

## Luca della Robbia e Agostino di Duccio

### Realismo e sottolineatura dei volumi nella cantoria di Luca della Robbia



La **Cantoria di Luca della Robbia** è un'opera scolpita per la **Cattedrale di Santa Maria del Fiore di Firenze** ed è oggi conservata nel Museo dell'Opera del Duomo **davanti all'altra cantoria di Donatello**

Considerata uno dei capolavori del primo Rinascimento fiorentino, fu **scolpita** tra il **1431** e il **1435** ed è alta 348 cm.

**Luca della Robbia** (1400 ca. – 1482) è della stessa generazione di **Nanni di Banco** e **Donatello**, ma fu più longevo di loro, anche se le sue opere più importanti risalgono agli anni 1430-1450.

Si ispirò alla **ferma monumentalità** di **Nanni di Banco**, di cui fu allievo presso il cantiere della Cattedrale di Firenze, ricercando però un **tono più leggero**, che lo avvicinò progressivamente a **Ghiberti**.



Luca della Robbia, *Cantoria*, 1431-1435, marmo, 348x570 cm., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

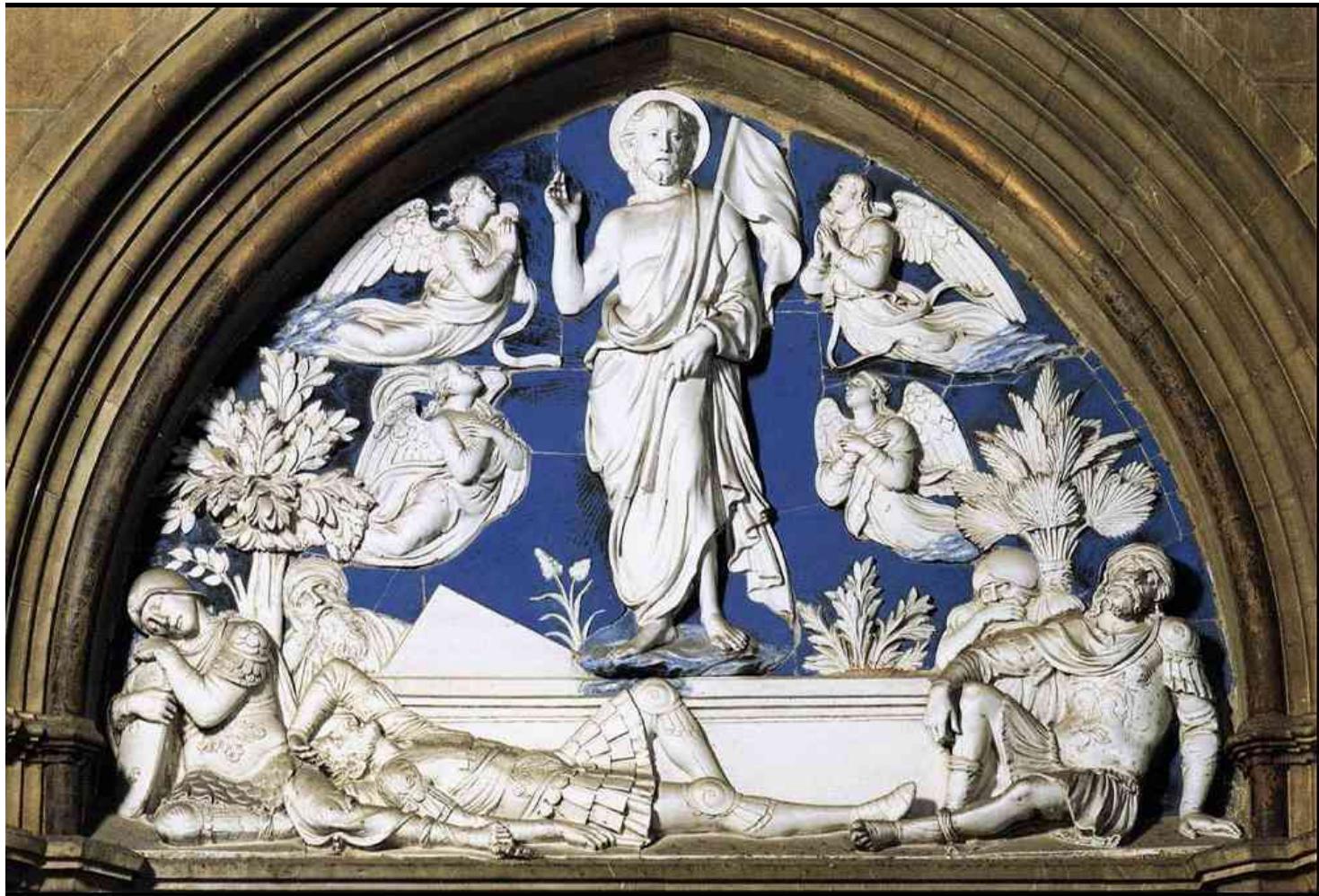
Quanto a un **confronto** con **Donatello**, esso è facilitato dal fatto che **Luca** eseguì per **primo** la sua versione nel **1431-1435**, e dunque **Donatello** poté studiarla e proporre nella sua un modello alternativo, molt<sup>più</sup> unitario e **dinamico**.

Luca della Robbia divise il fronte della sua cantoria con due serie sovrapposte di formelle, raffiguranti scene musicali di canto e di ballo; autonome, anche se ispirate tutte al medesimo soggetto, il **Salmo CL (150)** della **Bibbia**, inscritto su tre strisce e riportato nel monumento.

Purtroppo il **confronto** con **Donatello** non ha giovato a una serena valutazione dell'opera di Luca.

Anche se meno innovativa, la sua **Cantoria** è un esemplare magnifico del **primo Classicismo fiorentino**, soprattutto per la **maestria tecnica** dei **rilievi**, nei quali **realismo** e **volumetria** sono magistralmente coniugati, con una raffinata capacità di trapasso **dall'alto al basso rilievo**



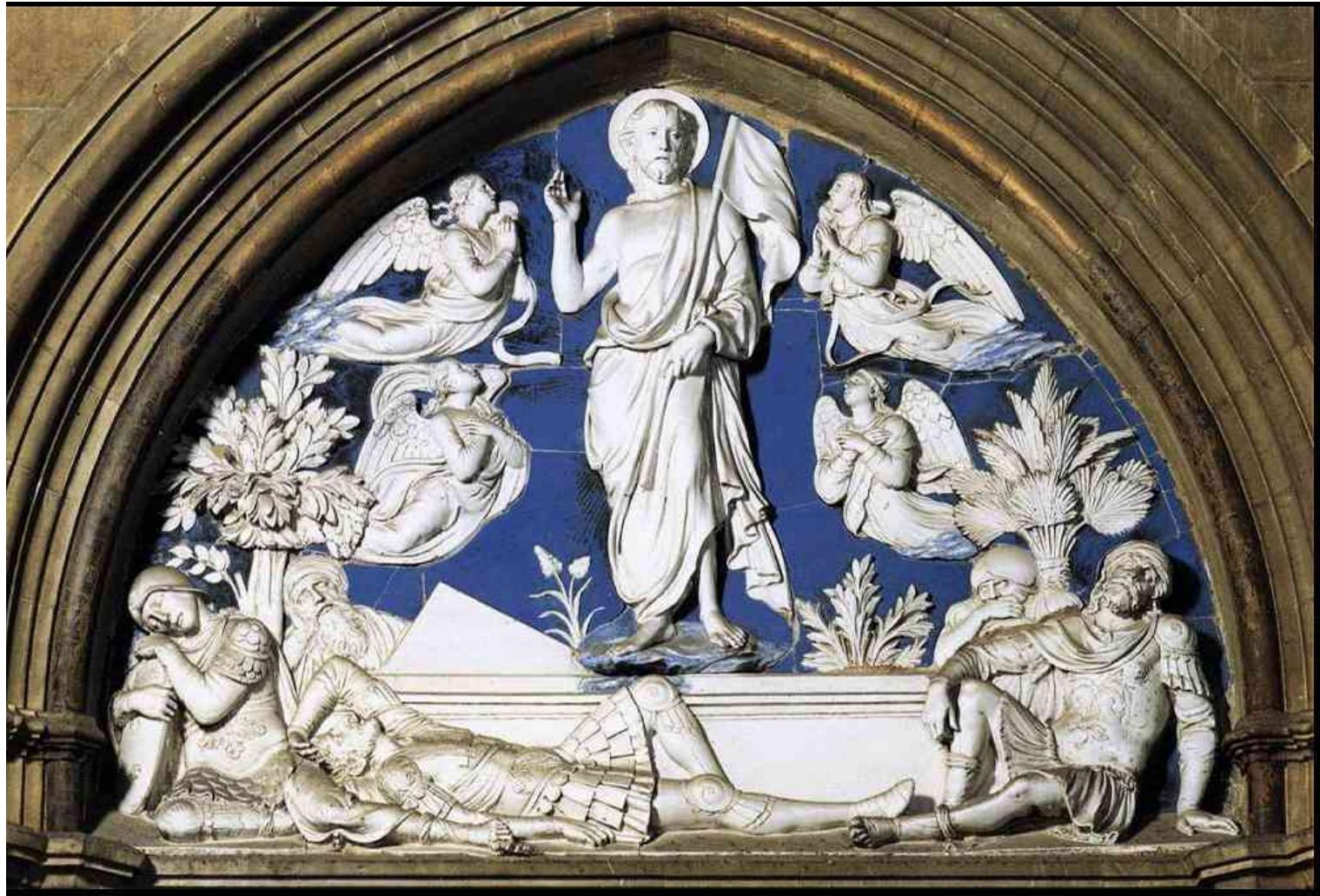


Luca della Robbia, *Resurrezione*, 1442-1445, terracotta invetriata e colorata, Firenze, Duomo.

Luca della Robbia è soprattutto celebre per le sue **sculture in terracotta invetriata**, un materiale già sporadicamente usato a Firenze, ma che fece la fortuna di Luca e, dopo di lui, dei figli e dei nipoti, tra cui **Andrea della Robbia** (1435-1525), che ne rilevarono la bottega.

Queste sculture erano particolarmente indicate per **accentuare gli effetti decorativi del rilievo**, soprattutto quando esso, **con i suoi colori**, poteva **risaltare in un contesto architettonico**.

Si univano, dunque, i **pregi plastici** e di **durata nel tempo** della scultura con quelli **coloristici** della pittura.



Luca della Robbia,  
*Resurrezione*,  
1442-1445, terracotta  
invetriata e colorata,  
Firenze, Duomo.

Timpano sopra la  
porta di bronzo, che  
aveva realizzato per la  
Sacrestia di S. Maria  
del Fiore.

Interessato alle sculture in terracotta eseguite nell'antichità, Luca della Robbia si impegna in tentativi ed esperimenti, per la realizzazione di terrecotte adatte alle decorazioni architettoniche scoprendo che poteva rendere tali opere praticamente indistruttibili, coprendo l'argilla con unaglassa fatta di antimonio ed altri materiali e cotto in forno: inventa, così, nel 1440 la terracotta invetriata.

Solitamente le figure erano bianche, stagliate davanti a un fondale azzurro; talvolta, però, compaiono negli sfondi anche il verde, o il rosso e il giallo.

Tra i primi committenti di Luca della Robbia, per opere in creta colorata, è stato Piero di Cosimo de' Medici padre di Lorenzo il Magnifico.



Luca della Robbia, *Ascensione di Cristo*, 1442-1445, terracotta invetriata e colorata, Firenze, Duomo.

Luca della Robbia,  
*Madonna di Santa  
Maria Nuova*,  
Museo Nazionale  
del Bargello  
(Firenze)



Così scriveva **Giorgio Vasari** nelle “Vite”: « *Et avendo una maravigliosa pratica nella terra, la quale diligentissimamente lavorava, trovò il modo di invetriare essa terra co' i fuoco, in una maniera che è non la potesse offendere né acqua né vento. E riuscitolì tale invenzione, lasciò dopo sé eredi i figliuoli di tal secreto*

La **ceramica invetriata** veniva, secondo il Vasari, spalmata con la cosiddetta **vetrina**, cioè una mescolanza **distagno, antimonio e altri minerali**.

Con la **maiolica invetriata** riuscì a creare sculture policrome di eccezionale brillantezza e resistenza nel tempo. Grazie all'inattaccabilità rispetto agli agenti atmosferici, divenne il **materiale ideale per opere esposte all'esterno, come tabernacoli, lunette di portali, stemmi, ecc.** ...

**Luca della Robbia,  
Decorazione della  
Cappella dei Pazzi  
(1442-1445), Cupola,  
Basilica di Santa Croce**

Le sue creazioni ebbero un immediato ed enorme successo, tanto che, **dal 1439**, Luca abbandonò definitivamente la scultura per **dedicarsi esclusivamente alla ceramica** e, appena un anno dopo, nel **1440**, entrò sotto la protezione dei **Medici**, in particolare di **Piero**, padre di Lorenzo il Magnifico, che gli commissionò molte opere, soprattutto di arte sacra.

Tra il **1442** e il **1445** lavorò alla decorazione della **Cappella dei Pazzi**, (famiglia di banchieri fiorentini) in **Santa Croce**, accanto a Filippo Brunelleschi, realizzando i **tondi** degli **Evangelisti** e la decorazione della **cupola** con gli **stemmi** della **famiglia Pazzi**.





La **Cappella Pazzi** è una delle più note architetture rinascimentali, **basata come gli edifici del mondo antico sul modulo**, cioè un sistema che stabilisce rapporti di proporzione tra le parti di un edificio.

È comunemente considerata **tra i capolavori di Filippo Brunelleschi**: si trova **all'interno** del **primo chiostro** della **Basilica di Santa Croce** a Firenze.

Ufficialmente era la sala capitolare di Santa Croce, in realtà era la **cappella commemorativa privata della famiglia Pazzi**, che aveva sostenuto le spese della costruzione.

Affacciata sul primo chiostro, **venne edificata** in seguito all'incendio che, nel 1423, interessò quest'area del complesso **su commissione di Andrea de' Pazzi**, esponente di una delle più influenti famiglie fiorentine, **come cappella gentilizia e sala capitolare dei Francescani**.

**Filippo Brunelleschi** ne **elaborò il progetto** probabilmente tra la fine degli anni Venti e il decennio successivo, e **diresse i lavori dall'avvio nel 1443 fino alla morte avvenuta nel 1446**.

Le fasi di costruzione si protrassero a lungo e si interruppero nel 1478, quando i Pazzi furono banditi, in seguito alla congiura da loro ordita contro i Medici.



**Luca della Robbia, *Visitazione*, maiolica, 1445, Pistoia, Chiesa di San Giovanni Fuorcivitas.**

Sempre di quegli anni, 1445, è la ***Visitazione*** della **chiesa di San Giovanni Fuorcivitas** a Pistoia, un ambizioso gruppo di **due statue a tutto tondo** composte, però, con la tecnica della **maiolica**.

La **maiolica** è un **prodotto ceramico** a pasta porosa, opaca, con **rivestimento** di **vernice o smalto** solidificato a caldo, trasparente nei tipi più fine.

In senso stretto, specialistico, la **maiolica** è solo quella **ceramica a smalto stannifera**

In senso lato, invece, viene considerata **maiolica** tutta la **terracotta smaltata**.



**Luca della Robbia, *Monumento funebre a Benozzo Federighi*, 1454-1457, marmo e terracotta invetriata, Santa Trinita, Firenze.**

Nel **1448**, alla morte del fratello, Luca adottò i suoi sei figli tra i quali **Andrea**.

A partire dal **1450** **Andrea** entrò sotto l'influenza dello **zio Luca**, ma nel **1470** i due **litigarono**, per motivi d'interesse e Luca decise di cambiare testamento, a favore di **Simone**.

**Andrea**, nel frattempo, aveva avviato una **produzione di tipo proto-industriale di ceramiche invetriate**, tramite l'uso di stampi, ricavando notevoli vantaggi economici personali, **superiori a quelli di Luca**.

Tra il **1454** e il **1457** Luca realizzò il **monumento funebre** del vescovo **Benozzo Federighi**, in marmo e terracotta invetriata, oggi in Santa Trinita.

**Luca e Andrea della Robbia,  
Volta della Cappella del  
Cardinale del Portogallo  
(1461-1466) Basilica di San  
Miniato al Monte (Firenze).**

Tra il **1461** e il **1466**, Luca partecipò alla **decorazione** della **cappella del Cardinale del Portogallo** alla Basilica di San Miniato, in collaborazione con Andrea: i due realizzarono i **cinque tondi del soffitto** con al centro la colomba dello *Spirito Santo*, circondato dalle quattro **Virtù Cardinali** (*Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza*).





**Andrea della Robbia, *Putto in fasce*,**  
particolare, scultura a rilievo in terracotta  
invetriata.

I dieci medaglioni furono collocati nel 1487, per decorare il loggiato esterno dello Spedale degli Innocenti, costruito su progetto di Filippo Brunelleschi, in Piazza SS. Annunziata, Firenze.

I dieci medaglioni furono commissionati ad Andrea della Robbia da Francesco Tesori, priore dello Spedale.

**Filippo Brunelleschi, Spedale degli Innocenti,  
1417 – 1436, Piazza SS. Annunziata, Firenze.**



## Gli arcaismi decorativi di Agostino di Duccio

**Agostino di Duccio** (1418 – 1481) apprese da **Donatello** la tecnica dello **stiacciato**, utilizzandola per ricercare effetti di decorazione superficiale più fluida, dalla grazia un po' fredda, definita "**neoattica**", di carattere sostanzialmente **arcaico**.

Il livello qualitativo delle sue **opere giovanili** (l'altare di San Geminiano per la Cattedrale di Modena), e **tarde** (eseguite a Perugia e a Firenze) **non fu sempre eccelso**.

Ebbe la **sventura** di venir **accusato di furto** a Firenze, nel 1446, e di essere **bandito dalla città**.

Si rifugiò allora a **Venezia**, poi a **Rimini**, dal 1449 al 1457, dove venne impiegato come **progettista** e, parzialmente, come **esecutore** della **decorazione a rilievi** dell'interno del **Tempio Malatestiano** ristrutturato da **Leon Battista Alberti**.

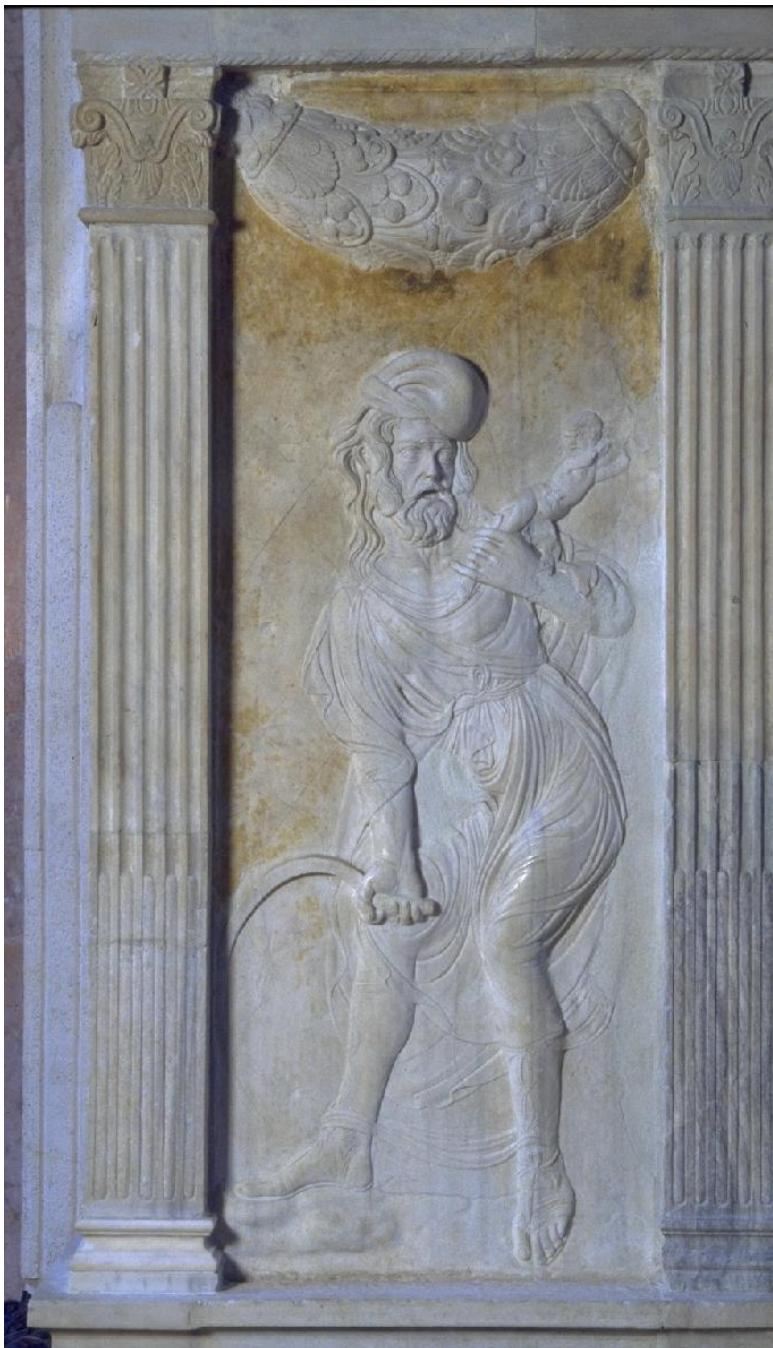
Soltanto a **Rimini** il suo **stile arcaico** trovò **piena valorizzazione**, poiché si intonava al **carattere ancora gotico dell'interno del tempio**.



Agostino di Duccio, *Putti con cesto di fiori*, Bassorilievo, 1450-1457, Rimini, Tempio Malatestiano.



**Tempio Malatestiano ( dal 1809 divenuta cattedrale con il titolo di Santa Colomba) Interno**



Agostino di Duccio, Bassorilievo con pianeta *Saturno*, pilastro, particolare, terza cappella a destra, 1450-1457, Rimini, Tempio Malatestiano.

I suoi **rilievi poco accentuati** e quasi **privi di peso** potevano dispiegarsi lungo le **membrature architettoniche** della chiesa; il suo **stile** era inoltre particolarmente **adatto** ai temi scelti per la decorazione: **un'encyclopedia medievale** ammodernata da figure panneggianti, piegata ai **fini celebrativi** richiesti dal **Malatesta**.

Nelle cappelle scolpì i cicli delle *Arti Liberali*, delle *divinità planetarie*, dei *Putti che suonano*, delle *Virtù teologali*, oltre ai *Profeti*, alle *Sibille* e ad altre tematiche.





Agostino di Duccio, Venere, Bassorilievo,pilastro, particolare, 1450-1457, Rimini, Tempio Malatestiano.

Il segno zodiacale del Malatesta, del Cancro, Tempio Malatestiano



**Bassorilievi di Agostino di Duccio (il segno zodiacale del Cancro e Diana)**





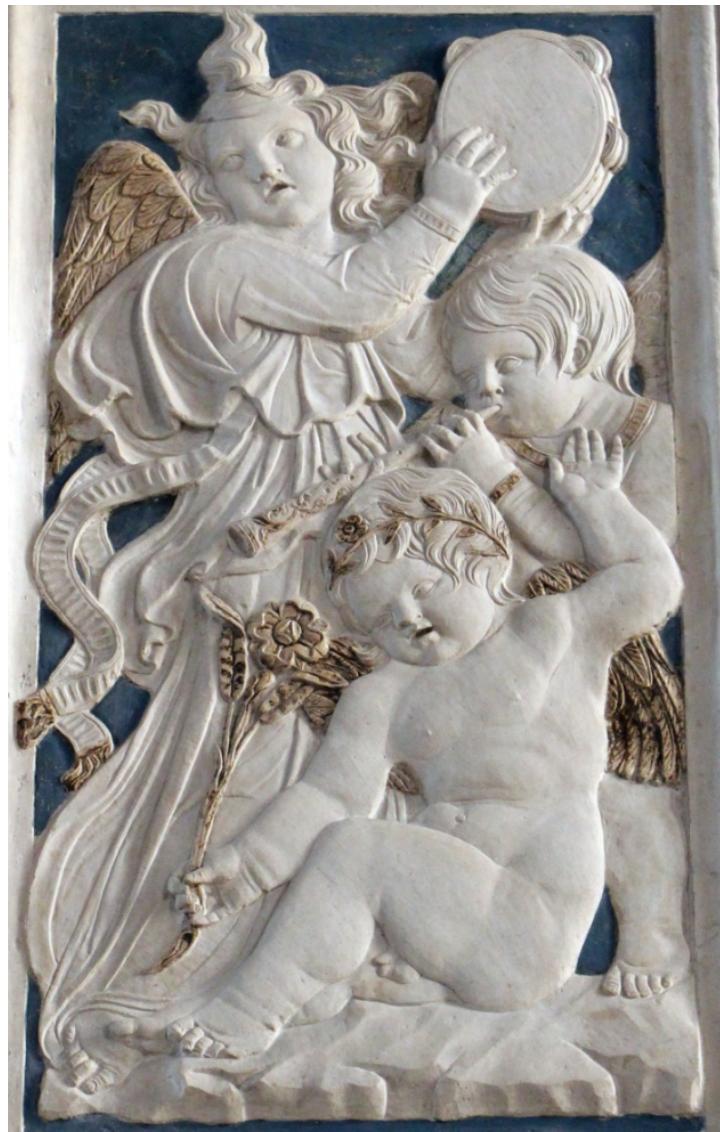
Agostino di Duccio, *Putti che suonano*, Bassorilievo, 1450-1457, Rimini, Tempio Malatestiano.

Papa Pio II scrisse di questa chiesa che era: “*piena d'opere pagane al punto che sembra meno una chiesa cristiana, che non il tempio degli infedeli adoratori del demonio*”, e sicuramente pensava a immagini planetarie, di derivazione astrologica, come *Saturno*, o alla festa profana dei *Putti*, il capolavoro di Agostino di Duccio.





Agostino di Duccio, *Putti con cesto di fiori e Putti che suonano*, Bassorilievo, 1450-1457, Rimini, Tempio Malatestiano.



© Franco Cosimo Panini Editore



Agostino di Duccio, *Giochi di putti*,  
Bassorilievo, 1450-1457, Rimini,  
Tempio Malatestiano.



**La tomba di Sigismondo Pandolfo  
Malatesta, opera dei toscani Bernardo  
Ciuffagni e Francesco di Simone  
Ferrucci**



Agostino di Duccio, Bassorilievo di Sigismondo Malatesta, su pilastro sostenuto da due elefanti., Cappella di San Sigismondo, Tempio Malatestiano, Rimini.

Il papa Pio II doveva soprattutto essere **scandalizzato** dagli **emblemi del Malatesta**, dalle allusioni alla sua persona, dirette o indirette, sparse ovunque fra i rilievi. Un simile **complesso celebrativo**, a tale data, **non sarebbe stato pensabile a Firenze**.

È sintomatico, invece, del **carattere colto**, ma allo stesso tempo **eclettico**, della **cultura** di una **corte tirannica**, come quella di **Rimini**, dove si seppe conciliare, in un solo monumento (il tempio Malatestiano), il **moderno revival archeologico** progettato da Leon Battista Alberti, con l'eterodossa mistura gotico-pagana di **Agostino di Duccio**.

