

QUATTROCENTO

Con il '400 si chiude il Medioevo e inizia un periodo di grandi trasformazioni: entrano in crisi le due Istituzioni, Papato e Impero, che si erano fronteggiate a lungo e si sviluppa e conclude in Europa il processo di formazione delle grandi Monarchie nazionali (Francia, Spagna, Inghilterra. Anche in Italia si svolge il consolidamento delle Signorie e dei Principati Regionali (Milano, Firenze, Repubblica di Venezia, Stato Pontificio e Regno di Napoli).

Due eventi segnano profondamente il secolo: l'invenzione della stampa e la scoperta dell'America (1492); la prima incise sulla diffusione e sullo sviluppo della cultura, la seconda determinò lo spostamento degli interessi economici dal Mediterraneo all'Atlantico.

In questo secolo ci fu un grande rigoglio di vita e una piena valorizzazione dell'uomo.

Ebbero grande impulso le arti, favorite dai Signori che protessero letterati ed artisti per dare lustro e gloria al proprio stato.

Tra tutti emergono le personalità di Masaccio, Antonello da Messina e Piero della Francesca

Anna Mazzonello

PIERO DELLA FRANCESCA

Pittore originario di Borgo San Sepolcro, paese cui sarà sempre legato e nel quale lascerà alcune delle sue opere più importanti, Piero della Francesca si forma a Firenze insieme a Domenico Veneziano, del quale apprende l'originale sintesi di forma toscana e luce veneziana.

Le prime opere, collocabili anteriormente al 1450 (S. Girolamo e un devoto; Battesimo di Cristo; i pannelli con la Crocifissione e i SS. Sebastiano e Giovanni Battista, facenti parte del Polittico della Misericordia,), dimostrano il già personalissimo e originale modo espressivo dell'artista: in una luce astratta che pervade un paesaggio che è insieme dimensione mentale e poetica rievocazione di dati reali, si collocano figure grandiose, severe, immobili in un tempo sospeso e rarefatto.

Sarà poi nelle più importanti corti dell'Italia centrale : a Rimini, dove lavorerà nel Tempio Malatestiano all'affresco votivo col ritratto di Sigismondo Pandolfo Malatesta (1451), e ad Urbino, dove ritrarrà il Duca Federico da Montefeltro e la moglie Battista Sforza.

Ad Urbino l'artista ebbe una funzione di grande importanza (forse influì anche sulla costruzione del Palazzo Ducale) e lasciò, nel giro di un ventennio, alcune delle sue opere di maggior prestigio: la stupenda tavoletta con la Flagellazione di Cristo e la più tarda Madonna di Senigallia, risalente al 1470.

Il personale stile di Piero della Francesca, sorretto da un rigoroso apparato teorico, che egli stesso esplicherà nei trattati sulla prospettiva, si riflette in uno stile nobile regolato

da precisi rapporti spaziali e cromatici (si veda la Pala di San Bernardino) che ne fanno una figura a parte rispetto al Rinascimento fiorentino (e difatti la maggior parte della sua opera si svolgerà fuori di Firenze). Enorme tuttavia sarà la sua influenza nello sviluppo della pittura dell'Italia centrale e settentrionale (Giovanni Bellini, Antonello da Messina).

IL BATTESIMO DI CRISTO

Analisi dell'opera

L'opera di Piero della Francesca è un'opera complessa nel suo genere e particolarmente rappresentativa della nostra civiltà artistico-figurativa.

Il primo approccio di lettura avviene con un contatto diretto con l'opera nella sua complessità per stimolare un processo di osservazione, di analisi, sugli elementi visivo-strutturali, (primo livello di lettura).

Nell'approccio alla lettura dell'opera è necessario controllare, attraverso gli elementi della lettura dell'immagine, i prerequisiti, che consistono nella percezione della struttura e delle sue leggi interne: nel caso in esame, trattandosi di un'opera di pittura, il colore, la simmetria, il campo.

Iniziamo la lettura dell'opera partendo dal "campo": abbiamo una superficie che è di forma allungata verso l'alto, che risulta formata dall'insieme di due figure geometriche: un quadrato in basso ed un semicerchio in alto. Questa forma semicircolare non è altro che la semicirconferenza inscritta nel quadrato.

Il formato verticale dell'opera è insolito perché le pale d'altare presentano in genere uno sviluppo orizzontale. Nonostante la verticalità, l'opera risulta comunque accentrata, poiché gli elementi del campo sono disposti in maniera tale da dare centralità allo spazio. Inoltre tracciando le diagonali del quadrato, queste confluiscono verso un punto centrale che è la testa del Cristo.

