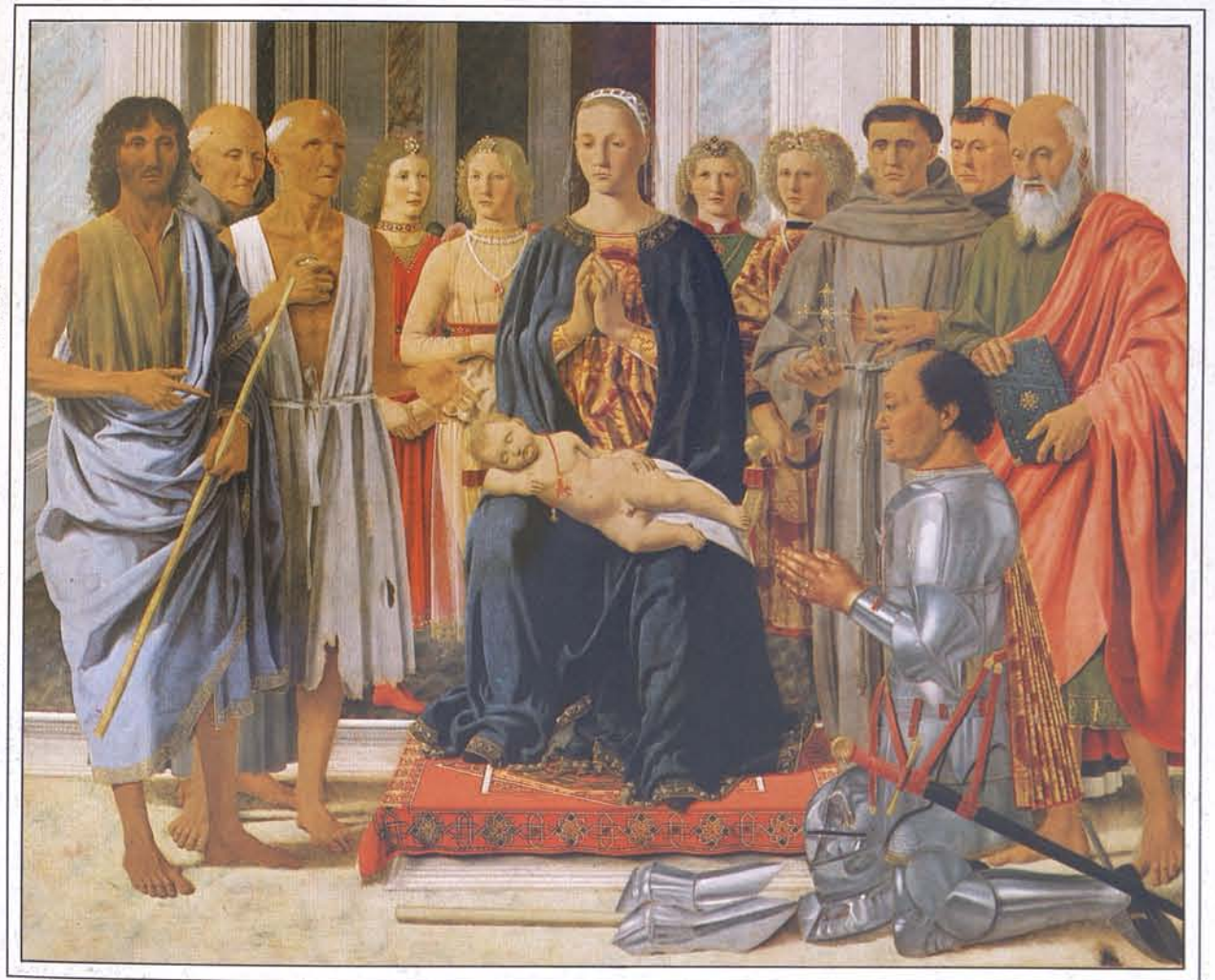




**la Repubblica**

**Il romanzo della Pittura**

# MASACCIO E PIERO



Spedizione in abbonamento postale gruppo 1/70. Supplemento al n. 239 de "la Repubblica" del 2.11.1988

# MASACCIO E PIERO

a cura di Giorgio Dell'Arti



<b>Quell'uomo spettinato è il genio del secolo</b> Intervista a Giuliano Briganti di Stefano Malatesta	pag. 4	<b>Nelle corti feroci e raffinate</b>	pag. 37	<b>Il grande vecchio della Laguna</b> di Andrea Bacchi	pag. 62
<b>Le foglie nascondevano il sesso forte d'Adamo</b> di Paolo Vagheggi	» 16	<b>"Seppellitemi nella Badia"</b>	» 44	<b>Tra soldi e commesse un brigantino siciliano</b> di Fiorella Sricchia Santoro	» 67
<b>Con mamma Jacopa in piazza San Firenze</b> di Aurelio Magistà	» 22	<b>I porri, le perle e l'arte fiamminga</b>	» 45	<b>Geometrici e sensuali</b> di Michel Laclotte	» 68
<b>Il buon Dio e la gloria di un borghese</b>	» 23	<b>Botticelli e l'atelier del Paradiso</b> di Federico Zeri	» 52	<b>La mano doppia delle Fiandre</b> di Federico Zeri	» 72
<b>E la luce trovò il suo signore</b>	» 28	<b>L'amore primaverile di Giuliano</b> di Enrico Parlato	» 54	<b>Cianfrusaglie, reperti e un talent-scout</b> di Lionello Puppi	» 74
<b>Malati d'acqua di polvere e di caldo</b> di Giovanni Urbani	» 36	<b>Il regista profano che narrava i santi</b> di Daniele Benati	» 59		



## Passat Variant. Averla o invidiarla?

La nuova Passat Variant è appena arrivata e ha già diviso il pubblico: chi ha deciso di averla subito, e chi per ora si accontenta di invidiarla. Sì, perché un'auto così non passa inosservata. A chi ha deciso, non diciamo niente, per non togliergli il piacere di scoprire, giorno per giorno, le novità e i pregi della Passat Variant. Agli altri, vogliamo dare qualche motivo in più per esercitare il deplorabile, ma inevitabile



sentimento dell'invidia. La bellezza della Passat Variant non ha certo bisogno di commenti: è davanti agli occhi di tutti. La sua meccanica, invece, merita qualche commento: il nuovo cambio è ancora più rapido, dolce e preciso, la sofisticata tecnica dell'autotelaio esalta il piacere di guida, il confort, e la sicurezza. La Variant è il tipo di auto che, dopo aver lavorato con voi tutto il giorno, sa ac-

compagnarvi a teatro con classe, o partire con entusiasmo per le vacanze: come nella grande tradizione Passat, anzi ancora di più. Ecco, ora potrete invidiarla meglio. Oppure decidere che è meglio averla.



Direttore responsabile  
**Eugenio Scalfari**  
Vicedirettore esecutivo  
**Gianni Rocca**  
Vicedirettore  
**Giampaolo Pansa**  
Caporedattore centrale  
**Franco Magagnoli**  
Direttore generale

**Andrea Piana**  
Vicedirettori generali  
**Eugenio D'Errico**  
**Giancarlo Turrini**  
Direttore tecnico  
**Pier Luigi Gubinelli**  
Progetto grafico e impaginazione  
**Rolando Aloisio**

**Giampiero Lori**  
In copertina:  
La pala urbinata con Federico da Montefeltro, Galleria di Brera, Milano  
Composizione e pellicole:  
CPS, via Naro 71, Pomezia.

Stampa: **A. Mondadori editore s.p.a.**  
Stab. A.G.R. di Pomezia, via Costarica, 11  
Registrazione Tribunale di Roma n. 16064 del 13.10.1975.  
Concessionaria per la pubblicità  
**A. Manzoni & C. S.p.A.**

Trascurato  
nella vita,  
dimenticava di riscuotere  
i suoi crediti.

# 1

I contemporanei  
non lo hanno capito.  
Ma la sua opera ha aperto  
la nuova epoca

## Quell'uomo spettinato è il genio del secolo

Intervista a Giuliano Briganti  
di Stefano Malatesta

**P**rofessor Briganti, la seconda delle nostre conversazioni è dedicata a Masaccio. Ed io inizierei dalla fine della sua vita: quando Masaccio morì, nel 1428, a 27 anni, Filippo Brunelleschi, l'architetto della cupola del Duomo di Firenze, che era stato amico anche personale del pittore, ne rimase affranto. Sembra abbia detto, secondo il Vasari, «Noi abbiamo fatto in Masaccio una grandissima perdita».

«Anche se non l'ha detto lo deve avere pensato. Masaccio è morto a 27 anni. Ma la sua carriera artistica è paragonabile solo a quella di pochissimi pittori nella storia dell'arte occidentale: è stata un'onda d'urto formidabile. Il nascere nello stesso tempo di un'immensa energia e di una nuovissima esperienza dello spirito e dei sensi. Il piccolo gruppo di artisti fiorentini del primo Quattrocento guidati da Brunelleschi, i padri fondatori del Rinascimento, ave-

vano subito avvertito l'eccezionale portata innovatrice dell'opera di Masaccio. Poco più tardi, nel 1436, in una delle più belle testimonianze del Rinascimento, la dedica del trattato *Della Pittura*, indirizzata a Brunelleschi, l'autore del saggio, Leon Battista Alberti, scrive che Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia e Masaccio erano stati all'altezza degli antichi».

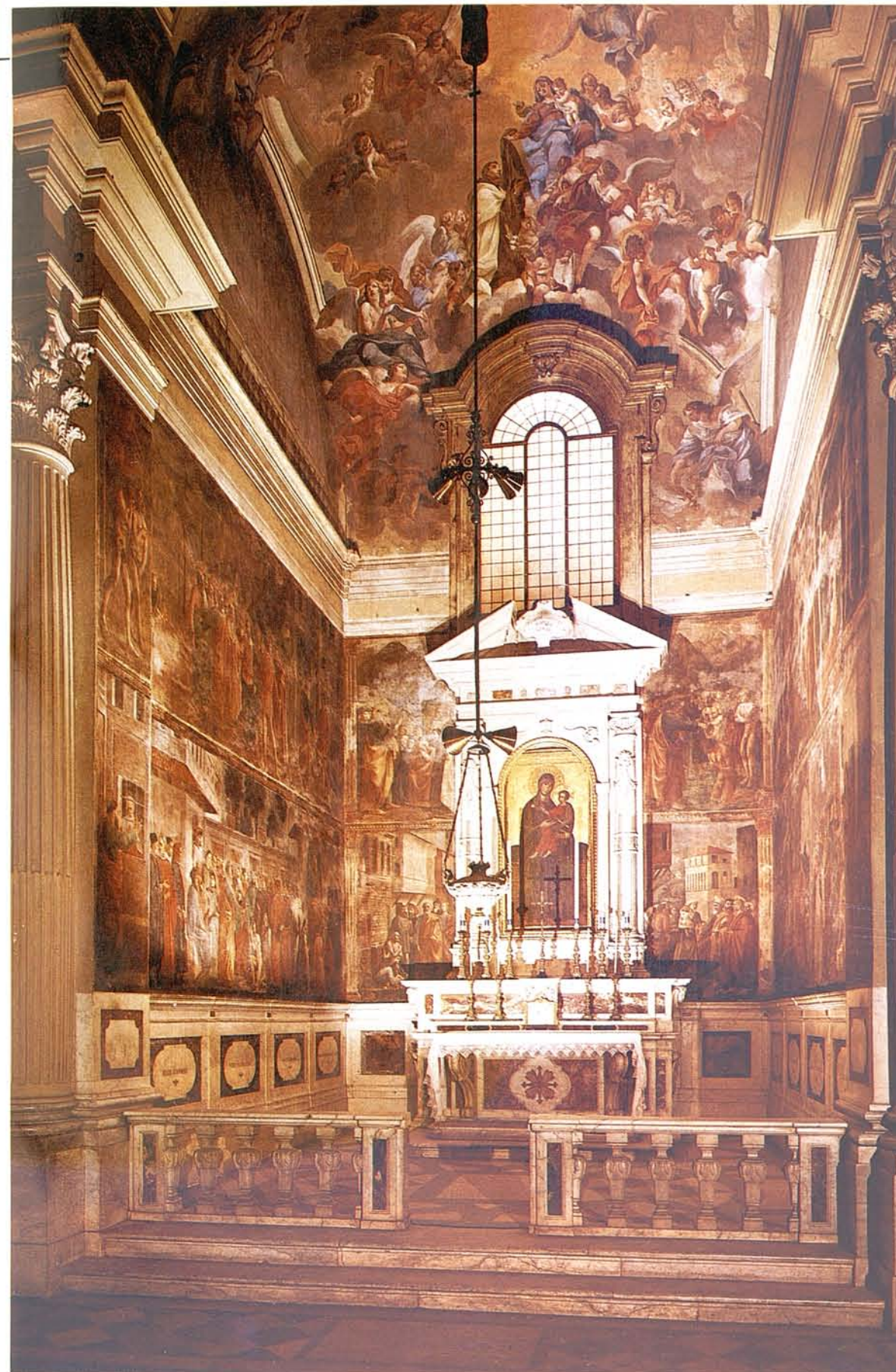
**Che era il più grande elogio che allora si potesse fare ad un artista.**

«Era un paragone obbligato per giudicare un artista per le ragioni che ho già detto nella conversazione su Giotto: l'umanesimo quattrocentesco aveva creduto che una rottura netta, precisa, fosse arrivata con la fine del mondo antico e con il Medio Evo, cioè con l'Età di Mezzo, "gotica" e barbarica e che bisognava far rinascere qualcosa che era morto. Ma Alberti va ancora più in là e aggiunge: "Confessoti se a quelli antiqui, avendo, quale aveano,

copiava da chi imparare e imitarli, meno era difficile salire in cognizione di quelle supreme arti quali oggi a noi faticosissime, ma quinci tanto più el nostro nome più debba essere maggiore se noi senza exemplo alcuno, truoviamo arti e scienze non udite et mai vedute". Qui si sentono proprio la gioia, l'orgoglio dell'Alberti di aver testimoniato ad una svolta grandiosa nella storia della cultura e dell'umanità. Perché lui le aveva viste, toccate con mano queste opere che possiamo chiamare rivoluzionarie senza retorica».

**Quali opere, esattamente?**

«Quando Alberti arriva per la prima volta a Firenze, nel 1429, la cupola del Duomo era già costruita per tre quarti. Masaccio aveva affrescato la cappella Brancacci. La prima porta del Ghiberti per il Battistero era stata installata da pochi anni. In giro per la città erano visibili il *San Giorgio* e lo *Zuccone* di Donatello. Però attenzione: questa svol-



**Affreschi  
per un  
mercante**

*La Cappella Brancacci, nella chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze, vista dall'entrata. Gli affreschi della Cappella furono commissionati a Masolino e Masaccio da Felice Brancacci, un ricco mercante di seta, avversario politico di Cosimo de' Medici.*

ta, che a noi pare così evidente, che faceva inorgoglire Alberti, ha avuto all'epoca, almeno nel caso di Masaccio, una accoglienza assai poco entusiastica».

### Da parte dei comuni cittadini?

«Ma anche da parte degli artisti fiorentini fuori dal ristretto giro degli "uomini nuovi". Longhi ha scritto che dopo la morte di Masaccio, che non era riuscito a terminare gli affreschi della Brancacci, le bandiere dell'inaugurazione del Rinascimento sono rimaste per almeno un decennio a scolorire al sole. È stato proprio così. Il paradosso del Rinascimento, almeno in pittura...».

### Rinascimento è un termine ottocentesco?

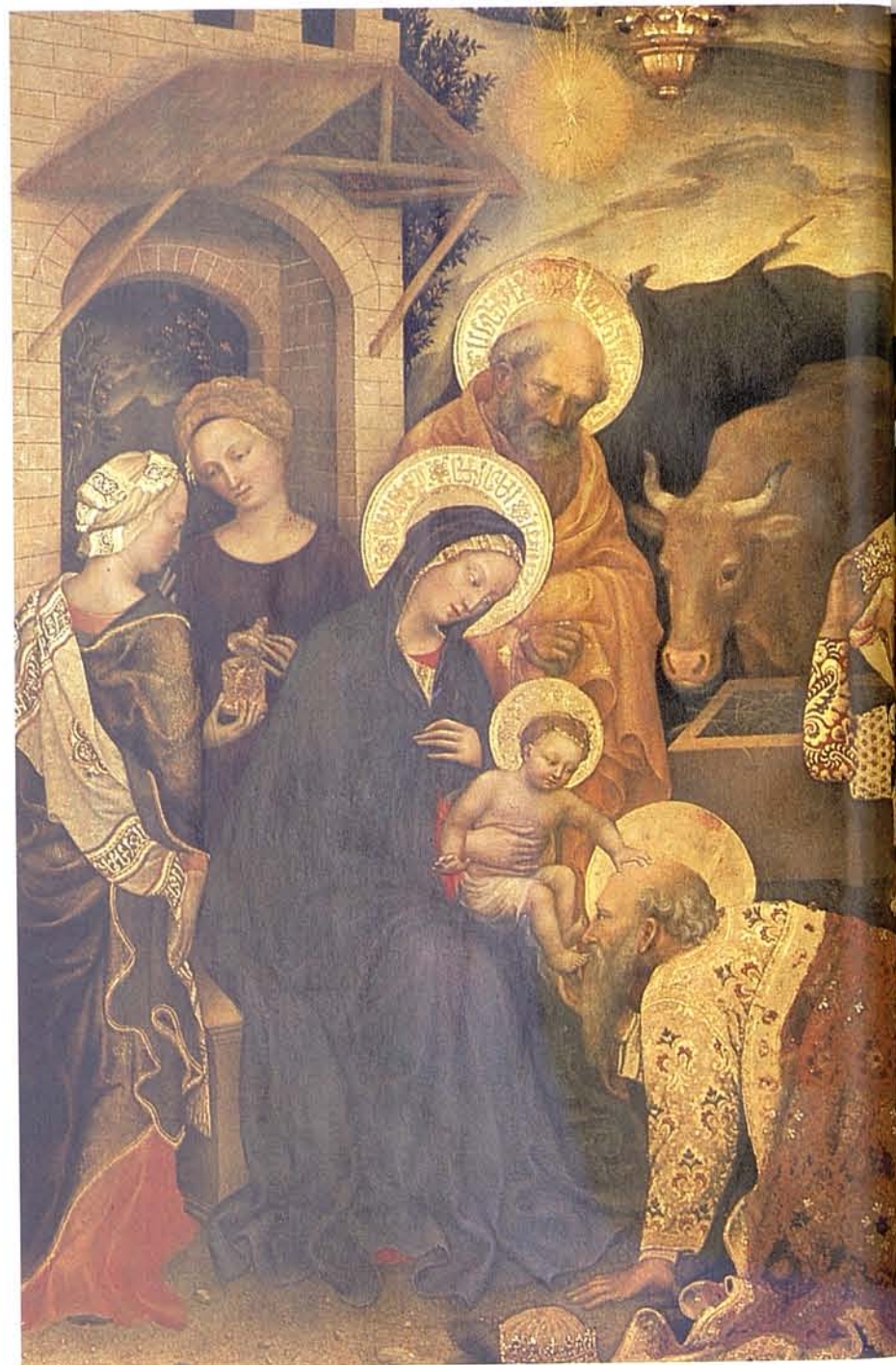
«Già al tempo di Giotto si parlava di "Rinascita". Ma il termine, fonte poi di parecchi equivoci, è stato coniato solo verso la metà dell'Ottocento dagli storiografi francesi. La sua fortuna gli viene, come sanno tutti, da un famoso saggio di Jacob Burckhardt, *La cultura del Rinascimento in Italia*. Dunque, il paradosso del Rinascimento, almeno in pittura è stato che l'arte nuova, per numerosi anni, non solo ha convissuto, fianco a fianco, con l'arte "vecchia", se così si può dire, cioè il tardo gotico aggiornato dalle esperienze del gotico internazionale, uno stile indipendente e antitetico. Ma che l'arte "nuova", lo stile rinascimentale, è stata sostanzialmente minoritaria, almeno fino alla metà del Quattrocento».

### E i grandi borghesi, i ricchi mercanti della borghesia fiorentina, i grandi committenti: che preferenze avevano?

«Per molto tempo hanno continuato a scegliere, come se nulla fosse successo, le piacevolezze e le preziosità, le raffinatezze tecniche, i racconti fioriti del gotico. *L'adorazione dei Re Magi* di Gentile da Fabriano è stata ordinata da Palla Strozzi, uno dei più potenti mercanti del tempo, nel 1423; e sicuramente piaceva molto di più della *Sant'Anna Metterza* di Sant'Ambrogio, dipinta da Masaccio solo due anni dopo. Ora però dovremo dar conto, anche brevemente, dello stato della pittura in Italia e in Europa al tempo di Masaccio: altrimenti non si riesce a valutare pienamente l'importanza del pittore toscano».

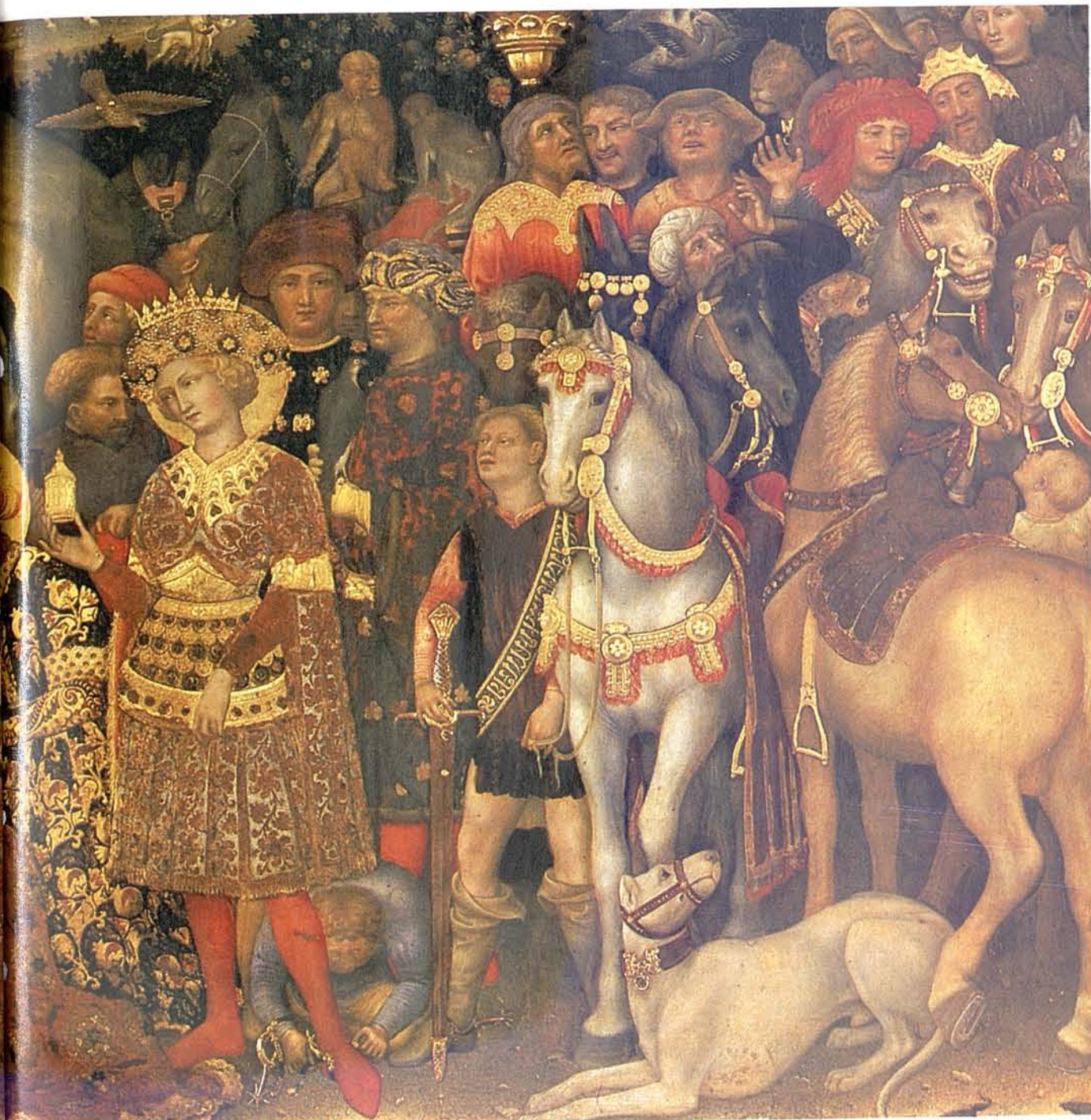
### Facciamo subito questo panorama.

«Allora: quando inizia il Quattrocento l'Europa, nelle arti, è per metà bizantina e per metà gotica. Bizantina ad oriente, ossia i Balcani, la Grecia, fino al Medio Oriente, anche la Russia; e questo stile continuerà ancora per molti secoli. Lo stile che domina l'Europa occidentale nel periodo che viene defini-



### Rifulgono gli ori di Gentile

*L'Adorazione dei Magi nella Galleria degli Uffizi, a Firenze. La tavola di Gentile da Fabriano fu commissionata nel 1423 da Palla Strozzi. È impregniata di raffinatezze tecniche, di fioriture care allo stile gotico. Masaccio, invece, dipingeva in modo diverso e non incontrava gli apprezzamenti dei contemporanei. I ricchi mercanti fiorentini e gli altri committenti erano*



*indifferenti ai grandi cambiamenti che si stavano verificando in pittura, cosicché lo stile rinascimentale rimase minoritario almeno fino alla metà del Quattrocento. L'Adorazione di Gentile è un esempio chiaro: tutta l'immagine rifulge di ori, non solo nei vestiti dei personaggi, ma anche nelle bardature dei cavalli e nel collare del cane in basso a destra.*



to "L'autunno del Medio Evo" — dal saggio di Johan Huizinga — grosso modo dal 1380 al 1430, ma che in alcune regioni italiane, tra cui anche la Toscana, si protrae anche oltre, è il gotico cortese. Il gotico fiorito o internazionale, o in qualsiasi maniera si voglia chiamare».

### "Internazionale" perché?

«"Internazionale" per la sua caratteristica principale: la sovranazionalità. Come se tutte le tradizioni locali o nazionali, che pure qua e là avevano preso piede, tutti i linguaggi individuabili in una regione, fossero stati interrotti e piegati da un unico segno: è stato un fenomeno piuttosto straordinario nella storia dell'arte».

### Il gotico internazionale ha però avuto i suoi centri maggiori.

«Avignone, Parigi, i ducati di Borgogna, di Berry, di Orleans, ma anche Praga, l'Inghilterra e l'Italia settentrionale, collegati tra loro in un fitto scambio di influenze, attraverso i viaggi degli artisti. È un'arte di corte: e quindi, raffinatezze, lussi, preziosità. Con una maniera idilliaca, squisita di rappresentare, con un'immagine del mondo cavalleresco di tono quasi nostalgico come sempre si ha per una società che si avverte stare quasi alla fine, al suo autunno».

### In Inghilterra, il gotico continuerà ad essere interpretato per secoli: è curioso.

«Qui l'architettura gotica arriva quasi a congiungersi con il neo-gotico pre-

romantico inglese. Evidentemente ha corrisposto, in qualche maniera, ai sentimenti più profondi dei popoli del nord. Infatti Vasari detestava il Gotico, lo definiva "La maledizione dei tabernacolini": lui parlava del gotico italiano, ma lo chiamava così perché lo sentiva di origine nordica».

### E quali sono le caratteristiche del gotico internazionale?

«La linea ininterrotta, flessuosa, sinuosa, soprattutto nei ricchi panneggi che nascondono il corpo ignorando la sua struttura. La tendenza al racconto, all'atmosfera fiabesca, alla descrizione preziosa, alla rievocazione di riti mondani, "cortesi" appunto. È lo stile dei miniatori dei romanzi di cavalleria tar-



### Falci rastrelli forconi

Les très riches heures du duc de Berry, nel particolare del Mese di giugno, dei fratelli di Limbourg. La miniatura è tratta da un manoscritto conservato al Museo Condé, di Chantilly. Nella pagina precedente una tavola del miniaturista Maestro delle Ore di Rohan, al Museo di Laon. Grandi autori di stile gotico cortese, i fratelli di Limbourg e il Maestro delle Ore prediligevano un'attenta osservazione della natura: si noti, per esempio, la precisione nel ritrarre gli strumenti da lavoro nei campi.

### I giovani eleganti e indifferenti

La Guarigione dello storpio e di Tabita, di Masolino d'Amico e Masaccio, nella Cappella Brancacci. Masaccio, l'innovatore, lavorava e si integrava con Masolino, un maestro del gotico internazionale. Nella Guarigione i casamenti sullo sfondo sono di Masaccio, mentre i giovani al centro appartengono a Masolino. Lo sfondo ha un taglio prospettico mai visto prima, mentre i giovani passeggiano indifferenti ed eleganti in un contesto che dovrebbe essere drammatico.



do medievali che, nella lievità dei colori delicatamente ombreggiati, trovano tanti riscontri nei frescanti lombardi dell'inizio del secolo. È la cognizione del mondo come racconto di fatti e di particolari infiniti, quindi come disunione non come unità, come evocazione di immagini sensuose; il mondo di Gentile da Fabriano; è l'esperata eleganza lineare di Lorenzo Monaco. L'opposto dell'arte dominata dal razionalismo visivo e dalla visione unitaria del primo Rinascimento. Però è anche un'arte realistica, di un realismo diverso da quello rinascimentale, ma sempre reali-

simo. Vede, il doppio paragone che si faceva una volta, Medio Evo-Rinascimento nel senso di non realismo-realismo, è assolutamente sbagliato, è uno degli equivoci di cui parlavo prima».

**Mi piacerebbe approfondire questo punto.**

«Tutto il cammino dell'arte occidentale, diciamo da Giotto in poi, ma anche da prima, è un cammino che porta a precisare sempre più gli aspetti del realismo. A precisare la posizione dell'uomo all'interno del mondo e il modo con cui lo osserva. In questo cammino, che arriva poi nel Cinque e

Seicento ad unirsi pienamente con la scienza, il tardo gotico ha una sua particolare collocazione. Prendiamo i capolavori del gotico cortese: le miniature delle *Très riches heures del Duca di Berry* dei fratelli di Limbourg, o quelle del Maestro delle *Ore di Rohan*, che sono dei primi del Quattrocento. In queste opere c'è un'osservazione minuziosa della natura: il cacciatore in primo piano, il contadino che zappa o che miete più dietro, il falco in alto che s'invola e che raggiunge la preda. Una descrizione accurata, interessata ai particolari resi con grazia e finezza: non

tridimensionale, ma precisa, immersa come in un'atmosfera lucida e vagamente fiabesca. È un realismo, come dire, empirico: molto diverso da quello del Primo Rinascimento, astratto, nel senso del concettuale: voluto, pensato, matematico, teorizzato, intellettuale».

**Lei prima ha accennato al fatto che in Toscana il gotico internazionale è arrivato in ritardo anche rispetto alle altre regioni italiane.**

«In Toscana negli ultimi anni del Trecento prevale ancora una sorta di giottismo oramai inaridito, d'impronta oragnesca. Il gotico internazionale arri-

va solo più tardi, con Lorenzo Monaco, un frate che lavora nella cerchia dei miniatori del Convento camaldolese di Santa Maria degli Angeli, a Firenze. E poi, naturalmente, con Masolino. Un altro paradosso nel Primo Rinascimento è che lavoreranno insieme, nelle stesse opere, il grande innovatore e un maestro dello stile internazionale: Masaccio e Masolino. Ma i due stili non riusciranno mai ad integrarsi tra loro: come due estremi, opposti e incomunicanti. Ne parleremo più avanti».

**Intanto si potrebbe anticipare qualcosa con un esempio.**

«Allora prendiamo l'affresco della *Guarigione dello Storpio* e della *Resurrezione di Tabita*, nella Cappella Brancacci. Guardi i casamenti sullo sfondo, attribuiti dal Longhi a Masaccio. E a ragione, perché hanno una solidità e un taglio prospettico come non si erano mai visti prima. Poi osservi quei due giovanotti al centro, dipinti da Masolino, bellissimi, elegantissimi, che stanno lì, in mezzo alla strada, a passeggiare, vestiti all'ultima moda, con quei panneggi di cui parlavo prima: sereni, indifferenti al racconto che dovrebbe essere drammatico. È proprio al centro di

questo affresco che c'è un piccolo foro, provocato da un chiodo, piantato, qualcuno ha supposto, da Masaccio».

**Per che farne?**

«Per attaccarci una cordicella e segnare le linee ortogonali a partire dal punto di fuga, per trovare la nuova prospettiva che gli aveva insegnato Brunelleschi. L'affresco, in quasi tutte le sue parti, è di Masolino, tranne i casamenti. Ma c'era anche Masaccio alla Brancacci, un coautore ingombrante, non un allievo, anche se era più giovane di 18 anni. Una presenza già da maestro. E che doveva per forza spiegare qualcosa della nuova arte all'artista gotico. L'idea della prospettiva centrale con un punto unico di fuga poteva essere solo di Masaccio, se la storia del buco e della cordicella ha una qualche autenticità».

**Mi sembra arrivato il momento di parlare della vita di Masaccio. Quando nacque e dove?**

«Il 21 dicembre del 1401 a Castel San Giovanni in Altura, che oggi si chiama San Giovanni Valdarno. Il nome è quello del santo del giorno in cui è nato».

**Ma perché quel peggiorativo, quel Masaccio?**

«Lo spiega bene Vasari: "Fu detto da tutti Masaccio: non già perché e' fusse vizioso, essendo egli la bontà naturale, ma per la tanta trascurataggine". Vasari racconta ancora che era una persona "trascuratissima e molto a caso, come quello che, avendo fisso tutto l'animo e la volontà alle cose dell'arte sola, si curava poco di sé e manco di altrui. E perché non volle pensar giammai in maniera alcuna alle cure o cose del mondo, e non che altro al vestire stesso, non costumando riscuotere i danari da' i suoi debitori se non quando era in bisogno estremo"».

**Era la fissazione, l'ossessione del genio.**

«Diciamo il modo di vita di un tipo di artista che compare piuttosto di frequente nelle *Vite* di Vasari: Luca della Robbia non faceva tutto il giorno che scalpellare, mentre di notte disegnava. E quando sentiva freddo, infilava i piedi per riscaldarli in una cesta di trucioli, continuando così a disegnare. Paolo Uccello si era ridotto a rimanere in casa per settimane e mesi, da solo, senza farsi vedere, "quasi salvatico". La moglie lo chiamava per andare a dormire e lui rispondeva: "Oh che dolce cosa è questa prospettiva"».

**Ci sono notizie sulla famiglia di Masaccio?**

«Il padre, Giovanni, nato nel 1380,



**È un trittico la prima opera nota**

*Il Trittico di San Giovenale, di Masaccio, agli Uffizi, Firenze. La tavola è stata scoperta poco più di venticinque anni fa nella chiesa omonima ed è la prima opera attribuita a Masaccio con sufficiente certezza. Masaccio fu certamente artista precoce: pur essendo morto a soli ventisette anni, ha lasciato, oltre agli affreschi della Brancacci, anche opere come il Trittico che, pur giovanile, è di sorprendente bellezza.*

# Montedison e Shell.

## Insieme, per arrivare lontano.



### Montedison.

Una grande azienda italiana, dinamica e moderna. Una realtà importante nel panorama internazionale della ricerca scientifica, nel campo dell'esplorazione petrolifera e della produzione di energia.

### Shell.

Un marchio famoso nel mondo per affidabilità e progresso tecnologico. Un'azienda avanzata e innovativa, presente in 112 Paesi con prodotti e servizi al massimo livello di qualità.

### Insieme in MonteShell.

Un nuovo grande marchio sulle strade italiane,

una forza d'impresa fra le prime nel mondo per risorse e tecnologia. Un progetto comune: offrire i migliori prodotti e servizi agli automobilisti. Insieme, per darvi di più.

Prodotti e iniziative per garantirvi una guida più sicura, una capillarità di servizio per accogliervi ovunque, una organizzazione efficiente per assistervi in ogni richiesta, una ricerca continua verso nuove e più pulite forme di energia. Stazioni multiservizio, minimarket, assistenza tecnica, self-service, informazioni di percorso. Da oggi saremo insieme su tutte le strade d'Italia.

## Sicuro, è MonteShell.

Insieme  
a Masolino

sarebbe stato un notaio, sposato a Jacopa, figlia di un oste di Barberino in Mugello. I parenti di Giovanni venivano da Gaiole in Chianti: una famiglia di falegnami mobiliari. Un fratello di Masaccio chiamato anche lui Giovanni, detto "Lo Scheggia", nacque nel 1406, lo stesso anno della morte del padre. Quindi Masaccio rimase orfano del padre a soli cinque anni.

**Vuol dire che rimase senza cure e senza guida?**

«No, venne allevato dalla madre e dal patrigno, Tedesco del mastro Feo, un vecchio speciale, perché Jacopa si era risposata. In genere si mette in relazione la morte di Tedesco, avvenuta nel 1417, con il trasferimento di Masaccio a Firenze: la grande città poteva offrire occasioni di lavoro molto più numerose e interessanti del modesto borgo del Valdarno».

**E quando iniziò a dipingere Masaccio?**

«Non lo sappiamo con esattezza. Nel gennaio del 1421, anno in stile fiorentino e quindi nel 1422, si iscrive all'Arte dei Medici e degli Speziali. Diventa quindi pittore autonomo, dopo il consueto periodo di apprendistato. Doveva essere comunque uno di quegli artisti precoci e già risolti nella loro arte, visto che è morto a 27 anni e ha fatto quello che ha fatto. La prima opera attribuita a lui con sufficiente certezza è il *trittico di San Giovenale*, scoperto poco più di venticinque anni fa da Luciano Berti nella chiesa di San Giovenale a Cascia vicino Regello e presentato alla mostra dell'arte sacra a Firenze nel 1961. Longhi diceva che parlava di una preistoria pittorica masacesca, cioè attribuirgli dipinti assai dubbi, in cui, forse, si intravede qualche cosa, non ha senso. Perché se mai c'è stato un artista ad uscire già armato dal cervello della pittura, questo fu Masaccio».

**Nel senso che non ha mai avuto un vero maestro? Però Vasari scrive che Masaccio «cominciò l'arte nel tempo che Masolino da Panicale lavorava nel Carmine di Fiorenza la Cappella Brancacci». La commissione per dipingere la Cappella Brancacci era stata affidata a Masolino. Qui Vasari fa come intendere che Masaccio era stato portato al Carmine a lavorare come suo aiutante: l'aiutante del maestro.**

«Il vero maestro di Masaccio è stato Brunelleschi. Bisogna saper leggere il Vasari, come diceva Longhi: questa frase che lei ha citato non finisce con un punto, ma è interrotta da una virgola. E poi continua così "seguitando quanto e poteva le vestigie di Filippo e di Donato

ancora che l'arte fusse diversa". Che cosa significa questa frase? Che Masaccio andò sì alla Cappella Brancacci portato da Masolino, ma — la virgola ha valore avversativo — lavorando dietro le orme di Brunelleschi e di Donatello, anche se non di architettura o di scultura si trattava, ma di pittura. La frase del Vasari è così giusta, semplice, concentrata, che meglio non si poteva dire».

