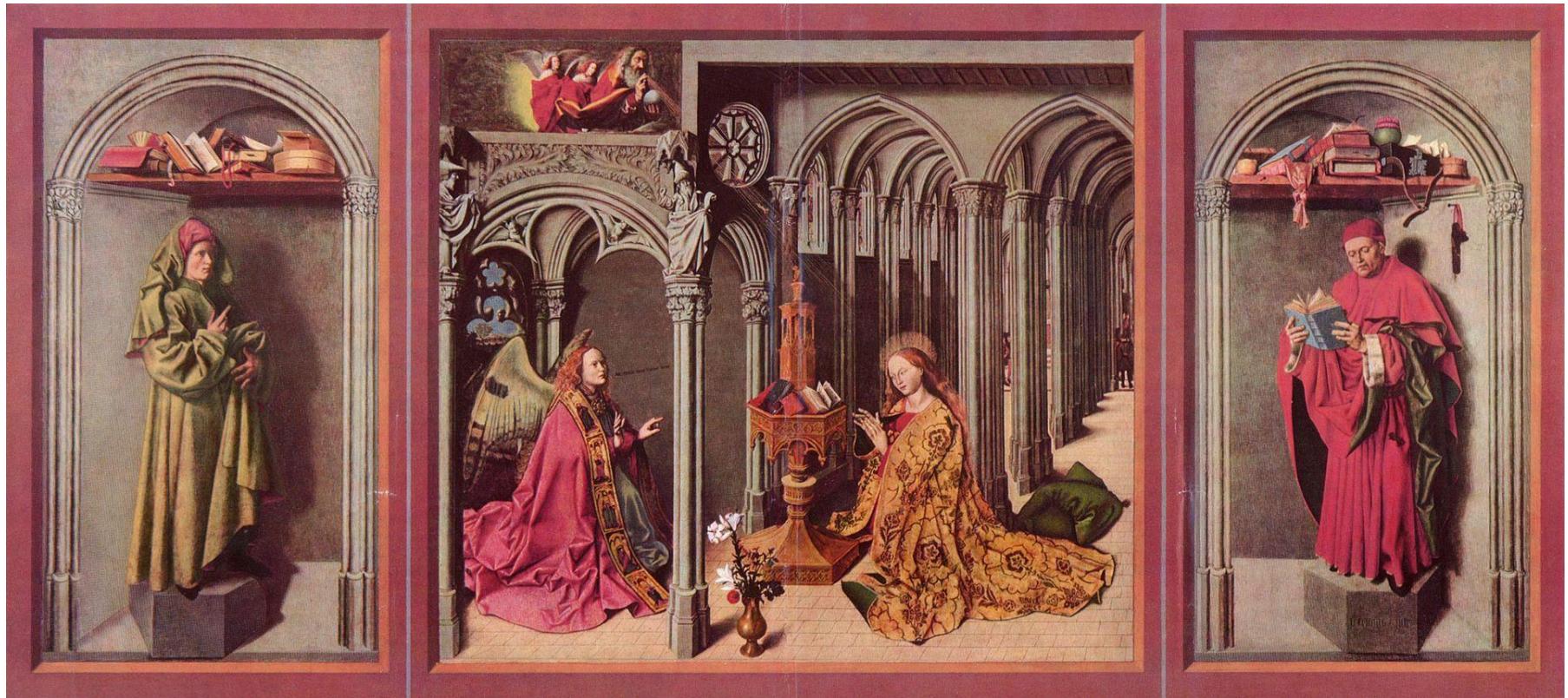
San Gerolamo è tradizionalmente rappresentato nel suo studio, mentre con un **coltellino** toglie dalla **zampa** di un **leone** una **spina**, che tormentava l'animale.

Secondo la **leggenda** la **belva** divenne poi suo **compagno fedele**.

La **stanza**, è riempita da **oggetti** che testimoniano la **vastità** degli **interessi culturali** del **santo-cardinale**, il cui **cappello** è adagiato su un **ripiano** a sinistra.

Uno degli aspetti più interessanti del dipinto è la **straordinaria "natura morta"** di libri e altri **oggetti** che riempiono gli scaffali, che dimostrano i riferimenti alla **pittura fiamminga**.

L'opera, in particolare, registra l'**influenza dei modi** della corte di Renato d'Angiò e di pittori come **Barthélemy d'Eyck**, come dimostrano l'attenzione alla **resa dei volumi** e la **profondità spaziale** realistica, nonostante negli spazi la **prospettiva** sia ancora **incerta**.

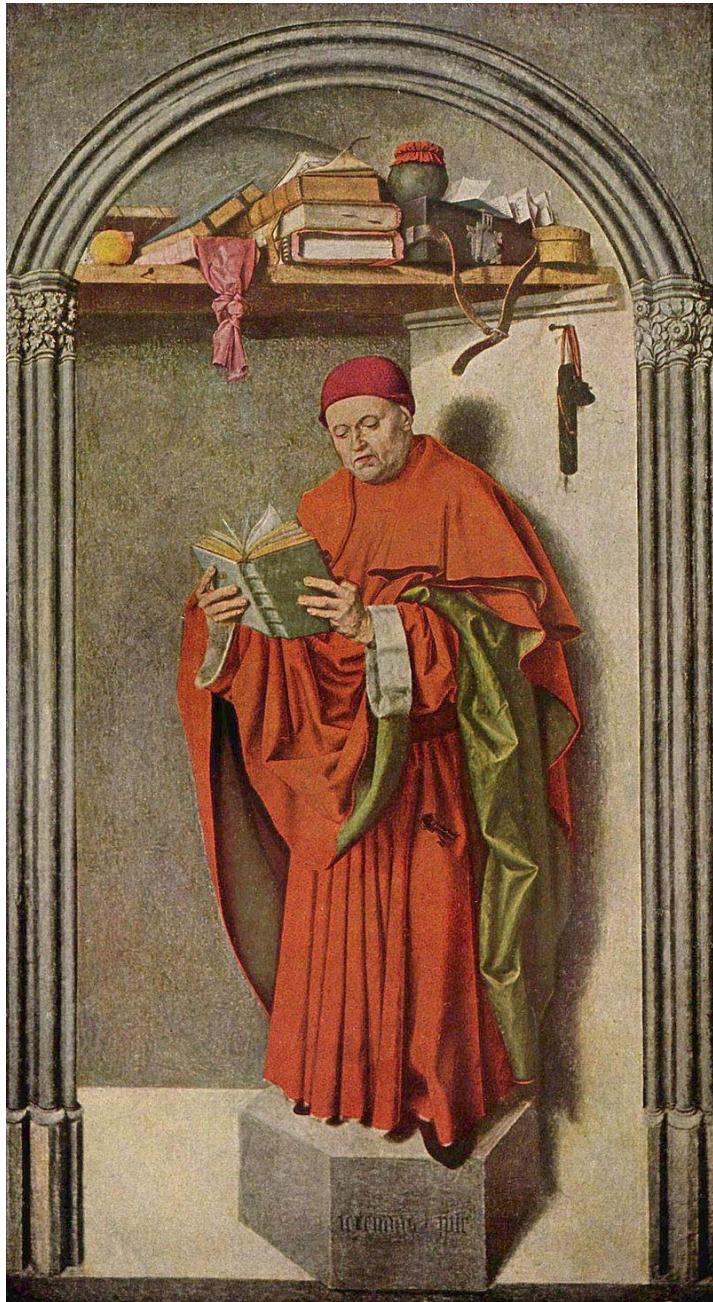


Il **Trittico dell'Annunciazione** è un'opera, tecnica mista su tavola, attribuita a **Barthélemy d'Eyck** o, più prudentemente, al **Maestro dell'Annunciazione di Aix-en-Provence**.

È databile al **1443-1445** e proviene dalla Cattedrale di San Salvatore di Aix-en-Provence, mentre oggi è **smembrato in più musei**: il **pannello centrale** dell'**Annunciazione** si trova ad Aix-en-Provence nella chiesa della Maddalena;

il **pannello sinistro** col **profeta Isaiā** è diviso in due parti, il profeta al Museo Boijmans Van Beuningen di Rotterdam, mentre la **parte alta** con uno scaffale pieno di libri ed oggetti vari è conservata al Rijksmuseum di **Amsterdam**;

lo **scomparto destro** con il **profeta Geremia** è infine al **Museo Reale delle Belle Arti del Belgio, di Bruxelles**.



Il **Profeta Geremia** di Barthélemy d'Eyck fa parte del **Trittico dell'Annunciazione**: lo scomparto destro con il **Profeta Geremia** si trova al Museo Reale delle Belle Arti del Belgio, di Bruxelles.

Nei **pannelli laterali** spicca soprattutto la resa straordinariamente realistica delle **nature morte** sugli **scaffali** nella **parte superiore**. La luce è intensa e modula con efficacia la figura, con un ricorso sintetico alle pieghe nella veste.

il **pannello sinistro col profeta Isaia** è diviso in due parti: il **profeta** si trova al Museo Boijmans Van Beuningen di Rotterdam, mentre la **parte alta** con uno **scaffale pieno di libri** ed oggetti vari è conservata al Rijksmuseum di Amsterdam;





Petrus Christus, *Compianto su Cristo morto (Pietà)*, metà XV secolo, olio su tavola, 98x188 cm., Bruxelles, Museo Reale delle Belle Arti del Belgio.

Colantonio, *Deposizione*, 1455-1460, Olio su tavola, 149x295cm. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

Questa bellissima tavola, originariamente nella Chiesa di San Domenico Maggiore, sarebbe stata dipinta tra il 1455 e il 1460, basandosi sul modello di un arazzo – su disegno di Rogier van der Weyden – acquistato da Alfonso il Magnanimo proprio nel 1455.

A differenza di opere precedenti, come il *San Gerolamo nello studio*, in cui si avverte maggiormente il richiamo allo stile borgognone-provenzale di Barthélemy Eyck – presente a Napoli alla corte di Re Renato d'Angiò – qui sono più evidenti gli influssi nordici apportati, dopo l'arrivo degli aragonesi, dall'arte fiamminga: i panneggi, il paesaggio urbano sullo sfondo, la donna in lacrime sulla sinistra, che è la copia speculare di una analoga figura presente in una deposizione di Petrus Christus.

E, d'altra parte, non è un caso, che le prime citazioni di Colantonio – risalenti a Pietro Summonte nel 1524 – riferiscono come il maestro fosse in grado di imitare alla perfezione qualsiasi quadro vedesse e che si applicasse in particolare alla riproduzione degli autori di Fiandra, poiché erano quelli più ricercati all'epoca (“Insomma lo bon Colantonio la contrafece tutta questa pittura, di modo che non si discerneva la sua da l'archetipo”).





Petrus Christus, *Compianto su Cristo morto* (Pietà), metà XV secolo, olio su tavola, 98x188 cm., Bruxelles, Museo Reale delle Belle Arti del Belgio.

Petrus Christus, (1410 circa – 1475 circa) è stato un **pittore fiammingo**. Appartenne alla cosiddetta "seconda generazione" della **pittura fiamminga**, dopo la prima dei fondatori Jan van Eyck, Rogier van der Weyden e Robert Campin.



Colantonio, *Deposizione*, 1455-1460, Olio su tavola, 149x295cm.
Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

Tuttavia Colantonio non fu solo banale imitatore: qui la composizione presenta caratteri originali ravvisabili – ad esempio – nello **sviluppo verticale della composizione** (molte delle deposizioni fiamminghe si estendono in orizzontale), nella presenza di **due scale** invece di una e, più in generale, nella **luce** che rimanda a **modelli toscani**, che saranno successivamente ripresi nell'ultima composizione a lui riferibile con certezza: il polittico di *San Vincenzo Ferreri*, proveniente dalla chiesa di San Pietro Martire a Napoli e oggi custodita a Capodimonte, nella medesima sala dedicata alla pittura napoletana del periodo aragonese.

Petrus Christus, *Compianto su Cristo morto (Pietà)*, metà XV secolo, olio su tavola, 98x188 cm., Bruxelles, Museo Reale delle Belle Arti del Belgio.





Colantonio, *Deposizione*, 1455-1460, Olio su tavola, 149x295cm. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

Colantonio, *San Vincenzo Ferrer e sue storie*, 1460, Polittico, Museo di Capodimonte, Napoli



Del 1460 è il Polittico di San Vincenzo Ferrer, realizzato per la chiesa di San Pietro Martire, dove il santo centrale, di monumentale grandezza, è ispirato all'opera di Piero della Francesca, mentre le architetture, in cui è inserito lo stesso e le scene della sua vita, sono di gusto iberico.

Non è un caso, tra l'altro, che in questi stessi anni fosse **presente a Napoli** – e anzi sia stato **suo discepolo** come riferisce ancora il Summonte – un **promettente giovane pittore** proveniente da **Messina** e che di lì a poco sarebbe stato in grado di innestare sui modelli nordici la lezione di Piero della Francesca: **Antonello da Messina**.



Antonello da Messina, *Ritratto d'uomo* (forse autoritratto), olio su tavola, 1475 –1476, cm., 25,5 x 35,5 Londra, National Gallery.

Antonello da Messina: l'incontro tra Nord e Sud

La **presenza nel Sud della Penisola italiana** di tante **opere e artisti fiamminghi** non sviluppò una vera e propria **"Scuola Meridionale"**, ma orientò la formazione di alcune **notevoli personalità**.

Tra queste, **Antonello da Messina**, soprannome di **Antonio di Giovanni de Antonio** (1430 ca.-1479) che, con Masaccio, Filippo Brunelleschi, Piero della Francesca, Leon Battista Alberti, è sicuramente **una delle figure cardine del Quattrocento italiano**.

Egli **riuscì a conciliare le due tradizioni stilistiche più importanti** dell'epoca: quella **fiamminga**, con la luce e il suo naturalismo, e quella **italiana**, col suo antropocentrismo e la sua compostezza formale. I suoi **ritratti** sono celebri per **vitalità e profondità psicologica**.

Seppe poi **divulgare** questa **sintesi**, dove essa poteva essere meglio capita e sviluppata: a **Venezia**.

Soprattutto a **Venezia**, infatti, rivoluzionò la pittura locale, facendo ammirare i suoi traguardi, che poi vennero ripresi da tutti i grandi maestri lagunari, come **apripista** per quella **"pittura tonale"** estremamente **dolce e umana** che caratterizzò il **Rinascimento veneto**.

Il suo **primo apprendistato** si svolse probabilmente tra **Messina e Palermo**, anche se recenti studi dimostrano la presenza quasi certa del grande pittore ad **Alcamo** (provincia di Trapani).

Intorno al **1450** circa fu a **Napoli**, dove secondo la **testimonianza di Pietro Summonte** in una lettera a Marcantonio Michiel, era **apprendista** nella bottega del pittore **Colantonio**.

