ISTITUTO SALESIANO
«Beata Vergine di San Luca»
via Jacopo della Quercia, 1 - 40128 BOLOGNA
tel. 051/41.51.711 – *www.salesianibologna.net*
presidesup.bolognabv@salesiani.it
Il Preside

PASSERELLE/IDONEITÀ

STA - STORIA DELL'ARTE E DELLE ESPRESSIONI GRAFICO-ARTISTICHE

PROGRAMMA DI 3^ IPS

Bologna: 2 Aprile 2024
Visto dell'insegnante: prof. Andrea Sasdelli

Testo di riferimento: vedere documenti allegati

A) Argomenti su cui verterà la prova (relativamente al programma del terzo anno):
inserire gli eventuali riferimenti alle pagine del libro

- **Il Rinascimento**
  - Brunelleschi e la prospettiva
  - *Il concorso del 1401*
  - *La cupola di Santa Maria del Fiore*
  - Masaccio e l'affresco della *Trinità*
  - Arte fiamminga, Jan van Eyck

- **Leonardo da Vinci**
  - L'importanza del disegno
  - La resa atmosferica, la Vergine delle rocce
  - Lo sfumato e i moti dell'animo, la Gioconda
  - Il rinnovamento iconografico del Cenacolo

- **Michelangelo Buonarroti**
  - La bellezza ideale
  - La scultura, la Pietà vaticana e il David
  - Il non-finito, tra Prigioni e Pietà Rondanini
  - La pittura, il Tondo Doni
  - La volta della Sistina, la Creazione di Adamo

- **Raffaello Sanzio**
  - Un linguaggio universale
  - Confronto con il Perugino, lo Sposalizio della vergine
  - Confronti con Leonardo e MIchelangelo
  - Le Stanze Vaticane, la Stanza della Segnatura
  - La ritrattistica, Giulio II, Leone X, Baldassarre Castiglione

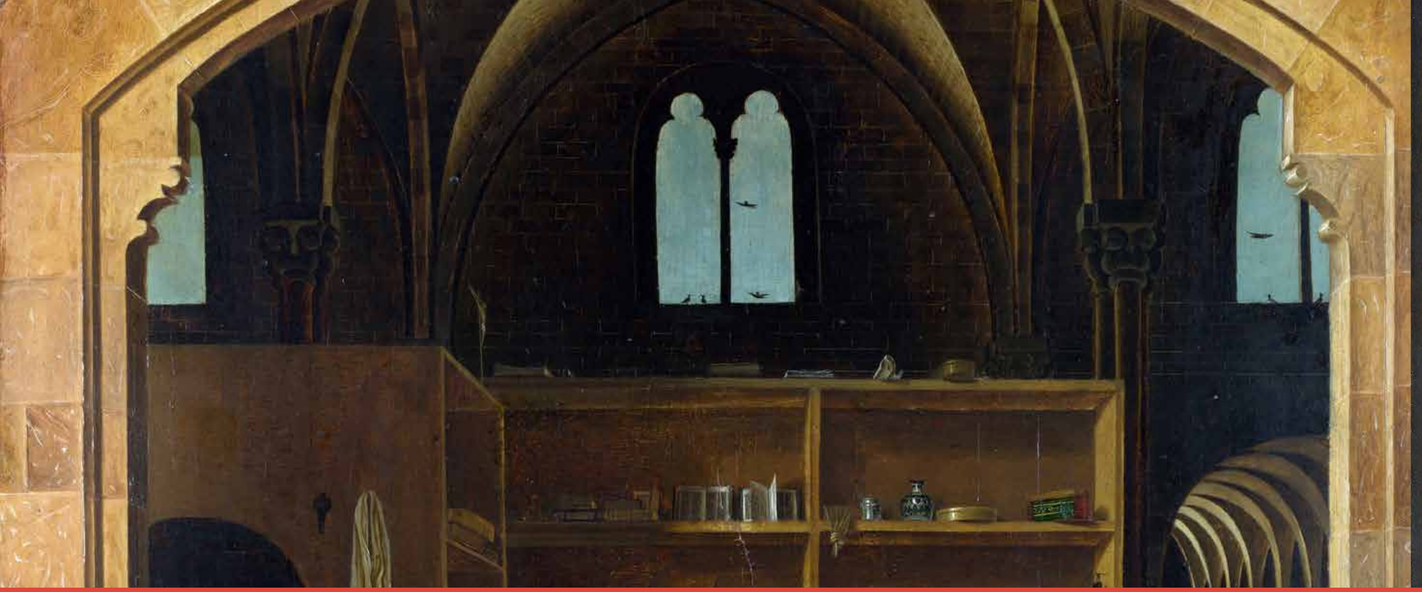
- **Pittura Veneta**
  - Il colore e la natura
  - Giorgione, Pala di Castelfranco, la Tempesta
  - Confronto fra le Veneri di Giorgione e Tiziano
  - Tiziano, Amor Sacro e Amor Profano, Assunzione della Vergine
  - Preludio al Barocco, Correggio, Assunzione della Vergine

Esercizi o domande simili a quelle che potrebbero capitare durante la prova:

- Data l'immagine di un'opera di riferimento (es. la Pietà vaticana) spiega l'opera nei suoi significati, nella composizione e in riferimento allo stile dell'artista.

Materiale allegato (fotocopie del testo o altro – da lasciare alla Presidenza):

- Ars_Fiamminga (pdf)
- Leonardo (pdf)
- Michelangelo (pdf)
- Raffaello (pdf)
- Pittura Veneta (pdf)



Arte Fiamminga e Arte Fiorentina

Ars Fiamminga

Un nuovo linguaggio
Nel ducato di Borgogna, cioè le regioni corrispondenti agli attuali Belgio e Paesi Bassi, prende piede la cosiddetta **ars nova** dai **pittori fiamminghi**.

La pittura italiana, in particolare quella fiorentina, si concentrerà sulla riscoperta dell'arte antica, cioè degli antichi greci e romani. Invece, la pittura fiamminga si concentrerà sull'**analitica descrizione della realtà**, infatti si riconosce in questo linguaggio artistico un **primato assoluto all'occhio**.

La nuova figura dell'artista
Intorno al 400 storici e teorici si interrogano sulla natura dell'arte: si diffonde la consapevolezza che le **tre grandi arti rinascimentali** (pittura, scultura e architettura) debbano essere considerate **arti liberali**, cioè degne di creazione intellettuale, non più solo frutto di una meccanica esecuzione manuale.

La figura dell'artista perciò si eleva a livello di riconoscimento intellettuale e filosofico. Benché persista il sistema della bottega, l'**artista è ora un libero pensatore**.

A destra un dettaglio del San Girolamo nello studio, *di Antonello da Messina, 1474 ca., olio su tavola, 46x36,4 cm, Londra, National Gallery.*

Jan van Eyck

Il Cancelliere Rolin
Un'esempio di arte fiamminga è **Il cancelliere Rolin in preghiera davanti alla Vergine col Bambino** dell'artista Jan Van Eyck. Si può notare come il committente dell'opera stia guardando con sguardo assorto e contemplativo la Madonna, un segno di intensa fede.

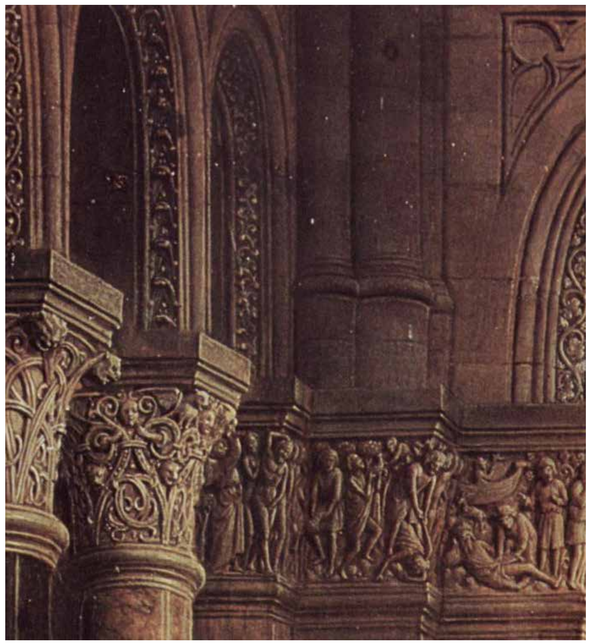
Ciò che più colpisce, tuttavia, è la **minuziosa resa** di tutti i **dettagli** del dipinto:
- la **pavimentazione** che, oltre a rivelare un sapiente e consapevole uso della prospettiva, mostra ogni singola piastrella nella sua rappresentazione a decorazione geometrica;
- l'**architettura** aperta tutt'intorno, è vero che si riconosce uno spazio

In alto un dettaglio della veste della Vergine e della pavimentazione.

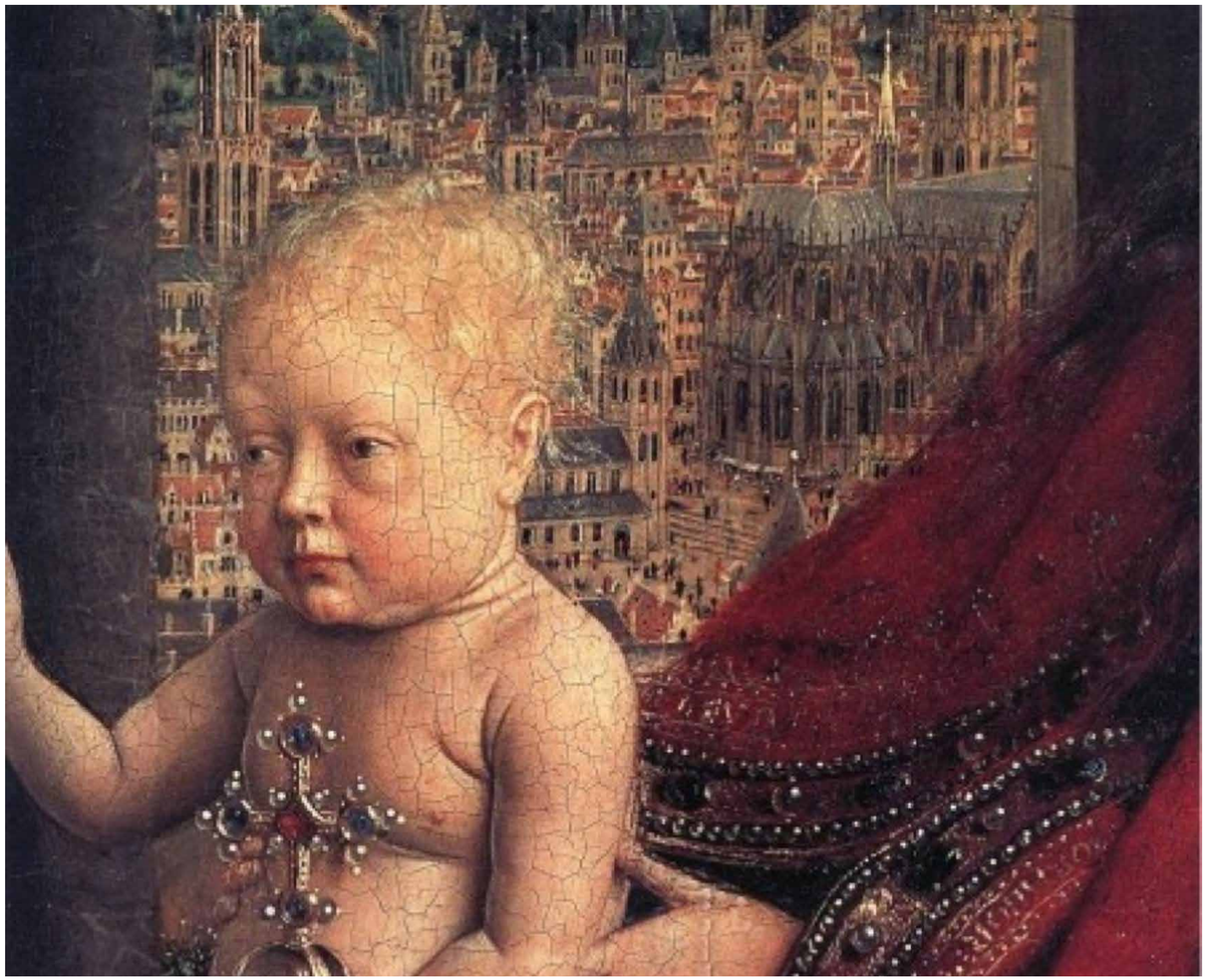
A destra Il cancelliere Rolin in preghiera davanti alla Vergine col Bambino, *di Jan van Eyck, 1434 ca., olio su tavola, 66x62 cm, Parigi, Muséè du Louvre.*

Jan van Eyck

domestico, ma è anche vero che le stanze proseguono su entrambi i lati, oltre che dai tre archi al centro verso la città;
- le **vetrate**, sia laterali che quelle colorate nella parte superiore del dipinto, mostrano un eccellente resa del materiale trasparente;
- le **vesti**, raffinatamente decorate e con sontuosi morbidi panneggi;
- il **paesaggio**, tra contesto urbano e fluviale, ogni dettaglio è indagato con estrema attenzione, rivelando visibile e perfettamente integrata nella prospettiva centrale;
- infine, la **luce** calda e dorata che si diffonde in ogni vano del dipinto, illuminando, soggetti ed oggetti.



In alto un dettaglio architettonico della stanza.



A destra il Gesù Bambino e la veduta della città retrostante.

Jan van Eyck

I coniugi Arnolfini
Il **ritratto dal vero** e il ritratto come **soggetto autonomo**, sono qualcosa di nuovo che si sta inserendo nella moda del tempo, in particolar modo grazie anche Jan van Eyck.

L'artista dimostra ancora una volta l'incredibile per la rappresentazione dettagliata della realta, in questo caso poi, in particolar modo si nota la **resa dei diversi materiali** che si presentano nella stanza:
- la **pavimentazione di legno** con le sue venature e il **tappeto** appena accennato (dimostrando il rigore prospettico);
- le **diverse pelliccie**, sia degli abiti sia del cane (il quale è segno di fedeltà);
- il **lampadario di ottone**, con le diverse braccia con le luminarie e le parti sia in ombra che in luce;
- le **vesti** con i differenti tessuti, ad esempio il velluto;
- la **luce** che entra dalla finestra sulla sinistra (con tanto di dettagli) che illumina realisticamente l'interno della camera matrimoniale;
- infine, lo **specchio**. In fondo alla stanza, circolare ornato di una cornice con le scene della passione di Cristo tutt'intorno; soprastante vi è la **firma** con

A destra il dettaglio della finestra.

A destra I coniugi Arnolfini, *di Jan van Eyck, 1434, olio su tavola, 82,2x60 cm, Londra, National Gallery.*

Jan van Eyck

uno squisito carattere gotico del tempo e la data dell'artista. All'interno della superficie riflettente, restituita con veridicità rispetto alla **deformazione causata dalla convessità** del supporto, si può ritrovare tutta la stanza e in più alcuni altri personaggi, tra cui probabilmente il pittore stesso.

A sinistra il dettaglio del cane.

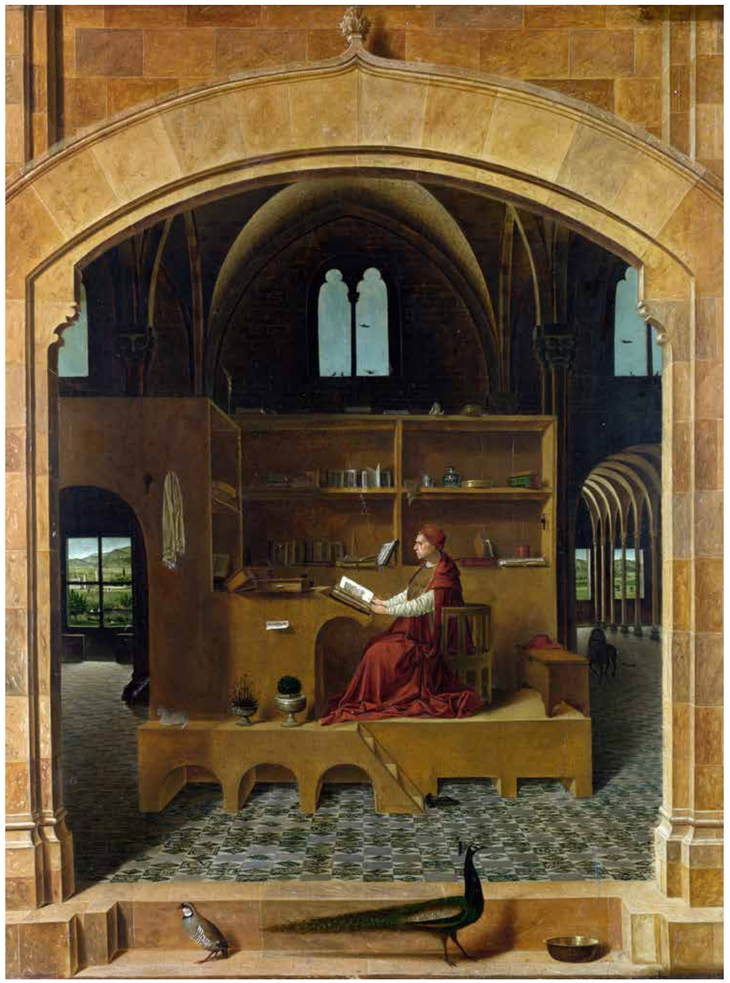
In alto il dettaglio dello specchio e della firma dell'artista.