Agostino di Duccio, *Ritratto di Sigismondo Pandolfo Malatesta*, 1455 ca., marmo, cm 89.



## La seconda generazione dell'Umanesimo (La generazione successiva a quella del Masaccio).

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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



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

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

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



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

Fra Filippo di Tommaso Lippi è stato, con **Beato Angelico** e **Domenico Veneziano**, il principale pittore attivo a Firenze della generazione successiva a quella del Masaccio.

Dopo un periodo iniziale di stretta aderenza ai modi di Masaccio, pur arricchita da spunti tratti dalla vita reale, come nelle opere coeve di **Donatello** e **Luca della Robbia**, Lippi si orientò via via verso uno spettro più ampio d'influenze che comprendeva anche la **pittura fiamminga**.

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



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

## **Paolo Uccello. L'influenza degli ambienti Gotico – Internazionali**

Di **Paolo Uccello** (1397-1475) resta memorabile il ritratto che ci ha lasciato **Giorgio Vasari** in chiusura della “**vita**” a lui dedicata, dove scrive che la moglie dell’artista “soleva dire che tutta la notte Paolo stava nello scrittoio per trovar i termini della prospettiva” (...). Tanto si sarebbe **affannato** sui **problemis delle regole prospettiche**, secondo il Vasari, **da rovinarsi il carattere** (“solitario, strano, malinconico”), non curare più i propri affari e finire col compromettere i risultati stessi del suo lavoro.

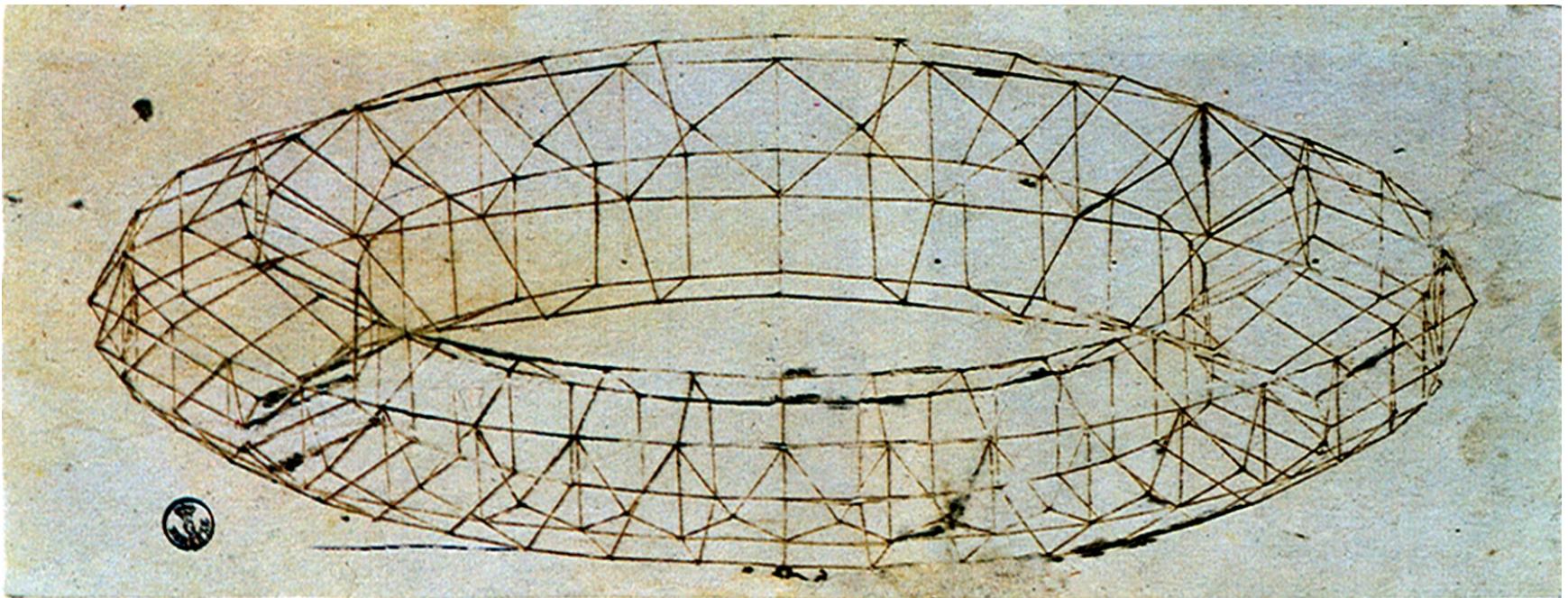
Teso infatti a “**investigare alcune cose di prospettiva difficili e impossibili**”, Paolo avrebbe sacrificato la bellezza delle figure e introdotto nelle opere “un non so che di stento, di secco, di difficile, e di cattiva maniera che muove a compassione chi le guarda, piuttosto che a maraviglia”.

In parte si può dare ragione a Vasari, mentre la **rovina economica** di Paolo Uccello **fu reale**. Così scrisse nel **1469**: “Truvomni vecchio e sanza in usamento e no mi posso esercitare e la dona [moglie] inferma”.

Oggi è completamente mutato il giudizio sulle sue opere: proprio per gli aspetti più condannabili agli occhi di Vasari, **per le continue sperimentazioni in ambito prospettico**, Paolo Uccello ci appare uno dei più affascinanti pittori del Quattrocento italiano .



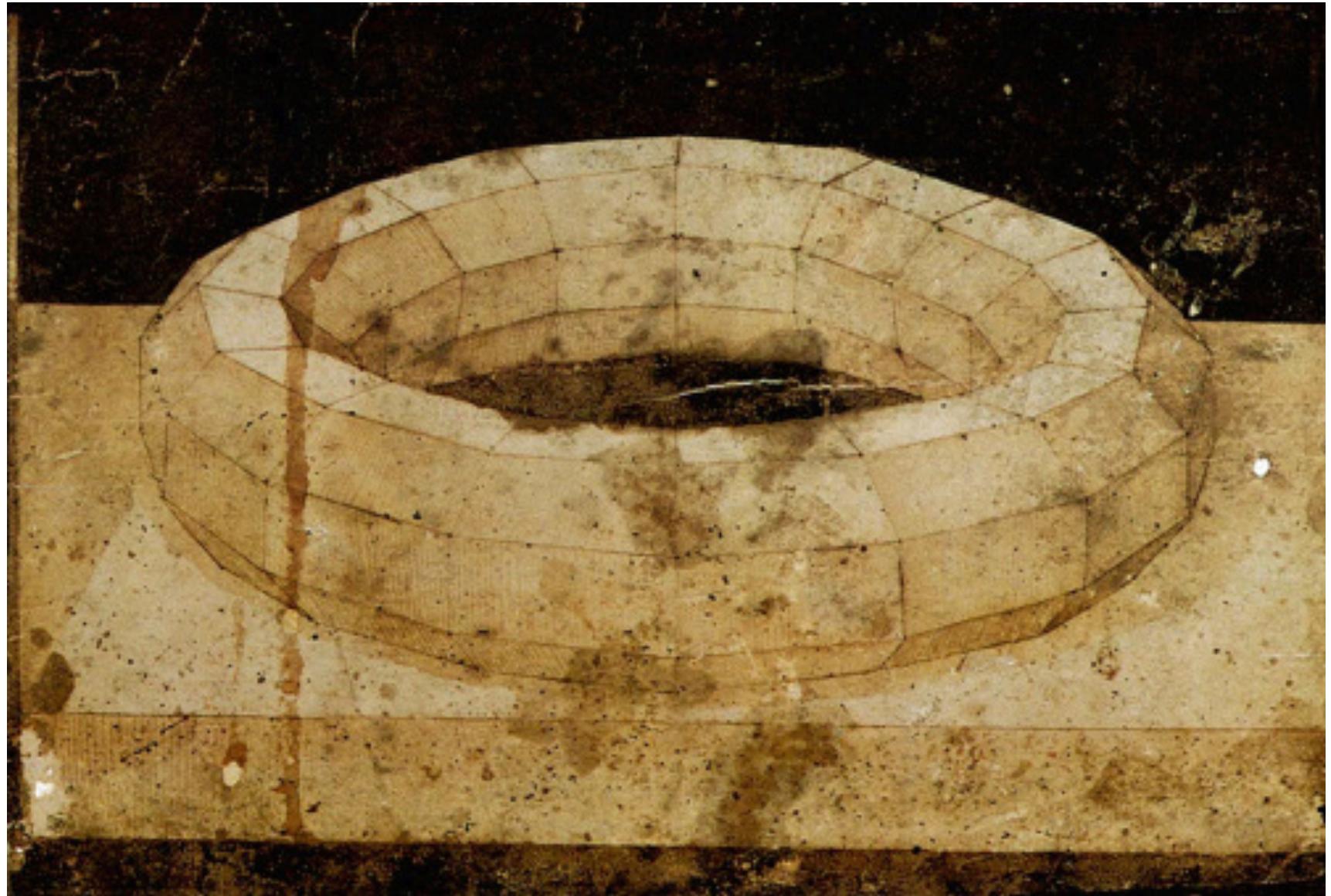
**Paolo Uccello,  
Caccia  
notturna,  
1460 ca.,  
tempera su  
tavola, 65x165  
cm.,  
Ashmolean  
Museum,  
Oxford.**



Paolo Uccello, *Mazzocchio*, penna su carta bianca, 9x24 cm., Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe

Degli **studi** rivolti a indagare le **regole** della **costruzione**, offrono testimonianza alcuni **suo disegni**, tra i quali quello raffigurante un **Mazzocchio**, "cappuccio a foggia", **copricapo maschile** costituito da un **cerchio di borra sfaccettato**, ricoperto di **panno**, da cui partivano il **becchetto** e la foggia vera e propria.

Questo dimostra a quale **grado di complessità** si svolgessero le sue meditazioni. Non compilò un trattato sulla prospettiva, ma certo **aprì la strada** a chi, dopo di lui, trattò sistematicamente l'argomento e, in particolare, a **Piero della Francesca** e al suo *De prospectiva pingendi*.



Studio di mazzocchio in prospettiva di Paolo Uccello



**Paolo Uccello, Creazione degli animali, Creazione di Adamo, Creazione di Eva e Peccato originale, affreschi, particolare, con Storie della Genesi, 1430 ca., Firenze, Santa Maria Novella.**

**Paolo Uccello** si formò in un'epoca ancora dominata dallo stile **Gotico Internazionale**.

Tra il **1425** e il **1430** Paolo era a **Venezia** e vide le opere di **Gentile da Fabriano, Pisanello e Jacopo Bellini**.

Si riconoscono **tali influenze** negli affreschi con **Storie della Genesi** per il **Chiostro Verde** di **Santa Maria Novella**, eseguiti subito dopo il suo ritorno a Firenze e purtroppo oggi **molto rovinati**.





Paolo Uccello, *Creazione di Eva e Peccato originale*, affreschi, particolare, con Storie della Genesi, 1430 ca., Firenze, Santa Maria Novella.

Nel brano del *Peccato originale* risalta il **realismo** dei particolari naturalistici, unito a un ritmo decorativo nella **postura** delle **figure**: caratteristiche del **Gotico Internazionale**.



**Chiostro Verde**

Questa parte del convento venne costruita dal 1332 al 1350 ca. su progetto di Fra' Jacopo Talenti, con arcate a sesto ribassato su pilastri ottagonali.

Il **Chiostro Verde** fa parte del complesso del **Convento di Santa Maria Novella**, appartenuto all'ordine Domenicano a Firenze.

Oggi fa parte del **Museo di Santa Maria Novella**, uno dei musei civici della città. Da Chiostro Verde, vero cuore del complesso, si accede al Cappellone degli Spagnoli, al Chiostro dei Morti ed al Chiostro Grande.

La **scoperta** della **costruzione prospettica** avvenne **subito dopo**, ma senza scalzare la sua **formazione tardogotica**.

La **costruzione prospettica**, infatti, **non fu adottata in funzione realistica**, secondo la proposta di **Masaccio**, ma, di volta in volta, si adeguò a **fini diversi**:

- 1) **da un lato** Paolo Uccello la **enfatizzò**, sino al punto da conferire alle **scene dipinte** un **aspetto surreale**,
- 2) **dall'altro**, **ma non è giusto separare nettamente i due momenti**, sembrò voler **adeguare** la **regola** alla **verità** della **visione oculare**, superando quanto di astratto è insito nella costruzione delle ortogonali, convergenti in un unico punto di fuga.

Soltanto in teoria, infatti, l'uomo vede la realtà, come è raffigurata nella scena costruita prospetticamente.

**Lo sguardo è mobile**, i corpi sono variamente orientati e **in ogni momento la visione oculare si rinnova**: **muta il punto di vista, cambia il punto di fuga delle ortogonali scorciate**.

Conseguentemente **Paolo Uccello** sembra talvolta voler **abolire il rigido punto di vista unico** e giustapporre in una stessa scena **più fuochi visivi**.



Paolo Uccello, *Monumento equestre a Giovanni Acuto*, 1436, affresco, 8,20x5,15 cm., Firenze, Santa Maria del Fiore.



Paolo Uccello, *Monumento equestre a Giovanni Acuto*, 1436, affresco, 8,20x5,15 cm., Firenze, Santa Maria del Fiore.

L'opera fa *pendant* al vicino *Monumento equestre a Niccolò da Tolentino* di Andrea del Castagno .



Andrea del Castagno,  
*Monumento equestre a Niccolò da Tolentino*,  
Affresco, 833x512 cm., 1456, Firenze,  
Santa Maria del Fiore.



**Paolo Uccello, *Monumento equestre a Giovanni Acuto*, 1436, affresco, 8,20x5,15 cm., Firenze, Santa Maria del Fiore.**

Il grande affresco mostra un **monumento equestre** ispirato vagamente alla **statua di Marco Aurelio** di Roma, punto di riferimento per tutte le **statue equestri rinascimentali**, soprattutto prima che **Donatello** e **Andrea del Verrocchio** riportassero in auge le tecniche necessarie, per ricominciare a costruire **veri e propri monumenti equestris**.

L'opera è eseguita a **monocromo** (o **verdeterra**), per dare l'impressione di una **statua bronzea**.

Mostra il **condottiero**, che aveva guidato i fiorentini alla vittoria di Cascina, col **bastone del comando**, su un **cavallo** che tiene con le **briglie** e la **sella**: elementi della **cavalcatura moderna** che rivelano l'aggiornamento rispetto ai modelli offerti dalla scultura romana.

Il **cavallo** procede al **trotto**, per cui **alza contemporaneamente le zampe dallo stesso lato**, il destro; era opinione del **Vasari** che ciò fosse un **errore**, perché il cavallo non avrebbe potuto stare in piedi.

La **correttezza della posizione**, invece, fu ribadita dallo storico dell'arte **Filippo Baldinucci** (XVII secolo) e dallo storico dell'arte e biografo **Leopoldo Cicognara** (1767-1834).

L'**irruenza del cavallo**, trattenuta senza fatica dal condottiero, è tra gli elementi che sottolineano l'**abilità del cavaliere**, ripresi poi da **Donatello** nel monumento equestre al **Gattamelata**.



**Statua equestre di Marco Aurelio, 176 d. C., bronzo dorato**, collocata nel XVI secolo nella **piazza del Campidoglio** a Roma, per poi essere sostituita da una copia. L'originale di questa statua è custodito nel prospiciente **Palazzo dei Conservatori**.



Paolo Uccello, *Monumento equestre a Giovanni Acuto* , 1436, affresco, 8,20x5,15 cm., Firenze, Santa Maria del Fiore.

Donatello, *Monumento equestre al Gattamelata* , 1445 – 1453, bronzo, 340×390 cm., Piazza del Santo, Padova.





**Paolo Uccello, *Monumento equestre a Giovanni Acuto* , 1436, affresco, 8,20x5,15 cm., Firenze, Santa Maria del Fiore.**

L'affresco è impostato secondo **due diversi impianti prospettici**: uno per la **base**, scorciato dal basso, e uno **frontale** per il cavallo ed il cavaliere, che rendono la rappresentazione **irreale ed enigmatica** .

La **base** ricorda un **altare**, con gli **stemmi** del condottiero, sopra il quale si trova il **sarcofago dipinto**, a sua volta **sormontato** dal **monumento equestre** .

Sulla **cassa** si legge l'iscrizione : "*Joannes Acutus Eques Britannicus Dux Aetatis Suae Cautissimus Et Rei Militaris Peritissimus Habitus Est*" .

La firma dell'artista invece si trova sul **bordo** dell'altare: **PAULI UGIELLI OPUS**.

Le **figure** risultano **curate**, auliche, **ben trattate** **volumetricamente**, tramite **un'abile stesura** di luci e ombre col **chiaroscuro**, rese con un **realismo** di tipo **"analitico"**, cioè con un **'attenzione** più rivolta alle **singole parti**, che all'**insieme sintetico della figura**.

Vi si nota, inoltre, una tendenza alla **geometrizzazione** delle **forme**, che dà all'insieme un effetto di **raffinata astrattezza**: l'effetto è quello di un **condottiero simbolico e ideale, piuttosto che di un personaggio in carne ed ossa**.

Le **luci**, da **sinistra**, riprendono coerentemente l'**illuminazione naturale** proveniente dalla chiesa.



Sempre “scultorei”, quasi a voler sottolineare la persistenza dell’ **insegnamento** ricevuto nella bottega di **Ghiberti**, sono i **successivi affreschi** delle **Storie di Noè** del **Chiostro Verde** di Santa Maria Novella .

Le **Storie di Noè**, in particolare la **lunetta del Diluvio e recessione delle acque** , sono gli **affreschi più famosi del ciclo** e una delle opere più emblematiche di Paolo Uccello e della pittura fiorentina di quegli anni in generale.

Rispetto a tutte le altre scene del ciclo , mostra già soluzioni compositive e spaziali rivoluzionarie , che giustificano la datazione alla fine della stesura del complesso (1440 -1445).

In una lunetta sono uniti due diversi episodi, il **Diluvio**, con la costruzione dell’arka **sulla sinistra**, e la **Recessione delle acque** , con l’uscita dell’arka, **sulla destra** .



Come gli altri affreschi del **Chiostro Verde**, anche questi delle “**Storie di Noè**” sono a **monocromo o "verdeterra"** (da cui l'appellativo “**Verde**” del sito) e sono composti da **due episodi sovrapposti**: nella lunetta il **Diluvio e Recessione delle acque** (215x510 cm) e nel riquadro sottostante il **Sacrificio ed Ebbrezza di Noè** (277x540 cm).

Oggi gli **affreschi** sono **staccati** e trasportati su tela, anche **se sempre collocati nella posizione originaria**.



**Paolo Uccello, *Diluvio e Recessione delle acque*, dalle *Storie di Noè*, 1440-1445, affresco monocromo trasportato su tela, 215x510 cm., Firenze, Santa Maria Novella, Chiostro Verde.**

La lunetta ha una composizione **molto affollata** e complessa, con **due costruzioni piramidali** ai due lati, che rappresentano **due vedute** simmetriche dell'arka di Noè: a sinistra la scena del **diluvio** vera e propria, tra **uomini disperati** che cercano invano di salire sull'arka, a destra, invece, l'**uscita dei sopravvissuti**.

Un **duplice punto di fuga** incrociato, che accentuava, assieme all'irrealtà dei colori, l'**espressività** dell'**episodio**, trascina uomini e cose in un movimento che ha il suo culmine nella parte centrale.

L'occhio dello spettatore viene così rapito in **profondità**, in una sorta di **vortice prospettico**, che esalta la tensione drammatica.

L'arka, **a sinistra**, appare **scorciata** inverosimilmente **all'infinito**, creando uno **spazio smisurato**.



**Paolo Uccello, *Diluvio e Recessione delle acque*, dalle *Storie di Noè*, particolare, 1446-1448, affresco monocromo trasportato su tela, 215x510 cm., Firenze, Santa Maria Novella, Chiostro verde.**

I personaggi, che cercano invano **di salire**, sono **scorciati con violenza**, da quelli **monumentali** in **primo piano**, fino a quelli più **piccoli** sullo **sfondo**.

Vi si vedono, tra la pioggia: da sinistra, un **uomo a cavallo** con la **spada**, con l'**animale** che a stento tiene fuori la testa dalle acque; un **piede** che **sponde**; un **giovane** che **sputa acqua**; un **altro** che **cerca di salvare le proprie ricchezze**, come i piatti dorati.

Al **centro** si vedono una **serie** di **sfollati** dal diluvio, tra cui un **uomo**, che cerca di **trovare scampo** in una **botte**.



**Paolo Uccello, Diluvio e Recessione delle acque, dalle Storie di Noè, 1440-1445, particolare, affresco monocromo trasportato su tela, 215x510 cm., Firenze, Santa Maria Novella, Chiostro Verde.**

Le pose sono studiate con cura, incastrate l'una nelle altre, come la perfetta coincidenza tra **l'uomo col bastone in primo piano** e quello **appoggiato all'arca**, l'uno complementare all'altro.

Un albero è scosso dal vento in lontananza.

L'effetto generale è quello di una **scena onirica e allucinata**, dove la **prospettiva** non è il mezzo per dare un ordine logico e misurabile allo spazio (come in Masaccio), anzi è **uno strumento autonomo e irrazionale**, dove gli **uomini** sembrano congelati in **azioni innaturali**.



**Paolo Uccello, Diluvio e Recessione delle acque, dalle Storie di Noè, particolare, 1446-1448, affresco monocromo trasportato su tela, 215x510 cm., Firenze, Santa Maria Novella, Chiostro verde.**

A destra, si vede l'arka sotto un altro scorcio, dalla quale sta uscendo Noè, nell'atto di prendere il ramoscello d'ulivo dalla colomba.

Spicca qui un **personaggio maturo in piedi**, forse una **citazione** di un'importante figura legata al convento (tra i nomi proposti ci sono quelli di **papa Eugenio IV**, in quegli anni ospite dei frati, o di **Cosimo il Vecchio**) o per alcuni **nuovamente Noè**: è rappresentato sulla terraferma **in atto di benedire** (qualcuno gli regge le caviglie, secondo però un'angolazione difficilmente compatibile con la postura del personaggio), mentre **guarda** attorno a sé la **distesa** di **cadaveri**, ordinatamente disposti nella **griglia prospettiva**, secondo i **modi più tipici** di Paolo Uccello .



**Paolo Uccello, Diluvio e Recessione delle acque, dalle Storie di Noè, particolare, 1446-1448, affresco monocromo trasportato su tela, 215x510 cm., Firenze, Santa Maria Novella, Chiostro verde.**

Da notare i **virtuosismi** nella rappresentazione dei "mazzocchi", copricapi rotondi sfaccettati, dei quali restano numerosi **studi di prospettiva**, di mano di Paolo Uccello: **uno** si vede sulla testa della **fanciulla** in primo piano al **centro** e un altro è **caduto** sulle **spalle dell'uomo** che regge il bastone, del particolare della **scena precedente**.

La **ricchezza di dettagli** e il tono episodico rimanda ancora allo **stile tardogotico**, del quale **Paolo Uccello** mantenne sempre **alcune caratteristiche**.



**Studio di  
mazzocchio in  
prospettiva di  
Paolo Uccello**



**Paolo Uccello, Storie di Noè affreschi , 1446-1448, Chiostro Verde di Santa Maria Novella, Firenze.**

Nella lunetta il **Diluvio e Recessione delle acque** (215x510 cm) e nel riquadro sottostante il **Sacrificio ed Ebbrezza di Noè** (277x540 cm).





La **scena sottostante** mostra il **Sacrificio e l'Ebbrezza di Noè**, parecchio **danneggiata** nella parte inferiore dall'alluvione, che colpì Firenze negli anni Sessanta.

In un vero e proprio **tour de force** di invenzioni prospettiche e spaziali, l'artista rappresentò, a sinistra, il **gruppo dei familiari** di Noè riuniti in **semicerchio**, che stanno eseguendo un **sacrificio a Dio** (l'offerta si trovava nella parte perduta), il quale **appare benedicente e capovolto** audacemente a **mezza figura in cielo**, sotto l'arcobaleno. La **piramide**, a sinistra, è di nuovo una **rappresentazione dell'arca**.

I **volti** delle **figure** sono spesso **caratterizzati** con intensità.

Al centro, Noè agricoltore, lavora nella **sua vigna**, composta di un **pergolato** magistralmente scorciato; a destra la sua **figura ebbra** e distesa in una posa sconveniente è **ormai cancellata**, mentre restano i suoi **tre figli in piedi** che si interrogano sul da farsi.

Spicca, per monumentalità, il **profilo di Cam**, nell'arioso **sfondo pergolato**, ammantato di una **pesante cappa**, che ricorda le **statue di Donatello**



**Il profilo di Cam, nell'arioso sfondo pergolato**



**Paolo Uccello,**  
*Storie di Noè* ,  
affreschi  
**1446-1448, Chiostro**  
**Verde di Santa**  
**Maria Novella,**  
**Firenze.**

Nella lunetta il  
*Diluvio e Recessione*  
*delle acque*  
(215×510 cm) e nel  
riquadro sottostante  
il *Sacrificio ed*  
*Ebbrezza di Noè*  
(277×540 cm).

Nella lunetta, **orizzonte e punto di vista** sono rialzati e danno il singolare **effetto di incombere** sullo spettatore.

Al contrario, nel **riquadro sottostante** sono **ribassati**, dando un senso di **maggior calma** e suggerendo una **maggior profondità**.

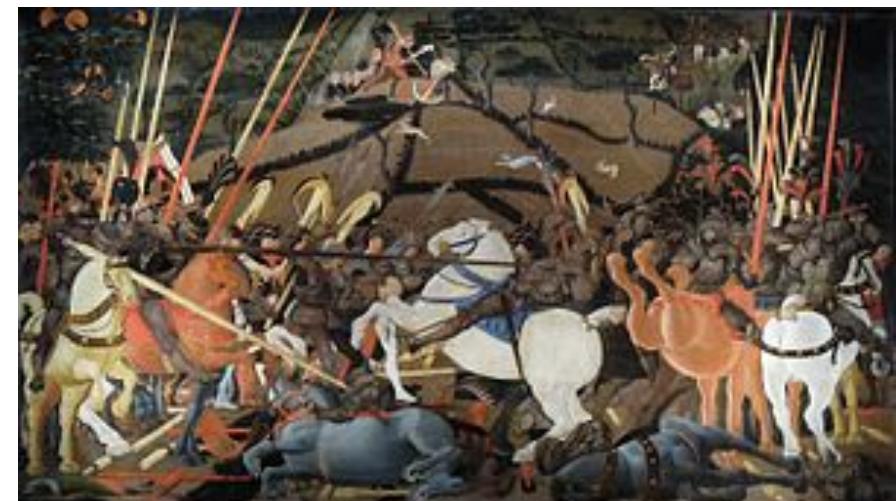
## La pittura come favola cortese nell'ultimo periodo di Paolo Uccello

La **passione per la costruzione prospettica** "legittima" si innestò, come è stato detto, **su una cultura** impregnata di **cultura tardogotica** : ne derivò un **moderno stile cortese** , particolarmente **adatto al gusto** proprio, degli anni della **restaurazione medicea** .