**Qual è stato allora il rapporto tra Masolino e Masaccio?**

«Non è facile capirlo: probabilmente di affetto, di protezione da parte di Masolino, che all'epoca era un artista già affermato, nei confronti di questo giovane orfano di padre. Lo ha sempre protetto e aiutato: lo ha chiamato a dipingere insieme la *Sant'Anna Metterza*, la cappella Brancacci, se l'è portato a Roma a *Santa Maria Maggiore* finché è rimasto in Italia e poi, dopo, a *San Clemente*. L'arte del pittore nuovo non piaceva molto, come abbiamo già detto, ai suoi contemporanei, ai grandi committenti. Masaccio ha quasi sempre lavorato con l'aiuto di Masolino e probabilmente con l'appoggio di pochi frati carmelitani, come ha scritto Frederick Antal: la commissione del *Polittico pisano* venne ottenuta grazie ai buoni uffici di fra Bartolomeo da Firenze, vice-priore dei Carmelitani di Pisa. Forse anche il fatto che Masaccio si unisse a Masolino per gli affreschi della Brancacci si deve ad un duplice aiuto del maestro e dei carmelitani, nella cui chiesa si trova la cappella».

**Anche Masolino era del Valdarno.**

«Era nato a Panicale, non lontano da San Giovanni: la vicinanza deve aver favorito l'incontro. Secondo il Vasari è stato un discepolo del Ghiberti, ma credo sia un errore, perché Ghiberti aveva un assistente che si chiamava Tommaso, che non ha nulla a che fare con Masolino. Più esatta è un'altra notizia di Vasari che lo dice a scuola di Starnina, un artista che aveva lavorato in Spagna e che tornando a Firenze aveva portato con sé lo stile internazionale, con una coloritura valenciana. Starnina è stato recentemente identificato con il "Maestro del Bambino vispo" le cui opere sono fra le più raffinate del gotico internazionale fiorentino. Quindi Masolino si è formato in un ambiente artistico tardo-gotico e a questo stile è rimasto sempre legato, tornando sempre anche con risultati magnifici, soprattutto quando si sarà "liberato" di Masaccio, della sua prepotente, drammatica, severa presenza, della sua lezione che non capiva».

**Credo che allora convenga continuare quel raffronto che avevamo iniziato tra i due pittori con l'esame di un'altra opera alla quale hanno certamente collaborato tutti e due: *La Sant'Anna Metterza*.**

«Mi sembra una buona scelta per quello che vogliamo dire. È una tempera su tavola realizzata intorno al 1424, quando Masaccio aveva 23 anni».

**Intanto che significa questo strano nome: Metterza?**

«Vuol dire "Messa terza", dopo la *Madonna e il bambino*. L'iconografia tradizionale del tema richiedeva di dare maggiore importanza alla figura di Sant'Anna anche rispetto a quella della Vergine. Questo spiega perché Masolino si sia incaricato di dipingere Sant'Anna, dando prima istruzione al battiloro, all'artigiano che doveva stendere sulla tavola la sottile sfoglia d'oro, di fare più grande l'aureola di Anna nei confronti delle altre due».

**Quali sono le parti attribuite a Masaccio?**

«Secondo Longhi le figure della Vergine, del bambino e l'angelo sulla destra. E si vede subito, a colpo d'occhio: guardi come c'è già in Masaccio il senso della costruzione del corpo, il senso dell'architettura interna del corpo, di cui dopo dobbiamo parlare più a lungo per un'opera più celebre, come la *Trinità di Santa Maria Novella*. Guardi questo bellissimo collo così giovanile, e questo corpo che seguita sotto le vesti, i due ginocchi che vengono fuori e che formano quasi una specie di grembo scultoreo. Noti un particolare: la ciocca dei capelli dipinta di scorcio tra il collo e il manto e che serve a dare il senso della profondità».

**E Sant'Anna dipinta da Masolino?**

«Masolino tenta di stare dietro a Masaccio, cerca di dare al viso di Anna una certa scultoreità, una certa severità, ma non ci riesce. Se si confrontano le opere di Masolino eseguite durante la collaborazione con Masaccio, con quelle dipinte dopo, ci si accorge che le ultime sono molto più eleganti, a volte anche magnifiche nel loro gotico. Qui invece, ossessionato dalla nuova maniera, cerca di seguire Masaccio, di espandersi nello spazio. Ma non ce la fa, la nuova arte non gli è congeniale: risulta solo goffo, pesante. Guardi la ridicola prospettiva della mano destra, la legnosità del viso di Anna. Confronti anche i due angeli, la perfezione dell'invaso del collo dell'angelo di destra, il modellato pieno. Mentre l'altro, dipinto da Masolino, è una figura più inconsistente, solo dolcemente piacevole».



Il recente restauro rivela le nudità della coppia cacciata dal Paradiso

## LE FOGLIE NASCONDEVANO IL SESSO FORTE D'ADAMO

di Paolo Vagheggi

**I**l bianco è quasi luminescente ma gli occhi del visitatore restano abbagliati anche dai gialli, dai rossi, dagli azzurri. I colori di Masaccio ora sono pieni di vita, quasi accesi.

Nella chiesa del Carmine il restauro della cappella Brancacci è praticamente concluso e il ciclo dipinto da Tommaso di Ser Giovanni Cassai, detto Masaccio, dal suo maestro Masolino e successivamente completato da Filippino Lippi, è ben diverso da come lo hanno raffigurato tutti i volumi di storia dell'arte.

L'atmosfera buia e cupa che sembrava avvolgere le scene della vita di San Pietro e il Peccato Originale è scomparsa. Si è dissolta con il restauro che ha portato via la vernice trasparente che fu stesa sopra la pittura nei secoli passati. Nascondeva la vera forza delle figure, la prospettiva dei paesaggi, l'armonia delle forme.

Non solo sono state tolte anche le orrende fronde che nascondevano le nudità di Adamo ed Eva. Le foglie, che non erano di fico ma di una pianta inesistente, furono dipinte alla fine del Seicento per nascondere parti del corpo che erano giudicate "peccaminose".

L'opera è tornata all'originale splendore: ne *La Tentazione*, dipinta da Masolino, Adamo ed Eva appaiono come due innocenti fanciulli. Ma il serpente avverte che è il momento del Peccato Originale. Nella *Cacciata dal Paradiso* Masaccio ci presenta invece un Adamo umano, dal sesso forte e vigoroso. Eva ha già la coscienza del pudore e tenta disperatamente di celare le proprie nudità.

Le due scene non sono ancora visibili per il grande pubblico. Il restauro, interamente sponsorizzato dalla Olivetti, è alle ultime battute ma la cappella potrà essere aperta soltanto tra



La *Cacciata* di Masaccio, nella cappella Brancacci. Così appare l'affresco dopo il restauro.

qualche mese. C'è infatti da risolvere un arduo problema: il riordino della parete di fondo. Sotto la finestra, prima dell'arrivo degli esperti della soprintendenza, troneggiava un altare di marmo. Fu smontato e dietro apparvero due medaglioni, dai colori perfettamente integri, dipinti da Masaccio e Masolino.

Le due teste, mai viste prima, una piccola meraviglia sono servite anche da "guida", da pietra di paragone, per il recupero degli affreschi. Ricollocare l'altare significherebbe farle sparire un'altra volta. Per questo si stanno studiando soluzioni diverse. E intanto si prepara un'adeguata illuminazione ed un impianto di depurazione dell'aria. Tra gli affreschi si respirerà come in una sala operatoria.

È l'unico sistema per evitare altri guai a questa cappella dove «i più celebrati scultori e pittori — scrisse il Vasari — esercitandosi è studiando sono divenuti eccellenti e chiari...».

Dalla Brancacci sono passati tutti i grandi: l'Angelico, Leonardo da Vinci, il «divinissimo Michelagnolo Buonarroti» che non disdegnò di riconoscere in Masaccio il suo unico e vero maestro, Raffaello che «di quivi trasse il principio della bella maniera sua».

Ma Ornella Casazza, funzionario della soprintendenza per i beni artistici e storici che dal 1984 dirige un'équipe di cinque restauratori, dice di non essersi mai emozionata.

«Non si lavora con le emozioni, è tutto molto razionale, ragionato — racconta — è stato tutto studiato fisicamente, chimicamente. Nulla è stato lasciato al caso».

Il lavoro è andato avanti con la supervisione del professor Umberto Baldini, fino a un anno fa direttore dell'Istituto centrale del restauro, e con

(segue a pag. 79)



## Il riflesso d'un quadro nello specchio

**D**urante la nostra conversazione abbiamo accennato, a tratti, alla prospettiva: al nuovo metodo prospettico inventato da Filippo Brunelleschi, poi acquisito da Masaccio, da Donatello e così via. Sarebbe opportuno spiegarlo con più accuratezza.

«Ho già detto che il senso del naturale e del reale esisteva anche prima: con Giotto e poi anche con l'arte del gotico internazionale. Ora la prospettiva fa parte di questo senso del naturale e del reale: nelle miniature e nei disegni del tardo gotico c'è una straordinaria acutezza di osservazione. Però è un'osservazione di tipo empirico: io osservo, mi accorgo che le figure più vicine appaiono più grandi, che quelle più lontane sembrano più piccole, che quelle in alto hanno un certo scorcio. E così come io le vedo, le dipingo».

«Con Brunelleschi l'osservazione empirica diventa teoria. Il "vedere" per lui è qualcosa di scientifico che risponde a leggi precise, geometriche, misurabili. È quindi possibile raffigurare la realtà su un piano, cioè passare dalle tre dimensioni alle due dimensioni, e definire i rapporti di proporzione

tra i diversi oggetti percepiti, in modo geometricamente esatto: non più per intuizione e per approssimazione, ma seguendo leggi matematiche».

Ci sono i famosi esperimenti di Brunelleschi con le due tavole che raffiguravano il Battistero osservato dalla porta del Duomo e piazza della Signoria vista dall'angolo nord-occidentale della piazza.

«Questi due esperimenti hanno avuto il valore per lui di una dimostrazione pratica della sua teoria. La teoria qual era? Se il quadro è concepito come il "taglio di una piramide visiva", come un'intersezione piana di tutti i raggi che convergono verso l'occhio, tutti i punti e quindi tutti gli oggetti occupano un posto geometricamente fissato e possiedono un loro volume e una proporzione misurabile. Brunelleschi allora dipinse una dopo l'altra le due tavole secondo questa teoria, con un punto unico di fuga. Poi fece un foro nel retro delle tavole, esattamente all'altezza del punto di fuga e sistemò uno specchio davanti alla tavola. Infine si mise a guardare dal buco: lo specchio gli rimandava esattamente l'immagine delle tavole,



con una perfetta illusione della tridimensionalità, come se stesse osservando il Battistero dalla porta del Duomo o piazza della Signoria dall'angolo nord-occidentale o almeno così gli sembrava».

**E in quale opera di Masaccio è più evidente la teoria del Brunelleschi?**

«In quasi tutte, ma in particolare nella *Trinità di Santa Maria Novella*. Tuttavia, prima di andare avanti, vorrei tentare di approfondire il significato e le conseguenze della prospettiva: come questa si connetta con l'arte di Masaccio, ma anche di Donatello. E come la prospettiva sia l'elemento base, l'aspetto fondamentale della mutazione operata nei primi anni del Quattrocento».

**Mi sembra di aver capito dove lei vuole arrivare.**

«Abbiamo parlato, fino ad ora, del "vedere". Ma a chi spetta la visione? Chi è che vede, se non l'uomo? Soltanto quando sono messi in rapporto con l'uomo, la natura, la realtà, le case in fondo, gli uccelli che sfrecciano nel cielo, i cittadini borghesi che passeggiano attraversando la piazza, acquistano tutta la loro importanza, la loro "esattezza". Quindi studiare la realtà, la natura, imitarle secondo scientifiche regole prospettiche, trasportarle dal tridimensionale al bidimensionale, significa mettere l'uomo al centro dell'universo, in quanto il dipinto prospettico riproduce la sua, unica, percezione

oculare. Noi oggi sappiamo che l'occhio umano non vede, in realtà, secondo le regole della prospettiva rinascimentale...».

**Allora le famose prove sperimentali del Brunelleschi...**

«Diciamo che la vista è un fenomeno molto più complesso di quanto non supponesse Brunelleschi. Quello che l'occhio percepisce è uno spazio limitato e discontinuo, l'immagine è sfocata ai margini e divisa in gruppi più o meno indipendenti. Inoltre, poiché il campo visivo è fisiologicamente sferoidale, l'occhio, in parte, percepisce curve, invece di rette. Quindi la scoperta di Brunelleschi ha avuto un valore relativo dal punto di vista scientifico, ma enorme da quello psicologico-artistico. E adesso esaminiamo pure la *Trinità*».

**È una delle ultime opere di Masaccio?**

«Certamente: ma tutte le informazioni di contorno possiamo precisarle più tardi. Quello che mi interessa dire, per continuare un discorso iniziato, è che l'affresco presenta il più audace dipinto prospettico che l'occidente abbia mai visto, fino a questo momento, dall'epoca classica, con un'architettura, una volta a lacunari, scoriata in relazione ad uno spettatore con gli occhi disposti all'altezza del ripiano su cui sono inginocchiati i due committenti».

**Qualcuno dice che sia stato lo stesso Brunelleschi a disegnare, a progettare**

### La prospettiva di un soffitto a cassettoni

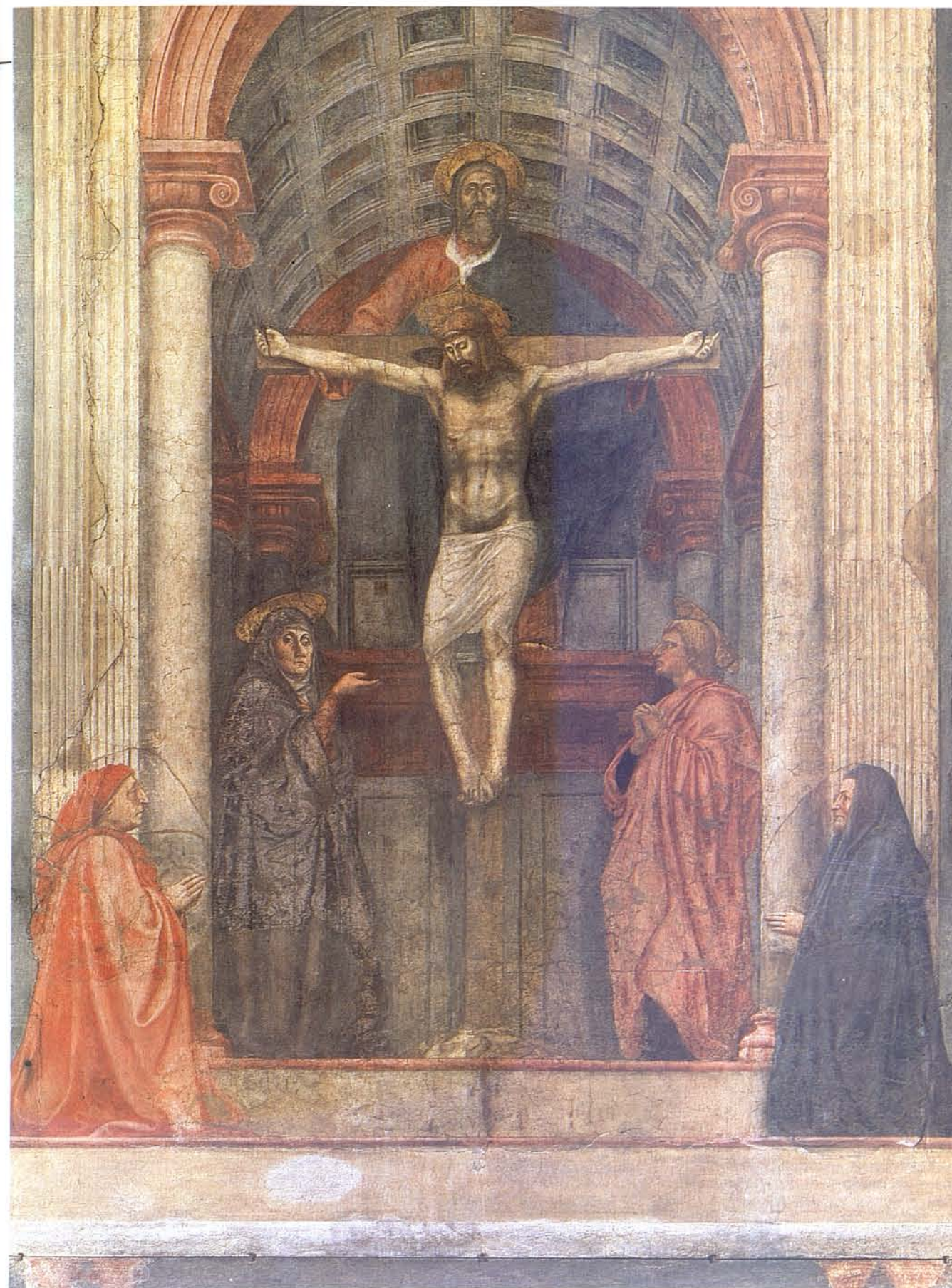
*Il Sant'Andrea del Polittico di Pisa, di Masaccio, conservato al J. Paul Getty Museum di Malibu. A sinistra San Paolo, un'altra parte del Polittico, al Museo di San Matteo, a Pisa. La tavola risale al 1426, anno in cui Masaccio lavorò da solo, in attesa che Masolino rientrasse dall'Ungheria, per incominciare gli affreschi della Cappella Brancacci. A destra la SS. Trinità di Masaccio, nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze. Il particolare del soffitto rivela l'evidente uso della prospettiva, secondo la teoria elaborata da Brunelleschi.*

**architetticamente l'affresco.**

«Io non credo che ce ne fosse bisogno. Se poi uno si mette a prendere le misure dell'affresco si accorge che le due figure del Cristo e del Padre non sono scorciate, ma viste di fronte, come se a questo punto lo spettatore si fosse alzato su un ripiano per vederle meglio. C'è quindi una doppia prospettiva. Adesso guardi la figura del committente...».

**La figura in rosso, sulla sinistra dell'affresco.**

«Questo è un uomo, ma è anche una costruzione, un uomo concepito come una costruzione architettonica: si sente che sotto ci sono le ossa, e le ossa sono congiunte le une con le altre in un determinato modo e non in un altro. È una costruzione, come la cupola del Brunelleschi, ti dà lo stesso senso di struttura della cupola del Duomo. Gli artisti nuovi del Rinascimento erano dei costruttori, come Dio è un costruttore e l'uomo è la sua creatura meglio costruita, la cosa più perfetta che esista al mondo, fatto a sua immagine e somiglianza. Pico della Mirandola, più tardi, ha scritto: "Io ti ho collocato al centro del mondo, disse il Creatore ad Adamo, affinché tu 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". Compito degli artisti era quello di ritrovare le regole scientifiche della creazione, della costruzione. La pro-



spettiva è una di queste regole: è l'elemento, sia pure fondamentale, di una visione più generale».

**La figura del committente è un vero e proprio ritratto.**

«Mi pare che abbiamo già parlato dei "tipi" di Giotto, del ritratto di Enrico Scrovegni nella cappella degli Scrovegni a Padova. Durante il Trecento ci sono altri ritratti di personaggi o gruppi di personaggi illustri: intorno al 1365 viene dipinta una splendida immagine di profilo del re francese Giovanni il Buono. Ma è con il Quattrocento che nasce il ritratto moderno, con Van Eyck e con Masaccio. Dove si era mai vista prima una identificazione fisionomica come questa del committente della Trinità? E anche la prima volta nella storia della pittura cristiana che un laico assume tanta rilevanza all'interno di un dipinto religioso e tanta dignità non solo spaziale, ma culturale».

**Vasari dice che in un affresco della chiesa del Carmine Masaccio dipinse una serie di ritratti di suoi contemporanei, tra cui il Brunelleschi in zoccoli.**

«Non solo il Brunelleschi, ma anche Donatello, Masolino, Niccolò da Uzzano e anche Antonio Brancacci, che Vasari ricorda come il committente della Cappella Brancacci. In realtà Antonio Brancacci era morto da tempo: è stato Felice Brancaccio a chiamare al Carmine Masolino e Masaccio per gli affreschi. Il dipinto non esiste più e le copie che ne sono derivate sono solo parziali. Si può comunque supporre che questa serie di ritratti abbia avuto una grande influenza nella ritrattistica toscana posteriore».

**Ritorniamo alla vita di Masaccio: come si sviluppa la sua collaborazione con Masolino?**

«I dati biografici di Masaccio sono veramente assai scarni: anche il Vasari, che di solito si dilunga molto con i suoi artisti preferiti, non ha molto da dire. Sicuramente tra la fine del 1424 e il settembre del 1425, quando Masolino parte per andare a lavorare in Ungheria da dove tornerà nel 1427, i due pittori iniziano gli affreschi della Cappella Brancacci».

**Tutte qui le notizie?**

«Altre certe le abbiamo poco più tardi e riguardano il *Polittico di Pisa*, iniziato nel 1426, ora smembrato, tra Pisa, Napoli, Vienna, Londra, Berlino, e Malibù. Il primo acconto del lavoro, del 20 febbraio, è di dieci fiorini. Il terzo pagamento, sempre di dieci fiorini, riscosso il 24 luglio, viene subito

riversato, insieme con altri quindici fiorini a "mastro Donatello, marmoraio in Firenze". Forse è un vecchio prestito dell'amico scultore, più vecchio di quindici anni e certamente più ricco e più famoso di lui».

**Donatello era molto apprezzato in vita.**

«E quindi molto orgoglioso e consapevole. Secondo una storiella attribuita al Poliziano, avrebbe così risposto al patriarca di Firenze, che voleva che si presentasse davanti a lui: "Di' al patriarca che io non vi vo' venire, ch'io sono patriarca dell'arte mia, come esso sia della sua"».

**Lei prima ha ricordato che i contemporanei non riuscirono a capire, tranne qualche eccezione, l'arte di Masaccio. E che il pittore riuscì ad ottenere le commissioni solo per l'appoggio di Masolino e di pochi frati carmelitani. Masaccio quindi ebbe una vita stentata?**

«Non so bene se stentata. Certamente era povero: secondo gli studi dell'Antal, Masaccio non aveva beni personali, viveva in un piccolo studio angusto e modesto, parte di una bottega ed è morto indebitato. Forse tutto questo non gli pesava, così intento a correre dietro la sua ossessione, come dice il Vasari».

**La predella centrale del polittico di Pisa, ora esposta nello Staatliche Museum di Berlino, presenta lo stesso tema di un altro famoso dipinto, l'Adorazione dei Magi, di Gentile da Fabriano, commissionato da Palla Strozzi quasi negli stessi anni della tavola, come lei ha già accennato. Vogliamo fare un altro paragone tra l'arte nuova e uno dei capolavori del tardo gotico?**

«È un paragone che aiuta molto a comprendere le differenze sostanziali, antitetiche dei due stili. Come si svolge l'Adorazione di Gentile? Come un racconto, un lungo, fiabesco, sfolgorante racconto cortese. Si comincia dal mare, in fondo sulla sinistra, con un senso della rotondità della terra dato anche dalle lunette, che è un senso proprio medievale, con il cielo d'oro. E si continua attraverso un interminabile corteo "maraviglioso", interrotto da episodi che hanno quasi vita e ragione a sé: gente che prega, che dorme, che mangia, l'animale feroce che aggredisce un cervo».

**Tutto il dipinto risplende d'oro, a cominciare dallo stupendo principe al centro della scena.**

«E tutti i personaggi sono rivestiti di costumi fastosi e mondani: c'è come la coscienza che gli uomini, qui, non

valgano in quanto uomini, ma in quanto rappresentanti di una classe eccelsa, i cui simboli, gli speroni d'oro, i manti sfarzosi, sono dipinti con grande evidenza».

**Palla Strozzi, però, il committente dell'Adorazione non era un principe, un duca di Borgogna, ma un ricco, solido, pratico mercante fiorentino.**

«Vede, il tardo gotico è nato come un'arte di corte, che aveva come destinatario, come committente, la classe aristocratica. Ma in questo clima culturale vennero coinvolti anche gli strati superiori dei ceti borghesi, i grandi mercanti, i grandi banchieri, che cercavano la promozione sociale, che imitavano e si atteggiavano ad aristocratici, che facevano affrescare i loro palazzi con soggetti cavallereschi. È un fenomeno che si è sempre ripetuto nella storia sociale e dell'arte, ad ondate cicliche».

**Passiamo alla tavola di Masaccio.**

«Vorrei un attimo chiudere l'esame dell'Adorazione di Gentile con una notizia sul tipo di realismo che all'autore interessa: minuzioso, descrittivo in ogni dettaglio, la morbidezza delle orecchie di un asino, la qualità della pelle di un levriero. Se ora prende l'Adorazione di Masaccio...».

**Credo che chiunque, anche la persona più profana in cose d'arte, si accorgerebbe di essere calato in un mondo totalmente diverso.**

«Diverso, ma soprattutto nuovo. C'è solo uno dei Magi che ha dell'oro nella veste, un bordo leggerissimo, appena accennato. Gli altri due sono vestiti severamente. E dietro di loro i due accompagnatori, i due austeri borghesi, quasi due puritani, indossano il lucco, l'abito tradizionale della repubblica fiorentina, come due cancellieri venuti a trattare cose importanti per Firenze: non ricchi borghesi, ma uomini politici che avvertono, che qui, in questa scena, si sta svolgendo un dramma. Non un miracolo, ma un fatto terreno, avvenuto sulla terra: un fatto che li riguarda tutti e di cui stanno prendendo controllata, ma intensa cognizione. Questi sono due magistrati, uomini di responsabilità più che di potere, che dominano il proprio destino fisicamente proprio nel modo in cui dominano lo spazio, coscienti del proprio destino come sono coscienti di vivere in un determinato spazio. E le loro figure, come quelle degli altri, sono solide, essenziali, tangibili, con i piedi ben appoggiati per terra e proiettano ombre sul terreno».



### La Madonna dal lungo collo

Sant'Anna, di Masolino e Masaccio, nella Galleria degli Uffizi, a Firenze. Poiché Sant'Anna doveva essere messa in particolare risalto, Masolino chiese all'artigiano incaricato di stendere sulla tavola la consueta, sottile foglia d'oro, di foggare per la santa un'aureola più grande. La Vergine, il Bambino e l'angelo sono di Masaccio. Il suo senso della costruzione del corpo appare nel lungo collo di Maria, nelle ginocchia evidenti sotto il vestito. La ciocca dipinta tra il collo e il manto serve a dare l'idea della profondità.

Le date importanti  
nella vita del pittore

## CON MAMMA JACOPA IN PIAZZA SAN FIRENZE

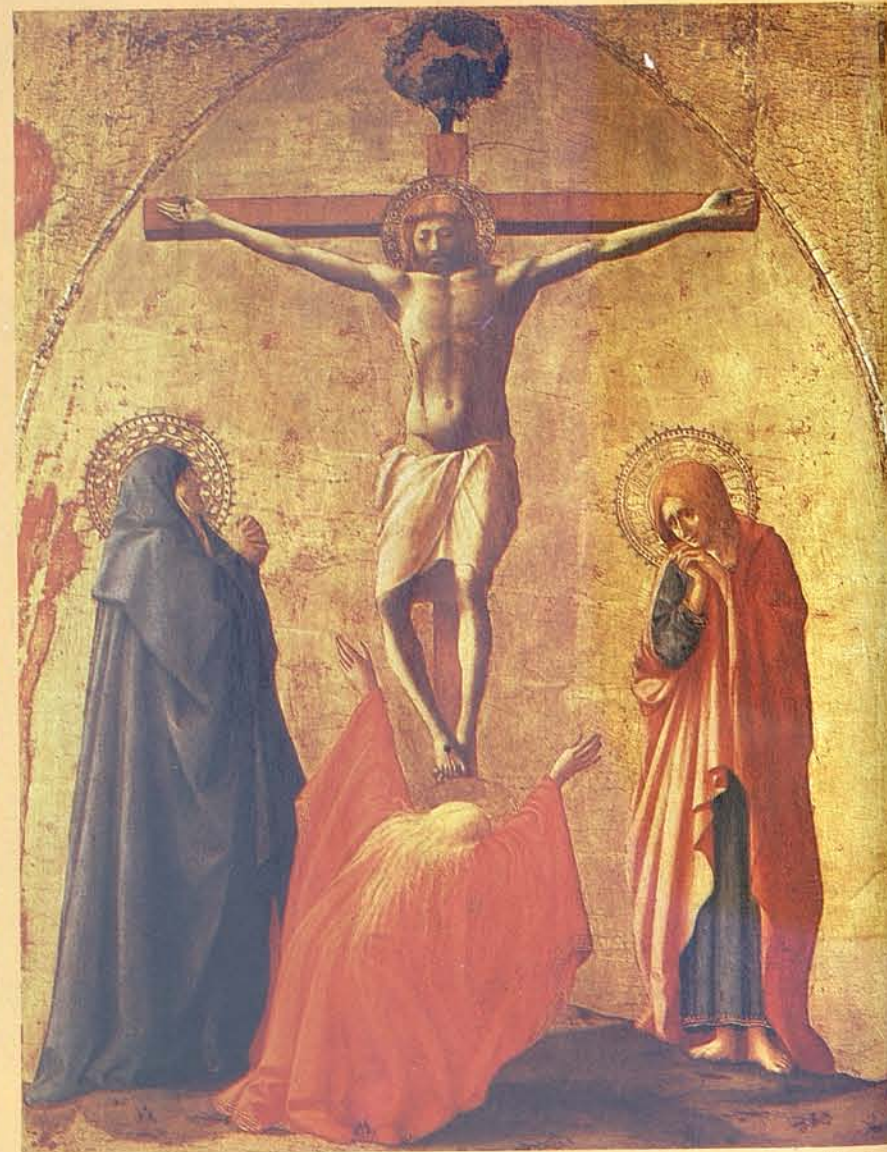
di Aurelio Magistà

**M**ancano pochi giorni al Natale. È il 21 dicembre del 1401 e a San Giovanni in Valdarno (all'epoca si chiama Castel San Giovanni in Altura) nasce Masaccio. Chiamato Tommaso, dal nome del santo di calendario, diventa Masaccio per la sua trascuratezza nel vestire e nel curarsi dei casi suoi. La madre si chiama Jacopa e il padre, Giovanni di Mone Cassai, è notaio. Dopo quattro anni Giovanni muore appena ventiseienne, e a Masaccio in cambio tocca un patrigno speciale di sessanta anni: Tedesco del maestro Feo. Poi la famiglia va a Firenze. È il 1417, anno in cui anche lo speciale muore, e lascia Jacopa, con i figli, a cavarsi d'impiccio. La donna prende la strada per la città, dove, tra tanti affari e mercanti, è più facile trovare di che vivere.

Masaccio ha vent'anni da poco quando, il 7 gennaio del 1422, si iscrive all'Arte dei Medici e degli Speziali: diventa pittore indipendente, dopo il consueto periodo di apprendistato. A questo anno risale la sua prima opera accertata, ovvero il *Trittico di San Giovenale*, dipinto per la festa del santo omonimo, che cade il 3 maggio. Il *Trittico* viene trasportato nella chiesetta del Valdarno.

L'anno seguente a Roma c'è il Giubileo, e Masaccio giunge nella città dei papi, almeno secondo il Vasari. Fatto curioso: è del 1423 l'iscrizione di Masolino all'arte dei Medici e degli Speziali; un anno dopo quella di Masaccio. Però Masolino ha già quaranta anni. Anche in questo, e non solo nello stile prediletto — il gotico internazionale — è in ritardo. I due, originari della stessa zona, perchè Masolino è di Panicale, iniziano a collaborare, sembra, nel 1424.

Masolino è pittore già affermato. Il



Masaccio: Crocifissione. Napoli, Capodimonte.

suo stile piace alle famiglie borghesi dell'epoca. Con Masaccio dipinge la Sant'Anna Metterza, un tema dell'iconografia tradizionale. Ma nel '25 il sodalizio si interrompe per la partenza di Masolino, che va in Ungheria. Ogni cosa è rimandata all'estate di due anni dopo.

Intanto Masaccio inizia un lavoro impegnativo: il *Polittico* per la chiesa del Carmine, a Pisa, oggi purtroppo disperso, a frammenti, in varie città. Con i soldi guadagnati, risulta da documenti, salda anche un debito verso Donatello.

Finalmente ritorna Masolino. È il 1427, e i due ottengono la committenza degli affreschi per la cappella Brancacci, a Santa Maria del Carmine. A chiamarli è Felice Brancacci, mercante di sete, genero di Palla Strozzi. Il lavoro rimarrà incompiuto.

Esiste, datato in questo anno, un documento autografo di Masaccio: dichiara al Catasto di abitare nell'attuale via dei Servi, insieme al fratello e alla madre, e di possedere bottega in piazza San Firenze.

L'ultimo periodo della sua vita è misterioso: egli si reca a Roma, e sembra scomparire. Sicuramente è attivo, poichè resta, del suo ultimo anno, il laterale del *Trittico* per Santa Maria Maggiore, oggi a Londra.

La leggenda, risalente a un documento del primo '500, vuole che muoia avvelenato. Mancando il movente e i testimoni, l'ipotesi non può essere sostenuta. Masaccio sparisce in silenzio, a Roma, nel 1428, a ventisei anni soltanto.

Per conoscere le sue opere, città privilegiata è Firenze, con il *Trittico di San Giovenale*, *Sant'Anna Metterza*, alla Galleria degli Uffizi, e la Cappella Brancacci, in Santa Maria del Carmi-

(segue a pag. 79)



## Il buon Dio e la gloria di un borghese

**M**i sembra arrivato il momento di parlare della cappella Brancacci, che è una delle opere più famose del nostro Rinascimento. Chi era Felice Brancacci, il committente?

«Brancacci era un ricco mercante di sete, anche uno dei Consoli del Mare, avversario politico di Cosimo dei Medici: come suo suocero Palla Strozzi, fu condannato, con il ritorno di Cosimo a Firenze nel 1434, ad un'ammenda enorme. Poi esiliato e infine dichiarato ribelle. Questa è la ragione della distruzione di quella parte degli affreschi nella cappella in cui compariva con tutta la sua famiglia. Nel 1424, quando vennero iniziati gli affreschi era tornato da poco tempo da una missione presso il sultano di Egitto, al Cairo, una missione di grande importanza per la borghesia fiorentina: doveva trovare un accordo per il controllo del commercio con il Medio Oriente attraverso il porto di Pisa, conquistato di recente».

È curioso che ancora nel razionale Quattrocento i grandi borghesi continuino a commissionare non solo temi religiosi, come l'Adorazione, ma opere da realiz-

zare proprio nell'interno stesso delle chiese, come quella del Carmine.

«La pietà, lo spirito cristiano, non sono i soli moventi delle donazioni e delle commissioni: oltre alla gloria del Signore c'è anche quella della casata: Jacob Burckhardt ha scritto che la "passione per la gloria" è stata uno dei segni più caratteristici del Rinascimento. Tuttavia era sempre pericoloso mettere troppo in mostra il denaro, per le invidie che potevano nascere, per le leggi suntuarie. Il cittadino fiorentino doveva sempre attenersi a regole di moderazione: e i doni alle chiese erano il modo migliore per acquistare fama eterna senza incorrere nel pubblico biasimo».

Questo spiega in parte il rapporto sproporzionato che esisteva ancora tra arte sacra ed arte profana?

«Credo di sì. I Pazzi, i Brancacci, i Bardi, i Sassetti, i Tornabuoni, gli Strozzi, i Rucellai credevano d'immortalare il loro nome facendo costruire e affrescare cappelle. C'è comunque da dire che proprio alcuni temi della Cappella Brancacci hanno un duplice senso: religioso e laico».

Come il *Tributo*.

«Come il *Tributo*, che viene interpre-

tato in vari modi: il riferimento più semplice e più chiaro mi sembra che sia quello che riguarda il catasto, il nuovo sistema fiscale istituito a Firenze per necessità di guerra. Ma anche le due scene "marinare" oggi perdute, che potevano essere un'allusione alla carica di console del mare tenuta da Brancacci».

**La cappella ha subito una serie piuttosto lunga di disavventure.**

«Che sono iniziate molto presto, quando Felice Brancacci venne esiliato. Rimasta senza il suo protettore, la cappella fu dedicata dai frati al culto della Madonna del Popolo. E verso il 1460 fu trasportata e issata sull'altare quella tavola duecentesca della Vergine che vi è rimasta fino ai restauri di oggi. Allora, certamente, venne distrutto l'affresco di Masaccio che stava dietro l'altare, sotto la finestra e che rappresentava, con ogni probabilità, il *Martirio di San Pietro*: durante i restauri sono stati ritrovati dei frammenti di paesaggio e una piccola parte di una figura».

**Poi c'è stato l'incendio del 1771, che ha annerito gli affreschi con il fumo.**

«Già nel 1746, durante un rifacimento, vennero distrutti la volta e i due lunettoni del terzo ordine, dove Masolino aveva dipinto la *Vocazione di Pietro e Andrea* e Masaccio *San Pietro salvato dalla Tempesta*, di cui abbiamo parlato prima».

**Quindi un'opera mutilata nel suo complesso, danneggiata, annerita dal fumo e dallo sporco.**

«Ma era tanto grande la forza di Masaccio che, anche così, tutti i visitatori ne sono sempre rimasti sconvolti. Il senso della sua arte non ha perso di vigore, è arrivato fino a noi chiaro, energico, perentorio. Certamente, però, i restauri che ancora non sono terminati, hanno aperto, per così dire, delle nuove prospettive nella pittura di Masaccio».

**Immagino che voglia parlare del colore, com'è successo per Michelangelo nella Cappella Sistina.**

«Il colore, ma anche il paesaggio e proprio nella scena del *Tributo*. È venuto fuori, dietro queste figure, un paesaggio straordinario, chiaro, dipinto con colori luminosi, un paesaggio di fine inverno o di inizio di primavera. Si respira un'aria fredda, cristallina, un grigio chiarissimo e lucente sui monti e non si capisce se sia neve o sia brina. Sono colori così freschi, anche l'azzurro del cielo, con le nuvolette bianche che viaggiano in prospettiva, che sembrano già i colori di Domenico Veneziano. Andando alla Brancacci dopo i restauri ci si accorge che tanto colorismo quat-



### Su quei volti le lunghe barbe dell'antica Roma

*Il Tributo di Masaccio, a Santa Maria del Carmine, nella Cappella Brancacci. I restauri hanno rivelato che il paesaggio oltre le figure è di colori luminosi. Il grigio chiarissimo e lucente, sui monti, può essere neve o brina. È la fine dell'inverno. Le figure sono probabilmente ispirate a uomini politici dell'epoca e, addirittura, pare che il pretesto per il tema dell'affresco sia dovuto al nuovo sistema fiscale*

*istituito a Firenze per necessità di guerra. I personaggi sembrano discendere di attualità politica, anche se i volti dalle lunghe barbe alludono alla severità dell'antica Roma. Masaccio era stato a Roma nel 1425, per il Giubileo. Anche se l'architettura classica non era stata ancora riscoperta, Masaccio poté vedere il Pantheon e i bassorilievi scolpiti sulla parte superiore degli archi di trionfo, ancora seminascosti sottoterra.*

trocentesco non sarebbe spiegabile, forse, senza questa luce trasparente, diffusa e mattinatale».

