

Rinascimento: un concetto storiografico nato nel XIX secolo

È con la fondamentale opera “ *La Civiltà del Rinascimento in Italia* ”, pubblicata nel **1860** da Jacob Burckhardt, che comincia la **moderna storiografia sul Rinascimento**.

Una **profonda frattura** separa, secondo Burckhardt, il **Medioevo** dall’epoca successiva .

“Io ti ho collocato al centro del mondo, disse il Creatore ad Adamo, affinché tu più facilmente ti guardi intorno e veda tutto ciò che esso contiene. Io ti ho creato affinché tu sia libero educatore e signore di te medesimo ”.

Lo spirito di **questa frase** dell’umanista quattrocentesco **Pico della Mirandola** è, secondo Burckhardt, lo **spirito di tutto il Rinascimento:** in questo periodo infatti, valori fondamentali come la **libertà e la creatività individuali**, prendono corpo e si estendono in maniera uniforme dal campo della politica all’arte, dalla morale alla scienza.

Ritorno all’antico e filologia

L’**Umanesimo** è la corrente di pensiero che **dà l’avvio** e la direzione alle **trasformazioni** della **cultura nell’epoca rinascimentale** : il tratto più enfatizzato della **cultura umanistica quattrocentesca** è la sua **passione** per l’antichità classica.

Nella scelta di **ispirarsi a un lontano passato**, gli Umanisti esprimono un’esigenza fondamentale: **prendere le distanze** dal passato più prossimo, cioè **dal Medioevo** .

La **filologia** è lo strumento, il **metodo** attraverso cui si afferma la **passione per l’antico** . La filologia consente di **criticare le fonti**, di stabilirne l’autenticità e in una certa misura anche la **veridicità**.

Il **metodo filologico** applicato ai **testi letterari** consente di risalire ai **manoscritti** meno alterati e toccati dalle continue trascrizioni medievali e quindi di ristabilire nella loro originalità quei prodotti letterari che vanno considerati come modelli.

Il primo Quattrocento fiorentino. Brunelleschi

Filippo Brunelleschi (1377 – 1446) architetto e ingegnere, scultore e matematico, è universalmente considerato il **pioniere del Rinascimento italiano** e l'inventore di una **concezione dell'architettura**, che ha dominato la scena artistica europea, almeno fino alla **fine del XIX secolo**.

Attraverso un appassionato **studio dell'antichità**, che lo portò più volte a **Roma** a partire dal **1402**, egli reagì all'anticlassicismo dell'architettura e della cultura artistica tardogotica, rifacendosi con coerenza al **linguaggio degli antichi** e proponendo nuovi sistemi progettuali basati sulla modularità delle strutture.

Chiave di volta di questa svolta culturale e tecnica fu **l'invenzione della prospettiva**.

L'architettura classica venne intesa come **esempio** dell'**esatta misurabilità** dello **spazio**, come esempio evidente della possibilità concreta di **sottoporre** tutta la corposa realtà dello spazio architettonico a **rigorose formule matematiche**.

Con Brunelleschi, inoltre, si definì un **nuovo sistema di organizzazione del cantiere** e del **lavoro edilizio** e si inaugurò una **nuova figura sociale** di **architetto**.

Da allora, l'**architetto** non fu più un sovrintendente ai lavori, dotato di pari dignità rispetto a maestranze in larga misura operanti su un piano autonomo, come vigeva in età medievale, bensì un **intellettuale**, colto e aggiornato, che **concepiva e preparava il progetto** della **struttura generale** e dei **particolari** dell'**edificio**.



Filippo Brunelleschi, Ospedale degli Innocenti, facciata e portico, 1419-1444, Firenze.

Brunelleschi e l'invenzione della prospettiva

La **ricerca artistica del XIV secolo**, in particolare con **Giotto** e **Ambrogio Lorenzetti**, produsse alcuni procedimenti per organizzare in modo accettabile lo spazio pittorico al fine di renderlo più verosimile. In effetti già Giotto e il suo maestro Cimabue avevano elaborato **tecniche pittoriche** atte a dare una **vaga impressione di tridimensionalità**: per Giotto si parla di "**'Prospettiva intuitiva'**".

L'urgenza di trovare un **sistema scientificamente rigoroso** per **rappresentare lo spazio** si fece più pressante **nel Quattrocento**.

Con **Filippo Brunelleschi** (1377 - 1446) si ebbe la prima incontestata (dai contemporanei e fino a oggi) **definizione** della **nuova scienza** della **rappresentazione**: **la prospettiva**.

La **paternità** di questa **invenzione** è suffragata da **testimonianze** di contemporanei, primo fra tutti **Leon Battista Alberti** che, scrivendo nel **1436** il Trattato ***De Pictura***, in lingua volgare, dedica l'opera a « **Pippo architetto** » auspicando che egli, **grazie** al suo « **ingegno maraviglioso** », potesse correggere eventuali errori o debolezze nelle dimostrazioni della sua opera.

Le Tavole Prospettive di Brunelleschi

Filippo Brunelleschi, nato a Firenze da padre notaio, ebbe una formazione culturale di tipo umanistico, ma presto i suoi interessi si volsero alle arti, praticando la professione dell'**'oraf**o e dello **scultore**, e successivamente all'**architettura**.

I suoi **viaggi di studio a Roma** (uno nel primo decennio del XV sec. e l'altro alla fine del secondo decennio), gli diedero modo di conoscere approfonditamente **l'architettura antica**, dedicandosi con passione a **rilievi condotti con tecniche scientifiche**.

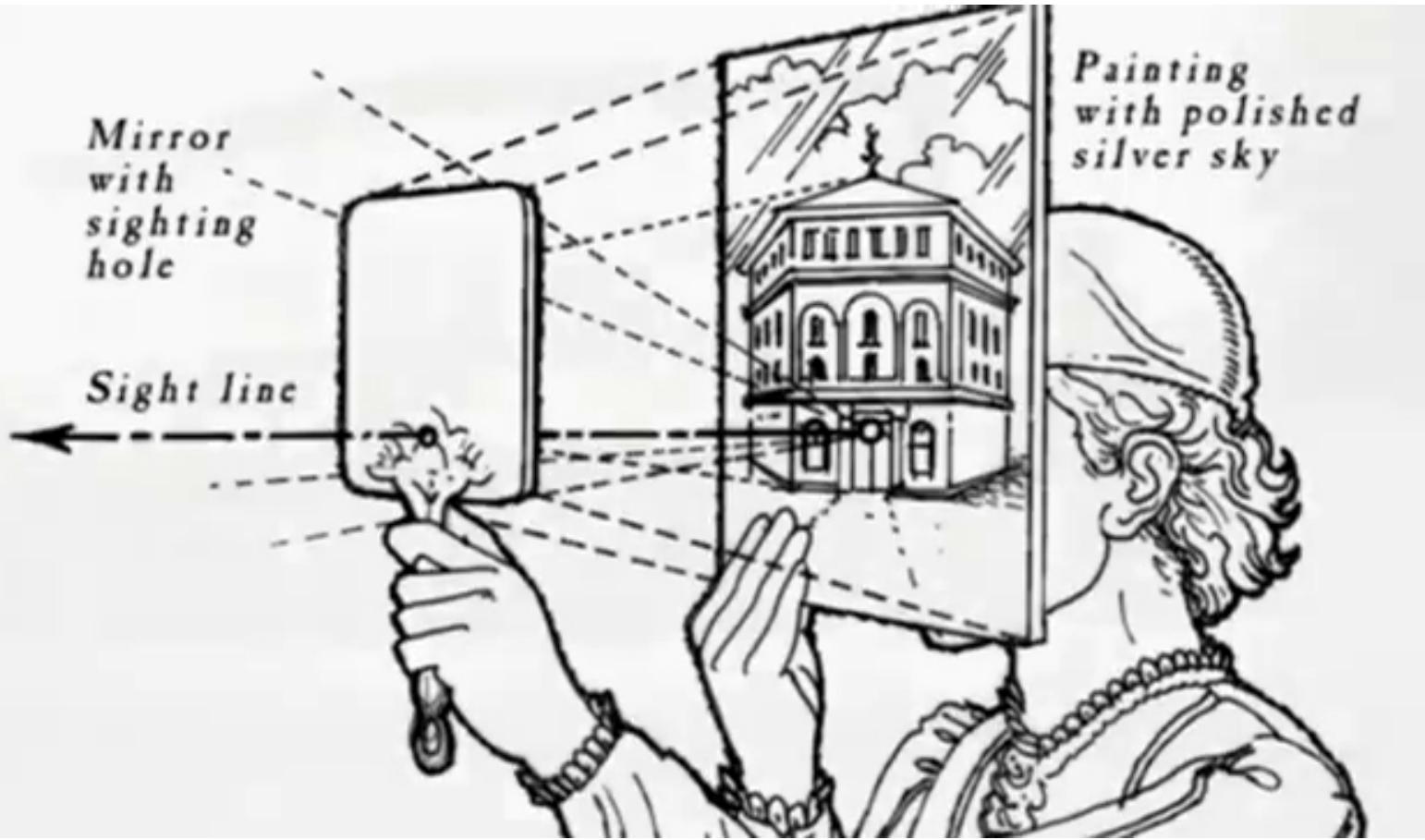
La sua padronanza di **procedimenti matematici, geometrici e ottici** produsse un primo clamoroso risultato verso il **1413**, con la « **Tavoletta Prospettica** » che rappresentava il **Battistero di S. Giovanni** a Firenze.

La **cronaca** (1475) di **Antonio Manetti**, biografo di Brunelleschi, **descrive l'esperimento**: su una **tavoletta** di forma **quadrata** con lato di mezzo braccio (**circa 30 cm**) egli aveva dipinto il **Battistero**, con i suoi intarsi marmorei in un modo talmente accurato « **che non è miniatore che l'avessi fatto meglio** ».

Per dimostrare la verosimiglianza dell'immagine dipinta con quella reale, nella **tavoletta fu praticato un foro** svasato verso il retro del dipinto, in modo che **l'occhio dell'osservatore**, posto in un punto preciso (circa 60 cm all'interno della porta centrale del Duomo) potesse **percepire l'immagine reale della scena**.

Per rendere inconfutabile la validità della sua costruzione, Brunelleschi scelse un **edificio esistente**, e non immaginario, in modo da verificarne i risultati.

Altrettanto fece con la **seconda tavoletta** realizzata in **Piazza della Signoria**, con la **vista** di **Palazzo Vecchio** e della **Loggia dei Lanzi**.



Successivamente, con l'aiuto di uno specchio sorretto dall'altra mano dell'osservatore e regolato a distanza opportuna, egli poteva vedere l'immagine dipinta riflessa nello specchio e ammirare la perfetta coincidenza dell'immagine dipinta con quella reale.

Questo sistema escogitato da Brunelleschi aveva lo scopo di **dimostrare la precisione di un disegno** realizzato con la geometrica definizione di un **punto di vista** (la posizione dell'occhio dell'osservatore).

Giorgio Vasari, nelle sue opere, le **Vite** (circa 1550), riferisce che nell'invenzione della prospettiva Brunelleschi « **trovò un modo per costruirla correttamente, che fu di disegnarla per mezzo della pianta e del prospetto e per via della intersecazione** ».

Gli esperimenti di Brunelleschi hanno fondato la **prospettiva lineare** (o **prospettiva artificiale**) secondo **costruzioni scientifiche**, forse già note, ma di cui egli fece una mirabile sintesi. **Filippo Brunelleschi**, dunque, inventò la costruzione legittima, in altre parole il **metodo prospettico matematicamente esatto**.

I capisaldi di questa nuova scienza erano :

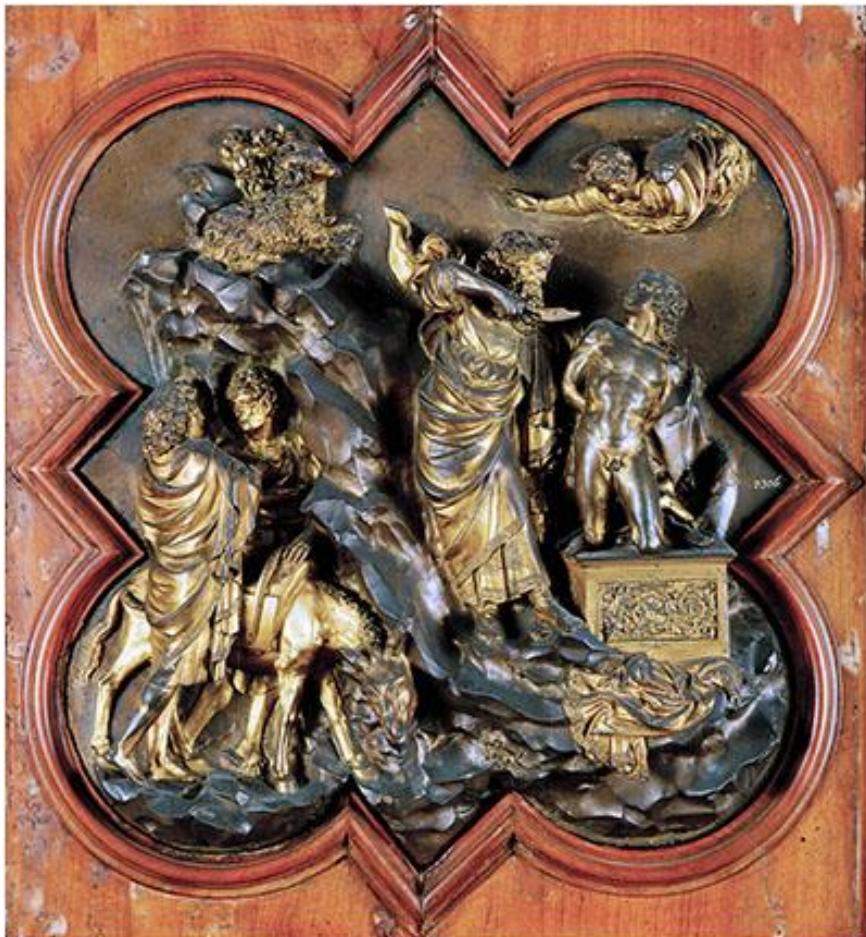
- la **rappresentazione** è basata sulla definizione di un **punto di vista**, dal quale partono i **raggi visivi**, che formano la piramide visiva;
- le **linee parallele convergono in un punto** (punto di fuga);
- il **punto di fuga** delle rette perpendicolari al quadro coincide con il **punto di vista centrale** (punto principale).

La rigorosa **definizione teorica** e la **divulgazione** del lascito storico di Brunelleschi fu opera di **grandi scienziati e artisti** (Leon Battista Alberti, Piero della Francesca, (De Prospectiva Pingendi, 1490 ca., ecc...), ma l'adozione della **nuova scienza prospettica** nell'arte Rinascimentale si **propagò rapidamente**, trovando nella « **regola brunelleschiana** » lo strumento più consono alla **padronanza dello spazio** da parte dell'artista e dell'uomo, nuovo centro dell'indagine sull'Universo.



Paolo Uccello
(attr.) *I Padri della prospettiva*,
tempera su tavola,
Museo del Louvre,
Parigi

Oltre a Giotto, patriarca delle tecniche prospettiche, e a Brunelleschi, fondatore della prospettiva, figurano anche Donatello e Paolo Uccello, artisti eccelsi nell'uso di questa tecnica, e Antonio Manetti, il matematico che descrisse le celebri tavolette di Brunelleschi.



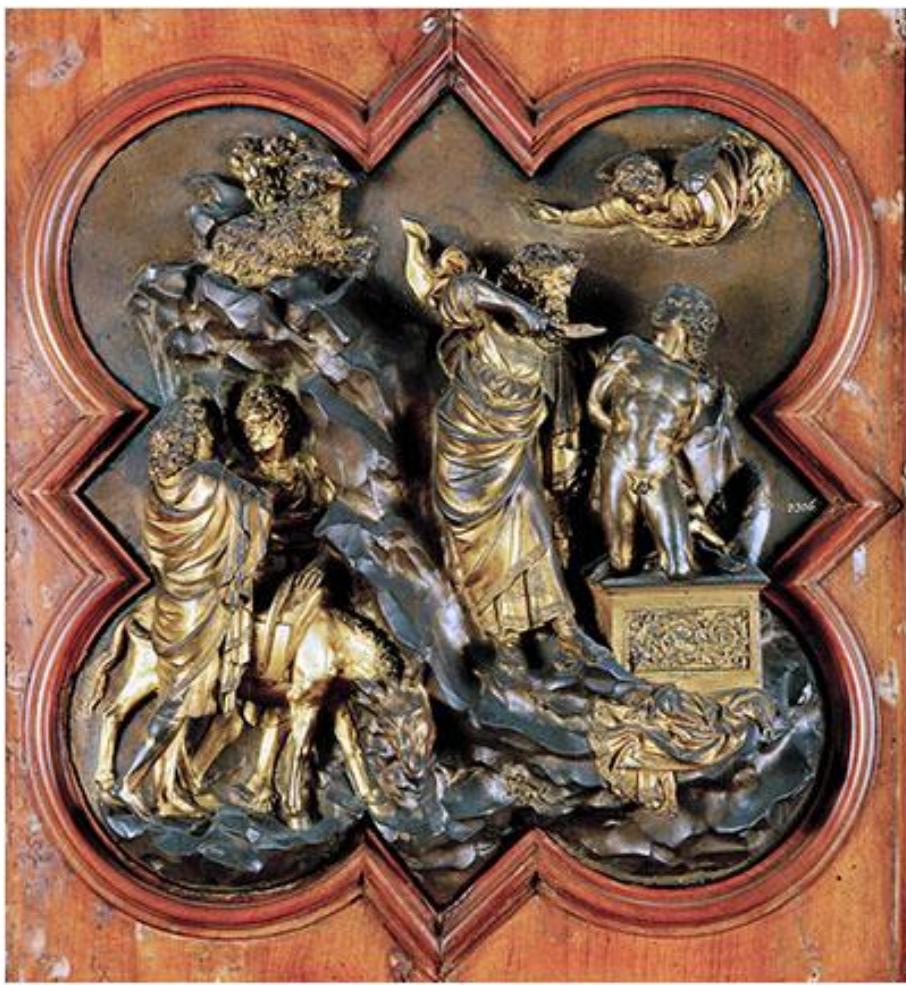
Filippo Brunelleschi, *Sacrificio di Isacco*, 1401, Rilievo in bronzo dorato. Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Lorenzo Ghiberti, *Il sacrificio di Isacco*, 1401. Bronzo parzialmente dorato, 45x38 cm., Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Quando nel 1401 si svolse il concorso bandito dall'*Arte della Lana*, per la seconda porta bronzea del Battistero di Firenze, la **porta Nord**, scegliendo come tema il passo biblico del "Sacrificio di Isacco", i due principali contendenti, **Lorenzo Ghiberti** e **Filippo Brunelleschi**, avevano poco più di 20 anni.

La **preferenza** accordata dalla committente a **Ghiberti** rifletteva il peso che l'estetica naturalista tardo-gotica ancora aveva nella cultura fiorentina del tempo.





Lorenzo Ghiberti, *Il sacrificio di Isacco* 1401. Bronzo parzialmente dorato, 45x38 cm., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Ghiberti divise la scena in **due zone verticali** armonizzate da uno **sperone roccioso** leggermente **inclinato**, sulla sommità del quale si trova l'**ariete**. A **sinistra** si vedono due servitori con l'asino;

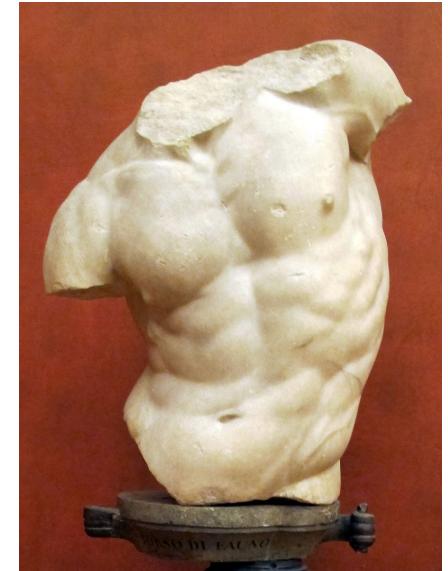
a **destra** la potente figura corrugciata di **Abramo**, avvolta in un **mantello svolazzante**, brandisce il **coltello** all'altezza delle spalle e lo **punta** contro **Isacco**, inginocchiato su un altare e dotato di un **corpo ben tornito** plasticamente, di **ispirazione classica** (probabilmente cita il **Torso Gaddi** che forse era già di proprietà dello stesso Ghiberti).

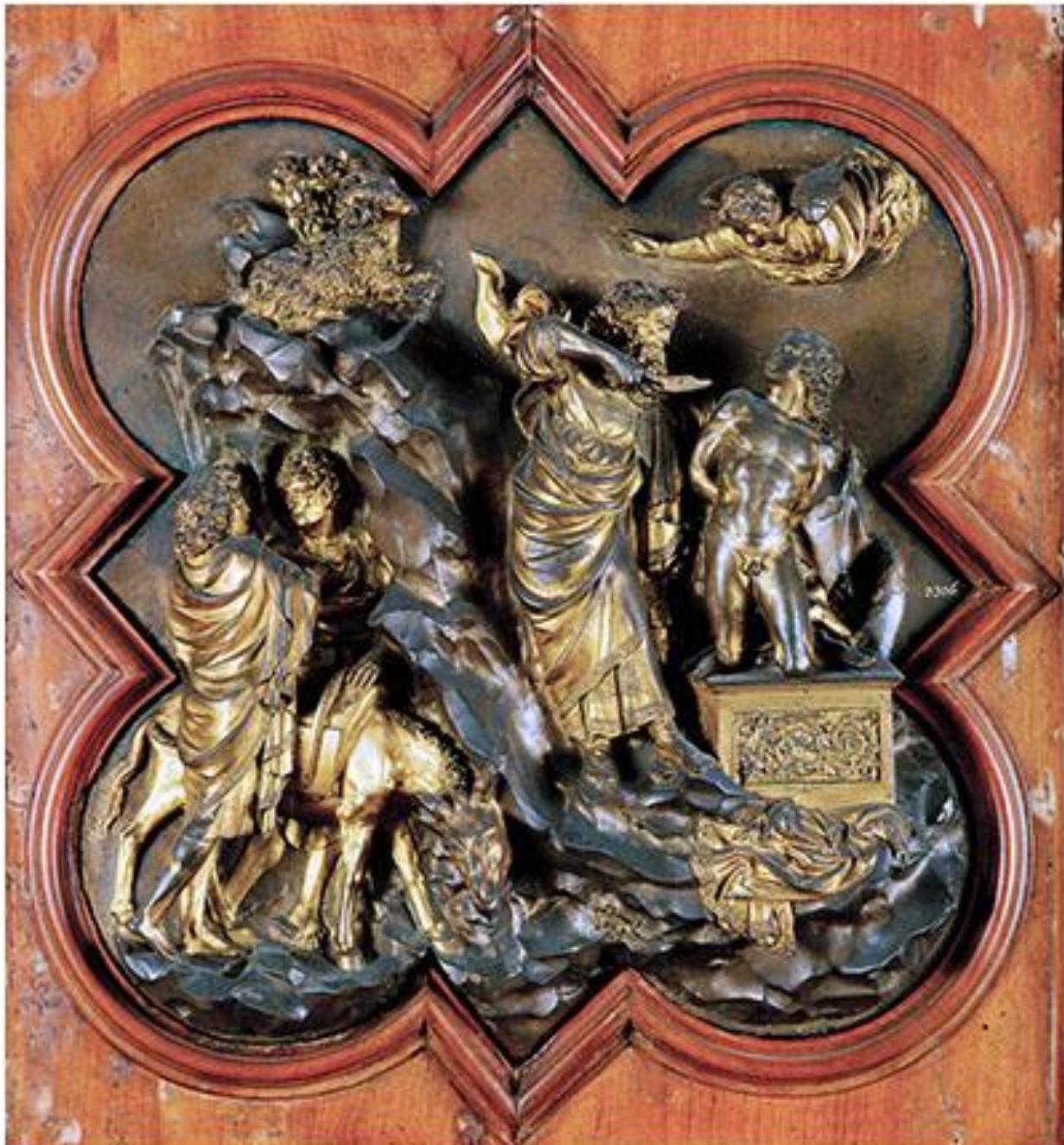
L'**angelo di Dio**, che arriva per **interrompere il sacrificio**, si trova in **alto a destra**

Le **figure** appaiono inscritte in un **quadrato** che non sfrutta tutto lo spazio disponibile, **privo dei forti chiaroscuri** presenti per esempio nell'opera di Brunelleschi.

Nonostante alcuni dettagli più espressivi, come il **volto** di **Abramo**, la **narrazione è pacata**, basata sull'armonia dell'insieme con il **calmo atteggiarsi** di **Isacco** e il distaccato **passeggiare** dei **due spettatori** in conversazione tra loro.

Torso Gaddi, II sec. a. C., artista ellenistico, marmo, Uffizi, Firenze





Lorenzo Ghiberti, *Il sacrificio di Isacco*, 1401. Bronzo parzialmente dorato, 45x38 cm., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Vi convivono con straordinaria sintesi sia elementi del **tardo gotico** (come l'elegante e cadenzata linea del **panneggio**), sia elementi aggiornati all'antico, come le **proporzioni dei corpi**, soprattutto quello **nudo di Isacco**, che "ostenta" un perfetto modellato, che ricorda, assieme alle girali sull'altare, opere dell' **arte ellenistica**.

Ghiberti fece quindi una selezione tra i vari stimoli disponibili in quell'epoca, legati da una **perfetta padronanza tecnica**.

L'**effetto d'insieme** assomiglia a un **gioiello antico**, levigato e tornito, dove prevale l'**attività dell'orafo** piuttosto che dello scultore e che gli valse la **vittoria**, anche se di poco.

Di sicuro venne considerata l' **altissima qualità tecnica** : la **formella di Ghiberti** è infatti **fusa in un solo pezzo**, tranne il braccio sporgente di Abramo e il corpo di Isacco.



Torso Gaddi, II sec. a. C., artista ellenistico, marmo, Uffizi, Firenze

Lorenzo Ghiberti, *Il sacrificio di Isacco*, particolare di Isacco, 1401. Bronzo parzialmente dorato, 45x38 cm., Firenze, Museo Nazionale del Bargello





Torso Gaddi, II sec. a. C., artista ellenistico, marmo, Uffizi, Firenze

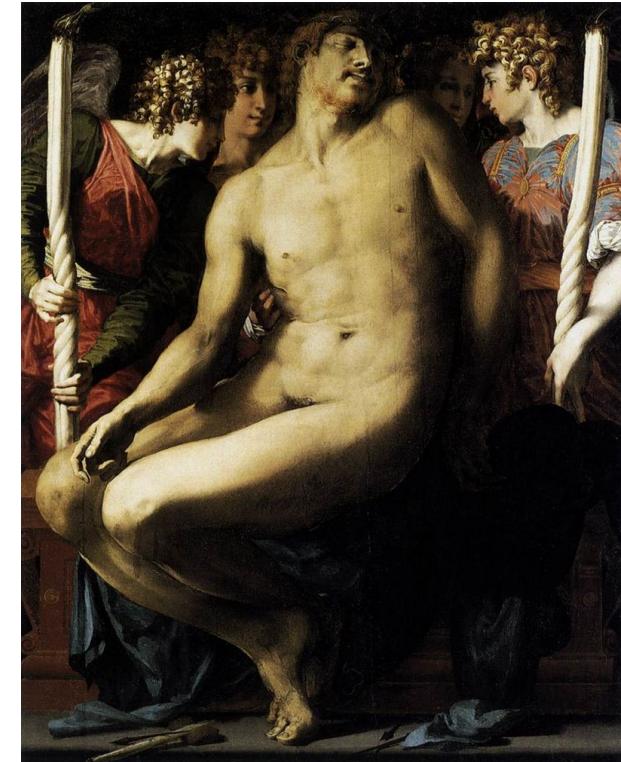
L'opera fu in tutta probabilità ritrovata a Roma e, stando a una possibile menzione di Vasari, appartenuta a Lorenzo **Ghiberti**, i cui discendenti la cedettero poi a **Giovanni Gaddi**, Chierico di Camera del papa.

Opera ben nota nel **Cinquecento**, fu amata dagli artisti, che ne copiarono spesso la possente muscolatura e la posa "inclinata".

Oltre a **Ghiberti** nel suo *Sacrificio di Isacco*, la citarono anche l'artista **Rosso Fiorentino** nel *Cristo morto compianto da quattro angeli* e **Amico Aspertini** nell'*Adorazione dei pastori*.

Ma sicuramente ispirò anche il giovane **Michelangelo Buonarroti**.

All'epoca si credeva che rappresentasse il torso di un satiro.



Rosso Fiorentino, *Cristo morto compianto da quattro angeli*, olio su tavola (133,4x104,1 cm), 1525-1526 circa, Museum of Fine Arts, Boston.

Non ci sono prove dirette che Michelangelo si sia ispirato a sculture specifiche per le sue opere, ma le sue sculture, come il *David* e il *Torso virile I*, mostrano un profondo studio della scultura classica e del *Torso Gaddi* in particolare.

La dinamica e il modellato del *Torso Gaddi* e del *Torso di Belvedere* (su cui si basa il *Torso Gaddi*) sono spesso citati come influenze per le opere di Michelangelo, che ammirava l'arte antica.



Il *Torso del Belvedere*, Scultura in marmo, I sec. a. C., è firmata dall'ateniese Apollonios, un artista della corrente neoattica, che si è ispirato, con ogni probabilità, a un bronzo della prima metà del II secolo a. C.

Nota a Roma fin dal XV secolo, la scultura entra a far parte delle collezioni vaticane tra il 1530 e il 1536.

Per volontà del papa Clemente VII, è posizionata nel **cortile del Belvedere** (da qui, la diffusione del nome *Torso del Belvedere*), un ampio giardino terrazzato progettato da **Donato Bramante**, che collega la **villa estiva del pontefice**, ospitante una straordinaria raccolta di sculture antiche, con i **Palazzi Vaticani**.

Il Torso rappresenta la potenza dell'eroe greco.

Il Torso è appoggiato su una roccia, seduto su una pelle di leone, è leggermente piegato in avanti ed ha la muscolatura addominale in evidenza.

L'ipotesi più accreditata lo identifica con l' eroe greco Aiace Telamonio nell'atto di meditare il suicidio.

Si narra che, nel corso della guerra di Troia, il guerriero fu preso da follia quando Ulisse gli sottrae le armi di Achille.

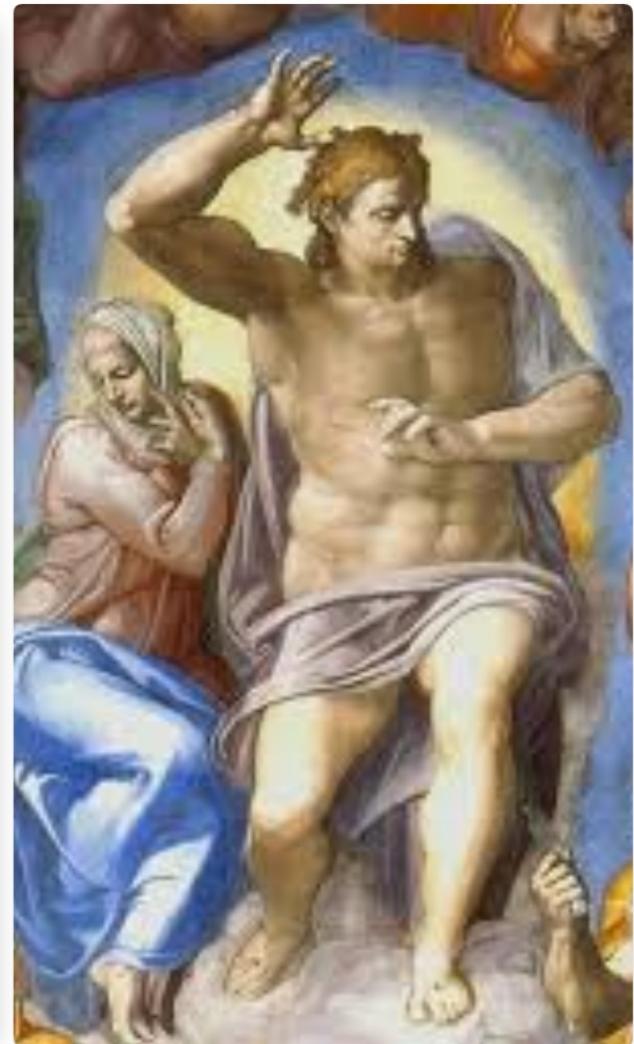
Nonostante la **frammentarietà** e l'**assenza della testa** e delle **braccia** e di **metà gambe**, essa esprime una **potenza**, subito riconosciuta dagli artisti del Cinquecento.



Apollonios, *Torso del Belvedere*, Cortile del Belvedere, Roma.
Universale, 1536-1541, Affresco, Cappella Sistina.

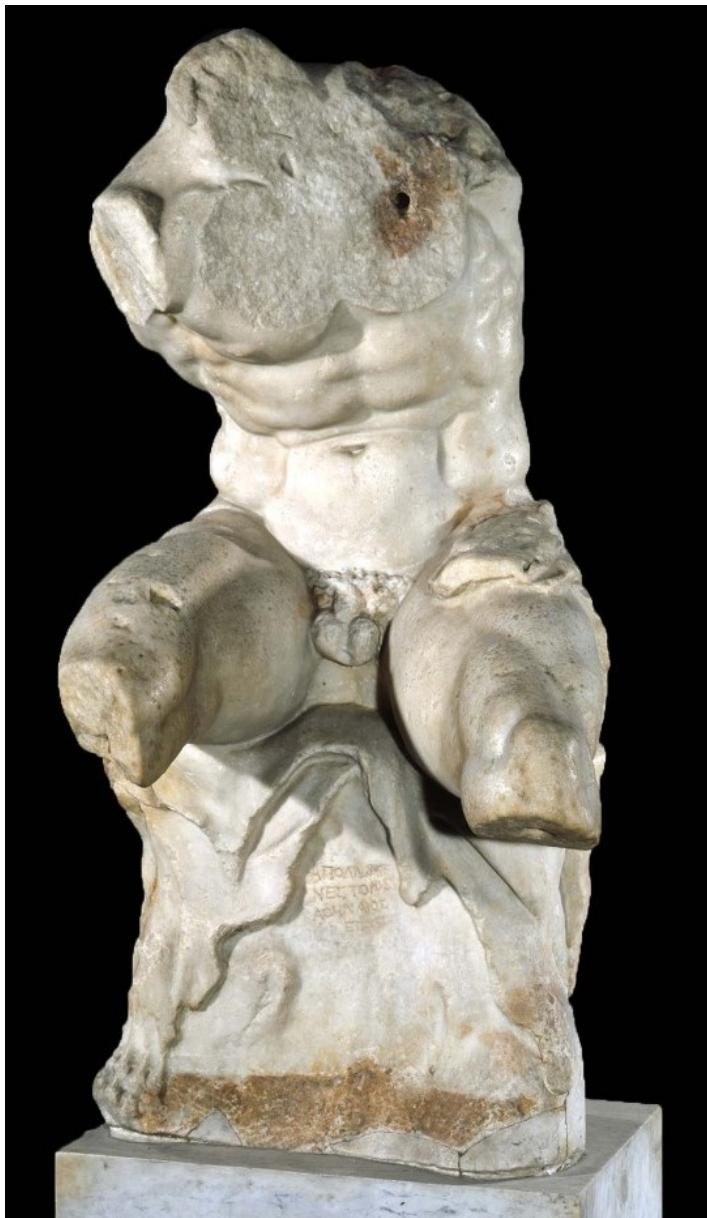


Michelangelo, *Mosè*, 1513-15, Chiesa di San Pietro in Vincoli. *Cristo del Giudizio Universale*.



Cristo del Giudizio Universale.

Anche Raffaello rimase affascinato dal Torso del Belvedere, tanto da replicarne la muscolatura nella *Visione di Ezechiele* (1518 ca)



Apollonios, *Torso del Belvedere*, marmo, I sec. a. C., Cortile del Belvedere, Roma.

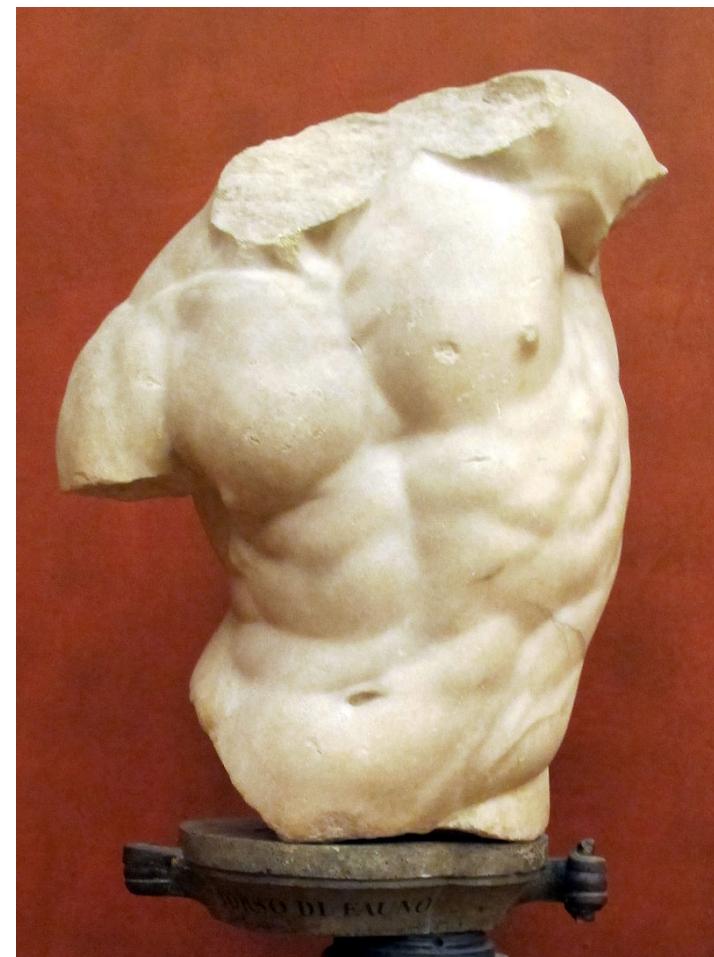
Raffaello Sanzio, *Visione di Ezechiele*, 1518 ca., olio su tavola, 40,7x29,5 cm, Galleria Palatina, Firenze.





Amico Aspertini, *Adorazione dei pastori*, olio su tavola, 1530 ca., h. 44.5, largh. 34, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Torso Gaddi, II sec. a. C., artista ellenistico, marmo, Uffizi, Firenze





**Filippo Brunelleschi, *Sacrificio di Isacco*, 1401,
Rilievo in bronzo dorato. Firenze, Museo
Nazionale del Bargello.**

La stessa opera eseguita da **Brunelleschi** contiene elementi molto diversi: innanzitutto lo **spazio** è diviso **orizzontalmente**, con le figure che occupano tutto il posto disponibile, adattandosi alle linee curve e dritte del quadrilobo.

Le **figure** sono **più staccate** dallo **sfondo**, quasi proiettate verso lo spettatore, e la scena è molto più eloquente, per la **rappresentazione dell'angelo** che arriva a **fermare** con la mano il **braccio** di **Abramo**, già proteso col coltello sul collo del figlio.

La composizione è organizzata con **linee di forza perpendicolari**, che esprimono l'urto delle volontà opposte di Abramo, di Isacco e dell'angelo.

Anche **Brunelleschi** citò l'**antico**, ma in maniera più diretta, inserendo in **basso a sinistra** un'interpretazione fedele dello **Spinario**, opera ellenistica, oggi agli Uffizi.

La **formella** di **Brunelleschi** è quindi **più drammatica** e più originale nel modo di far rivivere l'azione, per questo più proiettata verso il futuro, mentre quella di **Ghiberti** è più accondiscendente al **gusto tradizionale**.

La **vittoria** di Ghiberti viene in genere indicata come l'**apertura** di **Firenze** ai modi del **Gotico Internazionale**, mentre l'**orientamento Classicista** (e quindi **Rinascimentale**) non poteva dirsi ancora maturato.

Spinario, I sec. a. C., marmo, 84 cm (altezza), Galleria degli Uffizi, Firenze.

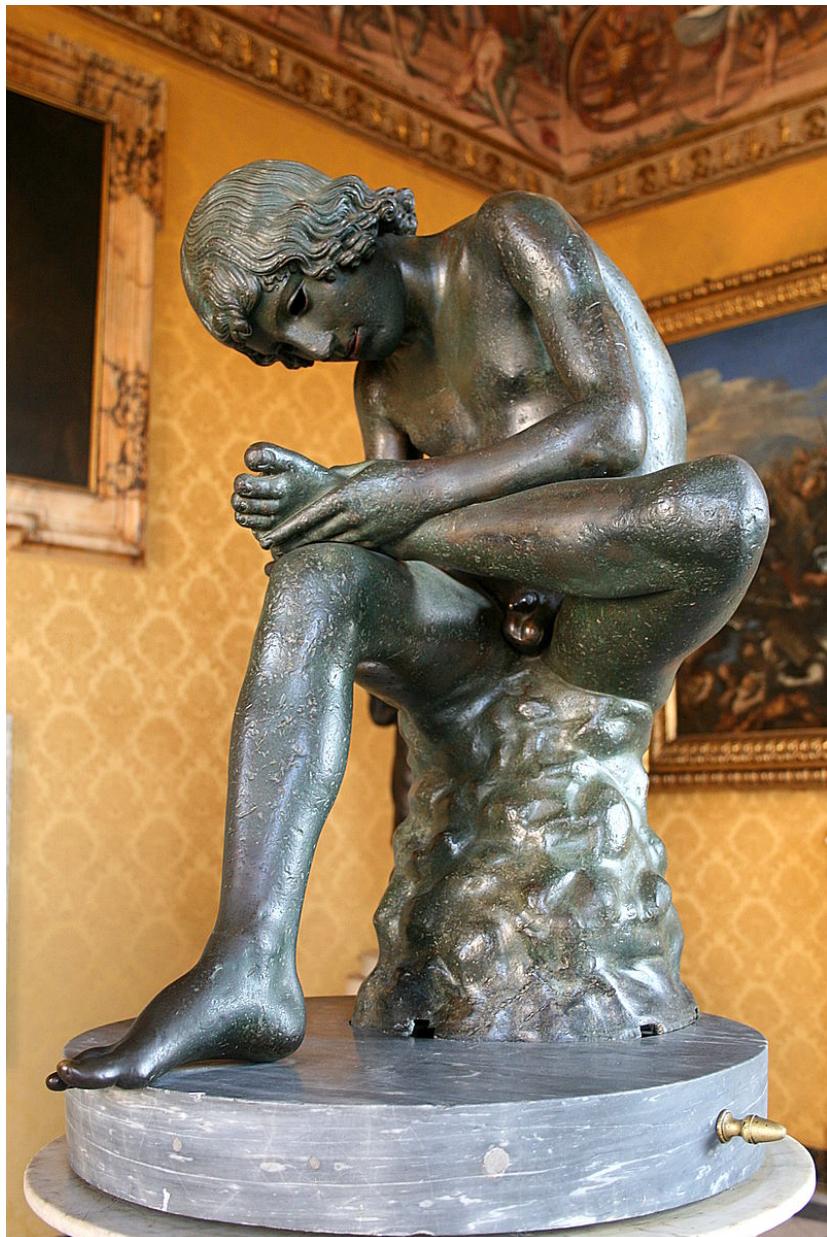
La statua ritrae un **fanciullo nudo** assiso **su una roccia**, intento a togliersi una **spina dal piede**, probabilmente conficcata mentre il ragazzo stava schiacciando l'uva, in occasione della vendemmia. Era un motivo **molto diffuso e noto nell'antichità**, probabilmente **creato in Grecia nel III secolo a.C.**.