Per i **Medici**, infatti, furono eseguite, verso il **1456**, le **tre tavole** note col nome di ***La battaglia di San Romano*** rappresentata in **tre episodi**, su altrettanti **pannelli**, oggi divisi in **tre musei**. L'opera è composta da **3 grandi tavole di 180 × 316 cm** , molto più **sviluppate nel senso orizzontale** e dipinte a tempera, con una tecnica mista.



*Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini*, tecnica mista su tavola, 1456, National Gallery, Londra.



*Disarcionamento di Bernardino della Ciarda*, tecnica mista su tavola, 1456, Uffizi, Firenze.

*Intervento decisivo a fianco dei fiorentini di Micheletto da Cotignola* tecnica mista su tavola, 1456, Museo del Louvre, Parigi.



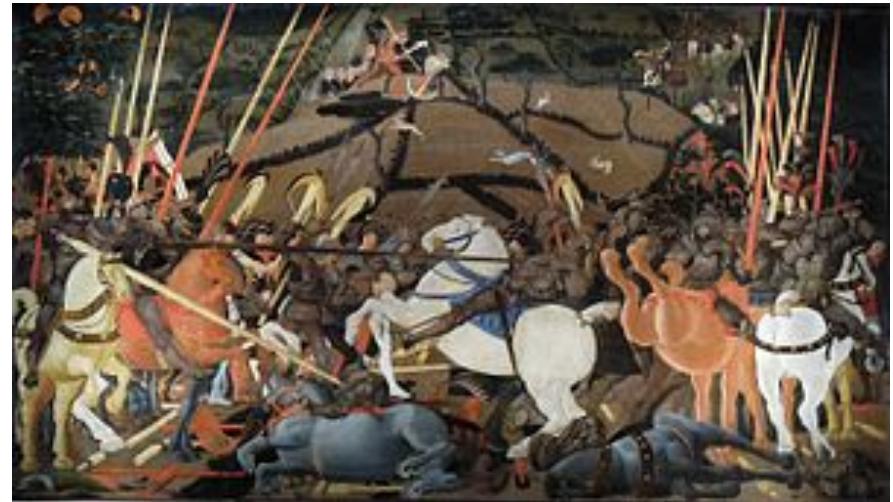
Il dipinto raffigura un **episodio storico**, la **battaglia tra fiorentini e senesi** combattuta a **San Romano** il **2 giugno 1432**.

I senesi, guidati da **Bernardino Ubaldini della Ciarda**, erano in **netta superiorità**, ma i fiorentini, comandati da **Niccolò da Tolentino**, dopo essersi spinti per una ricognizione presso la **torre di San Romano** (Torre Giulia), nei pressi di **Montopoli** in Val d'Arno, **decisero di attaccare improvvisamente**.

Quando lo **scontro** volgeva ormai a **sfavore** di **Firenze**, ecco che **dall'altra parte del fiume** sopraggiunse la **colonna dei rinforzi**, del capitano generale delle milizie fiorentine **Micheletto da Cotignola**. I senesi allora, **ormai stremati** dalla battaglia, si **diedero** precipitosamente alla **fuga**.



*Battaglia di San Romano. Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini,*  
tecnica mista su tavola, 181 x 320 cm, 1456, National Gallery, Londra



*Battaglia di San Romano. Disarcionamento di Bernardino della Ciarda*, 1456  
ca., tempera su tavola, 182 x 323 cm. Firenze, Galleria degli Uffizi

*Battaglia di San Romano. Intervento decisivo a fianco dei fiorentini di Micheletto da Cotignola,*  
tecnica mista su tavola, 180x316 cm. 1456, Museo del Louvre, Parigi.





Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini, 1456, tecnica mista su tavola, National Gallery, Londra

Le **due tavole** sono ottimi **esempi** delle **ardite sperimentazioni prospettiche** di Paolo Uccello, per le quali era famoso anche tra i contemporanei.

In queste opere, non usò la ***perspectiva artificialis*** (***prospettiva artificiale***), quella di Brunelleschi, riconducibile ad un **unico punto di fuga centrale**, ma la ***perspectiva naturalis*** (***prospettiva naturale***), con più punti di fuga.

Si crea così una **veduta duplice**, almeno nei pannelli di Londra e Firenze, che **separa** nettamente la **parte anteriore** della battaglia, dallo **sfondo**, dove si muovono **figure dalle proporzioni irreali e di gusto prettamente tardo gotico**.

L'insieme intricato ricorda gli **arazzi**, un bene che all'epoca aveva un **valore superiore** dei dipinti.

I **cavaleri** indossano **armature** più da **torneo**, che da battaglia, e ciò vale anche per le finiture dei cavalli.



Disarcionamento di Bernardino della Ciarda, 1456, tecnica mista su tavola, Uffizi, Firenze

Il Rinascimento costituisce il periodo più significativo per gli **studi sulla rappresentazione prospettica**; in questo periodo, artisti e matematici cercano di superare l'empirismo della ***perspectiva communis*** medioevale, mettendo a punto le **regole precise per la rappresentazione del reale**, esposte in una serie di **trattati sistematici**.

Dal Rinascimento in poi la prospettiva viene quindi usata per rappresentare nel piano oggetti disposti in uno spazio tridimensionale.

Tutto è rigorosamente riferito a uno spazio matematico dove ogni cosa stabilisce delle precise relazioni con l'intorno .

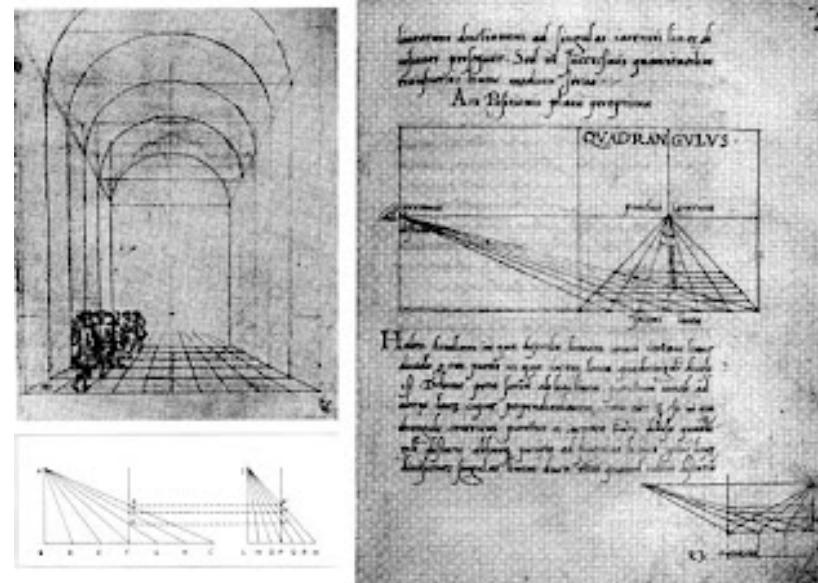
### I precursori della prospettiva artificiale

**Leon Battista Alberti** (1404-1472) è il primo a codificare le regole della costruzione prospettica e nel trattato "***De pictura***" definisce le regole della "costruzione leggittima" (cioè della proiezione centrale con punto di distanza) **suddividendo la prospettiva in :**

**prospettiva come metodo di rappresentazione** ;

**"perspectiva naturalis" o "communis"**, ossia la scienza della visione;

**"perspectiva artificialis" o "pingendi"**, ossia la scienza della rappresentazione.

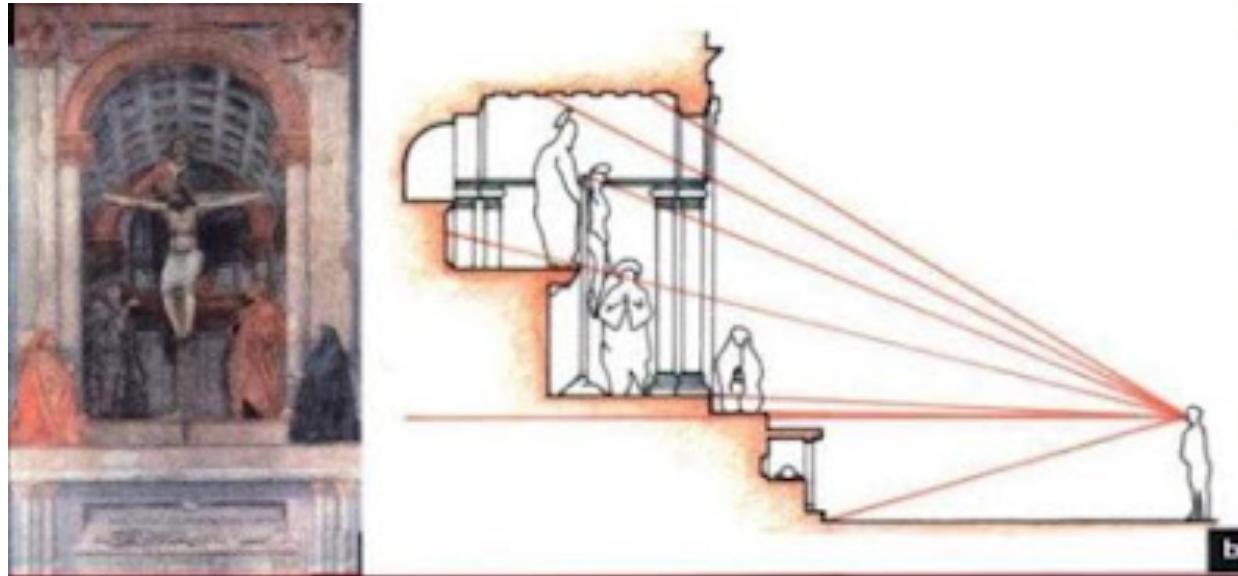


Leon Battista Alberti, Studi sulla prospettiva

Il primo esempio di rappresentazione pittorica prospetticamente corretta, di cui ci è rimasta testimonianza, è l'affresco della *Trinità* di Masaccio, nella chiesa di Santa Maria Novella di Firenze.

Masaccio per primo utilizzò la prospettiva lineare come strumento essenziale della raffigurazione .

Da questo momento in poi, la prospettiva diventa una nuova scienza , che condiziona in modo radicale l'evoluzione artistica del Rinascimento e dei secoli successivi.



*La Trinità* di  
Masaccio, 1426

La scena rappresentata nella parte alta de *La Trinità* di Masaccio è fortemente tridimensionale .

In basso è dipinto un **sarcofago** sul quale è deposto uno scheletro . In alto le architetture che accolgono la rappresentazione del dipinto sono disegnate con una rigorosa prospettiva geometrica .

Il punto di fuga coincide poi con la **base della croce** , quindi con l'altezza reale dell'osservatore . Questo **espediente prospettico** permette di percepire una continuità tra spazio fisico e spazio dipinto , coinvolgendo maggiormente chi guarda l'affresco .

Le **figure** assumono così un **aspetto monumentale** pur non essendo tutte sottoposte a scorci prospettici. Infatti Cristo e Dio Padre non sono coerentemente disegnati , seguendo la prospettiva che ordina lo spazio dell'opera .

Filippo Brunelleschi affronta il problema della **rappresentazione scientifica della terza dimensione su un piano** e, sulla base degli studi della geometria di **Euclide** espressi nell'*Ottica*, Brunelleschi **tra il 1410 e il 1413**, riprende il concetto dei **raggi visuali** e dell'**intersezione** di questi con il piano di quadro e **riesce a risolvere il problema della rappresentazione dello spazio**.

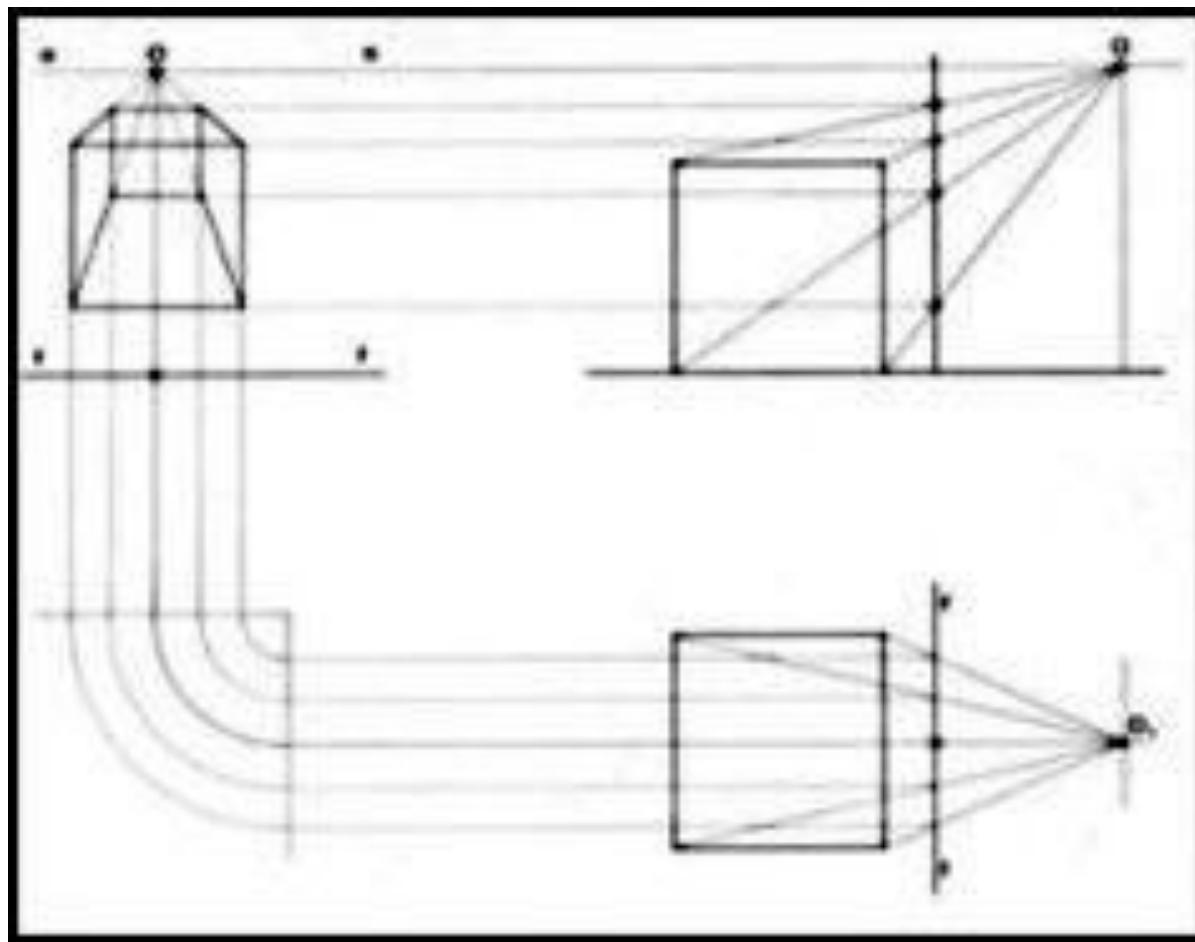


Tavola prospettica del Brunelleschi

Piero della Francesca (1410-1492) nel *De prospectiva pingendi* (1460 – 1480 ca.) riassume la prospettiva in cinque elementi:

«La prima è il vedere, cioè l'occhio»

«La seconda è la forma della cosa veduta»

«La terza è la distanza da l'occhio a la veduta»

«La quarta è le linee che se partano da l'estremità de la cosa e vanno a l'occhio»

«la quinta è il termine che è intra l'occhio e la cosa veduta dove se intende ponere le cose»

Leonardo da Vinci, *De Pictura (Trattato della pittura)*, 1540 ca.

*"Abbi un vetro grande come uno mezzo foglio regale e quello/ ferma bene dinanzi ali occhi tua, cioè tra l'ochio e la cosa che tu vuoi ritrare,/ e di poi ti poni lontano col ochio/ al detto/ vetro 2/3 di braccio, e ferma la testa con uno strumento in modo che non possi / muovere punto la testa; dipoi serra o ti copri un ochio / , e col penello o con lapis a matita macinata segnia in sul vetro ciò che di là appare e poi lucida con la carta dal vetro e spolverizzala sopra bona carta e dipingila, se ti piace, usando bene la prospettiva aerea"*



Paolo Uccello, *Disarcionamento di Bernardino della Ciarda*, 1456, tecnica mista su tavola, Uffizi, Firenze

Nel pannello, oggi agli Uffizi, ammiriamo il raffinatissimo **artificio compositivo**, il largo e dinamico **semicerchio dei cavalli** e dei **fanti**, **tagliato a mezza altezza** dalla **lunga asta**, che atterra il cavaliere senese **Bernardino della Ciarda**, gli **scorci dei cavalli**, quello impennato, quello che scalcia, quello caduto, le **lance spezzate** che segnano sul terreno un reticolo ortogonale; gli **uomini** chiusi entro **fastose armature da parata**.

In lontananza, su una **collina**, al di là di una selva di aste levate, si svolge una **caccia**, con gli **agili levrieri** lanciati all'inseguimento di **conigli**.

In questa concezione della guerra come spettacolo, della caccia come **idillio cortese**, avvertiamo lo **spirito aristocratico** dei **committenti** di Paolo Uccello, cui il pittore offriva una **pittura estremamente moderna**, ma lontana dall'eccessivo "realismo borghese" di Masaccio.



Paolo Uccello, *Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini*, 1456, tecnica mista su tavola, National Gallery, Londra .

“*Giostre*” definì Vasari queste tavole, dove la drammaticità dell’evento bellico si trasfigura in una surreale guerra araldica, piena di dinamismo, ma da cui è assente un vero pathos.

Paolo Uccello, *Disarcionamento di Bernardino della Ciarda*, 1456, tecnica mista su tavola, Uffizi, Firenze.





Paolo Uccello, *San Giorgio libera la principessa*, olio su tela, 1456 circa, 57×73 cm., National Gallery, Londra

Anche in **altre opere** di Paolo Uccello si avverte lo **spirito aristocratico** dei **committenti**, come le due tavolette con *San Giorgio e il drago*: esse trasfigurano l'episodio drammatico in una **favola di corte**, astratta dal tempo e dallo spazio.

L'**artificialità irreal**e è sottolineata dallo **scorci** del **cavallo** e dal precipitoso **recedere** del **paesaggio** verso l'**orizzonte lontano**.

L'opera ritrae il **cavaliere San Giorgio** mentre, dall'alto del suo cavallo, sta **trafiggendo** lo spaventoso **drago**.

Secondo il **racconto** della *Legenda Aurea*, San Giorgio, dopo averlo ferito, invita la **principessa a legarlo** senza timore, con la **sua cintura**, perché la segua in città "come una mansuetissima cagna", dove verrà poi ucciso dal Santo, per convertirne la popolazione al cristianesimo.

San Giorgio è l'**emblema della ragione**, che **trionfa** sulla **bestialità e della fede che vince il male**.



Paolo Uccello, *San Giorgio libera la principessa*, olio su tela, 1456 circa, 57x73 cm., National Gallery, Londra

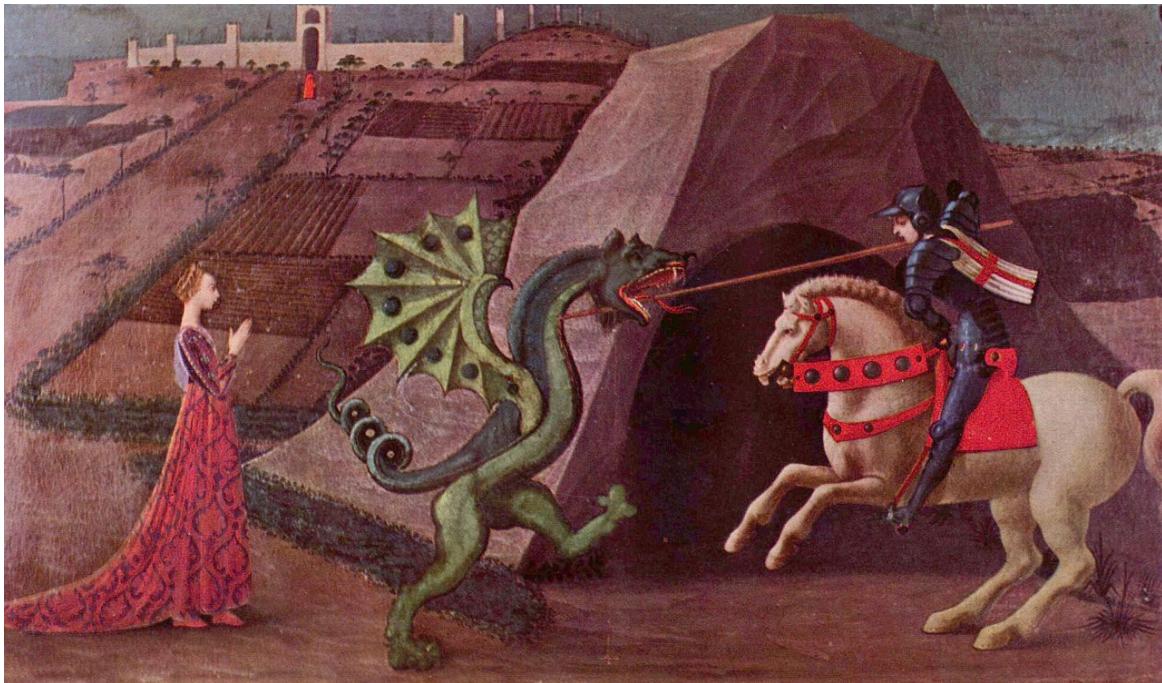
Lo sfondo è composto dalla **grotta**, dove il drago ha il suo antro e di un **sereno paesaggio**, con un **turbine di nuvole** sopra San Giorgio, a simboleggiare il suo **vigore guerriero**.

Il **ciclone** dietro san Giorgio è composto da un **vortice di nubi**, che sembra **anticipare** gli studi dal vero di Leonardo da Vinci.

Nonostante la **rigorosità** della **costruzione**, la disposizione dei protagonisti **non dà un'idea convincente di profondità** essendo semplicemente **giustapposti allo sfondo** tanto che non proiettano nemmeno le ombre in terra.

La **principessa** poi, così **longilinea**, composta e aristocratica, sembra attinta dalla **cultura tardogotica**, facendo di questa tavola un'opera di transizione tra il **Rinascimento** e la **cultura tardogotica**, dove sono presenti alcuni elementi innovativi ma ne mancano altri.

Non mancano infatti accenni fiabeschi paradossali, come lo **stravagante drago** o la **sottilissima lancia**, che nella realtà sarebbe estremamente fragile.



Di Paolo Uccello esiste anche un'altra tavola con *San Giorgio e il drago* di dimensioni simili (52x90 cm), conservata nel **Museo Jacquemart-André** di Parigi.

Datata a un periodo leggermente successivo, 1456- 1460, presenta alcuni accorgimenti, come un accenno di ombra al suolo, mentre la resa delle figure è più schematica.

Una terza tavola, anteriore alle altre due (1423-1425), si trova alla **National Gallery of Victoria** di Melbourne.

Paolo Uccello, *San Giorgio e il drago*, 1456-1460 ca., tempera su tavola, cm. 52 x 90, Museo Jacquemart André, Parigi.

Paolo Uccello, *San Giorgio*, tempera e oro su tavola, 1423-1425 ca., National Gallery of Victoria, Melbourne.





Paolo Uccello, *Caccia notturna*, 1460 ca., tempera su tavola, 65x165 cm., Ashmolean Museum, Oxford .

In questo **clima di revival tardogotico** si pone anche la *Caccia notturna*, posteriore al 1460, originariamente il **fronte** di un **cassone dipinto**. L'opera, **una delle ultime** attribuite all'artista, è una **scena di caccia notturna**, in un'**enorme foresta**, popolata da numerosi **cavaleri, servitori, cani da caccia e prede**, soprattutto **cervi**.

Il **rigore spaziale** di Paolo Uccello arriva a **disporre con esattezza, in prospettiva**, tutti gli elementi, dagli **alberi alle figure**, di diversa dimensione, a seconda della lontananza, ai **tronchi rotti** in terra, che sono collocati sulle direttive della maglia prospettica, come già era avvenuto, per le **lance** nelle scene della *Battaglia di San Romano* .

Nonostante ciò, l'**effetto generale è innaturale e onirico** , per via dello **schematismo** delle **figure**, delle **tinte piatte** che fanno risaltare le *silhouettes*, le **posizioni ripetute e innaturali**, che ricordano le **sequenze** di un **balletto**.



Paolo Uccello, *Caccia notturna*, 1460 ca., tempera su tavola, 65x165 cm., Ashmolean Museum, Oxford.

Il manto erboso è popolato da una **moltitudine di specie vegetali**, indagate con **minuzia descrittiva**, che richiamano gli **stilemi del tardogotico**, al quale Paolo Uccello fu sempre fedele, tanto che la sua figura può annoverarsi tra i protagonisti della **mediazione, tra arte rinascimentale e tradizione gotica**.

## Filippo Lippi. Libertà stilistica e immediatezza espressiva

Rispetto a Paolo Uccello, **Filippo Lippi** (1406 ca., - 1469) appare una personalità del tutto differente, sia sul piano umano, sia su quello artistico.

Dell'arte di **Paolo Uccello** si è delineato l'**estremo rigore intellettuale**, mentre l'arte di **Filippo Lippi** si presenta in forme più sciolte.

**Lippi** fu un pittore estremamente **libero**, nel trarre gli elementi, che gli parevano utili, **da più fonti** e nell'esprimersi con una **ricchezza di modi stilistici**.

Tale **libertà stilistica** sembra trovare confronto nella **libertà dei suoi modi di vivere** e, dunque, non si può fare a meno di ricordare un **episodio della sua vita**.

Come Beato Angelico, **Filippo Lippi** era un **religioso**. Nel 1456 fu nominato cappellano del convento pratese di Santa Margherita e lì conobbe e si **innamorò della monaca Lucrezia Buti**, modella di molti suoi dipinti.

La **loro storia d'amore** spinse la Buti a lasciare il convento e a stabilirsi nella casa pratese dell'artista; solamente nel **1461** il **papa Pio II**, grazie all'intercessione di **Cosimo de' Medici**, sciolse dai voti il Lippi e la Buti, regolarizzando la loro posizione, anche se il Lippi si rifiutò di sposarsi.

I due ebbero due figli: **Filippino Lippi** nel 1457 e, nel 1465, Alessandra.

Nelle **opere** di Filippo Lippi, comunque, troviamo l'**espressione** di una **fervente religiosità**, pari a quella del **Beato Angelico**.

Noteremo semmai che, come la **Buti** aveva prestato le **sue sembianze**, per un'immagine della **Vergine**, così, in molti quadri di Lippi, soprattutto nelle **opere giovanili**, si trovano spesso **personaggi**, uomini, donne, bambini **ritratti dal vivo**, che conferiscono alla sua pittura un tono di immediatezza espressiva e popolare.



Filippo Lippi, *Madonna dell'Umiltà con angeli e santi*, 1429-1432 ca., tempera su tavola trasportata su tela, 62×167,5 cm., Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano.



Filippo Lippi, *Madonna dell'Umiltà con angeli e santi*, 1429-1432 ca., tempera su tavola trasportata su tela, 62×167,5 cm., Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano.

Poiché viveva nel Convento fiorentino del Carmine, Filippo Lippi sicuramente conobbe **Masaccio** al lavoro, sui ponteggi della **Cappella Brancacci**.