Ora vorrei spostare la sua attenzione dal paesaggio alle figure del *Tributo*: da dove viene questo senso di romanità, di severità togata che tutti hanno sempre avvertito soprattutto in San Pietro, ma anche negli altri personaggi, con la eccezione del Cristo, molto più dolce?

«Per risponderle dividerei il mio discorso in due parti. La prima parte riguarda il viaggio a Roma che Masolino e Masaccio hanno fatto, quasi certamente, nel 1425, l'anno del giubileo. Roma era stata visitata nei secoli precedenti da una infinità di artisti, ovviamente. Ma è solo con il Quattrocento, con la visita famosa di Brunelleschi e di Donatello raccontata dal Vasari, che ha inizio il viaggio "culturale" a Roma di iniziazione e di scoperta o riscoperta: disegnare i monumenti antichi, misurare, scavare, imparare le regole classiche, anche solo respirare in quell'atmosfera così impregnata di antichità, così diversa da quella di Firenze».

Cosa si poteva vedere a Roma in quegli anni? Le statue non erano ancora sotto terra? I monumenti antichi, i fori, in quali condizioni erano?

«Si poteva vedere e misurare il Pantheon e le due colonne, la Traiana e l'Antonina. Le basi degli archi di trionfo rimanevano sotto il livello del suolo, ma le storie scolpite, i bassorilievi, erano visibili e meglio di oggi, perché più vicini. C'erano le terme e architetture sparse qua e là, anche se semidistrutte. E poi il Marc'Aurelio, lo Spinario, numerose teste e frammenti di statue: tutta una "imagerie" che doveva sollecitare un enorme interesse, come lo solleciterà, si può dire fino all'Ottocento».

Quindi per Masaccio il viaggio a Roma deve essere stato un'esperienza straordinaria.

«Certamente. Pensi che con i restauri ci si è accorti che nella scena di *San Pietro che guarisce i malati con l'ombra* ci sono dei ricordi precisi di Roma: una colonna, una parte di architettura. Però non dobbiamo sopravvalutare troppo questo viaggio. Né cadere nell'equivoco di Masaccio classico, di un Masaccio romanizzato».

Allora quel senso di romanità?

«Queste figure che Masaccio dipinge qui, nel *Tributo*, non sono statue romane, non sono senatori romani, ma uomini del suo tempo, vivi, presenti. Sono uomini di una società civile, laica che discutono dell'attualità politica, che è drammatica, nel loro teatro naturale,

### S. Pietro guarisce i malati con l'ombra

San Pietro guarisce i malati con l'ombra, di Masaccio. Anche questo affresco è nella Cappella Brancacci. I riferimenti alla classicità romana appaiono nelle colonne ai lati della scena, che risaltano rispetto alle case sullo sfondo, chiaramente medievali. Il Santo ha un atteggiamento solenne che ricorda quello delle figure nel *Tributo*. Questi richiami alla classicità antica non devono però fare pensare a un Masaccio romanizzato. Si può interpretare l'espressione grave e severa dei personaggi in un altro modo: in questi anni Firenze difende la sua indipendenza repubblicana contro i Visconti. Le figure di Masaccio possono essere la rappresentazione di un orgoglioso sentimento cittadino.

che è la piazza. La loro "gravitas" è nello stesso tempo un riflesso della visione personale, quasi tragica, di Masaccio e un riflesso della vocazione cittadina e civile dei fiorentini, che afferma il primato della vita attiva su quella contemplativa. È l'espressione estetica di un nuovo modo di essere, dell'uomo nuovo».

Qualcuno, come l'Antal, ha visto nelle figure del *Tributo* anche una compostezza stoica, simile a quella che l'umanista Leonardo Bruni ha esaltato nei suoi scritti: il cittadino fiorentino come il cittadino romano repubblicano. Questi sono gli anni in cui Firenze difende l'indipendenza della città-stato e la libertà civica contro gli attacchi dei Visconti di Milano.

«I rapporti tra l'Umanesimo letterario, tra la cultura umanistica fiorentina e il Rinascimento stilistico del Quattrocento sono di tipo composito: ci sono le affinità ma anche le differenze. Le affinità sono abbastanza evidenti: lo stesso concetto etico dell'uomo e della sua vocazione terrestre, la fiducia nella operosità umana, nel comune lavoro, nell'essenza sociale dell'individuo. Lei ha fatto il nome di Bruni. Ma davanti alle opere di Brunelleschi, Donatello, Nanni di Banco, Masaccio, uno si può ricordare del sentimento civico, nobile, orgoglioso, della "Florentina Libertas" che per Coluccio Salutati, un altro umanista, era l'unica, degna erede della "Romana Libertas"».

E le differenze?

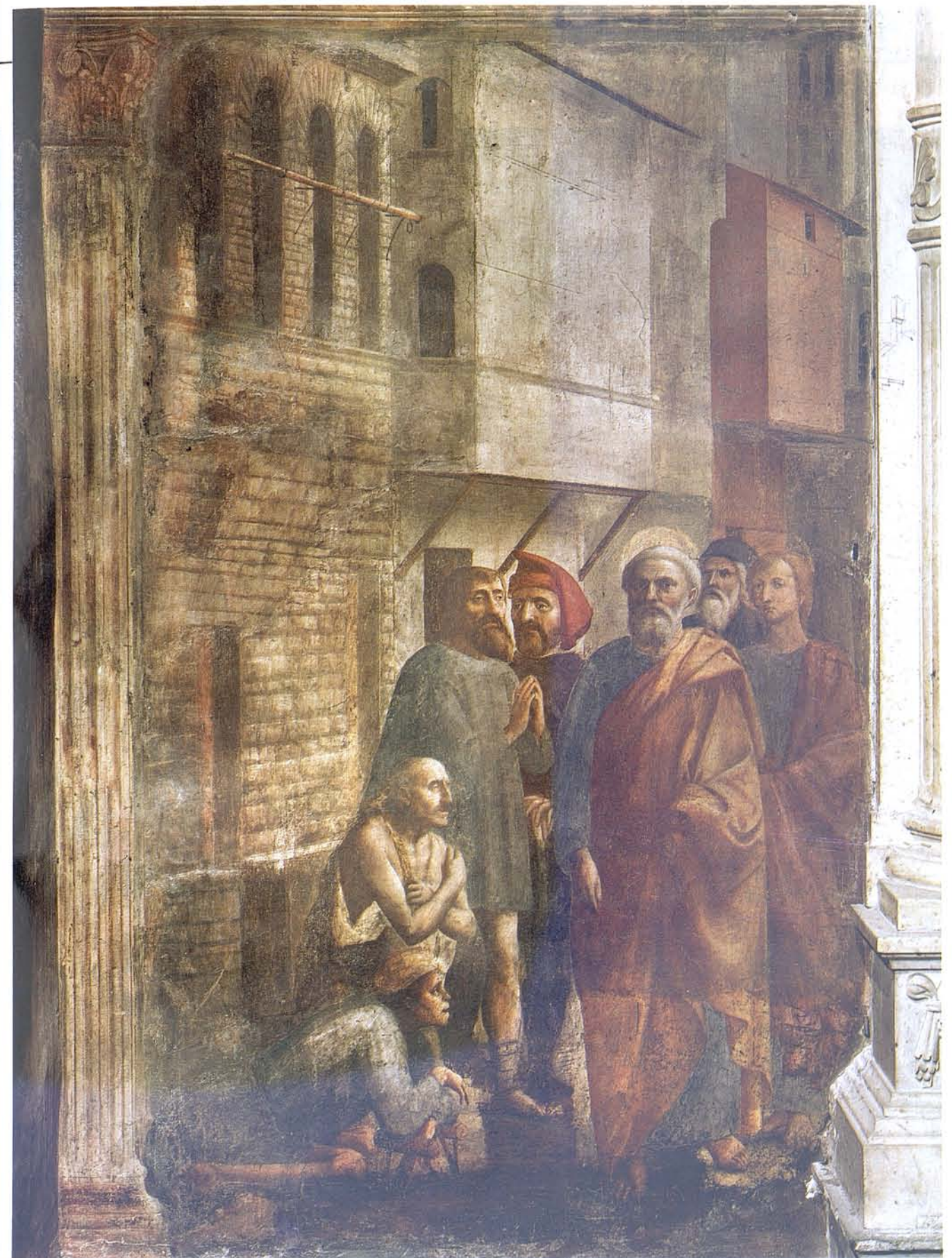
«Sono numerose. Più che di differen-

ze, io parlerei di interne ragioni che rendono indipendente lo straordinario sviluppo del Rinascimento stilistico da quello dell'Umanesimo, fondamentalmente letterario, filosofico, soprattutto filologico. Gli umanisti hanno sempre avuto molto vivo il sentimento del primato delle scienze dello spirito. Hanno sempre coltivato quell'amore, molto petrarchesco per la disciplina letteraria dell'eloquenza, del "sermo", della parola che, esprimendosi, dà la misura dell'anima da cui deriva. Un primato dello spirito che affonda le sue radici nell'antico concetto medioevale, e prima ancora classico, della superiorità delle Arti Liberali su quelle Meccaniche».

Questa distinzione sopravviveva ancora all'epoca di Masaccio?

«Certamente non aveva più una sua reale consistenza. Certamente la posizione degli artisti nel mondo dell'intelletto era andata e andava cambiando per merito di Brunelleschi e degli uomini nuovi: come il concetto nuovo di scienza, anche il concetto di arte evadeva da questo vecchio schema. Tuttavia bisogna arrivare fino a Leon Battista Alberti per trovare un preciso riconoscimento della straordinaria importanza del gruppo, nella dedica al *Trattato della Pittura*, di cui abbiamo parlato all'inizio. Jenő Lanyi, uno studioso ungherese morto molto giovane, durante la Seconda Guerra Mondiale, mentre fuggiva in America dall'Europa hitleriana, diceva che davanti a figure come Donatello, Brunelleschi, Masaccio, uomini come Coluccio Salutati o Poggio Bracciolini rimangono figure di secondo ordine. Nello stesso modo in cui la cattedrale di Chartres, con tutta la sua stupenda bellezza, è storicamente minore rispetto all'opera di Tommaso d'Aquino».

L'umanità di Masaccio, solida nella sua struttura corporea, posata solidamente sulla terra in uno spazio misurabile, violentemente scolpita nelle fattezze individuali del volto, seria e grave perché seria e grave era intesa la vocazione terrestre dell'uomo, è certo un'umanità più matura, più concreta o quanto meno più direttamente affrontata che non quella educata dalle "humanæ litteræ". Con Masaccio, con Nanni di Banco, con Donatello pittura e scultura si propongono di raggiungere, tramite l'espressione estetica, l'elemento etico, di dare una nuova immagine dell'uomo. Per merito di Masaccio e di un piccolo gruppo di artisti l'arte assume a Firenze, nei primi decenni del Quattrocento, una posizione di predominio sulle altre attività dello spirito.



# 4

## E la luce trovò il suo Signore

**L'**altro personaggio della storia dell'arte italiana, dopo Masaccio, di cui parliamo in questa nostra conversazione, è Piero della Francesca. Mi sembra che la sua fortuna critica sia solo relativamente recente: per secoli è stato valutato molto al di sotto dei suoi meriti.

«È assolutamente vero. Il vuoto intorno alle opere di Piero della Francesca inizia molto presto: dopo la sua morte, avvenuta nel 1492 a Borgo San Sepolcro, nessuno parla più di lui, a Firenze e altrove. Durante la sua vita era stato un pittore famoso: lo ricorda anche il breve referto che registra la morte nel libro della confraternita di San Benedetto, a Borgo San Sepolcro. Era stato un artista chiamato a dipingere i ritratti dei più gloriosi signori del tempo: Federico II da Montefeltro, Sigismondo Pandolfo Malatesta. Tuttavia bisogna arrivare fino al 1550, al Vasari, per trovare qualcuno che lo apprezzi al giusto livello. Secondo il

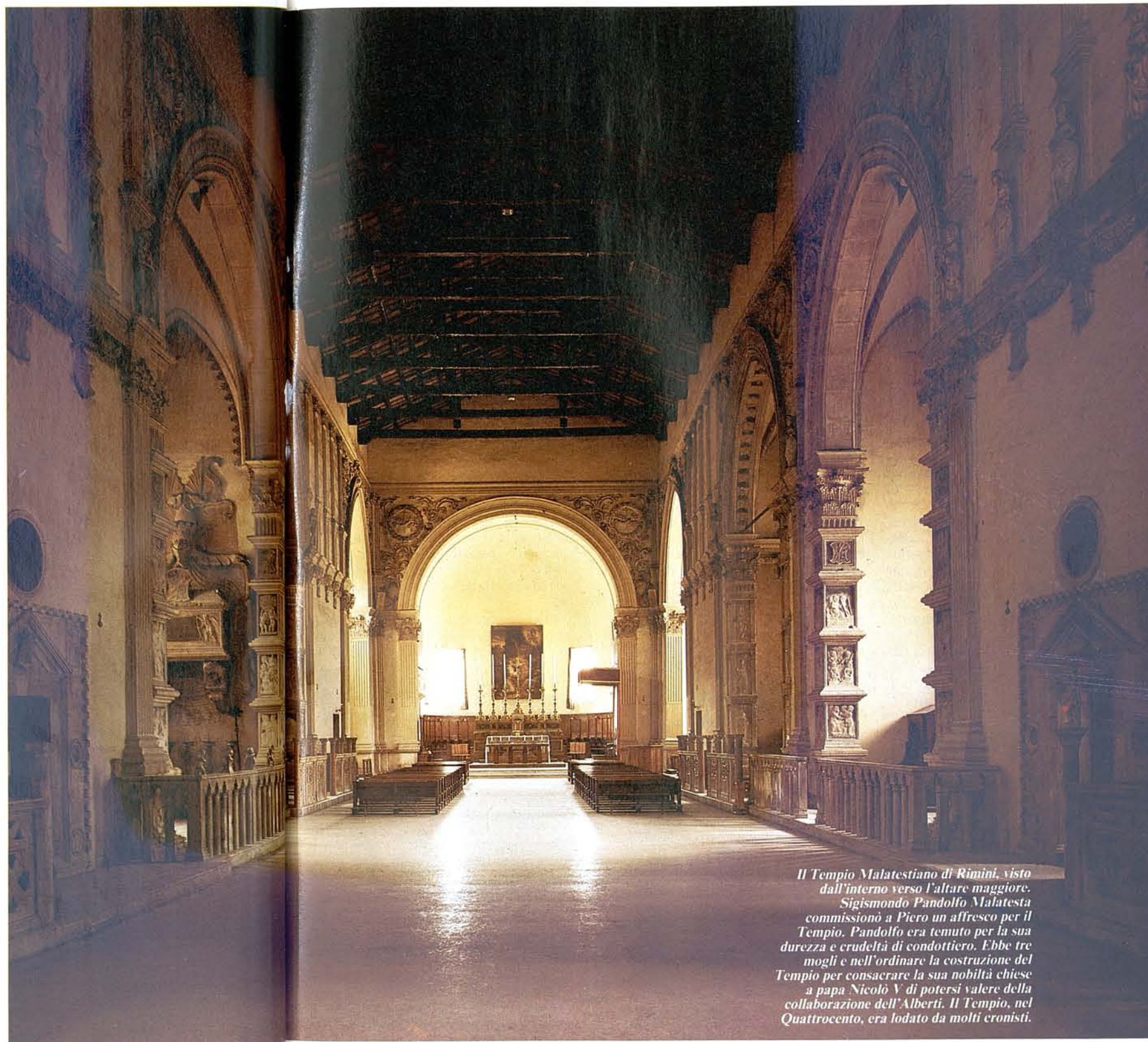
Vasari, Piero è stato il maggior pittore del Quattrocento, dopo Masaccio».

È strano però che Vasari non nomini Piero tra quegli artisti andati in pellegrinaggio alla Cappella Brancacci a ispirarsi davanti agli affreschi di Masaccio.

«Vasari non sapeva nemmeno che Piero era stato a Firenze e che qui era avvenuta la sua formazione decisiva. Tuttavia è riuscito a capire il senso della sua grandezza, che pure usciva dagli stretti canoni fiorentini. Mentre per Masaccio ha insistito sul "rilievo" dei corpi, per Piero ha parlato della "divina misurazione". Ma dopo Vasari, la fortuna di Piero di nuovo sprofonda».

**Quando è che inizia a risalire?**

«Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento cominciano le prime ricerche, e si pubblicano i primi studi relativi alle sue opere, anche i primi tentativi di capirne lo stile. Ma ancora nel 1861, nel catalogo degli oggetti d'arte delle Marche e dell'Umbria



*Il Tempio Malatestiano di Rimini, visto dall'interno verso l'altare maggiore. Sigismondo Pandolfo Malatesta commissionò a Piero un affresco per il Tempio. Pandolfo era temuto per la sua durezza e crudeltà di condottiero. Ebbe tre mogli e nell'ordinare la costruzione del Tempio per consacrare la sua nobiltà chiese a papa Nicolò V di potersi valere della collaborazione dell'Alberti. Il Tempio, nel Quattrocento, era lodato da molti cronisti.*

compilato dai due maggiori critici d'arte di allora, Cavalcaselle e Morelli, la *Madonna di Senigallia* viene stimata 2.500 lire e la *Flagellazione* 15 mila lire, mentre *Il martirio di San Sebastiano* del Baroccio raggiunge le 30 mila lire. Poi, finalmente, arriva Bernard Berenson, che parla dell'"impersonalità" delle figure di Piero, una impersonalità che "incanta", paragonando l'artista allo scultore anonimo dei frontoni del Partenone e a Velazquez e facendolo quindi entrare nella ristretta cerchia dei grandi maestri. Tuttavia il merito della riscoperta o scoperta critica di Piero è di Roberto Longhi, con il suo saggio su *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, che è del 1913 e con la monografia del 1927.

**Detto in breve, quale è il valore di Piero per Longhi?**

«Il valore di Piero, per Longhi, è stato quello di aver congiunto le esperienze artistiche del nord con quelle del sud e di aver creato un'unità espressiva profonda, un'unità che si può quasi dire nazionale e che si rispecchia nel "classicismo cromatico" di Giovanni Bellini. Longhi ha colto il senso di quell'accordo tra forma e colore creato da Piero sul fondamento della prospettiva, vedendo come le sue opere fossero alla origine della civiltà prospettica e luministica che si è diffusa da Firenze a molte rive del Mediterraneo, dalla Provenza alla Spagna e al Mezzogiorno d'Italia. In altre parole la trasmissione delle più grandi idee pittoriche del Quattrocento è sempre messa da Longhi in relazione con la sintesi prospettica di forma e colore, che è il grande portato di Piero alla pittura di quel secolo».

**Verso la fine dell'800, anche gli artisti, oltre ai critici, hanno contribuito a riscoprire Piero. Un pittore che certamente doveva piacere a Cézanne e poi ai cubisti.**

«Cézanne non ha mai visto un'opera di Piero: la sua esperienza l'aveva fatta al Louvre e al Louvre Piero non c'era. Ma Cézanne amava Veronese e Veronese è stato l'ultimo artista veneziano in cui si è riproposta, anche se in modi nuovi, la sintesi prospettica tra forma e colore che Piero aveva trasmesso all'arte di Venezia. Io parlerei anche di un altro rapporto, più significativo ed evidente, con un altro pittore moderno».

**Con un cubista?**

«No, con Seurat. Nelle ricerche di misura formale e cromatica di Seurat

si può vedere, anche se inconsciamente o segretamente, l'animo di Piero. Lei ha parlato di cubisti. Kenneth Clark, nel suo libro su Piero, ha scritto che la geometria di Piero, applicata non solo all'intera composizione, ma anche alle singole figure, quel trovare con e parallelepipedi sotto le teste e i corpi, era in armonia con lo spirito che trovò più tardi espressione nel cubismo e nei suoi derivati. Altri critici hanno citato, per Piero, i nomi di Picasso, Braque, Juan Gris. Però bisogna stare attenti a non forzare troppo un'interpretazione in chiave cubista: molte di queste risentono in eccesso dello spirito dei tempi, come spesso accade. Il rapporto con Seurat è invece più concreto e spiegabile».

**In che senso spiegabile?**

«Fra il 1870 e il 1880 il pittore Loyeaux aveva fatto due magnifiche copie dal vero degli affreschi di Piero ad Arezzo. E queste copie si trovano tuttora nella cappella dell'Ecole des Beaux Arts a Parigi, dove Seurat ha potuto vederle».

**Vorrei riprendere un momento quello che diceva Berenson parlando dell'impersonalità delle figure di Piero e paragonandole alle sculture dei frontoni del Partenone. Anche Clark fa un continuo confronto tra l'arte greca tardo-arcaica e le opere del pittore. E Chastel ricorda «l'arcaismo innato» di Piero. Che cosa**

**vogliono dire i tre critici? In che senso Piero è arcaico?**

«Con "arcaico" si dovrebbe intendere quel periodo dell'arte greca che precede il periodo cosiddetto classico. Questi termini, arcaismo, classicismo, manierismo, illuminismo, eccetera, non sono dei concetti esatti, né potrebbero esserlo: perché l'identità e la stretta regolarità non esistono nella storia dello spirito, altrimenti i fenomeni individuali, che sono quelli che contano, verrebbero falsati o distrutti. Sono invece delle indicazioni convenzionali, degli utili termini di comodo: il loro valore sta nel fatto che essi richiamano alla mente del lettore una serie di connessioni che gli rendono più facile comprendere quello che si vuole dire».

«Nel caso di Piero, le allusioni su segreti legami che unirebbero forme d'arte di tempi diversi non funzionano. Una volta c'era Eugenio d'Ors che inseguiva un'idea del Barocco dalla preistoria ad oggi. Su questa strada si è potuto immaginare una categoria ordinatrice, l'arcaismo, che andrebbe dalla scultura egizia fino a Brancusi. Secondo me, per Piero questi richiami non hanno alcun senso quindi è inutile continuare a parlarne».

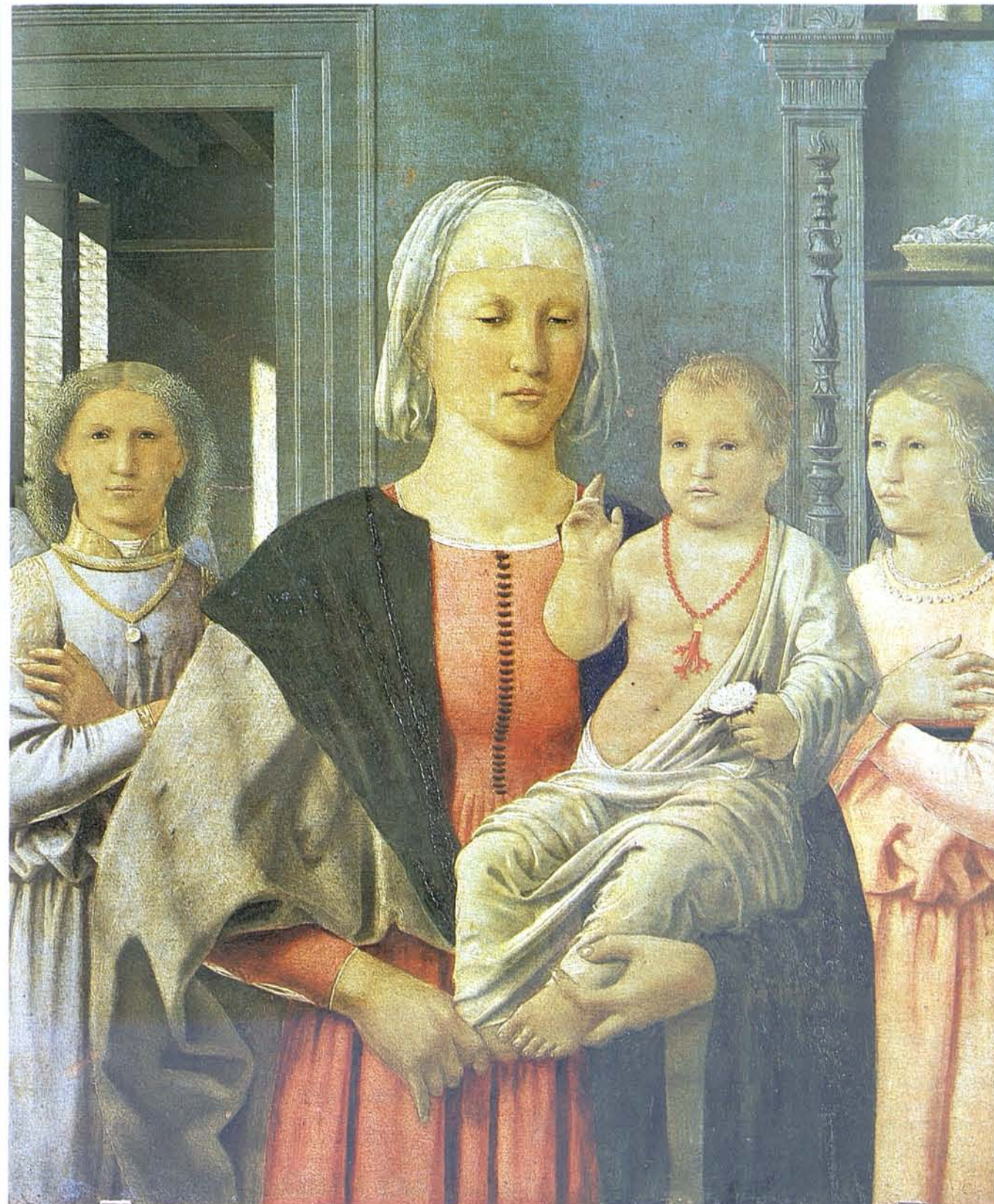
**Tuttavia non si può negare che le figure di Piero appaiano immobili, a chiunque, spettatore profano o critico d'arte. Non saranno arcaiche, ma sono certamente statiche, di una fissità ieratica.**

«Lei ha toccato uno dei punti fondamentali dell'arte di Piero che va spiegato adeguatamente. Dunque, come lei sa, Piero verso la fine della sua vita scrisse un trattato di prospettiva, intitolato *De Prospectiva Pingendi*. Ora l'idea più originale e moderna contenuta nel trattato è questa: per descrivere un oggetto non si deve partire dall'oggetto, ma dai vari modi in cui noi possiamo vederlo. Ossia: bisogna dare maggior peso alle leggi di rappresentazione più che all'oggetto in se stesso».

«Per Piero le leggi della rappresentazione erano o si identificavano con le leggi rigorose della prospettiva matematico-lineare. E quindi era portato, nel momento della pittura, a considerare il mondo, gli oggetti, come statici nella loro idealità geometrica e a dipingere letteralmente lo spazio, che si compone non solo di corpi, ma anche di intervalli tra corpo e corpo. Nel mondo pittorico di Piero la presenza dell'uomo è sottoposta alle leggi di quell'ideale geometrico prospettico, le sue figure umane sono collocate nello

### La finestra sullo sfondo a sinistra

*La Madonna di Senigallia, alla Galleria Nazionale di Urbino. La finestra sullo sfondo a sinistra, oltre la figura maschile, lascia filtrare la luce. Il fascio è dipinto con esattezza: attraversa lo spazio e si proietta sulla parete. Inoltre i riflessi sui battenti delle finestre lasciano intuire che la vetrata deve essere a rondelle vitree. Il gioco di luci non ha eguali in dipinti di altri autori italiani dell'epoca. Piero approfondiva continuamente gli studi sulla luce. Nei suoi viaggi aveva osservato pitture fiamminghe a Ferrara e a Urbino, dove gli effetti luminosi sono valorizzati dall'uso di colori a olio. Piero aveva anche letto il Trattato della Pittura dell'Alberti, dove un capitolo tratta della luce.*





# Prima che sappia contare dàgli una cosa su cui contare.

Studio Più



## Programmi Mensili di Investimento FIDEURAM.

Un figlio è una responsabilità dolce, ma importante. Per lui, così come per i tuoi cari e per te, la sicurezza economica è fondamentale. E la strada della futura serenità passa per i **Programmi Mensili di Investimento Fideuram**, studiati apposta per la formazione di un capitale nel medio e lungo termine. Un capitale che ti costruisci tramite i fondi di investimento gestiti da **Imigest**, che sfruttano al meglio gli andamenti borsistici medi, riducendo i pericoli e improvvisi alti e bassi della Borsa. E puoi farlo con versamenti periodici mensili anche di limitata entità. Esistono programmi su misura per ogni esigenza:

i Programmi Mensili di Investimento possono essere sottoscritti a scelta su **IMICAPITAL**, fondo bilanciato, su **IMIREND**, fondo prevalentemente obbligazionario, su **IMINDUSTRIA**, fondo azionario e su **IMI 2000**, fondo previdenziale. **Per scegliere al meglio il tuo programma su misura, rivolgiti alla più vicina Agenzia Fideuram.**

**FIDEURAM**  
La tua guida finanziaria



AVVERTENZE: gli investimenti nei Fondi non possono essere perfezionati se non previa sottoscrizione dei moduli, debitamente compilati, inviati nei Prospetti di cui costituisce parte integrante e necessaria. L'adempimento di pubblicazione dei Prospetti non comporta alcun giudizio della Commissione nazionale per le Società e la Borsa sulle opportunità degli investimenti proposti, o sul merito dei dati e delle notizie ad essi relativi. La responsabilità della completezza e verità dei dati, delle notizie e delle informazioni contenute nei Prospetti informativi, appartiene in via esclusiva ai redattori degli stessi che li hanno sottoscritti.

spazio quasi come testimoni e custodi di quella legge. Ecco perché le sue figure ci appaiono statiche: riportate sempre alla essenza delle forme geometriche, i parallelepipedi, i cubi, i coni, come a matrici ideali, vivono in una staticità che ferma i loro gesti in uno spazio senza tempo».

Passiamo alla biografia. Secondo Vasari, Piero sarebbe nato nel 1406. Ma questa data viene oramai rifiutata da tutti.

«Non sappiamo esattamente quando sia nato. In genere si tende a stabilire l'anno della sua nascita intorno al 1420, perché nel 1439 non era ancora un maestro autonomo. Anche sul nome "de' Franceschi" o "della Francesca" non abbiamo nessuna notizia certa. Vasari dice che Piero "chiamossi dal nome della madre, della Francesca, per essere ella restata gravida di lui quando il padre e suo marito morì". Ma oggi questa notizia viene generalmente rifiutata. La madre, infatti, si chiamava Romana di Perino da Monterchi e il padre, almeno così sembra, Benedetto de' Franceschi, calzolaio e conciapelli».

Comunque è nato a Borgo San Sepolcro, vicino ad Arezzo. In quale area artistica gravitava San Sepolcro all'epoca di Piero?

«Sarei tentato di dire in nessuna area. San Sepolcro doveva essere, nel Quattrocento, un gruppetto di case fuori dai grandi giri di influenze e di committenze. In genere si pensa che Piero abbia cominciato a lavorare con Domenico Veneziano tra Firenze, le Marche e l'Umbria, forse già intorno al 1435. Tuttavia la prima notizia certa, documentata, su Piero, è posteriore di quattro anni. Da un documento del settembre del 1439 risulta a Firenze, come apprendista di Domenico Veneziano, che stava lavorando agli affreschi del coro di Sant'Egidio, nell'ospedale di Santa Maria Nuova».

Mi sembra che questi affreschi non esistano più.

«Il ciclo di Sant'Egidio è andato completamente distrutto nel '700: ne rimangono solo frammenti insignificanti. È una lacuna molto grave perché riguarda un momento decisivo per le vicende artistiche del Quattrocento: il momento del dileguarsi delle ultime eleganze del gotico internazionale e delle riprese delle grandi idee del Rinascimento. Per fare un paragone: è quasi come se fossero scomparsi gli affreschi di Masaccio».

Di Domenico Veneziano si sono per-

dute molte altre opere...

«È stato un grandissimo artista, ma anche parecchio sfortunato. Di lui ci rimangono pochissimi dipinti, poco più di una dozzina e tra questi nemmeno uno degli affreschi su cui si fondava la sua fama presso i contemporanei. Sappiamo anche poco sulla sua vita e quel poco è stato manipolato: la storia di Andrea del Castagno che assassinia Domenico, riportata dal Vasari, è pura invenzione.

«Tuttavia i dipinti rimasti, tra cui la *Pala per Santa Lucia dei Magnoli*, ora agli Uffizi, sono tutti di altissima qualità. E ci consentono di capire meglio quello che dicevo prima sulla grave lacuna per la scomparsa del ciclo di Sant'Egidio. La presenza di Domenico ha inciso sul corso della pittura non solo a Firenze, ma anche a Siena e a Perugia».

Varrebbe la pena di approfondire e di chiarire il valore di Domenico Veneziano.

«Detto in maniera sintetica, il suo apporto alla pittura del Rinascimento toscano, alla sua ripresa negli anni dal Trenta al Quaranta è dovuto soprattutto ad un'intuizione sul rapporto tra luce e colore, tra colore e forma e tra colore e spazio prospettico. Nel colloquio su Masaccio avevamo parlato della luce e del colore rivelati dalla pulitura degli affreschi della Cappella Brancacci. In Domenico Veneziano la luce si fa più intensa, si diffonde ovunque, con tocco diafano, colorando le ombre leggere. Probabilmente questo amore per il colore e il sentimento di una pittura più libera gli sono venuti dalla conoscenza di miniature nordiche, come le *Ore di Milano*. E lui li ha trasmessi a Piero della Francesca».

Domenico era di Venezia, Piero della provincia di Arezzo: come mai sono finiti tutt'e due a lavorare a Firenze?

«Per un fatto storico molto importante, che ha avuto anche conseguenze artistiche molto notevoli: l'affermarsi del potere dei Medici. Nell'ottobre del 1434 Cosimo, il capo della famiglia, dopo un breve esilio a Venezia — un bando che si era quasi mutato in un'ambasciata — viene richiamato a Firenze dalla Signoria».

I cronisti di allora hanno parlato di un ritorno trionfale...

«Cosimo era scortato da trecento soldati veneziani. I contadini, davanti alla villa di Careggi, lo accolsero giubilanti o costretti ad essere giubilanti, perché Medici o non Medici, la loro

Il maestro di Seurat

vita grama poco cambiava. Poi l'entrata a Firenze, come se fosse reduce da una grande vittoria. Cosimo rimarrà al potere fino alla sua morte, avvenuta nel 1464, quasi senza fare nessun cambiamento costituzionale, anzi evitando di apparire in modo formale il signore di Firenze. Comunque quello che a noi interessa è la ripresa di iniziative di carattere culturale e artistico, che avviene quasi subito. Si spiega così la lettera che Domenico Veneziano nel 1438 manda da Perugia a Piero de' Medici, Piero "il gottoso", figlio di Cosimo, offrendo i suoi servizi».

Che diceva la lettera?

«Diceva: "Ho saputo che Cosimo ha deciso di far eseguire una tavola e che la desidera magnifica". Domenico Veneziano si candidava come autore già conosciuto e Piero della Francesca già doveva lavorare con lui. Il fatto che la lettera fosse indirizzata a Piero de' Medici dipendeva probabilmente dalla difficile avvicinabilità di Cosimo "maestro degli affari". Tutto dipendeva da lui. Ma a quanto pare Cosimo si occupava direttamente soltanto di problemi relativi alla struttura e all'architettura della città, degli edifici pubblici e religiosi, come il convento dei domenicani di San Marco, al quale fu sempre legato (e dove l'Angelico, come tutti sanno, lavorò a lungo). Per il resto è molto probabile che Cosimo delegasse i figli Piero e Giovanni. Questo spiega anche le numerose sollecitazioni di artisti, intorno al 1440, dirette a Piero, Filippo Lippi, Matteo de' Pasti».

Piero era competente a giudicare?

«Immagino di sì. Era giovane, certamente molto colto, versato nella letteratura classica e nel volgare. Era amico di Leon Battista Alberti. Per tutta la sua vita protesse gli artisti e l'ultimo fu il Botticelli».

In quegli anni a Firenze c'era anche il Papa.

«Nel 1437 il Papa, Eugenio IV, consacrò solennemente Santa Maria del Fiore e la cerimonia è stata raccontata da Leonardo Bruni. Eugenio IV aveva stretti rapporti con Cosimo de' Medici che seguiva le sue direttive e fungeva da banchiere per le sue imprese. Il Papa era arrivato a Firenze, dopo Ferrara, per il grande Concilio tra la chiesa greco-ortodossa e la chiesa romana. Al suo seguito c'era anche l'Alberti che allora aveva trent'anni, la cui famiglia era stata bandita da Firenze. La vicenda del Concilio va raccontata, non solo perché è molto interessante

ma anche per i suoi riflessi notevoli sulla vita artistica del tempo».

**Che cosa ci si attendeva dal Concilio?**  
«Le due grandi chiese della cristianità, quella di Oriente e quella d'Occidente erano state nemiche per sei secoli. E negli ultimi due secoli, soprattutto dopo l'infame saccheggio di Bisanzio da parte dei cristiani durante la quarta crociata, la disputa si era fatta più feroce. Ora però i turchi si trovavano quasi alle porte di Bisanzio, Giovanni VIII Paleologo, il penultimo imperatore d'Oriente e capo spirituale dei greci ortodossi, aveva chiesto aiuto all'Occidente in nome di Cristo, lasciando capire che si sarebbe sottomesso al Papa in cambio di armate da lanciare contro i turchi. Eugenio IV, intuendo che era arrivato il momento buono per la riconciliazione, aveva subito proclamato il Concilio».

**E i riflessi sulla vita artistica cui accennava?**

«L'arrivo di Giovanni Paleologo, prima a Venezia poi a Ferrara e a Firenze, fu un avvenimento straordinario sotto molti aspetti. L'idea che Bisanzio venisse presa dai turchi mao-mettani, come Gerusalemme, turbava le coscienze dei cristiani più sensibili e colti. Quindi c'erano molte speranze per il Concilio, un senso di rinnovata cristianità che non poteva non diffondersi in tutti gli ambienti, compresi quelli artistici. Questo del Concilio fu un tema molto dibattuto dagli umanisti e interpretato da Piero».

**In un'opera particolare?**

«In più di un'opera. Nel *Battesimo di Cristo*, che sta alla National Gallery di Londra per esempio. In apparenza si tratta del tema consueto trattato migliaia di volte dai pittori. Tuttavia qualcuno ha notato nel *Battesimo* di Piero un'anomalia rispetto all'iconografia tradizionale: gli angeli sulla sinistra non reggono, come sempre, il

manto del Cristo. Due, in effetti, si abbracciano e si stringono una mano. Mentre il terzo in primo piano ha la mano destra sollevata a metà del corpo con la palma rivolta verso il basso e le dita distese, in un antico gesto classico che significa "Concordia". Sarebbe troppo lungo andare nel dettaglio iconologico: sembra certo comunque che il significato generale del quadro sia la raggiunta concordia tra le due chiese. E questo è anche provato dal fatto che il quadro stava nella chiesa dell'Abbazia camaldolese di San Sepolcro, dove era stato sepolto Ambrogio Traversari, generale dei camaldolesi, ma anche plenipotenziario della chiesa romana nelle trattative con la chiesa greco-ortodossa rappresentata da Bessarione, arcivescovo di Nicea».