Qui venne in contatto con la **pittura fiamminga, spagnola e provenzale**, presente sia nelle **collezioni reali** sia nell'**esempio tangibile** di artisti stranieri operanti nella **corte angioina** prima e in quella **aragonesa** poi.

All'**Antonello di questo periodo** vengono attribuite **dieci tavolette** con *Beati francescani* realizzate per la **pala dipinta da Colantonio** per la chiesa di San Lorenzo Maggiore.



Antonello da Messina (attr.), *Vergine Annunciata*, 1452 ca., olio su tavola, 57,5x39 cm., Como, Museo Civico.

Quest'opera è stata attribuita ad Antonello dal critico **Ferdinando Bologna**, un'attribuzione che ormai è concordemente accettata da tutti quanti gli studiosi.

In origine la questione era dibattuta (si pensava ad un **autore fiammingo** ignoto del **XV secolo**, o ad un **ignoto autore di formazione spagnola**, o ancora, quest'opera è stata riportata nell'ambito di **Colantonio** stesso, soprattutto per la **stretta analogia** che mostra con le **Clarisse**, che Colantonio raffigura nella parte superiore dell'**ancona** (grande tavola dipinta, *di soggetto sacro, posta a decorazione di un altare*) di **San Lorenzo Maggiore**).



La *Consegna della regola francescana*, 1445 circa, è un dipinto, tecnica mista su tavola (150x185 cm), del pittore napoletano Colantonio, facente un tempo parte di uno smembrato polittico, per la chiesa di San Lorenzo Maggiore ed oggi conservato nel Museo Nazionale di Capodimonte.



Antonello da Messina (attr.??), Vergine Annunciata, 1452 ca., olio su tavola, 57,5x39 cm., Como, Museo Civico.

Secondo alcuni studiosi, quest'opera mostrerebbe quale potrebbe essere stato il **primo stile** di **Antonello da Messina**: non italiano, ma **mediterraneo**; un **busto spagnoleggiante**, stagliato davanti ad un **arcaico fondale dorato**, ma ravvivato da una potente capacità di raffigurare le **trasparenze** e le **finissime pieghe del velo** investito dalla **luce**, a un grado che Colantonio non raggiunse mai.

Pier Luigi De Vecchi, invece, ha osservato che l'opera in oggetto presenta: "tutte le componenti linguistiche che caratterizzano il modo di **filtrare e interpretare i modelli fiamminghi, proprio di opere dipinte da maestri provenienti da Valencia**, nel corso del quinto decennio del Quattrocento.

[...] Anche le decorazioni granate sul fondo oro [...] presentano, nella tecnica come nei motivi, forti analogie con quelle di dipinti come l'*'Annunciazione'* del Museo di **Valencia** o il *'San Ildefonso'* della cattedrale" (De Vecchi, 1981).

Anche la studiosa **Castelfranchi Vegas**, ha visto nell'opera comasca "**un'accentuazione iberica più schietta**" rispetto alla **produzione** di Antonello (Castelfranchi Vegas, 1998,).

Su questa via è stata recentemente accolta dagli studiosi **l'attribuzione** al pittore di Valencia **Jacomart Baco, pittore di corte di Alfonso I d'Aragona a Napoli**, con il quale fu a **contatto** lo stesso **Antonello da Messina** (Barbera, 1998).



Antonello da Messina (attr.), *Madonna col Bambino (Madonna Salting)*, 1460 ca., tempera su tavola, 43x43,5 cm., Londra, National Gallery.

L'opera era considerata di un allievo di Antonello, anche se oggi si tende a ritenerla opera autografa della **fase giovanile** dell'artista, legata agli **anni Sessanta del XV secolo**, quando l'autore si trova a Messina.

Probabilmente si tratta di un'opera nata per la **devozione privata**.

Entrò nel museo londinese nel **1910**, con il lascito **Salting**.

La tavola mostra una certa disorganicità stilistica, con un'**alta qualità** nella **Vergine** e nella sua **veste**, mentre è **più scarsa** nel **Bambino** e negli **angeli**.

L'opera mostra la **Madonna a mezzo busto** col **Bambino in braccio** mentre viene **incoronata** come **Regina del cielo**.

Il Bambino tiene in mano una **melagrana**, simbolo della **fertilità** e della **regalità** di **Maria**, ma anche della **Passione**, per il colore **rosso** degli **acini**, come il **sangue**.

Il **velo trasparente** della **Vergine** rappresenta un brano di alto **virtuosismo**, così come la fine descrizione dei **gioielli** e del tessuto **broccato** delle **vesti**.



Antonello da Messina (attr.), *Madonna col Bambino* (*Madonna Salting*), 1460 ca., tempera su tavola, 43x43,5 cm., Londra, National Gallery.

Il trattamento geometrico del volume della Vergine racchiuso nel suo manto viene di solito messo in relazione con il *Polittico di San Gregorio*.

Gli angeli, lo sfondo scuro, l'elaborata corona con effetti di lustro metallico, rimandano all'arte fiamminga, di cui Antonello fu l'interprete che seppe mediare, con la spazialità e la monumentalità italiana.

Il *Polittico di San Gregorio* è un dipinto tempera grassa su tavola di Antonello da Messina, datato 1473 e conservato nel Museo Regionale di Messina.

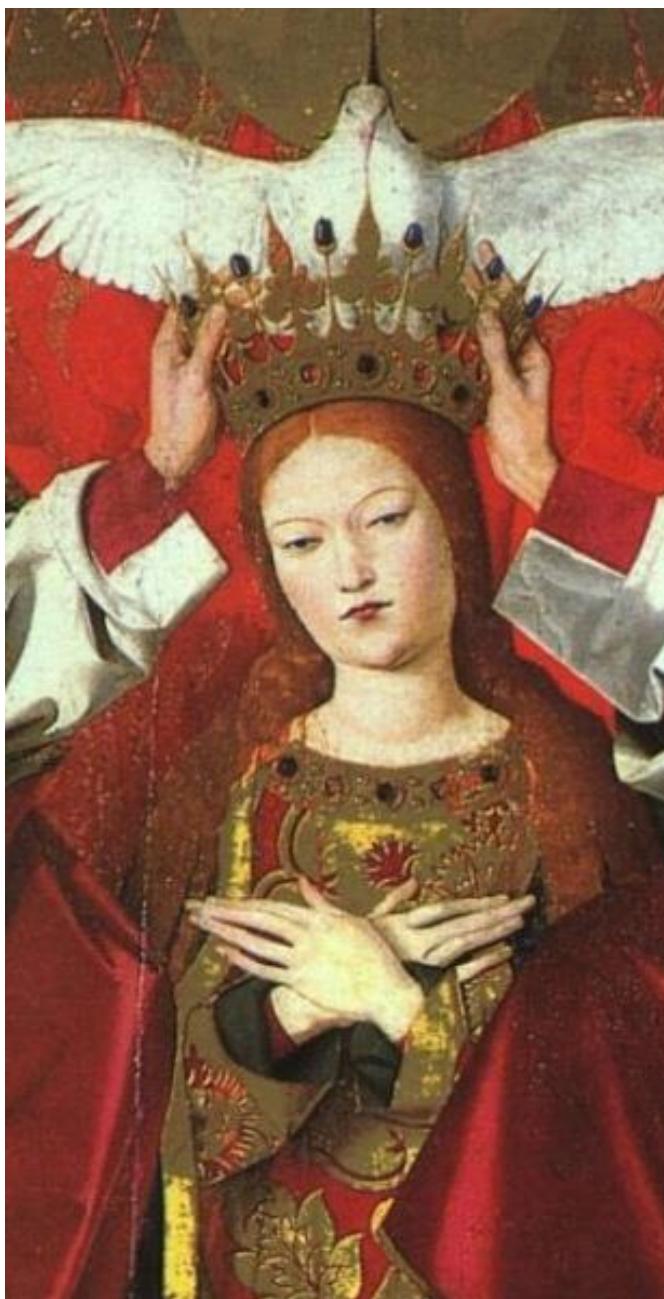


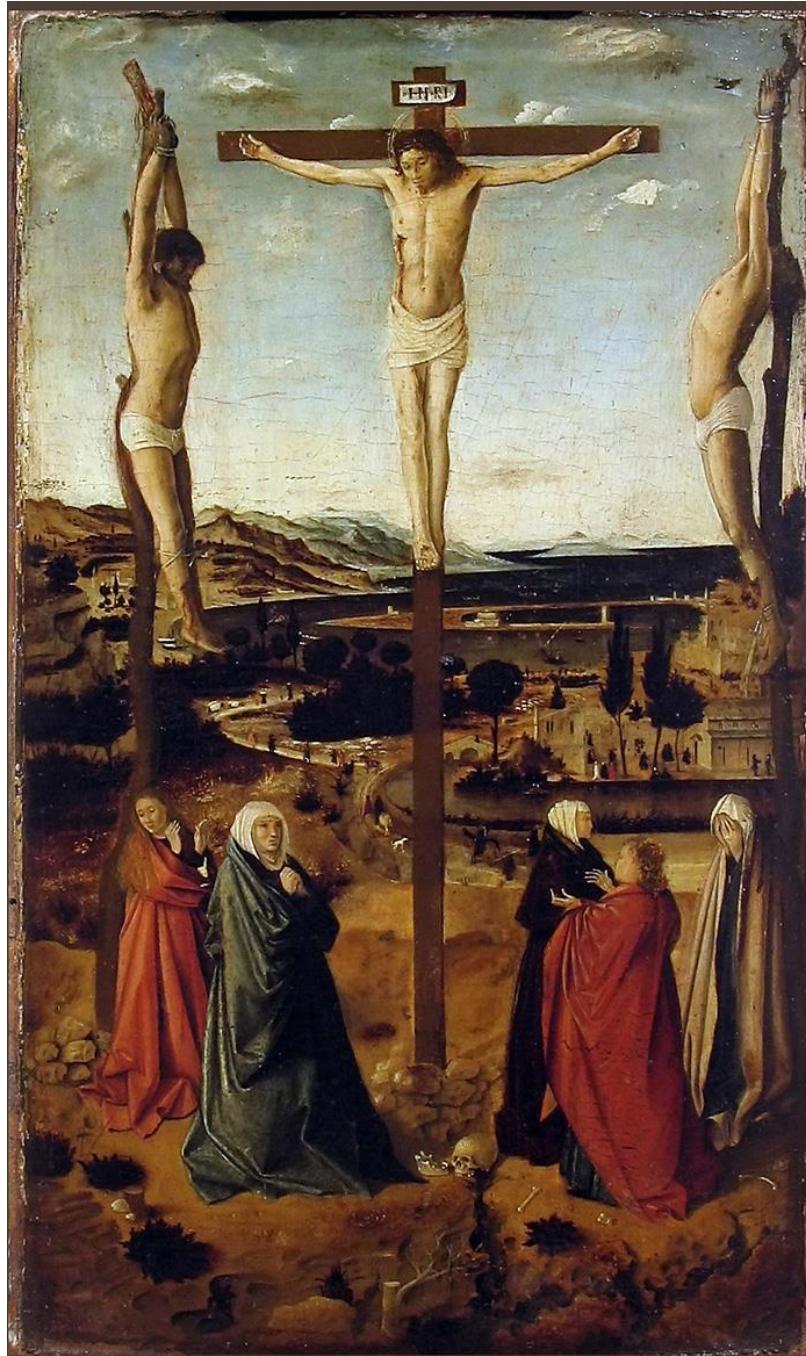


Antonello da Messina (attr.), *Madonna col Bambino (Madonna Salting)*, 1460 ca., tempera su tavola, 43x43,5 cm., Londra, National Gallery.

In questa **corposa figura femminile geometrica**, che emerge dal fondo scuro, per porsi in piena luce, è chiaro l'eco delle "idealizzazioni matematiche" di **Piero della Francesca**, ma registrate per via indiretta, forse con la **mediazione** del provenzale **Enguerrand Quarton** (o Charonton), nelle cui opere, per esempio la magnifica *Incoronazione della Vergine*, (1453, olio su tavola), troviamo un calzante confronto con la **fisionomia della Vergine di Antonello**, dai tratti sottili e nettamente scolpiti, quasi fossero intagliati nell'avorio.







Antonello da Messina, *Crocifissione*, (*Crocifissione di Sibiu*), 1460 circa, tempera e olio su tavola, 39×22,5 cm, Bucarest, Museo Nazionale d'Arte Rumeno.

La cosiddetta *Crocifissione di Sibiu*, del 1460 circa e conservata al Museo di Bucarest, inaugurerà forse uno dei temi base della sua produzione, quella del **martirio di Cristo**.

Quest'opera, in particolare, riprese iconograficamente i **Calvari fiamminghi**, in particolare nella **parte bassa** della tavola, con Maria e Giovanni, mentre nella **parte superiore**, con il **paesaggio**, con la **città di Messina**, in cui la disposizione ortogonale di Cristo e dei ladroni determina una tangibile scatola spaziale, dimostra un'attenta **conoscenza** delle **volumetria spaziale italiana**.

Roberto Longhi riteneva che la parte superiore della tavola di Bucarest fosse stata aggiunta qualche anno dopo, poiché le **due matrici culturali** tipiche del messinese, **fiamminga e italiana**, sono qui solamente **accostate** e non fuse.

La **veduta del porto** è tra i documenti più accurati della forma urbana del XV secolo.

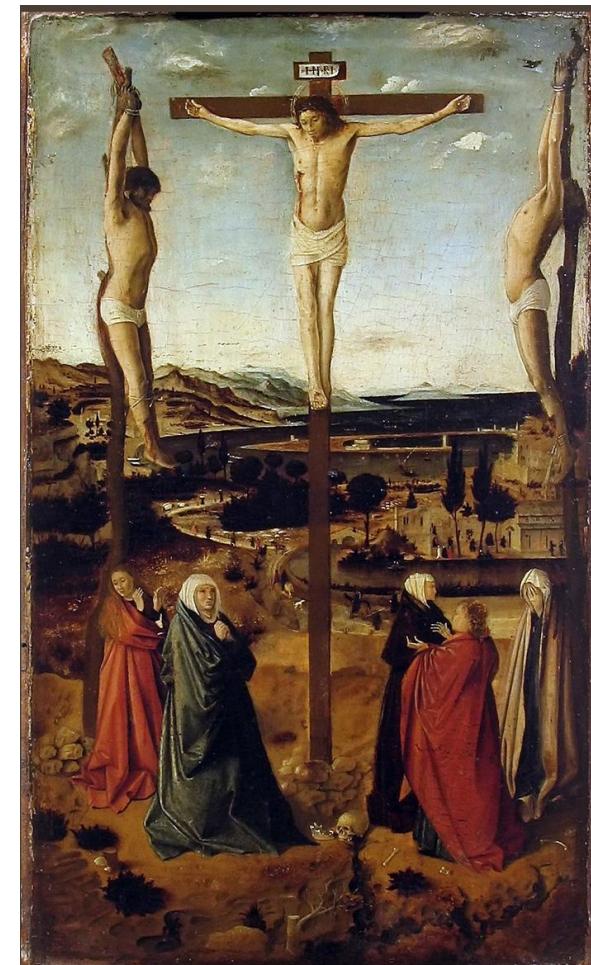


Jan van Eyck, *Crocifissione*, olio su tavola, 1430 ca., Metropolitan Museum, New York.