Così, nella *Madonna dell'Umiltà con angeli e santi*, di commissione carmelitana, i colori hanno la stessa corposità e il medesimo valore plastico di quelli di **Masaccio**, mentre i volti hanno la forza espressiva dei modelli tratti dal vivo.

Anche se è un'opera ancora acerba, non priva di contraddizioni, serba la freschezza di un gruppo di figure incontrate per una via cittadina e fissato con immediatezza fotografica.



Filippo Lippi,  
*Madonna dell'Umiltà*  
con angeli e santi,  
1429-1432 ca.,  
tempera su tavola  
trasportata su tela,  
62×167,5 cm.,  
Pinacoteca del  
Castello Sforzesco,  
Milano .

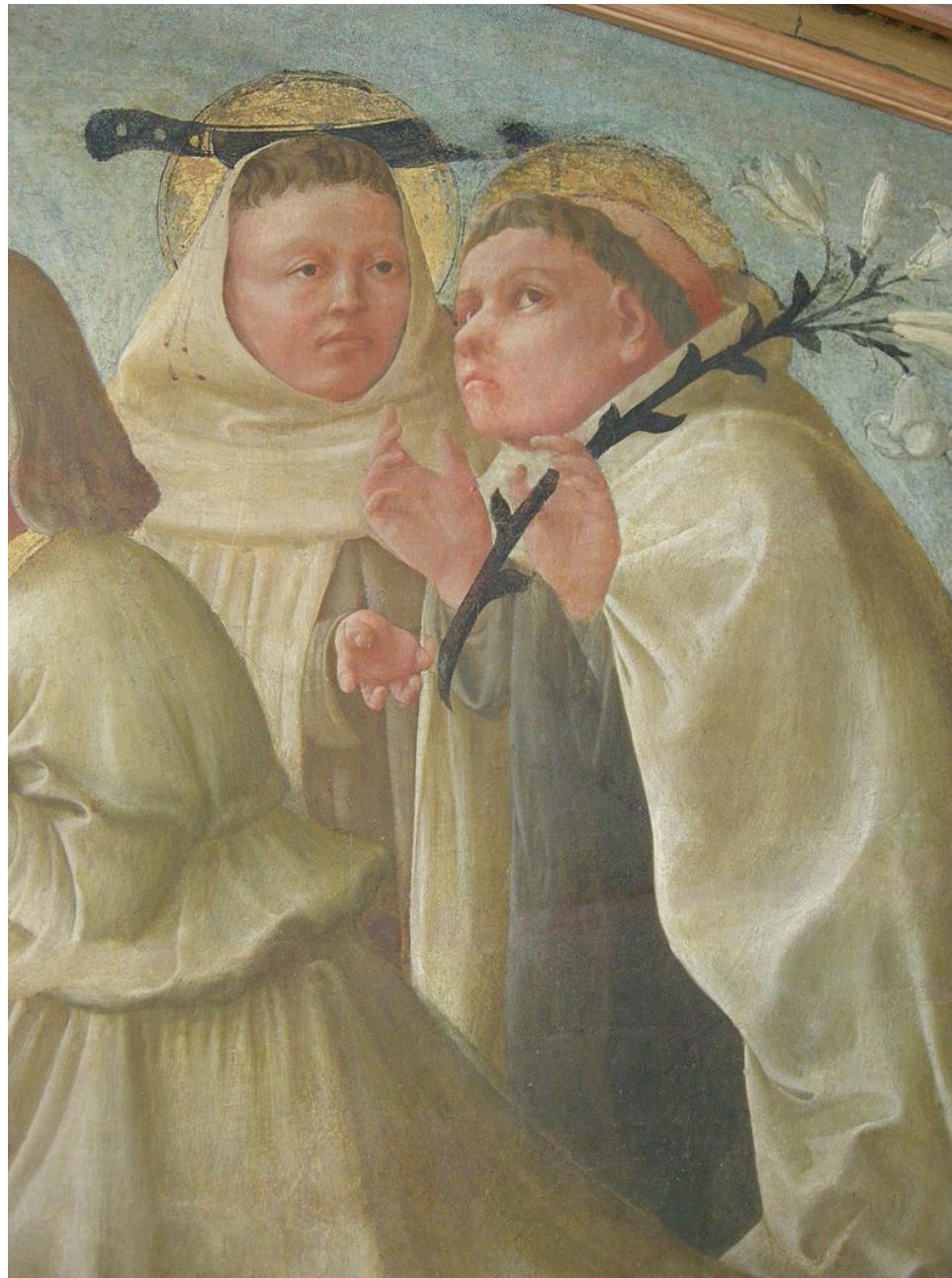
La forma inusuale  
della **pala** fa pensare  
che fosse stata  
dipinta in  
**sostituzione** di un  
**dossale** (destinato  
alla parte posteriore  
dell'altare)  
**duecentesco**.

Potrebbe essere la  
prima Madonna  
quattrocentesca  
ambientata su un  
**fondo azzurro**  
anziché oro.

La tavola mostra una **Madonna dell'Umiltà** (Madonna col Bambino seduta in terra), circondata da **sei angeli "apteri"** (senza ali) e **privi di aureola**, oltre a **tre santi carmelitani**: a sinistra, Angela di Boemia, e a destra Angelo di Licata (con il **coltello in testa**: era un religioso carmelitano che morì martire, colpito a morte con un coltello.) e Alberto da Trapani (con il **giglio**).

Questi ultimi due sono **rappresentati come fanciulli**.

Tutti i **personaggi** attorno a Maria sono **inginocchiati** e indossano **ampie vesti**. In particolare l'**angelo in primo piano**, a destra, ha una **tunica**, che disegna un'ampia corolla, con un **panneggio ricco** e articolato.



**Angelo di Licata**(con il coltello in testa.) e  
**Alberto da Trapani**(con il giglio) raffigurati  
come fanciulli



Filippo Lippi, *Madonna dell'Umiltà con angeli e santi*, 1429-1432 ca., tempera su tavola trasportata su tela, 62x167,5 cm., Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano .

La **leggibilità** dell'opera è compromessa da un **mediocre stato di conservazione**, che ha **alterato i colori** e, in alcuni punti, fatto perdere le velature originali del dipinti.

Restano, nonostante ciò, alcuni **episodi di virtuosismo**, come la resa delle **mani velate** della **beata Angela** (a sinistra).



Filippo Lippi, *Madonna dell'Umiltà con angeli e santi*, 1429-1432 ca., tempera su tavola trasportata su tela, 62×167,5 cm., Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano .

I personaggi sono dipinti con una **solido volume**, che dà l'impressione di **figure spesse e massicce** come statue.

Questo **effetto**, usato da Masaccio (si pensi alla *Sant'Anna Metterza*), era ottenuto con un **uso** particolarmente incisivo del **chiaroscuro**, con **ampie campiture di colore** e con un ricorso a **forme semplificate**, quasi **dilatate**.



Masaccio e Masolino, *Sant'Anna Metterza*, 1424-1425, tempera su tavola, cm 175 x 103. Firenze, Galleria degli Uffizi



**Filippo Lippi, *Madonna di Tarquinia*, tempera su tavola (114x65 cm), 1437, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.**

L'opera è datata con un **cartiglio** sul trono, in basso,  
**"A.D. M. MCCCCXXXVII" (1437)** ed è uno dei pochi  
punti fermi nella cronologia delle opere del Lippi.

Risale al **rientro a Firenze** del pittore, **dopo il soggiorno padovano** e fu commissionata da **Giovanni Vitelleschi**, capitano militare dell'esercito papale e arcivescovo di Firenze dal 1435 al 1437, che in quegli anni tornava nella sua città natale, **Tarquinia**, per farsi costruire un palazzo, a cui forse era destinata la tavola.

La **Madonna** è ritratta seduta su un **trono marmoreo** (una **Maestà** quindi), mentre **stringe** affettuosamente a sé il **Bambino**, che sta per abbracciarla teneramente.

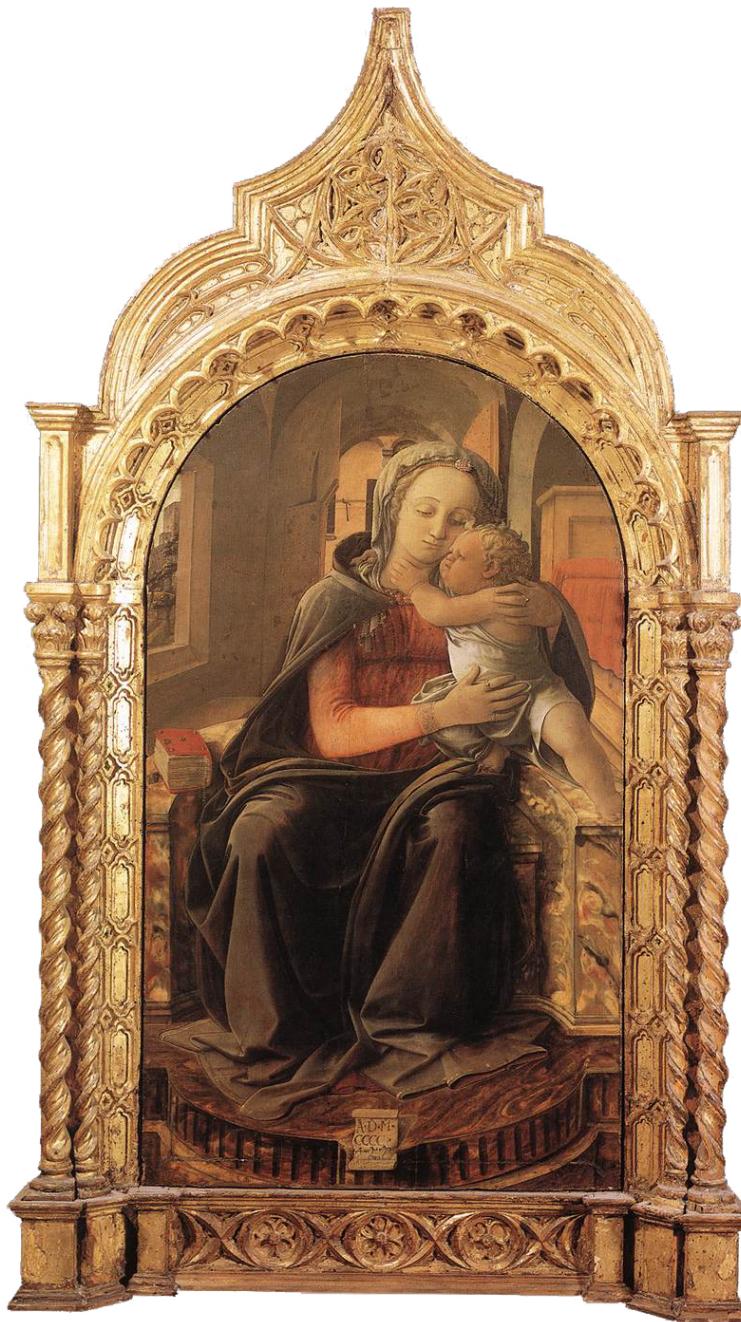
Al **risalto plastico** derivato da **Masaccio** ed al gusto per i gesti familiari e gli scorci di **Donatello**, Filippo Lippi aggiunse alcune **suggerimenti** desunte dalla **pittura fiamminga**, che quasi certamente aveva avuto modo di osservare a Padova.

Tra queste, ci sono l'**attenzione per l'ambiente** e gli **effetti luminosi**, con lo **spazio** costruito a **grandangolo** (si noti il **letto** fortemente scorciato a destra) e una **finestra aperta** sul **paesaggio**.

**Notevole** è la resa del "lusto", cioè del **riflesso della luce**, sulle **stoffe**, oppure la resa delle **screziature del marmo** o la resa del **libro** sul bracciolo.

Una precisa **citazione fiamminga** è poi il **cartiglio** con la **firma** appoggiato alla **base del trono**.

Lo **sfondo**, sapientemente illuminato, fa risaltare il **volto** della **Vergine** e ne fa il **centro** della **scena**.

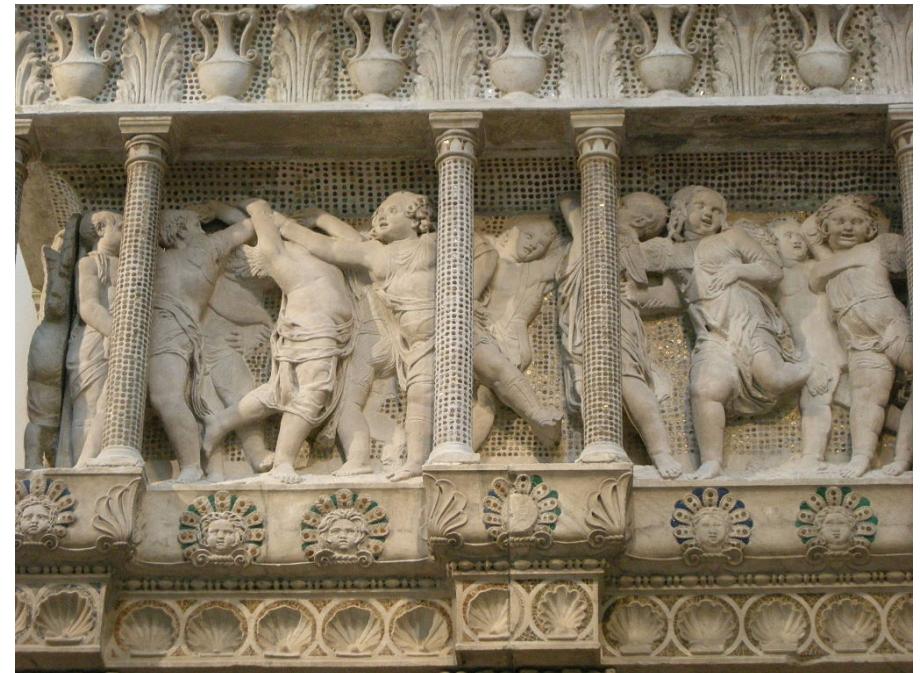


Filippo Lippi, *Madonna di Tarquinia*, 1437, tavola, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma.

Il **Bambino** è particolarmente reso in maniera moderna, avvicinandosi per potenza plastica e resa naturalistica alle sculture delle **cantorie** del Duomo di Firenze di Donatello e di Luca della Robbia.

La cornice è **originale** e, con la sua **forma cuspidata**, dimostra il **rispetto** della tradizione **tardogotica**, nonostante le caratteristiche estremamente innovative e moderne del dipinto.

*Cantoria di Donatello, Il fregio, particolare, 1435 ca. Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.*





Filippo Lippi, *Pala Barbadori (Madonna col Bambino, angeli, san Frediano e sant'Agostino)*, 1438 ca., tempera su tavola (208x244 cm), Museo del Louvre, Parigi, mentre i tre scomparti della predella sono agli Uffizi di Firenze.

La **tavola** si dispiega unitaria, ma vi è un accenno alla **forma tradizionale** dei trittici, negli archi della **parte superiore** e nella **tripartizione**, tramite colonne.

Lippi **innovò** profondamente l'**iconografia** della **Maestà** (*Madonna in trono col bambino*), raffigurando **in piedi** la Vergine, in un rinnovato rapporto tra madre e figlio, e facendo della sua figura il **perno** dell'intera composizione.

L'insieme può sembrare, a prima vista, dispersivo ma, a un'osservazione attenta, si **snoda simmetricamente** sui suoi lati, con precise corrispondenze.

L'**unità** della **composizione** è data quindi dall'**andamento ritmico** delle **linee di contorno**, un elemento sul quale si focalizzerà sempre maggiormente la pittura di Lippi, **affievolendo** gradualmente la **lezione masaccesca**, nel dare **forte sbalzo volumetrico** alle **figure**, quasi fossero **statue**.

In quest'opera e ancora maggiormente nei lavori successivi, le **ombre** sembrano **avvolgere morbidiamente** le **figure** e **modulare i colori**, con molti passaggi intermedi, dando un **effetto di rilievo più delicato**.



Filippo Lippi, *Pala Barbadori (Madonna col Bambino, angeli, san Frediano e sant'Agostino)*, 1438 ca., tempera su tavola (208x244 cm), Museo del Louvre, Parigi.

Filippo Lippi si ispirò anche all'moderna statuaria: l'angelo sulla sinistra, intento a rialzarsi la veste, è ripreso dal gruppo statuario dei *Quattro Santi Coronati* di Nanni di Banco, in una nicchia di Orsanmichele (1410-1415 ca.).



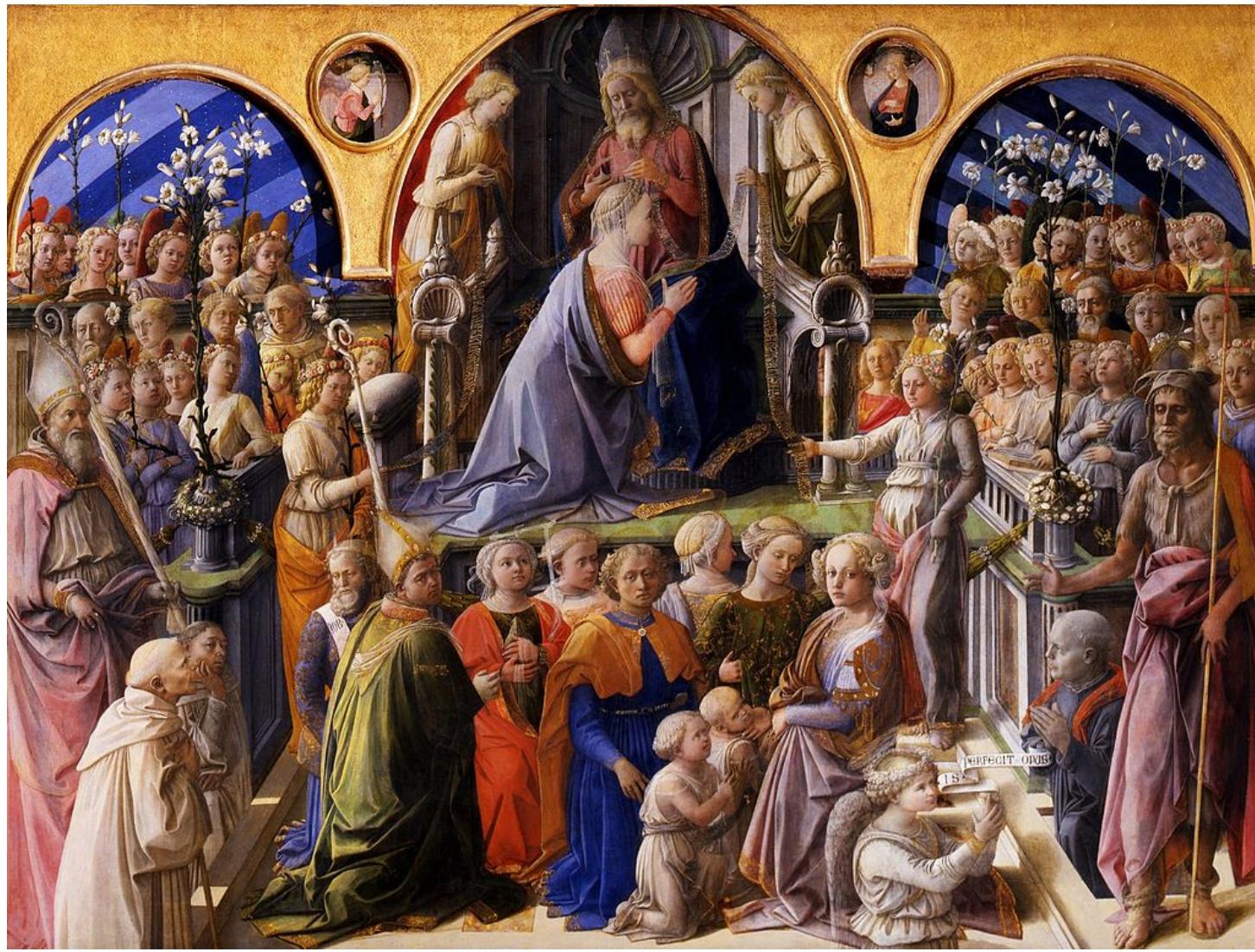


Filippo Lippi, *Pala Barbadori (Madonna col Bambino, angeli, san Frediano e sant'Agostino)*, 1438 ca., tempera su tavola (208x244 cm), Museo del Louvre di Parigi.

Originale, per quegli anni, è anche la sostituzione del fondo oro, con una quinta architettonica, operata in quegli stessi anni anche da Beato Angelico, con una finestra, che si apre sul paesaggio collinare esterno, derivata dalle opere fiamminghe.

I santi inginocchiati sono: a destra Sant'Agostino, e a sinistra San Frediano, messi in posizione obliqua.

A sinistra, dietro la balaustra, comparirebbe un autoritratto del pittore, nella figura del monaco fanciullo.



**Filippo Lippi,**  
***Incoronazione della Vergine***, nota anche come ***Incoronazione Maringhi***, pala d'altare, tempera su tavola (200x287 cm), **1440 - 1447 circa**, **Galleria degli Uffizi, Firenze**.

La **pala** era stata voluta nelle ultime volontà del **canonico di San Lorenzo** e procuratore di Sant'Ambrogio **Francesco Maringhi**, che morendo, nel 1441, aveva destinato i suoi averi per la realizzazione di una nuova pala per l'altare maggiore di Sant'Ambrogio.

La pala è composta da un **unico grande pannello**, diviso però, in alto, da **tre archi**, che riprendono la **forma** tradizionale del **trittico**.

Due tondi si trovano **tra gli archetti** e raffigurano l'**Angelo annunciatore** e la **Vergine Annunciata**.

La **scena principale** rappresenta uno **scenografico affollamento di figure**, tra angeli, santi e personaggi biblici, che sono **ritratti in atteggiamenti vari ed informali** e con le **fisionomie fortemente caratterizzate**, come **veri e propri ritratti**.



Filippo Lippi, *L'Incoronazione della Vergine*, particolare





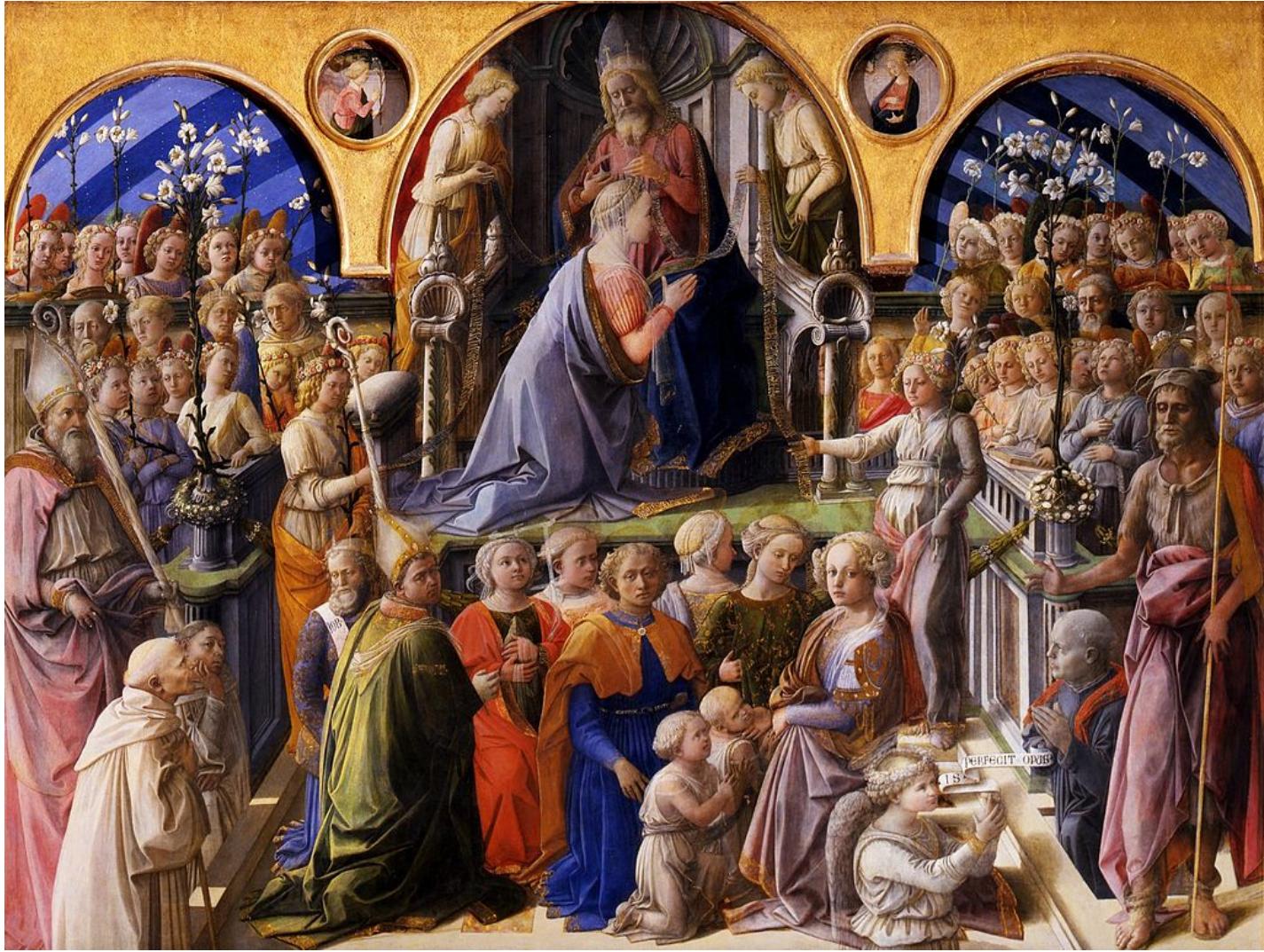
Filippo Lippi,  
*L'Incoronazione della Vergine*, nota anche come *Incoronazione Maringhi*, tempera su tavola (200x287 cm), 1440 -1447 circa, Galleria degli Uffizi di Firenze.

La **scena** è ambientata, come di consueto, in **Paradiso**, ma Lippi non usa più l'arcaico fondo oro, ma un **cielo a strisce** che ricorda i sette cieli.

Al **centro**, in alto, si trova in posizione dominante, **Dio Padre** e la **Madonna inginocchiata**, che sta per essere incoronata, entro un **grandioso trono marmoreo**, costruito in **prospettiva**, con, in alto, la **nicchia a conchiglia** (ripetuta anche in **fondo ai braccioli**), tanto cara al pittore e anche ad altri pittori del Rinascimento.

La **conchiglia**, da sempre, simbolo legato all'**acqua**, fu largamente raffigurata sin dall'antichità. I primi esempi si hanno **nell'Antica Grecia**, dove simboleggiava i **genitali femminili** e quindi direttamente connessa alla **riproduzione**.

Partendo dall'idea di **fecondità**, quindi l'**inizio di una nuova vita**, fu semplice per il **Mondo Cristiano** ricondurre la **conchiglia** alla **nascita**, come anche alla **(ri)nascita**, intesa nel senso di **purificazione dello spirito**. Proprio per questo, tutti quei oggetti legati ai **riti cristiani di purificazione**, come **fonti battesimali** e **acquasantiere**, richiamano la **forma della conchiglia**.



**Filippo Lippi,**  
**L'Incoronazione della Vergine**, nota anche come *Incoronazione Maringhi*,  
tempera su tavola (200x287 cm), 1440 -1447 circa,  
Galleria degli Uffizi di Firenze.