**Credo che ben pochi dei visitatori della National Gallery siano in grado di comprendere il significato del quadro: se lei non me lo avesse spiegato... Ma anche a suo tempo la decifrazione del *Battesimo* non doveva essere facile.**

«Naturalmente non erano molti quelli che potevano capire tutti i riferimenti. Tuttavia nel *Battesimo*, come nella *Flagellazione* o negli affreschi del ciclo di Arezzo, ci sono altri riferimenti, più immediati ed evidenti al concilio. Da un punto di vista strettamente visivo, lo spettacolo dato dal seguito di Paleologo era risultato travolgente. I fiorentini rimasero attoniti a veder sfilare lungo le strade della loro città strani personaggi vestiti con caffettani e manti preziosi, che portavano copricapi inverosimili, fiancheggiati da servi mori e mongoli e accompagnati da cammelli ricoperti con lussuose gualdrappe. L'immaginazione di Piero rimase così colpita da questi personaggi, che il pittore continuerà a raffigurarli per anni nei suoi dipinti. Nel *Battesimo* s'intravedono in fondo, sulla destra, dietro il neofita che si toglie il vestito.

### Da dove viene la sua libertà

*La Pala di Santa Lucia de' Magnoli di Domenico Veneziano, conservata alla Galleria degli Uffizi di Firenze. Veneziano dipinge con una luce più intensa, rispetto al precedente Masaccio. Le figure, nell'immagine, hanno le ombre del corpo più marcate. Piero, come risulta da un documento del 1439, lavorava da Veneziano per l'esecuzione di alcuni affreschi, distrutti in un incendio settecentesco. L'amore per il colore, per la luce, per una pittura più libera, sono stati trasmessi a Piero dal Maestro. Entrambi giunsero a lavorare a Firenze in seguito al ritorno dei Medici, nel 1434.*





La Battaglia di Ponte Milvio, un affresco di Piero ad Arezzo, nella chiesa di San Francesco.

Che gli affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo siano in pessimo stato è cosa che salta agli occhi anche del più distratto dei visitatori. Gli esperti sembrano invece farvi caso assai di rado, in media una volta ogni vent'anni.

La penultima volta, nel 1966, l'occasione fu data dal restauro del Tintori, che avendo liberato gli affreschi da incredibili imbratti perpetrati in passato con ogni sorta di tecniche (persino a pastello e a matita), fu investito da una valanga di critiche. Così, mentre in molti si misero allora a favoleggiare di nasi scomparsi o di occhi resi strabici dalla pulitura del Tintori, nessuno diede ascolto a chi, come Cesare Brandi, ammoniva invece che dal restauro, per quanto eseguito in maniera corretta, ma limitatamente ai sintomi e cioè alle manifestazioni visibili del danno, non c'era da aspettarsi nessun rimedio sostanziale alle cause di tale danno.

Cause che avrebbero potuto, e naturalmente potrebbero tuttora essere efficacemente contrastate mediante le opportune e del resto elementari provvidenze intese a impedire che:

a) ad ogni rottura di tegola o di grondaia la pioggia torni a bagnare la parete occidentale della cappella;

b) i fortissimi squilibri termici, giornalieri e stagionali, provocati dall'immenso finestrone sulla parete di fondo (e dalla mancanza di qualsiasi accorgimento utile a incrementare l'inerzia termica dell'insieme della chiesa), producano nelle pareti affrescate cicli troppo ampi e frequenti di assorbimento ed evaporazione d'umidità;

c) chiesa e cappella siano costantemente invase da nuvolaglie di polvere.

Niente più di tanto. Naturalmente, le cause elencate non basterebbero da

Cadono a brandelli gli affreschi di Arezzo

## MALATI D'ACQUA DI POLVERE E CALDO

di Giovanni Urbani

sole a ridurre gli affreschi nello stato in cui sono, se non venissero a sommarsi e ad attivare altri fattori di danno per così dire endogeni, cioè costituiti da sostanze introdotte a forza negli affreschi da vecchi e maldestri restauri.

Tutti i guai provengono infatti da un remoto dissesto delle strutture murarie, a seguito del quale rovinarono a terra larghi brani di pittura, mentre altri, forse ancora più larghi, andarono perduti nel corso delle successive riparazioni strutturali. Dopodiché, essendo ovviamente diminuita di molto anche l'adesione al muro degli affreschi superstiti, si intervenne ad almeno due

riprese (1858 e 1915) a riempire i vuoti tra intonaci e muro con iniezioni di grandi quantità dei consolidanti in uso a quei tempi. Così, tra iniezioni di calce, gesso, caseina e cemento, e fissature o "ravvivamenti" del colore a base di oli, colle animali, gomme vegetali e chissà quant'altro, ce n'è più che a sufficienza per capire di quali veleni si nutra la "patologia" di Piero, senza andare a cercarne altri, in ossequio alla moda attuale, tra i prodotti dell'inquinamento atmosferico.

Sembra invece che proprio il sacro fuoco dell'ecologia abbia ora inopinatamente riaperto l'intermittente interesse degli esperti per il problema. Che così rischia di dar luogo a un dibattito (e speriamo non a delle decisioni) d'un livello che, quanto a serietà, farebbe sicuramente rimpiangere la precedente levata di scudi contro l'onesta pulitura del Tintori. Perché anche supponendo provata la presenza d'inquinanti sugli affreschi di Piero, non viene affatto meno, e anzi si rafforza l'esigenza di attuare con assoluta priorità gli interventi di stabilizzazione ambientale di cui si è accennato.



## Nelle corti feroci e raffinate

**T**orniamo alla biografia di Piero: cosa sappiamo di lui dopo il suo apprendistato presso Domenico Veneziano?

«Anche i documenti che riguardano la vita di Piero non sono molto numerosi. Dopo la citazione del 1439 passano più di cinque anni prima di ritrovare una data certa che riguardi una sua opera; nel gennaio del 1445 i confratelli della Misericordia di Borgo San Sepolcro gli commissionano un grande polittico per l'altare della loro chiesa. E nell'atto di allogazione specificano i colori da usare e la quantità d'oro da impiegare per il fondo. I confratelli avevano gusti conservatori, medievali e volevano un polittico con il fondo d'oro».

Anche Masaccio si era trovato nella stessa situazione per il polittico pisano: i committenti di gusti antiquati che cercavano di condizionare il pittore rivoluzionario imponendogli tecniche tradizionali. Nel Polittico della Misericordia mi sembra che Piero risenta molto dell'influenza di Masaccio.

«L'opera doveva essere terminata entro il 1448. Invece lo fu solo più tardi e con l'aiuto di assistenti per

alcune parti secondarie. Le figure che risentono del violento plasticismo di Masaccio sono il *San Sebastiano* e il *San Giovanni Battista*, nello scomparto di sinistra, dipinte per prime. Anche nel crocifisso che sovrasta il centro del polittico è evidente il ricordo della croce dipinta da Masaccio sulla cuspide del polittico pisano. Ma ci sono anche differenze sostanziali».

**Quali sono queste differenze?**

«Lei ricorda il crocifisso di Masaccio? È un dramma dal gestire disperato e disordinato; la *Vergine* e *San Giovanni* si contorcono in atteggiamento di dolore e di pena, la *Maddalena* alza le braccia verso il cielo in uno sconsolato lamento, e il rosso acceso del manto sembra accentuare il grido. In questa raffigurazione permane ancora il sentimento del dramma sacro, con un coinvolgimento dello spettatore in un senso di commozione, che è come l'ultima testimonianza di quell'umanizzazione delle immagini di culto che risale al Medio Evo».

**Nella Crocifissione di Piero, questo tipo di rappresentazione di un dolore che cerca di evocare emozioni nello spettatore scompare?**

### Ma Piero non voleva quest'oro

Il Polittico della Misericordia, di Piero, conservato alla Pinacoteca Comunale di Sansepolcro. Il dipinto fu commissionato dai confratelli della Misericordia. A Piero furono specificati i colori e la quantità d'oro da usare per il fondo. Egli non gradì questi tentativi di condizionarlo. Il Polittico fu terminato in ritardo rispetto alla data prevista (il 1448), e con l'aiuto di assistenti. Si osservi la compostezza raccolta delle figure. La Crocifissione di Masaccio ritraeva una Vergine sconvolta dal dolore. Piero la immagina immobile, stagliata contro il fondo.



«C'è una contemplazione dolente, un gestire senza tempo, pietrificato contro l'oro del fondo come contro un cielo luminoso. Nell'alzare o aprire le braccia la Vergine e San Giovanni sembrano i solenni testimoni di una legge: la legge rigorosa e inesorabile della prospettiva. Si incastrano, in una meravigliosa evidenza prospettica tridimensionale, dentro lo spazio, parti essi stessi dello spazio. Piero rapportava alla misura della forma ogni sentimento profondo in una concezione spaziale puramente contemplativa, era una delle proprietà più alte del suo stile».

### Quali sono le opere successive al Polittico della Misericordia?

«La quasi assenza di notizie certe ha costretto la critica ad entrare in un ginepraio di supposizioni da cui è quasi impossibile uscire. Io direi di parlare, prima della Flagellazione di Urbino (problema tra i più complessi e discussi dalla critica, per la committenza, la data e il significato) dell'affresco del Tempio Malatestiano di Rimini, per comodità di trattazione».

### L'affresco che ritrae Sigismondo Pandolfo Malatesta...

«In ginocchio davanti al suo patrono, San Sigismondo, re di Boemia. Sigismondo Pandolfo signore di Rimini era un duro, crudele condottiero — anche se si è esagerato sulla sua ferocia —, aveva mire sull'Italia Settentrionale. Si racconta che una volta andasse a Roma con il proposito di uccidere a pugnale il Papa Paolo II, che non lo aiutava a recuperare gli stati perduti.

Aveva sposato Ginevra d'Este, poi Polissena Sforza e infine si era unito ad Isotta. Per consacrare in qualche modo la nobiltà della sua schiatta aveva voluto rinnovare completamente la chiesa di San Francesco, chiedendo a papa Nicolò V di potersi valere dell'opera dell'Alberti. Pochi edifici del Quattrocento sono stati lodati dai cronisti locali e segnati da tante epigrafi celebrative come il Tempio Malatestiano, rimasto incompiuto alla morte di Sigismondo Pandolfo, nel 1468».

### Dove si trova esattamente il ritratto di Sigismondo Pandolfo?

«In una delle cappelle, quella chiamata delle Reliquie. Una studiosa americana, Marilyn Aronberg Lavin, ha fatto notare il rapporto stretto che esiste tra lo spazio architettonico entro il quale Sigismondo viene rappresentato di profilo di fronte al santo e le decorazioni e la struttura interna del Tempio».

L'altra, ancora più famosa corte dove



Piero ha lavorato è quella di Urbino.

«Probabilmente Piero andò prima a Rimini e poi ad Urbino; poiché l'affresco di Rimini è datato 1451, la presenza di Piero ad Urbino dovrebbe essere posteriore a quella data. Ma ripeto, siamo nel campo delle supposizioni. In quegli anni il pittore si muove attraverso l'Italia centrale, tra Rimini, Ancona, Pesaro, Bologna e più tardi Arezzo e Roma. Ma Urbino e Arezzo possono essere considerati, come dire, i luoghi privilegiati del suo lavoro».

**Come è arrivato Piero ad Urbino? Era già famoso?**

«Si può supporre che sia stato Leon Battista Alberti ad introdurre Piero nelle corti di Rimini, di Ferrara e di Urbino. Ma anche che Federico da Montefeltro l'abbia convocato per chiamata diretta; Urbino è assai prossima alla vallata di Borgo San Sepolcro. Inoltre il munifico duca e Piero erano fatti per intendersi».

**Avevano le stesse idee in fatto di arte?**

«Intanto il duca era un uomo colto. Amava gli spettacoli teatrali, era un bibliofilo accanito: l'umanista e libraio fiorentino Vespasiano da Bisticci fu incaricato di raccogliere per lui una biblioteca senza pari, considerata una delle migliori del tempo e che in parte esiste ancora, custodita nella biblioteca vaticana. Sembra che fosse aggiornato negli studi filosofici e manteneva una corrispondenza con il neoplatonico fiorentino Marsilio Ficino».

**C'è una certa tendenza moderna della critica a diminuire il valore culturale di Federico: la sua preparazione umanistica sarebbe stata soltanto epidermica.**

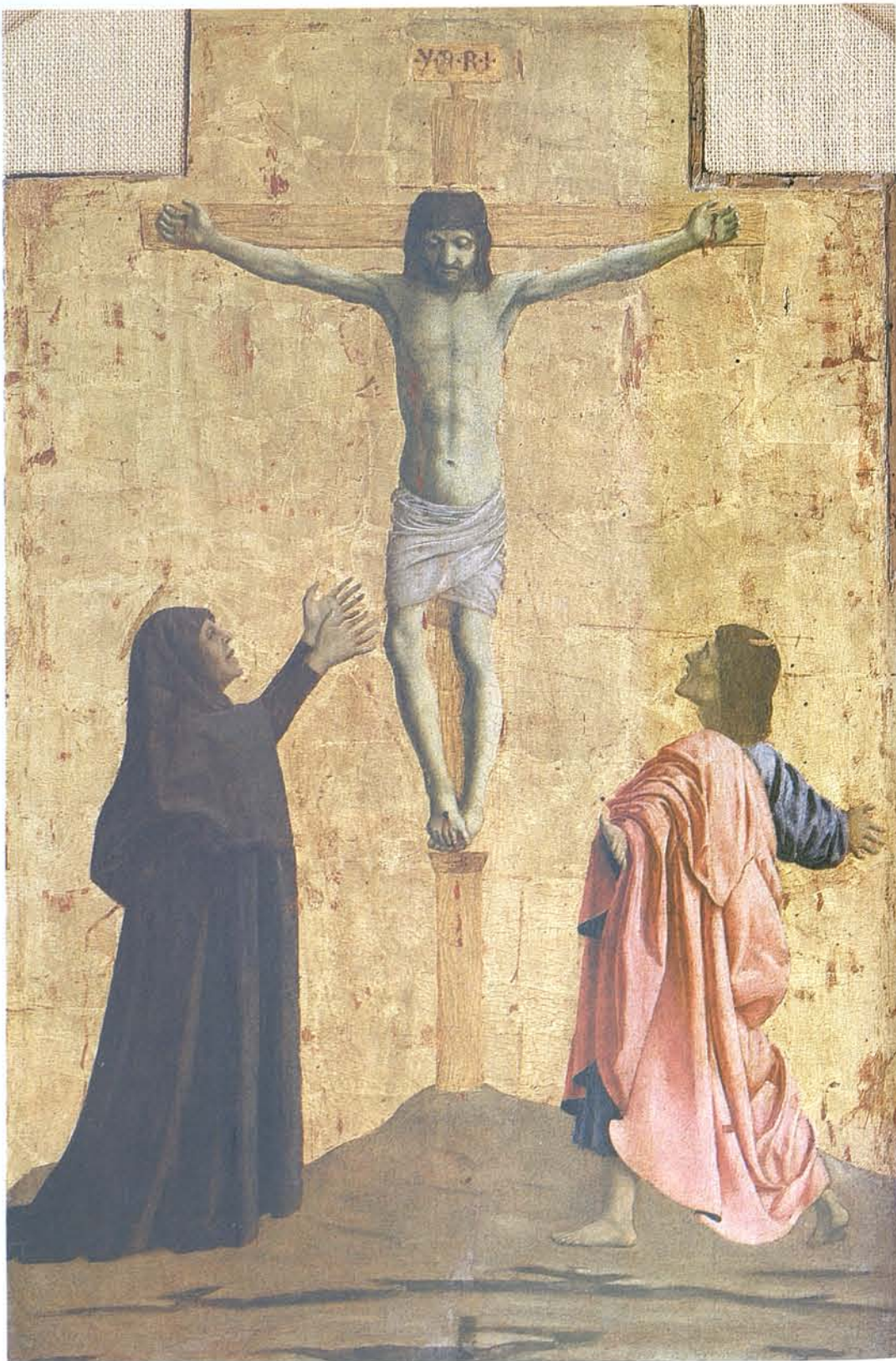
«Le fonti dell'epoca, Pierantonio Paltroni, Francesco Filelfo, Vespasiano da Bisticci, Giordano Muzio, possono certamente essere sospette di cortigianeria. Ma in complesso l'enorme stima che circondava Federico già in vita, il livello delle amicizie, il credito

### Donna devota con viso in penombra

*Un particolare del Polittico della Misericordia di Sansepolcro. È una porzione della Madonna della Misericordia. Le figure femminili sono ritratte in atteggiamento di devozione. Le ombre sul viso della donna più lontana sono marcate, mentre quello delle altre due è molto luminoso.*

*Nella pagina successiva Santi Sebastiano e Giovanni Battista, un altro particolare del Polittico. I corpi spiccano sullo sfondo d'oro con una forza simile a quella delle pitture di Masaccio. La tecnica di Piero, però, usa molto meglio gli effetti della luce.*





### Il tiranno di Rimini in gloria

La Crocifissione, un particolare del Polittico della Misericordia di Sansepolcro. Le figure della Vergine e di San Giovanni hanno un atteggiamento contemplativo, invece che drammatico. Si incastrano nell'oro del fondo, come pietrificate. Nella pagina seguente San Sigismondo e Sigismondo Pandolfo Malatesta, al Tempio Malatestiano di Rimini. Pandolfo, temuto signore, in questo affresco appare di profilo, in ginocchio davanti al santo patrono: è una glorificazione del tiranno.

che possedeva non possono essere ridotti solo a piaggerie. E infatti non a caso Federico chiamò accanto a sé artisti come l'Alberti, Piero e il dalmata Luciano Laurana. Ad Urbino si è formato Bramante. Qui hanno lavorato Francesco di Giorgio Martini, il Perugino, Melozzo da Forlì, artisti fiamminghi e numerosissimi artigiani di alto valore».

**Mi sembra che alla corte di Urbino visse anche il matematico Luca Pacioli, che poi fece pubblicare degli scritti teorici di Piero.**

«Il *De Quinque Corporibus Regularibus*, pubblicato però più tardi a Venezia, nel 1509 e con il sospetto di plagio; con il sospetto, cioè, che l'intenzione del Pacioli fosse quella di far passare come sue le teorizzazioni di Piero. L'importante è che Urbino fu un centro di ardite sperimentazioni matematico-prospettiche, che hanno risentito fortemente dell'influsso di Piero».

**Possiamo ora parlare della *Flagellazione*, che sta ad Urbino, nella Galleria Nazionale.**

«L'enigma inizia già con il nome. La scena che dovrebbe essere quella principale, la flagellazione di Cristo appunto, è relegata in secondo piano. Mentre in primo piano, a destra, campeggiano

tre misteriosi personaggi. Chi sono e cosa li lega alla *Flagellazione*? La più antica citazione del quadro, che risale al 1744, li identifica con i duchi Oddantonio, Federico e Guidobaldo».

**Federico da Montefeltro?**

«Sì, ma è un'identificazione assurda, perché nessuno dei tre ha i tratti inconfondibili di Federico, con il naso spezzato in guerra. Inoltre non c'è corrispondenza tra le età reciproche. È rimasta solo in piedi nella tradizione, la identificazione del giovane biondo e scialzo con Oddantonio da Montefeltro, fratellastro del duca, rimasto ucciso durante una congiura nel 1444».

**E gli altri due?**

«Sarebbero, sempre per la stessa tradizione, i "cattivi consiglieri", Manfredo del Pio e Tommaso dell'Agnello, uccisi anche loro nella congiura. La flagellazione di Cristo alluderebbe al martirio di Oddantonio. Ora un'interpretazione simile, rimasta a lungo la più accreditata, anche se con varianti, poneva non pochi problemi di ordine stilistico. Perché legava il dipinto ad una data posteriore, ma non lontana dal 1444: faceva cioè della *Flagellazione* una delle primissime opere di Piero».

**La critica moderna come si è orientata?**

«Ha rifiutato una data così precoce e quindi l'identificazione con Oddantonio. Secondo Kenneth Clark nell'architettura della *Flagellazione* ci sono echi della più tarda evoluzione stilistica di L. B. Alberti ed è quindi impossibile ritenere che sia stata dipinta prima del 1450».

**E i personaggi in primo piano allora chi sarebbero?**

«Ci sono stati trent'anni di fittissime discussioni. Di tanto discutere due identificazioni mi sembrano molto probabili: quella di Pilato — che però è in secondo piano, di lato al Cristo — con Giovanni VIII Paleologo, anche dal punto di vista dell'acconciatura; i calzari cremisi facevano parte dell'abbigliamento degli imperatori d'Oriente e il copricapo è quello dell'imperatore. E l'identificazione dell'uomo in primo piano sulla destra, con la veste di broccato, con Giovanni Bacci, nipote di Baccio Bacci, ricchissimo mercante di spezie, che aveva lasciato una forte somma per decorare il coro nella chiesa di San Francesco, ad Arezzo, dipinta poi da Piero. La identificazione è stata fatta da Carlo Ginsburg: Giovanni Bacci appare anche nella *Pala della Misericordia* e in uno degli affreschi di Arezzo».



Le date importanti, le opere celebri, i libri per studiarle

**P**iero della Francesca nasce tra il 1415 e il 1420. Il padre fa il conciapelli e si chiama Benedetto de' Franceschi. Il nome cambia in "della Francesca" senza che se ne conoscano le ragioni. Nel '35, secondo Longhi, comincia l'apprendistato di Piero a Firenze, presso Domenico Veneziano. Sembra che il giovane accompagni anche il maestro nelle Marche e in Umbria, nel 1438.

L'anno seguente si concludono i lavori per gli affreschi all'ospedale di Santa Maria Nuova. Il documento di pagamento ricorda "Pietro di Benedetto" come partecipe ai lavori.

Per trovare però una commissione totalmente sua si deve arrivare al 1445, quando i confratelli della Misericordia di Borgo San Sepolcro (oggi Sansepolcro) gli chiedono di dipingere un grande polittico per l'altare della loro chiesa.

La scadenza per i lavori viene concordata per il '48, ma l'esecuzione è discontinua, e Piero deve ricorrere ad aiuti, senza riuscire ad evitare un ritardo nella consegna.

È dopo questo impegno gravoso che iniziano i suoi itinerari nelle corti italiane: nel 1450 circa è a Ferrara, dove esegue alcuni affreschi (oggi perduti) nel castello degli Este e nella chiesa di Sant'Agostino. L'anno dopo è a Rimini. Tale data infatti è segnata sull'affresco con Sigismondo che venera il santo patrono. Sono di questi anni le sue permanenze a Urbino, forse con l'ottima presentazione di Leon Battista Alberti. Nel '52 è ad Arezzo, dove subentra a Bicci di Lorenzo per la decorazione del coro nella chiesa di San Francesco, che terminerà, pare, nel '59, quando si reca a



## "SEPELLITEMI NELLA BADIA"

Roma per affrescare con "certe dipinture" — recita il documento di pagamento — alcuni locali vaticani. Sembra che questi affreschi saranno cancellati per lasciare spazio a quelli di Raffaello. Intanto riscuote il compenso per un polittico richiestogli dal capitolo di Sant'Agostino di Borgo San Sepolcro. In questo periodo mantiene continui contatti con il paese natale. Vi si stabilisce per un certo periodo, con l'intenzione di dipingere uno stendardo della Confraternita della Nunziata di Arezzo. Intanto ricopre varie cariche pubbliche. È il 1467. Nel '68 si trasferisce a Bastia, vicino a Borgo San Sepolcro, per evitare uno dei regolari cicli della peste.

Risale invece al 1471 un documento in cui Piero risulta debitore moroso nei confronti del Comune di Borgo San Sepolcro, non si sa se per difficoltà economiche, per trascuratezza o per altro ancora. Il '74 è anno importante, poiché si ritiene che egli sia a Urbino, per dipingere la Madonna di Senigallia. A Urbino presenta anche un suo scritto teorico (*De prospectiva pingendi*) al duca Federico. Nell'80 c'è un segno concreto della stima che lo circonda: il Comune del suo paese d'origine decide di stanziare una somma per provvedere al restauro dell'affresco riguardante la Resurrezione, mentre continua la sua attività in cariche pubbliche o di rilievo: nel biennio che si

Il Trionfo di Federico da Montefeltro, di Piero, visibile alla Galleria degli Uffizi. Il duca Federico chiamò alla sua corte molti artisti, poeti e scienziati.

conclude nell'82, infatti è capo dei priori della Confraternita di San Bartolomeo, a Borgo San Sepolcro. Concluso il biennio, affitta una casa a Rimini, rinunciando poi con ogni probabilità ad abitarvi, poiché non esiste testimonianza di una sua permanenza in quella città intorno all'82 e agli anni seguenti. Esiste invece, dell'87, il suo testamento. Piero vuole esser sepolto in Badia, e lascia varie somme ad associazioni religiose, dividendo il rimanente tra il fratello e a due amici. Resta la leggenda, documentata da testimonianze oggi ritenute non attendibili, della sua cecità, fino alla morte, avvenuta probabilmente nel 1492. Lo stesso anno in cui nasce il Nuovo Mondo.

Le sue opere principali sono: il *Battesimo di Cristo*, alla National Gallery di Londra; il *Polittico della Misericordia*, nella Pinacoteca Comunale di Sansepolcro; di cui si ricordano in particolare la *Crocifissione*, i *Santi Bastiano e Giovanni Battista*, e la *Madonna della Misericordia*; *San Sigismondo e Sigismondo Pandolfo Malatesta*, al Tempio Malatestiano di Rimini; la *Flagellazione*, alla Galleria Nazionale di Urbino; il ciclo degli affreschi di Arezzo, nella chiesa di San Francesco; il *Dittico dei Duchi d'Urbino*, alla Galleria degli Uffizi di Firenze; il *Polittico di Sant'Agostino*, smembrato tra varie collezioni, e il *Polittico di Sant'Antonio*, nella Galleria Nazionale di Perugia.

Per conoscere meglio Piero della Francesca si possono leggere il *Piero della Francesca* di Roberto Longhi, nelle edizioni Sansoni e Laterza, le *Indagini su Piero* di Carlo Ginzburg, edito da Einaudi, o il *Piero della Francesca* di Eugenio Battisti, in due volumi dell'Istituto Editoriale di Milano.



# I porri, le perle e l'arte fiamminga

**L**ei ha parlato della famiglia Bacci, che ha commissionato a Piero il grande ciclo delle *Storie della Croce*. Siamo arrivati quindi al lavoro più impegnativo della sua carriera. Quando avvenne la commissione?

«Dunque: Baccio Bacci dispose nel 1416 le decorazioni delle pareti del coro. Morì però subito dopo, nel 1417. Il figlio Francesco diede inizio ai lavori molto più tardi, nel 1447, affidando l'incarico a Bicci di Lorenzo, un vecchio pittore della tradizione del tardo gotico fiorentino».

**Come mai l'incarico ad un pittore così ritardatario?**

«Si vede che anche Francesco Bacci aveva una cultura, un gusto ritardatario e non era il solo».

**E Piero?**

«Non sappiamo con precisione quando gli affreschi vennero commissionati a Piero: noi abbiamo solo un termine "ante quem", il 1466, anno in cui gli affreschi sono ricordati come compiuti. Bicci di Lorenzo, che aveva iniziato a dipingere la volta e l'arco d'ingresso del coro, com'era consuetu-

dine, morì quasi ottantenne nel 1452. Si suppone che Piero sia subentrato subito dopo la morte di Bicci».

**Il tema della Storia della Croce è tradizionale.**

«Il tema della *Leggenda della vera Croce* è stato molto diffuso nella narrativa figurativa del tardo Trecento, legato soprattutto alle chiese d'ordine francescano. È tratto dalla *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine, il più importante autore di leggende medievali, morto come arcivescovo di Genova nel 1258. In sintesi: il sacro legno, cresciuto sulla tomba di Adamo e venerato poi dalla regina di Saba, era stato usato per crocifiggere Cristo. Sarebbe poi stato ritrovato da Elena, madre di Costantino, rubato dal re persiano Cosroe, riportato infine a Gerusalemme da Eraclio, imperatore d'Oriente, che aveva sconfitto Cosroe in battaglia. Questo tema negli affreschi di Arezzo è arricchito da altri episodi, come l'incontro di Salomone con la regina di Saba».

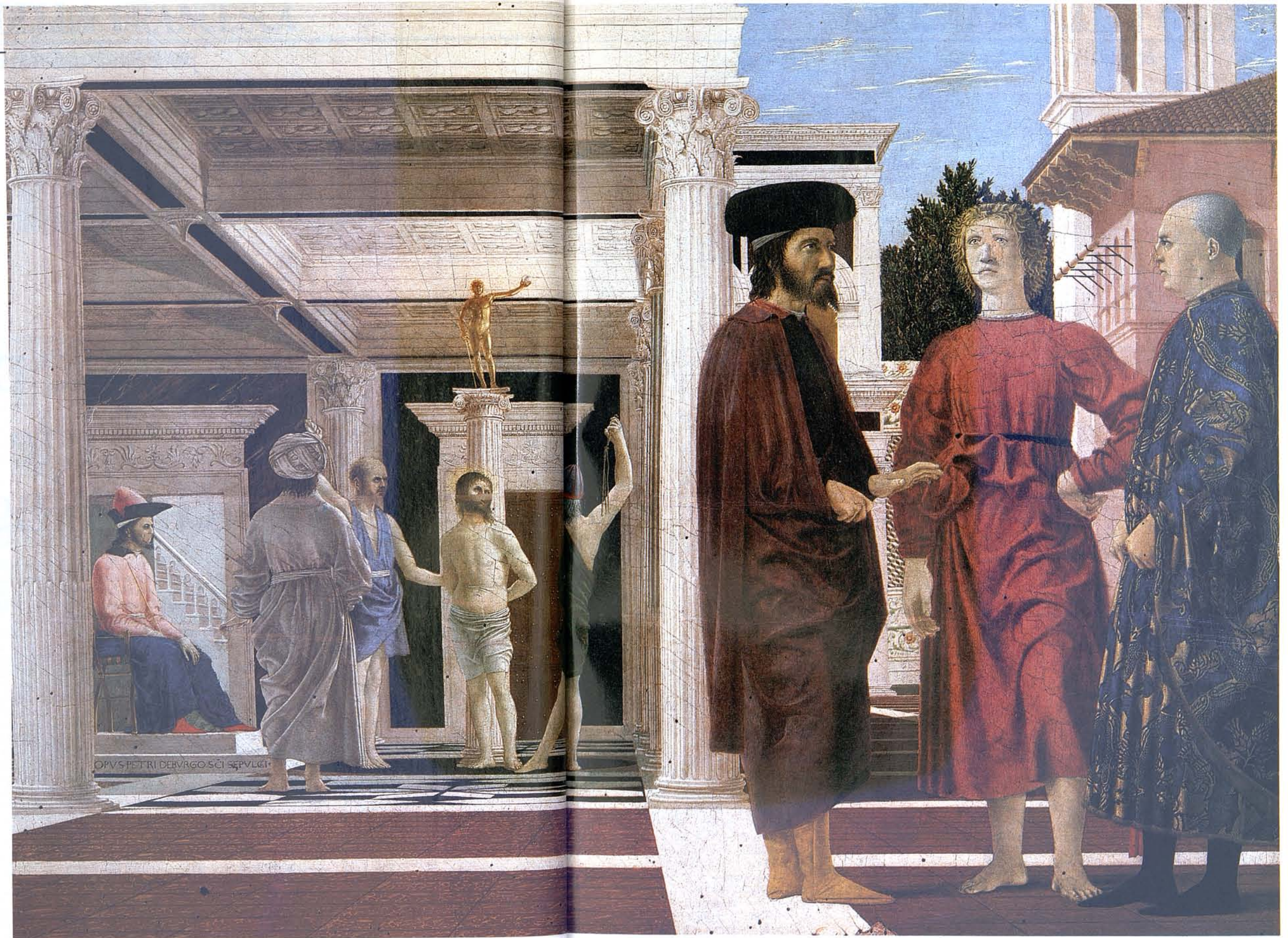
**Come mai queste innovazioni?**

«Le innovazioni del programma iconografico si devono probabilmente

## L'enigma dei tre personaggi

La Flagellazione, di Piero della Francesca, si trova alla Galleria Nazionale di Urbino.

L'enigma di questo dipinto inizia già con il nome: la flagellazione di Cristo, che dovrebbe essere in primo piano, è invece sullo sfondo. Sulla destra, molto più evidenti della scena principale, compaiono tre personaggi. L'identità dei tre è stata molto discussa. In passato si è pensato che il giovane biondo fosse Oddantonio da Montefeltro, fratellastro di Federico. Attualmente restando attendibili due sole identificazioni: l'uomo sulla destra, con il vestito di broccato, è Giovanni Bacci, nipote di un mercante di spezie. L'uomo seduto, in secondo piano, è Giovanni VIII Paleologo.





a Giovanni Bacci. Il Bacci era amico di Leon Battista Alberti e di Leonardo Bruni, era legato all'ambiente del Traversari e dei circoli umanistici. Abbiamo parlato prima delle speranze per il Concilio che c'erano state in questi circoli, del desiderio di vedere riunite le due chiese dell'Occidente e dell'Oriente. L'incontro di Salomone con la regina di Saba è allusivo a questo ideale e alla speranza di poter liberare Bisanzio, presa nel frattempo da Maometto II nel 1453. Sono temi già trattati da Piero nel *Battesimo* della National Gallery e che lo toccano da vicino».

**Guardiamo ora gli affreschi: sono sistemati in pareti molto alte che finiscono ad arco acuto.**

«Piero si è trovato a dover accomodare le sue figurazioni moderne e la sua visione prospettica dentro un vano gotico: grosso modo la stessa situazione in cui si trovò Masaccio al Carmine. E l'ha risolta in una maniera non dissimile, dividendo orizzontalmente le pareti in tre fasce: due lunghi rettangoli sovrapposti e un terzo spazio dentro l'ogiva. È chiaro che avrebbe preferito svolgere le sue storie senza sovrapporre. Ma la fortuna di avere a disposizione uno spazio rinascimentale è toccato ad altri pittori: ad Andrea del Castagno nella villa della Legnaia o a Benozzo Gozzoli nel palazzo Medici».

**Ora vorrei capire in che cosa esattamente consiste l'importanza di questo celebre ciclo.**

«Partiamo dalla prospettiva del Brunelleschi, la più straordinaria idea artistica del Rinascimento, di cui abbiamo parlato a lungo nella conversazione su Masaccio. La prospettiva lineare matematica era considerata, nel mondo colto di allora, come la scoperta del secolo. Benedetto Dei ricorda che verso il 1470 vivevano a Firenze oltre quattordici maestri di prospettiva ed erano tutti fiorentini.

«In Masaccio l'interesse prospettico è assorbito quasi interamente dalle figure: dal loro volume, dall'energia morale che rivelano. Le figure umane, isolate a gruppi in uno spazio ampio e lontano, sono le protagoniste della sua pittura. Basta ricordarsi del *Tributo*. Lo spazio, negli affreschi di Masaccio, è in sottordine, non ha una funzione primaria. È solo di commento.

«Nei dipinti di Piero invece, le figure sono come liberate dalla tensione lineare del contorno e dal forte chiaro-

scuro. Non rimangono più isolate in uno spazio ampio e lontano, perché su di loro non si concentra più l'interesse predominante dell'artista. Sono semplici, regolari, spaziose. Gravi e rituali in maniera pacata. Gestiscono solennemente. Soprattutto si congiungono con lo spazio formando una sorta di intarsio colorato».

**Sarebbe utile fare un esempio.**

«Osservi l'incontro di Salomone con la regina di Saba, in particolare il gruppo delle donne che circondano la regina inginocchiata. I volti di faccia e di profilo, le vesti, le sagome, sono misurate zone di un colore chiaro e luminoso, congiunte tra loro in modo che i contorni non sono contorni, ma confini tra queste zone. Il pieno dei visi, dei colli, delle vesti e il vuoto dello spazio che si forma tra colli e visi e vesti formalmente si equivalgono. Da questo intarsio colorato nasce la tridimensionalità prospettica di Piero. Insomma Piero riprende il discorso che era stato avviato dagli uomini nuovi, sul fondamento della prospettiva e ne dà una sua straordinaria, poetica interpretazione».

**Un momento celebre, spettacolare del ciclo di Arezzo è la *Battaglia di Costantino e Massenzio*, paragonata spesso ad altri dipinti: *La Rotta di San Romano* di Paolo Uccello.**

«Le due battaglie sono state eseguite grosso modo negli stessi anni. Tuttavia Paolo Uccello era più vecchio rispetto a Piero di oltre vent'anni: la *Battaglia di San Romano* appartiene alla sua maturità. E al di là di certe somiglianze superficiali, come l'uso decorativo delle lance e delle zampe dei cavalli, sono due opere profondamente diverse».

**In che cosa consiste la diversità?**

«Paolo Uccello aveva anche lui l'ossessione per la prospettiva. Ma le sue figure, i suoi cavalieri, sembrano come dei giocattoli meccanici: magnifici, ma privi di ogni soffio di vita. L'artificio compositivo è straordinario, ma qui la guerra è concepita come spettacolo araldico, secondo un'immaginazione fiabesca che poi è un ultimo eco del gotico internazionale».

**Riprendiamo la vicenda artistica di Piero dopo il ciclo di Arezzo. Quali sono le sue opere più significative?**

«Io parlerei della *Madonna di Senigallia*, del *Presepe* di Londra e della *pala votiva di Brera*, anche perché rivelano un nuovo interesse di Piero, oltre la prospettiva».

**Lei vuole riferirsi alla luce?**

«Alle ricerche sulla luce e sul rapporto colore-luce, di cui già si trovano tracce nel polittico di Perugia. In queste nuove indagini Piero si appoggia ancora al *Trattato della Pittura* dell'Alberti, che per lui è stato un continuo memento, una continua guida. C'è proprio un capitolo nel trattato in cui l'Alberti spiega "come i colori pigliano variazioni dai lumi"».

**Qual è l'opera che rivela più delle altre le nuove ricerche di Piero?**

«Direi la *Madonna di Senigallia*. Osservi com'è dipinta la stanza in secondo piano sulla sinistra, dietro le figure solenni della Vergine e dei due angeli e oltre la porta dagli stipiti di marmo. Il sole, filtrato da una finestra invisibile, ma che si intuisce a rondelle vitree, attraversa in un fascio di luce il vano vuoto e scuro e si proietta sulla parete. Il gioco di luci così vero, così intenso, non ha equivalenti in quel tempo in Italia».

**Ma queste ricerche sulla luce non sono state anticipate dai fiamminghi? Il *Ritratto dei coniugi Arnolfini*, di Jan Van Eyck, che è del 1435, ha lo stesso schema di illuminazione della *Madonna*, dipinta intorno agli anni '70.**

«Durante i suoi viaggi Piero deve avere visto sicuramente opere fiamminghe. Van der Weyden si era fermato a Ferrara intorno alla metà del Quattrocento e Lionello d'Este possedeva un suo trittico. Altri fiamminghi lavorarono ad Urbino per Federico da Montefeltro. Gombrich ha suggerito che anche l'Alberti potesse aver conosciuto direttamente la pittura fiamminga, già allora molto apprezzata».

