

# **La natura e il paesaggio** *nella pittura italiana*

a cura di Pierluigi De Vecchi e Graziano Alfredo Vergani

## Un antefatto ineludibile: la natura e il paesaggio nella pittura greco-romana

Fabrizio Slavazzi

**N**ell'arte antica la raffigurazione del paesaggio e dell'ambientazione naturale, che appare molto presto, non raggiunge la piena autonomia rappresentativa se non nel tardo ellenismo e in età romana. Anche in questi casi, tuttavia, la rappresentazione pittorica della realtà naturale si differenzia dalla concezione moderna per alcune caratteristiche peculiari.

Nell'antichità classica, infatti, non esiste il paesaggio puro. La natura non è mai osservata nel suo stato selvaggio e incontaminato o, come accade nella pittura dell'Ottocento europeo, durante le manifestazioni della sua forza. Anche la raffigurazione delle situazioni meteorologiche e atmosferiche è in genere molto limitata: si è sempre di giorno, d'estate e sotto un cielo assolato o appena screziato dalle nuvole. Il paesaggio, inoltre, reca sempre tracce dell'uomo, sia la sua presenza fisica, sia il suo intervento. A ciò si aggiunga il fatto che non vi è mai la volontà di rappresentare un luogo preciso in tutti i suoi particolari, anche se vi possono essere degli elementi evocatori di una località o di un'atmosfera.

### *La rappresentazione della natura prima dell'arte classica*

Punto di partenza è l'arte egizia, nella quale i modi di rappresentazione della natura nelle composizioni delle scene figurate, in pittura o nel bassissimo rilievo colorato, si fissano molto presto, durante la V dinastia (circa 2480-2350 a.C.), per poi rimanere sempre praticamente immutati. I singoli elementi, descritti in maniera molto analitica, sono disposti secondo una scansione paratattica, con lo scopo di definire l'ambiente dell'azione; sono insomma un complemento della narrazione, come accade, per esempio, nei rilievi con scene di caccia nella tomba del visir Mereruka a Saqqara. In questo contesto il paesaggio non assumerà mai al ruolo di protagonista di una rappresentazione, anche se alcune composizioni di ambito privato della metà del II millennio a.C. suscitano un sentimento della natura quasi intimistico.

La posizione marginale del paesaggio è ancora più evidente nelle civiltà mesopotamiche, nelle cui manifestazioni artistiche gli elementi naturali hanno l'unica funzione di ambientare le imprese del sovrano, come nel caso delle grandi serie dei rilievi che decoravano i palazzi reali assiri, mentre rocce e piante sono subordinate anche nelle proporzioni alle figure umane e animali e alle azioni narrate.

Da questa linea si stacca la produzione pittorica del mondo egeo, nella quale la natura assurge per la prima volta alla dignità di soggetto autonomo: negli affreschi cretesi, accanto a composizioni tradizionali con gli elementi naturali sullo sfondo, esistono infatti raffigurazioni di rocce e alberi, fiori e animali sia terrestri che marini, dove non c'è traccia dell'uomo, come in alcuni esempi a Cnosso e a Hagia Triada (circa 1500 a.C.). Gli elementi hanno una disposizione libera, la resa è veloce e impressionistica, i colori sono delicati. Nella ceramica dipinta si ritrovano i medesimi soggetti, semplificati e improntati a un gusto decorativo. Anche nel successivo periodo miceneo (secoli XV-XII a.C.) perdurano gli stessi temi, ma la stilizzazione è sempre più evidente e insistita.

### *Sfondo e ambientazione naturalistica nella pittura greca*

Nelle età successive, che corrispondono alle fasi più antiche dell'arte greca, la rappresentazione della natura e del paesaggio scompare per secoli dal repertorio dei pittori e dei ceramografi. Durante i periodi geometrico, orientalizzante e arcaico (secoli X-VI a.C.) le scene mitologiche e di vita quotidiana sono collocate contro un fondo neutro e i personaggi si dispongono su un unico piano, che segna la linea di base dello spazio destinato alla rappresentazione. Gli elementi di ambientazione sono molto rari, resi sinteticamente e sempre funzionali al racconto: le rocce su cui è sdraiato Polifemo nell'episodio dell'accecamento, il cespuglio che nasconde il cacciatore durante l'agguato, gli alberi presso la fontana a cui gli uomini appendono gli abiti prima di lavarsi. Eccezionale è, dunque, la coppa di Exekias (circa 550-530 a.C.), al cui interno è raffigurato il dio Dioniso su una nave dalla vela spiegata. Una grande vite con i rami piegati dal peso degli enormi grappoli si avvolge all'albero, mentre un branco di delfini nuota in circolo sul fondo color corallo. Nella scena gli elementi naturali hanno un ruolo fondamentale: il movimento libero dei delfini, generati dalla metamorfosi dei pirati che hanno tentato di uccidere Dioniso, sottintende il mare, che non è esplicitamente rappresentato, mentre la monumentale vite rivela la natura, la potenza e l'immortalità del dio, essendo la pianta a lui consacrata. L'assenza di separazione fra cielo e mare, resa ancor più evidente dalla possibilità di lettura attraverso il vino che riempie la coppa e si fa mare, con-

◀ Mosaico del Nilo, dall'antica Praeneste, particolare, Palestrina, Museo Archeologico Nazionale.



▲ Exekias, *Coppa con Dioniso su una nave*, da Vulci, Monaco di Baviera, Staatliche Antikensammlungen. In questa rappresentazione, unica in tutta l'età arcaica, manca la separazione fra cielo e mare e manca una linea d'appoggio per le figure, che galleggiano libere nel colore corallino del fondo (e nel vino attraverso cui erano viste).

ferisce a questo capolavoro della pittura arcaica un'atmosfera magica, unica fra le opere del periodo.

Dell'inizio dell'età classica è una conquista importante: nella pittura si inizia a rappresentare lo spazio, rompendo le rigide convenzioni arcaiche, e le figure possono essere disposte su più piani, in profondità. I grandi affreschi di Mykon e Polignoto, che decoravano alcuni monumenti di Atene e di Delfi, per noi irrimediabilmente perduti come tutta la pittura greca, erano realizzati secondo questo principio, come si ricava dalle descrizioni degli scrittori antichi e dai riflessi che si collegano nella ceramografia coeva. Gli elementi naturali, alberi, rocce, rialzi del terreno, seppure utilizzati molto sobriamente, acquistano un'importanza nuova, creando lo spazio entro cui si dispongono i personaggi e ambientando il racconto.

Uno straordinario documento originale di questa nuova tendenza è rappresentato dalla Tomba del Tuffatore di Paestum (480-470 a.C.). Sulla lastra superiore, da un alto pilastro un giovane spicca un tuffo verso il mare azzurro-verde sottostante. Gli alberi ai lati, uno dei quali irrompe dall'esterno dilatando i limiti stessi dello spazio pittorico, lo scampolo di mare, il possente trampolino, il cielo contro cui si staglia il corpo perfetto del giovane atleta creano l'atmosfera rarefatta entro cui si svolge la scena, che da quotidiana diventa simbolica, illustrando il momento del passaggio dal mondo dei vivi a quello dei morti, attraverso le Colonne d'Ercole.

La ricerca pittorica prosegue in questa direzione per tutta l'età classica. In mancanza delle testimonianze dirette dei dipinti murali o da cavalletto, si può ricorrere alla pittura vascolare, soprattutto ai vasi a fondo bianco di officina ateniese, che, pur nella limitatezza della tecnica e nella loro qualità di manufatti di produzione artigianale, rappresentano quanto di più vicino alla pittura vera e propria sia giunto fino a noi. Rocce e alberi, dalle forme semplici e dai colori tenui, compaiono sporadicamente, quando è necessario suggerire un particolare spazio aperto. Di fronte a una pittura originale ci si rende conto di quanto sia andato perduto: il grande fregio sulla facciata della Tomba del re Filippo di Macedonia a Vergina (circa 340-330 a.C.) raffigura una scena di caccia ambientata in un bosco. I numerosi cacciatori e gli animali si muovono entro gli elementi correttamente disposti di un paesaggio già perfettamente formato, dove gli alberi definiscono più piani e sullo sfondo si stagliano le montagne.

#### *L'età ellenistica e la nascita della pittura di paesaggio*

Con l'età ellenistica, lo stato della documentazione della pittura è, se possibile, ancora più lacunoso: i dipinti originali sono totalmente perduti, si esaurisce la produzione vascolare figurata sul suolo greco e le fonti scritte sono molto avare di notizie al riguardo. Risulta, perciò, estremamente difficile ricostruire la nascita della pittura di paesaggio, che alcuni studiosi considerano una creazione dell'arte romana, dato che i documenti più antichi conservati risalgono al I secolo a.C.

Ma l'origine ellenistica di questo genere pittorico è indubbia. Oltre alla preziosa testimonianza della già cita-

◀ *Rilievo con caccia all'ippopotamo, Saqqara, Tomba del visir Mereruka. La scena che decora la ricca tomba (circa 2330 a.C.) raffigura la caccia all'ippopotamo sul fiume. Lo sfondo dell'azione è costituito dalle gigantesche piante di papiro, che formano una sorta di palizzata, e da un lussureggiante arbusto palustre popolato di rane, cavallette e libellule, mentre in acqua nuotano i pesci. Caratteristiche sono le proporzioni non naturalistiche di animali e piante.*

◀ *Tomba del Tuffatore, lastra di copertura, da Posidonia, Paestum, Museo Archeologico Nazionale. Il paesaggio, apparentemente reale, è delineato da due alberi fronzuti, il mare azzurro mosso dalle onde, l'alto trampolino da cui si è lanciato il tuffatore. In realtà si tratta di un paesaggio simbolico: il trapasso dai confini del mondo conosciuto (le Colonne d'Ercole) nel mare dell'ignoto, come metafora della morte.*

ta Tomba di Filippo di Macedonia, si devono considerare i notevoli progressi compiuti in quest'epoca nella resa dello spazio, attraverso il perfezionamento degli studi sulla prospettiva e sulle ombre, e l'ulteriore stimolo all'osservazione artistica della natura rappresentato dall'affermarsi del genere della natura morta. Il grado di compiutezza dei primi esempi di paesaggio romani, inoltre, fa presupporre uno sviluppo precedente. Una ulteriore conferma viene dalle rare testimonianze come alcuni affreschi funerari di Alessandria d'Egitto o il famoso ciclo degli episodi dell'Odissea da una casa sull'Esquilino a Roma, copia di un originale più antico. Una prova definitiva è il grandioso mosaico di Palestrina (fine II secolo a.C.), illustrazione a volo d'uccello della valle del Nilo dalla sorgente al delta, in cui il paesaggio è il vero protagonista. Le varie regioni egiziane, disabitate e dall'aspra natura rocciosa o definite dalle costruzioni in stile greco e faraonico che emergono sull'acqua del fiume in piena, sono animate da una folla di personaggi impegnati in molteplici attività quotidiane, accanto a un vasto repertorio di animali e piante dai più comuni ai più esotici. Questa spettacolare composizione è il frutto della commistione dell'interesse topografico, dell'osservazione scientifica del mondo animale e delle scene di genere della vita sul fiume.

#### *La natura nell'arte romana*

L'età romana è, finalmente, ricca di testimonianze della

pittura di paesaggio. Veri e propri generi diversi, secondo il soggetto, sono utilizzati in epoche e per impieghi differenti. Già nel Secondo Stile (fine II secolo-20 a.C.) compaiono piccoli paesaggi monocromi, rossi gialli azzurri, animati da edifici e figure umane immersi in un'atmosfera sognante ed esotica. Vi si riconoscono alcuni elementi egittizzanti, la cui presenza fa pensare a modelli di origine alessandrina.

Il genere idillico-sacrale è la forma più vicina, nella pittura antica, al paesaggio puro. Nei dipinti di questo tipo la rappresentazione è caratterizzata da elementi sacri: statue di divinità, colonne isolate, alberi cinti da bende, tempietti, altari, monumenti funerari, offerte; a essi si affiancano edifici di carattere rustico come capanne, stalle, recinti. Gli uomini, quasi sempre presenti, sono raffigurati al lavoro nei campi, al pascolo, in preghiera oppure mentre recano offerte. Il terreno in primo piano è spesso ricco d'acqua o addirittura allagato, mentre una tenue foschia maschera la linea dell'orizzonte. Lo spettatore sembra contemplare la scena da un punto elevato e vicino, mentre gli edifici sono resi con prospettive autonome. Le testimonianze più raffinate di queste pitture si trovano nelle residenze imperiali a Roma, per esempio la villa della Farnesina (ultimo quarto del I secolo a.C.).

Questo tipo di rappresentazioni viene sostituito nel Terzo Stile (20 a.C.-50 d.C.) dalle scene mitologiche che hanno i paesaggi come sfondo. Un esempio significati-





« Mosaico del Nilo, dall'antica Praeneste, Palestrina, Museo Archeologico Nazionale. Protagonista della rappresentazione, la valle del Nilo è descritta dal delta grecizzato, in basso, fino al profondo entroterra selvaggio, in alto. Le architetture, le imbarcazioni, gli uomini diversamente occupati, gli animali esotici accompagnati dai nomi sono disposti nel paesaggio acquatico come entro una carta geografica animata, a illustrare la ricchezza dell'Egitto tolemaico.



▶ Dipinto con Polifemo e Galatea, Pompei, Casa del Sacerdos Amandus (I, 7, 7). Il quadro raffigura la favola mitologica dell'amore del ciclope Polifemo per la nereide Galatea, ma il paesaggio in cui è ambientata è ancora quello idillico-sacrale, identificato da tutti gli elementi che caratterizzano il genere. Un'atmosfera sognante, generata dallo sfondo acquatico dove mare e cielo si confondono, avvolge le figure.

► *Pittura di giardino*, dalla villa di Livia a Prima Porta, Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme. Nel lussureggiante giardino gli elementi in primo piano (il doppio recinto, gli alberi carichi di frutta, le piante fiorite, i numerosi uccelli) sono descritti con precisione, mentre sul retro tutto sfuma. Il carattere artificioso è accentuato dalla mancanza della definizione spaziale (lo sfondo è un cielo astratto) e temporale (sono presenti specie arboree che fioriscono in stagioni diverse).





► *Mosaico con villa*, da Tabarka, Tunisi, Museo del Bardo. La grande villa fortificata, dalla complessa rappresentazione prospettica, costituisce il centro di una composizione ricca di alberi, cespugli, arbusti, uccelli, tendente a esaltare la ricchezza e la prosperità della tenuta del committente, come è sottolineato dall'acqua del laghetto, dai fiori e dalla compresenza di animali domestici (oche) e di selvaggina (fagiani e pernici).

vo è offerto dal quadro con Polifemo e Galatea, da Pompei, in cui un paesaggio marino con tutti gli elementi del genere idillico-sacrale serve ad ambientare l'incontro fra i due personaggi del mito, in un'atmosfera bucolica sognante e rarefatta. Inoltre, una medesima composizione può comprendere più episodi del mito, rappresentati sullo sfondo di una natura animata da ninfe e divinità dei boschi e delle acque. Il paesaggio, seppure sfondo, funge da elemento unificante e umanizzante della rappresentazione.

Verso la fine del Terzo Stile appaiono i paesaggi con ville. Questo tipo di edifici, che compariva già in dipinti più antichi come elemento accessorio, diventa ora il protagonista di piccoli quadri inseriti nella parete. Le ville, affacciate su specchi d'acqua o cinte da giardini e popolate dagli abitanti, sono rese secondo una prospettiva accurata e descritte nei particolari, tanto da poter essere confrontate con costruzioni reali. Le rappresentazioni di città portuali e di scene marine costituiscono una versione più elaborata, ma anche più rara, dei paesaggi con ville, comparendo come soggetti autonomi solamente nel Quarto Stile (circa 60-130 d.C.).

Un genere del tutto originale dell'età romana è offerto dalle pitture di giardino. Esistono alcuni esempi nell'area vesuviana, ma la più antica rappresentazione del soggetto è quella che decora la grande sala sotterranea nella villa dell'imperatrice Livia a Prima Porta, fuori Roma (20-10 a.C.). Le pareti dell'ambiente sono interamente coperte dalla raffigurazione di un giardino lussureggiante che si perde in profondità, posto oltre una

transenna lignea e animato da numerosi uccelli resi con una descrizione attenta e minuta. Il risultato è, tuttavia, una rappresentazione non naturalistica, costruita con fiori e frutti appartenenti a stagioni diverse, che crea un effetto illusionistico di spazio interamente aperto in un ambiente totalmente chiuso. Il giardino "paradisiaco", che non ha nulla di selvaggio ma è governato dall'opera dell'uomo, diventa in questo modo la rappresentazione simbolica della nuova età dell'oro inaugurata con l'impero, portatrice di ricchezza e fertilità.

Nell'età tardoantica anche la rappresentazione del paesaggio, secondo un processo comune a tutta l'arte del periodo, è sottoposta alla disgregazione degli elementi compositivi. Soprattutto nei mosaici dell'Africa settentrionale, su un fondo neutro vengono disposti i singoli elementi, isolati gli uni dagli altri e resi autonomi dai tratti del terreno su cui risultano appoggiati. Il paesaggio è frantumato nelle sue componenti vegetali e architettoniche, queste ultime talvolta al centro della composizione nella serie dei mosaici con ville, mentre le singole figure sono disposte secondo schemi simmetrici. Emblematico, in questo senso, è un mosaico da Tabarka, oggi al Museo del Bardo di Tunisi, nel quale la grande villa fortificata, i volatili domestici e da caccia, gli alberi e i cespugli carichi di fiori, accuratamente descritti, sono funzionali alla rappresentazione della prosperità e ricchezza dei possedimenti di un proprietario terriero.

Con l'avvento dell'arte bizantina il paesaggio scomparirà dai temi figurativi e dagli sfondi.



## Il paesaggio negato: la rappresentazione della natura tra tardoantico e alto Medioevo

Graziano Alfredo Vergani

**P**er quanto testimoniata ormai da un tessuto di sopravvivenze molto frammentario e lacunoso, la pittura aveva svolto nell'antica Grecia un ruolo determinante nell'orientare le arti figurative verso un naturalismo sempre più attento e puntuale, innestato entro formule compositive intonate a principi di ordine, equilibrio e armonia: in altri termini nell'affermare un ideale estetico centrato sulla resa a un tempo mimetica e idealizzata della realtà. Alla peculiarità di questa visione si era attenuta per molto tempo anche l'arte romana, le cui diverse manifestazioni si erano presentate, sia in età repubblicana che nei primi secoli dell'impero, come uno sviluppo coerente, seppure originale, dei modelli stilistici e formali della tradizione ellenistica.

Con l'età tardoantica questa visione subisce una drastica battuta d'arresto, che, come hanno evidenziato gli studi sull'argomento – da quelli pionieristici del Riegl a quelli più recenti del Bianchi Bandinelli – trova alimento nelle complesse trasformazioni che investono la civiltà romana a partire dal III-IV secolo d.C. Trasformazioni difficili da riassumere in poche battute, ma che comunque riguardano sia l'assetto sociale e istituzionale dello stato (incremento del ruolo propulsivo delle province, crisi politico-militare e ascesa al potere di imperatori provenienti dai ranghi dell'esercito, istituzione della tetrarchia e successiva divisione dell'impero in due parti), sia i campi della cultura e della spiritualità, squassati, questi ultimi, dalla diffusione di credenze irrazionalistiche d'origine orientale, che determinano un progressivo disinteresse per il mondo sensibile a favore di una sempre più decisa tensione verso l'infinito e il trascendente, cui soprattutto indirizzano dottrine filosofiche come il platonismo di matrice plotiniana e culti religiosi a forte componente escatologica come il cristianesimo. Il quale, grazie all'appoggio degli imperatori, da Costantino (305-337) a Teodosio (379-395), con l'Editto di Tessalonica del 380 assume al rango di religione ufficiale dell'impero.

Alla complessità di questa temperie sociale, culturale e spirituale corrisponde, in campo artistico, un progressivo sfaldarsi degli orientamenti naturalistici e idealizzanti della tradizione ellenistica, che lasciano il campo a configurazioni scabre ed essenziali, a costrutti rigidi e schematici, portatori di una concezione non più mimetica ma allusiva e simbolica della forma. Di qui la progressiva indifferenza per la resa organica e tridimensionale dello spazio e

dei volumi; di qui il ricorso alle proporzioni gerarchiche e a una disposizione ritmica, simmetrica e paratattica delle figure, caratterizzate spesso da una forte ieraticità; di qui la rinuncia ai particolari e ai colori naturali, in favore di un'essenzialità descrittiva e di un cromatismo semplificato ma acceso, che contribuiscono a manifestare il valore allusivo delle figurazioni. Ben documentato in scultura, a partire dal gruppo dei *Tetrarchi* murato all'esterno della basilica veneziana di San Marco (293-305 circa) e dai rilievi del fregio dell'arco di Costantino a Roma (315), questo orientamento coinvolge nel IV secolo anche l'ambito pittorico, come attestano in modo emblematico gli affreschi delle catacombe romane e i rari mosaici pavimentali di questo periodo, ben esemplificati da quelli realizzati entro il 361 da maestranze africane nella villa del Casale a Piazza Armerina, in Sicilia.

Non si tratta tuttavia di un processo lineare, se è vero che tra il IV e il V secolo diversi documenti figurativi, come il mosaico absidale della basilica di Santa Pudenziana a Roma (416-417 circa), testimoniano il riaffiorare, anche in pittura, di tendenze volte al recupero delle componenti classiche. Tendenze costrette tuttavia a fare i conti con i mutamenti formali emersi in età tetrarchica e che perciò si risolvono in esiti ibridi, di natura assai diversa da quella dei modelli di riferimento. Lo stesso dicasi per il VI secolo, durante il quale ancora più complessa e dialettica si fa la relazione tra le due componenti, con il finale prevalere di quella anti-classica e simbolica, meglio rispondente all'esigenza di tradurre in termini figurativi i contenuti dottrinali del cristianesimo e l'orientamento dei suoi maggiori pensatori di formazione neoplatonica (da sant'Agostino a Boezio, a Dionigi pseudo-Areopagita) verso una lettura allegorica sia dei testi sacri che della realtà naturale.

Destinate a fare da fondamento, in Oriente, alla nascente arte bizantina, fin dal V secolo queste tendenze si intrecciano, in Occidente, con il formulario aniconico, astratto e ornamentale che caratterizza l'arte delle popolazioni barbariche stanziate entro i confini dell'impero. Ne scaturisce un'ulteriore virata del linguaggio figurativo in direzione astrattiva e simbolica che, variamente interferendo nei secoli successivi con le rinascenze classiciste promosse dalle corti longobarda, carolingia e ottoniana, alimenta la complessa trama di espressioni figurative in cui si sostanziano l'arte e la pittura dell'alto Medioevo.

« Officina romana, Storie di Mosè: passaggio del Mar Rosso, 432-440 circa, mosaico, Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore, navata centrale.



▲ Officina romana, *Storie di Giosuè: passaggio del Giordano e Spia di Gerico*, 432-440 circa, mosaico, Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore, navata centrale. Pertinente a un ciclo di mosaici con *Storie della Genesi*, con quello illustrato alla pagina precedente il riquadro esprime compiutamente, nell'impianto frammentato della composizione e nella semplificazione degli elementi figurativi, gli esiti astrattizzanti che le sperimentazioni del IV-V secolo esercitano sul linguaggio della tradizione ellenistica. Notevoli ne sono i riflessi anche nella rappresentazione del paesaggio, che acquista una profondità indistinta e assume forme convenzionali, ben rappresentate dalla resa sintetica dei corsi d'acqua: dal Mar Rosso ribaltato in superficie come una lastra di pietra, al fiume Giordano ridotto a un rigagnolo che spiove dall'alto.

#### *Dalla mimesi al simbolo*

Già confinata per secoli, tranne rare eccezioni, nel ruolo tutto sommato sussidiario di ambientazione scenica, la rappresentazione pittorica della natura e del paesaggio soggiace in età tardoantica allo stesso processo di semplificazione formale e di destrutturazione che, come abbiamo osservato, investe anche gli altri elementi della figurazione. Gli effetti di tale processo si fanno anzi, nel caso specifico, ancora più evidenti e radicali, stante l'orientamento del linguaggio figurativo verso una sostanziale indifferenza per la resa coerente e tridimensionale dello spazio e il disinteresse espresso dal pensiero cristiano per il mondo sensibile, visto sempre più decisamente in una prospettiva trascendente e allegorica come "figura" di quello ultraterreno.

Se gli esiti estremi di questo orientamento si manifesteranno solo nella pittura dell'alto Medioevo, che rinuncerà in modo pressoché totale alla raffigurazione della realtà naturale in forme anche solo vagamente mimetiche, i primi sentori si possono già cogliere nella produzione del IV secolo, e in modo ancora più marcato in quella del V-VI secolo, vuoi nelle pitture delle catacombe, vuoi nei rari codici miniati di questo periodo giunti fino a noi – dal *Virgilio* della Biblioteca Vaticana di Roma (inizio V secolo) al *Vangelo di Rabbula* della Biblioteca Laurenziana di Firenze (586 circa) – vuoi, soprattutto, negli scarsi resti delle decorazioni a mosaico distese sulle pareti dei luoghi di culto: da quelli sulla volta del battistero di San Giovanni a Napoli (400 circa) a quelli della cappella di

Sant'Aquilino a Milano (inizio V secolo), da quelli del battistero di Albenga (450-500 circa) a quelli della navata centrale della basilica di Santa Maria Maggiore (432-440) e dell'abside dei Santi Cosma e Damiano a Roma (526 circa). Ovunque, specie nelle storie bibliche di Santa Maria Maggiore e nella monumentale *Parusia* dei Santi Cosma e Damiano, la natura viene in effetti raffigurata in termini essenziali e in forme schematiche, che solo latamente riflettono i modelli ellenistici da cui mostrano comunque di derivare. Svanite le aperture spaziali e le suggestive ambientazioni paesistiche dei secoli precedenti, lo spazio vi è in genere definito da piani di posa verdi e uniformi, la cui limitata profondità è talora suggerita, ma non misurata razionalmente, dallo schematico tracciato diagonale delle ombre proiettate dai personaggi; questi ultimi sono disposti ora contro quinte arboree e catene montuose rese da piatte campiture cromatiche, chiuse entro scuri contorni, ora contro cieli di un blu o di un azzurro uniforme, percorsi da nubi che assumono la forma di striature dorate oppure di piatte linguette ondulate intensamente colorate. In definitiva, un'immagine della natura decisamente asfittica, che echeggia solo a distanza quella concezione mimetica ed emozionale della rappresentazione del reale su cui si fondava l'estetica classica, e che risolve gli elementi del paesaggio in un ristretto formulario di segni schematici e convenzionali, di valenza tendenzialmente allusiva e simbolica.

#### *Mosaici ravennati*

Ancor meglio che negli esempi citati, le tappe del processo di formalizzazione in chiave astrattiva e simbolica dei dati della realtà naturale si possono cogliere nella serie dei mosaici del V-VI secolo conservati nelle chiese di Ravenna, la città affacciata sull'Adriatico scelta nel 402 dall'imperatore Onorio (395-423) come nuova sede della corte, per sfuggire ai pericoli delle invasioni barbariche.

Eletta al rango di capitale dell'Impero romano d'Occidente, la città subisce nella prima metà del V secolo un radicale processo di ristrutturazione urbanistica e architettonica, sotto la regia dello stesso Onorio e, dopo la sua morte, della sorella Galla Placidia (425-450), reggente in nome del figlio Valentiniano III. A quest'ultima si deve, in particolare, l'erezione dell'omonimo mausoleo presso la chiesa di Santa Croce: un piccolo edificio in mattoni, mirabile sia per la cristallina articolazione esterna della struttura cruciforme sia per la sfarzosa decorazione musiva dell'interno, che riassume distintamente la pluralità degli orientamenti stilistici ed espressivi presenti nella pittura dell'epoca. Le figurazioni principali vi svolgono infatti gli evidenti legami con la tradizione classica in modi assai differenziati, a seconda del carattere narrativo o rappresentativo dei soggetti.

Così, se alcuni ornati delle cornici propongono motivi di schietto gusto ellenistico e di squisita resa naturalistica, come la spettacolare ghirlanda di fiori e frutta dell'intradosso principale, un indiscutibile recupero degli antichi modelli di raffigurazione del paesaggio si può cogliere nell'atmosfera da idillio campestre e nelle soluzioni formali della lunetta sopra la porta d'ingresso, con il *Cristo-Buon pastore* al centro di un paesaggio roccioso. Chiara e



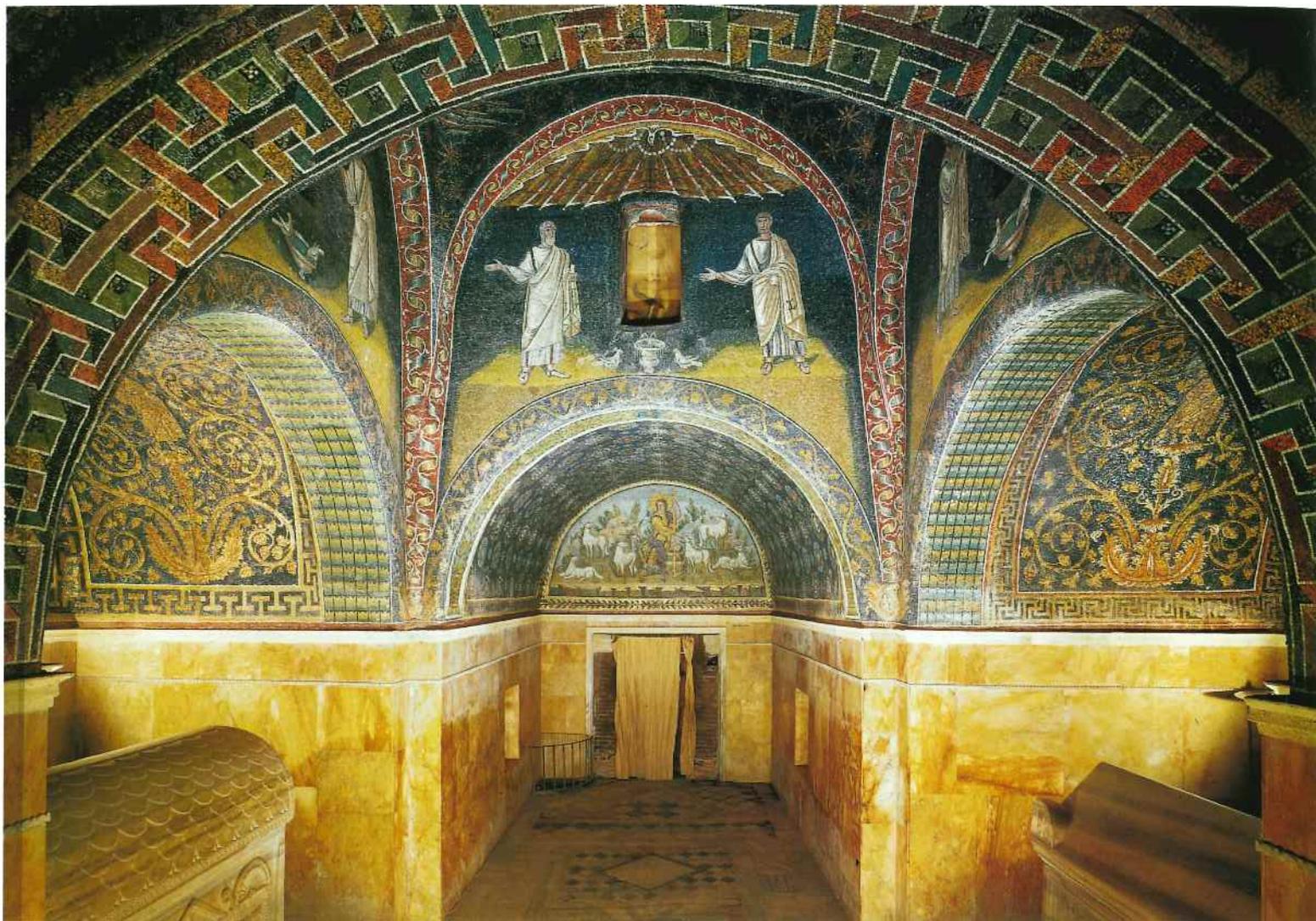
▲ Officina ravennate, *Cristo-Buon Pastore*, 425-450 circa, mosaico, Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia.

Collocata nella lunetta sopra la porta d'ingresso del mausoleo, l'immagine sperimenta una sintesi sottile tra il linguaggio mimetico della tradizione ellenistica e l'indirizzo schematizzante affermatosi nel IV secolo. Al primo rimandano l'atmosfera da idillio campestre e la coerente resa spaziale della scena, così come la variata caratterizzazione degli elementi del paesaggio, la diversificazione delle pose degli animali e la sciolta articolazione delle membra di Cristo. All'azione del secondo si devono invece la schematica descrizione delle forme, il tessuto cromatico e luministico artificioso e l'impaginazione gerarchica e simmetrica, organizzata su una rigida griglia di triangoli imperniati sulla figura centrale del Messia.

coerente vi è in effetti la resa dello spazio naturale, costruito con esatta prospettiva unitaria e con una sagace distribuzione in profondità degli elementi, che, variati nelle forme e nella disposizione, spesso scorciata, conservano una decisa consistenza plastica. Osservando attentamente la scena ci si accorge però di quanto schematico ed essenziale sia il disegno delle rocce e delle pecore, e insieme di come semplificato e artificioso sia il tessuto cromatico e luministico, specie nel piano roccioso di proscenio e nelle lumeggiature dorate che segnano i punti di risalto delle forme. La composizione presenta inoltre un'impaginazione gerarchica e simmetrica, incardinata sulla figura di Cristo, che occupa l'asse mediano della scena ed è affiancata da due gruppi di tre pecorelle, disposte secondo schemi triangolari. Non è possibile allora cogliere nell'immagine un effettivo recupero dei modi di rappresentazione della pittura ellenistica, ma piuttosto una formulazione ibrida, che sperimenta una sintesi sottile, e direi perfettamente riuscita, tra il naturalismo antico e l'indirizzo schematizzante e allusivo della concezione estetica emersa tra il III e il IV secolo.

Quest'ultima prevale decisamente nelle altre figurazioni del sacello, di schietto contenuto allegorico, da quelle delle lunette di testata dei bracci orizzontali, dove nulla di mimetico resta nel disegno delle fonti a cui si abbeverano coppie di cervi avvuluppati entro fastosi ma appiattiti cespi di acanto, a quelle sulle pareti d'imposta della cupola, nelle quali coppie di *Apostoli* si ergono sopra piani di posa verdi, schematici e uniformi, privi di connotazioni pae-

saggistiche e nettamente ritagliati sulle superfici blu dei fondi, come fossero dei fogli di carta colorata. Nella cupola, infine, è messa in scena una vera e propria immagine simbolica del Paradiso, visto come un cielo blu cosparsa di stelle dorate, ordinatamente disposte in un sistema di cerchi concentrici che scaturiscono da una croce gemmata centrale, "figura" del Salvatore trionfante, e sono inquadrati nei peducci dai simboli degli evangelisti. Riproposte nei mosaici del battistero degli Ortodossi (458 circa), le sperimentazioni formali avviate in queste figurazioni si affermano in modo ancor più deciso e radicale nella produzione del VI secolo, portando a una rappresentazione sempre più schematica e convenzionale della natura, che coinvolge non solo la sfera dei soggetti a contenuto simbolico e dottrinale, come i mosaici della cappella dell'arcivescovado e del battistero degli Ariani, ma anche quelli a carattere narrativo. È il caso delle *Storie di Cristo* nel registro superiore dei mosaici fatti realizzare dal re Teodorico (493-526) nella navata maggiore della basilica di Sant'Apollinare Nuovo, in cui, come nella coeva *Parusia* dei Santi Cosma e Damiano di Roma, il paesaggio è in genere ridotto all'essenzialità di un piano di posa verdeggianti, solo a volte movimentato dalla presenza di qualche elemento naturale, come rocce, alberi, grotte o corsi d'acqua, resi però in forme essenziali, di scarso oggetto volumetrico e decisamente fuori scala rispetto ai personaggi, più ideogrammi ambientativi che non elementi di un paesaggio naturalisticamente inteso e restituito visivamente. Ovunque, inoltre, il cielo blu cede



► Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia, veduta dell'interno. Eretto tra il 425 e il 450, l'edificio conserva buona parte della sua originaria decorazione musiva, che la dominante blu dei fondi proietta in una dimensione celeste e paradisiaca.

► Officina ravennate, *Guarigione dell'ossesso*, 493-526 circa, mosaico, Ravenna, Basilica di Sant'Apollinare Nuovo, navata maggiore. Come in altre opere del VI secolo il paesaggio è ridotto a pochi elementi semplificati, fuori scala rispetto ai personaggi e decisamente ribaltati sul piano dell'immagine, come ben evidenzia lo specchio d'acqua sulla destra. Il cielo blu ha inoltre ceduto il posto a una stesura dorata, che trasferisce l'immagine dal piano della realtà a quello della visione, svelando la dimensione metaforica del racconto.





◀ Officina ravennate,  
*Trasfigurazione di Cristo*,  
 549 circa, mosaico, Ravenna,  
 Basilica di Sant'Apollinare  
 in Classe.  
 Con l'età di Giustiniano la  
 pittura perde ogni intenzionalità  
 mimetica per assumere  
 definitivamente una  
 connotazione simbolica, ben  
 attestata da questa celebre  
 composizione ravennate, nella  
 quale anche il paesaggio assume  
 una valenza allusiva: con le sue  
 forme semplificate e la sua  
 organizzazione astratta e  
 paratattica, esso offre infatti  
 un'immagine spiritualizzata della  
 natura, il cui ordine e la cui  
 inconsistenza materiale  
 manifestano "in figura"  
 la perfezione del mondo  
 ultraterreno, secondo una logica  
 che rimanda alle dottrine  
 cristiane di indirizzo  
 neoplatonico diffuse tra il IV  
 e il VI secolo da pensatori come  
 sant'Agostino e Dionigi pseudo-  
 Areopagita.

il passo a un' uniforme campitura dorata, che annulla ogni riferimento a profondità spaziali autonome e, simboleggiando la luce paradisiaca e la grazia che promana da Dio, secondo la codificazione del pensiero contemporaneo, trasferisce le immagini dal piano della natura e della storia a quello della visione, svelando così la dimensione metastorica e allusiva del racconto.

La produzione dell'età di Giustiniano (540-565) radicalizza questa concezione, approdando a una raffigurazione sempre più astratta e smaterializzata della natura e dei suoi elementi, che, privi di consistenza plastica e risolti in forme schematiche, vengono disposti sulla superficie dell'immagine secondo schemi e rispondenze ritmiche estremamente studiate, che ne svelano la natura segnica, divenuta ormai prevalente rispetto alla funzione ambientativa dei secoli precedenti. Si veda, in questo senso, il celebre mosaico con la *Trasfigurazione di Cristo* nell'abside di Sant'Apollinare in Classe (549 circa, parzialmente rifatto all'inizio del XX secolo), la cui connotazione "figurale" è manifestata non solo dall'impianto simmetrico della composizione, dall'apparizione della mano di Dio tra le nuvole e dalla sostituzione di alcuni dei protagonisti con figure simboliche (la croce gemmata in un clipeo stellato per Cristo; tre pecore per gli apostoli che assistono all'avvenimento), ma anche dalle modalità con cui vi è raffigurata l'ampia veduta paesistica, in cui il Sereni ha voluto cogliere un riflesso della disgregazione dell'antico siste-

ma agricolo seguita alla guerra greco-gotica, ma che in realtà, nella sua astratta perfezione, sembra piuttosto visualizzare la concezione cristiana del mondo sensibile come metafora del mondo ultraterreno: in alto un impalpabile cielo d'oro, tramato di rigidi cirri artificialmente disposti intorno al clipeo crociforme; in basso un immenso prato verde, privo di indicazioni di profondità e costellato di rocce, alberi e fiori piatti e schematici, ordinatamente allineati, in modo del tutto innaturale, su vari registri, ai lati della figura orante di sant'Apollinare, verso il quale convergono due file di agnelli, distanziati tra loro da cespugli gigliati: "figure" i primi dei fedeli radunati davanti al santo pastore, i secondi delle loro qualità morali e spirituali. Qualità cui alludono anche i fiori che, tra una figura e l'altra, scandiscono, insieme alle palme, le due ritmiche processioni di vergini e di martiri inserite verso il 561 nel registro inferiore della decorazione della navata di Sant'Apollinare Nuovo, in sostituzione di precedenti figurazioni d'età teodoriana. Come nel mosaico di Classe, anche qui la riduzione degli elementi del paesaggio a poche componenti fortemente stilizzate e semplificate (una fascia dorata e una fascia verde ritmata da palme e cespugli fioriti) esprime la dimensione figurale dell'ambientazione paesistica, da intendersi non più come metafora ma come esplicita rappresentazione figurale dello spazio metafisico del Paradiso (dal greco *Paràdeisos* = giardino), secondo una formula che avrà vasta fortuna

► Officina ravennate (?), *Processione delle Vergini* particolare, 561 circa, mosaico, Ravenna, Basilica di Sant'Apollinare Nuovo, navata maggiore. Inserita nel registro inferiore della decorazione della navata maggiore di Sant'Apollinare Nuovo in sostituzione di una figurazione d'età teodoriciano, la *Processione delle Vergini* è ambientata in un giardino schematico e semplificato, riassunto nella cifra quasi astratta di un immateriale cielo dorato e di un impalpabile prato verde, privo di profondità e ritmicamente scandito da palme e cespugli fioriti. Si tratta di una formula iconografica perfettamente adatta a rappresentare lo spazio metafisico del Paradiso (dal greco *paradèisos* = giardino) e che perciò avrà vasta fortuna nella pittura medievale.



► Officina bizantina (?), *San Luca Evangelista*, 548 circa, mosaico, Ravenna, Basilica di San Vitale, presbiterio. Per quanto realizzati in piena età giustiniana, i mosaici del presbiterio della basilica ravennate di San Vitale sembrano restituire alla raffigurazione del paesaggio l'organicità e la funzione scenografica di un tempo, rispolverando il repertorio naturalistico della pittura ellenistica. Si tratta però di un recupero solo apparente, che il linguaggio formale svuota di ogni effettiva portata. Le ambientazioni paesaggistiche sono infatti caratterizzate dall'accostamento disorganico dei diversi elementi, da una resa linearistica delle forme, da un'articolazione in verticale dei piani di profondità e da un tessuto cromatico arbitrario, ricco di contrasti e di minutissimi episodi locali, che disgregano l'oggettività della visione, svelando una concezione estetica astrattizzante e simbolica perfettamente in linea con quella dell'epoca.

nella pittura medievale fino allo scadere del XIII secolo. Da questa linea sembrano staccarsi solo i mosaici della cappella maggiore della basilica di San Vitale (548 circa). Qui, infatti, nella scena del catino absidale, con il *Cristo che nella gloria del Paradiso accoglie san Vitale e il vescovo Ecclesio*, così come nelle figurazioni del presbiterio, con *Storie di Abele e di Abramo* affiancate dalle immagini dei *Quattro evangelisti* e di alcuni *Profeti* (Mosè, Isaia ed Ezechiele), il paesaggio sembra riscattare il suo antico ruolo scenografico, recuperando altresì una certa coerenza spaziale e un'apprezzabile saldezza volumetrica. Ma è solo un'impressione, determinata più che altro dal programmatico e, oserei dire, stanco recupero di modelli figurativi dei secoli precedenti, scelti probabilmente per manifestare la continuità dell'impero di Giustiniano con quello dei suoi grandi predecessori. Nello specifico, la resa degli elementi naturali è infatti ben lontana non solo da quella organica e mimetica della tradizione tardo-ellenistica, ma anche da quella del IV-V secolo: artificialmente impaginate entro le superfici disponibili, fino a venirne deformate, e prive di qualsiasi afflato di vitalità, le vedute paesaggistiche di questi mosaici offrono infatti un campionario di animali disegnati in forme corrette ma essenziali, quasi fossero delle sagome ritagliate sul fondo, rocce come geroglifici, definiti graficamente per via di scuri contorni e di violente lueggiate lineari, spazi arrampicati in verticale, che un tessuto cromatico di macchie informi e contrastate priva di ogni coerente articolazione e di ogni autonoma profondità. In definitiva, un'immagine della natura destrutturata e negata nelle sue componenti sensibili e mimetiche, e perciò caratterizzata, come nelle altre opere dello stesso periodo, da una valenza essenzialmente simbolica.

*Tra assenza e ricreazione fantastica: l'immagine della natura dal VII al XII secolo*

La forte accelerazione del processo di disgregazione della forma di matrice classica che caratterizza la pittura del VI secolo, trova alimento nelle componenti aniconiche, astrattive e ornamentali proprie del linguaggio artistico delle popolazioni barbariche da tempo stanziate in varie regioni del declinante Impero romano d'Occidente: eruli, goti, burgundi, bavaresi, franchi e, buoni ultimi, longobardi, che nel 568 invadono l'Italia, occupandola quasi completamente nel giro di pochi decenni.

La rivoluzionaria geografia politica, sociale e culturale scaturita da questi stanziamenti determina una violenta cesura con il passato e ne impedisce per secoli ogni riviviscenza, se non con modalità e forme altre, definite dalla fusione o dalla giustapposizione di componenti proprie del mondo romano e di quello barbarico, come avviene nel campo delle relazioni sociali, delle leggi e dell'organizzazione istituzionale. Lo stesso vale per la sfera della cultura, e anche per l'arte, che per quanto attraversata, tra VIII e XI secolo, da una sequenza ininterrotta di episodi di rinascenza classicista (da quella longobarda dell'età di Liutprando a quella carolingia del IX secolo, a quella ottoniana del X-XI, determinate dalla volontà di manifestare, attraverso l'evidenza delle immagini, lo stretto legame dei nuovi organismi imperiali con l'antico Impero romano), non tornerà mai più a parlare un linguaggio figurativo a componente naturalistica assimilabile a quello dell'età classica e romana.

In questo contesto matura la pressoché totale rinuncia dell'arte altomedievale alla raffigurazione della realtà naturale in forme anche solo vagamente mimetiche. Ridotta a un repertorio limitato di motivi ricorrenti e stilizzati, per lo più relegati nelle parti marginali delle decorazioni

## Un lento ritorno alla realtà: la riscoperta del mondo nella pittura italiana dal XII al XIV secolo

Graziano Alfredo Vergani

**R**idotta dapprima a un repertorio di forme allusive e convenzionali, quindi lentamente emarginata dall'ambito delle arti figurative, non di meno la natura conserva per tutto il Medioevo un ruolo centrale nell'immaginario e nella speculazione filosofica occidentale, non fosse altro che per il fatto di costituire un referente privilegiato dell'esperienza esistenziale dell'uomo. Nell'ottica escatologica e trascendente del cristianesimo ciò si traduce tuttavia in una concezione ambigua e dualistica, in cui trovano spazio sia un'interpretazione negativa, che individua nell'ambiente naturale il luogo della condanna e della sofferenza dell'uomo decaduto dall'originaria beatitudine edenica – e lo vede quindi come un'entità dominata dalle forze del male e del peccato –, sia un'interpretazione positiva, di matrice platonica e agostiniana, che percepisce invece gli aspetti del mondo sensibile come altrettante "figure" del mondo ultraterreno, cui è perciò permesso di accedere per via anagogica, poiché, come sottolinea Ugo di San Vittore (1096-1141), uno dei fondatori della scolastica, "per rerum visibilibus similitudinibus in rerum invisibilium speculationem sublevamur".

Un significativo rilancio di quest'ultima interpretazione impregna la cultura del XII e del XIII secolo, per impulso da un lato dei pensatori della Scuola di Chartres (Guglielmo di Conches, Giovanni di Salisbury, Alano di Lille) e dell'Università di Oxford (Roberto Grossatesta, Ruggero Bacone), dall'altro di alcuni teologi francescani e domenicani italiani (Bonaventura da Bagnoregio e Tommaso d'Aquino), cui si deve anche la spinta verso nuove modalità di approccio alla realtà naturale, sia di carattere pseudo-scientifico, sia soprattutto di carattere emozionale e spirituale, secondo un indirizzo panteistico già espresso nel pensiero di san Francesco (1182-1226), appassionato celebratore della bellezza e della bontà di ogni elemento del creato in quanto espressione della bontà e della bellezza di Dio. Nuovi nella sensibilità, più che nei contenuti di fondo, che restano ancorati a una concezione simbolica del mondo di matrice platonica e agostiniana, l'approccio scolastico e francescano rappresentano un portato discriminante nello svolgimento della mentalità medievale, che su queste basi matura infatti un rapporto decisamente più positivo con i fenomeni e le apparenze naturali, in ciò favorita anche dal ribaltamento delle relazioni tra l'uomo e il mondo della natura determinato, tra l'XI e il XII secolo, dal prepotente sviluppo dell'agricoltura, dall'affermarsi

della civiltà comunale e dal risorgere di un'economia di mercato ad ampio raggio, che promuovendo un contatto più diretto e rassicurante con il territorio permettono a poco a poco di annullare l'antica diffidenza nei confronti di molti aspetti dell'ambiente.

Notevoli ne sono i riflessi in tutti i campi dell'esperienza artistica che, tra il Duecento e il Trecento, appare segnata da un lento ma inesorabile processo di ritorno a uno stile naturalistico e da una rinnovata attenzione per gli aspetti della natura, di cui sono testimonianza da un lato l'incantata freschezza dei motivi vegetali con cui si addobba l'universo della scultura gotica, dall'altro il rilievo dato ai fenomeni naturali e al paesaggio dalla poesia italiana del tempo: dagli stilnovisti a Dante, al Petrarca, il quale non solo descriverà l'emozione derivante dall'immersione nella quiete della campagna, ma sarà anche il primo a salire su un monte per il puro piacere di godere la vista del paesaggio dall'alto.

*Preludi del XII secolo: simbolo e natura nei mosaici bizantini del Sud Italia*

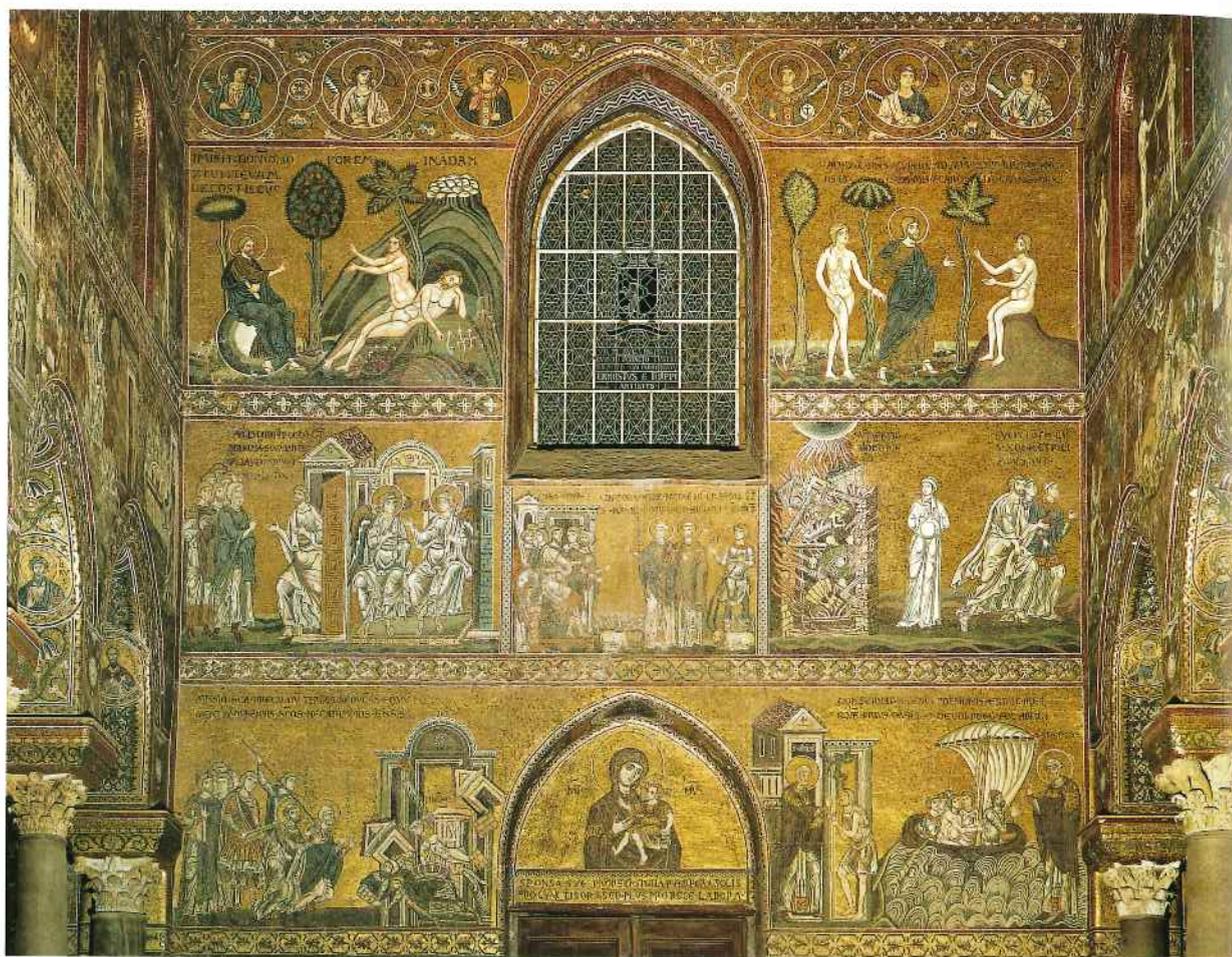
A differenza della scultura, nella quale la maturazione del nuovo stile avviene abbastanza precocemente tra la fine del XII e la prima metà del XIII secolo, la pittura mostra tempi di reazione più lunghi, che ne procrastinano di quasi un secolo la svolta naturalistica. Ciò soprattutto in Italia, dove per quasi tutto il Duecento la produzione pittorica è caratterizzata da un linguaggio fortemente stilizzato, ispirato a quello della pittura bizantina, che vi era già noto e diffuso da tempo ma che vi viene prepotentemente rilanciato dopo la conquista crociata di Costantinopoli nel 1204. È peraltro in questo contesto che la natura torna ad apparire nella raffigurazione pittorica, sebbene in termini diversi da quelli della tradizione classica.

A causa del suo conservatorismo iconografico, la pittura bizantina si era in effetti mantenuta abbastanza fedele ai modelli figurativi ellenistici e romani, tanto da conservare spesso, nelle scene a carattere narrativo, anche ambientazioni paesaggistiche dipendenti da quelle del III-V secolo d.C. Come conseguenza della crisi iconoclasta (730-867), il suo codice figurativo aveva però subito un radicale processo di irrigidimento, che ne aveva fortemente accentuato le componenti cerebrali e formalistiche, favorendo un'interpretazione sempre più astratta e convenzionale di quei modelli. Il fenomeno riguarda anche la rappresenta-

◀ Ambrogio Lorenzetti  
*Gli effetti del Buon Governo  
in città e in campagna*  
particolare, 1338-39,  
affresco, Siena,  
Palazzo Pubblico,  
Sala della Pace.

► Bottega bizantina, *Storie della Genesi e dei santi Cassio, Casto e Castrense*, 1172-89 circa, mosaico, Monreale, Duomo, controfacciata.

Capolavoro dell'architettura romanica in Sicilia, eretto per volontà di re Guglielmo II, l'edificio deve la sua fastosa decorazione musiva a maestri bizantini appositamente chiamati dall'Oriente, che vi interpretano con accenti originali il bagaglio formale dello stile tardo-comneno. Sulla controfacciata e sulle pareti della navata principale, le *Storie della Genesi* del registro superiore si staccano nettamente dalle raffigurazioni agiografiche sottostanti per il prepotente riapparirvi di elementi del mondo naturale in funzione ambientativa.



zione degli elementi paesaggistici e dei dettagli della realtà naturale, la cui resa formale assume, dall'inizio del X secolo, un carattere sempre più schematico e sintetico, diverso tuttavia da quello che aveva interessato gli stessi motivi nella pittura occidentale. Nell'arte bizantina il processo di astrazione si risolve infatti in una sorta di trasposizione geometrica delle forme naturali, che acquistano andamenti semplici ed essenziali, ma allo stesso tempo eleganti e raffinati, caratterizzandosi inoltre per la ricerca di uno studiato effetto ornamentale e decorativo.

È in queste forme che la natura riappare nella pittura italiana del XII secolo. Si tratta, in realtà, di una riapparizione ancora sporadica, e mediata per l'appunto dall'opera di maestranze bizantine: nella fattispecie quelle chiamate dai sovrani normanni per ornare con ampi e fastosi cicli musivi gli interni delle residenze e delle grandi chiese siciliane da loro erette. Esemplari risultano, in questo senso, le serie di mosaici con *Storie della Genesi* e con *Storie di Cristo* inserite nella decorazione sia della Cappella Palatina di Palermo (1143-66 circa) sia del Duomo di Monreale (1172-89 circa). Eseguite a breve distanza di tempo da due differenti botteghe, che interpretano con diversità di accenti il comune indirizzo stilistico tardocomneno – con esiti più semplici e schematici a Palermo, più complessi e dinamici a Monreale, dove operano anche maestranze locali – le due serie si staccano dalle altre parti delle decorazioni proprio per il prepotente riapparirvi di elementi del mondo naturale in funzione ambientativa: prati fioriti, monti, alberi, corsi d'acqua, animali e uccelli vi affiancano infatti i protagonisti delle storie, contribuendo a rendere più piacevole e animata la narrazione. Quella che ci viene pre-

sentata, tuttavia, non è una natura ritratta realisticamente, quanto piuttosto, come si è accennato, una sua visualizzazione in termini astratti e decorativi, di effetto decisamente anti-naturalistico.

Proiettati contro uniformi cieli dorati, i piani di base hanno infatti l'aspetto di prati di indeterminata profondità, com'erano già nel V-VI secolo, striati da linee ondulate, che suggeriscono il morbido lussureggiare dell'erba, e costellati di cespugli e fiori dagli steli serpentinati. Qua e là, a movimentare l'ambientazione, appaiono specchi d'acqua contratti in onde simili a fili o a matasse di lana e quinte di rocce e montagne appiattite sul fondo, riassunte in campi o fasce curvilinee, chiuse alla sommità da raggruppamenti cilindrici e ovuli bianchi. Ai personaggi si alterna inoltre, con calibrato effetto di scansione narrativa, un'ininterrotta sequenza di alberi, caratterizzati da esili tronchi flessuosi, marcati da lumeggiature filiformi, e da piatte chiome nitidamente profilate contro l'oro del fondo in guisa di foglie monumentali, impreziosite all'interno da trame di elementi vegetali disposti con squisito gusto ornamentale: non alberi reali, quindi, ma piuttosto immagini mentali, che sembrano tratte di peso dalle fantasiose illustrazioni degli erbari coevi o dal repertorio dei motivi utilizzati nei ricami delle stoffe e dei tappeti orientali, cui del resto rimandano, in modo ancor più esplicito, le specie arboree e gli animali che scandiscono, in disposizione araldica e studiatissima, la decorazione musiva del palazzo della Zisa e della sala di re Ruggero nel palazzo dei Normanni di Palermo (1160 circa). Il tutto riprodotto con una nitidezza quasi esasperata e priva di sbavature, che accentua l'impressione di fulgore e preziosità delle figura-

► Bottega bizantina, *Creazione di Eva*, 1172-89 circa, mosaico, Monreale, Duomo. Inserita nel registro superiore dei mosaici della controfacciata, la scena ben esemplifica la peculiare concezione della natura espressa dalle *Storie della Genesi* di Monreale, vista come un insieme di elementi astrattamente perfetti e ornati, descritti con un nitore che ne fa risaltare il carattere tutto mentale: non riproduzione in immagini della natura fenomenica, quindi, ma piuttosto visualizzazione di un mondo sentito come "figura" della trascendente perfezione divina.



zioni, contribuendo a manifestare il carattere tutto mentale e astratto della natura rappresentata: non traduzione in immagine della realtà, ma piuttosto idea, rappresentazione visiva di un mondo sentito come un'entità contenente in sé, e nelle sue singole manifestazioni, l'essenza stessa del divino.

#### *Sviluppi duecenteschi: tra bizantinismo e nuove istanze naturalistiche*

A questa linea interpretativa, modulata con una certa varietà di accenti, si attiene buona parte della pittura italiana del Duecento, nella quale l'occasione di inscenare ambientazioni naturali trova significativo impulso dal rilancio della grande decorazione parietale e dalla diffusione delle pale agiografiche: una nuova tipologia di dipinti su tavola promossa dagli ordini mendicanti, in cui all'immagine centrale di un santo sono affiancate due sequenze di scenette con episodi della sua vita e suoi miracoli, raffigurati con grande attenzione per l'ambiente urbano o campestre, in modo da favorire la comprensione dei soggetti da parte dei fedeli, sommuovendone così la devozione, secondo un'ottica favorita dagli ordini mendicanti, che individuano nelle immagini uno strumento privilegiato "ad devotionem excitandum". Non è un caso, quindi, se le più antiche pale agiografiche conservate riguardino proprio san Francesco, il fondatore dell'ordine omonimo, a partire da quella della chiesa francescana di Pescia, in Toscana, dipinta nel 1235 dal pisano Bonaventura Berlinghieri, che nelle scene con il *Conferimento delle stimmate* e con la *Predica agli uccelli* offre un significativo esempio del modo con cui gli elementi del paesaggio sono raffigurati nella

pittura italiana dell'epoca. In entrambe appare infatti l'immagine di un monte, campito in oro sull'oro del fondo e rappresentato come una struttura conica – sottodimensionata rispetto ai personaggi – costituita da una sequenza di piatte bande ondulate, definite graficamente da bianche lumeggiature e scure profilature, qua e là cosparsa di esili cespugli fioriti, di alberi dalle chiome bacelliformi trapunte di fiori bianchi e, nella scena della *Predica*, di uccelli nitidamente profilati sul fondo: una formula, questa, lontana da ogni intento mimetico e invece direttamente esemplata sui modelli bizantini delle generazioni precedenti, che vi sono però tradotti in un'accezione più corsiva e allentata, oserei dire quasi "volgarizzata".

L'esemplarità di quest'opera rispetto ai modi di raffigurare la natura nella pittura italiana del XIII secolo è misurata dal riproporsi di analoghe soluzioni in scene con gli stessi soggetti presenti su tavole e pale agiografiche francescane dei decenni successivi: da quella della cappella Bardi in Santa Croce a Firenze, a quelle del Museo Civico di Pistoia e del Tesoro di San Francesco ad Assisi, alla tavola con le *Stimmate del santo* ora agli Uffizi di Firenze (tutte del 1250 circa), alla pala già in San Francesco a Pisa e ora nel locale Museo di San Matteo (1253-63 circa), dubitativamente attribuita a Giunta Pisano, a quella del Museo Diocesano di Orte (1250-75 circa). Che non si tratti poi di una persistenza dovuta a una sorta di inerzia iconografica basta a dimostrarlo non solo la constatazione che alcuni di questi dipinti presentano soluzioni compositive diverse da quelle della pala di Pescia, ma anche l'apparire di formule del tutto analogo in opere di soggetto e provenienza diversa, nelle quali, semmai, è possibile osservare,

► Jacopo Torriti, *Creazione del mondo*, 1290 circa, dipinto murale, Assisi, Basilica superiore di San Francesco, navata. Sulla scorta della sua ricca cultura – mista di componenti bizantine, influssi gotici e suggestioni classiche – il pittore romano raffigura in questa scena assiate il più sorprendente paesaggio mai visto finora nella pittura italiana: nuovo per la vastità della veduta e l'efficacissimo scorcio del prato e del mare, nuovo per la resa atmosferica del cielo, percorso da candide nubi, nuovo per l'attenta e naturalistica descrizione degli animali, dei pesci e degli uccelli, che sembrano tratti di peso da mosaici e decorazioni parietali romane. Nel riquadro sottostante è raffigurata la scena della *Costruzione dell'arca di Noè*.

*ne del mondo*, nella quale appare il più sorprendente paesaggio mai messo finora in opera nella pittura medievale italiana. Trascurando i precedenti iconografici bizantini, Torriti, cui il dipinto è concordemente attribuito, vi sintetizza infatti il racconto della creazione in una sola scena, ambientata in un paesaggio di eccezionale ampiezza, occupato in basso da un vasto bacino acqueo cinto da un prato e da una formazione montuosa, sopra cui si distende un cielo luminoso, punteggiato da candidi cirri di nubi e occupato al centro dall'immagine del Creatore, inscritta in un doppio cerchio di angeli e di stelle, sotto al quale appaiono la colomba dello Spirito Santo, i simboli del sole e della luna e le personificazioni del giorno e della notte. Nel prato a sinistra sono ritratti alcuni animali (un bue, un cavallo, un capro) e vari uccelli, in parte appollaiati sulle fronde di due alberi stilizzati, mentre altri fiori e arbusti si stagliano sulle rocce del fondo. Nel mare guizzano infine decine di pesci, tutti di specie diverse e tutti ritratti con notevole naturalismo, così come naturalistica è la resa degli animali e degli uccelli (specie la colomba dello Spirito Santo), che torneranno identici nel mosaico di Santa Maria Maggiore e che mostrano di dipendere da esempi della pittura tardo-romana. Dagli stessi esempi deriva certamente anche l'inedita soluzione spaziale e atmosferica del dipinto, caratterizzato da un efficacissimo scorcio del mare e del prato, così come da una resa tersa e cristallina del cielo costellato di nuvole: caso unico, per ora, nella pittura medievale, destinato a non ripetersi se non saltuariamente fino alla radicale svolta fiorentina del primo Quattrocento. Tra le poche riproposte dei decenni successivi si segnala tuttavia l'affresco con il *Patto di Satana con Dio* dipinto entro il 1340 da Taddeo Gaddi nel Camposanto di Pisa, che in realtà sembrerebbe rifarsi all'esempio torritiano anche nell'impostazione dell'ampia veduta lacustre, pur risolta in termini di ben più organico e avanzato naturalismo; e d'altra parte è possibile che Gaddi conoscesse il dipinto del Torriti, che aveva potuto sicuramente osservare durante la sua attività nella basilica inferiore di Assisi al seguito della bottega di Giotto.

#### *Giotto: la natura come "reatro" della storia*

E con ciò siamo arrivati al vero punto di svolta nelle vicende relative alla raffigurazione della natura nella pittura italiana del Medioevo: punto di svolta contestualizzabile in un processo più generale di rinnovamento del linguaggio pittorico in direzione gotica di cui si fanno promotori l'ambiente fiorentino e romano di fine Duecento, sotto la spinta di grandi personalità come Giotto e Pietro Cavallini, che verso il 1290 abbandonano la tradizione bizantina per elaborare un nuovo codice figurativo, improntato a un naturalismo coerente ed equilibrato, segnato in profondità dall'influenza dell'arte classica. Non è questa la sede per entrare nel merito dell'annoso e tuttora irrisolto dibattito storiografico circa la precedenza di uno dei due artisti nella messa a punto dei nuovi mezzi formali ed espressivi, tanto più che, per quanto attiene al nostro campo d'indagine, l'apporto del Cavallini risulta assai limitato, essendo sporadici gli inserti paesaggistici presenti nelle sue opere, tutte concentrate sull'esaltazione della figura umana. Ci limiteremo pertanto a occuparci di Giotto (1267?-



1337), la cui opera risulta invece ben più significativa sotto questo punto di vista e anche più gravida di conseguenze per gli orientamenti della pittura italiana del Trecento, che verrà profondamente marcata dall'influenza del suo stile, anche a causa dell'ampio raggio d'azione del pittore fiorentino, chiamato a operare in numerosi centri della penisola, a partire ancora una volta da Assisi, dove gli viene generalmente riferita la paternità del ciclo di affreschi con *Storie di san Francesco* dipinto sullo zoccolo delle pareti nella navata della basilica superiore.

Sviluppato in ventotto riquadri ed eseguito nell'ultimo decennio del Duecento (forse tra il 1292 e il 1295, come propone il Bellosi, oppure tra il 1296 e il 1300, secondo la tradizionale datazione), il ciclo rappresenta il biglietto da visita di Giotto che, coadiuvato da numerosi aiuti, vi afferma una concezione rivoluzionaria della pittura, concepita come rappresentazione di una realtà tangibile, ritratta con coerenza e verosimiglianza in tutti i suoi aspetti, dalle figure alle architetture, ai dettagli più minuti del mondo sensibile. Per ottenere questo risultato il pittore sperimenta nuove soluzioni formali ed espressive, imperniata sulla resa tridimensionale e illusionistica dello spazio e dei volumi, sull'attenta modulazione plastica delle for-

► Giotto, *Predica agli uccelli*, 1292-95, affresco, Assisi, Basilica superiore di San Francesco, navata.