Effetti di grande disinvolta spaziale sono le **due figure tagliate dal bordo** (un angelo e un monaco), che sottintendono uno **spazio allargato**, contrariamente alle convenzioni della scuola toscana dell'epoca, che rappresentavano uno spazio finito e ordinato, dove tutto era mostrato.

**Inginocchiato**, al lato, in basso a destra, si trova il committente, davanti a un cartiglio retto da un angelo con scritto IS PERFECIT OPUS ("costui portò a termine l'opera").

I personaggi in primo piano, molti di essi **ritratti dal vivo**, incrociano gli sguardi con quelli dello spettatore del quadro (questo accorgimento illusionistico fu raccomandato ai pittori da Leon Battista Alberti, nei suoi trattati).

L'austera e plastica monumentalità delle **figure** rivela lo **studio** delle **opere** di **Masaccio**, del quale il Lippi fu uno dei primi prosecutori, anche se, in questa fase, la **sua pittura** si era ormai orientata verso un **maggior senso della linea ritmica nei contorni**, con una **luce più avvolgente** che, tramite il **chiaroscuro** più profondo, dà una **maggior morbidezza** al **rilievo** dei personaggi.



Filippo Lippi, *Madonna col Bambino e storie della Vergine e di sant'Anna*, (Tondo Bartolini), 1452-1453 ca., Tempera su tavola, 135 cm (diametro), Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Firenze.

Tra le composizioni di tema sacro più originali del primo Rinascimento, il dipinto presenta in **primo piano** la **Vergine in trono**, con il **Bambino seduto** sulle sue ginocchia, **in atto di staccare chicchi dalla melagrana**, che la madre gli porge, simbolo di **fertilità e premonizione della Passione**.

Alle **spalle** del tradizionale gruppo della Vergine col Bambino, **all'interno di un palazzo**, sono ambientati **due episodi della vita di sant'Anna**, madre di Maria.

A **destra** sulla **scala**, è narrato l'incontro di Anna con il marito Gioacchino,

mentre a **sinistra** è illustrata la **nascita della Vergine**, con la puerpera nel letto, circondata da **donne affaccendate** che la accudiscono, si prendono cura della neonata e recano doni: è **uno scorciò veritiero sulla vita quotidiana femminile dei ceti più abbienti nel XV secolo**.



Filippo Lippi, *Madonna col Bambino e storie della Vergine e di sant'Anna*, (*Tondo Bartolini*), 1452-1453 ca., Tempera su tavola, 135 cm (diametro), Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Firenze.

Le diverse grandezze delle figure (più piccole quelle di Gioacchino e Anna, nell'episodio dell'incontro; intermedie, quelle dei personaggi, che partecipano alla nascita di Maria; e poi grandi, quelle della *Madonna col Bambino* poste in primo piano) misurano, oltre alla profondità spaziale, la distanza temporale che separa i tre momenti.

Filippo Lippi riesce ad armonizzare le singole parti della storia, narrata con straordinaria sintesi narrativa e unificata dalla complessa architettura di gusto rinascimentale.

Si tende a porre in rapporto l'opera con alcuni documenti del 1452-1453, in cui Filippo Lippi risulta incaricato di eseguire un tondo per Leonardo Bartolini Salimbeni (1404-1479), verosimilmente destinato alla sua residenza.

La forma circolare caratterizzava spesso le immagini sacre di destinazione domestica, nel corso del Quattrocento, e anche i temi, rappresentati bene, si addicono ad un ambito familiare.



Filippo Lippi, *Madonna col Bambino e angeli* detta *Lippina*, tempera su tavola (92x63,5 cm.), 1465 circa, Uffizi, Firenze.

Si tratta probabilmente del più noto dipinto di Fra Filippo, molto ammirato e punto di riferimento per tutte le «Madonne col Bambino» successive, soprattutto quelle di Sandro Botticelli.

Il dipinto è importante anche perché è considerato una delle rare opere interamente autografe del maestro, senza interventi della bottega.

Le circostanze della committenza e la datazione dell'opera sono sconosciute, a causa della mancanza di documenti contemporanei.

Il ritratto, tradizionalmente riferito a Lucrezia Buti, nel volto della Madonna, farebbe pensare a un'opera del periodo pratese (1452-1466).

Le dimensioni insolite, invece, hanno fatto ipotizzare che si trattasse di una celebrazione, per un'occasione privata e personale dell'artista, come la nascita del figlio Filippino (1457), anche se la tradizione indica un ritratto del figlio fanciullo, nel Bambino o, più probabilmente, nell'angelo, che si volta in primo piano, spostando la possibile data al 1465 circa, in concordanza anche con l'analisi stilistica.



Filippo Lippi, La **Madonna col Bambino e angeli** detta **Lippina**, tempera su tavola (92x63,5 cm), 1465 circa, Uffizi, Firenze.

La **composizione** e l'**uso del colore** della *Lippina* sono estremamente **innovatori** e in **anticipo** sui tempi.

Il gruppo è collocato, in modo del tutto originale, davanti ad una **finestra aperta**, che mostra un **paesaggio a volo d'uccello**, dilatato fino alla **linea d'orizzonte**, ispirato dalla **pittura fiamminga**.

In primo piano si trova la **Madonna**. Il **volto** è **malinconico** ed è **atteggiata** nella posizione dell'**adorazione del figlio**, quasi a voler scongiurare, con la preghiera, il destino della Passione.

La Madonna è **seduta** su una **seggiola** ed è posta **di tre quarti**, mentre la **testa** è di **profilo**.

L'**acconciatura elaborata**, con **veli impalpabili** e **perle**, è un **dettaglio di estremo virtuosismo**, che venne ripreso in tutto il **secondo Quattrocento fiorentino**.

Anche il **vestito**, con pieghe cadenzate ed eleganti e con giochi di luce, che restituiscono la consistenza del **velluto blu**, è di **estrema eleganza** e induce ad una visione più dettagliata della figura sacra.

Le **perle**, che compaiono sulla **spalla**, sullo **scollo** del vestito, sull'**acconciatura** e sul **cuscino**, erano **simbolo** della **purezza** per le giovani sposate, ripreso dal *Cantico dei Cantici*.



Filippo Lippi, *La Madonna col Bambino e angeli* detta *Lippina*, particolare, tempera su tavola (92x63,5 cm), 1465 circa, Uffizi, Firenze.



**Filippo Lippi, La *Madonna col Bambino e angeli* detta *Lippina*, tempera su tavola (92x63,5 cm), 1465 circa, Uffizi, Firenze.**

Il **piccolo Gesù**, coperto solo dalle fasce, risponde allo sguardo di Maria e **protende le braccia verso di lei, sostenuto da due angeli**.

**Nuovo** è il **taglio**, all'altezza del ginocchio, così come la **disposizione del Bambino**, che è **retto**, anziché dalla Madonna, da **due angeli**: uno voltato e sorridente, in primo piano, ed uno seminascosto dietro.

**L'atteggiamento giocoso dell'angioletto** bilancia la **gravità pensosa** della **Vergine**, con un risultato di sorprendente equilibrio.

Lo **spazio**, anche per le figure in primo piano, è **illusionisticamente dilatato**, come suggeriscono la disposizione **in profondità** degli **angeli** e alcune linee di forza prospettiche, come l'**ala dell'angioletto**, in primo piano, che si proietta **fuori del dipinto**, oltre la cornice.

Anche le **ginocchia**, leggermente **ruotate**, della Vergine, contribuiscono a sottolineare **questo effetto**.

**Straordinario** è l'innovativo **uso del colore**: invece delle tinte tradizionali, il pittore usò **un'illuminazione chiara e tersa**, con un effetto di **unità atmosferica**, che soltanto **Leonardo**, decenni dopo, seppe riprendere.

## Domenico Veneziano (1410 ca. – 1461). Il richiamo alla tradizione gotica e il preludio di nuove tendenze



Domenico Veneziano, *Madonna col Bambino (Tabernacolo Carnesecchi)*, tempera su tavola trasferita su tela (altezza 241 cm), 1440 circa, National Gallery, Londra. È composto da un pannello centrale e da due frammentari santi laterali.

Domenico Veneziano, soprannome di Domenico di Bartolomeo, nacque forse a Venezia intorno al 1410 (se possiamo prendere come indicazione di nascita il **soprannome** di "veneziano" che appare nella **sua stessa firma** in opere come il *Tabernacolo Carnesecchi* e la *Pala di Santa Lucia dei Magnoli*).

Il suo uso di **colori chiarissimi**, impregnati di **luce**, sarà punto di partenza per Piero della Francesca, inoltre da lui partirà la **tendenza lineare**, di Andrea del Castagno e di Antonio e Piero del Pollaiolo.

In quest'opera sono presenti i **due capisaldi della sua formazione: la pittura rinascimentale fiorentina e la tradizione tardogotica**.

L'opera, molto danneggiata, mostra nello **scomparto centrale** una **Madonna col Bambino in trono** (241x120 cm), con l'apparizione di Dio Padre in alto, che le invia, dalla bocca dove escono **raggi dorati**, la benedizione e la **colombina** dello **Spirito Santo**.

Maria ha un **portamento dignitoso e aristocratico**, mentre il Bambino è un **piccolo adulto** che, consci della sua natura divina, impartisce la **benedizione** a chi osserva.

Spicca l'**abito** di Maria, con una **damascatura** che tradisce un certo **gusto decorativo di matrice tardogotica**, e un **mantello blu**, che ne **dilata il volume**, che invece rimanda alla lezione di **Masaccio**.



Domenico Veneziano, *Madonna col Bambino (Tabernacolo Carnesecchi)*, tempera su tavola trasferita su tela (altezza 241 cm), 1440 circa, National Gallery, Londra. È composto da un pannello centrale e da due frammentari santi laterali.

Il trono è in prospettiva grandangolare, ancora incerta e legata alla tradizione gotica, con intarsi cosmateschi, che sembrano confermare un soggiorno dell'artista a Roma, negli anni immediatamente precedenti.

Lo stile cosmatesco è una definizione usata nella storia dell'arte e in architettura, relativamente a un tipo di ornamentazione caratteristica dei marmorari romani del XII e XIII secolo ma di origine bizantina (*opus alexandrinum*), consistente nell'abbellire pavimenti, cibori e chiostri, mediante **tarsie marmoree** policrome di forme svariate e fantasiose.

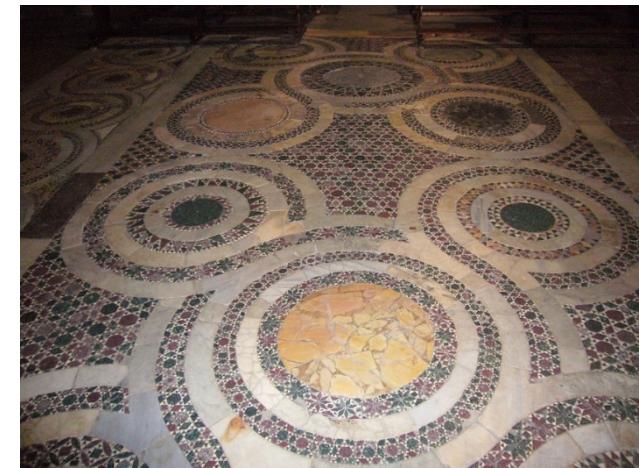
Nel secolo scorso questa decorazione a mosaico fu chiamata "cosmatesca" perché usata dalla famiglia dei Cosmati, così detti dal nome di un membro, Cosma, figlio di Jacopo di Lorenzo.

Lo stesso trono, spigolosamente scorciato, si ritrova in esempi assegnabili alla scuola romana, come quelle di Pietro Cavallini (pittore mosaicista, tra i più importanti esponenti della Scuola Romana del XIII secolo).

In basso, sul gradino, che forma una specie di pedana, si trova la firma dell'artista.

La luce è chiara e uniforme, la scelta dei colori curata, nell'accostamento di tonalità smorzate.

Pavimento cosmatesco  
nella chiesa di San  
Benedetto in Piscinula a  
Roma





Domenico Veneziano, *Madonna col Bambino*, tempera e oro su tavola (86x61 cm), 1432-1437 circa, Collezione Berenson di Villa ai Tatti a Settignano (Firenze).

Sullo sfondo di un **broccato rosso scuro**, con motivi floreali, dalla ricca punzonatura d'oro, Maria è rappresentata a **mezza figura**, col **Bambino**, che gioca seduto su un cuscino e con le gambe appoggiate su un **ipotetico parapetto**, che coincide con il bordo inferiore del dipinto.

Si tratta di uno dei più antichi esempi di questo motivo in Italia, derivato dall'esempio dei **pittori fiamminghi**.

I tipi fisici della **Madonna e del Bambino** rimandano all'opera del pittore, così come la **luce chiara**, la delicata stesura degli incarnati, l'attenzione al **dettaglio**, come il **velo trasparente** sulla fronte della **Madonna**, il **tono intimo e tranquillo**, con un complesso scambio di gesti e sguardi.



Domenico Veneziano, *Madonna col Bambino*, 1432-1437 ca., tempera e oro su tavola (86x61 cm), Collezione Berenson di Villa ai Tatti a Settignano (Firenze).

La ricchezza dello **sfondo** rimanda a opere di **Gentile da Fabriano**, come la *Madonna dell'Umiltà* di Pisa, (1423 ca.), così come il ricco trattamento dell'**oro**, ora **inciso**, ora **punzonato**, ora applicato a **rilievo**, come nei motivi decorativi della **veste** di Maria.

Le **aureole** sono già in **prospettiva**, uno stilema che venne poi ripreso da **Piero della Francesca**.





Domenico Veneziano, *Madonna col Bambino*, 1432-1437,  
tempera e oro su tavola

Maria porge al Bambino un **bocciolo** o forse un **piccolo pero**,  
allusione al **Peccato originale**, che Cristo laverà col suo  
sacrificio.

Questo gesto dovette ispirare anche **Leonardo**, nella sua  
*Madonna Benois* (1478-1482). Anche il motivo del  
**melograno** nello sfondo simboleggia la **Resurrezione**.





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

Il corteo dei Magi si dispone in maniera tradizionale, procedendo orizzontalmente verso la capanna, che si trova all'estremità destra.

Il primo dei Re Magi, quello più anziano, si distende e bacia un piede del Bambino, mentre un servitore gli tiene la corona.

Gli altri due, con la corona ancora in testa, stanno in piedi, dietro di lui e guardano la scena.

Il dono del re inginocchiato è nelle mani di san Giuseppe, che si trova dietro la Vergine assisa.

Sotto la capanna si trovano il bue e l'asinello, mentre dietro si intravedono due cammelli del corteo dei Magi, uno con un servitore nero in groppa.



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



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

Nel **corteo** si trovano vari personaggi riccamente abbigliati e con cappelli e vestiti dalla foggia esotica.

Tra di loro alcuni portano i simboli dell'**aristocrazia** e dei **passatempi per nobili**, come il **falcone** e i **cani levrieri da caccia**.

In **primo piano** si trova un **prato** dove stanno alcuni **uccelli**, gli stessi che si vedono in volo in alto, e una serie di **specie vegetali** ritratte con **grande cura al dettaglio**, secondo un gusto derivato dalla **cultura tardogotica**.



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

Il **paesaggio** sullo **sfondo** si apre con un'ampia vista di una vallata affiancata da montagne a destra e colline a sinistra.

Al **centro** si trova una **città fortificata**, tra **campi coltivati**, **prati** dove pascolano le **pecore** e un lembo di uno **specchio d'acqua**, dove si intravedono alcune **barchette**.

Lungo la strada che esce dalla città, si intravede anche il dettaglio all'epoca familiare di una **forca con un impiccato**.

Al **centro** un **albero** bilancia verticalmente la composizione e fa da **asse di simmetria**, leggermente sfalsato per incontrare il gusto della "**Varietas**" **albertiana**, allora dominante.

Sulla **sommità** del **tetto** della **capanna** si trova un **pavone** appollaiato, simbolo dell'**immortalità** di Cristo.

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







Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, 1423, Tempera su tavola, 300 x 282 cm., Iscrizione: OPUS GENTILIS DE FABRIANO MCCCCXXIII MENSIS MAI, Uffizi, Firenze.

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

L'opera si ispira, per eleganza, sontuosità e tono fiabesco della rappresentazione, alle opere del tardogotico, in particolare a Gentile da Fabriano e Pisanello, ma vi si trovano perfettamente fusi elementi nuovi del Rinascimento, come la padronanza spaziale e dei volumi, la fisicità reale dei personaggi, l'uso unificato della luce, che coinvolge nella medesima visione sia i dettagli più minuti in primo piano, che il paesaggio più lontano.

Le colline più lontane sono chiarissime per effetto della foschia, e rivelano un'assimilazione precoce delle novità della pittura fiamminga, che in quel periodo erano già oggetto di collezionismo a Firenze.





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

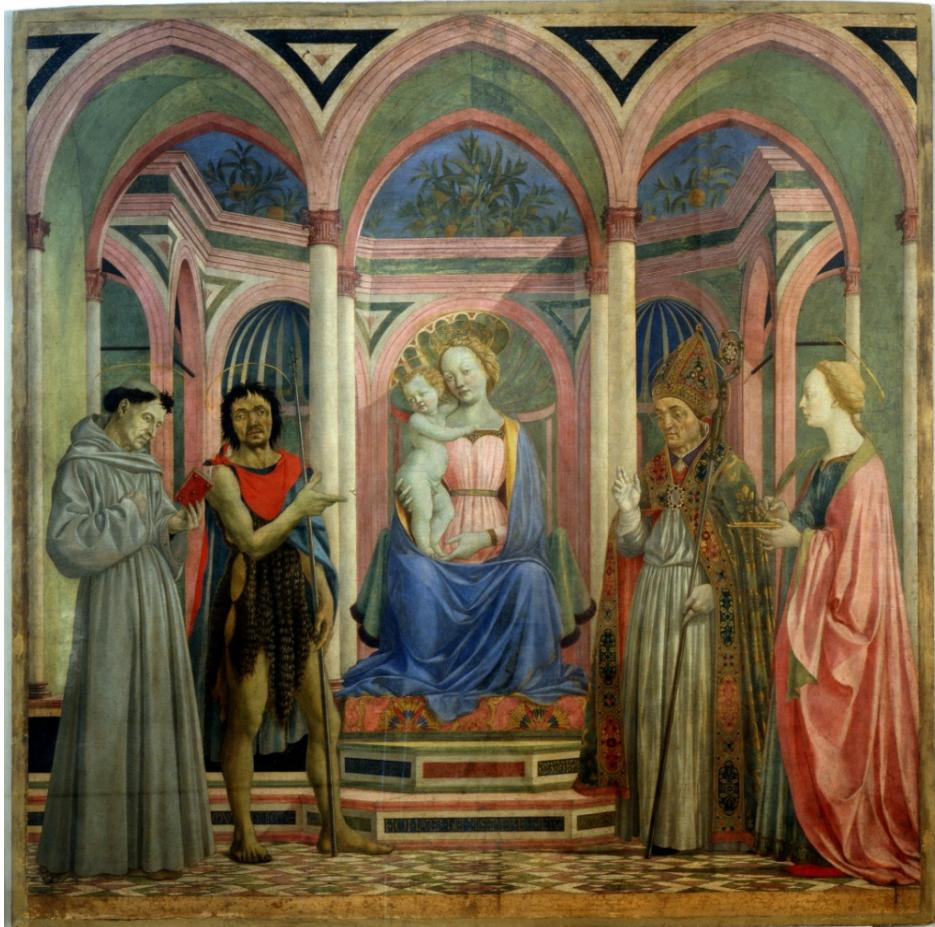
Scrisse Roberto Longhi a proposito dell'opera: «*Pari ai fiamminghi nella verità lenticolare delle "province"*, pari a Masaccio nella presa di possesso dello spazio, pari all'Angelico nei colori "amichevoli", è una delle opere più esemplari della formazione del maestro».

La **limpida struttura** è rivestita da tutte le accattivanti qualità che **Alberti** richiedeva dalla pittura: varietà, "amistà"( piacevolezza).

Alla metà del Quattrocento, Domenico Veneziano costituiva un'importante sintesi tra le diverse istanze emerse nella pittura fiorentina della prima metà del secolo.

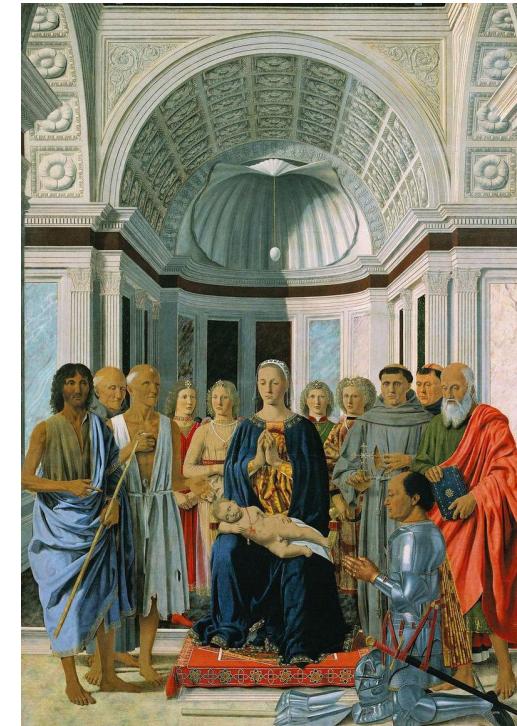
Dal suo fianco sarebbe uscita la tendenza plastica, luministica, geometrica di Piero della Francesca, o quella lineare, a tratti espressionistica, di Andrea del Castagno e dei Pollaiolo; ma il suo ritorno ai modi tardogotici, tipici di Gentile da Fabriano, ha anche rapporti con le opere di Benozzo Gozzoli e con la produzione delle botteghe dedite alla decorazione dei cassoni.

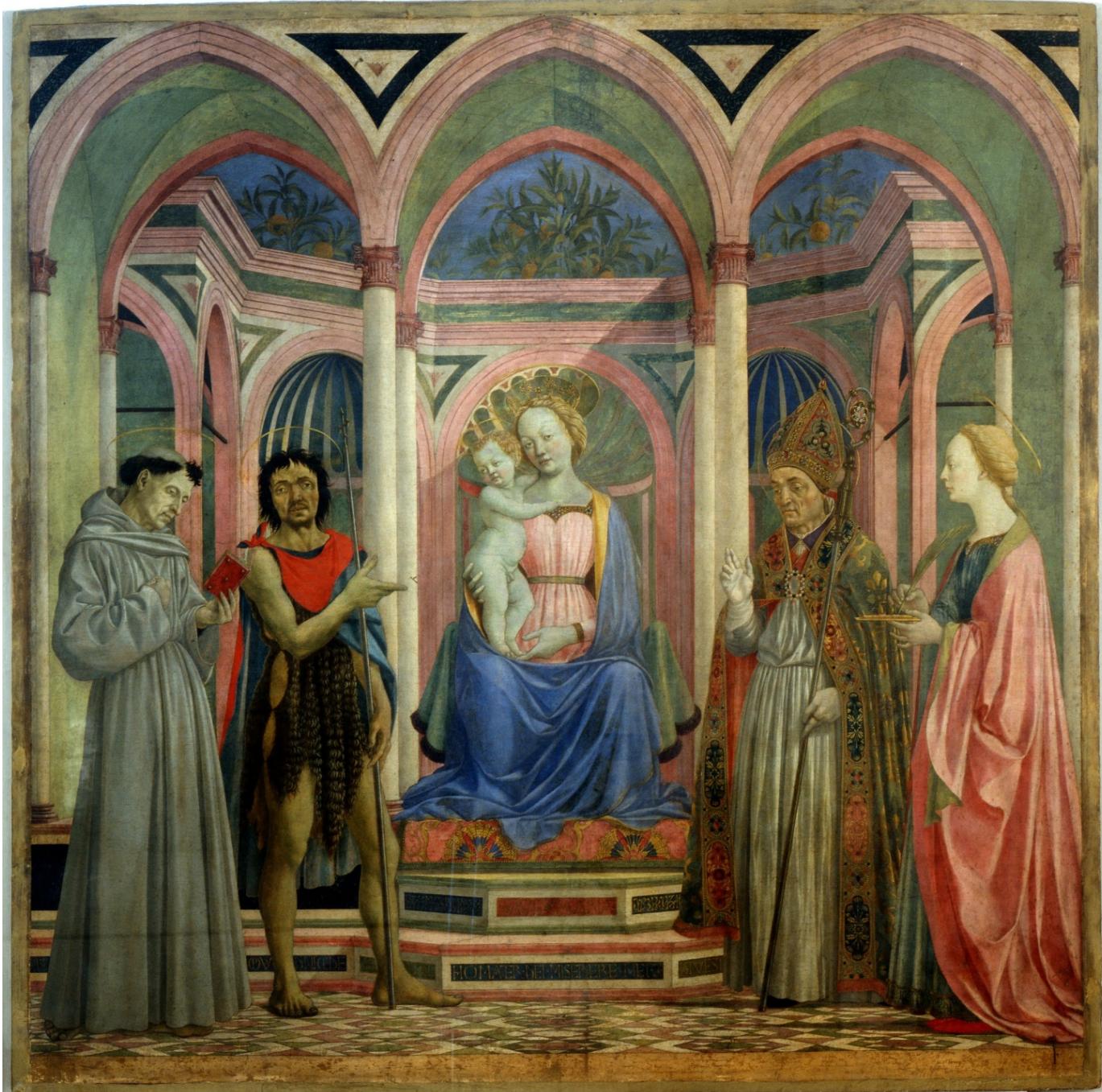
Il ruolo di Domenico Veneziano fu molto importante, anche se non è pienamente valutabile, per la scomparsa della maggior parte delle sue opere e soprattutto del suo capolavoro, gli affreschi di Sant'Egidio. Ci resta però la celeberrima *Madonna e santi (Pala di Santa Lucia de'Magnoli)*.



Domenico Veneziano, *Pala di Santa Lucia de' Magnoli*, tempera su tavola, 1445 circa, Uffizi, Firenze.