A destra il dettaglio del pavimento ligneo, del tappeto e di alcune vesti.

Antonello da Messina

Un fiammingo italiano
Artista italiano di origine, per l'appunto detto, Antonello da Messina, a Napoli avrà l'occasione di entrare in contatto con la **pittura fiamminga** che eserciterà una grande influenza nella sua pittura; come dimostra l'opera **San Girolamo nello studio**.

La scena si svolge aldilà di un portale di stile catalano dove si apre un ambiente gotico con volte, ampie finestre e bifore. Il gusto della costruzione architettonica rivela



una **spazialità**, una **luce** ed una **prospettiva** tipicamente **italiane e al contempo nordiche**.

L'influenza fiamminga la si può notare nell'incredibile **descrizione visiva** che ci dà il quadro, dalle tessere del pavimento, i libri sullo scaffale, ai dettagli paesaggistici in fondo alla tavola.

Risulta anche suggestiva l'ambientazione nella sua commistione tra una **biblioteca** ed una **cattedrale**, restituendo un'idea di profonda sacralità sia al soggetto, sia all'oggetto. I libri, la Bibbia, il sapere umano e divino.

A destra San Girolamo nello studio*, di Antonello da Messina, 1474 ca, olio su tavola, 46x36,4cm, Londra, National Gallery.*

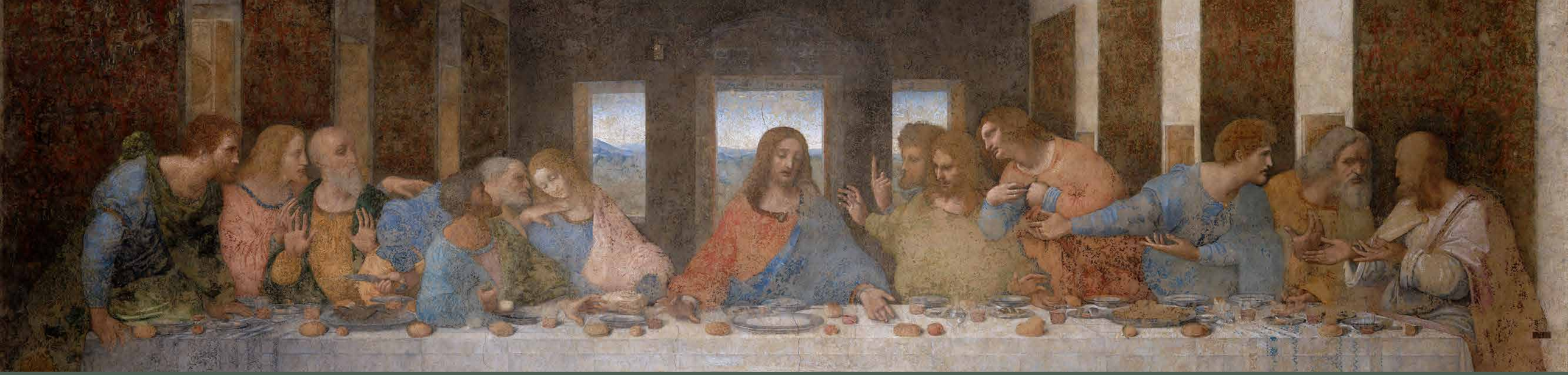
A sinistra il dettaglio della navata composta da archi e da colonne sulla destra..

Antonello da Messina

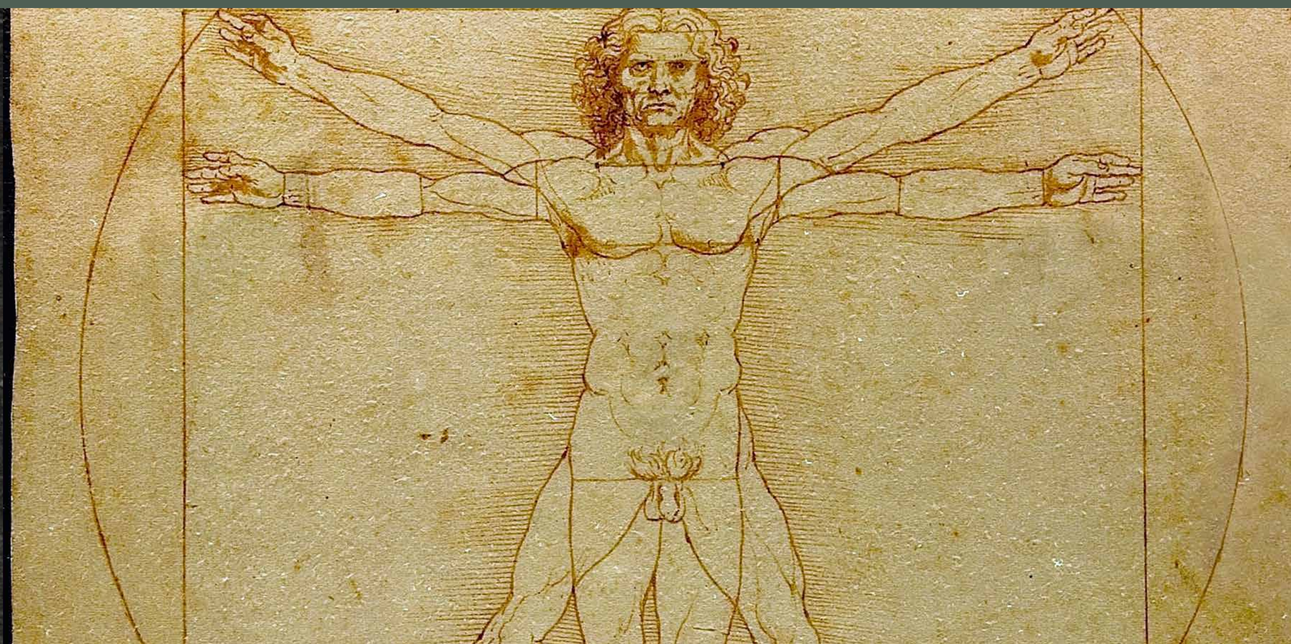
Segni e simboli
Molti dei dettagli rappresentati hanno una valenza fortemente simbolica:
- il **portale** che divide l'esterno dall'interno, la conoscenza materiale da quella spirituale;
- le **pantofole** lasciate sul pavimento, indicano la sacralità del luogo;
- il **gatto**, simbolo del peccato e del male, infatti è in ombra e di spalle.

In primissimo piano troviamo una didascalia per immagini:
- il **pavone**, segno di immortalità;
- la **coturnice**, allude alla redenzione;
- il **bacile** alla passione di Cristo.

A destra i particolari sopracitati.



Leonardo



Il genio di Leonardo

Un’innata curiosità
Leonardo da Vinci, noto in tutto il mondo per essere stato un eccellente inventore ed **artista**, ingenere e pittore, **scienziato** e disegnatore. In lui si riconosce la figura, mitologica quasi nella nostra immaginazione, del **genio**. Il genio.

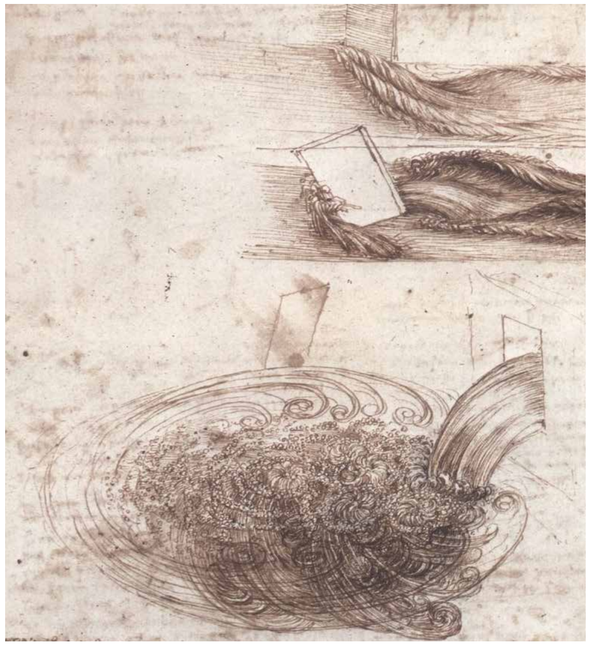
La sua attività lavorativa si concentra in particolare tra Firenze e Milano, anche se l’ultima parte di vita la trascorrerà in Francia dove muore nel 1519.

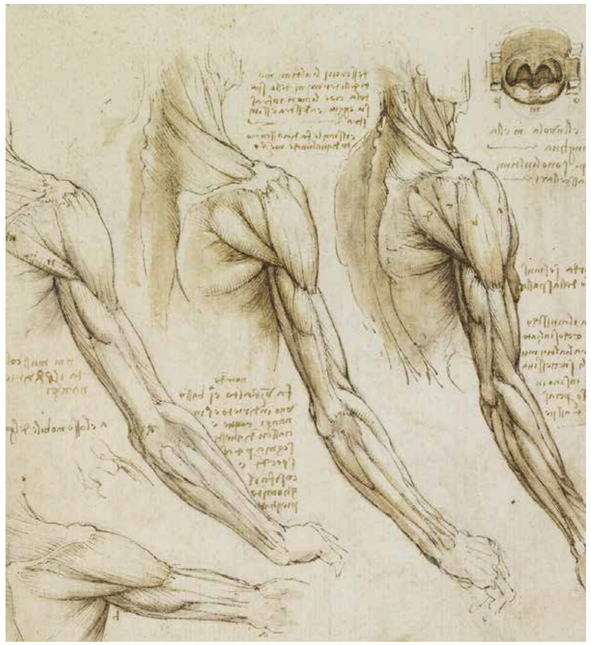
Per tutta la sua vita Leonardo dimostra un’insaziabile fame del sapere e della conoscenza, cercando, in maniera irrefrenabile, di disegnare l’uomo e le macchine, la natura e il mondo.

Grazie ai suoi “**libri di bottega**” in cui raccoglie schizzi, modelli, disegni, ma annota anche pensieri e aneddoti, si coglie il suo **continuo mutare dell’interesse**. Se un giorno studia i moti d’acqua nei rivoli, il giorno seguente studia i moti dell’animo.

Da ciò gli storici convergono che lo strumento primo, quasi assoluto, di conoscenza di Leonardo, sia il **disegno**. Dalla ricostruzione dell’**anatomia umana** sezionando cadaveri, alla **progettazione** di macchinari che la storia un giorno avrebbe inventato e collaudato.

Eppure il continuo cambio di interesse, dalle piccole alle grandi cose, lo ha reso uno dei maggiori e imporanti artisti di sempre. Anche quando, e non di rado accadeva, le **opere d’arte** restavano **incompiute**.





In alto una tavola anatomica Anatomia dei muscoli del braccio*, Leonardo, penna, inchiostro e gessetto nero, Royal Collection di Londra*

A sinistra Vortici dal Codice Leicester*, Leonardo da Vinci,1507. Bill Gates Collection.*

L’attenzione per la natura

Atmosfera e prospettiva aerea
Sin dagli anni fiorentini, Leonardo mostra una ricerca ed analisi, per il disegno dei **fenomeni naturali**. In particolare, si può notare nella **rappresentazione visiva** dei paesaggi che spesso erano gli sfondi delle pitture.

Ad esempio, guardando nell’opera della **Vergine delle rocce**, si presenta una specie di grotta all’aperto, in cui sono inserite la Vergine, san Giovannino, Gesù Bambino e un angelo, ma nella parte sinistra del dipinto, si presenta un **paesaggio fluviale e roccioso**.
Quest’ultimo viene reso con una particolare attenzione al peso atmosferico dell’**aria**, in cui man mano **le montagne più lontane cominciano a svanire**, perché Leonardo coglie questo aspetto della nostra capacità di visione, così cerca di riportarlo con un’attenzione quasi scientifica.

La **resa atmosferica del paesaggio**, in cui l’aria guadagna densità e corpo, restituisce la foschia, quella nebbiolina che offusca spesso i contorni lontani dei monti nella nostra visuale.
In particolare, l’**attenzione cromatica**, tale per cui le distanze si intuiscono per il variare dell’intensita nelle gradazioni di colore, si chiama **prospettiva aerea**, la cui la paternità è attribuita a Leonardo.

In alto un particolare della Vergine delle Rocce*, Leonardo da Vinci e aiuti, versione di Londra*

A sinistra Vergine delle Rocce*, Leonardo da Vinci e aiuti,1491-1494 e 1506-1508, olio su tavola, 189,5x120 cm, Londra, National Gallery.*

L’attenzione per la natura

La prospettiva aerea tiene pertanto conto, contemporaneamente, dello **sfocarsi degli oggetti**, alla **distanza** e del **mutamento dei loro colori**. L’esempio più semplice riguarda le montagne. Quelle a noi più vicine sono meno sfocate e sono verde-marrone. Quelle più lontane sono molto sfocate e azzurrine. Qui si mostra anche il primo esempio e versione, di mano pienamente leonardesca, della Vergine delle Rocce, situata invece al Louvre a Parigi.