Da lì **giunse a Roma** dove venne replicato per raffigurare Ascanio, figlio di Enea e, secondo il mito, progenitore della dinastia a cui appartennero Giulio Cesare e Augusto.

Ne esistono **varie versioni** sparse nei musei di tutto il mondo.

La versione forse più antica, in **bronzo** (73 cm di altezza), si trova ai **Musei Capitolini a Roma**, mentre quella **marmorea**, che fa parte della collezione degli **Uffizi di Firenze**, venne **copiata** da Brunelleschi nella celebre **formella del Concorso**, per la porta nord del Battistero del 1401. Un'altra copia **marmorea** si trova al Louvre, una **bronzea** al Museo Puskin di Mosca.





Spinario, III – I secolo a. C., bronzo, h. 73 cm., Musei Capitolini, Roma.

la **prima volta** che si vide questa scultura, fu attorno alla **fine del XII secolo**, a Roma: si trattava di una **copia in bronzo**, forse un originale (oggi conservato nei **Musei Capitolini di Roma**), scoperto per caso da un viaggiatore inglese.

Fu, da quel momento, **più volte replicato** e divenne **fonte di ispirazione** anche di **scultori moderni**.

Forse fu proprio la **freschezza della scena**, raffigurata con **discreta eleganza**, a fare del giovinetto indaffarato, un motivo tanto interessante da replicare.



Spinario, I sec. a. C.,
marmo, 84 cm (altezza),
Galleria degli Uffizi,
Firenze.

Lo **Spinario** in **marmo** risale al **I sec a.C.**, presente agli **Uffizi**, mostra lo sguardo intento rivolto al piede sofferente, i capelli che accarezzano il collo e la fronte, le **forme del corpo delicatamente modellate**, a ritrarre un corpo di giovinetto con i muscoli tesi, nel difficile compito di non provare dolore .

I progetti architettonici di Brunelleschi

Ricerca di misure e proporzioni: l'ispirazione al Classico

Il viaggio compiuto a Roma fra il 1402 e il 1404 con Donatello fu certamente decisivo per la formazione della concezione architettonica di Brunelleschi.

Mentre Donatello era più interessato agli esemplari ancora visibili dell'antica scultura, Brunelleschi studiava la **proporzione** degli **edifici** e le **tecniche di costruzione**.

Da Roma tornò con l'idea che l' **architetto** dovesse inventare la **struttura d'insieme** dell'**edificio** in **termini metrici e proporzionali**: concentrarsi su quelli, in quanto da essi dipendevano il valore e la bellezza dell'opera, **abolendo la sovrastruttura dei particolari decorativi**, cari all'architettura gotica.



Filippo Brunelleschi, *Ospedale degli Innocenti*, facciata e portico, 1419-1444, Firenze.

Le colonne sono coronate da capitelli composti caratterizzati dalla sintesi dell'ordine ionico italico e corinzio.





Filippo Brunelleschi,
*Ospedale degli
Innocenti*, facciata e
portico, 1419-1444,
Firenze.

L' **Istituto degli Innocenti** già **Spedale degli Innocenti** - (*Spedale* deriva dall'antico dialetto fiorentino) - (" **Ospedale dei bambini abbandonati**", col nome che si ispira all'episodio biblico della **Strage degli Innocenti**) si trova in piazza Santissima Annunziata a Firenze.

Fu il **primo brefotrofio** specializzato d'Europa e **una delle prime architetture rinascimentali al mondo** , forse la **prima in assoluto**, su progetto iniziale di **Filippo Brunelleschi**.

Tuttora, nella tradizione di assistenza all'infanzia, **ospita due asili nido, una scuola materna, tre case famiglia** destinate all'accoglienza di bambini in affido familiare e madri in difficoltà, ed alcuni **uffici di ricerca dell'UNICEF**



Filippo Brunelleschi, *Ospedale degli Innocenti*, facciata e portico, 1419-1444, Firenze.

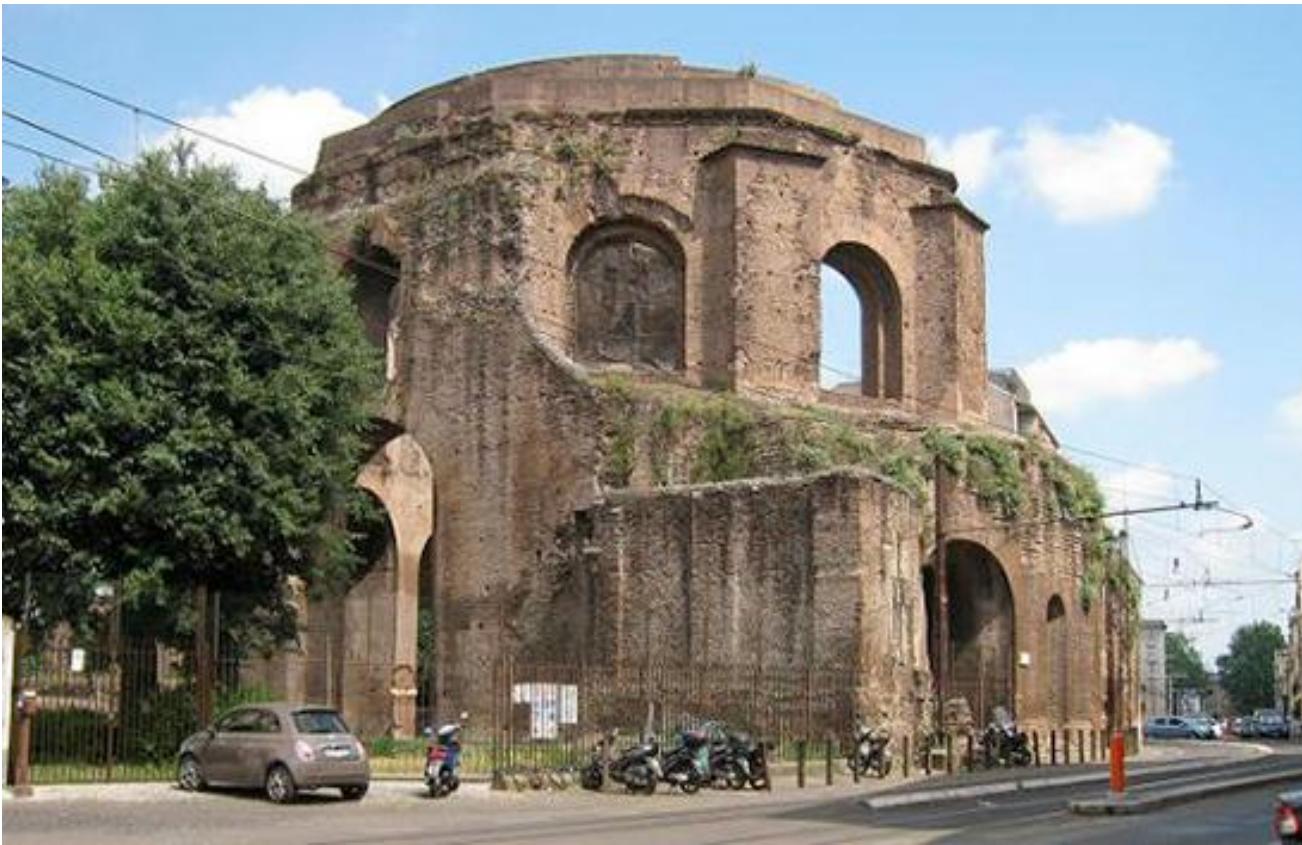
Il **Portico esterno**, che guarda alla piazza, fu sicuramente opera di **Brunelleschi**. Esso è **lungo 71 metri** ed è composto da **nove ampie arcate a tutto sesto**, poggianti su **colonne** in pietra serena, con **capitelli d'ordine composito**, caratterizzato dalla sintesi dell'ordine ionico italico e corinzio.

Rispetto alla piazza è **rialzato, come un antico tempio classico, da una gradinata** ed alle estremità è affiancato da **due corpi pieni**, delimitati da **paraste scanalate** e con un **portale** ciascuno. La **parasta** è un **elemento architettonico strutturale verticale** (pilastro) **inglobato in una parete**, dalla quale sporge solo leggermente.

La **parte superiore** è composta da una serie di **finestre a timpano**, sottolineate da una **cornice marcapiano** e con **copertura a falda inclinata** del tetto con **grondaia sporgente**.

Brunelleschi, per definire le **proporzioni armoniche e matematiche** degli edifici, si basa sul " **Modulo**" , un'unità di misura fondamentale, una figura di base, da cui egli partiva, ripetendola o dividendola per proporzionare un edificio .

Questo sistema, evidente nello *Spedale degli Innocenti*, prevede la **ripetizione di una misura base (il modulo)** per definire le altezze, le larghezze e i rapporti geometrici di tutti gli elementi architettonici, con lo scopo di creare uno spazio proporzionato all'uomo.



Il *Ninfeo degli Horti Liciniani* a Roma, è stato sicuramente studiato da Brunelleschi in uno dei suoi viaggi. Il *Ninfeo degli Horti Liciniani* è un rudere di un edificio tardoantico (IV secolo d.C.) che faceva parte degli *Horti Liciniani*, una residenza romana, e si trova tra via Giolitti e la Stazione Termini.

In epoca romana il settore orientale dell'Esquilino era caratterizzato da una successione di *Horti*, enormi complessi residenziali entro parchi monumentali, di proprietà delle più importanti famiglie romane (e successivamente diventati proprietà imperiale).

La zona era particolarmente adatta. Per queste residenze, infatti, era fondamentale la disponibilità di grandi quantità di acqua, per i giardini e per le fontane che li decoravano; e all'Esquilino arrivavano ben otto degli undici grandi acquedotti della città. Queste residenze erano così belle da poter essere paragonate alle "tranquille dimore degli dei" (LUCREZIO)

Gli *Horti Liciniani*, originariamente appartenenti alla *gens Licinia*, nel terzo secolo d.C., divennero di proprietà dell'imperatore Gallieno, egli stesso un membro della gens. I *Licini* erano di origine plebea, ciononostante finirono per occupare alte cariche a Roma.



Filippo Brunelleschi,
*Ospedale degli
Innocenti*, facciata e
portico, 1419-1444,
Firenze.

Dettaglio della
decorazione esterna
del Portico, con
capitelli e terrecotte
invetriate, con putti in
fasce nei pennacchi
degli archi di Andrea
della Robbia.

Una serie di **elementi scelti per contenere i costi** fu alla base di una delle più felici realizzazioni architettoniche, che ebbe uno **straordinario influsso** sull'**architettura successiva**, anche se reinterpretato in infiniti modi.

Innanzitutto vennero scelti dei **materiali a basso costo** come la **pietra serena**, fino ad allora poco usata in architettura, per via della sua fragilità agli agenti atmosferici, e l'**intonaco bianco**, che crearono quell'equilibrata accoppiata di **grigio e bianco** che divenne un tratto caratteristico dell'**architettura fiorentina e rinascimentale** in generale.



Filippo Brunelleschi, *Ospedale degli Innocenti*, 1419-1444, Firenze, particolare.

Dettaglio della decorazione esterna con capitelli e terracotte invetriate con putti in fasce, nei pennacchi degli archi, di Andrea della Robbia. Putto è un termine che nel campo dell'arte indica un bambino nudo, quasi sempre di sesso maschile e spesso raffigurato con le ali.

In epoca greco-romana i putti, generalmente nudi, rappresentano il Dio dell'amore Eros. Gli "amorini" erano già molto apprezzati come elementi decorativi negli affreschi, nelle sculture, nelle fontane e nei sarcofagi.





Filippo Brunelleschi, *Ospedale degli Innocenti*, facciata e portico, 1419-1444, Firenze.

Inoltre, sempre per risparmiare, venne scelta della **manodopera poco esperta**, che rese necessaria una **semplificazione** delle tecniche di **misurazione e costruttive**.

Per esempio il **modulo** tra **colonna e colonna**, che si ripete proporzionalmente **in tutto l'edificio**.

Il **modulo** nell'**edificio rinascimentale**, come in quello **romano antico**, cui gli artisti del Quattrocento si ispirarono, è un sistema che fissa relazioni proporzionali fra le diverse parti architettoniche.

Nell'architettura dell'età classica, prima greca e poi romana, il **modulo** indica una misura assunta come unità di riferimento per il dimensionamento delle parti di un edificio: ne deriva la definizione di una configurazione ideale dotata di **armonia e simmetria**.



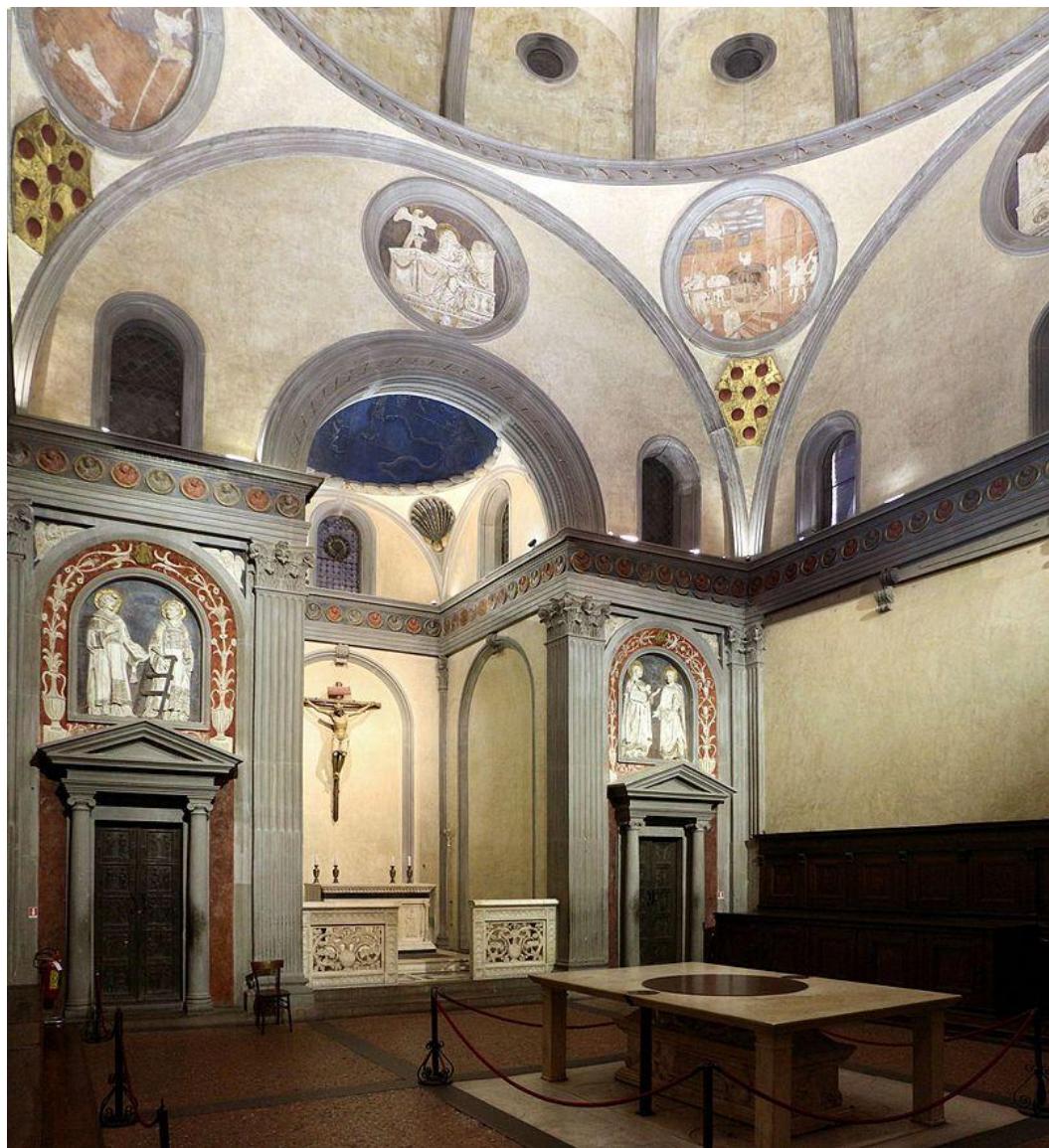
Il chiostro degli uomini, subito dopo l'entrata



Il lungo chiostro delle donne, in stile ionico



Lo Spedale degli Innocenti in piazza Santissima Annunziata, Firenze.



Filippo Brunelleschi, Sacrestia Vecchia, Basilica di San Lorenzo, interno, 1422-1428, San Lorenzo, Firenze.

Gli spazi vuoti ricavati ai due lati del transetto della chiesa di **San Lorenzo** a Firenze vennero utilizzati per la costruzione di due sacrestie

La **Sacrestia Vecchia**, nella Basilica di San Lorenzo di Firenze è uno dei capolavori di **Filippo Brunelleschi** ed è chiamata così per distinguerla da quella «Nuova» realizzata un secolo più tardi da Michelangelo.

Sul soffitto si apre la **cupola**, suddivisa in spicchi e terminante con un anello. La cupola si raccorda all'ambiente della sacrestia con quattro **pennacchi**: I **medaglioni decorativi** sui pennacchi e sulle pareti sono stati realizzati da **Donatello** all'incirca tra il 1439 e il 1443.

Oltre che essere usati nell'architettura bizantina, i **pennacchi** sono elementi architettonici presenti nell'**architettura romana**. Brunelleschi deve aver desunto questa soluzione dai suoi studi sulle antiche rovine

Finanziata dai **Medici** venne progettata e iniziata nel 1419, insieme al progetto per la ricostruzione della chiesa di **San Lorenzo** e costruita rapidamente, tra il 1421 e il 1428 mentre la **decorazione scultorea** è databile tra il 1428 e il 1443.

L'opera, che è l'unica che il grande architetto abbia curato fino al termine dei lavori, è stata ritenuta il **paradigma di purezza geometrica** ed **eleganza lineare** del suo percorso di architetto.

La costruzione, anche se fa parte del complesso di **San Lorenzo**, è considerata come edificio a se stante.

E' uno dei primi edifici rinascimentali a **schema centrale** e rappresenta un modello di questa tipologia per l'architettura rinascimentale. All'interno è infatti presente un **vano centrale di forma cubica** e la struttura architettonica è sottolineata dalle **membrature grigie** in **pietra serena** che mettono in evidenza la chiarezza geometrica delle forme.

La Sacrestia divenne il mausoleo dei Medici



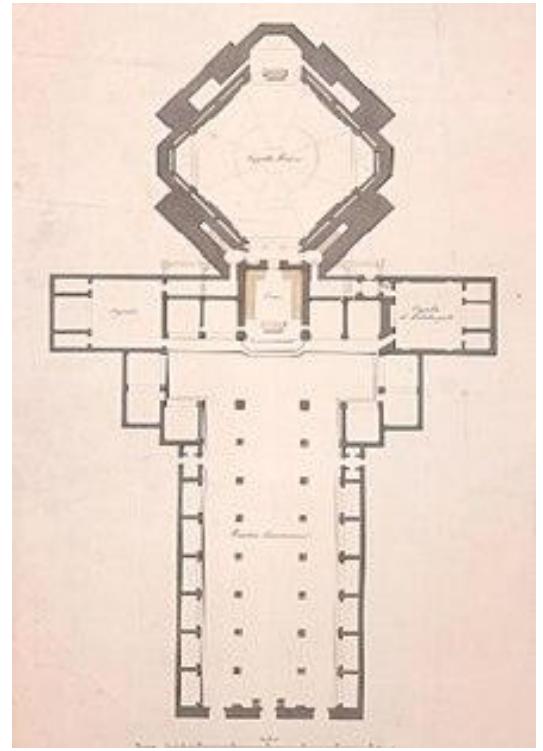
Filippo Brunelleschi, Particolare,
*Sacrestia Vecchia, Basilica di San
Lorenzo, interno, 1422-1428, San
Lorenzo, Firenze.*



Filippo Brunelleschi, Interno della Basilica di San Lorenzo



Filippo Brunelleschi, Interno della Basilica di San Lorenzo



La chiesa è a **croce latina a tre navate**, con **cappelle** lungo il **piedicroce** (aula: l'area in cui si raduna l'assemblea dei fedeli) e i **lati del transetto**. All'incrocio dei bracci si trova una **cupola**.

L'impianto, come in altre opere di Brunelleschi, si ispira ad altre opere della **tradizione medievale fiorentina** come **Santa Croce**, **Santa Maria Novella** o **Santa Trinità**ma a partire da questi modelli Brunelleschi prese spunto per **qualcosa di più rigoroso** con esiti rivoluzionari.

L'**innovazione** fondamentale sta **nell'organizzazione degli spazi** lungo l'asse mediano, applicando un **modulo** (sia in pianta che in alzato), corrispondente alla **dimensione** di una **campata quadrata** con la base di **11 braccia fiorentine** circa lo stesso dello **Spedale degli Innocenti** (10 braccia fiorentine), edificato dal 1419.

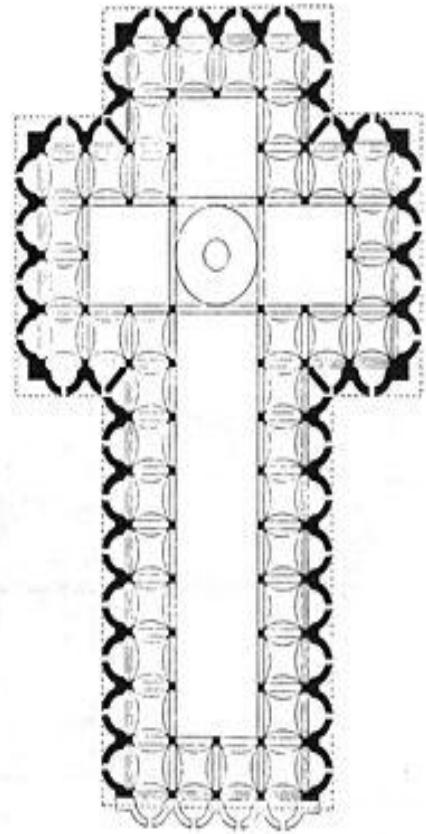
L'uso del **modulo regolare** con la conseguente **ripetizione ritmica** delle **membrature architettoniche** (motivi architettonici e decorativi), definisce una **scansione prospettica** di grande chiarezza e suggestione.

Pianta della Basilica e delle cappelle

L'**aula** (o **Piedicroce**) di una chiesa è la zona interna compresa tra la facciata e il presbiterio, sostanzialmente l'area in cui si raduna l'assemblea dei fedeli, che assiste al rito religioso. Il termine "**Piedicroce**" si riferisce alla base della croce latina, intesa come pianta architettonica, sulla cui forma gran parte delle chiese sono impostate



Filippo Brunelleschi, Interno della Chiesa di Santo Spirito, 1419-1470



Filippo Brunelleschi, Interno della Chiesa di Santo Spirito, 1419-1470

Edificio **estremamente razionale** dove, come si vede bene in pianta, la forma **di croce latina** è bordata lungo tutto il perimetro da un **loggiato regolare**, che in San Lorenzo aveva interessato la sola navata centrale, e che era la trasposizione, all'interno di un edificio religioso, del celebre **loggiato esterno** dello **Spedale degli Innocenti**.

Anche qui le **membrature architettoniche** sono chiaramente scandite dalle **pareti** tramite il contrasto tra la **grigia pietra serena** e il **bianco** degli intonaci.

La mano di **Brunelleschi** si rivela comunque nella sua **più tipica classicità**: le navate sono scandite da colonne in pietra con capitelli corinzi che sorreggono archi a tutto sesto dalle tipiche cornici grigie in pietra serena sullo sfondo bianco. Rispetto alla Basilica di San Lorenzo d'interno in di Santo Spirito appare ancora più arioso ed elegante, grazie alla **cupola** ed al **transetto più complesso**, che si innesta nei prolungamenti della navata.

La luce entra dalle numerose finestre, mentre le cappelle laterali si susseguono senza sosta su tutto il perimetro della chiesa, girando anche dietro all'altare.

La Cupola di Santa Maria del Fiore



I lavori di costruzione della **Cattedrale di Santa Maria del Fiore** di Firenze iniziarono nel **1296** con **Arnolfo di Cambio** (per poi essere interrotti e ripresi numerose volte nel corso dei decenni da Giotto, Francesco Talenti e Giovanni di Lapo Ghini), ma fu solo nel **1418** che venne indetto un **concorso** per la **progettazione della cupola**.

Non risultò **nessun vincitore** dalla gara, anche se si misero in luce **due architetti** emergenti: **Lorenzo Ghiberti e Filippo Brunelleschi**.

Fu il progetto della **cupola ottagonale** di Brunelleschi a prevalere e così, il 7 agosto **1420** iniziò la costruzione di quello che, dopo la conclusione dei lavori nel **1471**, sarebbe diventato il **simbolo architettonico** di Firenze.



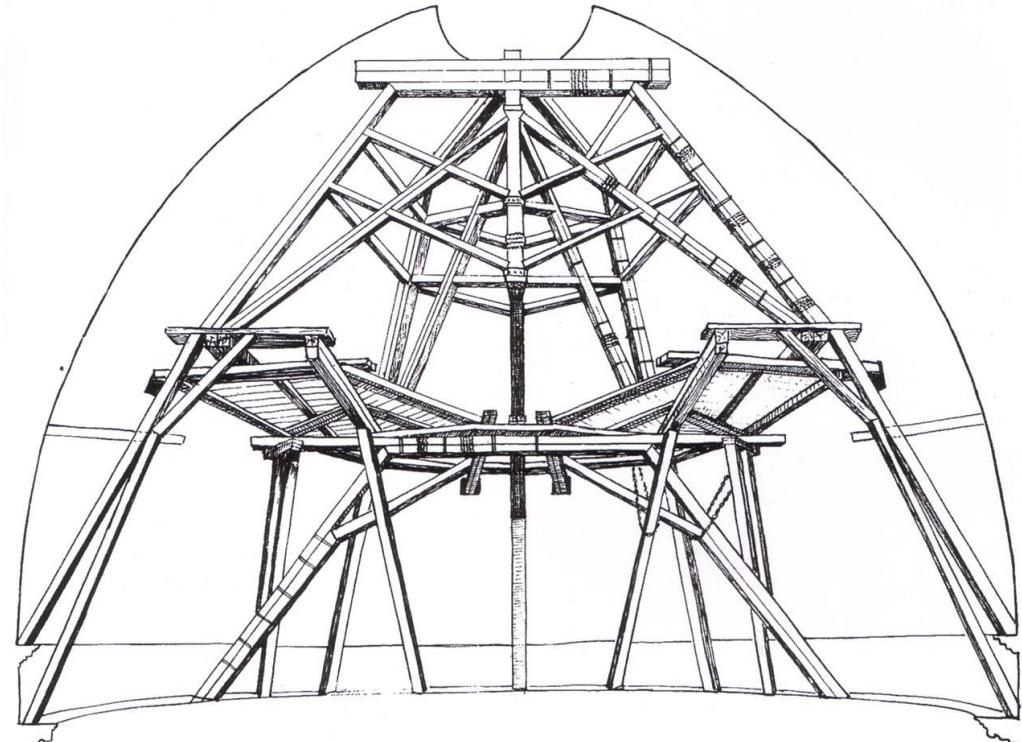
Cupola, 1420 – 1471, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze.

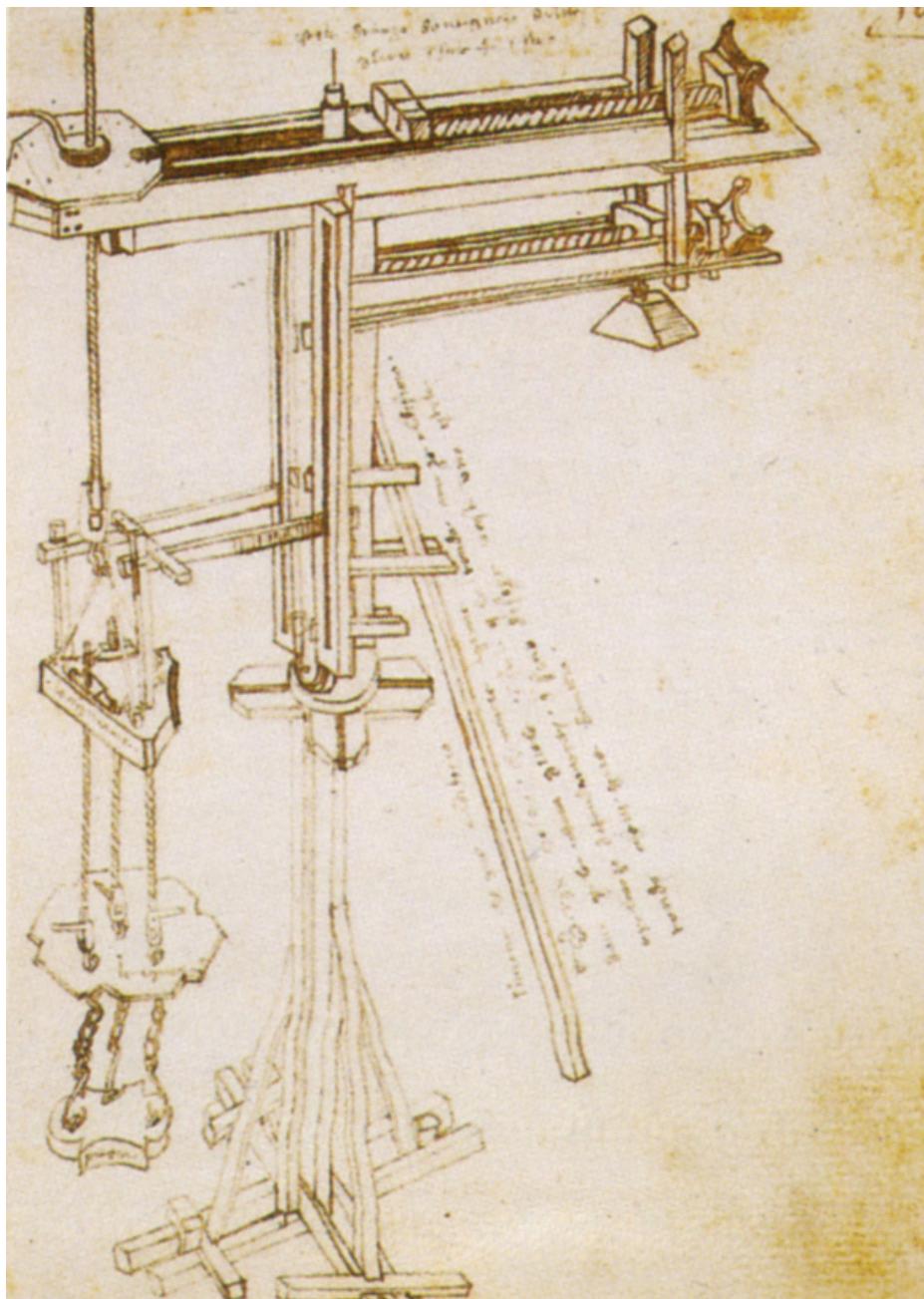
Brunelleschi elaborò il progetto, inventò le macchine per sollevare i materiali, compì attenti calcoli e misurazioni.

Egli costruì la gigantesca cupola utilizzando delle impalcature provvisorie infissate nella struttura muraria rialzate col procedere dei lavori.

Si trattava di una **soluzione molto rischiosa**, che poté realizzare grazie alla sua profonda conoscenza delle tecniche e del “modo di misurare” degli antichi Romani e a un sistema di **progettazione** fondato su precisi **principi scientifici e matematici**, costantemente verificati in fase di costruzione.

Giovanni Battista Nelli, Ricostruzione dei ponteggi interni della cupola di Brunelleschi, seconda metà del XVII secolo





Bonaccorso Ghiberti, veduta della gru di
Brunelleschi (post 1446), BNCF, B.R. 228, c. 106r



Cupola, 1420-1471, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze.

L'eccezionale **struttura** realizzata da Brunelleschi è completamente **autoportante**. La cupola è costituita da una **doppia calotta** formata da una **cupola interna**, robusta e di minori dimensioni rispetto alla **cupola esterna**, più grande e leggera che non grava sull'edificio sottostante.

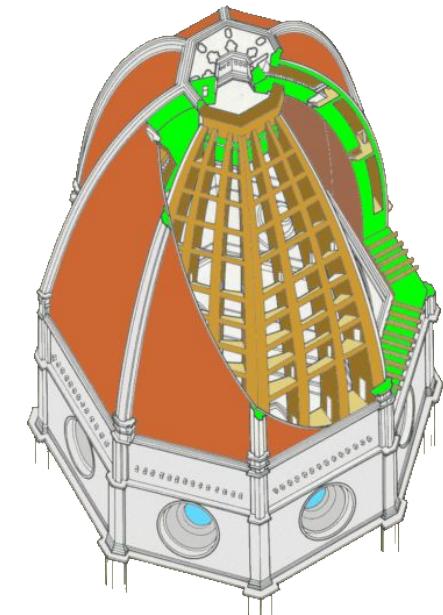
Il sistema è realizzato con **molte elementi**: cerchi concentrici di mattoni e pietre sovrapposti tra loro; disposizione "a spina di pesce" dei **mattoni** e otto **robusti costoloni** in **marmo** che raccordano i cerchi di muratura e dividono la cupola in otto "vele" (cioè i lati, o **spicchi** della cupola).

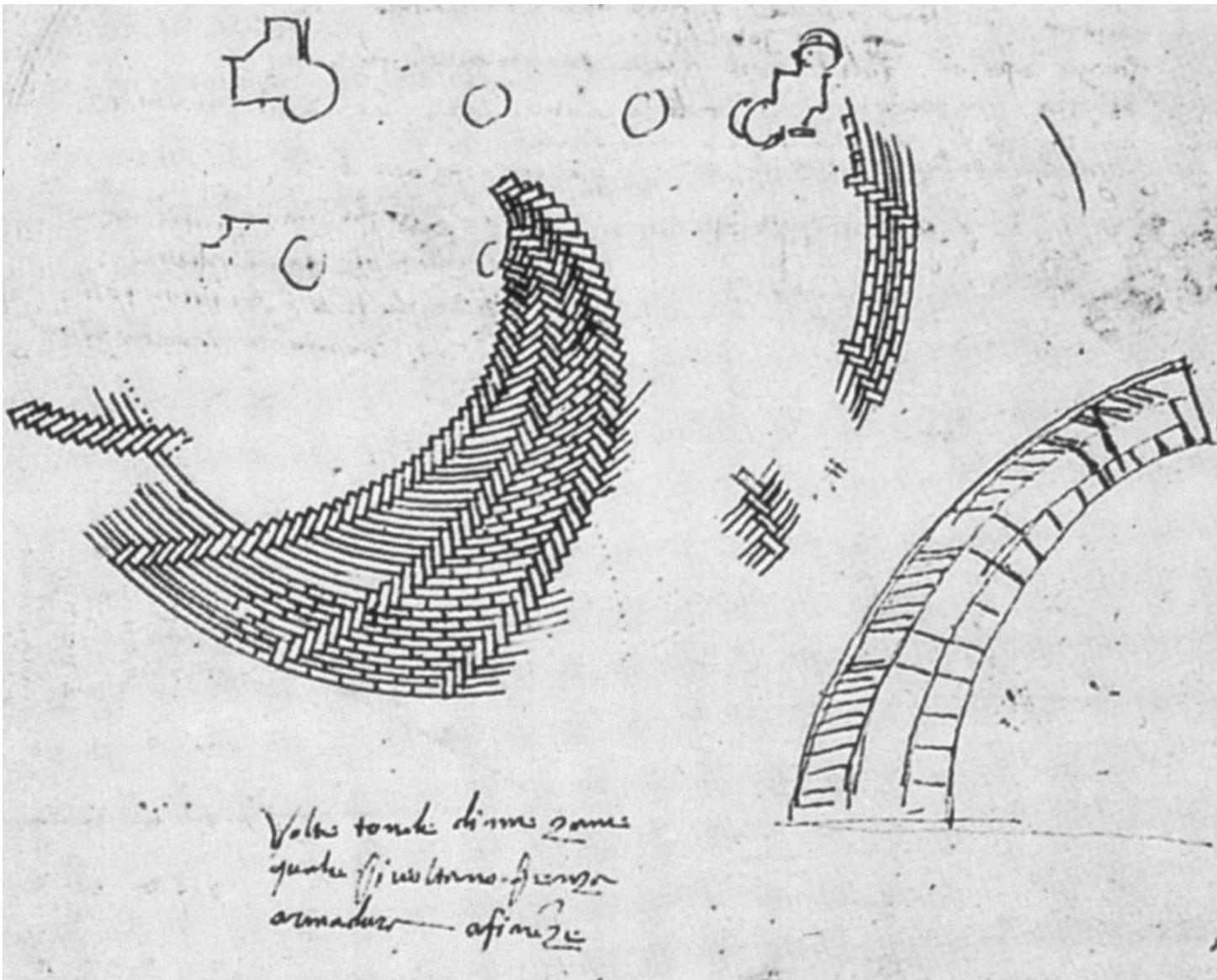
L'uso di **mattoni a spina di pesce** è fondamentale: sono **incastrati** tra di loro, disposti verticalmente e di **piatto**, per sostenere lo **slancio** verso l'**alto** della struttura.

Il geniale **sistema costruttivo** a **doppia calotta** consente alla struttura di **auto-sostenersi** senza pesare troppo sulla muratura sottostante.

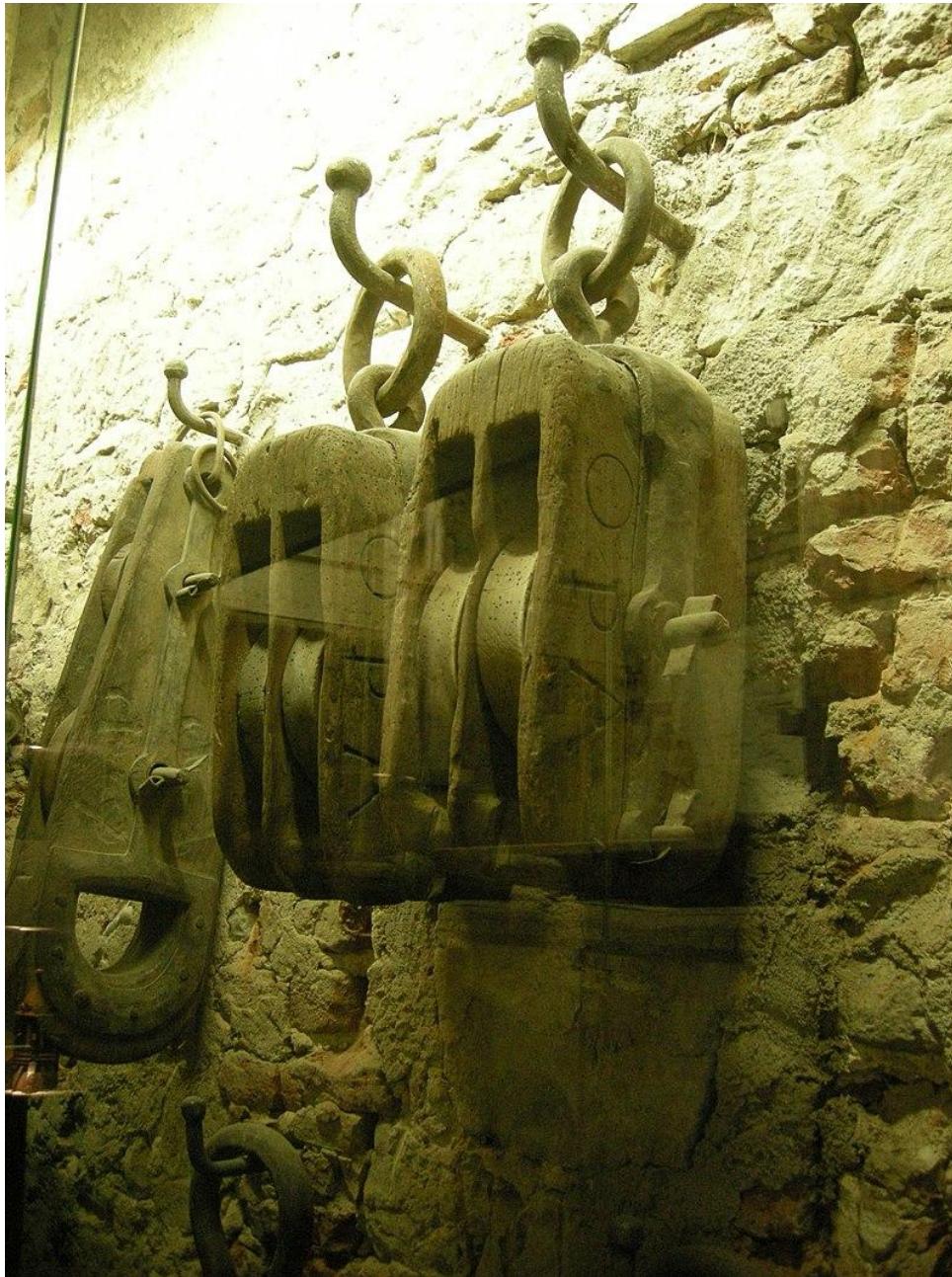
Nonostante le **dimensioni**, la **cupola** sembra **lievitare** verso l'**alto**, gonfia e leggera.

Diventa così un punto di riferimento fondamentale e il simbolo della città di Firenze.