Piero della Francesca, *Pala di Brera, o Pala Montefeltro (Sacra Conversazione con la Madonna col Bambino, sei santi, quattro angeli e il donatore Federico da Montefeltro)*, tempera e olio su tavola, 248x170 cm. Pinacoteca di Brera a Milano

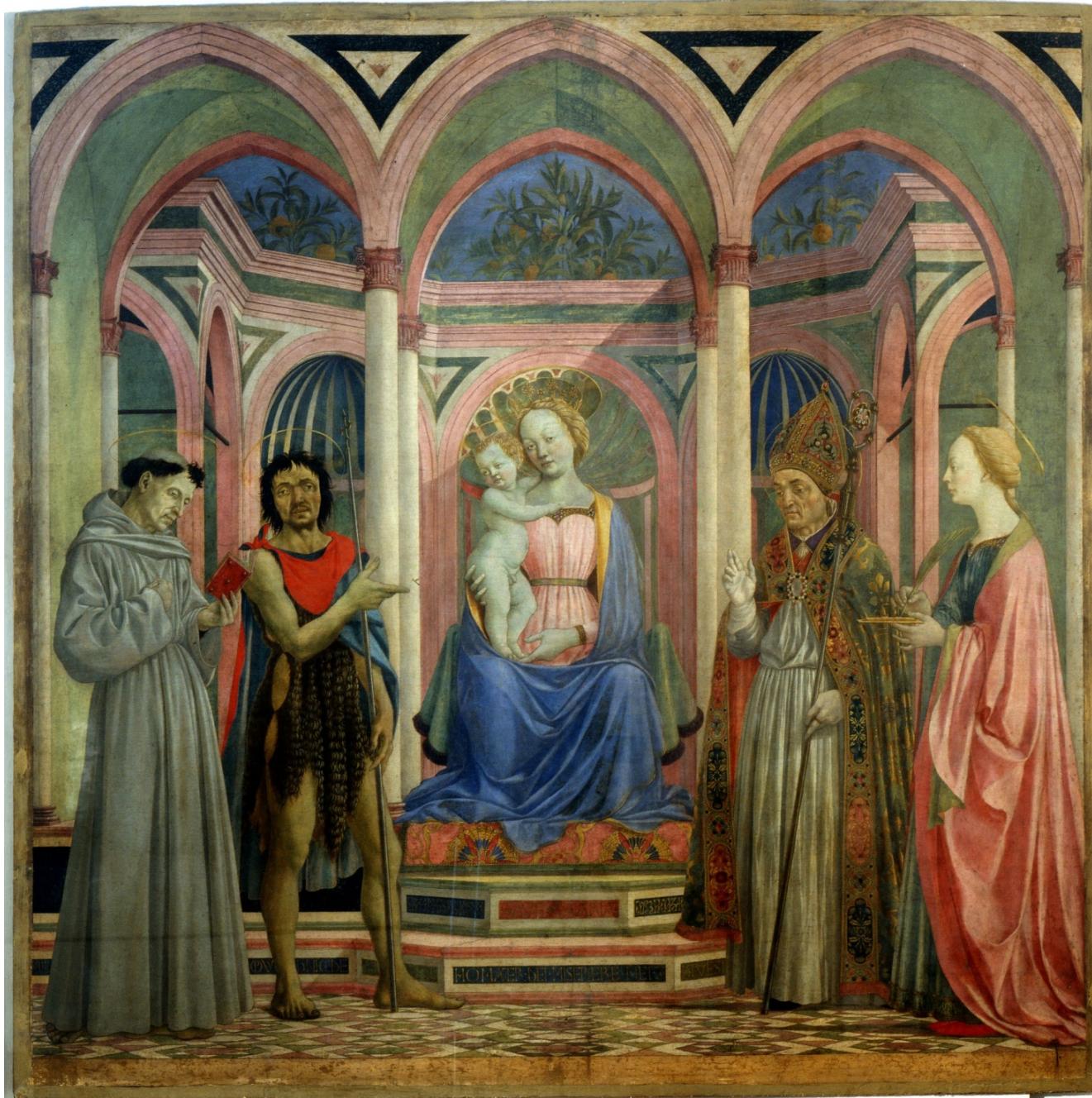




Domenico Veneziano, *Madonna con il Bambino e santi, Pala di Santa Lucia de' Magnoli (Sacra conversazione coi santi Francesco, Giovanni Battista, Zanobi e Lucia)*, 1445 circa, tempera su tavola, 210–215 cm., Uffizi, Firenze.

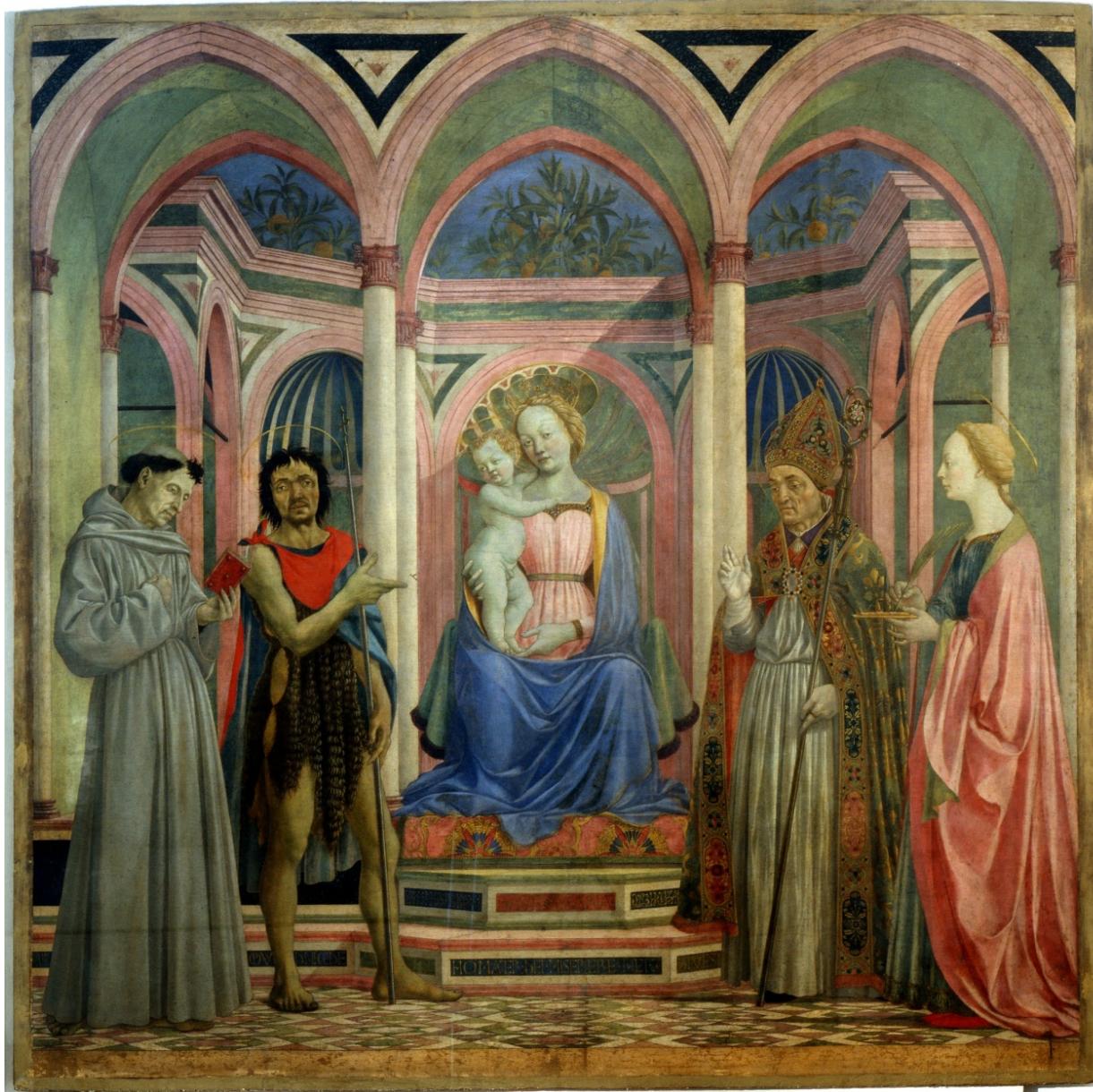
È firmata **OPVS DOMINICI DE  
VENETIIS HO[C] MATER DEI  
MISERERE MEI DATVM EST** sul  
gradino inferiore.

La **pala** è l'opera più importante per comprendere il **ruolo fondamentale di Domenico nella pittura rinascimentale fiorentina, dopo la perdita del ciclo di affreschi che realizzò nella chiesa di Sant'Egidio, con Andrea del Castagno.**



Domenico Veneziano, *Madonna con il Bambino e santi (Pala di Santa Lucia de' Magnoli) (Sacra conversazione coi santi Francesco, Giovanni Battista, Zanobi e Lucia)* tempera su tavola (210–215 cm), Uffizi, Firenze, 1445 circa.

La grande pala adornava l'altare maggiore della chiesa di Santa Lucia dei Magnoli a Firenze ed era originariamente completata dalla predella, oggi divisa tra Washington, Berlino e Cambridge.



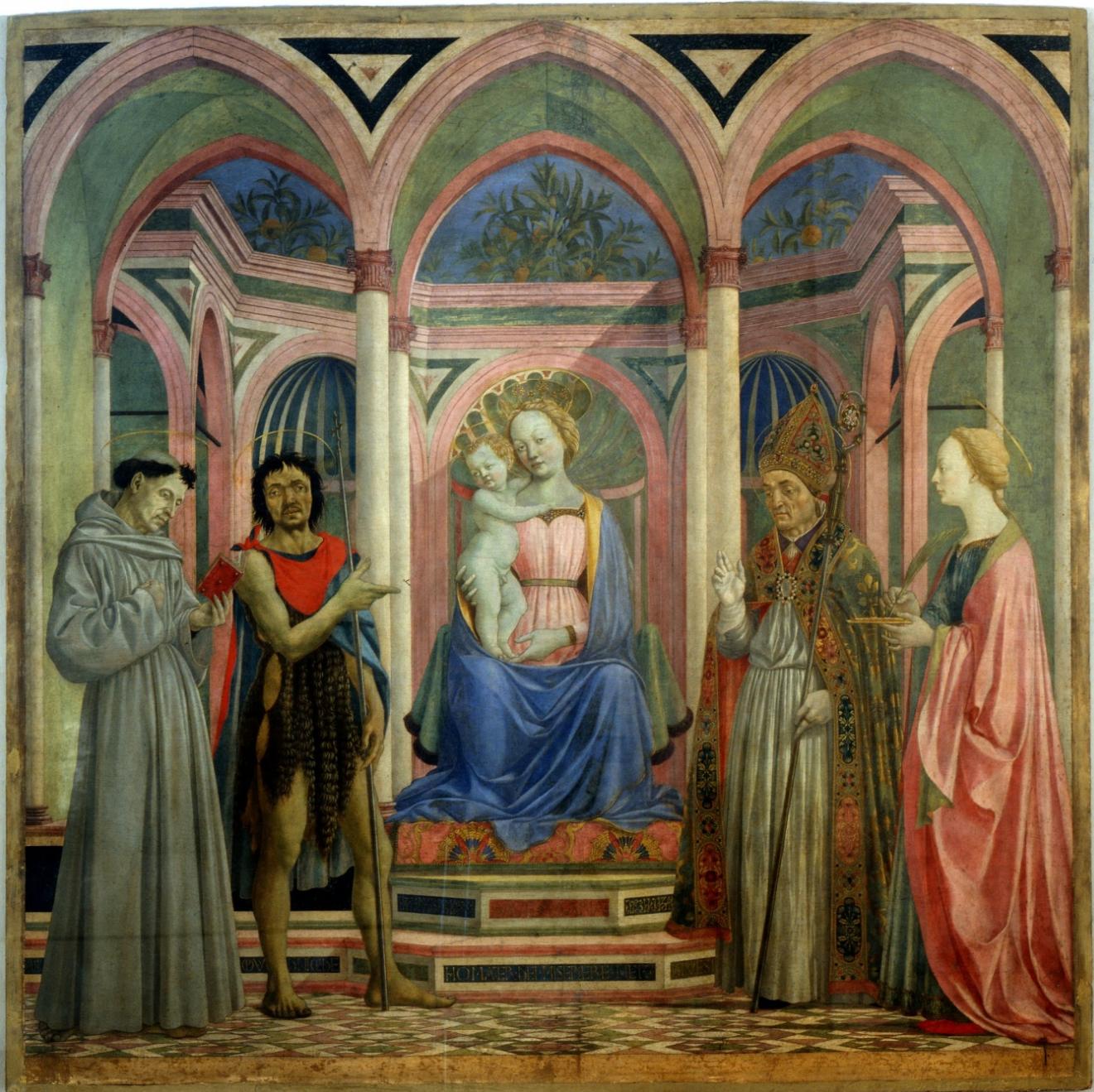
Domenico Veneziano, *Pala di Santa Lucia de' Magnoli (Sacra conversazione coi santi Francesco, Giovanni Battista, Zanobi e Lucia)* tempera su tavola (210–215 cm), Uffizi, Firenze, 1445 circa.

L'opera è uno degli esempi più antichi pervenutici di *tabula quadrata et sine civorii* ("senza pinnacoli" come nel polittico gotico) come suggeriva Brunelleschi, cioè di **pala moderna**, senza gli scomparti e senza il fondo oro, tipico dei polittici medievali.

Nonostante ciò, l'ambientazione, con i **tre archi a sesto acuto**, le **colonnette** e le nicchie a conchiglia, ricorda la **tradizionale composizione a scomparti**, anche se si tratta solo di una suggestione.

L'**edificio**, in cui è composta la scena, è infatti trattato secondo le più avanzate conoscenze della **prospettiva geometrica**, con **tre punti di fuga**, dove convergono tutte le linee orizzontali, comprese quelle del complesso **pavimento intarsiato di marmi**.

Il dipinto si configura così come un **perfetto equilibrio** tra **modernità e tradizione**, suggerito anche dall'uso di **arcate diverse: a sesto acuto, in alto, ed a tutto sesto nelle nicchie classicheggianti**, tra le quali, quella centrale inquadra perfettamente la **Madonna in trono col Bambino**.



Domenico Veneziano, *Pala di Santa Lucia de' Magnoli (Sacra conversazione coi santi Francesco, Giovanni Battista, Zanobi e Lucia)* tempera su tavola (210–215 cm), Uffizi, Firenze, 1445 circa.

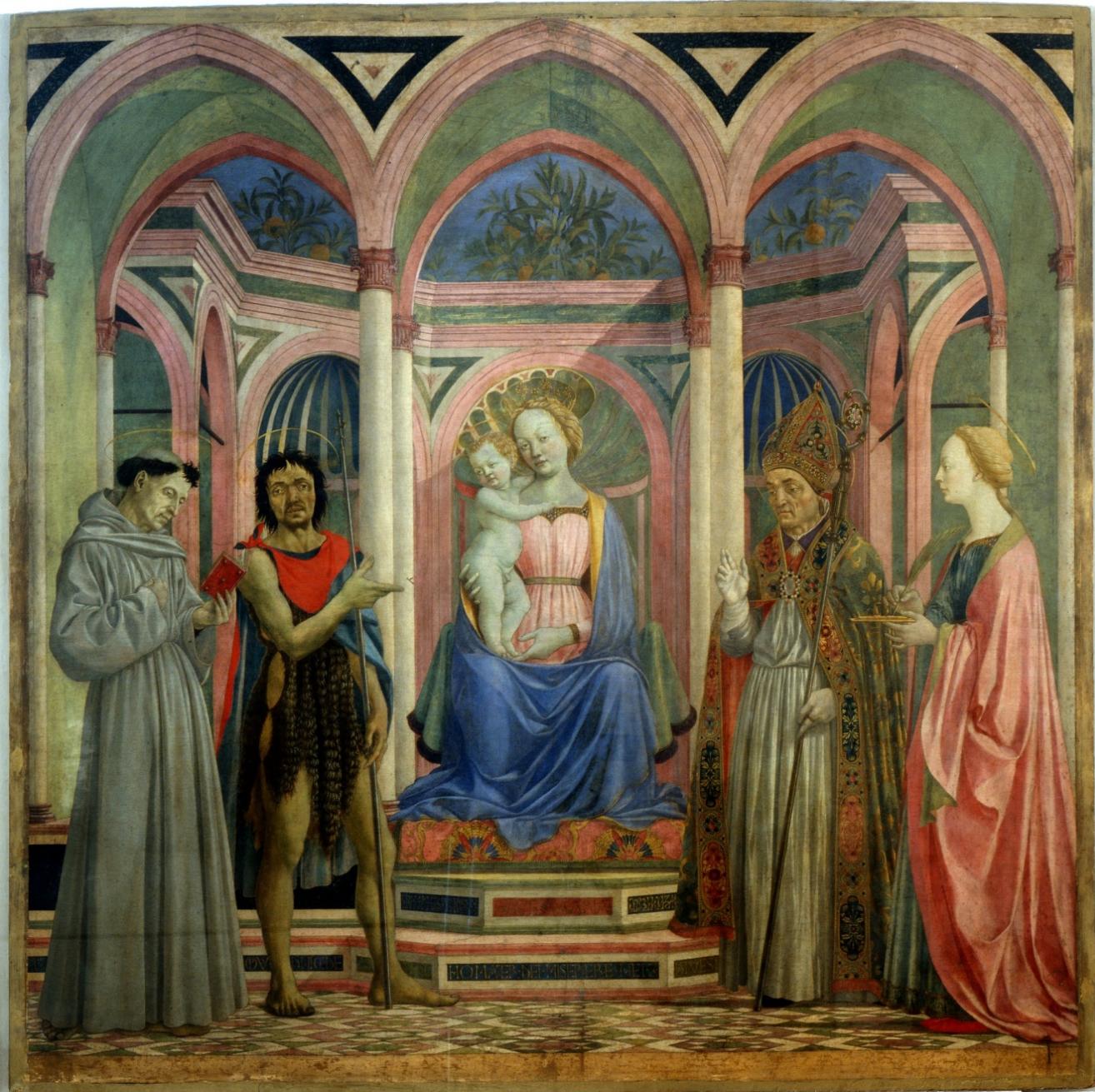
La **luce** è un elemento fondamentale dell'opera, che si **stende tenue** sulle architetture e sui personaggi, entrando **dall'alto**, dal **cortile scoperchiato**, dietro il quale si stende un **giardino**, come fanno intendere i **rami di tre aranci** sullo sfondo del **cielo azzurro**.

In particolare si tratta di una **luce chiara** e **diffusa**, ma **inclinata** (come dimostra l'**ombra** dietro la Madonna), che ricorda fedelmente quella del mattino.

La **cornice originale**, andata perduta, doveva sottolineare questo **effetto "finestra"**.

I santi presenti sono **San Giovanni Battista** e **San Zanobi**, protettori della città di Firenze e della sua diocesi, **Santa Lucia**, titolare della chiesa, e **San Francesco**, la cui storia era legata indissolubilmente a quella della chiesa, poiché qui il santo approdò la prima volta a Firenze, nel 1211.

Straordinariamente ricco è l'**abito vescovile** di **San Zanobi**, in particolare la **mitria**, in stoffa vellutata, sulla quale sono incastonate **perle**, **pietre preziose**, placchette d'oro e smalti.



Domenico Veneziano, *Pala di Santa Lucia de' Magnoli (Sacra conversazione coi santi Francesco, Giovanni Battista, Zanobi e Lucia)* tempera su tavola (210–215 cm), Uffizi, Firenze, 1445 circa.

L'impostazione chiara e geometrica dello spazio viene subito colta dallo spettatore, che percepisce come naturali i **tre elementi dell'architettura**: primo piano, col pavimento intarsiato, loggia e cortile poligonale con le nicchie.

Molto aiutano anche i **diversi colori** che sottolineano le **membrature architettoniche**.

L'asse centrale di tutta la composizione è la **figura della Vergine in trono**, che si situa come il **vertice di un triangolo ideale**, nel quale si dispongono i santi.

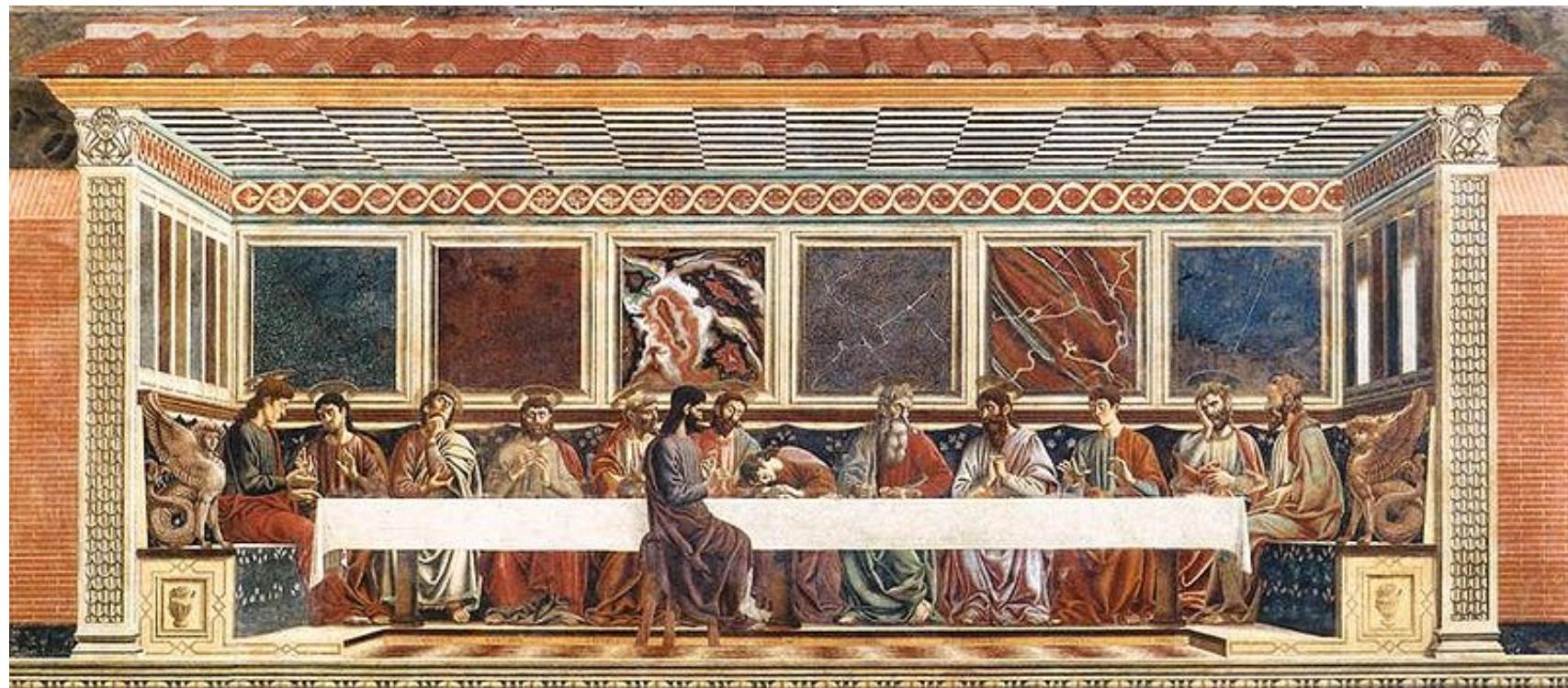
L'elemento lineare viene cancellato dalla **luce chiara**, che proviene **da destra**, in alto, mettendo in risalto i profili dei personaggi.

Proprio questa "sintesi di luce e colore", come la chiamò Roberto Longhi, è **l'elemento fondamentale**, che si trasmise a **Piero della Francesca**, ben visibile nei suoi capolavori come le *Storie della Vera Croce* di Arezzo.

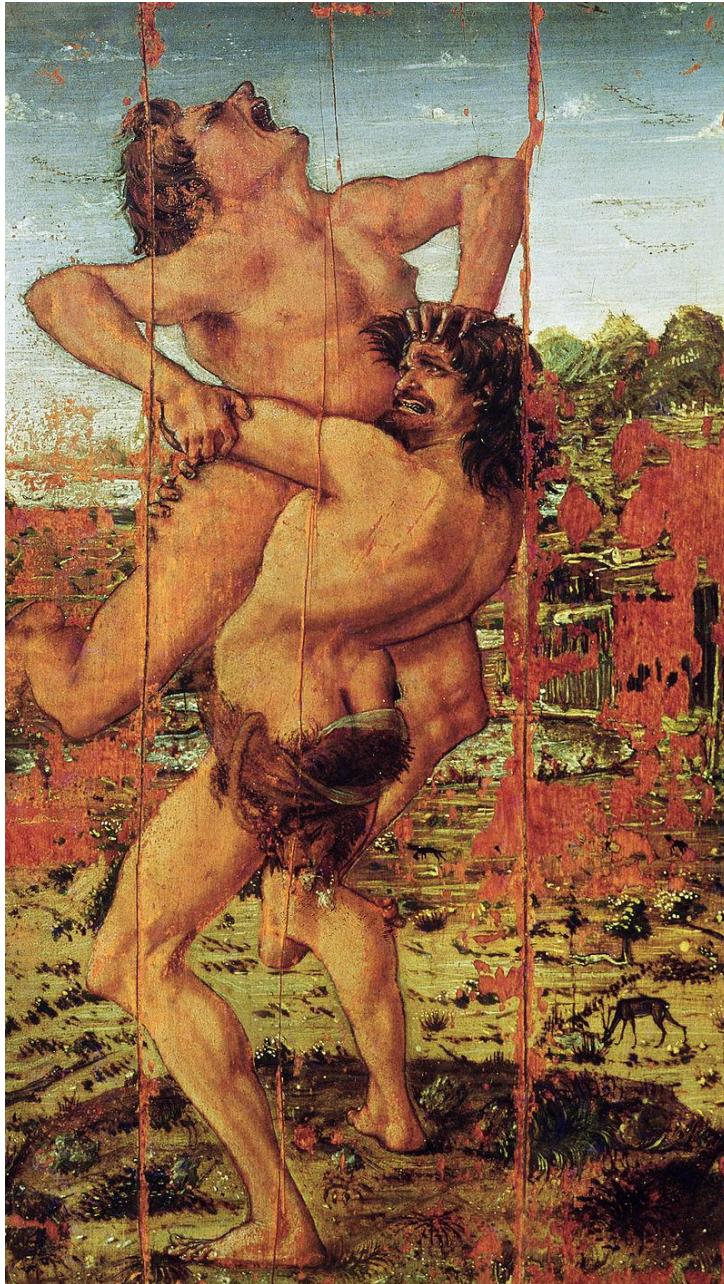
**Andrea del Castagno (1419-1457). Una forzatura in senso plastico ed espressivo dei canoni rinascimentali.**

**Andrea del Castagno** introdusse nella **pittura fiorentina** una vena di **esasperato espressionismo**, che si manifestò sia nella predilezione per una conduzione pittorica lineare, nervosa e tormentata, sia negli atteggiamenti psicologici delle sue figure, dai volti spesso torvi e accigliati.

L'**espressionismo** di Andrea non fu un episodio isolato dell'arte fiorentina, poiché **ebbe seguito**, con la generazione successiva, nella **produzione** dei **Pollaiolo**.



**Andrea del Castagno** *Ultima cena*, affresco (453 x 975 cm), 1445-1450 circa, Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia, Firenze.



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

Andrea del Castagno, *Ultima cena*, affresco (453 x 975 cm), 1445-1450 circa, Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia, Firenze





**Andrea del Castagno, *Ultima cena*, affresco (453 x975 cm), 1445-1450 circa, Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia, Firenze.**

Giunto nel **1440** a **Firenze** dal Casentino, Andrea si inserì nella **bottega di Domenico Veneziano**, interessandosi però più alla ferma magniloquenza delle figure di Masaccio e, soprattutto al Donatello delle statue del Duomo e di Orsanmichele, con le sue arrovvellate espressioni psicologiche.

Donatello fu il vero **padre spirituale** di Andrea del Castagno, che già a quella data gli avevano dato il soprannome, poco felice, di "**Andrea degli impiccati**", per le raffigurazioni dei ribelli anti – medicei condannati a morte da Cosimo e che Andrea aveva ritratto subito dopo l'esecuzione.