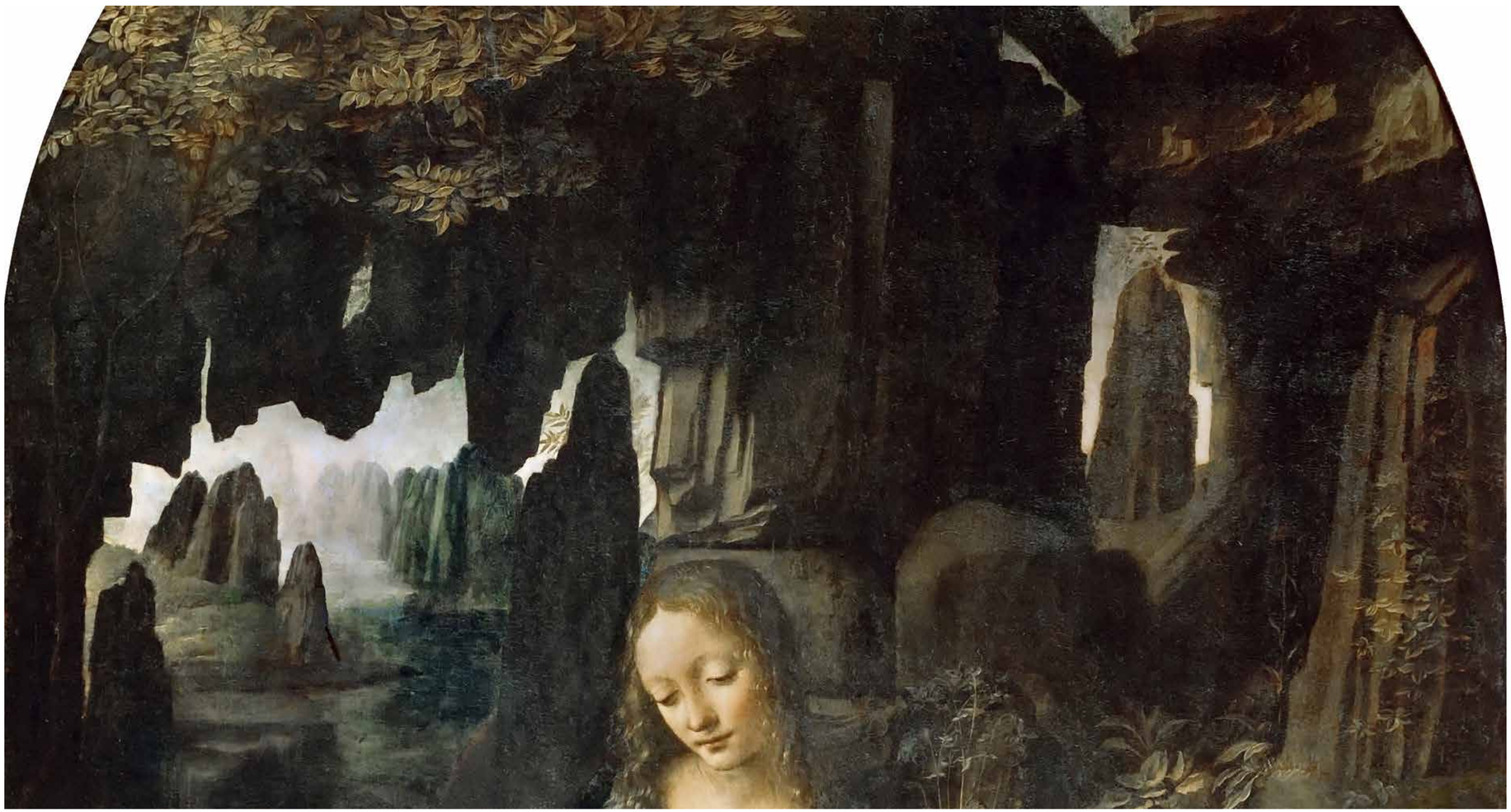
A destra un particolare della Vergine delle Rocce*, Leonardo da Vinci, versione di Parigi.*

A sinistra Vergine delle Rocce*, Leonardo da Vinci,1483-1486, olio su tavola trasportato su tela, 199x122 cm, Parigi, Musée du Louvre.*

L’attenzione per la natura

Gli studi geologici

L’attenzione per il mondo naturale, in Leonardo, **diventa equiparabile all’importanza della figura umana**. La sua continua ricerca di conoscenza, scientifica potremmo dire, la natura diventa importante tanto quanto l’uomo. Lo capiamo anche dalle architetture di pietra che crea e rappresenta, gli storici hanno dimostrato che sono successive ad uno **studio delle rocce** di alcune grotte visitate dall’artista. Ancora una volta Leonardo fa dell’arte, del disegno, una vera **ricerca geologica**.

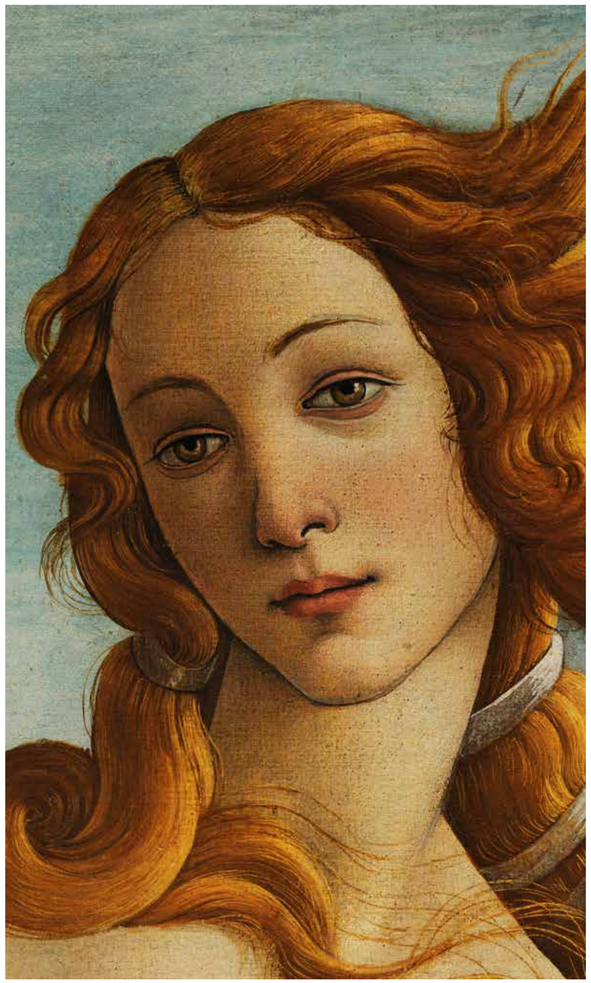


A destra un particolare della Vergine delle Rocce*, Leonardo da Vinci, versione di Parigi.*

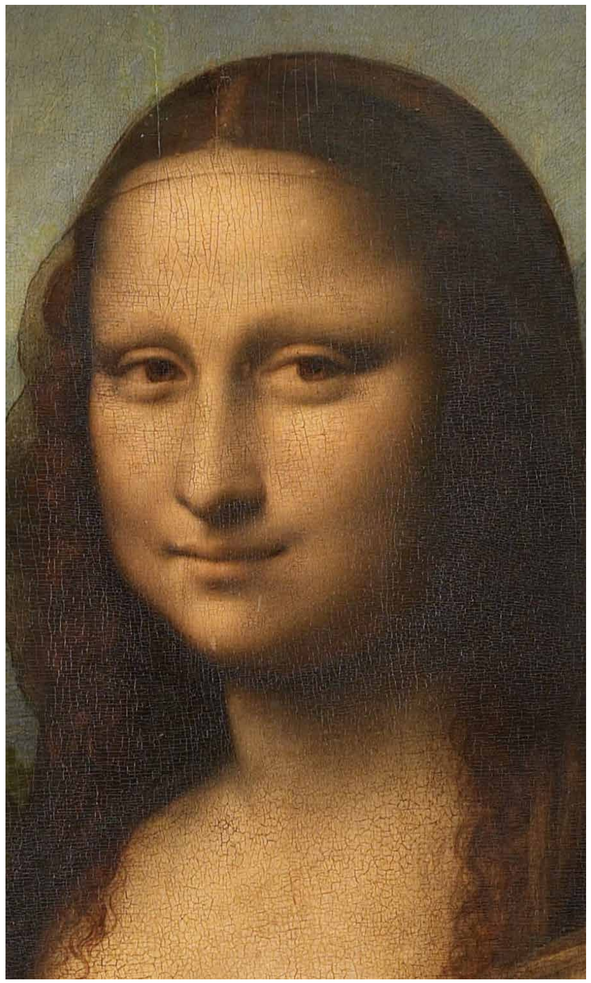
Lo sfumato

La Gioconda
Pur rimanendo vero tutto ciò che è stato detto precedentemente riguardo alla rappresentazione della natura e del paesaggio, nell'iconica, stranota, opera della Gioconda, o Mona Lisa, stando al Vasari Lisa Gherardini, Leoanrdo mostra l'**assoluta padronanza dello sfumato**.

Ma **che cos'è** lo sfumato? è una tecnica che prevede un procedimento, il cui risultato **nasconde i contorni**, traducendosi in una **gradualità dallo scuro al chiaro**, rendendo pressoché impercettibile il cambiamento di colore. In questo modo Leonardo riesce a **esaltare i volumi** della figura, in una morbida resa della carne. Basti guardare il **viso della Gioconda**, le cui ombre sono affusolate in un tale numero di gradazioni che scompare qualsiasi linea, **paragonato con la Venere di Botticelli**. Quest'utlima viene rappresentata dall'artista con dei contorni netti, per quanto sinuosi e curvi, che si stagliano definendo i volto in modo decisamente più bidimensionale. D'altronde era questa la cifra stilistica di Botticelli.

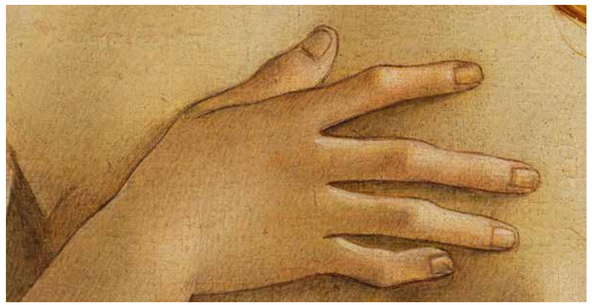


A sinistra un particolare del volto di Venere in La nascita di Venere*, Sandro Botticelli.*

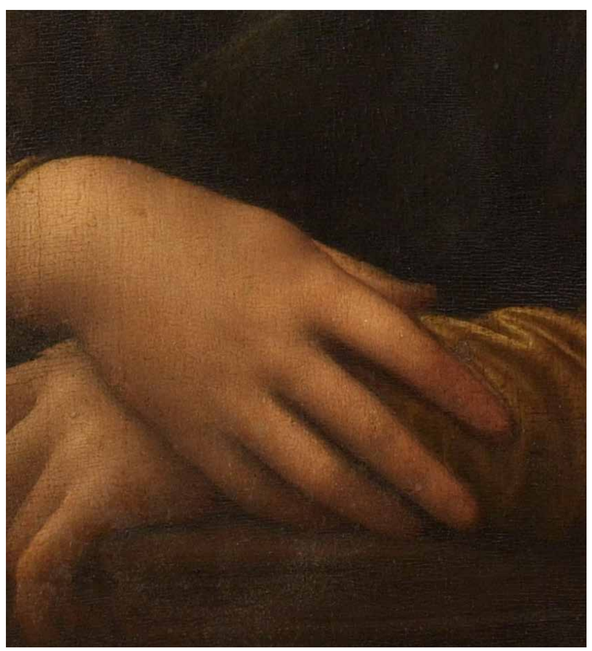


A destra un particolare della Gioconda*, Leonardo da Vinci.*

Lo sfumato



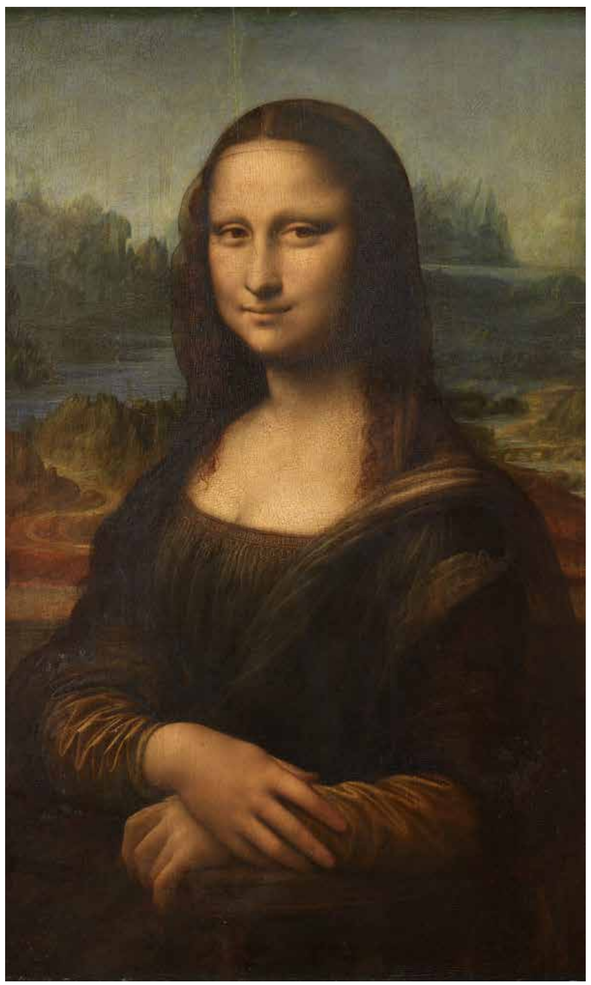
A sinistra un particolare della mano di Venere in La nascita di Venere*, Sandro Botticelli.*



In basso un particolare delle mani della Gioconda*, Leonardo da Vinci.*

Mettendo a confronto anche le **mani**, si evince ancora una volta l'evidente linea del disegno e del contorno di Botticelli, con l'impercettibile cambiamento del chiaroscuro in Leonardo, in una **indefinita transitorietà dall'ombra alla luce**.

Ma tornando all'espressione sul viso, quel **sorriso** enigmatico, che lascia trapelare uno stato d'animo malinconico e **inquieto**, e quegli **occhi** che sembrano **seguirci**.



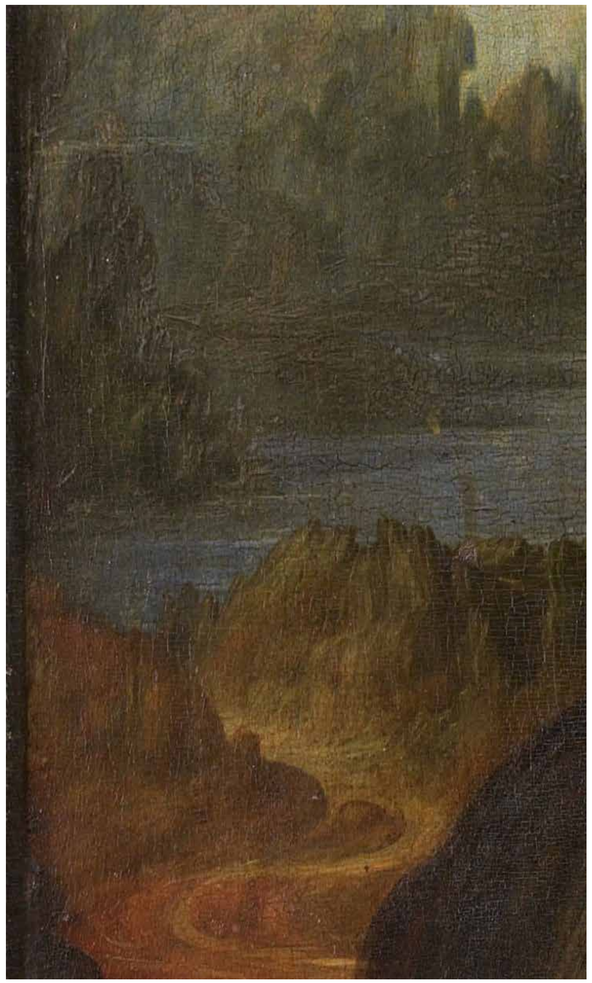
Sfondo e figura

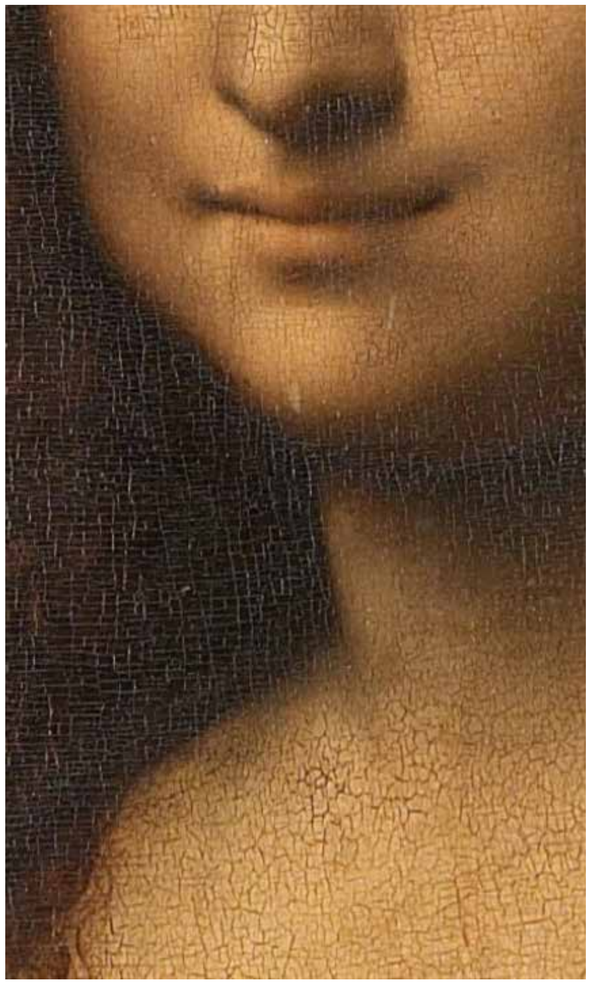
Lo **sfumato** di Leonardo, chiaramente, non è presente solo nell'incarnato della figura femminile, ma, anzi, **permea l'intero sfondo**, graduato con quell'attenzione cromatica della prospettiva aerea tipicamente leonardesca.