**Quello che volevo sapere era se tra fiamminghi e italiani ci sono stati degli scambi reciproci, se si sono influenzati a vicenda.**

«Certamente gli italiani furono colpiti dalle opere dei fiamminghi, dalle loro osservazioni sulla luce e sull'effetto della luce negli interni, valorizzato attraverso la tecnica dei colori ad olio. I fiamminghi, al contrario, sono rimasti abbastanza impenetrabili alle sperimentazioni italiane: tranne poche eccezioni, come Petrus Christus, uno dei maggiori artisti del nord, che era in Italia intorno al 1453-'54. La storia della nuova visione italiana è una storia che dalla Toscana arriva a sud, nei territori del re di Aragona e al Nord oltre la Provenza e fino alla Loira. Ma alle Fiandre si ferma».

**Focillon, il grande storico francese dell'arte, arrivava a Piero partendo da**



**Un intarsio e nasce la figura**

L'incontro di Salomone con la regina di Saba, un episodio delle Storie della vera Croce, ad Arezzo. L'ambiente rappresentato è quello di una corte dell'epoca. I contorni delle donne che accompagnano la regina non sono segnati o definiti nettamente. Le figure si formano attraverso un intarsio colorato.



## PAJERO GUARDA IL MONDO DALL' ALTO

Pajero Mitsubishi. Una piacevole sensazione di superiorità. Il fascino di dominare la strada in ogni situazione, la certezza di dominare il tempo grazie ai 3 anni di garanzia fabbrica.\*

Potente con il suo motore Turbo Diesel da 2.477 cc, 84 CV, 5 marce più ridotte, oltre 135 km/h. Disponibile corto o lungo a 7 posti. Così ricco di accessori da essere il più comodo, il più accogliente, il più competitivo.

Provalo dal tuo concessionario Mitsubishi più vicino. E, più in alto degli altri, vedrai il mondo scorrere sotto di te. Da lire 27.128.000, IVA compresa.

\*3 anni di garanzia sui componenti elettronici, gruppo motore e trasmissione. Informati presso i concessionari Mitsubishi. Gli indirizzi sono sulle Pagine Gialle alla voce Automobili. Importatore unico: Bepi Koelliker Automobili - Via Giovanni da Udine, 45 - 20156 Milano - Tel. 02/33400633.



Ad Arezzo

per le storie della Croce

### Il più celebre naso del Quattrocento

Federico da Montefeltro ritratto da Piero. Il dipinto si trova alla Galleria degli Uffizi. Il duca di Urbino godeva di un'ottima fama: era ritenuto un umanista. A Urbino si formò Bramante, e vi lavorarono l'Alberti, Francesco e Giorgio Martini, Melozzo da Forlì. In questa corte Piero vide i dipinti fiamminghi che lo influenzarono per gli studi sulla luce. La corte era anche un centro di ardite sperimentazioni matematiche e prospettiche. Piero scrisse un testo teorico, il *De Quinque Corporibus Regularibus*, pubblicato nel 1509 dal matematico Luca Pacioli. Anche Pacioli viveva presso la corte di Montefeltro, nel clima vivace di Urbino.



### Jean Fouquet, il maggiore artista del Quattrocento francese.

«E gli studiosi italiani arrivavano a Fouquet partendo da Piero. La cosa che si può dire è che per tutti e due i pittori il fine è stato poi quello di giungere al possesso di ciò che l'occhio può cogliere e dominarlo attraverso la sicurezza intellettuale. Ora certamente Fouquet ha derivato dall'Italia la prospettiva come una poetica dello spazio, come un modo di far partecipare la vita dell'universo alla vita della pittura. Anche se poi se n'è servito per esprimere un mondo sostanzialmente diverso da quello italiano».

**Ritornando ai fiamminghi: è stato fatto più volte il paragone tra la Madonna del cancelliere Rollin di Van Eyck e il dittico di Piero con i ritratti di Federico da Montefeltro e di Battista Sforza.**

«È un parallelo che si giustifica. Il campeggiare dei due busti di profilo contro un paesaggio che si stende verso lontananze remote ricorda certamente il ritratto del cancelliere che si staglia contro le lontananze di Gand. La micrografia descrittiva del paesaggio, l'accostamento tra l'infinitamente

lontano e l'infinitamente vicino sono simili. I porri sul volto di Federico, le perle dell'acconciatura e della collana di Battista Sforza, sono trattati con dei moduli realistici tipici del Nord Europa. C'è però una differenza nella impostazione dei due dipinti. Federico e Battista hanno come una muta solennità, mantengono come una sorta di possesso sul paesaggio e sulle cose circostanti. Si sente che i duchi regnano sul loro paese in maniera diretta e assoluta e che esprimono più in generale il senso del dominio dell'uomo sulla natura, come non si trova nella pittura fiamminga».

**Vorrei chiudere questa conversazione parlando della pittura ad olio: è in questi anni che comincia a diffondersi, soprattutto per merito dei fiamminghi e a prendere il posto della pittura a tempera.**

«Guardi, la pittura ad olio è sempre esistita. Oggi sappiamo per esempio che le statue che nel Medio Evo decoravano le facciate delle chiese erano policrome. E questa policromia, da saggi fatti sui pochi resti residui nelle parti meno esposte delle statue, era in molti casi ad olio. In Toscana sempre

nel Medio Evo si dipingeva ad olio anche sui muri e sulle tavole. Cennino Cennini, un pittore scolaro di Agnolo Gaddi, nel suo trattato sulla pittura scritto verso il 1390, parla della pittura ad olio e descrive "in che modo si lavora ad olio in muro, in tavola, in ferro e dove vuoi"».

**Quale è stato allora l'apporto dei fiamminghi?**

«I pregi della pittura ad olio sono d'ordine artistico: accentuano una luminosità maggiore nelle tinte, permettono una pittura più accurata, minuziosa, liscia, con effetti di sfumato e di chiaroscuro che la tempera non dà. I difetti, fino al Quattrocento, erano tecnici: i colori ad olio impiegavano troppo tempo ad asciugare. Inventando o trovando rimedi per evitare gli inconvenienti i fiamminghi hanno recuperato la pittura ad olio, che si prestava particolarmente bene al loro modo di dipingere. In Italia si è diffusa al tempo di Domenico Veneziano, citato per questo dal Vasari. Non c'è dubbio che Piero adoperasse i colori ad olio: certamente lo ha fatto nel Polittico di Perugia e nella Madonna di Senigallia».

la purezza dei quadri sacri, con la cerchia di San Marco, Fra' Paolino, e quei due grandi geni Fra' Bartolomeo e Mariotto Albertinelli. La pittura sacra viene sfrondata e ci si rifà, pur non abbandonando gli insegnamenti della pittura più recente, a quella che era l'espressività del Beato Angelico, la sua essenzialità sacra. Allo stesso tempo continua il revival neo-Masacesco soprattutto con un grande pittore, Ridolfo del Ghirlandaio.

La tradizione realistica di Ridolfo non era cessata del tutto nella pittura fiorentina del Quattrocento: suo padre ad esempio, Domenico del Ghirlandaio, anche lui un grandissimo pittore, oggi molto sottovalutato, è proprio nella scia di questa rappresentazione del reale, del tangibile, del concreto. Ma sotto i Medici il realismo era influenzato e in parte eclissato da quello che era lo stile dominante, cioè lo stile legato alla corte e dalla corte richiesto, supportato soprattutto da Lorenzo il Magnifico.

Quella di cui finora ho parlato è una delle possibili interpretazioni del Botticelli. Ma ce n'è anche un'altra, quella del pittore sommamente spirituale, interpretazione che è sorretta dalle vicende stesse della sua vita. Botticelli infatti, che aveva eseguito quadri mitologici come la *Nascita di Venere*, e complicate allegorie certo poco cristiane come la *Primavera*, rimane poi sconvolto dalla predicazione di Fra' Girolamo Savonarola, fino ad avere una fase estrema, improntata ad un profondo senso religioso che sfiora il misticismo. Il Botticelli può quindi affascinare per la sua complessità, come pittore che ha vari punti di vista, varie possibilità di approccio e di lettura.

Di lui si può dire quasi tutto, tranne che ebbe un periodo finale di decadenza e declino. Alcuni dei suoi più grandi capolavori, secondo me, sono proprio quelli finali, come per esempio la *Deposizione* del Museo Vezzoli di Milano, o l'altra, sublime *Deposizione* della Pinacoteca di Monaco.

C'è infine una terza, possibile ma più difficile interpretazione, che vede il Botticelli come pittore di corte e allo stesso tempo grande impresario di lavori. Abbiamo un pittore che mentre esegue per i Medici del ramo principale (e anche dei rami secondari) delle complicate allegorie, appunto la *Nascita di Venere*, la *Primavera*, la

La Primavera di Botticelli, agli Uffizi. Secondo alcuni studiosi il dipinto descriverebbe un love affair tra Giuliano de' Medici e Simonetta Vespucci. Ma oggi la tesi è poco accettata. Altri ritengono che vi siano simboleggiati valori ripresi dalla filosofia neoplatonica.

Le interpretazioni del noto quadro da Panofsky a Gombrich

## NELLA PRIMAVERA L'AMORE DI GIULIANO

di Enrico Parlato

L'interpretazione della *Primavera* è un'impresa su cui si sono confrontate generazioni di studiosi, tra cui i più brillanti storici dell'arte del nostro secolo: Aby Warburg, Ernst Gombrich, Erwin Panofsky, Edgar Wind. Sono nomi familiari anche a chi non si occupa di storia dell'arte. La *Primavera* è stata terreno di scontro tra chi ha voluto vedere nel dipinto una complessa costruzione intellettuale e chi, al contrario, ha cercato di evidenziare un più immediato contatto con la realtà.

Fino a una decina di anni fa erano quasi tutti d'accordo che l'opera era stata dipinta attorno al 1478 per la villa di Castello, vicino Firenze, proprietà di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, cugino in seconda di Lorenzo il Magnifico. Giorgio Vasari, nelle *Vite* (1568) dice che nella villa c'è una «Venere», che le Grazie la fioriscono, dinotando la *Primavera*. Da qui il titolo del quadro.

Tuttavia dalle ricerche dell'inglese John Shearman (1975) è risultato che nel 1498 la *Primavera* stava nel vecchio palazzo Medici in via Larga a Firenze (sempre di proprietà di Lorenzo di Pierfrancesco).

Le prime ipotesi di interpretazione

— le meno attendibili — sono di carattere biografico, nate dall'incredibile popolarità che Botticelli aveva nell'Inghilterra preraffaellita, influenzata dall'*aesthetic movement*, e dal mito storiografico creatosi attorno alla Firenze di Lorenzo il Magnifico. Da questi presupposti fu inevitabile che la *Primavera* assieme agli altri dipinti di soggetto mitologico del Botticelli venisse letta come l'illustrazione di un celebre *love affair* quattrocentesco; lui era Giuliano de' Medici (il fratello di Lorenzo ucciso nella «Congiura dei Pazzi» del 1478), lei Simonetta Vespucci, morta di tisi nel 1476. Una morte famosa per essere diventata un *topos* letterario. Il committente dell'opera doveva per forza essere Lorenzo il Magnifico. Secondo questa lettura Giuliano compare nel dipinto sotto le spoglie di Mercurio, Simonetta è la figura centrale. Un'interpretazione romantica tanto radicata da essere ripresa molti anni dopo da uno studioso serio come il Van Marle.

Aby Warburg (1893) è il primo a porre il problema del soggetto della *Primavera* in termini filologici. Il suo metodo di indagine si fonda sulla ricerca delle fonti letterarie su cui è stata costruita l'iconografia del dipinto. Warburg arriva alla conclusione che



Botticelli si deve essere ispirato sia per la *Nascita di Venere* che per la *Primavera* alla poesia di Angelo Poliziano. Nel primo dipinto sarebbe raffigurato l'arrivo di Venere sulla costa di Cipro, nel secondo la dea è rappresentata come regina del suo regno, una scena che si potrebbe intitolare "il regno di Venere".

L'interpretazione della *Primavera* che ha avuto più largo seguito è quella di Ernst Gombrich (1945). Il bandolo della matassa sta in una lettera di Marsilio Ficino databile tra il 1477 e il 1478 indirizzata a Lorenzo di Pierfrancesco. Dal testo Gombrich ricava il significato generale del dipinto: l'esaltazione della Venere-Humanitas sotto i cui auspici si deve porre il giovane committente. Ficino non aveva un rapporto occasionale con Lorenzo di Pierfrancesco, che allora aveva circa quattordici anni, ma doveva essere una sorta di precettore del ragazzo.

Il punto di forza dell'ipotesi di Gombrich consiste nella capacità di dare una interpretazione complessiva al dipinto. Venere rappresenta l'*humanitas* virtù etico-morale prodotta da quel sincretismo tra cristianesimo e filosofia neoplatonica elaborato nella Firenze della fine del Quattrocento.

La lettura di Gombrich ha i suoi

punti deboli, soprattutto entrando a confronto con il dipinto. Secondo lo studioso la *Primavera* è una rappresentazione del *Giudizio di Paride*, tratta da un passo dell'*Asino d'oro* di Apuleio. Non mancano le discrepanze tra testo e dipinto: ad esempio non c'è Paride.

Il saggio di Gombrich è il caposaldo delle interpretazioni in chiave neoplatonica della *Primavera*. Da qui sono partiti Erwin Panofsky e Edgar Wind. Panofsky (1960) suppone un nesso tematico tra la *Nascita di Venere* e la *Primavera*. La Venere celeste generata dai genitali di Urano (il cielo) caduti nel mare sarebbe il soggetto del primo dipinto. Nella *Primavera* invece la donna seduta al centro del dipinto va identificata nella Venere naturale, il turgore del suo ventre potrebbe essere un'allusione alla forza generatrice che la dea rappresenta. E forse questa ipotesi potrebbe ricollegarsi al matrimonio tra Lorenzo di Pierfrancesco e Semiramide Appiani, celebrato nel 1483.

Edgar Wind nel saggio *Misteri pagani del Rinascimento* (1958) elabora l'interpretazione più radicale in chiave neoplatonica. Wind parte dai principi della teologia platonica basati sul movimento di *emanatio-conversio-remotio* (emanazione-volgimento-ritorno) e

sul rapporto tra unità e trinità. Il quadro va letto da destra verso sinistra: Zefiro (la prima figura) scende sulla terra e avviene la metamorfosi di Chloris (la seconda) in Flora (la terza). Questo primo gruppo rappresenta l'emanazione. Il momento centrale è costituito da Venere e dalla danza delle Grazie, il "volgimento" appunto. Le Grazie sono tre aspetti di Venere intesa come anima: castità (al centro), bellezza (a destra) e piacere (a sinistra). Wind cita Pico della Mirandola che afferma che «l'unità di Venere è svelata nella trinità delle Grazie». La loro danza è espressione di un'iperbole rinascimentale, la concordia discorde. La castità volge ormai le spalle al resto del gruppo e guarda in direzione di Mercurio, che con il suo caduceo agita le nuvole. È il moto del ritorno (la *remotio*) al cielo dove tutto aveva avuto inizio.

Su un fronte diametralmente opposto si collocano le interpretazioni di tipo "pragmatista". Francastel (1952) mette in relazione la *Primavera* con le feste e con gli spettacoli teatrali del tempo.

Charles Dempsey, basandosi su fonti letterarie, arriva a conclusioni completamente originali. Partendo dalla

(segue a pag. 79)

# MASACCIO E PIERO

*I Maestri del Quattrocento*

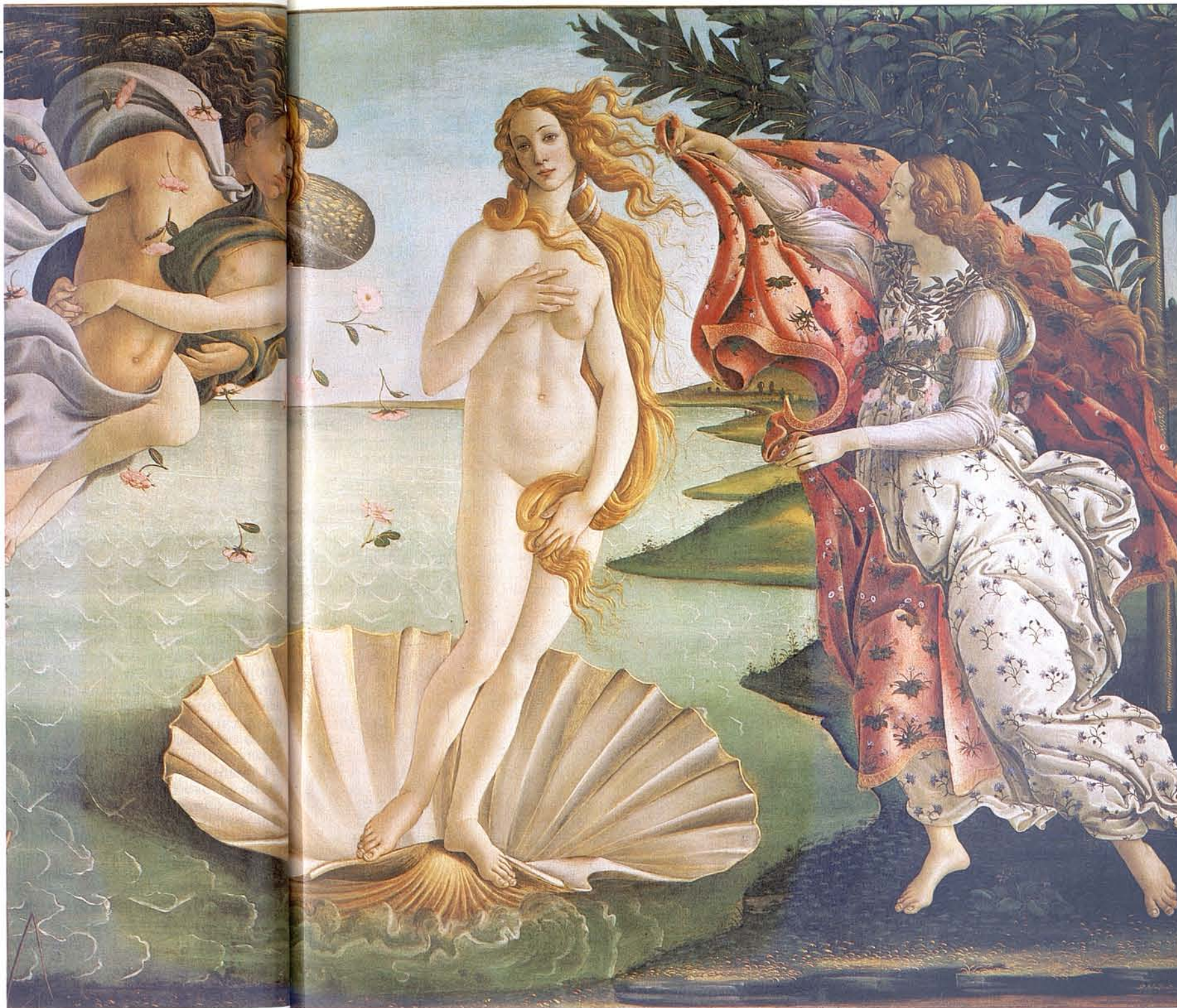
Cortigiano, pittore, affarista  
il pittore dai mille volti  
lasciò un'attivissima bottega

## Botticelli e l'atelier del Paradiso

di Federico Zeri

**N**on è un caso che il Botticelli sia un fiorentino. E' proprio a Firenze infatti, città trainante del Rinascimento toscano e italiano, che alla fine dei Trecento, mi pare nel 1378, nascono gravi sommovimenti sociali, con il cosiddetto "tumulto dei Ciompi", cioè quello che oggi chiameremmo il "proletariato tessile". Il movimento aveva terrorizzato i detentori del potere e aveva portato all'istituzione di una dittatura nemmeno tanto larvata, quella della famiglia degli Albizi. Nominalmente Firenze era ancora una Repubblica, ma effettivamente, prima con gli Albizi e poi con Cosimo il Vecchio de' Medici, la città diventa una Signoria. Della Repubblica insomma, non le rimangono che le forme apparenti delle vecchie istituzioni; in effetti è una famiglia, economicamente potentissima, a dirigerne ormai la politica e quello che è interessante, la cultura. In questa Firenze, Sandro Botticelli, è mediatore del rapporto tra potere e arte, e tra arte e società. Tutto questo avviene perché la pittura, che nel Trecento è veramente un linguaggio accessibile a tutti, o perlomeno facilmente spiegabile, nella Firenze dei Medici diventa una cosa a sé, sempre più infarcita di cultura esoterica, staccata e avulsa da quella che è la realtà quotidiana. La pittura

diventa infine da un lato il veicolo di idee filosofiche molto sottili e molto raffinate, il neo-platonismo, mentre dall'altro, si stacca definitivamente come forma da quella che era l'impostazione razionale del primo Rinascimento fiorentino, quello del Masaccio, del Beato Angelico, o di Domenico Veneziano per intenderci, per rifugiarsi in una sorta di linearismo disegnativo, nel quale ciò che conta è il contorno, sempre più nervoso, sempre più sensibile, sempre più delicato. Il Botticelli, insieme al suo allievo Filippino Lippi, rappresenta proprio la fase culminante di questo staccarsi della pittura dalla rappresentazione realistica — si pensi per esempio agli interventi del Masaccio nella Cappella Brancacci al Carmine — e del suo diventare invece veicolo di idee raffinate e neoplatoniche. Il suo trasformarsi, insomma, in un pittore di classe, e della classe che detiene il potere. In questo caso particolare, il Marxismo mi sembra utile per capire certi fatti figurativi (non a caso ho parlato di un caso limite). Finita questa fase, quando arrivano i Francesi a Firenze nel 1497-98 e i Medici scappano via, assistiamo a un revival neo-Masaccesco, molto interessante e ancora mai studiato, mentre tutti si incaponiscono con il primo Rinascimento. A questo punto nasce il tentativo intelligente, acuto, di restaurare



### Venere e l'abile impresario

La Nascita di Venere, di Botticelli, nella Galleria degli Uffizi. La Nascita è una delle allegorie che Botticelli ha dipinto per la famiglia dei Medici, insieme alla Primavera (a pagina 53) e a Pallade e il Centauro (a pagina 57). Mentre dipingeva queste fantasiose, complicate allegorie, Botticelli produceva anche ritratti di sconosciuti. Per questo, tra le varie interpretazioni, egli è visto come pittore di corte che seppe anche inventarsi come impresario di lavori di ogni tipo.

# MASACCIO E PIERO

*I Maestri del Quattrocento*

*Pala del Centauro*, dipinge anche i ritratti dei tiranni, come quello di Giuliano de' Medici oggi alla National Gallery di Washington oppure ritratti di personaggi sconosciuti, come la *Gentildonna* del Victoria and Albert Museum di Londra, o il *Giovane Ragazzo*, anch'esso a Washington. Ma il fatto curioso è che non esiste altro pittore fiorentino del Quattrocento (parlo naturalmente di grandi pittori) che abbia una bottega così prolifica come quella di Sandro Botticelli. Sono centinaia e centinaia i quadri eseguiti nel suo atelier, e cioè condotti su suo disegno, su sua invenzione, e forse anche con un suo parziale intervento in qualche caso, ma lasciati poi agli allievi.

Nelle opere di bottega di Botticelli, è addirittura possibile scoprire l'esistenza di alcuni cartoni i quali rappresentavano ad esempio una mano, un dettaglio di paesaggio, una testa. I disegni venivano combinati insieme in modo da formare delle composizioni complete. Siamo quindi davanti a un fenomeno industriale che è tanto più sorprendente in quanto si tratta di un pittore come Sandro Botticelli, che con la visione idealistica e romantica dell'arte che ancora imperversa, tendiamo a immaginare chiuso nella sua torre d'avorio a meditare su problemi sublimi. Altro che sublime: se questo era Botticelli siamo di fronte a un grande affarista. Ho persino il sospetto, purtroppo non ancora suffragato dalla ricerca archivistica, che morto il Botticelli nel 1510, la sua bottega abbia continuato a lavorare, sotto la direzione chissà di chi, utilizzando questa straordinaria quantità di appunti, disegni, cartoni, ed abbia continuato fino al crollo della Repubblica fiorentina nel 1530. Mi sembra assolutamente da escludere che in una società così variata, così intrecciata socialmente, culturalmente e politicamente come quella che è stata Firenze fra il 1498 e il 1530, sia mancata la tradizione botticelliana. Era una tradizione che tra l'altro faceva da emblema a quelli che erano i Paleschi, e cioè i seguaci e i nostalgici di casa Medici.

Non credo affatto che morto il pittore sia crollato l'atelier, anche perché abbiamo a Firenze in quegli anni il caso di Giovanni Bellini, il quale muore nel 1515 o 1516, mentre il suo atelier continua a lavorare sui suoi cartoni, sulle sue idee e sulle sue invenzioni, sotto la direzione di Roc-

## Una catena di montaggio artigiana

*Pallade e il Centauro, di Botticelli, agli Uffizi. Si tratta di un'allegoria dipinta per la famiglia dei Medici. Botticelli fu il pittore fiorentino del Quattrocento con la bottega più prolifica. Egli provvedeva a realizzare il disegno di partenza, o a intervenire parzialmente nei lavori, lasciando però libertà agli allievi. Lo studio di alcuni cartoni ha permesso di scoprire che il lavoro era impostato come in un'industria: ognuno procedeva autonomamente. I disegni venivano combinati insieme dopo.*

co Marconi. Nel caso di Marconi noi conosciamo la sorte dell'atelier, nel caso di Sandro Botticelli non sappiamo con certezza quello che è successo. Ma ancora più curioso secondo me, è il fatto che una produzione industriale non ci sia stata invece in quello che è il più grande allievo di Botticelli, Filippino Lippi, un gigante della storia dell'arte, anche lui sottovalutato e morto molto giovane. Nel caso di Filippino la distinzione è netta, le tele sono sue o sono chiaramente opere di imitatori dei suoi modi, che non erano però legati a lui.

Nel caso di Botticelli, si sente invece che c'è una vera e propria fabbrica di quadri da lui diretta. Purtroppo la ricerca archivistica, e non solo nel caso di Botticelli, si è interessata solo a quello che è il fatto estetico. Solo oggi si comincia, faticosamente, a esaminare la società nella quale si muovevano certi pittori ed i modi di produzione e di commercio di certi quadri. Se noi calcoliamo che della bottega del Botticelli al massimo possediamo il venti per cento della produzione, bisogna ammettere che i quadri sfornati devono essere stati qualche migliaio. Perché possediamo così poco? Perché i quadri hanno vita breve. Generalmente, come tutte le cose fatte dall'uomo, hanno un momento di creazione e un momento di successo, e poi diventano cose vecchie, brutte e da buttare, fino a quando non arrivano gli storici del-

l'arte. E' con il loro aiuto e quello della prospettiva storica, che si comincia ad apprezzarli, classificarli, valutarli.

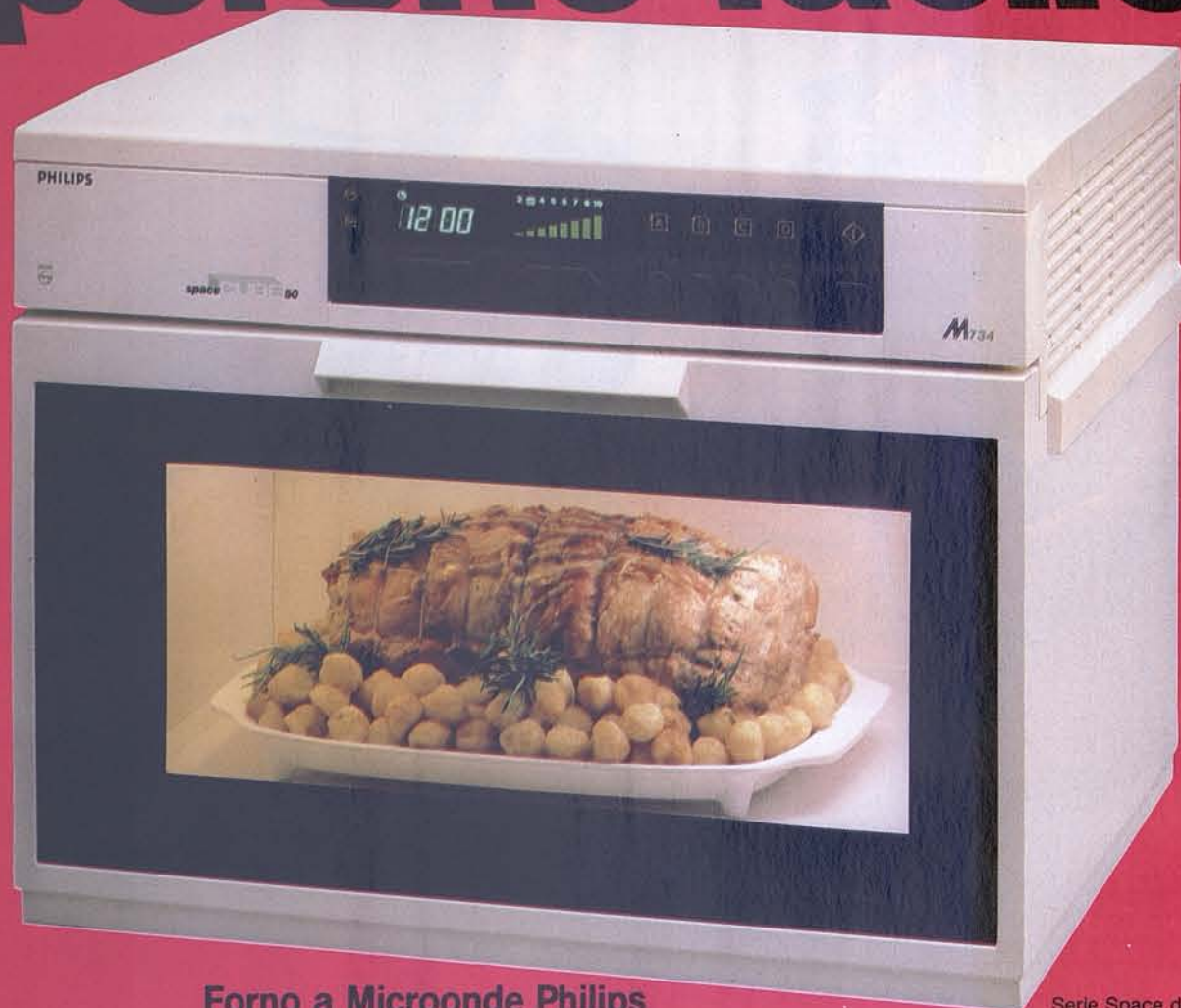
Nel nostro secolo tutto questo è successo con il *Liberty* e con l'*Art Déco*. Chi ha la mia età ha visto capolavori meravigliosi dell'*Art Nouveau* venire abbattuti col piccone senza che nessuno muovesse il dito mignolo per salvarli. Roma ha perso praticamente tutta l'*Art Nouveau*, così come ha perso tutte le piccole gemme dell'epoca umbertina, dal Cinema Orfeo alla Villa Costanzi, alle Poste in Piazza San Silvestro, tutti abbattuti tra il 1935 e il 1955. Quel ventennio micidiale è stato seguito da altri quindici anni di persecuzione contro l'*Art Nouveau*. Il Villino Grassi del Lungotevere delle Armi, l'autorimessa di via Sicilia, l'interno di Villa Ximenes a piazza Galeno, sono stati tutti abbattuti, raschiati e imbiancati. Le produzioni del Botticelli devono aver seguito la stessa sorte. Devono essere apparse, soprattutto poi, quando si è istituito il Ducato e poi il Granducato, dopo il Congresso di Bologna del 1530, fatti vecchi e superati. Il nuovo Medici che prende il potere, cioè il Duca Alessandro, e il suo successore, il Duca e poi Granduca Cosimo, non devono aver avuto alcun interesse a queste cose. Alessandro favoriva artisti come il Pontorno che gli aveva anche fatto il ritratto, mentre sotto Cosimo assistiamo addirittura alla creazione di un'arte di corte con il Bronzino, il Salviati e il Vasari, tre artisti che sono agli antipodi opposti di quello che è l'idealismo delicato e sofferto di Sandro Botticelli.

Questi approcci interpretativi generali sul Botticelli possono essere poi specificati nella lettura più precisa delle sue opere: Botticelli ha un primo periodo lippesco. Egli è l'allievo più grande di Filippo Lippi e questo si sente benissimo nei suoi primi quadri, ma anche in queste primizie c'è sempre un senso della linea, un senso del contorno, e una sensibilità infinitamente superiore a quello che Lippi abbia mai potuto produrre. Poi, col passare del tempo, sopraggiunge un progressivo distaccarsi dalla tipologia del reale per rifugiarsi in una tipologia astratta e idealizzata. La verità è che bisognerebbe studiare una ad una le opere di questo maestro, ma la cosa, purtroppo, per adesso almeno è impossibile.

a cura di Natalia Augias



# inevitabile perché facile.



## Forno a Microonde Philips

Una facile cottura che ti permette di cucinare i tuoi piatti di sempre o nuove elaborate ricette in brevissimo tempo. Scongela in un baleno i cibi lasciando inalterati i sapori originali. La sicurezza è garantita da PHILIPS.

Richiedete l'opuscolo del forno a microonde Philips a:  
Philips Servizio Consumatori - Viale Fulvio Testi, 327 - 20162 Milano

# PHILIPS.

PIU' VALORE ALLA TUA CASA.

Serie Space da lire 565.000

PHILIPS

Venezia

Capitale della pittura



La Presentazione al Tempio, di Carpaccio, all'Accademia di Venezia. Carpaccio è il nome derivato dal latino Carpatius. Il vero nome del pittore era Vittore Scarpazza.

Carpaccio e la Storia di Sant'Orsola

# Il regista profano che narrava i Santi

di Daniele Benati

**È** difficile pensare ad un pittore sul quale, più che sul Carpaccio, si siano maggiormente sedimentati certi orientamenti di lettura che hanno finito col restituircene un'immagine, non direi distorta perché ogni chiave interpretativa contiene evidentemente una sua motivata ragione d'essere, ma

senz'altro prepotente e tale da porre in secondo piano, almeno nell'intendimento comune, ogni altro intendimento critico. Il Carpaccio del Rinascimento colorato e posticcio amato dai romantici, l'incantato e liliale "narratore", semplice di cuore e di mente come lo erano i grandi "primitivi", esaltato sul finire del secolo scorso da

John Ruskin (oltre che da Gabriele D'Annunzio in una bellissima pagina del *Fuoco*), sono tutti aspetti di una stessa chiave interpretativa che, quasi come il fortunato piatto freddo lanciato da Cipriani, si sovrappone alla sua arte e in una certa misura condiziona ancora il nostro apprezzamento.

E anche quando è stato sfatato il

pregiudizio che lo voleva ingenuo "contafavole", pronto a trasferire le vite dei santi in un mondo inventato, e lo si è letto viceversa come precursore del moderno realismo in virtù delle sue lucide narrazioni, non è che si fosse poi fatto un grande passo avanti. Fu allora, ad esempio, che si lanciò il poco lusinghiero titolo-epiteto di *Le cortigiane* per le due (presumibilmente oneste, ma non è questo il punto) signore di casa Torella che hanno il torto di stare in terrazza a prendere il sole trastullandosi con i loro cani nel quadro certo frammentario che si conserva a Venezia nel Museo Correr.

Per altri versi, è su casi come quello rappresentato dal Carpaccio che si trova a fare leva il pregiudizio comune circa la presunta "facilità" del linguaggio artistico, che non abbisogna di mediazioni intellettualistiche, visto che i suoi "teleri" hanno ancor la capacità di sapersi concedere alla nostra ammirazione con lo sfoggio affascinante e patente di una ricostruzione storica ad uso turistico, da consumare velocemente e da affiancare ad altre immagini, reali o dipinte, che formano tutte insieme, nel nostro ricordo, l'"idea" archetipica e astratta di una città: di quella Venezia in cui il Carpaccio si trovò ad operare a lungo, soprattutto nella prima parte della sua brillante carriera.

Ma Venezia è poi mai stata davvero così come l'ha raffigurata il Carpaccio o anch'egli non si sarà per avventura riferito a qualcosa che in quei termini esisteva soltanto in occasioni speciali, anzi soltanto su un palcoscenico parato a festa? Questo è solo uno dei quesiti che il nostro occhio indiscreto di uomini moderni e inquieti, poco portati per le favole, ha di recente posto alla sua opera, tentando di aprirsi per così dire un varco tra le quinte del suo variopinto teatro e di spiarne i delicati ingranaggi.

È in libreria da pochi mesi un libro, postumo purtroppo, di Ludovico Zorzi, che ci insegna a leggere entro i "teleri" con la storia del martirio di Sant'Orsola nonché dello sposo Eterio, del pontefice Cirillo e delle undicimila vergini del suo seguito, già nella "Scuola" veneziana dedicata a quella santa ed ora nelle Gallerie dell'Accademia, non solo i molteplici rimandi alla realtà culturale e civile dell'epoca, per cui vi compaiono i ritratti di numerosi personaggi realmente esistiti e legati alla vicenda del sacro edificio, ma anche, e più in profondo, l'evidente

rapporto con le consuetudini proprie alle rappresentazioni (se non ancora agli spettacoli teatrali) del tempo. Già Michael Baxandall aveva del resto indicato la possibilità di collegare taluni atteggiamenti dei santi nelle *Sacre conversazioni* del Carpaccio (e di altri artisti a lui coevi) a quelli propri degli attori nelle sacre rappresentazioni: come è forse il caso dei santi Girolamo e Giobbe nella *Meditazione sul Cristo morto* del Metropolitan di New York, che richiamerebbero la posizione di paziente attesa assunta dai figuranti che interpretavano le varie parti in attesa del proprio turno (il libro di Zorzi, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola* e quello di Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, sono editi entrambi da Einaudi).

È allora questa la chiave giusta per penetrare nell'affascinante mondo del Carpaccio? Ciò che in ogni caso è sicuro è che il nostro processo di avvicinamento all'opera del passato non può essere immediato, ma deve per forza confrontarsi con consuetudini visive che non sono più le nostre. Ciò che appariva semplice e non aveva bisogno di spiegazioni per i contemporanei dell'artista rischia di essere per noi tremendamente complesso: anche sui soggetti delle varie storie corriamo il rischio di equivocare, perché ci manca il rapporto col codice espressivo dell'epoca. Non basta: i dipinti che ammiriamo nei nostri musei ci sono pervenuti attraverso vicissitudini difficili da ricostruire, tolti dai loro contesti, manomessi dagli interventi di restauro che si sono succeduti nei secoli e tendono sempre a restituire alle opere un aspetto confacente al gusto del presente e non mai, purtroppo, a quello del tempo che li vide nascere.

Problemi di questo tipo sorgono anche nello studio delle *Storie di Sant'Orsola* che, eseguite tra il 1490 e il 1495, sono non solo le più famose ma anche le prime testimonianze sicure di Vittore Carpaccio ("Carpatius", come si firmava, all'antica: in realtà, e più prosaicamente, si chiamava Vittore Scarpazza).