L'affresco, certo tra i più noti del ciclo con le *Storie di san Francesco* dipinto nella navata della basilica superiore di Assisi, si impone all'attenzione per l'inedito risalto che vi assume l'albero in primo piano, sotto cui si radunano gli uccelli intenti ad ascoltare le parole del santo. Per quanto di conformazione ancora generica, esso vi è descritto con grande attenzione e giusta proporzione nelle sue varie componenti, dal tronco massiccio e nodoso, ai rami intricati, ai corposi ammassi delle fronde, che la luce accarezza e risalta.



me, messe in risalto da una coerente illuminazione, sulla chiara ed efficace caratterizzazione dei gesti e delle espressioni dei personaggi e sul rigoroso controllo ritmico e geometrico delle composizioni, nelle quali viene sempre ricercato un legame organico tra le figure e lo spazio in funzione della percezione dello spettatore: legame che trova i suoi massimi raggiungimenti nelle scene ad ambientazione architettonica unitaria, come l'*Approvazione della rego-*

*la*, il *Presepe di Greccio* e la *Predica davanti a Onorio III*. In questa revisione dei valori formali e delle relazioni tra il linguaggio pittorico e le sue fonti, qui decisamente dichiarate nei modelli classici e nella realtà, Giotto trasforma anche i termini di rappresentazione della natura. Si tratta in verità di una trasformazione meno radicale di quella che coinvolge gli altri elementi delle figurazioni (architetture, spazi urbani, figure umane), ma non per que-

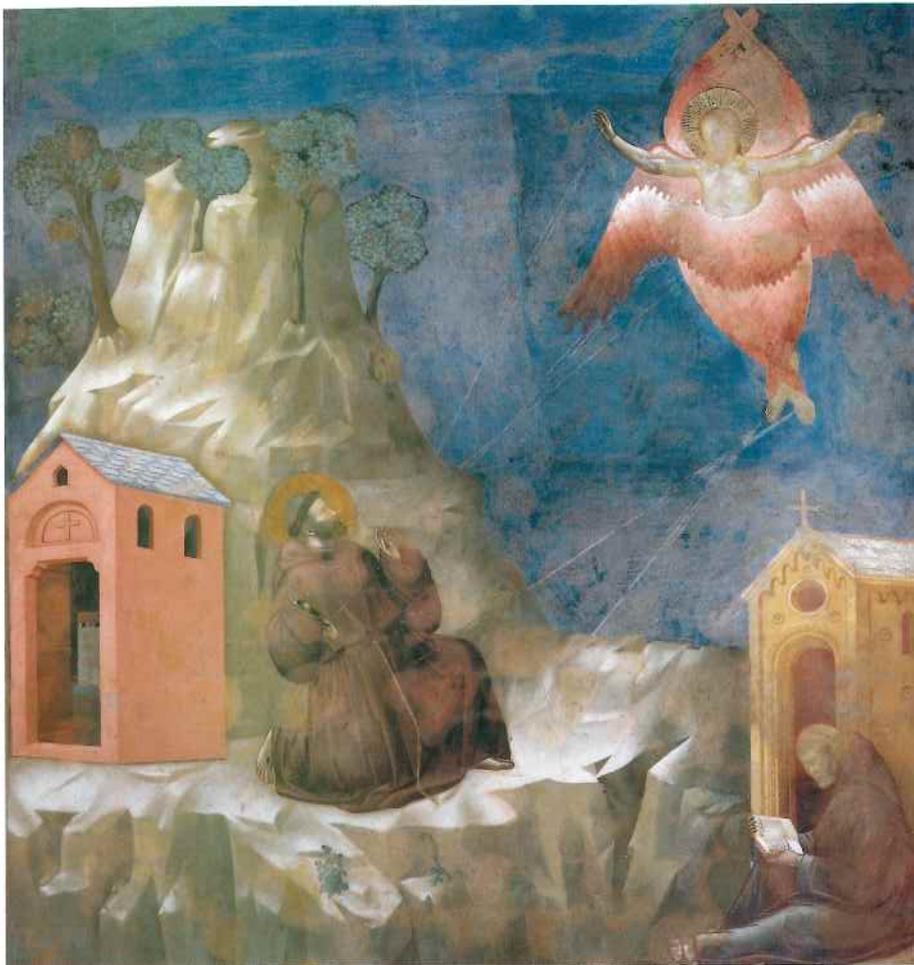
► Giotto, *Miracolo della fonte*, 1292-95, affresco, Assisi, Basilica superiore di San Francesco, navata.

Per quanto ancora generiche e schematiche, le ambientazioni naturali di Giotto rappresentano un passo decisivo verso una riformulazione pittorica della natura e del paesaggio in chiave naturalistica e drammatica. Scalati su piani differenziati, i monti dell'artista diventano infatti lo spazio concreto e misurabile in cui si svolge l'azione scenica, che essi sottolineano con la loro variata conformazione, distribuendosi anche in modo da equilibrare l'impianto della composizione e veicolare l'attenzione dello spettatore verso il vertice emotivo del racconto, qui rappresentato dal santo in preghiera, verso cui convergono le diagonali discendenti delle due rupi sul fondo.



sto meno significativa e gravida di conseguenze. Negli episodi francescani in cui le fonti agiografiche (*in primis* la *Legenda maior* di san Bonaventura) e la tradizione iconografica delle pale duecentesche richiedevano un'ambientazione all'aperto (come l'*Elemosina del mantello*, il *Miracolo della fonte* e il *Conferimento delle stimmate*), l'artista ripropone infatti la formula del paesaggio montuoso elaborata da Cimabue, una formula cioè ancora generica e sim-

bolica (specie se confrontata con l'aspetto realistico e contemporaneo che assumono le architetture), traducendola però entro nuovi termini stilistici e spaziali: toccate da un'illuminazione corretta e priva di cedimenti, invece di strutturarsi in agglomerati di prismi, come in Cimabue, le conformazioni rocciose di Giotto assumono infatti l'aspetto di grandi massi solidi e concreti, segnati da mosse profilature e organizzati in un articolato sistema di piani



verticali e inclinati, scalati verso l'alto e in profondità, come fossero i gradoni di una monumentale scala di pietra, sulla quale si muovono e recitano i personaggi della storia. Per quanto ancora schematico e di stampo teatrale, l'effetto raggiunto è decisamente più organico e verosimile di qualsiasi soluzione finora adottata; una verosimiglianza che attiene forse anche alla specificità del metodo seguito dall'artista, che potrebbe aver implicato un rapporto diretto con i dati della realtà, almeno stando alla testimonianza di Cennino Cennini, il sedicente alunno di Agnolo Gaddi, autore, verso il 1400, di un trattato sulle tecniche artistiche intitolato *Il libro dell'arte*, in cui è condensato il bagaglio delle conoscenze e dei procedimenti elaborati dalla tradizione pittorica giottesca; tra di essi trova in effetti posto anche l'illustrazione del metodo per raffigurare le montagne, che il pittore riassume nei seguenti termini: "Se vuoi pigliare buona maniera di montagne e che paiano naturali, toglì di pietre grandi che siano scogliose e non pulite, e ritra'ne del naturale daendo i lumi e scuro, secondo che la ragione t'acconsente" (cap. LXXXVIII).

Se tale procedimento garantisce una certa generica verosimiglianza ai partiti di rocce, decisamente innovativa è la funzione che Giotto affida loro, sia in rapporto all'azione dei personaggi che alle strutture compositive delle immagini. Sottratte al ruolo di sfondo o di semplice quinta, ad Assisi le rocce diventano infatti, in primo luogo, lo spazio teatrale dell'azione scenica: uno spazio profondo e praticabile, in cui i protagonisti si muovono liberamente, disponendosi con studiato effetto sulle varie balze. La distribuzione di queste ultime, così come la conformazione generale dei monti, non è inoltre mai casuale, ma si lega inescindibilmente alle figure, in una relazione molto complessa, volta a sottolineare i nodi narrativi ed espressivi delle scene, e allo stesso tempo a equilibrare l'impianto delle composizioni, secondo modalità che l'artista approfondirà e svilupperà nei cicli della cappella degli Scrovegni di Padova (1303-05) e della cappella della Maddalena nella basilica inferiore di Assisi (1306-09 circa), dove il paesaggio roccioso assumerà anche un'ampiezza e una profondità maggiore.

La scena con il *Miracolo della fonte* esemplifica bene questi aspetti, attestando la sottile elaborazione progettuale di Giotto. In stretta aderenza con la fonte letteraria, l'episodio è ambientato in un brullo paesaggio montuoso ed è recitato da cinque figure: a sinistra, in primo piano, i due frati che hanno accompagnato san Francesco e l'asino che l'ha trasportato, fermi ai piedi del monte, in attesa del suo ritorno; al centro, in secondo piano, sulla balza più ampia della montagna, il santo in preghiera, colto nel gesto della fiduciosa richiesta a Dio; a destra, su un piano intermedio, il contadino assetato che beve famelico dalla fonte scaturita tra le rocce in seguito all'intercessione del santo. I momenti del racconto sono nitidamente scanditi dalla dislocazione dei personaggi sui diversi piani di roccia, che nella loro conformazione ne sottolineano i ruoli e ne amplificano i gesti: così, per esempio, la posa del contadino è evidenziata dalla forma triangolata delle balze che lo inquadrano, mentre la posizione inginocchiata di san Francesco è echeggiata e amplificata dalla forma della montagna che lo ospita, nello stesso modo in cui la rupe in pe-

◀ Giotto, *Stimate di san Francesco*, 1292-95 (o 1296-1300 circa), affresco, Assisi, Basilica superiore di San Francesco, navata.  
Per il suo equilibrio e lo studiato effetto drammatico, il dipinto si impone per tutto il Trecento come un ineludibile modello di riferimento nella rappresentazione dello stesso episodio. Oltre alla figura del santo, di straordinaria carica espressiva, bellissimo vi è l'ampio scenario naturale, aspro e deserto, chiamato a visualizzare il monte della Verna, teatro dell'evento miracoloso.

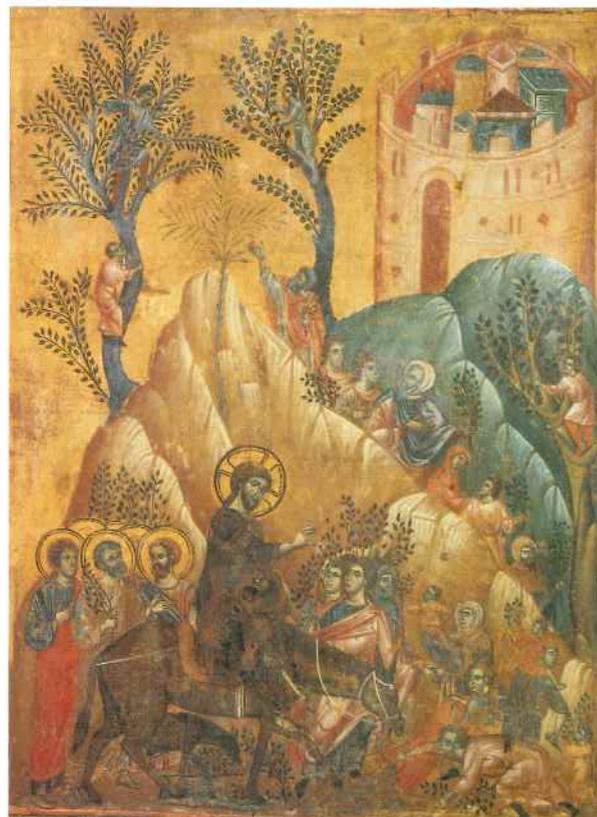
◀ Giotto, *Compianto sul Cristo morto*, 1303-05, affresco, Padova, Cappella degli Scrovegni.  
In questo dipinto, giustamente famoso, trova piena realizzazione la capacità di Giotto nel raccontare con magistrale regia il dramma sacro, in modo da coinvolgere lo spettatore in una forte esperienza emozionale. A questo fine contribuisce anche il paesaggio, sintetizzato in una nuda parete di roccia che scende in diagonale verso il nucleo emotivo dell'avvenimento, rappresentato dai volti accostati di Cristo e di Maria, e in un esile albero rinsecchito, che sembra proiettare nella natura il tema della morte illustrato in primo piano.

▶ Guido da Siena, *Entrata di Cristo a Gerusalemme*, 1260-65 circa, tempera su tela, Siena, Pinacoteca Nazionale.  
Riquadro centrale di un dossale, il dipinto esprime bene la raffinata interpretazione della "maniera greca" offerta dal primo grande maestro del Duecento senese. Come lo schema iconografico generale, anche il paesaggio vi si assesta su un formulario di marca bizantineggiante, trasfigurato però dalla tessitura cromatica e chiaroscurale, che conferisce alle formazioni rocciose l'apparenza di sbalzi in lamina metallica.

nombra sullo sfondo a sinistra marca e sottolinea la posa e la presenza dei due frati in primo piano, colmando allo stesso tempo un vuoto che avrebbe squilibrato la composizione. I profili interni dei due monti definiscono infine due linee diagonali che convergono verso il centro, focalizzando così l'attenzione dello spettatore sulla figura di Francesco, secondo uno schema già sperimentato nell'*Elemosina del mantello* e che troverà poi interessanti sviluppi a Padova, per esempio nel *Compianto su Cristo morto*, in cui la netta diagonale tracciata sullo sfondo dalla parete rocciosa contribuisce in misura determinante a focalizzare l'attenzione sul nucleo drammatico ed emotivo della scena, rappresentato dai volti accostati di Cristo morto e della Vergine piangente in basso a sinistra.

Ancor più sorprendente, ad Assisi, la scena delle *Stimate* (sostanzialmente replicata verso il 1300 in una tavola autografa per la chiesa francescana di Pisa, ora al Louvre di Parigi, e poi ancora nella cappella Bardi in Santa Croce a Firenze), nella quale il bellissimo paesaggio montuoso, aspro e deserto, culminante a sinistra nell'erta e solida verta alberata della Verna, acquista un ruolo ancor più attivo nel racconto, non solo perché manifesta, con l'alta parete verticale eretta in primo piano a separare il santo da frate Leone, tutta la distanza e l'isolamento di Francesco dal mondo, ma anche perché funge da vivido testimone della concreta realtà del miracolo: è in questo senso, infatti, che va interpretata la luce violenta e abbacinante che promana dal Cristo-Serafino e che investe il terreno intorno a Francesco.

Al di là di ciò, la scena delle *Stimate* ben esemplifica anche il modo con cui Giotto affronta il tema della traduzione in pittura di altri aspetti del mondo naturale, a partire dalla raffigurazione degli alberi e della vegetazione, che vi appare improntata a un naturalismo antitetico rispetto alle formulazioni bizantineggianti e pur tuttavia condotto, per lo più, in modo ancora generico, nei termini cioè di uno schematismo allusivo che verrà superato solo in certi brani dei successivi affreschi di Padova, come nell'*Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, con la sua attenta e quasi lenticolare descrizione delle piante su cui si sono arrampicati i fanciulli, oppure nel *Noli me tangere* (poi ripetuto nella cappella della Maddalena ad Assisi), in cui l'artista, mostrando una felice propensione per il mondo vegetale, finalmente descrive in modo riconoscibile alcune specie botaniche che crescono in primo piano: prezzemolo, sedano, finocchio e ruta. Malgrado questi limiti, il ruolo assunto dalla vegetazione nei dipinti di Giotto è radicalmente nuovo, come ben evidenziano gli alberi sparsi sui monti, le cui minute dimensioni servono a misurare intuitivamente la lontananza delle balze rocciose, la tangibile e mossa tridimensionalità delle quali è invece espressa dalla variata collocazione degli inserti arborei. In qualche caso questi ultimi assumono anche un'attiva funzione drammaturgica, come nel *Compianto* di Padova, nel quale la nuda proda rocciosa e l'unico albero presente, spoglio e rinsecchito, ribadiscono il tema della morte di Cristo illustrato in primo piano, inaugurando il genere del "paesaggio moralizzato" che tanti sviluppi avrà nella pittura italiana dei secoli successivi. Nella *Predica agli uccelli* di Assisi, invece, la vegetazione assume addirittura un ruolo



centrale nella messa in scena: l'albero che accoglie ai suoi piedi il raduno degli uccelli vi acquista infatti una dimensione monumentale e un peso visivo pari a quello dei due frati sulla sinistra. Anche in questo caso si tratta di un albero generico, di cui è difficile identificare la specie; ciò nonostante è descritto con grande attenzione e giusta proporzione nelle sue varie componenti, dal tronco massiccio e nodoso, all'intrico dei rami, ai corposi ammassi di foglie delle fronde, che la luce accarezza e risalta.

La stessa attenzione è riservata da Giotto alla raffigurazione degli animali sparsi qua e là nelle sue opere (asini, cavalli e uccelli ad Assisi; pecore, capre, asini, cavalli, bovini e leoni a Padova, giusto per limitarci ai due cicli più noti e ricchi di dettagli), così come ai fiori, tra cui quelli bellissimi offerti alla Vergine dai due angeli inginocchiati nella *Maestà di Ognissanti* ora agli Uffizi di Firenze. Per non parlare della realistica stella cometa dell'*Adorazione dei Magi* di Padova, che si ritiene possa riprodurre la cometa di Halley, apparsa nei cieli italiani nel 1301.

Per quanto lontane dall'illusionismo raggiunto nella rappresentazione delle strutture architettoniche, come prova la scarsa profondità spaziale che sempre le caratterizza, le soluzioni elaborate da Giotto per raffigurare il paesaggio e gli elementi della realtà naturale assumono valore normativo per tutto il Trecento, specie nella produzione di quei centri – come Firenze, Rimini, Padova, Roma, Napoli e Milano – nei quali il nuovo verbo è divulgato dallo stesso maestro o dai suoi più stretti collaboratori. Negli artisti attivi in queste località ritornano così, per tutto il secolo, gli stessi alberi generici, per quanto nitidamente descritti, ma soprattutto gli stessi paesaggi brulli e rocciosi ideati dal pittore fiorentino, che sono anzi tradotti in forme più rigide e cristallizzate e riappaiono, alla stregua di un formulario accademico, anche in quei dipinti il cui ampio respiro avrebbe potuto favorire l'elaborazione di soluzioni di-



◀ Duccio di Boninsegna, *Orazione nell'orto e Cattura di Cristo*, 1308-11, tempera e oro su tavola, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.

Collocate al centro della sequenza cristologica illustrata sul retro della *Maestà* dipinta per l'altare maggiore del Duomo di Siena, le due scene sono tra le più squisite e risolte figurazioni a tema narrativo dipinte dall'artista, che sull'esempio di Giotto vi intesse una fitta trama di relazioni visive e formali, utilizzando inoltre gli elementi del paesaggio in funzione narrativa. Mentre la somiglianza delle formazioni rocciose e degli alberi dichiara infatti l'identità dei luoghi raffigurati nelle due scene, la dislocazione delle piante serve a separare i diversi momenti del racconto presenti in ciascun riquadro e a sottolineare il ruolo centrale di Cristo nella narrazione.

▶ Simone Martini, *Pala del beato Agostino Novello*, 1322-24 circa, tempera e oro su tavola, Siena, Pinacoteca Nazionale. Realizzata per il monumento funebre del beato nella chiesa agostiniana di Siena, dov'era inserita nell'arcosolio sopra il sarcofago, l'opera rappresenta una squisita variante gotica del tipo della pala agiografica duecentesca. Mentre in una delle scene laterali, con il *Salvataggio del cavaliere*, Simone si limita ad ammorbidire il partito del paesaggio montuoso di derivazione ducchesca, nella tavola principale con l'immagine del beato introduce una variata e puntualissima descrizione di varie specie di uccelli, che distribuisce poi sulle quinte arboree con un ordine dal basso verso l'alto che corrisponde alla vera dislocazione che le stesse specie prediligono nella realtà.

verse e più naturali, come il *Trionfo della morte* di Buonamico Buffalmacco nel camposanto di Pisa (1340-43), gli affreschi di Andrea di Bonaiuto nel capitolo di Santa Maria Novella a Firenze (1365-67), quelli di Giusto de' Menabuoi nel battistero di Padova (1375-78) o le *Storie della Vera Croce* di Agnolo Gaddi in Santa Croce a Firenze (post 1373). Se una novità si può cogliere in questi dipinti rispetto ai modelli giotteschi, essa sta nell'apertura e nella profondità che vi acquistano le vedute paesaggistiche, strutturate in sistemi sempre più complessi e articolati di quinte rocciose, masse arboree, fiumi e vedute urbane, che aprono la strada ai vasti orizzonti del paesaggio quattrocentesco; nel quale, tuttavia, la formula del paesaggio cinto da monti dalle balze schematiche e scheggiate resta viva per molto tempo, riapparendo ancora nei dipinti del Beato Angelico e del suo maggiore allievo, Benozzo Gozzoli, che proprio in un paesaggio di questo tipo ambienterà la grandiosa *Cavalcata dei Magi* affrescata nel 1459-60 sulle pareti della cappella di palazzo Medici a Firenze.

#### L'alternativa senese

A parte il tardo ed eccezionale episodio del veronese Altichiero (1330 circa - ante 1393), nelle cui opere padovane la raffigurazione delle balze rocciose acquista una singolare morbidezza e si caratterizza per una più ricca e naturale distribuzione delle masse arboree (*Decollazione di san Giorgio*, 1379-84 circa, Padova, oratorio di San Giorgio), nella pittura del Trecento italiano l'unica vera alternativa al "paesaggio giottesco" è espressa dall'ambiente senese. Anche a Siena la pittura del Duecento si era sviluppata in linea con il linguaggio bizantineggiante più aggiornato, che vi era stato importato dal fiorentino Coppo di Marcovaldo (*Madonna del bordone*, 1261, Siena, chiesa di Santa Maria dei Servi) e subito divulgato da Guido da Siena, il maggiore pittore attivo in città nel terzo quarto del secolo, autore della celebre *Maestà* già in San Domenico e ora nel Palazzo Pubblico, sulla cui datazione, ormai stabilizzata al 1275-80 circa, la critica si è lungamente confrontata. Alla fase iniziale della sua attività, poco dopo il 1260, viene generalmente riferito un raro dossale quaresimale in tela di lino, proveniente dalla chiesa di Santa Cecilia a Crevole (Siena, Pinacoteca Nazionale), con la raffigurazione della *Trasfigurazione*, dell'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* e della *Risurrezione di Lazzaro*, che ben esprime l'elegante e raffinata interpretazione della "maniera greca" fornita dal maestro, anche in relazione alla resa del paesaggio. Nella scena centrale, ispirata a un noto modello bizantino, l'ambiente naturale è costituito da una serie di schematiche balze montuose, la cui disposizione su piani scalati in profondità è evidenziata dalla diversità dei colori e dalla fila di personaggi che, come nei successivi affreschi di Cimabue, si insinua tra le prime due prode, quasi percorrendo una stretta gola. L'effetto spaziale è però contraddetto dalle proporzioni uniformi delle figure e dal debole modellato delle rocce, espresso da un tessuto di lumeggiature filiformi che conferisce alle balze una durezza simile a quella di uno sbalzo in lamina metallica, attestando l'influenza esercitata dall'oreficeria sulla pittura del maestro; influenza confermata dalle fronde dell'unico albero presente nella *Risurrezione di Lazzaro*, che hanno l'a-

spetto e la durezza di grosse gemme montate entro castoni dorati.

Il superamento di questa cifra stilistica coincide con l'opera di Duccio di Boninsegna (1255/60 circa-1318/19), che verso il 1280 ne aggiorna i costrutti formali attraverso la ricezione della lezione di Cimabue (*Madonna di Crevole*, Siena, Museo dell'Opera), su cui innesta in seguito forti suggestioni del gotico transalpino (*Madonna Rucellai*, 1285, Firenze, Uffizi; *Madonna dei francescani*, Siena, Pinacoteca Nazionale) e una significativa influenza della lezione giottesca, che emerge nell'interesse per la definizione plastica delle forme e per la resa spaziale presente nei dipinti della piena maturità, specie nella grandiosa *Maestà* realizzata tra il 1308 e il 1311 per l'altare maggiore del Duomo di Siena (smembrata e in gran parte conservata nel Museo dell'Opera). Capolavoro della pittura italiana all'aprirsi del XIV secolo, quest'ultima è in effetti caratterizzata da un'originalissima cifra stilistica, generata dalla felice fusione delle varie componenti sopra accennate, che l'artista modula con varietà di accenti in funzione del soggetto e del contenuto delle immagini, raggiungendo effetti di incantato e ieratico distacco nella grandiosa *Teofania* della fronte principale e, di contro, di ispirata e mossa intonazione narrativa nelle scene delle predelle, dei coronamenti e nei ventisei episodi della *Passione di Cristo* dipinti nella fascia centrale del lato posteriore. Qui trova spazio



## L'Allegoria Virgiliana di Simone Martini

**T**rasferitosi da Siena ad Avignone nei primi mesi del 1336, Simone Martini vi intesse una profonda amicizia con il Petrarca, per il quale dipinge un perduto ritratto di Laura, la donna amata dal poeta, che ricambia il pittore tessendone le lodi in due celebri sonetti. Da questo clima di relazioni e di stima scaturisce anche la miniatura in esame, che Simone esegue verso il 1340 su un foglio di pergamena inserito, quale nuovo frontespizio, in un codice contenente le principali opere di Virgilio con il commento di Servio e alcuni frammenti di altri autori antichi, sottratto al Petrarca nel 1326 e da questi recuperato nel 1338, come attesta un'annotazione autografa sul recto della prima pagina. Proprio al contenuto del volume allude la raffinata allegoria ideata dall'artista su probabile suggerimento del Petrarca, a cominciare dallo spazio agreste in cui è ambientata la scena, chiuso in alto da tre alberi profilati contro il cielo, che simboleggiano il bosco sacro alle Muse, luogo deputato dell'ispirazione poetica. Qui appare Virgilio, il sommo poeta (come indica il capo coronato d'alloro), la schiena appoggiata a un tronco, un libro aperto sulle ginocchia, lo stilo e il viso rivolti in alto, a ricevere l'ispirazione che subito si tradurrà in composizione. Di fronte a lui Servio fa scorrere una tenda,

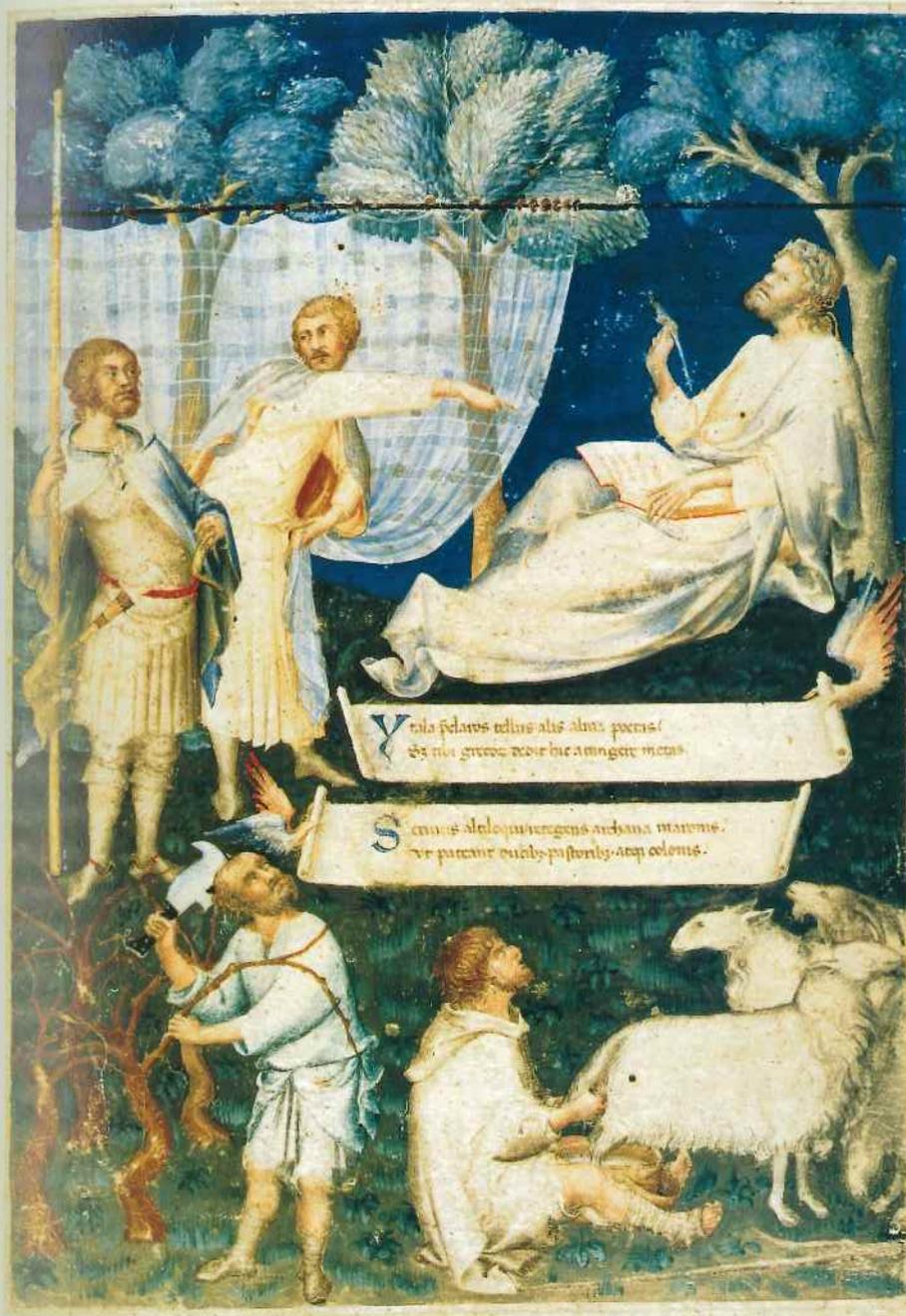
“svelando” il poeta allo sguardo di tre personaggi distribuiti nel prato – un guerriero armato, un contadino intento a potare una vite e un pastore che munge una pecora – chiamati a rappresentare altrettante categorie dell'umanità ma anche a simboleggiare le opere di Virgilio trascritte nel codice, come spiegano i versi tracciati nei due filatteri al centro della pagina. Il guerriero è dunque Enea, cioè la personificazione dell'*Eneide*; il contadino rappresenta invece le *Georgiche*, mentre il pastore rimanda alle *Bucoliche*. Il significato dell'allegoria si chiarisce perciò come allusione alla capacità del commento di Servio di svelare la poesia di Virgilio ai guerrieri, ai contadini e ai pastori, da intendersi allo stesso tempo come “figure” delle opere virgiliane e come rappresentanti dell'intera umanità.

Caratterizzato da una messa in scena estremamente controllata e da una fattura delicatissima, di cui danno conto alcuni eccezionali virtuosismi, come l'effetto di trasparenza della tenda sollevata da Servio, il dipinto è perfettamente coerente con gli esiti stilistici dell'attività avignonese di Simone, volti ad accentuare la funzione ritmica e costruttiva della linea e a trasfigurare la realtà nei termini di una *imagerie* sempre più sfinita ed elegante, che svuota di consistenza plastica le figure, defi-

anche la rappresentazione dell'ambiente naturale, esemplata sul modello del paesaggio roccioso di marca giottesca, tradotto tuttavia in termini di maggiore e più vibrante vitalità attraverso una ricca e fantasiosa articolazione delle balze e un disegno dei profili più fluido, scattante e frammentato, di stampo decisamente gotico, come evidenziano i riquadri con la *Crocifissione*, le *Marie al sepolcro* e il *Noli me tangere*.

La profonda riflessione condotta sugli esempi di Giotto è comunque misurata dal modo mirabile con cui anche Duccio utilizza gli elementi del paesaggio in relazione alle strategie narrative e compositive, individuando soluzioni ancora più complesse e scenografiche di quelle del maestro fiorentino. Esempio è il caso delle scene sovrapposte dell'*Orazione nell'orto* e della *Cattura di Cristo*, ambientate in paesaggi di rocce e alberi assolutamente identici, per manifestare l'identità del luogo in cui si svolgono le azioni ma, allo stesso tempo, per creare delle corrispondenze

visive capaci di legare tra di loro le immagini (come del resto fa l'analogia di posa del Cristo in preghiera, in basso, e degli apostoli in fuga, in alto). Unica differenza riscontrabile è la presenza di una siepe e di due alberi da frutto nella scena inferiore, che servono a connotare l'ambiente come “giardino”, secondo le indicazioni del testo evangelico, e allo stesso tempo a colmare un vuoto figurativo che avrebbe certo generato forti squilibri nella tenuta compositiva della scena. A una più specifica funzione narrativa risponde invece la dislocazione degli altri alberi, come per esempio quello che, nella *Cattura*, spunta alle spalle di Cristo per sottolinearne la centralità nell'economia compositiva e drammaturgica del dipinto, oppure quello isolato sul declivio roccioso a destra, che segna invece la distanza fisica e psicologica che separa il gruppo della cattura da quello degli apostoli in fuga. Allo stesso modo i due momenti narrativi dell'*Orazione nell'orto* sono espressi, oltre che dalla doppia presenza di Cristo, soprat-



Simone Martini  
*Allegoria virgiliana*  
 1340 circa  
 Miniatura su pergamena  
 Milano, Biblioteca  
 Ambrosiana,  
 ms. Ambrosiano  
 S. P. 10.27, c. 1v

nisce gli abiti in panneggi docilmente arrovellati e rinuncia alla ricerca di profondità spaziali illusionistiche, secondo un orientamento che troverà ampi sviluppi nella pittura gotico internazionale. Nonostante ciò, Simone mostra un interesse per l'ambientazione naturale che non ha precedenti nella sua opera e le cui ragioni risiedono probabilmente sia nelle suggestioni suscitate dalla particolarità del soggetto da rappresentare sia nel clima di viva attenzione diffuso nella corte e nell'arte avignonese per i più vari aspetti della natura e della vita campestre.

L'incontro di queste spinte con la tensione naturalistica che fin dall'origine aveva innervato la pittura dell'artista spiega il sorprendente spettacolo della natura evocato nella miniatura, con lo sguardo dell'artista che restituisce tutto l'incanto del mitico giardino e insieme ne coglie, con eccezionale nitore descrittivo, le più minute manifestazioni: dai grappoli di foglie e ciuffi d'erba sparsi nel prato, al vello delle pecore, dallo schizzo del latte che si raccoglie nel secchio, alla ruvida superficie del tronco che fa da schienale a Virgilio, al veristico groviglio delle viti potate dal villano. E anche in questo caso i raggiungimenti di Simone Martini fruttificheranno nella pittura gotico internazionale.

tutto dai tre alberi che circondano il Messia in preghiera e che contribuiscono, insieme al cono d'ombra proiettato sulle rocce, a isolarlo dal resto dell'immagine e a manifestarne quella solitudine fisica e interiore di cui narrano i Vangeli.

Non si discosta sostanzialmente da questa linea l'interpretazione del paesaggio offerta da Simone Martini (1284?-1344), il maggiore allievo di Duccio, artefice, fin dai tempi della sua prima opera firmata e datata, cioè la grandiosa *Maestà* del Palazzo Pubblico di Siena (1315), della più sofisticata e aristocratica esperienza gotica di tutta la pittura italiana del Trecento. Nudi e rocciosi come quelli di Duccio, pur se ammorbiditi da un più fluido tessuto luministico, sono infatti i paesaggi schematici illustrati dall'artista nella *Rinuncia alle armi* del ciclo con *Storie di san Martino* affrescato entro il 1317 nella basilica inferiore di Assisi, nel *Salvataggio del cavaliere* dipinto verso il 1322-24 in un riquadro laterale della *Pala del bea-*

*to Agostino Novello* (Siena, Pinacoteca Nazionale) e nel celebre *Guidoriccio da Fogliano* del Palazzo Pubblico di Siena, databile al 1330, dov'è in effetti impossibile riconoscere i tratti della campagna toscana in quel paesaggio roccioso che, come nota Gianni Romano, è ancora "del tutto simbolico e intercambiabile".

L'attento naturalismo insieme giottesco e transalpino che marca il suo stile, e la necessità di trasporre nelle immagini contenute politici o dottrinali di particolare complessità, segnano tuttavia le trame della pittura di Simone, favorendovi l'elaborazione di originali soluzioni iconografiche, che talora riguardano anche l'immagine della natura, se non proprio il paesaggio. È il caso della tavola centrale della *Pala del beato Agostino Novello*, un tempo eretta sopra la tomba del prelado nella chiesa dell'ordine agostiniano: ordine di eremiti e studiosi, ben rappresentato dalla personalità colta e ispirata del defunto, che dopo una brillante carriera pubblica si era ritirato nell'eremo di



▲ Pietro Lorenzetti, *Approvazione della regola*, 1329, tempera su tavola, Siena, Pinacoteca Nazionale.

Riquadro centrale della predella della pala dipinta dall'artista per la chiesa del Carmine di Siena, l'opera propone un ampio paesaggio collinare soffuso di luce, che chiude con sorprendente profondità lo spazio scenico, riflettendo nel ritmo pausato che governa il succedersi delle balze il solenne atteggiarsi e distribuirsi delle figure e dei gruppi in primo piano. L'inedita e incantata soluzione introduce alla poesia paesaggistica che caratterizzerà di qui a qualche anno le opere del fratello Ambrogio.

San Leonardo al Lago, dov'era morto nel 1309. In conformità con questi tratti del beato, Simone lo raffigura – con un volume in mano e con l'orecchio attento alle ispirate parole di un angelo – in uno spaccato di natura brullo ed essenziale, chiuso sui lati da due semplici quinte arboree, di cui l'artista descrive però con attenzione lenticolare le fronde, così come le specie di uccelli appollaiate tra i rami e distribuite dal basso verso l'alto con una scansione che corrisponde, come ha precisato Max Seidel, all'effettiva disposizione che esse assumono nella realtà.

Ancor più sorprendente è però l'ambientazione naturale ideata da Simone per l'*Allegoria virgiliana* miniata verso il 1340, durante il suo soggiorno avignonese (1336-44), sul frontespizio di un codice con le opere di Virgilio posseduto dal Petrarca: dipinto di squisita ideazione e raffinatissima esecuzione, che anticipa, nella messa in scena e nelle soluzioni formali, i futuri sviluppi della pittura gotico internazionale (Milano, Biblioteca Ambrosiana). Sviluppi che tralucono, in anni non distanti, anche nell'incantata evocazione del paesaggio lacustre dipinta dall'anonimo Maestro del codice di san Giorgio in una delle pagine del manoscritto che gli dà il nome (Roma, Biblioteca Vaticana), pure realizzato ad Avignone per il cardinale Stefaneschi.

L'influsso dei modelli di Duccio segna anche le ambientazioni paesaggistiche di Pietro Lorenzetti (1280 circa-1348), altro grande protagonista della pittura senese del primo Trecento, la cui opera, toccata in profondità dalle lezioni di Giotto, Simone Martini e Giovanni Pisano, chiude, con quella del fratello Ambrogio, il ventaglio delle proposte espressive maturate in città durante la prima metà del secolo. In effetti nel ciclo con *Storie della Passione* e con le *Stimmate di san Francesco* affrescato forse già entro il 1319 nel transetto della basilica inferiore di Assisi – ciclo caratterizzato da scene costipate di figure ed elementi architettonici, in cui l'artista sperimenta un'originale sintesi tra le differenti fonti del suo linguaggio – il paesaggio agreste continua a essere espresso da un artificiale sistema di piani e quinte rocciose, punteggiate qua e là da alberelli e cespugli. Nuovo vi è però il nitore cristallino del disegno delle balze, goticamente frastagliate in mille sfaccettature e formazioni puntute, messe in risalto dalla luce cristallina e da una variata gamma cromatica, che Pietro utilizza anche per scalare su diversi piani gli elementi del paesaggio, fino a raggiungere profondità finora inesprese, come nella *Cattura di Cristo*, dove

un'ampia collina alberata chiude in lontananza lo spazio scenico, oppure nell'*Andata al Calvario*, caratterizzata, tra le mura di Gerusalemme e la cornice destra, dall'inedito e suggestivo inserto lontanante di un albero a mezza costa e di due ripide pareti rocciose inerpicate verso l'alto, che funge da elemento di intensificazione drammatica della scena. In più punti emergono inoltre minute notazioni naturalistiche, che danno sfogo alla vena di curioso osservatore della realtà dell'artista e arricchiscono con accenti di verità la narrazione: ecco allora, nell'*Entrata a Gerusalemme*, il terreno cosparso di rami di palma spezzati e i quattro uccelli appollaiati sui merli della porta urbana; ecco, nelle *Stimmate di san Francesco*, ispirate al prototipo giottesco, il falco vigile in cima alla rupe (memore di quello presente nella scena dell'*Investitura a cavaliere* dipinta da Simone nella vicina cappella di San Martino) e l'ampio paesaggio montuoso, inciso da una gola profonda che fa da letto a un torrente, le cui acque ricadono in una ripida cascata per poi riversarsi in un piccolo lago disteso in primo piano.

Il tono poetico di questi paesaggi ritorna nel 1329 nella bellissima scena con l'*Approvazione della regola* (Siena, Pinacoteca Nazionale) inserita nella predella della pala del Carmine, il cui deciso taglio orizzontale permette al pittore di sviluppare finalmente un'ampia veduta paesistica, chiusa a distanza da docili coste montuose, decisamente più morbide di quelle di Assisi, costellate di macchie arboree e animate da una serie di minuti inserti naturalistici (filari d'erba, cespugli, alberelli fioriti, eremiti e leoni) che danno al paesaggio un particolare tono di verità. Con effetto singolare, la pausata e lenta scansione delle prode collinari accompagna inoltre e quasi amplifica all'intero spazio della natura la calma e solenne disposizione dei personaggi che affollano la cerimonia illustrata in primo piano.

Ancora più singolare è però, per tornare ad Assisi, l'attenzione prestata da Pietro ai fenomeni atmosferici, al variare del tempo e allo scorrere delle ore, di cui offrono un esempio i due riquadri con l'*Ultima Cena* e la *Cattura di Cristo*, entrambi caratterizzati da un'inedita ambientazione notturna, espressa dal cielo blu oltremare punteggiato di stelle, in cui fa capolino la falce dorata della luna. Ma mentre nella prima scena quest'ultima è alta sopra le case, nella *Cattura* sta già tramontando oltre lo sperone di roccia sul fondo, a segnare l'approssimarsi dell'alba e l'imminente rischiararsi del cielo, che renderà

► Pietro Lorenzetti, *Cattura di Cristo*, 1319 circa, affresco, Assisi, Basilica inferiore di San Francesco, transetto sinistro. Di datazione lungamente controversa, l'affresco è un'opera chiave nel percorso artistico del pittore senese, di cui esprime al meglio la decisa propensione espressiva e insieme la curiosa vena naturalistica, che lo porta ad ampliare lo scenario paesaggistico e a tramarlo di dettagli inconsueti, tratti dalla realtà. Nuova e sorprendente è infatti la raffigurazione del cielo notturno, punteggiato dal brillante luccichio delle stelle, tra cui alcune cadenti, e rischiarato da una falce di luna che tramonta oltre lo sperone di roccia sul fondo, misurando così l'approssimarsi dell'alba.

invisibile non solo il brillante luccichio delle stelle ma anche le accese striature luminose di alcune stelle cadenti, che il pittore, in uno straordinario slancio creativo, vi ha voluto raffigurare.

Malgrado la precoce datazione del ciclo di Assisi, è possibile che l'interesse per questo tipo di fenomeni naturali sia stato istillato nel pittore dalla vicinanza del giovane fratello Ambrogio (1290 circa?-1348), l'ultimo grande innovatore della pittura senese della prima metà del Trecento. Artista intelligente e di vasta cultura, dotato di una ricca vena narrativa e di una straordinaria capacità inventiva, ma soprattutto di un'insaziabile interesse per la sperimentazione – che lo porterà, tra l'altro, alla precoce formulazione di soluzioni prospettiche a punto di fuga unificato (*Annunciazione* del 1344; Siena, Pinacoteca Nazionale) – Ambrogio rielabora infatti con originalità il ricco bagaglio di suggestioni accumulate nel corso di una carriera trentennale divisa tra Siena e Firenze (dov'è documentato nel 1321 e nel 1327), approfondendo e sintetizzando in nuovi termini figurativi le ricerche spaziali e compositive di Giotto, le peculiarità del linguaggio pittorico senese, i modelli della tradizione classica e un vivo interesse per i dati della realtà naturale, che egli indaga con una curiosità e con uno spirito quasi scientifico, ma anche con delicatissimo afflato sentimentale, privo di confronti tra gli artisti del suo tempo, tanto da suscitare l'ammirazione del Vasari, che descriverà con toni entusiastici una scena di tempesta da lui dipinta nel chiostro del con-

vento senese di San Francesco, “nella quale pittura con molt'arte e destrezza contrafece il rabbuffamento dell'aria e la furia della pioggia e de' venti ne' travagli delle figure; da le quali i moderni maestri hanno imparato il modo et il principio di questa invenzione, per la quale, come inusitata innanzi, meritò egli comendazione infinita”.

Se la perdita del ciclo francescano, così come di altre imprese monumentali (tra cui gli affreschi dell'Ospedale di Santa Maria della Scala, eseguiti nel 1335 con il fratello Pietro), ci priva delle opere dell'artista più celebrate dalle fonti, la grandezza e le novità della sua pittura emergono comunque nella serie di quelle superstiti, unificate da una visione viva ed eroica dell'umanità e da una straordinaria perizia nella messa in scena delle storie, proiettate entro scenari architettonici o paesaggistici vasti, complessi ma soprattutto verosimili come mai lo erano stati finora, come attestano le quattro scene con i *Miracoli di san Nicola* (Firenze, Uffizi) pertinenti a una pala dedicata al santo dipinta nel 1330-32 per la chiesa fiorentina di San Procolo. Tra le quattro, quella con il *Miracolo del grano* contiene anche la più antica incursione dell'artista sul tema del paesaggio: ambientata sulla riva del mare, di fronte alla città di Mira – che l'intervento del vescovo salva dalla carestia – la scena è chiusa infatti a sinistra da una porta urbana e da un tratto di costa alta e rocciosa, che strapiomba in una vasta marina costellata di navi; è questa a costituire il tratto più nuovo dell'opera: se la costa ripropone infatti un partito di



## Gli Effetti del Buon Governo in città e in campagna di Ambrogio Lorenzetti

**E**steso a un'intera parete, il dipinto fa parte del ciclo di affreschi con le *Allegorie e gli effetti del Buono e del Cattivo Governo* realizzato nel 1338-39 da Ambrogio Lorenzetti nella sala della Pace del Palazzo Pubblico di Siena, su commissione della Magistratura dei Nove, il supremo organo di governo della città (funzionante dal 1287 al 1366), che in questa sala aveva la sua sede. Negli intenti dei committenti l'opera doveva rispondere a un esplicito scopo propagandistico: rilanciare l'immagine della Magistratura – intaccata negli anni precedenti da congiure, carestie e pestilenze – illustrando i principi etici e politici che la ispiravano e i benefici che ne derivavano alla città e al contado. Lo scopo è mirabilmente raggiunto dall'artista, che traduce il complesso programma stabilito dai committenti in una stupefacente sequenza di figurazioni, nelle quali la dimensione simbolica, dominante nelle *Allegorie*, convive e si fonde, nelle raffigurazioni degli *Effetti*, con una profonda ispirazione naturalistica e un acuto spirito indagatore, che danno origine alle due più magistrali e veridiche rappresentazioni del paesaggio urbano e rurale di tutta la pittura italiana del Medioevo. Assai meglio conservata di quella con gli *Effetti del Cat-*

*tivo Governo*, la scena dedicata agli *Effetti del Buon Governo* è occupata a sinistra dalla veduta di una fiorente città trecentesca, una sorta di Siena ideale fitta di splendide costruzioni moderne e animata dalle frenetiche e multiformi attività dei suoi abitanti. A destra, oltre la cerchia delle mura urbane, si distende invece un ampio paesaggio rurale, visto a volo d'uccello e occupato in primo piano da una vallata disseminata di casolari e di campi coltivati, oltre ai quali si sviluppa un sistema di dolci colline sparse di vigneti, uliveti e casamenti fortificati, che accompagnano lo sguardo verso i mossi profili delle vette appenniniche sul fondo e verso la costiera marina che lambisce, a destra, la città-fortezza di Talamone. L'impressione è quella di un mondo ordinato e privo di contrasti, fiorente e prospero come la città. Anche qui, in effetti, la veduta è arricchita da una fitta trama di presenze umane, intente alle proprie occupazioni: dai nobili a cavallo che escono dalla città per cacciare, al falconiere che insegue la preda in un campo di grano, dai balestrieri appostati nella vigna, ai mercanti che accompagnano gli asini da soma verso il mercato, cui si dirige anche un villano con il suo maiale, ai contadini sparpagliati nei campi e colti nello svolgimento del-

Ambrogio Lorenzetti  
*Gli effetti del Buon Governo in città e in campagna*  
1338-39  
Affresco  
Siena, Palazzo Pubblico,  
Sala della Pace







le loro varie attività (aratura, semina, mietitura, battitura del grano). Il tutto descritto con uno stile intonato a un naturalismo attento e puntuale, che porta alle estreme conseguenze l'uso costruttivo della linea e il colore brillante della tradizione senese.

Nessun artista prima di Ambrogio si era spinto tanto avanti nella rappresentazione realistica del paesaggio, né aveva mai tentato una riproduzione dell'ambiente rurale così vasta e così vera, tanto che, come osserva Gianni Romano, nessun altro documento figurativo trecentesco "è degno di fede quanto questo affresco nel descrivere l'aspetto stabile del paesaggio intorno alla città ben governata. Non possono sfuggire" infatti "l'accentrarsi dei coltivi intorno alle mura urbane e il loro diradamento in distanza, il disporsi in ordine sparso delle abitazioni rurali, direttamente sull'appezzamento da lavorare, la presenza di orti cintati presso queste ultime case, solo difesi contro l'aggressione degli animali bradi, il disporsi a cavalcapoggio delle coltivazioni a filari, l'invasione dei fondi ormai mietuti dalle cavalcate dei cacciatori: dati storicamente verificabili attraverso la trattativa agricola, i contratti di mezzadria, le consuetudini dei comuni e le portate catastali". Nonostante ciò, quella di Ambrogio non è una raffigurazione realistica del paesaggio, almeno non lo è nell'accezione che il termine "realistico" ha assunto in età moderna, ma è piuttosto un'immagine del mondo

agreste in cui è svolto in termini naturalistici e verisimili un contenuto di carattere propagandistico. La veduta rurale, in effetti, non descrive il paesaggio nelle forme che esso assume effettivamente se osservato dall'alto delle mura di Siena, ma ne restituisce piuttosto un'immagine di sintesi, realizzata accostando tra loro luoghi anche molto distanti, in modo però da restituire l'effetto complessivo di una campagna dai caratteri indubitabilmente senesi. Nella messa in scena si possono poi cogliere alcuni *topoi* figurativi di valore simbolico, che alludono a iniziative o a impegni assunti dal Governo dei Nove, come per esempio l'insistita rappresentazione delle strade liberamente percorse dalla popolazione, che vuole forse ricordare la riconquistata sicurezza del contado, o la raffigurazione delle attività agricole, che vedono affiancate operazioni relative a diverse stagioni dell'anno, come a voler sancire la perenne prosperità di un territorio che sotto il regime dei Nove aveva invece dovuto fronteggiare più di una carestia. Lungi dall'emergere come componenti critiche o contraddittorie nell'apparente "verità" della veduta, questi elementi si fondono coerentemente nell'inscindibile unità della visione Lorenzettiana, traducendosi in viva e palpitante materia pittorica, con la quale Ambrogio dà vita alla più moderna e poetica raffigurazione della natura e del paesaggio di tutta la pittura medievale.

rocce simile a quello già visto negli affreschi di Pietro Lorenzetti, senza precedenti è invece la raffigurazione del mare, con le sue acque luminose e trasparenti che con scorcio efficacissimo si proiettano verso l'orizzonte, appena increspate da un leggero alito di brezza.

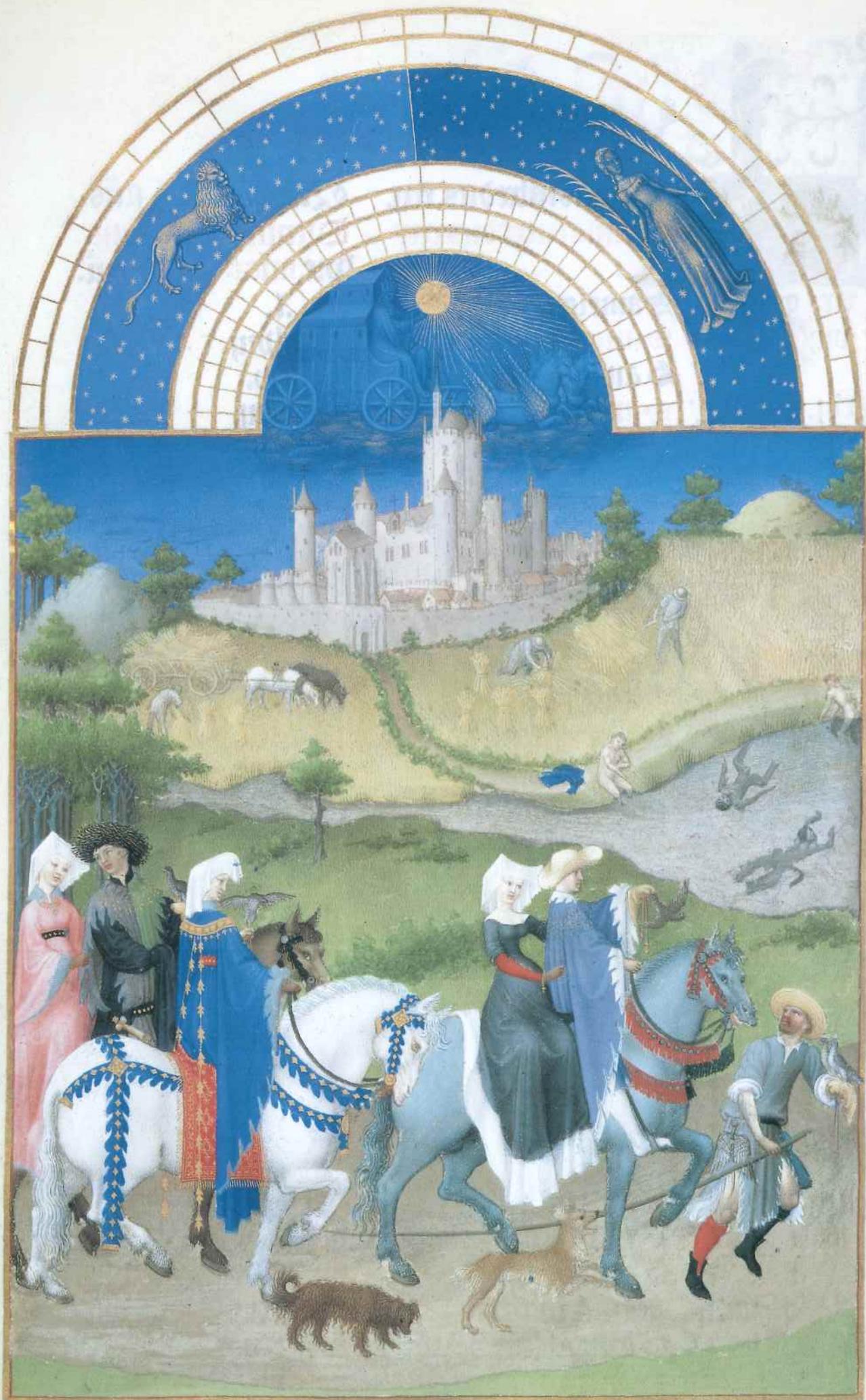
Per trovare un'altra marina descritta con analogo rigore ma anche con un ancor più palpitante accarezzamento poetico occorre andare alla celebre e discussa tavoletta della Pinacoteca Nazionale di Siena recante la raffigurazione di una *Città in riva al mare*, tentativamente identificata con la città-fortezza di Talamone, incantevole e nuovissima per l'esattezza, la riconoscibilità e la nitidezza della descrizione topografica, che la luce, il colore e l'atmosfera silenziosa trasportano su un piano di pura poesia visiva. Insieme ad altre tavolette disperse e a quella superstita conservata nello stesso museo, recante l'immagine di un *Castello in riva al lago*, in cui si è proposto di riconoscere il lago di Chiusi o il Trasimeno, la tavola doveva comporre la decorazione delle ante di un armadio che conteneva documenti relativi ai luoghi effigiati. La coppia rappresenta, giusta la definizione del Carli, il primo esempio in Europa di "paesaggio puro", tutta impegnata, com'è, nella restituzione pittorica, minuta e riconoscibile, di due scorci di territorio che vari elementi indicano come inconfondibilmente senesi, non animati da alcuna presenza umana. Malgrado i dubbi, e la recente proposta attributiva a favore del Sassetta (Zeri), mi sembra che per entrambe la tradizionale paternità di Ambrogio Lorenzetti possa essere confermata, per via soprattutto del nitore descrittivo e della verità delle vedute, ma soprattutto dell'approccio poetico con cui è osservato il paesaggio, specie nella seconda, con quella folgorante apparizione della barchetta solitaria, cullata dal-

l'acqua profonda e trasparente del lago, che non trova eguali nei pittori del Trecento e del primo Quattrocento, e quel morbido articolarsi del declivio roccioso in primo piano e dei colli in profondità, misurati dal geometrico ma naturale disporsi degli alberi, dei vigneti e dei casolari, intrisi di un colore delicato e come accarezzati dalla luce. Colore e luce che conferiscono sostanza elegiaca a una materia iconografica intrisa forse di valori simbolici, se è vero, come crediamo, che le due immagini possano alludere all'ordine e alla prosperità assicurate al contado senese dal governo dei Signori Nove, esattamente come fa il celebre paesaggio inserito nell'affresco con gli *Effetti del Buon Governo in città e in campagna* dipinto da Ambrogio nel 1338-39 nella sala della Pace del Palazzo Pubblico di Siena, che delle due tavolette della Pinacoteca costituisce a tutti gli effetti una versione più complessa, ampia e monumentale.

Capolavoro assoluto di Ambrogio Lorenzetti, l'affresco della sala dei Nove rappresenta la più vera visione paesaggistica e il più corretto documento pittorico trecentesco sull'organizzazione del contado toscano giunto fino a noi; talmente originale da costituire un'opera unica e irripetibile, con la quale la pittura italiana del XIV secolo approda finalmente alla formulazione di un tipo di paesaggio davvero realistico. Dipinto di un pittore di eccezionale talento, esso appare però troppo sfalsato dalla linea seguita dagli altri artisti dell'epoca per avere una reale fortuna, come mostra l'affresco con la *Battaglia di Sinalunga* dipinto nel 1373 da Lippo Vanni nella vicina sala del Mappamondo, che torna a proporre un paesaggio generico, solo "arredato con frammenti estratti dal modello lorenzettiano, come fossero praticabili di una scenografia adatta a molte occasioni" (Romano).

► Ambrogio Lorenzetti, *Castello in riva al lago*, 1335-40 circa, tempera su tavola, Siena Pinacoteca Nazionale. Con un'altra celebre tavoletta raffigurante una *Città in riva al mare* l'opera doveva essere inserita nelle ante di un armadio contenente forse documenti sulle località del contado senese. Unificati dallo stile, dall'atmosfera silenziosa, oltre che dall'assenza di personaggi in primo piano, i due dipinti sono concordemente considerati come i più antichi "paesaggi puri" della pittura europea, la cui attribuzione ad Ambrogio Lorenzetti conserva un altissimo margine di probabilità, malgrado le recenti proposte alternative. Staccandosi dalla tradizione precedente, l'artista non solo vi rappresenta con straordinaria verosimiglianza gli elementi dell'ambiente naturale, ma li evoca in un clima di incanto e poesia che non ha confronti né nella pittura coeva, né in quella successiva, per lo meno fino alla svolta rinascimentale di Masaccio.





## L'incanto del visibile: trame e percorsi della pittura gotico internazionale

Graziano Alfredo Vergani

**L**a nuova sensibilità per gli aspetti del mondo naturale e l'inedita apertura sul paesaggio che erano maturate nella pittura italiana della prima metà del Trecento – ottenendo nell'opera di Ambrogio Lorenzetti il loro esito più alto – trovano un originale svolgimento nel rinnovato clima artistico e culturale che si diffonde in Europa a partire dal 1370 circa e che si presenta come il prodotto di una complessa stratificazione di componenti, cui danno voce le diverse etichette ideate dalla storiografia per definire il fenomeno: da quella di Tardogotico, che lo segnala come manifestazione estrema del linearismo ornamentale e del ricercato colorismo dell'arte gotica, a quella di Gotico cortese, che rimanda invece all'ambiente in cui esso sarebbe sorto e avrebbe riscosso il maggior successo, quello cioè delle ricche e sofisticate corti signorili dell'epoca. Tra tutte le definizioni, quella di Gotico internazionale appare però la più calzante, poiché batte l'accento su alcuni tratti salienti di questa esperienza, ovvero la sua diffusione all'intero contesto europeo e il suo carattere policentrico e cosmopolita, ben espresso sia dall'impossibilità di individuare un centro trainante nell'affermazione del nuovo linguaggio, sia dal riconoscimento dell'effettiva omogeneità dei risultati stilistici, espressivi e sentimentali ovunque raggiunti, pur in presenza di inflessioni locali perfettamente caratterizzate.

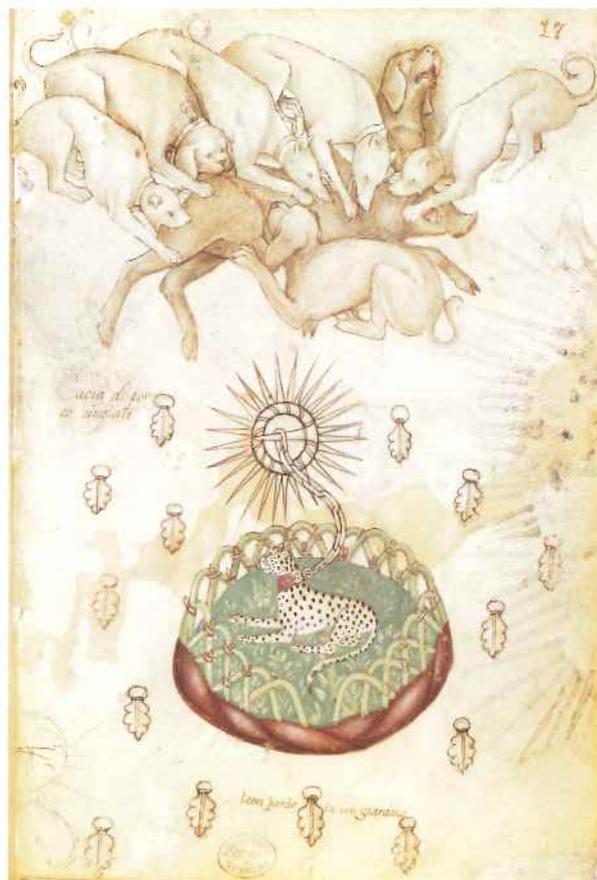
Più che dall'iniziativa di un centro propulsore, un contributo determinante alla definizione del carattere internazionale del nuovo stile viene in effetti dalla fitta rete di relazioni e di scambi che legano da un capo all'altro dell'Europa i committenti e gli artisti, oltre che dalla vasta circolazione delle opere e dei modelli, tra cui eccellono i prodotti di piccolo formato, i codici miniati e i taccuini nati dagli appunti grafici presi dai pittori durante i loro viaggi oppure dall'unione di disegni di varia provenienza, utilizzati dalle botteghe come repertori iconografici e stilistici. L'esistenza e l'importanza di questi ultimi è attestata sia a livello documentario sia da una significativa serie di sopravvivenze, come ad esempio, per restare in ambito italiano, il celebre *Taccuino* conservato nella Biblioteca Civica di Bergamo, composto da quattro fascicoli contenenti splendidi disegni di animali, uccelli, figure umane, motivi araldici e due alfabeti figurati stilisticamente riconducibili alla bottega di Giovannino de Grassi, uno dei maggiori artisti lombar-

di di fine Trecento (notizie 1389-98), che vi avrebbe personalmente realizzato quasi tutti i disegni del primo fascicolo (ff. 1-8), con figure di dame ma soprattutto di uccelli, cavalli, buoi, cervi, ghepardi, leoni e altri animali, colti in varie pose e ritratti con un naturalismo acuto e ricercato del tutto analogo a quello che caratterizza le figurazioni delle bordure realizzate dallo stesso pittore nelle pagine dell'*Offiziolo di Gian Galeazzo Visconti* (Firenze, Biblioteca Nazionale), il suo grande protettore, dove ritornano alcuni degli animali presenti nel *Taccuino*, che poi riappaiono, in forme semplificate, anche negli affreschi attribuiti alla bottega dell'artista scoperti alcuni anni fa nella Rocchetta di Campomorto, presso Pavia, residenza campestre di Agnese Mantegazza, amante di Gian Galeazzo.

Un'analoga raccolta di modelli doveva essere stata assemblata all'inizio del Quattrocento anche da Michelino da Besozzo (notizie 1388-1450), altro protagonista della stagione gotico internazionale lombarda, almeno stando alla testimonianza di Marcantonio Michiel, che all'inizio del Cinquecento ricorda di aver visto in casa del nobile collezionista veneziano Gabriele Vendramin un "libretto in quarto in cavreto con li animali coloriti de mano de Michelino milanese". E, del resto, proprio a Michelino e alla sua bottega è riferito in genere un altro repertorio di appunti grafici come il *Libretto degli anacoreti* del Gabinetto delle Stampe di Roma, contenente una nutrita sequenza di disegni e di studi per dipinti e oreficerie realizzati nei decenni a cavallo del 1400. Al f. 2856v di questo libretto appare, in particolare, il disegno di una *Masnada di cani all'attacco di un cervo* che sembra registrare la memoria di una composizione con un *Gruppo di levrieri e mastini che assaltano un cinghiale* tracciata da un collaboratore di Giovannino sul f. 17r del *Taccuino* di Bergamo; composizione che, a conferma della circolazione internazionale dei repertori di disegni, dovette essere ben nota agli artisti francesi del XV secolo, poiché replicata con estrema fedeltà nella scena di caccia inserita nella miniatura con il *Mese di dicembre* al f. 12v del codice delle *Très riches heures du duc de Berry* (Chantilly, Musée Condé, ms. 65), uno dei capolavori assoluti della pittura gotico internazionale, parzialmente decorato tra il 1413 e il 1416 dai fratelli Limbourg, ma proseguito da altri artisti verso la metà del secolo (e terminato solo nel 1485 da Jean

\* Fratelli Limbourg, *Mese di Agosto*, miniatura su pergamena, dalle *Très riches heures du duc de Berry*, 1413-16, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f. 8v.

► Bottega di Giovannino de Grassi, *Gruppo di levrieri e mastini che assaltano un cinghiale e Figura araldica con un ghepardo alla catena in un recinto*, disegno a penna e acquerello su pergamena, da un *Taccuino di disegni*, fine del XIV secolo, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, f. 17r. Benché eseguiti dai collaboratori del de Grassi, i due disegni riflettono sicuramente delle invenzioni del grande pittore lombardo, capofila del gotico internazionale milanese, i cui autografi, forse preparatori per qualche dipinto scomparso, erano probabilmente conservati presso la bottega. L'originalità dell'invenzione e la verità dell'azione descritta in quello superiore deve essere stata particolarmente ammirata dai pittori dell'epoca, come dimostra la sua letterale ripresa nella miniatura con il mese di Dicembre inserita nel codice delle *Très riches heures du duc de Berry*.



► Fratelli Limbourg (oppure Maestro del secondo quaderno), *Mese di Dicembre*, miniatura su pergamena, dalle *Très riches heures du duc de Berry*, 1413-16 (oppure 1440-50 circa), Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f. 12v. La scena è ambientata nel folto di un bosco invernale, oltre al quale sbucano le torri di un candido castello. Nella brulla radura i cacciatori hanno appena raggiunto la muta di cani che, braccato il cinghiale, gli si è avventata contro. Raffinatissima nella resa di ogni dettaglio, la miniatura presenta una delle invenzioni paesaggistiche più veritiere di tutto il codice. Il gruppo dei cani che assale il cinghiale vi ripete quasi alla lettera un modello di Giovannino de Grassi registrato nel disegno di bottega inserito al f. 17r del *Taccuino* di Bergamo.