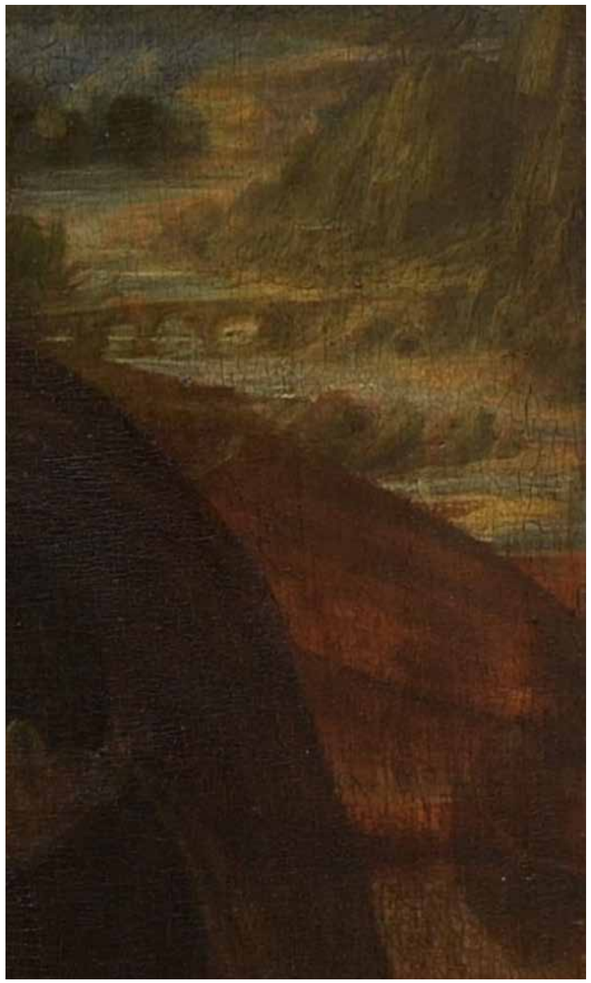
Il **paesaggio naturale** di fondo non è decorativo, ma **complementare alla figura**, cioè la completa, il turbamento dell'animo della Mona Lisa si specchia in quella natura che vediamo come una visuale splendidamente aerea.

A destra la Gioconda, detta Mona Lisa*, Leonardo, 1503-1506, olio su tavola, 77x53 cm, Parigi, Musée du Louvre.*

Lo sfumato



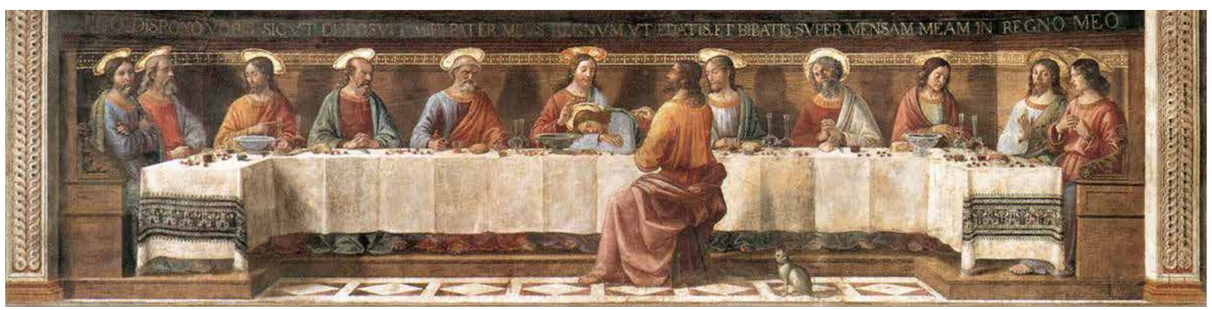




Sperimentare per creare

Il tema dell'Ultima cena
Leonardo, come artista, riuscì a distinguersi anche grazie alla sua capacità di **rinnovare** l'**iconografia** tradizionale di alcuni temi, un'opera su tutte: l'ultima cena, oppure il **Cenacolo**.

Cosa fa Leonardo da scuotere così tanto la **rappresentazione tradzionale** dell'ultima cena di Cristo? Solitamente questo evento Cristologico, serve a dare visione di un momento sì conviviale, ma soprattutto l'aspetto **sacramentale**, cioé l'Eucarestia. Alcuni esempi di grande qualità del tempo sono, in ordine corrispondente a come presentati qui accanto, di: Andrea **del Castagno**, Domenico **Ghirlandaio** oppure Cosimo **Rosselli**.



Caratteristiche tradizionali
Tutte e tre le opere presentate, di tre grandi maestri rinascimentali, ci mostrano una chiara grammatica visiva della scena:

1 - Viene rappresentato, solitamente, la **consacrazione** del pane e del vino, o al limite, il momento in cui Giovanni si china sul petto (cioè vicino al cuore) di Gesù, per sapere chi lo tradirà. Ma quantomeno, **pane** e **vino** sono rappresentati. Anche per una necessaria tematica salvifica, il corpo e il sangue di Cristo che redimono l'uomo.

2 - Non a caso son disposte tutte lungo l'**asse orizzontale**, questi affreschi sono pensati per mostrare la presenza di tutti i discepoli a

Sperimentare per creare

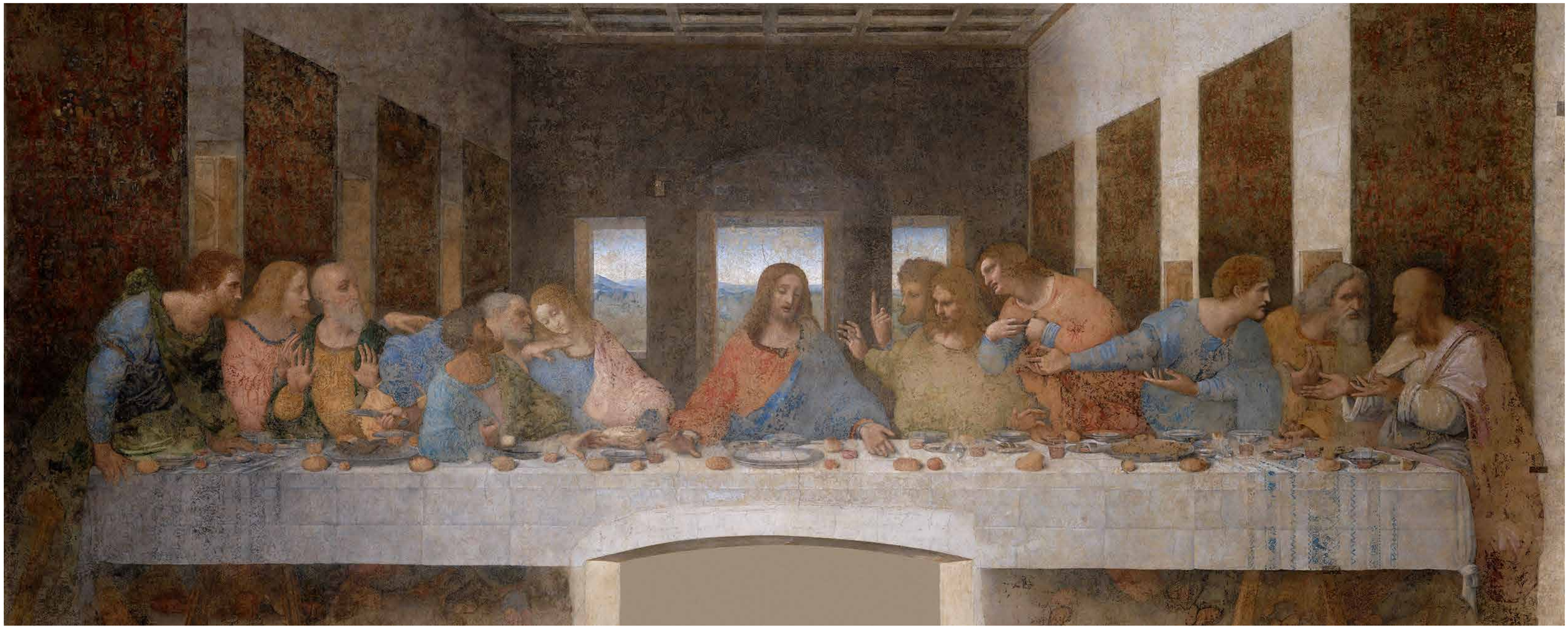
cena con Gesù. Perciò son visti tutti in modo frontale, di tre quarti o gli ultimi ai lati appena un poco di profilo. **Tranne uno**.

3 - Tutti i personaggi hanno un'**aureola**, cioè un circoletto dorato che ne mostra la **santità**. L'**oro**, da antica tradizione iconografica cristiana, rappresenta il divino, qualcosa che va oltre la realtà sensibile legato al sacro. Quest'aureola sembra quasi un copricapo in alcune opere, Gesù e i discepoli ce l'hanno. **Tranne uno**.

4 - Quel "tranne uno", è **Giuda Iscariota**. Colui che sarà ricordato come il più grande traditore di sempre. Per amor di chiarezza, tutti i discepoli, salvo Giovanni, tradiranno Gesù, rinnegandolo e abbandonandolo, ma pentendosi, torneranno sulla strada di conversione e annunceranno la sua Parola. Giuda è quello che ha **venduto il suo Maestro e amico** ai sacerdoti per pochi pezzi d'argento. Ecco allora che gli artisti lo rappresentano, simbolicamente, dall'altra parte del tavolo, lontano dai discepoli, di fronte a Gesù, privo di aureola o addirittura, nell'esempio di Rosselli affrescato nientemento che in uno dei lati della Cappella Sistina, con il circoletto nero. Come morto e privo di vita, la negazione del suo rapporto con il Cristo.

Ma **cosa farà Leonardo** di questo sistema così chiaro e ben consolidato?

Sperimentare per creare



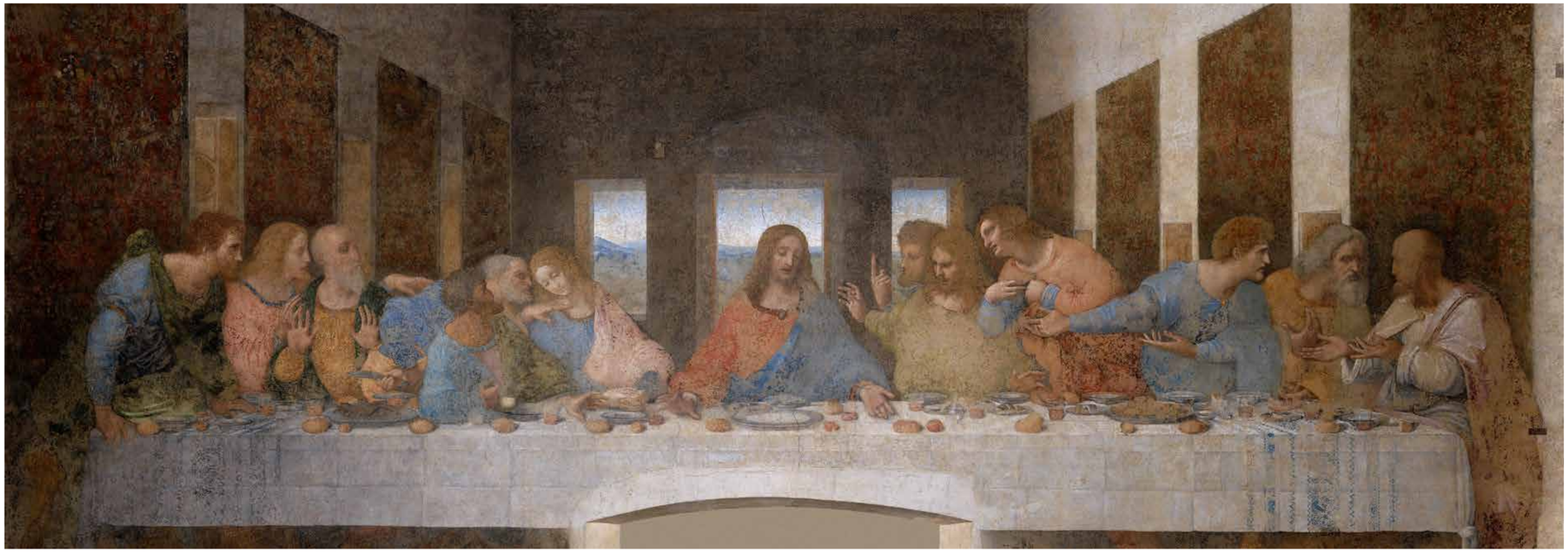
Sperimentare per creare

L'ultima cena di Leonardo
L'artista, chiamato da Ludovico il Moro a dipingere una parete del refettorio del convento domenicano di Santa Maria delle Grazie a Milano, ribalta la consueta iconografia.

È sufficiente un istante per notare che: **Giuda** è in mezzo agli altri discepoli (!), nessuno ha l'**aureola** (neanche Gesù!) e sul tavolo (aldilà di qualsiasi romanzesco complotto di Dan Brown) non è presente alcun calice.

Gesù, in questa rappresentazione, non sta in alcun modo benedicendo il pane e ci accorgiamo forse solo ora, di come **nelle altre opere regni** la **quiete**, l'**ordine** e la **solennità**.

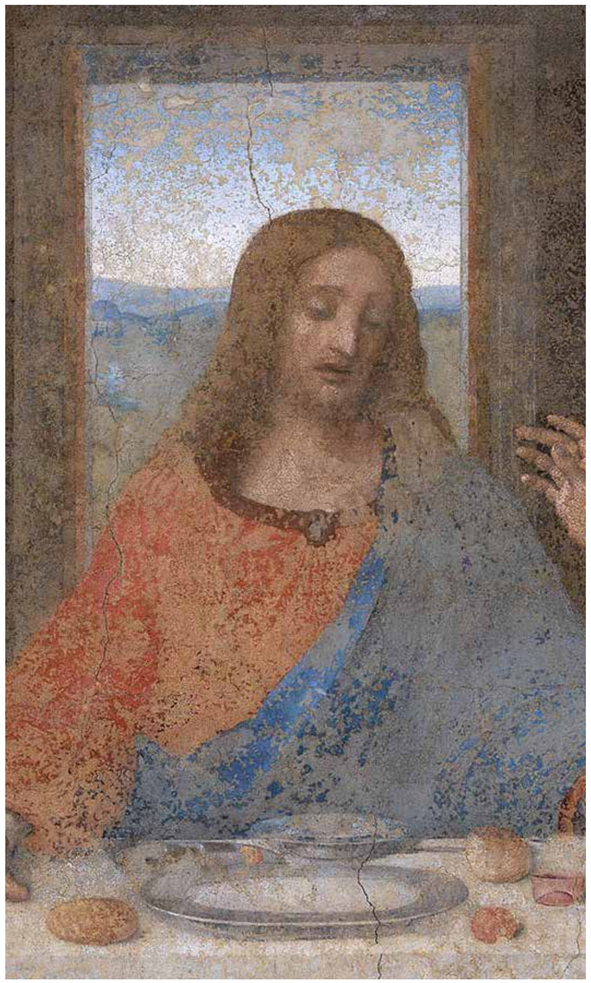
C'è una totale **assenza di sacralità** o divinità in quest'opera, quel che possiamo invece trovare è un'esplosione di mute esclamazioni. Tutti i **discepoli** stanno **parlando**, **urlando** e **discutendo** tra loro qualcosa di scandaloso, perché Leonardo ha scelto di rappresentare l'**esatto momento** in cui **Gesù** ha appena finito di dire, che uno di loro lo tradirà.
L'artista vuole **mostrare l'umanità dei personaggi**, sia dei discepoli che di Cristo. Invece che mostrare il Sacramento e la salvezza, Leonardo porta al centro dell'opera qualcosa di ben più terreno: **il tradimento di un amico**.