Nato forse intorno al 1465 (morirà nel 1526), egli doveva già avere al suo attivo prove di qualche rinomanza se gli venne affidato un incarico così impegnativo. Nulla sappiamo però circa le sue prove più antiche e la sua formazione che tuttavia si ha ragione di credere avvenuta sotto la guida di Lazzaro Bastiani, un artista che a

### L'angioletto appeso al cielo

Gloria di Sant'Orsola, di Carpaccio, all'Accademia di Venezia. La Gloria costituiva il centro focale del ciclo dedicato alle Storie di Sant'Orsola. Carpaccio fa riferimento per queste scene al teatro sacro dell'epoca, a elaboratissimi tableaux-vivants. Nella Gloria l'artificio è ancora più scoperto: gli angioletti sembrano precariamente appesi a un filo e le palme mascherano a malapena la struttura su cui poggia la figurante bionda che interpreta il ruolo di Orsola. Le Storie furono eseguite tra il 1490 e il 1495. Sono le più famose e sicure testimonianze di Carpaccio. Nel ciclo alcuni studiosi hanno ravvisato la sintesi di numerose esperienze, tanto che si è avanzata l'ipotesi di un Carpaccio viaggiatore.



Venezia mostra propensioni di lucidità ottica e spaziale analoghe in qualche modo alle sue.

Tuttavia le *Storie di Sant'Orsola* lo mostrano a conoscenza di un raggio di esperienze quanto mai ampio e drammatizzato, tanto che taluni storici hanno tracciato una mappa impressionantemente varia delle sue probabili peregrinazioni culturali. Due ipotesi mi sembrano degne di non essere accantonate: la prima è il rimando attuato da Longhi alla pittura veneta d'entroterra e in particolare al vicentino Bartolomeo Montagna. Anche a non voler riferire direttamente al Carpaccio la pala Vicentini-Del Giglio (Vicenza, Museo) che Longhi gli attribuiva e che sembrerebbe proprio opera del Montagna, Carpaccio sembra ricordarsene per quella sua particolare luminosità meno

rarefatta e tersa rispetto a quella di Giovanni Bellini e di Antonello da Messina che aveva potuto frequentare a Venezia.

L'altra proposta, avanzata da Pietro Zampetti, riguarda specificamente le *Storie di Sant'Orsola* e la conoscenza che in esse si manifesta dei grandi cicli decorativi condotti a Roma durante il papato di Sisto IV da artisti come il Perugino e il Pinturicchio. Si sa che nel 1494 il Perugino venne infruttuosamente contattato per prendere parte alla decorazione della Sala del Consiglio in Palazzo Ducale ed è interessante che questo genere decorativo, che diventerà peculiare della cultura figurativa veneziana, trovi spunto nel ben diverso clima della corte pontificia. Prescindendo dagli stilemi stilistici adottati, che sono ovviamente diversi a

Roma e a Venezia, l'intento celebrativo e il gusto per un impianto aulicamente scenografico, popolato di numerosi personaggi che danno vita a svariati episodi, sono abbastanza simili; cosicché si può dire che, attraverso questi modelli, anche Venezia giunga ad aderire a quel particolare proto-classicismo che dilaga nell'Italia centrale tra la fine del 400 e l'inizio del 500 e trova significative ramificazioni nella vicina Emilia.

Diversi sono tuttavia gli esiti raggiunti perché diverse sono intanto le tecniche alle quali ci si affida. Mentre a Roma e nell'Italia centrale l'affresco continua ad essere reputato il mezzo di espressione più nobile, dati gli illustri precedenti che può annoverare e la perizia richiesta, a Venezia, dove l'umidità che sale dalla laguna non avrebbe

certo consentito una lunga durata all'intonaco dipinto, si ricorre alla tela applicata sul muro in modo da simulare l'affresco.

È stato anche rilevato il carattere precipuamente profano del ciclo di Sant'Orsola e degli altri analoghi eseguiti dal Carpaccio o da altri artisti dopo di lui, evidente anche nel fatto che, secondo quanto notava ancora Zorzi, pur trattando di avvenimenti accaduti a santi, le insegne stesse della fede cristiana vi sono usate con estrema parsimonia. La ragione di questo aspetto va probabilmente ricercata nella conformazione delle Scuole che, sorte per scopi di assistenza sociale, erano rette da confraternite laiche e non dipendevano pertanto dalla Chiesa. Il tono di queste decorazioni è pertanto quello, sia pure ottenuto attraverso le vite dei santi, di una celebrazione delle virtù civiche. Venendo ad esaminare le *Storie di Sant'Orsola*, sorprende innanzitutto come lo spettacolo mutevole cui danno luogo i diversi episodi è organizzato secondo una strenua regia spaziale e luminosa nella quale il Carpaccio giunge a recuperare, attraverso Antonello, le ragioni più alte della grande tradizione rinascimentale centro-italiana. Si può anzi dire che di queste ragioni il ciclo di Sant'Orsola rappresenti il risultato ultimo e più spettacolare, raggiunto negli anni in cui ormai sorgeva l'astro di Giorgione che avrebbe decretato la fine di quel mondo e di quegli ideali in vista di un ben diverso ordine espressivo. In una celebre pagina del suo *Viatico per cinque secoli della pittura veneziana*, pubblicato nel 1946, Roberto Longhi definiva felicemente i teleri del Carpaccio "meridiane al sole radente", notando come il suo occhio registri, insieme ad ogni dettaglio che concorre all'insieme, anche ogni ombra che esso proietta sul terreno e ne ricavava anzi che la grandezza del Carpaccio, «lucido spettatore che non batte ciglio, non parteggia, raffigura soltanto», stesse appunto in questa sua «suprema indifferenza epica» davanti alla realtà. A sostegno di queste osservazioni egli riproduceva una serie di inquadrature ravvicinate dai teleri di Sant'Orsola («la gondola che va a Murano quasi sospesa sull'acqua chiara», gli sfaccendati sul fondo...) che sarebbero state ripetute identiche in ogni altra monografia sull'artista, a conferma di come un'interpretazione critica suggestiva e azzecata riesca ad incidere sul nostro modo di avvicinare l'opera d'arte e a

# MASACCIO E PIERO

*I Maestri del Quattrocento*

guidare i nostri percorsi visivi su di essa.

Si comprende allora come riesca più difficile apprezzare il Carpaccio quando si impegna nelle pale da altare. La stessa *Gloria di Sant'Orsola* che costituiva il centro focale del ciclo dedicato alla santa riscuote ora consensi assai minori tra il pubblico che affolla l'Accademia: eppure ad essa l'artista dovette dedicare la massima attenzione. Siamo evidentemente su un piano diverso: all'ordito narrativo che governa le storie si sostituisce la massima concentrazione concettuale richiesta dalla pala, organismo per sua definizione non-figurativo (anche se non mancherranno gli esempi contrari). Anche in questo caso però il parametro attraverso il quale Carpaccio ci riferisce la mistica visione (la santa innalzata al cospetto di Dio sulle palme che le undicimila vergini, strette attorno a lei, hanno conquistato) sembra essere il teatro sacro dell'epoca, quegli elaboratissimi *tableaux-vivants* di cui ci riferiscono le fonti. Solo che in questo caso l'artificio sembra farsi più scoperto: gli angioletti sembrano precariamente appesi ad un filo e le palme mascherano a malapena la struttura su cui poggia la figurante bionda che interpreta il ruolo di Orsola.

Anche se non gli mancarono certo le occasioni per cimentarsi in altri dipinti da altare (ricorderei tra le più personali, nel senso sopra enunciato, la *Presentazione al tempio* dell'Accademia e il *Trionfo di San Vitale* nell'omonima chiesa veneziana), la vena in cui Carpaccio eccelse e per cui fu più richiesto resta però quella narrativa affidata ai grandi teleri, come quello con il *Miracolo della reliquia della croce* eseguito nel 1494 per la Scuola di San Giovanni Evangelista, alla cui decorazione prese parte anche Gentile Bellini, e il ciclo tuttora in San Giorgio degli Schiavoni, eseguito tra il 1502 e il 1507, al quale appartengono alcune delle immagini più giustamente celebri tra quelle lasciateci dall'artista, dal *Sant'Agostino nello studio* (con le sembianze forse del cardinal Bessarione) al *San Giorgio e il drago*.

Accanto ad essi andrebbe ricordata la sua limitata attività di ritrattista che almeno in un caso tocca il capolavoro: mi riferisco al discusso *Gentiluomo col berretto rosso* del Correr. È più difficile invece intendere il cosiddetto, e davvero straordinario, *Ritratto di cavaliere* che costituisce una delle perle della collezione Thyssen di Lugano: data la profusione dei simboli che lo costellano e che vengo-

no a costituire una sorta di affascinante *rebus* di difficile soluzione, è probabile che esso non costituisca tanto un ritratto vero e proprio quanto una complessa e affascinante allegoria delle virtù cavalleresche.

Un qualche impaccio, dovuto forse all'intervento degli aiuti, si nota in taluna delle *Storie della Vergine* nella Scuola degli Albanesi (1502-4), oggi divise tra numerose sedi; ma il ciclo della Scuola di Santo Stefano, eseguito in tarda età, tra il 1514 e il 1520, e ripartito oggi tra Parigi, Berlino, Milano e Stoccarda, costituisce uno dei suoi raggiungimenti più toccanti: anche se non si può parlare di una vera e propria adesione alle novità sopraggiunte nel frattempo ad opera soprattutto di Giorgione e di Tiziano, è evidente che ad essi rimanda la ricerca di un legamento atmosferico più fluido tra le varie figure e il fondo.

È evidente però che egli, pur non essendo vecchissimo, è ormai del tutto superato: nel 1508 era stato chiamato a stimare, insieme a Lazzaro Bastiani e a Vittore Belliniano, gli affreschi eseguiti da Giorgione nel Fondaco dei Tedeschi, con i quali si può ben dire che fosse cominciata tutt'altra storia.

Daniele Benati

Il primato di Bellini durò 60 anni

## IL GRANDE VECCHIO DELLA LAGUNA

di Andrea Bacchi

Nel febbraio del 1506, scrivendo da Venezia all'amico Pirkheimer, Albrecht Dürer, dopo aver espresso il proprio disappunto per il malanimo manifestato nei suoi confronti dagli artisti della città (non si sa, ed è un vero peccato, a chi, in particolare egli faccia riferimento) mutava improvvisamente il tono delle proprie affermazioni e così chiudeva: «Giovanni Bellini invece mi ha lodato davanti a molti nobili... e mi ha chiesto di dipingergli qualche cosa... Tutti mi avevano detto che era un grande uomo, e infatti lo è, e io mi sento veramente amico suo. È molto vecchio

ma certo è ancora il migliore pittore di tutti». Effettivamente, dopo quasi sessant'anni di supremazia assoluta sulla pittura veneziana, il primato di Bellini continuava a resistere perfettamente; inesausto sperimentatore egli aveva iniziato ad operare quando l'astro di Pisanello non era ancora tramontato, e, nondimeno, dall'inizio del Cinquecento la sua vitalità si manifesta nei numerosi insegnamenti che era in grado di fornire ad artisti come Giorgione e Tiziano. Tutto questo senza rinunciare in alcun modo, e qui forse risiede l'aspetto più eccezionale della sua personalità, ad una profonda coerenza espressiva che contrassegna la

sua lunghissima vicenda artistica. Il vertice di tale fortuna presso i contemporanei giungerà, nel 1532, a sedici anni dalla sua morte, allorché viene menzionato fra i protagonisti del Rinascimento in una celebre ottava dell'*Orlando Furioso*. Tuttavia, di lì a poco, inevitabilmente, egli sembrerà sempre più, agli occhi del '500, soltanto un artista antiquato: già Vasari, che pure ne riconosce ancora l'eccezionale statura storica, lo definisce: secco, crudo e stentato. Il fondo di tale fortuna in negativo sarà toccato nel '700, quando, per fare un solo esempio, Charles De Brosses, uno dei personaggi di maggiore spicco nell'orientare le scelte esteti-



### Cimasa e odor di Fiandre

La Pietà di Giovanni Bellini, alla Pinacoteca del Vaticano. Questa Pietà costituiva la cimasa del complesso pittorico eseguito per la pala dell'altare maggiore nella chiesa di San Francesco, a Pesaro. Il grande lavoro è il primo così impegnativo prima del Trittico per la Basilica dei Frari, eseguito nel 1488. Nella Pietà Bellini usò colori a olio, la tecnica, allora nuova, proveniente dalle Fiandre.



che dell'Europa colta nel secolo dei lumi, non esiterà a deprimere un capolavoro dell'ultimo tempo dell'artista, *Il Battesimo di Cristo* della Basilica di Santa Corona a Vicenza definendolo «interessante» in quanto «ci dice fino a quale epoca abbia dominato il cattivo gusto. Tuttavia ancora oggi questo Bellini è famoso, perché nel suo secolo era grande, l'abitudine di lodare lui e quelli simili a lui, è divenuta una specie di verità storica senza fondamento nella realtà». Indipendentemente dalla condanna dell'artista, trapela evidente una certa irritazione dovuta forse al fatto che la sua fama, diversamente da quella di molti altri grandi artisti del Rinascimento di cui nel '700 si era perduta anche la memoria, non era venuta meno e, soprattutto a Venezia, era stata tenacemente alimentata. «Zambelin se puol dir la primavera del mondo tuto en ato de Pitura», aveva affermato orgogliosamente Marco Boschini, la voce più viva e anticonvenzionale della storiografia veneta nell'età barocca. In qualche modo gli storici veneziani avvertivano che non si trattava soltanto di celebrare una gloria locale, ma piuttosto che andava tenuto nel dovuto conto colui che sottrasse la pittura veneziana al suo isolamento per innestarla definitivamente sul ceppo dell'arte italiana con inestimabile vantaggio per tutta la cultura figurativa nazionale. Non si deve dimenticare che nel momento in cui egli nasce, la civiltà artistica della Serenissima non solo non può competere con quella fiorentina ma non sopravanza neppure quella padovana o veronese.

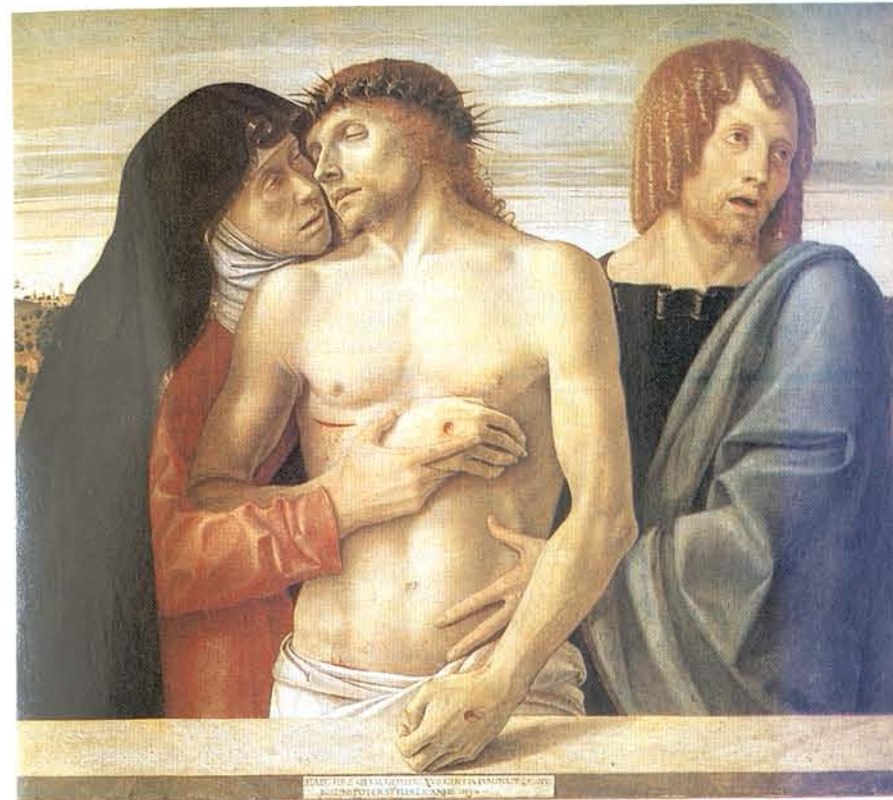
Sarà però l'Ottocento a liberarlo da un culto che rischiava di farsi sempre più angustamente locale: i pellegrinaggi veneziani di Ruskin (quali rivivono nelle pagine evocative dei *Modern Painters*) apriranno le porte alla fama internazionale, suggellata in campo scientifico dai *Venetian Painters of the Renaissance* (1894) di Bernard Berenson.

Vent'anni dopo sarà un saggio del giovane Roberto Longhi, *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, a segnare una svolta decisiva per la moderna comprensione dell'artista: l'intuizione dell'importanza di Piero della Francesca per la maturazione dell'arte belliniana, rivelava, infatti, la complessità culturale dell'artista, in grado di mediare tradizioni figurative molto diverse. Solo nel 1949 però, dopo le grandi mostre di Tiziano (1935) e Veronese (1937), gli viene

dedicata a Venezia una grande rassegna monografica, oggi certamente irripetibile: da allora gli studi hanno meglio chiarito vari caratteri della sua evoluzione artistica. Al contrario ostinatamente scarse e prive di episodi che ci consentano in qualche modo di conoscere più da vicino la sua personalità, sono invece le pochissime notizie certe intorno alla sua lunghissima vita. Non conosciamo neppure la sua data di nascita che dovrebbe cadere fra il 1425 e il 1430; probabilmente a differenza di Gentile, nato nel 1429, egli era solo il figlio illegittimo di Jacopo Bellini. Sembra dirlo, fra le righe, lo stesso Vasari quando parlando del matrimonio fra Andrea Mantegna e Nicolosia Bellini quest'ultima indica unicamente come sorella di Gentile, tacendo di Giovanni. Si spiegherebbe così l'assenza del suo nome dal testamento della moglie del padre, nonché il fatto che il solo Gentile riceve in eredità i famosi disegni paterni. Non c'è da dubitare comunque che la sua formazione sia avvenuta nella bottega di Jacopo, un artista ai suoi giorni celebratissimo, a cui ha certamente nuociuto, nel giudizio dei posteri, la fama tanto soverchiante del figlio. Certo la comprensione di questa figura risulta altresì ostacolata dal fatto che la sua produzione maggiore, dalle grandi tele per le "scuole" veneziane fino agli affreschi portati a termine nel 1436 nel Duomo di Verona, è andata quasi completamente distrutta. Accanto a poche tavole, quasi esclusivamente *Madonne con il Bambino*, rimangono a confermare la stima goduta presso i contemporanei due album di disegni, da identificare verosimilmente con quelli lasciati in eredità dall'artista al figlio Gentile. Attraverso varie peripezie — uno, donato dallo stesso Gentile al sultano Maometto II è rimasto in Turchia fino al XVIII secolo, l'altro ereditato da Giovanni alla morte del fratello fu poi smarrito per lungo tempo — sono entrati a far parte delle collezioni del Louvre e del British Museum. In poco meno di trecento fogli è contenuto uno dei nuclei più straordinari della grafica italiana, utilissimo anche per gettare un raggio di luce sui meccanismi operativi delle botteghe quattrocentesche. Di fronte a queste immagini si rivelano inadeguati termini come gotico o rinascimentale: la fantasia dell'artista, non priva di un'intonazione fortemente visionaria che ne fa una sorta di Piranesi *ante litteram*, sembra infatti eludere ogni definizione troppo netta. Le ar-

chitetture, disegnate secondo le regole della nuova scienza prospettica, i numerosi richiami all'arte classica (conosciuta soprattutto attraverso medaglie e bassorilievi) concorrono a dare vita ad una serie di scene, che non saranno senza effetto, forse più di quanto comunemente non si ammetta, sui successivi svolgimenti di Giovanni. Ritornerà nel figlio quell'attitudine ad accostarsi all'antichità in termini di libera adesione sentimentale piuttosto che secondo quell'apparente rigore archeologico che contraddistinguerà il revival classicista di Andrea Mantegna. A disegni che possono essere considerati preparatori per dipinti si accompagnano fogli perfettamente compiuti, opere a sé, dove la prospettiva, pur applicata diligentemente, viene talvolta impiegata non tanto al fine di rendere uno spazio misurabile in termini razionali quanto per accentuare il carattere favoloso della narrazione, atteggiamento condiviso da numerosi artisti a lui contemporanei.

D'altronde, l'attenzione di Jacopo al mondo cortese, rintracciabile in molti dei fogli, rende ragione del successo conosciuto dall'artista, al di fuori di Venezia, presso i principi dell'Italia settentrionale. Il riconoscimento più prestigioso gli verrà decretato, nel modo più ufficiale, a Ferrara, da quel vero e proprio cenacolo di umanisti che era la corte di Leonello d'Este. Nel 1441, infatti, vi fu bandita una celebre gara destinata a premiare l'artista che avesse saputo realizzare il miglior ritratto del duca. Sorprendentemente Jacopo risulta vincitore sullo stesso Pisanello, il ritrattista allora più in voga nelle corti, guadagnandosi così, oltre al plauso degli umanisti, una sorta di primato fra pittori dell'Italia settentrionale. Non però presso Leonello che, assai esigente, sembra non rimanesse pienamente soddisfatto né dell'uno né dell'altro ritratto. Il suo giudizio personale ci è stato tramandato da Angelo Decembrio, nel dialogo *De Politia leteraria*, ambientato proprio alla corte ferrarese: il principe, nel ritratto di Pisanello si vedeva troppo magro, più pallido e meno bello di quanto fosse in realtà in quello di Jacopo. Impossibile oggi riproporre quella gara poiché soltanto l'elegantissimo ritratto di Pisanello, che si staglia diafano e prezioso su un fondo di rose selvatiche, si è conservato (Bergamo, Accademia Carrara), mentre quello dello sfortunato Jacopo è andato perduto. A ricordarci la sua attività ferra-



### Il pianto segreto della Pietà

La Madonna degli Alberelli e, sopra, La Pietà, entrambe di Giovanni Bellini. La Madonna è conservata all'Accademia di Venezia, mentre la Pietà si trova alla Pinacoteca di Brera. Sul cartellino dipinto della Pietà (un uso fiammingo) c'è scritto: «Se i gemiti potessero far emergere questi occhi gonfi di lacrime, l'opera di Bellini avrebbe potuto piangere».

rese, rimane solo una piccola tavoletta con Leonello inginocchiato davanti alla Madonna in trono, traccia troppo labile per provarsi ad immaginare il dipinto che gli assicurò la vittoria nel 1441. Frattanto, nel 1434, lo stabilirsi a Padova di Palla Strozzi (1376-1462), esiliato da Firenze in seguito alle sue tendenze antimedicee, si andava rivelando determinante per l'arrivo nel Veneto di numerosi artisti toscani come Filippo Lippi, Paolo Uccello, Andrea del Castagno e, soprattutto, Donatello. Saranno proprio loro a fare di Padova una vera testa di ponte delle novità rinascimentali nell'Italia settentrionale. Per primo in città, Francesco Squarcione singolare e enigmatica figura di pittore, antiquario, collezionista, imprenditore di talenti artistici, si adegua, con stralunata originalità, a questo nuovo corso. Intorno a lui si raccolgono alcuni giovani artisti assai promettenti: il bolognese Marco Zoppo, il dalmata Gregorio Schiavone, e, più importante di tutti, Andrea Mantegna. Il rapporto con il maestro, sempre tumultuoso, si bruciava generalmente nel giro di pochissimi anni, risolvendosi il più delle volte nelle aule dei tribunali, dove gli allievi, accusati di avere abbandonato la bottega cui erano legati da un contratto, denunciavano le numerose angherie cui venivano quotidianamente sottoposti.

C'è stato un momento negli studi in cui si è dato un credito incondizionato a tali affermazioni, giungendo a sostenere che anche i dipinti firmati dallo Squarcione erano stati in gran parte eseguiti dai suoi ben più dotati allievi.

In realtà la fisionomia artistica dello Squarcione quale si è venuta chiarendo solo in tempi recenti, appare quella di un tramite originale fra gli esempi, talvolta troppo ingombranti dei fiorentini e le menti inquiete dei suoi giovani allievi. Probabilmente già nel corso degli anni '40 Jacopo doveva sentirsi calamitato verso le emozionanti novità che si andavano elaborando in questo centro. Neppure allora raggiungere Padova da Venezia era gran cosa, e un altro veneziano, Antonio Vivarini, il patriarca della dinastia artistica rivale di quella dei Bellini ne partecipava assai attivamente e, anzi, otteneva importanti commissioni nella stessa Padova. Nel corso di questi primi viaggi nei quali, non è da dubitare, Gentile e Giovanni erano al suo fianco, egli dovette vedere, probabilmente ancora in corso d'opera, la più importante impresa artistica che si andava allora

realizzando, l'altare maggiore della Basilica del Santo, iniziato da Donatello nel 1446. È questa la chiave per intendere non tanto i successivi svolgimenti di Jacopo, quanto gli esordi di Giovanni, sul punto di confondersi, per un momento intorno al 1450, nella brigata degli squarcioneschi. Nel 1453 ebbe luogo il matrimonio fra Andrea Mantegna e Nicolosia Bellini che avvicinò ulteriormente i due artisti. In questi anni la lapidea eroicità mantegnesca incide sensibilmente su alcuni dei primi capolavori del veneziano.

Nella stessa sala della National Gallery di Londra, accanto all'*Orazione nell'Orto* di Andrea Mantegna, la tavola di uguale soggetto di Bellini, dipinta a evidente emulazione di quella del cognato provoca, inevitabilmente, il paragone. Se l'aspetto nitido e metallico delle figure testimonia della sua deferenza nei confronti del padovano, il paesaggio invece la dice lunga sulle sottili divergenze che intercorrevano fra di loro già nel corso degli anni '50. Qui infatti egli si candida ad essere il vero anti-Mantegna: all'illuminazione indifferenziata della tavola di Andrea egli contrappone un cielo solcato da nubi rosate, osservando il quale, per la prima volta nella storia della pittura italiana, è possibile individuare il momento esatto della giornata nella quale si svolge l'azione sacra. D'altronde se rispondesse a verità l'ipotesi formulata recentemente da Goffen, sulla base di nuovi ritrovamenti archivistici, il famoso polittico dedicato a San Vincenzo Ferrer nella Basilica veneziana dei SS. Giovanni e Paolo, sarebbe da collocare entro il 1455, cioè una decina d'anni prima di quanto si riteneva fino ad ora. Ciò confermerebbe in modo inaspettato, la precoce indipendenza mentale del nostro pittore.

La perspicuità ottica del paesaggio parla già in questo caso anche della conoscenza di modelli fiamminghi, qui adattati alla realtà della campagna veneta. Nel corso degli anni a venire il paesaggio giocherà un ruolo sempre più importante nella pittura del Giambellino: saranno le colline dolcemente ondulate della terraferma a ispirare i "lontani" delle sue composizioni, dove però, egli non aspira all'esattezza topografica tanto è vero che nessuno di questi paesaggi può essere identificato con certezza con luoghi realmente esistenti. Nel suo gravitare verso la campagna il pittore non era solo; nella seconda metà del Quattrocento la Serenissima inizia lentamente a perdere

la propria supremazia sul mare orientandosi pertanto verso l'entroterra: ciò si traduce nella conquista di nuovi territori e in una rivalutazione dell'agricoltura.

Per un altro verso Venezia, nel momento stesso in cui si allentano inesorabilmente i suoi legami con Costantinopoli, caduta nel frattempo in mano turca, ambisce a presentarsi all'Europa come la depositaria privilegiata della tradizione culturale greca e bizantina. Tale ambizione verrà autorevolmente confermata nel 1468 allorché il cardinale Bessarione (1403-1472), dopo aver vagliato numerose ipotesi e preso in considerazione centri allora più prestigiosi come Firenze o Roma, risolve finalmente di lasciare la propria immensa biblioteca — la più importante collezione di testi greci allora esistente — alla Serenissima. Così si costituisce il primo nucleo della Biblioteca Marciana mentre, contemporaneamente, acquistano sempre maggior peso le due Scuole di San Marco e di Rialto, recentemente fondate e destinate a porsi in concorrenza con l'Ateneo padovano. Entro tale clima, opera da protagonista Giovanni Bellini le cui stringenti connessioni con il mondo degli umanisti non potranno essere più a lungo sconosciute. «Se i gemiti potessero far emergere questi occhi gonfi di lacrime, l'opera di Giovanni Bellini avrebbe potuto piangere», troviamo scritto, in latino, sul cartellino (l'usanza di apporre la propria firma su un cartellino dipinto è di origine fiamminga e Giovanni è fra i primi in Italia a praticarla), posto sul sepolcro nella *Pietà* di Brera, evocante un verso di Properzio, manipolato per l'occasione da un umanista che potrebbe anche essere il committente. L'eloquente iscrizione apre uno spiraglio sulle discussioni coeve relative al primato delle arti cui recherà di lì a poco un contributo fondamentale, che sembra tenere conto dei raggiungimenti dell'arte belliniana, Ermolao Barbaro (1453-1493), rivendicando alla pittura una dignità e una funzione pari a quella della poesia. La complessità intellettuale dell'artista si rivela in questo caso anche nella rara iconografia prescelta: Cristo morto non viene rappresentato sorretto dagli angeli, bensì circondato dalla Vergine e da San Giovanni raffigurati anch'essi entro il sarcofago, diaframma fra lo spettatore e la scena sacra. Questa nuova *Imago pietatis* appare perfettamente adeguata alle inedite sottigliezze psicologiche cui

l'artista mirava. Il richiamo a Properzio non era casuale: Bellini sembra voler ricreare in pittura quell'intonazione elegiaca propria del poeta latino. Ciò si traduce nell'intensità straziante ma composta dell'incontro tra Cristo e la Madre sottolineata altresì dalla forte carica espressiva delle quattro mani poste in primo piano a commentare i sentimenti dei personaggi.

Per quest'opera, che viene ritenuta uno dei momenti conclusivi della fase giovanile dell'artista, è stata proposta una datazione intorno al 1460 fondata soltanto su considerazioni di ordine stilistico, le sole d'altronde che ci guidano nello stabilire le tappe successive della sua evoluzione. Bisogna infatti attendere il 1488 con il trittico realizzato per la sacrestia della Basilica dei Frari, per incontrare un'opera provvista di un sicuro riferimento cronologico. Il complesso più eccezionale realizzato anteriormente a questa data è la grande pala eseguita per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco a Pesaro, oggi nel Museo Civico di quella città. La struttura monumentale di quest'opera comprende una tavola centrale dove all'*Incoronazione della Vergine* assistono i Santi Paolo, Pietro, Gerolamo e Francesco, otto pilastri laterali con altrettante figure di Santi e sei piccole tavole quadrate che costituiscono la predella. L'intero complesso era coronato da una cimasa con la *Pietà*, che giunta dopo varie vicende nei Musei Vaticani, viene riunita proprio in questi giorni al resto della pala in occasione di una mostra che si tiene al Museo di Pesaro, a conclusione di un importante restauro.

Le analisi chimiche ci consentono di dire definitivamente che l'artista ha impiegato del colore ad olio. Si tratta come è noto di una tecnica che assicura effetti di maggiore lucentezza e che viene praticata comunemente nelle Fiandre già a partire dalla prima metà del secolo. Secondo la storiografia cinquecentesca il merito della sua introduzione in Italia andrebbe assegnato ad Antonello da Messina. Fu probabilmente il soggiorno veneziano di questo artista a far conoscere questa innovazione tecnica ai pittori settentrionali. Giovanni Bellini, volendo prestar fede all'aneddoto narrato nelle *Meraviglie dell'Arte* di Claudio Ridolfi, fingendosi un gentiluomo veneziano, si recò nella bottega del siciliano desiderando farsi fare un ritratto; così mentre Antonello lo ritraeva egli sarebbe riuscito ad

(segue a pag. 79)



Ritratto d'uomo, di Antonello da Messina, conservato al Louvre di Parigi. Il quadro è anche noto con il titolo *Il condottiero*.

Instancabile, curioso, introdusse in Italia la tecnica dei colori a olio inventata dagli artisti delle Fiandre.

# Fra soldi e commesse un brigantino siciliano

di Fiorella Sricchia Santoro

**L**e vicende della vita di Antonello da Messina (Antonio de Antonio è il nome che ricorre nei documenti notarili) si ricostruiscono a fatica, nonostante la notorietà di cui ha certamente goduto ai suoi tempi in una vasta area della Sicilia orientale, della vicina Calabria e più tardi a Venezia e ancora a Milano dove Galeazzo Maria Sforza lo avrebbe voluto come ritrattista di corte. In effetti già quando Giorgio Vasari nel 1550, a settant'anni dalla morte del pittore, ne inserì

la prima biografia tra le sue celebri *Vite*, le opere ancora presenti e ammirate che il messinese aveva eseguito a Venezia durante la sua breve permanenza nella città restavano la sola traccia concreta su cui l'attento e competente storiografo cercò di ricostruire "ad occhio" le tappe di una formazione molto particolare. I casi personali di quel pittore siciliano di passaggio non potevano più essere presenti a nessuno, né c'era stato in Sicilia fino allora, come non ci fu in seguito, chi raccogliesse memoria delle sue vicende

e delle opere ivi eseguite e ancora visibili. Sicché a Francesco Susinno autore ormai al principio del Settecento delle prime *Vite dei pittori messinesi* non restò che divagare con poche e spesso fantasiose aggiunte sul racconto del Vasari.

Per fortuna negli archivi notarili messinesi sono stati rintracciati, poco prima che il terremoto del 1908 li distruggesse quasi completamente, una serie di contratti riguardanti opere, quasi sempre ormai perdute, che Antonello aveva eseguito per chiese e con-

Tra Provenza, Fiandre e Italia  
si formò un "circuito mediterraneo"

### GEOMETRICI E SENSUALI

di Michel Laclotte

**F**u Roberto Longhi, ormai sessant'anni fa, ad aprire una nuova strada che collegava la scuola di Avignone con i grandi maestri del '400. Piero della Francesca e Antonello da Messina. Come spesso accadeva, Longhi — di cui sono stato ammiratore incondizionato e amico — con poche frasi riusciva ad innovare radicalmente un episodio cruciale della storia dell'arte.

I rapporti di Piero della Francesca con Jean Fouquet e Enguerrand Quarton non erano mai stati affrontati prima di allora. L'arte di Piero veniva a porsi a sua volta al centro di un vasto clima di scambi che investiva il Quattrocento europeo. Quel breve accenno nel suo saggio su Piero (1927) apriva per la Francia una strada mai battuta prima, tanto più che la conoscenza dei primitivi francesi era allora ancora molto vaga ed incerta. Dalle intuizioni longhiane artisti come il grande Jean Fouquet e il quasi sconosciuto Enguerrand Quarton venivano posti sullo stesso piano di Piero della Francesca mettendo in rapporto l'arte francese con la cultura toscana. Altrettanto innovativa appariva la visione di un'Italia al centro, negli anni Quaranta e Cinquanta del Quattrocento, di una grande apertura internazionale, e più precisamente all'interno di una rotta mediterranea che metteva in rapporto la Provenza con la Toscana, Napoli, la Sicilia, la Spagna.

Federico Zeri e soprattutto Ferdinando Bologna hanno dato i maggiori contributi in questo campo.

Va detto però, che ci troviamo davanti a semplici ipotesi: la difficoltà di questi studi consiste proprio nel fatto che all'infuori di Jean Fouquet, personaggio storico più facilmente identificabile — il suo viaggio in Italia è sicuro — ci dobbiamo accontentare, in assenza di documenti pro-

banti, di confronti stilistici e coincidenze espressive.

Io stesso ho ipotizzato una presenza di Jean Fouquet a Napoli, ma oggi non ne sono più così sicuro, mentre sempre più mi convince che Barthélemy d'Eyck (da identificare col cosiddetto "Maestro di re Renato", autore delle celebri miniature per il *Coeur d'Amour epris* di Vienna) sia venuto a Napoli al seguito di Renato d'Angiò, durante il suo breve regno nella città (1438-1442).

Abbiamo la certezza che Fouquet è stato a Roma fra il 1444 e il 1446 per il ritratto del papa Eugenio IV, non più esistente ma descritto dal Filarete e che possiamo ricostruire da un'incisione cinquecentesca.

Dalle sue opere posteriori al 1450 si desume un'influenza di Beato Angelico, che ebbe forse modo di conoscere quando l'artista fiorentino lavorava per Eugenio IV a Roma, e non si può spiegare la cultura di Fouquet senza l'esperienza toscana che gli ha insegnato a scegliere l'essenziale, a donare alla sua visione pittorica unità spaziale e coerenza plastica.

Fouquet ha saputo trovare una sintesi fra le due soluzioni proposte venti anni prima all'Europa da Masaccio nella Cappella del Carmine e da Jan van Eyck nel polittico dell'*Agnello mistico*: tanto che un'opera come *Etienne chevalier e Santo Stefano* (Berlino, Staatliche Museum) sembra, esposta com'è fra i maestri fiamminghi, un'opera toscana, mentre agli Uffizi sembrerebbe fiamminga.

Anche se non segue esplicitamente le leggi della prospettiva albertiana, la sua costruzione dello spazio è italiana così come nella nozione spazio-luce, pur non ispirandosi direttamente a Paolo Uccello e Domenico Veneziano, li interpreta con una sensibilità autonoma. Tutto questo avviene in anni (1444-1445) in cui non

(segue a pag. 80)

fraternite della sua città, della vicina Reggio, di altri centri della Sicilia orientale, nonché notizie dell'attività di altri membri della famiglia (ascendenti, collaterali, discendenti), di transazioni commerciali varie, il testamento di Antonello, testimonianze dell'immediato passaggio degli impegni già presi dal pittore defunto al figlio ed erede Jacobello, egli pure pittore. Per questo tramite è stato quanto meno possibile ricostruire alcuni dati cronologici essenziali della vita del pittore, e recuperare l'importanza di quella sua bottega che operava in esclusiva nell'area dello stretto e lungo la Sicilia orientale fino a Noto. Niente però quelle carte hanno detto dei necessari spostamenti e delle connesse esperienze che consentirono ad Antonello di produrre, in quella sua città lontana da altri centri di cultura artistica e fino a quel momento priva di una tradizione specifica, opere che rivelano un ampio e continuamente aggiornato orizzonte culturale.

Oggi dunque sappiamo che la famiglia di Antonello era già insediata a Messina nei primissimi anni del Quattrocento con il nonno Michele, proprietario di un brigantino. Il padre Giovanni era "masonus" cioè maestro muratore con qualche piccola proprietà, incaricato di costruire ora un altare in una chiesa ora il porticato di una casa. Antonello compare per la prima volta nelle carte notarili messinesi già come "discretus magister" nel 1457, con bottega aperta, contese con un apprendista calabrese e la commissione di un gonfalone da eseguire con maestria per una confraternita di Reggio e somiglianza di un altro già consegnato ad una confraternita messinese. È un tipo di lavoro che gli verrà richiesto ripetutamente a Messina: una tavola devozionale dedicata solitamente alla Vergine, di proporzioni modeste e dipinta sulle due facce, da inserire entro una grande e ricca struttura lignea intagliata di cui si occuperà da un



La Pietà di Antonello da Messina, al Museo del Prado, a Madrid. Si osservino i volti dell'angioletto e di Cristo: il dolore e l'assenza di vita.

certo momento in poi il cognato Giovanni de Saliba. Antonello doveva allora avviarsi alla trentina come si desume dalla notizia forse non proprio precisissima della morte a 49 anni, fornita dal Vasari, e dalla data sicura del trapasso avvenuto nel febbraio del 1479 con padre e madre ancora vivi.