Antonio da Sangallo il Vecchio, Disegno di cupola a "spinapesce", inizio del XVI secolo, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Firenze



Carrucole usate nel cantiere della cupola, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze

Il primo Quattrocento fiorentino. Masaccio e Donatello

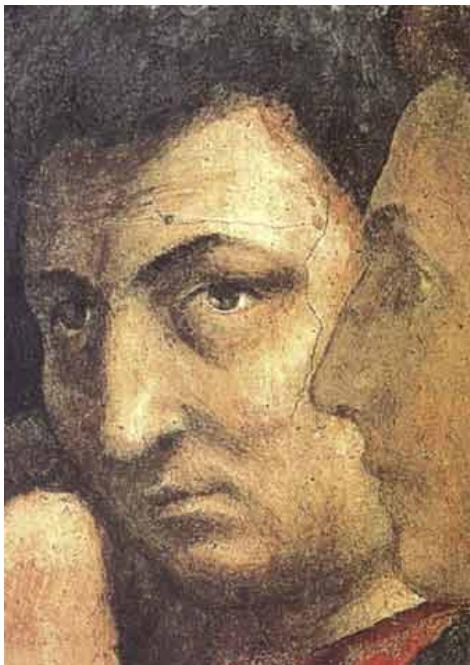
Masaccio, soprannome di **Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai** (1401 – 1428), fu uno degli i **niziatori del Rinascimento a Firenze**, rinnovando la pittura secondo una **nuova visione rigorosa**, che rifiutava gli **eccessi decorativi** e l'**artificiosità** dello **stile** allora dominante, il **Gotico Internazionale**.

Partendo dalla **sintesi volumetrica** di **Giotto**, riletta attraverso la **costruzione prospettica** di **Brunelleschi** e la **forza plastica** della statuaria di **Donatello**, inserì le sue « **figure vivissime** e con bella prontezza a la similitudine del vero » (Vasari) in **architetture e paesaggi** credibili, modellandole attraverso l'uso del **chiaroscuro**.

Le **maggiori opere** di **Masaccio** vedono la luce in un arco di tempo brevissimo, tra **il 1424 e il 1428**, ovvero tra il ventitreesimo e il ventisettesimo anno di età del loro autore.

Per la sua **portata innovativa**, la carriera artistica di Masaccio, per quanto brevissima, è paragonabile soltanto a quella di pochissimi pittori, nella storia dell'arte occidentale, perché segnò un **preciso spartiacque** tra fasi storiche diverse, spostando così con improvvisa accelerazione in avanti il confine tra **gli innovatori e i ritardatari**.

Prima di lui, soltanto **Giotto** aveva svolto perentoriamente un ruolo analogo, **così innovatore**, e dopo di lui, forse, soltanto **Raffaello, Caravaggio e Picasso** avrebbero inciso così profondamente nella storia dell'arte della pittura.



Presunto autoritratto di Masaccio nel *San Pietro in cattedra*,
Affresco, particolare, Cappella Brancacci, Firenze



Masaccio. *Trittico con Madonna in trono e santi*, dalla chiesa di San Giovenale a Cascia, presso Reggello, 1422. Tempera su tavola. Cascia di Reggello, Chiesa di San Pietro.

Il *Trittico di san Giovenale* è un'opera giovanile di **Masaccio**, non firmata, ma datata aprile **1422**, quando l'artista si era appena immatricolato nei pittori di Firenze. L'opera reca inscritta una preziosa indicazione cronologica: **ANNO DOMINI MCCCCXXII A DVENTITRE D'AP[RILE]**.

Questo dipinto, anche se è un'opera giovanile, ed abbastanza convenzionale nel formato e nella tipologia del **trittico**, rivela già uno stile molto personale .

Si rintracciano tutte le **componenti culturali** su cui si fonda la pittura di Masaccio e sono già presenti quegli **elementi "moderni"** che emergeranno in tempi molto rapidi, nei suoi capolavori successivi: lo **sviluppo plastico** e la **prospettiva**.

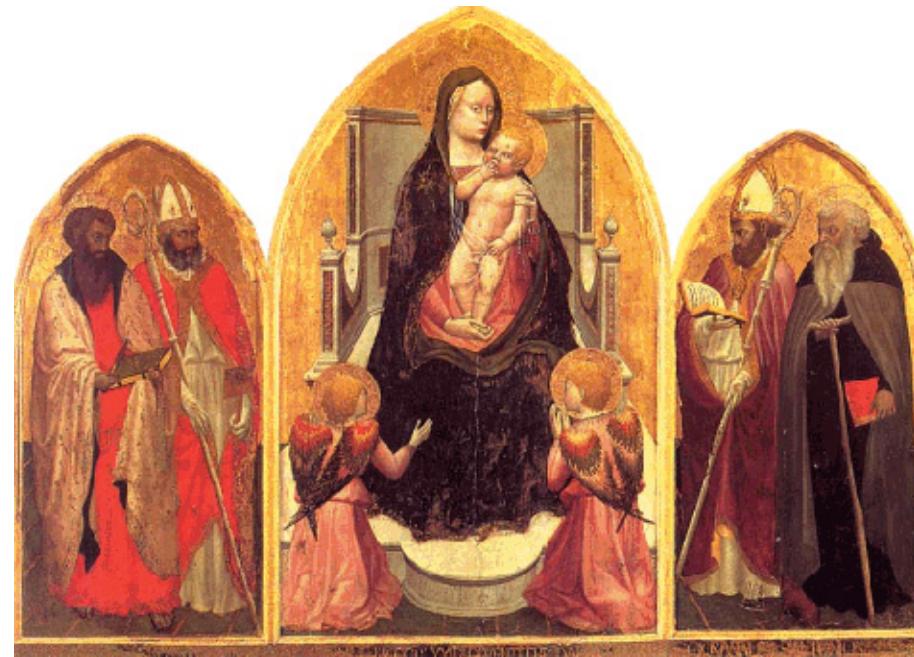
Le **figure del laterale sinistro** e anche la tipologia della **Madonna**, rinviano agli **affreschi giotteschi** in *Santa Croce (Cappella Bardi e Cappella Peruzzi)*.



Giotto, *Innocenzo III conferma la Regola francescana* 1325 circa, pittura a secco, particolare, Cappella Bardi, Basilica di Santa Croce, Firenze.

Le figure del laterale sinistro, del Trittico con Madonna in trono e santi, di Masaccio rinviano agli affreschi di Giotto in Santa Croce (Cappella Bardi).

Masaccio. *Trittico con Madonna in trono e santi*, 1422. Tempera su tavola, Cascia di Reggello, Chiesa di San Pietro.





Masaccio. *Trittico con Madonna in trono e santi*, dalla chiesa di San Giovenale a Cascia, presso Reggello, 1422. Tempera su tavola. Cascia di Reggello, Chiesa di San Pietro.

Su queste basi si innestano gli **influssi innovativi** derivati dal sodalizio con **Brunelleschi** e **Donatello**.

La volontà di creare un rigoroso **ordine spaziale** e una certa **vivacità plastica** sono i modi che riconducono rispettivamente agli **altri due maestri**.

La **componente stilistica principale** che emerge da quest'opera e che caratterizzerà tutta la produzione di Masaccio è il **senso di concretezza e verità**.

Ad esempio, il **Bambino Gesù in braccio** alla Madonna è una **figura pesante**, viva, e questo effetto di **presenza fisica** è ottenuto sia mediante lo **scorcio**, sia mediante la **resa plastica**.

Ma sono presenti anche numerosi **riferimenti all'antichità**, nodo centrale degli studi dei tre artisti.



Masaccio. *Trittico con Madonna in trono e santi*, 1422.
Tempera su tavola, Cascia di Reggello, Chiesa di San Pietro.

Soprattutto il motivo del **putto che mangia l'uva** particolare iconografico ispirato da esemplari antichi, fa pensare a una **conoscenza diretta**, forse in quel famoso **viaggio a Roma** compiuto poco prima con Brunelleschi e Donatello.

In particolare, Masaccio sembra essersi ispirato alle figure di **putti vendemmiatori** di allusione eucaristica appartenenti all'arte paleocristiana fin dalla fine del I secolo.

Nei dipinti del **Cimitero di Domitilla** a Roma e negli **esempi scultorei** dei primi **sarcophagi cristiani**, la figura del **putto con l'uva** ricorre con una certa frequenza.

Si tratta di un soggetto derivante da un **motivo tipico** della **decorazione tombale romana** alludente al culto di **Dioniso**.

Nell'arte cristiana dei primi secoli cambia significato: viene riferito al **sangue di Cristo**, al **mistero eucaristico** e al **Giudizio finale**.

Sarcofago con putti vendemmiatori



0066624



Sarcofago con putti vendemmiatori



**Stile Paleocristiano. Epoca
tardo-antica**

Affreschi all'interno della Catacomba di Domitilla

La **catacomba di Domitilla** è una catacomba di Roma, posta sulla via Ardeatina, nei pressi delle catacombe di San Callisto, nel moderno quartiere Ardeatino.

La **catacomba** è sita nell'antico *praedium Domitillae*, attestato dalle fonti letterarie antiche e da ritrovamenti epigrafici.

Nella famiglia dei Flavi, nel I secolo, esistevano **due figure femminili** col nome di **Flavia Domitilla**:

la prima è la proprietaria del suddetto fondo, moglie del console Flavio Clemente (95 d. C.);

la seconda è la nipote dello stesso console, venerata come martire nel IV secolo.

La **catacomba** dunque deve il suo nome ad **una delle due Domitilla**, della **famiglia dei Flavi**, convertiti al cristianesimo e per questo perseguitati.





Masaccio. *Trittico con Madonna in trono e santi*, 1422. Tempera su tavola, Cascia di Reggello, Chiesa di San Pietro.

Gesù Bambino rappresentato completamente nudo come un **putto antico** è un soggetto assolutamente **inedito** nella pittura in Toscana. Si tratta di una affermazione di **'naturalità'** fatta in rapporto agli **esemplari classici**.

L'insegnamento di **Brunelleschi** è ben assimilato da Masaccio e applicato sia al **trono in prospettiva** centrale, dove siede la monumentale Madonna, sia alla **figura del Bambino**.

Su quest'ultimo e sulle **mani della Vergine**, Masaccio applica la difficile **tecnica dello scorci** fondendo sapientemente le conoscenze di **anatomia** e di **prospettiva**.



Gli elementi dell'avanguardia culturale di Masaccio sono anche nei **rapporti con Donatello**: La figura del **San Giovenale**, a sinistra, sostiene il **pastorale** con la **mano destra** e con una particolare **presa a forbice**, come nella statua del **San Ludovico da Tolosa** di Donatello.

Si tratta di un'opera in bronzo dorato, finita nel 1423 e che Masaccio, frequentando Donatello, aveva visto in lavorazione.

Inoltre nel **laterale destro** si può notare un effetto di " **schiacciato pittorico** " analogo allo **schiacciato scultoreo** dei rilievi di Donatello.

Donatello, *San Ludovico di Tolosa*, 1423-1425, bronzo dorato, Museo di Santa Croce, Firenze

Con **Masaccio** le vicende della **pittura** imboccavano un **nuovo corso**: quello della raffigurazione dell' **uomo** come **individuo reale**, dotato di sentimenti e passioni terrene e, soprattutto, di un **corpo solido**, naturale, ben costruito sulla scorta dei **prototipi antichi** e dello **studio dal vivo**, messo in particolare risalto dall'incidenza delle **luci** e delle **ombre**.

E questa umanità si dispiegava entro **un'ambientazione** costruita in base alle regole della **rappresentazione prospettica** dello spazio inventato da **Brunelleschi**.

Dunque, prima si è parlato di **Giotto**, e poi di **Brunelleschi**, ma se ai loro nomi si aggiungono i nomi dei due scultori **Nanni di Banco** e **Donatello**, si completa l'elenco delle influenze determinanti nella formazione artistica di Masaccio.

A differenza di quanto si pensava in passato, è ormai accertato che il suo rapporto con **Masolino da Panicale**, il pittore ancora legato al **gusto tardogotico**, che prese Masaccio come collaboratore, offrendogli l'opportunità di manifestare il suo genio, entro composizioni di largo respiro, non fu quello dell'allievo verso il maestro, ma **un'associazione alla pari**, tra due pittori maturi, sia pure di età diversa, non basata su una comunanza di intenti, ma forse, in origine, soltanto sulla comune provenienza dal Valdarno.



Masolino da Panicale e Masaccio. *Madonna col Bambino e Sant'Anna*, detta comunemente *Sant'Anna Metterza*, 1424, tempera su legno. Galleria degli Uffizi, Firenze



Masolino da Panicale e Masaccio. *Madonna col Bambino e Sant'Anna*, detta comunemente *Sant'Anna Metterza*, 1424, tempera su legno. Galleria degli Uffizi, Firenze

La pala è menzionata per la prima volta nella chiesa fiorentina di Sant'Ambrogio, dove **Vasari** la vide nel **1568** e la assegnò a Masaccio. Verso il **1813** entrò nelle collezioni della **Galleria dell'Accademia**, per poi passare, nel **1919**, agli **Uffizi**.

Nel **1940 Roberto Longhi** avanzò l'ipotesi, già accennata da Crowe e Cavalcaselle, di **due mani diverse**, assegnando a **Masaccio** la Madonna, il Bambino e l'angelo reggicortina vestito di verde cangiante in rosso, mentre la **Sant'Anna** e gli altri **angeli**, dalle forme più convenzionali, furono attribuiti a **Masolino**.

Questa posizione venne poi **confermata** da altri studiosi ed oggi è quasi unanimemente riconosciuta.

La tavola segnerebbe quindi la più antica opera pervenutaci, frutto della **collaborazione** dei due **artisti**, che insieme, poi, crearono il **capolavoro** della **Cappella Brancacci**.



Masolino da Panicale e Masaccio. *Madonna col Bambino e Sant'Anna*, detta *Sant'Anna Metterza*, 1424, tempera su legno. Galleria degli Uffizi, Firenze

Il **formato** dell'opera è **inconsueto** per l'epoca, poiché **mancante di predella, cuspidi e pannelli laterali**: alcuni hanno ipotizzato che si tratti del pannello centrale di un polittico già smembrato nel 1568, quando lo vide Vasari, o più probabilmente di una tavola destinata a un grande ciborio devozionale.

La **Metterza** era una **tipologia iconografica** dove veniva raffigurata la Madonna col Bambino e Sant'Anna "messa a fare da terza" o "medesima terza", cioè dove si evidenziava il rango della santa come **terza in ordine di importanza**. Si tratta di uno dei **modi tradizionali di raffigurare sant'Anna**, che a Firenze godeva di particolare devozione dal **1343**, quando nella giornata di Sant'Anna (26 luglio) venne scacciato il tirannico Duca d'Atene Gualtieri VI di Brienne.



Esempio dell'iconografia tradizionale della *Metterza*, tempera su tavola di Bicci di Lorenzo, 1418 – 1420, Greenville, Bob Jones University Collection



Masolino da Panicale e Masaccio. *Madonna col Bambino e Sant'Anna*. 1424, tempera su legno. Galleria degli Uffizi, Firenze

Tre **angeli reggicortina** stendono un **drappo** preziosamente **damascato** dietro al gruppo sacro, creando uno **sfondo piatto**, più moderno del completo sfondo oro, e creando un **piano intermedio**, che ha il potere di proiettare verso lo spettatore le figure, facendole risaltare.

In basso si trovano poi due **angeli spargi-incenso**: le figure angeliche seguono ancora **proporzioni di tipo gerarchico**, essendo molto più piccole delle figure sacre.

Il **gruppo sacro** si trova su un **trono**, che si può immaginare composto da due gradoni, con **in basso** una **pedana** dove si trova un'**iscrizione** dedicatoria alla Vergine.

L'iconografia tradizionale prevedeva un maggiore risalto della **figura di Sant'Anna**, madre di Maria e nonna di Cristo: **Sant'Anna** tiene **tra le gambe** la **Madonna col Bambino**, in un gesto protettivo e confidenziale.

Sant'Anna ha qui **un'aureola più grande** e con una mano stende la sua protezione sul piccolo infante.

Tuttavia, l'**uso originalissimo** della **luce** nella **Vergine** e nel **Bambino** dipinti da **Masaccio**, ha spostato inesorabilmente il centro focale verso le due figure in primo piano, contraddicendo l'iconografia tradizionale .



Masolino da Panicale e Masaccio. *Madonna col Bambino e Sant'Anna*. 1424, tempera su legno. Galleria degli Uffizi, Firenze

La **plasticità** delle **figure** della **Madonna e del Bambino** sono un vero **spartiacque** tra l'**esperienza gotica anteriore** e i futuri sviluppi del Rinascimento, dove Masaccio riesce per la prima volta a creare delle **figure modellate** da un **forte chiaroscuro**, che **emergono dal dipinto** come se fossero dei **rilievi scolpiti**, quali solidi blocchi posizionati in uno **spazio preciso**.

Il **chiaroscuro** ne squadra i volumi e blocca, pietrificandoli, gli energici gesti. Si veda ad esempio la **robusta corporatura** del **bambino**, ispirato a un **Ercole bambino**, ancora presente agli Uffizi (con l'aggiunta di un'espressione vivace ispirata alla quotidianità tipica delle opere di Donatello) o l'**ovale tridimensionale** del **volto** della **Madonna**, la cui fisionomia si svincola dalla tradizionale aristocraticità del gotico ,per creare una **ritratto di madre** più viva, presa dalla **quotidianità**.

La **sua espressione** è concentrata e ferma e sembra sottintendere un pensiero all'**ineluttabile destino** del **figlio** che, con un gesto inedito in pittura, **regge saldamente con entrambe le mani sulla coscia**.

Il **panneggio** del **mantello** della **Vergine** è in debito evidente con la **Madonna di Ognissanti** di **Giotto**, con la stessa forma e una tecnica simile, confermata da recenti indagini diagnostiche.



Ercole bambino strozza i due serpenti mandati da Era, marmo bianco di manifattura romana, II secolo d.C. Roma, Musei Capitolini



Ercole bambino strozza i due serpenti mandati da Ermafrodito bianco di manifattura romana, II secolo d.C. Roma, Musei Capitolini



*Masolino da Panicale e Masaccio. *Madonna col Bambino e Sant'Anna* 1424, tempera su legno. Galleria degli Uffizi, Firenze*



Giotto, *Madonna di Ognissanti*, tempera e oro su tavola, 1310 ca., Uffizi, Firenze.



Masolino da Panicale e Masaccio, *Madonna col Bambino e Sant'Anna*, 1424, tempera su legno. Galleria degli Uffizi, Firenze



Masolino da Panicale e Masaccio. *Madonna col Bambino e Sant'Anna*. 1424, tempera su legno. Galleria degli Uffizi, Firenze

La Sant'Anna è invece legata ancora a un **linguaggio più medievale**, con una luce diffusa più convenzionale e con un **panneggio** che annulla il volume corporeo: la **sua veste rossa**, più che evidenziare le forme di un corpo, si **appiattisce**, diventando un **semplice sfondo** alla Madonna.

Interessante è la **mano distesa in scorcio**, che vari studiosi hanno cercato di attribuire a **Masaccio**, almeno riguardo all'ideazione.

In realtà alcuni **errori**, ben visibili nella **forma del braccio**, evidenziano una **fattura non del tutto convincente**, che viene quasi sicuramente **attribuita a Masolino**.

Il **gesto** fu ispirato probabilmente a quello del **tondo del Redentore** nella cuspide centrale dell'*Adorazione dei magi* di **Gentile da Fabriano**, autore al quale guardava molto più Masolino che Masaccio.



Gentile da Fabriano,
tondo del Redentore
dall'*Adorazione dei
Magi*, 1423, tempera,
oro e argento su tavola,
Galleria degli Uffizi,
Firenze.



La **Cappella Brancacci**, situata all'interno della chiesa di **Santa Maria del Carmine** di Firenze rappresenta uno degli esempi più elevati di pittura del Rinascimento (1424-1428).

Essa è frutto della collaborazione di due dei più grandi artisti dell'epoca, **Masaccio** e **Masolino da Panicale**, ai quali deve aggiungersi la mano di **Filippino Lippi**, chiamato a completare l'opera circa cinquant'anni dopo.



I Brancacci possedevano la **cappella** alla testata del transetto di Santa Maria del Carmine fin dalla **fine del Trecento**, quando venne fondata da Pietro di Piuvichese Brancacci (**1367**).

Antonio Brancacci iniziò una serie di lavori nella cappella nel **1387**, ma fu solo con suo nipote **Felice**, un ricco mercante della seta, tra i protagonisti della scena politica fiorentina nella **prima metà del Quattrocento**, che commissionò probabilmente alla **bottega** di **Masolino** la decorazione ad affresco, con un ciclo sulle **Storie di San Pietro**, il protettore di famiglia.

Non si è conservata una documentazione diretta circa la decorazione della cappella, ma le vicende sono oggi ricostruite tramite fonti indirette o più tarde.

Per esempio **Vasari** nelle **Vite** ricorda come i **due artisti** avevano eseguito in un periodo immediatamente precedente un *San Paolo* (di **Masaccio**) e un *San Pietro* (di **Masolino**, entrambi perduti) in una cappella sull'altro lato del transetto, che gli valsero la prestigiosa commissione.



Masaccio, *La cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre*, 1424 – 1425, affresco, Chiesa del Carmine, Firenze.

Nei riquadri spettanti a Masaccio prese corpo una compiuta **celebrazione della grandezza umana** : celebrazione che non era disgiunta, anzi **traeva la sua forza**, dall'eroica **consapevolezza della fragilità dell'umana condizione**, riassunta nella tragica immagine dei progenitori, nell'affresco della *Cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre*.

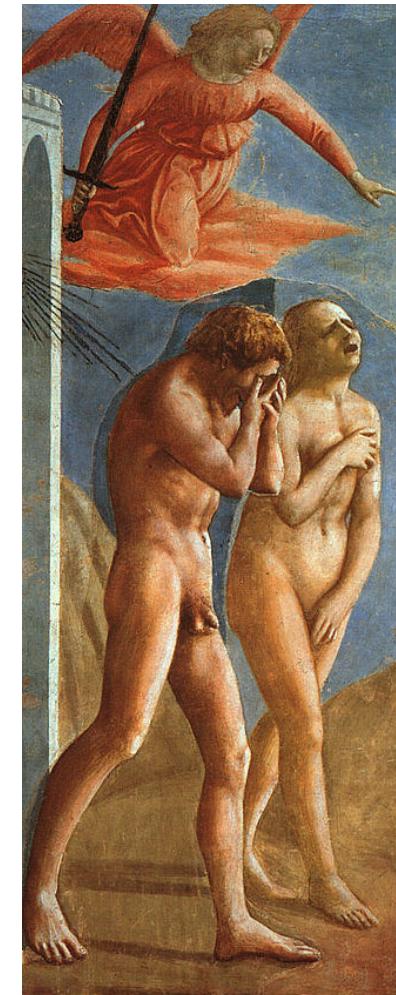
Il gesto imperioso dell'angelo avvia la coppia verso un mondo crudele e inospitale; Adamo piangente porta le mani agli occhi, mentre Eva, altrettanto disperata, cerca di coprire le nudità divenute impudiche.

L'opera ritrae una **famosa scena** dell'*Antico Testamento*, ovvero l'espulsione di Adamo ed Eva dal Giardino dell'Eden, dal libro della *Genesi*.



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

Questa miniatura è una delle più significative e delicate espressioni del Gotico Cortese (Gotico Internazionale o Tardo Gotico). Sono rappresentate, da sinistra a destra 4 scene: il serpente, travestito da sirena, tenta Eva e la invita a cogliere dall'albero il frutto della conoscenza, del bene e del male; Eva offre il frutto ad Adamo; Dio punisce Adamo ed Eva scacciandoli dal Paradiso; Adamo ed Eva sono nudi e cercano di coprire le nudità con una foglia di vite.



Masaccio, *La cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre*, 1424 – 1425, affresco, Chiesa del Carmine, Firenze. L'opera ritrae una famosa scena dell'Antico Testamento, ovvero l'espulsione di Adamo ed Eva dal Giardino dell'Eden, dal libro della Genesi.



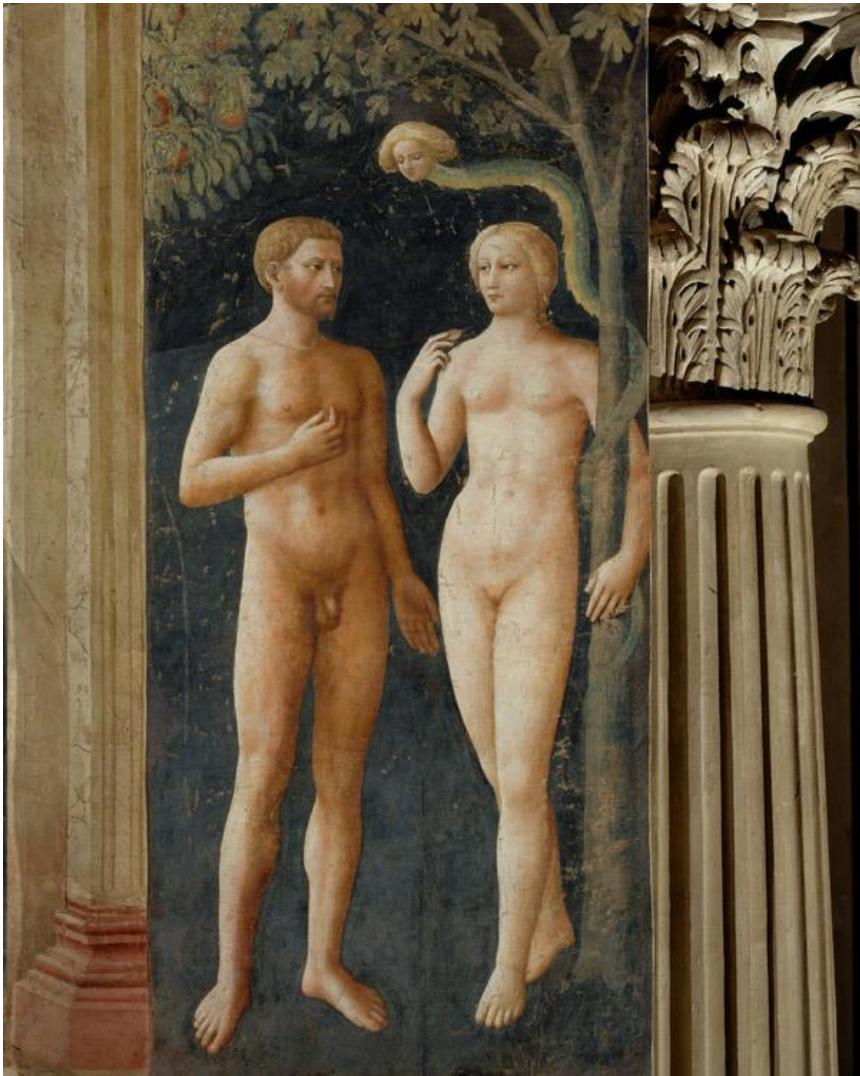
Masaccio, *La cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre* 1424 – 1425, affresco, Chiesa del Carmine, Firenze.

L'affresco della **Cacciata** si trova a **sinistra** in un riquadro alto e stretto sullo spessore dell'arcone che delimita la cappella, in **posizione speculare** rispetto a un **soggetto simile** dipinto da **Masolino**: il **Peccato originale**.

Le **due scene della Genesi** aprivano il ciclo pittorico delle **Storie di san Pietro** e simboleggiavano la **dannazione dell'umanità** tramite l'errore dei progenitori, che poi veniva **redenta** tramite l'azione di **san Pietro** e quindi della **Chiesa romana** che da lui discese.

Masolino da Panicale, *Peccato originale*, 1424-1425, affresco., Firenze, Chiesa del Carmine

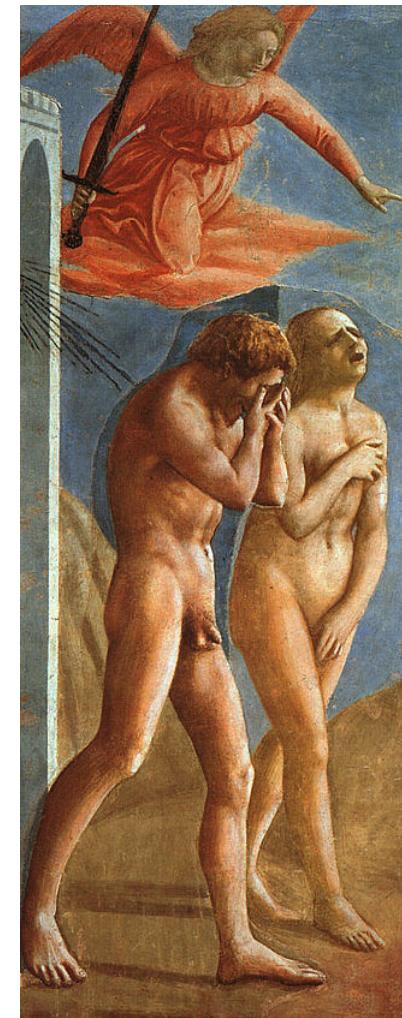




Masolino da Panicale, *Peccato originale*, 1424-1425, affresco., Firenze, Chiesa del Carmine

Le differenze di stile tra l'*Adamo ed Eva* di **Masolino** e quelli della *Cacciata* di **Masaccio** sono perfette per rappresentare la differenza della condizione umana prima e dopo il peccato originale. Per questo l'**Eden** di **Masolino** è **idilliaco**, quello di **Masaccio** spaventosamente **perduto**.

Quasi certamente fu una scelta consapevole dei due pittori quella di dividersi le due scene: tanto fu **idealizzata** la **prima**, quanto la **seconda, realistica**.



Masaccio, *La cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre* 1424 – 1425, affresco, Chiesa del Carmine, Firenze.



Masaccio, *La cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre*, 1424 – 1425, affresco, Chiesa del Carmine, Firenze.

Adam ed Eva sono raffigurati nudi, con uno straordinario realismo. In questo caso si intuisce come anche i **difetti**, per altro minori (come la **caviglia di Adamo** un po' tozza), non siano dovuti a imperizia, ma a una **ricerca di maggiore espressività**.

I due protagonisti sono rappresentati in **espressioni di toccante dolore** e condividono la loro colpa senza accusarsi a vicenda.

Vi sono alcuni **particolari** che **differenziano** l'affresco dalla scena descritta nella ***Genesi***:

- 1) La condizione della **nudità** di **Adam ed Eva** (nella ***Genesi* 3,21** compare infatti « *E l'Eterno Iddio fece ad Adamo e alla sua moglie delle tuniche di pelle, e li vestì* »).
- 2) La presenza di **un solo cherubino** (***Genesi* 3,24**, « *Così egli scacciò l'uomo; e pose ad oriente del giardino d'Eden i cherubini, che vibravano da ogni parte una spada fiammeggiante, per custodire la via dell'albero della vita.* »)
- 3) Il particolare dell'**arco a sinistra**, che rappresenta la porta dell'Eden, **non citato dal testo sacro** della ***Genesi***.



Masaccio, *La cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre*, 1424 – 1425, affresco, Chiesa del Carmine, Firenze.

Nell'opera di **Masaccio**, c'è una vera e propria **frattura** rispetto al **filone tardogotico** del passato:

è scomparsa la compostezza di Masolino e i **personaggi** sono ritratti in una **cupa disperazione**, appesantiti sotto l'**angelo** che con la **spada sguainata** li espelle con volontà perentoria, con un '**intensità fino ad allora inedita in pittura**' .

I **gesti** sono **eloquenti**: mentre escono dalla porta del Paradiso, da dove provengono alcuni raggi divini, **Adamo** si copre il volto con le mani dallo sconforto e dal senso di colpa, ed **Eva** nasconde le nudità con vergogna e piange urlando, con una **dolorosa espressione sul volto** .

In alto l'**angelo** della giustizia, con la **spada**, indica loro con durezza la via.

Molti sono i **dettagli** di grande spessore, dai **capelli** madidi e appiccicaticci di Adamo (sulla Terra egli va incontro alla fatica e alla sporcizia), all '**impostazione** della figura dell'**angelo**, dipinto in **scorcio** come se stesse piombando dall'alto.



Afrodite cnidia, Copia romana da un originale marmoreo del 360 a.C. circa, di Prassitele, marmo 205 cm., Città del Vaticano, Roma.

La **prima figura femminile nuda dell'arte greca** fu scolpita da **Prassitele** ed è la celebre **Afrodite cnidia** che, prima di immergersi nel bagno rituale, afferrava un panno e con la sinistra accennava a coprirsi le parti intime, colta in un gesto naturale che umanizzava la dea fino ad allora rappresentata in maniera solenne e sacrale.

Detta "Cnidia" proprio perché furono gli abitanti di **Cnido**, in **Asia Minore**, ad acquistare la statua, per ornare il naos del piccolo tempio dedicato ad Afrodite Euplea (o euploia, ossia "della buona navigazione").

L' **Afrodite pudica** è un modo di rappresentare la dea, nuda e seminuda, mentre con le braccia si copre il pube e/o il seno.



Masaccio, *La cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre* 1424 – 1425, particolare, affresco, Chiesa del Carmine, Firenze.



Venere de' Medici

La Venere Capitolina, copia romana di un originale greco del II secolo a.C., marmo, 193 cm Musei Capitolini, Roma.

La statua, una **Venus pudica**, si ispira, come le altre varianti del tema, all'**Afrodite cnidia** di Prassitele, con particolari similitudini con la **Venere de' Medici**, sebbene riferibile a un periodo più tardo del prototipo capitolino, è un **originale greco**.

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

Amatissimo anche in età romana, il tema venne poi ripreso dagli artisti del Rinascimento: poi: il più antico tributo in scultura è quello di Giovanni Pisano nella figura della Temperanza nel Pulpito del Duomo di Pisa (1310), mentre in pittura è quello nell'**Eva di Masaccio nella Cappella Brancacci** (1424-1425).



Venere Landolina



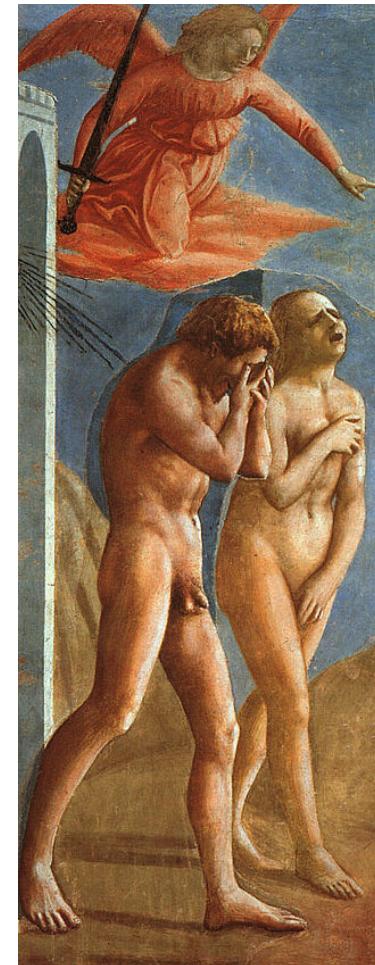
Venere Lely British Museum





L'affresco di Masaccio è tra le più note rappresentazioni universali del paradoso perduto. A questa fece riferimento da **copo della Quercianella formella** per la **Porta Magna di San Petronio a Bologna** (1425-1434). Inoltre sia Michelangelo che Raffaello la tennero bene a mente quando dovettero rappresentare questo episodio, rispettivamente nella volta della **Cappella Sistina** e nelle **Stanze Vaticane**.

Nonostante questi importanti esempi, la **Cacciata di Masaccio** non ha affatto perso la sua forza, anzi è unanimemente considerata **l'opera maggiore** dell'**artista**, più ammirato anche del **Tributo**.

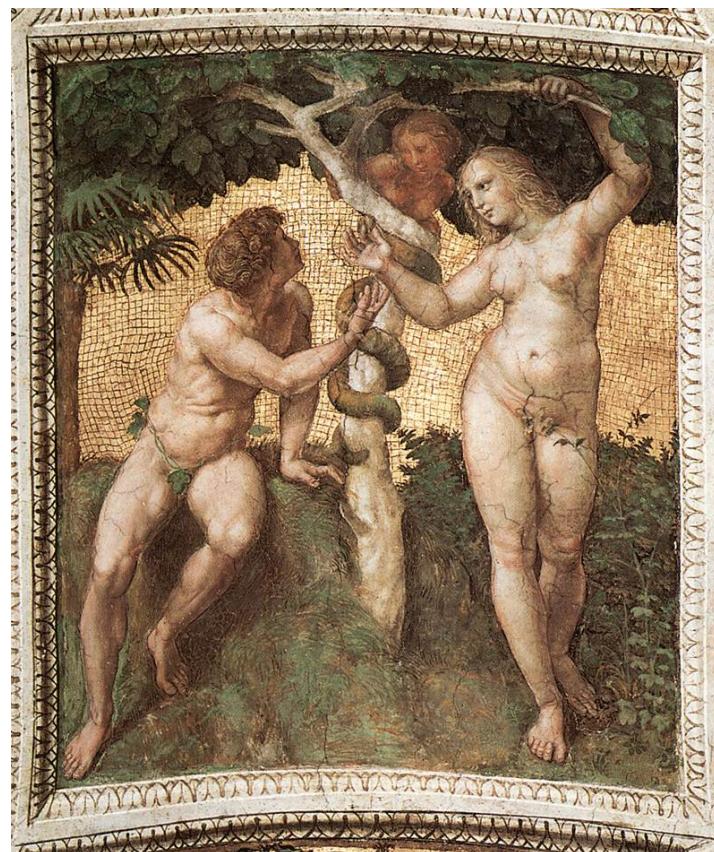


Masaccio, *La cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre*, 1424 – 1425, affresco, Chiesa del Carmine, Firenze.



Michelangelo Buonarroti, *Il Peccato originale e cacciata dal Paradiso terrestre*, affresco (280x570 cm), 1510 circa, volta della Cappella Sistina, Musei Vaticani, Roma, commissionata da Giulio II.

Raffaello Sanzio, *Adam ed Eva*, (120x105 cm), 1508, volta della Stanza della Segnatura, Musei Vaticani.





Masolino da Panicale,
*Resurrezione di Tabita e
Risanamento dello
storpio*, 1424-1425,
affresco, Chiesa del
Carmine, Cappella
Brancacci, Firenze.

La **precisione prospettica** e il **realismo** convincente della **piazza** dello sfondo aveva spinto **Roberto Longhi** ad attribuire questa zona al disegno di **Masaccio**, un'ipotesi oggi per lo più esclusa: tipica dello **stile** di **Masolino** è infatti l'attenzione al **dettaglio minuto**, del tutto assente nella lucida essenzialità di Masaccio.

Più che interessarsi alla fedele riproduzione della realtà, **Masolino** sembra interessato a una **curiosità minuta** tipica del **gusto cortese "internazionale"**.



Masolino da Panicale,
*Resurrezione di Tabita e
Risanamento dello
storpio*, 1424-1425,
affresco, Chiesa del
Carmine, Cappella
Brancacci, Firenze

La **guarigione** di un **paralitico** e la **resurrezione** della **cristiana Tabita** sono **due miracoli** di **San Pietro** che, secondo gli *Atti degli apostoli*, avvennero rispettivamente a **Lidda** e a **Giaffa** e guadagnarono alla fede molti abitanti delle due città. Nell'affresco però le **due scene** vengono **unificate** nel medesimo spazio.

A sinistra si vedono **San Pietro** e **San Giovanni** che miracolano uno **storpio** davanti a una loggia in prospettiva. Nel racconto evangelico essi stavano salendo al tempio per la preghiera, dove un uomo storpio fin dalla nascita chiedeva ogni giorno l'elemosina; quando vide i due che stavano per entrare domandò loro un'offerta, ma Pietro gli intimò di guardarla e "nel nome di Gesù Cristo il Nazareno", gli disse " **alzati e cammina**", guarendolo dalla sua malattia.



Masolino da Panicale,
*Resurrezione di Tabita e
Risanamento dello
storpio*, 1424-1425,
affresco, Chiesa del
Carmine, Cappella
Brancacci, Firenze.

A destra, sul limite di una casa, è raffigurato **San Pietro** che fa un **miracolo di resurrezione**. La pia donna chiamata Tabita, devota di **Giaffa**, proprio in quei giorni si era ammalata ed era morta, ma subito ne era stato avvisato Pietro che, trovandosi a Lidda, partì appositamente per vederla.

Arrivato a **Giaffa** gli si fecero incontro le vedove piangenti che gli mostrarono le tuniche e i mantelli della povera donna. **Entrato nella sua stanza** e chiesto di restare solo, **Pietro si mise a pregare, poi si rivolse a lei intimandole di alzarsi, al che ella aprì gli occhi e resuscitò**.

Masolino fece naturalmente una **selezione del racconto biblico**, rappresentando l'arrivo di Pietro che, con un solo gesto, resuscita la donna tra lo stupore degli astanti.

Il **centro della scena** è occupato da una **visione** della **Firenze** dell'epoca con una **piazza in prospettiva** (piazza della Signoria?), dove si affacciano case merlate con le pertiche appese tra le finestre e, in primo piano, passano **due borghesi riccamente abbigliati**, che passeggianno incuranti di quanto avviene intorno.

Questo affresco assegnerebbe a **Masolino** un importante posto nel **quadro dello sviluppo della prospettiva in pittura**, soprattutto riguardo al fronte case e alla stradina perfettamente scorciata sulla sinistra.

A proposito di **Masolino**, così si esprime **Vittorio Sgarbi**: «*Masolino è grande anche perché sopportò la grandezza di Masaccio – sia pure per un tempo breve, poiché Masaccio morì molto giovane.*

Grande, il più anziano Masolino, nel sopportare il genere del più giovane e nel trarne ammaestramenti.

Forse per minor genio e capacità tecnica, non pare che Masolino, nella convivenza con Masaccio, abbia tratto alcun vantaggio. Masolino non ha imparato niente, non ha voluto imparare niente, non ha cambiato niente del suo modo di essere. Masolino forse segue Masaccio per gli aspetti matematici, mentre per ciò che concerne i sentimenti e le emozioni rimane una figura più esangue, più delicata .

Ma ciò che mi preme sottolineare di Masolino, nella sua esperienza autonoma, è la capacità di portare la lingua toscana in Lombardia, nell'impresa di Castiglione Olona, dove – insieme ad architetti, che fanno trasportare addirittura le pietre e i mattoni dalla Toscana in quel luogo di Lombardia, ricercando un borgo, che è un borgo toscano – Masolino interviene con la decorazione pittorica della Chiesa Collegiata, con le Storie di San Giovanni Evangelista.

*In particolare il **Banchetto di Erode con Salomè ed Erodiade** .*



Masolino da Panicale, *Il banchetto di Erode*, affresco, Battistero di Castiglione Olona, 1435 ca.

Castiglione Olona è un borgo quattrocentesco, in provincia di Varese, situato fra il lago Maggiore e il lago di Como.



Masolino da Panicale, *Il banchetto di Erode*, affresco, particolare, Battistero di Castiglione Olona , 1435 ca.

“Qui vediamo Erodiade, come in un’immagine di Pisanello, aulica, solenne, aristocratica; e vediamo Salomè che inorridisce, quando un’ancella porta la testa del Battista in dono.