Colombe), forse anche nella sequenza dei *Mesi* tradizionalmente riferita ai fratelli di Nimega, come ha cercato di dimostrare il Bellosi, che assegna proprio a questa fase la miniatura in questione.

Comunque sia, tanto i repertori di disegni citati quanto il prezioso codice francese evidenziano al massimo livello la variegata natura del linguaggio gotico internazionale. Caratterizzato dalla passione per il lusso e l'eleganza, che orienta non solo la selezione dei materiali e delle tecniche, ma anche le scelte tematiche e iconografiche, stilisticamente esso mostra caratteri ambivalenti, risultato del sottile tentativo di sviluppare e fondere tra loro le varie componenti emerse nella pittura della prima metà del Trecento. Così, se da un lato l'indirizzo ornamentale dell'arte gotica vi viene fortemente enfatizzato, fino a sfociare in formulazioni di tono quasi astratto e irrealista, ma di straordinario lirismo visivo – come evidenziano le figure affusolate e immateriali, rivestite di abiti drappeggiati in viluppi tanto aggraziati quanto improbabili, oppure le strutture spaziali cedevoli e imprevedibili, costruite per somma di elementi e punti di vista mutevoli – dall'altro la componente naturalistica vi viene invece approfondita e indirizzata a una resa quasi scientifica del dato naturale, approdando così a un realismo minuto ed epidermico, che si compiace di restituire con infinita precisione tutte le apparenze visibili del reale, comprese quelle più feriali e brutali. Da questo crogiolo scaturisce un corpus di immagini tra i più suggestivi e incantevoli della pittura di tutti i tempi, degna espressione di una società aristocratica che, chiusa nel perfetto *hortus conclusus* della corte, insegue un ideale di vita ricercato e artificiale ispirato alla tradizione cavalleresca, da contrapporre alla dura realtà di un mondo



che sta invece attraversando un momento particolarmente drammatico e travagliato, com'è in effetti quello che interessa l'Europa durante il cosiddetto "autunno del Medioevo".

#### *Piante, fiori e animali dell'Italia settentrionale*

L'ambiguità del nuovo codice figurativo e l'incanto con cui esso si effonde nella registrazione dei più minuti aspetti della realtà naturale trova felice espressione, oltre che nella produzione grafica, nella decorazione dei codici di lusso, le cui illustrazioni svolgono un ruolo trainante per gli orientamenti della pittura gotico internazionale.

Tra le diverse categorie di manoscritti troviamo ancora una volta gli erbari, ora arricchiti da grandi immagini delle specie botaniche, ritratte dal vero o desunte dai repertori, ma sempre raffigurate con grande attenzione per gli aspetti morfologici, come dimostra la lussuosa *Historia plantarum* della Biblioteca Casanatense di Roma (ms. 4128), vera e propria enciclopedia di scienze naturali realizzata verso il 1395 da miniatori della bottega di Giovannino de Grassi su commissione del duca di Milano, Gian Galeazzo Visconti (1350-1402), come dono per l'imperatore Venceslao. In questo contesto emergono per novità e originalità i *Tacuinum sanitatis*, sorta di enciclopedie igienico-scientifiche a uso familiare, ampliate a contenere ricette di cucina e consigli di carattere medico-dietetico, basate sulla traduzione latina di un testo arabo dell'XI secolo. Anche in questo caso i migliori esemplari, come quelli della Bibliothèque Nationale di Parigi (ms. lat. Nouv. Acq. 1673) e della Nationalbibliothek di Vienna (ms. series nova 2644), vengono dalla Lombardia e risultano prodotti nell'ulti-

► Miniatura lombardo, *Granata acetosa*, miniatura su pergamena, da un *Tacuinum sanitatis*, fine del XIV secolo, Vienna, Nationalbibliothek, ms. series nova 2644, f. 7v. Stilisticamente più maturo dell'esemplare parigino miniato per Verde Visconti, il codice passò prima del 1404 nelle mani di Giorgio von Liechtenstein, principe vescovo di Trento. Nelle miniature che lo decorano, la raffigurazione delle specie botaniche diventa pretesto per offrire veri e propri spaccati d'ambiente e messe in scena di sapore aneddotico, come nel caso di quella qui riprodotta, dove una bella dama, vestita all'ultima moda, è colta nell'atto di raccogliere le melegrane acetose, che però le vengono contese dagli uccelli, che le becchettano sull'albero, mentre alcuni conigli selvatici sparsi nell'erba rosicchiano quelle cadute a terra.



► Pietro da Pavia (?), *Frontespizio del De consolatione philosophiae* di Boezio, 1390-1400 circa, miniatura su pergamena, Cesena, Biblioteca Malatestiana, ms. D XIV 2, f. 1r. Già riferito alla fase giovanile di Michelino da Besozzo, il codice è stato recentemente attribuito a Pietro da Pavia, uno dei grandi miniatori lombardi attivi per la biblioteca viscontea di quella città, presso il quale è possibile si sia formato lo stesso Michelino. Libero dai vincoli imposti dal contenuto del testo, nelle bordure della pagina Pietro elabora un raffinato apparato ornamentale di motivi floreali, in cui inserisce figure di animali tipiche del repertorio lombardo: una scimmietta a sinistra, alcune lepri in alto e due dolcissimi caprioli sotto l'iniziale istoriata, che ricordano nelle pose e nel terso naturalismo analoghe immagini di Giovannino de Grassi.



mo quarto del Trecento per lo stretto ambito delle corti di Bernabò e di Gian Galeazzo Visconti, come attesta il codice parigino, realizzato per Verde Visconti, figlia di Bernabò, andata sposa nel 1365 al duca Leopoldo d'Austria.

Nelle grandi illustrazioni che ne ornano le pagine – illustrazioni eseguite da miniatori vicini al de Grassi e accompagnate al piede da brevi testi esplicativi – la raffigurazione delle diverse specie botaniche diventa pretesto per inscenare veri e propri spaccati d'ambiente, nei quali le piante sono rappresentate nel loro habitat naturale e nei modi di coltivazione e di raccolta, accompagnate da vari personaggi – dame, cavalieri, mercanti e contadini – che si muovono tra i legumi, le erbe e gli alberi in compagnia di animali e uccelli, dando origine a gustosi episodi di cronaca spicciola, di cui è particolarmente ricco l'esemplare di Vienna (si vedano, in questo senso, le miniature dedicate alla *Granata acetosa*, al *Petrosillum* e alla *Gaudia*). Ancor più complesse e aneddotiche le scene di soggetto venatorio, che offrono il destro ad aperture paesaggistiche con animali e uccelli (come quella con la *Caccia alla gazzella* nel codice di Vienna, o quelle che illustrano la *Caccia con il falcone* nel *Tacuinum* di Parigi e nel *Theatrum sanitatis* della Biblioteca Casanatese di Roma, cui si ispireranno ancora i pittori lombardi di metà Quattrocento, come gli autori degli affreschi a soggetto amoroso e venatorio eseguiti verso il 1460 nel casino di caccia Borromeo a Oreno, in Brianza), mentre le miniature che riguardano le ricette di cibi e le bevande medicamentose offrono il campo per vivaci scene di interno.

In tutti i casi, mentre le tipologie dei personaggi vi si allineano ai modelli aggraziati e stilizzati di Giovannino

de Grassi, le specie botaniche, gli animali e gli uccelli vi sono invece ritratti con grande acutezza e con un asciutto ma efficace spirito naturalistico, che sembra preludere da un lato ai ben più tattili e veridici raggiungimenti dei grandi artisti padani dell'epoca (da Michelino a Pisanello) e dall'altro all'oggettività della pittura fiamminga di primo Quattrocento, da cui si distingue però per il prevalere dei ritmi lineari sui valori tridimensionali, per la delicata idealizzazione del tessuto cromatico e per l'incoerenza nella resa spaziale, con il risultato di trasportare l'immagine della natura dal piano della resa oggettiva a quello della visione fantastica, intrisa di incantata elegia.

Dalle raccolte di disegni e dalle pagine dei *Tacuinum sanitatis* le incursioni dei pittori lombardi nel mondo animale e vegetale si trasferiscono, senza soluzione di continuità, alle illustrazioni degli altri codici di lusso, vivificandovi sia le miniature a soggetto narrativo, sia le bordure delle pagine, la cui funzione decorativa, non vincolata dal contenuto del testo, permette di formulare con grande libertà un inesauribile repertorio di motivi floreali e animalistici, riuniti talora nel contesto di vere e proprie scene campestri o venatorie, come quelle dipinte da Giovannino de Grassi nel già citato *Offiziolo di Gian Galeazzo Visconti*. Anche in questo caso l'ambiente di corte svolge un ruolo propulsivo, sotto l'egida dei signori di Milano, impegnati nella creazione di una vasta e sfarzosa biblioteca presso il castello di Pavia. Ed è qui che nascono, come d'incanto, le squisite *droleries* di gusto francesizzante della *Naturalis historia* di Plinio miniata nel 1389 da Pietro da Pavia (Milano, Biblioteca Ambrosiana), così come le raffinate cornici floreali abitate da animali selvatici ed esotici del *De consolatione*

► Antonio Pisano detto il Pisanello, *Madonna col Bambino incoronata da due angeli (Madonna della quaglia)*, 1420 circa, tempera su tavola, Verona, Museo di Castelvecchio. Destinata alla devozione privata, la tavoletta è la più antica opera superstite del Pisanello, che vi fonde con originalità la lezione di Gentile da Fabriano e di Michelino da Besozzo, dando vita a un'immagine di eccezionale preziosità e di grande raffinatezza esecutiva. Il soggetto, che unisce il tema della *Maestà* con quello della *Madonna dell'umiltà*, si rifà all'iconografia della *Madonna del giardino* diffusa nella pittura gotico internazionale transalpina, da cui deriva l'ambientazione in un giardino fiorito, chiuso sul fondo da una siepe di rose, fiore mariano per eccellenza.



► Antonio Pisano detto il Pisanello (?), *Cinque ghiandaie*, 1425 circa, penna, inchiostro e acquerello su pergamena, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 2474. Già riferito a Michelino da Besozzo, il disegno ha sortito una recente attribuzione al Pisanello che ne sposta la datazione verso il 1425 e lo propone come un caso esemplare del "modus operandi" del pittore, il quale, pur aderendo con slancio a una poetica naturalistica, talora procede a sviluppare l'osservazione naturale sulla base di schemi preesistenti. Lo attesta la ghiandaia posta a sinistra, che pur nella verità della posa presenta un'impostazione esemplata su quella del cardellino appollaiato sulla siepe nella fascia destra della *Madonna della quaglia*, opera sicuramente precedente al disegno in questione, poiché caratterizzata da un minore affinamento dei mezzi stilistici.



*philosophiae* di Boezio della Biblioteca Malatestiana di Cesena, ora attribuito allo stesso Pietro da Pavia dopo una lunga ascrizione alla fase giovanile di Michelino da Besozzo; il quale, documentato per la prima volta proprio a Pavia nel 1388, da questo ambiente trae alimento per perfezionare il suo stile sottile e raffinatissimo, in cui la componente naturalistica mantiene sempre un'intrinseca vitalità, come provano i deliziosi viluppi di piccoli, tenerissimi fiori che incorniciano le miniature nel *Libro d'Ore Bodmer*, capolavoro della maturità dell'artista (1435-40 circa; New York, Pierpont Morgan Library).

Nel crogiolo pavese si compie anche la formazione di Gentile da Fabriano (1370 circa-1427), il grande pittore marchigiano protagonista di una delle più originali esperienze pittoriche del primo Quattrocento, trascorsa in un febbrile girovagare tra alcune delle maggiori città dell'Italia centro-settentrionale (Pavia, Venezia, Brescia, Firenze, Siena, Orvieto, Roma). Oltre che nelle peculiari modalità della conduzione pittorica, che sviluppa in termini più complessi la diafana stesura puntinata di

Giovannino de Grassi, i riflessi di questa formazione si riconoscono nell'analitica curiosità con cui l'artista ritrae il mondo botanico e animale nella sequenza delle opere superstiti: dalla giovanile pala della *Madonna col Bambino tra i santi Nicola, Caterina e un donatore* (1395-1400 circa; Berlino, Gemäldegalerie), con l'acuta descrizione delle due piante che inquadrano la Madonna e del prato fiorito su cui si dispongono gli astanti, al più maturo *Polittico di Valle Romita* (1405-10 circa; Milano, Pinacoteca di Brera), bellissimo nella varietà dei suoi aspetti, compresa la resa lenticolare dei cespugli, dei ciuffi d'erba e del minutissimo tappeto di fiori che punteggia il prato nei pannelli laterali, fino alla *Pala Strozzi*, il capolavoro degli anni fiorentini (1420-23; Firenze, Galleria degli Uffizi), con l'originale soluzione dei pilieri della cornice, in cui sono dipinte ben trentasei diverse specie floreali, e con le eccezionali aperture paesaggistiche inserite nelle scene della predella e nella tavola principale con l'*Adorazione dei Magi*. Intrise di una luminosità incantata – che si distende su tutte le apparenze del reale, trasfigurandole e dando forma a una visione della natura ancora più ammaliante e poetica di quella di Ambrogio Lorenzetti – queste raffigurazioni sono le sole testimonianze rimaste in grado di evidenziare le peculiarità dell'approccio di Gentile al tema della rappresentazione del paesaggio, essendo scomparse tutte le altre sue prove in questa direzione, in particolare quelle che il pittore doveva avere inserito nei perduti cicli di affreschi realizzati nella sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale a Venezia (1409-14), nella cappella del Broletto di Brescia (1414-19) e nella navata maggiore di San Giovanni in Laterano a Roma (1425-27), questi ultimi lasciati incompiuti al momento della morte, nell'autunno del 1427, e terminati nel 1431-32 dal maggiore dei suoi allievi, il Pisanello.

#### *Il mondo fiabesco e cortese di Pisanello*

Artista di grande versatilità, nella cui opera trovano un punto di sottile equilibrio le componenti della cultura cortese e di quella umanistica in corso di affermazione, Antonio Pisano detto il Pisanello (1390 circa - ante 1455) deve in effetti la sua iniziale maturazione artistica alle sollecitazioni ricevute nel primo quindicennio del Quattrocento nel grande emporio veneziano, a contatto sia con esponenti di spicco del gotico internazionale lombardo, come Michelino da Besozzo (documentato a Venezia nel 1410, ma forse presente in laguna dal 1404 al 1418), sia, appunto, con Gentile da Fabriano, presso il quale è probabile abbia compiuto il proprio apprendistato e che è poi chiamato ad affiancare o a sostituire in Palazzo Ducale, per finire la decorazione della sala del Maggior Consiglio lasciata incompiuta dal pittore marchigiano al momento della sua partenza per Brescia nel 1414.

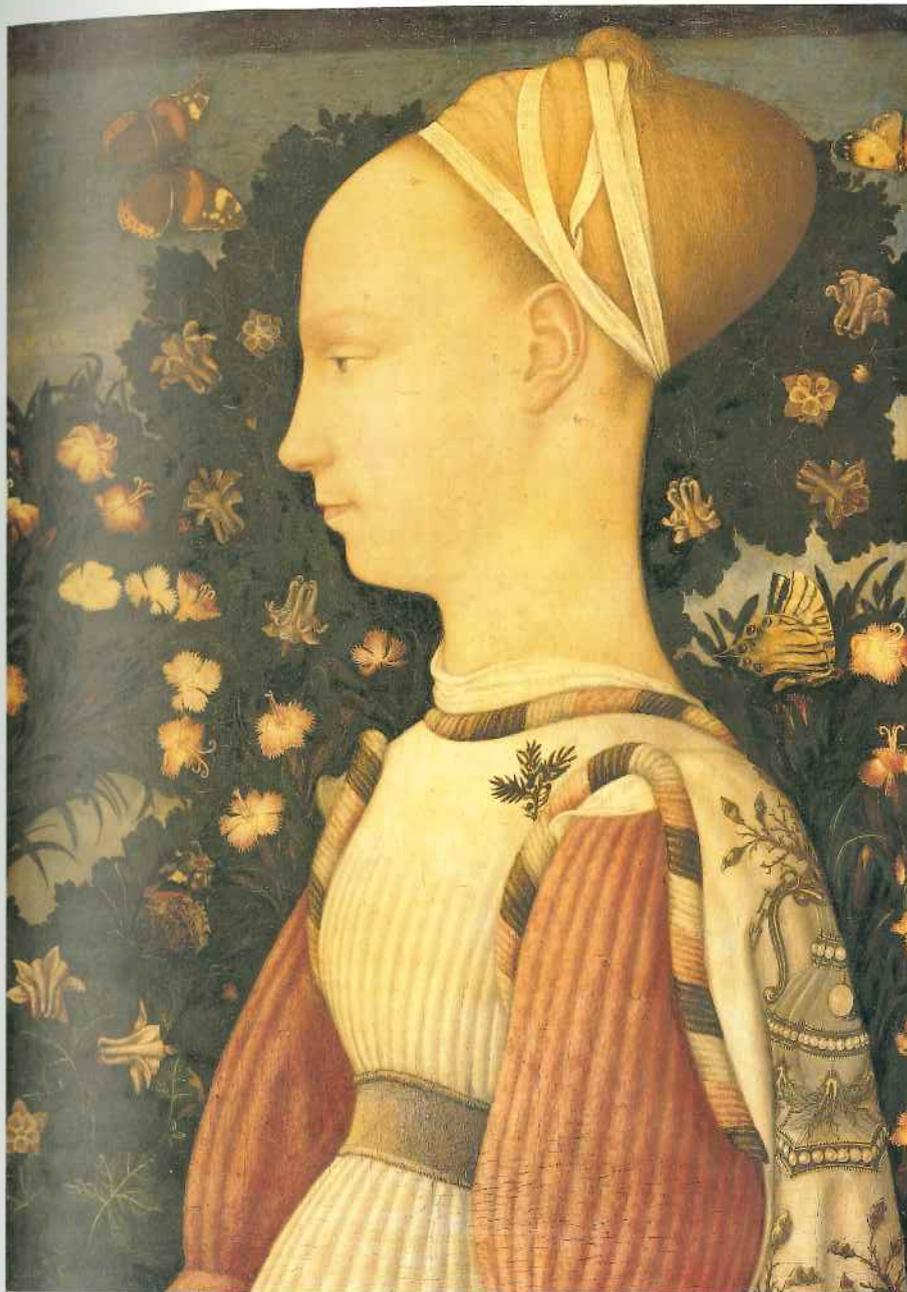
Terminata entro il 1419 (ma già scomparsa nella seconda metà del secolo), questa decorazione doveva manifestare in termini alti l'originale fusione operata dall'artista tra le diverse componenti della sua formazione, come del resto fa la raffinatissima tavoletta con la *Madonna col Bambino incoronata da due angeli* del Museo di



Antonio Pisano detto il Pisanello, *Visione di sant'Eustachio*, 1436-38 circa, tempera su tavola, Londra, National Gallery. Il dipinto presenta la più affascinante interpretazione della natura e del paesaggio offerta dalla pittura di Pisanello, che ambienta la visione del santo in un bosco di montagna, tra rupi e gole profonde, attraversate da un ruscello e chiuse in alto da un lago. Il paesaggio è animato da una folta schiera di animali, ritratti con viva adesione al dato naturale, molti dei quali trovano riscontro nei disegni dell'artista. L'effetto è quello di un mondo incantato e fiabesco, dominato da un'atmosfera sospesa e misteriosa che ben esprime il sogno cavalleresco della committenza dell'epoca.

Castelvecchio a Verona, databile al 1420 circa e riconosciuta come la sua più antica opera superstita. Meglio noto come *Madonna della quaglia*, a causa della presenza di questo volatile nell'angolo inferiore destro, il dipinto mostra infatti chiari rimandi all'arte di Gentile nell'essenziale monumentalità delle figure, nell'abbreviata ma unitaria inscenatura spaziale, nella tipologia del Bambino e degli angeli, oltre che nell'ornato delle stoffe; il tutto fuso però con componenti di preta marca lombarda e micheliniana, riconoscibili nel ricco ornato a pastiglia del fondo dorato, nelle eleganti proporzioni delle figure, nel gustoso decorativismo della linea che traccia i panneggi e nell'acuto ma delicato naturalismo con cui sono riprodotti, fin nei minimi dettagli, la siepe fiorita e gli uccelli che la popolano, quasi tratti di peso dalle bordure di un codice miniato o da un taccuino di disegni. E in effetti una quaglia simile a quella raffigurata in primo piano appare in un foglio attribuito all'artista conservato all'Albertina di Vienna, mentre la posa del cardellino sullo stesso lato è replicata in una delle cinque bellissime ghiandaie dipinte su un foglio

conservato al Louvre di Parigi, lungamente riferito a Michelino e solo recentemente passato nel catalogo del Pisanello, con una datazione però verso il 1425, posteriore quindi alla tavoletta veronese, giustificata dall'affinamento dei mezzi stilistici, che sembrano registrare gli avanzamenti compiuti dall'artista nel grande affresco realizzato nel 1424-25 per il monumento Brenzoni in San Fermo a Verona, nel quale, effettivamente, la perspicuità ottica che contraddistingue la resa degli animali, degli uccelli e del roseto del monumentale pergolato segna un sostanziale punto di avanzamento del pittore in direzione di un naturalismo vivo ed esuberante, tanto da meritarsi una citazione del Vasari, che dopo aver lodato l'affresco per la bellezza delle figure e per "certi casamenti ben tirati", vi sottolinea la presenza di "alcuni piccoli animali et uccelli sparsi per l'opera, tanto proprii e vivi, quanto è possibile immaginarsi". Se il caso del cardellino e della ghiandaia dimostra, com'è stato sostenuto (Cordellier), che nel tracciare i suoi disegni Pisanello adegua a volte l'osservazione naturale alla traccia fornita da schemi preesistenti, non di meno



◀ Antonio Pisano detto il Pisanello, *Ritratto di principessa (Ginevra d'Este ?)*, 1434 circa, tempera su tavola, Parigi, Musée du Louvre. L'identificazione della giovane con Ginevra d'Este è sostenuta da alcuni rimandi simbolici, come il rametto di ginepro infilato nella manica della veste. L'eccezionale verità che caratterizza la resa degli elementi naturali, come i fiori o le farfalle multicolori, è riassorbita nell'atmosfera astratta e cortese dell'insieme, definita dall'impostazione araldica del ritratto e dal carattere allusivo dell'ambientazione, imperniata sulla siepe fiorita che rimanda al contesto del giardino di corte, scenario della vita sociale dell'aristocrazia dell'epoca.

l'approccio in presa diretta al dato di natura rappresenta un tratto qualificante nel procedimento esecutivo dell'artista. Lo testimoniano, nel disegno del Louvre, la varietà dei punti di vista e delle pose con cui sono colte le cinque ghiandaie e la straordinaria precisione con cui ne è descritto il coloratissimo piumaggio. Ma lo testimonia ancor meglio l'intera serie dei disegni superstiti del pittore, ammontante a oltre quattrocento fogli (di cui 378 al Louvre di Parigi), molti dei quali dedicati alla raffigurazione di animali e di uccelli, visti in pose sempre variate e osservati con una perspicuità ottica sorprendente, che spesso arriva, specie nei cani e nei cavalli, a offrirci quasi il ritratto al vivo dell'animale, come sottolineano le lodi rivoltegli da alcuni umanisti coevi, quali Guarino da Verona e Tito Vespasiano Strozzi. Sia che appartenessero a un repertorio di bottega, sia che fossero eseguiti per l'occasione, molti di questi disegni sono collegabili con figure e particolari presenti nei dipinti del Pisanello, svelando così il processo lento e accurato della sua pittura, che nulla lascia al caso o all'ispirazione del momento. Se tra i tanti disegni un nutri-

to corpus è connesso al celebre affresco con *San Giorgio e la principessa* della chiesa di Sant'Anastasia a Verona (1436-39 circa), in cui trova posto un bellissimo "paesaggio moralizzato", fitto di presenze umane e animali, un nucleo altrettanto consistente si pone invece in relazione con la *Visione di sant'Eustachio* della National Gallery di Londra, opera della piena maturità, databile al 1436-38 circa, nella quale il soggetto agiografico diventa pretesto per quella che è forse la più affascinante esercitazione pisanelliana sul tema della natura e del paesaggio. Dando immagine al testo della *Legenda aurea*, l'artista ambienta infatti la scena nel folto di un bosco, appena rischiarato da una diffusa luminosità, che dà corpo alle presenze umane e animali e rivela la complessa morfologia di una vasta proda montuosa, ricca di picchi e di gole, attraversata al centro da un esile ruscello e affacciata in alto su una distesa lacustre. Il generale romano, ritratto nelle sontuose vesti di un nobile signore intento a una battuta di caccia, ha appena fermato il cavallo al centro della selva e, alzata la mano destra in atto di meraviglia, volge lo sguardo verso l'apparizione divina, rappresentata dal grande cervo recante tra le corna la croce di Cristo, che lo invita a convertirsi. All'immobilità dei protagonisti risponde l'animazione della natura circostante, costellata da variati e minuti episodi di macchie arboree, ma soprattutto fitta di presenze animali: dalla muta di cani che affianca il cavallo, al levriero che insegue la lepre, ai cervi che si riposano sulle rupi lontane, all'orso che sembra cercare un rifugio, ai numerosi uccelli acquatici che popolano il laghetto. L'effetto è quello di un mondo incantato e fiabesco, dominato da un'atmosfera sospesa e silenziosa che ben si attaglia al contenuto visionario della scena, cui conferisce una sostanza quasi magica, da leggenda cavalleresca. A ciò contribuisce l'invenzione paesaggistica, fatta di minuti episodi geologici montati entro uno spazio compresso e pericolante, di cui sfuggono le coordinate e le reali dimensioni, in netto contrasto con la verità che invece contrassegna la raffigurazione degli animali, di cui è addirittura restituita la consistenza tattile del pelame e che sono colti in atti ed espressioni di grande vivezza, come il cane ai piedi del santo, che ringhia alla vista del cervo con la croce, oppure quello che, alle sue spalle, fruga tra i cespugli del prato. La stessa fusione di verità e spirito cortese ritorna nei ritratti, da quello bellissimo di Lionello d'Este dell'Accademia Carrara di Bergamo, con la vasta siepe di rose enfaticamente incombente sul primo piano, a quello altrettanto bello di una principessa ora al Louvre di Parigi, la cui dibattuta identificazione con Ginevra d'Este e la cui datazione al 1434 si appoggiano a precisi rimandi simbolici: innanzitutto il ramo di ginepro infilato nella sfarzosa manica, che alluderebbe al nome della dama, inoltre le farfalle multicolori e i fiori della siepe (aquilegie e garofani), che invece rinvierebbero ai temi della castità e del matrimonio, con probabile riferimento a quello tra Ginevra e Sigismondo Pandolfo Malatesta, signore di Rimini, celebrato appunto nel 1434. Anche qui è eccezionale l'amore e la perspicuità ottica con cui Pisanello riproduce i singoli elementi del mondo natu-

► Michelino da Besozzo (?), *Madonna col Bambino e santa Caterina in un giardino (Madonna del roseto)*, 1404-18 circa, tempera su tavola trasportata su tela, Verona, Museo di Castelvecchio. Proveniente dal convento veronese di San Domenico e lungamente riferito a Stefano da Zevio, il dipinto è passato di recente nel catalogo del grande pittore lombardo, attivo in Veneto tra il primo e il secondo decennio del Quattrocento. Il soggetto vi è reso con una preziosità estrema e con un'acuta sensibilità per i più minuti aspetti del mondo naturale, che registrano significati simbolici connessi con la figura di Maria, alla cui verginità e purezza allude il tema dell'*hortus conclusus*, qui espresso nelle forme di un lussureggiante giardino di corte, animato dalla presenza di innumerevoli angeli e uccelli sparsi tra fiori del prato e della siepe che lo contorna.

rale, ma anche qui la verità dei dettagli è riassorbita nell'atmosfera astratta e cortese dell'insieme, definita dal taglio numismatico del ritratto, di sapore decisamente araldico, dalla spazialità sfuggente e dal carattere allusivo dell'ambientazione, con l'invasiva presenza della siepe fiorita che rimanda al contesto del giardino di corte, luogo di assoluta perfezione che fa da scenario ai momenti più intimi e segreti della vita sociale dell'aristocrazia dell'epoca.

#### *La dinamica dei soggetti*

Il valore semantico della siepe come allusione al giardino di corte è confermato da uno dei soggetti più caratteristici della pittura del periodo, quello cioè della *Madonna del roseto* o della *Madonna del giardino*, poco praticato in Italia e invece assai diffuso in area transalpina, specie in Boemia e in Germania, regione dalla quale vengono alcune squisite versioni del tipo, come quella dello Stadelsches Kunstinstitut di Francoforte e come la *Madonna delle fragole* del Museo Civico di Solothurn (entrambe prodotte da maestranze renane verso il 1420), nelle quali sono ben esemplificati i tratti salienti di questa nuova iconografia, che traduce il tema della *Madonna col Bambino* in una chiave cifrata e aristocratica di pretta marca cortese.

Umile, poiché adagiata su un cuscino posato per terra, ma allo stesso tempo regina, per l'attributo della corona, la Vergine siede al centro di un prato lussureggiante, delimitato da mura merlate o da una siepe fiorita: si tratta ad evidenza dell'*hortus conclusus* della tradizione biblica, simbolo della verginità e della purezza di Maria, che in questo caso assume però le sembianze di un vero e proprio giardino di corte, scenario separato e prezioso dei diporti della casta nobiliare, che adotta il soggetto per travestire con i propri panni anche le sfere celesti, come dimostrano i santi che accompagnano la Vergine, ritratti nelle sembianze di cavalieri e di dame d'alto lignaggio. La preziosa perfezione del luogo, sorta di Eden ricreato, è misurata dall'ordinato disporsi degli elementi e dal fresco e puntuale naturalismo con cui vi è registrato ogni dettaglio ambientale, dai fiori, alle foglie, ai frutti, ai ciuffi d'erba, agli animali e agli uccelli, tutti portatori di significati simbolici di valenza mariana e paradisiaca, che solo una ristretta cerchia di iniziati è in grado di sciogliere, quella stessa cerchia che partecipa della società chiusa e aristocratica di cui l'immagine è un'ideale trasposizione visiva.

Significativa, in questo senso, la bellissima tavola della *Madonna col Bambino e santa Caterina in un giardino*, nota come *Madonna del roseto*, proveniente dal convento di San Domenico a Verona e conservata nel Museo di Castelvecchio della stessa città. Lungamente attribuita a Stefano da Zevio, l'opera ha recentemente trovato una migliore collocazione nel catalogo di Michelino da Besozzo, con una datazione tra il 1404 e il 1418 corrispondente agli anni del soggiorno veneto dell'artista. Malgrado qualche discontinuità qualitativa, il soggetto vi è reso con una preziosità estrema, propria di un pittore abituato al linguaggio della miniatura, che si dimostra un attentissimo indagatore della realtà naturale nei

suoi aspetti più minuti, ma anche un fine decoratore, per la capacità di organizzare con squisita armonia i vari elementi dell'immagine. Tra questi, molti hanno un chiaro significato simbolico, legato alla verginità di Maria, con riferimento al *Cantico dei Cantici*. È il caso della bella fontana cuspidata in alto a sinistra, che rimanda alla fontana sigillata del testo biblico, così come delle rose e delle violette, fiori mariani per eccellenza, che punteggiano la siepe e il prato, mentre gli angeli rondoni e i numerosi uccelli che animano la scena alludono all'incanto del Paradiso, cui rimandano anche i due pavoni in primo piano, simboli di immortalità e di resurrezione. Accanto alla *Madonna del giardino* altri soggetti svolgono una funzione significativa nell'orientare la pittura gotico internazionale verso specifiche forme di rappresentazione della natura e del paesaggio, in bilico tra realismo e ricreazione fantastica. È il caso dell'*Adorazione dei Magi*, un tema che dagli ultimi decenni del XIV secolo viene sempre più percepito come rappresentazione dell'omaggio alla divinità da parte dei potenti della terra, con i quali si identifica la nobiltà dell'epoca. Per esprimere pienamente il clima regale dell'episodio, veicolo perfetto per manifestare il lignaggio dei committenti, lo schema tradizionale della scena viene arricchito dall'aggiunta di un nuovo motivo: un sontuoso corteo di paggi e cavalieri che, come in una battuta di caccia, accompagna i sovrani all'incontro con il Bambino. Le potenzialità narrative e descrittive insite in questo motivo si fanno col tempo sempre più esplicite, man mano che il corteo tende ad affollarsi e a colorirsi di episodi secondari di marca aneddotta, che ne accentuano l'importanza nell'economia della scena, sollecitando nel contempo i pittori verso aperture paesaggistiche finora scarsamente sperimentate.

Tra le soluzioni più felici e originali si impone l'*Adorazione dei Magi* dipinta nel 1420-23 da Gentile da Fabriano per la cappella del ricco mercante Palla Strozzi in Santa Trinita a Firenze (Firenze, Uffizi). Sviluppato con particolare enfasi, il soggetto vi è articolato in due episodi principali e in tre momenti secondari: a sinistra la scena dell'omaggio dei Magi al Figlio di Dio, a destra l'affollato corteo, fitto di cavalli scorciati e di animali esotici (cammelli e scimmie), che introduce alle lunette, dove appaiono le precedenti fasi del viaggio dei re (*l'Avvistamento della cometa sul monte Vettore*, *l'Entrata dei Magi a Gerusalemme* e *l'Arrivo a Betlemme*). Trascurate le recenti conquiste spaziali di Donatello e di Masaccio, il pittore inserisce il denso racconto figurativo in uno spazio empirico e frammentato, fatto di piani inclinati che scivolano verso lo spettatore, fin quasi a ottenere un effetto di sovrapposizione tra il fondo e il primo piano, così da rendere perfettamente leggibili le scene in lontananza. L'immagine si trasforma allora in un vibrante aggregato di episodi figurativi, gruppi di personaggi e singole figure, su cui Gentile indugia con l'amore di un osservatore attento e partecipe, teso a restituire i più minuti dettagli della realtà e a rendere nel contempo, con assoluta verosimiglianza, le qualità tattili ed epidermiche dei materiali, siano essi le preziose stoffe dorate, i gioielli, le armi e le bardature dei sovrani e del corteo,

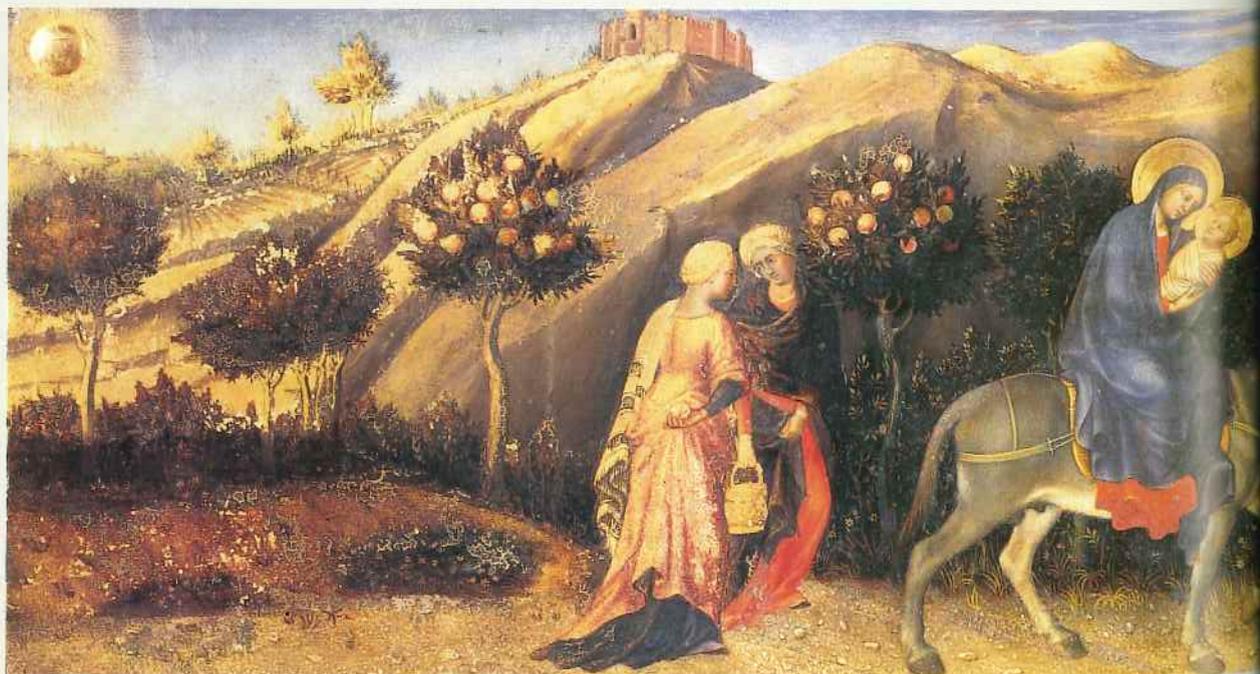


## La Fuga in Egitto di Gentile da Fabriano

**D**ipinta nel 1420-23 per l'altare della cappella eretta da Palla Strozzi nella chiesa di Santa Trinita a Firenze, la pala con l'*Adorazione dei Magi* costituisce l'impresa di maggior rilievo tra quelle realizzate da Gentile da Fabriano negli anni del suo soggiorno fiorentino (1420-25), coincidente con un momento particolarmente vivace della scena artistica locale, interessata dalle rivoluzionarie proposte figurative di Brunelleschi, Donatello e Masaccio, alla cui visione razionale e classicamente intonata della realtà il pittore marchigiano risponde con l'approfondimento di quel naturalismo episodico caratteristico della sua pittura, centrata sulla resa analitica ed epidermica dei più minuti aspetti del mondo sensibile e su una tecnica preziosissima, che affina in chiave virtuosistica i più avanzati raggiungimenti della pittura dell'epoca.

Mirabilmente declinati nella tavola principale, i termini di questa peculiare interpretazione del linguaggio gotico internazionale trovano piena espressione nei riquadri della predella, le cui ridotte dimensioni e la cui collocazione marginale nel sistema figurativo del complesso permettono all'artista di sperimentare nuove soluzioni formali, che fanno di queste scene altrettanti vertici della sua produzione. Eccezionale, in questo

senso, è il riquadro centrale con la raffigurazione della *Fuga in Egitto*, ambientata, secondo il tradizionale schema giottesco, in uno scenario paesaggistico dominato al centro dall'alto crinale di un monte, davanti al quale si staglia la Sacra famiglia, con san Giuseppe che precede l'asino, sulla cui groppa siedono la Vergine e il Bambino, a loro volta seguiti da alcuni personaggi. Nell'immaginario cortese di Gentile, questi ultimi assumono le sembianze di due dame elegantemente agghindate, gemelle delle deliziose levatrici raffigurate nella soprastante *Adorazione dei Magi*, e come quelle colte nell'intimità di un colloquio appena sussurrato, che lascia intravedere chissà quale leziosità di argomenti, in contrasto con la drammaticità del momento. Di tale drammaticità non vi è tuttavia traccia nella scena, che è invece dominata da una quiete silente e da un clima di incantata serenità, alla cui definizione concorrono le due vaste vedute paesistiche che Gentile inserisce ai lati della brulla montagna centrale, mirabilmente sfruttando le proporzioni allungate della tavola. Introdotte dalle quinte con siepi fiorite e alberi carichi di frutti che marcano il primo piano, le due vedute si distendono in profondità svelando all'occhio dell'osservatore uno stupefacente paesaggio collinare, più



Gentile da Fabriano  
*Fuga in Egitto*  
1423  
Tempera e oro su tavola  
Firenze, Galleria  
degli Uffizi



scabro e aperto a sinistra, più variato e curato a destra, dove vasti campi geometrici, delimitati da siepi e da filari di alberi che gettano ombra su stretti sentieri rettilinei, tracciano le forme e comunicano l'atmosfera di un mondo agreste calmo e ordinato, che fiorisce all'ombra di una ricca città, splendida di monumenti, sotto il controllo vigile di numerosi castelli inerpicati sulle vette dei monti. Un paesaggio sensibile e incantato, di cui l'artista restituisce con lenticolare analiticità tutti



gli aspetti più minuti, dai sassi e dalla ghiaia che copre il sentiero in primo piano, alle foglie e ai fiori delle siepi, dai frutti che maturano sugli alberi, ai solchi lasciati dagli aratri nei campi, dalle case coloniche nascoste tra i colli, alle rocche inerpicate sulle vette, dal disco solare che proietta i suoi raggi abbaglianti a sinistra, al cielo azzurro e luminoso che si distende sopra le montagne. Proprio il cielo rappresenta una delle maggiori novità del dipinto. Probabilmente sotto l'impressione delle soluzioni adottate dal Brunelleschi nelle sue tavolette prospettiche del 1417, invece di campire il fondo con una uniforme stesura dorata, come nella tavola principale, Gentile dipinge infatti in questa scena il primo vero cielo atmosferico della pittura toscana del Quattrocento: un cielo azzurro tenue e cristallino, che si schiarisce verso il basso, come nella realtà, e che è attraversato da rade formazioni di nuvole, alcune delle quali si librano a mezz'aria sopra le colline più lontane, nascondendo alla vista il castello sul fondo, come sospinte dal vento in una giornata primaverile. Una giornata che volge ormai al tramonto, come provano le lunghe ombre portate che si distendono sulle cose. Per accentuare questi straordinari effetti atmosferici, l'artista applica nella zona sinistra del dipinto, dove il sole sta per calare oltre l'orizzonte, una foglia d'oro sia sotto l'azzurro velato del cielo sia sotto il verde della campagna, in modo tale che l'oro si possa però intravedere attraverso il colore soprastante, così da aumentare o diminuire la luminosità in relazione alla maggiore o minore vicinanza delle cose all'astro solare.



oppure le rocce, gli animali e le specie vegetali che popolano la campagna: dal terriccio che riveste il proscenio, all'immobile lucertola sulla parete della capanna, dalle fronde degli alberi e dai melograni spaccati dal sole, agli uccelli in volo sopra il corteo, dal levriero accucciato tra gli zoccoli dei cavalli, al ghepardo che assale un cerbiatto nel paesaggio centrale, dall'ampia marina della scena in alto a sinistra, ai campi coltivati delimitati da siepi al centro, alle nuvole sospese a mezz'aria sopra la città ai piedi del monte Vettore. Il tutto vivifi-

cato da un tessuto luministico estremamente sensibile e palpitante, che ora vibra di improvvise accensioni (come nella scena principale, nella quale i bagliori della stella cometa investono la roccia della grotta e si riflettono sulla tettoia, sui copricapi dei re e sulle vesti delle levatrici), ora si affonda in delicate penombre (come nel giardino oltre la porta della capanna o nel paesaggio centrale), ora si arricchisce invece di suggestivi episodi di ombre portate (come quelle proiettate dagli alberi e dal corteo sul terreno e sulle mura della città



◀ Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi*, assieme e particolare, 1420-23, tempera e oro su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi. Dipinta per il ricco mercante fiorentino Palla Strozzi, la pala rappresenta il capolavoro degli anni fiorentini di Gentile da Fabriano, che vi sviluppa il tema dell'*Adorazione dei Magi* in chiave monumentale e affianca alla scena principale una sequenza di episodi secondari ricchi di spunti esotici e raffinati, che conferiscono all'insieme un tono fiabesco e incantato, da leggenda cavalleresca. Il sontuoso corteo in primo piano e la raffigurazione delle tappe del viaggio dei Magi inserita nelle lunette diventano inoltre lo spunto per una incredibile quantità di minute osservazioni naturalistiche e per un'incursione nel paesaggio, che vi viene descritto con viva adesione alla realtà, pur in un'impaginazione episodica e frammentata tipica della pittura gotico internazionale.

nella scena dell'*Arrivo a Betlemme*). Ne emerge un'immagine straordinariamente vitale e giocosa, che traduce l'episodio sacro in una sorta di racconto fiabesco e cortese, che ben esprime la valenza simbolica del dipinto, chiamato a manifestare il potere e la ricchezza del committente, ritratto al centro, alle spalle del re più giovane, insieme al maggiore dei suoi figli, Lorenzo, come se entrambi facessero parte della ristretta cerchia dei grandi della terra cui Dio ha concesso l'onore di testimoniare l'incarnazione del suo unico figlio. A questa visione sfarzosa e cerimoniale della realtà il gotico internazionale sa però affiancare anche soggetti più semplici e dimessi, che vedono protagonisti i poveri e i contadini al lavoro, come accade per esempio nelle raffigurazioni dei *Mesi*, che acquistano ora una peculiare rilevanza iconografica e forme di rappresentazione codificate, distendendosi in vasti cicli figurativi sulle pareti delle residenze nobiliari o nelle pagine dei preziosi codici miniati, specie dei *Libri d'Ore*. Impostati secondo schemi ricorrenti, in cui il lavoro dei villani è affiancato dalle occupazioni dell'aristocrazia, queste immagini si prestano efficacemente alla rappresentazione di ampie vedute agresti, offrendo un contributo significativo allo svolgimento della pittura di paesaggio. Quello che vi si afferma prevalentemente è però una sorta di *tapestry landscape*, cioè di paesaggio ispirato a

quello degli arazzi, che occupa interamente la scena ribaltando in verticale i piani di profondità, così da mettere in evidenza il mondo animale e vegetale che lo popola. È quanto avviene ad esempio nel ciclo dei *Mesi* affrescato all'inizio del XV secolo in una sala della torre Aquila del castello di Trento, residenza del principe vescovo Giorgio von Liechtenstein (1390-1407), che non solo rappresenta una delle più ricche e sfarzose traduzioni in immagini del tema, ma ne costituisce anche la più antica trasposizione nota nelle grandi dimensioni della pittura murale. Opera di un'*équipe* di pittori guidati da un artista di probabile origine boema, come ha più volte sottolineato la critica – che è giunta a identificare quest'ultimo con quel Maestro Venceslao ricordato come pittore di corte al seguito del vescovo nei registri della confraternita dell'Arlberg – il ciclo offre una rappresentazione festosa e idealizzata della vita dell'epoca, nella quale le cadenze del cosiddetto "bello stile" praghese si sposano con schemi e stilemi miniaturistici di matrice lombarda, con particolare riferimento ai *Tacuinum sanitatis* di committenza viscontea, che dovevano essere ben noti e apprezzati alla corte di Giorgio von Liechtenstein, tra i codici della cui biblioteca appare infatti nel 1404 anche il *Tacuinum* ora conservato alla Nationalbibliothek di Vienna. Per quanto dominante, il *tapestry landscape* non è tuttavia l'unica forma di paesaggio messo in scena dalla

## Il Ciclo dei Mesi nel Castello del Buonconsiglio di Trento

**S**plendida testimonianza della pittura gotica internazionale fiorita nelle regioni alpine, il ciclo di affreschi della Torre Aquila del castello di Trento rappresenta la più antica trasposizione nota del soggetto dei *Mesi* nelle grandi dimensioni di una decorazione murale. Realizzato per volontà del principe vescovo di Trento Giorgio von Liechtenstein (1390-1407), è comunemente attribuito a una *équipe* di pittori capeggiati da un artista di probabile formazione boema, che il Rasmø propone di identificare con quel Maestro Venceslao il cui nome ricorre più volte, a cavallo del 1400, nei registri della confraternita dell'Arlberg in qualità di pittore di corte del vescovo trentino e a cui si devono sicuramente i disegni preparatori per i ricami

dei parati da messa del presule realizzati verso il 1395 (Trento, Museo Diocesano).

Pertinente a un vasto apparato decorativo esteso anche alla sala del piano superiore, dove restano però solo scarsi lacerti pittorici, il ciclo riveste interamente le quattro pareti dell'unico ambiente che occupa il piano nobile della torre. In sintonia con il tema, la decorazione vi è scandita in dodici settori, separati da esili colonnine tortili di marmo, elevate sopra un'alta zoccolatura, in modo da dare l'impressione di un'aerea loggia aperta sulla campagna: impressione rafforzata dall'impianto delle figurazioni, unificate dall'allineamento delle linee di orizzonte delle singole vedute paesistiche, dall'analoga impostazione spaziale





su piani ribaltati in verticale e, in alcuni casi, dalla prosecuzione dello stesso paesaggio in due riquadri collaterali, come avviene per i mesi di Aprile e Maggio e per quelli di Novembre e Dicembre.

Scomparso il settore dedicato alla raffigurazione di Marzo, in ciascuno degli undici riquadri superstiti la rappresentazione dei mesi è svolta sulla base di uno schema ricorrente, imperniato su un'ampia veduta paesistica chiusa in alto da una esigua striscia di cielo azzurro, con al centro un sole raggiato a pastiglia, accompagnato da una scritta indicante il segno zodiacale del mese. Estremamente variato nei suoi aspetti morfologici, che vedono formazioni montuose alternarsi con dolci colline e ampie pianure, fitte boscaglie affiancarsi a orti, giardini e campi coltivati, vaste città contrapporsi a nuclei di case coloniche, castelli o piccole cappelle isolate, il paesaggio è animato dalla presenza di decine e decine di animali, sia domestici che selvatici, e da una folta schiera di personaggi impegnati nelle più varie occupazioni, distribuiti secondo un ordine gerarchico e standardizzato che sovrappone

le attività dei contadini, dei cacciatori, degli artigiani e dei boscaioli, cui è in genere riservata la parte alta delle immagini, alle occupazioni cortesi e ai passatempi della nobiltà, che invece occupano la zona inferiore e il primo piano. Ogni personaggio e ogni lavoro è descritto con analitica precisione e allo stesso tempo con una partecipazione umana che non ha eguali nella pittura dell'epoca. L'effetto d'insieme è quello di un mondo prospero e vitale, di una società feudale ricca di attività e di fermenti ma allo stesso tempo ordinata e rigidamente separata nelle sue diverse componenti, in sintonia con gli ideali e con la visione politica del committente.

Alla cultura e al raffinato gusto di quest'ultimo si devono, probabilmente, anche le peculiarità stilistiche dei dipinti, nei quali il tono nordico, da arazzo francese, delle composizioni in verticale delle vedute paesistiche e di certe soluzioni formali, come quelle ancora astratte e ornamentali dei partiti di rocce, si lega con il gusto per il colore cangiante e per le eleganti orchestrazioni del disegno tipiche della pittura

Maestro dei Mesi  
(Maestro Venceslao ?)  
Ciclo dei Mesi  
1400-07 circa  
Affreschi  
Trento, Castello  
del Buonconsiglio,  
Torre Aquila



tardogotica boema; il tutto ricondotto però entro schemi e formule di rappresentazione di squisito spirito naturalistico, che ricordano da vicino le miniature lombarde, specie quelle dei *Tacuinum sanitatis* di fine Trecento, di cui Giorgio von Liechtenstein era un fine conoscitore, tanto da aver acquistato l'esemplare ora conservato alla Nationalbibliothek di Vienna, la cui presenza è attestata nella biblioteca del prelado già nel 1404. Da questa fusione di componenti scaturisce il clima incantato degli affreschi trentini, nei quali una quantità di minute osservazioni dal vero si intrecciano con brani di ricreazione poetica del-

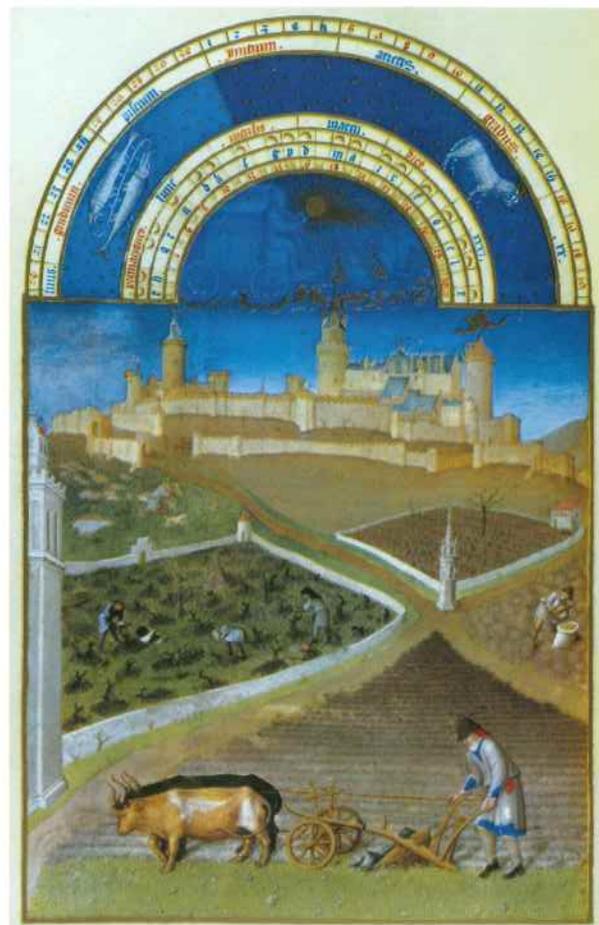
la realtà, dando origine a episodi di straordinaria freschezza e originalità, che trovano altissima espressione nel sorprendente paesaggio innevato del mese di Gennaio, con quel bellissimo gruppo di aristocratici in primo piano, sciamati dal castello per scontrarsi in una divertente battaglia a palle di neve, mentre due cacciatori con i loro levrieri battono la campagna gelata, le gambe affondate fino alle ginocchia nella morbida coltre bianca, e, sullo sfondo, sotto un picco roccioso di suggestiva conformazione, due lepri spazzano il sottobosco risparmiato dalla nevicata alla difficile ricerca di cibo.



► Masolino da Panicale, *Paesaggio fantastico*, 1435 circa, affresco, Castiglione Olona, Palazzo Branda Castiglioni. L'affresco costituisce un rarissimo esempio di paesaggio puro nella pittura tardomedievale. Per alcuni studiosi raffigurerebbe un angolo di territorio di quelle regioni dell'est europeo dove sia il pittore che il suo committente, il cardinale Branda Castiglioni, avevano lungamente soggiornato. Lungi dal tradursi in una veduta topografica, l'immagine si sostanzia in una evocazione fantastica e incantata del mondo della natura.

► Fratelli Limbourg, *Mese di Marzo*, miniatura su pergamena, dalle *Très riches heures du duc de Berry*, 1413-16, Chantilly, Musée Condé, ms. 65, f. 3v. Come nelle altre immagini dei *Mesi* presenti nel codice, anche in questo caso lo sguardo spazia su un ampio paesaggio visto a volo d'uccello, reso bello e fecondo dalla mano dell'uomo. Regolarizzata dal nitido disegno dei campi e dai netti percorsi delle strade, la campagna è animata dalla presenza dei contadini intenti alle loro attività: da quello che rompe le zolle in primo piano, reggendo un aratro trainato da due magnifici buoi, ai tre villani a sinistra intenti a potare le viti. Sullo sfondo si innalzano le strutture del castello di Lusignan, una delle residenze preferite del duca Jean de Berry.

pittura gotico internazionale, che a volte recupera il più razionale e misurato impianto di tradizione lorenzettiana, altre volte sperimenta invece soluzioni a volo d'uccello ibride e ambigue, in cui i due sistemi si fondono. È ciò che avviene nelle spettacolari miniature delle *Très riches heures du duc de Berry*, specie nelle parti miniate tra il 1413 e il 1416 dai fratelli Limbourg, cui appartiene il famosissimo ciclo dei *Mesi* inserito nelle pagine iniziali, capolavoro assoluto della pittura tardogotica (con l'eccezione forse di alcune scene, per le quali, come si è già accennato, è stato avanzato il riferimento a un anonimo pittore attivo verso la metà del secolo). Monumentali malgrado le ridotte dimensioni, le miniature si sviluppano come immagini a tutta pagina, composte da una lunetta con l'illustrazione della situazione astrologica relativa al mese e da un riquadro sottostante in cui sono raffigurate le attività dei contadini e le occupazioni predilette dalla nobiltà: l'aratura dei campi e la potatura delle viti a marzo, il fidanzamento tra due aristocratici ad aprile, la falciatura dell'erba a giugno, la raccolta del frumento a luglio, la caccia con il falcone ad agosto, la semina a ottobre e via di questo passo. Le scene sono sempre ambientate all'aperto, entro vasti paesaggi visti a volo d'uccello, che offrono un'immagine della natura serena e ordinata, segnata in profondità dal lavoro dell'uomo e dal saggio reggimento dei governanti, simboleggiato dai castelli sullo sfondo, che ritraggono le residenze predilette dal duca di Berry. Perfettamente calibrate nella distribuzione degli elementi, pervase da una luminosità nitida e delicata, le immagini assommano al tono incantato di fondo un intento mimetico decisamente nuovo. Ogni aspetto del mondo visibile, anche il più minuto dettaglio (dai sassi sparsi tra l'erba, alle sdrucciate degli abiti dei contadini, dalle zolle rivoltate dall'aratro, al pelame degli animali), vi è infatti riprodotto con una perspicuità ottica sorprendente, che anticipa i futuri raggiungimenti della pittura fiamminga del Quattrocento e rende plausibile e veritiero il ritratto della natura proposto, malgrado la convenzionalità dei luoghi raffigurati e l'impostazione a volte pericolante dello spazio. Sicché il ciclo rappresenta una svolta sostanziale nella messa a punto del moderno paesaggio pittorico, di fronte al quale perdono parte del loro valore anche opere di in-



dubbia originalità, come il vasto paesaggio affresco verso il 1435 da Masolino da Panicale in una sala di palazzo Branda a Castiglione Olona, in provincia di Varese, che può essere considerato come il primo paesaggio puro dipinto in Europa dopo le due tavolette lorenzettiane della Pinacoteca Nazionale di Siena; un paesaggio di valli, monti e città murate che secondo alcuni studiosi restituirebbe la memoria di quelle regioni dell'est europeo dove sia il pittore che il suo committente, il cardinale Branda Castiglioni, avevano soggiornato; un paesaggio rivisitato però attraverso le convenzioni formalizzanti della pittura gotico internazionale e risolto di conseguenza in una chiave fantastica e favolistica che nulla ha da spartire con l'incantata freschezza e con la verità idealizzata delle campagne ritratte dai fratelli Limbourg.

## Uomo, spazio e natura nella pittura "prospettica" del Quattrocento fiorentino

Maria Teresa Donati, Thea Tibiletti

Quella nuova sensibilità per la natura che aveva trovato fertile terreno negli umanisti del Trecento e si era felicemente espressa nell'approccio fastosamente analitico della pittura gotico internazionale, trova piena maturazione nella rivoluzionaria temperie culturale del Quattrocento e del primo Cinquecento italiano, convenzionalmente definita con il termine Rinascimento, i cui esponenti mostrano nei confronti dei fenomeni naturali un'attenzione e un'emozione perfettamente consonanti con quelle già manifestate nel Trecento dal Petrarca. È il caso del fiorentino Leon Battista Alberti, che nella sua autobiografia ricorda la commozione suscitata dalla vista dei campi coltivati e dei grandi alberi, così come di papa Pio II, l'umanista senese Enea Silvio Piccolomini, i cui scritti conservano memoria della gioia provata camminando tra i vigneti e i querceti della sua città natale. Il fatto che l'Alberti e il Piccolomini siano due rappresentanti degli ambienti umanistici toscani non è casuale. È proprio in Toscana, infatti, e in particolare a Firenze, che la civiltà rinascimentale e la nuova sensibilità per lo spettacolo della natura si manifestano precocemente, raggiungendo pienezza di accenti già nei primi decenni del Quattrocento, sotto l'egida di un ristretto gruppo di studiosi, di letterati e di artisti che, sviluppando coerentemente le premesse teoriche e gli studi degli umanisti del Trecento, elaborano e divulgano una concezione del mondo radicalmente diversa da quella dei secoli precedenti e decisamente rinnovata in chiave antropocentrica. Fulcro di questa concezione è infatti la riscoperta della centralità dell'uomo e la fiducia nelle sue capacità di agire nel mondo e nella storia per modificarli e indirizzarli secondo i propri fini. Alla valorizzazione delle potenzialità umane si associano una fede straordinaria nelle possibilità della conoscenza razionale e un'inedita riscoperta della civiltà classica, sentita come termine di confronto ineludibile e portatrice di valori esemplari, da far rivivere nella contemporaneità. Di qui l'ampio raggio d'azione del movimento, che gli stessi protagonisti percepiscono come una vera e propria "rinascita" e che coinvolge una pluralità di discipline (letterarie, filosofiche, scientifiche e artistiche) in un appassionato riesame dell'uomo, della natura, della storia e della classicità, quest'ultima indagata con eccezionale fervore attraverso un approccio filologico, che porta a studiare il greco, a leggere e a commentare gli antichi scrittori, a misurare e a copiare le statue e

i rilievi romani, a collezionare sculture, bronzetti, gemme e monete antiche, nell'intento di farne rivivere, insieme con i contenuti, anche le forme.

### *Il rinnovamento del linguaggio pittorico e l'invenzione della prospettiva*

L'incidenza del fenomeno è tale da tradursi di fatto anche in un sostanziale rinnovamento del linguaggio artistico, di cui si fanno promotori, nei primi decenni del Quattrocento, tre grandi innovatori fiorentini – l'architetto Filippo Brunelleschi, lo scultore Donato di Niccolò di Berto Bardi, detto Donatello, e il pittore Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai, detto Masaccio – le cui rivoluzionarie ricerche, inizialmente formulate come proposte elitarie nel contesto di una produzione dominata ancora dallo stile gotico internazionale, superano ben presto le mura di Firenze per irradiarsi a tutta la penisola, sollecitando l'intero quadro dell'arte italiana a una revisione radicale dei propri mezzi espressivi.

Si assiste così, anche in pittura, alla progressiva messa a fuoco di uno stile naturalistico, rivolto, come nell'arte classica, alla resa insieme mimetica e idealizzata della realtà; un naturalismo cioè che, superata l'analitica frammentarietà e la contestualità fantastica della pittura tardogotica, permette di restituire un'immagine del mondo secondo modalità il più possibile corrispondenti a quelle della visione dell'uomo – così da ribadire l'assoluta centralità nell'esperienza conoscitiva della realtà – ma allo stesso tempo anche in termini unitari e razionali. Di qui l'approfondirsi degli studi sull'anatomia umana, sulle sue proporzioni, sulla meccanica dei gesti e delle espressioni; di qui l'accentuarsi della componente realistica nella rappresentazione delle architetture, degli oggetti, ma anche dell'ambiente e dei fenomeni naturali; di qui la ricerca di uno stile sobrio ed essenziale, depurato da ogni elemento anedddotico o puramente esornativo; di qui, infine, l'invenzione della prospettiva matematica, cioè di un sistema di rappresentazione basato su principi geometrici che permette di proiettare la realtà tridimensionale dello spazio e degli oggetti su una superficie bidimensionale in modo da garantirne una percezione corretta, unitaria e matematicamente misurabile.

Pioniere indiscusso nell'ambito delle sperimentazioni prospettiche è Filippo Brunelleschi (1377-1446), orafo, scultore e architetto, che secondo l'amico e biografo An-

◀ Domenico Veneziano, *Adorazione dei Magi*, particolare, 1439-41, tempera su tavola, Berlino, Staatliche Museen.

↳ Masaccio, *Adorazione dei Magi*, 1426, tempera su tavola, Berlino, Staatliche Museen. Parte del complesso *Polittico di Pisa* oggi smembrato, l'*Adorazione* ne costituiva la predella insieme agli episodi con il *Martirio di san Pietro e san Giovanni Battista* e con le *Storie di san Giuliano e san Nicola*, anche queste conservate a Berlino. Il sobrio paesaggio sullo sfondo sembra volutamente sprovvisto di qualsiasi particolare che distraga l'attenzione dello spettatore dalla scena raffigurata in primo piano. Alla concentrata espressione delle silenziose figure si contrappone la libertà delle pose e degli atti degli animali, come indicano il cavallo che bruca o il bue e l'asino rivolti alla mangiatoia.

tonio Manetti avrebbe esposto i risultati delle sue ricerche in due tavolette oggi perdute, raffiguranti l'una il Battistero di San Giovanni e l'altra la piazza della Signoria a Firenze; l'architetto le aveva dotate di particolari accorgimenti che consentivano all'osservatore di cogliere la sovrapposibilità, o meglio la coincidenza visiva, tra i monumenti reali e quelli rappresentati, dimostrando così come l'utilizzo di precise regole ottiche e matematiche fosse basilare per una corretta rappresentazione figurativa della realtà. È infatti mediante le leggi prospettiche che l'uomo rinascimentale riesce a ricreare nella finzione pittorica uno spazio omogeneo e misurabile, come misurabili sono tutti gli oggetti che vi vengono inseriti, nella convinzione della coincidenza tra l'immagine dipinta e quella percepita dall'occhio umano. Si trattava in realtà, com'è stato dimostrato da studi successivi, di un'astrazione matematica, ma da questa costruzione intellettuale si svilupparono interessi per le proporzioni del corpo umano, per le parti architettoniche di cui si compongono gli edifici e per gli elementi paesaggistici, tutti soggetti alle medesime leggi percettive e rappresentative.

#### *Spazio e natura nella prima metà del Quattrocento*

La divulgazione delle ricerche brunelleschiane e la loro diffusione nella pratica pittorica del XV secolo si devono a Leon Battista Alberti (1404-1472), che le espone nel suo trattato *De pictura* del 1436, in cui, quale principio fondatore di quella che egli definisce la "pittura moderna", è espressa l'idea che il quadro è come una finestra aperta "per donde io miri quello che quivi sarà dipinto". A questa idea si riallaccia la descrizione, nello stesso contesto, di alcuni interessanti esperimenti condotti con una sorta di *camera obscura*, forse una piccola scatola prospettica fornita di foro, attraverso la quale lo spettacolo del mondo si rivela all'occhio dell'osservatore, che può così ammirare e riprodurre la natura in tutti i suoi dettagli, dai soggetti nitidamente profilati in primo piano fino a quelli che si perdono in lontananza, le alte montagne e i profondi paesaggi, la cui percezione, descritta in un altro passo, sembra già presagire i futuri sviluppi se non della "prospettiva aerea" leonardesca, per lo meno delle soluzioni atmosferiche elaborate da Piero della Francesca nei suoi paesaggi della piena maturità, come quelli bellissimi del

*Dittico Montefeltro* degli Uffizi di Firenze: "Veggiamo le fronde verzose di grado in grado perdere la verdura per insino che divengano scialbe. Simile in aere circha al orizzonte non raro essere vapore bianchiccio et a poco a poco seguirsi perdendo".

È evidente da queste osservazioni quale ricaduta le ricerche prospettiche brunelleschiane abbiano sortito sulla percezione del paesaggio e della natura, che l'Alberti sembra davvero osservare con occhi nuovi e con un'attenzione che va oltre il puro dato analitico, per estendersi invece alle leggi generali di organizzazione delle sue strutture e alla scoperta degli effetti atmosferici. Prima conseguenza ne è la scomparsa nella pittura fiorentina degli anni venti del Quattrocento dei cieli dorati o uniformemente blu tipici della tradizione pittorica trecentesca, limite simbolico e invalicabile allo spazio della rappresentazione, e l'apparire invece, al loro posto, di cieli atmosferici, tinti di un azzurro trasparente e luminoso e solcati da irregolari formazioni di nuvole, che con la loro presenza manifestano la radicalità della scelta naturalistica operata e permettono allo stesso tempo di proiettare lo spazio naturale verso lontananze indefinite. Va da sé, come sottolinea il Bellosi, che l'improvviso apparire di questa soluzione nello stretto giro d'anni 1416-26 nell'opera di artisti ben precisi – prima in Donatello, nel rilievo con *San Giorgio e il drago* in Orsanmichele (1416), poi nella predella dell'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano (1423), quindi in Masaccio, che la ripropone sia negli affreschi della cappella Brancacci (1424-27) che nel *Polittico di Pisa* (1426) – ne lascia intendere la stretta relazione con le sperimentazioni prospettiche del Brunelleschi. Secondo il Manetti infatti, quest'ultimo, nella tavola con la veduta del battistero di San Giovanni, "per quanto s'aveva a dimostrare di cielo, cioè che le muraglie del dipinto stanpassono nella aria", aveva scelto di non dipingere il fondo, ma lo aveva invece "messo d'ariento brunito, acciò che l'aria e cieli naturali vi si specchiassono drento e così e nugoli, che si vegono in quello ariento essere menati dal vento, quande traè".