Dopo questa prima registrazione della sua attività in patria, di Antonello non si sa più nulla per quasi tre anni. Riappare nel gennaio del 1460 attraverso un singolare contratto di noleggio di un brigantino stipulato a Messina dal padre del pittore: l'imbar-

cazione, con sei uomini a bordo e il noleggiatore, doveva recarsi tempo permettendo ad Amantea e lì attendere per almeno otto giorni, con riserva di revisione dei patti in caso di ulteriore ritardo, l'arrivo di Antonello che rientrava a Messina con moglie, figli, fratello, sorella, suocero, servi e arnesi. Da dove il pittore provenisse con tutto quel seguito il contratto non dice, ma sembra ovvio dedurre una trasferta di lunga durata e piuttosto lontana, sulla quale è possibile avanzare qualche ipotesi solo in base ai caratteri stilistici di qualche dipinto successivo. Da quel

momento il pittore è segnalato a Messina fino al 1465: accoglie in bottega con rigido contratto il fratello Giordano come apprendista, fa da testimone in vari atti, acquista una casa, gli si richiedono altri gonfaloni e "icone" (da intendersi come tavole generalmente più grandi e comunque non di uso processionale). Particolare interesse suscita la commissione nel 1461 di una *Madonna*, da pagarsi dodici fiorini d'oro, da parte del ricco mercante e banchiere Giovanni Mirulla, unica concreta traccia di un giro di clientela messinese diverso da quello delle confraternite e dei monasteri di monache, che dovette giocare un ruolo importante nei movimenti di Antonello e nella fama da lui acquistata di ritrattista. Dopo il 1465 mancano di nuovo a lungo notizie del pittore e il decisivo aggiornamento sulle più avanzate ricerche prospettiche influenzate da Piero della Francesca, che si rileva nelle sue opere siciliane degli anni settanta, ripropone l'esigenza di una nuova uscita dall'isola. Fino a pochi anni or sono chiudeva questa parentesi il politico dipinto e firmato da Antonello per le monache di San Gregorio nel 1473, la sua sola opera sopravvissuta ma purtroppo in pessime condizioni a Messina a cui seguiva l'impegno per un altro più grande politico di grande spesa per Caltagirone, pur esso perduto, e la *Annunciazione* per Palazzolo Acreide del 1474. Di recente però sono emerse dall'Archivio di Stato di Noto le prove di una presenza sul posto del pittore almeno dall'ottobre del 1471 al giugno del 1472, collegata ancora una volta ad opere di cui non c'è più traccia. Alla fine del 1474 Antonello si mette in viaggio per Venezia, certamente già con una clientela sicura di amatori del ritratto "naturale", ma anche della sua capacità ormai matura di coordinare precisione prospettica e amore fiammingo del particolare. Ad aprirgli la strada potevano essere stati sia perso-

naggi siciliani già ben inseriti tra Padova e Venezia come Matteo Colacio che lo vanta come gran prospettico in un suo scritto, poco dopo l'arrivo, sia veneziani di passaggio per Messina come Pietro Bon, ambasciatore di Venezia a Tunisi, e transitato quindi necessariamente per lo scalo isolano, che a Venezia commissionò ad Antonello la sua opera più importante, una grande pala per un altare della sua parrocchia, San Cassiano. Quello veneziano è il periodo meglio documentato di Antonello, il più ricco di testimonianze conservate anche se disperse ormai per i musei di mezzo mondo. Dipinge moltissimo soprattutto ritratti, piccoli quadri da studiolo, oltre alla pala di San Cassiano almeno un altro trittico per la chiesa di San Giuliano, tavole come la *Pietà* del Museo Correr. Nel marzo del 1476 Galeazzo Maria Sforza che ha visto un suo ritratto ne sollecita tramite il suo rappresentante a Venezia il trasferimento a Milano promettendo un trattamento privilegiato; Pietro Bon chiede soltanto tramite una lettera di cui Antonello stesso è il latore che gli si consenta di finire prima il suo grande quadro per San Cassiano. Ma inaspettatamente nel settembre dello stesso anno Antonello è di nuovo in Sicilia, dove paga di persona una rata della dote della figlia. Si ignora se si sia più mosso: alla fine dell'anno lo Sforza viene assassinato a Milano e a metà dell'anno successivo riprendono le registrazioni di commissioni di opere per Ficarra, per Catania, il che con molta probabilità non esclude che Antonello abbia continuato a mandare opere anche nel Nord forse lasciando al figlio Jacobello, ormai addestrato, di soddisfare la certamente meno esigente clientela siciliana. Lo fa credere la quantità di opere tarde che si sono conservate, la gran parte di ciò che ancora resta del pittore e che ha potuto dunque sottrarsi alle distruzioni cui i disastri tellurici e l'incuria umana hanno destinato il patrimonio artistico siciliano più antico. Forse quel rientro inatteso è già da collegare all'insorgere della malattia che portò alla morte Antonello nel febbraio del 1479. Le disposizioni del testamento, dove fra legati a parenti e un vitalizio ai genitori è prevista anche la liberazione di una schiava etiopica, e i successivi accordi intervenuti fra il figlio Jacobello e la madre Giovanna, presto passata a nuove nozze, lasciano intravedere un tenore di vita confortevole e il possesso di oggetti di un certo valore.

Sia la presenza sul trono di Napoli di Renato d'Angiò fra il 1438 e il 1442 sia quella del suo antagonista e successore Alfonso d'Aragona, morto nel 1458, ebbero forti conseguenze sul piano artistico. La leggenda ha circondato presto Renato addirittura con la fama di "re pittore", forse per la cura posta durante tutta la sua esistenza nel seguire personalmente i miniatori intenti ad illustrare i libri da lui scritti e i codici per lui trascritti; e ben testimoniata è d'altra parte la ricchezza delle collezioni di oggetti preziosi di Alfonso. Contendenti in politica, i due sovrani avevano in comune l'interesse per il fenomeno della nuova pittura fiamminga, cioè per quella sottile tecnica ad olio che consentiva miracoli di verità materica e luminosa, incredibili acutezze ritrattistiche, e che si afferma nelle Fiandre con Jan van Eyck, pittore del Duca di Borgogna, Filippo il Buono, con Robert Campin, con Roger van der Weiden. Renato era stato seguito probabilmente già a Napoli da Barthélemy d'Eyck, originario dello stesso territorio e forse della stessa famiglia di Jan, che si tenne poi vicino per tutta la vita e che da poco è stato identificato con il pittore fin lì anonimo della splendida "Annunciazione" di Aix-en-Provence (la Provenza apparteneva pur essa come l'Angiò alla corona di Renato che vi soggiornava periodicamente) e con l'autore delle più belle miniature eseguite per il re stesso, tra le quali quelle celebri del suo romanzo *Coeur d'Amour Epris* conservato a Vienna, in passato ritenute dal re stesso. Alfonso raccoglieva opere di van Eyck, di Roger van der Weiden: ancora in Spagna, aveva inviato a Bruges un suo pittore valenzano, Luis Dalmau, perché si addestrasse nella tecnica fiamminga e a Napoli l'umanista Bartolomeo Facio stendeva alla corte di Alfonso brevi preziose biografie, le uniche antiche, di van Eyck e dell'ancora vivente van der Weiden, celebrandoli come i più grandi pittori del mondo. Il riflesso di questi fatti nell'ambiente napoletano di metà Quattrocento, dominato dagli indirizzi della corte accentratrice, è ben messo in evidenza dall'umanista napoletano Pietro Summonte in una celebre lettera inviata nel 1524 al veneziano Marcantonio Michiel, che gli aveva chiesto una sorta di relazione sulla storia artistica della città, ed è ancora misurabile sulle opere superstiti di Colantonio che il Summonte ricordava come "allievo" di re Renato e copista di opere di van

Eyck. In particolare il celebre *San Girolamo nello studio* del museo di Capodimonte, parte di una grande "cona" dipinta per la chiesa di San Lorenzo e poi smembrata, rivela precise affinità con l'opera, prima ricordata, dipinta ad Aix da Barthélemy d'Eyck, subito dopo il rientro da Napoli e contemporaneamente riflette in foglietti e carte varie, piegati e ripiegati, disseminati un po' dovunque e illusivamente dipinti, impressioni dirette delle microfotografie di van Eyck. Napoli diventava così almeno in pittura il polo più meridionale dell'ampia area di diffusione della cultura pittorica fiamminga, proprio mentre le conquiste della visione prospettica toscana toccavano Roma con la presenza dell'Angelico in Vaticano, Padova e Venezia con Donatello, Andrea del Castagno, Paolo Uccello, Urbino e Ferrara con Piero della Francesca. Ma le ampie relazioni politiche e i legami familiari intrecciati da Alfonso con le corti signorili italiane vi diffusero presto anche il gusto del possesso di qualche ritratto "naturale" o di qualche preziosa tavoletta devozionale, gusto del resto già coltivato anche da mercanti e banchieri in rapporto con le Fiandre. Petrus Christus eredita da van Eyck oltre alla bottega una discreta clientela italiana.

Anche Antonello è citato dal Summonte e proprio come allievo di Colantonio a Napoli, il che torna bene con il tempo approssimativo della sua nascita, intorno al 1430, con il fondamento fiammingheggiante della sua cultura, anche con il rapporto con il mondo artistico provenzale che a sua volta egli dovette ad un certo punto riallacciare. L'apprendistato a Napoli e le opere che vi si potevano vedere sono solide premesse a quell'orientamento che il Vasari spiegò a modo suo con un non necessario viaggio in Fiandra e un certamente impossibile incontro con van Eyck disposto ad affidare i segreti del suo mestiere al giovane messinese, che però era ancora poco più che un bambino al momento della morte del pittore famoso di Bruges.

Solo gli ultimi otto anni dell'attività di Antonello, comprendenti anche il prolifico soggiorno veneziano, sono ben documentati da opere (quasi tutte sradicate dalla loro originaria collocazione) e da notizie. Per i due decenni precedenti, fra il 1450 e il 1470 circa, in cui Antonello dovette essere già attivo, mancano le opere e sono saltuarie le notizie, offerte come si è detto solo da qualche contratto messinese



### La Madonna degli ultimi anni

Madonna con Bambino, di Antonello da Messina. Il pannello della Madonna si trova al centro del Polittico di San Gregorio. Il Polittico risale al 1473, nell'ultimo periodo di attività di Antonello. Egli ebbe nuove esperienze e nuove relazioni. In particolare si nota un sicuro uso della prospettiva e dei rapporti tra spazio e figure. Si ravvisa, cioè, l'influenza della pittura di Piero della Francesca.

per dipinti andati perduti. Si comprendono quindi le difficoltà dello storico, che non ha di fronte un pittore inserito, come avviene in qualunque altro centro di produzione artistica, in un contesto di attività parallele, di relazioni e di scambi, con possibilità di confronto che sopperiscono le eventuali mancanze di dati documentari. Formatosi nella Napoli cosmopolita di Alfonso il Magnanimo, Antonello è solo nella sua città aperta al fitto traffico mediterraneo; i documenti non ricordano l'esistenza di alcuna altra bottega di pittori fra Napoli e Palermo. Si aggiunga che la radicale svolta culturale che accomuna le sue opere superstiti degli anni settanta, regolate da un rigoroso impianto prospettico, rende problematico anche il tentativo di ricostruzione a ritroso del suo percorso, cercando cioè opere più antiche dove siano ravvisabili le premesse dei futuri sviluppi, altre essendo, a giudicare dai dati disponibili, le esperienze determinanti e dunque i caratteri di quel momento più giovanile. Non a caso la *Crocifissione* di Bucarest a lungo ritenuta opera eseguita pressoché a ridosso delle esperienze napoletane, si è rivelata con il progredire delle conoscenze su quell'ambiente e sulla circolazione di una vivace cultura artistica mediterranea, opera di un tempo più inoltrato. In effetti i pochi dipinti che possono reggere l'attribuzione al giovane Antonello presuppongono un forte legame con l'ambiente napoletano e presentano solo un livello qualitativo adeguato all'eccezionale talento pittorico delle sue opere certe e più tarde. Si tratta di poche tavolette di modeste dimensioni e di casuale collocazione, una *Annunciata* nel Museo di Como, una *Vergine leggente* di collezione privata proveniente dalla Sicilia e di recente esposta nelle Gallerie veneziane, una splendida piccola *Crocifissione* di Lugano che da un rapporto ancora stretto con Colantonio passano ad un più autonomo rapporto con gli esemplari fiamminghi ed anche fiammingo-iberici disponibili a Napoli. A legarle insieme, al di là dell'appartenenza al contesto napoletano, è anche una sottile insistenza a cercare empiricamente una definizione del rapporto fra figura e spazio che non viene mai meno in Antonello e che in quel momento ha significativi paralleli dovunque la cultura transalpina sia venuta più o meno direttamente in contatto con gli sviluppi dell'arte dell'Italia centrale, nella Provenza di Barthélemy e di Quarton,

nella Catalogna di Huguet, nella stessa Fiandra di Petrus Christus, per non dire della fusione profonda fra le due culture che si riscontra nelle opere francesi di Fouquet dopo il suo documentato viaggio fino a Roma. Benché certamente sottoposto già in antico ad interventi di difficile spiegazione il grande *San Zosimo* dell'Arcivescovado di Siracusa sigilla in un certo senso con la sua imponenza e la sua tipologia iberico-fiamminga questa fase.

La *Crocifissione* di Bucarest già così ariosamente aperta sulla veduta del porto di Messina, la *Madonna leggente* di Baltimora, la *Madonna con il Bambino* della National Gallery di Londra (forse esempi di quelle immagini ripetutamente richieste ad Antonello per i gonfaloni), le due tavolette del museo di Reggio Calabria con il *San Girolamo penitente* e la *Visita dei tre angeli*, probabili frammenti di predella di chissà quale opera, chiaramente presuppongono invece intenti più precisi nella articolazione dello spazio e del volume. Essi restano tuttavia ancora un fatto marginale e tutt'altro che rigorosamente perseguito rispetto alla ricercata sottigliezza dei particolari e del giusto rapporto di luce che li definisce, siano essi il minuto mondo di uomini, di animali e di barche che popolano le strade e il porto di Messina o le trasparenze del velo, la preziosità delle perle che ornano il manto delle Vergini. Vari indizi che portano verso Barthélemy d'Eyck e verso Quarton lasciano supporre che questo indirizio sia maturato in un rapporto rinnovato con la pittura provenzale intrecciato negli anni, vuoti di segnali di una presenza del pittore a Messina, che precedono il documentato rientro da un viaggio nel gennaio del 1460. Anni in cui anche importanti scultori già attivi a Napoli all'Arco di Castelnuovo, Luciano Laurana, Pietro da Milano, passano in Provenza dopo la morte di Alfonso.

Purtroppo anche quello che avrebbe potuto essere un punto di riferimento sicuro per la conoscenza della pittura di Antonello negli anni sessanta, il *San Nicola e storie della sua vita* dipinto per la chiesa di San Nicola dei Gentiluomini, è andato perduto, senza essere mai stato fotografato, nel terremoto del 1908 e non ne è rimasto altro ricordo che una povera copia ancora quattrocentesca nella cattedrale di Milazzo e alcuni preziosi schizzi presi per sua memoria dal grande conoscitore Gio-

(segue a pag. 81)

## LA MANO DOPPIA DELLE FIANDRE

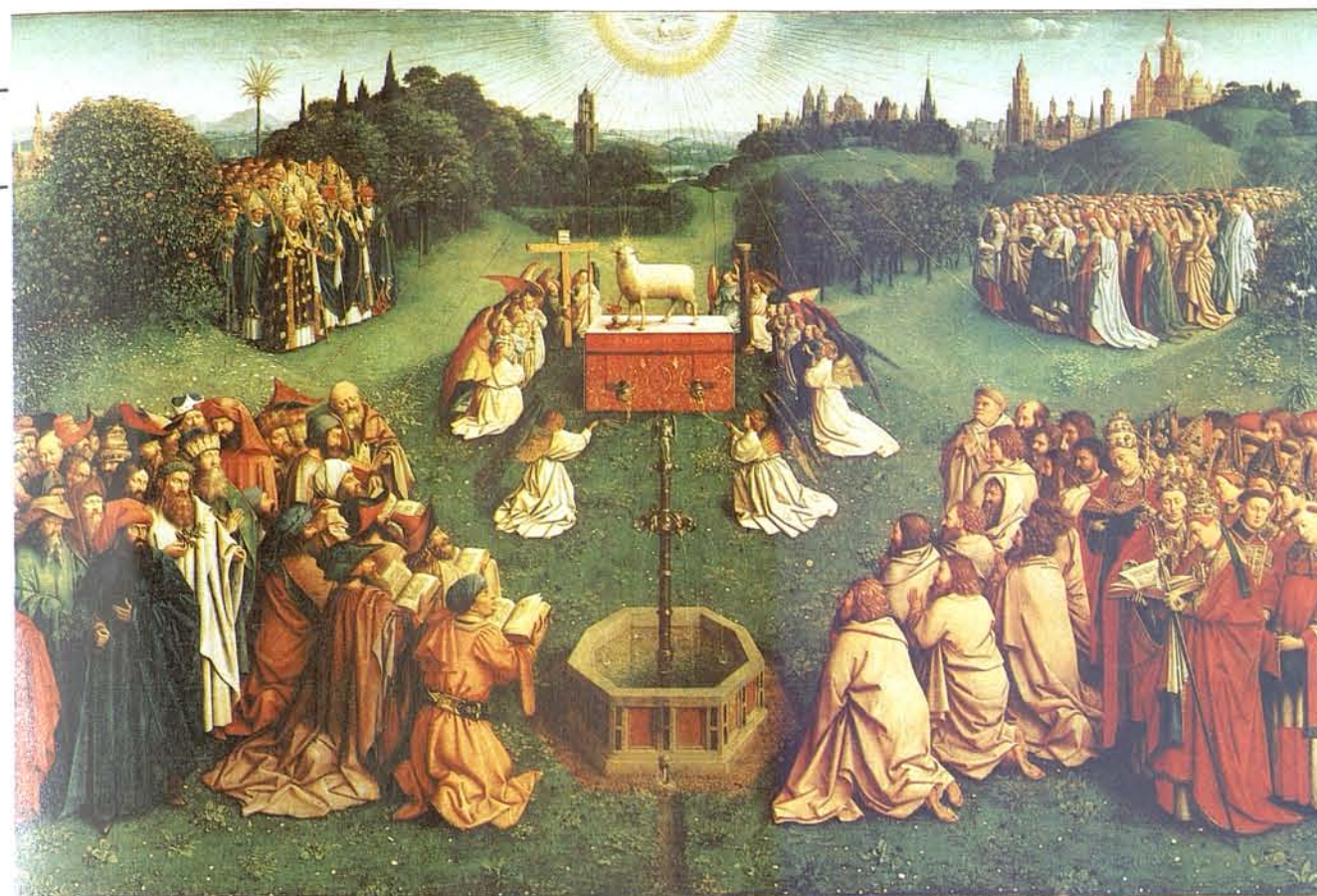
di Federico Zeri

**F**are un discorso anche breve su Jan van Eyck è un'impresa se non disperata, almeno molto difficile. Innanzitutto si può parlare di Jan van Eyck solo o di Jan e Hubert van Eyck. I documenti, e la firma del grande capolavoro, il Polittico dell'*Agnello mistico* nella cattedrale di San Bavone a Gand, parlano di due artisti. Credo personalmente che, sebbene si tratti di due personalità molto simili, collaboratori e frutto di una stessa cultura, uno dei due ha un accrescimento culturale che manca all'altro: deve essere stato in Italia, e senza alcun dubbio a Firenze dove, verso il 1430, ha visto la grande *Adorazione dei magi* commissionata dagli Strozzi a Gentile da Fabriano (oggi agli Uffizi), e la cappella Brancacci di Masaccio e Masolino.

Quindi il primo punto è se si tratti di uno o due pittori. Secondo punto è che questi artisti sono veramente un fatto unico più che raro: in effetti la pittura fiamminga nasce con loro come Minerva, tutta armata dal cervello di Giove.

I due van Eyck sono completi fin dall'inizio, si esprimono sempre con una ricchezza e una complessità le quali contengono in nuce tutti gli ulteriori sviluppi della pittura fiamminga, perlomeno fino agli inizi del Cinquecento quando comincia a trasformarsi,

L'Adorazione dell'agnello mistico di Van Eyck, a San Bavone (Gand). L'Adorazione è ritenuta il capolavoro di Van Eyck.



sotto l'influsso del classicismo italiano.

Terzo punto: ciò che per la pittura italiana è la scoperta della prospettiva, per i van Eyck è la scoperta della luce. La luce ha per i van Eyck lo stesso valore portante, decisivo ed essenziale che, per gli italiani, assume la terza dimensione.

Quarto punto: le loro opere, come quelle dei loro seguaci, vanno lette partendo dal particolare per giungere all'insieme, a differenza delle italiane che vanno prima guardate nell'insieme e poi specificate nei loro particolari.

Il cosiddetto realismo dei van Eyck è un realismo minuto, quasi microscopico, individuato proprio dall'incidenza della luce, la quale poi, molto curiosamente, possiede ancora tutti quei valori mistici, simbolici, allegorici, tutta quella carica semantica presente nella tradizione medievale. Per i van Eyck la luce è una sorta di Spirito Santo che anima tutto l'universo. Assai indicativo appare a questo proposito la funzione che in molti quadri dei van Eyck svolgono le finestre attraverso cui entra il sole: proprio il sole che passa il vetro (come lo Spirito Santo nel corpo di Maria) individua i corpi.

Altro punto straordinario dei van Eyck è la tecnica ad olio la cui minuta precisione deriva, come già sapevano gli antichi, dal fatto che i due artisti

cominciarono la loro opera come illuminatori, cioè come miniatori.

Le famose *Ore di Torino*, in parte distrutte nel grande incendio della biblioteca di Torino e successivamente reintegrate con una porzione dello stesso manoscritto che si trovava a Milano presso il principe Trivulzio, sono da ascrivere ai van Eyck con certezza, anche se molti studiosi hanno sollevato dubbi.

Altro fatto curioso, che distingue nettamente i van Eyck dalla pittura italiana, è che i seguaci, fra cui in primis Petrus Christus, segnano già una lieve diminuzione di ciò che è la loro arte: non tanto diminuzione qualitativa, (perché la personalità di Petrus Christus è davvero di statura eccezionale) ma si avverte che in lui è venuta meno la curiosità analitica.

Credo sia giusto a questo proposito sostenere come sia stato proprio Petrus Christus a formare Antonello da Messina; l'incontro tra i due artisti appare molto probabile o perché Antonello è andato nel Nord o perché Petrus Christus (come vorrebbe un documento molto discusso) è andato a Milano incontrando il pittore siciliano.

Altro fatto straordinario è che uno almeno dei van Eyck, Jan, forse, è stato utilizzato dai suoi padroni come ambasciatore.

Molto importante appare il riflesso dei van Eyck in tutta l'area dell'Europa occidentale. Esso si avverte in Spagna, in Catalogna, mentre il Portogallo ha un pittore di stretta osservanza eyckiana, il cosiddetto Nuño Gonzales (dico cosiddetto perché l'attribuzione a lui di quadri famosissimi al Museo Nazionale di Lisbona è anche contestata, sebbene tradizionale).

Quindi la pittura dei van Eyck rappresenta un'apertura gigantesca la quale cambia il corso di quello che è la percezione del mondo oggettivo nell'Europa occidentale. Curioso, per noi italiani, è il modo con cui i due artisti interpretano il mondo classico.

Negli sportelli esterni del polittico di Gand, nelle due figure di Adamo e di Eva, i due nudi famosi (la cui prospettiva a mio avviso non può essere concepita se non dopo aver visto Masaccio), c'è un'interpretazione quasi epidermica di quella che è la classicità, cioè non viene mai desunto il modulo antico come modulo essenziale: il nudo in sé viene preso dal mondo classico, ma non c'è mai quella idealizzazione che invece è la base di tutta la pittura italiana.

Nessun pittore italiano riuscirà mai a dipingere un ventre di donna come quello di Eva; vi si legge un natural-

(segue a pag. 82)

# MASACCIO E PIERO

I Maestri del Quattrocento

Andrea copiava le antichità  
raccolte dal maestro Squarcione

## Cianfrusaglie reperiti e un *talent scout*

di Lionello Puppi

Nel 1448, in solenne latino eloquio, Andrea Mantegna sottoscriveva una pala destinata alla chiesa di S. Sofia in Padova, orgogliosamente dichiarandosi diciassettenne («*annos septem ed decem natus*») ed essendo tutt'affatto autografo («*sua manu pinxit*») l'opera: che rappresentava un'immagine di Madonna col Figlio tra santi; e che andrà distrutta, in circostanze sconosciute, meno di due secoli appresso. Nel mondo artistico, non solo locale, il pittore adolescente già godeva reputazione di maestro: ben quaranta ducati gli era stata pagata quell'ancona e, poco prima, Imperatrice Ovetari, interpretando le volontà testamentarie del marito, lo aveva impegnato, insieme ad un altro, inquieto *enfant prodige* dell'universo artistico patavino, Nicolò Pizolo, e accanto ai ben collaudati e stimati veneziani Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini, a decorare d'affreschi la cappella gentilizia nel tempio degli Eremitani. Di lì a poco, Leonello d'Este lo vorrà a Ferrara per esserne ritratto, mentre Ulisse Aleotti — colpito e commosso dal suo «angelico volto», «cinto da le sacre fronde che di Giove non teme alcun suo telo» — annunciava, in versi presaghi, un destino ormai tracciato, e fatto irrevocabile, da «fortuna e ben disposto cielo». Ma sulla sorpresa di un esercizio integrale di «virtù» (la virtù tutta umana, come ben annota Garin, «che muta il dato della sorte e costruisce il suo mondo», che alle cose dà apparenza nuova),

sovrattutto insisteva: esercizio capace di tradurre in «*pictura propria e vera*» per «*mano industriosa e alto ingegno, l'immagine raccolta nel concepto*». Veniva così ad incarnare, ai suoi esordi, Andrea adolescente dal viso d'angelo, l'umanistico voto, preconizzato da Leon Battista Alberti, del pittore *perfetto*: «che mai porga lo stile o suo pennello se prima non bene con la mente arà costituito quello che egli abbia a fare et in che modo abbia a condurlo... Pertanto mai, se non con ingegno scorgidore bene erudito, porrà mano al suo lavoro».

Una stupefacente, e per qualche verso sconcertante, precocità marca dunque l'avventura umana e artistica, che sarà di lena lunga e sempre sostenuta da implacabile tensione interiore, del Mantegna. Era venuto al mondo intorno al 1431, per quel che egli stesso asserisce, a Isola di Carturo — un villaggio allora, poche miglia distante da Padova — ed aveva suppergiù dieci anni quando il padre, che era falegname e portava il nome di Biagio, lo metteva a bottega, nel maggior centro, presso Francesco Squarcione. Un personaggio singolare, costui: qualificato a lungo dai documenti «*sarto et recamator*», si applicava tuttavia alla pittura (gli studiosi gli riconoscono un esiguo catalogo d'opere, caratterizzate da allucinato realismo espressionistico) ma sua cura più impegnativa e redditizia era stata l'organizzazione di una sorta di scuola alla quale accorrevano, pagando in denaro sonante e in prestazioni di lavoro, giovani e giovanissimi



### Gli angeli accanto ai centauri

Il Trionfo della virtù di Andrea Mantegna, al Louvre. Il Trionfo fa parte dei dipinti per lo Studiolo di Isabella d'Este. Il lavoro fa parte degli ultimi compiuti da Mantegna. Si nota l'abitudine di elementi cristiani e pagani: gli angioletti condividono la scena con i centauri e i mostri mitologici; le nubi, popolate di santi, sovrastano un mondo di violenze ed eroi. La formazione di Mantegna avvenne nella bottega di Squarcione, affollata di antichità.

# MASACCIO E PIERO

## I Maestri del Quattrocento

per imparare i rudimenti ed i segreti del mestiere.

Indiscutibile *talent scout*, come diremmo oggi, e abile imprenditore, aveva raccolto e accatato nel proprio *atelier* una congerie incredibile di reperti archeologici — frammenti lapidei, marmorei rilievi, pezzi di statue, calchi in gesso; altro —, e li dava da copiare agli allievi per allenarli al disegno: e non v'è dubbio che Mantegna, fanciullo, aggirandosi nei meandri di un simile "museo", sia rimasto scosso, turbato; che il sogno di riordinare e ricomporre nell'ordine originario, e sia pur fissandolo in "finzione" di immagine pittorica, l'affastellamento caotico e straziante dei lacerti di quello che avvertiva essere stato compiuto universo antico di bellezza, offeso e devastato da gesti inconsulti di barbarie, abbia cominciato a crescergli dentro e, ben presto, a farsi inflessibile volontà, ferma e irrevocabile vocazione. Ma, per quanto la collezione del maestro possa averlo stimolato ed acceso, l'accumulazione umoresca ed estranea ad ogni rigore filologico di classificazione che di un simile repertorio aveva effettuato lo Squarcione, doveva lasciarlo insoddisfatto; al tempo stesso, nel confronto con l'eloquenza e l'eleganza stilistiche che quegli oggetti mutilati pur adombravano, il linguaggio che il maestro gli apprendeva gli sarà parso rozzo e impraticabile perché inadeguato a dare forma a ciò che l'animo e la mente inseguivano. Ma, proprio in Padova, ben altro ferveva che così sconvolgente passione poteva, insieme, nutrire e esaltare. Donatello ancor s'affaticava ad impalcare nel bronzo le figure eroiche e le drammatiche storie destinate a comporre la macchina architettonica dell'altare maggiore nella Basilica del Santo, e per la città eran da poco transitati, lasciando segni memorabili, Paolo Uccello e Filippo Lippi; a due passi, in Venezia nella chiesa di San Zaccaria, lavorava Andrea del Castagno. Lo Studio universitario aveva ospitato, e ne restava traccia profonda e risonante, ed ospitava, in coerente continuità con una lunga tradizione, alcuni tra i maggiori esperti di lettere latine e greche, nonché di scienza prospettica: ma vivacissimi erano il fermento, l'applicazione, il dibattito che animavano i circoli privati, le scuole attive presso i grandi monasteri. E se un Giovanni Marcanova prende a redigere, nei giorni in cui Andrea comincia a maturare il proprio intento, un *corpus* di iscrizioni classiche che resta

tra i più cospicui dell'epoca, consuetudine stretta con quei *milieu* teneva Felice Feliciano. Son due nomi da ricordare bene sin da adesso, perché designano le figure di esponenti prestigiosi cui il pittore giovanetto, chissà per quali tramiti, poté appoggiarsi, traendone il conforto d'un'incondizionata stima, della protezione, e dell'incoraggiamento; e la possibilità di inserirsi, con autorità, nella trama complessa di relazioni intellettuali che a Padova si intrecciava, componendo il tessuto di un umanesimo archeologico che era tra le punte dell'avanguardia culturale dell'Italia contemporanea. Precisamente nel 1448 che vedeva la clamorosa dichiarazione pubblica affidata alla pala per S. Sofia, Andrea s'era affrancato dalla tutela dello Squarcione, abbandonandone la bottega e chiedendogli il pagamento dei lavori eseguiti durante l'alunnato. Ben «quattrocento ducati e più», pretendeva, avviando una causa giudiziaria che si trascinerà a lungo, ma al termine della quale alla legittimità della richiesta verrà riconosciuta dai tribunali piena ragione. Frattanto, nella Cappella Ovetari — scomparso Giovanni d'Alemagna nel 1450 e allontanatosi poco dopo Antonio Vivarini, che scarsa traccia aveva lasciato; morto ammazzato in rissa, nel 1453, il turbolento e pur geniale Pizolo —, Andrea, malgrado una rapida apparizione di Girolamo da Camerino e a dispetto del subentrare dei modesti Bono da Ferrara e Ansuino da Forlì, restava padrone del campo. Con le quattro *Storie di San Giacomo* frescate entro il 1454 sulla parete sinistra (e, purtroppo, distrutte dalle bombe nell'ultimo conflitto), egli esibiva l'autentico e sciolto manifesto della sua concezione liberale ed intellettuale dell'arte pittorica presentandosi nel ruolo di «prezioso e ornato umanista» e dando forma compiuta e ammonitrice al suo sogno antiquario: e tutta s'affermava la capacità di manifestare e fissare per sempre quell'«immagine raccolta nel concetto» dall'«ingegno scorgidore». Il racconto devoto degli episodi della vita dell'Apostolo v'appariva "inquadrato" nella misura architettonica di una ideale città, in cui riviveva e si sbalzava (immobile spazio senza tempo) la dimensione dell'*urbis* antica, alternativa orgogliosa, incorruttibile e definitiva, alla vita, soggetta ai capricci di caso e fortuna, e transeunte, della città attuale, fuori pulsante e tumultuosa, ma luogo di ira e di incontrollate

passioni. E, ciò, attraverso nitidissimo montaggio, effettuato con pietà e dottrina, dei relitti cui, nel trascorrere dei secoli, ignoranza ed arroganza sacrileghe avevano ridotto, sconvolgendolo, l'ordine antico: a ricomporli era un pennello invaghito della lapidea materia del marmo e capace di suscitare monumentali suggestioni fantastiche. In quell'universo d'archi trionfali e di templi si distribuivano, evocate da tagli sapienti di luce e intagliate in colore freddo e ricco insieme, le statue ed eroiche presenze umane inerenti alla vicenda di S. Giacomo, in obbedienza ad una sorta di sincretismo pagano-cristiano, che resterà *leit motiv* nell'opera mantegnesca. Ma, identificata la storia nel *mito* di siffatta convergenza, ogni altra storia diventava recusabile ed impossibile, perché flusso devastatore. Infine, il cosmo figurativo, aperto allo sguardo dello spettatore che alla Cappella degli Ovetari accedeva, si imponeva come immagine pietrificata d'una città di silenzio: ogni istante d'esso v'appariva filtrato e fissato da un'ebbrezza antiquaria e da un'umanistica certezza, non in quanto velleità culturale ma come espressione di una intransigente condizione esistenziale. «Dio te dia pace, Andrea, speranza antica», in quei giorni invoca Felice Feliciano, che all'«amico incomparabile» dedicherà più tardi una raccolta d'iscrizioni, «sia perché so che tu sei sollecito amatore di queste ricerche di antichità, sia perché nulla esiste per me di più degno e di più importante che tu divenga quanto più dotto è possibile e che tu sia espertissimo in tutto ciò che è preclaro». Sul finire del 1453, Mantegna aveva sposato Nicolosa, figlia di Jacopo Bellini e sorella di Giovanni — il Giambellino —, stringendo, in tal modo, legame di parentela con la più innovatrice ed influente consorte pittorica di Venezia. Mentre ancor s'affaticava sulle pareti della cappella Ovetari inventando l'incredibile episodio di costruzione dello spazio per figure (e conseguente riduzione del numero degli Apostoli) con l'*Assunta* (scampata ai disastri della guerra), le commissioni fiocavano, traducendosi in opere implacabilmente coerenti con la vocazione rivendicata e riconosciuta.

Sul finire del 1456, Ludovico Gonzaga, rivolgeva ad Andrea invito a trasferirsi, per sostituire Pisanello, a Mantova in qualità di pittore di corte, e l'offerta, resa allettante da condizioni economiche eccezionali, era stata ac-



### Dipinta nel tempo della nostalgia

La Madonna della Vittoria, di Mantegna, al Louvre. Maria è ritratta in un atteggiamento singolare: non appare statuarica, immobile nella sua gloria, ma si rivolge al personaggio inginocchiato con fare disponibile, ma anche ammonitore. Il quadro rappresenta un'eccezione al repertorio classico dell'ultimo periodo dell'artista. Anche questo repertorio non è però un semplice gioco erudito, ma nostalgia per un tempo di grandezza e, forse, per la vitalità giovanile.

# MASACCIO E PIERO

I Maestri del Quattrocento

ceffata. Contemporaneamente, però, il maestro (toccava allora i venticinque anni!) aveva accolto la richiesta di Gregorio Correr — raffinato umanista e vescovo eletto di Verona — di dipingere l'ancona destinata all'altar maggiore nella basilica di San Zenò della cui abbazia teneva la commenda. Un impegno che prenderà al pittore, che pur si dedica all'esecuzione dell'opera nel proprio atelier padovano, un paio d'anni almeno, mentre il signore di Mantova insiste e smania, usando ogni mezzo di pressione, e blandizie quali l'autorizzazione ad usar un emblema araldico accompagnato dal motto singolare "par un desir" (dove il riconoscimento della «speranza antica» si confonde forse con l'aspirazione del principe ad averlo accanto). Contrattando d'ogni genere segnano il travagliato processo esecutivo; sospensioni strane che non è affatto da escludere fossero dovute a ripensamenti sull'opportunità del trasferimento, al tentativo oscuro di rimandarlo, di sospenderlo. Certo, ben altro. La complessa compagine pittorica — un trittico di *Madonna e Santi* (che resta in loco) con predella di tre scomparti con l'*Orazione nell'orto*, la *Crocifissione* e la *Resurrezione* (rimossi e spartiti ora tra il Louvre e il Museo di Tours) — è impresa di sintesi e di verifica dell'intensa e bruciante esperienza sin là compiuta; è, per questo, impegno irrevocabile di un rilancio. Il perseguimento — attraverso brillante e maestosa ricchezza di campi cromatici, ferma intensità di chiaroscuri, profusione di decorazioni —, nella realtà dell'immaginario, di un passato (che è la "storia") altrimenti irrecuperabile e perduto, attinge le altezze assolute e vertiginose della sfida implacabile ad ogni altra storia; e assume il valore di una promessa, di un voto. E così, infine, dopo aver accompagnato nel gennaio a Verona e al Correr il dipinto ultimato, Mantegna prende la via di Mantova. Vi trascorrerà il resto della vita, alla quale chiuderà gli occhi il 13 settembre 1506, «a hore diecenove»: quarantacinque anni all'incirca, improntati da impegno fedele, sebbene non privo di qualche insofferenza, ai Gonzaga che aveva scelto di servire (e vedrà, Andrea, la successione di Francesco a Ludovico), e che, sempre, gli useranno deferenza e riguardi.