**Donatello, *San Giovanni Evangelista*, marmo (210x88x54 cm) scolpita per l'antica **facciata** del **Duomo di Firenze**, oggi è custodita nel Museo dell'Opera del Duomo. Risale al **1408-1415** e fu, con la sua carica di energia trattenuta, il **modello più diretto** per il **Mosè** di Michelangelo.**

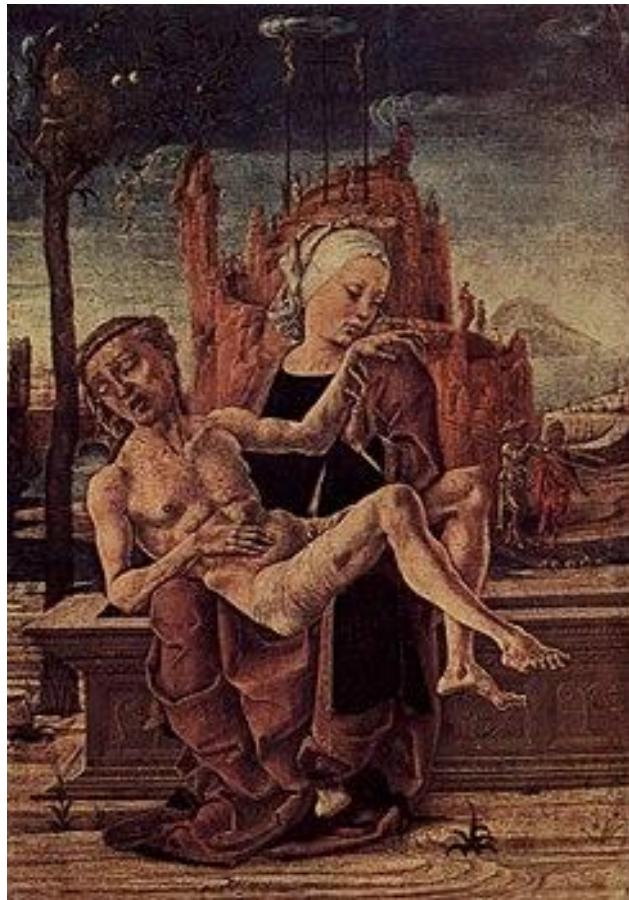


**Donatello, *San Marco*, Orsanmichele, 1411-1413, marmo.**



A Firenze la lezione di Andrea del Castagno fu solo in parte capita e recepita, mentre si sviluppava, in età laureniana, un gusto prevalentemente legato alla ricercatezza del disegno e a un accordo elegante di tinte chiare.

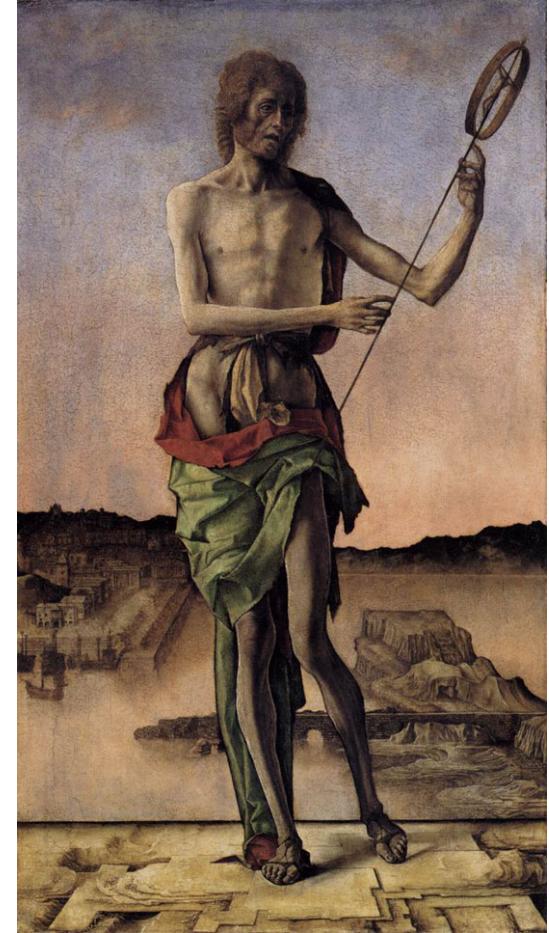
Fu invece a Ferrara, che l'opera di **Andrea del Castagno** venne ulteriormente sviluppata, ponendo le basi per la scuola locale di **Cosmè Tura**, **Francesco del Cossa** ed **Ercole de' Roberti**.



Cosmè Tura, *Pietà*, tempera su tavola, 1460 ca., 47,7x33,5 cm., Museo Correr, Venezia.



Francesco del Cossa, *San Giovanni Battista*, 1473, tavola del *Polittico Griffoni*, Milano, Pinacoteca di Brera



Ercole de' Roberti, *San Giovanni Battista*, 1478-1480 ca., olio su tavola, Berlino, Staatliche Museen



Dopo aver lavorato a Venezia e a Roma, nel **1445** tornò a **Firenze**.  
Di quell'anno è l'affresco **Madonna e santi** (**Madonna di casa Pazzi**).

La **Madonna di casa Pazzi** è un affresco staccato (290x212 cm) di **Andrea del Castagno**, datato al **1443 – 1445 ca.**, e conservato nella Collezione Contini Bonacossi agli **Uffizi** di Firenze.

L'affresco proviene dall'altare della cappella al castello del Trebbio di Santa Brigida, frazione di Pontassieve, all'epoca posseduto da **Andrea de' Pazzi**.

L'opera è una **Sacra Conversazione**, con la **Madonna col Bambino**, su un trono, circondata da **due angeli**, i **santi Giovanni Battista e Girolamo** e, alle estremità, in basso, **due fanciulli gemelli, maschio e femmina**, che portano rispettivamente un vaso di fiori e una ghirlanda.

Probabilmente alludono ai **due figli gemelli**, all'incirca di quell'età, che aveva **Andrea De' Pazzi**.



Andrea del Castagno, *Madonna di casa Pazzi*, particolare, 1443-1445 ca, affresco staccato.





Andrea del Castagno, *Madonna e santi (Madonna di casa Pazzi)*, affresco staccato, 1443 - 1445 ca., Uffizi, Firenze.

Colpisce lo **sfondo** composto da un **sontuoso drappo** con arabeschi dorati, tenuto su da **due angeli** che **volano** quasi a **testa in giù**.

La **ricchezza** di questo tipo di **ornamentazione** risale sicuramente all'ambiente **veneziano**, all'epoca ancora influenzato dalla **tradizione bizantina**.



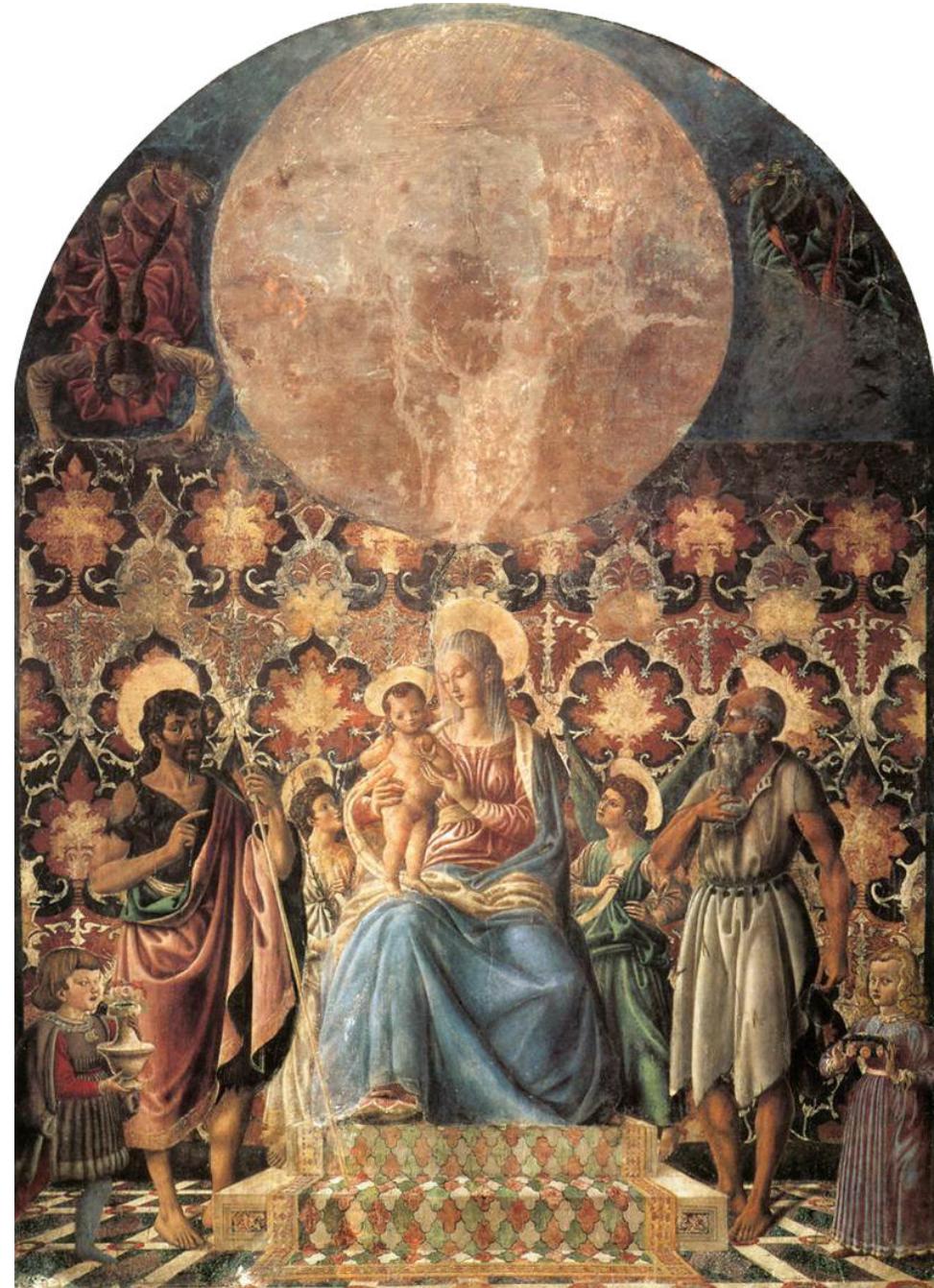
Andrea del Castagno, *Madonna di casa Pazzi*, particolare, affresco staccato, 1443 - 1445 ca.



Andrea del Castagno, *Madonna e santi (Madonna di casa Pazzi)*, affresco staccato, 1443 -1445 ca., Uffizi, Firenze.

Il fondale rievoca quello della *Madonna dei Tatti* di Domenico Veneziano, 1432-1437, tempera e oro su tavola.



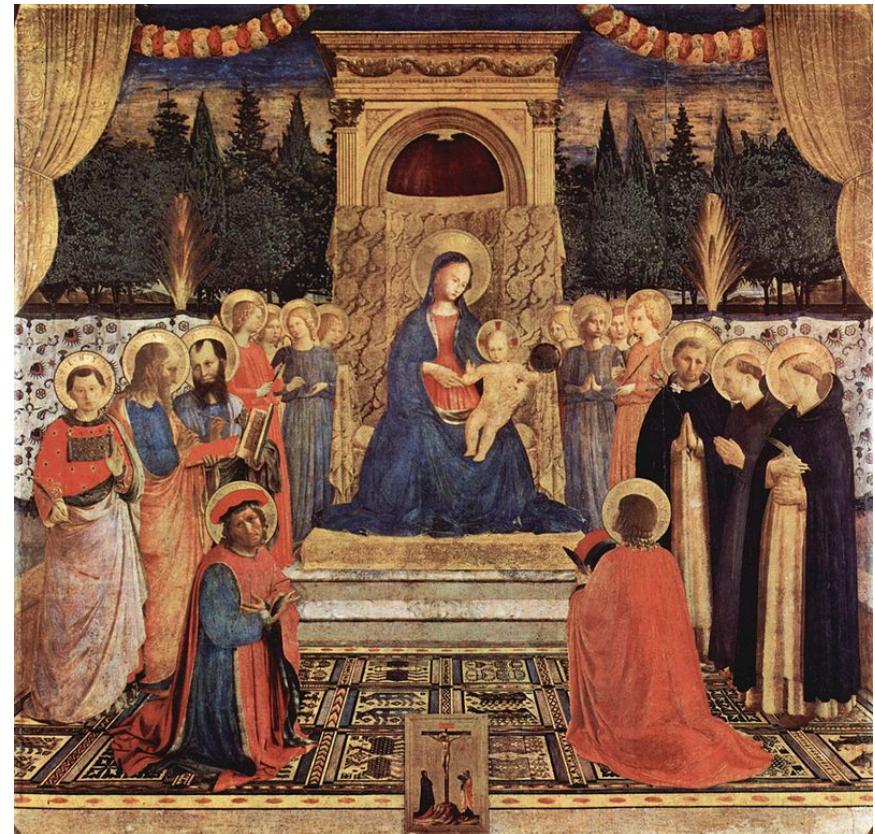


Andrea del Castagno, *Madonna e santi (Madonna di casa Pazzi)*, affresco staccato, 1443 - 1445 ca., Uffizi, Firenze.

Il volto della Vergine ricorda le opere dell'Angelico, soprattutto la *Pala di San Marco* (1438-1439), con la quale ha alcuni elementi in comune, come il tappeto.

Nel medaglione sopra la Vergine doveva trovarsi una **tavola** o un **bassorilievo**, magari uno **stemma**, o una **finestra**.

Beato Angelico, *Pala di San Marco*, tempera su tavola, 1438 – 1439 ca.





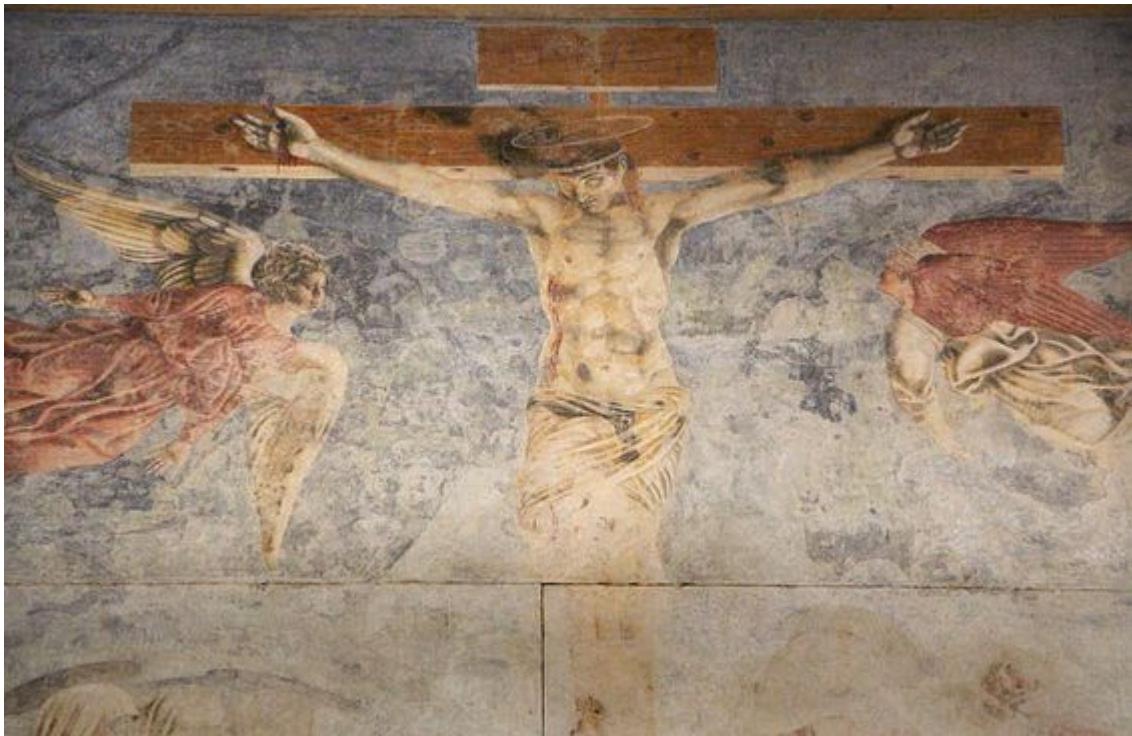
Andrea del Castagno, *Madonna di casa Pazzi*, particolare, affresco staccato, 1443 - 1445 ca.

Il proscenio è ristretto e le figure, soprattutto la Vergine e il San Gerolamo a destra di chi guarda, emanano un senso di forte energia, a stento trattenuta.



Quanto Andrea fosse ancora legato ai **modi masacceschi**, lo dimostrano gli **affreschi** eseguiti nel **Refettorio del Convento di Santa Apollonia**, fra il 1445 e il 1450.

Nelle scene della **Resurrezione**, della **Crocifissione**, della **Deposizione**, Andrea precisa fortemente il **volume dei corpi**, inondati dalla luce.



Andrea del Castagno, *La Crocifissione*, particolare, Cenacolo di Sant'Apollonia, 1447 ca. affresco, ex-monastero di Sant'Apollonia, Firenze.

***La Resurrezione***





L'affresco, che occupa l'intera parete ovest del refettorio, è composto di una **parte centrale**, dove si trova, per tutta la lunghezza della parete, l'*Ultima Cena* e di una **parte superiore** dove, intervallati da due finestre, si trovano (da sinistra) le **scene** della *Resurrezione*, *Crocifissione* e *Deposizione*.



Andrea del Castagno, *Ultima Cena*, affresco (453 x975 cm), 1445-1450 circa, Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia, Firenze.

La particolarità dello **spazioso refettorio** sta nel grande affresco di Andrea del Castagno raffigurante l'*Ultima cena*, un tema molto usato per le sale dove i monaci o le monache consumavano i pasti.

Le più recenti analisi della documentazione disponibile (Corti e Hartt) collocano il possibile intervento di Andrea del Castagno tra il giugno e l'autunno del **1447**.



Andrea del Castagno, *Ultima Cena*, affresco (453 x975 cm), 1445-1450 circa, Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia, Firenze.

L'*Ultima Cena* è dipinta come se si stesse svolgendo **in un piccolo edificio**, un **triclinium imperiale** (locale in cui veniva servito il pranzo nelle case degli antichi romani), nello stile rievocato negli **scritti di Leon Battista Alberti**, con la **parete anteriore assente**, in modo da permettere allo spettatore la **visione dell'interno**.

L'**ambientazione** è **curata** nei minimi dettagli: dalle **tegole** del tetto, al **soffitto** a quadrati bianchi e neri, dal **pavimento**, alle **pareti laterali**, fino ai due **muri in laterizio** (mattoni), che chiudono la scena a destra e a sinistra.

Tutto è inquadrato in una **prospettiva rigorosa**, con un forte **scorcio laterale**, dove tutti gli **elementi** hanno una **precisa collocazione geometrica**.



Andrea del Castagno, *Ultima Cena*, affresco (453 x975 cm), 1445-1450 circa, Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia, Firenze.

La cena di Gesù con gli apostoli si svolge in una **stanza all'antica**, decorata con lussuosa e raffinata eleganza: attorno a un **lungo tavolo** con una **tovaglia bianca**, che evidenzia lo **sviluppo orizzontale** della scena, stanno seduti su scranni coperti da un drappo con motivi floreali, gli **apostoli** e Gesù, tranne **Giuda** che si trova sul **lato opposto**, su uno **sgabello**.

La **collocazione** di **Giuda**, separato dal resto degli apostoli, è **tipica** dell'**iconografia** e la sua **figura barbuta e di profilo** assomiglia a quella di un **satiro** della **mitologia romana**, dalla quale i **cristiani** avevano **mutuato** molte delle caratteristiche fisiche del **diavolo**.

I satiri sono generalmente raffigurati come esseri umani barbuti con orecchie, corna, coda e zampe caprine.



Busto di satiro, da Palazzo Altemps, Roma.

Antefissa (elemento di copertura dei tetti) con *testa di satiro*, arte etrusca, ca. 400-300 a. C.

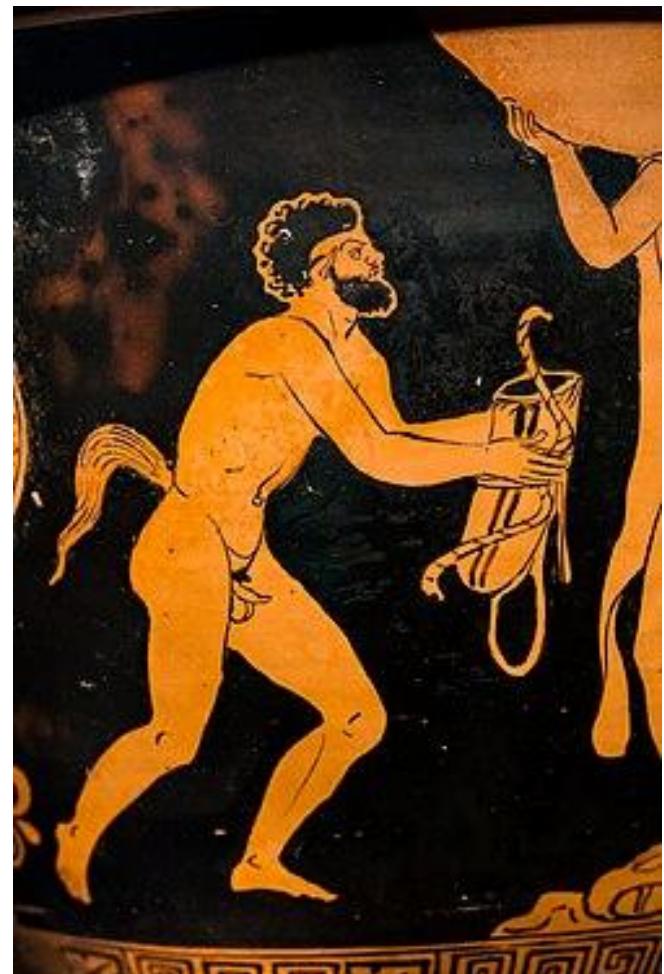




Andrea del Castagno, *Ultima Cena*, dettaglio, 1447 ca., affresco, Sant'Apollonia, Firenze.

Satiro su un cratera a campana a figure rosse, Milano Museo Archeologico.

La **ceramica a figure rosse** è una tecnica per la decorazione di vasi in terracotta introdotta ad **Atene nel 530 a.C.** dove sostituì gradualmente la più antica tecnica della ceramica a figure nere.





Andrea del Castagno, *Ultima Cena*, dettaglio, 1447 ca., affresco, Sant'Apollonia, Firenze.

Anche il **San Giovanni** adagiato sul petto di Gesù (*epistèthios*) è un **elemento tradizionale**, presente ad esempio, assieme al **Giuda di spalle**, anche nel trecentesco *Cenacolo* di Santa Croce di Taddeo Gaddi, o nel cinquecentesco dipinto di Jacopo Bassano.

***Epistèthios***, aggettivo plasmato dall'espressione ἐπὶ τὸ στῆθος (*epì to stēthos*, «**sopra il petto**») di Gv13,25;21,20: durante l'Ultima Cena, Giovanni appoggiò il capo sul petto di Gesù, per chiedergli chi l'avrebbe tradito.



Taddeo Gaddi, *Ultima Cena*, particolare 1355 ca., affresco, Refettorio della Basilica di Santa Croce, Firenze.



Andrea del Castagno,  
*Ultima Cena*,  
affresco, 1445-1450  
ca., Museo del  
Cenacolo di  
Sant'Apollonia a  
Firenze.



Jacopo Bassano, *Ultima Cena*, olio su tela, cm. 168x270, 1546 ca., Galleria Borghese, Roma.

Giovanni è il giovane adagiato sul petto di Gesù (*epistèthios*).



Andrea del Castagno, *Ultima Cena*, affresco, 1445-1450 ca., Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia a Firenze.



Andrea del Castagno, *Ultima Cena*, affresco, 1445-1450 ca., Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia a Firenze.

Le **spalliere** sono decorate da **sfingi** e **anfore** scolpite alle **estremità**, un evidente richiamo al **gusto antico**. Alle **spalle** degli **apostoli** risaltano una **serie di riquadri** con **finte specchiature in marmi pregiati**, che accrescono, con il loro rigore geometrico e colore cupo, la staticità e la **solennità** della scena.

Fa eccezione il pannello più screziato alle **spalle** del **Cristo**, che sembra **agata** e richiama subito l'occhio dello spettatore verso il **nodo del dipinto**, tra le figure di **san Pietro, Giuda e Cristo**.

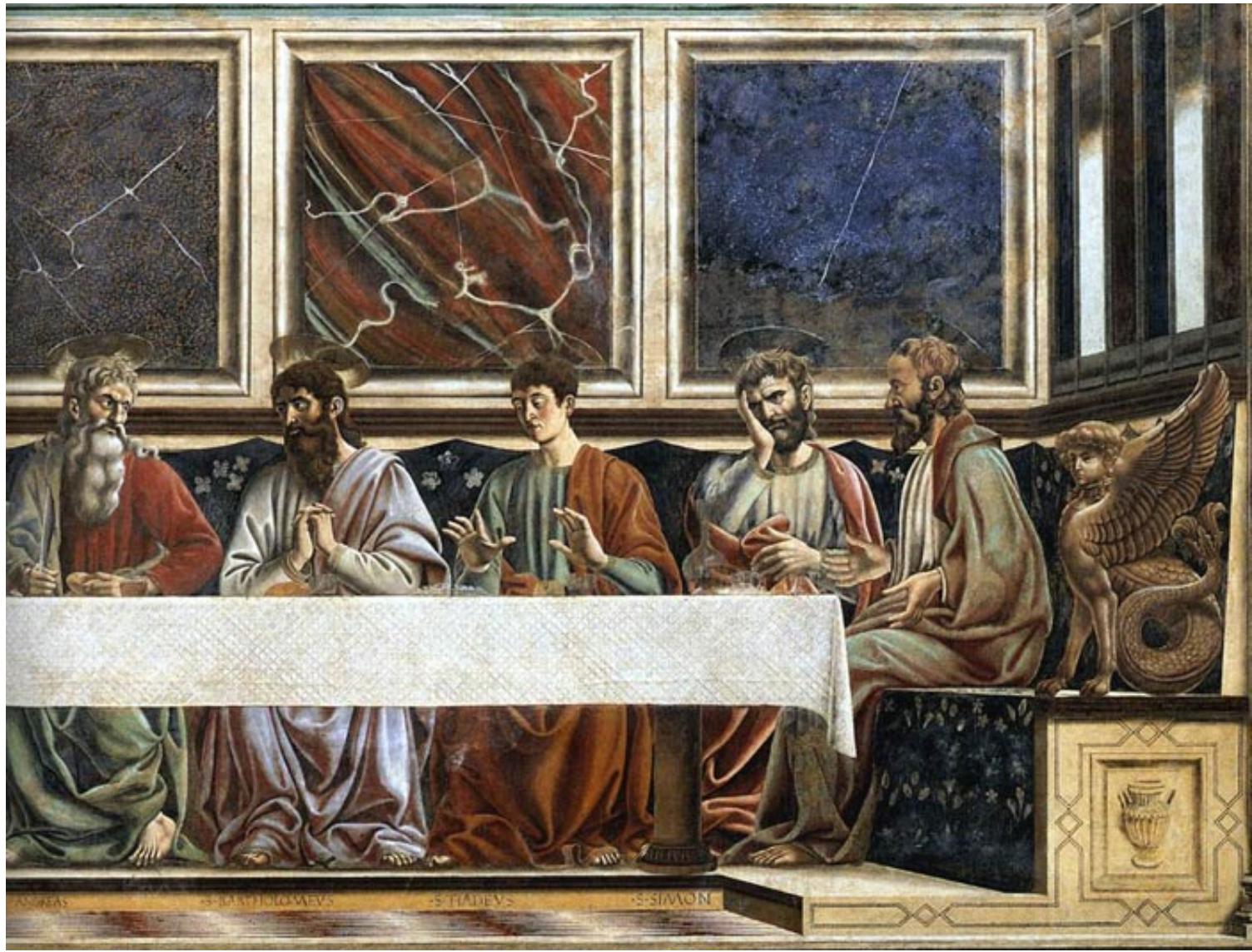
Le **figure** degli **Apostoli** sono intensamente **caratterizzate** con **fisionomie realistiche e varie**, colti in vari atteggiamenti ed espressioni. Il **robusto contorno** le fa **sbalzare** contro il fondo, tramite una **fredda illuminazione laterale**: sul lato destro, di chi guarda, si trovano **due finestre**, che giustificano l'illuminazione da quel lato.