Se i cieli atmosferici si affermano subito come elemento unificante, la trasposizione del mondo naturale nella pittura italiana della prima metà del Quattrocento non pre-



► Beato Angelico, *Deposizione di Cristo dalla Croce* (*Pala di Santa Trinita*), 1432, tempera su tavola, Firenze, Museo di San Marco. Commissionata dal banchiere Palla Strozzi a Lorenzo Monaco ed eseguita quasi completamente dall'Angelico, la pala è ritenuta uno dei primi esempi del Rinascimento toscano. L'attenzione naturalistica del pittore si nota anche nei più piccoli dettagli, come la differenza tra le nubi illuminate dal sole nella parte destra del dipinto e quelle grigie, a sinistra, che minacciano tempesta spinte dal vento sulla città, i cui tetti ancora rosseggiano nel sole.



senta per il resto caratteri di uniformità tali da permetterci di definirne univocamente gli svolgimenti, neppure nel contesto tutto sommato circoscritto di Firenze. La varia formazione e la diversa indole degli artisti, la persistente influenza della tradizione gotico internazionale, che in certi ambienti resiste fin oltre la metà del secolo, il carattere sperimentale delle ricerche avviate dalla triade Brunelleschi-Donatello-Masaccio, il gusto e le predilezioni estremamente variegata della committenza giocano infatti un ruolo fondamentale nel diversificare il panorama, che offre quindi un caleidoscopio di soluzioni straordinariamente stimolante. Ciò nonostante alcune direttive comuni esistono e sono immediatamente percepibili, a partire dall'impegno, comune a tutti i pittori, di sottoporre l'immagine della natura a un inedito principio ordinatore, che ne permette la visione con un colpo d'occhio unitario, al di là dell'analitica rappresentazione dei singoli elementi; i quali, a loro volta, sono spesso sottoposti a una semplificazione formale da cui traluce, più che un persistente legame con i morfemi rappresentativi trecenteschi (pure a volte innegabili), l'azione di un principio ordinatore e schematizzante di derivazione geometrica, funzionale alla messa a fuoco dell'unitarietà e della coerenza della veduta, in dipendenza del nuovo modo, tutto matematico e prospettico, di interpretare, insieme con

lo spazio, anche l'immagine della natura e il paesaggio. Detto questo, mentre nel nuovo spazio costruito dalla prospettiva l'uomo e gli eventi che lo vedono protagonista sono al centro della composizione pittorica, il paesaggio, per quanto moderno, unificato e indagato con attenzione, resta invece in secondo piano. È questa, in effetti, un'altra delle caratteristiche comuni dei dipinti del primo Quattrocento: la netta separazione tra il piano dell'azione, il palcoscenico che si offre all'osservatore e in cui si narra l'evento principale, e il piano di fondo, che ospita la veduta paesaggistica, relegata al ruolo di cornice. Una cornice che tuttavia può, in alcuni casi, caricarsi di un'importante funzione rappresentativa, fungendo, nelle peculiarità delle sue manifestazioni, da muto ma esplicito commento al soggetto raffigurato. Di volta in volta, infine, gli artisti colgono negli sfondi singoli brani di realtà, spesso derivati dall'esperienza personale e dai paesi d'origine, che riportano con curiosità o con attenzione scientifica nei loro spazi pittorici prospetticamente costruiti e matematicamente misurati. Inaugurano questa nuova visione della natura e del paesaggio due protagonisti indiscussi dell'arte del primo Rinascimento fiorentino, Donatello (1386-1466) e Masaccio (1401-1428), i primi a introdurre nelle loro opere spazi naturali scolpiti dalla luce e concepiti, secondo i cri-

## Il Tributo della moneta di Masaccio

**D**al 1424 all'inizio del 1428 Masaccio lavora, con il discontinuo contributo di Masolino da Panicale, al ciclo di affreschi commissionato dal mercante di seta e diplomatico fiorentino Felice Brancacci per la propria cappella di famiglia nella chiesa del Carmine a Firenze. Lasciata incompiuta all'inizio del 1428 per il passaggio dei due pittori a Roma, dove Masaccio muore improvvisamente, l'opera sarà completata soltanto nel 1481 da Filippino Lippi.

Costituiscono il soggetto principale del ciclo le *Storie di san Pietro*, di cui restano oggi visibili quelle sui due registri delle pareti, mentre sono andati perduti gli affreschi che ornavano la volta e le lunette. Nell'impaginare le scene i pittori si servono di inquadrature architettoniche, costituite da pilastri con capitelli corinzi e architravi anticheggianti, che inseriscono in una sorta di porticato classico gli episodi della vita del santo, tratti dai *Vangeli*, dagli *Atti degli Apostoli* e dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine. All'unità strutturale dell'insieme si unisce un punto di vista unitario, coincidente con quello di un osservatore posto al centro della cappella, che accentua il senso di equilibrio e armonia del sistema figurativo.

Il *Tributo della moneta*, realizzato da Masaccio sul se-

condo registro della parete sinistra tra il 1425 e il 1428, raffigura l'episodio in cui un pubblicano chiede a Cristo il pagamento della tassa e questi, affermando il principio che occorre dare "a Cesare ciò che è di Cesare e a Dio ciò che è di Dio", indica a Pietro come procurare la moneta necessaria per il pagamento; moneta che l'apostolo trova miracolosamente nella bocca di un pesce e con la quale paga infine il tributo. Masaccio orchestra i tre momenti della vicenda partendo dal centro, dove gli apostoli attorniano Cristo e il pubblicano; sposta quindi l'occhio dell'osservatore a sinistra, ove Pietro appare, in secondo piano, sulla sponda di un lago, e termina infine il racconto, a destra, con la scena del pagamento. Eccezionali novità di questo brano, caposaldo assoluto nella pittura del Rinascimento, sono la straordinaria impostazione prospettica, ispirata ai principi brunelleschiani, e l'ambientazione del racconto in un paesaggio veristico: due elementi che non soltanto uniscono armonicamente tra loro i tre episodi, ma coinvolgono anche lo spettatore nello spazio e nelle azioni raffigurate. La spazialità profonda e unitaria della composizione è data dalla sapiente disposizione delle figure in un luogo misurabile e dall'articolazione degli elementi

Masaccio  
*Tributo della moneta*  
1425-28  
Affresco  
Firenze, Chiesa di Santa  
Maria del Carmine,  
Cappella Brancacci





architettonici e naturali dello sfondo, relazionati in un sistema di proporzioni esatte e coerenti, come segnala il corretto digradare della fila di alberi sulla sinistra, allineati su una sorta di direttrice diagonale. Si notino il semicerchio degli apostoli attorno alla figura di Cristo, l'ardita collocazione di spalle del pubblicano e la sua mano tesa, la posizione vista di scorcio di san Pietro chino sul pesce e la spazialità dell'edificio sulla destra, suggerita dalle ante semiaperte delle finestre. La profondità del dipinto è accentuata dal sapiente uso del chiaroscuro, che scolpisce le vesti dei personaggi suggerendone la corporeità, dalla proiezione sul terreno delle loro ombre, che definiscono il susseguirsi dei piani, dallo sfumare in lontananza dei profili dei monti, che dilata l'orizzonte.

Il racconto si svolge all'aperto, in un ambiente dominato da una imponente catena montuosa, composta da vette non più stilizzate secondo il formulario trecentesco ma finalmente vere e reali, di cui il pittore descrive con straordinario effetto la complessa e variata conformazione, i pendii scoscesi e le profonde vallate, immaginando una luce che muove da destra e lascia in ombra i monti nella zona centrale del dipinto, anche per evidenziare il colore chiaro dell'edificio ripreso di scorcio. Solamente la zona meno illuminata rivela la presenza dell'uomo, in alcune costruzioni e in una serie di alberelli e siepi che sembrano delimitare zone coltivate. Avvolge ogni cosa l'aria fredda e cristallina di una giornata invernale, in cui le montagne sembrano ancora ricoperte di neve o da un sottile strato di brina e il cielo pare agitato da un vento impetuoso, che spazza le nuvole e increspa la superficie dell'acqua in ampi cerchi. Davvero nulla di così vero e tangibile, per quanto essenziale e privo di specifici riferimenti alla natura locale toscana, era mai stato prima dipinto in una veduta paesaggistica.

► Beato Angelico, *Compianto su Cristo morto*, 1436-41, tempera su tavola, Firenze, Museo di San Marco.  
 Il dipinto fu commissionato da fra' Sebastiano Benintendi, discendente della beata Villana delle Botti, riconoscibile per la scritta che sembra uscire dalla sua bocca. La città rappresentata obliquamente sullo sfondo, oltre a dare profondità alla scena, evidenzia la figura orizzontale di Cristo morto, del quale sembra richiamare anche il chiaro colore del corpo.



teri sopra esposti, come sfondo di scene ambientate in primi piani definiti da architetture realistiche e prospetticamente impostate, a loro volta popolate da figure dotate di peso corporeo e di sentimenti definiti. Ne sono esemplare manifestazione gli affreschi della cappella Brancacci, dove Masaccio opera tra il 1424 e il 1427

insieme a Masolino da Panicale, in particolare quelli con il *Battesimo dei neofiti* e con la *Distribuzione dei beni*, ma soprattutto il grande riquadro con il *Tributo della moneta*, in cui l'artista realizza la prima trasposizione monumentale di un paesaggio modernamente inteso: un paesaggio lacustre, chiuso all'orizzonte da alte montagne se-

► Beato Angelico, *Decapitazione dei santi Cosma e Damiano*, 1438-43, tempera su tavola, Parigi, Musée du Louvre. Parte della predella della smembrata pala eseguita per l'altare maggiore della chiesa di San Marco, la tavola mostra il martirio dei santi Cosma e Damiano e dei loro fratelli Antimo, Leonzio ed Euprepio. Si noti come la cruenta scena di decollazione sia ordinatamente disposta sulla terra brulla, dove il sangue risulta ben evidenziato, mentre i santi principali sono posti, insieme ai carnefici, su un rigoglioso prato fiorito.



► Filippo Lippi, *Storie di santo Stefano e san Giovanni Battista*, 1452-65, Prato, Coro della cattedrale di Santo Stefano. Dopo il rifiuto dell'Angelico, gli affreschi per il coro del Duomo di Prato furono commissionati a Filippo Lippi, che orchestrò le scene su tre livelli creando parallelismi tra le vicende dei due santi. Se nelle storie della vita del Battista lo scenario di rocce e caverne è organizzato appositamente per accogliere i differenti episodi, le vicende di santo Stefano si susseguono invece l'una all'altra in un luogo che alterna le rocce a edifici classicheggianti.



parate da gole profonde, scabro ed essenziale nella sua brulla e cristallina atmosfera invernale, evidenziata dalla presenza delle vette innevate, reso però con una tangibilità e una verità che appaiono davvero miracolose e commoventi se messe a confronto con le coeve proposte gotico internazionali.

Analogo, per quanto meno articolato e profondo, è il paesaggio dell'*Adorazione dei Magi* (Berlino, Staatliche Museen), già parte della predella dello smembrato *Politico di Pisa* del 1426, in cui la scena dell'incontro tra il Figlio di Dio e i sovrani orientali è chiusa sul fondo da una cornice naturale di rocce e colline, davanti alla quale si stagliano le plastiche figure del corteo, disposte su piani scalati in profondità, misurati dalle ombre proiettate sul terreno. Nonostante gli echi tardogotici (l'oro delle corone dei re, della sedia di Maria e dei finimenti dei cavalli), la scena presenta un tono severo e una dimensione tutta terrena, ben sottolineata dalla modestia della capanna e dalla desolazione dell'ambiente circostante, privo di dettagli e di elementi esornativi. Brulle ed essenziali sono anche le rocce e le montagne, che un sapiente gioco di luci e ombre modella in forme monumentali, perfettamente corrispondenti alla plasticità dei corpi in primo piano. L'episodio è immerso nella luce di un'alba gelida, che rivela un cielo freddo, striato da nubi, dal quale staccano i profili dei colli sfumati in lontananza.

A dispetto della sua modernità, la linea inaugurata da queste opere trova solo parziale accoglienza nella pittura fiorentina contemporanea, restia a riconoscersi in blocco nella rigorosa essenzialità del dettato masacesco e propensa piuttosto a elaborare soluzioni di compromesso, che meglio rispondono alle richieste della committenza locale. È quanto attesta l'attività di quello che viene giustamente considerato come uno dei maggiori illustratori del paesaggio quattrocentesco, il monaco domenicano Giovanni da Fiesole, meglio noto come Beato Angelico (1395 circa-1455), che nella sua opera innesta le innovazioni di Masaccio su una cultura figurativa ancora profondamente segnata dalle esperienze tardogotiche, che trapelano nei colori smaltati, nelle immagini preziose,

nelle luci chiare e nelle atmosfere cristalline dei suoi dipinti. Il suo umanesimo, strettamente legato a un profondo senso religioso, traspare invece nella plasticità adamantina delle forme e nella quieta profondità degli scenari naturali, la cui bellezza riflette la perfezione del creato, che merita perciò un'attenta indagine.

Esemplare è in questo senso la *Pala di Santa Trinita*, realizzata nel 1431-32 per l'omonima chiesa fiorentina. Superato il vincolo della tradizionale tripartizione della pala, già impostata da Lorenzo Monaco (autore delle cuspidi e della predella), l'artista vi rivela le sue straordinarie capacità pittoriche definendo un'inscenatura unitaria, di chiarissima strutturazione, imperniata sull'immagine di Cristo deposto dalla croce, affiancato da due gruppi di figure. La calda luce solare che illumina la scena rivela i sentimenti dei personaggi e allo stesso tempo costruisce i volumi dei corpi, avvolti in vesti sgargianti, dominate da voluti rimandi di rossi e di azzurri che si ritrovano anche nel paesaggio e negli angeli che lo sovrastano. A sinistra, sullo sfondo, si vede un castello, che campi e orti separano dalle mura di Gerusalemme, simile nelle forme e nelle porte alla Firenze del tempo, minacciata dall'arrivo di cupie nubi che ricordano l'oscurarsi del cielo alla morte del Salvatore. A destra si apre invece un ampio panorama di verdi colline punteggiate di costruzioni e di montagne scoscese su cui sorgono, qua e là, sottili alberelli. I due brani paesistici, che si prestano a una percezione unitaria e si perdono in lontananza scorciando secondo le regole prospettiche, sono connessi alla scena in primo piano attraverso un prato cosparso di piccole margherite e trifogli di sapore tardogotico: un'ampia radura, quasi ricordo di un *hortus conclusus*, delimitata da una serie di alberi, tra cui sono riconoscibili una palma e alcuni cipressi. La presenza di questi ultimi rivela l'aggiornata cultura botanica del pittore, poiché il cipresso, scomparso nel Medioevo, era stato reimpiantato alle soglie del Quattrocento, costituendo una vera e propria novità per gli uomini del Rinascimento. Parimenti, i terreni raffigurati tra il castello e la città illustrano una tecnica di coltivazione frequente nella Toscana del XV secolo, cioè la ripartizione dei cam-

► Filippo Lippi, *Adorazione del Bambino*, 1463-65, tempera su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi. Nella radura delimitata da abeti scende la luce divina, rappresentata dalla mano in alto dell'Eterno benedicente, che svela la bellezza del creato. Se san Giovannino accorre al cospetto di Gesù per adorarlo, il monaco in primo piano, identificabile con san Romualdo, fondatore dell'ordine dei camaldolesi, sembra quasi all'esterno dello spazio sacro.



pi in strisce parallele, le cosiddette "porche" delimitate da piccoli canali di irrigazione, di cui già Gentile aveva fornito un'efficace illustrazione nella pala per Palla Strozzi. Il paesaggio dell'Angelico mostra quindi una notevole attenzione alla realtà della natura contemporanea, unita tuttavia a una visione ideale, che cristallizza le forme, quasi astraendole in morfemi geometrizzati (tanto che la parete rocciosa all'estrema destra rimanda alle forme dei monti tipiche della pittura di estrazione giottesca, secondo una tendenza costante nella pittura dell'Angelico), e rende lo sfondo, nella sua globalità, irreal e simbolico, subordinato al contenuto della scena. La qualificazione primaverile del paesaggio, riconoscibile nella fioritura del prato e degli alberi, si collega infatti da una parte alla promessa di rinascita insita nel sacrificio di Cristo e dall'altra si lega correttamente, da un punto di vista climatico e cronologico, al periodo pasquale.

Eguale funzionale alla rappresentazione è il paesaggio del *Compianto su Cristo morto* (1436-41; Firenze, Museo di San Marco), dipinto per la confraternita di Santa Maria della Croce al Tempio, che aveva il compito di assistere i condannati a morte. La tavola illustra il mo-

mento successivo alla deposizione, con il Cristo disteso sul sudario, circondato da Maria, pie donne, martiri e santi, in una quieta e composta scena di dolore. Il senso della morte si riflette tuttavia nel fosco sfondo collinare, avvolto da una cupa atmosfera e da una luce crepuscolare, nella quale emerge la chiara struttura di una città turrita, che non rivela tracce di vita umana, ma una desolazione che rimanda al tema della morte del Salvatore, ricordando contemporaneamente la destinazione del dipinto, la chiesa della Croce al Tempio non lontana dall'Arno, dove i condannati trascorrevano le ultime ore, e, molto probabilmente, il luogo extramurario in cui si svolgevano le esecuzioni.

Intorno agli stessi anni, tra il 1438 e il 1443, l'Angelico dipinge la *Pala di San Marco*, purtroppo assai danneggiata, originariamente composta da una tavola centrale, con una *Sacra Conversazione* costruita secondo precise regole prospettiche, e da una predella di ben nove episodi, raffiguranti le vicende e i miracoli dei santi Cosma e Damiano. La minore ufficialità della predella rispetto alla scena centrale fa sì che l'artista vi si possa muovere con maggiore libertà, arricchendo le composizioni di spunti aned-

► Paolo Uccello, *La battaglia di San Romano*, 1435-38, tempera su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi. L'aspetto fantastico della rappresentazione è accentuato dalla contrapposizione tra il fragore della battaglia in corso e il silenzio che avvolge la campagna, in cui si muovono liberi lepri e cani, quasi un ricordo delle attività venatorie care alla cultura tardogotica. Anche gli armati che valicano i colli non paiono in diretto contatto con il paesaggio in cui apparentemente si muovono, a giudicare dalle loro curiose dimensioni rispetto ad alberi e siepi.



► Paolo Uccello, *Caccia notturna*, 1470 circa, tempera su tavola, Oxford, Ashmolean Museum. Il prato fiorito, elemento caratteristico della pittura del primo Quattrocento, è affollato da una miriade di cacciatori a cavallo e a piedi che si dirigono, correndo, verso una fitta selva, seguendo linee convergenti al centro, proprio al di sotto della falce di luna. Nonostante l'ambientazione serale, la folla è irrealisticamente illuminata da una luce calda, che fa brillare i vivaci colori degli abiti.

dotici e fantasiosi. L'episodio della *Decapitazione* dei due santi vi si svolge, secondo consuetudine, all'esterno di una città, in una limpida mattinata estiva o primaverile, come indica il prato fiorito; fanno da schermo allo sfondo cinque cipressi, i cui esili tronchi creano linee verticali che isolano la figura del santo pronto al martirio, oltre a dare un ritmo ascensionale alla composizione, in una sorta di promessa del Cielo. Già viste sono le colline abitate dello sfondo, cui si aggiunge qui il particolare di un'altura di terra rossiccia; tuttavia rispetto alla precedente *Deposizione*, nella *Decapitazione* l'Angelico avvicina il paesaggio all'osservatore, legandolo in maniera più evidente alla scena principale.

Alle formulazioni angelichiane si legano in parte quelle di un altro monaco pittore, il fiorentino Filippo Lippi (1406-1469), cresciuto nel convento del Carmine negli stessi anni in cui Masaccio e Masolino affrescavano la cappella Brancacci. L'incontro con la nuova pittura influenza profondamente la sua arte, che nel corso del tempo si arricchisce di vari spunti, specie d'estrazione fiam-

minga, in una ricerca che sortisce gran varietà di accenti ma che non rinuncia mai a declinarsi nei termini di un profondo e inquieto senso religioso e simbolico. Di qui la dimensione quasi panteistica riflessa nell'immagine della natura squadernata nei suoi dipinti e la varietà di accenti e modelli cui essa mostra di fare riferimento.

Ben allenato alle ricerche spaziali contemporanee, il pittore le riflette in opere come gli affreschi con *Storie di santo Stefano e san Giovanni Battista* dipinti tra il 1452 e il 1465 nel coro della cattedrale di Prato. Nel registro centrale gli episodi della vita del Battista sono orchestrati in un paesaggio scabro e roccioso, fatto di gole e grotte cupe, in una descrizione fantastica del deserto, sentito come cornice alle vicende del santo e, contemporaneamente, come il luogo per eccellenza dell'esperienza mistica e religiosa. Come l'Angelico, Lippi vi riprende il tradizionale modo di raffigurare le rocce della pittura trecentesca, ma v'infonde la nuova sensibilità rinascimentale, costruendo sapientemente gli spazi dell'azione e conferendo volume e plasticità alle





▲ Domenico Veneziano, *Adorazione dei Magi*, 1439-41, tempera su tavola, Berlino, Staatliche Museen. Il sapiente uso della luce unifica lo spazio in modo che il corteo dei Magi risulti collocato in un ambiente naturale, nel quale trovano posto anche animali occidentali e orientali, reali e simbolici. Con lo stesso gusto per ogni aspetto del mondo visibile Domenico si sofferma sulle pecore, sugli eleganti levrieri e sui falchi, sulle piume screziate del pavone e sul pelo dei cammelli, così come sui rami dell'abete e sui filari di viti.

forme. Uno spirito quattrocentesco pervade anche il registro con le *Storie di santo Stefano*, ambientate in un elegante edificio rinascimentale che curiosamente poggia su uno sperone di roccia riaffiorante, qua e là, tra le costruzioni di quinta e sullo sfondo della composizione: è sicuramente una rappresentazione di Terrasanta, così come la doveva immaginare un pittore del XV secolo, ma è anche il ricordo delle cave di pietra serena esistenti allora in Toscana.

Al luogo più adatto alla preghiera, l'eremo, era destinata l'*Adorazione del Bambino* di Camaldoli, eseguita tra il 1463 e il 1465 su commissione di Piero de' Medici come dono per il celebre cenobio. In uno spazio definito da un luogo montano e roccioso è raffigurata la Vergine in atto di adorare Gesù Bambino disteso su un prato fiorito, allusione al rinnovarsi della natura, cui si riferisce anche l'acqua del torrente in piena, promessa di rinascita che si contrappone al greto asciutto di un secondo ruscello, simbolo di un'era ormai conclusa. Il pittore crea un insieme armonioso, giocando con la luce e l'ombra di un fitto bosco appenninico, in cui si avvertono quasi il profumo del muschio e il rumore dello scorrere dell'acqua, splendida cornice a una scena di profonda intimità tra il Bambino e la Madre dalla quale sembrano quasi esclusi gli altri partecipanti. La resa lenticolare delle componenti arboree e floreali non sminuisce la suggestione, tutta poetica e spirituale, dell'immagine, in cui la natura veicola l'afflato religioso del pittore e dei destinatari del dipinto.

Prossime nello spirito, più che negli esiti figurativi, le immagini della natura elaborate da Lippi e dall'Angelico non esauriscono il ventaglio delle proposte fiorentine

della prima metà del Quattrocento, tra le quali rientrano a pieno titolo anche le fantasiose incursioni paesaggistiche del casentino Paolo di Dono, detto Paolo Uccello (1397-1475), il più ardito e appassionato, ma anche isolato, sperimentatore prospettico del tempo. Formatosi con il Ghiberti e sui modelli dello Starnina, l'Uccello resta infatti legato per tutta la vita a un orizzonte culturale tardogotico, che interpreta però con originalità attraverso una caparbia e inusitata sperimentazione di formule prospettiche e di soluzioni coloristiche, sulle quali modella una fantastica e sorprendente traduzione in termini figurativi della realtà. La sua pittura si articola così in un caleidoscopio di esperimenti figurativi, in cui il paesaggio assume a volte una funzione preminente e una struttura razionale, quasi inscatolato in una griglia geometrica di direttrici prospettiche che lo proiettano sia verso l'orizzonte che verso lo spettatore, come nel *San Giorgio e il drago* della National Gallery di Londra, mentre altre volte viene relegato nei fondi, quasi emarginato in una indefinita lontananza dal prepotente emergere delle scene di primo piano, che rispondono anche a una diversa logica nella costruzione spaziale.

Punto altissimo della sua produzione è la serie dei tre celebri pannelli della *Battaglia di San Romano*, dipinti fra il 1435 e il 1438 per Lionardo di Bartolomeo Bartolini Salimbeni. In quello degli Uffizi di Firenze, con il *Disarcionamento di Bernardino della Ciarda*, alle spalle di una mischia furibonda di cavalli e di armati, il pittore raffigura una fantasiosa campagna toscana che, al pari delle figure, è ritratta secondo punti di vista diversificati e analizzata in uno spazio soltanto in apparenza coerente, dove le proporzioni tra paesaggio e figure umane non sembrano sempre rispettate. I campi coltivati, ordinatamente separati da siepi e uniformi nella tonalità, non ci rivelano né la stagione né l'ora e non sono rischiarati da una luce naturale, mostrando così la valenza tutta intellettuale con cui l'artista si dedica all'indagine della natura.

Il superamento di una visione così frammentata sembra comunque rischiarare la fase estrema della sua attività, alla quale va ricondotta un'opera di squisita ideazione e impaginazione come la *Caccia notturna* dell'Ashmolean Museum di Oxford (1470 circa), enigmatica composizione nata forse in origine come fronte di un cassone. La mancanza nel dipinto di una qualunque indicazione di luce reale ha per anni fatto discutere i critici sull'ambientazione diurna o notturna della scena, fino a quando una sottile falce di luna, posta al centro della composizione, ne ha rivelato il momento. Soltanto apparentemente disordinata, l'orchestrazione del dipinto rivela invece un'impostazione spaziale rigorosissima, organizzata in superficie dai quattro alberi in primo piano disposti a distanza regolare e, in profondità, dall'unico punto di fuga centrale, coincidente con il cervo braccato, verso cui convergono tutti i personaggi, gli animali e gli altri alberi, la cui ordinata distribuzione, scandita quasi sull'organatura prospettica della scena, conferisce profondità e unità alla veduta, con una soluzione assolutamente inedita, a questa data, sia nella pittura dell'Uccello che nell'orizzonte figurativo italiano.

► Piero della Francesca, *San Gerolamo e un devoto*, 1450 circa, tempera su tavola, Venezia, Gallerie dell'Accademia. Scegliendo un'iconografia piuttosto rara, il pittore ritrae san Gerolamo a colloquio con un personaggio che un'iscrizione permette di identificare con Girolamo Amadi, committente della tavoletta, e ambienta la scena in un paesaggio verdeggiante, che certo non ha nulla in comune con il deserto, tradizionale luogo di meditazione del santo.



*Luce, prospettiva e natura nello spazio pittorico di Domenico Veneziano e Piero della Francesca*

Mentre il pittore casentino elaborava in un magnifico isolamento le sue stupefacenti favole visive e spaziali, il panorama della pittura fiorentina e, più in generale, dell'Italia centrale veniva percorso da un'ulteriore ventata di rinnovamento, frutto dell'ardita sintesi operata da due pittori periferici – il lagunare Domenico Veneziano e il toscano Piero della Francesca – tra le ricerche spaziali fiorentine e il luminoso naturalismo fiammingo, capace di rivelare, come sotto una lente di ingrandimento, i più piccoli dettagli del mondo visibile, restituendoli con epidermica tangibilità. Se, infatti, all'inizio del XV secolo la scoperta di un mondo a misura d'uomo riguarda sia l'Italia che le Fiandre, la sua traduzione in termini pittorici percorre poi strade differenti nei due paesi: all'inven-

zione fiorentina della prospettiva si contrappone, nei Paesi Bassi, un inedito uso della luce, straordinario strumento di analisi e restituzione dei dati del reale, favorito anche dall'utilizzo della tecnica a olio, che conferisce alle superfici maggiore lucentezza. I due mondi si trovano a contatto, influenzandosi reciprocamente, per tutto il XV secolo, grazie ai viaggi dei pittori e ai frequenti scambi commerciali e artistici, particolarmente favoriti dai Signori di Firenze.

Splendido esempio della fusione delle due culture è *L'adorazione dei Magi* di Domenico Veneziano (1406 circa-1461), il quale misura secondo le regole prospettiche toscane un paesaggio che toscano non è. Si tratta infatti di una vallata veronese, dominata da aspre montagne e verdi colline, le Alpi e le Prealpi, nelle quali s'insinua un lago dalle acque verdastre. La campagna abitata è attraver-

## Il *Battesimo di Cristo* di Piero della Francesca

**L**a tavola costituiva la parte centrale di un trittico del quale Matteo di Giovanni, attorno al 1465, dipingerà la predella e gli scomparti laterali con figure di santi. Il complesso, forse realizzato per la badia camaldolese – poi cattedrale – di Borgo Sansepolcro dedicata a San Giovanni Evangelista, è attualmente smembrato tra il Museo Civico di Sansepolcro e la National Gallery, che nel 1861 acquistò la parte centrale, priva però della cornice, andata perduta con il tondo raffigurante *Dio Padre*, forse dipinto dallo stesso Piero.

La scena del *Battesimo* presenta alcune particolarità iconografiche che la rendono inusuale, elemento questo costante nelle opere del pittore: inconsueta è infatti la ripresa frontale di Cristo, isolato nella sua solitudine nonostante la presenza del Battista, così come la conformazione dei due gruppi laterali, quello dei tre angeli in primo piano a sinistra e quello del giovane battezzando che si spoglia a destra, davanti a un gruppo di quattro enigmatici personaggi in vesti orientali. Alle differenti interpretazioni proposte dalla critica per spiegare questi elementi si collega un inquadramento cronologico incerto, che vede l'opera variamente collocata tra gli anni 1440 e 1465.

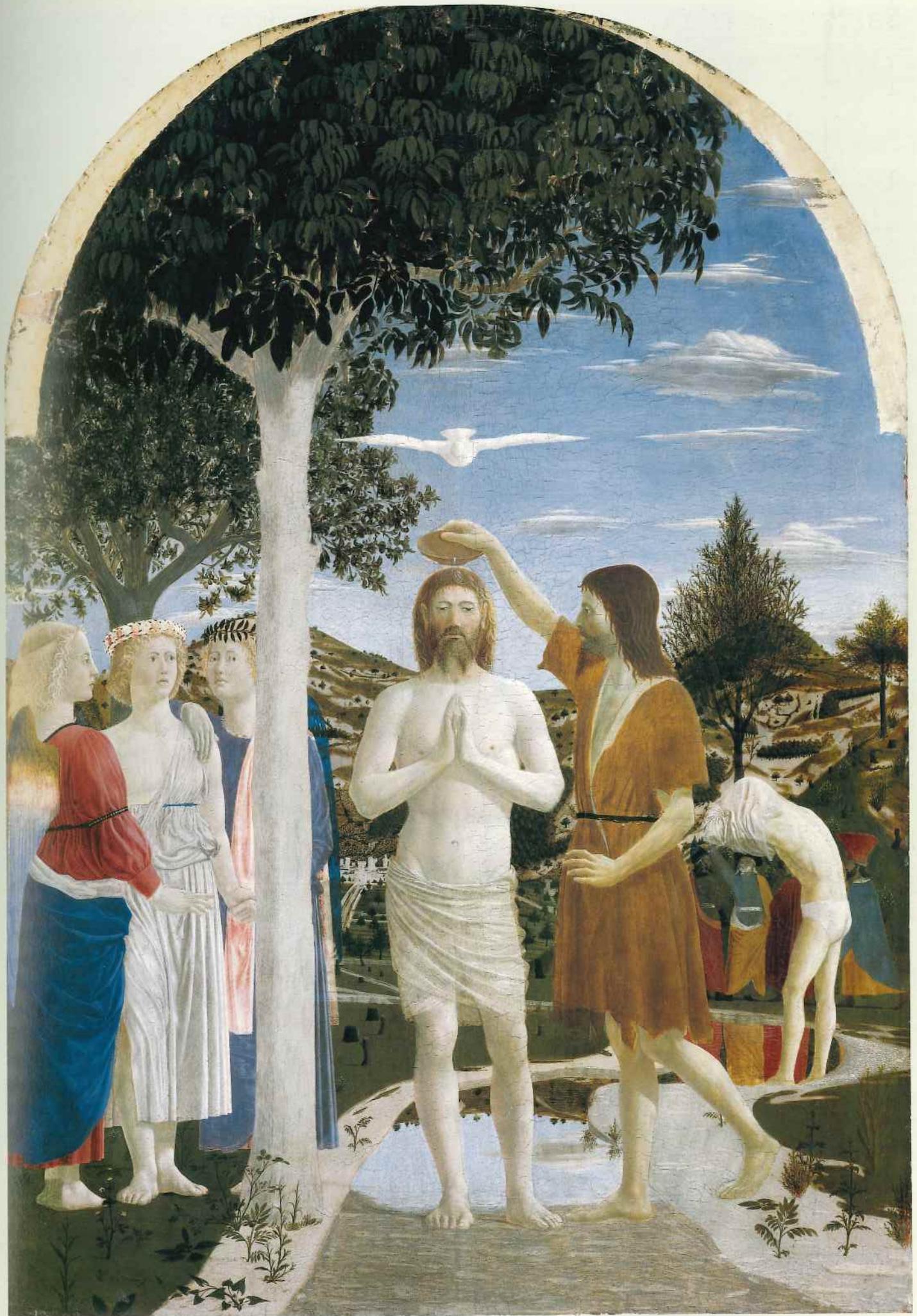
Nonostante l'ambientazione rigorosamente paesaggistica, come in tutte le sue opere, il pittore imposta prospetticamente lo spazio dell'azione scenica, misurandolo con rigore matematico e inserendovi armonicamente i personaggi, la vegetazione e ogni elemento del paesaggio, in un sistema dominato da una corretta e misurata relazione proporzionale tra le cose. Lo scalarsi degli elementi in profondità è dato da una serie di accorgimenti, quali la posizione del frassino in primo piano, che copre in parte uno degli angeli, il serpeggiare del fiume nella campagna, i tronchi degli alberi tagliati, prospetticamente disposti in vari punti della composizione. Nella pittura intellettuale di Piero gli elementi naturali non sono però usati soltanto a fini prospettici, ma hanno sempre una valenza anche simbolica: in questo caso la resistenza del frassino

si collega alla forza del Cristo, mentre i tronchi tagliati sono allusivamente legati alla figura del Battista, che, nei Vangeli di Matteo e Luca, proclama: "Già la scure è posta alla radice degli alberi; perciò ogni albero che non produce buon frutto sarà tagliato e gettato nel fuoco".

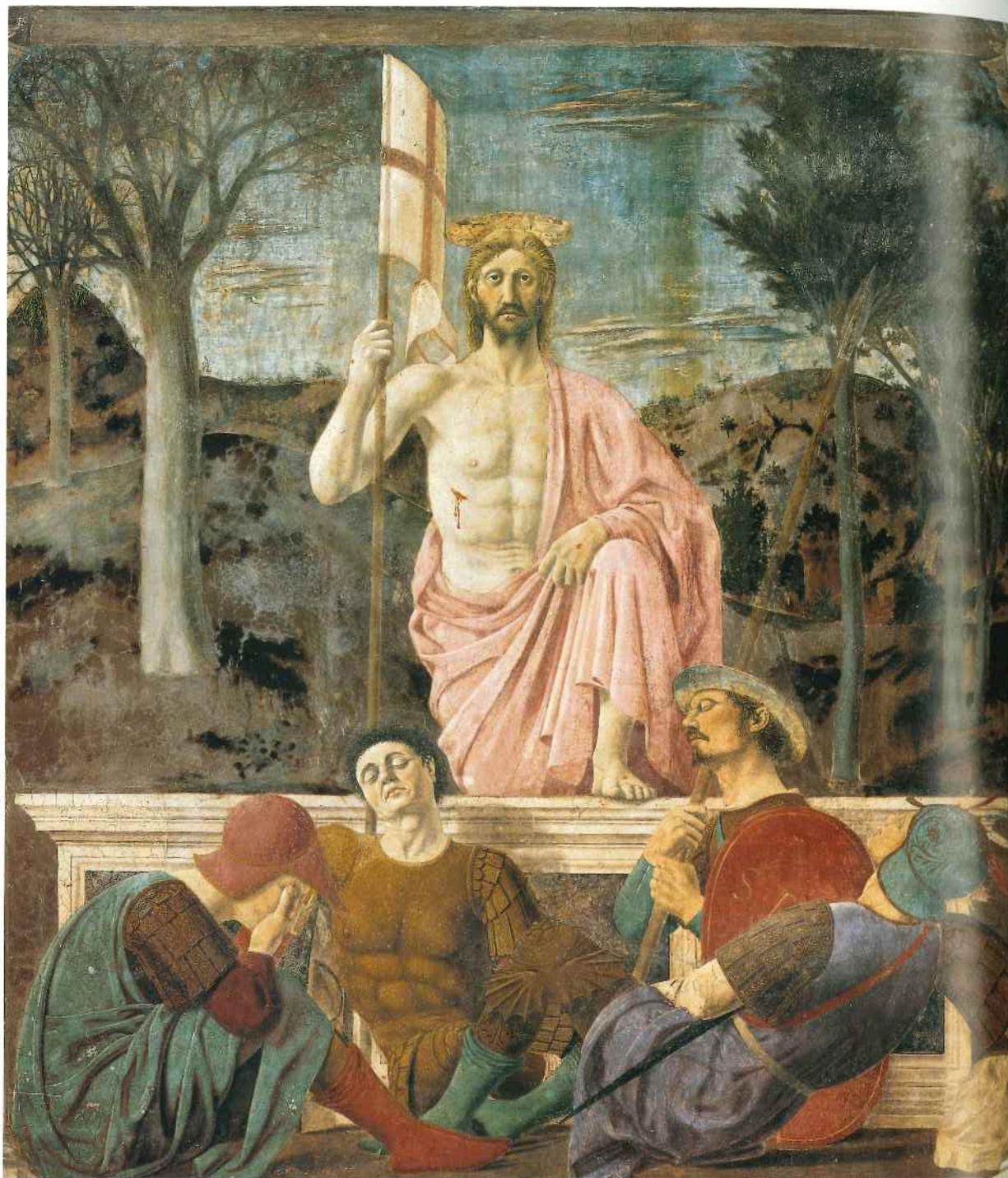
La scena del *Battesimo* sembra svolgersi in un paesaggio allo stesso tempo reale e familiare al pittore, quello dell'alta valle del Tevere, come indica la presenza sullo sfondo di Borgo Sansepolcro, assimilato a Gerusalemme, così come il Tevere diviene il fiume Giordano; il tutto trasportato in una mattina estiva in cui alla luce calda del sole si unisce quella che indica la presenza divina, simboleggiata dalla colomba dello Spirito Santo che aleggia perpendicolare sulla bianca figura del Cristo. Pervade la composizione e ne unifica le parti un'aria fresca, percepibile nel cielo cristallino, solcato da rade nubi striate e rischiarato da una luce naturale, che sembra provenire dall'orizzonte e insinuarsi tra le foglie del noce in secondo piano; essa rivela a poco a poco i prati, i cespugli di ginestre fiorite e gli alberi delle colline, abbaglia quasi la città e mostra la pianura coltivata del fondovalle, riflettendosi sulle acque e sulla ghiaia del greto del fiume, di un biancore abbagliante. Con straordinaria attenzione Piero ritrae il riflettersi dei monti, delle nubi e delle figure nell'acqua limpida del fiume, la cui straordinaria immobilità testimonia il miracolo avvenuto al momento del *Battesimo di Cristo*, cioè il fermarsi improvviso del corso del Giordano. Coerentemente, in primo piano vediamo il greto asciutto del fiume su cui posano Cristo e il Battista.

Bellissimo è il particolare del capo di Gesù che, nel momento in cui riceve da Giovanni l'acqua del *Battesimo*, sembra circonfuso di una luce dorata, dalla quale lentamente si materializza l'aureola. Il prodigio sembra suscitare lo stupore di uno dei personaggi in vesti orientali visibili a destra sullo sfondo, che alza un braccio a indicare l'evento miracoloso.

Piero della Francesca  
*Battesimo di Cristo*  
1450 circa  
Tempera su tavola  
Londra, National Gallery



► Piero della Francesca, *Resurrezione*, post 1459 e ante 1469, affresco e tempera, Sansepolcro, Museo Civico. Dipinta in un momento non definibile con sicurezza per il palazzo comunale di Borgo Sansepolcro, oggi Museo Civico, la *Resurrezione* sembra svolgersi in un momento senza sole, come rivela il cielo di un intenso azzurro, solcato da nuvole corpose rese in prospettiva. Anche il disadorno paesaggio, dipinto con una tavolozza dai toni smorzati, risente di questa cupa atmosfera.



► Piero della Francesca, *Dittico Montefeltro*, 1472 circa, tempera su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi. Le tavolette con il ritratto di Federico da Montefeltro e Battista Sforza sono concepite come una doppia medaglia, con il profilo dei duchi sul lato principale e i loro trionfi allegorici sull'altro. Una diffusa luminosità atmosferica unifica lo spazio lontanissimo del paesaggio, che si ammira come da un belvedere, e quello vicinissimo dei due ritratti, illuminati da destra. Grande attenzione il pittore rivela nel dipingere il riflettersi dei colli, delle barche e degli alberi nell'acqua.

sata da vie tracciate dall'uomo a collegamento di paesi e castelli, ed è coltivata a vigne ordinatamente sistemate in filari che seguono i declivi. Un gregge di pecore testimonia la presenza della pastorizia nonché la lavorazione della lana, attività, insieme alla produzione di vini, ben documentata nel Quattrocento in area veronese. Domenico cita puntualmente Gentile da Fabriano e Pisanello, non omettendo alcun particolare caro alla tradizione tardogotica, come la preziosità dei dettagli e il gusto per l'esotico, ma inserisce la scena in uno spazio matematicamente costruito e indagato nella sua realtà, giungendo così a un risultato molto differente. Gli esseri umani s'inseriscono infatti armonicamente nell'ambiente naturale e sembrano perdere il ruolo di protagonisti assoluti, o, meglio, lo condividono con il paesaggio, i cui elementi sono ritratti con la stessa cura prestata ai tessuti e alle vesti del corteggio, in un'attenzione che unisce alla cultura tardogotica il

minuzioso gusto per la realtà della tradizione fiamminga, la cui influenza si riconosce anche nell'uso della luce. La luce costituisce un elemento fondamentale anche della pittura di Piero della Francesca (1415/20-1492), assieme alla sapienza prospettica e alla resa minuziosa dei particolari d'impronta fiamminga. Le opere del grande artista di Borgo Sansepolcro, a un tempo pittore e teorico della prospettiva, rivelano lo studio di precisi rapporti aritmetici e geometrici in base ai quali vengono costruite figure di una monumentalità quasi architettonica, inserite in edifici, ambienti urbani e spazi naturali rappresentati di volta in volta da distanze e punti di vista mutevoli, ma sempre con eccezionale rigore prospettico, in una ricerca protrattasi per tutta la vita. Lo spirito indagatore dell'artista analizza con estrema puntualità i dati naturali, ma li traduce in pittura apportando correzioni ottiche e presentando all'osservatore anche due punti



QVEMODVM REBVS TENVIT SECVNDIS •  
 CONIVGIS MAGNI DECORATA RERV •  
 LAVDE GESTARVM VOLITAT PER ORA •  
 CVNCTA VIRORVM •



CLARVS INSIGNI VEHITVR TRIVMPHO •  
 QVEM PAREM SVMMIS DVCIBVS PERHENNIS •  
 FAMA VIRTVTVM CELEBRAT DECENTER •  
 SCEPTRA TENENTEM



▲ Alessio Baldovinetti, *Madonna col Bambino*, 1460 circa, tempera su tavola, Parigi, Musée du Louvre. Nel profondissimo spazio dipinto da Baldovinetti trovano posto lontani colli, una città turrata, che l'occhio percepisce a fatica, specchi d'acqua, fiumi sinuosi e case sparse nella campagna. Brano di grande bravura è la rappresentazione in controluce dell'alta roccia a sinistra, coperta da una vegetazione di bassi cespugli, dei quali il pittore delinea addirittura il profilo.

di vista contemporaneamente, in una sorta di gioco intellettuale che trascende il reale per approdare a una dimensione assoluta, quasi a rilanciare e a offrire una nuova formalizzazione visiva all'ideale scolastico della natura come "figura" della perfezione e dell'imperturbabilità divina: non è un caso, in effetti, che nella sua pittura anche i personaggi, cioè l'uomo, soggetto e centro della creazione, si presentino con tratti di assoluta e superiore imperturbabilità.

Allo stesso modo i suoi paesaggi, pur nutriti di elementi naturalistici, non s'impongono nella scena con una perfetta riconoscibilità, somigliando piuttosto ai luoghi conosciuti dall'artista, senza tuttavia esserne il ritratto preciso. Novità assoluta nella pittura quattrocentesca ed elemento distintivo dei dipinti di Piero è inoltre la percepibile presenza dell'aria, avvertibile grazie all'aprirsi di sfondi di ampio respiro, quasi senza fine, rivelati da una luce chiara, talvolta abbacinante, che sfuma in lontananza.

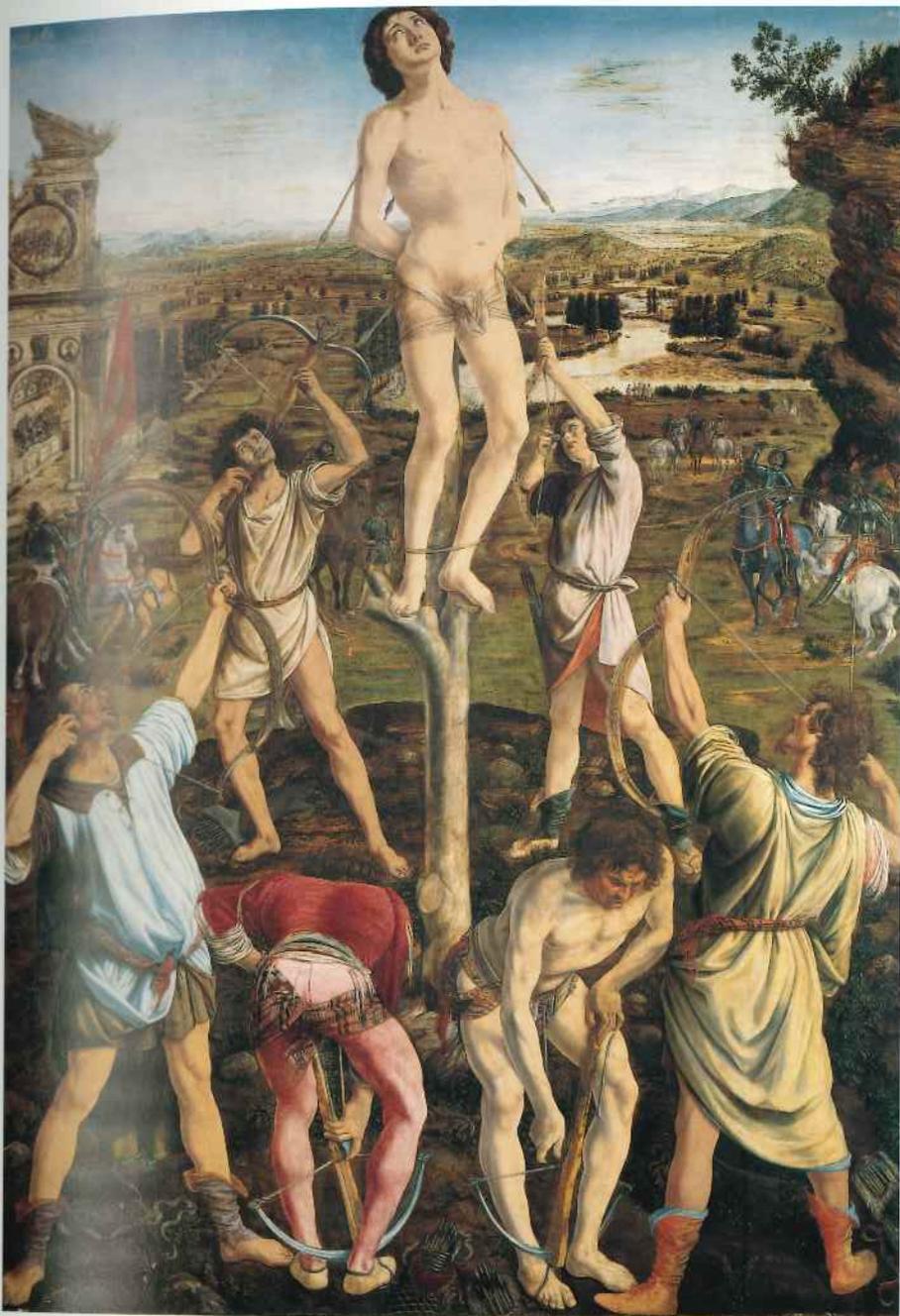
È infatti una luce tersa e calda quella che illumina la scena del *Battesimo di Cristo* (Londra, National Gallery),

ambientato non troppo lontano dal natale Borgo Sansepolcro, cui l'opera era destinata, ritratto sullo sfondo in una veloce annotazione topografica che non sembra determinante per la composizione generale, così come sembrano realistici nei loro dettagli ma non connessi tra loro gli elementi naturali – tronchi tagliati, prati, cespugli, alberi – distribuiti con ordinato andamento nei diversi piani del paesaggio. Anche l'inserimento del frassino sul proscenio, caratterizzato dal durissimo tronco chiaro, pare utilizzato dall'artista più per fini compositivi e simbolici che per documentarne l'effettiva presenza nel territorio toscano dell'epoca.

Degli stessi anni (1450 circa) e non distante per l'impianto generale e per i dettagli paesistici che vi sono proposti, è la tavola di devozione privata con *San Girolamo e un devoto* (Venezia, Gallerie dell'Accademia). Vi ritorna il tema dell'albero, qui una quercia, una delle piante più diffuse e note del Mediterraneo, simbolo di forza fisica e spirituale, che ben si adatta alla figura del santo e alla sua scelta penitenziale. Volutamente ambigua è la rappresentazione della città sullo sfondo, tanto che è stata interpretata dalla critica ora come Borgo Sansepolcro, ora come borgo veneto o cittadina del Montefeltro. Si avvertono due fonti di luce, quella che s'intravede schermata dai rami della quercia, forse un sole al tramonto, e quella, più fredda e chiara, che, provenendo da sinistra, si percepisce nell'ombra proiettata al suolo e sul libro dal corpo del santo. Come rivela la ginestra fiorita sulla destra del dipinto, l'incontro tra san Gerolamo e il devoto si svolge in primavera; arbusto mediterraneo molto diffuso e ritenuto simbolo di umiltà e modestia, se associata alla quercia con il suo significato di forza la ginestra potrebbe alludere alla posizione spirituale del devoto di fronte a un santo così importante, che sembra scrutarlo con sguardo estremamente severo.

Dai paesaggi assolati del *Battesimo* e del *San Girolamo* si differenzia quello affrescato da Piero nella *Resurrezione* del palazzo comunale di Borgo Sansepolcro, uno scenario in ombra, in netto contrasto con la chiara figura del Cristo risorto che sembra avere assorbito tutta la luce. L'episodio, incorniciato da due colonne e da una trabeazione, si apre illusoriamente allo spettatore come oltre una finestra, in una traduzione quasi didascalica delle teorie prospettiche dell'Alberti. Alle spalle del gruppo, e da esso nettamente separato, si distende un ampio scenario naturale quieto e silente, nella cui strutturazione trova conferma il dichiarato uso intellettuale che Piero fa degli elementi della realtà. La palese differenza che si riscontra nei due brani naturali ai lati del Cristo, l'uno arido e secco, l'altro verdeggianti, rimanda al significato di morte e resurrezione incarnato dalla figura di Gesù, sebbene in questo caso l'artista sembri voler complicare il messaggio rappresentando alberi sempreverdi e cespugli senza germogli. Soprattutto in quest'opera si avverte il legame "figurale" della natura di fondo con la scena dipinta in primo piano, come mostra la silenziosa desolazione del paesaggio parallela al sonno profondo delle guardie e alla fissità dello sguardo del Cristo.

Silenzio e immobilità ritroviamo nel celebre *Dittico di Urbino* (Firenze, Uffizi), dipinto per Federico da Monte-



▲ Antonio del Pollaiuolo, *Martirio di san Sebastiano*, 1475, tempera su tavola, Londra, National Gallery. Dipinto per la cappella Pucci nell'oratorio di San Sebastiano presso la Santissima Annunziata di Firenze, la grande tavola richiama l'arme dei committenti nelle teste di moro dei medaglioni rappresentati sull'arco romano di sfondo. Ritroviamo in quest'opera uno dei più ampi panorami della pittura del Quattrocento, connotato da una prodigiosa profondità ed esattezza esecutiva, che cattura l'occhio dello spettatore svelando gradualmente un'infinità di particolari.

feltro dopo il 1472, come suggerirebbe la presenza, alle spalle di Battista Sforza, della città di Volterra conquistata dal duca nel giugno di quell'anno. Sui lati principali delle due tavolette, dietro ai ritratti affrontati di Federico e della moglie, si aprono profondissimi paesaggi resi a volo d'uccello, che rivelano indubbe suggestioni fiamminghe sia nell'impostazione spaziale che nell'uso della luce chiarissima. Al muto sguardo tra i due coniugi, senza tempo e senza fine, corrisponde la trasfigurazione dei luoghi, evocati e soltanto parzialmente riconoscibili, inseriti in una dimensione infinita ed extratemporale. Anche i colori riflettono la straordinaria profondità creata da Piero, muovendo dai toni verdi e marroni per trasformarsi negli azzurri chiari e nel grigio delle montagne che trascolorano nel terso cielo estivo, non turbato da nuvole. Il punto di vista scelto consente al pittore di soffermarsi su una miriade di prodigiosi particolari, come lo specchio di acqua trasparente solcato da imbarcazioni che vi si riflettono o gli alberelli ai quali la buona stagione ha portato nuove gemme. Un altro punto di vista Pie-

ro adotta sul retro delle tavolette, nelle raffigurazioni di trionfo dei duchi, dove due panorami, altrettanto profondi ma ripresi dal basso verso l'alto, si aprono dietro alle figure in primo piano poste su uno sperone roccioso. Nel *Trionfo di Federico* ritorna lo specchio lacustre, che ha però curiosamente una forma diversa e che presenta al centro un isolotto, in una dichiarata intenzione del pittore di non offrire allo spettatore precisi agganci topografici. Non diversamente, nel *Trionfo di Battista* appare una natura simile ma non uguale a quella della raffigurazione principale.

#### *Il paesaggio "topografico" di Baldovinetti e Pollaiuolo*

In anticipo sulle nuovissime vedute paesaggistiche del *Dittico Montefeltro*, verso il 1460 la pittura fiorentina elabora una diversa concezione dello sfondo naturale ben esemplificata da alcune opere di Alessio Baldovinetti (1425-1499) e Antonio del Pollaiuolo (1431/32-1498), che uniscono la lezione spaziale fiamminga, con il suo caratteristico punto di vista dall'alto, all'interesse per il ritratto reale del paesaggio toscano, osservato con precisione e reso riconoscibile. Nascono in questi anni opere come la *Natività* affrescata dal Baldovinetti nella chiesa dei Servi a Firenze, o le *Fatiche di Ercole* del Pollaiuolo ora perdute, ma note attraverso repliche autografe, in cui compare costantemente, ripreso dall'alto, l'Arno serpeggiante nella sua vallata. Il paesaggio sullo sfondo è proposto realisticamente con un'attenzione scientifica ed empirica a ogni particolare, che, trovando una naturale collocazione, conferisce all'insieme una definizione quasi "topografica". Tuttavia, la costante ripetizione degli stessi motivi, usati come sfondi lontani per soggetti sia religiosi che mitologici, a loro volta slegati dal contesto ambientale, induce a credere che il fedele ritratto della Valdarno finisca per divenire una sorta di cifra stilistica, quasi un'attestazione della fiorentinità dell'opera, assumendo di conseguenza un significato simbolico più che realistico. Dall'analisi delle opere di Baldovinetti e Pollaiuolo emerge quindi un loro procedere nell'indagine scientifica del reale, ma la linea di un maggiore contatto tra soggetto e natura, indicata da Domenico Veneziano e Piero della Francesca, viene abbandonata e, anzi, la cesura si fa più profonda. Se osserviamo le contemporanee *Natività* e *Madonna col Bambino* di Baldovinetti ora al Louvre, i due profondi panorami, pur non essendo l'uno replica dell'altro, rivelano delle analogie, rintracciabili nelle anse del fiume, nei ponti, negli speroni rocciosi, nella pianura e nei colli che si perdono in lontananza. Questa predilezione per il paesaggio viene recepita dal Vasari che definisce il pittore "bonissimo imitatore" e, continuando, dice che "diletto molto contraffar paesi, e ritraendoli da 'l vivo come stavano appunto, imitava i ponti, i fiumi, i sassi, l'erbe, le frutte, le vie, i campi, le città, le castella, l'arena et ogni minima pietra". Nell'uso di una luce chiara e diffusa, che svela, come sotto una lente, il mondo circostante, il pittore mostra anche di risentire della lezione di Domenico Veneziano, con il quale si formò nel cantiere di Sant'Egidio a Firenze.

Non è diverso il discorso per gli sfondi del Pollaiuolo, caratterizzati da un'ampiezza di respiro straordinaria, favo-

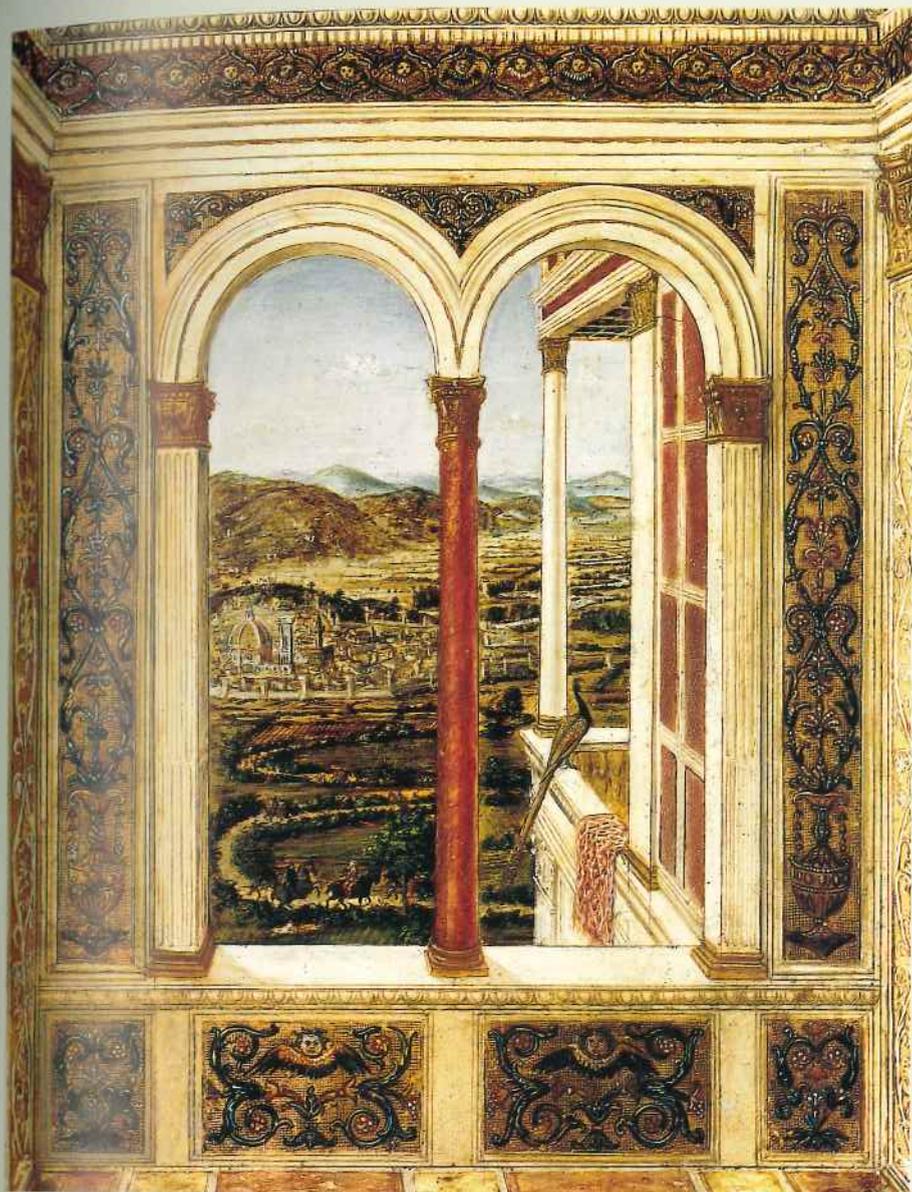
## L'Annunciazione di Antonio e Piero del Pollaiuolo

**L**a preziosa tavola dell'*Annunciazione*, realizzata attorno al 1470, è dipinta da Piero del Pollaiuolo su disegno e forse anche con interventi esecutivi del fratello Antonio. L'opera si qualifica per la sontuosità di ogni dettaglio: in primo piano dominano le eleganti figure dell'angelo, che indossa ricche vesti adorne di pietre preziose, e della Vergine, il cui seggio è decorato da pietre azzurre, perle e grossi rubini incastonati; la stessa insistita attenzione per i dettagli ornamentali è profusa nell'eccezionale scenario prospettico che occupa il secondo piano, suddiviso in due ambienti con pareti scandite da lesene a motivi vegetali, soffitti a cassettoni e pavimenti a intarsi di

marmi colorati. A ciò si aggiunge la profusione decorativa, che emula pitture, stucchi, rilievi, mosaici, intagli e tessuti, rappresentati con rigore matematico, come mostra il tappeto posato sul balcone prospiciente il paesaggio accanto al quale si erge impettito un pavone.

Riprendendo l'impostazione spaziale ideata da Jan van Eyck nell'*Annunciazione del Polittico di Gand*, i Pollaiuolo creano uno spazio dilatato e mosso, con due finestre affacciate su un profondo paesaggio, sopra il quale si apre uno squarcio di cielo azzurro. Dalle due bifore si ammirano due vedute prospettiche dall'alto, "a volo d'uccello": una raffigurante





Antonio e Piero  
del Pollaiuolo  
*Annunciazione*  
1470 circa  
Tempera su tavola  
Berlino, Staatliche  
Museen, Gemäldegalerie

senza alcun dubbio la città di Firenze e l'altra un brano di campagna fiorentina. Grazie alla consueta precisione dei dettagli, la città dei Medici si rivela immediatamente per l'inconfondibile forma della cupola del Duomo, portata a compimento solo pochi anni prima, per il vicino campanile di Giotto e per la sagoma di Palazzo Vecchio. Il gusto "topografico" dei Pollaiuolo raggiunge in quest'opera le massime vette, nel digradare dei colli sullo sfondo, sempre più chiari man mano che si allontanano, ma soprattutto nella descrizione accurata della città, cinta da mura e difesa da molte torri, rara immagine, reale e attuale, di una città del Quattrocento. Alle spalle di Firenze si apre il profondo paesaggio della valle dell'Arno, che si perde in lontananza serpeggiando in ampie curve evidenziate dai lunghi filari di pioppi sulle rive. La campagna non lontano dalla finestra è descritta con minuziosa attenzione: si riconoscono i campi delimitati da siepi, coltivati e provvisti di paralleli canali d'irrigazione, segnale della presenza dell'uomo e del suo faticoso lavoro. Il legame tra la città e l'edificio in cui avviene l'Annunciazione è evidenziato dalla presenza di due cavalieri, vivacemente rappresentati, che, usciti da Firenze, percorrono la via



tortuosa che porta all'elegante edificio in primo piano. L'altra finestra mostra un panorama analogo, ma la porzione di cielo è ridotta per la dimensione minore della finestra; il paesaggio che si estende a perdita d'occhio fino ai primi rilievi montuosi è il contado a nord di Firenze, percorso da strade lungo le quali si allineano alberi e cespugli verdeggianti, ed è occupato, in primo piano, da signorili architetture che sembrano corrispondere agli edifici della villa medicea nel sobborgo fiorentino di Careggi. Proprio sulla base di questa identificazione e considerando l'attività dei Pollaiuolo per i Signori di Firenze fin dal 1460, in passato si è ipotizzato che l'*Annunciazione* sia stata commissionata dai Medici per la loro cappella di Careggi. Tuttavia, la vista di cui si gode dall'edificio potrebbe corrispondere anche a quella della villa acquistata nel 1468 da Benedetto Salutati, che proprio in quell'anno commissiona ad Antonio l'armatura e i paramenti e a Piero lo stendardo, oggi perduti, per la giostra promossa da Lorenzo il Magnifico per il 1469; per il Salutati potrebbe perciò essere stata dipinta anche l'*Annunciazione*. In assenza di documenti che forniscano chiare indicazioni al riguardo, l'identificazione del committente dell'opera resta dunque ancora incerta.

► Antonio del Pollaiuolo, *Ercole e Deianira*, 1475 circa, già tempera su tavola poi trasferita su tela, New Haven, Yale University Art Gallery. La tavola è una replica autografa, come altre scene dedicate alle fatiche di Ercole, di una grande tela eseguita per i Medici e andata perduta. A differenza delle altre, in cui l'Arno serpeggia sullo sfondo, qui il fiume appare in primo piano, permettendo all'artista di ritrarre lo scorrere quasi violento delle acque, su cui si affacciano spoglii speroni rocciosi.



rita da una costante ripresa dall'alto, che rivela a perdita d'occhio uno scenario composto di acque, terre e alberi, bagnati da una chiara luce analitica. Nel *Martirio di san Sebastiano*, dipinto intorno al 1475, si apre dietro alla scena del supplizio un mondo minutamente descritto nei suoi particolari architettonici e paesaggistici; un edificio romano che ricorda l'arco di Costantino fa da quinta, assieme a uno sperone roccioso, a un'ampia vallata – ancora una volta il basso corso dell'Arno –, descritta con i suoi sentieri erbosi, i cespugli, i filari di pioppi, raffigurati nel loro habitat naturale umido, le colline verdeggianti e le montagne azzurrine. Anche il piano su cui si svolge l'episodio è descritto con tale dovizia di particolari che è possibile identificare alcune piante come il cardo e i soffioni. La presenza dell'uomo si avverte in una lontanissima città, nei casolari, nelle fortezze sparse e nelle barche che attraversano il fiume. Nella sapiente costruzione prospettica i piani della scena principale e dello sfondo trovano un raccordo, più concettuale che spaziale, nelle plastiche figure di cavalieri in armatura, disposti su diversi livelli. Tuttavia, nonostante questo accorgimento, rimane un senso di separazione tra il santo con i carnefici e la luminosa valle dell'Arno. Proseguendo le sue ricerche spaziali Antonio Pollaiuolo sperimenta in due tavole a soggetto mitologico, *Apollo e Dafne*, ora a Londra, ed *Ercole e Deianira*, a New Haven, una nuova impostazione prospettica, decentrando il punto di fuga. Nella tavola oggi negli Stati Uniti sono le figure dei protagonisti, Ercole e Deianira, a costituire le quinte, dietro alle quali si apre il ben noto paesaggio, immutabile e indifferente alle vicende del mito. Solamente il fiume che scorre impetuoso, separando i personaggi in lotta, e sempre più placido addentrandosi nella vallata, sembra isti-

tuire una sorta di collegamento tra le figure e i piani della composizione.

*Simbolo e malinconia: il paesaggio di Sandro Botticelli*  
Definito da Leonardo autore di "tristissimi paesi" e criticato poiché riteneva vano lo studio della natura, Sandro Botticelli (1444/45-1510), allievo di Filippo Lippi e frequentatore, insieme a Leonardo stesso, della bottega del Verrocchio, costituisce un capitolo a sé stante nella storia della pittura toscana di paesaggio. Nella sua vasta produzione è in effetti compreso un gruppo di opere che riprende, per quanto riguarda gli studi di natura, i modi di Antonio del Pollaiuolo, individuabili nell'immagine della nota vallata dell'Arno, cui viene meno, tuttavia, una corretta costruzione spaziale secondo i dettami degli studi prospettici, nonché quel gusto per il reale che rende le opere di Baldovinetti e del Pollaiuolo quasi cartografiche. Fanno invece parte di un secondo gruppo le celebri composizioni mitologiche, in cui al paesaggio di sfondo si sostituisce l'immagine di una natura ideale, minuziosamente descritta a fini simbolici, che avvolge, non senza mistero, i protagonisti, riflettendone lo spirito inquieto.