Viaggerà, certo; e con sguardo attento prenderà atto di quanto la contemporanea pittura offriva: ritorni a Padova, anche per concludere il ciclo della

Cappella Ovetari con le *Storie di San Cristoforo*; puntate a Firenze, e in Toscana, nel 1466 e nel 1467; a Roma tra 1486 e 1490 per ornare d'affreschi (distrutti nel 1780) la Cappella di Innocenzo VIII in Vaticano (e sarà stato soggiorno più degli altri esaltante). Si cimenta nell'incisione, nella scultura, fors'anche nell'architettura, giacché è assai probabile che su suo disegno fosse stata definita la casa in cui s'era stabilito presso la chiesa di S. Sebastiano, dove letterati, umanisti, signori (Lorenzo il Magnifico, tra costoro) si recavano a visitare e a rendere omaggio al «vero principe»: lui, «principe dei pittori, unico lume e cometa». I primi anni del soggiorno mantovano del Mantegna erano stati contrassegnati dalla produzione di ritratti e di soggetti devoti, e il decennio successivo aveva trovato il proprio suggello nella "camera picta" (o, come sarà più tardi chiamata, "degli Sposi") del palazzo ducale. Nell'ambiente a pianta quadrata, a copertura ribassata, Andrea costruisce, per finzioni acrobatiche di pennello, un padiglione aperto, la cui volta si appoggia su pilastri: come nelle *Storie di S. Giacomo*, il dipinto non è sovrapposto al muro ma crea spazi nuovi, esterni, illusori. E nella volta, su cielo luminoso, si apre un oculo circondato da una balaustra, da cui s'affacciano putti e donne. Sulle pareti, la famiglia di Ludovico riceve un messo che reca l'annuncio della nomina a cardinale del figlio del signore, Francesco, e infine il padre accoglie il figlio in abito talare. Gli sfondi sono costituiti dai personaggi della corte e da tratti di paesaggio mantovano, mentre fervono i preparativi per la caccia; ma ruderi antichi li improntano e connotano. La sanzione storica è, ancora e sempre, garantita dal rinvio al *mito* della sola storia possibile. La vocazione antiquaria — la riduzione dell'attualità al sogno classico nell'"ornato eloquio" di un'assoluta stilizzazione prospettico-geometrica — non era pertanto caduta.

Del resto, a Mantova, Mantegna s'era presentato con uno spettacolare gesto che valeva una sorta di rivendicazione clamorosa del suo rifiuto del presente, della sua sfida al tempo. Non era trascorso un lustro allorché, il 13 settembre 1464, col sodale Felice Feliciano, con Simone da Tradate e con un Giovanni Antenoreo — in cui fu identificato il Mancanovo ma forse s'ha a riconoscere la figura singolare di Giovanni da Padova, ingegnere ed

architetto dei Gonzaga — egli si recava in gita al lago di Garda per cercare e copiare antiche iscrizioni. I quattro consorti avevano assunto nomi fittizi e attribuiti ("imperator" e "consules") di romano decoro, s'erano inghirlandati e coronati di alloro e di fiori; interrompono il pellegrinaggio con tappe nel santuario del «Beato Domenico» e del «Santo protomartire» Stefano, dove vien rilevata una memoria del «divo Antonio» da Padova, e nel «Tempio della Beata Vergine», nel quale son recitate preghiere «al divino Tonante ed alla sua Madre gloriosa».

L'avventura risulta prevista in ogni istante e diretta da una regia abilissima che inscena uno spettacolo, in cui colpiscono il sentimento ebbro della classicità che ammette l'attualità dell'esistenza solo nella finzione di un gioco erudito, animato da una precisa tendenza alla contaminazione di dati cristiani e pagani, ma coinvolgente sino in fondo, e arrischiato. Alla lunga, nell'inesausta applicazione pittorica aggravata dal rovello d'una spietata elaborazione del mezzo linguistico, tanta tensione si faceva, tuttavia, quasi insostenibile. Tra 1495 e 1500, per Francesco Gonzaga, Andrea realizzerà lo strepitoso ciclo di tempere con il *Trionfo di Cesare* (ora ad Hampton Court) che, come nell'immediata precedenza del *S. Sebastiano* oggi al Louvre, rivela ormai una duplice nostalgia del maestro che stabilisce il "concepto" da mettere in forma: a quella per la grandezza antica si è infatti aggiunta quella per la giovanile stagione felice e poderosa.

Il repertorio classico che nel *Trionfo* trova la collocazione più alta in una magistrale compenetrazione di forma e memoria, con un elevatissimo senso del ritmo — cadenze solenni verso gli spazi dell'antica, ideale città di silenzio che è la storia; vendetta sul tempo — diviene alveo in cui, progressivamente, egli si chiude, ma da cui saprà far balenare ancora opere intensissime come la ammonitrice *Madonna della Vittoria* pur essa al Louvre. E ci saranno, negli scorcii estremi della vita, per lo "studiolo" di Isabella d'Este, moglie di Francesco, le sconvolgenti sortite del *Parnaso* e del *Trionfo della Virtù* (sempre al Louvre), testamento capace di riassumere e di gridare, quasi fin all'impemperanza, il rigore spietato della scelta compiuta, l'affermazione per sempre del prodigioso sogno sognato.

Lionello Puppi

## IL SESSO D'ADAMO

(continua da pag. 17)

l'aiuto delle facoltà di Ingegneria e di Chimica, dell'Istituto nazionale di ottica, della Montefluos, una società del gruppo Montedison.

Si è proceduto con gran cautela ed ogni giorno ha riservato una sorpresa. Non c'è stata solo la scoperta delle due teste. Nei lunettoni della cappella, una zona che fu ridipinta nel Settecento, è stato ritrovato l'arriccio della muratura quattrocentesca con due sinopie (San Pietro pastore di uomini, pianto di San Pietro) di mano di Masaccio e Masolino. Sono già state staccate e collocate su uno speciale supporto di resina e fibra di carbonio. Andranno nel museo del Carmine dove, attraverso una mostra, si potrà leggere la storia di questo restauro.

«Gli affreschi, per verificarne lo stato di conservazione, sono stati tenuti sotto controllo per molti anni. — Testimonia Ornella Casazza — l'intervento fu deciso dal professor Baldini. L'intero ciclo infatti non era più visibile. Nel corso dell'ultimo restauro era stato coperto da un velo di quello che noi chiamiamo beverone: è a base d'uovo e di caseina. Un tempo si usava con l'intenzione di proteggere le pitture. Ma l'uovo, essendo una materia organica, crea trazioni e muffe. Il fumo delle candele e l'inquinamento avevano fatto il resto».

Si parla molto del metodo che avete usato per la pulitura, per rimuovere il beverone.

«È completamente nuovo. Siamo riusciti a rimuovere il beverone allo stato solido. Se l'avessimo sciolto sarebbe stato assorbito dall'intonaco. Il professor Paolo Parrini della Montedison ha trovato il modo per trasformare il beverone in gelatina. Per toglierla poi basta un batuffolo di cotone. L'operazione è ripetibile e quindi abbiamo avuto la possibilità di operare per gradi, ci siamo potuti fermare al momento giusto, senza compiere atti di squilibrio all'insieme. Con la pulitura sono venuti fuori colori di una vivacità insospettata, paesaggi che erano completamente spariti».

«Sopra le mancanze — aggiunge — abbiamo fatto un intervento pittorico che naturalmente è differenziato nei confronti dell'originale. Il metodo è quello della selezione cromatica, lo stesso usato con il crocifisso del Cimabue».

Il ciclo fu dipinto tra la fine del 1424 e la fine del 1427. La tradizione vuole che l'incarico sia stato affidato a Masolino che si portò dietro un giovane allievo, Masaccio, che proprio nella cappella lo superò in maestria. È tutto vero?

«Il Vasari dice che l'incarico fu dato a Masolino e che poi subentrò Masaccio. La tradizione dell'allievo s'è formata per questo. È vero che Masaccio era giovane, che aveva solo 24 anni ma era qualcosa di più di un allievo: era un collaboratore alla pari. Era già riconosciuto come pittore e da

tempo iscritto alla compagnia di san Luca. Non possiamo tuttavia sapere con esattezza dell'inizio del lavoro dei due artisti nella cappella: sia la volta con gli Evangelisti, sia quattro scene che possiamo ricostruire con sicurezza nei temi che svolgevano, furono distrutte nel famigerato intervento di ammodernamento eseguito tra il 1746 e il 1748».

In passato il ciclo ha corso grandi rischi. Nel 1771 un incendio distrusse la chiesa e le fiamme si fermarono davanti alla cappella. Ancor prima si fu sul punto di distruggere completamente le storie giudicate vecchie e inutili. Oggi, possiamo ben dirlo, gli affreschi sono salvi e restaurati. Molti si chiedono: grazie a questo intervento scientifico cosa cambia nell'arte?

«Tutto sommato gli affreschi sono stati letti in maniera corretta: è Masaccio che dà il via alla pittura moderna. Certo i colori sono più accesi di quanto si credeva. Ma sono armonici, equilibrati. E soprattutto la luce domina incontrastata. Ciò spiega meglio anche lo svilupparsi delle generazioni successive a Masaccio: da Piero della Francesca a Domenico Veneziano, da Andrea del Castagno a Paolo Uccello e, prima di tutti, all'Angelico».

Paolo Vagheggi

## CON MAMMA JACOPA

(continua da pag. 23)

ne. Il *Trittico di Pisa*, come s'è detto, è smembrato: al Museo Nazionale di Pisa c'è il *San Paolo*. *Sant'Andrea* si trova invece al J. Paul Getty Museum di Malibu, in California. La *Madonna in Trono con Bambino e quattro angeli* è alla National Gallery di Londra, mentre gli altri frammenti sono visibili allo Staatliche Museum di Berlino.

Ancora da segnalare *La Trinità*, a Firenze, nella chiesa di Santa Maria Novella, e la *Natività* dello Staatliche Museum di Berlino, generalmente attribuita al Masaccio.

Per conoscere il periodo storico e artistico in cui Masaccio opera, due opere valide sono *Arte e Umanesimo a Firenze* (ed. Einaudi) e *Mito del Rinascimento* (ed. Rizzoli), entrambi di André Chastel. Testi su Masaccio: *Fatti di Masolino e di Masaccio nel Quattrocento*, di Roberto Longhi (ed. Sansoni) e il volume fotografico, corredato però di note filologiche, critiche e bibliografiche *L'arte completa di Masaccio* (Rizzoli).

Aurelio Magistà

## L'AMORE DI GIULIANO

(continua da pag. 53)

constatazione che il dipinto era stato realizzato per una casa di campagna rianalizzata i testi presi in esame da Warburg e da Gombrich e conclude che nella *Primavera*

# MASACCIO E PIERO

e il loro tempo

sono rappresentati i tre mesi di questa stagione. Una sorta di calendario figurato che avrebbe un parallelo con il *Rusticus* un poema di Angelo Poliziano. Per Dempsey la *Primavera* è proprio la primavera. Anche la simbologia delle piante o il periodo di fioritura di queste ha avuto la sua parte nella ricerca del soggetto della *Primavera*. In questo settore va segnalata almeno la proposta di riconoscere nel dipinto la raffigurazione del Giardino delle Esperidi.

Infine è annunciata la prossima pubblicazione di un saggio di uno studioso tedesco, Horst Bredekamp, che legge il dipinto in chiave epicurea.

Enrico Parlato

## IL GRANDE VECCHIO

(continua da pag. 66)

appropriarsi del segreto di dipingere ad olio. Al di là delle divagazioni sulla diffusione di questa novità è importante notare come grazie ad essa egli pervenga a quella «pulitezza et... diligenza straordinaria», ammirata da Giorgio Vasari, che segnerà una nuova fase della sua evoluzione. Dipinto manifesto della «sintesi prospettica di forma-colore», così come la chiamava Roberto Longhi, essa segna il momento di apertura del capitolo più glorioso della pittura veneziana che si chiuderà più di un secolo dopo con le opere estreme di Tiziano e Veronese. Numerosi elementi, dalla rocca che si incornicia al centro del dipinto, quasi come un quadro nel quadro, fino alla corona posta da Cristo sul capo della Vergine, per non parlare delle peculiarità iconografiche legate alla città di Pesaro (come la presenza di un Santo locale, Terenzio) non lasciano dubbi sul prestigio della committenza, sulla cui identificazione la discussione è ben lungi dall'essere conclusa. Lo stesso si dica per la datazione del dipinto oscillante fra il 1470 e l'inizio degli Anni '80.

Mentre la pala di Pesaro evidenzia i rapporti assai stretti con la cultura figurativa dell'Italia centrale (che si percepiscono già nell'impostazione rigorosamente prospettica del dipinto), intensamente coltivati da Giovanni, suo fratello Gentile rimane fino alla fine della sua non breve carriera (morirà nel 1507), fedele agli insegnamenti, di Andrea Mantegna. Non gli mancano per questo i riconoscimenti ufficiali anzi nel 1479 viene inviato dal Maggior Consiglio alla corte di Maometto II a Costantinopoli: in questo modo Venezia sperava di ingraziarsi il sultano, il cui benvolere si andava dimostrando ogni giorno più determinante per le sorti della politica mercantile di San Marco nell'Oriente. Gentile, «arcaico profeta orientale», affascinò completamente il sovrano che oltre a farsi ritrarre (il ritratto si trova oggi alla National Gallery di Londra) gli ordinò una serie di pitture erotiche destinate ad ornare il Serraglio. Pochi anni dopo la morte del sultano esse vennero però messe in vendita al bazar di



e il loro tempo

Costantinopoli dove, pare, venissero acquistate da alcuni mercanti europei.

Oggi non sono più rintracciabili e la fama di Gentile si affida quindi soprattutto ai grandi teleri eseguiti per le Scuole veneziane, che insieme alle tele di Carpaccio, forniscono alcune delle testimonianze più precise sulla società veneziana della seconda metà del secolo, osservata da un occhio pronto a cogliere anche dettagli apparentemente insignificanti, insostituibili spesso nel restituire il vero sapore di un'epoca.

Su tutt'altra strada Giovanni non verrà meno neppure in tarda età alla sua insopprimibile vocazione di sperimentatore. Ecco allora che nei primi anni del '500, sollecitato anche dalla presenza di Giorgione, Tiziano e dello stesso Dürer, egli "diede più rotondità alle figure e riscaldò le tinte" (Lanzi, 1796), cimentandosi altresì, sollecitato dalle richieste delle più prestigiose corti dell'Italia settentrionale, in un genere per lui sconosciuto: i grandi temi mitologici.

Una capacità inimitabile a far propri gli spunti letterari, salvaguardando però la coerenza della narrazione pittorica si dispiega ancora intatta, è nel *Festino degli dei*, il grande dipinto portato a termine da Giovanni, ormai più che ottantenne, nel 1514, per il camerino d'alabastro del duca di Ferrara, Alfonso I d'Este. Ottenere questo dipinto fu per il duca una non indifferente vittoria nei riguardi della sorella, Isabella, duchessa di Mantova con la quale egli aveva intrapreso una amichevole gara culturale. Se Isabella si era assicurata per il suo Studiolo oltre alle opere di Mantegna (artista ufficiale della corte mantovana) anche tele di Perugino, Lorenzo Costa e Correggio, Alfonso, forse più fortunato, riuscì ad avere non solo il quadro di Bellini ma anche tre grandi opere di Tiziano: solo la morte inoltre aveva impedito a Raffaello di portare a termine il *Trionfo di Bacco* per cui egli aveva già mandato un disegno preparatorio al duca che sperava in tal modo di spiazzare definitivamente l'ambiziosa sorella. In verità i primi contatti con il Bellini li aveva presi proprio Isabella che aveva addirittura inviato a Venezia una dettagliata descrizione del quadro da realizzare per lo studiolo mantovano. Bellini però fece sapere che, se avesse dovuto adeguarsi al soggetto prescritto non avrebbe saputo portare a termine nulla che avesse «del buono». Isabella cede e dopo lunghe ed estenuanti trattative che la vedono ad un certo punto minacciare l'intervento del doge se l'artista non avesse ottemperato ai propri impegni, riesce finalmente ad ottenere, nel 1504, una tavola con il *Presepio*. Ne rimane totalmente conquistata e, attraverso un intermediario d'eccezione, Pietro Bembo, gli commissiona un altro dipinto. Il vecchio artista fa però sapere ad Isabella che «ha piacere che molti signati termini non si diano al suo stile, uso come si dice, di sempre vagare a sua voglia nelle pitture», la duchessa accetta prontamente tali condizioni ma, a quanto è dato sapere non sarà fortunata e, nonostante i buoni uffici del Bembo, non possederà un secondo quadro del Giambellino. Ispirato

verosimilmente ai *Fasti* di Ovidio il *Festino degli dei* descrive, in modo sorprendentemente anticanonico, un singolare gruppo di divinità, riunite ubriache, sotto la frescura di un bosco. Si è creduto a lungo che questo dipinto, cui Tiziano aggiunse in un secondo tempo gli alberi sulla sinistra e gran parte delle chiome di quelli a destra, fosse stato lasciato incompiuto da Bellini. In realtà la radiografia del dipinto mostra chiaramente che, sotto le foglie di Tiziano, esisteva un paesaggio compiuto. Ma, fatto più inatteso, sempre grazie alla radiografia, è possibile individuare la mano di un terzo artista che, prima di Tiziano e dopo Bellini, avrebbe arricchito il paesaggio originale. Presumibilmente, al suo arrivo a Ferrara, nel 1514, il *Festino degli dei*, benché grandemente ammirato, dovette già sembrare in qualche modo «secco e crudo», inducendo pertanto Alfonso a farlo ritoccare da un pittore ferrarese (Dosso o, forse più probabilmente, Garofalo); solo alcuni anni più tardi, nel momento in cui Tiziano andava approntando altre tele destinate ad accompagnarsi a quella del suo antico maestro, venne ridipinta completamente la parte superiore allo scopo di rendere omogenea la decorazione pittorica del prezioso camerino. Non è comunque venuto meno nel dipinto quello spirito elusivamente antimonumentale che non ritroviamo certamente nelle allegorie, pressoché coeve, compiute da Andrea Mantegna per Isabella d'Este. Contrariamente a quanto è possibile verificare nelle opere del padovano, «non è la scultura romana con le sue fredde qualità marmoree a ispirare l'artista veneziano: ciò che egli amava e sapeva rendere era invece l'ironia greca. Giovanni Bellini non è meno colto del Mantegna; ma la sua concezione sentimentale della vita lo spinge non a un'imitazione dell'imperialismo romano bensì a una profonda comprensione delle qualità umane dell'ironia greca». (Saxl, 1935). Da Bisanzio alla Grecia classica in un apparente tragitto a ritroso, Giovanni Bellini sempre tenacemente fedele a sé stesso lasciò dunque in eredità a Giorgione e Tiziano quella che, per dirla con il Berenson, era «l'arte più completamente umana di qualsiasi altra che il mondo occidentale conobbe mai dopo la decadenza della cultura greco-romana». Così il 29 novembre del 1516, quando Marin Sanudo malinconicamente annotava nei *Diari*, «Se intese questa mattina esser morto Zuan Belin ottimo pitor» la città era finalmente pronta per proseguire, senza il suo patriarca, lungo una strada che egli, con le sue sole forze, aveva gloriosamente aperto.

Andrea Bacchi

## GEOMETRICI E SENSUALI

(continua da pag. 68)

si sa ancora niente di Piero della Francesca, ma forse l'artista francese ha visto gli affreschi di Sant'Egidio a Firenze, oggi

scomparsi, frutto della collaborazione fra Domenico Veneziano e il giovane Piero.

Fouquet può aver conosciuto opere di Domenico Veneziano come *L'Adorazione dei magi* di Berlino o la Pala di Santa Lucia de' Magnoli ed è proprio quel tipo di cultura ad apparirgli più congeniale.

Se avviene l'incontro tra Fouquet e la coppia Domenico Veneziano-Piero della Francesca, è perché questi, diversamente da Paolo Uccello o Andrea del Castagno, avevano già assimilato la lezione fiamminga.

Pur non avendo precisi elementi stilistici in comune, Piero della Francesca e Fouquet sono riusciti a recuperare una visione epica della storia antica che il gotico internazionale aveva completamente trascurato.

Un lascito importante alla cultura figurativa italiana è rappresentato dall'innovazione di Fouquet nella tipologia dei ritratti: i ritratti di Eugenio IV e del re Carlo VII sono le prime raffigurazioni a mezzo busto e a tre quarti in Europa, antecedenti, secondo alcuni, alla ritrattistica di Raffaello.

E che rapporti ha con l'Italia l'altro grande pittore provenzale, Enguerrand Quarton, autore della *Pietà* di Villeneuve-les-Avignon (Louvre)? La monumentalità impassibile della *Vergine della Misericordia* (Chantilly, Musée Condé), la lucida evocazione dello spazio e la stilizzazione del paesaggio nella *Incoronazione della Vergine* (Villeneuve-les-Avignon, Musée de l'Hospice) evocano nella materia pittorica e nella gamma cromatica, Domenico Veneziano e il giovane Piero. Analogie così puntuali alla grande cultura fiorentina degli anni 1440-1450 non possono essere casuali. Non va dimenticato a questo proposito come numerose famiglie italiane, soprattutto fiorentine, rimaste ad Avignone, mantenevano costanti rapporti commerciali e familiari con la loro città d'origine.

Quarton, forse senza lasciare la Provenza, poteva aver visto qualche opera "moderna", recentemente spedita dalla Toscana.

Un'altra testimonianza di scambi mediterranei viene fornita dalla reciproca influenza esercitata da Antonello da Messina e da alcuni pittori della Provenza dove, come recentemente ha ipotizzato la Sricchia Santoro, l'artista siciliano avrebbe sostato a lungo durante il suo periodo di formazione: viene in mente, davanti al vasto paesaggio mediterraneo della *Crocifissione* di Bucarest, quello di Enguerrand Quarton nel fondo della *Incoronazione* di Villeneuve.

Il ruolo di Napoli, in questo gioco complesso e indimostrabile di relazioni fra la Provenza e l'Italia, è decisivo.

Al seguito di Renato d'Angiò venne probabilmente Barthélemy d'Eyck (il cosiddetto "Maestro di re Renato"): precise analogie avvicinano il *San Girolamo nello studio* dell'artista napoletano Colantonio (Napoli, Mus. naz. di Capodimonte), attivo fra il 1445 e il 1465 circa, noto per essere stato uno dei maestri di Antonello da Messina, con l'opera più importante di

Barthélemy d'Eyck, il trittico dell'Annunciazione.

La somiglianza fra le "nature morte di libri" che gremiscono la cella del *San Girolamo* di Colantonio e quelle che sovrastano i *Profeti* del trittico dell'Annunciazione non appare comunque sufficiente a provare che l'artista napoletano ha subito l'influenza dell'artista francese.

Colantonio poteva essersi ispirato facilmente al *San Girolamo con libri* che costituiva l'anta di un polittico di Jan van Eyck appartenente al re Alfonso d'Aragona e oggi scomparso.

Altre analogie appaiono più specifiche. I piccoli Santi e Beati (oggi dispersi in diverse collezioni) che ornano i pilastri del polittico di San Lorenzo Maggiore (di cui il *San Girolamo* di Colantonio costituiva la parte centrale) svelano uno stile ampio e scultoreo che non è propriamente fiammingo ma sembra dipendere dal "Maestro di re Renato": raffigurati all'interno di nicchie come statue vive — con originalità assoluta — e non come statue finte alla maniera di van Eyck, questi personaggi sembrano essere delle repliche ridotte dei *Profeti* del "Maestro di re Renato" conservati a Rotterdam e a Bruxelles.

Come spiegare quest'analogia? Non sembra trattarsi di un parallelismo casuale.

Un erudito della metà del 500 ci informa che, appassionato dell'arte fiamminga, Colantonio volle recarsi nel Nord ma fu trattenuto da Renato d'Angiò che gli insegnò egli stesso la maniera fiamminga.

Questa indicazione non è da escludere perché il re era, si dice, anch'egli pittore, ma si può anche supporre che la formazione di Colantonio sia avvenuta all'interno della cerchia di artisti che circondavano Renato d'Angiò durante il breve regno napoletano: se il "Maestro di re Renato" ne faceva parte potrebbe aver insegnato a Colantonio la maniera fiamminga, ed eseguito a Napoli delle opere comparabili a quelle che avrebbe dipinto ad Aix-en-Provence fra il 1443 e il 1445 (fra questi, il celebre trittico dell'Annunciazione), al seguito del re cacciato da Napoli.

La presenza, a Napoli, di opere dell'artista francese, spiegherebbe così non solo l'influenza esercitata su Colantonio, ma anche le tracce del suo stile riscontrabili nel giovane Antonello da Messina e in un trittico dipinto a Napoli verso il 1460-1470 (Sant'Anna dei Lombardi) da un artista secondario in cui viene sintomaticamente riproposta la rara iconografia dei libri disposti nelle nicchie nella parte superiore delle ante, proprio come appaiono nelle ante del trittico dell'Annunciazione di Aix del "Maestro di re Renato".

L'idea longhiana di un circuito mediterraneo che avvicina, in una cultura comune, molti artisti del '400, sarebbe "esposta" al meglio in una grande mostra, oggi purtroppo irrealizzabile, anche per il pericolo dello spostamento dei dipinti su tavola.

Posti l'uno vicino all'altro, Petrus Christus, Antonello da Messina, Piero della Francesca, Enguerrand Quarton, Jean Fou-

e il loro tempo

quet, avrebbero esemplificato quello che per me è stato uno dei più importanti raggiungimenti di tutto il Quattrocento europeo: la sintesi operata da artisti che hanno saputo unificare la visione fiamminga della natura, analitica e sensuale, con la visione italiana, geometrica, ragionata.

A cura di Alessandra Ottieri

## BRIGANTINO SICILIANO

(continua da pag. 72)

van Battista Cavalcaselle davanti all'opera ancora al suo posto, che testimoniano della molto approssimativa fedeltà della copia. Né riesce a portare chiarezza su questo problema il celebre *Salvator Mundi* della National Gallery di Londra, a lungo ritenuto la più antica opera datata di Antonello per la nitida scritta apposta su un cartellino illusivamente dipinto sopra un parapetto oltre il quale il Cristo si affaccia benedicente. La data espressa in un latino abbastanza scorretto suonerebbe 1465 ma l'indizione, abituale forma di datazione in ogni atto corrente, indica precisamente il 1475, un anno indubbiamente più consono alla solenne struttura formale della figura, all'ardito gioco prospettico della mano benedicente, alla vellutata materia pittorica più simile a quella delle opere veneziane.

Entriamo così dopo una nuova lunga pausa dei documenti siciliani nell'ultima fase dell'attività di Antonello che comincia con la data 1470 letta ancora nel secolo scorso dal Cavalcaselle e poi consuntasi sul cartellino posto alla base dell'*Ecce Homo* del Metropolitan Museum di New York. L'uso del cartellino con il nome del pittore e la data, da tempo apparso nell'Italia settentrionale, è probabilmente adottato da Antonello come una sorta di attestato di garanzia per quella clientela esterna a cui sembra dovuta la conservazione di queste opere più tarde. Talvolta il nome è apposto invece direttamente sulla cornice o sul parapetto all'uso fiammingo; ne sono privi invece diversi ritratti che però risultano tagliati già in antico nella parte bassa forse per facilitarne la vendita sotto altro nome sul momento più commerciabile. Nuove esperienze e nuove relazioni, difficilmente localizzabili ma che cadono certamente nel lasso vuoto di documenti messinesi tra il 1465 e il 1470 e che si riflettono vivamente nelle opere, hanno ormai introdotto a questo punto Antonello in una pratica sicura della resa prospettica della figura e dello spazio attraverso una visione sintetica che richiama immediatamente le modalità ormai largamente diffuse nella penisola da Piero della Francesca. Scandiscono le nuove ricerche una serie di *Ecce Homo* firmati fra il 1470 e il 1474, apparentemente simili ma in effetti sottilmente variati da una sempre più complessa rotazione del busto del Cristo entro lo spazio disponibile e dai riflessi sulla pelle delle corde che lo avvincano, diversi ritratti, il disastroso polittico di San Grego-

rio del Museo di Messina firmato e datato 1473, unificato nei suoi due ordini da un unico punto di vista, la *Annunciazione* di Siracusa già a Palazzolo Acreide, tutto un gioco di rimandi alla tradizionale iconografia fiamminga della scena in un interno domestico con finestre aperte sul paesaggio, ma stretti in un sicuro telaio spaziale. La raffinatezza della stesura pittorica si fa anche più preziosa nelle opere che probabilmente erano destinate all'esigente clientela esterna per la quale si traferì alla fine del 1474 a Venezia. Così avviene soprattutto nei ritratti che derivano dai prototipi fiamminghi l'attenzione ad una specifica realtà individuale, fuori da ogni intenzione celebrativa, ma la relegano entro sintetici volumi.

E per un esigente amatore di rarità "ponentine", aggettivo usato dal veneziano Michiel per indicare le opere fiamminghe, dovette essere realizzato quel mirabile intreccio di luci sfioranti provenienti da più fonti, di acutezze prospettiche, di sottili allusioni simboliche che è il *San Girolamo nello studio* della National Gallery di Londra, un'opera che si pone in ideale competizione con lo stesso van Eyck. I due anni veneziani di Antonello risultano incredibilmente fitti di ritratti, tavole e tavolette varie, due altari, ma soprattutto sorprendenti per una capacità di rapido adeguamento ad una nuova realtà di confronti, di pronte assimilazioni, di rilanci che lo poneva in diretta competizione con Giovanni Bellini. Nella *Pietà* del Museo Correr, nella *pala di San Cassiano*, nella *Crocifissione* di Anversa la partita è giocata direttamente con il grande coetaneo veneziano, che ne terrà conto e renderà idealmente omaggio al siciliano nelle sue opere ancora molti anni dopo la sua dipartita, benché niente ci sia noto del concreto rapporto tra loro.

Purtroppo anche sulle più imponenti opere veneziane di Antonello si è accanita la malasorte: la *pala di San Cassiano* con la Vergine alta sul trono, affiancata da quattro Santi per parte e protetta da una imponente struttura architettonica in rapporto prospettico con la cornice marmorea dell'altare, è stata ritagliata in più pezzi ed è passata già agli inizi del Seicento prima a Londra, poi a Bruxelles e quindi a Vienna, dove ancora si trova, ridotta a tre frammenti di sontuosa ricchezza pittorica che niente però più dicono dell'imponenza dei Santi laterali noti attraverso piccole copie seicentesche né dell'impianto architettonico che a Venezia fece storia per decenni non meno della veste cromatica dell'insieme. Del trittico di San Giuliano resta solo a Dresda, dopo essere passato a lungo come opera di Giovanni Bellini, il celebre *San Sebastiano*, frutto di una più complessa problematica prospettica a punto di vista ribassato che ne esalta la sublime semplicità colonnare. La *Pietà* del museo Correr è ormai l'ombra di ciò che il trepido stringersi dei tre angioletti dolenti intorno al corpo abbandonato del Cristo seduto sul sepolcro dovette essere. Restano tuttavia vari ritratti, unici nel loro nuovissimo amalgama di umana verità

# MASACCIO E PIERO

e il loro tempo

e di fiera vitalità (come il cosiddetto *Condottiero* del Louvre, il *Ritratto con berretto rosso* di Londra e quello tutto ricci, occhi pungenti e abito nero di Lugano, il *Ritratto già di Trivulzio* di Torino); resta la mirabile testa del *Cristo alla colonna*, con le lacrime che solcano come perle il volto sofferente, della collezione Cook a Jersey; resta, insperato recupero recente, la *Pietà* del Prado di Madrid che forse già ci porta ai tempi di quell'inspiegato ritorno in patria di Antonello, al colmo della fortuna veneziana e alle soglie della chiamata milanese. Anni a ridosso ormai della morte precoce ma in cui nacquero ancora capolavori, come l'arcana *Annunciata* di Palermo, tutta chiusa nella piramide del mantello che volge verso lo spettatore la sua stupenda bellezza mediterranea, gli occhi intensi e profondi e protende la mano in un gesto insieme di sorpresa e di saluto in un'altra delle difficili e bellissime esercitazioni prospettiche di Antonello.

Fiorella Sricchia Santoro

## LA MANO DOPPIA DELLE FIANDRE

(continua da pag. 73)

simo che agli occhi italiani può sembrare persino pesante, volgare, ma è la finta volgarità di chi l'ha superata proprio in una visione trascendentale dell'universo.

In questo senso va ripreso quello che si diceva prima, circa il modo di leggere le immagini dei van Eyck, partendo dal particolare.

Nei ritratti l'evidenza che ha la pelle dei personaggi è molto marcata, cosa che non accade mai nei ritratti italiani; in questi, è l'insieme che conta, la nobiltà idealizzata: l'epidermide, con le rughe, le verruche, i difetti, rimane in sordina. Fanno eccezione Antonello, nel cosiddetto *Condottiero* del Louvre (con il particolare della cicatrice sul labbro) o, nello stesso museo, il *Ritratto di vecchio col nipote* di Domenico Ghirlandaio, con il naso divorato dal male.

Ma generalmente il ritratto rinascimentale italiano abbellisce, mentre invece il ritratto fiammingo coglie la realtà per quella che è: una verità la quale sembra persino tangibile, persino sgradevole e scostante.

Qualcosa che non mi accade mai né con Masaccio, o Piero della Francesca, né con Michelangelo, o Raffaello.

Solo al confronto con la pittura dei van Eyck si capisce quanto importante sia stata per l'arte italiana, la tradizione classica.

Cosa è "classico" per i pittori nordici? Cosa è per essi l'"antico"? È il Romanico: essi considerano ciò che noi chiamiamo stile Romanico la continuazione classica. Avevano in un certo senso ragione, perché è stata la nostra periodizzazione a separare il Romanico, che in realtà è la continuazione del tardo antico.

Ben poco possiamo vedere in Italia dei van Eyck perché le loro opere, ansiosamente raccolte dai collezionisti quattrocenteschi

della Penisola, sono andate quasi tutte disperse o distrutte.

Cosa c'era dei van Eyck in Italia? Ad Urbino, ad esempio, si trovava un quadro con un bagno di donne che, certamente, Piero della Francesca deve aver visto. Egli subì, infatti, un'enorme impressione dal dato tecnico dei van Eyck e in certi quadri cerca di imitarne il pigmento: fa degli esperimenti ad olio ma li fa male, perché dipinge l'olio sulla tempera, quando questa non è perfettamente secca. L'olio fresco allora forma un tipico cretto ragnato, ad aperture larghe che somiglia al cretto dei quadri falsi.

Nelle raccolte mediche si trovava un San Girolamo (quasi certamente lo stesso che oggi appartiene all'Institute of Arts di Detroit); esso è sicuramente il modello per gli affreschi del Ghirlandaio (San Girolamo) e del Botticelli nella chiesa di Ognissanti a Firenze.

Proprio qui si vede la distinzione enorme fra Firenze e il mondo di van Eyck: i fiorentini sintetizzano mentre la pittura fiamminga analizza: è questa la grande differenza. Un testo importantissimo, credo autografo dei van Eyck, *Le stigmati di San Francesco*, è nella Galleria Sabauda a Torino. Di questo quadro esiste un'altra replica, assolutamente identica, nella collezione Johnson di Philadelphia: i documenti parlano appunto di due esemplari dello stesso quadro che uno stesso committente (forse un genovese stabilitosi a Bruges) aveva regalato alle due figlie entrate, ambedue, in convento.

Altri quadri dei van Eyck si trovavano a Napoli, ma sono tutti persi. Poi abbiamo un testo problematico vaneyckiano: la *Crocifissione* che si trova a Venezia nella Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, opera, io credo, di uno dei due van Eyck; del resto, la distinzione fra i due fratelli non è mai stata fatta e si è già detto come molti studiosi, fra cui lo stesso Max Friedländer, ammettano un solo pittore, negando Hubert.

Tutte le opere dei van Eyck, anche quelle minori, anche i ritratti, sono delle vere e proprie miniere visive, sono dei microcosmi, degli universi completi, estremamente complessi ed elaborati; li sostiene una densità mentale che raramente si trova (realizzata in modi del tutto diversi) nei pittori italiani.

Però non è possibile spiegare certa pittura italiana senza conoscere i van Eyck. Il caso più macroscopico è quello di Antonello da Messina che realizza con estrema lucidità una congiunzione tra Rinascimento italiano e Rinascimento fiammingo. Non è poi il caso di specificare in questa sede altri artisti italiani i quali, in tono minore, e soltanto in certi particolari delle loro opere (come il piemontese Macrino d'Alba) denunciano la conoscenza di prototipi vaneyckiani.

L'Italia è anche presente nel mondo dei van Eyck dal punto di vista della committenza. Uno dei capolavori, firmato dal solo Jan, fu eseguito per un mercante italiano, il lucchese Giovanni Arnolfini, che si era

stabilito a Bruges nel 1420.

In questo quadro, vero incunabolo della pittura fiamminga, c'è un'idea la quale poi verrà ripresa all'epoca di Filippo IV, cioè nel Seicento inoltrato, da Diego Velazquez nel capolavoro *Las Meniñas*. Nella parete di fondo del dipinto di van Eyck c'è uno specchio in cui si vedono riflessi, visti di spalle, i coniugi Arnolfini, cioè i due committenti, e si intravede anche lo stesso pittore, il quale sta dipingendo il quadro. Nello specchio si legge la frase «Johannes de Eyck fuit hic (fu qui) 1434»: è la stessa idea che poi viene rielaborata attraverso chissà quali strade da Velazquez nella cui grande tela il pittore, situato al centro, sta guardando verso noi stessi; uno specchio nel fondo riflette i volti di Filippo IV e della regina che quindi si identificano con lo spettatore.

Ma per tornare al quadro dei coniugi Arnolfini: è uno di quei testi visivi che ad ogni lettura lasciano incuriositi e che rivelano continuamente una inesauribile ricchezza mentale. Basterebbe il particolare della finestra sulla sinistra, a sollevare una quantità di interrogativi che lasciano lo storico dell'arte stupefatto: la luce che in parte passa attraverso i vetri e in parte entra senza diaframmi, l'esiguo ma bellissimo particolare di un albero che si intravede come in uno spiraglio, la misteriosa espressione dei due personaggi, la verità quasi tattile delle stoffe, la lampada in bronzo con una sola candela accesa. C'è poi la signora Arnolfini il cui corpo suggerisce l'idea dell'imminente parto: in realtà è più probabile che si tratti del riflesso di una moda che interessava sia l'atteggiamento del corpo che la forma delle vesti.

Figure analoghe si trovano anche a Firenze nei dipinti eseguiti intorno al 1430, e tutto sommato, questa medesima foggia e un identico portamento si ritroveranno alla fine della Rivoluzione Francese, dopo Termidoro, nelle "merveilleuses", con la cintura altissima, e con il ventre spinto in fuori.

Ben inteso questo particolare, come tanti altri elementi del quadro Arnolfini, è soggetto ad una revisione incessante. Io personalmente sono convinto che il colore verde della veste della donna ha precisi connotati simbolici tutti da scoprire.

E infine, cosa significa l'essersi tolti le scarpe?

La lettura dei quadri di van Eyck dal punto di vista iconologico è appena incominciata: sono degli universi inesauribili, in rapporto, probabilmente, con il nominalismo filosofico.

È difficile, se non impossibile, per un italiano, parlare dei van Eyck, senza sentirsi smarriti.

A cura di Alessandra Ottieri

Fotografie: pag. 8 Artepht/Babey; pag. 9 Bibliothèque Nationale Paris; pag. 18 J. Paul Getty Museum Malibu; tutte le altre riproduzioni nel fascicolo sono dell'Istituto Scala di Firenze.