C'è un asse di simmetria? Sì, ed è tracciato dalla successione della colomba, della ciotola e del Cristo.

E' un'opera simmetrica? No, perché non troviamo gli stessi elementi da un lato e dall'altro.

E' un'opera equilibrata? Sì, e questo equilibrio è affidato ai pesi delle forme: c'è un bilanciamento tra le forme-peso dei due lati: la figura del Battista da un lato, il battezzante, l'albero.

Analizziamo adesso il colore: possiamo notare che c'è un equilibrio tra toni caldi e freddi, ad esempio il rosso delle vesti si equilibra con l'azzurro del cielo.

Quale linea prevale tra la verticale e l'orizzontale? La verticale, nell'albero, nel Cristo, negli angeli sulla sinistra.

Passiamo alla lettura iconica: c'è qualche personaggio che riconosci? Quale e perché?

La figura che battezza è San Giovanni, riconoscibile dai tipici attributi iconografici, quale il vestito di pelle color rosso. La colomba rappresenta lo Spirito Santo. Gli angeli naturalmente hanno come attributo iconografico le ali. Quindi, attraverso il recupero di una serie di attributi consacrati da una tradizione iconografica, possiamo asserire che questa scena rappresenta il Battesimo di Cristo.

In questo caso Piero, pur attingendo a piano dalla tradizione iconografica, si prende qualche libertà: ad esempio gli angeli, che solitamente tengono le vesti di Cristo, qui non lo fanno: sono rappresentati come tre amici in gruppo disposti a semicerchio. Ma ci sono altri elementi iconografici da notare: nei personaggi in fondo, le vesti ed i copricapo sono quelle in uso all'epoca presso i popoli orientali e bizantini. Un altro elemento di riconoscibilità iconica è il paesaggio tipico dell'Umbria nei suoi colori e nelle sue forme, nella sua vegetazione.

Passiamo al terzo livello di lettura: chi è l'autore? chi è il committente? quale è la funzione dell'opera?

L'opera è stata eseguita da Piero della Francesca, da Borgo S. Sepolcro, figura centrale del nostro umanesimo, ed è datata intorno alla metà del 1400 (non esistono documenti certi, né la data sul retro dell'opera).

Fu commissionata dall'Ordine dei Camaldolesi di Borgo San Sepolcro per ornare l'altare maggiore della loro chiesa.

Ma perché venne commissionata quest'opera? Quale era la funzione della pala d'altare? Chiaramente, trattandosi di una pala d'altare, aveva una funzione votiva, di ringraziamento.

Ma ci sono altri significati?

I tre angeli sono un elemento guida necessario per capire il significato. Nel 1439 si svolge a Firenze un Concilio tra la Chiesa d'Oriente e la Chiesa d'Occidente, che per secoli erano state divise da una controversia, che aveva scatenato una vera e propria guerra ideologico-religiosa sulla natura del Cristo e sulla Trinità. La chiesa d'Occidente condannava l'eresia monofisita, che attribuisce a Dio una sola natura. La conciliazione avviene sulla linea vincente della Chiesa d'Occidente, e viene pertanto accolto il dogma della trinità.

Le vesti degli angeli, nei loro colori, rappresentano appunto simbolicamente la Trinità: il rosso, il bianco, il blu.

Il battesimo di Cristo pone al centro la questione dogmatica del Dio che si fa uomo, tanto è vero che, essendo uomo, come tutti gli altri uomini si deve riscattare dal peccato originale ricevendo il battesimo.

Ma ci sono anche altre cose da chiarire, e cioè perché Piero rappresenta gli angeli come tre amici in cerchio e non come nella tradizione iconografica mentre trattengono le vesti del Cristo? E perché gli angeli sono disposti proprio in semicerchio? (posizione peraltro analoga ad un altro soggetto spesso usato nel '400, cioè le Grazie). Le Grazie non solo sono un richiamo all'antichità classica, alla bellezza, ma soprattutto sono simbolo di armonia, di concordia, ecco perché gli angeli di Piero sono rappresentati come le Grazie, proprio a simboleggiare l'armonia raggiunta tra la Chiesa d'Occidente e quella d'Oriente.

Vediamo adesso quale è il nesso tra i Camaldolesi e il Concilio di Firenze.