Nella tavoletta con il *Ritorno di Giuditta*, dipinta negli anni 1470-72 (Firenze, Uffizi), l'ampia valle che si apre alle spalle dell'eroina biblica e della serva Abra è percorsa da un fiume che si snoda davanti alle mura di una città simile a un borgo toscano, come rivela anche la coltivazione dei campi vicini. La presenza di fitte schiere di armati, assiri ed ebrei in combattimento, identifica il borgo come Betulia, la città salvata da Giuditta con l'uccisione di Oloferne, il comandante delle truppe nemiche. Botticelli ha inserito tutti gli elementi della fosca vi-

► Sandro Botticelli, *Ritorno di Giuditta*, 1470-72, tempera su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi. Parte di un dittico con il *Ritrovamento del cadavere di Oloferne*, la tavoletta mostra sul fondo un luogo assolato e interamente percorso da schiere di cavalieri in combattimento, schizzati in maniera veloce, mentre, progredendo verso il primo piano, la campagna in penombra viene descritta con maggiore attenzione, con i suoi cespugli che delimitano campi coltivati.



ceda, ma l'episodio, ambientato in uno scenario tranquillo, illuminato dalla luce del sole sorgente che colora via via la valle profonda e le colline lontane, ha perduto ogni drammaticità ed è pervaso dalla malinconia che trova massima espressione nello splendido volto di Giuditta. Se il pittore rivela un interesse discontinuo per il dettaglio realistico, come mostrano l'albero in primo piano, accuratamente ritratto, o il ponte sullo sfondo, prospetticamente inesatto, va ricordata anche l'esiguità della tavola di destinazione privata, quasi una miniatura. Ben riconoscibile botanicamente è invece il rametto di ulivo

che Giuditta tiene in mano, simbolo della pace trattata con Oloferne.

Degli stessi anni è il *Ritratto di giovane con medaglia* (Firenze, Uffizi), chiaro omaggio del pittore alla tradizione fiamminga, come mostrano il soggetto, ripreso da una tavola quasi contemporanea di Hans Memling, l'impostazione di tre quarti della figura e il panorama visto a volo d'uccello. La luce fredda e mattutina illumina la profonda valle e le colline in lontananza, tracciate velocemente dal Botticelli, che non si sofferma sui dettagli né crea uno spazio misurato e profondo, come si nota dai particolari

► Sandro Botticelli, *La Primavera*, 1480-1482, tempera su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi. La maestria del pittore si rivela nella capacità di mostrare la primavera, quel momento magico dell'anno in cui la natura si risveglia e si rinnova. Lo si nota nel verde tenero delle foglie, appena nate, nelle gemme che si intravedono qua e là sui rami, nella straordinaria compresenza di fiori e frutti sugli alberi e nei boccioli del prato, la fioritura dei quali si deve alla ninfa che ha ricevuto da Zefiro il dono di far germogliare i fiori e la vegetazione.



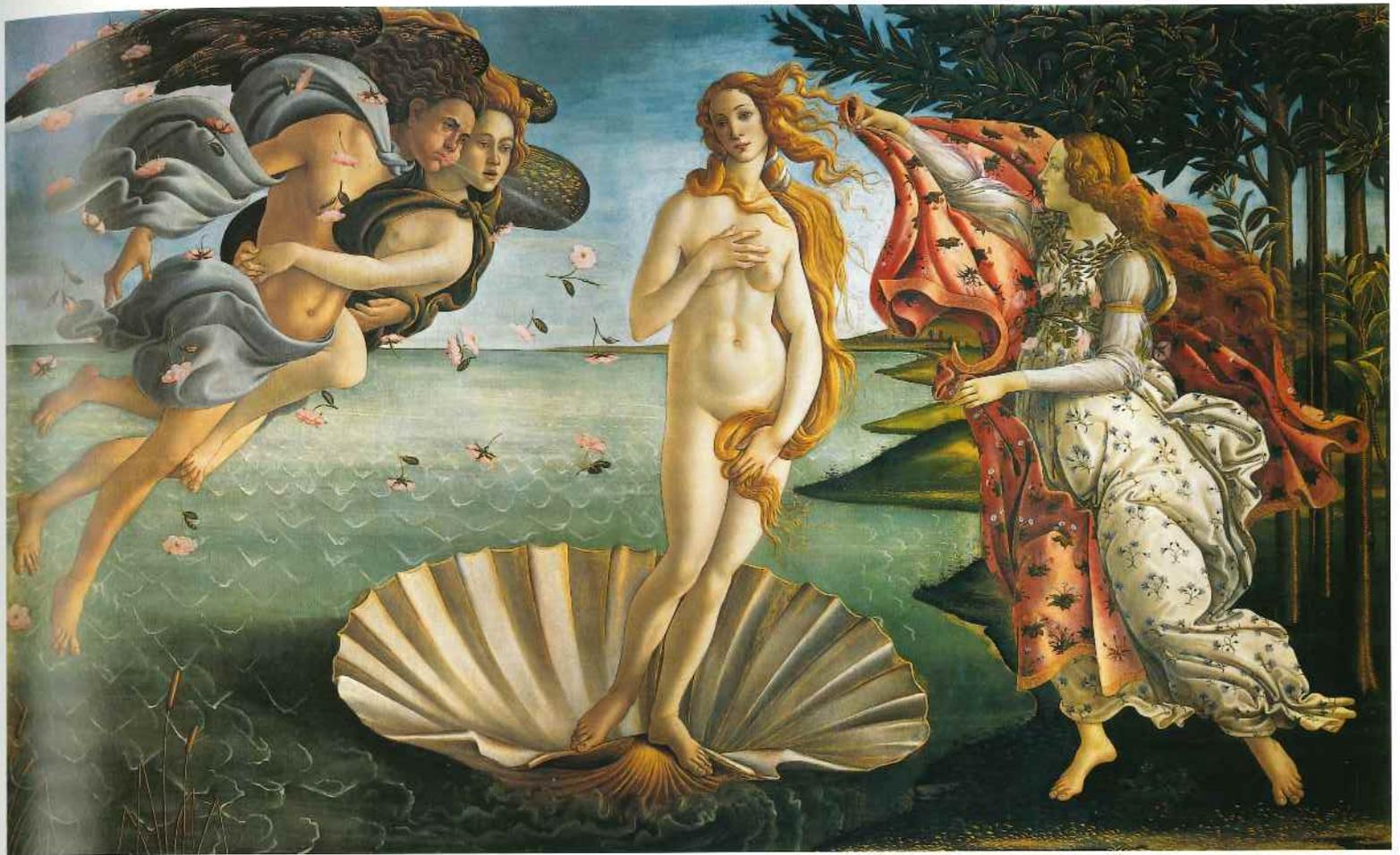


► Sandro Botticelli, *Ritratto d'uomo con medaglia*, 1470-75, tempera su tavola e calco in stucco dorato per la medaglia, Firenze, Galleria degli Uffizi. Pur riprendendo il quasi contemporaneo soggetto di Memling, da cui mutua la curiosa iconografia, Botticelli mostra un certo disinteresse per il paesaggio di sfondo, soltanto accennato e addirittura impreciso, a differenza dello splendido brano naturalistico offertoci dal pittore fiammingo. Il quadro fiorentino costituisce uno dei pochi esempi di veduta a volo d'uccello realizzato dal Botticelli.



delle rive dell'improbabile fiume, troppo largo rispetto alle consuete rappresentazioni. Non vi si nota inoltre un legame, come nei dipinti di Baldovinetti e Pollaiuolo, tra il soggetto principale e la natura di sfondo, a eccezione dell'imperturbabilità e dell'impenetrabilità di entrambi. Un analogo paesaggio, arricchito dalla presenza di un edificio sul fondo, probabilmente una chiesa, ritorna in un'opera più tarda come la *Madonna del Magnificat* (Firenze, Uffizi), puro scenario alla rappresentazione sacra.

Al secondo gruppo individuato appartiene invece la celeberrima *Primavera* (Firenze, Uffizi), nella quale Botticelli dispone nove personaggi in un fantastico giardino delimitato da alberi di melangolo carichi di arance amare e da un alto cespuglio di mirto, pianta sacra a Venere. La composizione, che fin dalla sua comparsa ha dato luogo a molteplici e contraddittorie interpretazioni, riflette gli ideali della filosofia neoplatonica elaborati dagli intellettuali della cerchia medicea, alla quale il pit-



▲ Sandro Botticelli, *La nascita di Venere*, 1480-82, tempera su tela, Firenze, Galleria degli Uffizi. Il momento dell'arrivo di Venere sulla terra è visto dal pittore in una dimensione extratemporale e assoluta. L'immobilità del tempo si avverte non solo nei gesti bloccati dei protagonisti della scena ma anche nei particolari, come le rose che scendono dal cielo sospinte dal vento senza mai cadere nell'acqua increspata del mare.

tore fu sempre legato. In questo celebre dipinto natura e personaggi hanno lo stesso peso, essendo a tutti riconosciuta una profonda valenza simbolica, che li collega strettamente l'uno all'altro. Così Flora è colei che fa fiorire ogni specie vivente e, nel contempo, è simboleggiata dal rigoglio stesso della natura, particolarmente fastosa nel prato fiorito, nel quale il pittore ritrae oltre duecento specie di piante e fiori con la stessa attenzione riservata alle pieghe dei veli e degli abiti dei personaggi, alle pettinature, ai gioielli e alla consistenza dei tessuti, recuperando quel gusto analitico che contraddistingue la più antica arte gotica. Il prato, un brano di grande bravura, denota le conoscenze botaniche dell'artista ed è reso con l'attenzione e la tecnica di un ricamatore, rivelando un gusto che ricorda gli arazzi fiamminghi. La scena si svolge in un luogo ombroso, reso quasi impenetrabile ai raggi del sole e rischiarato da una luce ideale, che non ha nulla a che fare con il cielo di un azzurro carico, visibile appena fra i tronchi degli alberi. Unico contatto con l'esterno sono due esigui scorci paesistici che si aprono ai lati estremi della composizione, sfumati profili di colli. Mai come nella *Primavera* si avverte come Botticelli abbia creato una natura straordinariamente elusiva, perfetta in ogni particolare, ma completamente avulsa dalla realtà, cornice ideale per la celebrazione di miti e figure simboliche, che non ha senso tentare di misurare con le leggi prospettiche, né tentare di collocare in uno spazio geografico. Anche il bosco di melangoli, alberi allora impiegati per ornare giardini e ricavare essenze profumate dai frutti, è un luogo idealizzato più che realisticamente rappresentato, come pro-

vano la compresenza di fiori e frutti e l'effettiva difficoltà di ritrarre dal vero nella Toscana dell'epoca melangoli ad alto fusto di tali dimensioni. Lo stesso mondo di immagini al di sopra della realtà l'artista dipinge nella altrettanto nota *Nascita di Venere* (Firenze, Galleria degli Uffizi), destinata – sembra – al medesimo committente della *Primavera*, Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. Il pittore vi coglie il momento in cui la dea, appena sorta dalla spuma del mare, spinta dal soffio dei Venti, sta per raggiungere la terra, mentre una delle Ore o delle Grazie accorre a coprire la sua nudità. Botticelli dedica grande attenzione alla rappresentazione dell'acqua, increspata in lievi onde e colpita dalla luce del sole, che rischiarava anche le ondulate sponde erbose e la grande conchiglia su cui Afrodite posa. La natura è indagata nei dettagli, come mostrano gli aranci in fiore, le delicate rose che cadono dal cielo, gli anemoni azzurri sul prato, le corone di rose e di mirto che ornano l'ancella e persino i fiordalisi dipinti sulla sua veste. Ancora una volta, però, il pittore crea uno scenario simbolico, spazio eterno e immutabile necessario alla rappresentazione del mito, pervaso da una soffusa malinconia, che si riflette nei colori tenui, nei toni smorzati e nei volti indecifrabili. Anche il colore verdastro del mare, che la presenza di piante lacustri rende più simile a uno specchio di acqua dolce, accentua questa sensazione di atmosfera sospesa, confermando, una volta di più, come la pittura toscana, almeno fino a Leonardo, usi lo scenario naturale, subordinandolo al tema e allo spirito dell'opera e non riconoscendolo come un'entità dotata di autonomia e di leggi proprie.



## Tra storia e sentimento: variazioni sul paesaggio nella pittura italiana del Rinascimento

Federico Cavalieri

**N**on di sola Toscana è fatta la rivoluzione pittorica del Quattrocento, neppure nel paesaggio. La civiltà gotica e cortese che domina le città settentrionali è infatti fertile terreno per la svolta umanistica di Mantegna, il cui modo di interpretare il paesaggio riscuote un vasto successo. Né si può dimenticare che gran parte di ciò che avviene tra Padova, Ferrara e Venezia nel ventennio che segue il 1450 – dalla grammatica dello stesso Mantegna alle asprezze dei ferraresi – ha origine nella bottega dello Squarcione.

Suggestioni mantegnesche, oltre che di Toscana e di Fiandra, sono evidenti pure in Foppa, benché il suo linguaggio preferisca poi svilupparsi su un sentiero quasi appartato, che solo in parte trova seguito nelle incantevoli vedute del Bergognone.

A queste date, nella grande officina italiana c'è comunque spazio per la fioritura di molte interpretazioni del paesaggio, autonome ma aperte a cogliere il nuovo e il meglio l'una dall'altra. Per recuperare alla pittura una sensibilità persa alla fine dell'età classica c'erano voluti lunghi secoli. Bastano al contrario pochi decenni per raggiungere una maturità espressiva che fa presagire la nascita del paesaggio come genere pittorico. Nelle opere di artisti come Perugino e Piero di Cosimo il passaggio è già ultimato: la natura è ancora sfondo, ma più per convenzione che per convinzione.

### *La natura come proiezione dell'uomo in Mantegna*

Il particolare modo di concepire il paesaggio di Andrea Mantegna (Isola di Carturo, 1431 – Mantova, 1506) ha grande successo e soprattutto largo seguito nella seconda metà del XV secolo nella pittura dell'Italia nord-orientale, con estese propaggini in direzione della Lombardia, della Liguria e della riviera adriatica. Schematicamente descritta, la via "mantegnesca" al paesaggio si qualifica per alcune dominanti: la solida e rigorosa costruzione spaziale, che si affida alle leggi prospettiche tanto per gli ambienti umani quanto per la natura, dove si conquistano autorevolmente spazio "eroiche" figure umane spesso scorciate in modo virtuosistico; la peculiare e riconoscibile conformazione delle rocce, sempre spigolose e taglienti nella loro astrazione geometrizzante, descritte con passione e competenza geologiche che non hanno precedenti nel Quattrocento; la diffusa presenza di edifici, spesso riferibili all'età classica, che si affiancano a ele-

menti naturali "costruiti" con vivo senso architettonico; l'ossessione archeologica, più ostentata nella prima parte della carriera; la forte sensibilità atmosferica, manifestata per esempio nel delicato trattamento della luce variabile a seconda delle ore del giorno, e la capacità di rendere con accentuato naturalismo i particolari – alberi, foglie, nubi, acque – che si armonizzano comunque in un contesto dai toni eroici e del tutto umanizzato. Perché per Mantegna è comunque l'uomo il centro di ogni raffigurazione, sacra o profana.

Per intendere le sue opere, tuttavia, occorre badare a non lasciarsi abbagliare dal fulgente classicismo dei singoli particolari, come acutamente suggeriscono le parole di Roberto Longhi: "È dubbio infine se Andrea si sia invaghito più della materia del marmo medesimo o della forma in cui esso si era configurato negli esempi antichi che gli venivano alle mani; ma io propendo a credere che la prima abbia prevalso, se si rifletta che a contorno di quei suoi uomini lapidei immaginò una natura anch'essa del tutto archeologica, fossile almeno. Così la grammatica del Mantegna, con tutta l'intenzione di esser classica, fu del tutto anticlassica".

Dopo il grandioso *exploit* degli affreschi della cappella Ovetari agli Eremitani di Padova, dove lavora a fianco di un'*équipe* di maestri di varie provenienze e dove già mostra di emanciparsi dall'iniziale legato squarcionesco – l'opera consacrerà immediatamente la sua fama ben oltre le mura padovane – il suo modo di dipingere il paesaggio è del tutto assestato nell'*Orazione nell'orto* (Tours, Musée des Beaux-Arts), già parte della predella del *Politico di San Zeno* eseguito intorno al 1456. Tanto nei suoi valori simbolici quanto negli aspetti compositivi e formali, la natura vi appare completamente partecipe del dramma evocato dalla narrazione. Di questo stesso tema il pittore eseguirà almeno un'altra stupenda versione, oggi a Londra (National Gallery), tutta costruita su gradinate e montanti di roccia affondati nella luce rosata, che offrirà più di uno spunto anche alle sentimentali interpretazioni di Giovanni Bellini. Dopo l'apice di fusione fra realtà e finzione, fra cultura e natura, raggiunto sulle pareti della Camera degli Sposi nel castello mantovano di San Giorgio, una vera e propria summa del paesaggio umanizzato mantegnesco, costruito dall'uomo, per l'uomo e a sua immagine, è il grandioso *San Sebastiano* (Parigi, Louvre), nel quale il pittore fa sfoggio di una cultu-

◀ Andrea Mantegna, *Incontro del duca Ludovico Gonzaga con il figlio Francesco*, particolare, affresco, Mantova, Castello di San Giorgio, Camera degli Sposi.



◀ Andrea Mantegna, *Orazione nell'orto*, 1456, tempera su tavola, Tours, Musée des Beaux Arts. La tavoletta, giunta in Francia in seguito alle spoliazioni napoleoniche, faceva parte della predella della *Polittico di San Zeno* commissionato da Gregorio Correr per l'altare maggiore della basilica di Verona, in opera nel 1456. Mentre l'aspra montagna a destra riflette, ingigantendola, l'ideale proiezione della figura di Cristo in preghiera, a sinistra si apre profonda la valle di Giosafat, che separa dalla veduta di Gerusalemme evocata dall'esotico edificio a pianta centrale e inerpicata su una balza. L'orto in cui si svolge la scena è secco e spoglio e l'albero in primo piano, devastato dal fulmine, è esso stesso simbolo di agonia.

ra archeologica che incanterà innumerevoli artisti del tempo. Nell'*Adorazione dei Magi* (Firenze, Uffizi), d'altro canto, la grotta è un vero e proprio grumo roccioso – simile a quello ancor più spericolato che fa da sfondo alla *Madonna delle cave* (Firenze, Uffizi) – e il cammino del corteo si svolge fra speroni capricciosamente modellati. Diverso nell'approccio è lo sfondo della *Morte della Vergine* (Madrid, Prado), che conserva una struggente immagine di controllato e quasi dimesso naturalismo di acque, mura, alberi e torri, così come si dovevano vedere intorno a Mantova nella seconda metà del Quattrocento. Nel corso della lunga carriera del pittore, anche il suo modo di fare il paesaggio conosce un'evoluzione e un addolcimento, complici fra l'altro gli sviluppi della pittura lagunare a partire dai modi di Giovanni Bellini e il diffondersi del nuovo e potente classicismo centroitaliano.

#### La "pazzia" della scuola ferrarese

L'eredità della bottega padovana dello Squarcone, dove si è formato anche Mantegna, dà frutti di tipo speciale a Ferrara. Nell'araldico *San Giorgio e il drago* (Ferrara, Museo del Duomo), così come nelle altre due tele che costituivano le ante dell'organo del Duomo ferrarese, concluse nel 1469, le asprezze formali squarconesche conducono Cosmé Tura (Ferrara, 1435 circa-1495) a esiti paralleli a quelli di Mantegna, ma con un'accentuata e spoglia

freddezza che è sua peculiare cifra. I suoi paesaggi, commentava Bernard Berenson, "appartengono a un mondo che da secoli non conosce fiore né filo d'erba, non vi esiste né terra né terriccio né zolla, soltanto e dovunque l'inhospitale roccia". Così anche negli altri non frequenti inserti paesaggistici che fanno da contorno alle sue opere, dall'*Adorazione dei Magi* (Cambridge, Fogg Art Museum) già parte del *Polittico Roverella*, suo capolavoro risalente alla metà circa dell'ottavo decennio del Quattrocento, al *San Girolamo penitente* (Londra, National Gallery) e fino al *Martirio di san Aurelio* (Ferrara, Pinacoteca Nazionale), dove la narrazione assume toni meno arrovellati e un *pathos* più trattenuto rispetto alle opere giovanili. La roccia domina, ma non si tratta di un normale elemento naturale, plasmata com'è da oscure forze che le conferiscono forme costruttive e architettoniche. "Una ascendenza medievale – commenta Longhi – lo convince preventivamente che non sia pittura se prima non si concretati in un materiale raro ed eletto (il misticismo medievale delle pietre e delle gemme); si immagini che cosa ne consegue al contatto dei principi organici di Toscana. Sì, potenza di moto negli uomini negli alberi nelle rocce, ma che, nel materiale immaginato dei minerali più incorruttibili, non può che torcersi e serrarsi, quasi in turbini impietati. Una natura stalagmitica; un'umanità di smalto e di avorio, con giunture di cristallo".

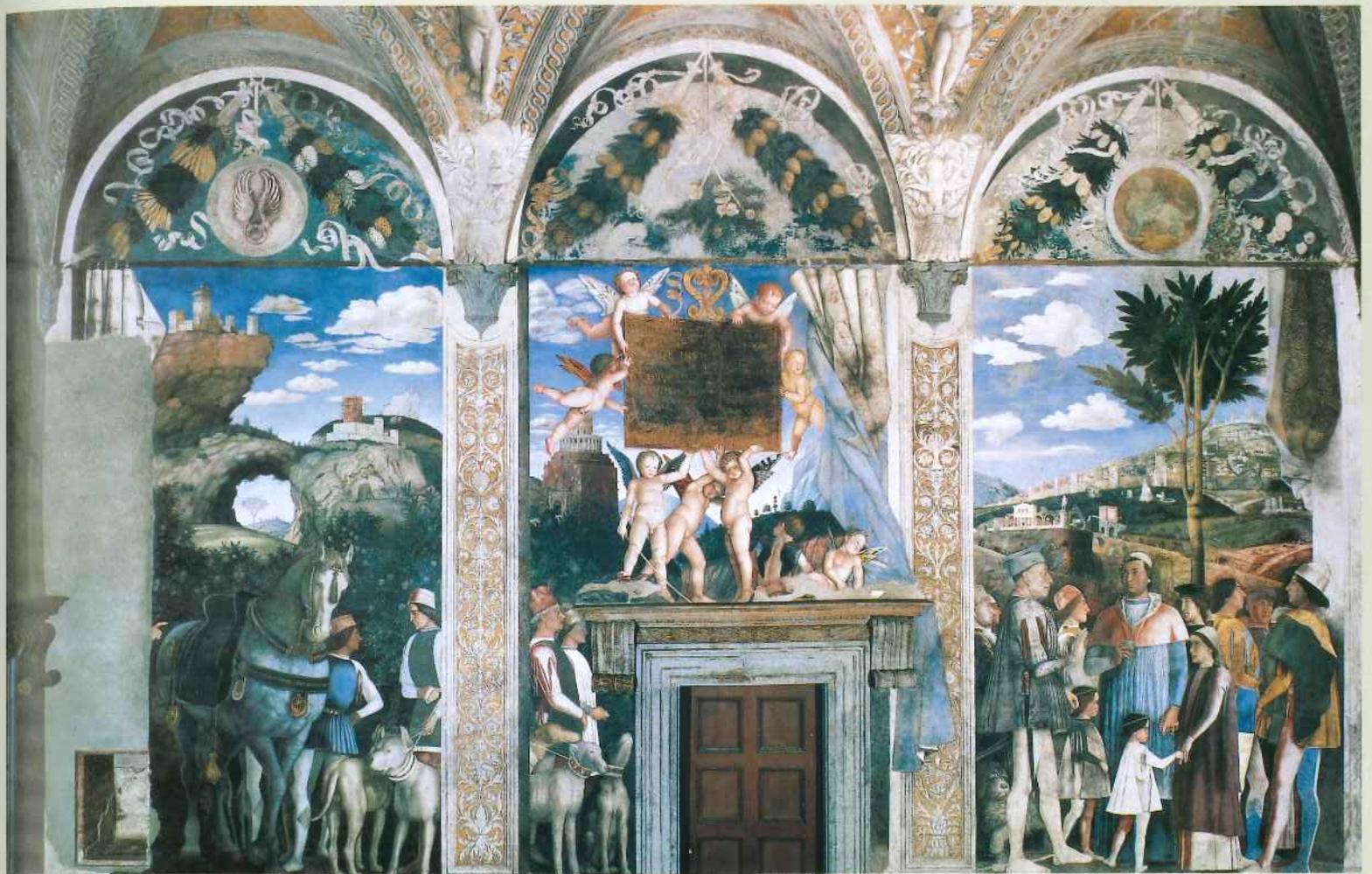
## L'Incontro di Ludovico Gonzaga con il figlio Francesco nella "Camera degli Sposi" di Andrea Mantegna

**R**ealizzata nel corso di una lunga campagna che si protrae dal 1465 circa al 1474, la decorazione di questo ambiente del castello dei Gonzaga a Mantova diventa famosa già in corso d'opera, tanto che, incompleta, viene mostrata agli ospiti di maggiore riguardo come un prezioso tesoro (e in varie corti italiane se ne segue con interesse l'evoluzione). Grazie alla fantasia e alla stupenda padronanza tecnica di Mantegna, lo spazio della stanza è del tutto trasfigurato dall'intervento pittorico. Al centro della volta è infatti simulata l'apertura di un oculo incorniciato da una balaustra in marmo – dalla quale si affacciano puttini potentemente scorciati, volti di donne e un pavone – che permette allo sguardo di spingersi verso il cielo infinito (e

che farà di questo sfondato un antefatto ineludibile per tanti interventi analoghi negli anni a venire). Mentre due delle pareti laterali sono ricoperte da un motivo che simula un tendaggio, le altre due si aprono rispettivamente su una sorta di loggiato e sulla campagna e ospitano le descrizioni di due importanti momenti della vita della corte. Nella prima scena, al cospetto della famiglia Gonzaga quasi al completo e forse di alcuni ambasciatori – gli studi hanno formulato ipotesi discordanti sull'esatta identificazione del momento, alcune delle quali convincenti ma nessuna definitivamente provata – un importante messaggio viene riferito riservatamente al duca Ludovico. Nella seconda il duca stesso, accompagnato da un nutrito



Andrea Mantegna  
*Incontro del duca  
Ludovico Gonzaga  
con il figlio Francesco*  
1465-70  
Affresco  
Mantova, Castello  
di San Giorgio  
Camera degli Sposi



seguito di famigliari e servitori con magnifici cavalli e cani, dà il benvenuto al figlio Francesco che, appena nominato cardinale, torna in città per prendere possesso del titolo di Sant'Andrea.

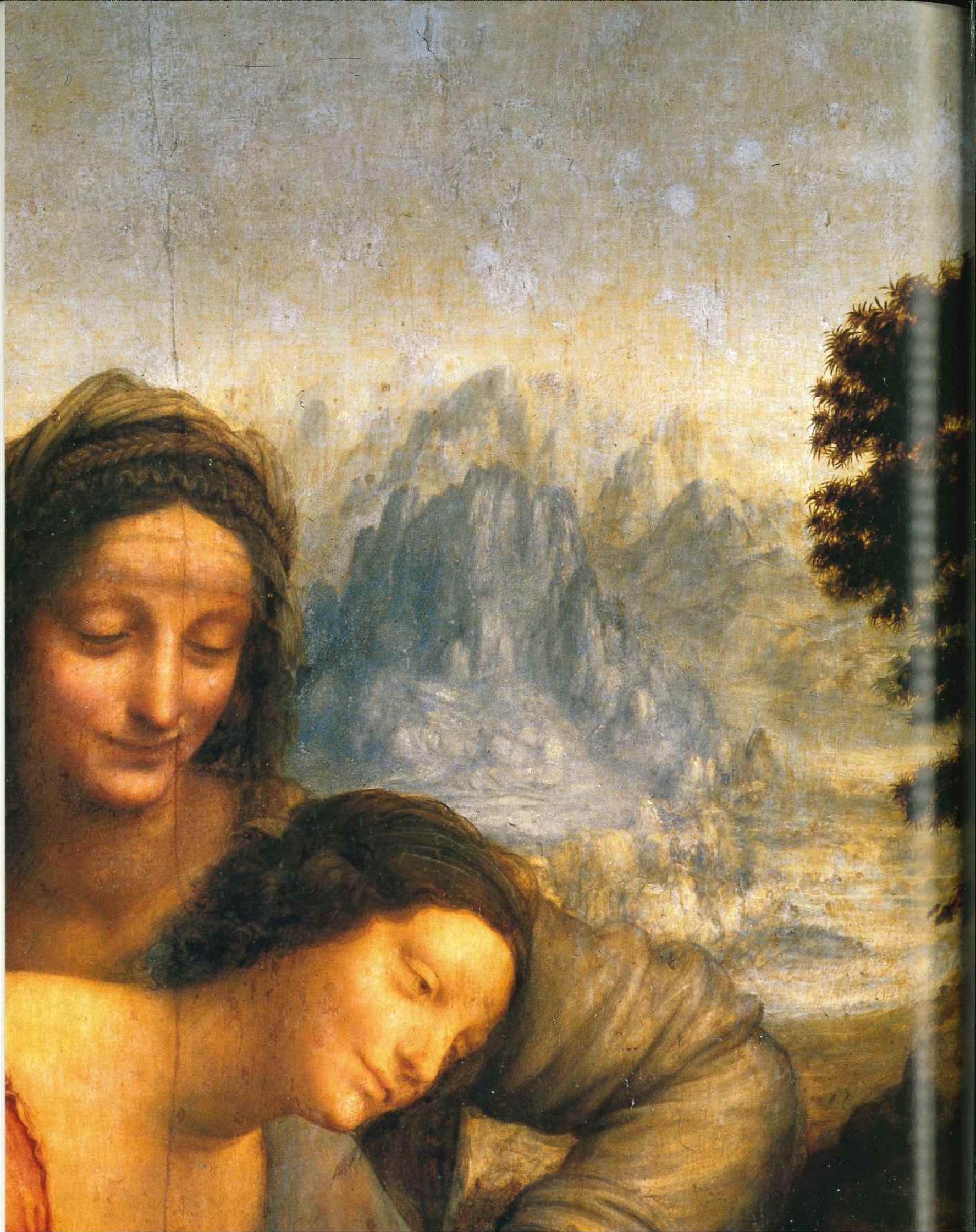
Secondo una soluzione ripetutamente praticata dal pittore, lo sfondo della scena che si svolge all'aperto è costituito in parte dal ripido pendio di un monte di forma conica, popolato da costruzioni antiche ora integre, ora allo stato di rudere, e in parte da una serie di arcate naturali, speroni e terrazzamenti di rocce dalle fogge fantastiche, sui quali sveltano in modo altrettanto fiabesco borghi e castelli forse ispirati a recenti fondazioni gonzaghese, quali ancora si possono vedere nelle campagne fra Lombardia, Emilia e Veneto (molti elementi e molti personaggi oggi difficili da identificare dovevano risultare immediatamente riconoscibili per i visitatori e i cortigiani dei Gonzaga). Il tutto è circondato da una ricca vegetazione, spesso carica di fiori e frutti, che richiama anche i sontuosi festoni dipinti nelle lunette che sovrastano le scene.

Una luce limpida e pacata, di probabile matrice pierfrancescana, permea l'aria, scandendo i volumi ed

esaltando l'intensità dei colori. Il paesaggio, pur soggetto a rigide regole e convenzioni rappresentative, acquisisce così una propria vivibile verità, sottolineata anche dalla freschezza di molti particolari, dal verde intenso dei boschi appena visibili nelle lontananze alle delicate sfumature di azzurro del cielo e di grigio delle nuvole.

La presenza di edifici classici – alcuni dei quali riproducono con grande fedeltà veri monumenti di Roma – a fianco delle costruzioni contemporanee non mira in questo contesto allo sfoggio di erudizione archeologica ma intende probabilmente evocare la continuità ideale fra la civiltà antica e la civiltà moderna della corte umanistica di Mantova, fra le più colte dell'Italia settentrionale. Allo stesso tema di fondo allude anche, per altre vie, la continuità fra lo spazio reale della stanza, destinato all'uso, e quello illusionisticamente costruito dalla perizia prospettica del pittore.

Non sembra che la stanza sia mai stata usata come camera matrimoniale dai duchi di Mantova, mentre è certa la sua funzione originaria di ambiente di rappresentanza. La tradizionale denominazione "Camera degli Sposi" risale in effetti soltanto al XVII secolo.



## Leonardo Da Vinci: la rappresentazione della natura tra ricerca scientifica e ricreazione fantastica

Maria Teresa Fiorio

Quando il giovanissimo Leonardo aggiunse all'*Arcangelo e Tobio* del suo maestro Verrocchio i due contributi "visually concrete" (Gombrich) del pesce e del cagnolino, difficilmente il suo sguardo non poteva non constatare come fuori della bottega in cui operava altri dessero concretezza visiva non solo alle cose vicine, ma alle lontane. Un'ampia distanza separa il paesaggio sommario e convenzionale dipinto dal Verrocchio da quello vibrante e vero posto da Antonio e Piero del Pollaiuolo, negli stessi anni, a sfondo del loro dipinto dello stesso soggetto, oggi alla Sabauda di Torino. Anzi, il termine di "sfondo" tradisce il senso di quella veduta: i Pollaiuolo propongono infatti un modo diverso del collocarsi delle figure rispetto al paesaggio, poiché appunto di paesaggio si tratta e non di sfondo. La vista sull'orizzonte lontano non è interrotta dalle due figure, e si insinua invece fra l'arcangelo e il giovane ebreo, mentre il loro incedere su un sentiero inclinato, che quasi precipita verso il primo piano del quale non vediamo l'inizio, ma ai cui bordi crescono le stesse erbe che ritroviamo davanti a loro e a noi, ci fa avvertiti di come l'angelo e il ragazzo che lo segue vengano da lontano, da quello stesso paesaggio dove il sentiero e il fiume tracciano anse sinuose.

Dall'inizio degli anni sessanta si dibatteva a Firenze il problema del rapporto fra storia e ambientazione. Aveva incominciato Alessio Baldovinetti, nel 1462, con l'affresco della *Natività* nel chiostro dell'Annunziata, forse sotto lo stimolo di un esempio fiammingo ma anche entrando nel vivo degli interessi geografici che a Firenze aveva suscitato l'edizione di Tolomeo. Circa il 1470, Francesco Botticini, riprendendo direttamente dal Verrocchio, per l'altare della Compagnia dell'Arcangelo Gabriele in Santo Spirito, lo stesso tema di Tobio – in cui compaiono però anche gli altri due arcangeli (Firenze, Uffizi) – ritorna al discorso avviato dai Pollaiuolo. Ora tutte le figure procedono davvero dentro il paesaggio, dal quale sono inseparabili.

### La natura di Leonardo

È del 1473 il celebre disegno di Leonardo oggi agli Uffizi, prima sua opera datata, nel quale una veduta della valle dell'Arno osservata da un punto di vista molto elevato si distende sotto i nostri occhi, rivelandoci le asperità del terreno, i lenti meandri del fiume, il precipitare dell'acqua da uno sperone roccioso, il borgo fortificato in lontananza.

Ma non si tratta semplicemente della registrazione delle impressioni ricevute da un'escursione nella campagna toscana: qui Leonardo si pone il problema del superamento della veduta topografica introdotta dai Pollaiuolo integrandola con l'osservazione del terreno in primo piano. Dunque il problema di conciliare il taglio panoramico pollaioulesco concentrato sul "lontano" con la formula in uso nella bottega del suo maestro. E infatti il piccolo roccioso a destra richiama la morfologia di quello che compare nella *Madonna col Bambino* del Verrocchio oggi alla National Gallery di Londra. Ma se quello si erge alle spalle della Madonna in funzione di fondale, nel disegno di Leonardo lo spettatore si sente invece attirato e coinvolto nel paesaggio, come se fosse lui stesso a sporgersi dal ciglio montuoso per meglio osservare il frangersi della cascata nelle acque del fiume. Nonostante l'artista annoti con precisione la scansione geometrica dei campi irrigati in lontananza o gli effetti dell'erosione prodotta dall'acqua alla base della roccia, siamo ancora lontani dagli studi nei quali l'indagine della natura è condotta con propositi scientifici. Vi si coglie piuttosto l'intento di impostare la propria ricerca in termini problematici, di individuare strade non ancora percorse e anche in contraddizione con gli insegnamenti ricevuti nella bottega del Verrocchio.

Con quanta indipendenza Leonardo concepisse il paesaggio e come la sua visione fosse addirittura rivoluzionaria nei confronti della prassi consolidata nell'*atelier* verrocchiesco, è confermato dall'intervento nella tavola con il *Battesimo di Cristo* commissionata al suo maestro dal monastero di San Salvi. Dal *Memoriale* di Francesco Albertini (1510) risulta che nel dipinto era raffigurato "uno angelo di Leonardo da Vinci", notizia confermata dal Vasari (1550) che vi aggiunge – più che altro in omaggio al *topos* retorico del superamento del maestro da parte dell'allievo – l'episodio del repentino abbandono della pittura deciso dal Verrocchio, "sdegnatosi che un fanciullo ne sapesse più di lui".

Il contributo di Leonardo – come hanno confermato le indagini condotte in occasione del recente restauro – non si limita alla figura dell'angelo a sinistra, ma si estende all'ambiente. Lo schematico paesaggio del Verrocchio, di cui sopravvivono la palma metallica che par fusa nel bronzo e la quinta rocciosa a destra con la sua vegetazione convenzionale, doveva averlo lasciato insoddisfatto, tanto da indurlo a ripensare l'ambientazione in modo del

◀ Leonardo da Vinci, *Sant'Anna, la Madonna e il Bambino con l'agnellino*, particolare, 1510-13 circa, olio su tavola, Parigi, Musée du Louvre.

► Andrea del Verrocchio e Leonardo, *Il battesimo di Cristo*, olio e tempera su tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi. L'intervento di Leonardo in questa tavola, ricordato da varie fonti cinquecentesche, è stato spesso considerato come l'esordio del giovane artista e la dimostrazione della sua superiorità rispetto al maestro. In realtà la collaborazione al *Battesimo* è successiva sia all'*Annunciazione* degli Uffizi sia alla *Ginevra de' Benci* e si colloca cronologicamente verso la metà degli anni settanta, come conferma l'ormai raggiunta maestria di Leonardo nella raffigurazione del paesaggio.



► Leonardo da Vinci, *Madonna col bambino (Madonna del Garofano)*, olio su tavola, Monaco, Alte Pinakotek. Già attribuita al Verrocchio, alla sua bottega, a Lorenzo di Credi e perfino a un maestro fiammingo, la tavola è stata riconosciuta da Adolfo Venturi come originale di Leonardo. Opera giovanile del maestro, come dimostrano gli ancor forti legami con il linguaggio verrocchiesco, è verosimilmente da collocarsi intorno al 1473.

tutto autonomo dalla traccia esistente. E infatti non si tratta del semplice completamento di un'opera che, per motivi a noi ignoti, era stata interrotta: l'intervento del giovane allievo comporta una profonda modifica non solo nella tecnica utilizzata (a olio anziché a tempera) ma proprio nella concezione del dipinto. La lezione stessa dei Pollaiuolo appare di colpo superata con uno scatto magistrale che trasforma la veduta topografica in un paesaggio addolcito dalla luce, che tiene conto dei valori atmosferici anticipando le riflessioni sulla "prospettiva aerea", che elude la riconoscibilità dei luoghi per concentrarsi sul tema delle rocce e dell'acqua, cioè sulla tensione tra la forza dell'acqua – generatrice di vita ma anche incontrollabile furia distruttiva – e la resistenza opposta dalla terra. Sono qui le premesse della visione cosmica di Leonardo che porterà ai paesaggi della *Vergine delle rocce*, della *Gioconda*, della *Sant'Anna*. Nell'*Annunciazione* degli Uffizi (1472 circa) il paesaggio

ha un'alta valenza simbolica e diviene, come è stato dimostrato, metafora della Vergine: la montagna altissima e luminosa che sovrasta il mare è il *mons montium* della preghiera di san Bernardo, così come il porto protetto e tranquillo si ricollega alla simbologia mariana. Ma anche in presenza di una complessa trama iconologica che impone al monte fulgido in lontananza il carattere di una visione fantastica, Leonardo supera le convenzioni e, attraverso il valore unificante della luce dorata che si insinua fra i tronchi della cortina arborea, attribuisce naturalezza a quella visione remota e incombente riallacciandola alla scena in primo piano.

Consapevole delle sue innovazioni, Leonardo molti anni più tardi ripenserà al dibattito in corso a Firenze sulla rappresentazione dell'ambiente. In un passo del *Libro di pittura* (§ 60), il trattato compilato dall'allievo Francesco Melzi sulle note da lui lasciate, l'artista biasima l'atteggiamento del Botticelli, così poco interessato al paesaggio, e



## Lo Studio di paesaggio del 1473

In alto a sinistra una scritta di mano di Leonardo indica la data d'esecuzione del disegno: "di di santa Maria della neve/ addi 5 dagghosto 1473". Sul verso del foglio si trova un secondo paesaggio, eseguito in modo più sommario, con alte rupi simili a quelle che si vedono nello sfondo della *Madonna col Bambino* di Monaco.

È questa la prima opera datata che di Leonardo si conosca, realizzata quando l'artista aveva diciannove anni e lavorava nella bottega del Verrocchio. Celebrato per la sua inarrivabile qualità, questo foglio è stato interpretato dalla critica come un episodio unico nella storia del disegno fiorentino del Quattrocento: infatti, oltre a essere una rappresentazione di paesaggio puro, costituisce una tappa fondamentale di quel processo che trasforma radicalmente la concezione del paesaggio in pittura, non più relegato a semplice sfondo di una storia o di una "sacra conversazione" ma protagonista assoluto e in sé concluso. Non sappiamo, in realtà, se ci sia stata una effettiva influenza di questo specifico disegno in tale trasformazione: resta, in ogni caso, la testimonianza del valore che Leonardo attribuiva al paesaggio "ritratto di naturale", vero banco di prova per il pittore meritevole di essere definito "universale".

Veduta di fantasia o raffigurazione realistica di un luogo riconoscibile? Anche se in genere vi si riconosce

un'esperienza basata su circostanze precise – una visita al natio borgo di Vinci o un'escursione nella vallata dell'Arno – molti studiosi hanno ritenuto che lo spunto reale fosse nel disegno rielaborato in modo fantastico e sostanzialmente indipendente dal vero. Partendo dalla lettura topografica del paesaggio visto dall'alto, secondo gli schemi elaborati nella bottega dei Pollaiuolo, Leonardo avrebbe cercato di appropriarsi di una formula nuova e di armonizzarla con la sua formazione verrocchiesca, incline a una diversa e meno innovativa interpretazione del paesaggio. Dunque un problema essenzialmente pittorico, nel quale la raffigurazione esatta del luogo assume un interesse marginale.

Al contrario, l'indicazione così scrupolosa della data, e soprattutto della festività, ha indotto alcuni studiosi ad attribuire al disegno il valore di ricordo preciso di un luogo particolare. Si è perciò pensato che Leonardo avesse fissato sul foglio la veduta di un borgo della valle dell'Arno dove si celebrasse la festa della Madonna della Neve o dove si trovasse un oratorio ad essa dedicato. Oppure, concentrando l'attenzione sul castello fortificato in fondo a sinistra, lo si è interpretato come "primo paesaggio militare moderno", tanto che l'acqua nella valle è stata vista come un'inondazione a scopi difensivi (Fara).

In effetti, la datazione e il castello sono gli elementi

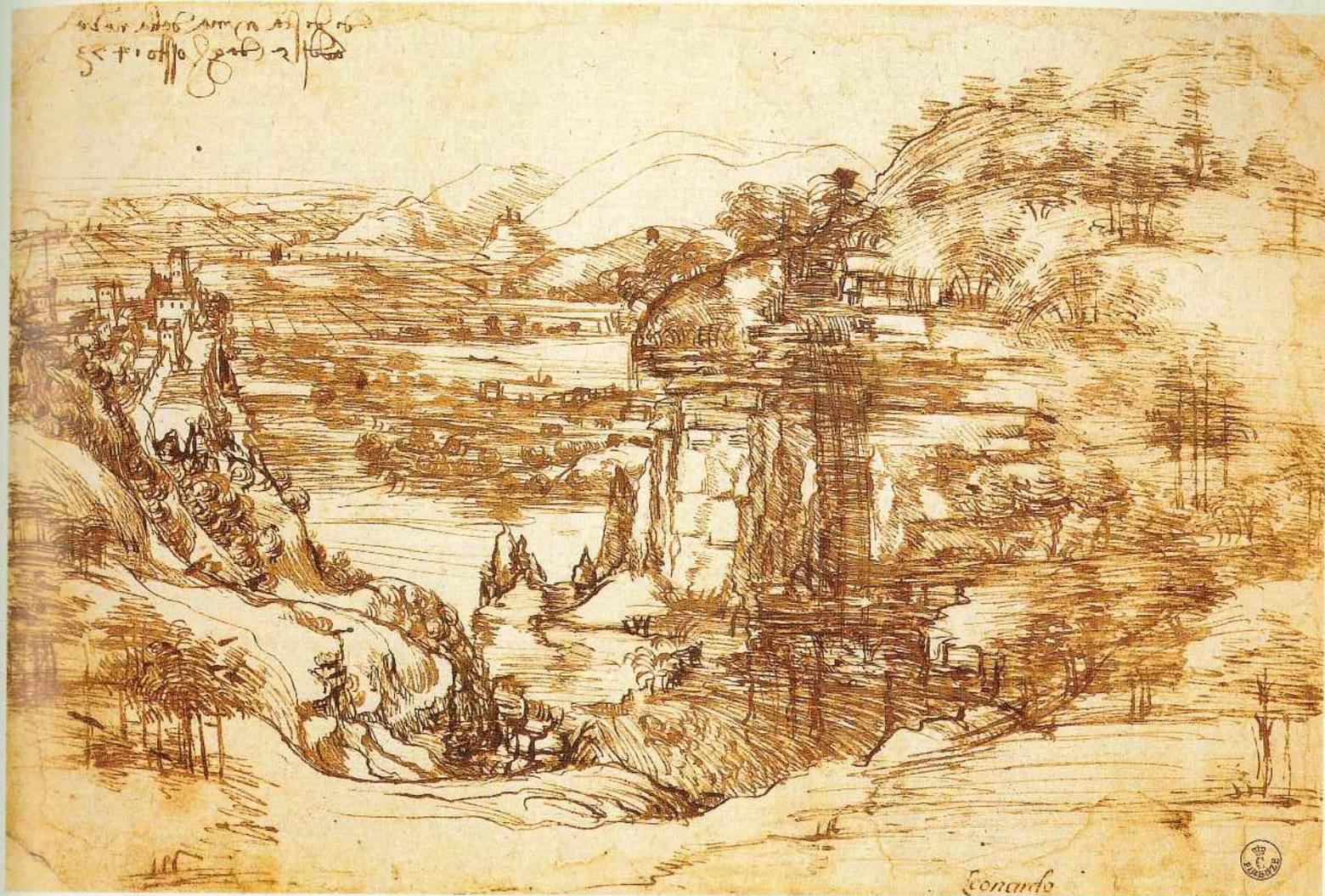
quindi alla natura, da ritenere bastasse "gittare d'una spugna piena di diversi colori in un muro" per ottenere "una macchia dove si vede un bel paese". Ciò che Leonardo rimprovera al collega non è tanto la mancanza di definizione che ne deriverebbe, quanto il fatto di stabilire una gerarchia di soggetti che mette in secondo piano la rappresentazione dell'ambiente. Se, come pensa Leonardo, il pittore deve essere "universale", deve amare "egualmente tutte le cose che si contengono nella natura". Disprezzando il paesaggio come "cosa di breve e semplice investigazione", l'artista rinuncia proprio a quell'esercizio speculativo che gli consente di conoscere la "macchina del mondo" e di ricrearla attraverso la pittura. È per queste ragioni che "questo tal pittore [Botticelli] fece tristissimi paesi".

Nonostante autorevoli pareri, è giustamente esclusa la pa-

ternità leonardiana della *Madonna Dreyfus* della National Gallery di Washington, anzi la formula adottata dall'autore – con ogni probabilità Lorenzo di Credi (Brown) – per introdurre il paesaggio dentro questa piccola immagine devozionale (poco più di 15 centimetri d'altezza) può aiutarci a comprendere meglio le grandi novità della *Madonna del garofano* di Monaco.

Per quanto riguarda il nostro tema, sembra essenziale sottolineare che la *Madonna* di Monaco, eseguita da Leonardo verso il 1473, non rappresenta la Vergine *contro* un paesaggio, come fa Lorenzo di Credi nel quadretto di Washington e come si faceva solitamente nella bottega del Verrocchio, bensì una *Madonna dentro un interno*.

Esisteva una consolidata formula medievale per rappresentare le figure in un interno. Queste erano vedute attraverso le aperture di una stanza priva di una parete, op-



Leonardo da Vinci  
*Studio di paesaggio*  
 Penna e inchiostro su carta  
 Firenze, Gabinetto Disegni  
 e Stampe degli Uffizi

chiave su cui basare il tentativo di riconoscere con esattezza i luoghi ritratti da Leonardo. L'identificazione più convincente è quella secondo la quale il borgo fortificato a sinistra rappresenta la località di Montevettolini come appariva alla fine del Quattrocento; il colle più lontano quasi al centro del foglio, conico e dominato da torri, corrisponde a Monsummano; a destra il Poggio del Belvedere affacciato su una vallata che coincide con il Padule di Fucecchio. A confer-

ma di ciò, l'esistenza ancor oggi di un oratorio dedicato alla Madonna della Neve le cui origini risalgono alla fine del Trecento.

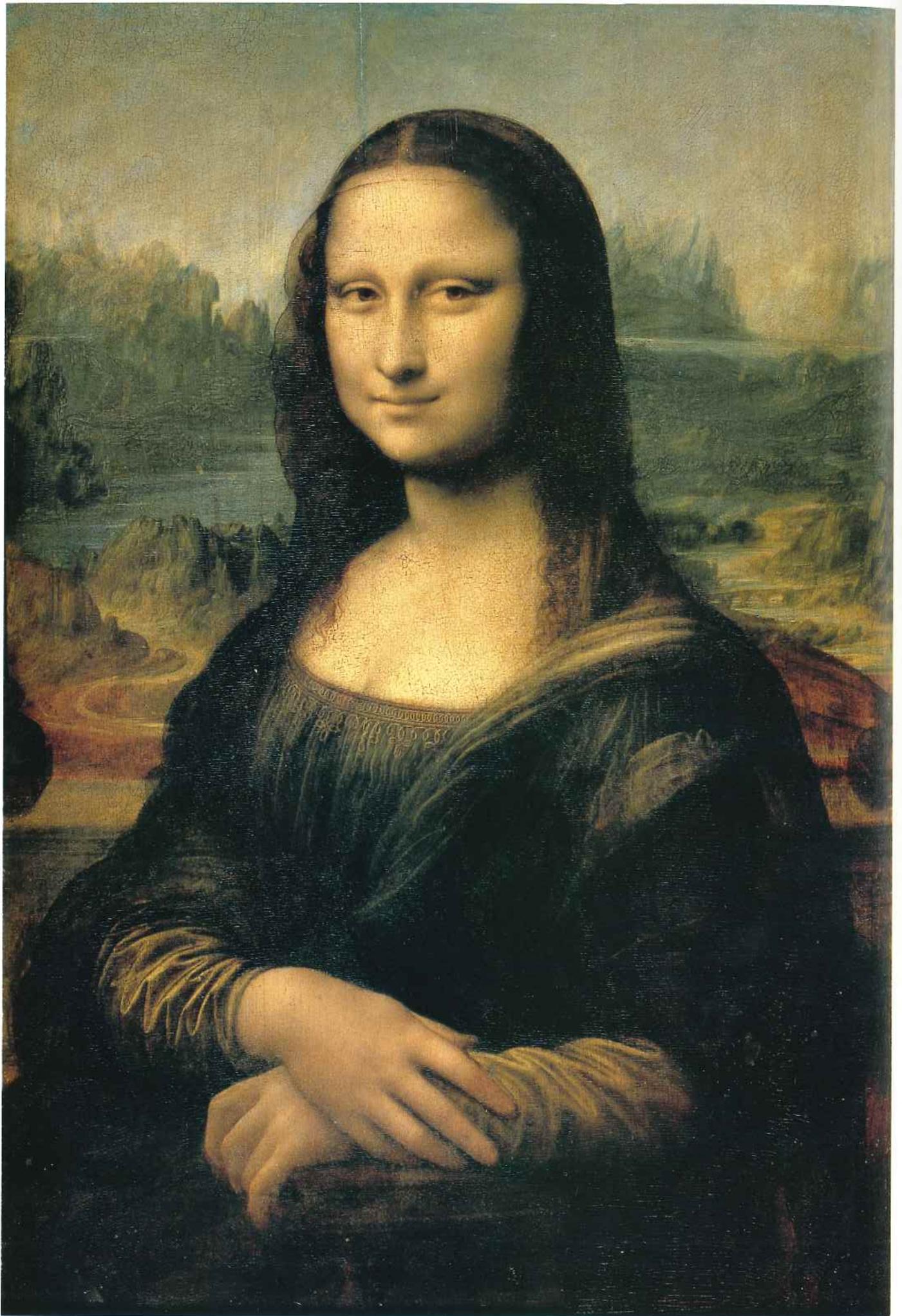
Naturalmente questi dati interessano solamente perché collegano un nuovo tassello alla storia esterna del disegno: nulla aggiungono, però, alla magia della luce, alla straordinaria resa del vibrare delle fronde, al dinamico moltiplicarsi dei punti di vista che lo confermano come uno dei capolavori della grafica di tutti i tempi.

pure aperta su di una loggia che ne permetteva la visione dell'interno. Le *Annunciazioni* del Beato Angelico sono una sofisticata versione di una lunga tradizione. Leonardo rovescia il problema e, anziché farci vedere la Madonna e il Bambino al di là di una loggia, pone la loggia al di là del gruppo divino.

Il precedente di questa invenzione si trovava certamente in esempi fiamminghi del tipo della *Madonna del cancelliere Rolin* di Jan van Eyck e del *San Luca che ritrae la Madonna* di Rogier van der Weyden. Quest'ultimo era stato a Firenze e poteva aver lasciato una traccia di questo modo nuovo di concepire la pittura d'interni. Di certo, a Firenze si trovava il *San Girolamo*, variamente attribuito a Jan van Eyck o a Petrus Christus, che ispirò il Botticelli in Ognissanti.

Ma rispetto ai probabili modelli fiamminghi, Leonardo

introduce un modo del tutto personale d'interpretare il tema. Mentre nei dipinti fiamminghi lo sguardo dello spettatore s'inoltra dentro la profondità della scena fino ad arrestarsi al primo ostacolo, al di là del quale s'affaccia una veduta panoramica, Leonardo alza le due bifore alle spalle della Madonna in modo da impedire qualunque continuità fra interno ed esterno. Anzi, la luce dell'esterno è talmente forte da accentuare la plasticità delle figure in penombra. Così il paesaggio si erge come un'entità assoluta, lontana dalla domesticità dell'interno e senza alcuna relazione con l'edificio in cui la Madonna si trova. Robert Campin, Jan van Eyck, Rogier van der Weyden collocavano la vita familiare della Vergine dentro la città, ben visibile al di là d'una finestra aperta o di una loggia. Leonardo, invece, introduce una visione eroica, senza mediazioni. I picchi montani si ergono incredibilmente



◀ Leonardo da Vinci, *Ritratto di dama (La Gioconda o Monna Lisa)*, olio su tavola, Parigi, Musée du Louvre. Vera "icona" della ritrattistica rinascimentale, la *Gioconda* rappresenta nel percorso stesso di Leonardo una tappa fondamentale, un ulteriore avanzamento rispetto ai primi, magistrali ritratti proiettati su un fondo scuro come il *Musico* o *La dama con l'ermellino*. È infatti per la presenza del paesaggio, aperto su orizzonti lontani, che il dipinto assume una complessità nuova: l'introspezione psicologica – lo studio dei "moti dell'animo" – si arricchisce attraverso il rapporto del personaggio con l'ambiente. La lieve rotazione della figura la fa sentire come parte integrante di quello spettacolo naturale nel quale Leonardo riversa tutta la sua sensibilità e la sua scienza di pittore "universale".

▶ Leonardo da Vinci, *Temporale sopra una vallata alpina*, matita rossa, Windsor Castle, Royal Library, inv. 12409. Il confronto con lo stile di alcuni schizzi a penna e carboncino contenuti nel Codice Atlantico (in particolare, secondo Pedretti, il foglio 145 v-a) consente di orientare la datazione di questo disegno verso il 1500. La composizione non sembra da riferire a un dipinto particolare (benché alcuni studiosi l'abbiano messa in relazione allo sfondo della *Gioconda*): si tratta probabilmente di uno studio autonomo, forse collegabile all'illustrazione di un passo del *Libro di pittura* (Pedretti).



alti e il loro forte rilievo si equilibra con il modellato scultoreo, tutto verrocchiesco, delle figure che quasi tendono a venirci incontro, uscendo dalla superficie, specialmente per il gesto del Bambino e per il gorgo di pieghe sul risvolto giallo del manto della Madre. Così anche gli aspetti fisici non possono essere separati dal contesto. Tuttavia la luce che illumina il gruppo della Madre col Figlio e la sommità del mazzo di fiori nel vaso non è quella che promana dalla finestra. Vi è un'altra fonte di luce nascosta, proveniente da sinistra, che rischiarà le figure. Questa circostanza isola il paesaggio, che del resto è, per

così dire, "tagliato fuori" per il fatto che le due bifore non si aprono direttamente nel muro, ma in due nicchie profonde.

Il gruppo sacro è quindi molto distante dal muro con le finestre, molto più di quanto non sembri a prima vista. Ciò significa che la sala è molto vasta e che le colonne e i pilastri che si scorgono sono imponenti. Se teniamo conto di questa struttura monumentale, comprendiamo anche come mai le montagne appaiano tanto alte. Lo spettatore è assai lontano dalle finestre e questa circostanza gli consente una visione quasi telescopica del paesaggio, co-

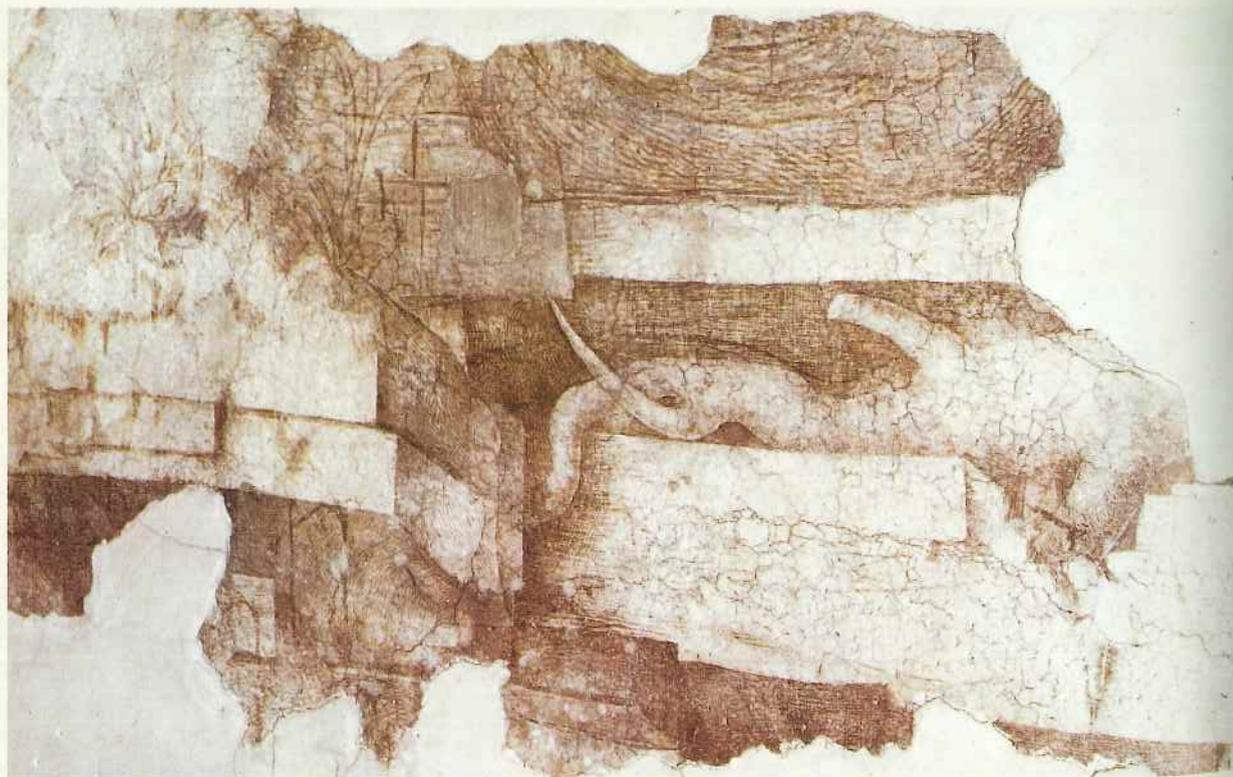
## La Sala delle Asse al Castello Sforzesco di Milano

“L

unedì si disarmarà la camera grande da le asse, cioè da la tore. Magistro Leonardo promete finirla per tutto Settembre”: così si legge in una lettera inviata a Ludovico il Moro il 21 aprile 1498 dal funzionario ducale Gualtiero Bascapè. Segue, il 23 aprile, un'altra missiva nella quale si precisa che la “Camera granda da le asse è disconza” e che i lavori procedono. Queste scarse indicazioni sono tutto ciò che gli archivi ci hanno tramandato sulla più grandiosa impresa decorativa affrontata da Leonardo dopo il *Cenacolo*: quella della cosiddetta “Sala delle Asse” collocata nella torre nord-est del Castello Sforzesco di Milano. Anche le fonti antiche la trascurano, se si eccettua una rapida menzione del Lomazzo che forse vi allude quando parla dell’invenzione di Leonardo di intrecciare i rami degli alberi “in diversi gruppi bizzarri”. Fu quindi una vera scoperta quella fatta da Luca Beltrami nel corso dei lavori di restauro del Castello, quando, rimuovendo lo scialbo, portò alla luce la pittura (1893-94) e vi riconobbe l'intervento di Leonardo. Le tracce emerse vennero sottoposte a un restau-

ro ampiamente ricostruttivo, una vera e propria ridipintura effettuata dal pittore Ernesto Rusca (1902). Fu poi l'architetto a dare alla sala il nome attuale, ricavando giustamente dai documenti la convinzione che in origine la sala fosse rivestita di legno. Risulta infatti che il duca Galeazzo Maria (il fratello di Ludovico il Moro assassinato nel 1476) aveva dato ordine, nell'aprile del 1473, di far “fodrare d'asse la camera della Torre”, operazione ultimata nel dicembre di quello stesso anno. Questa lettura appare dunque più corretta rispetto all'altra interpretazione – pure sostenuta da molti studiosi – che riferisce invece il termine di “asse” ai ponteggi utilizzati dal maestro per poter compiere il suo lavoro.

Negli anni cinquanta la sala venne nuovamente restaurata, togliendo l'invasiva opera del Rusca e riportando la decorazione alla situazione ottocentesca. Lo stato di conservazione era molto compromesso, ma in compenso riemergevano i due straordinari frammenti a monocromo che, curiosamente, Luca Beltrami non aveva riconosciuto come autografi di Leonardo. Rite-





Leonardo da Vinci  
Sala delle Asse  
Milano, Castello  
Sforzesco

nuti più tardi, forse eseguiti sotto la dominazione spagnola, l'architetto li aveva celati dietro un rivestimento ligneo concepito come una grande spalliera allusiva all'originaria denominazione della sala.

La qualità dei frammenti superstiti fa intuire, assai meglio dei resti affrescati sulla volta, quale grandioso disegno Leonardo avesse concepito: un immenso poema naturalistico, un'illusiva trasformazione della sala interna in un pergolato nel quale si intrecciano vari livelli di lettura.

Il tema araldico è quello immediatamente percepibile, anche perché corrisponde alle scelte decorative di altri ambienti del Castello: la Sala delle Colombine, dove l'emblema di Bona di Savoia (la colomba nel raggiante) viene ripetuto sul fondo rosso; e la Sala dei Ducali nelle cui volte compaiono gli stemmi sforzeschi. Nella Sala delle Asse la specie arborea i cui tronchi ascendono lungo le pareti per formare l'intreccio dei rami è il gelso-moro: tipica coltivazione lombarda

che allude sia al nome del duca, sia alla produzione della seta nel ducato di Milano.

Il messaggio politico è affidato alle tre targhe che ricordano le principali tappe del governo di Ludovico il Moro: l'alleanza con l'imperatore Massimiliano ottenuta attraverso il matrimonio della nipote nel 1493; il conferimento del titolo ducale nel 1495; la vittoria di Fornovo sui francesi nel 1496 (la quarta targa, che si riferiva alla dedizione della città a Luigi XII, era stata evidentemente aggiunta dopo la fuga del Moro nel 1499).

Il contenuto simbolico è tuttavia l'aspetto più affascinante e più profondo della creazione leonardesca. Esso investe un tema che di continuo riemerge nella ricerca dell'artista, cioè il contrasto tra forze in opposizione: qui la lotta è espressa dalla tensione delle radici che scardinano le rocce, ma da quel caos emerge l'armonia dei rami che si intrecciano nel grande padiglione.

► Leonardo da Vinci, *Uragano sopra una città di montagna*, carboncino su carta giallastra, Windsor Castle, Royal Library, inv. 12385.

Alla base di questo disegno c'è un disastro naturale realmente accaduto: una frana gigantesca verificatasi nei pressi di Bellinzona nel 1513 e ripetutasi nel 1515. Del primo evento Leonardo doveva aver avuto notizia, dato che a quel tempo si trovava ancora a Milano, ed è possibile che quell'episodio gli abbia suggerito la serie dei disegni dedicati al tema del diluvio. Disegni che non si esauriscono però nella semplice registrazione di un fatto naturale, ma che si caricano di più complessi significati simbolici.



me avviene anche nell'*Annunciazione*. Ciò conferma che il paesaggio è sempre visto da Leonardo come un comprimario della storia e non come semplice sfondo. Lo comprendiamo chiaramente se osserviamo la sua continuità da una bifora all'altra, l'attento studio delle valli scavate fra le rocce, la stupefacente intuizione dei limiti della vegetazione.

Ci si è voluti soffermare sulla *Madonna del garofano* perché vi si trovano già le premesse dell'opera che impose Leonardo sulla scena della cultura pittorica milanese. Nella *Vergine delle rocce* l'artista sviluppa lo studio morfologico dei picchi rocciosi, approfondisce il rapporto tra un interno in penombra e un esterno in piena luce, ripropone l'idea di rendere visibili le figure attraverso una doppia sorgente luminosa proveniente sia dal primo piano sia dal fondo. Ma a ciò si aggiunge una trama iconologica ben più complessa che prende spunto dal tema dell'Immacolata Concezione richiesto dai committenti.

In realtà Leonardo sembra eludere l'assunto iconografico iniziale, forse troppo dogmatico e sfuggente. Seguendo il filo di quella "cosa mentale" che è per lui la pittura, elabora una soluzione senza precedenti: nella cavità ombrosa di una grotta colloca l'episodio dell'incontro nel deserto tra Cristo Bambino e san Giovannino e in quello scenario misterioso e senza tempo il racconto si arricchisce di un profondo contenuto simbolico. L'alveo protettivo della grotta che accoglie i personaggi, legati tra loro da una fitta trama di sguardi e di gesti, acquista il valore di metafora dell'Incarnazione: di nuovo, il paesaggio è partecipe dei "moti dell'animo", li asseconda e li amplifica. Questo modo di evidenziare l'intimo legame con il mondo naturale nasce anche dall'analogia che, fin dal Me-

dioevo, si era istituita tra la terra e il corpo umano. Un "topos" che torna di frequente negli scritti di Leonardo: "l'omo è detto dagli antiqui mondo minore e [...] siccome l'omo è composto di terra, acqua, aria e foco, questo corpo è della terra il simigliante. Se l'omo ha in sé osso sostenitori e armadura della carne, il mondo ha i sassi sostenitori della terra. Se l'omo ha in sé il laco del sangue, dove cresce e discesce il polmone nello alitare, il corpo della terra ha il suo Oceano mare, il quale ancora lui cresce e discesce ogni sei ore per lo alitare del mondo. Se da detto lago di sangue deriva vene che si vanno ramificando per lo corpo umano, similmente il mare Oceano empie il corpo della terra d'infinite vene d'acqua" (ms. A, f. 55v). Da questa proiezione del microcosmo umano nel macrocosmo del mondo ha origine la concezione della natura come organismo vitale da indagare scientificamente nelle sue leggi e nei suoi fenomeni.