Ma, se si osserva con attenzione, nella mente di Masolino il dramma non c’è, perché la figura dell’ancella che porta la testa del Battista è come quella di una Santa che si inginocchia davanti alla Madonna.

Masolino non riesce a rappresentare la crudeltà e la tragedia dell’azione, dando l’idea del male e della cattiveria di Erodiade: al contrario egli accentua in Erodiade soprattutto la dimensione di solennità curiale, di donna di un potere, che coincide con il potere della Madonna, un potere spirituale insomma, mentre il potere di Erodiade è un potere materiale.

Potere spirituale e potere materiale sono per Masolino due forme di una medesima entità, due apparizioni del potere, che hanno le stesse forme;

quindi Erodiade non è il genio del male, ma è raffigurata come una Madonna laica, e l’ancella, quasi avesse un’aurora nella corona di fiori, che porta in testa con grande compostezza, si inginocchia e le porge un’offerta.

Un’offerta crudele, quale la testa di San Giovanni Battista” . (V. Sgarbi)



Masolino da Panicale, *Il banchetto di Erode*, affresco, Battistero di Castiglione Olona , 1435 ca.

“Di fronte alla scena di Erodiade, troviamo la scena del « Banchetto di Erode » impaginata in un’architettura di grande solennità , la prova più estrema per la comprensione del mondo antico di Masolino, nella sua produzione matura, dopo la morte di Masaccio.

È nell’architettura, nella spazialità, nella prospettiva, nei riferimenti classici, che Masolino tenta di comprendere la sensibilità moderna, portando a Castiglione Olona, in Lombardia, un linguaggio figurativo tipico della Firenze di quegli stessi anni, dove Paolo Uccello e prima Masaccio e Andrea del Castagno e tutti gli artisti e architetti come Brunelleschi, Leon Battista Alberti, già lavoravano intorno al mondo antico ritrovato” . (V. Sgarbi)



Masolino da Panicale, *Il banchetto di Erode*, affresco, Battistero di Castiglione Olona , 1435 ca

"Anche Masolino, per quanto riguarda le pietre, l'architettura e la decorazione, si adegua a questa rinascita, a questa riscoperta del mondo antico, che rende tanto moderna la pittura italiana, nella sua capacità di legare il mondo cristiano al mondo classico .

In questo, Masolino è pittore moderno, rimanendo pittore antico per la sua incapacità di rappresentazione dei moti dell'animo, degli affetti, dei sentimenti degli uomini.

Non li rappresenta, perché per lui tutto è eleganza, tutto è l'antico mondo cortese, l'antico mondo della civiltà gotico-fiorita, dove non c'è traccia di crudeltà e tutto è danza, balletto, eleganza.

Masolino ha imparato la lezione architettonica, a Firenze, di Brunelleschi e di Leon Battista Alberti, ed è incapace di rappresentare il male, le passioni, le emozioni e il dolore nelle figure umane: così la cattiva Erodiade è, in realtà, un'altra faccia della Madonna” . (Vittorio Sgarbi, La crudeltà mancata di Erodide. Masolino da Panicale, in «Piene di grazia. I volti della donna nell'arte »



Masaccio, *Il tributo*, 1427, affresco, Chiesa del Carmine, Cappella Brancacci, Firenze.

L'opera ritrae una **scena** delle **Storie di San Pietro** in cui Gesù lo invita a pagare il tributo chiesto da un gabelliere per entrare nella città di Cafarnao. Si tratta della scena universalmente riconosciuta come una delle più alte espressioni dell'arte di Masaccio e del primo Rinascimento in generale.

Commissionati forse a Masolino, che aveva come aiutante il più giovane Masaccio, si sa solo, tramite testimonianze indirette, che dovevano essere iniziati nel **1424** e che nel **1425** vennero portati avanti dal solo **Masaccio** per la partenza di Masolino per l'Ungheria.

I due artisti avevano già collaborato nella realizzazione di **Sant'Anna Metterza**. Nel 1428 Masaccio partiva per Roma dove sarebbe morto di lì a poco.



Masaccio, *Il tributo*, 1427, affresco, Chiesa del Carmine, Cappella Brancacci, Firenze.

In quest'opera più che mai è evidente la **tecnica di Masaccio**, che componeva le **figure sinteticamente** costruendo i **volumi** tramite la giustapposizione di **luce e colore**, piuttosto che con il tradizionale metodo di definire le forme con nitidezza per poi dedicarsi alla cura dei dettagli, usata ad esempio da Masolino.

Masaccio, con le **campiture** e con le rapide **lumeggiature bianche**, modellò con rapidità e precisione le **figure**, dando loro un **risalto plastico** mai visto prima, che le fa assomigliare a **monumentali statue dipinte**.

In questo Masaccio attuò una **vera e propria rivoluzione pittorica**, che solo alcuni dei suoi discepoli riuscirono a capire e attuare. Già all'epoca di Filippino Lippi, che completò gli affreschi della cappella (1480), essa era stata abbandonata per ritornare a una tecnica che dava più importanza all'accuracy del disegno preparatorio e della linea di contorno



Masaccio, *Il tributo*, 1427, affresco, Chiesa del Carmine, Cappella Brancacci, Firenze.

L'affresco ritrae **tre momenti diversi**, sapientemente messe in correlazioni da un sistema di gesti e sguardi dei protagonisti: la richiesta del tributo a Gesù e gli apostoli (**al centro**), la pesca di Pietro (**a sinistra**) e il pagamento del tributo (**a destra**).

Come nel caso della *Cacciata dei progenitori dal Paradiso terrestre*, anche qui la rappresentazione non è perfettamente conforme al racconto biblico, con alcune licenze.

Al **centro** si trovano **Cristo tra gli apostoli** (con ciascuna aureola in prospettiva), tipica raffigurazione paleocristiana, con davanti un **gabelliere**, mentre richiede il denaro per entrare nella città, allungando la mano sinistra aperta, mentre con la destra indica la porta cittadina.

Il **robusto gabelliere**, con la classica tunica corta del Quattrocento, è **voltato di spalle** e col viso in ombra, secondo la **posizione riservata** tradizionalmente alle figure empie come Giuda Iscariota o il diavolo.



Masaccio, *Il tributo*, 1427, particolare, affresco, Chiesa del Carmine, Cappella Brancacci, Firenze.

Cristo, imperturbabile ("Date a Cesare quel che è di Cesare...") intima a Pietro (vestito di stoffa azzurrina con il **mantello giallo**), con un gesto altrettanto eloquente, di recarsi in riva al lago, dove troverà un pesce che nella gola ha la moneta.

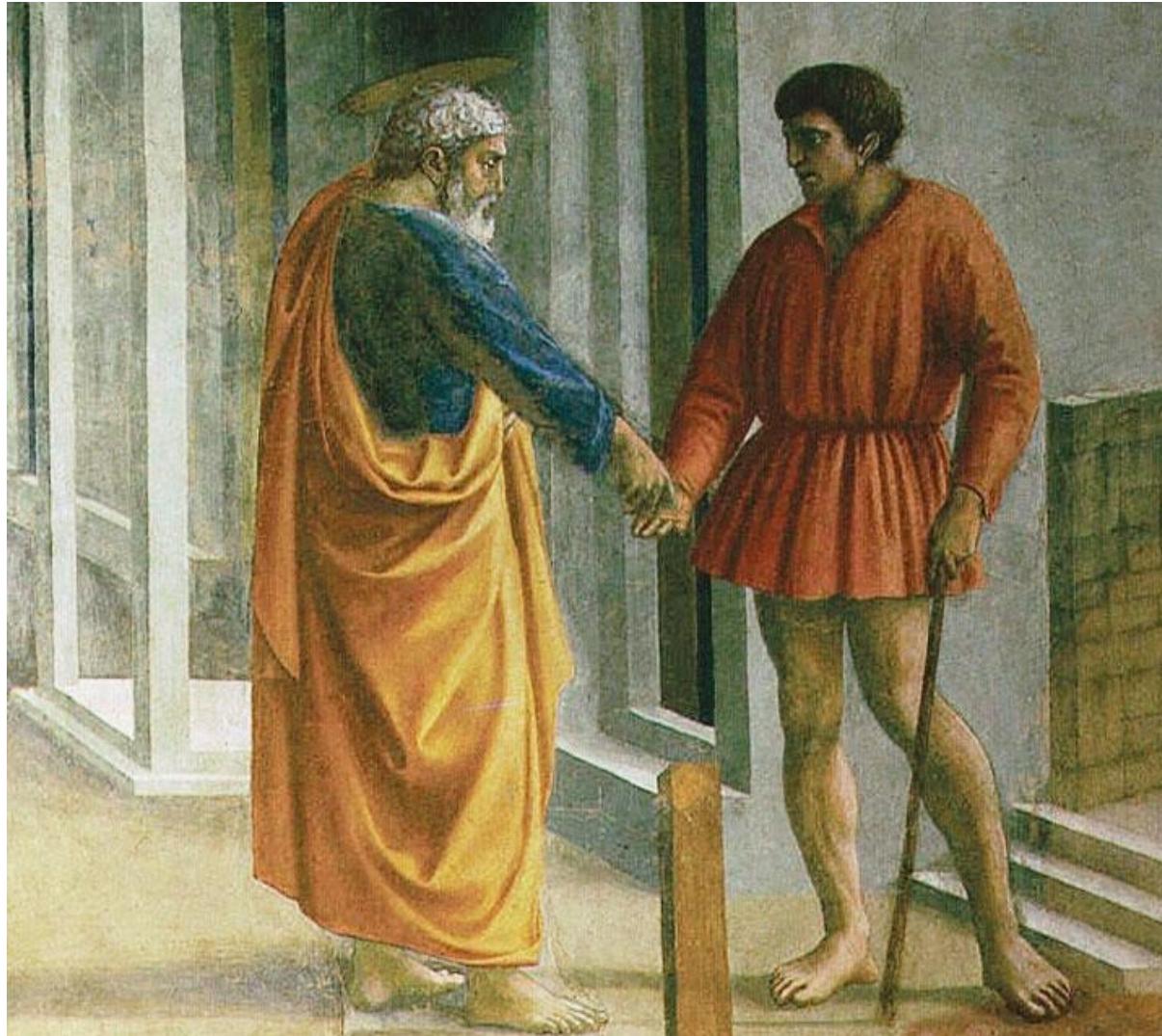
Pietro sembra sorpreso dalla richiesta (le **sopracciglia** sono **aggrottate**) e indica anche lui a sinistra, come per chiedere conferma dell'ordine, oltre che indirizzare lo sguardo dello spettatore al capitolo successivo della storia.



Pietro, recatosi in riva al lago (**estremità sinistra**), dopo essersi tolto il mantello per non sporcarlo, lo si vede **piccolo e solitario** con naturalezza mentre **prende un pesce per la bocca**, nel quale, miracolosamente, **trova la moneta** .

La sua figura è altamente espressiva, con la disposizione estremamente realistica e espressiva delle gambe dell'apostolo, che prova uno **studio dal vero** della **postura umana** .

Contrariamente alla prassi abituale, **Masaccio ha relegato il miracolo a una posizione secondaria**



Masaccio, *Il tributo*, particolare, 1427, affresco, Chiesa del Carmine, Cappella Brancacci, Firenze.

Pietro si reca quindi a pagare (**scena a destra**), consegnando, con una certa solennità, i soldi nella mano dell'uomo. Il **gabelliere** sembra provare una compiaciuta **protervia** e ignora il miracolo che si è appena compiuto.



Masaccio, *Il tributo*, 1427, affresco, Chiesa del Carmine, Cappella Brancacci, Firenze.

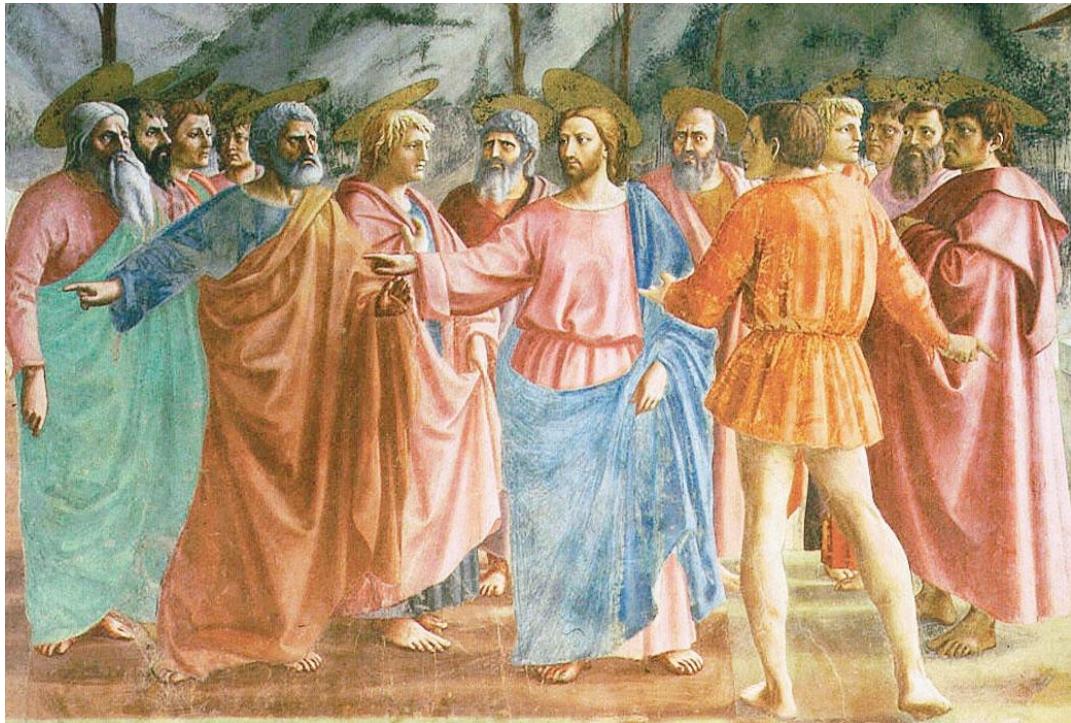
Varie e abbastanza articolate sono le **interpretazioni** che si possono attribuire all'affresco.

Masaccio vuole qui rappresentare una **tappa** nella storia dell'umanità, che Cristo attua avvalendosi dell' **aiuto** della **Chiesa**, qui incarnata da **Pietro**.

Infatti, il **programma iconografico di tutta la Cappella Brancacci** voleva rimarcare il **ruolo guida** della **Chiesa** per la **salvezza dell'uomo**, soprattutto dopo che il **Concilio di Costanza (1418)** aveva posto fine allo scisma d'Occidente.

Il **vero miracolo** presente in quest'opera è la **fede** che **Pietro** dimostra nei confronti di **Cristo**; Pietro, infatti, **ubbidisce ciecamente** allo strano ordine di Cristo di andare sulle sponde del lago Tiberiade e trovare dentro la bocca di un pesce i soldi per poter pagare il gabelliere.

Il **Tributo** di cui tratta l'affresco, non era una tassa imposta dai romani, ma il **riscatto** richiesto da **Mosè** imposto ad ogni **maggiore di 20 anni**; il non voler pagare questo riscatto, e usando un miracolo per evitare una offesa pubblica all'esattore, **vuole indicare Cristo non come colui che deve riscattare, ma quello che riscatterà, con la sua vita, molti**.



Il **gruppo centrale**, con la caratteristica disposizione a semicerchio, venne probabilmente ispirato al gruppo scultoreo dei **Quattro Santi Coronati** di Nanni di Banco.

A differenza dello scultore però, **Masaccio non era interessato ad una citazione antiquaria dell'arte romana**, come dimostrano i suoi panneggi che, per quanto realizzati studiando i dettagli delle statue antiche, non le imitano.

La **disposizione a semicerchio** poteva anche **derivare** dalle **composizioni paleocristiane** del **Cristo tra gli Apostoli**.



Il gruppo scultoreo dei **Quattro Santi Coronati** di Nanni di Banco fa parte del **ciclo** delle **quattordici statue dei protettori** delle Arti di Firenze nelle **nicchie esterne** della chiesa di Orsanmichele.

Fu commissionato dall'Arte dei Maestri di Pietra e Legname e risale al **1409 circa-1416/17**. È in **marmo apuano** ed è composto da **quattro figure**; la più alta misura 203 cm.

Oggi si trova conservato all'interno del **Museo di Orsanmichele**, mentre all'esterno è sostituito da una copia

Rappresentazione di cose “*vive et vere*”, questa era la poetica che Masaccio approfondì, su diversi piani, nel ***Polittico di Pisa***, eseguito nel **1426** per essere posto nella **chiesa pisana del Carmine**, purtroppo **smembrato** nel XVIII secolo, in parte andato perduto, il resto **diviso tra vari musei**.





Masaccio, *Madonna in trono con Bambino e quattro angeli*, dal *Polittico* già nella Chiesa del Carmine di Pisa, 1426, tempera su tavola, Londra, National Gallery.

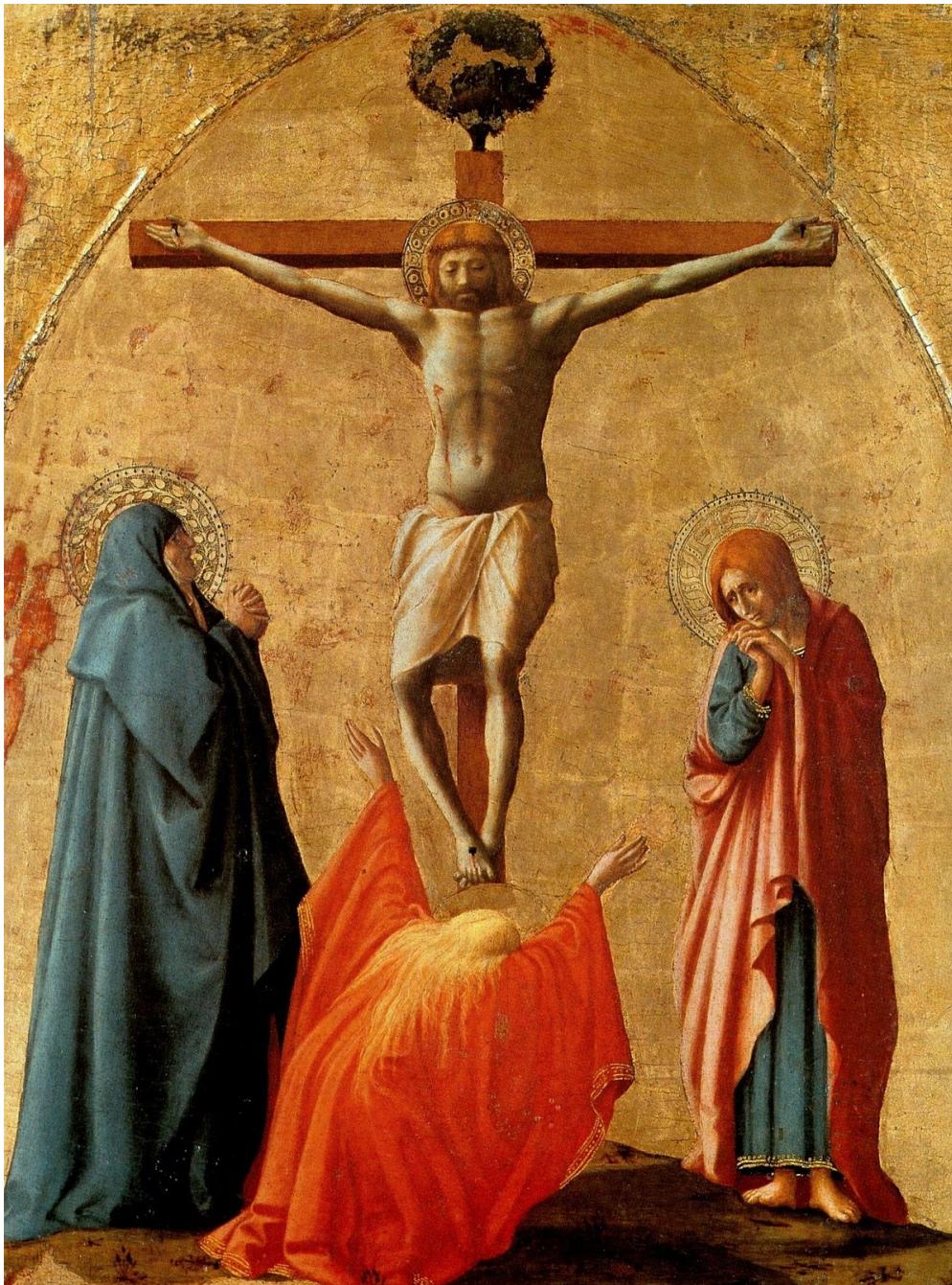
In questa **tavola su fondo oro**, la Vergine assisa su un trono costruito prospetticamente con un punto di vista ribassato, in modo da tener conto del punto di vista reale dello spettatore, **s'incurva**, come a formare un **bozzolo protettivo** attorno al **Bambino**, che **mangia un acino d'uva**, simbolo della sua **futura Passione**; le **figure imponenti** sono modellate dal **chiaroscuro**.

In questa tavola Masaccio sviluppò la figura della **tavola degli Uffizi**, della **Madonna col Bambino e Sant'Anna**, ricollegandosi all'**impianto prospettico** della tavola centrale del **Trittico di San Giovenale (Trittico con Madonna in trono e santi)**.



La stessa visione dal basso verso l'alto fu prevista per la cuspide del Polittico di Pisa, la drammatica *Crocefissione*.





Masaccio, *Crocifissione*, 1426, dal *Polittico del Carmine* di Pisa, tempera su tavola, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

Questa tavola mostra la scena della *Crocifissione* con tre "dolenti": la **Vergine**, **San Giovanni** e la **Maddalena**, rappresentata **in ginocchio di spalle** al centro (riconoscibilissima dal tipico vestito rosso). **Quest'ultima** è creata quasi unicamente dal suo gesto disperato, mentre **allarga le braccia e piega la schiena**.

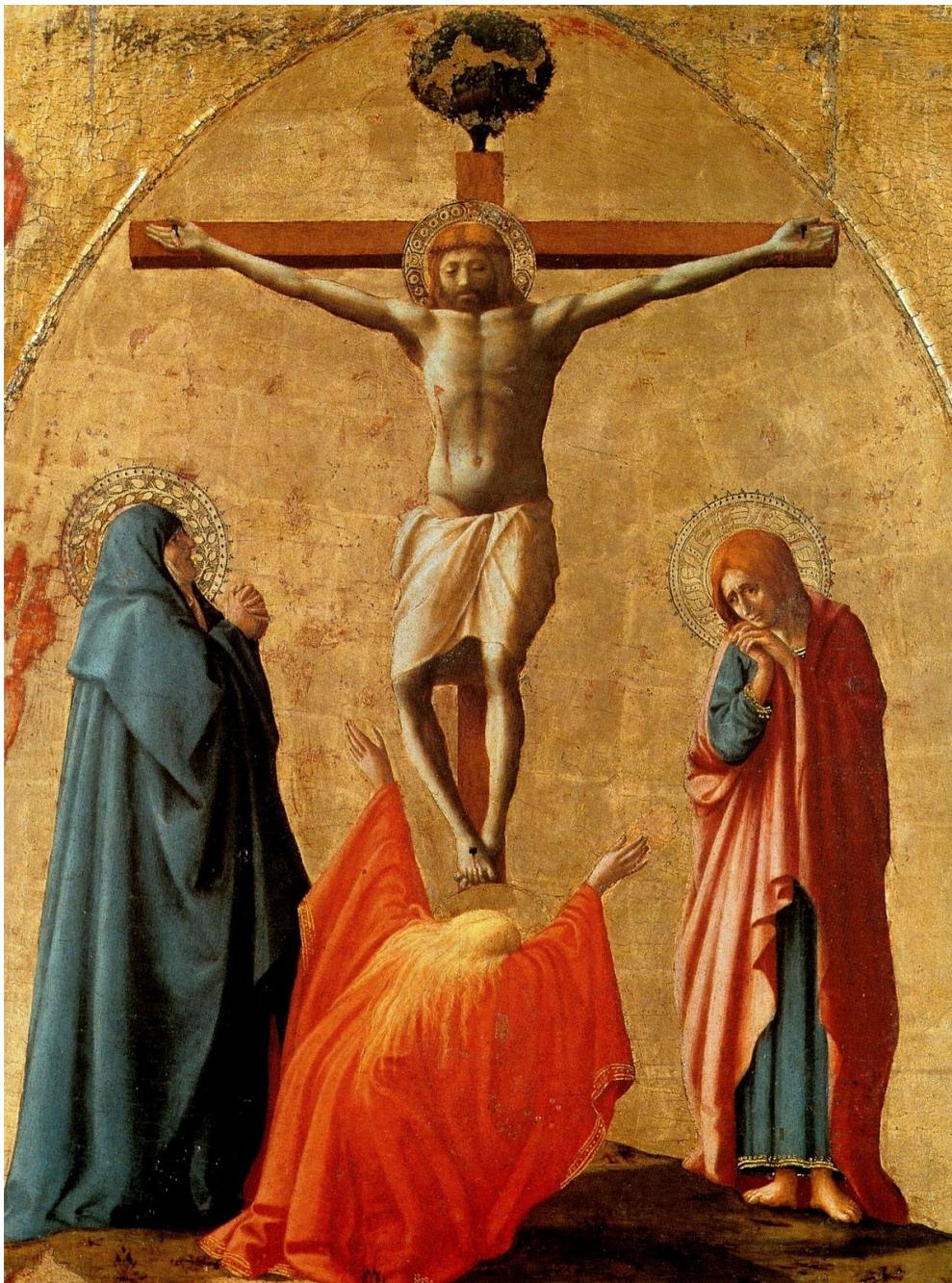
Il **Cristo**, guardato di fronte, pare abbia il **capo** completamente **incassato nelle spalle**, come arreso alla morte.

In realtà la tavola va vista **dal basso verso l'alto** come quando era collocata nel suo sito originario, ed in questa prospettiva il **collo** appare **nascosto** dal **torace** innaturalmente **sporgente**.

Anche il **corpo**, con le gambe disarticolate dal supplizio, appare sfalsato dalla prospettiva.

Masaccio tentò di scorciare in prospettiva il **corpo** del **Cristo**, ma l'**effetto sperimentale** ottenuto fu più **maldestro** che illusionistico.

In ogni caso fu il **primo tentativo** del genere e ben testimonia il **clima sperimentale** del **primo Rinascimento fiorentino**.



Masaccio, *Crocifissione*, 1426, dal Polittico del Carmine di Pisa, tempera su tavola, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

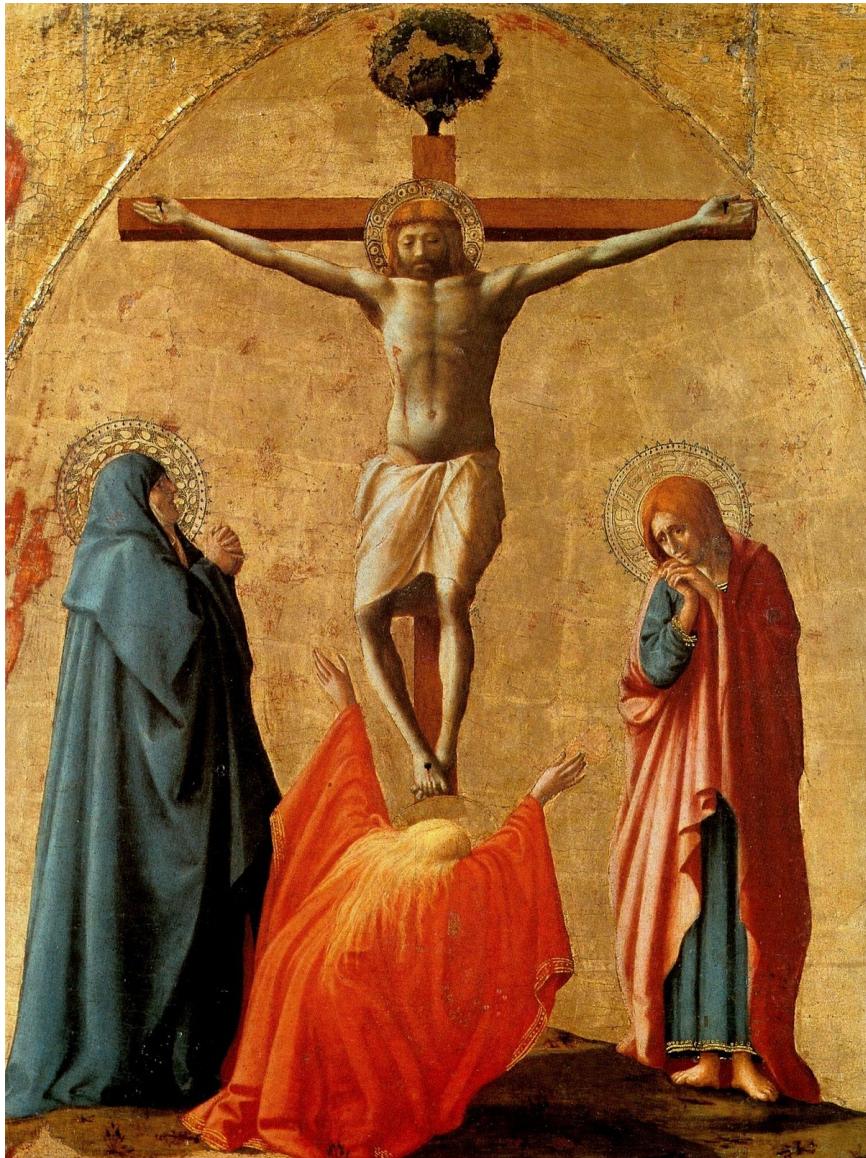
Il **volto brunito** di Cristo è colto nel momento del **trapasso**, quando ha appena pronunciato, rivolto a san Giovanni, le parole «*Ecco la tua madre!*», con le quali gli ha affidato la Madonna.

La **Madonna** sta ora **immobile** ai piedi della croce, le **mani giunte** che si stringono nel dolore, nell'ampio **mantello blu**, come impietrita dall'angoscia.

Sull'altro lato della croce sta **San Giovanni**, con il **capo** mestamente **reclinato** sulle mani congiunte, ed il **movimento** delle **braccia** è sottolineato dal **blu** di una **manica**, che contrasta con il **rosso** del **manto**.

Ha il **volto affranto** e sembra sforzarsi per trattenere le lacrime.

In alto sulla croce è posto **l'albero della vita**, simbolo della rinascita: quando Giuda si impiccò, l'albero rinacque.



Masaccio, *Crocifissione*, 1426, dal Polittico del Carmine di Pisa, tempera su tavola, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

La **scena** sembrerebbe **immobile** — come se con il trapasso di Cristo anche il tempo si fosse fermato — **se non fosse** per la presenza della **Maddalena** che vediamo solo **di spalle**, i lunghi capelli biondi discolti sul suo manto scarlatto, e pare aver fatto da poco irruzione nella scena ed **agitarsi scomposta** dal dolore.

Inginocchiata ai piedi di Cristo, le **braccia aperte** e tese al cielo, che ricordano i gesti drammatici delle « **lamentatrici** » nell'**antico pianto funebre** della **tradizione mediterranea** : la **Maddalena** ha, in questa tavoletta di Masaccio, una impareggiabile **forza espressiva**, che segna il culmine del ***pathos*** della scena.



Giotto, *Compianto sul Cristo morto*, 1303-1305, affresco, Cappella degli Scrovegni, Padova.

L'apostolo **Giovanni** spalanca le braccia in un pianto sconsolato.



In quest'opera di Giotto risaltano i **gesti di disperazione** e di **epos tragico**, vari e diversi al loro esternarsi, tra i quali campeggia quello dell'**apostolo Giovanni**, che spalanca le braccia in un pianto sconsolato, con un moto che mai in pittura ebbe misura più grande e perfetta.

Giotto, Compianto sul Cristo morto, 1303-1305,
affresco, Cappella degli Scrovegni, Padova.

Il lamento di Maria è l'antecedente delle sacre rappresentazioni incentrate sulla **rappresentazione drammatica** della **Passione di Cristo**.

Il lamento di Maria diventa un **modello ideale** per rappresentare il **sentimento comune** rispetto alla **morte**, sentimento composto di pazienza e speranza ma che lascia spazio anche ai dubbi ed alle incertezze che sfociano nelle **manifestazioni di dolore**.

Di questa **mimica della lamentazione** si possono prendere come esempi, quelli raffigurati su opere antiche : le **braccia sollevate** in alto e **piegate** ad angolo (che a seconda dei contesti possono esprimere cordoglio e disperazione ma anche giubilo o richiesta implorante);
le **braccia** sempre sollevate **si abbattono** sulla **testa** o sul **viso**;
un **solo braccio** steso in avanti col palmo rovesciato mentre l'**altro** è sul capo o disteso;
le **braccia** battono **sul petto** a palme aperte o pugni chiusi;
braccia che **percuotono** le **gambe**;
le **braccia** abbracciano le **ginocchia** (o il solo ginocchio sinistro);
palme rovesciate e **dita intrecciate** con braccia stese verso il basso o stese in avanti .

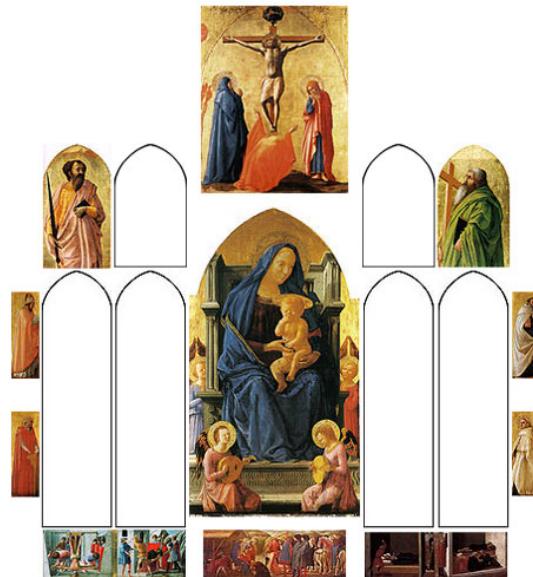


L' **Adorazione dei Magi** di Masaccio è una **tempera su tavola** (21x61 cm) proveniente dallo smembrato Polittico di Pisa ed oggi conservato nei **Musei statali di Berlino**. Risale al **1426**.

L'opera, faceva parte della **predella** nello **scomparto centrale**, sotto la *Maestà* (oggi alla National Gallery di Londra).

La scena dell'**Adorazione dei Magi** è presentata come di consueto di **profilo** (solo Sandro Botticelli rinnoverà questa iconografia), e sembra dipinta per **contrastare** la celebre **Adorazione** di **Gentile da Fabriano**, che nel **1423** aveva incantato i fiorentini

Polittico di Pisa





Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, tempera e oro su tavola (173x228 cm con cornice 303x282), 1423, Galleria degli Uffizi, Firenze.

L'opera è stata **firmata** sopra la predella: "OPVS GENTILIS DE FRABRIANO". Capolavoro dell'artista e del **Gotico Internazionale**, conserva l'elaborata **cornice scolpita in legno dorato**, in larga parte originale.

La **composizione** di Masaccio è **pacata** e simile a un **fregio**, in **contrapposizione** con l'affollata composizione e **sontuosità** di Gentile da Fabriano.

Masaccio, *Adorazione dei Magi*, 1426, tempera su tavola (21x61 cm) proveniente dallo smembrato **Polittico di Pisa** ed oggi conservato nei Musei statali di Berlino.



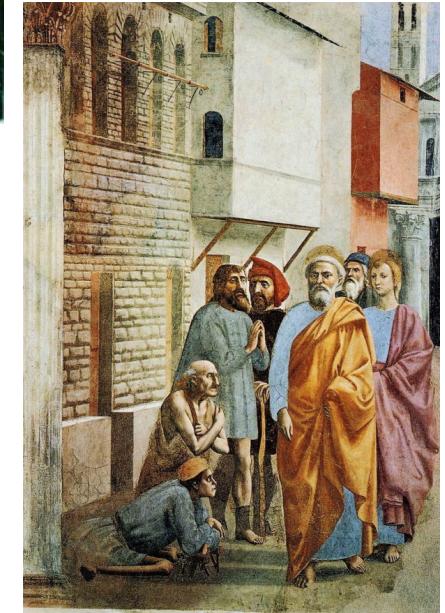
A sinistra si vede la **capanna**, dove il **buo e l'asinello** stanno di **spalle**, accanto a una cavalcatura per il dorso dell'asino. Subito dopo si vede la **Sacra Famiglia**, con le aureole scorteiate in prospettiva.

Maria è seduta in un **seggi dorato** con protomi e zampe leonine, e tiene in braccio il **Bambino** che benedice il primo dei **Magi**, il quale è già **inginocchiato** e ha tolto la corona deponendola in terra; il suo dono è già nelle mani di san Giuseppe.

Dietro di lui sta un altro **Magio** con **tunica rosa**, la cui fisionomia assomiglia molto a un personaggio nell'affresco del *San Pietro risana gli infermi con la sua ombra* nella **Cappella Brancacci**; il re Magio con la tunica rosa si è intanto **inginocchiato** e la sua corona è nelle mani di un servitore. Il **terzo Magio** è appena arrivato, è in **piedi** e un servo gli sta togliendo la corona, mentre un altro ne porta il dono



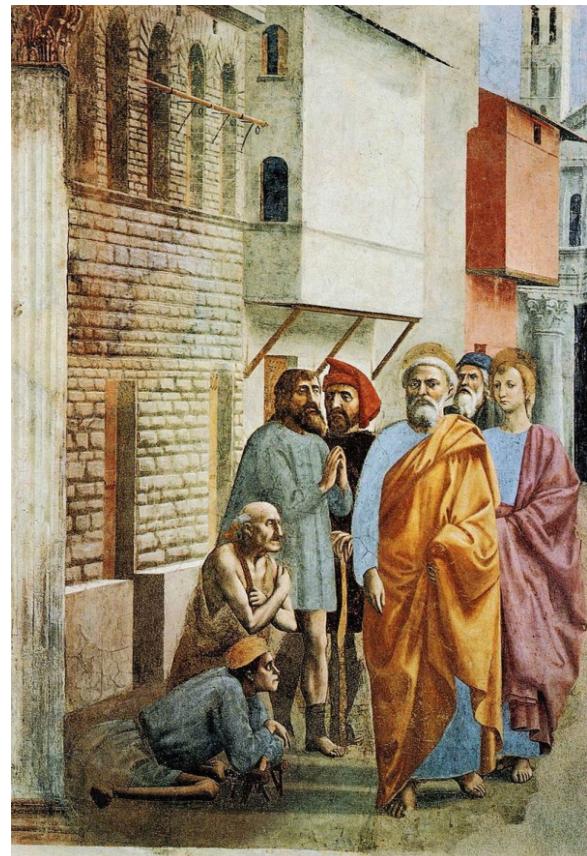
Masaccio, Adorazione dei Magi
1426, tempera su tavola (21x61 cm)
proveniente dallo smembrato
Polittico di Pisa ed oggi conservato
nei Musei statali di Berlino.



Masaccio, San Pietro risana gli infermi con la sua ombra, affresco, Cappella Brancacci , Chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze, 1425-1427 circa (230x162 cm)



Masaccio, *Adorazione dei Magi*, 1426, tempera su tavola (21x61 cm) proveniente dallo smembrato Polittico di Pisa ed oggi conservato nei Musei statali di Berlino.



Masaccio, *San Pietro risana gli infermi con la sua ombra*, affresco, Cappella Brancacci, Chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze. L'opera, databile al 1425-1427 circa (230x162 cm), ritrae una scena delle *Storie di san Pietro* derivata dagli Atti degli apostoli.



Masaccio, *Adorazione dei Magi*, 1426,
particolare, tempera su tavola (21x61 cm)
proveniente dallo smembrato Polittico di Pisa
ed oggi conservato nei Musei statali di Berlino .

Dietro i re si trovano **due personaggi emblematici**, con vesti e cappelli alla moda del tempo, e con lunghi mantelli grigi, che lasciano scoperte le gambe coperte da calze aderenti.

Si tratta probabilmente delle figure dei **committenti**.



Masaccio, *Adorazione dei Magi*, 1426, particolare, tempera su tavola (21x61 cm) proveniente dallo smembrato Polittico di Pisa ed oggi conservato nei Musei statali di Berlino .

A destra, infine, sono raffigurati i **cavalli** e i **servitori**, tra i quali si scorge qualche affinità sia con Gentile da Fabriano (il cavallo con la testa in scorciò in lato), sia con altre opere come l'*Adorazione* di Nicola Pisano scolpita nel pulpito del Battistero di Pisa (1260 circa), come il **cavallo intento a pascolare** .

Lo stile della pittura è a tratti morbido e sfumato, come nello sfondo, a tratti forte e incisivo, come nei mantelli dei due committenti.

In ogni caso la **luce** e la **ricca cromia** unificano tutta la rappresentazione, con equilibrio.



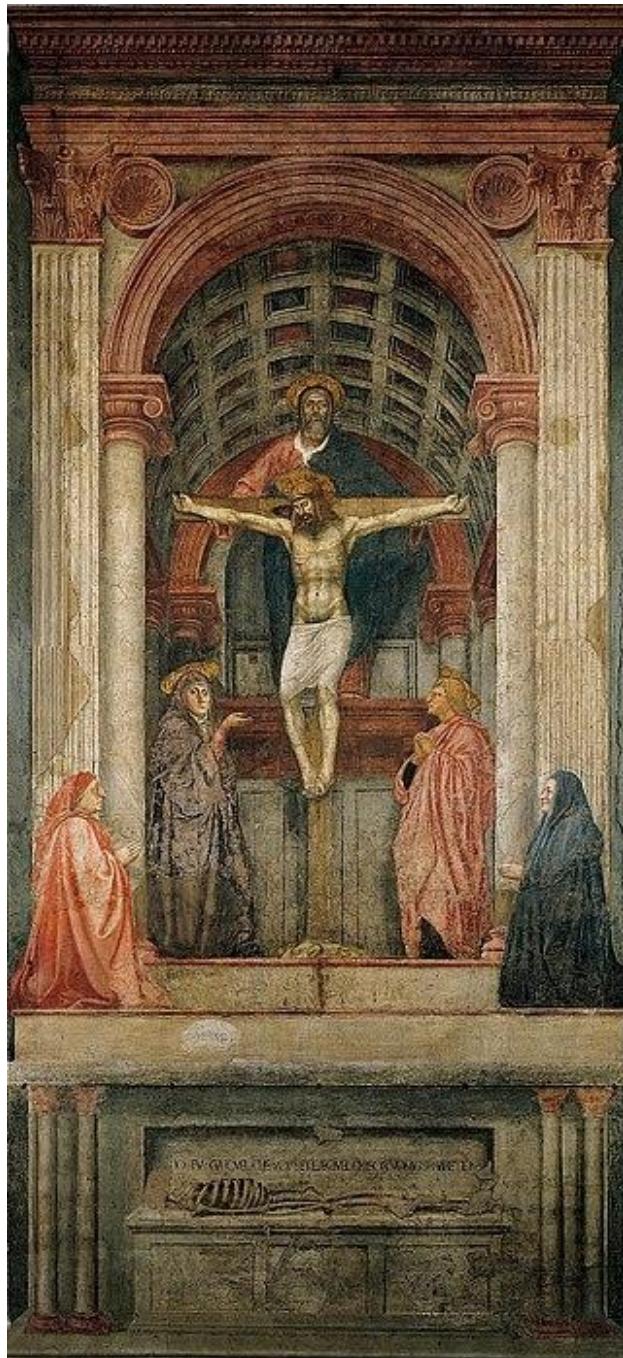
Adorazione dei Magi, di Nicola Pisano, 1260 ca., Pulpito del Battistero di Pisa



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

Masaccio, *Adorazione dei Magi*, 1426, particolare, tempera su tavola (21x61 cm) proveniente dallo smembrato Polittico di Pisa ed oggi conservato nei Musei statali di Berlino.