Sperimentare per creare

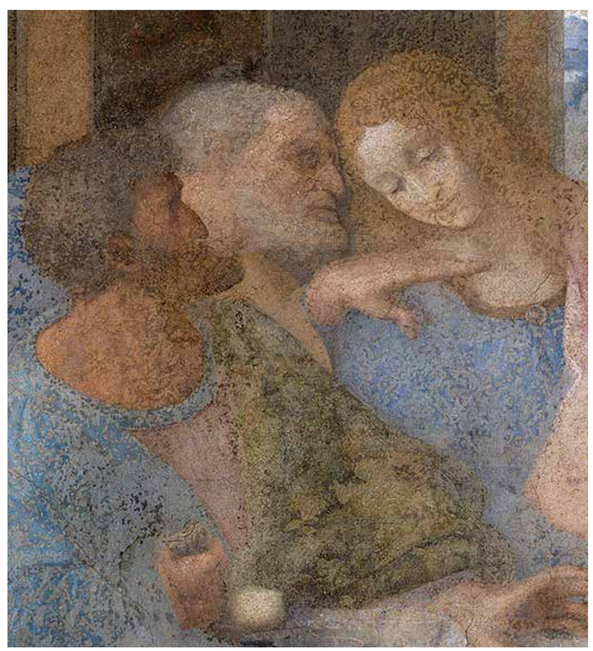
L'ultima cena di Leonardo
Da un **punto di vista compositivo**, l'apparente caos è delicatamente distribuito, i discepoli sono divisi a gruppetti di tre, ognuno di loro mostra una diversa sfumatura di apprensione, costernazione o timore.

Se la Gioconda è la sintesi della ricerca tecnica di Leonardo come resa atmosferica e sfumato, l'Ultima cena è la massima rappresentazione **del moto degli animi**.
I sentimenti e le emozioni sono distinguibili grazie alle **espressioni dei volti e dei gesti** dei personaggi. Ciascuno il suo, tutti differenti, cercando di mostrare i singoli caratteri dei vari seguaci di Gesù.



La scena si svolge all'interno di un luogo prospetticamente ben definito, in cui trova il punto di fuga nel volto di Gesù. In qualche modo, il **luminoso paesaggio** che si vede dalla **finestra** tutt'intorno al volto del Messia, è la cosa più simile all'aureola che è rimasta. Distinguendolo e dandogli importanza centrale nel dipinto.

Guardando Gesù, subito sulla destra, possiamo notare **Giovanni**, solitamente mostrato come un giovane da tratti un po' femminei (tipici dell'adolescenza, un uomo ancora completamente definito, imberbe), **Pietro** che gli sussura all'orecchio per domandandogli di chiedere a Gesù chi lo tradirà, e infine **Giuda**. Proprio lui, la risposta al quesito che sta interrogando l'animo di Pietro è di fronte a lui. Da notare lo sguardo quasi impassibile di Giuda, quasi indurito e dal profilo affilato.



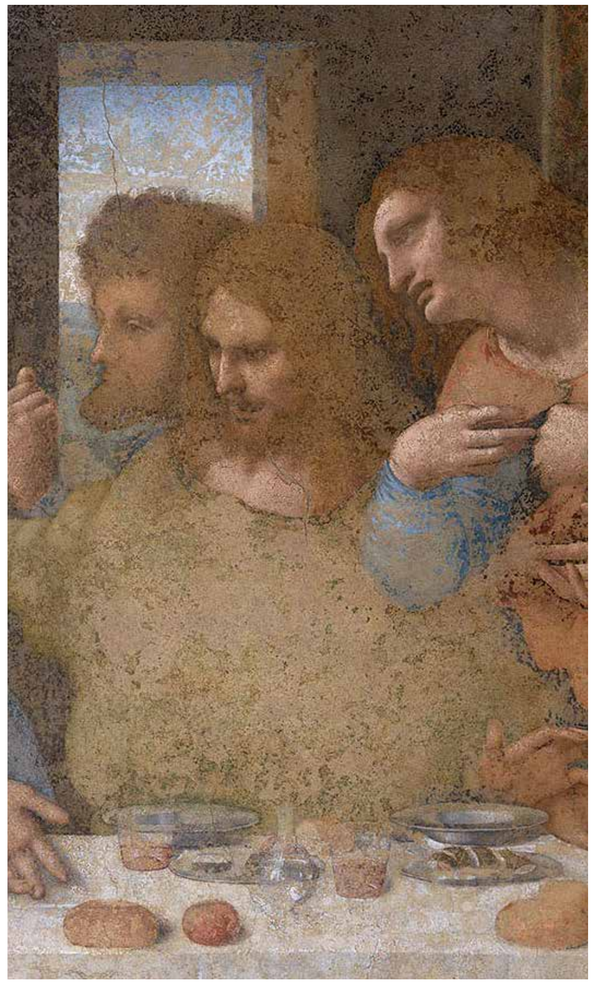
Sperimentare per creare

La sperimentazione tecnica
Ricordiamoci che Leonardo è ancora l'artista di cui abbiamo accennato all'inizio, con dei tempi di lavori annacquati dal continuo cercare e conoscere. Il grande genio leonardesco, inquieto e mutevole, mal si appresta ad un lavoro ben cadenzato con obiettivi precisi da raggiungere di volta in volta.

Il suo affanno alla continua modifica e correzione delle sue opere, in tempi separati e talvolta lontani, lo contraddistingue. Purtroppo questo lo ha portato a r**ifiutare in modo categorico la tecnica dell'affresco**, la quale richiede di utilizzare il colore fintanto che, per l'appunto, è "fresco". Una volta asciutto non è

possibile porvi modifica o rimedio. Lo sfumato e la prospettiva cromatica di Leonardo, la cui qualità si identifica in quella serie sfumature e gradualità che con molti ritocchi l'artista raggiunge, è **inconciliabile con l'affresco**.

Ecco, allora, che **sperimenta** una nuova tecnica, **tempera grassa su una base di gesso**. Cercando di unire la potenzialità tecnica della pittura a olio con il supporto parietale, ha rischiato di compromettere permanentemente uno dei più grandi capolavori dell'arte. Anche se è diventato comunque l'occasione per uno dei più grandi restauri conservativi dal 1978 al 1999.



Michelangelo

La via della scultura

Michelangelo Buonarroti
Secondo Giorgio Vasari, biografo, artista e storico dell'arte del 1500, **Michelangelo** Buonarroti è colui che meglio riuscì a incarnare le tre grandi arti rinascimentali: **pittura** (es. la Volta della Sistina), **scultura** (es. il David e la Pietà Vaticana) ed **architettura** (es. la Piazza del Campidoglio, attualmente riportata sui 50 centesimi italiani).

Michelangelo è stata una figura che si è immersa pienamente nel senso dell'**arte**, della **fede** e della **bellezza**. Questi tre valori si fondono mostrandosi in grande dialogo, la cui principale chiave interpretativa rimane il **corpo umano**, quindi l'uomo, il **nudo virile**, la **resa anatomica** e **scultorea** della bellezza umana.

Sicuramente la **conoscenza** del Buonarroti affonda a piene mani nella **riscoperta dell'antico**, intuendone forme e contenuti, ma anche negli **artisti** suoi **predecessori** e **contemporanei**, nonstante la sua personalità è spesso annotata come rude, un carattere scorbutico, è ben attento anche ai maestri contemporanei.

La Madonna della Scala
Un esempio che ben racchiude già tutto ciò è la Madonna col Bambino e angeli, detta anche **Madonna della Scala**, una **scultura**; ovviamente a ben pensarci, perché l'**arte suprema** per Michelangelo è proprio essa, la quale permette la perfetta resa **volumetrica**, **plastica** e **tridimensionale** della figura umana.

In quest'opera, una delle opere giovanili dell'artista, era infatti appena quindicenne, dimostra grande abilità nella tecnica dello **stiacciato** (notoriamente utilizzata da Donatello) nella rappresentazione della scala. In questo modo l'immagine guadagna di **profondità**, facendo esaltare la figura della Vergine con il Bambino.

A **15 anni** ha imparato, e superato, la lezione di Donatello.

A destra Madonna col Bambino e angeli, detta Madonnda della Scala*, 1490 ca., marmo, 56,7x40,1 cm, Firenze, Casa Buonarroti.*

La bellezza ideale

La Pietà vaticana
Commissionata dal cardinale francese Jean Bilhères de Lagraulas, Michelangelo realizza la sua prima **Pietà**: impareggiabile, ideale, divina, essenziale, morbida, proporzionata.

La scena è racchiusa in uno **schema piramidale**, Maria presenta il corpo del Figlio, disteso sulle sue ginocchia di madre, il cui braccio delicatamente scende, impigliandosi con innocente tenerezza nelle vesti della madre. La composizione mostra così un felice **contrasto**, tra il **liscio** e immacolato **corpo** di Gesù, al ricercato, ma equilibrato, virtuosisimo del **panneggio** della Vergine, che come una **cascata** di pieghe, scende sul figlio amato.

Michelangelo aveva circa **23 anni**.

L'incredibile r**esa anatomica** e **proporzionata** del corpo di Cristo, grazie alla tecnica michelangiolesca, risulta di una **morbida naturalezza** insolita per il marmo, rivelando la ricerca della **bellezza ideale** appartenuta tanto ai Greci, quanto proseguita e raggiunta da Michelangelo.

Ma vi è un altro fondamentale indizio che mostra questa **neoplatonica** ricerca: il **volto di Maria**.

Didascalia Didascalia, *di Antonello da Messina, 1474 ca., olio su tavola, 46x36,4 cm, Londra, National Gallery.*

La bellezza ideale

La **Vergine** viene presentata **giovane** quanto il Figlio, se non più giovane. Non è un errore, è la rappresentazione **ideale** di Maria, la **bellezza** eterna che deve ispirare la madre di Dio: pura, immacolata, addolorata per la perdita, ma dolcemente ci invita, con la mano, ad essere partecipi.

Siamo **chiamati alla contemplazione** della Pietà e, in un certo senso, della bellezza eterna.

A destra un dettaglio del volto di Maria nella Pietà vaticana.

A destra un dettaglio del volto di Gesù nella Pietà vaticana.

La bellezza ideale

Il David
Il capolavoro assoluto che segna il superamento dell'antico arrivando alla **modernità**: il **David**. Una scultura alta 4 metri, era un pezzo di marmo già intaccato, sbozzato e poi abbandonato. A Michelangelo viene assegnato il compito di portare a termine quel blocco di marmo, una prova complessa, quasi impossibile, ma un grande artista riesce a trasformare una difficoltà in qualcosa di incredibile.

La figura si confronta con la statua greca del **Doriforo**, cioè l'esempio scultoreo dei c**anoni ideali** delle proporzioni del corpo umano, arrivando ad un risultato sbalorditivo. Già dalla posa che riprende lo schema della **ponderazione**, cioè una postura in cui il peso del corpo viene caricato su una gamba tesa mentre l'altra è in rilassamento, ha qui un risultato ancora più dinamico.

Le **mani** si mostrano in preparazione allo scatto dell'azione, le energie del corpo si stanno distribuendo pronte a rispondere alla **concentrazione** e alla **tensione** che il personaggio sta provando. Ma il David non è esempio della prova di forza, ma di **virtù intellettuali**.

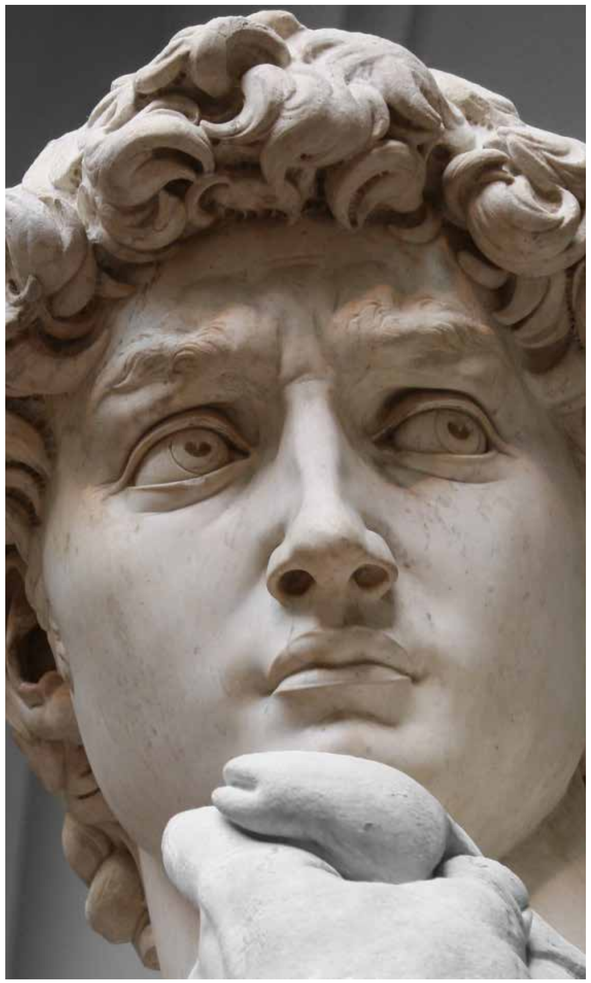
A sinistra il David, *1501-1504, marmo, h.410 cm, Firenze, Galleria dell'Accademia.*

A destra un dettaglio delle mani del David.

La bellezza ideale

In perfetta coerenza con le idee **neoplatoniche**, quindi ideali, il David rappresenta il canone dell'**eroe rinascimentale**: cioè un ragazzo, un giovane, che grazie alle sue virtù sconfigge il gigante Golia, non grazie alla forza, ma al coraggio e alla furbizia, un arguto uso dell'**intelletto**.

La **testa** del personaggio è effettivamente **sproporzionata** rispetto al resto del corpo, per un grande conoscitore come Michelangelo dell'anatomia umana, non può essere un **errore**. Egli, come Leonardo, sezionava i cadaveri al fine di allargare la sua conoscenza del corpo umano. Le precedenti opere dell'autore già ampiamente dimostrano di conoscere bene le proporzioni dell'uomo.

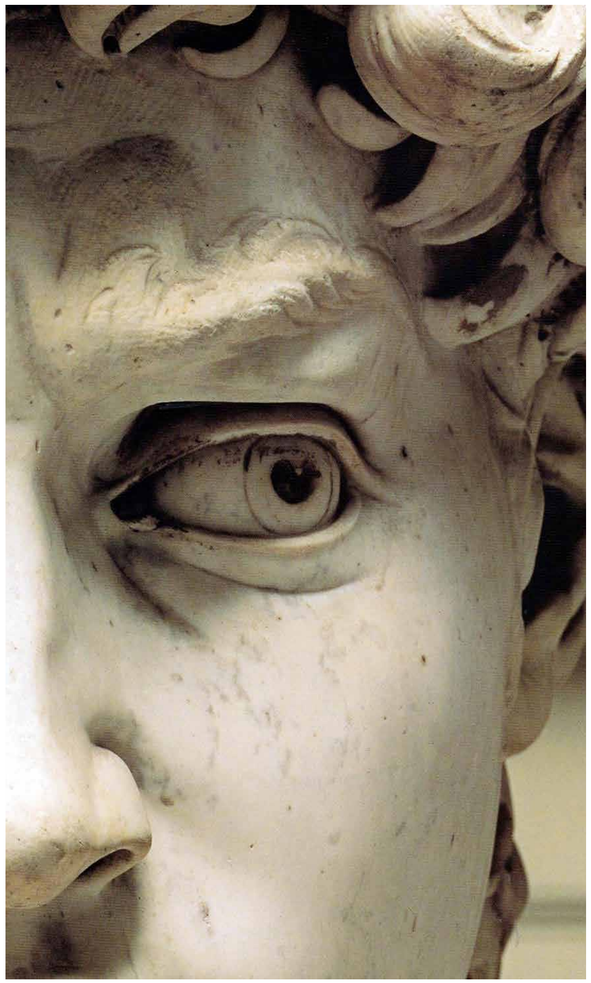


Allora l'unica possibilità che rimane è che l'artista abbia scelto di realizzare una testa più grande, proprio a riportare l'importanza dell'intelletto, la virtù rinascimentale per eccellenza.

Lo **sguardo del David**, infine, si mostra incredibilmente pieno di tensione emotiva, calcolatore, è il volto di chi sta valutando le proprie forze. **Sta ragionando**, per l'appunto.

A sinistra un dettaglio del volto visto dal basso del David.

A destra un dettaglio dello sguardo del David.



La bellezza ideale

Il non-finito michelangiolesco
Con l'avanzare dell'età, dell'esperienza artistica e di profonde rivoluzioni spirituali, Michelangelo non si riconosce più nella compiuta perfezione dell'idea: ma nella sua **incompiuta indefinizione**.

Gli storici lo chiamano il **non-finito**, la decisa volontà dell'artista di lasciare un'opera incompiuta nella sua definizione tecnica.