La tavola fa parte di un **dittico** insieme alla tavola del **Giudizio finale**. Ciascun pannello misura 56,5×19,7 cm.

L'opera è un tipico esempio della **Scuola fiamminga**, con una linea dell'orizzonte molto alta e un brulicante insieme di figure trattate con estrema cura fin nei minimi dettagli.

Antonello da Messina,
Crocifissione,
(*Crocifissione di Sibiu*), 1460
circa, tempera e
olio su tavola,
39×22,5 cm,
Bucarest, Museo
Nazionale d'Arte
Rumeno.



Il ritratto: analisi interiore e solida volumetria

Uno dei settori più fertili su cui far crescere la **sintesi italo-fiamminga** fu quello dei ritratti. Antonello fu tra i massimi ritrattisti del nostro Quattrocento: un meticoloso “**fotografo**” dei **tratti fisionomici** e del **carattere** dei suoi soggetti; sin dagli esordi, attorno al 1465-1470, evitò la posa medagliistica di profilo, cara agli italiani, per conformarsi ai **tre quarti** dei fiamminghi.

Lo **schema** dei suoi **ritratti** è sempre lo **stesso**: un **busto tagliato sotto le spalle**, la **testa girata verso sinistra** (per chi guarda), gli **occhi** del ritratto **fissi in quelli dello spettatore**; il lato sinistro del volto, illuminato, sempre scorciato, mentre il destro si va riempiendo d’ombra; il personaggio è sempre **sbalzato** su un **fondo scuro**, come la **Madonna Salting**.

La **matrice** di questi ritratti è **nordica**, tanto che alcuni di questi ritratti sono stati attribuiti al fiammingo **Petrus Christus**.



Antonello da Messina, *Ritratto d'uomo o Ritratto d'ignoto marinaio*, olio su tavola (31x24,5 cm), 1465 – 1470 ca., Museo Mandralisca, Cefalù.



Antonello da Messina, *Ritratto d'uomo* o *Ritratto d'ignoto marinaio*, olio su tavola (31x24,5 cm), 1465-1470 ca., Museo Mandralisca, Cefalù.

Non si conoscono le circostanze della commissione del dipinto né la sua collocazione originaria.

Venne acquistato dal barone di Mandralisca sull'isola di Lipari, dove **pare che fosse utilizzato come sportello per un mobile da farmacia**.

L'opera ritrae un **uomo sconosciuto**, vestito, secondo alcuni, da **marinaio** dell'epoca e indossante una berretta nera.

Roberto Longhi smentì questa attribuzione tradizionale, indicando piuttosto il ritratto di un **barone** o di un uomo facoltoso, ma la **fama del dipinto**, alimentata anche da saggi e romanzi, era tale per cui ancora oggi viene indicato come "*il sorriso dell'ignoto marinaio*".

La posa è di tre quarti, lo sfondo scuro e la rappresentazione, essenziale, derivano dai **modelli fiamminghi**, in particolare **Petrus Christus** che forse Antonello conobbe direttamente in Italia.

La gamma di **colori** usata è limitata a **poche sfumature di bianco e nero** su cui **risalta il volto** dell'effigiato, dall'**incarnato** rossiccio.

Il sorriso enigmatico e lo **sguardo rivolto allo spettatore** sono tra i **migliori esempi** dell'**arguzia ritrattistica** di Antonello, capace di dare ai suoi personaggi una **forte carica psicologica**: è il secondo sorriso (enigmatico) più famoso al mondo, dopo *La Gioconda* (1503 – 1506) di Leonardo da Vinci.



Antonello da Messina, *Ritratto d'uomo* o *Ritratto d'ignoto marinaio*, olio su tavola (31x24,5 cm), 1465-1470 ca., Museo Mandralisca, Cefalù.

La luce è radente e illumina il volto come se si affacciasse da una nicchia, facendo emergere gradualmente i lineamenti.

L'uso dei colori a olio permette poi un'acuta definizione della luce, con morbidissimi passaggi tonali, che riescono a restituire la diversa consistenza dei materiali.

A differenza delle opere fiamminghe, però, Antonello utilizzò anche una salda impostazione volumetrica della figura, e si concentrò su altri aspetti, quali il dato fisiognomico individuale e la componente psicologica.



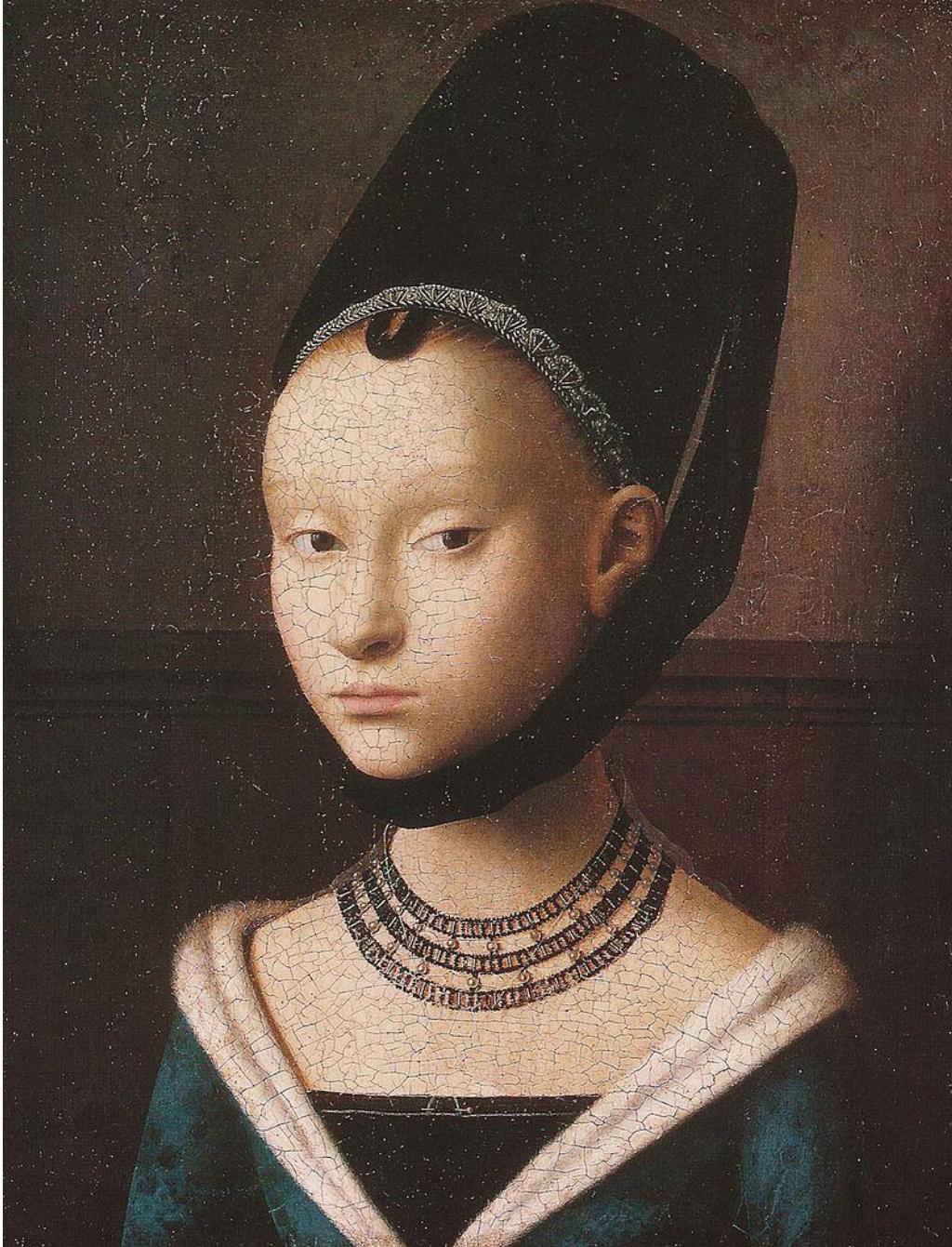
Petrus Christus, *Ritratto di fanciulla*, olio su tavola (29x22,5 cm) di 1470 circa, Gemäldegalerie, Berlino.

L'opera è uno dei migliori esempi di **ritratto fiammingo** del XV secolo e ritrae una **fanciulla** sconosciuta, di **elevato rango sociale** a giudicare dal suo abbigliamento.

La **mantella** è infatti bordata di pelliccia, il collo è addobbato da un vistoso **collier** con oro e perle e in testa porta un **alto cappello cilindrico** in costoso velluto nero, con un drappo che lo tiene fermo sotto il collo. La **fronte** è **molto alta**, secondo la moda femminile del tempo che portava le donne a radersi.

La **posa** è tipicamente di **tre quarti**, lo **sfondo scuro** (ma non completamente neutro, con alcuni dettagli che indicano una parete all'interno di una stanza), il **corpo rimpicciolito** per **esaltare lo sguardo** che cerca un contatto psicologico con lo spettatore.

La **rappresentazione** è estremamente **essenziale** e **contrasta**, come per gli altri grandi maestri fiamminghi, con la **produzione sacra**, più sfarzosa e ricca di dettagli descrittivi.



Petrus Christus, *Ritratto di fanciulla*, olio su tavola (29x22,5 cm) di 1470 circa, Gemäldegalerie, Berlino.

La **scelta dei colori** è semplice ed **essenziale**, caratterizzata da accordi di grande raffinatezza.

La **luce è radente** ed illumina l'effigie come se si affacciasse da una nicchia, facendo emergere gradualmente i lineamenti e le sensazioni del personaggio.

L'uso dei **colori a olio**, come tipico nella scuola fiamminga, permette poi un'acuta **definizione della luce**, con morbidissimi passaggi tonali, che riescono a restituire la **diversa consistenza** dei materiali.

L'opera è interessata da un'evidente **craquelure** sui **colori chiari**.

La **craquelure** in pittura è il **fitto reticolo di screpolature** che si forma sulla superficie dei dipinti. Essa è spesso utilizzata per **determinare l'età di un dipinto** e scoprire quindi eventuali falsi.

La **craquelure** è infatti quasi **impossibile da riprodurre artificialmente**.



Antonello da Messina, *Ritratto Trivulzio (Ritratto d'uomo)*, 1476, olio su tavola (37,4x29,5 cm), Museo Civico d'Arte Antica, Torino.

L'opera faceva parte dell'eredità Rinuccini, famiglia aristocratica fiorentina, passata nelle **collezioni Trivulzio** assieme ad altri grandi capolavori, come la *Madonna Trivulzio* di Filippo Lippi o la *Madonna col Bambino* di Giovanni Bellini.

L'opera è uno dei **migliori ritratti** del pittore messinese, che, guardando alla **pittura fiamminga**, abbandonò l'impostazione allora dominante in Italia di ritrarre i soggetti di profilo, seguendo il modello umanistico derivato dalla medagliistica imperiale romana, in favore di **figure ruotate di tre quarti nello spazio**.

Di **derivazione fiamminga** è anche lo **sfondo scuro**, che non distoglie l'attenzione dello spettatore dal ritratto e che non rimanda solamente alla fisionomia del committente, ma anche al carattere: infatti oltre all' aspetto viene fornito un **quadro psicologico dell'uomo**, che in questo caso si pone **fiero ed altero**.

Magnifico è anche l'**uso virtuosistico** della **luce**, che **esalta ciascun materiale**, e la **presenza della cornice inferiore** dove un **cartiglio** indica la **firma** e la **data** dell'opera.



Antonello da Messina, *Ritratto Trivulzio (Ritratto d'uomo)*, 1476, olio su tavola (37,4x29,5 cm), Museo Civico d'Arte Antica, Torino.

Tipicamente **italiana** è invece l'**esaltazione volumetrica** della figura, che sembra essere fisicamente **presente in uno spazio tridimensionale**, abbinata a una straordinaria capacità di resa fisiognomica.

Tipica di Antonello è poi l'**indagine psicologica** raffinata e sottile: lo **sguardo** del personaggio ritratto guarda infatti lo **spettatore** con **intensità**, con un'espressione di **orgoglio** e quasi di **sifida**, che instaura un inedito colloquio con chi osserva.



Antonello da Messina, Polittico di San Gregorio, tempera grassa su tavola, (scomparto centrale 129×76 cm, scomparti laterali 125×63, scomparto superiore sinistro 65×62 e scomparto superiore destro 65×55), 1473, Museo Regionale, Messina.

Il polittico, che è **firmato a datato** sul cartiglio, sul gradino dello **scomparto centrale**, venne commissionato nel **1473** per il convento annesso alla chiesa di Santa Maria extra moenia, detta anche di **San Gregorio**.

Originariamente le tavole erano unite da una **cornice** intagliata e dorata di **gusto tardogotico**, che forse venne rimossa già nel XVI secolo.

L'opera è in un **cattivo stato di conservazione**, a causa degli eventi di estrema gravità che subì nella sua storia.

Sopravvivono del polittico **cinque tavole**, su **due registri**: quello **inferiore**, principale, mostra al centro la **Madonna del Rosario in trono**, affiancata a sinistra da **San Gregorio Magno** e a destra da **San Benedetto**;

nel **registro superiore** si vedono un **Angelo annunciate** e la **Vergine annunciata**, mentre è **perduto** il **pannello centrale**, forse un *Cristo in pietà sostenuto da angeli* o una *Deposizione*.



Antonello da Messina, *Polyptych of San Gregorio*, tempera grassa su tavola, 1473, Museo Regionale, Messina.

L'impostazione generale del polittico è **tradizionale**, come la presenza ancora del **fondo oro**, ma numerosi **dettigli** dimostrano l'aggiornamento dell'artista alle **novità della penisola italiana**, a partire dall'**unificazione spaziale delle tavole** (evidente nei **gradini** alla base del **trono** che **sconfinano** nei **pannelli laterali**), dall'uso del **colore grasso**, imparato dai **pittori fiamminghi e catalani** attivi nel **Regno di Napoli**, e dall'intensa **caratterizzazione psicologica** dei personaggi.

Alcuni **dettagli illusionistici** poi, come i **piedi dei santi**, che **"sporgono"** verso lo spettatore, oltre il confine del gradino, derivano dalle **ricerche spaziali nord-italiane**, come quelle di Andrea Mantegna.



Antonello da Messina, Pannello centrale, *Polittico di San Gregorio*, tempera grassa su tavola, 1473, Museo Regionale, Messina.

La figura della Vergine, con il pesante mantello, che avvolge lei e il figlio, crea una massa di volume semplificato geometricamente che, sebbene riprenda esempi fiamminghi, come Jan van Eyck, rimanda alla spazialità italiana dei grandi maestri del Rinascimento, come Masaccio, filtrato da Piero della Francesca.