Ambrogio Traversari, generale dei Camaldolesi, partecipava a questo convegno con una funzione preminente, ed ha avuto un ruolo fondamentale nella conciliazione tra le due Chiese. Per cui l'opera, oltre a celebrare questa riconciliazione, è una esaltazione del confratello e dell'ordine, per il ruolo che aveva svolto in questa importante operazione storica; non dimentichiamo che le due Chiese si riuniscono in un momento particolarmente delicato, perché c'è la pressione dei Turchi che avanzano dall'Oriente schiacciando Costantinopoli, e poi arriveranno fino alle porte di Vienna. Quindi, di fronte al pericolo dei Turchi, ecco che le due Chiese si riuniscono ed il Concilio diventa un atto politico di alleanza tra Oriente ed Occidente. Dunque un risvolto politico di

fondamentale importanza che non traspare immediatamente, ma è sottinteso nella raffigurazione.

Quelli citati sono gli elementi “contestuali” dell’opera, che permettono di capirne il significato più profondo.

Approfondendo la contestualizzazione dell’opera. Partendo dal colore, notiamo che lo stesso colore è presente nell’albero e nel corpo di Cristo, e che c’è una proporzione tra il corpo e l’albero (cosa che ritroviamo pure nella “Flagellazione”, tra il Cristo e la colonna). La proporzione viene ripresa da Piero nel trattato “De prospettiva pingendi” stabilendo un rapporto tra questi due elementi (albero, Cristo) di proporzionalità aurea. Piero applica il teorema della sezione aurea del segmento, scoperto dai greci, che serviva a trovare la dimensione ottimale dello spazio architettonico: esso dimostra che una parte del segmento è media proporzionale tra l’intero segmento e la rimanente parte di esso. Piero trova nel corpo di Cristo la misura: il corpo è medio proporzionale rispetto all’universo. Siamo in un momento in cui si parla di Umanesimo, dunque l’uomo al centro dell’universo. Questo quadro ne è un fulgido esempio : Dio è Gesù Cristo, si è fatto uomo e sta ricevendo il battesimo, è l’uomo che sta al centro dell’universo: lo spirito passa attraverso la materia e trova nell’uomo la sua espressione divina.

Da sottolineare è l’idea di Piero di absolutezza della luce: la luce è assoluta, ma non in senso medievale (l’absolutezza della luce nel medioevo dirada il corpo delle cose, smaterializza e quanto più smaterializza, tanto più è assoluta e divina).

La luce di Piero invece si particularizza, mette in evidenza le forme in modo chiaro e le evidenzia maggiormente. La scerna è statica, la natura è recuperata all’interno di un rapporto astratto matematico-geometrico, per cui i colori sono quelli della natura, ma diventano funzione di una costruzione spaziale, perché lo spazio non è costruito attraverso le linee di fuga, ma attraverso tasselli di luce e colore.

La luce si riflette da un corpo all’altro, oppure viene assorbita dai corpi. Qui la luce si assorbe nelle forme, si stabilizza e contribuisce a quell’elemento di immobilità che appare nella scena, un’immobilità quasi surreale.

Dunque pur non rappresentando una scena surreale, la scena reale è totalmente impregnata da questa dimensione rarefatta: c’è la natura, ci sono le nuvole, ma non c’è l’aria, non c’è il calore, c’è solo un esasperato equilibrio di forma-colore-luce.

Vediamo adesso di confrontare questa opera con altre analoghe.

Nella pala d’altare “Madonna e Santi” di Brera, sempre di Piero della Francesca, Piero rappresenta una sacra conversazione davanti ad un corpo absidale con il Duca di Montefeltro.

Fu commissionata dal Duca di Montefeltro perché fosse posta nella sua cappella e per devozione alla Madonna.

Il confronto tra il Battesimo e quest’opera può essere fatto per analogia per quanto riguarda l’organizzazione delle figure , la spazialità, la centralità, la simmetria.

Vediamo altre pale d’altare: nello “Sposalizio della Vergine” di Raffaello è chiara l’influenza del Perugino sia nella ripresa del soggetto sia nella morbidezza del colore; anche la spazialità è tipica dell’ambiente umbro-marchigiano (Bramante - Piero della Francesca), la scansione dello spazio tramite le figure che segnano la profondità è tipica di Piero, mentre la riproposizione del tempio si pone come elemento modulare che coniuga due spazi: quello dell’architettura e quello della natura, Questo elemento quasi circolare che mette in rapporto l’elemento lineare del pavimento prospettico con l’elemento curvilineo delle montagne.

Nelle pale d'altare precedenti non abbiamo una cornice, ma a partire dal 1200 il committente la richiede, quindi la cornice diventa parte integrante della pala. Ad esempio nella pala di Gentile da Fabriano c'è una cornice tricuspidata, tipicamente tardo-gotica, dorata, che impreziosisce l'insieme.