Se **Leonardo**, solitamente, lasciava a metà i suoi lavori, non era per una particolare scelta di etica aristica (cioè estetica), ma per la sua mutevole indole che lo porta a iniziare sempre e a concludere mai, oppure ogni tanto. Così come non si finisce mai di conoscere ed imparare, Leonardo non finisce mai disegnare, non è un problema di linguaggio artistico.

In **Michelangelo**, invece, si vede nei suoi ultimi lavori, come invece il problema dell'**opera d'arte** che nasce, dalla mente e dalla pietra, diventi cruciale. Un meraviglioso esempio su cui non mi soffermo, sono i **prigioni**: una serie di figure che cercano di liberarsi dalla pietra in cui sono, dibattendosi e dimenandosi per acquisire la loro indipendente autonomia.

A sinistra Schiavo che si ridesta, *marmo, Firenze, Gallerie dell'Accademia.*

A sinistra Schiavo detto Atlante, *marmo, Firenze, Gallerie dell'Accademia.*

La bellezza ideale

La Pietà Rondanini
Esempio “definitivo” del non finito è la **Pieta Rondanini: l’ultima opera di Michelangelo.**

Scolpita negli ultimi anni di vita, l’artista torna a riflettere sul tema della **Pietà**. Se quella vaticana, come abbiamo visto, è un giovanile risultato di bellezza eterna e compiuta, quell Rondanini ci pone davanti all’ultimo toccante, **indefinito**, tormento **spirituale** dell’autore.

Una scultura composta da **due figure** che sembrano un tutt’uno, la Vergine, triste, affaticata e in piedi, e Gesù, senza vita, con un corpo il cui materiale è rimasto **grezzo** e **sbozzato**. Benchè si distinguano bene come due

In alto un dettaglio della Pietà Rondanini.

A destra la Pietà Rondanini, *1553-1564 ca., marmo, h.195 cm, Milano, Ospedale spagnolo del Castello Sforzesco.*

personaggi, al contempo si nota come si **con-fondono**. Quasi non si riconosce chi stia sostenendo chi, con le gambe di Cristo ben definite che sembrano quasi sorreggere il proprio peso.

Quest’opera non parla più della **bellezza** del corpo che culmina nell’esteriorità della liscia pelle e dei muscoli, ma di quella **interiore**, nascosta, talvolta dolorosa. Michelangelo sta meditando sulla sua **vita**, sulla sua **fede**, sulla sua **arte**. La **morte** è vicina, lo coglie non lontano dal compimento di quest’ultima opera, il suo **testamento spirituale** ed **artistico**.

Michelangelo muore a quasi **90 anni**.

Scolpire la pittura

Il Tondo Doni
In quest'opera pittorica, Michelangelo mette in relazioni più figure tra loro, ragionando sulle **masse dei corpi** e l'**espressività** dei **gesti** delle **espressioni**.

Come detto precedentemente, **Michelangelo è attento** agli artisti suoi contemporanei, non c'è da stupirsi che, **guardando** alcune opere di **Leonardo** da Vinci, ne assorba le lezioni sugli intrecci di **sguardi** e **posture**.

Questo dipinto, è uno dei rari esempi di pittura dell'artista, commissionato dalla famiglia Doni per il matrimonio, infatti il tema dell'opera è la **Sacra Famiglia** inscritta all'interno di una tavola circolare, detta Tondo Doni.

Data la primaria natura di scultore dell'artista, risulta evidente che questa rappresentazione delle **figure umane** siano state rese **volumetricamente plastiche**.
I contrasti dei colori accentuano la **tridimensionalità** dei corpi, la luminosità delle **cromie** cambia talmente a seconda di dove le vesti sono colpite dalla luce, da esser detti **cangianti**.

A **livello compositivo** la lettura procede per piani:
- in primo piano, si presenta la **Sacra Famiglia**, come un blocco unico di marmo colorato;

In alto Sacra Famiglia con san Giovannino e ignudi, detto anche Tondo Doni*, 1504-1506, olio su tavola, 120 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi.*

Scolpire la pittura

- a seguire c'è un muretto che divide il primo dal secondo piano, in cui **San Giovannino** (il Battista) guarda i protagonisti dell'opera;
- in fondo, invece ci sono **gli ignudi**.

Il **significato** iconografico diventa piuttosto semplice di comprensione:
- la Sacra Famiglia di **Gesù** rappresenta l'**avvento della salvezza**, del Vangelo, della nuova vita;
- **San Giovannino** è l'ultimo profeta che unisce il Vecchio Testamento al Nuovo, cioé Cristo, diventa quindi il punto di **congiunzione** tra i due tempi divisi da quel **muretto**;
- infine, gli **ignudi** cioè il mondo prima del cristianesimo, **pagano**, ingenuamente nudo.

Si fa notare, infine, che in Michelangelo, a differenza di Leonardo, la **natura ha un ruolo pressoché minimo**. Il necessario per dare un contesto. Nulla più. Il vero **protagonista rimane l'uomo**.

A sinistra un dettaglio dei piedi di San Giuseppe e Maria Sacra Famiglia con san Giovannino e ignudi, detto anche Tondo Doni.

A destra un dettaglio della Sacra Famiglia con san Giovannino e ignudi, detto anche Tondo Doni.

Scolpire la pittura

Introduzione alla Sistina
Quando a Michelangelo fu chiesto di **affrescare la volta della Sistina** da parte di Giulio II nel 1508, per l'artistia fu niente meno che **un'offesa**, principalmente per due ragioni: lui si riteneva uno **scultore** e non aveva mai fatto uso della tecnica dell'**affresco** (!).

La tecnica dell'affresco
Una volta accettato l'incarico, **Michelangelo viene affiancato** da alcuni artisti di bottega per apprendere la tecnica dell'affresco.

La **pittura a fresco**, comunemente conosciuta come affresco, viene chiamata così perché si esegue su un intonaco fresco, cioè appena steso e quindi **saturo d'acqua.**

Una delle sue migliori caratteristiche è la **durata nel tempo**, molto maggiore della pittura a secco. Nella pittura a fresco, poiché l'intonaco assorbe subito il colore, **la lavorazione deve essere veloce ed eseguita senza errori**, perché non è possibile apportare ritocchi.

Per ovviare a questo problema, normalmente l'opera si realizza in **piccole porzioni**, provvedendo **di volta in volta** ad applicare l'intonaco sulla parte che si deve dipingere.

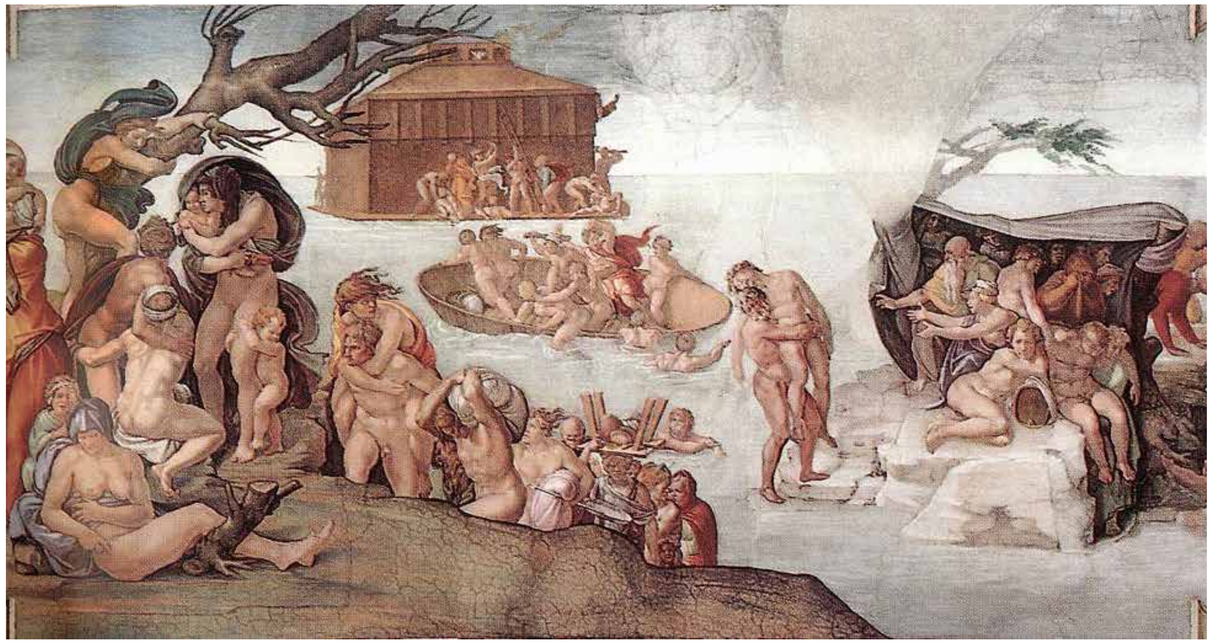
Una volta **appresa la tecnica**, dopo circa tre scene bibliche sulle storie di Noè, Michelangelo **licenzierà i collaboratori** per proseguire da solo per l'intera volta.

In alto dettaglio de Il Sacrificio di Noé nella volta della Sistina, *1508, affresco, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico.*

Scolpire la pittura

In basso dettaglio de Il diluvio universale nella volta della Sistina, *1508, affresco, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico.*

A destra la visione centrale nella volta della Sistina, *1508, affresco, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico.*



Da solo
Fintanto che Michelangelo deve apprendere la tecnica, i **riquadri di Noé** sono organizzati secondo ancora il risultato di composizioni rinascimentali piuttosto complesse. A che se i nudi dei corpi sono pienamente michelangioleschi, le scene sono affollate e **i dettagli**, visti da 13 metri più in basso, chiaramente **si perdono**.

Quando l'artista comincia la sua opera titanica, da subito si nota le differenza, perché **da scene gremite** di personaggi, si riducono a pochi e giganteschi protagonisti. L'intuizione è semplice ma efficacissima, poche ma **grandi figure**, affinché siano **visibili**, **riconoscibili** e, soprattutto, **comprensibili**.

Scolpire la pittura

Michelangelo

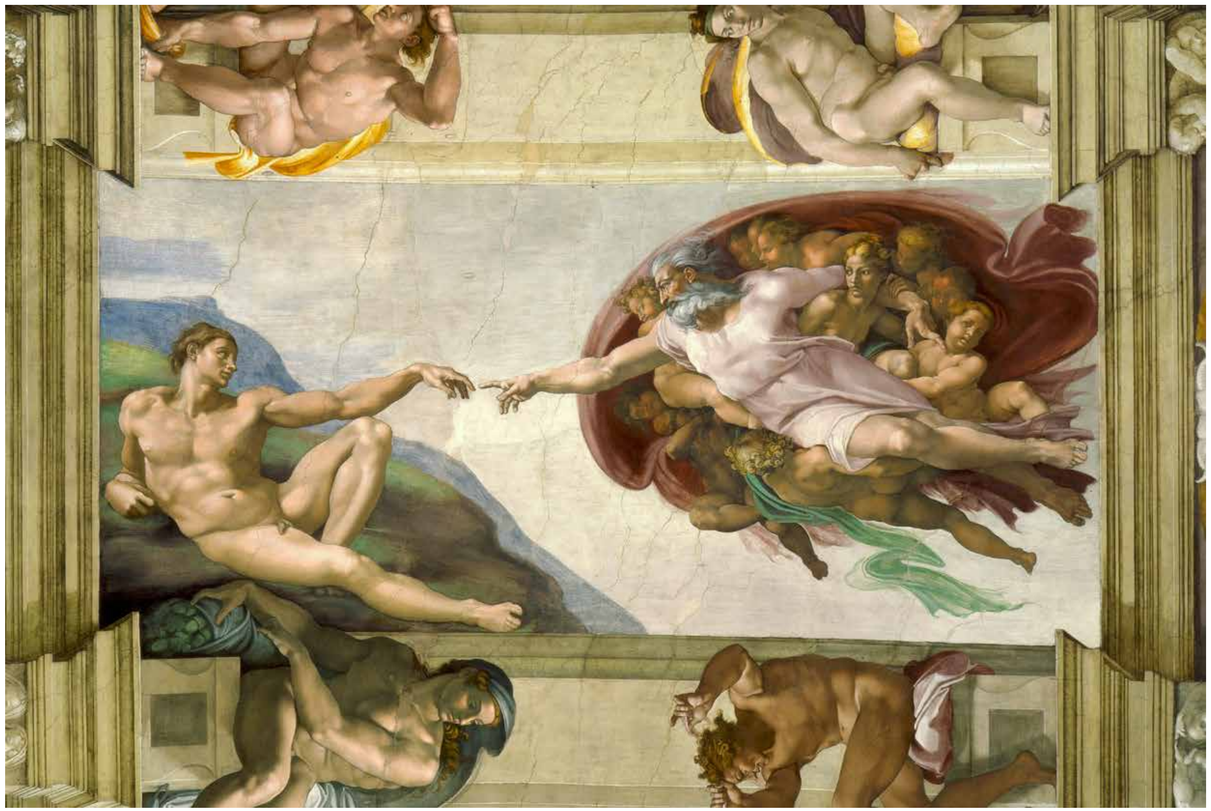
Scolpire la pittura

Il trionfo del corpo umano
Diventa evidente come il riquadro contenente la Creazione di Adamo ben riassuma, da una parte lo stile di Michelangelo, e dall'altra il significato spirituale fondante per l'artista: **il contatto con il divino**.

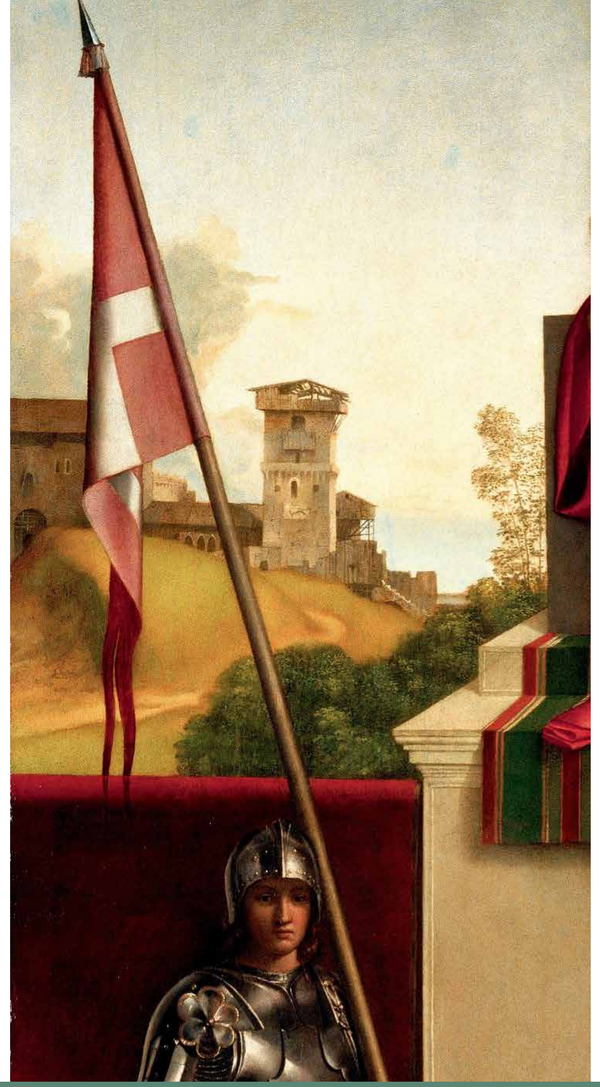
Lo **stile**, ben identificato, si vede:
- nel **contesto naturale**, il necessario per riconoscere la **terra**, il creato su cui poggia Adamo, compreso di **acque** e **cielo**;
- i **personaggi** ridotti all'essenziale, Adamo, una figura lunga quasi 3 metri, la cui **definizione anatomica** è apprezzabilissima quanto una **scultura**;
- **Dio** creatore, racchiuso in mantello rosso e circondato di figure angeliche, forse un richiamo all'emisfero cerebrale;
- non da meno, quella serie di **figure appoggiate** come su dei basamenti che contornano la scena, come poi tutti i riquadri della Sistina, sono l'espressione della bellezza umana in varie forme. Una **virtuosisimo michelangelosco** di **muscoli** e **torsioni**.