L'ovale creato dal manto venne definito da Roberto Longhi una "*finissima campana di cristallo terso*".

La mano offerente della Vergine è il centro di tutta la composizione e l'apertura a corolla delle dita e la flessione del pollice suggeriscono un **moto rotatorio**, che rompe la staticità della scena, coinvolgendo lo spettatore.

Il **gesto**, inoltre, si lega perfettamente con quello del Bambino, **sincronizzando le due figure** (si veda anche l'allineamento leggermente inclinato delle teste) in un **affettuoso dialogo madre-figlio**.



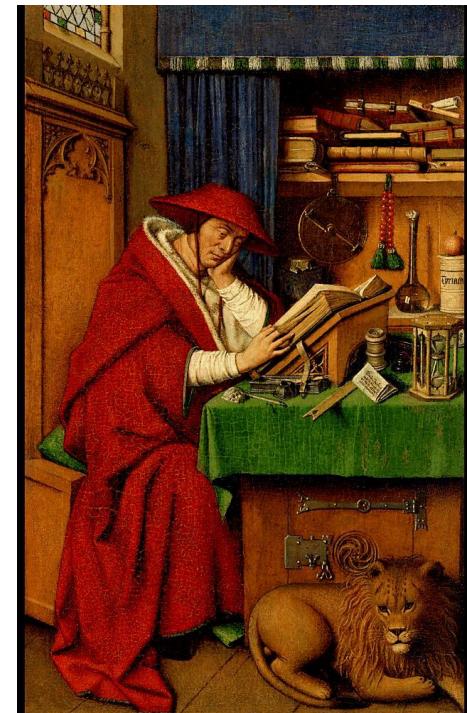
Antonello da Messina, *San Gerolamo nello studio*, olio su tavola, (45,7x36,2 cm), 1474-1475 circa, National Gallery, Londra.

Il dipinto si trova menzionato per la prima volta in una **collezione veneziana** nel 1529, come opera incertamente attribuita ad Antonello o a Jan van Eyck o a Hans Memling.

Il primo ad attribuire l'opera con certezza ad Antonello da Messina è Giovan Battista Cavalcaselle, il quale stava compilando un catalogo sui primi pittori fiamminghi (1856). Probabilmente si tratta di un'opera eseguita durante i primi tempi del soggiorno veneziano di Antonello.

Un dipinto di Jan Van Eyck rappresentante il **medesimo soggetto** fu probabilmente visto dall'autore a Napoli, dove l'opera venne documentata nel 1456.

Jan van Eyck e bottega (attr.),
San Gerolamo nello studio, 1442,
pittura a olio su carta applicata su tavola,
20,6x13,3 cm.
,Detroit, Institute of Arts, Detroit.





Jan van Eyck e bottega (attr.), *San Gerolamo nello studio*, 1442, pittura a olio su carta applicata su tavola, 20,6x13,3 cm., Detroit, Institute of Arts, Detroit.

La **data** riportata sul dipinto è **successiva alla morte del pittore** (giugno 1441), per cui è probabile che fosse stata lasciata incompleta e finita dai suoi collaboratori dopo la sua scomparsa.

L'opera mostra **San Gerolamo nella tradizionale rappresentazione nel suo studio**.

È vestito con l'**abito e il cappello cardinalizio**, mentre legge un libro, in un piccolo studio pieno di **oggetti** che testimoniano la sua **erudizione** ed i suoi interessi.

In basso si vede un **leone** che richiama la **leggenda** di san Gerolamo, secondo la quale egli estrasse una spina dalla zampa dell'animale, che gli rimase poi fedele.

La **luce** piove dalla **finestra**, dietro la scrivania e davanti al santo, in maniera da illuminare i minimi dettagli della scena.

La luce simboleggia anche l'"**illuminazione**" **divina** della **cultura**.

Nelle **scansie** e sullo **scrittoio** si riconoscono una **clessidra**, un **cannocchiale**, un **rigo**, un'**ampolla**, un **astrolabio** (antico strumento astronomico), numerosi **libri** e strumenti per la scrittura.

In questo senso **Girolamo rappresenta il prototipo dell'uomo di cultura del Rinascimento**.

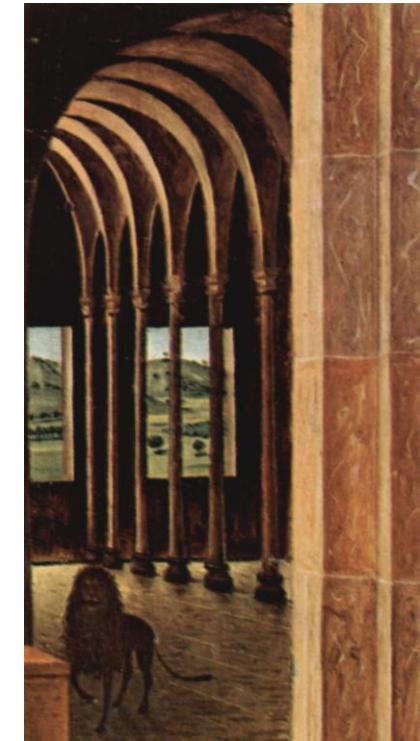


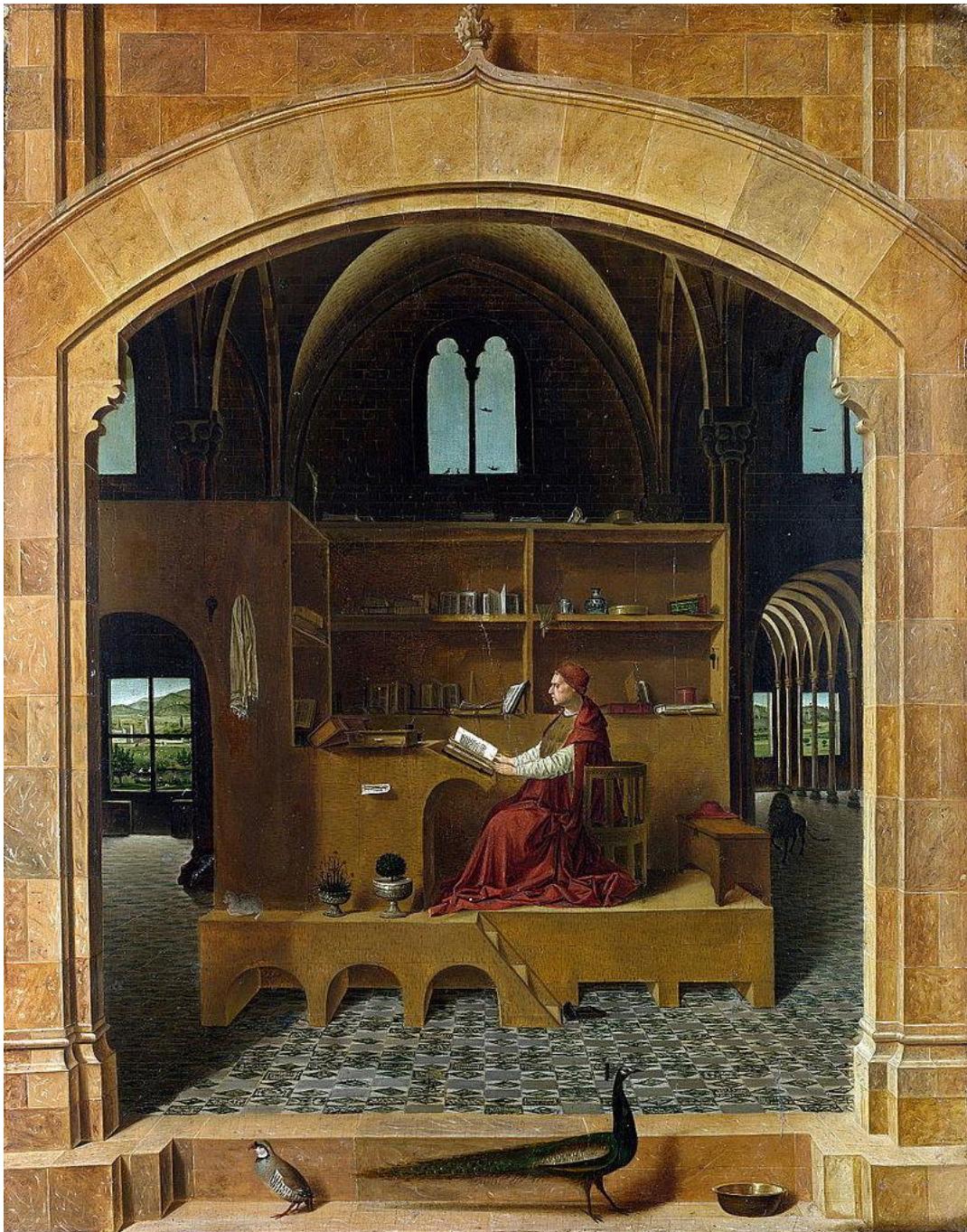
Antonello da Messina, *San Gerolamo nello studio*, olio su tavola, (45,7x36,2 cm), 1474-1475 circa, National Gallery, Londra.

Una grande **finestra ad arco di stile catalano** si apre sullo studio di san Gerolamo, il padre della Chiesa che **tradusse la Bibbia**, intento alla lettura come un dotto umanista.

Lo studio è composto da una specie di **vano rialzato di tre gradini**, immerso in un'ampia costruzione gotica con un **portico rinascimentale** a destra e in cui si intravede il **leone**, che secondo la leggenda, connota San Girolamo, dal punto di vista iconografico.

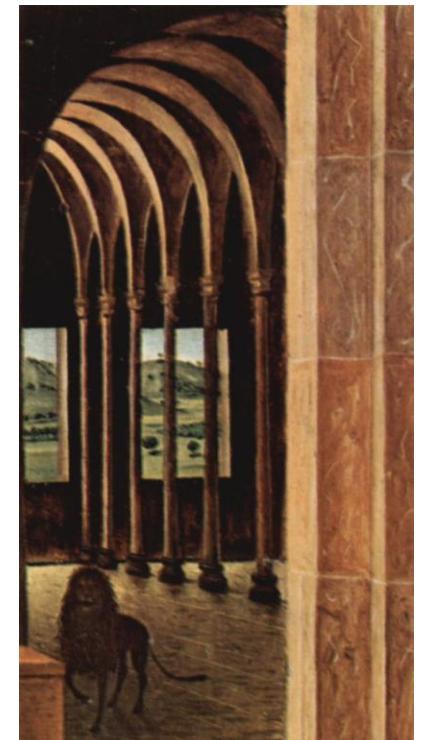
Dettaglio del portico

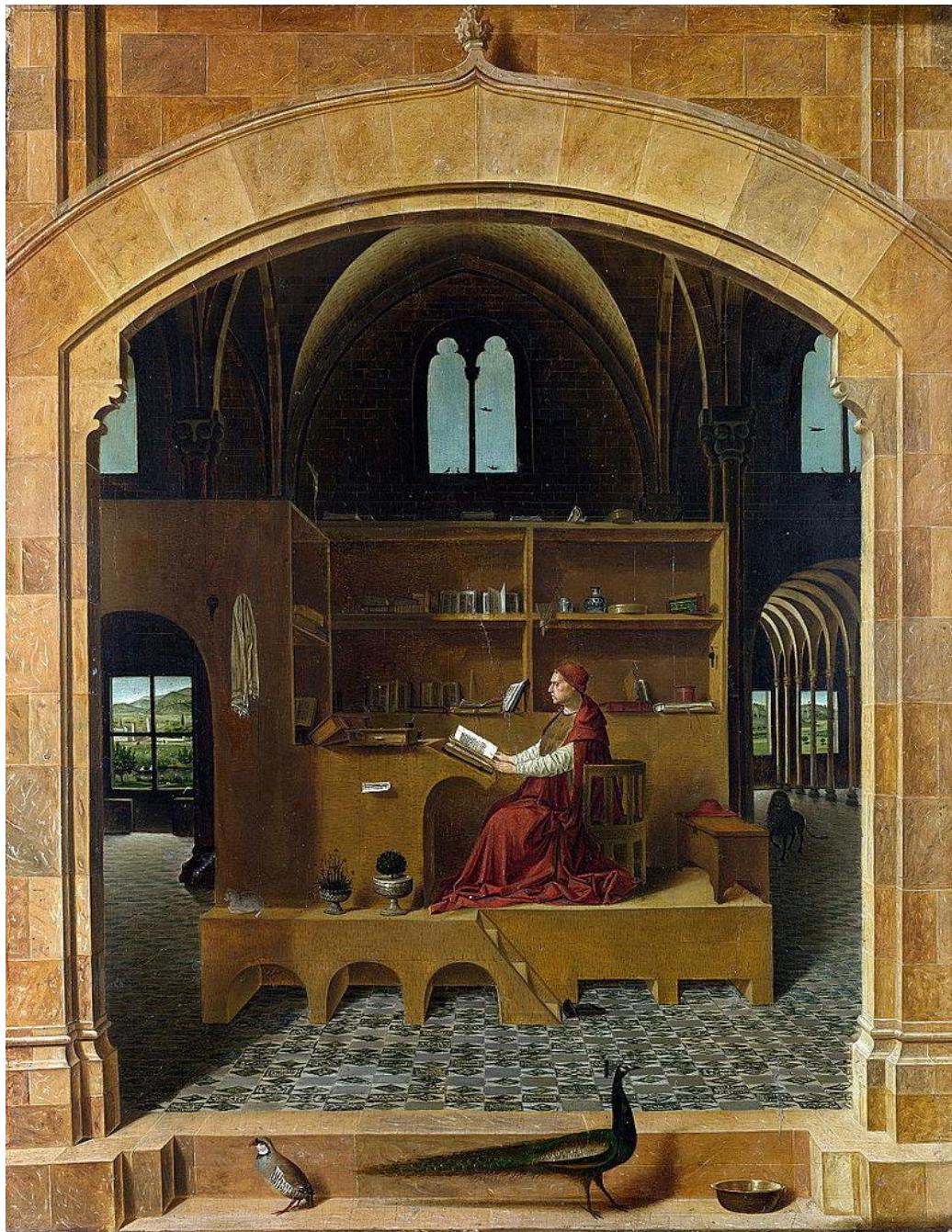




Antonello da Messina, *San Gerolamo nello studio*, olio su tavola, (45,7x36,2 cm), 1474-1475 circa, National Gallery, Londra.

Straordinariamente **complesso** è l'uso della **luce**, che **proviene**, secondo la **maniera fiamminga**, da **più fonti**: innanzitutto l'**arco centrale**, da dove entrano **raggi** che seguono le direttive prospettiche e che dirigono lo sguardo dello spettatore **su san Girolamo**, in particolare **verso** le sue **mani e il libro**, dando al santo una particolare **imponenza**; poi da una serie di **aperture** sulla **parete di sfondo**, in particolare **due finestre** nella **metà inferiore**, che **rischiarano** rispettivamente un **vano a sinistra** e il **portico a destra** (dove si **aggira** in controluce il **leone amico** di Girolamo), e **tre bifore polilobate** nella parte **superiore**, che illuminano le **volte**.