Masaccio, *La Trinità*, affresco, 317x667 cm.,
1426-1428, Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze

La **Trinità** è universalmente ritenuta una delle opere fondamentali per la **nascita** del **Rinascimento** nella storia dell'arte.

In essa si trovano **tutti i principali contenuti** della **cultura umanistica** e si ha una **perfetta sintesi** tra **pittura, scultura e architettura**.

Si tratta dell'ultima opera conosciuta dell'artista, morto a soli 26 anni .



Masaccio, *La Trinità*, particolare, affresco, 1426-1428, Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze

Nessun documento scritto attesta la **data esatta di esecuzione** del dipinto e l'**identità del committente**, nonostante sia **raffigurato**, con la **moglie**, ai piedi del **dipinto**; a proposito di quest'ultimo è stata formulata l'ipotesi che si tratti di un **priore domenicano** presente in quegli anni nel convento, e che l'opera sia stata eseguita in onore di un suo congiunto defunto in quegli anni.

Il **dogma** della **Trinità** era dopotutto un tema di importanza **fondamentale** per i **domenicani**, proprietari della chiesa, come testimonia la **posizione di rilievo** dell'affresco all'interno della navata.

Alla complessa **creazione tematica** del dipinto dovette sicuramente partecipare un **teologo** del convento, che lo studioso Berti (1988) ha ipotizzato potesse essere **Fra' Alessio Strozzi**, religioso, umanista e matematico che frequentava artisti come Lorenzo Ghiberti e Filippo Brunelleschi.

**Masaccio, *La Trinità*, affresco, 317x667 cm.,
1426-1428, Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze**

L'opera si è **fortunatamente conservata** sino a noi grazie al genio di **Giorgio Vasari**.

Egli, incaricato di smontare il tramezzo dove l'opera era collocata (per ragioni legate alla Controriforma), non trovando altro luogo dove conservarla all'interno della chiesa (poiché ne riconosceva l'immenso valore storico artistico), **decise di ricollocarla** dietro ad un **nuovo altare** e applicarvi una **serie di accorgimenti** in modo tale che l'opera di Masaccio non subisse nel frattempo ulteriori danni.

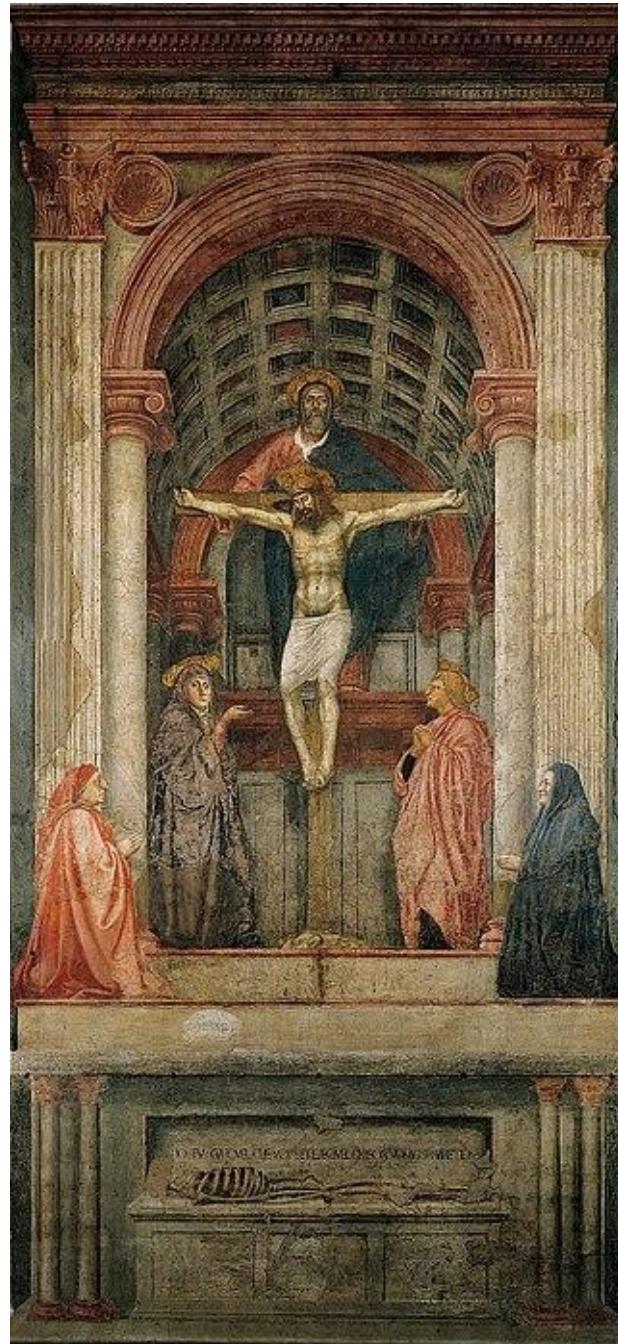
In questo modo quest'opera si è preservata quasi intatta.

L'altare soprastante era sormontato da una grande pala dedicata alla **Vergine del Rosario** realizzata, per la famiglia Capponi dallo stesso **Vasari**.

Solo nel **1860** l'affresco della **Trinità** fu "riscoperto", trasportato su tela ed incollato sulla controfacciata della chiesa.

Nel **1952** si decise di risistemare l'affresco nella sua **collocazione originale** (terza campata della navata sinistra).

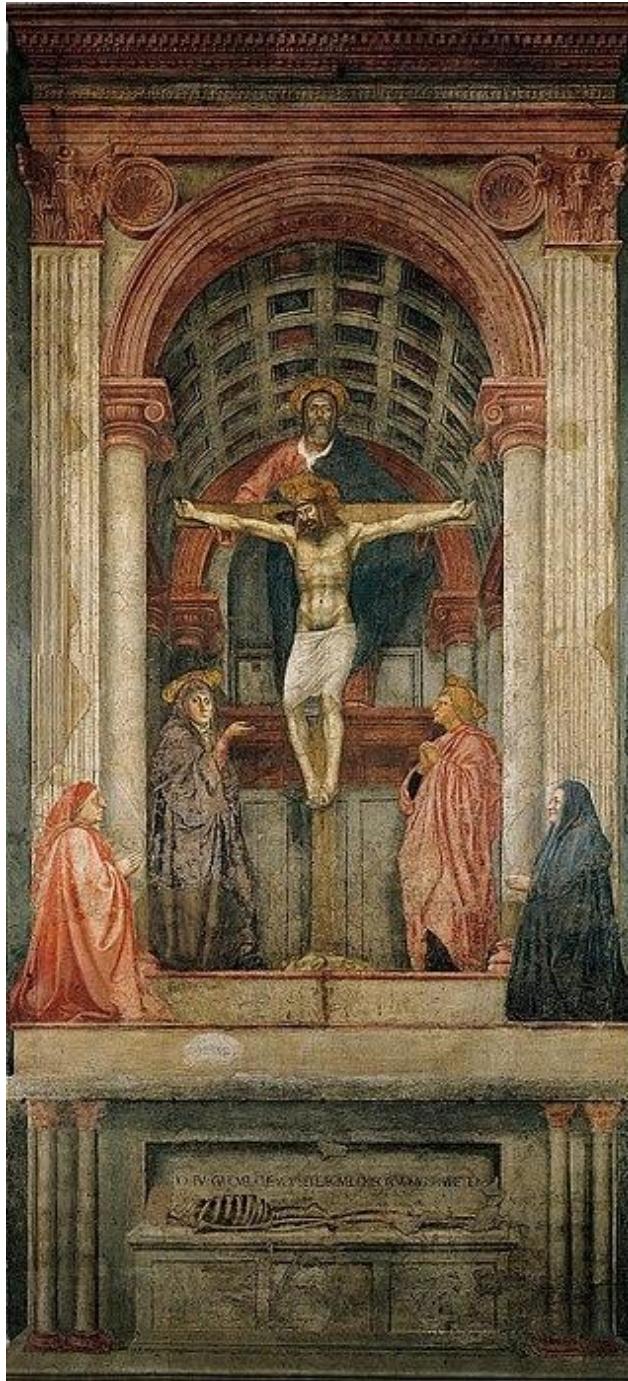
Un ulteriore restauro eseguito tra il **1999** ed il **2001** ha consentito un importante, anche se parziale, **recupero delle tonalità originali dell'affresco**

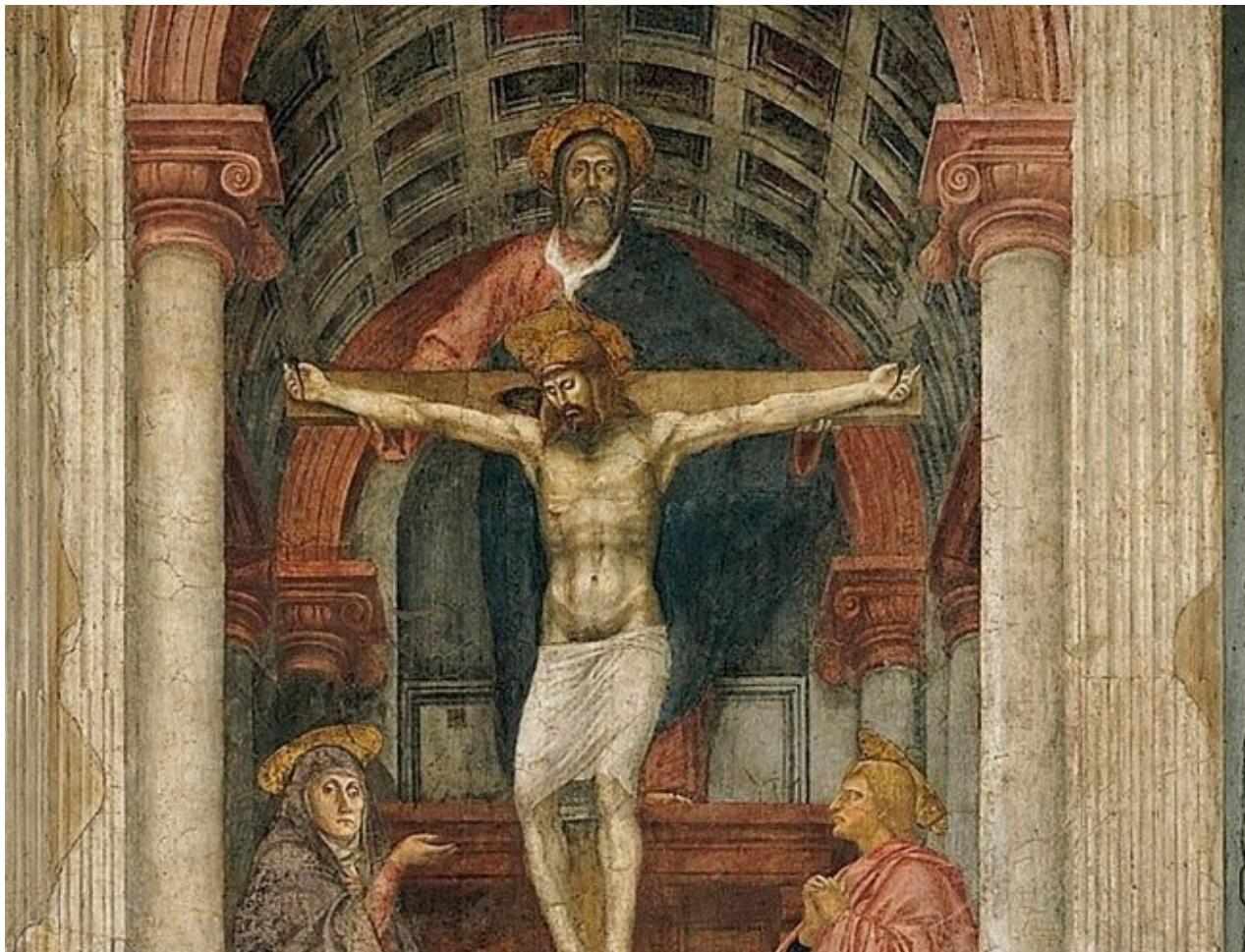


Masaccio, *La Trinità*, affresco, 1426-1428, Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze

Ernst Gombrich, nel 1997, esprime nei seguenti termini il carattere innovativo del dipinto :

« Possiamo immaginare lo stupore dei fiorentini quando, rimosso il velo, apparve questa pittura che pareva aver scavato un buco nel muro per mostrare al di là una nuova cappella sepolcrale, costruita secondo il moderno stile di Brunelleschi. [...] Se i fiorentini si aspettavano un'opera arieggiante il gotico internazionale allora di moda a Firenze come nel resto d'Europa, dovettero rimanere delusi. Non grazia delicata, ma **figure massicce e pesanti; non curve libere e fluenti, ma forme angolose e solide** ... »





Masaccio, *La Trinità*, affresco, 1426-1428, Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze

Il **soggetto principale** raffigurato è costituito dalle **figure** della **Trinità**, disposte secondo il modello iconografico che va sotto il nome di "**Trono di Grazia**", con il **Padre** che **regge la croce del Figlio**, e che si diffuse nella pittura fiorentina alla **fine del XIV secolo**.

La **fonte testuale** di tale soggetto è contenuta in *Isaia* (16, 5), ripresa dalla *Lettera agli Ebrei* (4, 16).

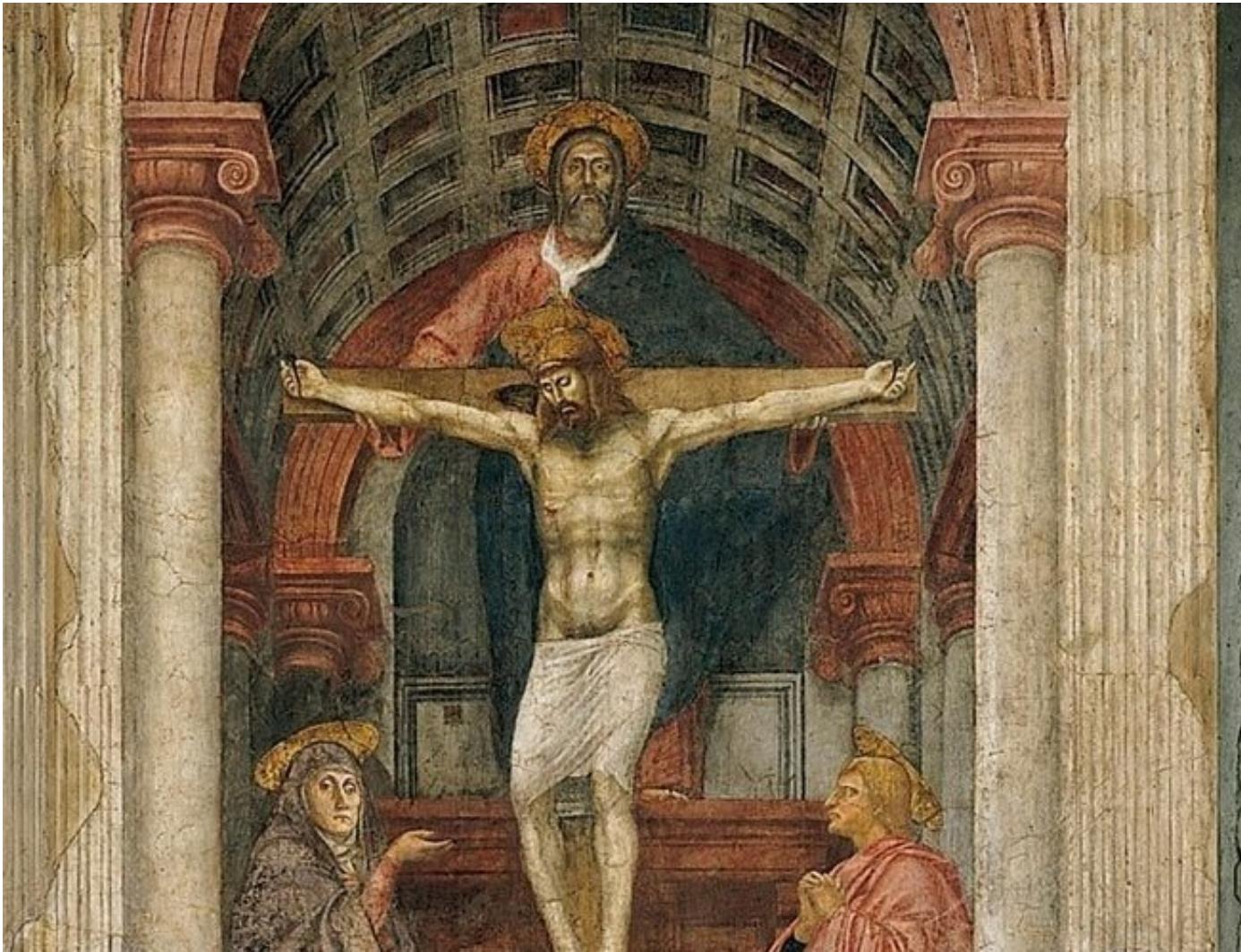
Ma l'opera di Masaccio fu la **prima** rappresentazione di tale iconografia **su scala monumentale** e la prima ad essere **trattata** con tanto **realismo** e con uno **sfondo architettonico illusionistico**.

Di solito nel "**Trono di Grazia**" Dio era **seduto in trono**, per evocare il tema del **Giudizio**, che segue la **Resurrezione**; in questo caso invece **Dio Padre** è raffigurato **in piedi**.

Secondo alcuni studiosi, la **posizione** evocava nello spettatore quella del **sacerdote**, quando durante la messa **solleva l'eucaristia**, quale simbolo del sacrificio.

La **figura del Padre**, pur sembrando **gigantesca** per un **effetto illusorio**, non ha tuttavia una statura superiore a quella del **Figlio**, ma uguale.

Il confronto con le precedenti raffigurazioni del *Trono di Grazia* evidenzia un' **attenzione alle proporzioni ed alle armonie tipica della nascente cultura rinascimentale**.



Masaccio, *La Trinità*, affresco, 1426-1428, Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze

Nelle precedenti **rappresentazioni** della **Trinità** lo sfondo era sempre o d'oro oppure col cielo. Per la **prima volta** il tutto venne collocato in una **grandiosa architettura dipinta**, che è quindi uno spazio terreno, frutto dell'attività umana.

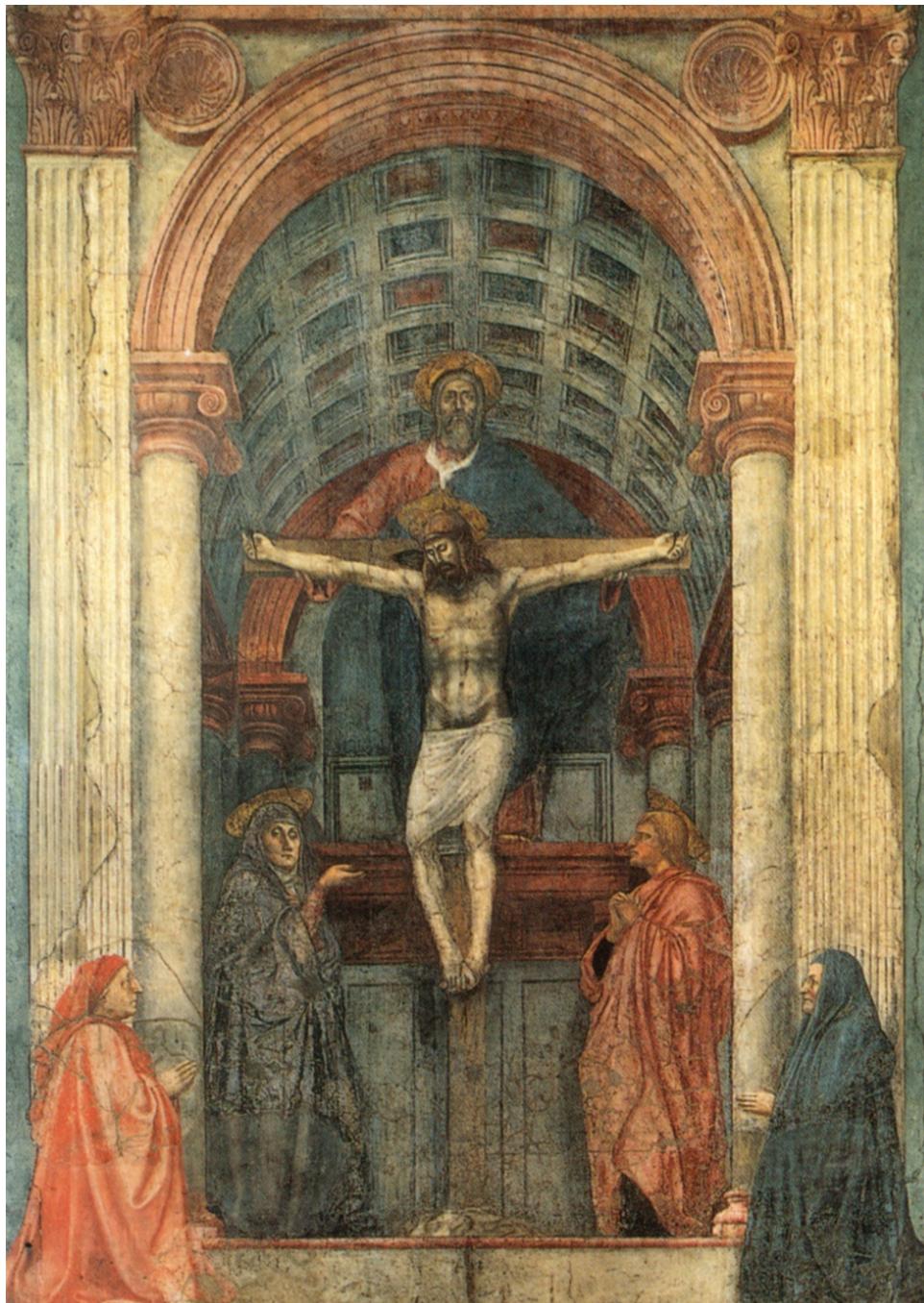
La **potenza illusionistica** della **volta a botte** nello **sfondo**, fortemente **scorcianta**, impressionò i contemporanei, che non avevano mai visto niente di simile.

Ponendosi infatti a circa quattro metri di distanza, si ha l'**illusione** di una **cappella** che si apre nella **navata**.

Più di un secolo dopo Vasari scriveva ancora " **pare che sia bucato quel muro** ".

La **raffigurazione** dell'**architettura** ubbidisce alle **leggi** della **prospettiva**, sapientemente utilizzate per creare, attraverso la raffigurazione della **volta a botte** e delle **altre due colonne** sul **fondo** della cappella, l'**effetto illusionistico della profondità**.

La **volta a lacunari** è decorata con **rosoni** (ormai poco visibili) dipinti alternativamente nelle tonalità del rosso e del blu. Sulle **pareti laterali** è appena percettibile la presenza di **architravi** sorretti da **colonne doriche**.



Masaccio, *La Trinità*, affresco, 1426-1428, Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze

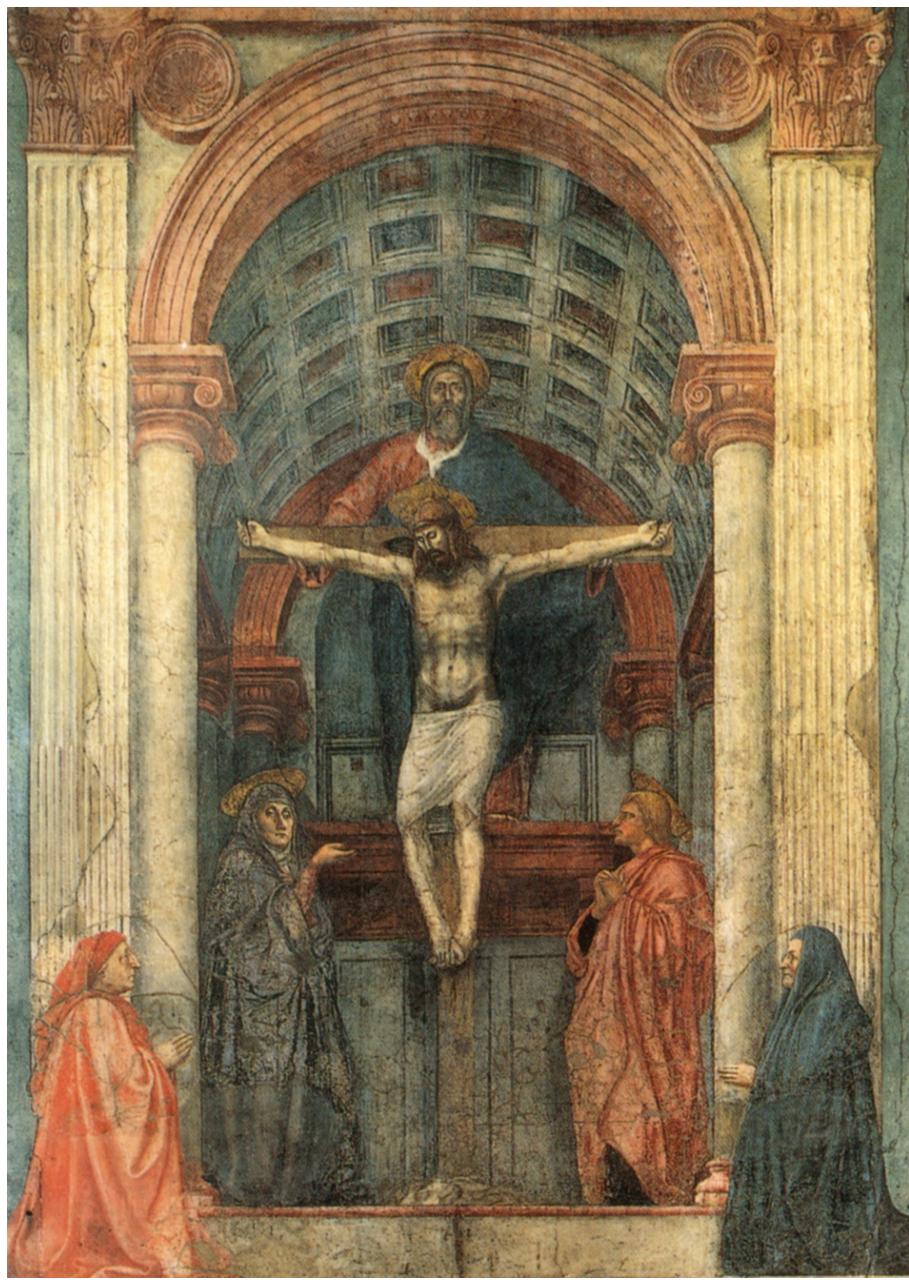
Tutto l'ambiente è di **misurate proporzioni** ed il **modulo** è offerto dal **Crocifisso**, centro dell'intera raffigurazione.

Se Masaccio dimostrò di aver assimilato a fondo la lezione di Brunelleschi riguardo alla **spazialità prospettica**, diversa è la poetica che il pittore usò nell'insieme.

Il **realismo spaziale** di Masaccio non solo voleva ordinare le figure nello spazio, ma era finalizzato a **effetti illusionistici** che potenziassero a dismisura il **messaggio religioso** dell'opera.

Scegliendo un **punto di fuga molto basso**, proprio all'altezza degli **occhi dello spettatore**, lo spazio rappresentato venne legato indissolubilmente a quello reale e lo **spettatore** vi è espressamente coinvolto, come sembra suggerire anche lo **sguardo** e il **gesto** di Maria.





Masaccio, *La Trinità*, affresco, 1426-1428, Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze

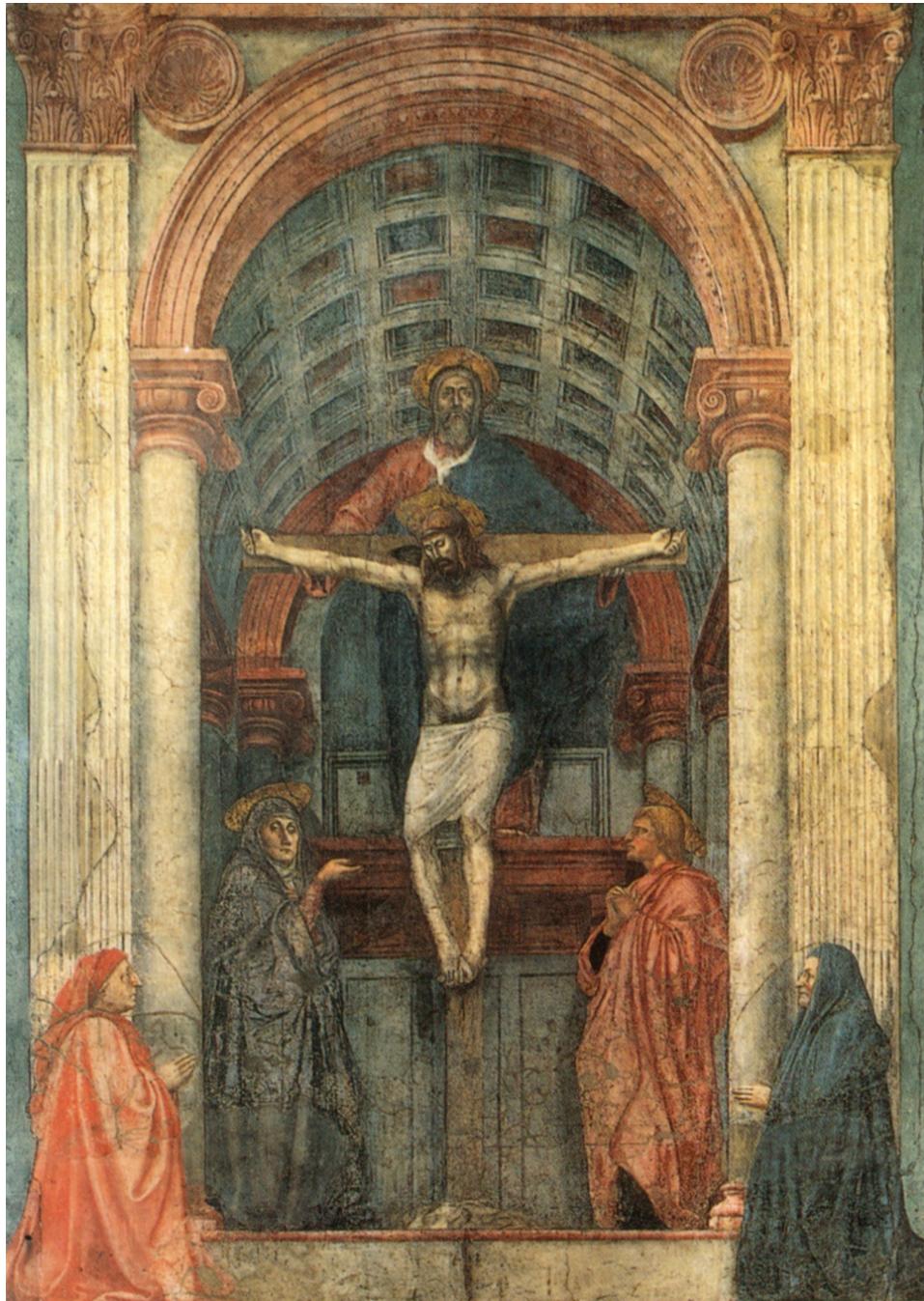
La raffigurazione della Trinità è completata dalla colomba dello Spirito Santo: le sue ali sembrano disporsi attorno al collo di Dio Padre, tanto da rendere problematico, a prima vista, il suo riconoscimento.

Su di un piano inferiore e, nell'illusione prospettica, più prossime allo spettatore stanno le figure statuarie di San Giovanni e della Madonna. Il santo evangelista è avvolto in un mantello rosso; sta a mani giunte con lo sguardo rivolto alla croce, nel tipico atteggiamento del "dolente".

Maria invece è stranamente distaccata e si volge verso chi guarda il dipinto. Essa è raffigurata come donna già avanti negli anni, cinta in un mantello blu; con uno sguardo, non di dolore ma di severa impassibilità, e con il gesto della mano destra essa invita lo spettatore a contemplare la crocifissione del figlio.

Il suo sguardo non palesa segni di dolore, ma forse solo una rassegnata consapevolezza del destino che doveva compiersi

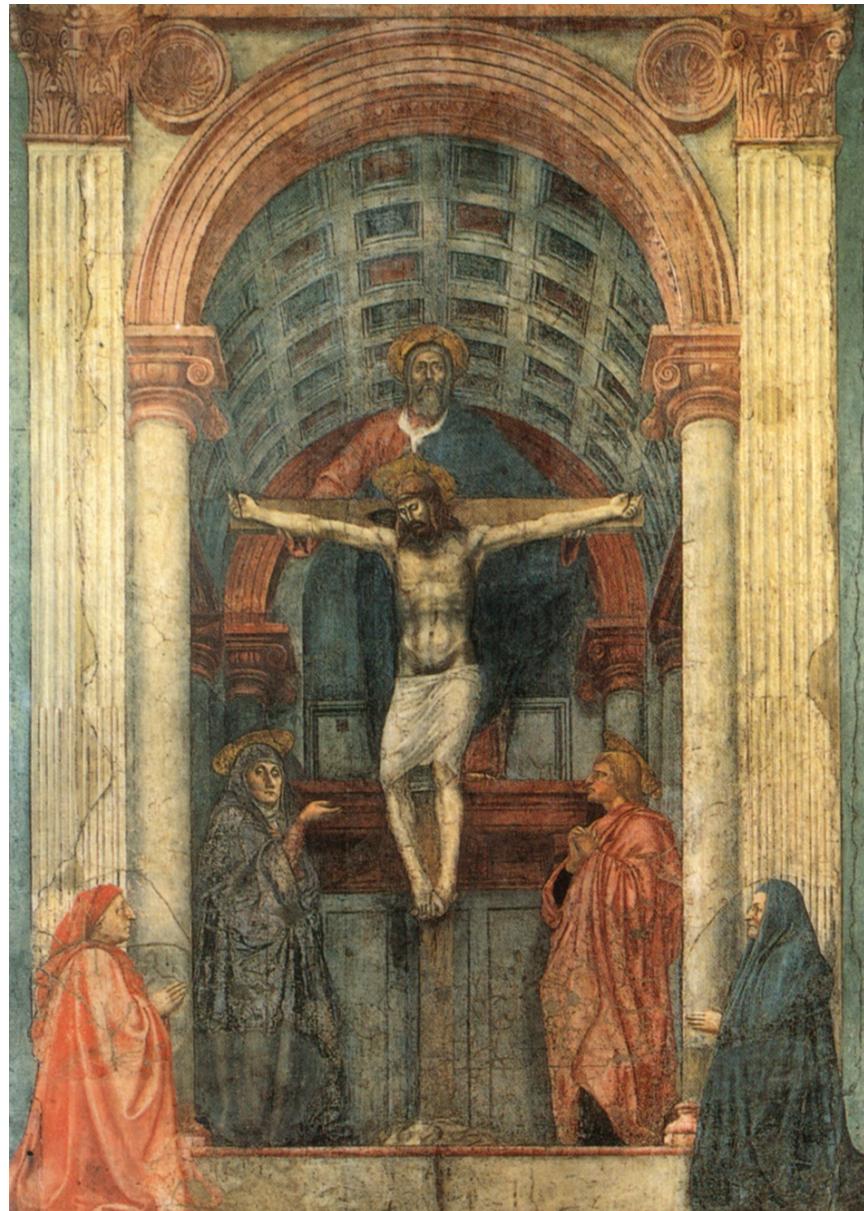




Masaccio, *La Trinità*, affresco, 1426-1428, Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze

San Giovanni, dettaglio, nel tipico atteggiamento del dolente.





Masaccio, *La Trinità*, affresco, 1426-1428, Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze

Più **in basso**, su un piano prospettico ancor più prossimo a chi guarda, stanno le **due figure inginocchiate** dei personaggi in omaggio ai quali l'opera è stata eseguita, forse gli stessi **committenti o donatori**.

Si tratta di un **uomo** con un **mantello** ed un **turbante rosso** e di una **donna** vestita di **blu**, raffigurati di **profilo** – secondo il modello tradizionale dei ritratti adottato all'epoca - **mentre pregano** rivolgendosi alle persone della Trinità poste nella cappella.

La **precisione** dei **lineamenti** testimonia la **grande qualità** di **ritrattista** che Masaccio dovette possedere.

Senza precedenti e **rivoluzionaria** è la scelta di assegnare ai **due comuni mortali** **proporzioni identiche** a quelle delle **divinità**, abbandonando con sicurezza le proporzioni gerarchiche, che dominavano la produzione artistica almeno dal IV secolo d.C.

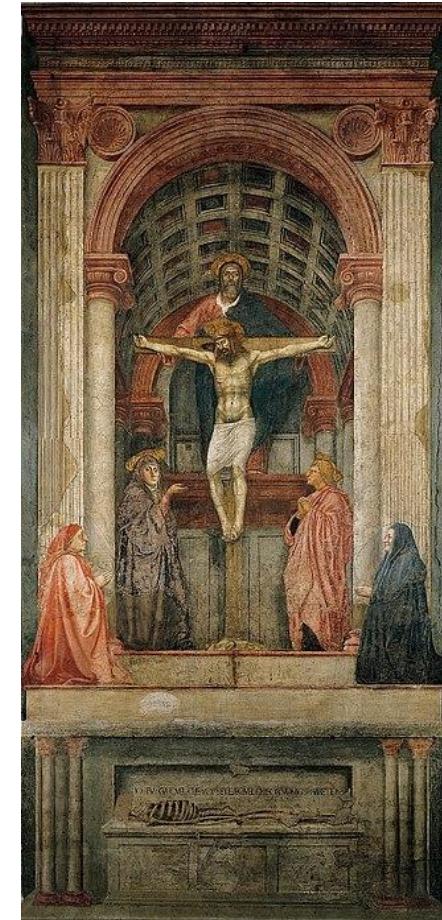


Il **registro inferiore** dell'affresco è occupato dalla **raffigurazione** di un **sarcofago** posto in una nicchia delimitata da due coppie di colonnine; su di esso è posta la figura di uno **scheletro** ed una **scritta** con evidente intento didattico di “ **memento mori**”: **IO FU' GIÀ QUEL CHE VOI SETE, E QUEL CH'I SON VOI ANCO SARETE.**

Sorprende tuttavia che non vi siano nel dipinto iscrizioni o stemmi che consentano l'identificazione del defunto, né dei committenti.



Masaccio, *La Trinità*, affresco, particolare,
1426-1428, Chiesa di Santa Maria Novella,
Firenze



Masaccio, *La Trinità*, affresco, 1426-1428, Chiesa di Santa Maria Novella, Firenze

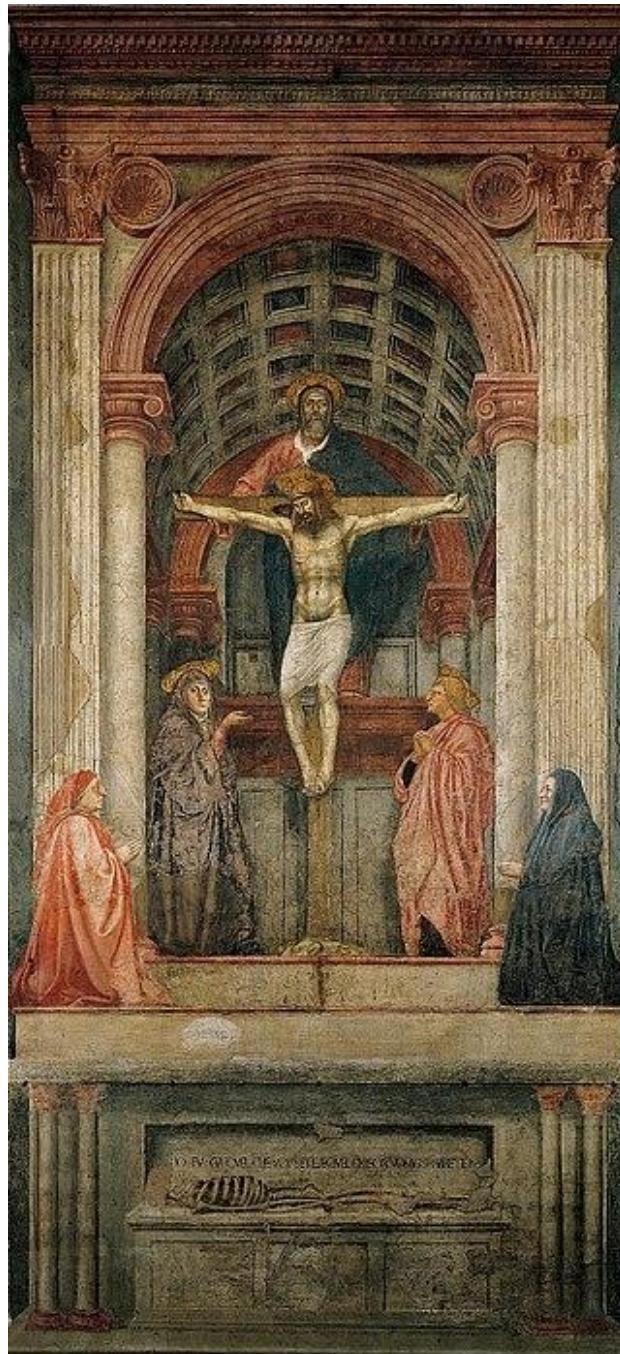
Rispetto alle opere immediatamente precedenti di Masaccio, di chiara ispirazione donatelliana, la **Trinità** segna una **trasformazione** dell'artista verso lo stile di Brunelleschi.