Nelle opere pittoriche di Leonardo, tuttavia, scienza e fantasia si fondono in un'unità indissolubile. Così è per la *Vergine delle rocce*, dove la stratificazione delle rocce, l'analisi delle erbe e delle piante, lo studio dell'acqua, sono condotti sul filo di osservazioni basate sull'esperienza diretta. Ma quella natura, pur così veritiera, è trasfigurata dall'immaginazione e, mentre si attenua ai nostri occhi il ruolo dell'indagine conoscitiva, emerge con tutto il suo mistero il fascino dell'evento miracoloso.

Troppo poco è rimasto del paesaggio dipinto da Leonardo nel refettorio delle Grazie: solo l'idea di una luce che, come preannunciava la *Madonna del garofano*, rischiarava dal fondo la penombra della stanza in cui si svolge l'*Ultima Cena*. E anche nella Sala delle Asse al Castello Sforzesco sono solo due frammenti magistrali a monocromo

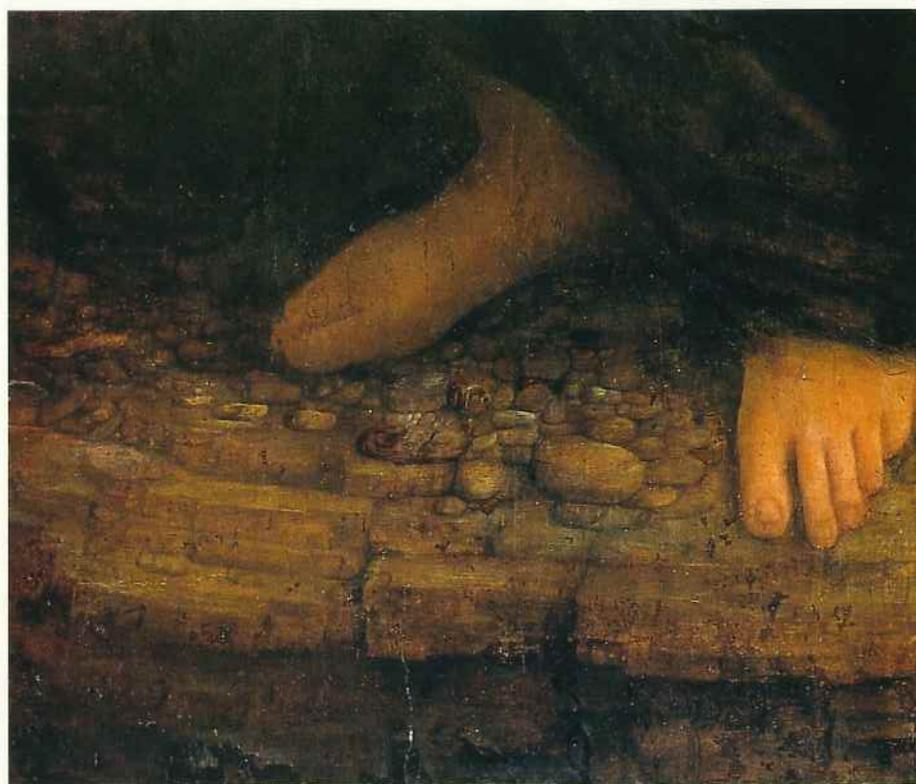
► Leonardo da Vinci, *La Vergine delle rocce*, olio su tavola trasportata su tela, Parigi, Musée du Louvre.  
Commissionata a Leonardo e ai fratelli Ambrogio ed Evangelista de' Predis il 25 aprile 1483 dalla confraternita della Concezione, la tavola era destinata a una cappella della chiesa milanese di San Francesco Grande. Insieme alla versione oggi alla National Gallery di Londra, l'opera è al centro di una complessa vicenda – non ancora del tutto chiarita – che vide artisti e committenti trascinarsi in una controversia durata oltre vent'anni, nel corso della quale fu anche necessario appellarsi alla mediazione del duca, Ludovico il Moro. Comunque sia giunta in Francia, la versione oggi al Louvre è certamente la più antica realizzata da Leonardo (1483-86): figure e paesaggio si pongono in perfetto equilibrio, mentre nella redazione più tarda le forme, monumentali e proiettate in primo piano, si impongono sullo scenario naturalistico che le avvolge.



## La Sant'Anna del Louvre di Parigi

**L**a tavola del Louvre è il risultato della lunga rielaborazione di un motivo che si era affacciato alla mente di Leonardo ben prima del periodo tra il 1510 e il 1513, datazione sulla quale concorda – per il dipinto oggi a Parigi – la maggioranza degli studiosi. Il primo documento che ci informa dell'impegno dell'artista in una composizione di questo soggetto risale infatti al 3 aprile del 1501. È una lettera che fra' Pietro da Novellara, agente di Isabella d'Este e da lei incaricato di prendere contatto con l'artista per ottenerne un quadro, invia da Firenze alla marchesa. Il frate accenna all'incostanza con cui Leonardo si applica al lavoro: da quando era tornato a Firenze aveva realizzato soltanto un cartone raffigurante "uno Christo Bambino... che uscendo quasi de bracci ad la mamma piglia uno agnello, et pare che lo stringa. La mamma quasi levandose de grembo ad Santa Anna piglia el bambino per spicarlo dalo agnellino (animale immolabile) che significa la passione". La descrizione, che coglie con molto acume il contenuto simbolico dell'opera, corrisponde in modo puntuale al tema affrontato da Leo-

Leonardo da Vinci  
*Sant'Anna, la Madonna  
e il Bambino con l'agnellino*  
1510-13 circa  
Olio su tavola  
Parigi, Musée du Louvre



nardo in una serie di disegni preparatori e che trova forma più completa nel cartone oggi alla National Gallery di Londra. Non sappiamo se a questo cartone corrispondesse poi una versione pittorica: certo non si tratta di quella del Louvre, decisamente modificata nella composizione.

Ciò che accomuna le due opere è la forte impronta classicheggiante delle figure della Madonna e di sant'Anna: cosa che ha fatto supporre un'attenzione da parte di Leonardo per la scultura antica e, in particolare, per le *Muse* della Villa Adriana di Tivoli, forse conosciute direttamente in una visita compiuta nel marzo del 1501 (Marani). Nel cartone di Londra il paesaggio è solo accennato: le due figure lo dominano, avanzando potenti verso il primo piano.

La versione del Louvre, preceduta a sua volta da una nuova serie di studi, rielabora radicalmente il nesso tra i personaggi e il loro rapporto con l'ambiente: all'impostazione fortemente classica, forse un po' statica, della redazione più antica, si sostituisce la ricerca di una maggior coerenza del gruppo e, al tempo stesso, di soluzioni più dinamiche e articolate. Risultati che si spiegano solo con l'esperienza della *Battaglia d'Anghiari*, nella quale Leonardo si era cimentato con il problema del moto dei corpi nello spazio.

Nella *Sant'Anna* del Louvre le figure si allacciano in una forma piramidale percorsa al suo interno da movimenti contrapposti: lo sporgersi della Vergine per trattenere il Bambino e l'inclinarsi di quest'ultimo per afferrare l'agnello spostano verso destra l'asse compositivo, che ritrova il proprio equilibrio nella posizione centrale di sant'Anna. Alle loro spalle si distende un paesaggio di picchi rocciosi, immerso in una nebbia azzurrina, lontanissimo: l'albero sulla destra è il solo elemento di ricordo tra la scena in primo piano e questa visione di un mondo non ancora toccato dalla presenza dell'uomo. Non c'è vita, infatti, su quelle montagne impervie, né sulle distese d'acqua ai loro piedi. Se pure alle spalle della *Gioconda* si apriva un paesaggio disabitato, i meandri di una strada o le arcate di un ponte recavano l'impronta di un intervento umano. Nella *Sant'Anna* del Louvre, invece, nulla interrompe lo scenario maestoso delle catene di rocce: siamo agli albori della creazione e su questo sfondo inviolato si colloca il mistero della Passione.



che, insieme alla volta purtroppo molto compromessa da vecchi restauri e ridipinture, conservano la memoria di quella che dovette essere una delle più straordinarie concezioni naturalistiche di Leonardo: un ambiente trasformato in un immenso pergolato i cui tronchi affondano nella terra con radici contorte che si insinuano, scardinandole, tra le rocce. Il tema delle forze in opposizione, della potenza incontrollabile della natura, della sua capacità di tutto travolgere, si affaccia qui con straordinaria evidenza, anticipando le visioni apocalittiche dei più tardi disegni di *Diluvi*.

Quella della Sala delle Asse è l'ultima commissione di respiro monumentale affrontata da Leonardo. Non sappiamo se, al momento del crollo del ducato sforzesco nel 1499 che costrinse l'artista a lasciare Milano, la decorazione fosse stata o meno terminata. Certo è che il problema della rappresentazione del paesaggio continuò a occupare i suoi pensieri. Risalgono infatti ai primi anni del Cinquecento i "paesaggi narrati" (Pedretti), una serie di

disegni a matita rossa che sono stati collegati alle fantasie letterarie cui Leonardo si era abbandonato immaginando un favoloso viaggio in Oriente (ritenuto reale da molti studiosi) o la storia del mitico gigante proveniente dalle montagne nordafricane di Atlante.

Tra questi fogli emerge quello di Windsor con la scena di un temporale che si abbatte su una vallata alpina: anche qui osservazione scientifica e ricreazione poetica si intrecciano in una visione che, mentre analizza il concentrarsi di nuvole oscure e il formarsi della pioggia, ci trasmette il senso di impotenza e di fragilità del villaggio sotto la minaccia del cataclisma imminente.

Catene montuose e picchi inaccessibili sono i protagonisti di molti disegni di quegli anni, nati dalla consuetudine con i paesaggi lombardi, dove la fascia prealpina e l'imponente scenario delle Alpi avevano offerto a Leonardo l'occasione d'incontro con morfologie inconsuete: esperienze che sfociano nello sfondo della *Sant'Anna*. Qui le osservazioni sul modo in cui "li monti ombrati da nu-



► Andrea Solario, *Compianto su Cristo morto*, olio e tempera su tavola, Washington, National Gallery of Art. Il dipinto fu probabilmente eseguito alla vigilia della partenza del Solario per la Francia (1507), anche se alcuni studiosi lo ritengono di qualche anno successivo. La brillante policromia della tavola risente dell'educazione veneziana del pittore, mentre l'intensità espressiva e l'emozione trattenuta dei personaggi dichiara i suoi debiti verso i "moti dell'animo" degli apostoli nel *Cenacolo* di Leonardo.

► Gian Antonio Boltraffio e Marco d'Oggiono, *Resurrezione con i santi Leonardo e Lucia*, olio e tempera su tavola, Berlino, Staaliche Museen. La tavola si trovava in origine su un altare della chiesa milanese di San Giovanni sul Muro e fu a lungo attribuita a Leonardo stesso, fino alla recente scoperta dei documenti relativi alla sua commissione (1989). Da questi si ricava che l'opera fu ordinata nel 1491 dagli eredi di Leonardo Grifi al Boltraffio e a Marco d'Oggiono, all'epoca entrambi nella bottega di Leonardo. Si può quindi ritenere che il dipinto sia nato sotto la supervisione del maestro, cui si deve con ogni probabilità la grandiosa concezione dell'impianto compositivo e il ruolo che il paesaggio vi assume non come semplice sfondo ma come teatro dell'azione.



voli partecipano di color azzurro”, sulle “diverse grossezze dell’aria” da cui dipende la maggior luminosità delle cime, sulla prospettiva aerea che regola il digradare dei colori, danno vita a un paesaggio sconfinato che pare collocarsi all’origine del mondo, privo come è di ogni traccia della presenza umana.

Come nella *Vergine delle rocce*, siamo di fronte a una “weltgeschichte” (Perrig), una storia della terra e della sua creazione. Ma non si tratta della natura ostile la cui potenza si abbatte sugli uomini travolgendo ogni cosa. Benché Leonardo fin dai primi anni novanta si fosse posto il problema di come “figurare una fortuna” (ms. A, f. 101r), è solo nei tardi disegni di *Diluvi* che quelle riflessioni tro-

vano forma grafica. Per il modo in cui l’artista indugia nel descrivere i vortici del vento, le spire dell’acqua, il frangersi delle onde, questi disegni sono stati interpretati in chiave simbolica e non solo come rappresentazione di fenomeni naturali (Pedretti). Ma se anche non si tratta della descrizione oggettiva di una catastrofe naturale, l’esperienza diretta di un’alluvione ne è tuttavia la premessa, come si deduce da un passo del Codice Atlantico databile verso il 1515 in cui Leonardo accenna a un evento di cui fu testimone: “perché un simile abbiam veduto alli nostri tempi cadere un monte di sette miglia e farne un lago” (C.A., f. 328v-b). Ancora, dunque, il geologo, il botanico, lo studioso del moto delle acque, trasforma le sue



▲ Giovanni Agostino da Lodi, *Pan e Siringa*, olio su tavola, Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza. Insieme a un altro pannello di uguali dimensioni è quanto resta di un complesso più vasto che costituiva – si può ipotizzare – il frontale di un cassone nuziale. Databile agli anni dell'attività dell'artista a Venezia, dove firma nel 1500 la *Lavanda dei piedi* oggi alle Gallerie dell'Accademia e dove risulta ancora registrato nel 1504, testimonia la ricchezza dei suoi interessi culturali e la capacità di fonderli in un linguaggio del tutto personale. Colpisce, in particolare, il nuovo rapporto tra figure e paesaggio, vero protagonista – quest'ultimo – dell'elegiaca composizione.



conoscenze in una visione apocalittica, quasi un presagio della fine ormai non lontana.

### *I leonardeschi*

Fedeli alla lezione di Leonardo sono soprattutto i suoi allievi diretti, quelli che, come Boltraffio e Marco d'Oggiono, frequentavano la sua bottega fin dai primi anni novanta. La *Resurrezione* oggi a Berlino è opera di collaborazione tra i due giovani artisti, entrambi titolari della commissione che, stando ai documenti, assolsero nel 1494. Condotta con ogni probabilità sotto il diretto controllo del maestro – come spiegare altrimenti la sua impostazione monumentale, così nuova in quegli anni? – la pala dipinta per la famiglia Grifi attesta come dalla lettura leonardesca del paesaggio gli stretti seguaci non sapessero prescindere. Il vastissimo sfondo, con il fiume che si fa strada tra le rocce e le montagne azzurrine in lontananza, è una ripresa testuale di idee vinciane ma riproposte in un'accezione più domestica, priva di mistero. La luce chiara che svela ogni dettaglio, la presenza rassicurante del borgo affacciato sull'acqua, sono elementi che riportano il paesaggio su un piano di quotidianità esente da significati arcani e dall'irripetibile complessità del modello.

Anche il *Compianto su Cristo morto* di Andrea Solario, eseguito circa nel 1507 e oggi a Washington, tiene conto della lezione leonardesca, ma il modo di affrontare il paesaggio si stacca nettamente dalla dolcezza del chia-

roscuro e dalle atmosfere pregne di vapori e di nebbie, quell'"aria grossa" cui spesso fa riferimento Leonardo. Ciò si spiega alla luce della prima educazione del Solaro: benché usualmente annoverato tra i "leonardeschi", l'artista non si era formato nella bottega del maestro fiorentino. La sua prima opera documentata, la *Madonna col Bambino e i santi Giuseppe e Simeone* oggi a Brera (1495) era stata dipinta per la chiesa di San Pietro Martire a Murano, dove il giovane si era recato sulle orme del fratello Cristoforo attivo a Venezia. La cultura veneta, ma anche l'interesse per il Perugino, brevemente presente in laguna tra il 1494 e il 1495, segnano la prima attività del Solaro, che solo dopo queste esperienze si accosta a Leonardo. Non può dunque sorprendere l'indipendenza con cui l'artista ne riprende e ne rielabora i suggerimenti, intrecciandoli con altri elementi della sua cultura. Così nel *Compianto*, la brillante tessitura cromatica dei personaggi in primo piano si riflette nella limpida rappresentazione del paese che riprende gli sconfinati orizzonti delle valli leonardesche, con i corsi d'acqua e le montagne lontane rese visibili da una luce trasparente, più veneziana che lombarda. Leonardesco *sui generis* anche Giovanni Agostino da Lodi, data la sua lunga permanenza a Venezia e l'attenzione ad artisti come Giorgione e come Dürer, documentato – quest'ultimo – a Venezia nel 1494 e, di nuovo, tra il 1503 e il 1506. Il suo modo di concepire il paesaggio giunge ai risultati più felici nella tavola con

## “El paesetto in tela cum la tempesta”: la poetica della natura nei maestri veneziani del Rinascimento

Rodolfo Profumo

**T**ra i temi che occupano una posizione centrale nella cultura del XVI secolo un posto di tutto rilievo spetta alla riscoperta della Natura come dimensione universale, nella quale è iscritta la vicenda umana, e che ormai si ritiene non più spiegabile semplicemente attraverso le verità della fede cristiana ma, di volta in volta, interpretabile anche alla luce dell'esperienza e del patrimonio di conoscenze tramandato dai sapienti dell'antichità, in un singolare intreccio di cultura religiosa, storica, letteraria, filosofica, scientifica e magica. Alla ricerca di un metodo per affrontare la varietà delle manifestazioni di un universo che sembra finalmente schiudersi di fronte all'indagine umana risponde innanzitutto l'applicazione del sistema delle similitudini e delle analogie, proposte come chiave di interpretazione dei fenomeni naturali e delle vicende storiche. Il gioco delle somiglianze, articolato in caratteri diversi, dalla *convenientia* all'*aemulatio*, dalla *simpatia* all'*analogia*, venne a costituire nel Cinquecento una rete inestricabile di rapporti, tesa a garantire la verità delle osservazioni e a confermare validità al linguaggio che esprimeva questi rapporti. Sugli oggetti stessi, del resto, segni e indicazioni sembravano richiamare le somiglianze: il mondo appariva così coperto di blasoni, di caratteri, di cifre, di parole, di geroglifici; nel linguaggio e nell'etimologia si ritrovavano le tracce di un'antica corrispondenza con le cose, e numerosi furono i tentativi di ricostruire, anche attraverso la disposizione delle parole nello spazio, l'ordine stesso del mondo, ritrovando l'efficacia originaria dei vocaboli. Questi temi costituivano gran parte della ricerca dei filosofi, da Telesio a Bruno, dei naturalisti e dei medici, da Vesalio a Cesalpino e Aldovrandi, e degli studiosi di arti magiche, da Cardano a Della Porta, ma dilagavano comunque in una comunità culturale che non aveva ancora strettamente delimitato gli ambiti scientifici, letterari e filosofici.

In relazione a questa complessità speculativa, tanto nelle corti dell'Italia settentrionale come nell'ambiente veneziano, aperto alle sollecitazioni di culture europee ed extraeuropee, le arti figurative acquistarono un nuovo valore, sviluppando con originalità l'apertura sul mondo che si era manifestata in ambito fiorentino con l'invenzione prospettica. Soprattutto a Venezia, le novità provenienti d'oltralpe si combinarono con le suggestioni e le scoperte di Leonardo, generando una cultura figurativa nuova,

in cui gli elementi paesaggistici, caricati di allusioni e di significati nascosti, assunsero ben presto a un nuovo ruolo, costituendo il contrappunto e il tema di sottofondo delle vicende e delle scene narrate in primo piano.

*Giovanni Bellini: il mondo “segnato”  
e l'invenzione del tonalismo*

Significativa è in questo senso l'esperienza di Giovanni Bellini (circa 1432-1516), il capofila della pittura veneta a cavallo dei due secoli, che nella sua produzione andò progressivamente ampliando lo spazio destinato al paesaggio e alla rappresentazione della natura, elaborando ampie e complesse vedute paesaggistiche, veri e propri contrappunti dei temi iconografici principali.

In effetti già dalla metà del Quattrocento l'ampia presenza della pittura del Nord nelle collezioni veneziane aveva diffuso e consolidato il gusto e l'attenzione al paesaggio naturale, ma questi si irrobustirono notevolmente in seguito alle ricerche di Antonello da Messina (circa 1430-1479) e dello stesso Giovanni Bellini, che consentirono un ulteriore avvicinamento alle esperienze tedesche e fiamminghe grazie all'introduzione sempre più coerente e consistente della tecnica a olio. In quanto sostanza legante trasparente, l'olio consentiva infatti di graduare l'intensità dei colori, modulandone la profondità e la purezza: con il suo utilizzo il tono dei pigmenti non veniva più mescolato con il tono neutro delle colle (utilizzate nella tecnica a tempera), consentendo di sfruttare la brillantezza della preparazione di fondo e di sviluppare una tecnica a velature (trasparenti stesure di toni diversi) che permetteva di accordare i colori in relazione a un tono dominante, così da ottenere una luce colorata, con effetti di atmosfera e di ambiente.

Proprio questa ricerca sull'impianto tonale della rappresentazione pittorica rappresenta un punto d'approdo fondamentale dell'opera di Giovanni Bellini, che cominciò a sperimentarla verso il 1475, nei dipinti messi in cantiere contemporaneamente all'arrivo in laguna di Antonello, a partire dalla grande pala dell'*Incoronazione della Vergine* di Pesaro (circa 1475, Museo Civico), in cui il pittore cominciò a sostituire al linearismo mantegnesco, con l'asprezza del suo chiaroscuro disegnativo, una pittura basata sulle variazioni di intensità cromatica e su una graduazione delle luci ottenuta proprio con la maggiore o minore trasparenza delle velature. L'ampio volu-

« Giorgione, *Tempesta*, particolare, olio su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

► Giovanni Bellini, *Incoronazione di Maria tra i santi Paolo, Pietro, Girolamo e Francesco*, 1471-74, tavola, Pesaro, Museo civico. Il dipinto presenta un vero e proprio *hortus conclusus*, in cui le figure sintetizzano le verità fondamentali della religione: la Madonna, madre di Cristo, da lui incoronata, è anche figura della Chiesa, di cui Pietro e Paolo impersonano l'autorità dottrinale; Girolamo e Francesco indicano le vie per raggiungere la salvezza: contemplazione e asceti il primo, sacrificio a imitazione di Cristo il secondo. L'accordo tonale, ottenuto con la tecnica a olio, lega in un'armonica unità il primo piano e il paesaggio lontano. La cornice che inquadra il paesaggio, in un raffinato gioco di rapporti prospettici, replica esattamente le proporzioni della splendida cornice dell'intera pala: è così sottolineato il paragone tra la Madonna, che è anche immagine della Chiesa, e la rocca, un'immagine metaforica che trova riscontro negli inni mariani e nelle interpretazioni del *Cantico dei cantici*.

me delle figure, costruito dalle modulazioni del colore delle ombre, e i loro gesti, non più rigidamente subordinati alla traccia del disegno, risultarono così più liberi e solenni. Nello stesso tempo, il respiro della composizione, regolata dal rigore architettonico della prospettiva, veniva amplificato dalla risonanza dei medesimi toni dominanti nel paesaggio, raffigurato, come fosse un quadro nel quadro, al di là dell'architettura marmorea del trono.

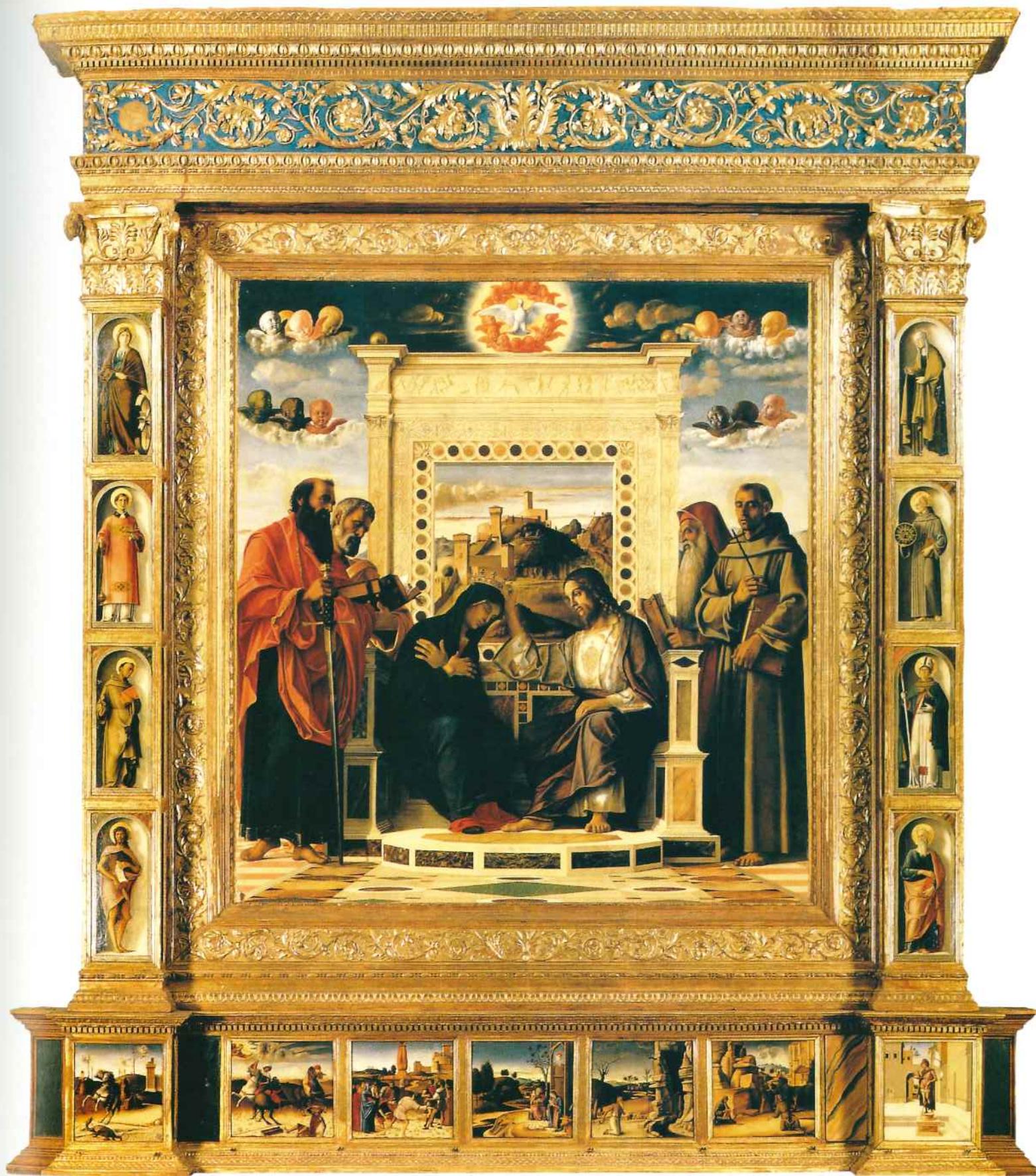
In quella "finestra", che sembra evocare e tradurre in forma pittorica la nota definizione albertiana della pittura "moderna", si vedono risalire su un colle scosceso, con tre successive cortine dominate da quattro torri, i bastioni fortificati di un castello, identificato in passato con la Rocca di Gradara, strappata da Alessandro Sforza, signore di Pesaro, a Pandolfo Malatesta nel 1463. Ma un'immagine identica di castello si trova nella cosiddetta *Pala votiva Barbarigo (Madonna con il Bambino, san Marco, il doge Agostino Barbarigo, sant'Agostino e due angeli musicanti)*, dipinta nel 1488 dai fratelli Giovanni e Gentile Bellini per la chiesa di San Pietro Martire a Murano, sicché quel castello risulta essere un motivo di repertorio della bottega di Giovanni, non l'immagine di una fortificazione sforzesca: il motivo "realistico" infatti, come accade anche nella narrazione letteraria, in questo caso il "paese", può nascere da una suggestione naturalistica ma, a maggior ragione nella pittura di quest'epoca, risponde prima di tutto a esigenze di coerenza formale e di significazione simbolica.

Nella grande macchina figurativa di Pesaro si impone innanzitutto un rapporto di similitudine tra l'impianto della pala, che comprende la cornice, con la predella e i montanti laterali, e l'architettura/finestra del grande trono. Il parallelismo in sostanza definisce la corrispondenza tra l'immagine dell'incoronazione della Vergine e l'immagine del castello, come se lo spazio sacro in primo piano, definito dalla prospettiva e dall'architettura, si ripetesse nell'immagine distante, inquadrata dal trono. Una pur sommaria lettura iconologica della pala, che era destinata alla chiesa di San Francesco a Pesaro, conferma l'assommarsi di molte allusioni, care alla tradizione francescana, che celebrano il ruolo di Maria come sacro ricettacolo di Cristo e sposa di Dio, e quindi anche come figura metaforica della Chiesa. A Maria vennero infatti riferite, in particolare dall'innografia, molte delle poetiche immagini del *Cantico dei cantici* e dei *Salmi*. Qui il suo umile gesto di accettazione richiama l'atteggiamento dell'Annunciazione e ricorda il momento dell'unione con lo Spirito Santo (che appare in alto) mentre, al di là di ogni possibile somiglianza, la grande rocca, che prosegue la posizione della Vergine, diventa una ben definita metafora del Regno di Dio, figura della saldezza della Chiesa, allusione alla verginità di Maria, immagine della Gerusalemme celeste e della forza di Dio come viene descritta nel *Salmo 47*: "Grande è il Signore, [...] / Il suo monte santo, altura stupenda / è la gioia di tutta la terra. Il monte Sion, dimora divina, / è la città del grande sovrano. / Dio nei suoi baluardi / è apparso fortezza inespugnabile. / [...] Circondate Sion, giratele intorno / contate le sue torri. / Os-

servate i suoi baluardi / passate in rassegna le sue fortezze [...]". Le figure dei santi, infine, completano e chiariscono valori simbolici e allusioni all'autorità della Chiesa, all'asceti e all'imitazione di Cristo.

La pala di Pesaro indica d'altra parte anche la piena adesione del Bellini alla novità del metodo prospettico; metodo che, grazie all'armonica razionalità dei sistemi proporzionali, finalmente consentiva di guardare direttamente alla natura e ai suoi segni. Tuttavia, la capacità di definire geometricamente lo spazio, non appena posseduta, già cominciava a essere, se non superata, almeno assorbita nell'esigenza di mostrare il colore dell'atmosfera e dell'aria. In ambienti profondamente influenzati dal pensiero neoplatonico il sistema degli accordi cromatici, con la sua silenziosa musicalità, dimostrava figurativamente l'esistenza di una superiore armonia naturale, in cui la trama dei rapporti, dispiegandosi, riconduceva a un significato complessivo l'esistenza di uomini, animali, piante e oggetti inanimati. Ecco perché, non la geometria, ma il paesaggio naturale domina i quadri di devozione privata dipinti dal Bellini negli ultimi decenni del Quattrocento, piccoli dipinti destinati a committenti capaci di comprendere le molteplici allusioni e i complessi riferimenti alle scritture in essi contenuti. Il *San Francesco in estasi* della Frick Collection di New York (1477-78) rappresenta il capolavoro di questo gruppo di opere, tra le quali vanno annoverate almeno tre versioni del *San Girolamo nel deserto*, la cosiddetta *Allegoria sacra* degli Uffizi (1504?) e la *Trasfigurazione* di Capodimonte (circa 1480). Il rapporto tra i santi eremiti e la natura risultava d'altra parte necessario, poiché la natura era il luogo in cui, lontano dalle città degli uomini e dalle loro attività, gli anacoreti si confrontavano con l'assoluto, in un rapporto diretto con il creato nel suo aspetto più aspro, il deserto, luogo di isolamento, condizione dello spirito in cui l'anima può cercare in profondità dentro se stessa i motivi ultimi della fede, stimolata solo dalla lettura dei testi sacri. La ricerca della verità era però anche turbata da presenze inquietanti, capaci di materializzare le tensioni e le sofferenze dello spirito tormentato dalle passioni.

*L'Allegoria sacra degli Uffizi: i simboli e la narrazione*  
Accanto alle opere sopra ricordate, è soprattutto l'interpretazione di molti degli elementi enigmatici presenti nell'*Allegoria sacra* degli Uffizi a dimostrare come nella pittura di Bellini il paesaggio non costituisca solo un'ambientazione, ma un testo figurativo intessuto di segni, di valori simbolici e narrativi. Lo sfondo del dipinto è particolarmente interessante poiché, mostrando un'immagine sintetica del mondo, coglie il senso ultimo di ogni paesaggio: da una parte si trova la natura deserta, aspra e montuosa, dall'altra la vita sociale e attiva del villaggio, in cui l'inammissibile pigrizia dell'asino viene punita. Nel secondo piano si svolge la vicenda di sant'Antonio Abate che si allontana dal mondo: secondo la *Leggenda aurea*, Antonio, avendo appreso in sogno dell'esperienza di Paolo Eremita che, ancor prima di lui, si era rifugiato nel deserto, partì alla sua ricerca, ricevendo indicazioni da un centauro, che compare infatti ai piedi della scala



che lo stesso Antonio sta scendendo. La discesa di Antonio verso quel fiume o quel mare, se può rappresentare il suo viaggio, indica anche un percorso verso la purificazione. Al di qua delle acque un deserto brullo mostra la dimensione di aridità e silenzio dell'eremitaggio, che consente però un accesso al recinto in primo piano, all'*hortus conclusus*, spazio della grazia e della salvezza. Là si

trovano Pietro e Paolo l'apostolo e da quello spazio viene allontanato con la spada un infedele, l'arabo con il turbante. Al centro dello spazio sacro sta un alberello, l'albero della vita, i cui frutti, che sintetizzano l'idea del sacrificio e della salvezza, vengono portati a un bimbo, forse Cristo, seduto. Su un lato del terrazzo lastricato si trova il trono di Maria (o la Chiesa?), attorno al quale stan-

## Il San Francesco in estasi di Giovanni Bellini

Il *San Francesco* della Frick Collection di New York, eseguito con una tecnica mista a olio e tempera, secondo le più diffuse valutazioni critiche va datato verso il 1477-78. Il dipinto era destinato alla fruizione di un raffinato committente, il nobile veneziano Zuan Michiel, che aveva stretti rapporti con i francescani dell'isoletta lagunare di San Francesco del Deserto ed era probabilmente in grado di cogliere, se non di suggerire, l'intreccio di allusioni simboliche del dipinto. La complessità dottrinale venne però risolta da Bellini con una forte adesione alla descrizione dell'ambiente naturale e con un'attenzione al dettaglio, che avvicina l'opera ai più raffinati esempi della coeva pittura fiamminga.

Il santo è presentato in atteggiamento estatico di fronte alla natura che manifesta il suo significato nella moltitudine dei segni: il libro della meditazione, appoggiato sul leggio, rimane chiuso, a significare che si è conclusa la meditazione sulla morte e sul sacrificio, passata necessariamente attraverso l'ac-

cettazione della croce che, unita al teschio, esplicitamente richiama il Calvario. Si apre un nuovo percorso nel meraviglioso libro del creato, una sorta di rinascita legata alla luce cui si rivolge Francesco: ai tralci che costituiscono la parete della capanna si appoggia rigogliosa la vite e, in primo piano, è presentato un esile alberello di fico, aperta allusione all'albero della vita. L'intreccio di segni qualifica lo stesso Francesco come erede di Mosè, guida del popolo eletto, e allo stesso tempo di Elia, annunciatore dell'era messianica, ma soprattutto come imitatore e seguace di Cristo, nell'atto di ricevere le stimmate. La capanna che ripara il suo leggio ricorda infatti le capanne e il tabernacolo dell'esilio degli ebrei, guidati da Mosè nel deserto e, come Mosè, per presentarsi al cospetto di Dio, Francesco ha lasciato i calzari e il bastone e si volge verso un cespuglio d'alloro, illuminato da una luce soprannaturale, mentre dall'aspra roccia sgorga l'acqua di una sorgente. A Elia e alla sua fuga nel deserto alludono invece la caverna, il vaso, la pianta di ginepro nel piccolo giardino in cui nasce anche il giglio francescano. In secondo piano un leprotto, isolato, che spunta da un anfratto, allude infine alla vigilanza attenta dell'eremita.

Le balze rocciose le cui forme inquietanti ricordano un profilo umano, presentano pochi altri elementi vegetali: molti arbusti secchi, uno dei quali, robusto e contorto, porta il cartiglio con la firma di Bellini; qualche rampicante, un esilissimo ulivo. Ostentatamente secchi sono anche gli alberi che crescono nel prato. Là si trova l'onagro, che può essere simbolo di solitudine, come l'airone che gli è vicino, e di pazienza, ma è anche, insieme, l'asino che ha condotto Francesco all'eremo della Verna e Cristo a Gerusalemme, così come il suo rimanere lontano può alludere all'ottusità che lo ferma lontano dal luogo dell'illuminazione. Così hanno valore simbolico l'immagine del pastore che conduce il suo gregge in uno spazio ben delimitato, e il fiume, precisa allusione a Mosè, salvato dalle acque. L'asprezza del percorso e la separazione dal mondo secolare sono indicate dal ponte diroccato, davanti alla città sullo sfondo, così come la caducità delle cose umane viene rappresentata dalle mura, rovinata e decadente, contrapposte ai bastioni più saldi, con un aprirsi di porte e il dise-





Giovanni Bellini  
*San Francesco in estasi*  
 1477-78 circa  
 Olio e tempera su tavola  
 New York, Frick Collection

gno di possibili percorsi che ascendono all'alta forza, di cui già si è indicata la valenza simbolica. La difficoltà di comporre una moltitudine di oggetti, minuziosamente descritti, viene superata dall'artista con la sapiente distribuzione dei valori luminosi nei diversi piani spaziali: è un'omogeneità di luce e di dominanti cromatiche, con un passaggio graduale dai toni luminosi e più lievi dei primi piani, che descrivono l'aridità del deserto roccioso, ai contrasti più netti del fondo, fino agli azzurri intensi del cielo ove scorrono bianchissime nubi. Questa armonia di fondo si appoggia su una rigorosa struttura compositiva: la figura di Francesco si trova infatti alla base di un sistema prospettico appena accennato (più evidente negli elementi della capanna), che prosegue, ma senza rigidzze schematiche, nelle fratture della

roccia e nelle linee del paesaggio e converge, aprendo scorci molteplici su spazi illimitati, verso una sorta di punto di fuga, in alto a sinistra, in corrispondenza del cespo d'alloro. Di là proviene la luce, là nasce l'illuminazione di Francesco, quello è il centro da cui dipende la composizione. Addirittura, secondo alcuni studiosi, là, in una zona asportata per ridurre le dimensioni del quadro, si doveva trovare il cherubino da cui Francesco riceveva le stimmate. Si può dire quasi che, se nel *San Girolamo* di New York il santo protagonista del dipinto sembra voler introdurre alla considerazione del paesaggio/libro, nel *San Francesco* il soggetto è ormai la fusione, l'insieme della figura e del paesaggio, in un processo di divinizzazione della natura che ben si lega alla figura e alla leggenda del santo di Assisi.



▲ Giovanni Bellini, *Allegoria sacra*, 1490-1500, tavola, Firenze, Galleria degli Uffizi.  
L'*Allegoria sacra* si suddivide in tre zone fondamentali: il paesaggio lontano che presenta un'immagine sintetica del mondo, con le attività umane del villaggio e la presenza immanente della natura, nella sua varietà ricca anch'essa di valori e allusioni simboliche; il percorso di sant'Antonio Eremita alla ricerca di Paolo Eremita e l'*hortus conclusus*, con un alberello, immagine della salvezza e del sacrificio, i cui frutti vengono offerti a un bambino (il Cristo); da un lato Giobbe e Sebastiano (contemplazione e sacrificio), dall'altro la Madonna (o la Chiesa) e due sante (o due virtù).

no due figure femminili non immediatamente identificabili, la cui presenza è equilibrata dal lato opposto da due figure di santi, che illustrano i percorsi per giungere alla salvezza: Giobbe (che potrebbe alludere ai giusti prima di Cristo o all'atteggiamento contemplativo) e Sebastiano (che rimanda all'imitazione dell'esperienza di Cristo fino al martirio).

L'ampiezza dello spazio destinato al paesaggio è tuttavia quasi altrettanto importante rispetto al percorso di ascesi, e allargandosi a mostrare monti e anfratti, rocche e foreste, mostra come il mondo reale non possa più essere negato ma, anche con la sua educativa ricchezza di suggestioni metaforiche, sia in diretto e dialettico rapporto con il percorso verso la salvezza.

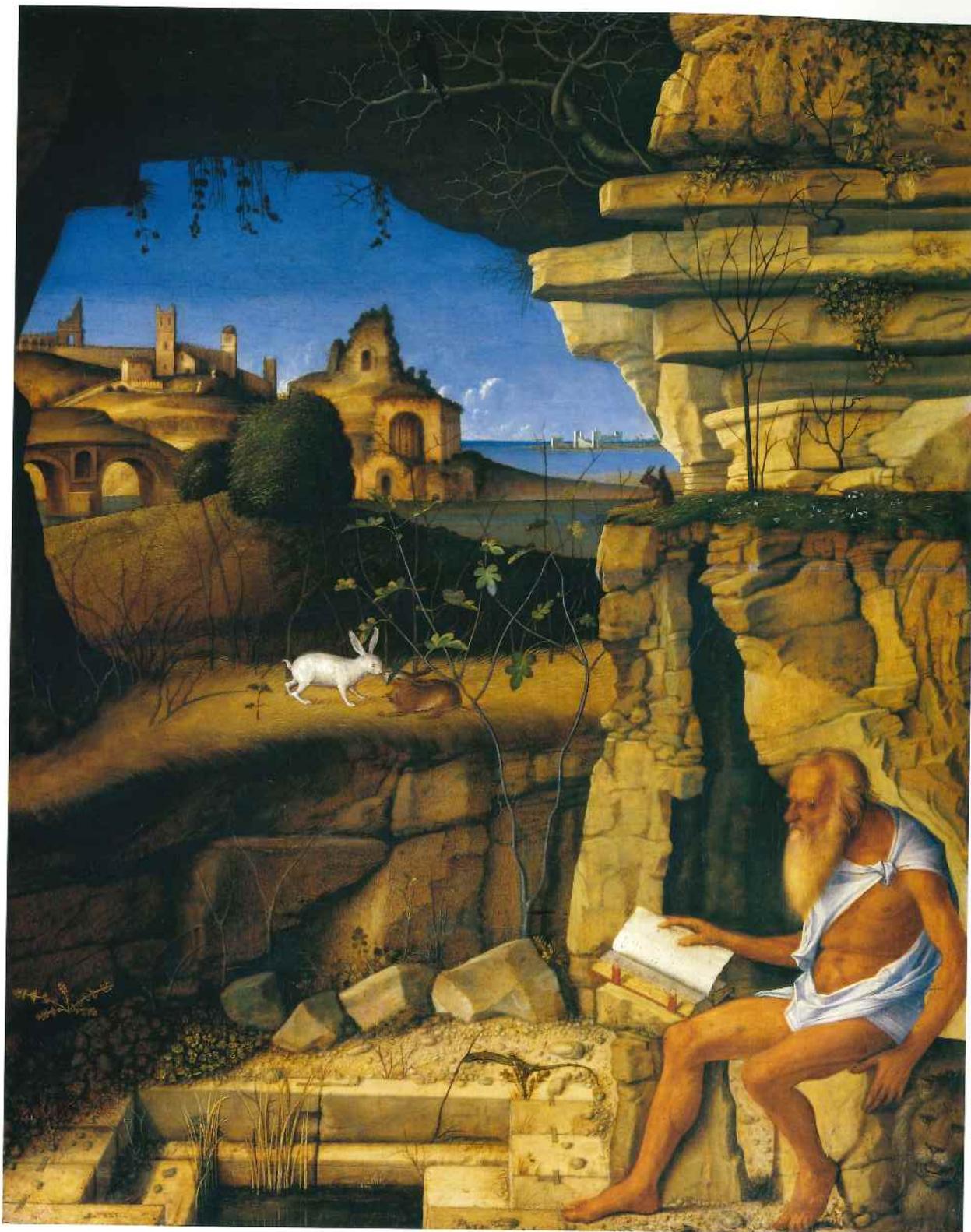
#### *Il paesaggio come intreccio di segni*

La difficoltà incontrata dagli studiosi nel decifrare in modo preciso i significati dei singoli elementi dei dipinti ha portato ovviamente a mettere in rilievo l'interesse profano del paesaggio e a sminuire i valori e le implicazioni di carattere religioso, quando invece nella pittura di Bellini il paesaggio acquisisce un peso particolare proprio in relazione a una religiosità che rinnova l'interesse per il misticismo e le pratiche ascetiche. Ben lo dimostra il *San Girolamo* della National Gallery di Washington (intorno al 1480): seduto al limitare di un anfratto più profondo, con il leone accovacciato al suo fianco, il santo occupa uno spazio marginale, mentre il libro su cui riflette sembra confrontato, in una sorta di equivalenza visiva, al paesaggio che, osservato proprio attraverso la grande caverna, mostra una vera e propria costellazione

di simboli. In basso il pozzo, in cui l'acqua torbida può alludere a uno stato di coscienza incerto, mentre i giunchi che ne escono possono avere connotazione positiva, alludendo alla resistenza dell'animo; analogamente, la lucertola può rivestire significato diabolico ma anche essere, secondo una diversa tradizione, immagine di rigenerazione morale nella luce di Cristo. Intorno a Girolamo gli speroni rocciosi accennano, come succede anche nelle opere del Mantegna, a volti misteriosi, presenze inquietanti; il terreno aspro e arido lascia però crescere un piccolo giovane fico che s'appoggia a una grande pietra, con una patente allusione all'albero della croce e della vita. Più in alto lo scoiattolo, su un praticello di fiori bianchi (castità e umiltà), allude alla resistenza alle avversità, alla tenacia nella ricerca del divino (il frutto all'interno del guscio durissimo della noce). Ancora risalendo le rocce troviamo cespi di cicuta, pianta di mortale tossicità, contrapposta all'edera, simbolo della vita eterna; dalla stessa fenditura da cui spunta la cicuta esce un altro fico, in questo caso secco e contorto, su cui è appollaiato un falcone, simbolo di magnanimità, che può però diventare superbia. L'ambiguità di vari segni indica concretamente la difficoltà dell'esperienza ascetica, in cui tentazione e incertezza possono trarre forza dalla durezza dell'isolamento, fino a diventare minacciose.

È invece univoca l'interpretazione negativa dei conigli, simbolo di lussuria, impegnati in una schermaglia amorosa su un prato rigoglioso che ospita però solo alberelli secchi; più lontano un ponte riporta alla dimensione storica, tra le rovine del passato classico, cui si sovrappone la nuova civiltà del monastero, il chiostro dove Girolamo

► Giovanni Bellini, *San Girolamo nel deserto*, 1502 circa, tavola, Washington, National Gallery of Art (Kress Collection). San Girolamo viene presentato all'interno di una grande caverna in cui si trova – è bene sottolinearlo – anche il punto da cui viene osservato il paesaggio. Il libro di fronte al santo viene implicitamente paragonato al paesaggio che gli si apre davanti: una scena ricca di allusioni e di segni, disponibili alla riflessione e all'interpretazione dell'uomo saggio. Girolamo, rinunciando alle lusinghe del mondo (per esempio i conigli impegnati in una schermaglia amorosa) si è rifugiato nella solitudine del deserto, ha superato la prova delle tentazioni (la lucertola, le figure inquietanti nella roccia, le acque fangose) per cercare la via verso la salvezza (indicata dal monastero che si sovrappone ai ruderi classici e dalla Città di Dio al di là del mare).



mo tornerà, mentre la bianca Città di Dio, circondata da alte mura, appare al di là del mare, lontana. La coscienza profonda del valore della natura come manifestazione della presenza divina, che si esprime nei colori dei cieli e dei paesaggi, divenne nelle opere di Bellini un dato centrale, e non solo nei piccoli quadri devozionali, nelle splendide Madonne destinate a raffinati committenti, ma anche in una grande pala d'altare, un'opera della piena maturità come il *Battesimo di Cristo* di Santa Corona a Vicenza (1502): anche qui, l'eremita sulla montagna, in cui probabilmente si riconosceva il committente del dipinto, mostra il percorso di riflessione e di asceti che, attraverso il viaggio e la purifi-

cante abluzione nel Giordano, conduce alla visione del battesimo di Cristo, riconosciuto come mistica epifania dell'intervento divino nella storia e nel creato.

*La pittura di Giorgione: innovazioni ed enigma*

Al di là dell'esperienza belliniana e delle motivazioni religiose a essa sottese, molteplici furono i motivi che spinsero i pittori veneti del primo Cinquecento a interessarsi al paesaggio in modo sempre più attento. Da una parte c'era l'esempio della pittura del Nord, che mostrava una capacità d'indagare sulla realtà con un'acutezza che appariva originale e interessante, specie nel momento in cui cominciavano ad apparire le prime collezioni d'arte; per al-

► Giovanni Bellini,  
*Battesimo di Cristo*, 1502,  
tela, Vicenza, Chiesa  
di Santa Corona.

La grande pala d'altare fu commissionata nel 1500 da Battista Graziani per l'altare della cappella di famiglia. Il *Battesimo di Cristo*, che segna il passaggio tra il Vecchio e il Nuovo Testamento, mostra qui una vera e propria epifania della Trinità divina. Il paesaggio di straordinaria vastità, esaltato dalla luce dell'alba, sottolinea il significato universale dell'evento. Il Battista, con il ceppo tagliato e la croce, prefigura anche il sacrificio di Cristo mentre il pappagallo rosso ricorda l'Annunciazione e l'eccezionale nascita del Salvatore.



tri aspetti il mondo agreste e la campagna, al centro di importanti opere della tradizione letteraria classica, apparivano come rifugio ideale anche per i ceti nobiliari, in un momento di forte difficoltà politica e militare di Venezia. Dalla Lombardia, dove la sensibilità nordica si era incontrata con l'insegnamento di Leonardo, proveniva poi un forte impulso al superamento dei limiti imposti dalle regole prospettiche e una considerazione del tutto nuova del legame tra l'esperienza visiva immediata, l'indagine sulla realtà e l'attività dei pittori.

Sulla base di queste istanze Giorgione (1477/78-1510) e i più raffinati artisti veneti del primo Cinquecento cominciarono a dipingere paesaggi fatti di pascoli e di boschetti, in cui tra macchie d'alberi e radure si alternavano

luci e ombre; paesaggi equilibrati, ma con ricercata varietà e chiusi in lontananza da monti che sfumavano all'orizzonte in un azzurro luminoso, secondo i precetti Leonardeschi; paesaggi in cui sembrava davvero raggiunto un punto d'incontro tra l'idealizzazione letteraria e l'indagine sulla realtà. Giorgione, in particolare, evitò sempre di insistere nella definizione dei dettagli più minuti, sintetizzando in macchie suggestive le immagini lontane, senza rinunciare ad animare gli sfondi, ma evitando di indugiarsi eccessivamente.

Al pittore, originario di Castelfranco Veneto, viene anche attribuito lo sviluppo di un metodo pittorico capace di sfruttare a fondo la trasparenza del legante a olio e l'elasticità della tela, che sostituisce definitivamente come



◀ Giorgione, *I tre filosofi*, 1504-05, tela, Vienna, Kunsthistorisches Museum. Così come per *La tempesta* anche per questo dipinto vengono proposte interpretazioni opposte. Dai dubbi sull'iconografia risulta esaltata l'attenzione all'immagine della natura e del paesaggio.

Un preciso tema iconografico sostiene però la composizione, poiché la ricchezza e la precisione degli oggetti e degli abbigliamenti che qualificano i personaggi non sarebbero diversamente spiegabili, così come vari elementi di evidente senso simbolico: il fico e l'edera davanti alla grotta, la sorgente che ne sgorga, l'alternanza di alberi spogli e frondosi.

supporto le tavole in legno accuratamente preparate. In effetti, con un rovesciamento del metodo ancora tipico del Bellini, Giorgione non operò più velando l'intensa luminosità del fondo liscio e chiaro preparato con gesso e colla, ma, a partire da una preparazione in toni scuri o medi, cominciò a lavorare realizzando un chiaroscuro che lasciava emergere gradualmente i valori luminosi, fino ad arrivare ai tocchi compositi delle luci più alte. Grazie a questo procedimento poté abbandonare gli accurati disegni preparatori, sostituendoli con un gioco di sfumature che non definiscono completamente la forma, suggerendone la vitalità e l'inafferrabilità. Questa tecnica gli consentiva anche di variare e correggere continuamente le immagini con successive stesure e, traducendo in termini di colore lo sfumato leonardesco, gli permetteva di fondere figure e paesaggi in un *continuum* atmosferico.

Purtroppo, anche per la brevità della sua vicenda biografica, Giorgione non ottenne straordinarie commissioni pubbliche; ebbe però un particolare successo con quadri di destinazione strettamente privata, legati a una elevata cerchia culturale, probabilmente ristrettissima, in cui ap-

paiono come denominatore comune il neoplatonismo e l'ebraismo cristiano, cui l'artista poteva essere legato anche in considerazione delle sue origini. Riconduce a quest'ambito la presenza a Venezia di Leone Ebreo (nel 1504 e 1509), autore dei *Dialoghi di amore*, un testo in cui confluivano neoplatonismo, elementi sapienziali e cabalistici e il gusto per l'allegoria testamentaria. Da quella cultura può dipendere l'iconografia di dipinti giorgioneschi tuttora enigmatici, come i *Tre filosofi* (1508-09; Vienna, Kunsthistorisches Museum) oppure la *Tempesta* (1506-07; Venezia, Gallerie dell'Accademia), così come l'insistenza sui temi della natura, dell'amore e dell'armonia musicale. Proprio il mistero che avvolge i significati di alcune composizioni dell'artista giustifica il rilievo autonomo assunto dalle rappresentazioni della natura e del paesaggio in quei dipinti, che non presentavano un significato immediatamente decifrabile e nei quali i personaggi erano in genere proiettati entro ambientazioni paesaggistiche ampie e variate, che assumevano una rilevanza visiva senza precedenti, tanto da sembrare quasi il vero "soggetto" dell'immagine, come attesta la nota descri-

## La *Tempesta* di Giorgione

**P**ochissimi sono i dati certi riguardanti la *Tempesta* di Giorgione, che viene datata, in base a osservazioni stilistiche, tra il 1500 e il 1505. Da una descrizione di Marcantonio Michiel sappiamo che si trovava nel 1530 in casa di Gabriele Vendramin, raffinato collezionista, indicato anche come possibile committente del dipinto, nonostante all'inizio del XVI secolo fosse molto giovane. Anche il soggetto del quadro rimane in sostanza misterioso. Il piccolo dipinto mostra un uomo in ricca veste cinquecentesca, sulla riva di un corso d'acqua, appoggiato a un lungo bastone, che guarda verso l'altra riva, dove una donna nuda allatta un bambino. Le due figure, separate dal corso d'acqua, sono "immerse" nel paesaggio e nella vegetazione: davanti alla donna scende al fiume una proda brulla, ma alle sue spalle c'è un rigoglioso gruppo di alberi e piante frondose; sull'altra riva, dalla parte dell'uomo, fanno da quinta rovine classiche, con due colonne spezzate su un muricciolo e una costruzione diroccata che sorge in mezzo a una folta vegetazione; oltre le quinte si apre uno scorcio ampio e profondo che mostra un fiume, valicato da un ponte in legno, e una città affacciata sulla riva. Illuminati dal bagliore di un fulmine che domina la scena, si scorgono una cupola lontana, case, torri, bastioni, una gru su un tetto.

Lo straordinario interesse per questo dipinto nacque proprio perché il paesaggio vi assume un rilievo anche maggiore delle figure, che sembrano trarre il motivo e il senso della loro presenza proprio da quel paesaggio. L'effetto deriva anche dalla tecnica di Giorgione che, come spiegava già il Vasari, costruiva le forme direttamente con il colore sulla tela, senza disegnarle sulla preparazione e senza delimitarle nettamente. La vegetazione, descritta con minutissime pennellate, e le figure, dipinte con sfumati vibranti di piccoli tocchi, presentano in sostanza la stessa struttura, suggerendo l'idea di una visione panica, in cui la luce distingue i colori e i riflessi di una stessa materia animata.

Durante l'Ottocento l'impossibilità di identificare il soggetto fece celebrare il dipinto come esempio di

paesaggio puro, di opera d'arte fine a se stessa, sintesi di valori universali raggiunti attraverso una ricerca di stile. Questa visione romantica è stata superata dalla considerazione storica dei meccanismi ideologici e sociali che presiedevano all'attività artistica. La *Tempesta* è stata perciò oggetto di letture iconologiche sostenute da riscontri testuali e da ricerche sulla cultura di Giorgione e del suo ambiente. Nel 1978, in un testo che avrebbe voluto essere risolutivo, Salvatore Settis, dopo aver analizzato più di venti diverse interpretazioni, propose molto semplicemente di identificare l'uomo con Adamo e la donna con Eva che allatta un figlio, raffigurati cioè dopo la cacciata dal paradiso terrestre. Il fulmine, simbolo di Giove, rappresenterebbe quindi il Padre Eterno in collera e, nel paesaggio, la città di Dio alluderebbe invece al Paradiso, le colonne spezzate al destino di morte dell'uomo. L'interpretazione si fonda anche sulla similitudine con un rilievo scultoreo, opera dell'Amadeo, che si trova sulla facciata della cappella Colleoni a Bergamo, in cui la figura di Dio Padre tra Adamo ed Eva è ben riconoscibile. La composizione del rilievo assomiglia in effetti alla *Tempesta* ma, evidentemente, non spiega i motivi per cui un'iconografia così semplice dovesse essere resa irriconoscibile da Giorgione. Rimangono così in piedi altre proposte interpretative: nel dipinto si è vista l'illustrazione di un mito o di una leggenda, dall'amore di Giove e Io (Battisti 1957) al ritrovamento di Mosè (Calvesi 1962); una raffigurazione allegorica, dalla rappresentazione dei quattro elementi (Ferriguto 1922) all'unione della Terra con il Cielo illustrata nei *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo (Calvesi 1970); si passa da ipotesi molto ampie, che si tratti per esempio di una rappresentazione dei contrasti universali da cui nasce una superiore armonia d'opposti, all'idea stringente di un'allusione a precise vicende della famiglia dei committenti. Nei fatti il quesito è ancora aperto, e l'enigma rende suggestivo un dipinto che sembra condensare nella coerenza del tessuto pittorico la sensibilità di una cultura, affascinante anche perché misteriosa.



Giorgione  
*Tempesta*  
Olio su tela  
Venezia, Gallerie  
dell'Accademia



▲ Giorgione (con successivi interventi di Tiziano), *Venere*, 1507, olio su tela, Dresda, Gemäldegalerie. La *Venere* di Dresda fu presumibilmente dipinta in occasione delle nozze di Girolamo Marcello con Morosina Pisani. Giorgione trasse dall'antico l'immagine dolce e castissima di una dea dormiente, simbolo tangibile dell'amore inteso come armonia segreta delle forze della natura. Sul dipinto intervenne poi Tiziano e, per aumentarne i sottintesi erotici, tipici dei dipinti d'occasione matrimoniale, sottolineò il nudo con i panneggi bianchi e il cuscino rosso, introducendo anche un amorino poi fatto scomparire dai "restauri".

zione fatta nel 1530 da Marcantonio Michiel di una tela di Giorgione vista in casa del patrizio veneziano Gabriele Vendramin, da cui è poi derivato il titolo con cui l'opera è universalmente nota, ovvero la *Tempesta*: "El paesetto in tela cum la tempesta cum la cingana et soldato".

Al fascino dei significati enigmatici del lavoro di Giorgione si aggiungono gli interrogativi sull'intreccio del percorso del maestro di Castelfranco con gli esordi di Sebastiano del Piombo (circa 1475-1547) e di Tiziano (circa 1490-1576), citati dal Vasari come suoi allievi, da cui derivano i dubbi sia sull'attribuzione di alcune opere come il *Concerto campestre* del Louvre (1510-11), sia sugli interventi dei più giovani maestri su opere di Giorgione, come la *Venere* di Dresda (1508), modificata da Tiziano, e la *Tempesta* (1508-09), su cui intervenne Sebastiano.

Sia per i *Tre filosofi* che per la *Tempesta* le ipotesi di interpretazione sono numerosissime. Nel primo caso la ricerca del significato ha condotto a letture antitetiche, con interpretazioni più immediate, come quelle che indicano nelle tre figure i Re Magi, o più complesse e inserite nella dimensione allegorica della raffinata cultura di Giorgione e dei suoi committenti. L'immagine dei sapienti, i *Tre filosofi* che cercano di interpretare i misteri della natura, è spesso divenuta una sorta di metafora della condizione dell'uomo rinascimentale. La stessa caverna, verso la quale si rivolge il più giovane, ripropone fisicamente l'idea di un mistero da penetrare, di un rapporto dialettico con il mondo naturale, e assume maggior fascino se se ne ignora il preciso significato. E tuttavia un preciso tema iconografico sostiene la composizione, poiché la ricchez-

za e la precisione degli oggetti e degli abbigliamenti che qualificano i personaggi non sarebbero diversamente spiegabili. D'altra parte l'immagine propone vari elementi di evidente senso simbolico, il fico e l'edera davanti alla grotta, la sorgente che ne sgorga, l'alternanza di alberi spogli e frondosi, le case lontane in mezzo alla vegetazione.

#### *Giorgione e Tiziano: la Venere di Dresda e il "giorgionismo"*

Per la *Venere* di Dresda, presumibilmente dipinta in occasione delle nozze di Girolamo Marcello con Morosina Pisani, Giorgione aveva tratto dall'antico l'immagine dolce e castissima di una dea dormiente, simbolo tangibile dell'amore inteso come armonia segreta delle forze della natura.

Sul dipinto intervenne poi Tiziano, come narra il Michiel: "La tela della *Venere* nuda, che dorme in uno paese cun Cupidine, fo de mano de Zorzo da Castelfranco, ma lo paese et Cupidine forono finiti da Titiano". Tiziano arricchì il paesaggio con le immagini dell'insediamento rurale e della fortezza, della campagna e di altre torri lontane che si affacciano su un ampio golfo, interpretabili come armonia nell'unione dell'operosità attiva (maschile) alla fecondità (femminile), ma tentò di aumentare anche gli elementi allusivi all'erotismo, tipici dei dipinti d'occasione matrimoniale, introducendo un amorino (poi fatto scomparire dai "restauri") e sottolineando il nudo con i panneggi bianchi e il morbido cuscino rosso. L'intervento non riuscì tuttavia a modificare il carattere

► Tiziano Vecellio, *Concerto campestre*, 1509-11, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre. Il dipinto contrappunta la scena narrativa con un ampio paesaggio: lo sguardo è guidato attraverso colline, gruppi di alberi, architetture, fino a una lontana pianura e a un golfo sul quale corrono nubi luminose. La luce e l'alternanza delle tonalità mostrano la sapienza con cui Tiziano cercava un equilibrio classico per descrivere il paesaggio "pastorale", i monti d'Arcadia. Sulla dimensione naturale si impone l'episodio narrato in primo piano: un musico di corte viene ispirato e si accompagna a una ninfa o musa con un flauto. L'accordo armonico viene però interrotto dall'intervento di un pastore che, lasciato un compagno con il gregge, si è avvicinato: dall'interruzione potrebbe dipendere il rito purificatore compiuto dalla seconda figura di donna. Secondo quest'interpretazione Tiziano affermerebbe un'idea di cultura aristocratica ed esclusiva, concezione diffusa e sostenuta, per esempio, dal Bembo negli *Asolani*.



astratto e puro dell'immagine di Venere, che rimane la più sintetica e intensa di una vasta produzione a sfondo neoplatonico in cui vengono affrontati, con toni differenti e a differenti livelli, i temi dell'amore e della natura. L'ambientazione più comune di questi temi erotici era il mondo pastorale, che ha nella letteratura latina, e ovviamente nella poesia di Virgilio, il principale riferimento culturale e rappresenta la prima definizione di un "paesaggio classico", in cui temi letterari filosofici e mitologici vengono proposti in una dimensione meditativa, fuori della storia, in un tempo sospeso.

Se le teorie platoniche d'amore consentivano di volgersi più liberamente alla natura, la musica e l'armonia divennero metafora di una concezione etica e sociale, in cui il desiderio della bellezza, e in forma assoluta della bellezza celeste, era movente delle azioni umane. Ma mentre nei primi anni del Cinquecento l'elaborazione di queste teorie riguardava una cerchia di eletti, i raffinati ambienti in cui si muovevano Giorgione e Tiziano, dopo il 1510 il "giorgionismo" diventò una moda diffusa anche nel ceto mercantile veneziano, tanto che molti artisti, riprendendo le tecniche e i temi sperimentati da Giorgione, proposero allusioni più superficiali e immediate al mondo poetico e letterario che faceva riferimento a Petrarca, Poliziano e Sannazaro.

*Tiziano: la dialettica tra le figure e il paesaggio*

Una diversa destinazione e una diversa intensità rispetto a questa corrente hanno le opere di Tiziano, caratterizzate da una profonda coerenza, che suggerisce ipotesi inter-

pretative più ampie, e da una solida costruzione drammaturgica che interagisce con l'ambientazione agreste.

Il *Concerto campestre* del Louvre (1510-11), che rappresenta uno dei punti di maggiore contiguità tra Giorgione e Tiziano, è stato infine attribuito a quest'ultimo proprio perché le figure si impongono rispetto al paesaggio naturale con l'espressività dei gesti e creano un nucleo narrativo, sia pur enigmatico. Il dipinto offre allo sguardo un succedersi di colline, con maestosi gruppi di alberi, qualche architettura lontana che, colpita dalla luce dorata, sfuma in mezzo alla vegetazione, una lontana pianura e, all'orizzonte, un golfo al di sopra del quale corrono nubi luminose. La luce e l'alternanza delle tonalità sapientemente accordate suggeriscono l'ampiezza del paesaggio che, se per qualche indicazione richiama certe vedute di Dürer, nel variato equilibrio dei piani e delle forme che si susseguono conducendo lo sguardo con dolcezza da una radura all'altra, da un gruppo di alberi più scuro a uno sprazzo di luce, mostra tutta la sapienza con cui Tiziano cercava una norma classica per descrivere il paesaggio "pastorale", i monti d'Arcadia. Su questa dimensione naturale si impone l'episodio narrato in primo piano: un raffinato musico di corte, elegantemente abbigliato, si accompagna e viene ispirato da una ninfa o musa con un flauto, figura che nella nudità manifesta la sua superiorità alla condizione comune. L'accordo armonico viene però interrotto dall'intervento di un pastore che, lasciato un compagno con il gregge, si è avvicinato; dall'interruzione potrebbe dipendere il rito lustrale e purificatore posto in atto dalla seconda figura di donna, che raccoglie in una

## L'Amor Sacro e Amor Profano di Tiziano

L'

*Amor Sacro e Amor Profano* della Galleria Borghese di Roma rappresenta la sintesi delle esperienze del giovane Tiziano. Dipinto nel 1514, è infatti il quadro in cui Tiziano sembra raccogliere le sue esperienze "giorgionesche" per volgersi verso lo stile più ricco e animato che caratterizzerà le opere degli anni successivi, come la serie delle tele mitologiche destinate a Ferrara. Anche in questo caso molteplici interpretazioni del soggetto si sono intrecciate, confermate e smentite, ma intorno ad alcuni punti fermi. Il quadro era stato dipinto per un'importante occasione matrimoniale, il matrimonio di Niccolò Aurelio, segretario del Consiglio dei Dieci, e di Laura Bagarotto, figlia di un giurista padovano. Esso affrontava quindi direttamente la tematica d'amore, come venne intuito già nel 1939, anche prima della scoperta dei documenti, dal Panofsky. Tiziano mostra infatti le due Veneri: immagine dell'amore puro, la Venere Celeste, nuda, solleva una lampada in cui brucia la fiamma dell'Amore Divino; i colori delle sue vesti sono il bianco della purezza e il rosso della passione; la Venere Volgare invece, abbigliata con ricchezza, ma senza lusso, mostra una serie di emblemi del regolato amore coniugale: il mirto tra i capelli, le roselline nelle mani guantate e intorno alla vita, molto evidente, la cintura. Il paesaggio a sinistra è destinato a precisare e definire i termini della

controllata *voluptas*: nel terreno erboso si vede un cespuglio di fiori colorati, più lontane due lepri, immagine augurale di un'unione feconda, e ancora un sentiero che sale verso la città, la dimensione sociale, dove una fortificazione salda e imponente domina l'abitato, animato da molte figurine; a destra, dalla parte della Venere Celeste, il terreno è invece brullo, a indicare il rifiuto di una facile sensualità, e un tronco secco e spezzato sostiene un rampicante verde, classica immagine della *virtus* e della rinascita a partire dal sacrificio e dalla privazione, mentre, in primo piano, due farfalle ripropongono uno dei più antichi simboli di elevazione dell'anima. Nello spazio più lontano, ma in questo caso separato da quello in cui si trova la Venere Celeste, vediamo invece svolgersi attività diverse, c'è il pastore con il gregge, immagine di semplicità naturale, vicino si trova una coppia d'amanti abbracciati, ma la caccia alla lepre che si svolge sulle rive del lago indica ancora la condanna della lussuria, delle passioni incontrollate. Alla dimensione contemplativa e alla possibilità di elevazione rimanda invece nuovamente il lago sulle cui rive, ma al di là delle acque, si dispone una chiesa. Il bassorilievo sul sarcofago, mostrando a sinistra un satiro che tenta di afferrare una ninfa in un'immagine di passione sfrenata e sensuale (simboleggiata anche dal cavallo) e, sulla destra, in sequen-

Tiziano Vecellio  
*Amor Sacro e Amor Profano*  
1514-15  
Olio su tela  
Roma, Galleria Borghese





za, l'intervento di una terza figura che punisce il satiro, ribadisce la condanna delle passioni. Il sarcofago d'altra parte è divenuto una fontana in cui un amorino rimescola l'acqua, un gesto che simboleggia la temperanza, la mitigazione delle passioni. L'immagine del sarcofago/fontana è però ripresa dall'*Hypnerotomachia Poliphili*, un grande testo illustrato, riferimento fondamentale della cultura neoplatonica dell'inizio del Cinquecento, e indica anche la ciclicità dell'esistenza per cui, grazie ad Amore, continuamente la vita rinasce. Se nell'*Hypnerotomachia* Venere compiva riti d'iniziazione all'amore sul sarcofago di Adone trasformato in fontana, nel quadro di Tiziano la rosa davanti al sarcofago ricorda proprio l'amore sven-

turato di Venere e Adone e la leggenda secondo cui, correndo in soccorso di Adone morente, Venere, ferita dalle spine di un cespuglio di rose, con il suo sangue avrebbe colorato i fiori in origine bianchi.