Antonello da Messina, *San Gerolamo nello studio*, olio su tavola, (45,7x36,2 cm), 1474-1475 circa, National Gallery, Londra.

Nonostante la complessità, la **luce** riesce a produrre un **effetto unitario**, che **lega** le diverse parti della **tavola**, grazie anche alla **salda costruzione prospettica**.

Anche la **ricchezza** dei **dettagli** rimanda ai **modi fiamminghi**, con l'attenta descrizione dei singoli oggetti e del loro "lustro" specifico, cioè del **modo** in cui ciascuna superficie rifrange la **luce**.

La presenza della **cornice esterna** è un **espediente compositivo**, presente nell'arte fiamminga ma citato anche da Leon Battista Alberti, per **oggettivare lo spazio** della **rappresentazione**, allontanandolo e distinguendolo dallo spettatore.



Antonello da Messina, *San Gerolamo nello studio*, particolare, olio su tavola, (45,7x36,2 cm), 1474-1475 circa, National Gallery, Londra.

La parte dello **scrittoio** appare perfettamente **organizzata**, con i suoi arredi, gli **scaffali** e altri oggetti **minuti**, come i **vasi** in **maiolica** per le **erbe aromatiche**.

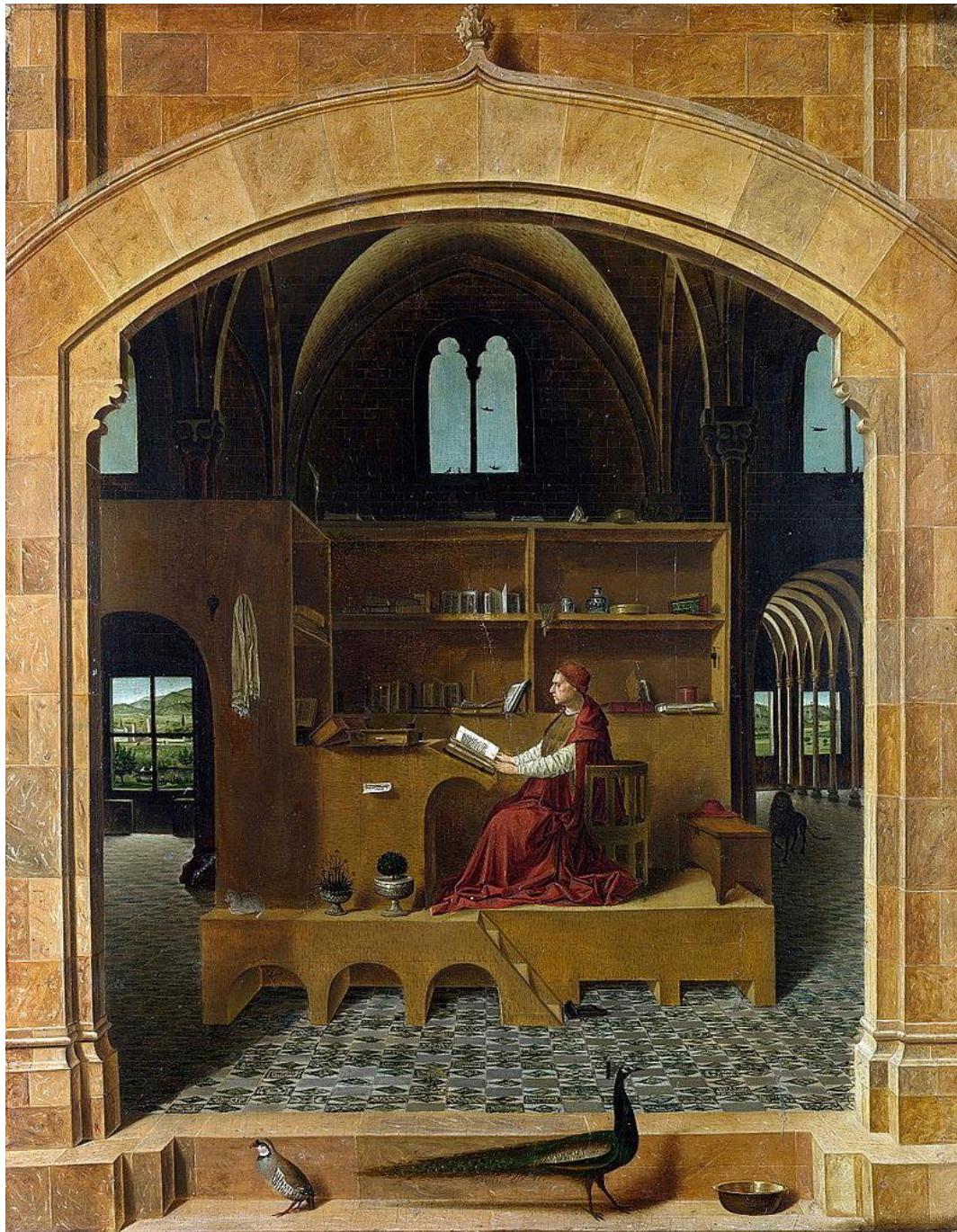
I **libri aperti** sulle mensole sembrano disposti così, per misurare la profondità della rientranza.

Il **pavimento a piastrelle geometriche** appare come un autentico **tour de force prospettico**, perfetto nella **definizione geometrica** e nei **giochi di luce ed ombra** che variano a seconda della fonte di illuminazione.

In **primo piano**, a sinistra, la **coturnice** allude alla **Verità di Cristo**, mentre il **pavone** ricorda la **Chiesa, l'immortalità dell'anima**, perché le sue carni erano ritenute incorruttibili, e l'onniscienza divina.

Sul **piano**, su cui posa lo **scrittoio** del Santo, da sinistra vediamo un **gatto** e due **piante** in vaso: si tratta di un **bosso**, che richiama alla **fede** nella Salvezza divina, e un **geranio**, riferimento alla Passione di Cristo.

Sulla **panca a destra** è posato il **cappello da cardinale**.



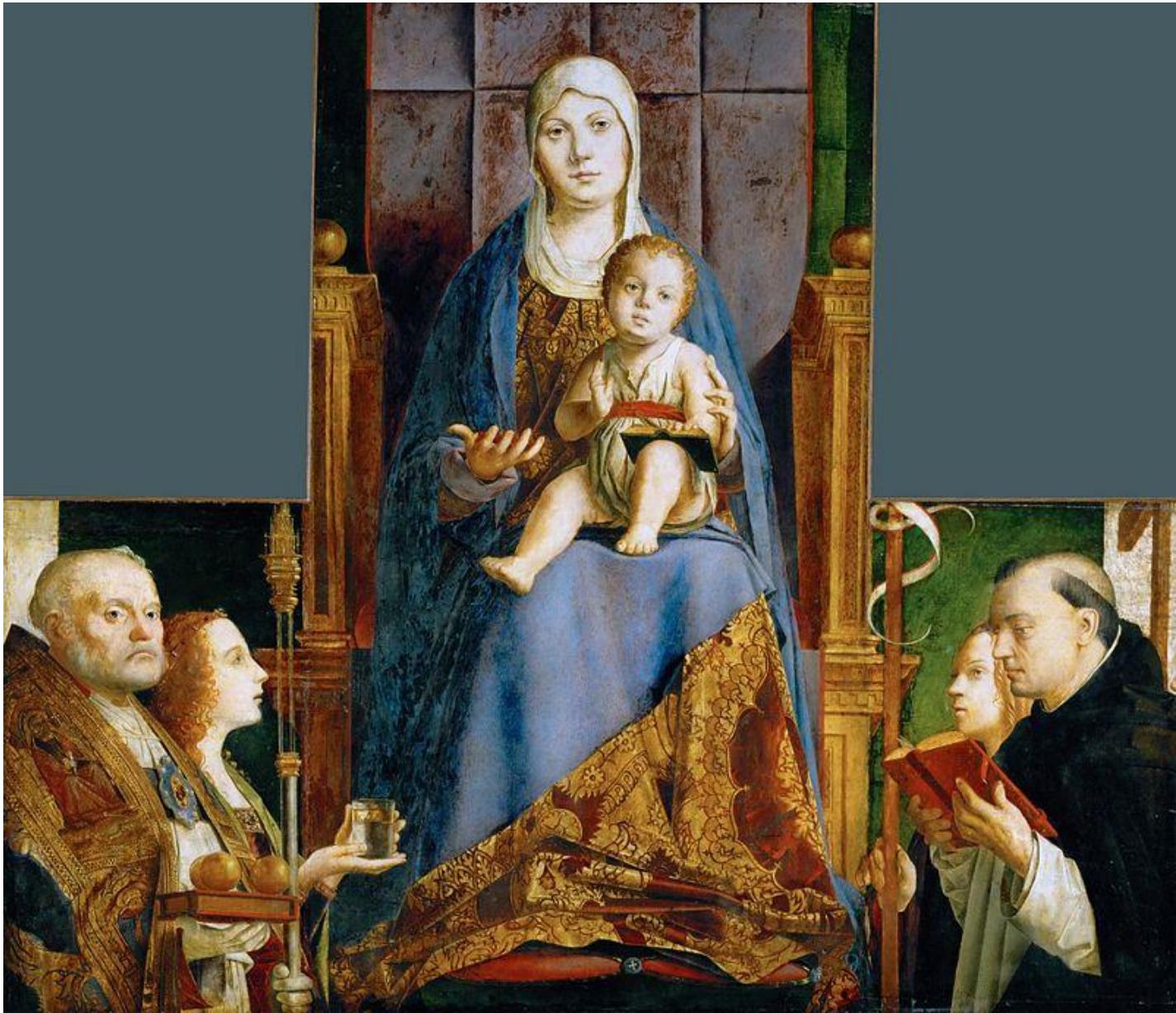
Antonello da Messina, *San Gerolamo nello studio*, olio su tavola, (45,7x36,2 cm), 1474-1475 circa, National Gallery, Londra.

Nonostante le **piccole dimensioni**, il dipinto assume un **effetto monumentale**, grazie allo scandirsi dell'**architettura catalana**, che gioca con **pieni e vuoti**, e alla **luce** che colpisce il soggetto e che si infiltra dalle finestre sullo sfondo, facendo intravedere un **paesaggio curato minuziosamente**.

La **prospettiva centrale** fa convergere lo sguardo direttamente sulla **figura del Santo**, per poi allontanarsi mano seguendo i **dettagli** dello studio.

Sintesi di prospettiva e luce, il *San Gerolamo nello studio*, è probabilmente l'opera che Antonello porta come "saggio di pittura" per il suo **soggiorno veneziano** (1475-1476), da mostrare come testimonianza alle future committenze.





Antonello da Messina, *Pala di San Cassiano*, olio su tavola (115x65 cm pannello centrale, 55,9x35 pannello sinistro e 56,8x35,6 pannello destro), 1475-1476, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

La pala, sebbene gravemente mutilata, fu un **vero e proprio spartiacque nella pittura veneta del Quattrocento**, tra vecchio e nuovo, introducendo alcune **caratteristiche** che divennero **costanti** nella produzione successiva.

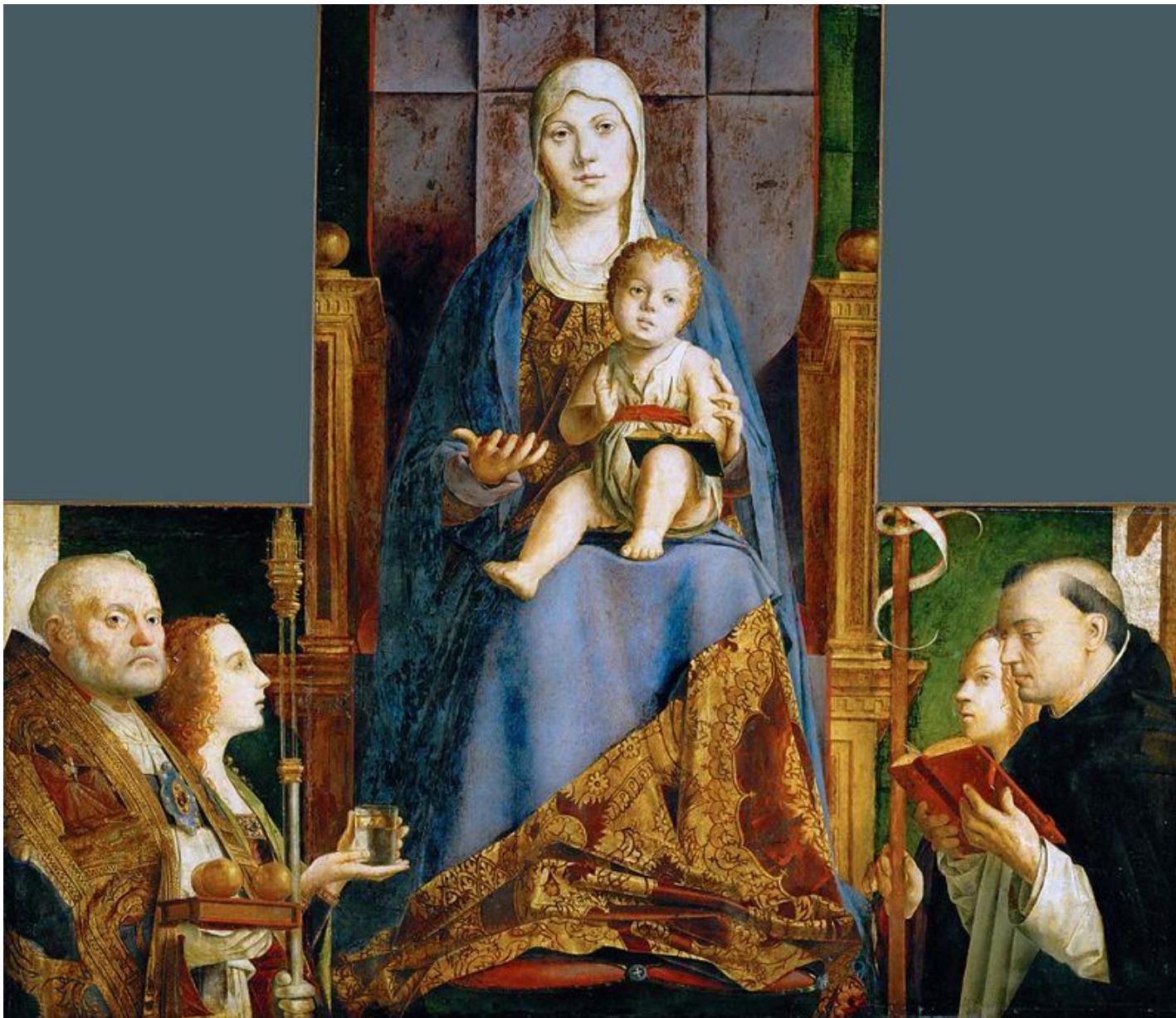
Il **nome** della pala **deriva** dalla chiesa veneziana di **San Cassiano**, a cui era originariamente destinata.