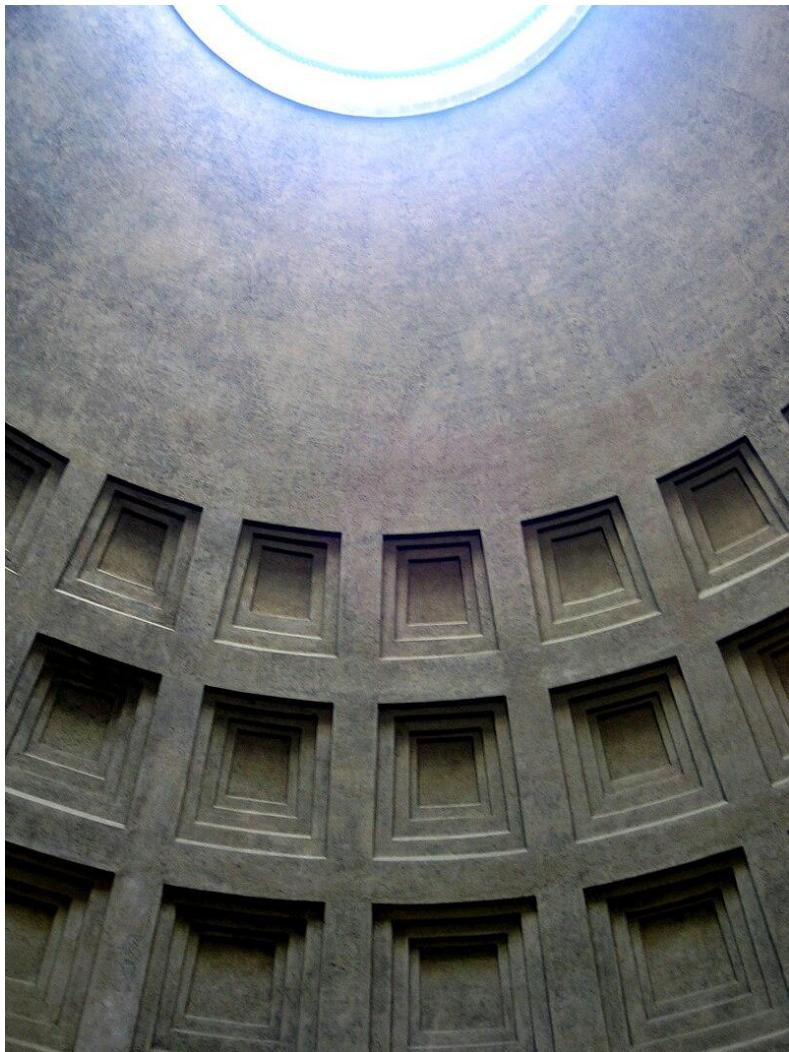
Le **paraste corinzie** e gli **archi a tutto sesto** sono identici a quelli delle **architetture brunelleschiane**, mentre **inconsueto** è l'uso della **volta a botte a cassettoni**.

Brunelleschi, a differenza di Leon Battista Alberti, era interessato a una **convincente illusione di profondità spaziale**, legata però ad aspetti di **simbolismo geometrico**, in cui la perfezione delle forme era anche **metafora dell'armonia divina** e della sua **Creazione**.

La **volta** infatti conduce lo sguardo in profondità e fa cadere l'occhio sul **nodo del dipinto**, rappresentato dal punto di unione della **Trinità divina**.

Trattandosi di una **rappresentazione** in una **chiesa domenicana** è da sottolineare l'interpretazione della scena, che vede in essa **l'affermazione della Resurrezione**, come **unica risposta alla morte**: il Cristo morto è anche risorto, e anche la nostra morte avrà uguale soluzione.





Lacunari della cupola del Pantheon, Roma. I cassettoni o lacunari, in architettura, sono cavità ricavate in un soffitto e disposte in maniera regolare (solitamente a scacchiera).

La **cupola** del Pantheon è una **volta a cassettoni** (o lacunari), ovvero è decorata con **rientranze quadrate incassate**, che si restringono verso l'oculo centrale. Questi incavi hanno una **funzione sia estetica che pratica**, strutturale, in quanto alleggeriscono il peso della volta e, anticamente, erano rivestiti di bronzo per generare correnti d'aria calda che impedivano alla pioggia di entrar

Nelle volte della Basilica di Massenzio si riscontra la compresenza di lacunari di diversa forma.

Il **Pantheon** "[tempio] di tutti gli dei" in latino classico **Pantheum**, fu fondato nel 27 a.C. da Marco Vipsanio Agrippa, genero di Augusto, che lo dedicò alla dea Cibele e a tutti gli dei. Fu fatto ricostruire dall'imperatore Adriano presumibilmente **dal 112 fino al 128 d.C.** circa, dopo che gli incendi dell'80 e del 110 d.C. avevano distrutto la costruzione precedente di età augustea.





Basilica di Massenzio, uno dei vani laterali coperto da una volta a botte a lacunari.

Basilica di Massenzio: particolare della volta a botte con lacunari di forma ottagonale





La grandiosa Basilica di Massenzio è uno dei più grandi monumenti del Foro Romano realizzato in età tardo-antica.

La **costruzione** venne avviata da **Massenzio** (Imperatore romano, dal 306 al 312), nel **308** sulla collina della Velia, nell'area dove in precedenza si trovavano gli Horrea Piperataria, i magazzini per la lavorazione e la conservazione delle spezie, ma **venne portata a termine** dall'Imperatore **Costantino**, che ne modificò l'orientamento e aprì un grandioso ingresso con un portico preceduto da una scalinata che superava il dislivello tra la Via Sacra e la Basilica.

Del grande complesso, l'unica navata rimasta in piedi è quella settentrionale, le cui **volte a lacunari** ispirarono gli **architetti del Rinascimento**.

Il periodo fiorentino di Donatello

Sin dal 1402-1404 **Donatello** andò a **Roma** assieme a **Brunelleschi**, di cui fu amico e collaboratore, e col compagno di viaggio studiò le **opere classiche**. Svolse invece il suo **apprendistato**, come **scultore**, nell'ambito delle maestranze attive a **Firenze**, alle dipendenze dell'Opera del Duomo.

Fu a fianco di **Ghiberti** (1404-1407), dal quale apprese i segreti della **fusione del bronzo** e la passione per la **scultura a rilievo**.

L'analisi di **quattro sculture giovanili** mostra il precoce e **originale** trapasso dalle **forme del gotico cortese** a una già matura espressione umanistica, dal **David** del 1408 alla statua di **Abacuc**, il cosiddetto **Zuccone** (1423-1425), attraverso gli stadi intermedi del **San Giovanni Evangelista** (1409-1411) e del **San Giorgio** (1417).



Donatello, *David*, 1408,
marmo, Firenze, Museo
Nazionale del Bargello



Donatello, *San Giovanni Evangelista*,
1409-15, marmo, Firenze, Museo
dell'Opera del Duomo



Donatello, *San Giorgio*, da una nicchia
esterna di Orsanmichele, 1415-17,
marmo, Firenze, Museo Nazionale del
Bargello



Donatello, *il profeta Abacuc*
(detto lo Zuccone), 1423-35,
marmo, Firenze, Museo
dell'Opera del Duomo



Il **David marmoreo** di Donatello è una **scultura a tutto tondo** della **fase giovanile** del grande artista. Risale al **1408-1409**, è in **marmo bianco** e misura 191 cm. di altezza. È conservata nel **Museo Nazionale del Bargello** a Firenze, nella **stessa sala** del più celebre **David bronzeo**, opera della piena maturità dell'artista.

L'opera è **una delle prime** riferibili con certezza a **Donatello**, che a quell'epoca, poco più che ventenne, lavorava spesso per **l'Opera del Duomo fiorentino**.

Essa era infatti destinata a un **contrafforte** della **tribuna esterna**.

In ogni caso la statua non si trova più in Duomo dal **1416**, quando venne acquistata dalla **Signoria**, che la fece trasportare a **Palazzo Vecchio**.

Oggi si trova al **Museo Nazionale del Bargello** a Firenze insieme al **David in bronzo**.

Importante era infatti il **significato politico** che veniva attribuito al David, quale simbolo di **indole indomita e libertaria** della **Repubblica di Firenze** che, non a caso, commissionò anche, ai **primi del XVI secolo**, il celeberrimo **David** di **Michelangelo**.

Un'iscrizione ai piedi della scultura sottolineava questo collegamento: « *Pro patria fortiter dimicantibus etia adversus terribilissimos hostes Dii prestant auxilium* » (“**Gli Dei danno sostegno per la Patria ai combattenti arditi anche contro i nemici più temibili**”)



Donatello, *David*, 1408, marmo, h. 191 cm., Firenze, Museo Nazionale del Bargello

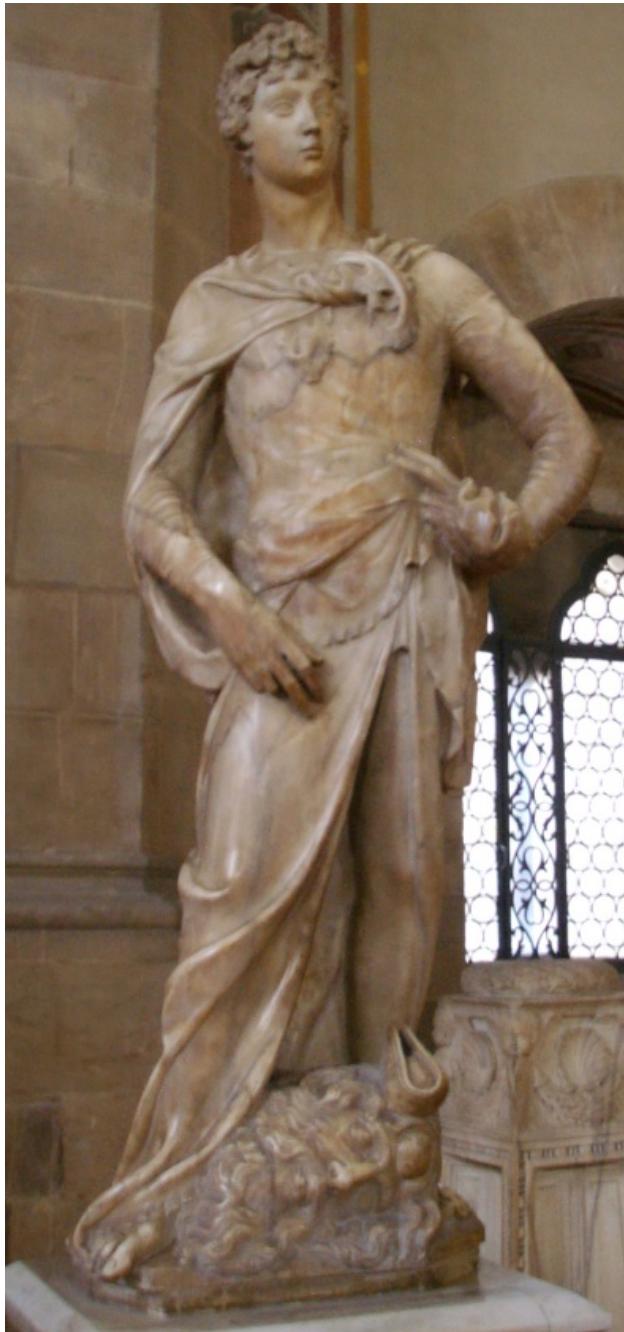
Il **David** non è a grandezza naturale (a differenza del David bronzo) , poiché possiede **dimensioni troppo grandi**, (191 cm.): è raffigurato come **vittorioso**, subito dopo la sconfitta del **gigante Golia**, la cui **testa**, con la pietra ancora conficcata al centro della fronte, si trova **ai suoi piedi**, e con la **fionda** appoggiata sulla **chioma**.

Le **braccia** sono **sproporzionalmente lunghe** e seguono linee ogivali (tipiche **arte gotica**), ma sono presenti già **elementi ripresi dal repertorio classico**, come alcuni **dettagli anatomici realistici**: le **mani**, il **torso**, più evidenziato che nascosto dalla giubba, la **testa**, **incoronata di amaranto** (simbolo profano).

L'**espressione** è **vacua**, ma la **posa** e l'atteggiamento sembrano esprimere la **fierezza consapevole** della propria **elezione divina** del personaggio

Dettaglio della testa di Golia





Donatello, *David*, 1408, marmo, h. 191 cm., Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Lo spostamento del **peso** sulla **gamba destra**, con il **busto in torsione** verso il **lato opposto**, denota la volontà di creare un maggiore **effetto dinamico**, ma risente ancora di qualche **incertezza**. Questo schema venne poi portato a perfezione formale nel *San Giorgio* (1415-1417).

Dal **1404 al 1407** Donatello si trova a lavorare come assistente di **Lorenzo Ghiberti** alla **porta Nord del Battistero di Firenze** ed infatti, la statua del *David* marmoreo, realizzato tra il **1408** e il **1409**, ancora riportava un'impronta “ghibertiana”.

La **posa ancheggiante** e il rapido scorrere della **luce** sull'elaborato panneggio si riferiscono alla **cultura gotica**, mentre, la **testa** dell'eroe mostra fattezze ideali ispirate al **modello classico**.

Donatello **unifica** questi **due codici**, quello **antico** e quello **gotico**, ponendo come elemento di unità il **potente naturalismo**, con cui il **panneggio** si separa, mostrando il **nudo** della **gamba** e le **pieghe** che si formano sulla **mano** che si appoggia su un fianco del giovane, dando l'impressione di un **gesto colto dal vivo**.

Donatello, *David*,
dettaglio, 1408, marmo, h.
191 cm., Firenze, Museo
Nazionale del Bargello

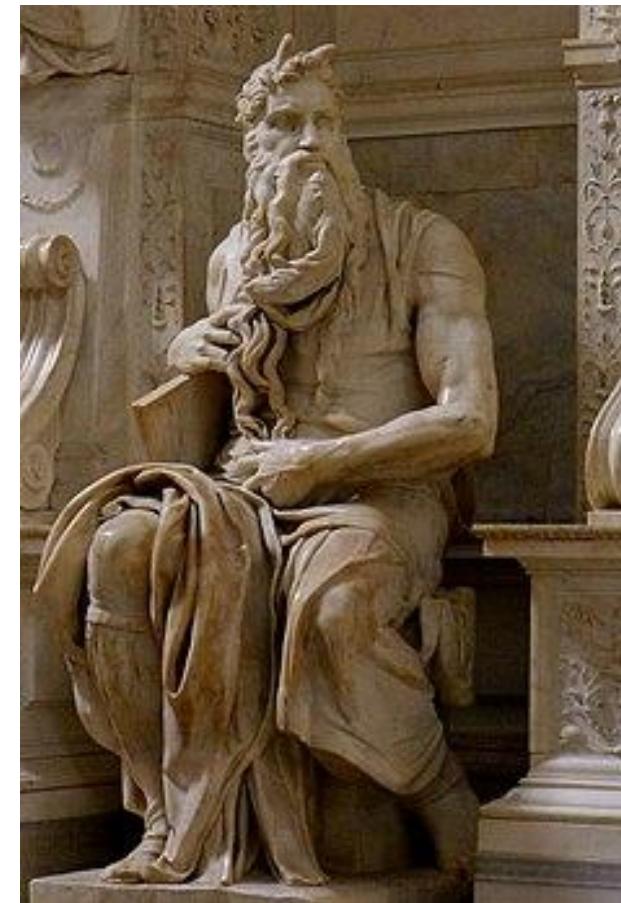




Donatello, *San Giovanni Evangelista*, marmo (210x88x54 cm) scolpita per l'antica facciata del Duomo di Firenze ed oggi custodita nel Museo dell'Opera del Duomo.

Risale al **1409-1415** e fu, con la sua carica di energia trattenuta, il **modello più diretto** per il ***Mosè*** di Michelangelo.

L'Opera del Duomo commissionò la **statua dell'Evangelista** seduto a **Donatello**, mentre contemporaneamente venivano scolpiti ***San Luca*** da **Nanni di Banco**, ***San Matteo*** di Bernardo Ciuffagni e ***San Marco*** di Niccolò di Pietro Lamberti, tutte oggi collocate nella stessa sala del museo.



***Mosè*,**
Michelangelo
Buonarroti,
1513-1515 circa e
ritoccata nel 1542,
marmo, h.
235 cm., Basilica di
San Pietro in
Vincoli, Roma.



Ricostruzione dell'antica facciata del Duomo di Firenze, Santa Maria del Fiore, secondo un ipotetico progetto di Arnolfo di Cambio, Museo dell'Opera del Duomo.

La serie adornava **quattro grandi nicchie** disposte ai lati del portale centrale della **distrutta facciata**, del Duomo di Firenze, realizzata da **Arnolfo di Cambio**.

Al **1296** risale l'inizio del cantiere di **Santa Maria del Fiore** e, la parte a cui **Arnolfo** lavorò di più, è stata la facciata.

La **facciata** di **Arnolfo** venne poi demolita nel **1587-1588** e mai più ripristinata, fino alla **facciata Neogotica** del **XIX secolo** di **Emilio De Fabris**



Donatello, San Giovanni Evangelista, 1409-15, marmo, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

Donatello, nel suo Evangelista reagì al manierismo tardogotico, non solo rialacciandosi alla **nobile compostezza della statuaria antica** ma ricercando brani di autentica umanità e verità.

Il Santo è rappresentato **seduto**, con il tipico attributo del **libro** tenuto in piedi su una gamba, dalla mano sinistra.

Il **panneggio** crea forti effetti di **chiaroscuro**, con **ampie pieghe**, soprattutto nella parte inferiore, che accrescono il senso del **volume** delle **membra sottostanti**, senza nasconderle e con accentuati **giochi lineari tardogotici**.

Le **spalle** sono **curve**, le **braccia** sono **abbandonate** e inerti, il **busto** è semplificato geometricamente secondo una calotta semicircolare.

Grande risalto è dato alle **potenti mani**, scolpite basandosi su un accurato **studio dal vero**.

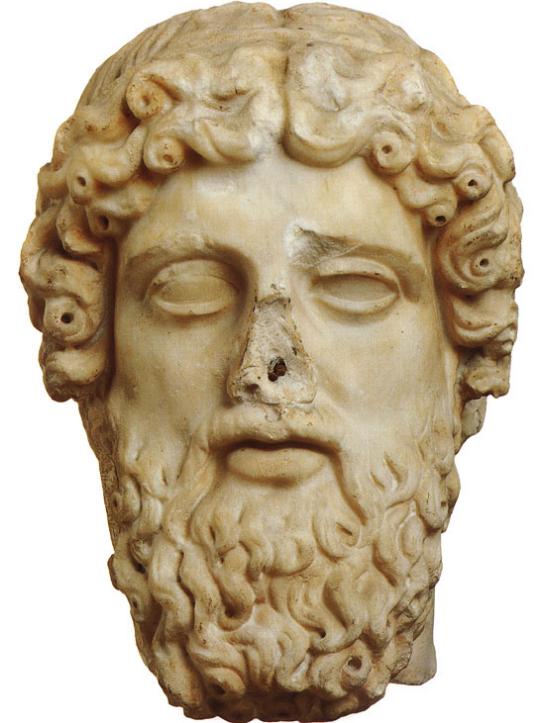


Donatello, *San Giovanni Evangelista*, 1409-15, particolare, marmo, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

La **testa**, barbuta e con una folta capigliatura ricciuta, scatta verso destra con uno **sguardo fisso e intenso**, creando un senso di **energia trattenuta** tipico delle migliori opere di Donatello, come il *San Marco* e il *San Giorgio*, scolpite proprio in quegli anni.

Le folte **sopracciglia** sono lievemente **aggrottate** e l'espressione contratta e concentrata è sottolineata anche dalla **profonda ruga orizzontale** sulla **fronte** e dalla **bocca serrata**, in uno schema forse ispirato da una testa di **Giove Capitolino**.

Testa di Giove, marmo, copia romana di un originale greco, V secolo d. C., Roma, Musei Capitolini.





La statua di **San Giorgio** di Donatello fa parte del ciclo delle quattordici statue dei protettori delle Arti di Firenze per le nicchie esterne della Chiesa di Orsanmichele. Fu commissionata dall'**Arte dei Corazzai e Spadai** e risale al **1415-1417**. È in marmo apuano ed è alta **209 cm**. Dal **1891** si trova conservata nel **Museo Nazionale del Bargello** ed è stata sostituita nella nicchia da una copia in marmo.

San Giorgio era un **santo guerriero**, per questo era stato scelto come **patrono** dell'**Arte dei Corazzai e Spadai**, cioè dai **fabbricanti di armi**. Scolpita tra il 1415 e il 1416, riscosse ben presto un notevole successo e anche per la critica successiva ha sempre avuto una **posizione di riguardo**, venendo indicata come forse l'**opera migliore** del ciclo delle arti di **Orsanmichele** e uno dei **capolavori** di **Donatello** e della statuaria italiana del **Quattrocento** in generale.

La formella di **San Giorgio che uccide il drago alla presenza della principessa** venne collocata **dopo il 1417** e godette di altrettanta fama





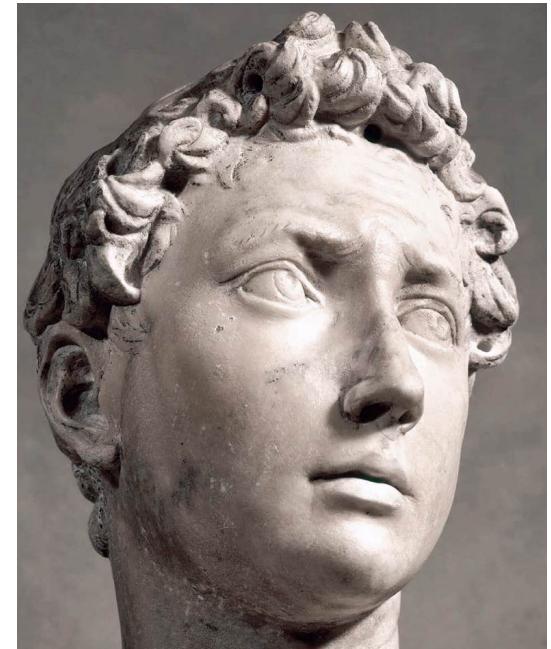
Donatello, San Giorgio, da una nicchia esterna di Orsanmichele, 1415-17, marmo, Firenze, Museo Nazionale del Bargello

San Giorgio è ritratto come un **cavaliere** con l'armatura e con lo scudo crociato, su precisa richiesta degli armaioli che volevano mostrare un saggio della loro arte.

La figura, leggermente **ruotata** intorno all'**asse centrale**, che fa perno sulle gambe a compasso, è costruita **sitre ovali sovrapposti**: il **volto** con le **sopracciglia aggrottate** il **busto** e lo **scudo crociato**, leggermente ruotato rispetto all'asse centrale.

Le **gambe** leggermente divaricate a compasso sono un modo per far risaltare, con il **torso ben eretto**, l'idea di **fermezza morale**.

Il **santo** è concepito nell'**atto di guardare** verso **nord-ovest** con uno scatto della testa, verso la direzione in cui si trovavano i **nemici tradizionali** di Firenze (Lucca, Milano...).





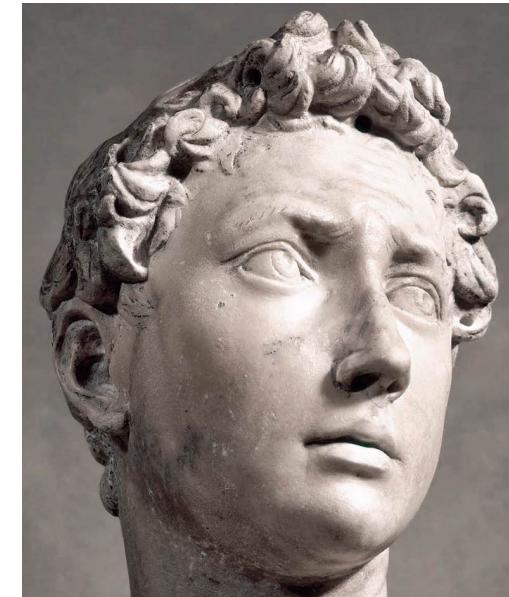
Donatello, San Giorgio, da una nicchia esterna di Orsanmichele, 1415-17, marmo, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Il **gesto**, che dà anima alla statua, è evidenziato dalla costruzione compatta e statica del corpo, sottolineato anche **datendini del collo**, dalle **sopracciglia aggrottate**e dall'espressivo chiaroscuro nelle **pupille**.

L'effetto è quello tipico delle migliori opere di Donatello, cioè l'**energia** e la **vitalità** trattenute ma perfettamente **visibili**.

Già a metà del **XV secolo** la statua era vista come un**modello di perfezione**, elogiandone la **fierezza** dello **spirito** e il **contrasto** che sembra nascere tra la **volontà d'azione** che traspare dallo **sguardo** e la salda **fermezza** dell'**appoggio**.

Giorgio Vasari, nella prima edizione delle **Vite**, ne sottolineò la bellezza della testa di giovane, lo spirito del valore militare, la "vivacità fieramente terribile et un maraviglioso gesto di muoversi dentro a quel sasso", come "nelle figure moderne non s'è veduta ancora".





Donatello, *San Giorgio e il drago* da una nicchia esterna di Orsanmichele, ai piedi della statua, 1415-1417, marmo, rilievo stiacciato, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Sono di Donatello sia il rilievo nella cuspide col *Dio Padre benedicente* sia il rilievo di *San Giorgio che uccide il drago* alla base.

Quest'ultimo rilievo è celebre come un **perfetto esempio** di **stiacciato**, arricchito da una delle più antiche rappresentazioni di **prospettiva centrale a punto unico** di fuga, con tutte le figure collocate coerentemente nello spazio.

Le **linee orizzontali** convergono verso il **gruppo centrale**, con la rappresentazione di **San Giorgio a cavallo**, che lotta **contro il drago** (il cavallo venne ammirato da Vasari, nella **posa impennata**, di derivazione classica); a sinistra la **grotta** (la tana del drago), desunta dai sarcofagi romani, e a destra la **principessa ed il porticato** costruito in **prospettiva**.

Se le **linee del mantello**, l'**armatura preziosa** del santo e il **profilo delle ali aperte** del drago sono **particolari** di gusto **tardo gotico, nuova** è la concezione dello **spazio**, che sembra espandersi oltre la **cornice** del bassorilievo.

Nuova è anche la funzione della **luce** che sbalza il punto focale dell'azione.

Interessante è la **tecnica** della decorazione della lastra marmorea, scolpita con un **rilievo** di natura quasi **pittorica**, (**stiacciato**), tanto è minimo lo spessore dello sbalzo



Donatello, *La consegna delle chiavi a San Pietro* 1428-30 ca., marmo, 41 x 1,15 cm., Londra, Victoria and Albert Museum.

Nel bassorilievo più tardo, rispetto a quello di *San Giorgio e il drago*, *La consegna delle chiavi a San Pietro*, commissionato da Cosimo de' Medici per la **Sagrestia Vecchia** costruita da Brunelleschi, la tecnica dello **stiacciato** si è incredibilmente **perfezionata**, sino a conseguire un intenso effetto **illusionistico** rafforzato dalla scelta di un punto di vista basso, che conferisce allo spettatore la **sensazione di entrare, fisicamente, oltre che emotivamente**, nello spazio artificiosamente creato da Donatello.

Gli **apostoli** del rilievo sono **figure** gravi e immote, decisamente **masaccesche** ed è infatti possibile che questa lastra ornasse l'altare della cappella Brancacci al Carmine e fosse dunque appositamente pensata con questo stile, per non turbare l'unità decorativa dell'ambiente.

Donatello, *La consegna delle chiavi a San Pietro*, 1428-30 ca., marmo, 41 x 1,15 cm., Londra, Victoria and Albert Museum.



Il **centro** della **scena** mostra la figura di **Cristo** che sta **ascendendo**, circondato dagli **apostoli** disposti a semicerchio, dalla **Vergine** inginocchiata, da **angeli** e **cherubini**.

Ai suoi piedi si trova **Pietro** che tende una mano per ricevere le **chiavi del Paradiso**.

La **ricchezza** dei **dettagli**, dagli alberi alle notazioni atmosferiche del cielo, creano una superficie vibrante di tratti, che conferisce **drammaticità** alla **scena**.

La **cornice quattrocentesca**, se non originale, è comunque probabilmente quella ricordata nell'**inventario** del **1492**.



Lo **Zuccone** è il nome popolare della statua del **Profeta Abacuc** di **Donatello**, proveniente dalle nicchie del terzo ordine del **Campanile di Giotto** e risalente al 1423-1435. È in marmo bianco a grandezza naturale (195x54x38 cm) ed è oggi conservata nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze.

Il **profeta Abacuc**, è così poco idealizzato, con tratti somatici irregolari e capelli tagliati quasi a zero, che i fiorentini gli attribuirono il nome di "Zuccone".

Vasari nelle **Vite** ricorda come nello **Zuccone** fosse ritratto un **avversario** dei **Medici**, tale Giovanni Chiericini, che era diventato ricco dal nulla ed era morto a Firenze nel 1416.

Vasari riporta anche **vari aneddoti** sulla statua come quello che **Donatello** fosse solito **giurare su di essa**, come si giura sulla cosa più cara, o come il fatto che la **invitasse spesso a parlare**: un **topos** legato ai grandi capolavori della scultura, secondo il quale ad essi non manchi che la parola per esser vive, a causa dallo **straordinario realismo**.

Le **statue** delle **nicchie** vennero **trasferite** nel **museo** nel **1937** e sostituite all'esterno da copie. Annerite dagli agenti atmosferici sono tuttora in corso di pulizia a restauro. Lo **Zuccone** è tra **quelle già restaurate**.



Donatello, il profeta Abacuc (detto lo Zuccone), 1423-35, marmo, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

Abacuc è forse la statua **meglio riuscita** di tutta la serie del **campanile**, annoverata tra i **capolavori** di **Donatello** e della scultura rinascimentale in generale. Rispetto alle precedenti opere di Donatello (come le tre statue sul lato est), si notano un **forte naturalismo** e una significativa **intensità espressiva**.

Il profeta è ritratto **calvo** (da cui il nome popolare) di una **magrezza ascetica**, con una lunga **tunica** che gli cade dalla spalla sinistra e che crea **profonde pieghe verticali**, che non aderiscono al corpo e che sottolineano la maestosità della figura, ma anche il suo tormento interiore.

La **bocca semiaperta**, gli **occhi incavati e profondi**, la **calvizie** penetrano la fisionomia del soggetto, superando con un **intenso realismo** qualsiasi notazione grottesca. Lo **sguardo** è intenso e rivolto **verso il basso**, dove cioè si trovavano gli spettatori ideali dell'opera, la cui nicchia si trovava a notevole altezza. Costume e postura ricalca il **modello classico dell'oratore**.





Aulo Metello (L'Oratore), Oratore Romano - scultura in bronzo etrusca, h: 179 cm, fine del II-inizi del I secolo a.C. da Pila, Italia - civiltà etrusca: "Il magistrato di Perugia Aulus Metellus detto l'Oratore" scultura in bronzo, Museo Archeologico Nazionale, Firenze.



Donatello, *il profeta Abacuc (detto lo Zuccone)*, 1423-35, marmo, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo



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

Il rilievo è costruito con la **tecnica dello stiacciato**, eccetto le figure del proscenio, fuse a **bassorilievo** in modo da creare un più forte **stacco** con lo **sbalzo** è **minimo**.

È davvero **sorprendente** la capacità di Donatello di assumere, volta per volta, il **medium tecnico** e il **tono** espressivo **più adatto** a conseguire l'effetto voluto.

Nel **pannello bronzeo** del *Banchetto di Erode*, dunque, lo scultore **rinunciò a una scena integralmente eseguita col sistema dello stiacciato**.

Il **proscenio**, dominato dal **moto** di **orrore**, che si propaga tra gli astanti alla vista della **testa recisa** del Battista, presentata a **Erode** da uno sgherro inginocchiato, introduce, attraverso le **arcate aperte** nella **parete di fondo**, ad **altri ambienti** che, a loro volta, si aprono virtuosisticamente su **sale ancora più arretrate**.

Donatello è ormai pienamente padrone della **costruzione prospettica**.



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

Il rilievo di Donatello è organizzato, secondo un magistrale uso del rilievo, su **tre piani** resi visibili grazie all'apertura di **archi** sulle **pareti**, che creano una serie di **aperture consecutive "a cannocchiale"**.

Nei **pilastri** che sostengono gli **archi** sono infissi dei **pali**, la cui funzione spaziale è di grande importanza, **determinando le direttive** della costruzione spaziale.

Con minuscole **crepe** Donatello costruì la **griglia** della **mattonatura**, di grande **realismo illusionistico**, con vertici di virtuosismo nelle **due feritoie** sulla parete principale.



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

Donatello seppe coinvolgere con maestria l'osservatore nella scena rappresentata, adattando il rilievo al suo **punto di vista rialzato** (la **formella** è sulla **base del fonte battesimale**), come dimostra lo **scorcio del tavolo**.

Il **pavimento a scacchi** determina l'esatta collocazione di ciascun personaggio in primo piano.

Donatello **comprime** le **figure** sul **piano di fondo** e via via che procede verso il primo piano, proporziona ad esse le altre, giungendo fino all'**alto rilievo** del **gruppo di destra** e al **tutto tondo** della **testa** di colui che porta il **vassoio**.

Lo **spazio** non è concluso, ma sembra anzi **espandersi oltre il rilievo**, come dimostrano gli archi o le figure tagliate a metà anche lo **sfondo** sembra solo una parte di qualcosa di più ampio.

Lo **spazio rinascimentale** finito e misurabile, che qui comunque è presente grazie a **pavimento regolare**, lascia così campo a uno spazio indefinito, tipico della pittura fiamminga.



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

Ispirazione classica e suo superamento

L'artista sembra dunque imboccare una via di **forte accentuazione drammatica** : ma prima che questa tonalità diventi dominante, nelle **opere tarde**, altri sentimenti aleggiano nelle composizioni a cavallo tra **terzo e quarto decennio del secolo.**



Donatello, David (o Mercurio), bronzo, 1440 ca., h.158 cm., Museo Nazionale del Bargello, Firenze.

Opera forse più celebre e al tempo stesso più atipica dell'artista, è **emblematica** dell'intero Quattrocento italiano, **densa di significati non tutti completamente svelati.**

Dai tempi dell'antica Roma è il primo **rilievo a tutto tondo** di un **nudo**, inteso come **opera a sé stante**, libera da elementi architettonici. La **nudità del giovane eroe** oltre a rimandare alla **classicità** rappresenta l'**umiltà e il coraggio** che sconfiggono la forza bruta del superbo.

Il **David**, realizzato probabilmente per il cortile di palazzo Medici, è di **datazione molto controversa**: l'anno di fusione proposto negli studi critici oscilla **tra il 1427 e il 1460**.

La **datazione più diffusa** è quella che lo colloca tra le opere degli **anni Quaranta** del **Quattrocento**, quando il grande scultore lavorò per **Cosimo de' Medici**.

La statua di **David** di Donatello comunemente viene interpretata come la sfida biblica tra il combattente Golia dell'esercito filisteo e il pastore **David**.

La vicenda narrata nella Bibbia si colloca circa nella metà del X secolo avanti Cristo e fu scritta nel primo libro di Samuele .

David fu probabilmente ispirata alle **statue di Prassitele**, ma la posizione è **poco stabile**, visto il **piede sinistro** poggiato sulla testa del Gigante.

La **gamba sinistra è flessa**, ma non sembra sostenere il corpo che si appoggia sulla gamba destra.

La spada costituisce un terzo punto di appoggio. Il corpo crea una linea a forma di 'S' che rende elegante ma innaturale la posizione del giovane.



Donatello, *David*, 1430-1440 ca., bronzo, h. 1,58 m., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

La **statua** ha gli attributi sia dell'**eroe biblico** (la testa di Golia ai piedi, la spada) simbolo delle virtù civiche e del trionfo della ragione sulla forza bruta e sull'irrazionalità, sia del **(i **calzari alati**), **dio dei commerci** (l'attività della famiglia Medici) che decapitò **Argo Panòptes** (*Argo che tutto vede*), il **gigantesco pastore** dei **cento occhi**.**

L'eroe è raffigurato **in piedi**, con un **insolito cappello a punta** decorato da una **ghirlanda di alloro** (il **petaso** dei pastori classici ripresi dal **tipo classico dell'Antinoo silvano**). I **capelli** sono lunghi e sciolti, il **volto** rivolto leggermente verso il basso è **enigmaticamente assorto**.

Il **corpo** è **nudo**, a parte i **calzari** che arrivano al ginocchio, ed è mollemente **appoggiato** sulla **gamba destra**, mentre la **sinistra** è poggiata sulla **testa** del mostro sconfitto, il gigante **Golia**.

Il **corpo** morbido e vivace, **modellato all'antica**, è quello di un **fanciullo**, estremamente **armonioso**, con una **postura fiera e disinvolta** allo stesso tempo.

Nella **mano destra** tiene la **spada** abbassata e in quella **sinistra**, appoggiata sul fianco, nasconde il **sasso** con cui ha stordito il rivale.

La **base** è composta da una **ghirlanda circolare** appoggiata orizzontalmente.

I **calzari** di **Mercurio**





Rilievo marmoreo con **Antinoo** in veste di **Silvano** (dio dei boschi e dei campi) che raccoglie uva, 130-138 d.C., Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo alle Terme.

Antinoo (II secolo d. C.) è stato un giovane greco originario della Bitinia, di straordinaria bellezza, noto per la relazione sentimentale e amorosa avuta con l'imperatore romano Adriano, il quale lo divinizzò dopo la sua morte prematura avvenuta in circostanze alquanto misteriose.

Silvano (dal latino *Silvanus*) è una figura della mitologia romana, è il dio delle selve e delle campagne Divinità protettrice della natura e delle attività agresti.

Ritratto di Antinoo detto "di Ecouen", scoperto nel XVIII secolo nella *villa Adriana* a Tivoli, oggi al Museo del Louvre di Parigi



Donatello, *David*, particolare





Prassitele, *Hermes con Dioniso*. Museo Archeologico di Olimpia

Trovato nell'Heraion di Olimpia nel 1877, durante una campagna di scavo tedesca, fu ritenuto a lungo l'opera originale di Prassitele, in marmo, vista da Pausania nello stesso luogo 17 secoli prima .

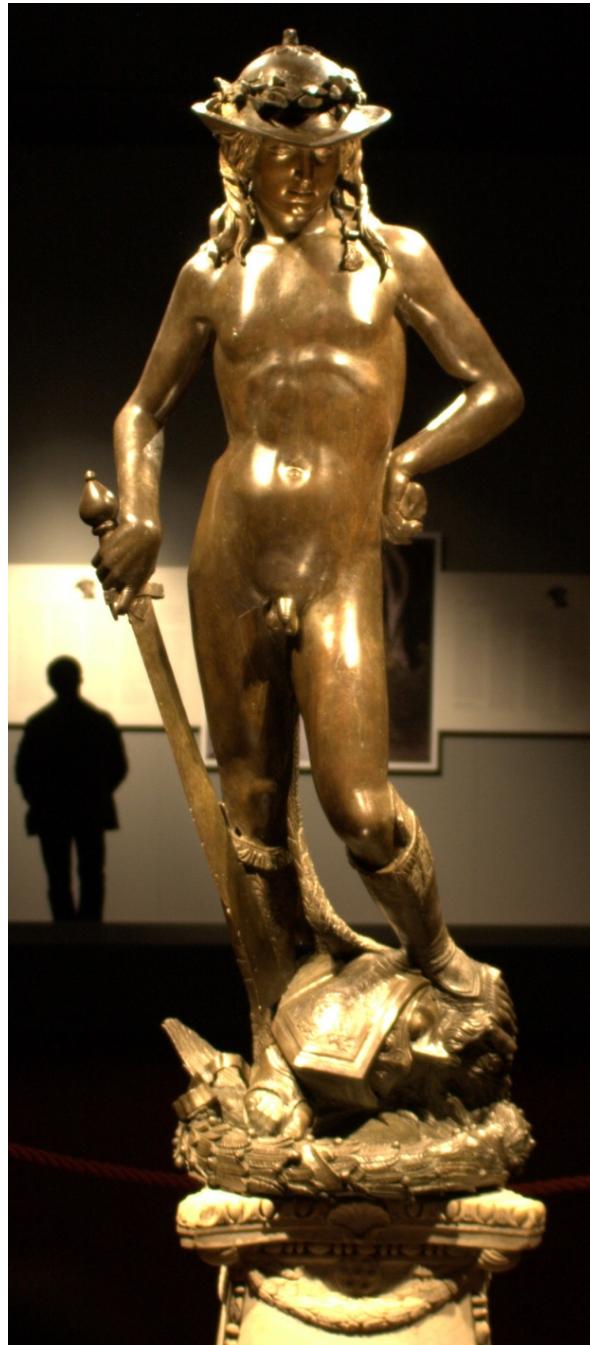
L'unica testimonianza che collega questa scultura a Prassitele è Pausania e nessun altro autore la menziona nei propri scritti e non se ne conoscono altre copie.

Il primo studioso a **porre in dubbio l'originalità** dell'opera fu Carl Blümel: fu evidenziato infatti come alcune parti, la schiena in particolare, presentassero tracce di rielaborazione.

La scultura viene generalmente datata al 100 a.C. circa, ma non sembra siano ancora stati evidenziati dati considerati unanimemente conclusivi



Donatello, *David (o Mercurio)*, bronzo, 1440 ca., h.158 cm., Museo Nazionale del Bargello, Firenze



Donatello, *David*, 1430-1440 ca., bronzo, h. 1,58 m., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

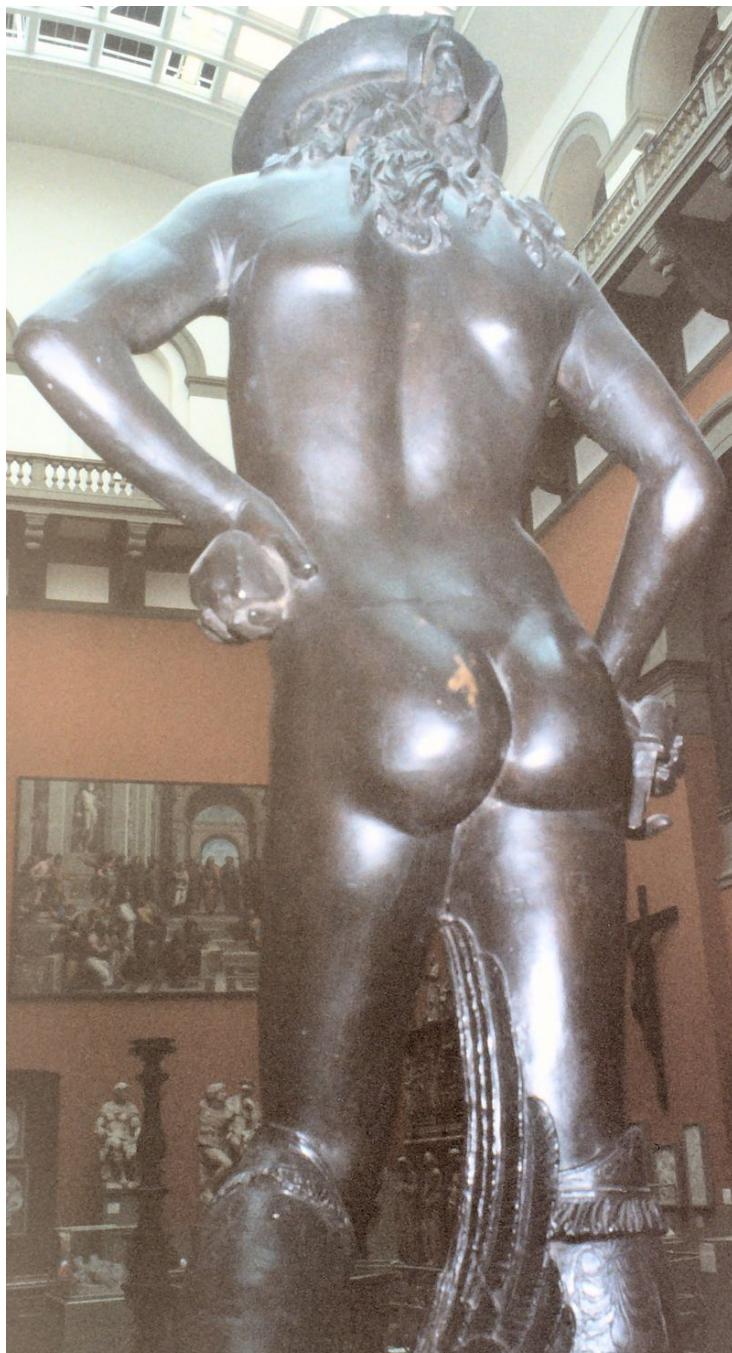
Donatello qui dà un'interpretazione intellettuale e raffinata della figura umana. La posa ricalca la statuaria greca di Prassitele (IV secolo a. C.), ma l'insieme è molto più naturalistico.