Tipici sono il **segno grafico netto** e i **passaggi di colore** piuttosto **bruschi**, che creano **risalto espressivo**.



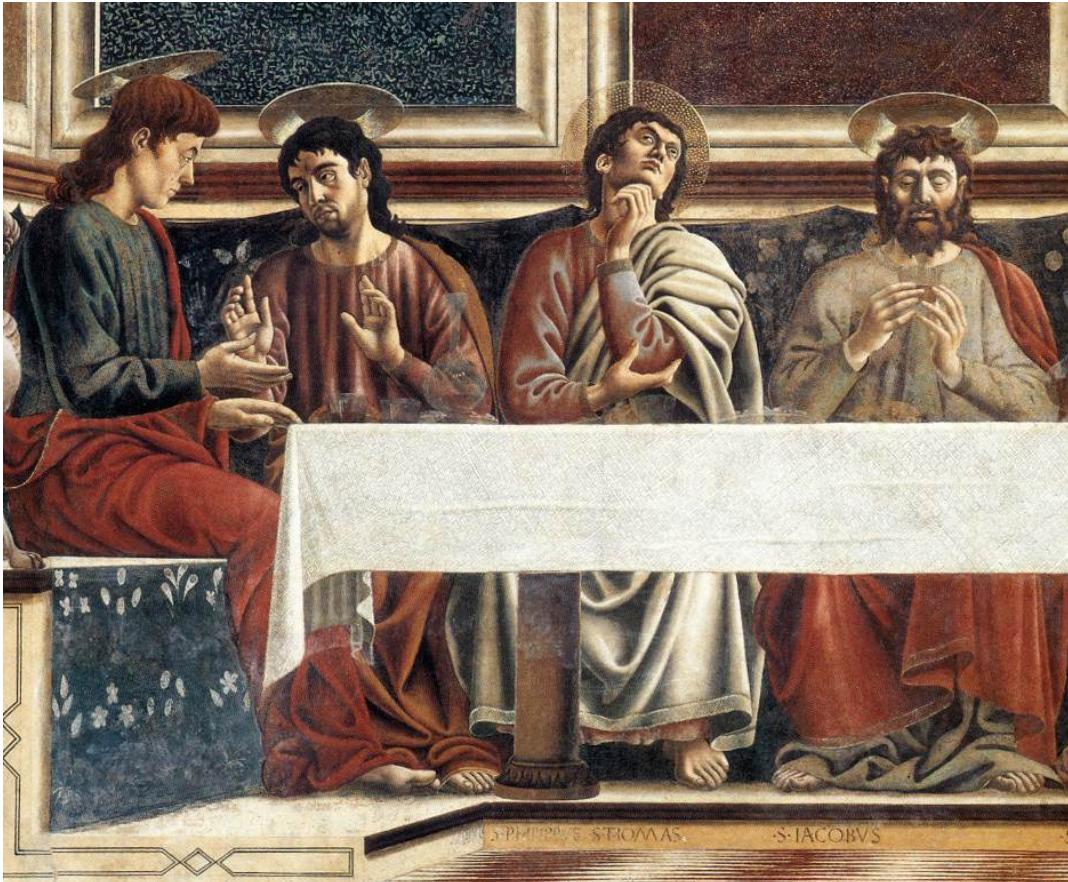
Andrea del Castagno, *L'Ultima Cena*, dettaglio, 1447 ca., affresco, Sant'Apollonia, Firenze.

San Pietro, Giuda, Cristo e San Giovanni



Andrea del Castagno, *Ultima Cena*, dettaglio, 1447 ca., affresco, Sant'Apollonia, Firenze.

In questa **cubatura artificiosamente schiacciata**, le figure introdotte sono rese **fortemente plastiche** e caratterizzate da **espressioni tormentate**, in questo caso intonate al **tema** del dipinto: la **scoperta di un traditore tra gli apostoli**.



Andrea del Castagno, *Ultima Cena*, dettaglio, 1447 ca., affresco, Refettorio di Sant'Apollonia, Firenze.



Nell'***Ultima cena*** Andrea del Castagno usò **ogni accorgimento prospettico**, nell'intento di **appiattire la sala prospettica**, in cui sono disposti Cristo e gli apostoli, enfatizzando le superfici (parete di fondo e tovaglia) parallele alla superficie pittorica.

## Illusionismo e decorazione profana: il ciclo degli uomini illustri

Questo **uso singolare** e anche un po' **ambiguo** della **spazialità prospettica**, allo stesso tempo affermata e negata, trovò il suo acme nel ciclo ad affresco ***Uomini e donne illustri*** (1449-1451) provenienti da una sala di **Villa Carducci a Legnaia**, ora agli Uffizi.



Andrea del Castagno,  
*Ciclo degli uomini e donne illustri*,  
Ricostruzione di Lew Minter del *Ciclo degli uomini e donne illustri*,  
originariamente nella loggia della Villa Carducci, Legnaia.

**Andrea del Castagno,**  
*Ciclo degli uomini e donne illustri,*  
**ricostruzione** di Lew  
Minter del Ciclo degli  
uomini e donne  
illustri,  
originariamente nella  
loggia della Villa  
Carducci, Legnaia.

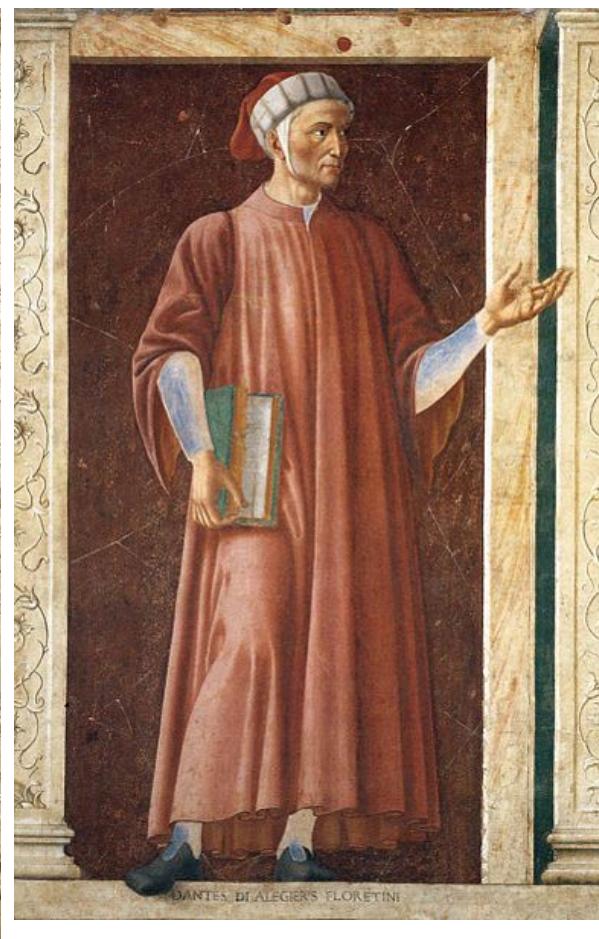
La parete della sala fu  
illusionisticamente  
trasformata:

al centro, una serie di  
nicchie, contenenti le  
figure, furono poste  
sopra uno zoccolo  
decorato da  
incrostazioni  
marmoree quadrate;

nella parte superiore  
venne fatta sporgere  
in avanti una fascia  
decorata con putti  
reggi-festone.



Il **disegno dell'insieme** è di grande **audacia prospettica**, tanto più se si tiene conto che tale motivo si ripeteva su altre tre pareti della sala, mentre la quarta era aperta verso l'esterno da una loggia: l'**architettura** della **sala** era dunque oggetto di uno **sfondamento** e di un **ampliamento**, in **parte reale**, ma in parte **ottenuto pittoricamente**.



Andrea del Castagno, *Figure degli uomini e donne illustri*, particolare, 1449-1451 (qui nell'ordine: la regina dei Tomiri, la Sibilla Cumana e Dante Alighieri) già a Legnaia, Villa Carducci, presso Firenze, affresco staccato e riportato su tela, 250x153 cm; 245x155 cm, Firenze, Uffizi.

Se ci avviciniamo alle **singole nicchie**, vediamo che esse sono estremamente **appiattite** e, davanti a esse, sono le **figure a risaltare** con grande evidenza plastica, per la forza del **chiaroscuro** e dello **scorcio**.

Il **ciclo della Legnaia** è molto importante, trattandosi della **più antica decorazione profana ad affresco** del Rinascimento fiorentino. Viene proposto un suggestivo gioco illusionistico, che poi sarà una **caratteristica** quasi costante in **questo tipo di decorazione**, rispetto a quella sacra.

Non dovendo infatti fare i conti con la **sacralità** delle scene religiose, il **pittore poteva sbizzarrisì** e puntare liberamente **sull'elemento spettacolare** e **sull'artificio ottico** per stupire lo spettatore e **suscitare meraviglia**.



**Andrea del Castagno, *Figure degli uomini e donne illustri*, particolare, 1449-1451 (qui nell'ordine: Farinata degli Uberti, Pippo Spano, Niccolò Acciaiuoli).**

Non meno importante è il **contenuto dell'affresco**. Il tema non era nuovo: troviamo un **precedente** ciclo di ***Uomini illustri*** presso **Palazzo Trinci a Foligno** (1413-1424), ma là i **personaggi** furono genericamente **scelti** tra gli **eroi mitologici o biblici**: erano modelli esemplari astratti e **fuori dal tempo**.

A Legnaia, invece, furono raffigurate le **glorie** di un passato molto vicino e specificamente legato **all'ambiente fiorentino**. Vi troviamo tre condottieri : Farinata degli Uberti, Pippo Spano, Niccolò Acciaiuoli, ma anche tre poeti (Dante, Petrarca e Boccaccio); soltanto le figure femminili si conformano ai tipi tradizionali (Sibilla Cumana, Ester, la regina dei Tomiri).

Il **ciclo** era dunque espressione dell'**orgoglio civico fiorentino**, di un senso laico e terreno della storia e dell'**Umanesimo fiorentino**.



Andrea del Castagno,  
*Figure degli uomini e donne illustri*,  
particolare,  
1449-1451 (qui  
nell'ordine:  
Petrarca e  
Boccaccio)

Gentile da  
Fabriano, *Sala dei  
Giganti, Ciclo di  
Uomini illustri*,  
1411 ca., affreschi,  
Palazzo Trinci,  
Foligno.



La **Sala dei Giganti** di Palazzo Trinci, a Foligno, è invece affrescata con **colossali figure** di **Eroi** della **storia di Roma**, da Romolo a Traiano, **vestiti** secondo la **moda** del **Quattrocento**.

Grazie alle **note** di un **taccuino settecentesco**, con le **trascrizioni** di un **antico documento** del **1411**, è emerso che il lavoro della loggia, della sala dei Pianeti, delle Arti liberali e dei Giganti venne affidato a **Gentile da Fabriano**, con la collaborazione di alcuni allievi.



Andrea del Castagno, *Monumento equestre a Niccolò da Tolentino*, 1455-1456, affresco trasferito su tela, 8,33x5,12 m., Firenze, Duomo.

Sullo stesso piano della **celebrazione** della storia fiorentina si pone una delle ultime opere di Andrea del Castagno, l'affresco col **Monumento equestre a Niccolò da Tolentino**, il vincitore della Battaglia di San Romano (1432), eseguito a Firenze in Santa Maria del Fiore nel 1455.

Il celebre condottiero è raffigurato in maniera simile a un precedente dipinto di Paolo Uccello che ritrasse *Giovanni Acuto* (1436) Firenze, Duomo.





**Andrea del Castagno, *Monumento equestre a Niccolò da Tolentino*, 1455-1456, affresco trasferito su tela, 8,33x5,12 m., Firenze, Duomo.**

Il monumento venne dedicato al **capitano delle milizie fiorentine** durante la battaglia di San Romano del 1432, nell'ambito di un **progetto celebrativo** della funzione pubblica della cattedrale, con **monumenti dedicati ad illustri uomini ed a comandanti militari** di Firenze.

L'opera, commissionata ad **Andrea del Castagno**, venne realizzata circa vent'anni dopo la morte del condottiero.

Restaurato più volte, a partire da un intervento di Lorenzo di Credi, **fu staccato dalla controfacciata dove si trovava nel 1842 e trasportato su tela**, collocandolo vicino all'altro affresco simile di Paolo Uccello.



**Andrea del Castagno, *Monumento equestre a Niccolò da Tolentino*, 1455-1456, affresco trasferito su tela, 8,33x5,12 m., Firenze, Duomo.**

Il monumento equestre è **dipinto a monocromo** per imitare una scultura in marmo.

Su di un **sarcofago-piedistallo** classicheggiante, impostato secondo una prospettiva perfezionata, per una visione dal basso, e affiancato da **due ignudi** con **armi araldiche**, si trova il **grandioso monumento equestre**, isolato dallo sfondo tramite il **contorno netto**.

Esso segue una **prospettiva diversa** dal **sarcofago**, che è impostato su una visione *da sotto in su*.

L'**effetto** che ne risulta è che il **cavallo stia come per cadere sull'osservatore**, accentuato anche dalle due zampe di sinistra sollevate contemporaneamente, nell'andatura al trotto del cavallo.

L'**animale** è **enorme** e dall'apparenza indomita, ispirata alla **testa antica del Cavallo Medici Riccardi** e al **monumento equestre al Gattamelata di Donatello**, completato pochi anni prima a Padova, che Andrea del Castagno aveva sicuramente potuto vedere, anche senza recarsi a Padova, attraverso uno dei **numerosi disegni in circolazione** che lo riproducevano.



**La Testa di Cavallo Medici-Riccardi** è parte di una scultura equestre originale greca in bronzo del IV secolo a.C. Museo Archeologico Nazionale di Firenze

Utilizzata come **bocca di fontana** dal Quattrocento, nel **giardino di Palazzo Medici-Riccardi**, e appartenente alla collezione di antichità dei Medici, la **testa** ha rivelato, nel corso del restauro, interessanti **tracce di dorature**, che mostrano come la statua fosse stata dorata fin dall'inizio.

La **testa** era **parte** di un **gruppo scultoreo** costituito dal **cavallino**, giovane e nervoso come rivelano le **narici dilatate**, e dal suo **cavaliere**, che ne trattiene l'impeto tirandolo verso destra: così sembra rivelare **l'impostazione stessa della testa**.

La **testa di cavallo** Medici-Riccardi, oggi esposta al secondo piano del Museo Archeologico Nazionale di Firenze, nella sezione dedicata alle "Antiche Collezioni" e all'arte greca, nel **Rinascimento** costituì da **modello** per le sculture equestri di **Donatello**, prima tra tutte, la **Protome Carafa** (oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli).

È un'**opera d'arte antica importante**, sia per la sua eccezionalità (sono pochi gli originali di sculture in bronzo di arte greca giunti fino a noi), sia per la **sua influenza sullo sviluppo dell'arte rinascimentale**.

Il restauro ha permesso di approfondire, e in parte di riscrivere, la storia di questo **capolavoro dell'arte antica**.



*La Testa di Cavallo Medici-Riccardi*  
dopo il restauro(2015), Museo  
Archeologico Nazionale di Firenze



Donatello, *Protome Carafa*, bronzo, 1456 – 1458 ca., Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

La versione accreditata oggi è che **questa testa** sia la **prima parte** di una imponente **statua equestre** raffigurante **Alfonso il Magnanimo**, commissionata a **Donatello** e che sarebbe dovuta essere inserita nell'Arco di Trionfo di Castel Nuovo a Napoli.

**Donatello avrebbe preso a modello la testa in bronzo dorato** (di origine ellenistica, essendo stata datata tra il II e il I sec. a.C.) proveniente da Roma e già nelle collezioni dei Medici prima del 1494.

L'opera poi non fu mai completata per la morte di Alfonso nel 1458 e di Donatello stesso nel 1466.

Vasari attribuiva l'opera a Donatello: "una testa di cavallo di mano di Donato tanto bella che molti la credono antica".

Finalmente a fine '800 fu ritrovato un **documento** datato **12 Luglio 1471**, in cui proprio **Diomede Carafa** ringraziava Lorenzo il Magnifico per il dono ricevuto scrivendo che "ne resta tanto contento quanto de cosa havesse desiderata" e spiegando come l'avesse "ben locata in la sua casa che se vede de omne canto".

La **protome** è un elemento decorativo dipinto, inciso o in rilievo, molto diffuso nell'arte antica, costituito da testa o busto di uomo, animale o creatura fantastica, **posto ad ornamento di elementi architettonici** come mensole, cornici, frontoni.

In greco antico: πρωτομή, *protomé*, "parte anteriore, busto"



Donatello, *Monumento equestre al Gattamelata* bronzo, 1446 – 1453, piazza del Santo Padova. Eretta in onore del condottiero della Repubblica veneta Erasmo da Narni, detto il Gattamelata

Andrea del Castagno, *Monumento equestre a Niccolò da Tolentino*, 1455-1456, affresco trasferito su tela, 8,33x5,12 m., Firenze, Duomo.





Piuttosto che finta scultura, quella di Andrea è **pittura in "grisaille"** (pittura a chiaroscuro di un solo tono).

Tra arte e vita, pittura e realtà, il **gioco di scambio e di illusione** si stava facendo sempre più complesso.

**Andrea del Castagno, Monumento equestre a Niccolò da Tolentino, 1455-1456, affresco trasferito su tela, 8,33x5,12 m., Firenze, Duomo.**

È inevitabile il **confronto** col **Giovanni Acuto** dipinto a pochi metri di distanza sulla **stessa parete** della Cattedrale di Firenze.

A circa **20 anni di distanza** tra le **2 opere** è evidente un'evoluzione culturale: **Paolo Uccello** aveva dipinto un finto monumento scolpito. **Andrea** fece lo stesso, ma in più, conferì all'immagine la **vitalità** di un **ritratto** dal vero.

**Paolo Uccello,  
Monumento  
equestre a  
Giovanni Acuto,  
(1436), affresco,  
Firenze,  
Duomo.**



Il **tema** e lo **stile** di un'opera dipendono strettamente dalla **sua destinazione**, se pubblica o privata, sacra o profana.

La **tendenza** dell'**arte fiorentina**, nell'età di **Cosimo il Vecchio e Piero de'Medici**, a deviare dall'austero Umanesimo classicistico del primo Quattrocento, per il **recupero** di un **fasto esteriore pre-masaccesco** (proprio del **Gotico Internazionale**) trionfò nelle **commissioni private**, poiché il **gusto** della **borghesia fiorentina**, in fase di aristocratizzazione, si esprimeva attraverso di esse.

Lo dimostrano gli **affreschi** eseguiti da Benozzo di Lese detto **Benzotto Gozzoli** (1420-1497) nella **Cappella** costruita da **Michelozzo** al primo piano del **Palazzo mediceo** di via Larga.



**Benzotto Gozzoli, *Il corteo dei re Magi*, 1459, affresco, Firenze, Cappella. Palazzo Medici-Riccardi, opera del Michelozzo.**

**La parete est: Il corteo guidato da Lorenzo il Magnifico, seguito da suo padre Piero e suo nonno Cosimo il Vecchio.**



Benozzo Gozzoli, *Il corteo dei re Magi*, 1459, affresco, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, Cappella.

La parete est: Il corteo guidato da Lorenzo il Magnifico, seguito da suo padre Piero e suo nonno Cosimo il Vecchio.

Situato al **piano nobile** del palazzo, fu una delle **prime decorazioni** eseguite dopo il completamento dell'edificio da parte di Michelozzo, e rappresenta il **capolavoro** del fiorentino **Benozzo Gozzoli**, allievo di **Beato Angelico**.

Questo **piccolo spazio** era la **cappella privata di famiglia** e fu realizzata nel **1459**, a forma originariamente quadrangolare (oggi un angolo è scantonato per via dei lavori seicenteschi allo scalone), con una **piccola abside** sempre a pianta quadrata, **senza finestre**.



"La Cappella dei Magi",  
particolare, Palazzo  
Medici-Riccardi, Firenze.

**Benozzo Gozzoli, *Il corteo dei re Magi*, 1459, affresco, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, Cappella.**

Nelle tre pareti maggiori è raffigurata la **Cavalcata dei Magi**, che fa da pretesto per rappresentare un **preciso soggetto politico**, che diede lustro alla casata dei Medici, cioè il **corteo con papa Pio II Piccolomini**, e numerose personalità, che arrivò a **Firenze** nell'aprile del **1458**, diretto a Mantova.

In tale città il pontefice aveva chiamato **principi e autorità ecclesiastiche**, a partecipare ad un incontro per **progettare una crociata in difesa della cristianità**, contro l'avanzata turca in Europa.

**Pio II** fu preceduto da **vari principi italiani**, che sostarono a Firenze per unirsi al seguito papale: fra gli altri, anche **Galeazzo Maria Sforza**, il figlio quindicenne di Francesco duca di Milano, e **Sigismondo Malatesta**, signore di Rimini, **alleati dei Medici**, che appaiono ritratti all'interno della scena.





**Benozzo Gozzoli, *Il corteo dei re Magi*, 1459, affresco, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, Cappella.**

Gli affreschi si dispiegano scenograficamente attorno allo spettatore e si ha l'impressione di ammirare il **corteo senza interruzioni**, dall'interno di una curva del suo percorso.

L'**opulenza** e l'**esotismo** dei **dignitari bizantini** sono qui **ben rappresentati** e ci possono dare una misura dell'impatto sorprendente, che ebbe sulla popolazione fiorentina, compresi i numerosi artisti attivi in quel periodo a Firenze.



Il presunto **Giovanni VIII Paleologo** nell'affresco di Benozzo Gozzoli nella Cappella dei Magi, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi.

**Giovanni VIII Paleologo** ( 1392 – 1448) è stato un imperatore bizantino.

**Benozzo Gozzoli, *Il corteo dei re Magi*, 1459, affresco, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, Cappella.**

Nella parete est, in un paesaggio di gusto quasi tardogotico, ricco di dettagli cortesi, come castelli, scene di caccia e piante fantastiche, ispirato probabilmente ad arazzi fiamminghi, i ritratti della famiglia Medici sono posti in primo piano nella parete a destra dell'altare, personificati nelle figure a cavallo:

un giovane, forse un ritratto idealizzato di **Lorenzo il Magnifico**, in **pompa magna**, precede il corteo su un cavallo bianco, lo seguono suo padre **Piero il Gottoso** ed il **nonno** e capofamiglia.





Benozzo Gozzoli, *Il corteo dei re Magi*, 1459, particolare, affresco, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, Cappella.

Lorenzo il Magnifico precede il corteo su un cavallo bianco, lo seguono suo padre Piero il Gottoso ed il nonno e capofamiglia.





Benozzo Gozzoli, *Il corteo dei re Magi*, 1459, particolare, affresco, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, Cappella.

Seguono **due dignitari italiani, Sigismondo Malatesta e Galeazzo Maria Sforza**, signori rispettivamente di **Rimini** e di **Milano**, che furono in quegli anni ospitati dai Medici, e sono qui rappresentati per celebrare i successi politici della casata.

In un certo senso le casate dei **Malatesta** e degli **Sforza** si erano recentemente imparentate con i **Paleologi di Bisanzio**, per questo essi sembrano fare da "garanti" al corteo che si svolge dietro di essi, come se fossero dei **protettori alleati ai Medici**.

Il presunto *Giovanni VIII Paleologo* nell'affresco di Benozzo Gozzoli nella Cappella dei Magi, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi.



Benozzo Gozzoli, *La Cappella dei Magi, Viaggio dei Magi* (dettaglio, autoritratto di Benozzo Gozzoli), (1459 - 1462), Palazzo Medici-Riccardi, Firenze.



Dietro di loro si dispiega un **corteo di filosofi platonici italiani e bizantini**, tra i quali gli umanisti **Marsilio Ficino** e i fratelli **Pulci** e lo stesso pittore Benozzo, riconoscibile perché **guarda verso lo spettatore** (secondo le istruzioni di Leon Battista Alberti) e per la chiara iscrizione sul tessuto del cappello rosso: ***Opus Benotii d..***.

Nella stessa fila, secondo la studiosa Silvia Ronchey, si troverebbe, girato di tre quarti, il vero ritratto di Lorenzo de' Medici adolescente.

**Benozzo Gozzoli, *La Cavalcata dei Magi*, Parete ovest, ricostruzione, 1459-60, affresco, Cappella, Palazzo Medici-Riccardi, Firenze**

Nella parete di sinistra, ovest, si riconosce la figura di un anziano su una mula, ritratto di Giuseppe, patriarca di Costantinopoli, anticipato dal fratello minore di Lorenzo, Giuliano de' Medici, con un leopardo maculato sul cavallo.

Nella stessa scena sono raffigurati una serie di dignitari bizantini, fra esotiche fiere come linci e falconi.





Benozzo Gozzoli, *La Cavalcata dei Magi*, Parete ovest, dettaglio, 1459-60, affresco, Cappella, Palazzo Medici-Riccardi, Firenze

Giuliano de' Medici, con un leopardo maculato sul cavallo.



**Benozzo Gozzoli, *La Cavalcata dei Magi*, Parete ovest, 1459-60, affresco, Cappella, Palazzo Medici-Riccardi, Firenze**

**Dettaglio del paesaggio**

**Cappella, Palazzo  
Medici-Riccardi, Firenze**

Ai **vivi colori** ed alla ricchezza dei preziosi **detttagli** dipinti, fanno da cornice i **marmi colorati** del **pavimento**, il **soffitto dorato** e gli **stalli lignei** intagliati ed intarsiati magistralmente su disegno di Giuliano da Sangallo.

L'effetto che ne deriva è di **sapiente e minuziosa continuità decorativa**, non intaccata nemmeno dai rimaneggiamenti successivi, come la **ridipintura degli affreschi perduti**, nel taglio angolare della cappella, dove oggi è situato l'**ingresso**, operato nel **Seicento**, per fare spazio al nuovo scalone.





**Palazzo Medici Riccardi, Firenze.** Il Palazzo è un'opera del Michelozzo (1444 -1452 o 1460), commissionata dal patriarca delle fortune dei Medici, Cosimo il Vecchio

**Il primo palazzo dei Medici, dove vissero Cosimo il Vecchio e Lorenzo il Magnifico e lavorarono artisti come Donatello, Michelangelo, Paolo Uccello, Benozzo Gozzoli e Botticelli.**