Il **significato** è altrettanto evidente: Dio, che ha plasmato l'uomo dalla terra, sta arrivando a scoccare la **scintilla della vita**, in un **tocco** che sembra non avvenire mai e, allo stesso tempo, ben racconta la tensione costante dell'uomo alla ricerca dell'**incontro di Dio**.

In piena **coerenza neoplatonica**: **Dio**, **sorgente delle idee**, crea l'uomo a sua immagine e somiglianza.



In alto dettaglio de La Creazione di Adamo nella volta della Sistina, *1508-1512, affresco, Città del Vaticano, Palazzo Apostolico.*



Pittura Veneta

Giorgione da Castelfranco

Il colore e la natura
A differenza della scuola tosco-romana (da Botticelli a Michelangelo) in cui il disegno è lo strumento primo di progettazione e di qualità artistica, i pittori veneti studiano e **creano tramite il colore**, diventando così il mezzo pittorico privilegiato per creare la forma.

Allo stesso modo, la **natura** avrà un'importanza maggiore rispetto all'uomo, accennando a un'interesse al **paesaggio come luogo poetico**, in cui spesso diventa coprotagonista con le figure rappresentate.

Madonna col Bambino tra i santi Nicasio e Francesco (detta pala di Castelfranco), Giorgione, 1504 ca., olio su tavola, 200x152 cm, Castelfranco Veneto, Duomo di Santa Maria Assunta e San Liberale.

Tutte queste attenzioni si possono già vedere nella **Pala di Castelfranco** di **Giorgione**.

Il dipinto è chiaramente composto da una parte inferiore ed una superiore. Nella prima si mostrano i due santi (**San Nicasio** in armatura e **San Francesco** con il saio) posti su una pavimentazione che ci racconta una **prospettiva** ben delineata, il cui punto di fuga ci porta direttamente al grembo della Madonna con in braccio il Bambino.

La **Vergine è posta su un trono** a sua volta poggiato su un sepolcro, finendo così sul registro superiore dell'opera, affiancata da due splendidi **paesaggi** bucolici, illuminati da **una luce calda**, pacifica e **naturale**.

Giorgione da Castelfranco

Si intuisce una **composizione piramidale** formata dalle tre figure dei santi, il parapetto rosso invece divide in modo netto il primo dal secondo piano.
Tuttavia la **Vergine** è perfettamente inserita nel contesto, diventa un **elemento unificante** del quadro **tramite il colore**.

In primis per gli **accordi cromatici**, i colori delle sue vesti: il **rosso**, il **bianco** e il **verde**, sono richiamati in modo simmetrico ed equilbrato in più parti dell'opera (dai paesaggi ai due lati della Vergine, al trono ed il parapetto). Non a caso, questi sono i tre colori delle **virtù teologali**: il rosso la **Carità** (massima espressione dell'amore gratuito), il bianco la **Fede** e il verde la **Speranza**.

In secondo luogo è proprio la **tecnica per velature** dell'artista e dell'uso che fa del colore.

A differenza di Michelangelo, ad esempio, la figura della Vergine si inserisce perfettamente nella luce e nel contesto naturale d'intorno.
Se Leonardo aveva già cercato di fondere, attraverso sfumato e chiaroscuro, le figure nel contesto naturale, il risultato spesso risultava molto cupo, in virtù del disegno ombreggiato sottostante alla pittura.

Giorgione, invece, utilizza una serie di **velature di colore privo del disegno** chiaro e scuro sottostante. Il risultato è allora più luminoso, caldo e cromaticamente vivo.

Giorgione da Castelfranco

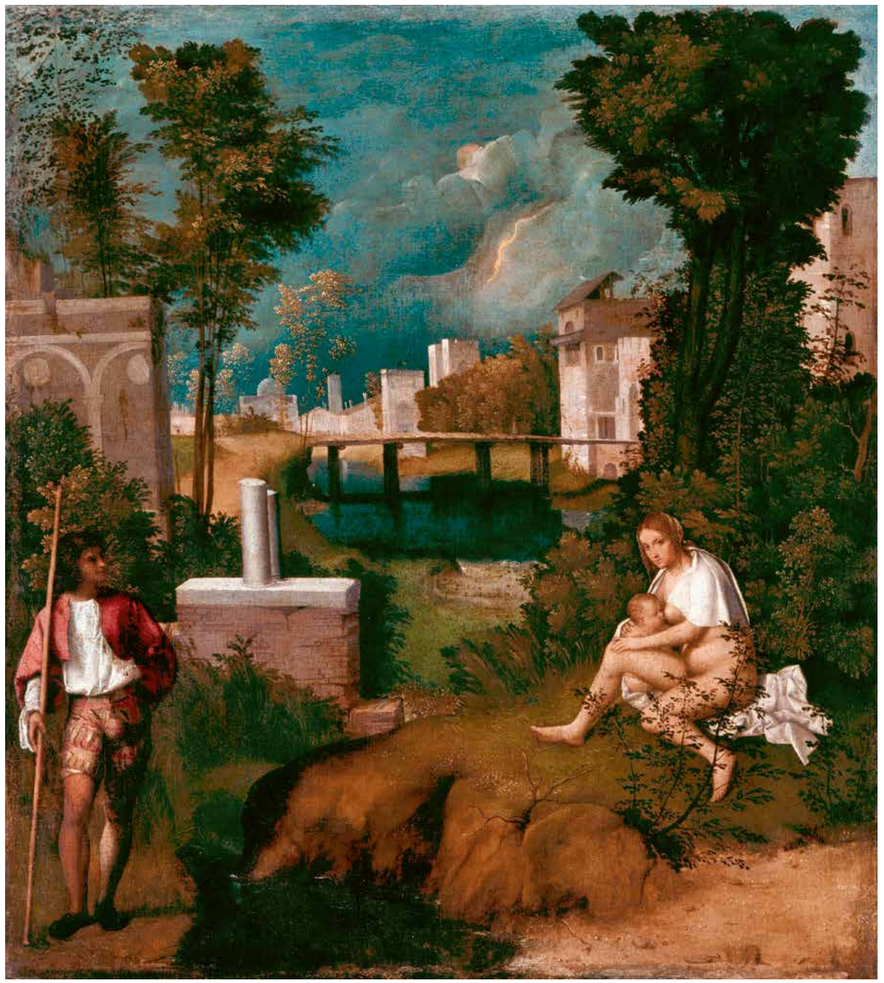
Ne **la Tempesta** si trova un dipinto unico nel suo genere, almeno a quel tempo: un **evento atmosferico** diventa **protagonista** indiscusso di un'opera. Non è ancora pittura di paesaggio pura, d'altra parte le due figure umane sono letteralmente marginali.
Dal momento però che è ignota l'**identità delle due figure** (Adamo ed Eva dopo la cacciata? Marte e Venere che allatta Cupido?) si crea un problema di riconoscimento iconografico ancora oggi dibattutto: che cosa sta effettivamente rappresentando l'opera?

Da qui seguono **due macro filoni** della critica artistica.
Il **primo** ritiene che la tempesta in atto sia la protagonista indiscussa a prescindere dell'identità dei personaggi in primo piano. Tal è l'importanza, la pregnanza e l'attenzione nel dipinto, che rimane il fulcro dell'opera.

Il **secondo** filone, invece, ritiene fondamentale il riconscimento delle due figure come chiave interpretativa dell'opera.

In ogni caso, **Giorgione** mostra una **natura straordinaria**. La resa della **profondità del paesaggio** è tale da accompagnare il nostro sguardo dal primo piano, per andare oltre i colli, la colonna e le rovine, il fiume e il ponte, la città, fin dove l'occhio si perde nell mezzo del cielo tempestoso.

La tempesta, Giorgione, 1505 ca., olio su tela, 82x73 cm, Venezia, Galleria dell'Accademia.



Giorgione da Castelfranco

Anche a Venezia si respirano le idee neoplatoniche dell'amore e della bellezza. Ecco allora che anche Giorgione si cimenta nella figura di Venere.
La Venere è un soggetto iconografico che consente il nudo femminile, mostrandolo così in tutta la sua dolce e aggraziata sensualità. In particolare Giorgione la mostra **dormiente**, perfettamente inserita in un contesto disabitato, naturale e bucolico.

Si può notare come **figura e paesaggio si integrino e si rispecchino** come nel temperamento, placido e silenzioso, come nelle forme, in cui le curve femminili si riprendono e ripetono nel colline retrostanti.

Venere dormiente, Giorgione, 1510 ca., olio su tela, 108x175 cm, Dresda, Germald galerie.

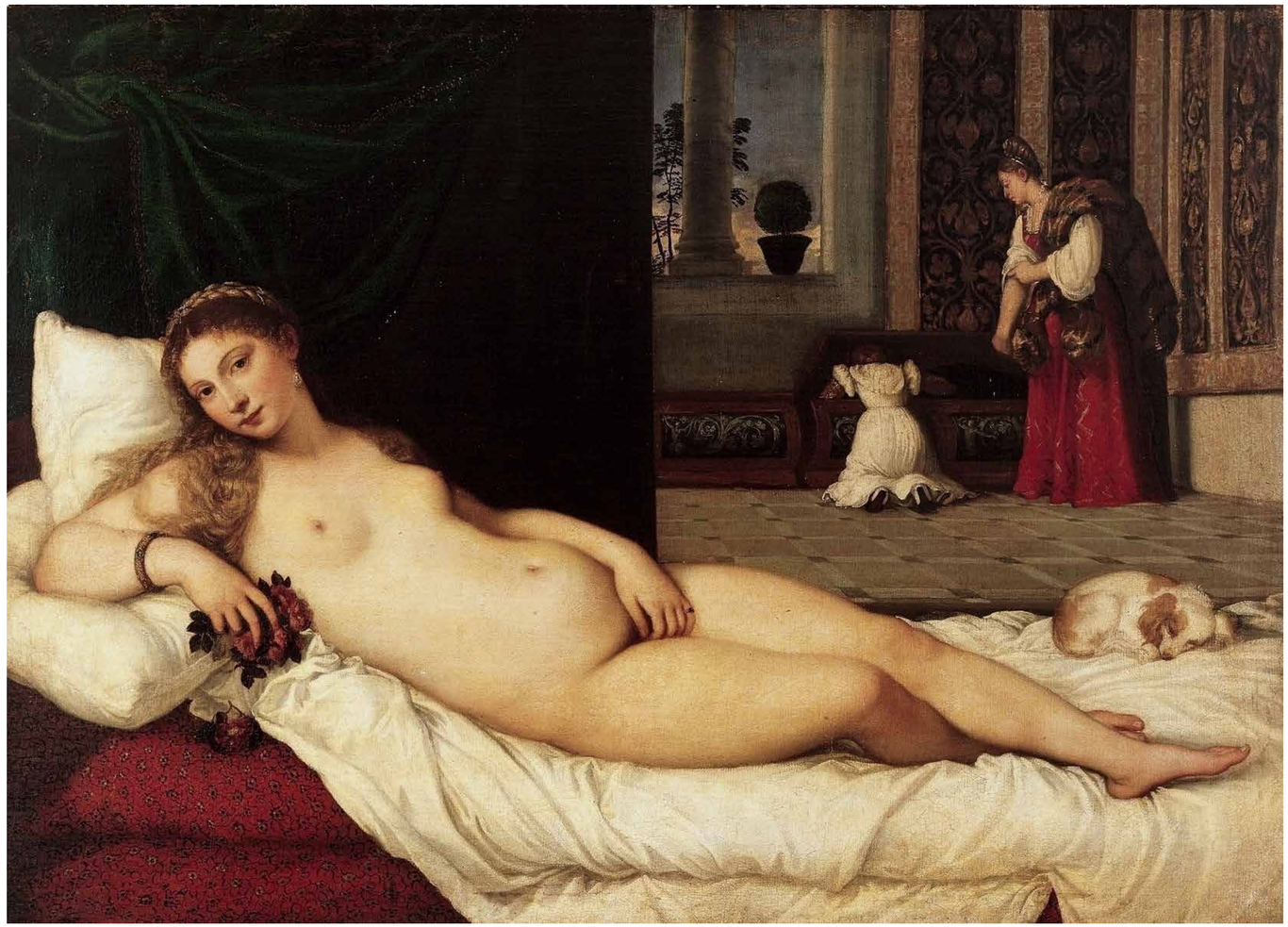
Tiziano Vecellio

Tiziano, allievo di Giorgione, pur avendo contribuito all'opera della Venere dormiente si misura con il medesimo soggetto anni dopo: la **Venere di Urbino**.

Le somiglianze sono notevoli, dai colori alla disposizione compositiva. Ecco allora che l'opera si mostra nelle sue **differenze**.

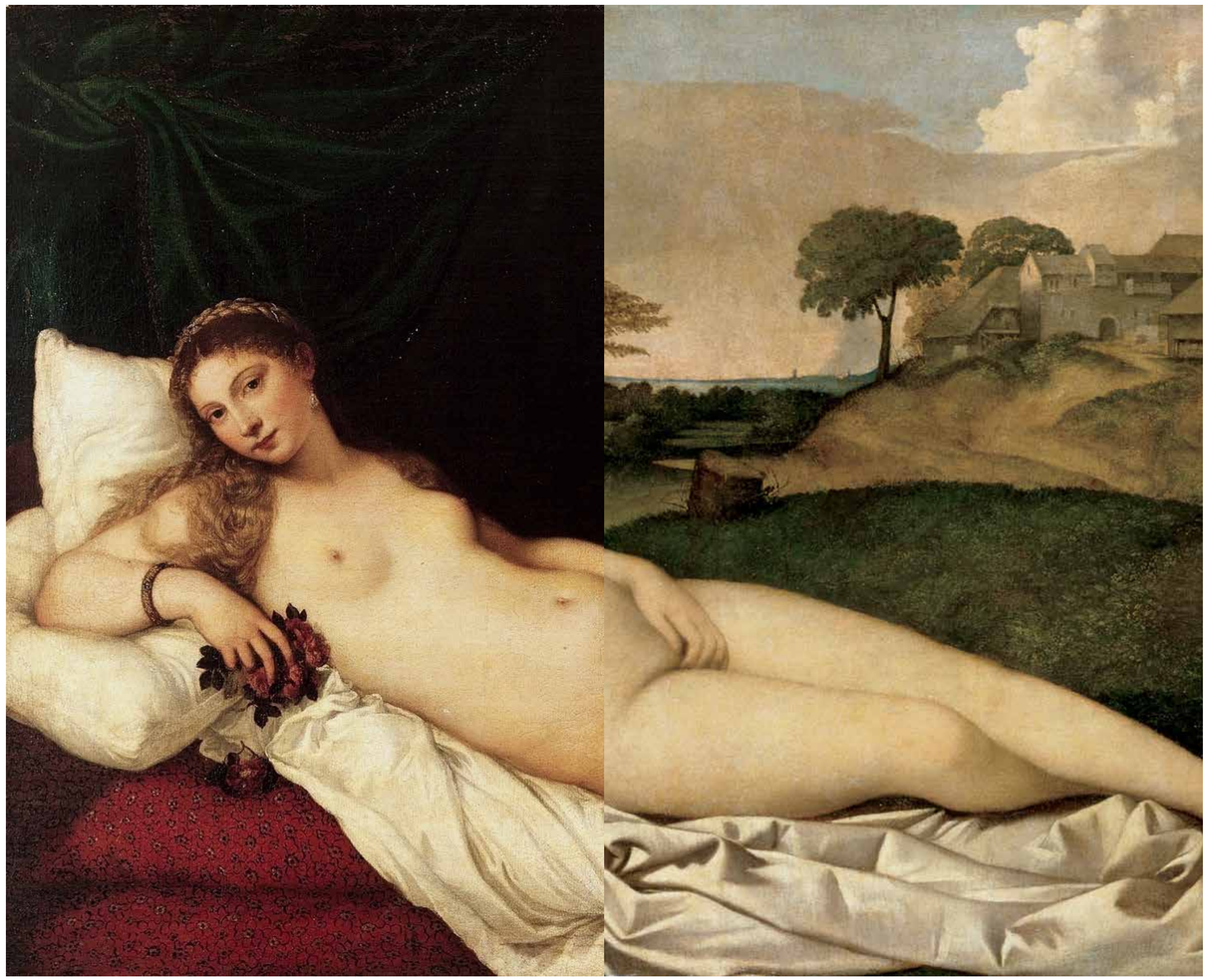
La Venere di Tiziano intanto è posta in un **ambiente** chiuso, l'**interno** di una casa, nella cui stanza si stanno dando da fare due damigelle, forse alla ricerca di un abito nuziale nel cassone aperto.
Inoltre ella è **sveglia** e sta guardando dritto negli occhi l'osservatore, mentre quella di Giorgione è inconsapevole di essere indagata e vista, la Venere di Tiziano è ben **cosciente di essere guardata** e di essere padrona della sua sensuale bellezza, tant'é che è anche ingioiellata.