Il dipinto va quindi oltre l'invito alla moderazione e all'equilibrio nell'amore coniugale, e indica come da questo si possa giungere alla forma più alta e pura dell'amore assoluto, che supera il dolore e la morte. Lo conferma la stessa direzione di lettura del quadro che sembra condurre, dalla città in alto a sinistra, attraverso la figura della Venere terrena, orientata verso destra, al gesto di accoglienza ed elevazione della Venere nuda, che indica il cielo, nelle cui nubi luminose va a confondersi il fumo della lampada levata in alto.



▲ Tiziano Vecellio,  
*Noli me tangere*, 1511-12,  
olio su tela, Londra,  
National Gallery.  
L'apparizione di Cristo avviene  
su un piano che si inclina  
e scende, subito dietro l'albero,  
così da porre la figura in  
condizione di dominare lo  
spazio aperto, con la radura in  
cui si distingue un metaforico  
gregge. Maddalena ha  
abbandonato il villaggio, per  
giungere a Cristo che si ritrae,  
frapponendo fra sé e la donna  
il bianco sudario, ma nello  
stesso tempo si piega verso  
di lei. La ricchezza della  
vegetazione e lo slancio  
dell'albero sul cielo colorato  
dal sole mattutino mostrano  
la promessa di una nuova vita.

brocca di cristallo le acque della fontana/sarcofago. Sul rapporto tra il pastore e il musicista s'impennano opposte interpretazioni del dipinto: c'è accordo o dissidio tra i due? Le conseguenze delle diverse interpretazioni sono piuttosto rilevanti: nel primo caso Tiziano intenderebbe riaffermare un'idea di cultura aristocratica ed esclusiva, concezione diffusa e sostenuta, per esempio, dal Bembo negli *Asolani*; nel secondo caso il tema sarebbe invece

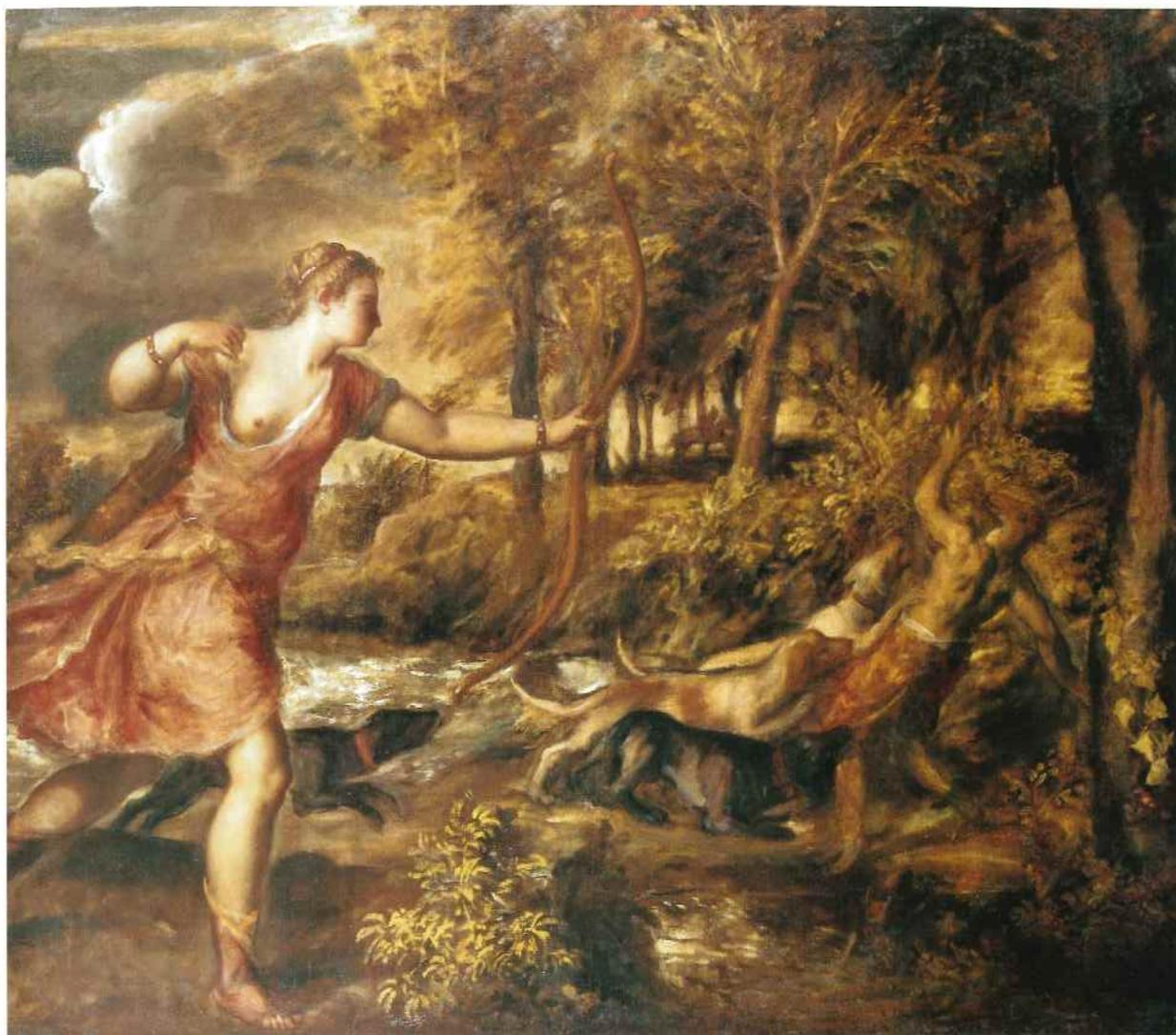


quello dei gradi e significati diversi della musica, i cui accordi e concerti devono anche essere intesi come metafora dell'amore.

La chiave del dipinto è comunque costituita da una sostanza narrativa che si avvale di forti sottolineature stilistiche, dalla ricchezza del colore, con il rosso profondo e cangiante della veste e del berretto del musicista a contrasto con il verde delle balze erbose, al gioco di chiaroscuri, con la luce che gioca con gli sbuffi delle camicie e lascia in ombra il volto del musicista che si profila severo, mentre una diversa penombra "giorgionesca" definisce lo sguardo incerto del pastore.

Questo accordo di paesaggio e figure in funzione narrativa è caratteristico delle opere di Tiziano in quest'epoca. Lo ritroviamo infatti nel *Noli me tangere* della National Gallery di Londra (1511-12), in cui Tiziano riporta la fattoria ai piedi del bastione abbandonato che già aveva inserito nello sfondo della *Venere* di Dresda e che sarà citata ancora nell'*Amor sacro e Amor profano* della Galleria Borghese. Le linee del paesaggio propongono nuovamente pendii e variazioni spaziali: l'apparizione avviene su un piano che si inclina e scende, subito dietro l'albero, così da porre la figura di Cristo, e l'albero che la ripete e sottolinea, in condizione di dominare lo spazio aperto, con la radura in cui si distingue un metaforico gregge. Esplicitamente è indicata la strada che si deve percorrere, anche abbandonando il villaggio, per giungere a Cristo: di là viene Maddalena, spinta dall'amore, insieme puro, come indica la veste bianca, e passionale, come ci dice lo splendido mantello rosso. Dal terreno brullo, che allude all'esperienza ascetica che verrà scelta dalla santa, Maddalena vede il Cristo, che si ritrae, frapponendo fra sé e la donna il bianco sudario, ma nello stesso tempo si piega verso di lei e nel gesto, nella ricchezza della vegetazione subito dietro la sua figura, come nello slancio dell'albero che si staglia sul cielo colorato dal sole mattutino, si legge la promessa di una nuova vita. Come già era accaduto in Bellini, la ricchezza delle allusioni si stempera nella naturalezza della composizione, che in questo caso diventa addirittura immediata nella sua apparente semplicità.

► Tiziano Vecellio, *Morte di Atteone*, 1568-76, olio su tela, Londra, National Gallery. Diana diventa in questo quadro la crudele protagonista della morte di Atteone: il cacciatore, che l'ha involontariamente scoperta al bagno, è rappresentato nel momento in cui perde il suo carattere umano e viene dilaniato dai cani. Il paesaggio è trasfigurato, quasi partecipasse della tragedia: la vegetazione perde il suo colore, le forme tendono al monocromo e si disfano; il gesto di Tiziano ripreso in segni violenti esprime il dolore di fronte al destino dell'uomo, sottomesso ai potenti senza speranza di riscatto.



#### La maturità di Tiziano

Durante il suo lungo percorso biografico Tiziano, ormai conscio dello straordinario valore della sua opera, confrontandosi con le vicende storiche ed entrando in diretto rapporto con letterati e politici, impose in molti dipinti una propria personale visione del rapporto dell'uomo con la natura. Questo atteggiamento già si percepisce nelle opere realizzate per il camerino di Alfonso d'Este a Ferrara: rispetto al programma iconografico, studiato da Giulio Equicola, Tiziano introdusse infatti alcune variazioni ed elementi non previsti, che fanno immaginare un severo e autonomo giudizio morale. Negli *Andri* (1523-24), per esempio, l'anziano spossato e in disparte, che fa da contrappunto alla ninfa in primo piano, e una faroana, simbolo di sfrenata fecondità e lussuria, sembrano condensare il giudizio del pittore, come, nell'incontro di *Bacco e Arianna* (1523), la sottolineatura del momento della trasformazione sublimante di Arianna in corona di stelle.

Col passare del tempo, poi, la visione dell'artista, divenendo più cupa, sembra tesa a mettere in luce la condizione di sottomissione degli uomini agli dei. Lo si percepisce nella cosiddetta *Venere del Pardo* del Louvre (1552-53), che dovrebbe in realtà rappresentare Giove, in forma di satiro, che insidia Antiope. L'intervento di Giove segna il passaggio a una nuova era, in cui l'uomo è costretto ad abbandonare la dimensione contemplativa (la donna e il satiro in primo

piano) e a dedicarsi all'azione, all'attività feroce e inconcludente della caccia. Il destino tragico dell'uomo è indicato nello sfondo dalla terribile sorte di Atteone che, avendo involontariamente scoperto Diana al bagno, viene trasformato in cervo e sbranato dai suoi stessi cani. L'alternarsi degli ambienti naturali nella loro tranquilla varietà – la foresta, il fiume, le ampie radure, le lontane montagne che sfumano in azzurro – accoglie i drammatici eventi, contrapponendo loro la sua quiete serena: la natura diventa così l'immagine di un paradiso perduto, il rimpianto dell'arcadia pastorale. Un tono altrettanto pessimista caratterizza molte delle ultime opere di Tiziano, in cui sono sottolineati l'impotenza e lo smarrimento dell'uomo di fronte all'indifferente ferocia degli dei. Lo si vede nel violento *Ratto d'Europa*, ove la protagonista è trascinata dal toro/Giove lontano dalle rive asiatiche in un mare pieno di presenze mostruose, oppure nelle storie di *Diana e Atteone* e di *Diana e Callisto* (1559), per finire con la *Morte di Atteone* (1568?) dove, in primo piano, la dea viene resa crudele protagonista della morte del cacciatore, rappresentato nel momento in cui perde il suo carattere umano e viene dilaniato dai cani. Il paesaggio a questo punto non è più descritto ma trasfigurato, come se partecipasse della tragedia: la vegetazione perde il suo colore, tende al monocromo e ferma nei segni parossistici il gesto appassionato di Tiziano, che esprime la sua angoscia per il destino dell'uomo, sottomesso ai potenti senza speranza di riscatto.

◄ Tiziano Vecellio, *Giove e Antiope*, 1552-53, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre. Giove, in forma di satiro, insidia Antiope e il suo intervento segna il passaggio alla storia, l'era in cui l'uomo, costretto ad abbandonare la dimensione naturale e contemplativa, si dedica all'azione, all'attività feroce e inconcludente della caccia. Quel tragico destino è simboleggiato nello sfondo dalla terribile sorte di Atteone. La donna (forse la committente del quadro?) e il satiro in primo piano alludono a quell'età dell'oro, quella sorta di paradiso perduto, rappresentato anche nel paesaggio pastorale.



MALO MORI  
QVAM  
FOLDARI

## Lo sguardo sul mondo: alternative e sviluppo dei temi paesaggistici nella pittura lagunare del Cinquecento

Rodolfo Profumo

**P**er quanto centrale ed eccezionale, l'opera dei tre grandi maestri veneziani di fine Quattrocento e inizio Cinquecento non esaurisce il bagaglio delle ricerche e delle proposte che maturano in laguna. Non tutta la pittura veneziana dei primi decenni del XVI secolo può essere infatti ricondotta sotto l'etichetta del "giorgionismo" o messa in diretta relazione con l'attività di Bellini e di Tiziano. Il momento difficile che la città viveva, premuta a oriente e sul mare dai turchi, a occidente dall'impero e dalle variabili coalizioni di stati italiani, ne faceva anche un punto di riferimento internazionale, esaltandone la singolarità e l'orgoglio, moltiplicando per molti aspetti la necessità di cercare legami e accordi politici, che potevano sempre diventare motivo di arricchimento dei rapporti culturali e artistici. Due personalità di grande rilievo rappresentano atteggiamenti opposti in questo senso: Carpaccio incarna nella sua attività, legata alle "scuole", lo spirito veneziano nella sua composizione multiforme, proiettata sul mare e orgogliosa della varietà e dell'assoluta singolarità di una città unica e composita; Lorenzo Lotto mostra invece un'irrequietezza che lo porta a spostarsi continuamente e quindi a confrontare il fondo veneto della sua cultura con modi e stili addirittura opposti.

### *Il paesaggio di Carpaccio tra memoria, realtà e fantasia*

La fama di Carpaccio (1460-1526) come piacevole narratore, capace di ottenere effetti accattivanti dalla varietà multiforme dei personaggi, delle architetture e degli oggetti che popolano i suoi grandi e "festosi" teleri, lo chiude in un ruolo ingiustamente limitato. La tradizione critica che invariabilmente ricercava misura, equilibrio ed eleganza di composizioni prospettiche, non sempre ha saputo in effetti cogliere la ricchezza della sua pittura, che a uno sguardo più attento ha mostrato, grazie a una serie di recenti indagini, tutto il suo carattere di pittura colta, variata, originale, intessuta di riferimenti e di citazioni, alimentata dalle narrazioni, dalle leggende, dai riferimenti simbolici, dall'introduzione di brani realistici e di ritratti. Certo Carpaccio non si aggiornò sulle novità linguistiche di Tiziano e Giorgione ma rimase legato, nonostante la ricchezza dell'impianto cromatico, alla risentita costruzione del disegno della cultura mantegnesca. Ma la sua opera è soprattutto strettamente intrecciata alle grandi commissioni delle scuole veneziane e quindi rimase sempre intimamente legata alla vita sociale e politica di Vene-

zia: il senso della variazione contiene quindi il sapore tardo-gotico di una città animata da correnti culturali differenti, punto di riferimento di nazionalità diverse, che traeva la sua forza dalla sua capacità di confrontarsi con l'umanesimo, di accogliere sensibilità legate all'oriente, di commerciare e scambiare arte e cultura con il Nord Europa e, in questa apertura, esprimere una sua identità tanto più necessaria quando, a cavallo tra Quattro e Cinquecento, i pericoli si moltiplicavano e nuove minacce si aggiungevano al lunghissimo e drammatico confronto contro la potenza dei turchi.

### *San Giorgio e il drago: una metafora della lotta contro i turchi*

Il confronto con il nemico d'oriente è sottinteso nel *San Giorgio e il drago* dipinto da Carpaccio per l'oratorio della Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, l'istituzione destinata ad accogliere i cittadini dalmati. Per questa sede Carpaccio realizzò tra il 1502 e il 1507 un vasto ciclo di teleri che, nel descrivere le gesta dei santi dalmati, san Giorgio, san Trifone e san Gerolamo, apertamente alludeva alla minaccia portata dai turchi contro le terre di Dalmazia.

Il paesaggio "moralizzato" del dipinto è la plaga in cui il drago fa strazio dei giovani cittadini di Selene: uno spazio paludoso, in cui si trovano tronchi spezzati ed erbe palustri, una pianura brulla, cosparsa dei miserevoli resti di corpi parzialmente divorati. In mezzo a essi una serie di animali legati al mondo demoniaco e alla morte, lucertole, serpenti e rospi, ma anche conchiglie, che simboleggiano il peccato della lussuria, cui allude esplicitamente l'esibizione del sesso maschile e femminile delle vittime del drago. Tutto il lato sinistro del quadro non offre alcuna indicazione in positivo, come chiarisce l'albero mezzo secco che separa lo spazio di san Giorgio da quello del mostro. Dal basso, da sinistra, dagli alberi secchi, dalla palude, dai teschi e dal busto mummificato, "sale" lo slancio del mostro verso destra, dove viene fermato dalla lancia di Giorgio. La stessa città (Selene) è connotata come città orientale e pagana, dalla forma della torre principale, dal monumento equestre, dalla porta fortificata che "prosegue" il tronco mozzo, dalle palme allineate che collegano lo spazio del drago alla città; là impotenti, i seleniti assistono al duello e anche le alture circostanti propongono forme inquietanti: tutto il paesaggio deve esse-

† Vittore Carpaccio, *Ritratto di cavaliere*, particolare, 1510 (?), olio su tela, Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza.



▲ Vittore Carpaccio, *Duello di san Giorgio con il drago*, 1502-07, olio su tela, Venezia, Scuola Dalmata dei Santi Giorgio e Trifone.

Lo spazio del quadro è nettamente partito in due zone, da sinistra e dal basso dai resti dilaniati, dalla palude, dagli orribili rettili, nasce la forza demoniaca del drago, e la stessa città di Selene, non ancora convertita, si situa in questa dimensione; da destra, dall'alto, dal santuario e dall'eremitaggio, dalla preghiera della principessa, scende invece lo slancio che consente a san Giorgio di fermare il drago. Là a destra una nave, simbolo dell'anima, alza le vele verso un viaggio propizio.

► Vittore Carpaccio, *Ritratto di cavaliere*, 1510(?), olio su tela, Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza.

Il misterioso ritratto del cavaliere che rinfodera la spada sullo sfondo di Ragusa ha probabilmente un significato commemorativo, ma è anche un'immagine esemplare per la ricchezza di segni della natura che gli si dispone attorno: sono i fiori, gli alberi, gli animali della terra e del cielo, ciascuno precisamente e realisticamente descritto, ciascuno portatore di un significato simbolico e narrativo, ciascuno in relazione con la vicenda terrena dell'uomo che, dietro, vediamo partire a cavallo incontro al suo destino.

re redento e le fortezze lontane paiono baluardi in un ambiente ostile.

Dall'alto proviene invece la forza di san Giorgio: il cavallo inarcandosi porta la lancia ad allinearsi con la chiesa che domina la scena dall'angolo destro. A questo spazio positivo appartiene la figura della principessa che prega fiduciosa; sullo sfondo, un arco naturale e un ponte collegano uno scoglio alla terraferma, invitando a un eremo che si raggiunge con un erto sentiero e sotto a quell'arco spiega le sue vele, al vento favorevole, un vascello, esplicita metafora dell'anima. Le immagini del paesaggio mostrano come la natura prenda forma sotto lo sguardo colto del pittore, capace di cogliere tutto ciò che entra in relazione con la storia e la religione.



### *Il paesaggio e la moltiplicazione dei simboli*

La stessa intensità mostra il grande telero con la *Preparazione del sepolcro di Cristo* (1510). Al centro è Cristo, adagiato su un vero e proprio tavolo, la mensa, l'altare della nuova alleanza, mentre dietro di lui Giuseppe d'Arimatea sta preparando il sepolcro. La desolazione della morte e l'impossibilità della salvezza prima del sacrificio di Cristo sono testimoniate dai macabri resti sparsi dovunque, insieme con le rovine degli altari pagani e dei monumenti funebri che indicano la sconfitta del mondo antico. Ma la figura di Giobbe ricorda la certezza della risurrezione, invitando all'accettazione della sofferenza e l'albero cui si appoggia mostra da una parte rami spezzati e secchi, dall'altra una verdissima chioma. A destra, separato da un lungo taglio in diagonale, si trova lo spazio della storia in cui si confrontano i diversi atteggiamenti di fronte al sacrificio di Cristo: tra i sepolcri scoperchiati un bambino si aggira come cercasse qualcosa e ricorda l'ignoranza degli ebrei; anche lo sperone roccioso con le sue grotte assume l'aspetto lugubre di un teschio e vi si appoggia persino un cadavere irrigidito.

Tuttavia, se il sepolcro di Cristo è il varco della salvezza, la porta che può sottrarre alla desolazione e alla morte, per analogia sotto la montagna si apre un arco dove passa il sentiero che conduce in alto, alla croce, all'espiazione e alla redenzione; certo non bisogna attardarsi nei piaceri e abbandonare l'atteggiamento meditativo, come fanno i due personaggi che si sono fermati a suonare sotto due lugubri alberi, spaccati dalla folgore, allontanandosi dall'eremo che sorge poco più in alto. Così atteggiamenti differenti si vedono a destra: mentre la Maddalena si avvicina con un vaso d'unguenti, gli infedeli con il turbante, totalmente indifferenti al dolore delle Marie e di Giovanni, si allontanano scendendo verso il golfo lontano in mezzo ad alberi rigorosamente spogli. Il paesaggio si apre a destra, su un golfo circondato di monti, si colora di toni più vari e sfuma infine in montagne azzurre, aereo e leggero, quasi a dimostrare, per contrappunto, che l'asprezza della parte sinistra è una scelta stilistica, una voluta ricerca di tensione e di ritmo narrativo.

► Vittore Carpaccio, *Compianto sul Cristo morto* (La preparazione del sepolcro), 1510, olio su tela, Berlino, Staatliche Museen. Intorno al letto-altare su cui giace Cristo le immagini sono connesse con inventiva e rigore, intessute di riferimenti culturali e simbolici: la preparazione del sepolcro di Cristo si lega alla riflessione di Giobbe sulla sofferenza e la resurrezione e il sepolcro è implicitamente paragonato al varco verso l'ascesi e la salvezza. Il paesaggio e la natura, gli alberi secchi o fiorenti, precisano il giudizio su ogni scena che sia il dolore di Giovanni e delle Marie, sulla destra, o l'indifferenza degli infedeli e di chi si attarda in futili occupazioni.



#### Lorenzo Lotto, *irrequietezza e intensità*

Eccentrica e originale nella sua visionarietà, l'esperienza artistica di Carpaccio fa da contrappunto a quella altrettanto eccentrica di un altro grande protagonista del Rinascimento veneziano, l'enigmatico e affascinante Lorenzo Lotto (circa 1480-1556), responsabile di una parabola artistica cresciuta in dichiarata autonomia e spesso in antitesi rispetto alle ricerche di Bellini e di Tiziano. Antitesi che si esprime anche a livello biografico e di scelte esistenziali, là dove, alla carriera trionfante del Vecellio, Lotto, spinto da un' indefinita irrequietezza, risponde con una scelta che lo porta a trascorrere quasi tutta la propria esistenza in una serie continua di spostamenti tra Venezia, Treviso, Roma, Ancona e Bergamo e nello stesso tempo a scegliere un intreccio di riferimenti culturali del tutto personale, spesso alternativi a quelli dominanti in laguna. In effetti, sebbene la sua profonda riflessione sull'uso del colore, che arriva a un' inusitata brillantezza ma in stesure spesso contrastanti, secondo formule d'accordo immediatamente riconoscibili, indica l'appartenenza del pittore alla cultura veneta, declinata però con assoluta originalità, l'attenzione costantemente manifestata al valore dei particolari, minuziosamente distinti e descritti, riflette una relazione intensa con la pittura d'oltralpe, un'attenzione che si estese all'osservazione dell'ambiente naturale e ai brani di paesaggio.

La critica concorda nell'individuare l'origine di questa predilezione nella conoscenza di Dürer e della pittura tedesca, anche se Lotto giunse a effetti molto lontani dalle fonti di ispirazione, in particolare perché quell'acutezza

descrittiva venne spesa per individuare certi nuclei narrativi e drammatici e non diffusa in modo uniforme, a qualificare l'intera superficie dei dipinti. Allo stesso modo la conoscenza dei modelli raffaelleschi, dichiarata in certe tipologie e atteggiamenti delle figure, fu restituita in modo nuovo perché il contesto, le forzature drammatiche delle fisionomie, l'accentuazione dei valori cromatici rovesciarono radicalmente il senso classicista e universalistico dei modelli desunti dall'urbinate (*Deposizione di Jesi*).

#### *Le Allegorie per il cardinale de' Rossi*

L'*Allegoria della Virtù e del Vizio* dipinta nel 1505 per il cardinale de' Rossi mostra in modo molto diretto il legame che nell'opera del Lotto unisce i significati simbolici con l'immagine della natura, indicando quale origine e quale senso debba essere attribuito al paesaggio nei dipinti profani durante il Cinquecento. L'immagine costituisce in sostanza un paradigma per la rappresentazione dell'opposizione di *virtus* e *voluptas*: a destra il satiro, ebbro, cerca le ultime gocce di vino in una grande anfora, ma il vino si sparge dall'orcio rovesciato alle sue spalle e a rafforzare l'idea di dissipazione un'anfora sparge nell'erba anche il latte; la scena avviene su un prato rigoglioso e fiorito, circondato di alberi frondosi, anche se nel mare lontano una nave, condotta sugli scogli, affonda; il puttino a sinistra, invece, si accosta all'albero spezzato che cresce al limitare di un terreno arido e sassoso e vi trova gli strumenti della scienza e dell'arte. All'albero è appoggiato il blasone dei de' Rossi, più in alto è appeso lo scudo di Minerva con il volto di Medusa e, dalla privazione, simbo-

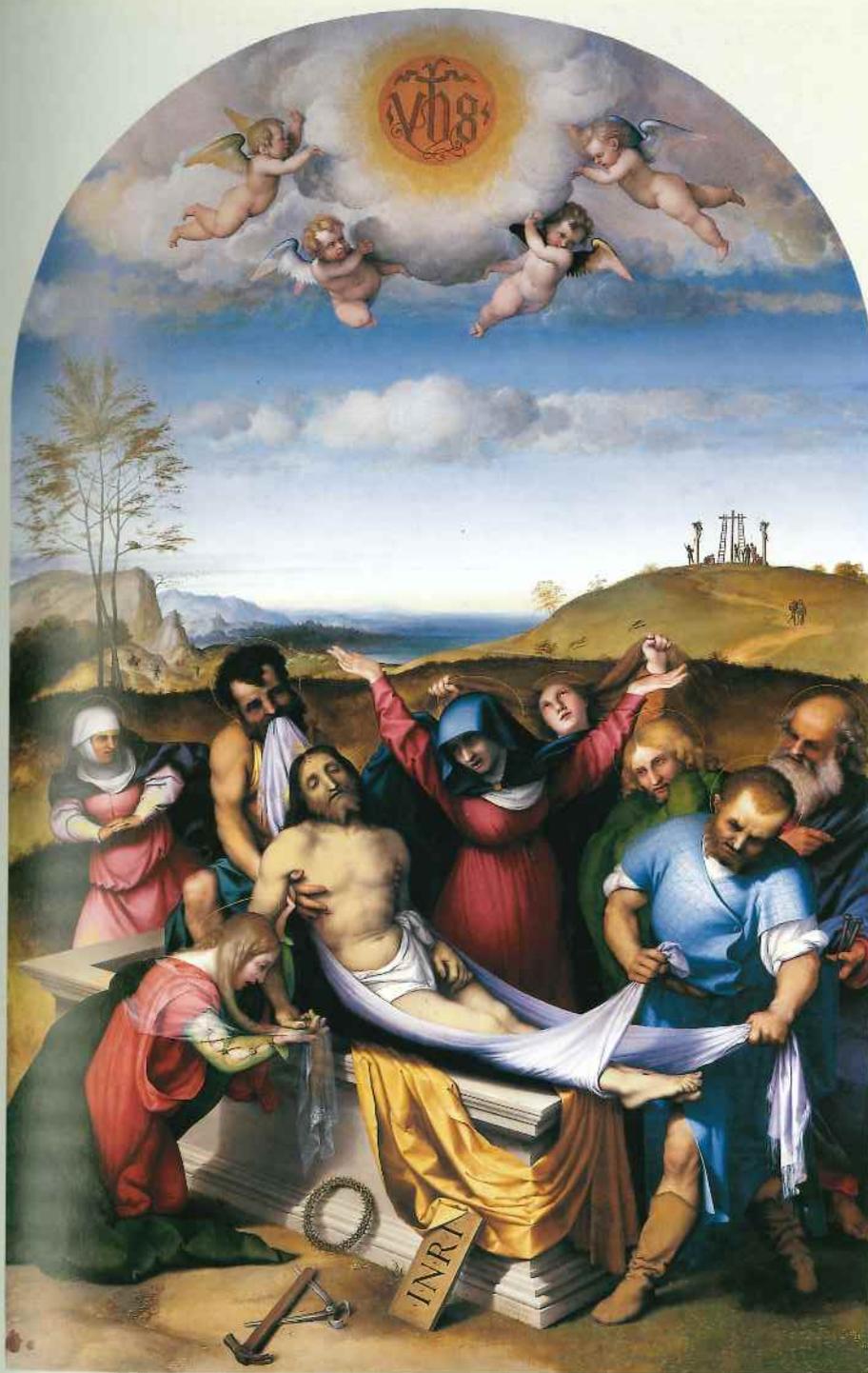
## La *Deposizione di Cristo* di Lorenzo Lotto

I dipinto venne commissionato nel 1512 a Lorenzo Lotto dalla confraternita del Buon Gesù di Jesi per la chiesa di San Floriano dei minori conventuali. L'artista ottenne l'incarico in sostituzione di Luca Signorelli, che non aveva ottemperato a un precedente impegno. Si tratta quindi di un'opera immediatamente successiva alla deludente esperienza romana di Lotto e appena antecedente al suo lungo soggiorno bergamasco, che sarebbe iniziato nel 1513.

La consueta e rituale indicazione di influenze e rapporti ha portato a riconoscere in quest'opera qualche

contatto con il manierismo toscano e soprattutto un'eco della *Deposizione* di Raffaello per Atalanta Baglioni (1507), se non altro per la somiglianza dell'impianto spaziale, con la disposizione in diagonale della scena e il Calvario in alto a destra. Il confronto è utile tuttavia proprio per intendere come Lotto sia lontano dalla sublime drammaturgia di Raffaello, il quale, attraverso i modelli della bellezza classica, coscientemente intendeva raffreddare l'espressività drammatica della scena ponendola in una dimensione universale. C'è un'evidente differenza di sensibili-





Lorenzo Lotto  
*Deposizione di Cristo*  
 1512  
 Olio su tela  
 Jesi, Pinacoteca Civica

tà e di intenzioni, quella differenza che probabilmente aveva determinato l'insuccesso dell'esperienza romana del Lotto.

Mentre il dipinto di Raffaello si basa infatti su una definizione ideale dell'evento, quasi all'opposto Lotto, osservando gli oggetti e la materia, conferì alle sue figure una presenza immediata: fece sentire quasi concretamente il peso degli strumenti della passione in primo piano, rendendo enormi le tenaglie e il martello, descrisse la qualità e i colori anche stridenti delle stoffe, si soffermò sulla trasparenza del velo della Maddalena e sul tessuto trapuntato del giustacuore di Giuseppe d'Arimatea. Soprattutto nella descrizione dei gesti non prese come riferimento Raffaello, ma altri autori, costruendo un catalogo di concitate emozioni: ecco le braccia aperte verso il cielo di Maria e, dietro, Maria di Cleofa che si strappa i capelli; la Mad-

dalena che piange inginocchiata, afferrando la mano del Cristo, e Maria di Salome che stringe convulsamente le mani; il volto sconvolto di Giovanni e il gesto composto di Pietro che ha raccolto i chiodi; infine l'invenzione quasi sconcertante di Nicodemo che, per sorreggere Cristo sotto le ascelle, deve fermare il sudario con la bocca. La notazione, questa sì crudamente realistica, supera anche le indicazioni che Lotto aveva ricavato dal patrimonio di immagini di impronta anticlassica costituito dalla produzione grafica di Dürer (il *Compianto* nella serie della *Grande Passione*) e di Mantegna (*Il seppellimento*). Lorenzo Lotto, che certamente poteva conoscere la *Deposizione* dipinta da Raffaello per i Baglioni a Perugia, scelse quindi un percorso evidentemente divergente dal classicismo, alla ricerca di una religiosità più intensa. È la religiosità proposta dalla figura di san Pietro che, avendo sostituito con i chiodi il tradizionale attributo delle chiavi, sembra vedere prefigurato il proprio martirio ma anche pare augurare alla Chiesa una maggiore attenzione per il sacrificio e per l'esempio di Cristo; la profonda adesione di Lotto è d'altra parte ribadita dalla sua firma sulla base del sepolcro, sotto la tabella.

Così anche il paesaggio si anima: a sinistra una donna precede due armati, uno a cavallo e uno a piedi, indicando una lontana città sul mare; più avanti un pastore conduce il proprio gregge. Alcuni particolari sono metafora immediata del tragico evento che si è appena concluso: un grosso uccello rapace si è posato sui rami dell'alberello, mentre un cane sta per raggiungere una lepre in fuga. In alto, sul Calvario, le scale sono ancora appoggiate alla croce di Cristo, mentre i ladroni pendono contorti dalle loro; i soldati con l'indifferenza dei carnefici discutono, considerano la situazione, lavorano con le funi e raccolgono le vesti, qualcuno, un ebreo con il turbante e un soldato, si allontana scendendo per il sentiero.

Nella *Deposizione* di Lotto mentre "in primo piano la disperazione esplose a caldo, davanti al corpo appena recuperato" – come scrive Gentili – anche lo sfondo e il paesaggio sono rifusi in funzione di un sottile senso d'inquietudine: tutto appare diverso dall'immagine proposta nella "pacificata e pacificante *Deposizione* di Raffaello", con il "suo Calvario semideserto, smontato da ore".

► Lorenzo Lotto, *Allegoria della Virtù e del Vizio*, 1505 circa, olio su tavola, Washington, National Gallery of Art, Kress Collection.

Il dipinto, che costituiva il pannello di copertura del ritratto del vescovo Bernardino de' Rossi (oggi nel museo napoletano di Capodimonte), rappresenta esemplarmente l'opposizione tra *Virtus* e *Voluptas*: un satiro ebbro sparge vino e latte nell'erba, mentre nel mare lontano una nave affonda sugli scogli; il puttino che si accosta invece all'albero spezzato, simbolo di sacrificio (cui è appoggiato il blasone dei de' Rossi), trova gli strumenti della scienza e dell'arte e mette letteralmente le ali per salire l'erto sentiero verso la luce della verità.



leggiata dal tronco spezzato, risorge ancor più rigoglioso un nuovo ramo frondoso. Così il puttino, accostandosi alle fatiche della scienza e dell'arte, mette letteralmente le ali e può salire per l'impervio sentiero che conduce verso la luce. Il dipinto costituiva in origine il pannello scorrevole di copertura del ritratto di Bernardino de' Rossi (oggi al Museo di Capodimonte a Napoli) e sovrapponeva all'immagine del prelado un monito e un esempio. A quella allegoria doveva collegarsi l'*Allegoria della Castità* o *Il sogno della giovane donna*, che presumibilmente copriva il ritratto postumo della sorella del cardinale de' Rossi. Anche in questo caso la natura, e per di più un suggestivo

notturno, in cui ancora lontane si vedono le ultime luci di un crepuscolo, è lo spazio in cui vengono messe in scena le passioni e le virtù. Il fascino del dipinto è in effetti legato al gioco di luci e riflessi che isola la fanciulla addormentata e la unisce al puttino che lascia scendere su di lei una cascata di fiori bianchi e luminosi. Il bosco, regno dell'indistinto e della passione, ospita una satiresca che spia con interesse il compagno in preda all'ebbrezza; nella radura invece, dove il tronco tagliato e le fresche acque del ruscello indicano un ordine diverso e austero, è rinato l'alloro, simbolo della castità, e là si addormentata, abbandonando le passioni, sopite e sublimite nella *quies*, la giova-

► Lorenzo Lotto, *Allegoria della Castità*, 1505, olio su tela, Washington, National Gallery of Art, Kress Collection.

Il dipinto era probabilmente il pannello di copertura del ritratto postumo della sorella del cardinale de' Rossi. Nella radura dove il tronco tagliato e le acque del ruscello indicano un ordine austero, è rinato l'alloro, simbolo della castità. Là si è addormentata la giovane virtuosa nella purezza della *Quies*, simboleggiata dai fiori bianchi e luminosi che il puttino lascia scendere su di lei. Alla radura è contrapposto il bosco notturno, regno dell'indistinto e della passione sfrenata, ove una satiresca spia con interesse il compagno in preda all'ebbrezza.



ne virtuosa. Se i temi sono indubbiamente quelli della cultura umanistica, con una ben giustificata inflessione austera e moralistica, tanto più ne risultano evidenti i tratti anticlassici e la forte originalità delle composizioni.

*Il capolavoro veneziano di Lotto e la pittura d'oltralpe*

Ma la riflessione sul paesaggio, la confidenza con il vocabolario fiammingo e tedesco, apertamente si presenta in altri capolavori del Lotto. Innanzitutto nella *Trinità* (1523-24) dipinta per l'omonima chiesa di Bergamo e oggi in Sant'Alessandro della Croce. Quindi, e in modo ancor più evidente, nella grande pala di Santa Maria dei Car-

mini, raffigurante *San Nicola in gloria con i santi Giovanni Battista e Lucia* (1527-29), realizzata a Venezia per una confraternita di mercanti. La pala rovescia l'impianto prospettico dell'*Assunta* di Tiziano e forza un'idea già comparsa nella pala della *Trinità*: lo spettatore viene portato "in cielo" e, mentre i santi rivolgono ancora in alto la loro attenzione a impetrare la benevolenza divina, lontano, in una veduta a volo d'uccello, appare la costa che degrada verso una città di mare. Le immagini dei traffici, con le navi che caricano ceste di grano, alludono a uno dei miracoli di Nicola che, secondo la *Legenda aurea*, era riuscito miracolosamente a sfamare tutta la sua diocesi in un pe-

► Lorenzo Lotto, *Gloria di san Nicola*, 1527-29, olio su tela, Venezia, Chiesa di Santa Maria dei Carmini. La grande pala venne realizzata per la Scuola dei Mercanti. Lo spettatore si trova "in cielo" e, mentre i santi implorano la benevolenza divina, in basso, in una veduta a volo d'uccello appare un vasto paesaggio in cui sono ricordati miracoli e santi protettori. Il paesaggio propone anche l'osservazione di una temperie meteorologica: san Nicola, allontanando le oscure nubi temporalesche e riportando il sereno sul mare e sulle navi, dona un messaggio di speranza alla confraternita di mercanti.





▲ Giovanni Girolamo Savoldo, *Il profeta Elia*, 1510-15, olio su tavola trasportata su tela, Washington, National Gallery of Art, Kress Collection. Il dipinto mostra Elia nutrito dal corvo durante il suo primo esilio, ma i piccolissimi episodi nel paesaggio mostrano gli altri momenti salienti della vita di Elia, il prodigio del fuoco miracoloso (*Libro dei Re*, I, 18), quello dell'attraversamento del Giordano (*Libro dei Re*, II, 2), che precede l'assunzione al cielo sul carro infuocato. Sia la forma delle montagne che la prospettiva aerea, con i picchi grandiosi che sfumano in azzurro, ricordano nettamente il paesaggio leonardesco.

riodo di carestia; al centro un albero rigoglioso e un albero secco sembrano rammentare la capacità di Nicola di riportare in vita i marinai periti nei naufragi; a sinistra l'immagine di san Giorgio che uccide il drago ricorda e manifesta l'opposizione al male ma anche la minaccia portata dai turchi (popolarmente identificati con le insegne del drago) alle terre adriatiche. Ma san Nicola, protettore dei marinai e delle attività marittime, porta anche un messaggio di fiducia per la confraternita dei mercanti: il suo intervento allontana oscure nubi temporalesche e riporta il sereno sul mare e sulle navi che lo devono affrontare. Malgrado la straordinaria precisione nella resa degli elementi della natura e degli effetti atmosferici, che assumono un aspetto altamente suggestivo, anche l'ispirazione di questo paesaggio non è strettamente "naturalistica", poiché deriva, com'è stato dimostrato dalla critica, da opere di Dürer, di Joachim Patinir e, in particolare, da un *Paesaggio del Mar Rosso* di Jan Van Scorel, dipinto in Venezia nel 1521, nel quale si ritrovano infatti l'immagine del golfo, l'albero che si staglia contro il cielo e le nubi temporalesche che incombono sulle armate del faraone.

*Il pieno Cinquecento a Venezia: influenze e mediazioni*  
Col procedere dei decenni verso la pienezza del Cinquecento, anche nella pittura veneta si verifica un radi-

cale passaggio d'epoca, caratterizzato da sostanziali mutazioni del linguaggio e da un sempre più fitto e vivace scambio di esperienze, segnato in particolare dalla conoscenza degli esempi romani e delle diverse forme di classicismo derivanti dall'esempio di Michelangelo o dai modelli di decorazione studiati dalla bottega di Raffaello; per contro, si estese anche il gusto del paesaggio e della scena di genere, con una diffusione delle opere dei pittori del Nord Europa, naturalmente favorita dalla presenza a Venezia di un ceto mercantile che rivolgeva uno sguardo curioso alla natura e alla società in tutte le loro manifestazioni. Le stesse presenze di artisti stranieri, rappresentanti di diverse culture, italiane o nordiche, furono sempre più frequenti, e le citazioni delle loro opere, già a partire dalla prima metà del secolo, risultano ben evidenti nella pittura degli artisti veneti.

#### *Savoldo tra Lombardia, Veneto e Nord Europa*

Tra le figure che mediano tra le diverse culture spicca il bresciano Giovanni Girolamo Savoldo (circa 1480 - dopo il 1548), che era giunto a Venezia dopo imprecisate peregrinazioni tra Brescia, Milano, Parma, e forse Genova, portando con sé un complesso di esperienze che sembrano partire dalle ricerche di Leonardo sulla luce e sulla prospettiva aerea. Nel *Profeta Elia* della National Gallery di Washington (1515-20), il profeta, in primo piano, viene nutrito da un corvo, ma la sua vicenda è narrata da minuscole figurine che animano il profondo paesaggio, accuratamente descritto nella zona sinistra. Nel paesaggio si ritrova qualche suggestione di Giorgione ma soprattutto vengono reinterpretate, alla luce delle invenzioni dei pittori del Nord Europa, le scoperte di Leonardo direttamente o indirettamente conosciute in Lombardia, ben evidenziate dagli azzurrati picchi rocciosi del fondo, che si perdono in lontananza con effetti sfumati e trasparenti. Savoldo conosceva con la competenza di un fiammingo le tecniche della pittura a olio, ma doveva aver approfondito anche gli studi di Leonardo sulla luce, sui riflessi e sulla qualità delle superfici. Connettendo queste conoscenze arrivò a ottenere effetti ineguagliati nell'interpretare la qualità della materia e dei tessuti traslucidi, gli effetti dei riflessi cangianti nella penombra, ma anche le luci e le penombre nel paesaggio, realizzando tra l'altro notturni eccezionali (*San Matteo e l'angelo*, New York, Metropolitan Museum). Il modello fiammingo del notturno demoniaco, con citazione esplicita di Bosch o di qualcuno dei suoi imitatori, è apertamente dichiarato nelle *Tribolazioni di sant'Antonio* (San Diego, Timken Art Gallery), dipinto a Venezia intorno al 1527: quadro straordinario, in cui, a contrappunto della corrusca e visionaria rappresentazione della città infernale sulla destra, consumata dalle fiamme, si apre a sinistra un vasto ed elegiaco paesaggio, che la libertà vitale della vegetazione vibrante dichiara di ispirazione veneta, ma che è nuovamente chiuso sullo sfondo da montagne sfumate, più nettamente lombarde e leonardesche.

*L'esperienza di Jacopo Bassano e il paesaggio come genere*  
Vicino a questo tipo di aperture e in particolare vicino alla cultura fiamminga e tedesca è il lavoro di Jacopo Bas-



▲ Giovanni Girolamo Savoldo, *Le tentazioni di sant'Antonio*, 1527 circa, olio su tavola, San Diego, Timken Art Gallery. Dipinto a Venezia, il quadro mostra la connessione strettissima di un notturno fiammingo, da cui affiorano i demoni e le immagini spaventose che tormentano Antonio, con un ampio paesaggio, tipico della tradizione veneta e dilatato verso uno sfondo ispirato dalle prospettive aeree di Leonardo. Verso questo paesaggio, verso un lontano convento, sfuggendo ai mostri e alle visioni, si dirige, con le mani giunte, sant'Antonio.

sano (circa 1517-92). La sua *Fuga in Egitto* del Toledo Museum of Art, proveniente dalla chiesa della Santissima Annunziata di Ancona e dipinta intorno al 1542, è stata spesso confrontata con i paesaggi olandesi per il sapido naturalismo e per l'ampissimo scenario che si apre dietro le figure principali. Qualche decennio dopo i tempi erano ormai maturi per proporre opere in cui l'indagine sulla realtà sostituiva quasi completamente il soggetto religioso, come accade nelle *Stagioni* di Vienna, dipinte da Jacopo alla metà dell'ottavo decennio del Cinquecento, probabilmente con la collaborazione del figlio Francesco Bassano (circa 1549-92): una sapiente composizione di figure, radunate in vari gruppi, illustra le attività delle diverse stagioni. Il paesaggio è il palcoscenico, l'ambiente in cui le attività umane si svolgono: la ricerca dei segni e dei loro intrecci allusivi è sostituita dalla descrizione oggettiva, quasi scientifica delle cose; le immagini sono ricondotte all'immediatezza del senso e, perduta gran parte della carica simbolica, si alimentano della chiarezza esauriva dell'esempio, propongono a modello la semplicità e l'umiltà, in armonia con la preferenza controriformista per un preciso controllo sul mondo, per un'educata meraviglia nei confronti della natura. Lo spazio è scandito da movimentate quinte di balze e cespugli in cui si inseriscono, quasi vi fossero connaturati, tanto gli edifici quanto le attività umane, mentre la sagoma lontana del monte Grappa richiama un'immagine familiare della regione veneta. All'artista, in qualche modo "costretto" all'imitazione, rimaneva la possibilità di esibire il virtuosismo della tecnica pittorica: lasciando in evidenza l'intreccio delle pennellate o il guizzo delle lumeggiature comunicava la sua adesione alla descrizione, superava l'esteriorità super-

ficiale cercando di mostrare, con l'intensità emotiva del gesto, il senso morale dell'immagine. Così, come nella coeva pittura di Tiziano e Tintoretto, il gioco di luci e di penombre, di contrasti, di stesure corpose e di tocchi brillanti fa brillare e anima le superfici. L'effetto si accentua là dove pochi tocchi descrivono, a macchia, minuscole scene di soggetto biblico, il sacrificio di Isacco nell'*Estate*, la cacciata dal paradiso terrestre nella *Primavera*. E si noti che comunque si tratta di interventi oggettivi, tangibili, di Dio nella storia dell'uomo, ammonimenti quindi di cui l'uomo deve valersi per affrontare la quotidiana e ciclica fatica del suo percorso nel tempo.

#### La "maniera" di Tintoretto

Se nella prima metà del Cinquecento l'apporto della pittura del Nord fu fondamentale per l'affermarsi in ambito lagunare del gusto per la "pittura di genere", nei decenni centrali del secolo la grande pittura veneziana si arricchì anche grazie al rapporto sempre più intenso con i grandi modelli del Manierismo.

È su questa linea che si muove la ricerca di Jacopo Robusti, detto il Tintoretto (1518-94), il più profondo e originale pittore veneziano della seconda metà del secolo. Unendo con audacia iperbolica le riflessioni su Tiziano e su Michelangelo, questi inventò infatti uno stile nuovo e straordinario, in cui la forma viene nuovamente definita da un disegno evidente, costruttivo fino a divenire gesto, ma fermato sulla tela come filamento luminoso, o come definizione grafica dell'ombra. Tintoretto si esprimeva quindi come un manierista, ma questa scelta stilistica, orientata verso l'invenzione fantastica, non gli impedì di stringere rapporti strettissimi con i pittori fiamminghi e

► Jacopo e Francesco Bassano, *Primavera*, 1570-80, olio su tela, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Una sapiente composizione di figure mostra le attività tipiche della stagione. Il paesaggio è l'ambiente in cui le attività umane si svolgono, descritte con atteggiamento oggettivo, quasi scientifico, in armonia con l'aspirazione controriformista a un preciso controllo sul mondo. Le immagini, perduta gran parte della carica simbolica, hanno la chiarezza esaustiva dell'esempio, propongono modelli di semplicità e di umiltà. La scena della cacciata dal Paradiso terrestre è divenuta qui minuscola citazione che "giustifica" il paesaggio.



► Jacopo e Francesco Bassano, *Estate*, 1570-80, olio su tela, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Lo spazio è costruito con quinte formate di balze e cespugli, in cui si inseriscono, quasi vi fossero connaturati, gli edifici e le attività umane. La sagoma lontana del monte Grappa definisce geograficamente la scena. La natura artistica dell'immagine viene mostrata dall'intreccio delle pennellate, capaci di fermare quei gesti decisi che indicano l'adesione emotiva dell'artista alla descrizione. L'effetto è accentuato là dove pochi tocchi descrivono, a macchia, la scena del sacrificio di Isacco.



di lasciare spazi sempre maggiori alla descrizione del paesaggio, che sapeva inserire in un diverso meccanismo retorico. Nella *Fuga in Egitto* per la Scuola Grande di San Rocco (1583-87) la costruzione della scena è nuova per il dinamismo delle figure e per la forza delle vigorose tessiture di pennellate, che accendono alcuni colori o fanno sentire la consistenza del fogliame. L'immagine oppone la

Sacra famiglia, che faticosamente procede sul sentiero impervio dopo aver attraversato il fiume, agli uomini, che qui sono "macchiette" fiamminghe, impegnate nelle loro occupazioni. Tintoretto ripropone consueti elementi simbolici: un alone luminoso ha sostituito l'aureola della Madonna che sembra voler proteggere il figlio, ma sulla strada la staccionata e la palma prefigurano la croce e il sa-

## Paolo Veronese e gli affreschi di villa Barbaro a Maser

Intorno al 1561 Paolo Veronese eseguì la grandiosa decorazione ad affresco della villa Barbaro di Maser, uno dei grandi capolavori dell'architettura di villa del Palladio. Il ciclo seguiva un ben preciso programma, inteso a celebrare le glorie della famiglia Barbaro, ma per ottenere varietà e gradevolezza Veronese utilizzò tutte le possibilità di introdurre effetti illusionistici, teatrali e architettonici.

Il modello di queste decorazioni può essere riconosciuto nei sistemi decorativi realizzati da Raffaello e dai suoi seguaci – Giulio Romano, Perin del Vaga e Baldassarre Peruzzi – nei primi decenni del Cinque-

cento, anche se in villa Barbaro quegli schemi vengono portati a un'ampiezza e a una coerenza nuove, fino a influenzare la percezione dell'architettura. La pittura crea infatti arcate, balaustrate, porte e finestre, cortine di colonne intorno alle pareti, nicchie, in cui sono inserite finte statue. Tra queste architetture *fictae* compaiono, si sporgono, si presentano, figure di servitori, di donne e di bambini; solo in alto si svolge la storia mitologica e celebrativa. Sembra quindi naturale che molte di queste finestre "finte" si aprano su veri e propri paesaggi, che non vengono però proposti, come accade frequentemente nel Cinquecento, come immagini "documentarie" dei feudi posseduti dai signori della villa; sono invece aperture destinate a esaltare l'ideale armonia della varietà, il senso di classico equilibrio, a completare il significato dell'architettura, mostrandone la corrispondenza con lo spazio esterno, che appare organizzato con gli stessi ritmi.

Nei paesaggi alcuni spunti naturalistici si combinano con citazioni dalla pittura veneta o da incisioni fiamminghe: nella sala di Bacco e nella stanza dell'Amor coniugale, vengono riprese diverse vedute di rovine romane di Hieronimus Cock (1551) e di un suo imitatore vicentino, Battista Pittoni. Le rovine e i paesaggi vengono riproposti però con significative varianti, arricchiti di figurine, combinati con sfondi descrittivi o aperture su orizzonti lontani, in un gioco che tiene sempre presente il rapporto con il sistema decorativo nel suo complesso. Altri brani di paesaggio suggeriscono vedute che dovevano essere familiari, come il fiume, che sembra il Piave, su cui si muovono le zattere da trasporto, o il viale d'accesso a una grande villa che viene percorso da una carrozza. Il paesaggio, per il suo particolare valore "decorativo", si libera dalla necessità del significato simbolico e consente innanzitutto una grande libertà di accenti. Veronese e i suoi collaboratori sperimentarono così accordi e contrasti cromatici con cui potevano ottenere una festosa omogeneità della luce negli ambienti architettonici. Per questo il colore si presenta liquido e leggero nei cieli, steso con fluidità sugli sfondi, più corposo nelle ombre, più scure perché intensamente colorate, mentre i particolari vengono precisati con tocchi sintetici, solo in qualche caso minuziosi. L'ampiezza e





Paolo Veronese  
Ciclo di affreschi  
1561 circa  
Maser (Vicenza),  
Villa Barbaro

l'importanza assunta dalle vedute è legata quindi all'intenzione di modificare in modo determinante la percezione degli spazi, e tra l'altro solleva il problema del rapporto con l'architettura "armonica" di villa Barbaro, pensata e proporzionata dal Palladio. Il rapporto con le architetture non viene negato o tralasciato, né si usa il più semplice e classico gioco, tipicamente raffaellesco, dei "quadri riportati"; anzi, l'articolazione degli elementi decorativi e del paesaggio



interagisce profondamente con le architetture, vere o finte: crea o dilata infilate prospettiche, stabilisce la consistenza e il valore delle superfici murarie che possono apparire ora aperte e luminose, ora solide e consistenti. In questa dimensione il paesaggio è innanzitutto spazio ampio, preferibilmente libero, anche dalle rigide costruzioni prospettiche, disponibile ai voli della fantasia e dell'evocazione nostalgica del mondo classico.



crifizio di Cristo. L'attenzione al dettaglio, la minuziosa descrizione degli oggetti serve a fermare il movimento dello sguardo in una composizione dai ritmi frenetici: indugiare sui bagagli in primo piano o sulla grana della cavezza consente una pausa, avvicinando d'altra parte la

scena all'esperienza comune, secondo i precetti del concilio di Trento.

Ma Tintoretto non si accontentò di un rinnovamento stilistico introdotto in una concezione tradizionale, volle invece dimostrare che il suo segno era capace di mostrare il valore universale e religioso del paesaggio: così la luce accende la valle in cui la *Santa Maria Egiziaca in meditazione* (1583-87) è rimasta l'unica presenza umana, la figura in cui lo spettatore si identifica sbalordito di fronte alla magnificenza del creato; la luce, trasformata in disegno, trascritta con gesti netti e impetuosi, con potenti lummeggiature a forte contrasto, costruisce e anima un'immagine miracolosa, fa scorrere le acque, fa muovere le foglie, di nuovo manifesta la presenza di Dio.

#### *La grande decorazione di Paolo Veronese*

Mentre la religiosità di Tintoretto trovava modo di esprimersi nelle grandi commissioni per le scuole e le chiese, Paolo Caliari, detto il Veronese dalla città d'origine (1528-88), inventava la forma veneta della grande decorazione manierista. Per celebrare la gloria di Venezia e della sua nobiltà, l'artista sviluppò infatti uno stile grandioso, in cui l'invenzione scenografica consentiva di coprire vaste superfici, affascinando lo spettatore con la varietà e la complessità degli effetti teatrali. Nella decorazione ad affresco, sviluppando i sistemi ritrovati da Raffaello e dalla sua *équipe*, spinse l'illusionismo fino a ricreare completamente l'architettura, frequentemente simulando la continuità dello spazio dipinto con lo spazio reale; nello stesso tempo rinnovò nell'affresco la tradizione veneta del colore e con la continua ricerca di un'estrema luminosità arrivò a influenzare profondamente o a determinare una diversa e teatrale percezione degli spazi architettonici in cui intervenne. Non per nulla proprio Veronese sarebbe stato il punto di riferimento, molto più di quanto potessero essere le cupole affrescate dal Correggio, per la grande decorazione barocca, a partire da Pietro da Cortona. Ancora una volta però la scelta di esprimere una maestosa magnificenza formale, costruendo una dimensione celebrativa e spettacolare, allentò il legame tra immagini e significati. Così anche un dipinto come il *Ratto d'Europa* (1580) perde la drammaticità che gli aveva conferito Tiziano per diventare una pantomima elegante. La vezzosa protagonista, mentre gli amorini lanciano ghirlande di fiori, si accomoda graziosamente sul magnifico e affettuoso toro. La aiutano le ancelle che le porgono cintura e gioielli, una frettolosa toilette, ma la cintura non viene chiusa e viene invece esibito il seno procace. Alla piacevolezza e alla varietà è volta anche la descrizione della vegetazione rigogliosa e movimentata, che si apre come una quinta, quasi celebrasse un idillio, narrato poi, senza tensioni, in due episodi a cannocchiale: appena accennata l'idea di un rapimento, la descrizione mette in risalto il volo degli amorini che continuano a lanciare fiori e si sofferma sui frutti degli alberi; Europa si allontana verso il mare salutando le compagne e solo l'ultimo albero sulla riva, spoglio, suggerisce un'indicazione inquietante. La storia mitologica è accettata acriticamente come una gradevole narrazione, con qualche spunto d'erotismo, mentre rimangono dimenticate e lontane le polemiche invenzioni di Tiziano.

▶ Tintoretto (Jacopo Robusti), *La fuga in Egitto*, 1583-87, olio su tela, Venezia, Scuola Grande di San Rocco.

Tintoretto, sviluppando le suggestioni manieriste, definì la forma con un disegno evidente, un gesto, fermato sulla tela come filamento luminoso o come plastica definizione dell'ombra. Nello stesso tempo strinse rapporti strettissimi con i pittori del Nord, lasciando spazi sempre maggiori alla descrizione del paesaggio. Qui la scena oppone la Sacra Famiglia che, attraversato il fiume, procede su un sentiero impervio, alle "macchiette fiamminghe", le figurine degli uomini comuni impegnati nelle loro occupazioni.



◀ Tintoretto (Jacopo Robusti), *Santa Maria Egiziaca in meditazione*, 1583-87, olio su tela, Venezia, Scuola Grande di San Rocco.

La luce accende il paesaggio in cui santa Maria Egiziaca, in meditazione, è rimasta l'unica presenza umana, la figura in cui lo spettatore si identifica, di fronte alla magnificenza del creato: la luce si trasforma in disegno, trascritta da gesti netti e impetuosi, costruisce e anima un'immagine straordinaria e miracolosa della natura, capace di manifestare l'immanenza divina nel creato.



▶ Paolo Veronese, *Ratto di Europa*, 1580, olio su tela, Venezia, Palazzo Ducale (Anticollégio).

Il *Ratto d'Europa* (Palazzo Ducale) del Veronese è divenuto un'elegante pantomima. La vezzosa protagonista, mentre gli amorini lanciano ghirlande di fiori, si accomoda sul magnifico e affettuoso toro, esibendo il seno procace. In mezzo a una rigogliosa vegetazione, che si apre come una quinta, si sviluppa poi, in due episodi a canocchiale, la sequenza del rapimento, descrizione lieve, appena accennata, della sorte di Europa, che si allontana verso il mare salutando le compagne: sono lontani gli spunti drammatici elaborati da Tiziano.

## La natura e i segni: il *Ritratto di cavaliere* del Carpaccio

In questo ritratto di cavaliere (Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza) che non è stato ancora precisamente identificato, Carpaccio manifesta in modo esemplare come all'inizio del Cinquecento ci si rapportasse al mondo naturale attraverso una visione in cui erano intrecciati e sovrapposti ambiti e materie, che solo più tardi furono separati e definiti come appartenenti a settori distinti, se non opposti, della cultura "moderna". Il ritratto, forse il primo a figura intera della pittura italiana, ha certamente un significato commemorativo, come lasciano intuire l'atto di rinfoderare la spada e lo sguardo malinconico del giovane, rivolto all'indietro. I gesti e le espressioni, il rapporto con il paesaggio, appartengono all'universo di una narrazione delicata e nello stesso tempo intensa, il cui significato è trasmesso da una moltitudine di segni, innanzitutto oggetti naturali, che circondano il cavaliere. Ognuno di questi oggetti fa parte del linguaggio dei simboli e tuttavia ciascuno mantiene i suoi caratteri naturali, osservati con quella accuratezza che sarebbe poi appartenuta al naturalismo scientifico. Tra le piante si trovano specie estranee alla tradizione iconografica, ma che per le loro caratteristiche visibili e per le loro qualità sono particolarmente significative. Carpaccio mostra così di aderire all'idea di una natura intessuta di molti e diversi significati e allo stesso tempo di possedere una conoscenza, che oggi definiremmo scientifica, delle proprietà visibili e nascoste degli oggetti naturali.

A) A destra, accanto all'albero spezzato che regge il cartellino con la firma di Carpaccio, un rovo dalle bacche rosse opprime un giglio. In base al significato tradizionale attribuito alle due piante vi si può cogliere un'aperta allusione alla morte del cavaliere, rappresentato dal giglio, simbolo di purezza.

B) A sinistra appaiono in primo piano due Iris, uno bianco e uno azzurro, ovvero due *Fleur de Lys*, simbolo di Francia e di Firenze, ma anche fiore portatore di una simbologia funeraria, legata all'idea della salvezza, al passaggio dalla terra al cielo. Accanto a loro, le pervinche indicano invece amicizia, fedeltà e dolce ricordo.

Sempre a sinistra, dove l'acqua crea un piccolo stagno, l'ermellino e il foglietto su cui è scritto *malo mori quam foedari*, compongono un'impresa che fu propria dei duchi di Borgogna e di un ordine cavalleresco napoletano, creato da Ferdinando I, ma che in questo caso sembra alludere all'onore intatto e alla lealtà del cavaliere.

I tre rospi che appaiono tra l'erba possono essere intesi come animali demoniaci e come segni di morte, in opposizione all'ermellino, ma sono anche un antico simbolo della Francia del Nord.

La pianta dalle lunghe foglie triangolari che presenta uno splendido frutto di bacche rosse è un *Arum Maculatum* (Pan di Biscia), pianta velenosissima e mortale, del tutto inconsueta come immagine simbolica, tuttavia qui utilizzata come segno di morte (e forse di inganno).

C) Al centro la quercia morente sta perdendo le ultime foglie, mentre alcune quaglie, simbolo dell'anima, e l'allodola cappellaccia, "figura" della preghiera, fuggono per la presenza di un falco: la scena allude con evidenza a una situazione di pericolo e di morte.

D) In alto un falcone sta per avere la meglio su un airone bianco (gli uccelli che si cibano di rettili, sono tradizionalmente simbolo della lotta contro il male). Sembra in questo caso che l'airone debba difendere le quaglie in pericolo sacrificandosi. Esiste una leggenda che attribuisce questo comportamento a un uccello chiamato "Re di quaglie".

E) Non casualmente alcuni uccelli acquatici e trampolieri (ben si distingue un airone cinerino) sono adunati sotto il frassino lontano e rigoglioso (l'albero della croce), all'ombra del quale si trova anche un cervo, uno dei simboli più comuni dell'anima del cristiano. In opposizione al cervo un avvoltoio con evidente significato funebre.

Vicino a loro, un coniglio bianco, isolato (vigilanza e castità), è opposto ai due conigli bruni, che possono simboleggiare la lussuria.

F) La cicogna lontana sulla torre indica la vigilanza dell'anima del cristiano, pronta a ogni avversità.

G e H) Il cane può essere malvagio (il primo vicino al cavaliere è stato così interpretato) (G) o segno di fedeltà (quello a fianco del cavaliere che parte) (H).





## Classicismo e naturalismo nella pittura di paesaggio del Seicento

Silvia Blasio

# A

ll'inizio del Seicento si verificò a Roma una straordinaria congiuntura che vide presenti contemporaneamente quattro pittori capaci di imprimere un nuovo corso alla storia dell'arte italiana ed europea: Annibale Carracci, Pieter Paul Rubens, Caravaggio e Adam Elsheimer. Superata la Maniera e allentatesi le strette controriformiste, si aprirono nuovi spazi alle ricerche degli artisti, anche in direzione di temi, come il paesaggio, che fino a quel momento avevano avuto un ruolo abbastanza marginale.

*Il paesaggio come storia: Annibale Carracci e Domenichino tra Bologna e Roma*

L'attenzione alla verità naturale in tutti i suoi aspetti fu uno dei punti di forza della "riforma dei Carracci", ossia del programma di rinnovamento della pittura contro l'arte intellettualistica e i formalismi dominanti nella seconda metà del Cinquecento, che Ludovico, Agostino e Annibale Carracci perseguirono anche con l'insegnamento presso l'Accademia bolognese da loro fondata. Nelle ore lasciate libere da lavori più impegnativi, come ricorda Carlo Cesare Malvasia, i tre Carracci si dedicavano al disegno e alla pittura di paesi, traendo direttamente ispirazione da "que' deliziosi siti" che incontravano per via e nei quali poi ambientavano gustose scenette ugualmente tratte dall'osservazione della vita di tutti i giorni. L'indagine sul naturale li accomunava, ma riguardo al tema del paesaggio l'apporto di Annibale (1560-1609), è da valutarsi con maggiore attenzione. Coltivando la pittura e il disegno di paesaggio con passione e intensità, anche se mai come interesse pittorico primario da specialista, Annibale attuò una profonda riscoperta della natura che contribuì in modo decisivo alla completa autonomia di questo genere artistico. Inoltre l'esigenza di dare forma poetica al mondo sensibile, che Annibale avvertì come primaria soprattutto negli anni romani, lo portò a costruire il paesaggio secondo un ritmo solenne, di grande respiro classico, che prese più tardi il nome di "paesaggio ideale" e i cui interpreti successivi furono Claude Lorrain, Nicolas Poussin e Gaspard Dughet.