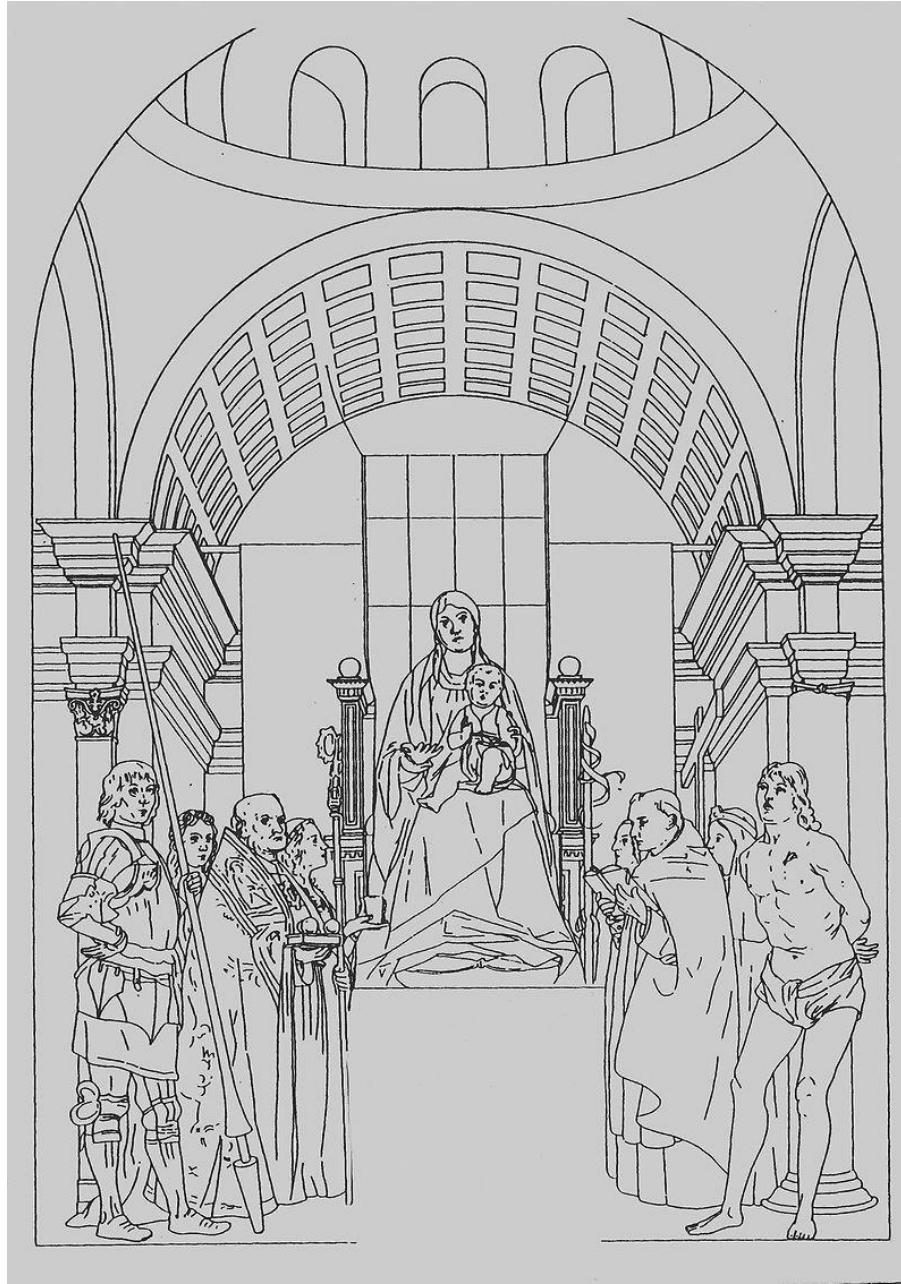
Venne commissionata da Pietro Bon ed ebbe un **dirompente successo** tra i colleghi veneti, sia per l'**uso**, fino ad allora piuttosto inconsueto, dei **colori a olio**, sia per l'**innovativa composizione**.

**Antonello da Messina,
Pala di San Cassiano, olio
su tavola, 1475-1476,
Kunsthistorisches
Museum, Vienna.**

Della grande pala d'altare, una Sacra Conversazione, **restano oggi** solo la **Vergine** sul trono rialzato e **quattro santi a mezzo busto**: San Nicola di Bari, Santa Maria Maddalena, Sant'Orsola e San Domenico.

In origine ve ne erano quattro per parte, tra cui San Giorgio e San Sebastiano.





Ricostruzione della pala di San Cassiano

Derivata, pare, da un'altra **pala d'altare** di **Giovanni Bellini**, nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (perduta ma nota da copie grafiche), l'opera era caratterizzata però da un maggior respiro compositivo, calibrato con grande cura, con i santi meno serrati e disposti a semicerchio attorno all'**alto seggio della Vergine**, inserito a sua volta in una sobria ambientazione architettonica.

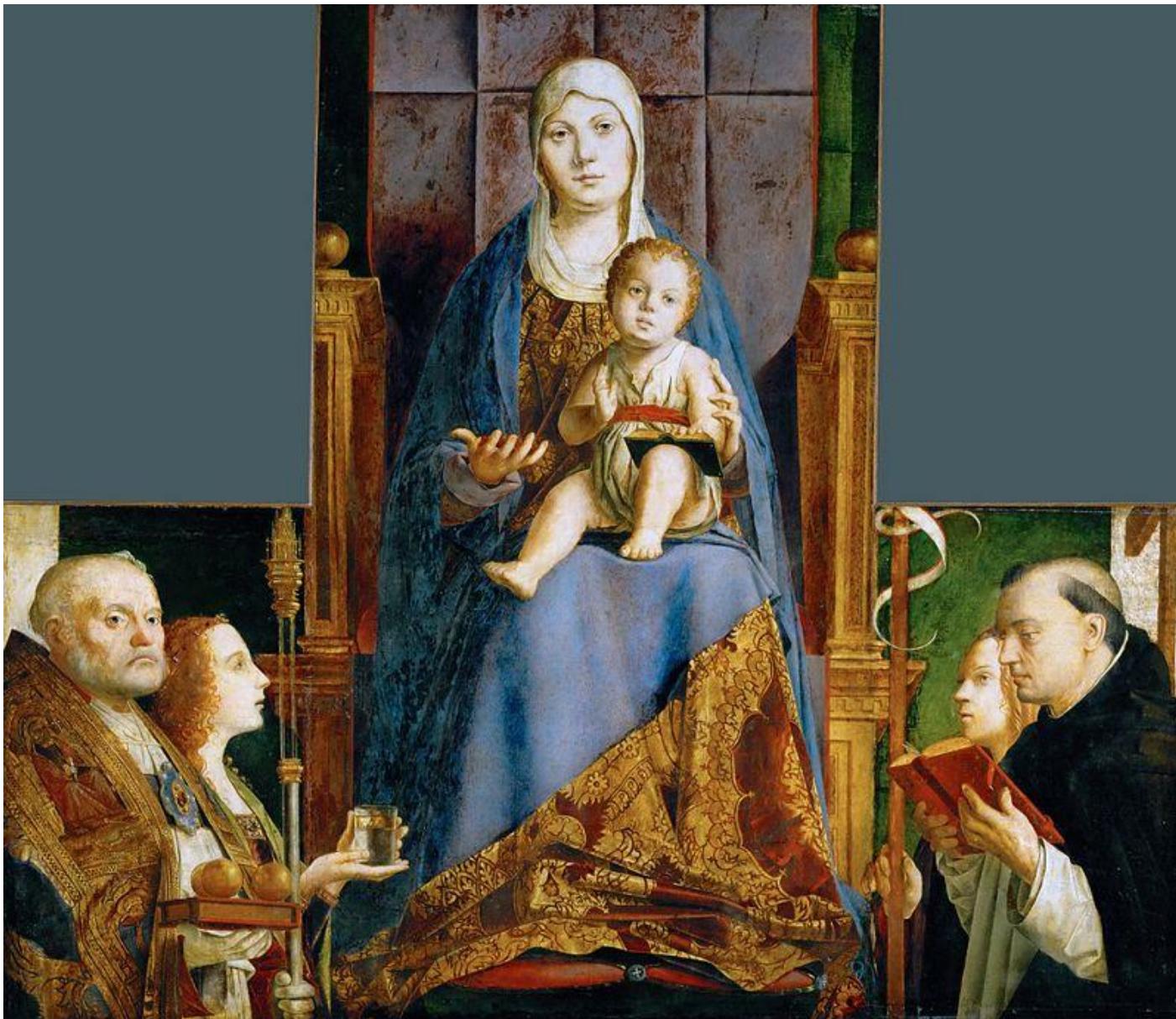
Si creava così un **andamento di tipo piramidale**, in cui le figure appaiono perfettamente a loro agio con grande naturalezza.

Antonello da Messina, *Pala di San Cassiano*, olio su tavola, 1475-1476, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

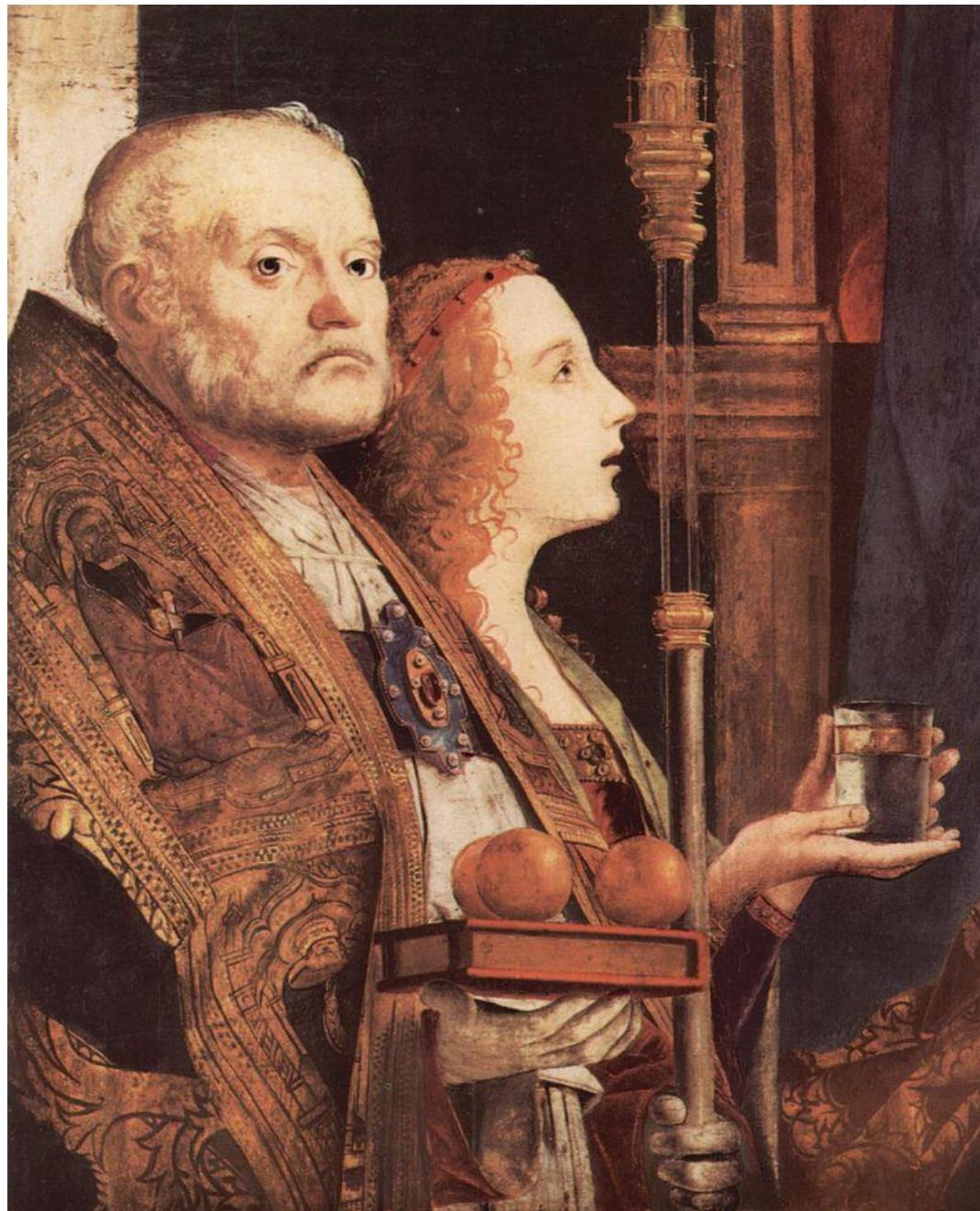
La **novità** più stupefacente era data però dagli **effetti atmosferici**, creati dalla **luce**, che unificano l'opera con toni caldi e rendono più naturale la **rappresentazione**: la luce dorata inonda le figure, restituendo con scioltezza i vari dettagli e i rapporti spaziali tra le figure.

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

Il **successo** incontrato da questa grande pala è attestato dalle **numerose riprese**, da parte dei **pittori veneti**, da Giovanni Bellini ad Alvise Vivarini, da Mantegna a Cima e a Giorgione.