Il **corpo giovane** del *David* è ritratto in tutta la sua **perfezione e potenza**, con la **spada** inclinata (usata come terzo punto d'appoggio), la testa piegata e il piede alzato: la posa ha lievi asimmetrie.

Il **viso** di David non è solo pensieroso: se lo si guarda attentamente trasmette una **sensazione di superiorità e malizia** di un **adolescente**, con uno sguardo che è consapevole della sua impresa mastodontica e ne è **orgoglioso**.

È proprio questo **senso del reale**, che evita la caduta nel puro compiacimento estetico, con i riferimenti intellettuali trasformati in **qualcosa di sostanziale e vivo**.





Donatello, *David*, 1430-1440 ca., bronzo, h. 1,58 m., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

La scultura non ha un lato privilegiato per la vista , anzi ruotandoci attorno si scoprono via via nuovi dettagli e si ha sempre una visuale armoniosa dell'intero corpo.

Ad esempio la **veduta di profilo** permette di ammirare il caratteristico **elmo a punta** , mentre la **veduta posteriore** mostra tutta la **sensualità androgina del corpo di giovinetto**.

Vasari annotò come Donatello si sarebbe rifatto **all'osservazione** di un **modello dal vivo**, piuttosto che a un repertorio di modelli scultorei classici.





Donatello, *David*, particolare, 1430-1440 ca., bronzo, h. 1,58 m., Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

La testa di Golia è un **capolavoro** sotto più punti di vista, dalla forte espressività legata a un **cesello finissimo** della **barba** e della decorazione dell'elmo .





L'*Annunciazione Cavalcanti* è un'opera di Donatello in **pietra serena dorata** e in parte policromata (420x274 cm) collocata nella **navata destra** della **Basilica di Santa Croce** a Firenze. Databile al **1435** circa è una delle rare opere del grande scultore che sia **ancora oggi collocata nella sua posizione originaria**.

L'opera deve il suo nome al fatto che nacque per i **Cavalcanti**, che avevano qui la **tomba di famiglia** (oggi non più esistente e non più ricostruibile con certezza).

La datazione esatta dell'opera è stata oggetto di molte controversie.



Donatello, *Annunciazione*, 1435 ca., pietra con tracce di doratura, Firenze, Santa Croce.

L'**Annunciazione** è inserita in un'**edicola rinascimentale**, composta da un **basamento**, sorretto da due mensole con lo **stemma Cavalcanti** e da una **ghirlanda alata al centro** (dentro di essa si trova un **disco di granito nero** aggiunto in epoca imprecisata al posto di un'iscrizione o uno stemma);

sopra poggiano **due pilastri** decorati con molta originalità: con volute e zampe leonine sulle basi, foglioline disposte a squama sul fusto e i **capitelli** con **mascheroni** sugli **angoli**.

La **trabeazione** infine è composta da più cornici e modanature con varie decorazioni dorate (dentelli, foglioline, ovuli, rosette), coronata da una **cimasa semicircolare**, con **due rosette** ai lati a mo' di **volute**, un **rosone** scanalato centrale e rilievi di ghirlande e rosette, sopra la quale si trovano **sei putti in terracotta** con **tracce di policromia** che reggono festoni: **due sdraiati** sul vertice e **due coppie in piedi** ai lati, questi ultimi di straordinaria **vitalità e realismo**, raffigurati mentre si abbracciano sorreggendo l'un l'altro **come se avessero paura di cadere** vista la notevole altezza.





Donatello, *Annunciazione*, particolare della cimasa , 1435 ca., pietra con tracce di doratura, putti in terracotta con tracce di policromia, Firenze, Santa Croce.

Donatello, Annunciazione, 1435 ca., pietra con tracce di doratura, Firenze, Santa Croce.

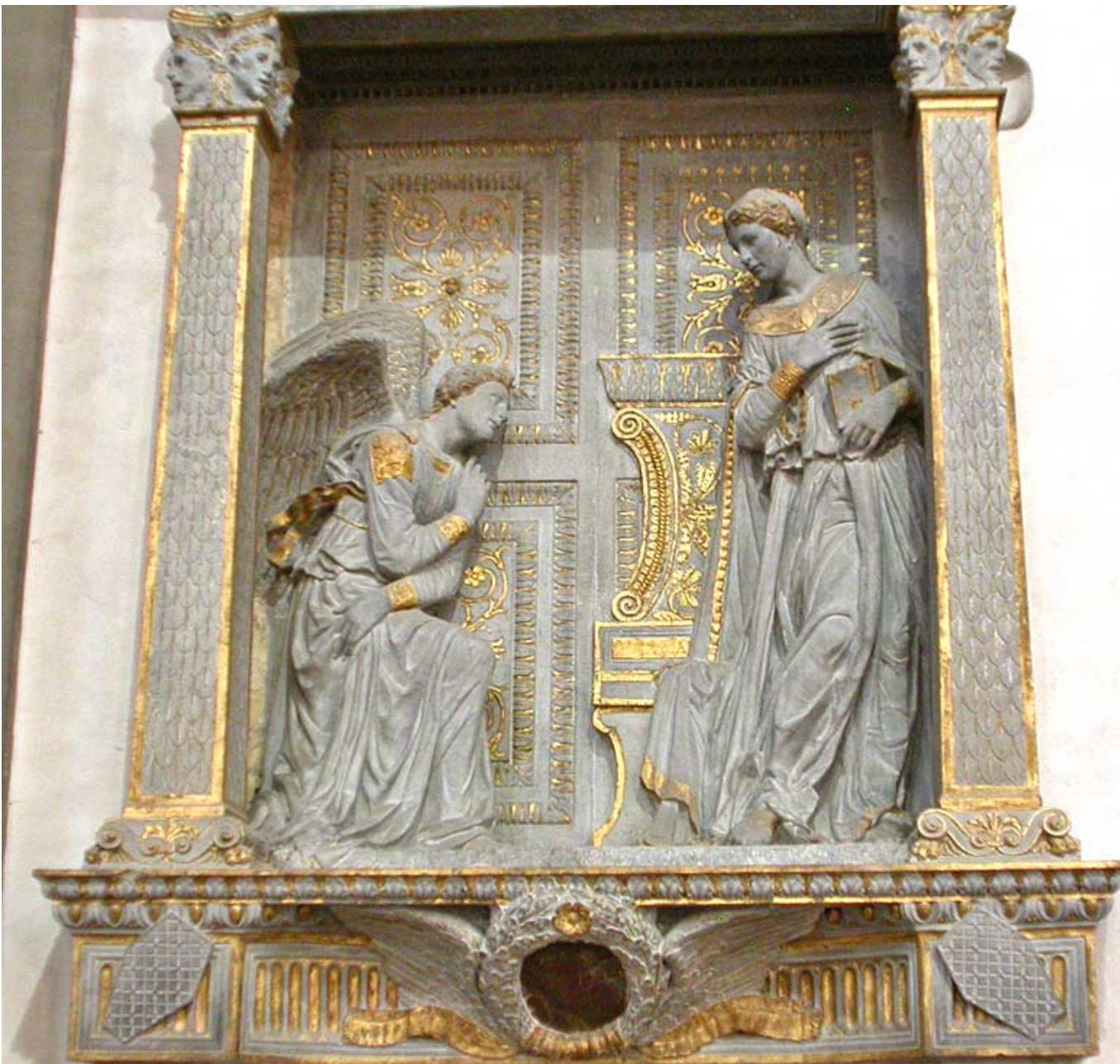
La scena dell'Annunciazione vera e propria si svolge infatti **al centro**, su uno **sfondo** riccamente ornato da cornici e girali che ricordano il **gusto ellenistico**.

Lo sfondo è piatto ed evita le complesse architetture illusionistiche tipiche di tante rappresentazioni pittoriche dell'Annunciazione.

La **ricca ornamentazione** però non influisce in alcun modo nella **calma concentrazione** dell'incontro sacro.

I due protagonisti, l'**Angelo** e la **Vergine**, sono ad **altorilievo** e sono rappresentati nel momento immediatamente successivo all'apparizione angelica.

La **Vergine**, posta sullo sfondo di uno scranno-schiene a forma di lira, è colta moderatamente **di sorpresa** e, portando una mano al petto, ha una **reazione controllata**, che inizialmente può sembrare **di fuga** (come mostrano le **gambe** e il **panneggio** cadente sulla sinistra), ma il suo **viso** è ormai rivolto all'angelo.

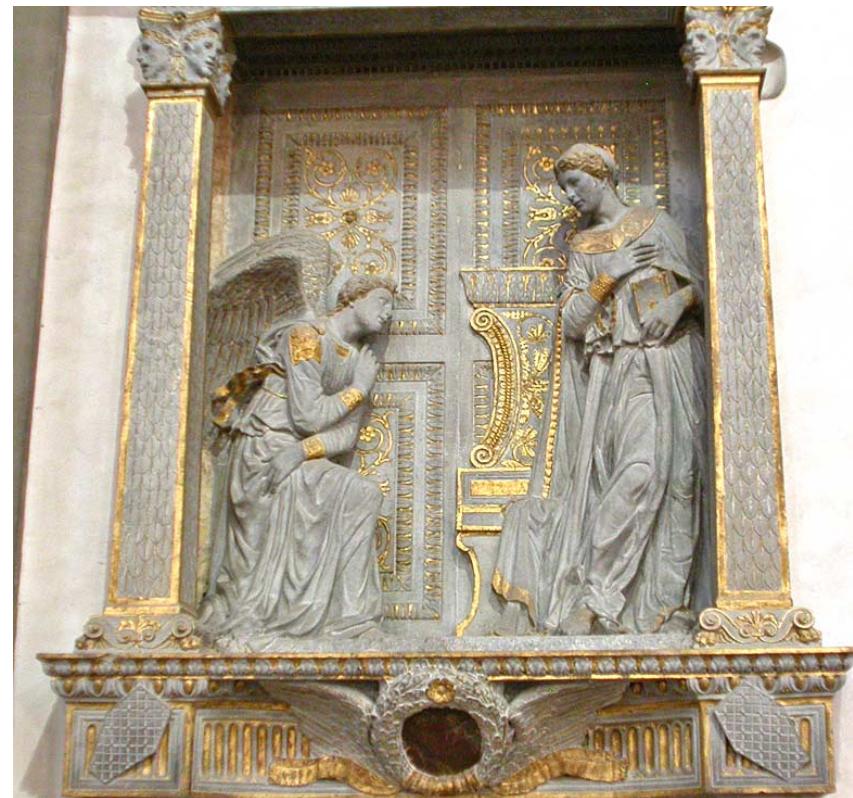


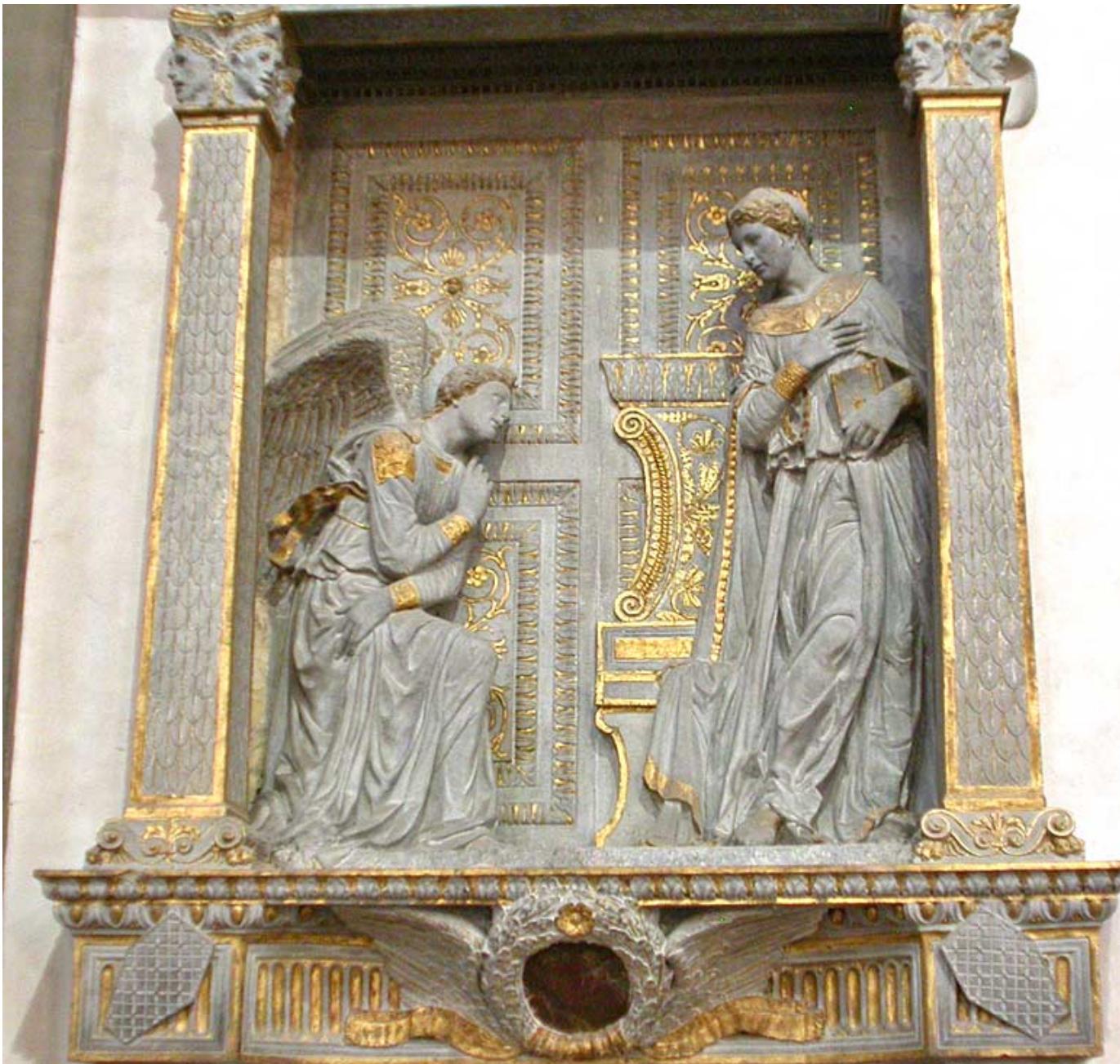


Donatello, *Annunciazione*, dettaglio, 1435 ca., pietra con tracce di doratura, Firenze, Santa Croce.

Nel volto della Vergine si legge una serena **espressione di stupore**, di **umiltà**, di gratitudine, di intelligenza e di virtù.

La sua figura è modellata secondo gli ideali anatomici degli antichi, ma supera l'arte antica per l'**espressività** delle emozioni più profonde.





Donatello, Annunciazione, 1435 ca., pietra con tracce di doratura, Firenze, Santa Croce.

L'angelo, inginocchiato al suo cospetto, la guarda timidamente e con dolcezza, stabilendo un serrato dialogo visivo che rende la scena straordinariamente leggera e viva.

Il suo volto cerca quello della Vergine con una leggera torsione del capo ed ha gli occhi grandi e la bocca leggermente dischiusa.

Manca un elemento essenziale dell'iconografia tradizionale, quale la colomba dello Spirito Santo, mentre il libro è il tipico attributo mariano, che ricorda come in quell'evento si compirono le Sacre Scritture dei profeti.

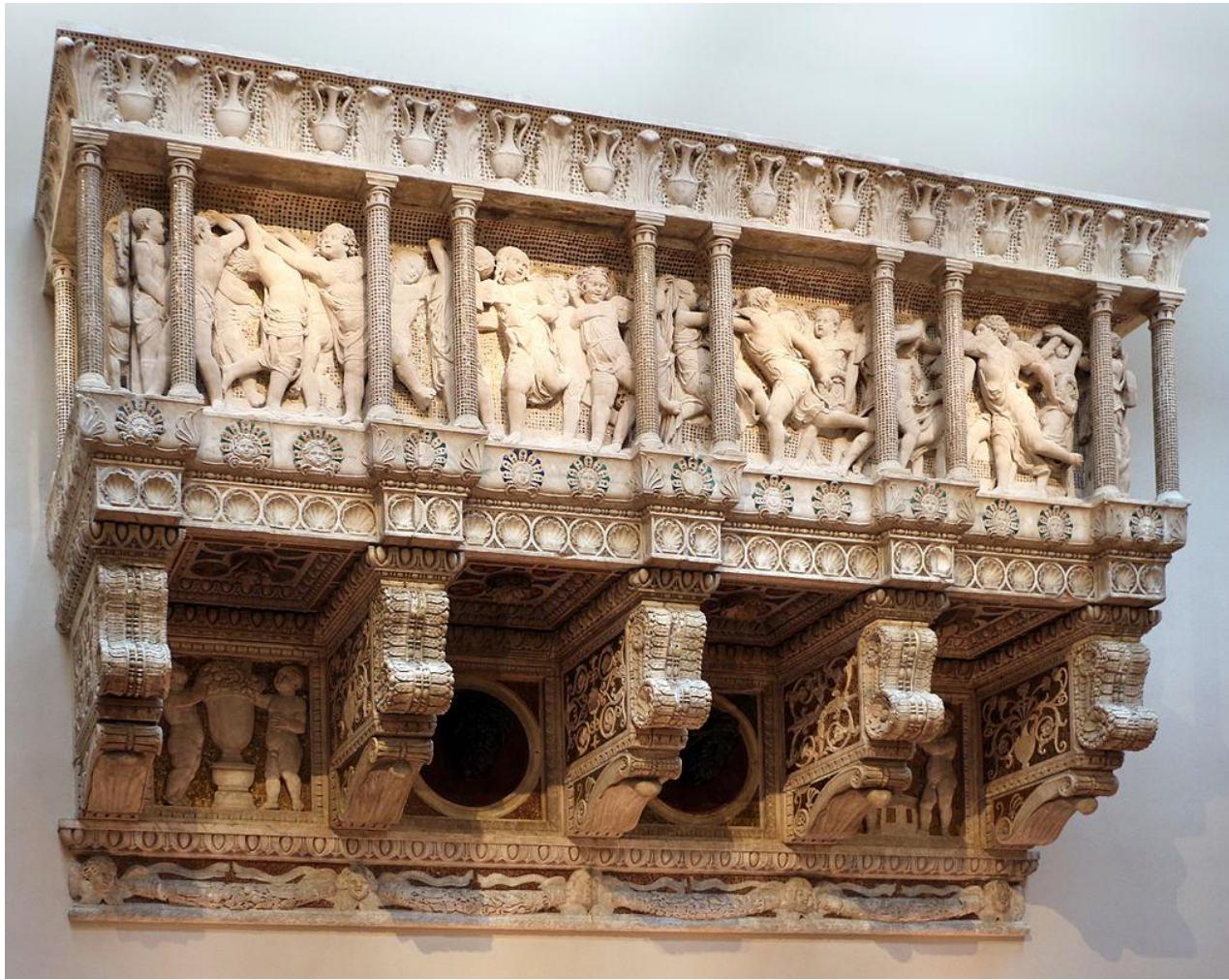
L'allusione al giardino chiuso (*hortus conclusus*), simbolo della verginità di Maria, è rappresentato dalla "porta chiusa" sullo sfondo; l'angelo, invece, non reca il tradizionale giglio (simbolo di purezza) o il ramoscello di olivo come accade ad esempio nell'*Annuciazione* di Simone Martini del 1333.



Donatello, *Annunciazione*, 1435 ca., pietra con tracce di doratura, Firenze, Santa Croce.

Simone Martini e Lippo Memmi, *Annunciazione tra i santi Ansano e Massima*, 1333, tempera e oro su tavola, 305x265 cm., Uffizi, Firenze

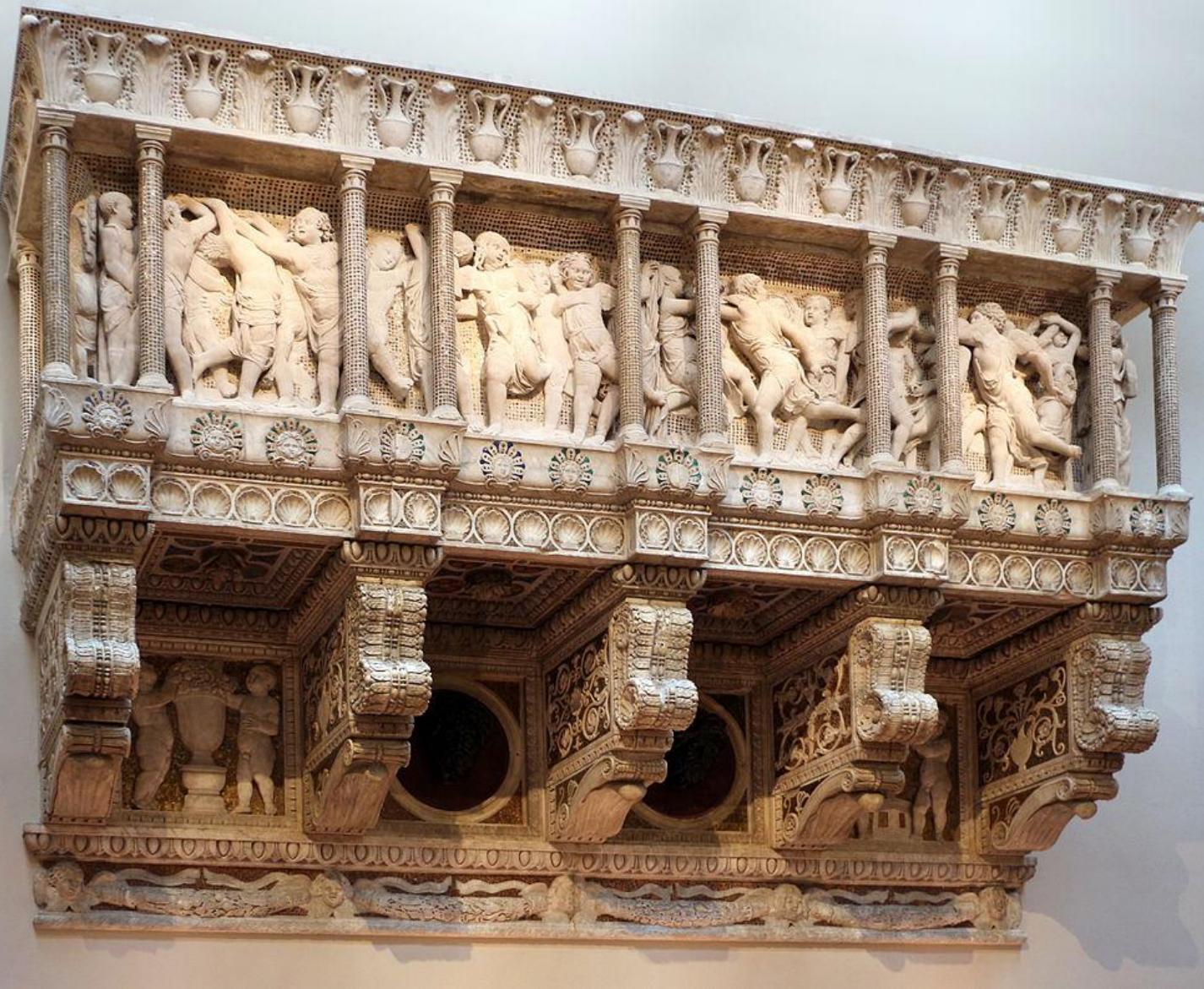




Donatello, Cantoria, 1433-1438, marmo ad altorilievo su fondo mosaicato ad alveoli riempiti di pasta vitrea, in oro e a colori, 3,48x5,70 m., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

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

È considerata uno dei capolavori del primo rinascimento fiorentino .



Donatello, Cantoria, 1433-1438, marmo ad altorilievo su fondo mosaicato ad alveoli riempiti di pasta vitrea, in oro e a colori, 3,48x5,70 m., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

La **posizione originale** della cantoria su una **parete sud**, la collocava in una perenne **penombra** che avrebbe reso difficile la lettura del lavoro.

Per questo, lo scultore cercò di **valorizzare** al massimo la **poca luce** disponibile e, ispirandosi alla facciata di allora del Duomo di Firenze, risalente ad Arnolfo di Cambio, decise di sfruttare **intarsi a marmi policromi** ravvivati da uno sfondo reso vibrante da **tessere di mosaico colorato e a fondo oro**.

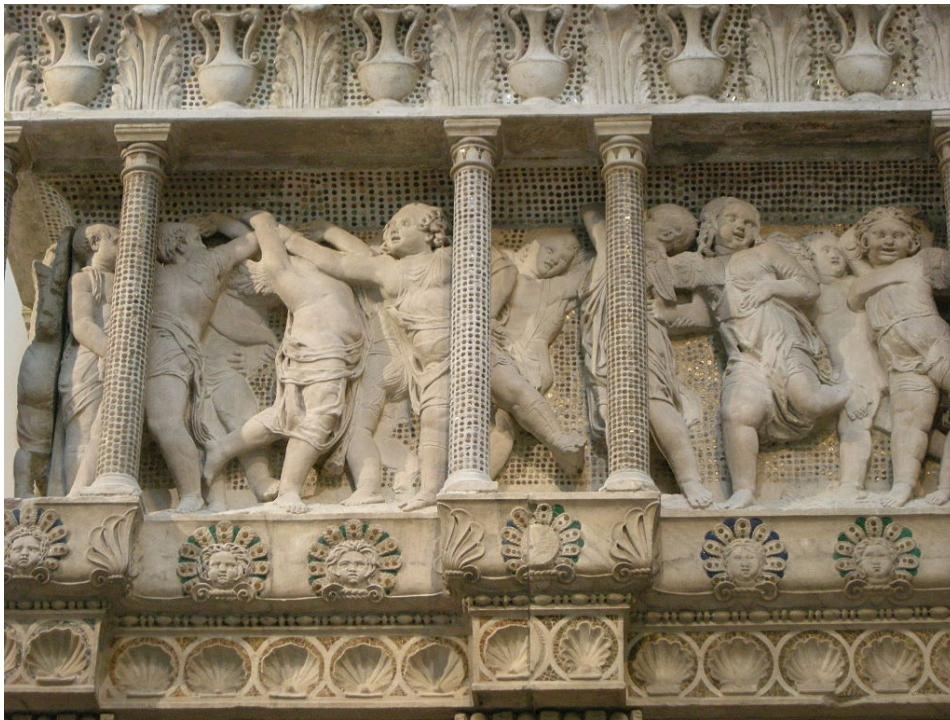


Donatello, Cantoria, 1433-1438, marmo ad altorilievo su fondo mosaicato ad alveoli riempiti di pasta vitrea, in oro e a colori, 3,48x5,70 m., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

L'architettura della cantoria è rigorosamente **geometrica**: un **parallelepipedo**, di altezza uguale ai **cinque mensoloni** che lo sorreggono, genera un **rettangolo ideale bipartito**.

Ad ogni mensola corrispondono **due colonnine** sul **parapetto**, che sono staccate dallo sfondo e sostengono un **architrave sporgente**, creando una sorta di **porticato-palcoscenico**, dietro il quale corre il fregio dei **putti danzanti**.

Anche Donatello, come Luca della Robbia, su suggerimento dell'operaio dell'Opera Neri Capponi, si ispirò a un **salmo** per la decorazione, forse il **148** o il **149**, dove si allude alla **danza** come **espressione di gioia spirituale**.



Donatello, *Cantoria*, 1433-1438, particolare del fregio, marmo ad altorilievo su fondo mosaicato ad alveoli riempiti di pasta vitrea, in oro e colori, 3,48x5,70 m., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

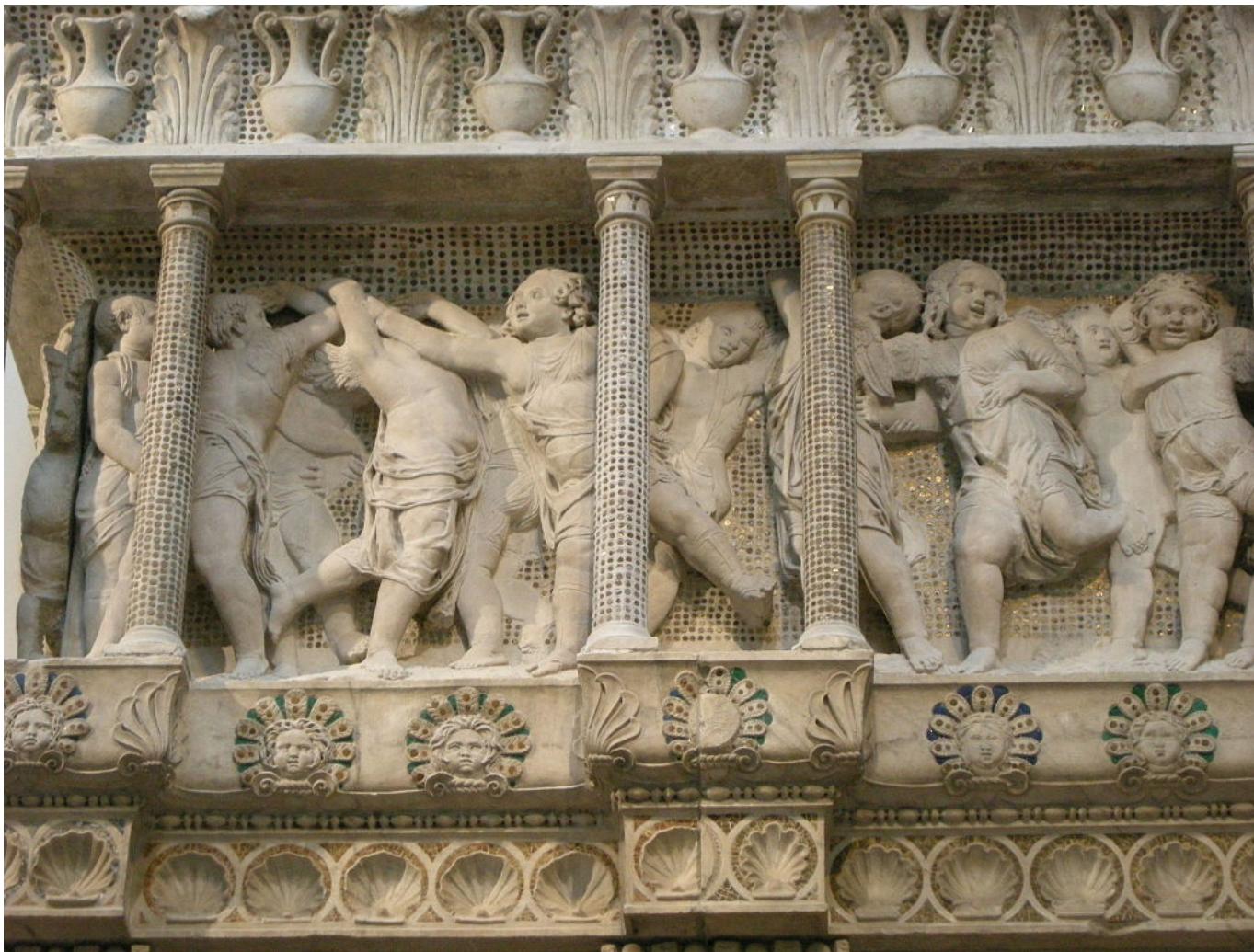
I rilievi del fregio sono continui e mostrano una frenetica danza ripresa da sarcofagi e rilievi romani con temi dionisiaci.

Ma il rilievo di Donatello va anche oltre il modello classico, condensando una serie più ampia di stimoli e usando una tecnica sperimentale, che tratta le figure di getto senza troppi finimenti, lasciandole volutamente "grezze": tecnica che venne sviluppata nel "non finito" di Michelangelo.

Il Vasari scrisse che Donatello eseguì "*le figure in bozze, le quali a guardarle di terra paiono veramente vivere e muoversi*".

Sarcofago con putti ubri , III sec. d.C.; Marmo; Pisa, Camposanto monumentale, particolare.





Donatello, *Cantoria*, 1433-1438, particolare del fregio, marmo ad altorilievo su fondo mosaicato ad alveoli riempiti di pasta vitrea, in oro e a colori, 3,48x5,70 m., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

La **danza** di Donatello è composta come un **girotondo continuo**, che si svolge su due piani sovrapposti ma in direzione opposta: le **figure** in primo piano vanno prevalentemente **verso sinistra**, quelle in secondo piano **verso destra**.

Il tutto è organizzato prevalentemente con linee diagonali, che contrastano con la partitura orizzontale e verticale dell'architettura della cantoria facendo scaturire uno **straordinario dinamismo** dai contrasti, che **esalta il movimento**, come un liberarsi gioioso delle energie fisiche.

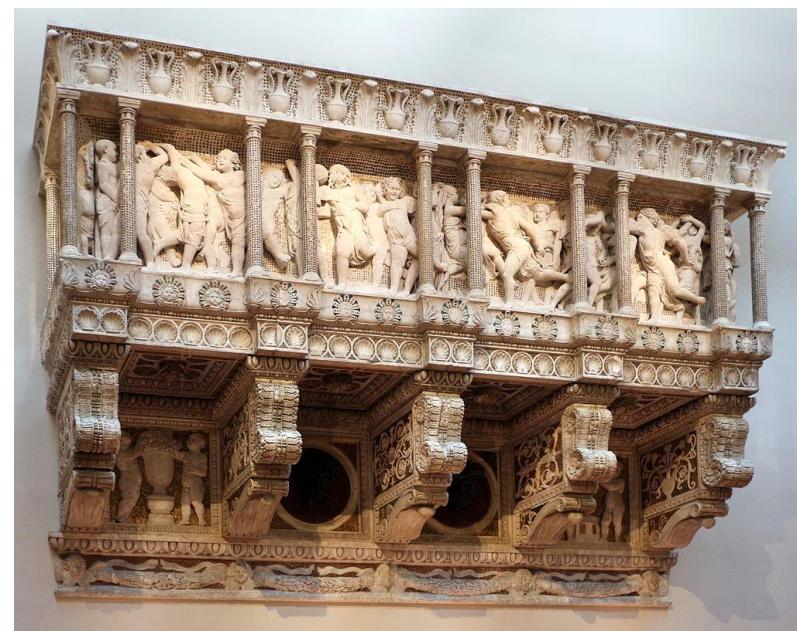
I **putti**, raffigurati nelle **posizioni più varie**, in accordo con la **teoria della varietas** di Leon Battista Alberti, sembrano lanciati in **una corsa**, che nemmeno la partitura architettonica frena (come nel pulpito di Prato), ma anzi la esalta.

Inoltre, lo sfavillante balenio delle **paste vitree** dello **sfondo**, più ricche e colorate di quelle dell'opera pratese, **accentua il senso di movimento** e la varietà fantasiosa degli elementi decorativi, anche sul parapetto, sulla base e sulle mensole.

Niente di più **diverso** dalla **serena e pacata compostezza** classica dell'opera gemella, di Luca della Robbia.



Luca della Robbia, *Cantoria*, 1431-1438, marmo, 3,20 x 5,60 m., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



Donatello, *Cantoria*, 1433-1438, marmo ad altorilievo su fondo mosaicato ad alveoli riempiti di pasta vitrea, in oro e a colori, 3,48x5,70 m., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



Donatello, Cantoria, 1433-1438,
marmo ad altorilievo su fondo
mosaicato ad alveoli riempiti di
pasta vitrea, in oro e a colori,
3,48x5,70 m., Firenze, Museo
dell'Opera del Duomo.

Negli spazi, tra mensola e
mensola, Donatello inserì, ai lati,
due rilievi con coppie di putti e,
al centro, **due teste pròtome**
(poste ad ornamento), in **bronzo**
 dorato, derivate probabilmente
da un **modello classico**, oggi
sconosciuto, e legate
probabilmente a un **significato
simbolico**, che non è stato
ancora individuato.

La **pròtome** 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.



**Luca della
Robbia, *Cantoria*,
1431-1438,
marmo, 3,48 x
5,60 m., Firenze,
Museo
dell'Opera del
Duomo.**

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



Luca della Robbia, Cantoria, 1431-1438, marmo, 3,20 x 5,60 m., Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

Oggi la cantoria originale è montata in una sala del museo, all'altezza che originariamente aveva in Duomo.

I pannelli che la compongono sono copie, mentre gli originali sono stati staccati ed esposti al di sotto di essa, per permettere una migliore fruizione ravvicinata, da parte del pubblico.

Rispetto a quella di Donatello, la cantoria affidata a Luca era in una posizione migliore, poiché posta su una parete verso nord, che veniva illuminata dalla luce proveniente da sud.



**Luca della Robbia,
Cantoria,
1431-1438,
marmo, 3,20 x
5,60 m.,
Firenze, Museo
dell'Opera del
Duomo.**

L'opera è composta come un **parallelepipedo** sostenuto da **cinque mensole**, ornate da girali e volute. L'architettura dell'insieme segue la nitida **logica rinascimentale** avviata dal Brunelleschi.

In **corrispondenza di** ciascuna **mensola** e, agli spigoli, si levano **sul parapetto** una **coppia di piccole paraste scanalate con capitelli corinzi**.

Si vengono così a creare **quattro spazi quadrati** sul fronte e due ai lati (questi ultimi rettangolari) dove sono collocate le **formelle** scolpite a **bassorilievo**. Altre **quattro formelle** si trovano **tra le mensole**, per un totale di **dieci**.

Sulla **cimasa**, composta con **dentelli e modanature** come nell'**arte classica**, si trova la prima delle tre fasce dove è scritto il **testo latino**, in caratteri capitali all'antica, del **salmo 150**, che prosegue nella fascia alla base e in quella sotto le mensole.



Luca della Robbia,
Cantoria, 1431-1438,
marmo, 3,48 x 5,60
m., Firenze, Museo
dell'Opera del
Duomo.

I rilievi illustrano abbastanza fedelmente il **versetti** del salmo: "Lodate Dio [...] al suono della tromba, lodatelo con arpe e cetre, lodatelo con tamburi e danze, lodatelo con liuti e flauti, lodatelo con cembali sonori, lodatelo con cembali squillanti".

Per inscenare il **testo biblico** l'artista compose **diversi gruppi** di **fanciulli** di diverse età, colti mentre **cantano, danzano e suonano**. Il rilievo è piuttosto alto e spicca col **chiaroscuro** sullo sfondo liscio

Le **opere**, rifinite con **grandissima cura**, sono impostate secondo una **serena e pacata compostezza**, secondo **ideali di bellezza classica**.

I **personaggi scolpiti** esplorano vari stati d'animo e danno il senso di **personaggi vivi**, colti nelle varie sfumature psicologiche, dalla gioia più partecipata, alla contemplazione, dalla concentrazione allo **scherzo fanciullesco**.

L'**insieme** trasmette un **senso di grazia** e di **equilibrio**, oltre che di perfetta **padronanza tecnica** dell'artista. **Alcuni pannelli**, scolpiti successivamente alla fase iniziale, mostrano l'**influenza dei putti danzanti di Donatello**, nel **pulpito del Duomo di Prato**.



Veduta del parapetto nel Museo dell'Opera del Duomo

Donatello e Michelozzo, Pulpito del Duomo di Prato, 1428-1438, marmo, bronzo e tessere di mosaico, fianco sud-est della Cattedrale di Prato (i rilievi originali sono oggi nel Museo dell'Opera del Duomo)



Donatello a Padova
La celebrazione della gloria terrena e umana

La lunga permanenza padovana dal 1443 al 1453 decretò la fama internazionale di Donatello, come massimo scultore dei suoi tempi, per l'eccezionale valore delle opere eseguite nella città veneta.



Donatello, Monumento equestre a Erasmo da Narni, detto il Gattamelata, 1445-1450, bronzo, 3,40 x 3,90 m., Padova, Piazza del Santo. Monumento posto su basamento in muratura con rilievi in marmo.

Si tratta della **prima statua equestre** di grandi dimensioni fusa in **bronzo**, dai tempi dell'antichità, ed una delle prime opere scultoree dell'epoca moderna **svincolate da un'integrazione architettonica** (come ad esempio il sottostare in una nicchia): l'opera si propone infatti come **forma autonoma**, che si rapporta nello spazio solo con il suo volume, senza altri limiti.

Il **Gattamelata** in vita era stato un **condottiero** non particolarmente vittorioso, ma una volta morto ricevette l'onore di un **monumento equestre**, che solitamente era stato ad appannaggio esclusivo dei nobili più famosi e dei sovrani.

Quando Donatello era ancora in vita, correva il **detto satirico**, che sul suo monumento il **Gattamelata** fosse rappresentato col cavallo, col quale era **solito fuggire dalle battaglie**.



Donatello, *Monumento equestre a Erasmo da Narni, detto il Gattamelata*, 1445-1450, bronzo, 3,40 x 3,90 m., Padova, Piazza del Santo. Monumento posto su basamento in muratura con rilievi in marmo.

Le statue equestri del Trecento, nessuna in bronzo, sormontavano di solito le tombe (come le arche scaligere); si hanno precedenti in pittura, come il *Guidoriccio da Fogliano* di Simone Martini (1328) e il *Giovanni Acuto* di Paolo Uccello (1436), ma Donatello probabilmente non si ispirò a questi modelli.

L'ispirazione decisiva per la progettazione della scultura fu piuttosto l'arte antica, con evidenti rimandi alla statua equestre di **Marco Aurelio** a Roma, da cui derivò l'idea stessa del grandioso monumento equestre eretto in cima a un'alta base.