Anche se il marchese Vincenzo Giustiniani lo colloca solo al settimo posto della scala gerarchica contenuta nella celebre lettera del 1610 circa indirizzata a Teodoro Amideni, il paesaggio ha già, a questa data, una sua fisionomia autonoma e precisi modelli di riferimento: "Settimo, saper ritrovare una cosa grande come una

facciata, un'anticaglia, o paese vicino, o lontano; il che si fa in due maniere, una senza diligenza di far cose minute, ma con botte o in confuso, come macchie, però con buon artificio di pittura fondata, o con franchezza esprimendo ogni cosa; nel qual modo si vedono paesi di Tiziano, di Raffaele, dei Carracci, di Guido, ed altri simili. L'altro modo è di far paesi con maggior diligenza, osservando ogni minuzia di qualsivoglia cosa come hanno dipinto il Civetta, Brugolo (Brueghel), Brillo, ed altri, per lo più fiamminghi, pazienti in far le cose dal naturale con molta distinzione". Oltre a distinguere la minuzia fiamminga dalla libertà pittorica italiana, Giustiniani individua con chiarezza nell'arte di Raffaello e di Tiziano gli antecedenti del paesaggio carraccesco e le fonti per la nuova percezione del naturale. Il riavvicinamento alla natura avvenne infatti certamente attraverso lo studio e l'osservazione diretta dello scenario naturale, ma soprattutto con la riscoperta dei grandi maestri del primo Cinquecento.

Prima di arrivare a Roma nel 1595 Annibale aveva compiuto lunghi viaggi di studio nell'Italia settentrionale e aveva alimentato la sua iniziale formazione bolognese con nuove esperienze pittoriche. Stimoli a un approccio diverso con il paesaggio gli erano giunti dalla tradizione emiliana di Correggio, Dosso Dossi, Niccolò dell'Abate e dai veneziani, così come da certi artisti nordici come Paolo Fiammingo che si trattenne nella città lagunare dal 1580 fino alla morte nel 1596. Ai paesaggi idillici di Paolo Fiammingo, con ariose quinte arboree che si schiudono al centro su corsi d'acqua o su specchi lacustri, impaginati su un punto di vista molto basso, si ispirano certamente due paesaggi in tela del Museo del Louvre, il *Paesaggio con scena di caccia* e il *Paesaggio con scena di pesca* che Annibale dipinse prima del definitivo trasferimento a Roma. Le tipiche ricreazioni aristocratiche sono qui ambientate in due diversi tipi di scenari che eludono l'esatto riferimento topografico e rispondono al criterio della verosimiglianza: il primo, completamente terrestre, è composto da modeste alture che si alternano a cortine di alberi lungo diagonali incrociate ed è chiuso nello sfondo da montagne. Il carattere e la disposizione dei vivaci episodi di genere scalati in profondità si possono confrontare col *Sipario* di Federico Zuccari. Il secondo rappresenta invece la sponda di un fiume lungo la quale si muovono varie figure, impegnate a mostrare i vari tipi

◀ Claude Lorrain, *Porto con villa Medici*, particolare, 1637, olio su tela, Firenze, Galleria degli Uffizi.

di pesca. È da notare come in questo secondo dipinto Annibale adotti la prospettiva colorata di matrice nordica, nell'intento di suggerire la profondità e di rendere il valore tonale dell'aria: il bruno intenso dei primi piani assume infatti una coloritura sempre più azzurrina via via che si procede verso il fondo. Ambedue i paesaggi sono visti orizzontalmente e sono costruiti secondo rapporti armoniosi ed equilibrati tra tutti gli elementi, pur con una prevalenza dello spirito anedddotico e cortese che appare come un retaggio della cultura manierista.

Una visione originale della natura che attinge a diverse fonti pittoriche emerge nei fregi affrescati in collaborazione con Agostino e Ludovico in palazzo Fava e in palazzo Magnani a Bologna. Infatti mentre gli affreschi di palazzo Fava – soprattutto le *Storie di Giasone* – dimostrano come i Carracci all'inizio del nono decennio studiassero l'esempio di Federico Barocci, in palazzo Magnani, tra le *Storie di Romolo e Remo* del salone d'onore al piano nobile, il riquadro con *Romolo e Remo allattati dalla lupa*, che spetta sicuramente ad Annibale, evidenzia una resa pittorica tonale di impronta neoveneta. L'assoluta rilevanza di questo spazioso paesaggio fluviale e la sua intensità cromatica e luminosa furono notate dal Malvasia nel 1678: "Due lumi e due scuri, un po' d'orizzonte alto e un arborone ben visto di sotto in su, e sodamente frappato, mostrano un sito immenso. Il color dell'acqua, che non contrastato da verde vago, né da sfacciato azzurro che la batta, prevalendo a quell'aere nubiloso, fa mirabilmente il suo effetto".

Al piccolo gruppo di tele che precedono l'andata a Roma e che si scalano tra gli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta del Cinquecento, appartengono altre opere che segnano altrettante tappe decisive nella conquista della visione ideale. Il *Paesaggio* della National Gallery di Washington, per esempio, è un dipinto dove la sincerità di percezione dello scenario lacustre, visibile attraverso lo schermo ombroso dei tronchi obliqui in primo piano, deriva da un'attenta e durevole osservazione del naturale, filtrata tuttavia attraverso il ricordo di Niccolò dell'Abate, di Tiziano e del Veronese. Il paesaggio ha già in questo dipinto un ruolo assolutamente preminente su quello delle piccole figure completamente immerse nella vegetazione palustre. Ma la formulazione di un nuovo tipo di paesaggio che diverrà esemplare per tutto il Seicento è a un punto nevralgico nel *Paesaggio con castello e ponte* di Berlino (Staatliche Museen), eseguito subito prima o immediatamente dopo l'arrivo del maestro a Roma e forse appartenuto al marchese Vincenzo Giustiniani. Questa veduta fluviale unisce in sé aspetti antitetici: da una parte lo spirito vivace e quotidiano dei singoli episodi e la fattura veloce nella resa pittorica degli elementi vegetali e architettonici, dall'altra una nuova chiarezza strutturale che disciplina la disposizione degli elementi legandoli tra loro, un ordine nascosto razionale e astratto che acquisterà forza al contatto col mondo classico romano.

Il confronto diretto con l'antico, con gli affreschi di Raffaello e della sua cerchia alla Farnesina e nelle Logge Vaticane e con i paesaggi di tono elevato di Polidoro da Caravaggio costituì la tappa finale di un processo iniziato

nell'Italia settentrionale quasi due decenni prima. Come è stato ben evidenziato dagli studi recenti, nella Roma dell'inizio del Seicento le circostanze apparivano particolarmente favorevoli all'elaborazione di quello che poi si chiamerà paesaggio "ideale". Nel 1602 il cardinale Jacopo Sannesio, l'illustre personaggio che aveva da poco acquistato la prima versione dei dipinti di Caravaggio della cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo, dove aveva lavorato anche Annibale, ottenne il giuspatronato della cappella di San Silvestro al Quirinale con gli affreschi di Polidoro e ne promosse un importante restauro, segno del rinnovato interesse del tempo per questo genere di pittura. Tale interesse si dimostrò anche con la commissione ad Annibale di paesaggi con piccole figure e nella crescente attenzione tributata al genere anche nell'ambito della speculazione teorica sull'arte.

In questo senso fu decisivo il ruolo di monsignor Giovan Battista Agucchi, amico e sostenitore di Annibale e poi di Domenichino e autore di un trattato frammentario sulla pittura in cui si trovano già espresse le idee cardine del pensiero classicista seicentesco, molti anni prima della sistemazione definitiva da parte di Giovan Pietro Bellori nella seconda metà del secolo. Agucchi amava il paesaggio, sia reale – fu consulente del cardinale Pietro Aldobrandini al tempo della costruzione della sua villa di Frascati – sia dipinto o evocato poeticamente e il suo giudizio critico che oppone la Bellezza alla natura volgare, l'essenza all'aspetto sensibile, costituisce il necessario supporto teorico per la rappresentazione artistica della natura. Il pittore deve saperla ritrarre non come essa appare, ma secondo la sua forma più alta e nobile, quella che attinge all'"Idea". Per l'elaborazione del suo trattato Agucchi ebbe Annibale e Domenichino come interlocutori costanti ed è un aspetto non secondario della formulazione dell'"ideale classico" il fatto di essere nato dal continuo colloquio tra teorici, artisti e letterati.

Nel contesto di questi attivi scambi e confronti prese forma l'immagine di una natura calma e piena di pace, disciplinata dalla legge di una armonia interna che stabilisce i rapporti tra le cose, regola le distanze e impone un perfetto equilibrio sotto un lume chiaro e universale che annulla i contrasti netti. La verità naturale, quel repertorio di elementi selezionati e studiati dal vero nel disegno, che mantiene sempre il suo ruolo fondamentale, viene nobilitata dall'"Idea" e assume il carattere dell'evocazione colta e letteraria; soggetto privilegiato ne sarà quasi sempre la campagna romana, aperta, ondulata, ricca di riferimenti all'antico e immediatamente capace di suscitare il ricordo dell'elegia virgiliana e della poesia di Ovidio. L'occhio con cui gli artisti di indirizzo classicista guardarono al paesaggio è pertanto molto diverso da quello dei nordici che avevano dato avvio al genere nel secolo precedente: scomparso ogni intento di fedeltà documentaria e descrittiva, ma anche di trasfigurazione fantastica, è ora il filtro letterario a prevalere, e l'ambiente naturale, per quanto verosimile nei suoi principali elementi, non è mai riconoscibile né localizzabile esattamente. Il valore esemplare dei paesaggi di Annibale in questo senso sarà in seguito attestato dall'abate Bellori in un celebre brano della biografia dell'artista: "Non si de-



• Annibale Carracci, *Paesaggio con scena di pesca*, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre. È a pendant con il *Paesaggio con scena di caccia* e, pur non essendo databile con sicurezza, risale sicuramente a un momento precedente al trasferimento di Annibale a Roma nel 1595. Il modo in cui il pittore affronta il tema risente ancora, soprattutto nelle figure che illustrano i diversi tipi di pesca, della tradizione manierista, ma la veduta fluviale ha già l'ampiezza e la profondità che caratterizzeranno il paesaggio ideale.

ve tacere la lode dei paesi dovuta a questo maestro, che hoggi sono in essemplio nell'elettione dei siti, avendo egli per lo più imitato vedute dilettevoli di villaggi pastorali, e così nel colorirli come nel disegnarli con la penna ha superato ogn'altro eccettuando Tiziano che è stato il primo in tal sorte d'imitazione".

Nella genesi del paesaggio "ideale" un personaggio già nominato, il cardinale Pietro Aldobrandini, conquistò un ruolo importante allorché commissionò ad Annibale Carracci le sei lunette destinate a decorare la cappella del suo palazzo al Corso, oggi nella Galleria Doria-Pamphilj. Il maestro diede avvio alla serie con la *Fuga in Egitto* forse già nel 1602-03 e la seguì con la *Deposizione*, che però fu terminata da Francesco Albani, l'esecuzione delle altre tele spetta invece a Francesco Albani con l'aiuto di altri allievi sulla cui identità la critica non è concorde. Nella lunetta Doria si traduce visivamente l'aspirazione dall'Agucchi a elevare il paesaggio da semplice pittura di carattere decorativo al rango di luogo ideale per lo svolgimento della storia. Ma il paesaggio è qui protagonista assoluto – considerati anche i quasi due metri e mezzo di base della tela – perché le figure sono così ridotte di scala da essere completamente sovrastate dimensionalmente dallo scenario naturale, secondo le indicazioni formali già ben delineate negli affreschi polidoreschi di San Silvestro al Quirinale, cui si ispira in modo palese la costruzione asimmetrica per quinte rocciose della *Deposizione*.

La linea interpretativa di Annibale fu continuata da Domenico Zampieri detto il Domenichino (1581-1641), che si formò come pittore di paesaggio proprio sull'esempio *in fieri* della lunetta Aldobrandini. A differenza del maestro che giungeva per gradi alla visione ideale, partendo dalla percezione del dato naturale attraverso il

disegno, Domenichino sottoponeva direttamente il paesaggio a un processo astratto di selezione formale indipendente dall'osservazione dalla realtà sensibile. La fortissima e durevole concentrazione mentale del pittore, colto conoscitore della poesia e della letteratura antica anche grazie alla stretta frequentazione di Agucchi, raramente si traduceva in disegni preparatori e sfociava in un'esecuzione lentissima e molto meditata. Le sue opere sono caratterizzate da un'eccezionale raffinatezza pittorica e da una perfetta tenuta dal punto di vista prospettico, in quanto la struttura spaziale è pensata previamente nella sua totalità.

Questa particolare attitudine del Domenichino, che il Bellori interpretava come mancanza di "risoluzione" e di "facilità", ha permesso di distinguere i suoi dipinti da quelli di un altro specialista bolognese, Giovan Battista Viola (1576-1622) che, pur imitando con grande fedeltà, talvolta fino alla copia, le composizioni paesistiche dello Zampieri, ne ignora il respiro e il senso dello spazio e costruisce le profondità per aggiunte successive di singoli elementi, senza riuscire a ricomporli in unità. Viola è infatti un paesaggista decorativo dotato di modeste capacità d'invenzione, come dimostrano le sue rare e spesso infelici variazioni personali.

Tra i paesaggi del Domenichino uno tra i più antichi è certamente quello denominato *Il guado* (Roma, Galleria Doria-Pamphilj), eseguito intorno al 1603-04, a due anni di distanza dal suo arrivo a Roma. In questo momento il pittore viveva in casa di Agucchi e il fatto che eseguisse piccole tele con deliziosi e freschi paesaggi "di gran vaghezza e perfettione" (Mancini) in cui si ambientano soggetti di genere – si veda per esempio anche il *Paesaggio con lavandaie* del Louvre –, molto ricercate a Roma dai collezionisti e quindi facilmente vendibili,

## Il Paesaggio con la fuga in Egitto di Annibale Carracci

**L**a *Fuga in Egitto* fa parte di una serie di sei lunette in tela commissionate dal cardinal Pietro Aldobrandini ad Annibale Carracci per il proprio palazzo al Corso, che, come ricorda Giovan Pietro Bellori, intorno al 1670 erano già state trasferite nella villa degli Aldobrandini al Quirinale. La data della commissione non si conosce con certezza ma alcune circostanze inducono a ritenere che l'incarico sia antecedente al 1604, e che il contatto tra Annibale e la famiglia Aldobrandini si fosse stabilito grazie alla mediazione di Giovan Battista Agucchi, grande ammiratore del pittore bolognese. Riguardo all'esecuzione delle tele manca il supporto documentario indispensabile a stabilirne i tempi. Le uniche notizie di cui si dispone riguardano il fatto che nel 1605, dopo il sopraggiungere della malattia del maestro che nel giro di pochi anni lo condurrà alla morte, il lavoro era nelle mani del suo allievo Francesco Albani, e che il pagamento fu saldato nel 1613, quando Annibale era scomparso da quattro anni. Secondo alcuni studi recenti l'esecuzione della *Fuga in Egitto*, l'unica interamente autografa, sarebbe da anticipare almeno al 1602-03, se non prima, in

coincidenza immediata con l'arrivo a Roma del Domenichino, allievo bolognese dei Carracci, che sulla lunetta Aldobrandini modulerà gran parte della sua produzione di pittore paesaggista. Le altre lunette della serie hanno sempre costituito un problema attributivo tuttora irrisolto, tranne nel caso della *Deposizione*, quasi concordemente ritenuta opera del maestro. Esse rappresentano l'*Assunzione della Vergine*, l'*Adorazione dei Magi*, l'*Adorazione dei pastori*, la *Visitazione* e, pur tenendo probabilmente fede all'ideazione del maestro, furono tutte eseguite dalla bottega, sempre con un ruolo preminente dell'Albani.

Capovolgendo la concezione antropocentrica dell'Umanesimo, Annibale nella *Fuga in Egitto* stabilisce le proporzioni tra paesaggio e figure in modo che queste ultime siano completamente dominate dallo scenario naturale, che diventa il luogo eletto a ospitare la storia. L'episodio rappresentato in primo piano è un preciso momento della fuga di Maria e Giuseppe col Bambino verso l'Egitto, quello in cui essi approdano sulla riva dopo aver attraversato il fiume con la barca. Il paesaggio scelto come necessario

fa pensare che attraverso questa attività Domenichino cercasse di stabilire dei contatti con committenti che gli avrebbero poi consentito di dedicarsi anche a temi più nobili e alla pittura di storia. Inoltre, sia per la tecnica pittorica sciolta e leggera, sia per il tono popolare degli episodi che vivacizzano lo scenario naturale – forse riferiti al detto proverbiale “chi ha passato il guado sa quant'acqua tiene” – questa tela dimostra che il modello cui Domenichino si è ispirato non è l'Annibale romano, che sceglie per i paesaggi soggetti elevati tratti dal mito o dalla storia sacra, bensì quello del periodo bolognese in cui il paesaggio ospita prevalentemente scene popolesche e di svago.

Un dipinto più avanzato cronologicamente, il *Paesaggio con la fuga in Egitto* del Louvre, mostra il pittore maturo, intento alla rimeditazione a distanza di diversi anni – siamo nel 1621-23 circa – delle lunette Aldobrandini, modello di riferimento fissatosi indelebilmente nella sua memoria. Qui la visione naturale è solenne e meditata ed esprime il senso di bellezza ferma e profonda che

domina nei paesaggi di questo momento, come per esempio nei due *pendants* con *Storie di Ercole* (sempre al Louvre), a cui guarderà Poussin, la cui intonazione eroica è accresciuta dall'essere scenario di soggetti mitologici. Il tema religioso, se davvero le figure in basso a destra sono da identificarsi con la Sacra Famiglia in fuga verso l'Egitto, è relegato in un angolo del quadro e in primo piano spiccano per le tonalità accese del loro abbigliamento anche barcaioli e pescatori come nelle tele giovanili. Visto nella sua globalità questo dipinto, la più grande tra le vedute di paese eseguite dal Domenichino, è pervaso dall'atmosfera arcadica del grande paesaggio pastorale ideato da Annibale, dove la maestosità della natura appare in simbiosi perfetta con le nobili architetture d'invenzione che si affacciano sullo specchio d'acqua e con le piccole figure che la animano. Al modello costituito dalla *Fuga in Egitto* Aldobrandini Domenichino resterà lungamente fedele, come dimostra la struttura compositiva e la scelta degli elementi del più tardo *Paesaggio con fortificazioni* (collezione Denis Ma-

Annibale Carracci  
*Paesaggio con la fuga  
in Egitto*  
1603-04 circa  
Olio su tela  
Roma, Galleria  
Doria Pamphilj.



complemento alla narrazione trae sicuramente ispirazione dalla campagna romana, cui allude la dolce morfologia del terreno, la vegetazione, la tipologia delle architetture fortificate, ma Annibale ricrea pittoricamente una realtà sublimata e solenne a carattere ideale dove l'apparente naturalezza che caratterizza ogni singolo elemento cela una disposizione razionale che stabilisce in modo ordinato i rapporti tra le varie zone del dipinto. I tre diversi piani di distanza, contenuti ai lati entro simmetriche quinte di alberi, sono scanditi gradualmente: il primo piano con le piccole figure, l'altura moderata dominata da fortificazioni fiabesche nella media distanza, lo sfondo azzurrino che sfuma verso la lontananza. L'occhio si inoltra in profondità fino a toccare l'orizzonte seguendo le linee oblique della riva del fiume e del cri-

nale della collina, un largo ritmo a zig zag che si conclude là dove i monti si confondono col cielo. Oltre a costruire uno schema che diverrà un prototipo per tutti i paesaggisti classici che seguiranno, Annibale adopera magistralmente il pennello per rendere la fresca atmosfera della veduta fluviale, la trasparenza dell'aria, i ricetti umidi e ombrosi che affondano tra le colline. Le presenze umane e gli animali che abitano questo mondo pacificato e idillico diverranno presenze consuete del paesaggio pastorale e pur nelle varianti che ne deriveranno, caratterizzate da una diversa, ma sempre armoniosa, aggregazione degli elementi naturali, la *Fuga in Egitto* di Annibale Carracci ha il significato di un prototipo per il paesaggio classico e ideale e per i suoi maggiori interpreti, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Gaspard Dughet.

hon), databile intorno al 1634-35: il colle con le fortificazioni situato al centro della distanza mediana, il gregge presso il fiume, la veduta dell'azzurro monte Soratte nello sfondo, il tono dominante quieto e sereno appaiono come un tributo al grande paesaggio dipinto da Annibale più di trent'anni prima.

La cerchia degli specialisti di paesaggio che si formò a Roma intorno alla figura di Annibale Carracci annoverava diversi artisti, molti dei quali hanno iniziato solo in tempi recenti ad acquisire un'identità e una fisionomia più definite. Tra questi vanno almeno ricordati, oltre a Giovan Battista Viola e Francesco Albani, Pietro Paolo Bonzi, detto il "Gobbo dei Carracci", il cui catalogo di opere è andato via via costituendosi anche a discapito di quello di Agostino Tassi; Antonio Carracci, nipote di Annibale, il più classico e colto tra gli artisti di questo gruppo e infine Sisto Badalocchio, di origine parmense. I suoi paesaggi di intonazione fantastica e preromantica si distanziano dal classicismo di forte tensione intellettuale di Domenichino e Annibale per rifarsi al versante più intenso

ed emotivo della pittura emiliana, quello rappresentato da Guercino, Ippolito Scarsella e Mastelletta.

Un posto a parte tra gli allievi di Annibale Carracci va riservato al parmense Giovanni Lanfranco (1582-1647) perché il suo modo di intendere il paesaggio, cui si dedicò solamente in un preciso periodo della sua lunga carriera artistica e in particolari circostanze di committenza, si allontana decisamente dal modello "ideale" e si distingue per originalità e audacia di concezione. L'occasione che portò Lanfranco a prendere in considerazione il paesaggio come protagonista e non solo come sfondo, fu quella dall'allestimento, per incarico del cardinale Odoardo Farnese, del Camerino degli Eremiti, un ambiente che si trovava tra il palazzetto Farnese di via Giulia e la vecchia chiesa di Santa Maria dell'Orazione e Morte. La stanza si affacciava sull'oratorio della confraternita e sulla chiesa, cosicché il cardinale poteva seguire, non visto, le funzioni che vi si svolgevano. Tra il 1616 e il 1617 circa, come si ricava da documenti recentemente scoperti, e non, come si credeva, intorno al 1605, Lan-

► Domenichino, *Il guado*, 1604-05 olio su tela, Roma, Galleria Doria-Pamphilj. È probabilmente uno dei piccoli paesaggi che Domenichino eseguì al suo esordio a Roma, quando viveva in casa di monsignor Agucchi. La fattura veloce e leggera, pur entro la meditata scansione spaziale, e il soggetto aneddotico indicano che il modello del pittore è ancora quello dei paesaggi di Annibale precedenti alla fase romana.



► Domenichino, *Paesaggio con la fuga in Egitto*, 1621-23 circa, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre. È uno dei paesaggi più grandi del Domenichino, in cui la natura acquista una dimensione maestosa e solenne che costituirà un modello per Poussin e Dughet. La distribuzione dei tre principali piani di distanza rispetta la scansione tipica del paesaggio classico in cui il pittore inserisce sia una storia sacra, sia episodi animati che popolano la riva del fiume in primo piano.



► Giovanni Lanfranco, *Assunzione di santa Maria Maddalena*, 1616-17, olio su tela, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.

Faceva parte di una serie di nove tele destinate al soffitto del Camerino degli Eremiti, un ambiente riservato alla devozione privata voluto dal cardinale Odoardo Farnese. Il paesaggio di sfondo in cui una pianura dall'ampiezza smisurata è ritratta secondo un'ardita veduta dall'alto non trova riscontro nella pittura contemporanea, ed è da mettere in relazione col concetto della natura come stimolo alla preghiera e alla meditazione solitaria che affonda le proprie radici negli esempi cinquecenteschi di Muziano e Bril.

franco eseguì nove tele per il soffitto ligneo a cassettoni, delle quali ne sopravvivono solo due: *Cristo nel deserto servito dagli Angeli*, che occupava il centro del soffitto, e *l'Assunzione di santa Maria Maddalena* (Napoli, Musei e Gallerie di Capodimonte). Le altre tele perdute raffiguravano la *Visione di sant'Eustachio*, *San Benedetto nel suo eremo*, la *Comunione di Onufrio*, la *Predica di sant'Antonio da Padova ai pesci*, *Santa Maria Egiziaca* e un altro "paese romitorio", cioè soggetti in cui il paesaggio aveva un ruolo preminente. Sulle pareti della vecchia chiesa sopravvivono inoltre tre dei quattro affreschi eseguiti da Lanfranco e i cui soggetti sono i *Santi Paolo e Antonio Abate in preghiera*, *San Simeone* e *San Brunone*, tutti entro densi scenari naturali. Il tema iconografico del complesso si incentrava sull'Ostia come nutrimento spirituale ed era collegato al rito delle Quarant'Ore che si svolgeva nella chiesa, cioè dell'esposizione prolungata del Sacramento. Ma il concetto di vita ritirata e di preghiera sollecitata dalla visione della natura, collegato con ambienti di devozione privata e di meditazione, risaliva agli esempi cinquecenteschi della Stanza della Solitudine di Caprarola, al Bagno di Santa Cecilia nella chiesa omonima, ma soprattutto alle incisioni di Cort tratte dagli *Eremiti* di Girolamo Muziano.

Se il paesaggio con *Cristo servito dagli Angeli* appare inconsueto per i tempi, con il suo orizzonte alto a chiudere il cielo in una piccolissima porzione al di sopra della muraglia rocciosa in cui si annidano le figure, la veduta dall'alto nell'*Assunzione di santa Maria Maddalena* è talmente originale da trovare difficilmente termini di confronto coevi o precedenti. Come un novello Altdorfer, ma in una visione sintetica e semplificata, Lanfranco struttura la visione di un'immensa pianura che nello sfondo arriva alle coste laziali, con passaggi tonali dal bruno, al verde all'azzurro. Il punto di vista è a mezz'aria, fatto che consente allo sguardo di spaziare "a volo d'uccello" sul paesaggio. La singolarità di questo dipinto accresce il rammarico per aver perso quasi tutte le altre tele che decoravano il soffitto del Camerino degli Eremiti.

#### *Il paesaggio come scienza: Adam Elsheimer*

La ricerca pittorica sulla natura di Adam Elsheimer (1578-1610), nativo di Francoforte, è completamente diversa dalla scelta classicista e idealizzante di Annibale e dei bolognesi. La sua arte, e in particolare la sua visione lucida e scientifica della natura e del paesaggio italiano che egli raggiunse al culmine della sua brevissima esistenza, ebbero una portata straordinaria per la pittura europea sei-settecentesca. Questo fatto può stupire soprattutto se si considera che il numero delle sue opere è veramente esiguo, probabilmente a causa di un'esecuzione raffinatissima ma sofferta e spesso paralizzata dalle crisi nervose cui era soggetto, e che le lastre di rame su cui sono eseguite sono tutte di piccole dimensioni, come se l'artista avesse voluto caparbiamente contestare il grande formato tipico dell'arte italiana.

La vicenda artistica di questo grandissimo maestro è ancora costellata di punti oscuri, anche perché le notizie fornite dalle fonti sono poche e non sempre attendibili,



come si è potuto vedere laddove i dati trasmessi si potevano controllare. La prima informazione errata è fornita da Van Mander, secondo il quale Elsheimer, quando arrivò in Italia era un "maestro alquanto mediocre, ma a Roma fece dei progressi veramente notevoli, diventando, con il lavoro, un maestro assai ingegnoso". Prima del 1598, anno in cui abbandonò la patria per l'Italia, "Adamo tedesco" era già un pittore affermato. La sua formazione era avvenuta a Francoforte presso un artista del luogo, Philipp Uffenbach, ma soprattutto sulla complessa e personale rielaborazione della grande tradizione tedesca, dall'esempio incisivo di Dürer al drammatico luminismo di Grünewald e di Altdorfer. Ugualmente importante fu per lui la conoscenza del paesaggismo soggettivo di Gillis van Coninxloo e della scuola di Frankenthal, una colonia fiamminga in Germania che aveva preso avvio dal trasferimento del maestro anversese.

La sua prima tappa italiana fu Venezia, dove sembra che si fosse associato con Hans Rottenhammer studiando contemporaneamente la pittura veneziana del primo Cinquecento, le opere di Savoldo, soprattutto i fuochi notturni, e quelle di Tintoretto e Bassano, come dimostrano le sue prime opere di tema religioso. A questo momento risale probabilmente la seconda versione della *Predica del Battista* (Monaco, Alte Pinakothek), dove il folto bosco intricato e misterioso richiama la visione di Coninxloo, ma le figure hanno già un carattere italiano. Un dipinto simile per il rapporto dimensionale tra le figure molto piccole e la foresta impenetrabile e grandiosa che le avvolge è il *Paesaggio con Baccho e le ninfe di Nysa* (Francoforte sul Meno, Stäedelsches Kunsthinstitut) che forse è uno dei primi paesaggi eseguiti a Roma subito dopo l'arrivo nel 1600. Con questo paesaggio Elsheimer

► Adam Elsheimer, *Paesaggio con la fuga in Egitto*, 1609, olio su rame, Monaco, Alte Pinakothek.

Ritenuta una delle creazioni più alte del maestro tedesco, l'opera si caratterizza per una straordinaria atmosfera evocativa e per l'intenso rapporto emotivo tra le figure e la natura che sembra volerle avvolgere per proteggerne il cammino nel buio della notte. Il complesso impianto luministico si fonda su tre distinte fonti di luce: quella naturale della luna che si riflette nell'acqua, quella del fuoco attizzato dai pastori a sinistra, e quella della torcia sorretta da Giuseppe. Nuovissima è l'attenzione con cui il pittore osserva fenomeni naturali finora poco indagati, quali l'atmosfera notturna, la rifrazione dei raggi luminosi sull'acqua, il riverbero del fuoco sulle chiome degli alberi, ma soprattutto la sua capacità di racchiudere nel brevissimo spazio del quadretto tutta la bellezza dell'universo: nel cielo notturno appare per la prima volta la Via Lattea, mentre in alto a destra è chiaramente visibile il Carro dell'Orsa Maggiore.



sembra voler competere con Paul Bril, a Roma già da diversi anni, riuscendo a superarlo con la sua concezione più nuova e moderna. Da Bril e dalla scuola di Frankenthal prende la distribuzione degli elementi vegetali che formano una gran massa isolata al centro e affiancata ai lati da due gallerie arboree che, divergendo, si inoltrano in profondità. Ma mentre Bril lavora col pennello sulle fronde in modo più meccanico, Elsheimer dimostra la sua propensione per l'esame attento del dato naturale e per la sua resa veridica e atmosferica, con piccoli colpi di luce. Lo stesso Bril, come si è detto, fu costretto a rivedere e a modificare la sua visione della natura per effetto di quella del grande maestro tedesco.

Le scarse notizie relative al decennio trascorso a Roma fornite dalle fonti contemporanee e successive come Joachim von Sandrart e soprattutto l'inventario dei beni del pittore, fatto redigere dalla moglie dopo la sua morte, danno il quadro di un'esistenza condotta in povertà, segnata dalla malinconia e da instabilità di temperamento che lo costringevano a lunghi periodi di inattività. Il carcere per debiti, che potrebbe averne causato la morte precoce, forse si deve mettere in relazione con la già citata lentezza con cui conduceva a termine le sue opere, e con la conseguente difficoltà a rispettare gli impegni presi con i committenti. Un'altra notizia importante sul periodo romano è che in casa con Elsheimer e la moglie viveva un fiammingo, citato nei documenti come "Enrico", che è probabilmente da identificare con il suo allievo Hendrick Goudt, a cui si deve l'eccezionale traduzione incisoria di molte opere del maestro e la loro diffusione in tutta Europa.

Attraverso Bril, Elsheimer entrò in contatto con il medi-

co e naturalista Johannes Faber. Questo personaggio, che conosceva bene Galileo e che faceva parte della cerchia del cardinale Francesco Maria del Monte, protettore di Caravaggio, fu il tramite influente attraverso il quale il tedesco si avvicinò all'ambiente in cui stavano allora nascendo le moderne scienze sperimentali basate sull'osservazione empirica della natura. È di Faber inoltre, uno dei giudizi più penetranti sull'arte di "Adamo tedesco": "Nello schizzare minuscole figure, vive come se respirassero, immerse nell'oscurità della notte o alla luce del sole levante o al tramonto, e nel rappresentare un tornado di pioggia o il ribollire del mare o tempeste simili, era superiore a qualsiasi altro pittore del suo tempo". Faber esalta la capacità del pittore di cogliere la natura non nella sua bellezza stabile e permanente, su cui si fonda la visione classica, ma nelle sue infinite variazioni di luce e di atmosfera e, con un anticipo notevole rispetto a Claude Lorrain, nei diversi momenti della giornata. Concentrando entro superfici dipinte di pochi centimetri l'esplorazione delle lontananze e del buio, lo studio ravvicinato della morfologia delle foglie e degli alberi, la contrapposizione ottica tra il chiaro e lo scuro, "Adamo tedesco" raggiunse ugualmente la maestosità del grande formato e, come Galileo nella scienza, cambiò la visione del mondo per la pittura.

La progressiva armonizzazione del paesaggio con le figure è ad un punto d'arrivo con il *Piccolo Tobia* (Francoforte sul Meno, Historisches Museum), la cui ampia fama, a giudicare dal numero delle copie che se ne conoscono, è dovuta all'incisione di Goudt del 1608. Le masse tondeggianti e sintetiche degli alberi contro il cielo sostituiscono l'analisi più minuziosa delle fronde dei di-

► Orazio Gentileschi, *San Cristoforo*, 1615-20 circa, olio su rame, Berlino, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Il dipinto, già attribuito a Elsheimer, dimostra che l'interpretazione del paesaggio di Gentileschi si fonda sull'esempio del maestro tedesco. La visione è infatti caratterizzata da un profondo naturalismo e da una particolare attenzione riservata alla luce, alla trasparenza dell'atmosfera fredda e ai riflessi delle cose sulla superficie dell'acqua.



pinti precedenti, e il taglio diagonale prelude al paesaggio notturno della *Fuga in Egitto* che è forse l'ultima opera eseguita da Elsheimer prima di morire.

Alla fase estrema della vita appartiene anche l'*Aurora* dell'Anton Ulrich Museum di Braunschweig, un dipinto dove la natura con la sua bellezza momentanea è protagonista assoluta. Si tratta di un paesaggio laziale visto nella limpida luce mattutina che invade la pianura e proviene dal sole nascosto dietro la montagna, il cui crinale attraversa diagonalmente la scena. La scelta del taglio asimmetrico, privo degli aggiustamenti compositivi del paesaggio classico, distanzia la visione ideale di Annibale da quella empirica di Elsheimer. L'effetto di controllo tra montagna e cielo è una sensazionale scoperta pittorica destinata a condizionare la percezione del paesaggio di molti artisti successivi, tra i quali il primo è Claude Lorrain.

Tra coloro che interpretarono il paesaggio alla luce delle scoperte elsheimeriane, oltre agli italiani Orazio Gentileschi e Carlo Saraceni di cui tratteremo tra breve, vi sono molti maestri stranieri come Jan e Jacob Pynas, Pieter Lastman e Gottfried Wals, che fu collaboratore di Agostino Tassi e maestro a Napoli di Claude Lorrain. Questo singolarissimo artista, di cui si conoscono poche opere tutte di qualità eccellente, fu autore di incantevoli e silenti paesaggi in tondo, che sorprendono per la loro moderna semplicità e per la visione concentrata, paragonabile all'immagine riflessa in uno specchio convesso. Rubens, che fu amico di Elsheimer a Roma e partì dalla città due anni prima della sua morte, copiò alcune delle sue opere, mentre Rembrandt avvertì la forza innovativa del tedesco direttamente e attraverso la

mediazione del suo maestro Lastman e delle bellissime incisioni di Goudt. Un altro filone, quello di un grande protagonista del paesaggio seicentesco come Filippo Napoletano e degli olandesi Poelenburgh e Breenbergh, ha le sue radici nel nuovo naturalismo di Elsheimer che grazie a loro poté attecchire anche in altri centri artistici italiani come Firenze. A questo proposito va ricordato che Agostino Tassi scrisse nel 1612 al granduca di Toscana Cosimo II raccomandandogli l'acquisto di un altare del pittore di Francoforte, lodato come "la cosa più rara che si possa trovare nel mondo". Da Elsheimer prende infine avvio il poetico realismo della grande scuola olandese di paesaggio, da Seghers, a Van Goyen a Ruysdael. Si può dunque affermare che i "microcosmi di respiro immenso" dipinti da Elsheimer cambiarono la storia della pittura europea.

*Tra Caravaggio ed Elsheimer:  
Orazio Gentileschi, Carlo Saraceni.*

Il successo della nuova concezione di "Adamo tedesco" fu originato anche dall'assimilazione del messaggio caravaggesco e della sua presa diretta sulla realtà. Caravaggio non dipingeva paesaggi, ma la forte risonanza ottenuta dal linguaggio naturalistico attraverso il quadro sacro si ripercosse anche in questo genere, e spinse i suoi seguaci a tentare la via del paesaggio elsheimeriano. Quasi assecondando una naturale evoluzione, alcuni artisti prossimi a Caravaggio, come Saraceni e Gentileschi, si avvicinarono anche al nuovo sentimento della natura espresso da Elsheimer e, seguendone l'esempio anche dal punto di vista tecnico, adottarono come lui il piccolo formato e la pittura su rame.

► Carlo Saraceni, *Arianna abbandonata*, 1608 circa, olio su rame, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.

Fa parte di una serie di sei quadretti in rame i cui soggetti sono tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, tutti a Capodimonte. Anche Carlo Saraceni costruisce la sua visione del paesaggio sul modello di Elsheimer a cui risale il taglio asimmetrico della composizione, che contravviene alle regole del paesaggio classico, e l'effetto di contrasto ottico tra la quinta rocciosa e buia e il cielo intensamente luminoso.



Orazio Gentileschi (1563-1639), di origine toscana, formatosi nel clima del tardo manierismo romano, conobbe personalmente Caravaggio già intorno al 1600, ma visse il momento di maggior adesione al naturalismo del lombardo tra il 1605 e il 1613, anni di alcuni grandissimi capolavori del pittore. L'interesse per Elsheimer e per la verità della sua resa ottica è testimoniato dalla notizia documentaria di una copia in versione notturna del *Tobia e l'Angelo*, ma appare visibilmente nel nitido paesaggio di sfondo della versione berlinese del *Davide che contempla la testa di Golia*, del 1611-12 e soprattutto nel *San Cristoforo* dei Musei di Berlino, la cui datazione oscilla tra gli inizi e la seconda metà del decennio. Questo piccolo dipinto, che in passato è stato attribuito allo stesso Elsheimer, è caratterizzato da una straordinaria sensibilità per l'atmosfera fredda e per la luce intensa che, come un pulviscolo dorato, si poggia sugli enormi alberi, causandone il nitido riflesso sulla superficie limpidissima dell'acqua. Per il veneziano Carlo Saraceni (1579 circa-1620) la predilezione per il formato ridotto e il paesaggio in accezione naturalistica si collocano nel primo decennio del secolo, precedentemente all'adesione al verbo caravaggesco del decennio successivo. Prima del 1608, infatti, il pittore eseguì i sei quadretti su rame con storie tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio (Napoli, Musei e Gallerie di Capodimonte), che evidenziano una tale convergenza con la visione di Elsheimer da essergli stati in passato attribuiti. Nella *Caduta di Icaro* il pittore contempla dall'alto un'aperta e luminosa veduta fluviale dall'orizzonte dilatato e senza quinte come il paesaggio che fa da sfondo al *San Cristoforo* del Gentileschi. Nell'*Arianna ab-*

*bandonata*, il taglio diagonale esalta il drammatico contrasto tra il cielo luminoso e le balze scure della scogliera ammorbidite dalle chiome tondeggianti degli alberi. Sul mare si intravede il veliero di Teseo già lontano, verso cui Arianna protende le braccia, accolta da una natura amica che sembra partecipe del suo doloroso sentimento. Nel *Volo di Icaro* Saraceni rievoca l'*Aurora* di Braunschweig nell'effetto di risalto ottico tra l'oscurità della rupe da cui Icaro si sta temerariamente lanciando e il cielo su cui si staglia la sua figura ancora avvinghiata a quella del padre. Gli altri tre quadretti in rame della serie rappresentano *Il ratto di Ganimede*, *Salmace* e *Ermafrodito e Icaro deposto nel sepolcro*.

L'attività in piccolo del Saraceni e l'originalità dei suoi risultati ne fecero un tramite importante per la diffusione della poetica del paesaggio elsheimeriano soprattutto tra i nordici come Jacob Pynas.

#### Claude Lorrain

“[...] È dunque da sapersi che il forte di questo artefice fu una meravigliosa e non mai più così bene praticata imitazione del naturale ne' diversi accidenti che cagionano le vedute del sole, particolarmente nell'acqua del mare e de' fiumi, nella levata e nell'ocaso: ed in ciò che a questo appartiene veggonsi cose di mano di lui che trapassando ogni immaginazione non si possono per verun modo descrivere [...] all'acque marittime diede un colore naturalissimo [...] e quello che intorno alle medesime maggiormente ridusse la sua intelligenza, furono le varie mutazioni dello stesso colore, a seconda delle varie e bellissime osservazioni che egli fatte aveva nel vero, nel mu-

► Carlo Saraceni, *La caduta di Icaro*, 1608 circa, olio su rame, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Fa parte della stessa serie del dipinto della pagina a fronte. L'ampia veduta dall'alto, attraverso l'aria limpida e la morfologia tondeggiante della vegetazione indicano una concezione naturalistica del paesaggio che risale a Elsheimer.



tarsi e variarsi l'aria e la luce; cose tutte che rapiscono gli animi di chi le mira". Con la pittura di Claude Gellée (1600-1682), detto Claude Lorrain dalla sua terra d'origine, la Lorena, il sole entra da protagonista nei quadri di paesaggio, come lascia bene intendere il brano del suo contemporaneo Filippo Baldinucci. La luce solare nelle sue infinite variazioni e nei momenti più suggestivi come l'alba e il tramonto costituì infatti il principale campo di indagine di Claude e la più straordinaria novità dei suoi dipinti, fedeli, per quanto riguarda invece l'aspetto compositivo, alla formula tradizionale del paesaggio classico. Nei paesaggi di Claude la selezione degli elementi naturali, la simmetria, la scansione equilibrata dello spazio attraverso i piani di distanza, il bilanciamento delle quinte laterali, tutti accorgimenti che rappresentano l'eredità della visione ideale nata all'inizio del secolo con i bolognesi, si conciliano con un senso inedito di verità e una conoscenza profonda degli effetti luminosi nelle diverse ore della giornata, conquistate dal pittore con l'osservazione infaticabile e continuativa del cielo e dell'atmosfera.

I sistemi di registrazione dal vero utilizzati dal Lorenese a Roma sono ricordati da Sandrart, presente nell'Urbe tra il 1628 e il 1635, negli anni in cui l'arte di Claude cominciava ad affermarsi: "Cercò con ogni mezzo di penetrare la natura recandosi nei campi già prima del sorgere del giorno e rimanendovi fino al crepuscolo per imparare a rappresentare con esattezza il cielo rosso del mattino, l'alba, il tramonto e le ore della sera. Dopo aver contemplato l'uno o l'altro di questi fenomeni, preparava subito i suoi colori secondo quanto aveva osservato, tornava

nello studio e li applicava all'opera cui stava lavorando con molta più naturalezza di quanto nessuno avesse mai fatto prima". Sembra che avendolo visto con i propri occhi seguire questo metodo piuttosto faticoso, Sandrart, che era anche pittore, gli avesse insegnato a dipingere a olio direttamente dal naturale, e che Claude lo avesse seguito con entusiasmo. Questa affermazione dello scrittore tedesco ha costituito uno dei punti di forza dell'opinione critica che vede Claude nel ruolo di iniziatore della pittura *en plein air*. È tuttavia un dato di fatto che, a fronte di circa trecento dipinti di paesaggio, milleduecento disegni e più di quaranta incisioni non si è conservato nessuno studio a olio da ritenersi con certezza eseguito all'aperto, secondo il metodo che diverrà consueto per gli specialisti di paesaggio solo a partire dalla fine del Settecento.

Che l'immaginazione avesse per Claude un ruolo importante almeno quanto quello della fedeltà alla verità naturale dell'atmosfera e della luce è reso evidente dal fatto che i suoi paesaggi sono concepiti come luoghi della storia classica, e pertanto si ambientano sempre nella campagna romana e sulle coste laziali e campane. Nelle rievocazioni elegiache di Claude questi luoghi appaiono nobilitati dalla presenza di antichi edifici e riconoscibili solo per via di generiche somiglianze, poiché il pittore evita accuratamente, salvo poche eccezioni determinate da richieste precise dei committenti, di attenersi all'esattezza topografica. I temi degli episodi che si svolgono nei suoi sereni scenari naturali e i personaggi che ne sono protagonisti sono tratti spesso dalla poesia antica, dalle *Metamorfosi* di Ovidio o da Virgilio.

► Claude Lorrain, *Porto con villa Medici*, 1637, olio su tela, Firenze, Galleria degli Uffizi. Il dipinto è firmato e datato e figura tra i disegni del *Liber Veritatis* in cui si specifica che fu eseguito per il cardinale Giovan Carlo dei Medici. Si tratta di un "capriccio" in cui a edifici reali come villa Medici viene data una collocazione immaginaria, in questo caso sulla riva del mare. Il dipinto è caratteristico di Claude per l'impianto prospettico semplice, a punto di fuga unico, sul quale si dispongono i solenni edifici e per la complessa tessitura luminosa che riveste le architetture e crea la suggestione delle prime ore del mattino, quando il sole è poco sopra l'orizzonte.



La vita di Claude è singolarmente priva di episodi di rilievo e appare interamente votata alla pittura. All'arte di dipingere paesaggi Claude si dedicava in solitudine senza l'aiuto di collaboratori, conducendo a termine i suoi quadri in modo incredibilmente lento, come per lasciar decantare a lungo nella mente le impressioni ricevute dalla natura, prima di trasferirle sulla tela. Arrivato in Italia assolutamente privo di qualunque formazione artistica, ebbe come primo maestro Agostino Tassi, il celebre frescante e specialista di marine e di porti che con l'aiuto di una grande bottega eseguì fregi con paesaggi, architetture, scene costiere e campestri in alcuni importanti palazzi romani. Dal Tassi, che era anche quadraturista, Claude Lorrain apprese certamente la tecnica dell'affresco e la maestria prospettica che poi utilizzerà nelle vedute di porti con architetture all'alba e al tramonto. Su un versante completamente opposto, quello della pittura raffinatissima e di piccole dimensioni di impronta elsheimeriana, Lorrain guardò al mirabile esempio del tedesco Goffredo Wals di cui fu allievo a Napoli, probabilmente tra il 1618 e il 1620. Alla sua formazione dovettero infine contribuire in modo determinante sia la conoscenza delle incisioni del suo conterraneo Jacques Callot, sia i contatti con la vivace comunità romana di artisti stranieri, tra cui Breenbergh e Poelenburgh, che abitavano tutti nello stesso quartiere compreso tra piazza di Spagna e piazza del Popolo. Dal 1627, dopo un breve ritorno in Lorena, fino alla morte, anche Claude risiederà stabilmente in quella zona, prima in via Margutta e dal 1650 in via Paolina, vicino di casa e amico di Nicolas Poussin.

Se i suoi inizi sono difficili da ricostruire, il seguito della sua attività e l'avvicinarsi tra i suoi committenti di personaggi di grande prestigio italiani e stranieri è scandito con precisione dalle pagine del *Liber Veritatis*, una raccolta ordinata di duecento disegni che riproducono tutti i suoi dipinti a partire dalla metà degli anni trenta. Non sappiamo precisamente a che scopo il pittore abbia creato il *Liber Veritatis* ma è probabile che volesse non soltanto disporre di un catalogo delle sue invenzioni, ma anche tutelarsi contro i falsari che, lui vivente, erano già molto numerosi. Poiché di ogni dipinto incluso in questa sorta di inventario generale Claude annotava il committente e l'edificio a cui esso era destinato, nel *Liber Veritatis* si trova la registrazione di incarichi importanti come i dipinti per papa Urbano VIII, per il cardinal Bentivoglio, per principi e ambasciatori stranieri o ancora per il re di Spagna Filippo IV. La fama di Claude andava dunque rapidamente crescendo, assicurandogli il favore di una clientela sempre più ampia e prestigiosa e costringendolo a lavorare a un ritmo incalzante, che rallentò solamente nei suoi ultimi anni di vita e di attività. La poetica di Lorrain appare già definita negli anni trenta, quando tra i suoi paesaggi appare una amplissima varietà di temi che comprendono vedute costiere, porti, vedute fluviali, paesaggi pastorali, rocce fantastiche, vallate dipinte nella luce fredda del mattino o in quella rosseggiante del tramonto e con l'indispensabile presenza delle figure. Il *Porto con villa Medici* (Firenze, Uffizi), datato 1637 e appartenuto al cardinale Giovan Carlo dei Medici, come indica anche il disegno corrispondente nel *Liber Veritatis*, è uno degli esempi più alti tra quelli de-

► Claude Lorrain, *Paesaggio con figure danzanti*, 1648, olio su tela, Roma, Galleria Doria-Pamphilj. Il dipinto è strutturato in base a una delle numerose varianti del paesaggio classico sperimentate da Claude Lorrain. Due quinte simmetriche di alberi si aprono al centro su un'ampia veduta fluviale che si inoltra verso lo sfondo. In primo piano alcune figure abbigliate all'antica celebrano con la danza quello che, nella versione della National Gallery di Londra è indicato da un'iscrizione come il matrimonio di Isacco e Rebecca.



dicati ai temi marini in questi anni. Pur ispirandosi ai precedenti di Bril e Agostino Tassi, che erano stati i pionieri nella rappresentazione dei porti, e seguendone la cura meticolosa nella resa veritiera dei velieri alla fonda, Claude dimostra qui la sua straordinaria sapienza luministica che dissolve nella fredda atmosfera dell'alba l'impeccabile struttura prospettica delle architetture, convergenti verso un unico punto di fuga. L'apparire del sole poco sopra l'orizzonte produce i meravigliosi effetti di rifrazione sull'acqua increspata che stupivano Filippo Baldinucci. La presenza di un edificio riconoscibile e reale come villa Medici in una collocazione immaginaria dà inizio al genere del capriccio e della veduta ideata che avrà molta fortuna nel Settecento.

Luce solare e architetture classiche in prospettiva dominano altri dipinti eseguiti nello stesso decennio e in quello successivo, come i *Porti* di Alnwick Castle e delle collezioni reali di Windsor (1637), la *Partenza di sant'Orsola* (1641; Londra, National Gallery) il *Porto con l'imbarco della regina di Saba* (1648; Londra, National Gallery) e *L'imbarco di santa Paola* (Madrid, Museo del Prado). Quest'ultimo, di formato verticale, fa parte di un gruppo di otto tele, tutte al Prado, dipinte per il sovrano spagnolo Filippo IV nel 1639. In questa circostanza Claude Lorrain si trovò a dover competere con i maggiori paesaggisti del tempo come Dughet, Lemaire, Swanewelt, Jan Both, chiamati contemporaneamente a realizzare i dipinti di un vasto ciclo pittorico ideato per il palazzo del Buen Retiro a Madrid.

Dagli anni quaranta in poi Claude sembra guardare con rinnovato interesse ai grandi maestri bolognesi del paes-

saggio ideale, Annibale e Domenichino, accentuando il carattere classico delle sue composizioni. Nascono allora grandi capolavori come il *Paesaggio col matrimonio di Isacco e Rebecca* (Roma, Galleria Doria-Pamphilj), solenne scenario pastorale in cui, secondo uno schema compositivo ricorrente nella sua opera, le quinte laterali di alberi si aprono al centro lasciando correre lo sguardo lungo le sponde di un fiume su cui si affacciano mulini ad acqua e rovine antiche. Alla formula di provata efficacia elaborata dai bolognesi si richiamano anche il *Paesaggio con pastori* (Ottawa, National Gallery of Canada), il *Paesaggio con Apollo e Mercurio* (Roma, Galleria Doria-Pamphilj), il *Paesaggio con il supplizio di Marsia* (Holkham Hall, conte di Leicester). Le varianti sperimentate da Claude nell'ambito della costruzione armoniosa del paesaggio classico sono infinite e spesso il pittore studiava composizioni corrispondenti e simmetriche che utilizzava nei quadri a *pendant*, visto che circa la metà dei suoi dipinti sono stati concepiti appositamente per stare in coppia. Inoltre, attraverso un preciso calcolo geometrico delle proporzioni basato sull'altezza e la larghezza della tela, poi dissimulato abilmente nella fusione naturale dell'aria e della luce, stabiliva la dislocazione di alberi, alture, edifici, zone vuote e figure, fissando di solito la linea dell'orizzonte ai due quinti dell'altezza del dipinto. A partire dal sesto decennio, che si inaugura con l'eroica *Veduta di Delfi* del 1650 (Roma, Galleria Doria-Pamphilj), la sua visione si fa ancora più ampia e solenne e il tono generale dei dipinti si accorda in modo sempre più profondo con la scelta del tema, più severo per i temi biblici, più idillico e sereno per i temi mitologici. Nella *Vé-*

## Il Paesaggio con le ceneri di Focione di Nicolas Poussin

Il quadro è a *pendant* con *I funerali di Focione* (Cardiff, National Gallery of Wales) e dal Félibien si apprende che le due opere furono eseguite nel 1648 per un mercante di sete di Lione, presso il quale erano ancora nel 1665.

La storia rappresentata si ispira alle *Vite* di Plutarco e narra la vicenda di Focione, generale ateniese vissuto nel IV secolo a.C. che, costretto per il bene della città a intraprendere una politica impopolare, fu giudicato colpevole dai suoi compatrioti e condannato a morte. Il suo corpo fu trasportato fuori dell'Attica – questo è il soggetto del quadro di Cardiff – e, giunto a Megara, fu bruciato e le sue ceneri furono raccolte da una donna della città insieme alla sua serva. In seguito la donna di Megara visibile nel dipinto fu identificata con la moglie di Focione, ma nessun dato storico avvalorava questa ipotesi. Focione fu presto riabilitato e la città di Atene riconobbe di aver condannato a morte un uomo onesto, le cui azioni erano state ispirate da un profondo senso della giustizia.

Il tema è dunque altamente tragico e il paesaggio in cui hanno luogo gli eventi ha un carattere solenne e di calcolata simmetria, come se alla visione della natura il pittore avesse imposto la disciplina rigorosa della sua disposizione fortemente razionante. Le quinte laterali composte da alberi dalle folte chiome immobili, con tronchi dritti e levigati che sembrano

colonne, si aprono al centro sulla veduta della città di Megara, costruita dall'aggregazione di edifici dai volumi lisci e geometricamente perfetti, investiti da una luce forte che produce contrasti decisi. Al centro, inquadrato da uno sperone di roccia, domina un tempio classico dall'imponente facciata, la cui struttura è esemplata sulle architetture di Andrea Palladio. Per la prima volta all'interno dell'opera di Poussin il paesaggio domina completamente le piccole figure, secondo un diverso rapporto proporzionale tra uomo e natura che deriva dalla rielaborazione dei modelli primoseicenteschi di Annibale Carracci e dalla visione eroica del paesaggio di Domenichino. La natura dipinta da Poussin sembra restare impassibile e calma di fronte alla tragicità degli eventi narrati, come se il pittore volesse dare l'impressione della sua indifferenza verso i fatti umani, che al suo confronto appaiono insignificanti. Questo volontario contrasto tra l'aspetto solare e sereno della campagna e la tristezza della morte appare, pur con diverse sfumature di contenuto, anche in altri dipinti dello stesso periodo, come i due probabili *pendants* del *Paesaggio con Orfeo ed Euridice* del Louvre e il *Paesaggio con un uomo ucciso dal serpente* della National Gallery di Londra.

La scelta di una storia mai rappresentata prima come quella di Focione, segno della vastità della cultura classica del pittore, ha suscitato nel tempo varie in-

*duta della costa con Aci e Galatea*, del 1657 (Dresda, Gemäldegalerie), il mare cupo e profondo e le scogliere a strapiombo sembrano voler esprimere la partecipazione emotiva alla tragedia che incombe sui due innamorati, celando l'oscura minaccia di Polifemo che ucciderà Aci. Dipinti come *Abramo che scaccia Agar e Ismaele* (1668) o la *Scena costiera all'alba* (1674), entrambi alla Alte Pinakothek di Monaco, sono tra gli esempi più straordinari della maniera tarda di Claude per l'atmosfera sospesa e rarefatta e per la costruzione sempre più sintetica e semplificata, a larghi piani orizzontali.

La fortuna e la fama di Claude Lorrain nei tempi successivi non conobbero mai flessioni, anche per la facile e permanente visibilità delle sue opere in tutta Europa.

Nella prima metà del Settecento un altro francese a Roma, Claude-Joseph Vernet, si affermò come un nuovo Claude e la sua rapida ascesa col favore di un'ampia clientela internazionale si fondò sulla sua capacità di rappresentare gli stati contrastanti della natura, seguendo il magistero del lorenese. Ma il momento culminante della sua continua riscoperta avvenne nel primo Ottocento, quando pittori come Constable e Turner seppero interpretarne modernamente la straordinaria sottigliezza di visione e la misteriosa alchimia di luci e colori.

### Nicolas Poussin

Mentre Claude Lorrain ha consacrato al paesaggio la sua intera attività artistica, Nicolas Poussin è un pittore di



Nicolas Poussin  
*Paesaggio con le ceneri  
 di Focione*  
 1648  
 Olio su tela  
 Liverpool, National  
 Museums and Galleries

terpretazioni. Nel 1944 Anthony Blunt vedeva nel tema dei due dipinti un'allusione alla situazione politica francese del tempo di Poussin e un confronto tra la Parigi seicentesca, turbata dalla Fronda, e la città di Atene del IV secolo, mentre, anni dopo, lo stesso studioso privilegiava un'interpretazione in senso stoico, mettendo in rilievo come il generale ateniese avesse affrontato la morte con fermezza d'animo, dissuadendo i figli dal tentare qualsiasi mezzo per salvarlo. Più recentemente, sulla base di una lettera di Poussin a Paul Fréart de Chantelou del

1648, i due *pendants* sono stati messi in relazione con l'intenzione manifestata dal pittore di dipingere una serie di quadri dedicati al tema del rapido mutare dell'umana fortuna, relativamente al quale la vicenda di Focione risulta esemplare.

Di fronte a questo dipinto, come racconta Chantelou, il cavalier Bernini, battendosi la fronte, osservò: "Il signor Poussin è un pittore che lavora di là", indicando con tale gesto l'origine della visione della natura filtrata dalla ragione cui il grande maestro francese diede forma nei suoi paesaggi.

storia che solo in alcuni momenti della sua vita ha eseguito opere dove protagonista è la natura. Il suo modo di vedere il paesaggio si differenzia profondamente da quello di Claude, anche se sappiamo dal Sandrart che i due pittori francesi erano amici e vicini di casa e che avevano l'abitudine di andare insieme a disegnare dal naturale. Claude Lorrain amava cogliere con l'osservazione e rendere poi sulla tela attraverso una tecnica complessa gli effetti momentanei della luce nell'atmosfera e la loro bellezza mutevole, Nicolas Poussin vedeva invece quella stessa natura attraverso il filtro di una razionalità nitida e facendone emergere la struttura interna, sublimandola in valore assoluto ed eterno. La campagna romana, non più percorsa da luci mobili e transitorie, né soffusa dei

chiarori dell'alba e del tramonto, acquistò con Poussin la solenne fissità di un'altissima visione intellettuale e filosofica, nutrita di una vasta cultura classica, che il pittore padroneggiava già pienamente quando all'inizio del quinto decennio si intensificò il suo interesse per il paesaggio.

Nato a Les Andelys in Normandia nel 1595, dopo un primo periodo parigino poco documentato e un primo tentativo fallito di raggiungere Roma, si stabilì definitivamente nell'Urbe nel 1624. In quel momento, sulla viva presenza dei *Baccanali* di Tiziano dipinti per il Camerino d'Alfonso d'Este, passati da Ferrara in proprietà del cardinale legato Aldobrandini e facilmente accessibili agli artisti, prese campo a Roma la tendenza neoveneta,

► Nicolas Poussin, *Paesaggio con San Matteo e l'angelo*, 1640 circa, olio su tela, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Forse il dipinto faceva parte, insieme al *Paesaggio con san Giovanni a Patmos* di Chicago, di una serie di tele con i quattro evangelisti. Rappresenta uno dei primi esperimenti di Poussin in un genere che diverrà sempre più importante nel corso della sua attività e dimostra la conoscenza da parte del pittore delle strutture compositive del paesaggio di Giovanni Bellini, le cui opere egli vide a Venezia prima di arrivare a Roma. Poussin nobilita la natura attraverso la sua visione ideale, unificata per mezzo di una luce chiara che rende brillanti i colori.

che fondava i suoi principi appunto sulla riscoperta dei valori di quella grande scuola pittorica cinquecentesca. A questo movimento parteciparono, assieme al giovane Poussin, anche Pietro da Cortona, che allora iniziava la sua fortunata carriera romana, e più tardi il lucchese Pietro Testa e il ticinese Pier Francesco Mola, entrambi nati nel 1612.

L'adesione alla sensualità del colore veneziano che si rafforzò nel primo tempo romano, Poussin l'aveva già sperimentata attraverso un lungo soggiorno nella città lagunare dove poté studiare l'ordinata scansione spaziale e la nitida struttura cromatica delle opere di Giovanni Bellini, di cui conservò visibile memoria anche nei dipinti più avanzati. In questo momento il suo interesse per il paesaggio non protagonista si espresse negli scenari arcadici su cui proiettava le favole mitologiche vissute da Bacco, Eco e Narciso, le ninfe e i satiri. Nei suoi dipinti giovanili queste figure abitano scenari boscosi dall'intonazione scura e a forti contrasti, con cieli mossi e striati da cui prenderà avvio l'interpretazione romantica e neo-veneta del già ricordato Pier Francesco Mola. La suggestione del colore veneziano non significò tuttavia per Poussin libertà pittorica, perché la sua visione appare sempre sottoposta al severo controllo dell'intelletto e ad un'esigenza di struttura formale che negano l'immediatezza e l'istintività di esecuzione.

Il periodo in cui il paesaggio acquista centralità tra gli interessi di Poussin è localizzabile intorno agli inizi degli anni quaranta, tempo dell'esecuzione dei mirabili *pendants* del *Paesaggio con san Giovanni a Patmos* (Chicago, The Art Institute) e del *Paesaggio con san Matteo e l'angelo* (Berlino, Staatliche Museen) che forse in origine fa-

cevano parte di una serie con i quattro evangelisti. Poussin costruisce in questi due dipinti una natura calma e grandiosa dove le colossali rovine in primo piano indicano la fine del mondo antico su cui nasce il Nuovo Testamento, di cui gli evangelisti sono testimoni. La luce tersa unifica un paesaggio dai colori vivi e brillanti dove i luoghi non sono descritti, ma ricreati dal pittore attraverso l'essenza delle loro forme.

La visione ideale di Poussin, alimentata dal modello di Annibale e soprattutto di Domenichino – al quale lo avvicinava anche l'indole solitaria e meditativa – appare compiutamente nei due paesaggi del 1648 dedicati alla storia di Focione (*Paesaggio con i funerali di Focione*, Cardiff, National Museum of Wales e *Paesaggio con le ceneri di Focione*, Liverpool, National Museums and Galleries) in cui il metro classico stabilito dai maestri bolognesi regola la nuova proporzione tra figure molto piccole e paesaggio grandioso e imponente. Una luce chiara e intensa, la limpida geometria dei volumi della città, l'ordine e la razionalità della natura sono le componenti perfettamente integrate di una concezione eroica del paesaggio che non trova paralleli tra le opere coeve di Claude, di Dughet o di Salvator Rosa. Nello stesso anno Poussin dipinse anche il *Paesaggio con un uomo ucciso da un serpente* (Londra, National Gallery), sul quale, data la singolarità del tema, si sono avvicendate numerose ipotesi interpretative, e il *Paesaggio con Orfeo ed Euridice* (Parigi, Louvre), forse concepiti in origine come *pendants*. Entrambi sembrano alludere al tema dell'apparizione improvvisa e brutale della morte entro paesaggi luminosi e idillici.

Il grandioso *Paesaggio con Diogene che getta la scodella*





▲ Nicolas Poussin, *Paesaggio con Diogene*, 1648 circa, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre. Si tratta di uno dei paesaggi più grandiosi di tutto il Seicento, per l'ampia gamma dei colori freddi, dai blu, ai verdi, ai grigi in tutte le variazioni di tono e per la perfetta articolazione tra architetture e folta vegetazione. Il tema filosofico stoico, che vede rappresentato Diogene mentre getta la scodella per aver visto un giovane bere direttamente dal fiume con le mani, si lega agli interessi filosofici sviluppati da Poussin in questi anni.

(Parigi, Louvre) costituisce uno dei momenti più alti della pittura di Poussin per la bellezza e la varietà dei colori freddi e chiari, per la profondità e vastità della visione che si concilia tuttavia con l'analisi minuta della sponda del fiume, nei ciottoli visti attraverso l'acqua trasparente e nei dettagli della vegetazione selvatica. La solennità di questo scenario remoto, contemplato dall'esterno come se l'osservatore ne fosse completamente escluso, si accorda perfettamente con il contenuto morale cui si allude con le figure in primo piano, Diogene che getta la ciotola dopo aver visto un giovane bere semplicemente con le mani. La stretta coerenza del quadro con le idee stoiche che Poussin sviluppò negli anni cinquanta e ragioni di carattere stilistico che lo differenziano notevolmente dai paesaggi dipinti nel 1648, fanno pensare a una datazione avanzata, alla fine del sesto decennio. Nello sfondo a sinistra, inquadrato dai tronchi sottili degli alberi e pienamente illuminato è perfettamente riconoscibile il Belvedere Vaticano. Monumenti reali come Castel Sant'Angelo e la Torre delle Milizie risaltano netti attraverso l'aria cristallina del *Paesaggio con Orfeo ed Euridice* del Louvre.

Alcuni dipinti prossimi cronologicamente al *Paesaggio con Diogene* ne riprendono la solenne e regolata composizione, come il *Paesaggio con tre uomini* del Prado, oppure sviluppano la riflessione sugli stati contrastanti della natura, sulla sua bellezza selvaggia e lussureggiante e

sullo scatenarsi della sua violenza, aspetti che risulteranno decisivi per l'evolversi dell'arte di Gaspard Dughet, cognato di Poussin: tra questi il *Temporale* e la *Quiete* (Rouen, Musée des Beaux-Arts e Sudeley Castle, Gran Bretagna), il *Temporale con Piramo e Tisbe* (Francoforte sul Meno, Städtisches Kunstinstitut), il *Paesaggio con Orione cieco* (New York, Metropolitan Museum of Art) e il bellissimo *Paesaggio con Ercole e Caco* (Mosca, Museo Puškin).

Il tributo estremo di Poussin alla natura è nella serie delle *Stagioni* (Parigi, Louvre) per il duca di Richelieu, iniziate nel 1660 e terminate un anno prima di morire, nel 1664. Nei quattro dipinti a ogni stagione è associato un tema biblico ed essi scandiscono, nella successione dei diversi momenti che vi sono rappresentati, quella che è stata definita un'interminabile giornata del mondo. Ogni paesaggio infatti simboleggia un'età della vita, ma anche una diversa ora del giorno, la mattina nella *Primavera*, il mezzogiorno nell'*Estate*, il tramonto nell'*Autunno* e la notte nell'*Inverno*. Il timbro espressivo varia tra i due estremi: dalla visione cristallina della *Primavera* con il Paradiso terrestre, uno scenario naturale fresco e luminoso, dove il cielo assume tonalità smaltate e brillanti, fino alla notte tragica dell'*Inverno* col diluvio universale, cupa e sublime visione interamente nei toni del grigio e del nero di un'era geologica arcana, percossa dalla furia degli elementi.