San Nicola e Santa Lucia

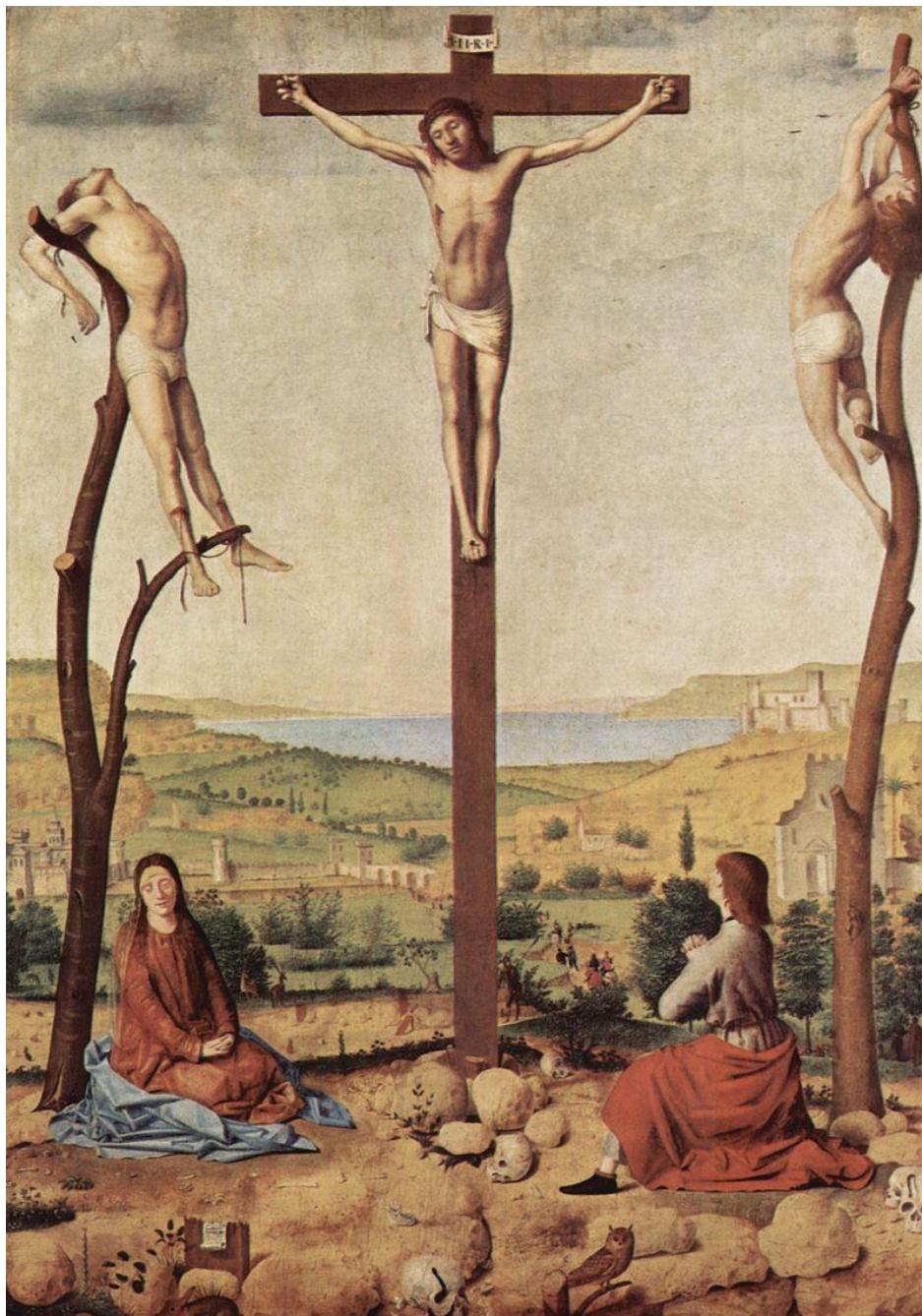


Il volto della Vergine



Il Bambino





Antonello da Messina, *Crocifissione*, olio su tavola, (59,7x42,5 cm), 1475, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anversa.

Alla Pala di San Cassiano Antonello lavorò durante tutta la sua permanenza a Venezia, alternandola a opere di minori dimensioni.

In questa *Crocifissione*, firmata e datata **1475**, riprese e sviluppò lo schema della *Crocifissione* di Bucarest, raggiungendo però un **maggior equilibrio** e, nello stesso tempo, una **superiore forza drammatica**.

La **croce di Gesù** campeggiava al **centro** della composizione, secondo le **forme canoniche** delle *Crocifissioni*, mentre ai **lati** si trovano i **due ladroni crocifissi su rami tortuosi**, che fanno assumere ai loro corpi **posizioni contorte**, che **stridono** con la silente **compostezza** del Cristo.

In **primo piano** si trovano i **dolenti**, Maria e San Giovanni, colti in un momento di **preghiera** e di **composto dolore**.

Attorno ad essi si trovano numerosi **dettagli simbolici**, come i **teschi**, il **gufo**, le **serpi**, tutti oscuri **presagi di morte**.

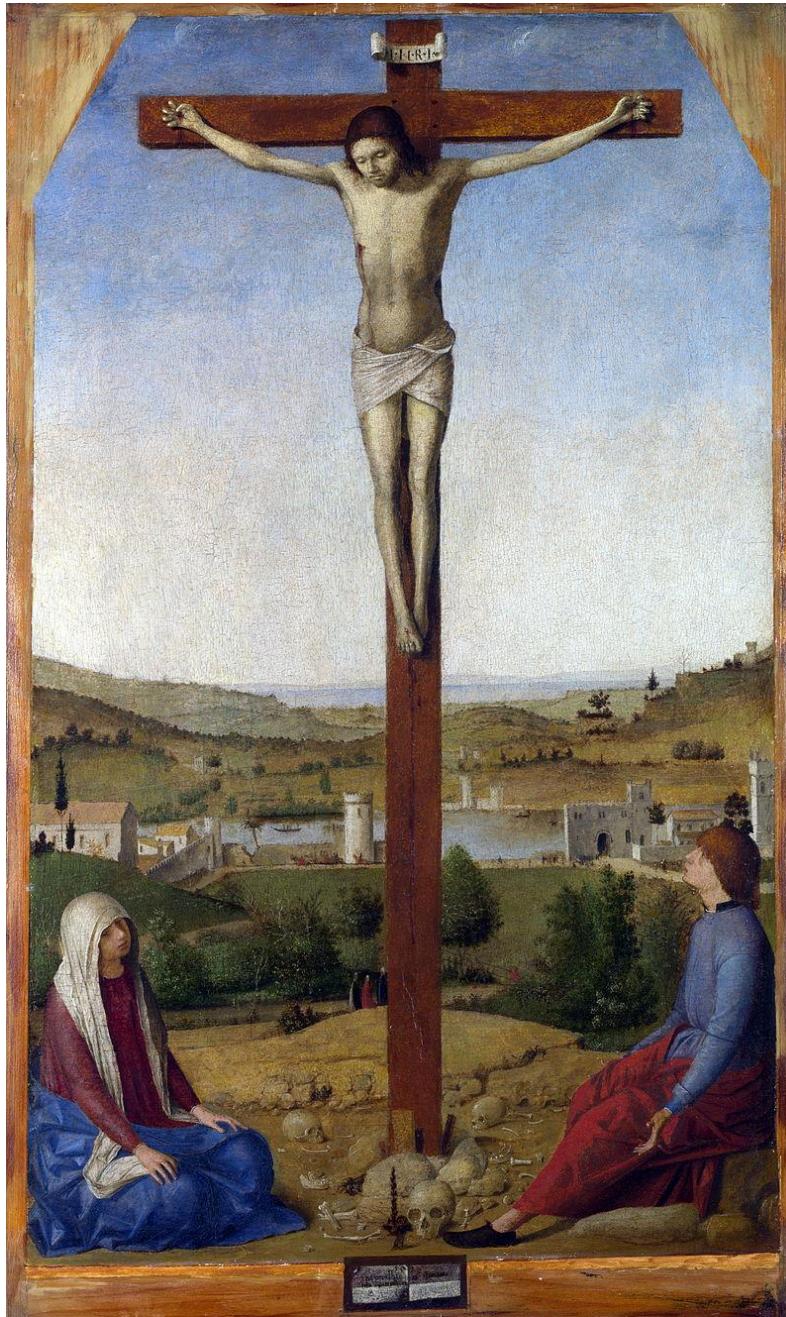


Antonello da Messina,
Crocifissione, olio su tavola,
(59,7x42,5 cm), 1475, Koninklijk
Museum voor Schone Kunsten,
Anversa.

Lo sfondo è composto da un paesaggio, con un lago, che si perde in lontananza, popolato da numerosi animali e tracce della presenza umana, come le rovine di un edificio antico, un castello, delle mura abbandonate.

Si tratta di richiami al mondo classico che all'epoca erano frequenti nelle rappresentazioni dell'Italia settentrionale, infatti nel 1475 Antonello si trovava a Venezia.

L'iconografia proviene da un modello nordico, con un'apertura parziale al paesaggio di tipo veneto che si paleserà meglio in opere immediatamente successive, come la *Crocifissione* di Londra.



Antonello da Messina, *Crocifissione*, olio su tavola, (41,9x25,4 cm), 1475, National Gallery, Londra.

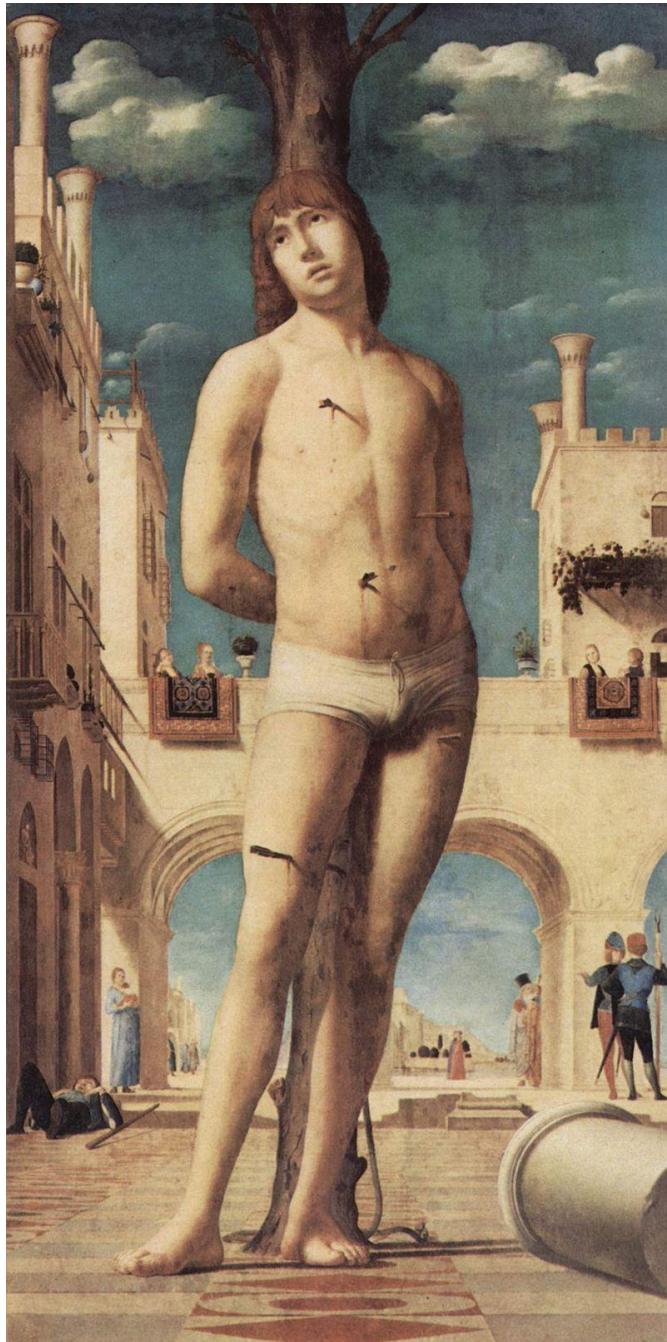
L'opera è firmata e datata **1475 / Antonellus Messaneus / me pinxit** sul cartiglio che si trova sulla finta cornice lignea inferiore.

La **pacata composizione** è costruita in **sezione aurea** e mostra la croce di Cristo sullo sfondo di un lontano paesaggio, costruito con **punto di fuga ribassato**, mentre in **basso** si trovano i **due dolenti**, Maria e Giovanni, che contemplano la scena silenziosamente.

Più lontano si vedono le tre Marie.

La **tipologia iconografica** rimanda a esempi fiamminghi, anche nel trattamento del **paesaggio**, che sfuma dolcemente in lontananza nei **colori azzurrini** delle **colline** avvolte dalla **foschia**.

La linea marcitrice delle acque del lago **isola** maggiormente la **figura del Cristo**, con un **cerchio** formato dalla **Vergine** e da **San Giovanni**.



San Sebastiano, olio su tavola trasportato su tela, (171x85,5 cm), Antonello da Messina, 1478 circa, Gemäldegalerie, Dresda.

La fase veneziana coincide con una rinnovata attenzione verso la **figura umana**, sia in quanto macchina corporea, sia in quanto soggetto espressivo. Il **San Sebastiano** era lo scomparto centrale del trittico smembrato (*Trittico di San Giuliano*), già nella chiesa veneziana di San Giuliano.

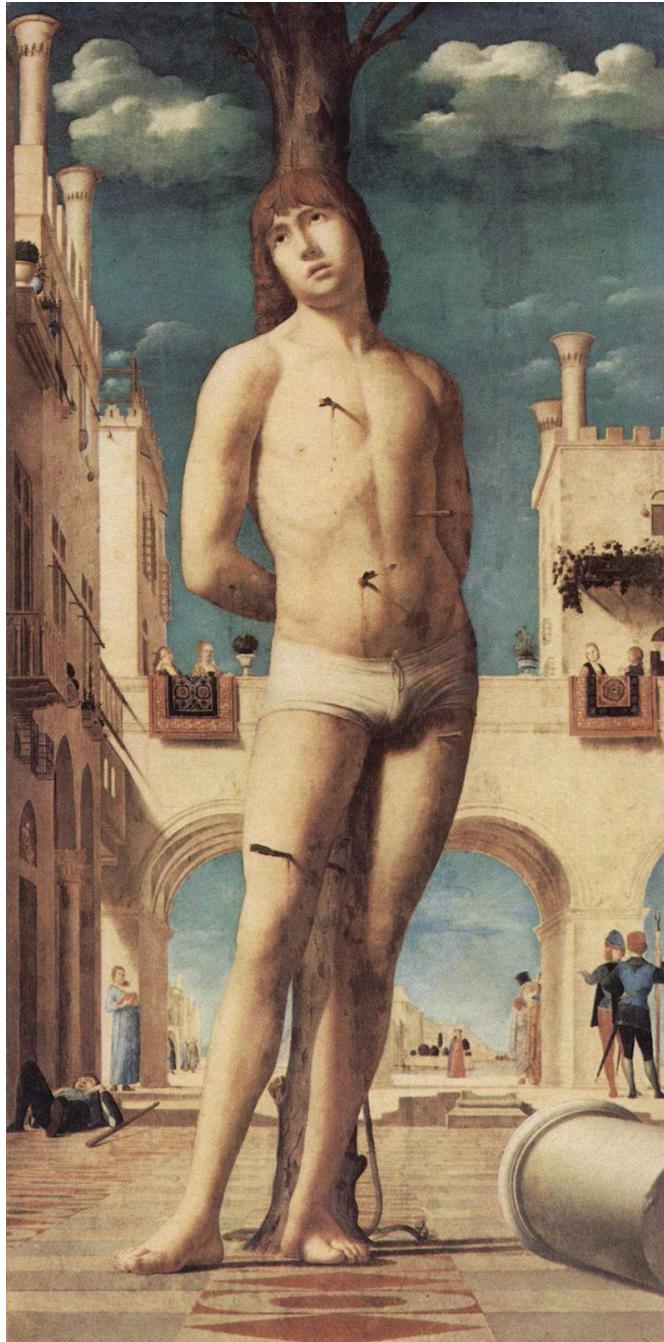
Sebastiano proteggeva dalla **peste**.