Spesso il committente condiziona l'artista, non nel caso del Battesimo, ma ad esempio nel caso del "Polittico della Misericordia", sempre di Piero della Francesca, l'opera deve avere il fondo in oro, cosa che blocca la rappresentazione dello spazio tridimensionale, per cui l'artista si crea una spazialità rappresentando la figura della Madonna che allarga il suo manto, formando così come una nicchia entro cui sono posizionate le altre figure.

Anche Masaccio nella "Crocifissione di Capodimonte" deve usare lo sfondo dorato, per volere del committente, ma in questo caso l'artista lo utilizza dando motivi di accenni spaziali (ad. es. la linea del terreno in diagonale, la prospettiva del braccio trasversale della croce), e soprattutto utilizza il chiaroscuro che, oltre a non fare perdere spessore alle figure e profondità allo spazio, crea un ambiente luminoso che avvolge tutte le figure.

Nella pala d'altare di Giotto c'è una cornice dorata in stile gotico, di forma triangolare, come sono presenti anche nel trono della Madonna elementi triangolari che si contrappongono visivamente al manto della Madonna, raffigurato come una massa solida e pesante.

Ma cosa è una pala d'altare?

La pala d'altare è un oggetto di arredo sacro. Inizialmente veniva dipinta sui due lati, perché dovendo essere collocata nell'altare maggiore, che era in genere scostato rispetto al coro, poteva essere visibile davanti e dietro.

Successivamente, quando il coro viene eliminato e l'altare viene spostato indietro nell'abside, la pala viene dipinta da un solo lato.

Essa era in principio una pittura su tavola, formata da listelli orizzontali in genere di pioppo (più resistente ai tarli), con il tempo la tavola fu sostituita dalla tela, più maneggevole.

ANTONELLO DA MESSINA

vive tra il 1430 ed il 1479. Inizia la sua attività verso il 1450 a Napoli, con il Colantonio, in un'atmosfera di chiara tendenza provenzale e fiamminga.

Su questa linea si inseriscono le sue prime opere: una Madonna e la Crocifissione, di cui fa parte San Giovanni in preghiera.

Verso il 1470 soggiorna a Venezia, dove esegue il San Gerolamo nello studio e il Salvator Mundi; in quest'opera, come nella Vergine Annunziata, è evidente l'influsso di Piero della Francesca.

Tornato in Sicilia dipinge la Madonna col Bambino del Polittico di S. Gregorio e nel 1475-76, nuovamente a Venezia, è impegnato nella Pala di San Cassiano e nel San Sebastiano conservato a Dresda.

Le sue opere migliori sono quelle nelle quali sperimentò il tema del ritratto, come nel Condottiero e nell'Autoritratto conservato a Londra.

S. GIROLAMO NELLO STUDIO

Analisi dell'opera

La differenza tra l'interpretazione della pittura fiamminga, che si andava diffondendo nell'Italia meridionale, fatta da un anziano maestro come Colantonio e un giovane allievo, Antonello da Messina, si può cogliere in due tavole del medesimo soggetto, San Gerolamo.

Se il San Gerolamo e il leone di Colantonio sviluppa la tipica minuziosa visuale fiamminga, rappresentando un ambiente ridondante di oggetti significativi (libri, un cappello cardinalizio, lo scrittoio) e dominato dai volumi contrapposti ma volutamente abbinati del Santo e del leone, il San Gerolamo nello studio stravolge quest'interpretazione servendosi delle conquiste della geometria proiettiva provenienti dalla Toscana.

Anche Antonello è attento ai particolari (si vedano i vasi di ceramiche o gli animali che popolano la scena, fra cui, seminascosto in secondo piano, il leone) ma subordina la sua lettura ad una visione precisa e prospettica dello spazio: la complicata architettura sembra non essere altro che l'oggettivazione di linee prospettiche di costruzione che inquadrano ed esaltano la figura del Santo, allo stesso modo della luce che, raccogliendosi sulle pagine del libro, illumina san Gerolamo, donandogli un maggior spicco. Ma più che da un'esigenza formale, il quadro di Antonello testimonia il cambiamento dei tempi e il Santo non è più il monaco ritratto nella sua cella, ma un vero studioso umanista, ritratto nel suo studio.

LA VERGINE ANNUNZIATA

La Vergine Annunziata, su tavola, appartiene al periodo veneziano di Antonello da Messina. Un'accurata definizione dei tratti del volto si accompagna al tentativo di un'introspezione psicologica del personaggio della Vergine. La purezza delle forme si confonde con lo straordinario gioco cromatico prodotto dal velo azzurro. Contemporaneamente il ripiano della tavola, del leggio inclinato e della mano protesa, producono sul volto la luce che discende dall'alto, la quale si attenua d'intensità dando modo alle forme del velo e del volto di assumere una geometrica regolarità.