Il **Marco Aurelio**,
161-180 d.C.,
bronzo dorato,
Roma,
Campidoglio



Paolo Uccello, *Monumento equestre a Giovanni Acuto*, affresco, 820x515 cm., 1436, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, Firenze

Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi*, affresco, 1328 – 1330, Sala del Mappamondo, Palazzo Pubblico di Siena.





Donatello, Monumento equestre a Erasmo da Narni, detto il Gattamelata, particolare, 1445-1450, bronzo, 3,40 x 3,90 m., Padova, Piazza del Santo.

La statua riesce a coniugare sia un'**idealizzazione** imponente, sia un sensibile **realismo**, che conferiscono all'insieme la caratteristica espressività.

Sia il **cavallino** che il **cavaliere** sono ritratti con **connotazioni psicologiche**, che arricchiscono l'opera di significati e possibili letture.

La **figura massiccia dell'animale** è fremente ed attraversata da un'**evidente tensione**, nonostante il **movimento trattenuto**, che sembra corrispondere a un'andatura lenta ma dritta, senza esitazioni.

Le **proporzioni del cavallo** sono leggermente **superiori** a quelle del **cavaliere** e ciò è stato interpretato come un **effetto voluto**, per accentuare l'impresa del comando del condottiero, capace di cavalcare un animale di tale stazza.

L'**imbrigliatura, la sella** e le **decorazioni ornamentali** sono **moderne** e dimostrano come lo scultore non citò pedissequamente i modelli antichi, dove si cavalcava con un semplice cuscino allacciato sulla pancia dell'animale.

Donatello, Monumento equestre a Erasmo da Narni, detto il Gattamelata, particolare, 1445-1450, bronzo, 3,40 x 3,90 m., Padova, Piazza del Santo.

La testa del cavallo è fremente e testimonia un **temperamento selvaggio**.

Nonostante ciò, il **condottiero** domina l'animale con **calma sovranità**, senza fatica apparente, come testimonia la mano leggera che non ha bisogno nemmeno di tirare le redini.

Il messaggio che si trasmette allo spettatore è quello della **vittoria** del **Gattamelata**, che è la **vittoria** di un uomo grazie alla sua **intelligenza**.

Il **volto** è quello di un uomo ormai **avanti con gli anni**, ma non è l'uomo anziano e ammalato dei suoi ultimi giorni, morto poco prima dell'arrivo di Donatello a Padova.

Ma ciò non toglie che il ritratto sia **somigliante al vero condottiero**, vista la profonda **caratterizzazione espressiva** dei lineamenti.





Donatello, Monumento equestre a Erasmo da Narni, detto il Gattamelata, 1445-1450, bronzo, 3,40 x 3,90 m., Padova, Piazza del Santo.

La rappresentazione del Gattamelata, che si ispira alla **ritrattistica romana**, raggiunge un **equilibrio tra realismo fisiognomico e idealizzazione psicologica**.

Soprattutto lo **sguardo fisso e fiero** trasmette caratteristiche quali la **determinazione, la potenza, la forza di volontà, l'attitudine al comando**, la concentrazione militare, la lealtà, l'integrità morale.

Al giovane eroe bello e fisicamente perfetto dell'antichità classica, si sostituisce ora la **rappresentazione dell'uomo razionale**, dell'eroe moderno.

Il **monumento di Donatello**, con la sua rappresentazione **eroica e umana** del protagonista, fu il **punto di partenza** per la ripresa del **monumento equestre** in Occidente, che ebbe un largo seguito almeno fino a tutto il **XIX secolo**.



La **statua del monumento equestre** venne **fusa** con la **tecnica della cera persa**, una tecnica antica riscoperta su dimensioni monumentali proprio da Donatello, nel suo *San Ludovico di Tolosa* (1423-1425).

Vasari lodò molto l'impresa anche dal punto di vista tecnico, sottolineando la "**grandezza del getto in proporzioni et in bontà**", paragonando Donatello agli antichi artefici che era riuscito ad uguagliare.

Donatello, *Monumento equestre a Erasmo da Narni, detto il Gattamelata*, particolare, 1445-1450, bronzo, 3,40 x 3,90 m., Padova, Piazza del Santo.

Donatello, *San Ludovico di Tolosa* bronzo dorato (226 x 85 cm), 1423 - 1425. Oggi è conservata nel refettorio del Museo di Santa Croce, Firenze.



Una Sacra Conversazione scolpita, organizzata in una struttura architettonica

Alle statue e ai rilievi dell'*Altare maggiore della Basilica del Santo* , Donatello lavorò con i suoi collaboratori, tra il 1446 e il 1450:L'Altare di Sant'Antonio è l'altare maggiore della Basilica di Sant'Antonio da Padova a Padova .



L'altare del Santo secondo la ricostruzione di Camillo Boito (1895) in una foto d'epoca



L'altare del Santo secondo la ricostruzione di Camillo Boito (1895) in una foto d'epoca

Fu realizzato da Donatello tra il **1446** e il **1453**, con un ricchissimo **corredo scultoreo in bronzo**, che comprende **sette statue a tutto tondo**, cinque rilievi maggiori e diciassette rilievi minori.

L'opera oggi visibile non è però originale, essendo perduta la struttura architettonica originaria. La **composizione attuale** è frutto della **ricostruzione ipotetica** del **1895** di **Camillo Boito**.

Altare di Donatello nella Basilica del Santo a Padova.

L'importante commissione allo scultore fiorentino venne probabilmente decisa dopo aver visto il risultato del **Crocifisso bronzeo** (1443-1447), oggi collocato sopra l'altare ma originariamente pensato forse per il coro.

Grazie alla **generosa donazione** del cittadino padovano Francesco del Tegola, datata 3 aprile **1446**, poté essere progettato un complesso mai visto prima, in gran parte nel **costosissimo bronzo** con la **tecnica della cera persa**.

Nelle intenzioni dei committenti c'era che l'opera venisse terminata in tempo per la **festa di Sant'Antonio** da Padova del 13 giugno **1450**, ma in realtà, ancora dopo la partenza di Donatello da Padova (**1453**), sono registrati **ritocchi** fino al **1477**.





Altare di Donatello nella Basilica del Santo a Padova.

Appena terminato, l'altare doveva offrire una **visione imponente**, con la policromia e l'effetto abbagliante delle **dorature e argentature**.

Gli **elementi decorativi** erano impostati in **ricche varianti**, che andavano dalle **figurette** dei rilievi, alla pienezza plastica delle **opere a tutto tondo**, dalle pose più composte a quelle più freneticamente concitate.

Con la **ristrutturazione** del **presbiterio** nel **1591**, l'altare **venne smembrato** e le varie opere divise in più punti della Basilica.

Nel **nuovo altare barocco** vennero reimpostate solo alcune statue di Donatello, soprattutto nel coronamento.

Solo nel **1895** fu ricomposto da **Camillo Boito**, il quale però creò una sistemazione che non riflette la composizione originale



Altare di Donatello
nella Basilica del
Santo a Padova.

La **perdita della struttura architettonica originaria** è stata una perdita notevole, conoscendo l'estrema attenzione con cui Donatello definiva i rapporti tra le figure, lo spazio e il punto di vista dell'osservatore.

La **ricostruzione odierna** schiera le **statue** una **accanto all'altra**, su **due livelli**, ed anche i rilievi sono quasi tutti concentrati sulla **faccia anteriore**.

All'epoca invece i lati posteriori degli altari avevano dignità pari alla faccia anteriore, perché essi erano destinati al godimento dei committenti, cioè dei presbiteri che partecipavano alla messa seduti nel coro, rigidamente separati dai fedeli tramite iconostasi, che erano ben visibili in ogni chiesa fino alla Controriforma.



Donatello, *Annunciazione*, 1435 ca., pietra con tracce di doratura, Firenze, Santa Croce.

Studiando i **pochi frammenti rimasti** (tra cui due forse - ma con nutriti dubbi della maggior parte dei critici - alla Fondazione Romano di Firenze), gli **studiosi** hanno formulato **varie ipotesi di ricostruzione**, ma senza trovare un accordo, tanto che se ne contano almeno 15 tipi diversi.

Quella che gode di maggior credito è di **White** (1969), dove l'**altare**, rialzato da **gradini**, ha la forma di un **parallelepipedo ideale**, con le facce anteriore e posteriore quadrate e sormontate da una **cimasa**, a forma di **arco a tutto sesto ribassato**, come quello dell'**Annunciazione Cavalcanti**, ripreso poi abbastanza fedelmente, si pensa, da **Andrea Mantegna** nella **Pala di San Zeno**.



Andrea Mantegna, *Pala di San Zeno*, tempera su tavola, 1456-1459, Altare Maggiore, Basilica di San Zeno, Verona.



Donatello, *Madonna col Bambino*, dall'Altare del Santo, 1446-1450, bronzo, h. 1,60 m., Padova, Basilica di Sant'Antonio, Altare del Santo

Delle **7 statue a tutto tondo**, al centro dell'altare si doveva trovare sicuramente la **Madonna col Bambino**, figura chiave della venerazione di Sant'Antonio, affiancata come in una **Sacra Conversazione** dalle **altre statue di santi**: Francesco, Antonio, Giustina, Daniele, Ludovico e Prosdòcimo.

L'**effetto generale** doveva essere quello di un propagarsi del moto a onde successive, sempre più intense, partendo dalla **Vergine al centro**, che era ritratta **nell'atto bloccato** di alzarsi dal **trono** per mostrare il **Bambino** ai fedeli.

Le **varie ricostruzioni** dividono le sculture in gruppi di due e tre (tre al centro, due a destra e due a sinistra), oppure ne ruotano due o quattro sui fianchi o sul retro.



Donatello, *Madonna col Bambino*, dall'Altare del Santo, 1446-1450, bronzo, h. 1,60 m., Padova, Basilica di Sant'Antonio, Altare del Santo

La **Madonna col Bambino** è assisa in trono ed è impostata secondo una **rigida frontalità**, che richiama la **tradizione medievale** (forse su esplicita richiesta dei committenti), sul modello di un'**icona bizantina**, per l'immota ieraticità, rota solo dal ritmo vibrante dei panneggi.

Essa è colta nel momento in cui **sta per alzarsi e mostrare il Bambino ai fedeli**, che allunga una **manina benedicente**.

È **incoronata** da cherubini e festoni, e un cherubino le spilla anche la veste sul petto. Il **trono** è una **citazione dell'antico**, con due **sfingi ai lati** (allegorie rinascimentali della **conoscenza** dei misteri filosofici, per qualificare il seggio come cattedra della saggezza, *sedes sapientiae*).



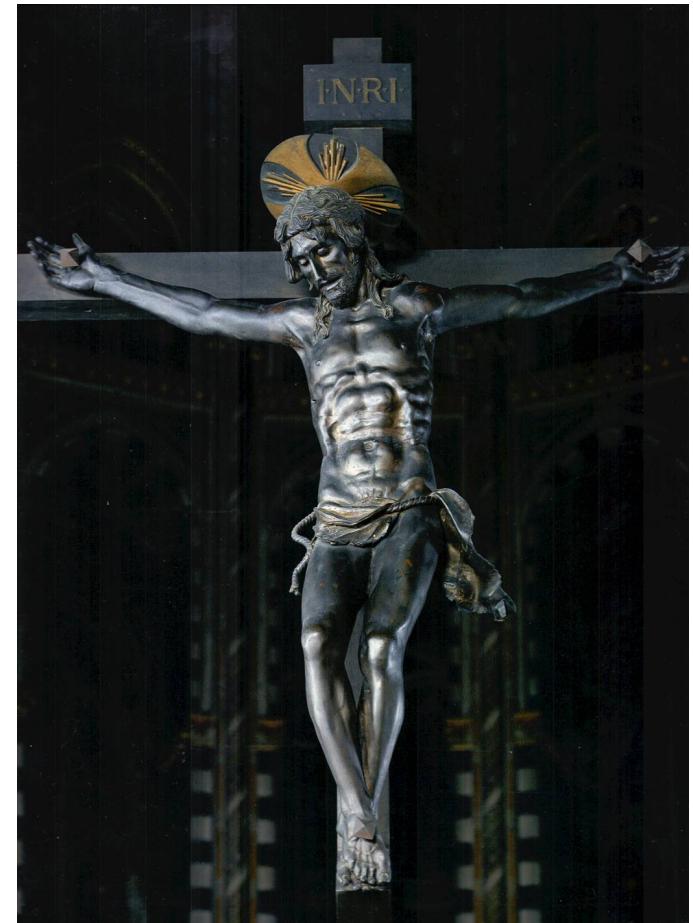
Icona bizantina, Il tipo della Kyriotissa o «regina», V-VI sec. d. C.



Donatello, *Madonna col Bambino*, dall'Altare del Santo, 1446-1450, bronzo, h. 1,60 m., Padova, Basilica di Sant'Antonio, Altare del Santo

L'espressione della Vergine è rigorosamente **composta** e **seria**, mentre il **corpo**, a differenza di altre opere donatelliane, sembra **annullarsi** nello stretto trono e nel **complesso** delle **pieghe** dell'abito, che sembrano formare un unico **blocco**.

In definitiva, l'opera evita caratterizzazioni tese dell'espressività, un tratto comune anche alle altre statue dell'altare, mentre ben più doloroso è l'atteggiamento del **Crocifisso** di **pochi anni prima** che nel XIX secolo venne erroneamente incorporato nella **decorazione scultorea** dell'Altare maggiore.



**Donatello,
Crocifisso,
1444-7, bronzo,
Padova, Basilica
del Santo.**



Donatello, *Deposizione*,
rilievo dell'Altare del
Santo, 1448, pietra
calcarea

Più complesso è **ricostruire la disposizione** dei **numerosi rilievi**. Il pannello più importante è la ***Deposizione di Cristo***, (1,30x1,88 m.) e forse destinato al **centro del lato posteriore**.

È l'unico rilievo non in bronzo ma in **pietra calcarea** in parte brunita, con **inserti policromi**.



www.donatello.ru

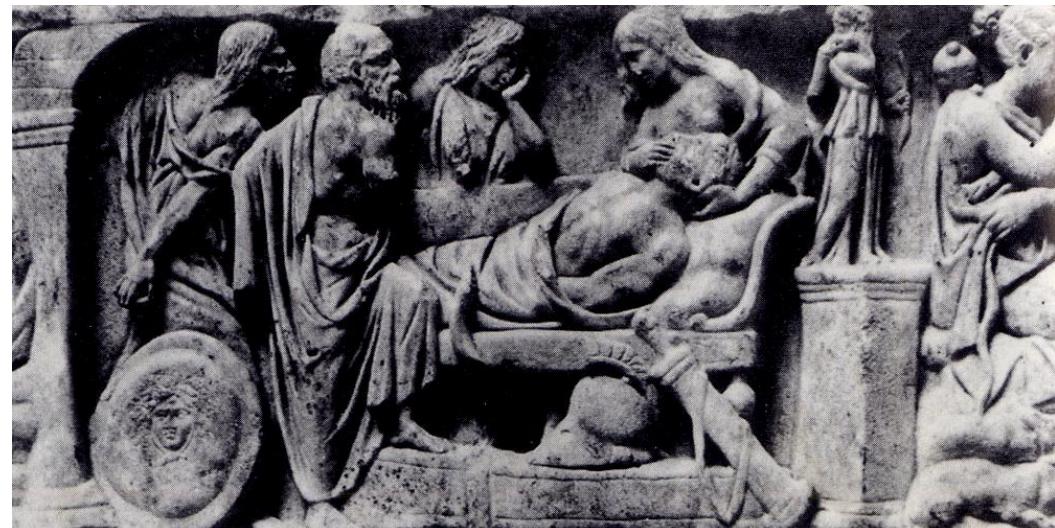
Donatello, *Deposizione*, rilievo dell'Altare del Santo, 1448, pietra calcarea

Nella *Deposizione* in pietra, sempre per l'*Altare del Santo*, rielaborò il **modello antico** della *morte di Meleagro*.

Lo spazio viene annullato: della composizione rimangono solo il **sarcophago** e le **figure**, in modo da accentuare la **drammaticità** dell'episodio, anche grazie alla **mimica facciale** e alla **gestualità esasperata**, che stravolgono i personaggi rendendoli singolarmente irriconoscibili.

Si crea così, uno **schermo unitario** di **figure dolenti** sconvolte nei lineamenti, che riduce i volti a **maschere di dolore**.

Sarcofago con la *Morte di Meleagro*, II secolo d. C., circa, Parigi, Louvre.





Donatello,
Deposizione, rilievo
dell'Altare del Santo,
1448, pietra calcarea

Spicca la **linea dinamica**, esaltata dalla **policromia**. In quest'opera, di impatto fondamentale per l'arte dell'Italia settentrionale, **Donatello rinunciò ai principi di razionalità e fiducia nell'individuo**, tipicamente umanistiche, che negli stessi anni ribadiva invece nel **Gattamelata**.

Si tratta dei **primi sintomi**, colti con estrema prontezza dall'artista, della **crisi degli ideali** del primo Rinascimento, che maturò nei **decenni successivi**

Quattro **pannelli maggiori** (57x123) raffigurano i ***Miracoli di sant'Antonio*** ed erano collocati forse in una posizione simile a quella odierna, ai lati cioè delle facce principali del basamento, sotto le sculture a tutto tondo: ***Miracolo dell'asina***, ***Miracolo del neonato che parla***, ***Miracolo del figlio pentito***, ***Miracolo del cuore dell'avaro***.

Un'enfasi drammatica non minore regolava i **4 rilievi** delle ***Storie di Sant'Antonio***, apici assoluti della carriera di Donatello. Mai, sino alla creazione di tali opere, aveva svolto, tramite il rilievo, **aperture paesistiche e fondali architettonici** di così ampio respiro.



Miracolo del figlio pentito



Miracolo dell'asina



Miracolo del cuore dell'avaro



Miracolo del neonato che parla



Donatello, *Presentazione dell'ostia alla mula*, rilievo dall'Altare del Santo, 1447, bronzo con dorature, Padova, Basilica di Sant'Antonio.

Nel rilievo con la *Presentazione dell'ostia alla mula* (o *Miracolo dell'asinella*) lo spazio viene spartito da tre archi in scorcio, non proporzionati con le dimensioni dei gruppi delle figure, in modo da sottolineare l'solennità del momento



Donatello, *Presentazione dell'ostia alla mula*, (o *Miracolo dell'asina*) rilievo dall'Altare del Santo, 1447, bronzo con dorature, Padova, Basilica di Sant'Antonio.

Secondo le **Storie di Sant'Antonio da Padova**, quando il Santo si trovava nei pressi di Tolosa, ebbe una discussione con un eretico in merito all'eucaristia.

Gli venne allora richiesta una **prova pratica** delle sue affermazioni: l'uomo aveva **un'asina**, che ripromise di **tenere digiuna** per tre giorni.

Alla fine, il **Santo** le **avrebbe offerto un'ostia consacrata** e, se essa l'avesse preferita alla biada, avrebbe avuto ragione: cosa che puntualmente avvenne.

La **scena**, molto **affollata**, è ambientata in una **chiesa**, come dimostra l'**altare rinascimentale** al centro, davanti al quale sta il **Santo** che, con un piede sul gradino, si abbassa per offrire l'ostia alla **mula**, che sta davanti a lui e si è già **inginocchiata**.

Dietro di loro si vedono i **servitori** che portano la biada. Gli **stanti** si accalcano attorno alla scena, nei **due vani** sotto i due **archi laterali**.

C'è **chi si inginocchia** perché ha riconosciuto il miracolo, **chi è sorpreso**, chi si accalca per la curiosità, salendo anche sui plinti, **chi chiama altre persone ad accorrere**. La **scena** è così **ambientata nel quotidiano** e la **tensione emotiva** nasce dal **contrasto** con l'**evento miracoloso**.



Donatello, *Presentazione dell'ostia alla mula*, (o *Miracolo dell'asina*) rilievo dall'Altare del Santo, 1447, bronzo con dorature, Padova, Basilica di Sant'Antonio.

Lo **sfondo** presenta un'architettura sfarzosa, ripresa dall'**arte romana**, anche se più che a un edificio reale, si deve pensare a un **modello** di Leon Battista Alberti nel *De re aedificatoria*.

Tre solenni **archi a tutto sesto**, perfettamente **scorciati in prospettiva**, dominano lo sfondo (come nella *Resurrezione di Drusiana* a Firenze), e sono scanditi in tutti gli **elementi architettonici**: le **paraste** scanalate, i **rilievi sui pennacchi** e sulla chiave di volta (molto simile agli archi della **Basilica di Massenzio** nel Foro Romano), il **cornicione**, la **decorazione** dell'estradosso e del sottarco.

Gli **archi** però sono **leggermente sottodimensionati**, rispetto alle **figure** (gli uomini ad esempio rasantano con la testa le architravi), probabilmente per via del **triplice arco**, che richiede parecchio spazio, e la **volontà di non creare figure troppo piccole**.

A un'osservazione attenta **si nota** come il **fondo** sia chiuso da **grate** che lasciano intravedere lo **sviluppo ulteriore in profondità** dell'architettura, secondo una **costruzione di estremo virtuosismo**.



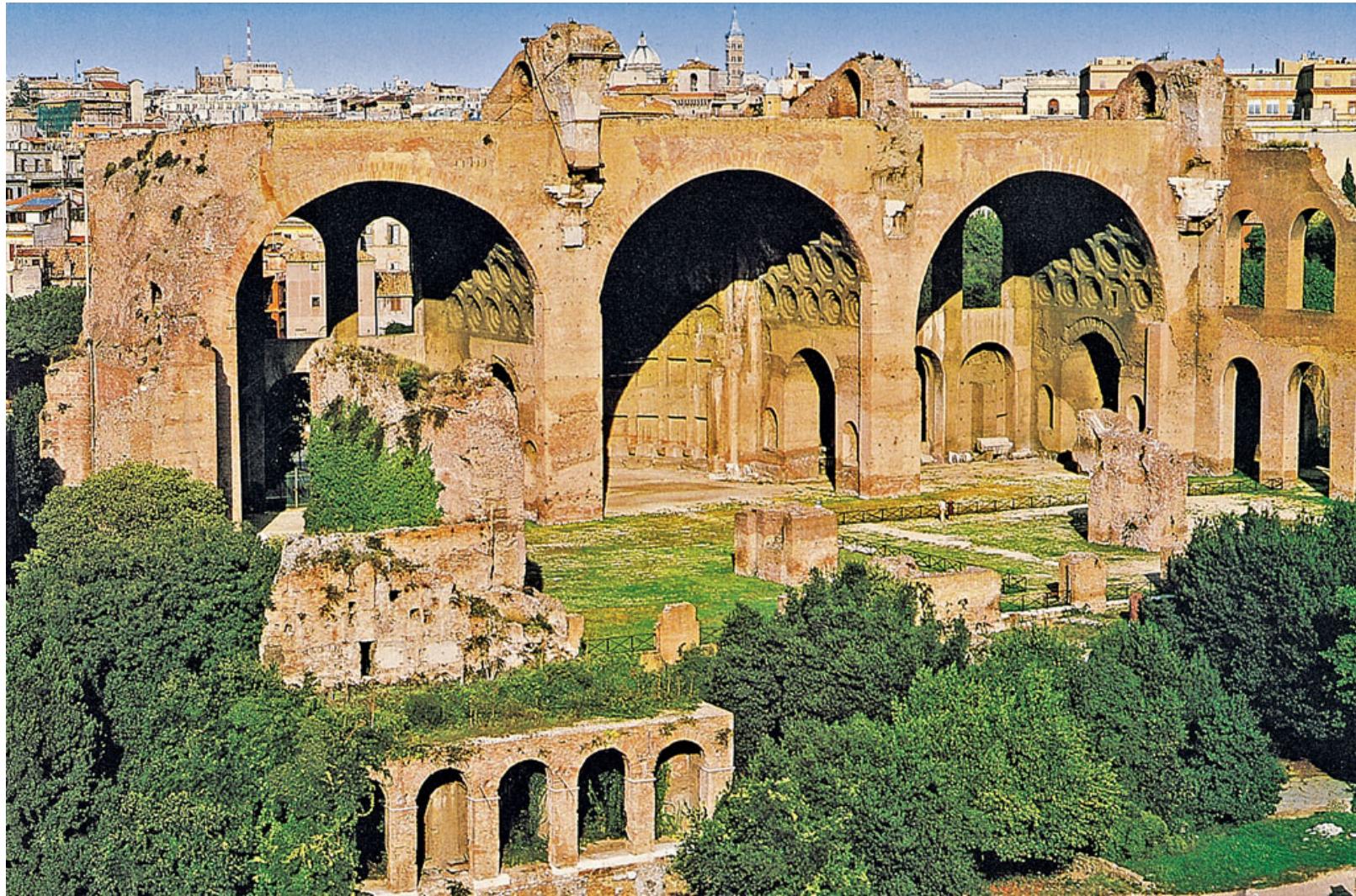
Donatello, Storie di San Giovanni Evangelista, *Resurrezione di Drusiana*, 1430-43 circa., Misura 215 cm di diametro.

La **Resurrezione di Drusiana** è uno **stucco policromo** di Donatello, che decora uno dei medaglioni sui pennacchi, che reggono la **cupola della Sagrestia Vecchia** nella **Basilica di San Lorenzo** a Firenze.

Tre solenni **archi a tutto sesto**, perfettamente **scorciati in prospettiva**, dominano lo sfondo (come nel **Miracolo dell'asina**).



Donatello, *Presentazione dell'ostia alla mula*, (o *Miracolo dell'asina*) rilievo dall'Altare del Santo, 1447, bronzo con dorature, Padova, Basilica di Sant'Antonio.



La Basilica di Massenzio fu inizialmente fatta costruire da Massenzio, agli inizi del IV secolo (308-312), e fu modificata e terminata da Costantino (Imperatore dal 306 al 337 d. C.)

Gli archi della Basilica di Massenzio, nel **Foro Romano**, sono stati ripresi da Donatello nel rilievo del **Miracolo dell'asina**, nell'**Altare del Santo** e nella **Resurrezione di Drusiana**.



Donatello, *Presentazione dell'ostia alla mula* (o *Miracolo dell'asina*) rilievo dall'Altare del Santo, 1447, bronzo con dorature, Padova, Basilica di Sant'Antonio.

Quanto agli sfondi, nessuno scultore del Quattrocento avrebbe più concepito scene tanto grandiose, che anticipano, a distanza di un cinquantennio, gli arconi della *Scuola d'Atene* di Raffaello.



Raffaello Sanzio, *La Scuola d'Atene* (1509 - 1510), affresco, Stanza della Segnatura, Palazzi Vaticani, Roma.

Donatello, *Presentazione dell'ostia alla mula*, (o *Miracolo dell'asina*) rilievo dall'Altare del Santo, 1447, bronzo con dorature, Padova, Basilica di Sant'Antonio.





Donatello, *Guarigione del giovane posseduto dall'ira* (o *Miracolo del figlio pentito*), rilievo dall'Altare del Santo, 1447, bronzo con dorature, Padova, Basilica di Sant'Antonio.

In questo rilievo la scena si svolge all'aperto, davanti a un **proscenio paesistico-architettonico**, di grandiosità tardoantica.

Il Santo è il **centro focale di ogni pannello**, ma attorno a lui una **folla di figure** assiste agli eventi e reagisce a essi, svolgendo un'**amplificazione corale**, che sottolinea l'**eccezionalità del portento**.

Si rilevano tra le figure **temi** desunti da **monumenti classici**, ma non vi è opera antica (sarcofago o colonna a rilievo), né opera del passato più recente, nelle quali sia stata rappresentata una **moltitudine di figure così compatte**, eppure **individualmente atteggiate e definite**.



Donatello, *Guarigione del giovane posseduto dall'ira (o Miracolo del figlio pentito)*, rilievo dall'Altare del Santo, 1447, bronzo con dorature, Padova, Basilica di Sant'Antonio.

Secondo le **Storie di Sant'Antonio** da Padova, un **giovane** aveva **confessato** al Santo di aver **percossa** con un calcio la **propria madre**. Allora Antonio, per deplorare la sua azione, gli disse che la **gamba**, che si era macchiata di tale colpa, **avrebbe meritato di essere tagliata**.

L'uomo pentito, appena tornato a casa, non avendo capito il senso delle parole, **si tagliò la gamba** e la notizia della sua punizione fece il giro della città.

Il Santo si recò subito dall'uomo e, spiegatogli il senso delle sue parole in un'orazione, gli **riattaccò** miracolosamente la **gamba**.

I **personaggi principali** dell'episodio sono ritratti al **centro** della **composizione**, mentre tutt'intorno si dispone un semicerchio di persone che assistono al miracolo, alcune delle quali sono in ginocchio.

La **scena principale** è magnificamente **incorniciata** dalla **costruzione architettonica**, una delle più straordinarie della serie, che ambienta l'azione in un **circo con gradinate**, sopra il quale si erge un **palazzo** con un **porticato** (probabilmente un'eco dei **Palazzi Imperiali del Palatino** e del **Circo Massimo**), mentre **due scalinate** in primo piano indicano, con le linee dei corrimano, il miracolo.

La costruzione usa **più punti di fuga**, dimostrando un **superamento** della **prospettiva lineare centrica**. Un **sole splendente**, simbolo della **luce divina**, illumina il cielo in alto.

Panoramica del complesso dei palazzi imperiali del Palatino



Donatello, *Guarigione del giovane posseduto dall'ira (o Miracolo del figlio pentito)*, rilievo dall'Altare del Santo, 1447, bronzo con dorature, Padova, Basilica di Sant'Antonio.



Modellino del Circo Massimo (IV – II sec.. a. C.) come era. Il più antico circo romano dedicato alle corse di cavalli.

Il Ritorno a Firenze

Intensità emotiva e forzatura dei canoni naturalistici

L'ultima fase fiorentina della carriera di **Donatello**, interrotta soltanto da una breve permanenza a Siena, indica il prevalere di **un'accentuata religiosità**, che spinge le opere a **vertici di misticismo** o di **estrema drammaticità**.

Nei rilievi degli **amboni** per **San Lorenzo**, commissionatigli da **Cosimo il Vecchio** e portati a compimento, grazie all'intervento della bottega, le **idee padovane** si spingono a **conseguenze ancora più estreme**.



Donatello (progettazione), Pulpito della Resurrezione, 1460-1466 ca., bronzo e marmo, Basilica di San Lorenzo, Firenze.



Donatello, *Pulpito della Resurrezione*, 1460-1466, particolare, *Martirio di San Lorenzo*, 1460-1466 ca., bronzo, Firenze, Basilica di San Lorenzo.

La scena del ***Martirio di san Lorenzo*** è ambientata entro una complessa **scatola prospettica**, con un **edificio aperto** del quale si vedono le **pareti laterali** e di **fondo**, il **soffitto** e, oltre il soffitto, uno **sfondo di pilastri e colonne**, grazie al **punto di vista ribassato**, che drammatizza maggiormente l'evento coinvolgendo lo spettatore.

La scena è **drammaticamente composta**, con il conflitto, ben evidenziato dalle linee di forza incidenti, tra **San Lorenzo**, sdraiato sulla **graticola ardente**, in preda agli spasmi del dolore, e il **boia** che, comandato a bacchetta dall'imperatore, spinge con un lungo bastone, dall'estremità a forcipe, il collo del povero martire.

Solo un **angelo**, recante la palma del martirio, conforta il Santo, che è affiancato da un **uomo già morto**.



Donatello, Pulpito della Resurrezione, 1460-1466, particolare, Martirio di San Lorenzo, 1460-1466 ca., bronzo, Firenze, Basilica di San Lorenzo.

Gli astanti, tra cui numerosi soldati, assistono impassibili al martirio e solo alcuni mostrano dolore, tra cui una donna con in mano un piatto e una che accorre scioccata.

In basso un servitore pompa il mantice sul fuoco senza alcune remora e un altro, a destra, si avvia a portare via dei panni, probabilmente le vesti di Lorenzo.

Sul **timpano** (che, nell'architettura dei templi, è la **superficie triangolare** racchiusa nella cornice del frontone) della **parete destra** della **stanza**, si trova **incisa** la data **15 giugno 1465**.

La **data**, che è anteriore alla morte del maestro, non chiarisce però se si riferisce al completamento del pulpito, o del pannello, o del modello in cera del medesimo.

Questa è l'unica scena, dei due pulpiti, che viene **attribuita interamente** alla mano di **Donatello**, in ogni fase della lavorazione.



Donatello, *Maddalena*, 1455-1456, statua lignea (altezza 188 cm), Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

Maria Maddalena è una scultura in legno parzialmente dorato eseguita per il **Battistero fiorentina** suscitò scalpore e ammirazione a causa dello **scabro realismo**

La **Maria Maddalena** è rappresentata negli anni della **vecchiaia**, quando pellegrinò incessantemente, digiunando nelle foreste nel sud della Francia, come scritto sulla **leggenda Aurea**.

Già famosa per la sua bellezza, essa venne infine completamente avvolta dai suoi capelli sempre più lunghi.

La sua storia era il **migliore esempio di redenzione e ascesi** ottenuta attraverso il **rifiuto del mondo**, la mortificazione della carne, il pentimento e la preghiera.

Donatello fece a meno di quasi tutti gli attributi iconografici tradizionali, quali il cranio, la croce, il vasetto di unguenti.

L'esile figura è rappresentata **in piedi**, con una **leggera rotazione** della **testa** che permette una pluralità di punti di vista.

Il **volto** è scavato, gli **occhi** sono infossati nelle orbite, la **magrezza** rivela i muscoli e tendini a fior di pelle.

I **lunghissimi capelli** ispidi e appiccicaticci, sono intrecciati intorno ai fianchi a mo' di **macabro indumento** e rendono il **corpo scheletrito** una massa informe.

Le **mani** sono **quasi giunte**, in segno di preghiera, ma non si toccano, come colta nell'atto di iniziare un'umile supplica.



**Donatello, *Maddalena*, particolare, 1455-1456,
statua lignea, Firenze, Museo dell'Opera del
Duomo**

La **fisionomia** della donna è **deturpata e rinsecchita** dai lunghi digiuni, dalle privazioni e autofustigazioni.

I **capelli** attorno al volto e le incavature degli **occhi** disegnano **ombre profonde** che evidenziano e incorniciano espressivamente il cranio e il collo rugoso.

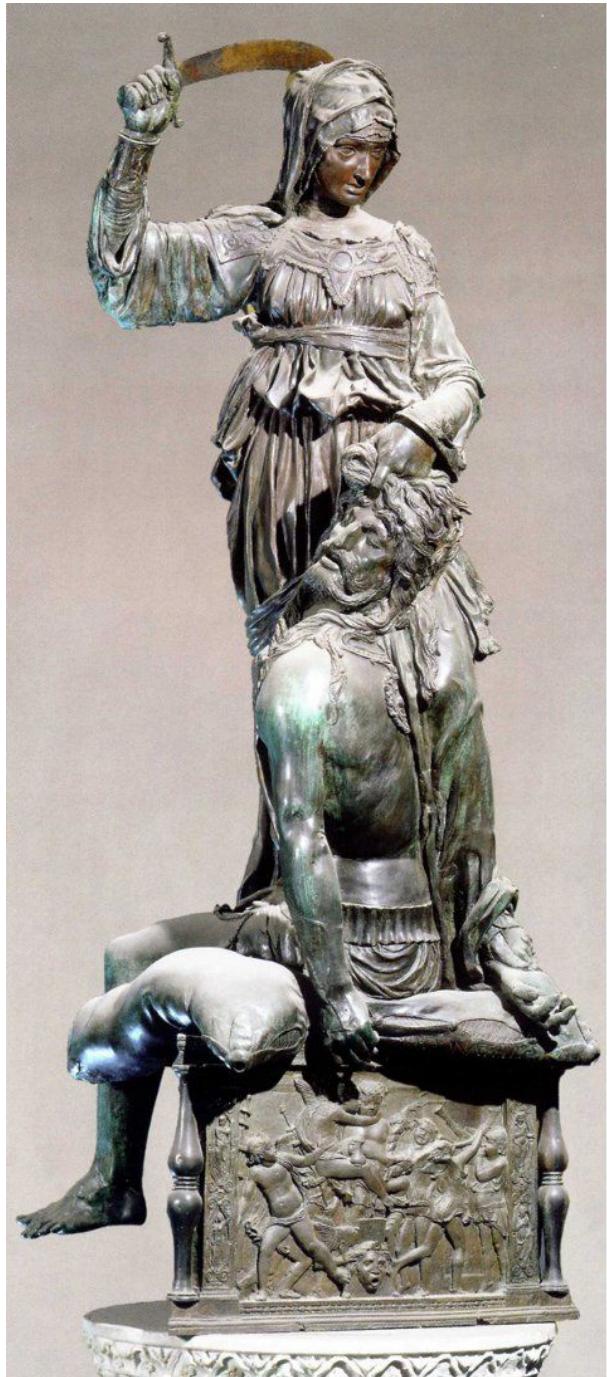
La **bocca** è **dischiusa** e lascia intravedere i denti; lo **sguardo** è fisso e attonito, in una angosciata immobilità.

Ancora oggi la **visione** della **statua** crea in alcuni visitatori un senso **distraniamento e latente disagio**, soprattutto fissandola negli occhi: vi si legge infatti tutta una serie di sentimenti profondi dell'animo umano (fatica, dolore, animo stanco), che non possono non muovere a **compassione**

Sembra di percepire nella Maddalena la **vicinanza della morte** e il **degrado fisico** portato fino alla soglia della decomposizione.

Capolavoro del **naturalismo più vero** privo di idealizzazioni, la *Maddalena* segnò la **crisi** e il **superamento espressionistico** del **classicismo**, di cui Donatello era stato il principale rappresentante in gioventù.

La **negazione** della **bellezza fisica** privilegia vibranti valori drammatici e patetici, arrivando ad essere quasi "spettrale" e riuscendo a trasmettere il senso, **mai incontrato prima nella scultura** di una straziante angoscia esistenziale.



Donatello, *Giuditta e Oloferne*, bronzo, h. 2,36 m. (senza base), Firenze, Palazzo della Signoria, 1453-1457.

Il gruppo scultoreo di ***Giuditta e Oloferne*** è stato realizzato da Donatello sul finire della sua carriera, tra il 1453 e il 1457.

La statua venne probabilmente commissionata da **Cosimo de' Medici** o da **Piero de' Medici (il Gottoso)**, in memoria del padre, ed era forse destinata ad una **fontana** di **Palazzo Medici**, come farebbero pensare i **quattro fori** agli angoli del cuscino.

Vasari racconta che Donatello fu così soddisfatto dell'opera, da firmarla **OPUS DONATELLI FLO[RENTINI]**.

In effetti, con il gruppo scultoreo egli **testimoniò**, anche **in vecchiaia**, una **potenza creatrice** ancora intatta e superiore ad ogni aspettativa.

La **fusione** avvenne dividendo la statua **in 11 parti**, come è stato messo in luce nel restauro.

Anticamente era arricchita da **dorature**, delle quali oggi restano solo **alcune tracce**, soprattutto sulla **spada**.





Donatello, 1460

Donatello, *Giuditta e Oloferne*, e particolari, 1453-1457, bronzo, h. 2,36 m., Firenze, Palazzo della Signoria.

Rappresenta la **storia biblica** di **Giuditta** e **Oloferne**: la fanciulla per salvare la propria città di Betulia, assediata dalle truppe assire di Nabucodonosor, si reca nella notte, nella tenda del condottiero nemico e, dopo averlo fatto ubriacare, lo decapita, lasciando l'esercito avversario senza guida e costringendolo alla ritirata.

L'**episodio era popolare** nelle raffigurazioni artistiche fin dal Medioevo poiché, alla pari del David, **simboleggiava la vittoria della virtù sul vizio e sulla mancanza di Dio**.

Vi si poteva leggere uno scontro personificato tra la virtù cardinale dell'**umiltà** che vince il peccato di **Superbia**.

L'opera non venne concepita per un punto di vista predeterminato, anzi, un fitto intreccio di rimandi, invita a girare attorno **per osservarla da tutti i lati**.

La **struttura** dell'opera è **pirramidale**, con al **vertice** il **volto** della **ieratica Giuditta** e la **lama** della spada, retta dal **braccio destro** dell'eroina, piegato a novanta gradi;

altro **punto focale** del gruppo è la **testa di Oloferne**, in cui convergono le diagonali del gruppo.



Donatello, *Giuditta e Oloferne*, e particolare della base, 1453-1457, bronzo, h. 2,36 m., Firenze, Palazzo della Signoria.

Il testo biblico riporta che l'eroina vibrò **due colpi**, per staccare la testa del nemico e il momento esatto dell'azione immortalata nell'opera è il **frangente tra i due colpi**, come dimostra la **ferita** già presente sul **collo di Oloferne**.

Le **due figure** sono trattate dallo scultore in maniera **quasi opposta**, come notarono già i contemporanei:

Oloferne è **nudo** e modellato secondo le regole dell'anatomia, mentre **Giuditta** è interamente **coperta dalle vesti**, che amplificano il suo fisico gracile.

Dal **capo coperto** di **Giuditta** non sporge nemmeno un capello, mentre la **chioma** di **Oloferne** è lunga e selvaggia.

La sua **identificazione** con il "vizio" è confermata da tutta una **serie di attributi**, tra cui spicca quello del **medaglione**, scivolatogli sulla schiena, dove è raffigurato un **cavallo imbizzarro**.

Anche le **scene baccanali** sulla base, richiamano l'**ebbrezza** e la **sfrenatezza** del tiranno, come descritte nella **Bibbia**.





Donatello, 1460

Donatello, *Giuditta e Oloferne*, e particolari, 1453-1457, bronzo, h. 2,36 m., Firenze, Palazzo della Signoria.

Il **corpo di Oloferne** cade già **senza forze** ed è retto solo dalla mano di Giuditta.

La **figura di Giuditta** si leva **trionfante** con la spada alzata.

La **sua veste**, composta da una stoffa con un complesso panneggio, contrasta, nel complesso, con il modellato liscio del volto.

L'**espressione** della **giovinezza** trasmette tutta una serie di **emozioni psicologiche** profonde, perfettamente leggibili: concentrazione, decisione, forza, ma anche il **conflitto interiore** (come farebbero pensare gli occhi leggermente sgranati e la bocca dischiusa), di chi cerca sostegno dal proprio Dio, perché per salvare il proprio popolo è costretta a compiere il peccato di omicidio.

Nonostante il trionfo, ella si trova infatti a dover contravvenire al comandamento "**non uccidere**", e in questo incarna una figura di **eroina tragica**.

Il volto di Oloferne è invece **rozzo** e sfigurato. Esso siede su un **cuscino** che è ruotato rispetto al basamento in modo che i loro angoli non coincidono, creando un effetto di movimento.

Qui si trovano la **firma dell'artista** e i **quattro fori**.