Il **santo** campeggia **seminudo**, legato ad un **albero** al **centro** di una **via**, su cui si affacciano alcuni **edifici** che, scorciati in prospettiva, **incorniciano** la sua **figura** e ne esaltano la **monumentalità**, grazie anche al **punto di vista ribassato**.

Al centro si trova un **passaggio sospeso** su una **doppia arcata**, oltre la quale campeggia il **cielo**.

Sebastiano, che come avveniva dal **XV secolo**, offriva la possibilità di ritrarre un dettagliato **saggio di anatomia umana**, è **ritratto** in **piedi**, leggermente **curvo verso destra**, con indosso un **perizoma** e con **cinque frecce** conficcate in **cinque parti** del suo corpo: **una** poco più sopra al suo ginocchio destro, **una** nella sua coscia sinistra, **una** nel suo ventre, **una** nel suo addome ed **una** conficcata in **pieno petto**.

La sua **espressione** è **priva di dolore**, ma manifesta una pacata mestizia nella **sopportazione del martirio**.



San Sebastiano, olio su tavola trasportato su tela, (171x85,5 cm), Antonello da Messina, 1478 circa, Gemäldegalerie, Dresda.

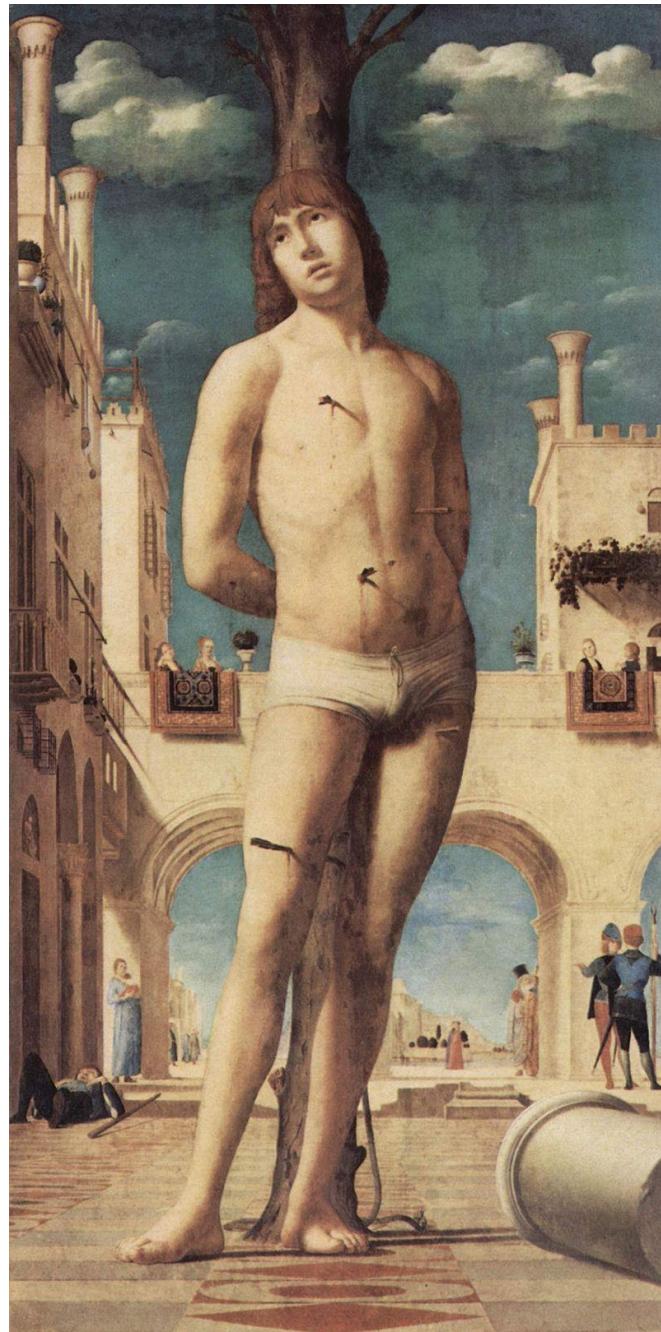
Lo **sfondo** è animato da una serie di **figurette** che creano anche alcune **scenette "di genere"**: due **donne** affacciate dalla **balaustre** su un tappeto, un **soldato ubriaco** di scorcio, una **donna col figlio** in braccio, una **coppia di armati** e una di **esotici mercanti** in conversazione.

Dettaglio









San Sebastiano, olio su tavola trasportato su tela, (171 x 85,5 cm), Antonello da Messina, 1478 circa, Gemäldegalerie, Dresda.

Vi si colgono **molteplici influenze**: dalla **simmetrica disposizione matematica** degli elementi dello **sfondo**, tipico di **Piero della Francesca** (evidente anche nel **complesso disegno del pavimento**), alle sperimentazioni **illusionistiche** di **Andrea Mantegna** (l'uomo sdraiato in scorcio è una citazione del *Trasporto del corpo di san Cristoforo* nella Cappella Ovetari, così come lo **scorcio di edifici** sullo sfondo), fino alla dolcezza fatta di **toni soffusi** alla **Giovanni Bellini** nella **rappresentazione naturalistica** del **corpo** del santo.

Comunque, nel *San Sebastiano*, Antonello supera l'insegnamento di Piero, rifiutando la scomposizione geometrica del corpo del Santo, di cui sono, anzi, esaltati i fluidi **contorni tondeggianti**, come anche l'allontanamento della storia in un passato ideale, a cui si contrappone il "qui ed ora" "*hic et nunc*" di un **paesaggio contemporaneo** e di un'ambientazione quattrocentesca, che trasporta l'evento sacro dalla storia alla cronaca quotidiana.



San Sebastiano, olio su tavola trasportato su tela, particolare, (171x85,5 cm), Antonello da Messina, 1478 circa, Gemäldegalerie, Dresda.

I'uomo sdraiato in scorcio è una citazione di Andrea Mantegna, *Trasporto del corpo di San Cristoforo*, nella Cappella Ovetari , 1454-1457, (copia del museo Jacquemart-André).





Antonello da Messina, *Cristo in pietà e un angelo* (*Pietà*), olio su tavola (74x51 cm), 1476-1478 circa, Museo del Prado, Madrid.

Antonello torna nel **1476**, quando ha circa 47 anni, definitivamente a **Messina**, dopo aver rifiutato l'offerta di diventare ritrattista ufficiale per i signori di Milano, gli Sforza.

Col suo **ritorno** nella sua città natale di **Messina** il pittore **accentuerà** molto il **realismo** e l'**intensità espressiva** in opere davvero stupefacenti come l'*Annunciata* di Palermo e la **Pietà** appunto, dipinta tra il 1476 e il 1478, su committenza di un privato.

La **scena** che Antonello immagina e rappresenta non è narrata da nessun Vangelo. Cristo è già stato **deposito dalla croce** e sta per essere messo nel sepolcro.

Prima di compiere la sepoltura, un **angelo piangente** ci mostra **Cristo morto** in tutta la sua **drammaticità**: il volto con la bocca ancora aperta, le mani cadenti, il fianco squarcia da cui esce sangue in abbondanza.

L'immagine del **Cristo** e dell'**angelo** è inserita in un paesaggio con **teschi** e **tronchi secchi** che simboleggiano la **morte**, mentre in **secondo piano** la **città** e il **verde della natura** simboleggiano la **Resurrezione**.



Antonello da Messina, *Cristo in pietà e un angelo* (*Pietà*), olio su tavola (74x51 cm), 1476-1478 circa, Museo del Prado, Madrid.

Si tratta senza dubbio di un'opera per un **committente privato**, dipinta per indurre, chi la guardava, a **meditare** sulla **passione** di Cristo.

Il **realismo**, con cui è resa la **morte**, il **contrasto** fra l'**incarnato roseo** dell'**angelo** e quello **più cadaverico** di Cristo, il **dolore estremo** dell'**angelo**, il **contrasto** fra **figure in primo piano** e **paesaggio**, avevano lo scopo di **coinvolgere emotivamente** lo **spettatore** e ricordargli a quale prezzo era stata guadagnata da Cristo la sua salvezza.

Il **volto** del **Cristo** è stato probabilmente **ripreso** dalla piccola **tavoletta** del **Cristo alla colonna** (1476 circa) di **Antonello**, che oggi è visibile al Museo del Louvre.

L'iconografia, invece, in cui il **Cristo morto** è **sorretto** dall'**angelo** è di origine **nordica**, ma era già presente nelle opere di Carlo Crivelli.

Il **corpo** del **Cristo** è reso **naturalisticamente**, sia nel **costato sanguinante**, che nel **volto** sofferente, a cui fa da **contrappunto** la **bellezza** idealizzata del **volto** dell'**angelo**.

Antonello da Messina, *Cristo alla colonna*, olio su tavola, 1476 ca., Museo del Louvre, Parigi.





Antonello da Messina, *Annunciata*, olio su tavola (45x34,5 cm), 1476, Palazzo Abatellis, Palermo.

Maria è colta nell'**attimo** in cui l'**interlocutore** le è **davanti**, e la sua **mano** destra sembra volerlo **frenare**; dalla sagoma, dalla **geometria** essenziale del **manto** emerge il **perfetto ovale** del **volto** della Vergine.

Un **asse** - forse casuale - della **composizione** è dato dalla **piega** del **manto** sulla **fronte**, giù fino all'angolo del leggio; al contrario, il **lento girare** della **figura** e il **gesto** della mano danno **naturalezza** alla composizione.

Un'interpretazione intravede i **diversi momenti** di un **racconto**, presenti nell'espressività delle **mani**, dello **sguardo** e delle **labbra**.

La **posa** è di **tre quarti**, lo **sfondo scuro** e la rappresentazione essenziale derivano dai **modelli fiamminghi**, in particolare da **Petrus Christus**.

La **luce** è **radente** ed illumina il **volto** quasi facendo emergere gradualmente i **lineamenti** e la **verità** del **personaggio**.

L'uso dei **colori a olio** permette poi un'attenta qualità della luce, con **morbidissimi accostamenti**, che riescono a **restituire** la **diversa consistenza** dei **materiali**, legno, carta, tessuto, incarnato.

A differenza delle **opere fiamminghe** però, Antonello, a parte la salda impostazione volumetrica della figura, si concentra sul **dato fisionomico individuale** e la componente **psicologica**, nonché il più avanzato **realismo**.

L'opera rappresenta uno dei traguardi fondamentali della **pittura rinascimentale italiana**.

La purezza formale, lo **sguardo magnetico** e la mano sospesa in una dimensione astratta ne fanno un **capolavoro assoluto**.



Antonello da Messina, *Annunciatà*, olio su tavola (45x34,5 cm), 1476, Palazzo Abatellis, Palermo.

A proposito di Antonello da Messina, così si esprimeva il critico d'arte Roberto Longhi:
"La più bella mano che io conosca dell'arte" (Roberto Longhi).

Questa, dell'Annunciatà, è un'iconografia particolare, in cui manca uno dei personaggi principali: l'angelo.

Avvertiamo, però, la sua presenza dalle pagine del libro svolazzanti, come se un improvviso colpo di vento avesse interrotto la lettura della Vergine, il cui sguardo appare turbato e concentrato.

Il movimento delle mani, poi, racchiude tutto il significato della scena, che si sta compiendo: esprime sorpresa, trasalimento, consapevolezza.

"È una bellezza divina, ma terrena"
(Sgarbi): I ritratti eseguiti da Antonello racchiudono espressioni enigmatiche e misteriose, pervase da un velo di fascino e di incanto.

Antonello da Messina ha rappresentato un ponte tra l'arte italiana e l'arte fiamminga, tra la razionalità e il descrittivismo, felice connubio tra luce, spazio e amore per i dettagli.

Vittorio Sgarbi così scrive: «*L'Annunciata* di Antonello da Messina potrebbe essere, come il soggetto indica e come è avvenuto per altre sue opere, uno dei due scomparti di un'opera più ampia, in questo caso un'Annunciazione: di qua l'*Annunciata*, di là l'angelo annunziante. Si chiama *Annunciata* ed è da sola e, in tal senso, è assoluta, condividendo lo stesso segreto della *Dama dell'ermellino*: implicare l'altro. La forza della *Dama dell'ermellino*, rispetto alla *Gioconda* (che sta con tutti e guarda tutti ed è la ragione del suo fascino straordinario) è che la figura ritratta – Cecilia Gallerani – ignora chi ha di fronte: guarda di lato e guarda uno solo, ossia Ludovico il Moro, a lei destinato. Il suo uomo di questo dittico matrimoniale è dentro di lei e lei è parte sua. E noi, nel guardarla, sentiamo anche l'altro. È il segno più alto di una indicazione di totalità, di fedeltà per un uomo che, in quest'opera, si vede proprio perché ne siamo esclusi: la vediamo mentre lei sembra discorrere con un altro. Mentre *La dama dell'ermellino* è un'opera che, pur stando da sola, senza bisogno del compagno, al compagno sembra rivolgersi, l'*Annunciata* di Antonello ha lo sguardo che viene verso di noi, per poi arrestarsi, come per un ripensamento, per un'improvvisa necessità di concentrazione in sé, che vediamo sottolineata dal gesto a mezz'aria della mano. Un gesto sospeso, come di indugio su un pensiero troppo intenso, per lasciarlo fluire e che, sul piano della composizione, sembra escludere la presenza, nella scena comune, pur se in un altro scomparto, dell'angelo annunziante. L'iconografia tradizionale, infatti, vorrebbe l'angelo in posizione laterale, mentre qui lo sguardo e il gesto presuppongono una prospettiva frontale.



Antonello da Messina, *Annunciata*, olio su tavola (45x34,5 cm), 1476, Palazzo Abatellis, Palermo.



Leonardo da Vinci, *Dama con l'ermellino*, olio su tavola (54,8x40,3 cm), 1488 – 1490, Museo Czartoryski, Cracovia.



Antonello da Messina, *Annunciata*, olio su tavola (45x34,5 cm), 1476, Palazzo Abatellis, Palermo.

L'angelo, dunque, non c'è. O meglio, non si vede. Perché nell'Annunciazione-senza-angelo di Antonello, la Vergine ha l'angelo dentro di sé.

E questa, credo che sia la ragione di massima modernità di quest'opera, con la figura che, nella sua solitudine, stringe in sé l'altro elemento.

Ecco allora spiegato il senso del movimento della mano: intercettare la parola dell'angelo.

Che è parola, appunto: non apparizione, non corpo.

E il velo serrato sul capo come un burqa segna come una chiusura, che è già grembo, che è già il Gesù che è dentro di lei, mentre l'altra mano stringe il manto, quasi a sigillare questa pienezza.

E incornicia il bellissimo volto, facendone risaltare la trasparenza meravigliosa, simile a quella del marmo pario usato dagli scultori della Magna Grecia.

Sublime trasparenza di una pelle che così rivela, e, al tempo stesso, celebra il frutto divino che già contiene».