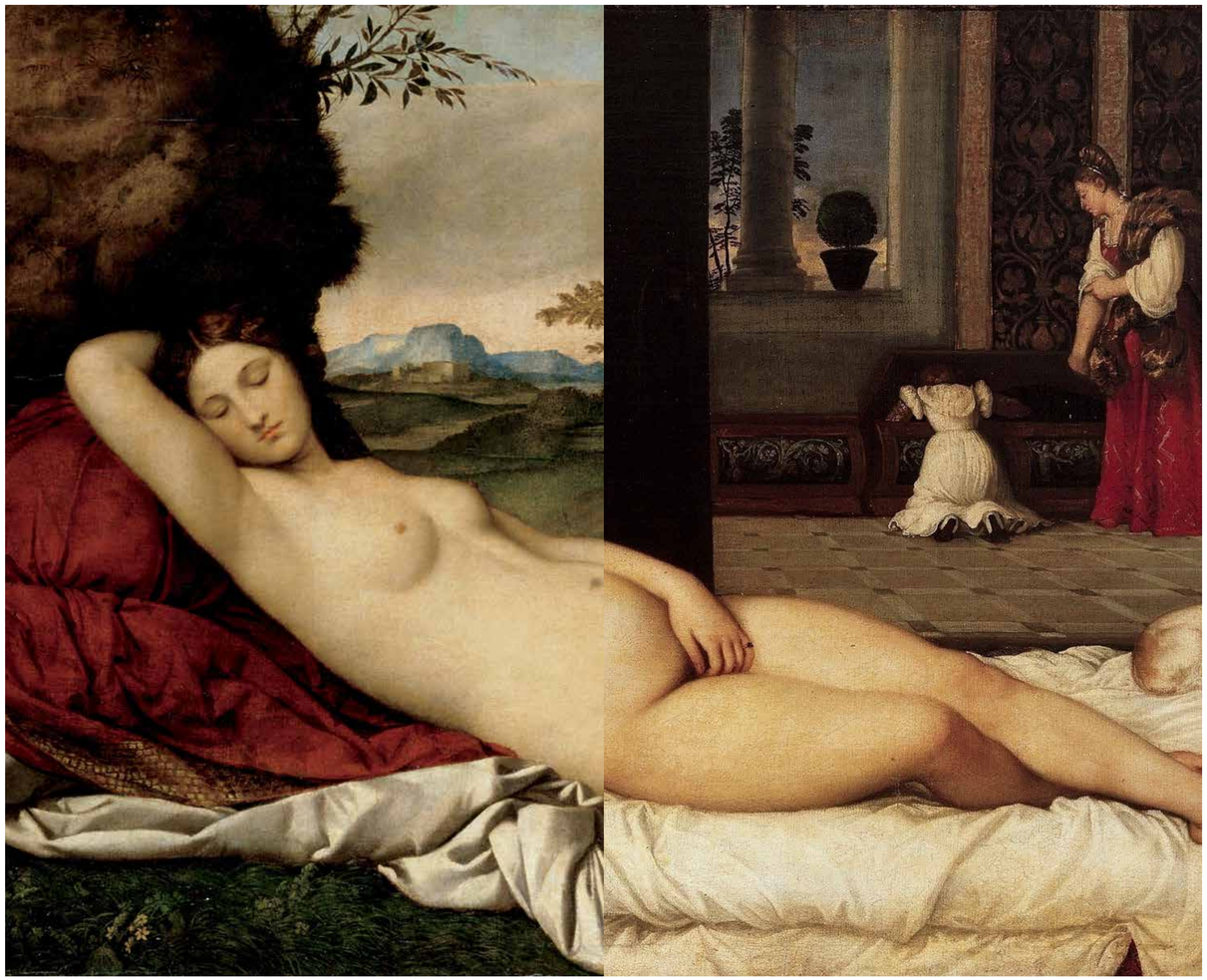
Infine c'è la presenza del **cane**, accoccolato sulle lenzuola ai piedi del letto, un segno di eterna **fedeltà**. Ecco allora che torna un discorso di tipo nuziale: la fedeltà dell'amore matrimoniale.



Venere di Urbino, Tiziano, 1538, olio su tela, 119x165 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture.

Tiziano Vecellio





Tiziano Vecellio

Amor Sacro e Amor Profano è un dipinto in cui Tiziano si confronta ancora con le figure femminili e le tematiche amorose.

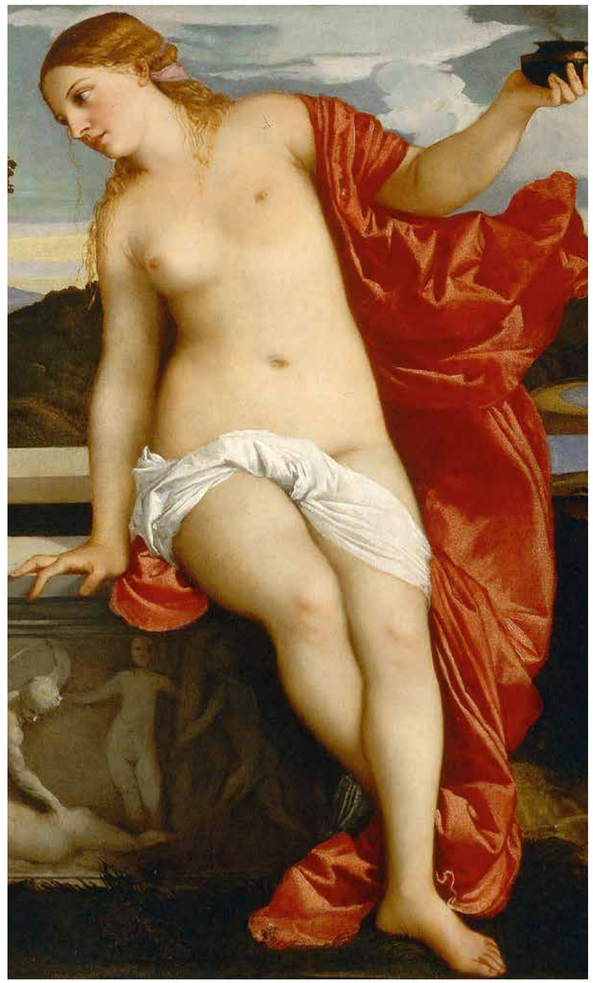
Davanti ad un **sarcofago** pieno d'acqua dettagliatamente ornato, posto in un consueto ormai paesaggio naturale, sono poste **due donne**, una a sinistra ed una a destra. Tra di loro si può notare **un putto alato** che sta agitando le acque della vasca.

Il quadro risulta enigmatico e certamente raffinato nella sua allegoria, diverse sono le interpretazioni, ma una lettura piuttosto accreditata, vede in queste figure femminili i **due aspetti dell'amore coniugale**.

A sinistra **la donna vestita** diventa simbolo dell'**amore carnale**, **umano** e **materiale**, non a caso coperte di materiche e preziose stoffe; mentre a destra **la donna** pressoché **ignuda** si mostra in tutta la sua beltà, facendo riferimento al cielo, ecco che si mostra l'amore nella sua **eterna** e pura **verità**, un simbolo più **spirituale** e divino, forse addirittura sacramentale.

Ecco allora che il putto alato potrebbe essere **Cupido**, dio dell'amore che **mescola le acque** di entrambi gli amori, permettendo l'**equilibrio** e l'**unione** tra terreno e divino.

A sinistra e a destra, particolari di Amor Sacro e Amor profano*, di Tiziano, 1514, olio su tela, 118x279 cm, Roma, Galleria Borghese.*



Tiziano Vecellio

Tiziano Vecellio

La pala dell'**Assunzione della Vergine** è un dipinto a soggetto sacro, rappresenta l'ascesa al cielo della Madonna, la quale dalla vita trasla direttamente alla gloria del cielo, in virtù della sua purezza e in quanto Madre del Figlio di Dio.

La **composizione** si può dividere in **tre registri**: partendo dal basso con gli **apostoli** che gesticolano in modo agitato e movimentato; a metà si si presentano un insieme di nuvole ed angiolini che sorreggono la **Madonna**; infine in alto la Gloria celeste con **Dio** Padre.
L'**intera struttura dell'opera** guida lo sguardo dell'osservatore, lo **invita a procedere verso l'alto**: prima attraverso l'umano sentire degli **apostoli concitati e gesticolanti**; poi con un **gonfiarsi delle vesti** della Vergine si innalza fino a seguire

il suo volto estatico; si giunge così allo sguardo di Dio che arriva con **nebulosa enfasi**, **in controluce** ma che guardando in basso ci invita a ripercorrere il percorso al contrario.

Gli accordi cromatici risultano piuttosto evidenti, come le **vesti rosse** che con grande pregnanza indicano anch'esse questo percorso, sia visivio che spirituale.

Ma è il cambio di **luce** e la gloria delle schiere celesti che, in qualche modo, pre annuncia l'**immaginifica visione** che sarà poi del Barocco. Come anche l'**esasperazione delle emozioni** tramite espressioni e gesti.

A sinistra Assunzione della Vergine, *di Tiziano, 1516-18, olio su tavola, 690x260 cm, Venezia, Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari.*

Antonio Allegri detto il **Correggio**

Guardando l'**Adorazione dei pastori** si può notare uno dei casi di notturno meglio riusciti in Italia. Non a caso l'opera è altrimenti nota come la **Notte**, solitamente nella pittura fiamminga, o quantomeno olandese, il **respiro notturno** è più tipico (infatti la celebra Notte stellata sarà di Van Gogh, un olandese).

Il dipinto si mostra subito a colpo d'occhio per l'insieme di **suggestioni luminose** quale è. Il **bambino** che irradia luce divina diventa la "**lampada**" di tutta l'opera, avente come contrapposto la luce di un alba lontana che aumenta il gioco di chiari e scuri, tra personaggi che emergono dalle ombre e paesaggi in controluce.

Interessante notare come l'intera composizione faccia perno sull'**asimmetria degli elementi**: a sinistra ci sono tre pastori e sopra di essi almeno quattro figure angeliche collegati da due colonne greco romane; a destra c'è solo la Sacra famiglia posta su due piani, distinti dalle ombre.

Ancor più interessante è che **né i pastori né Gesù Bambino o Maria occupano il centro**, sono entrambi lievementi spostati da dove le diagonali del tronco, della mangiatoia o delle gambe ci portano a guardare. Invitandoci così a passare da una parte all'altra dell'opera.

A destra Adorazione dei pastori (o la Notte)*, di Correggio, 1529-30, olio su tavola, 265x188 cm, Dresda, Gemaldegalerie Alte Meister.*

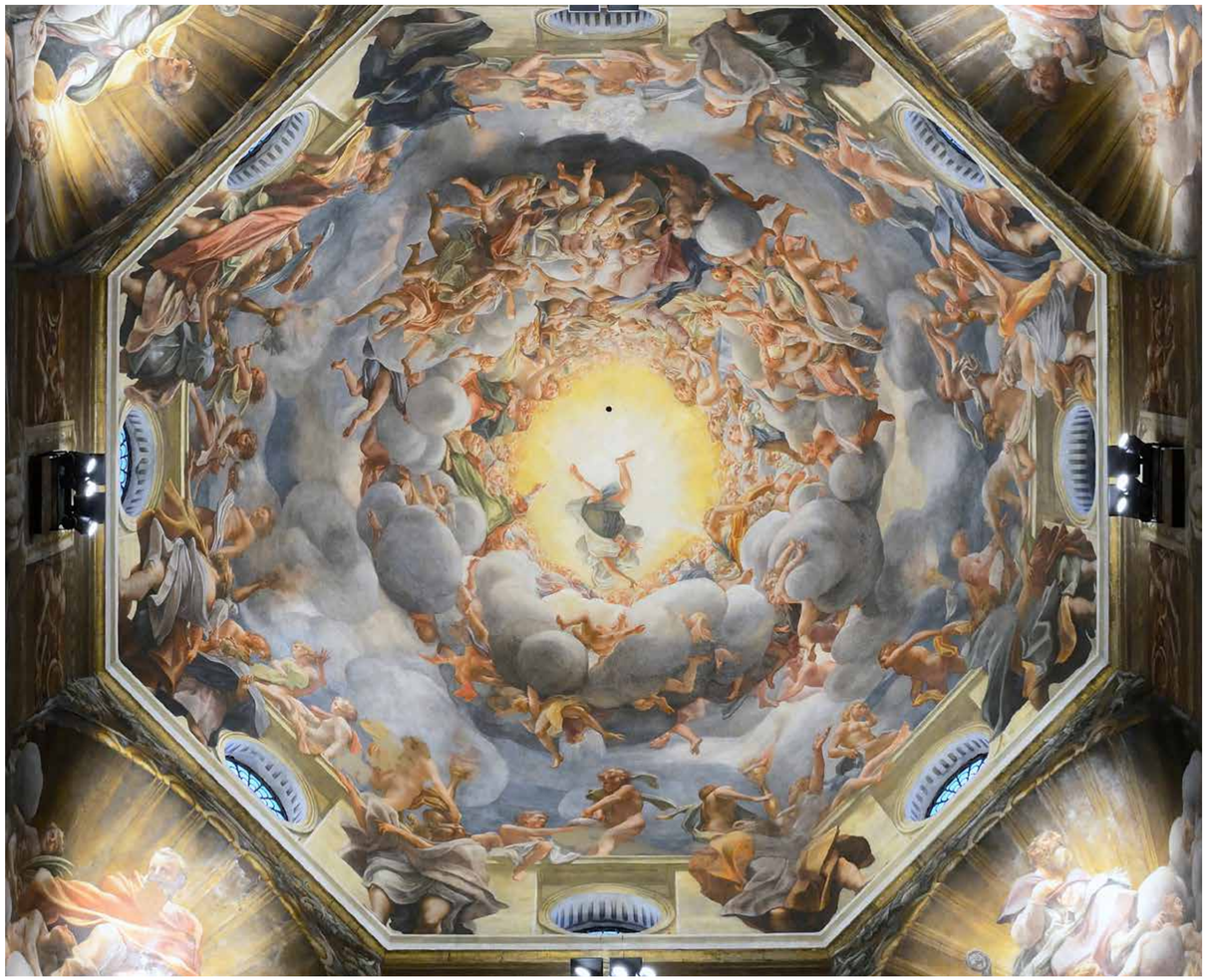
Antonio Allegri detto il **Correggio**

Dove però il **Correggio supera** l'**arte Rinascimentale** lasciando trapelare quello che sarà il **Barocco**, è nell'incredibile affresco dell'**Assunzione della Vergine** nella cupola del duomo di Parma. Appare come in **una visione**, similmente a Tiziano, un'incredibile **vorticante gloria celeste** che si innalza, formata da nubi e figure angeliche, arrivando sempre più in alto fino a giungere ad un esplosione di luce divina, nel qual al centro, con u**na vertiginosa prospettiva** e punto di vista inaspettato, vediamo il Cristo che sembra "cadere" verso l'Alto.

Questa **sfolgorante** rappresentazione amplifica ancora una volta l'immaginazione, sfociando già in quel che poi **diverrà la regola del Barocco**: la forma deve superare il contenuto, l'artista deve **sbalordire** con la fantasia al punto da **emozionare** il fedele, trasportandolo in una dimensione ultraterrena.

Ultimo elemento cardine, è l'incredibile **inganno visivo**, attraverso una serie di correzioni ottiche, che rende **indistinguibile** ciò che è **reale**, anche a livello architettonico, da ciò che è **rappresentazione**. Persino il cornicione tutt'intorno è pieno di figure che guardano e si muovono come fossero presenti anche loro tanto quanto l'osservatore.
Un vero e proprio anticipo del Barocco.

A destra Assunzione della Vergine, *di Correggio, 1526-30, affresco, 10,93x11,95 m, Duomo di Parma.*



Antonio Allegri detto il **Correggio**

Raffaello

La terza via rinascimentale

Se **Leonardo da Vinci** rappresenta la prima via rinascimentale, quella della realtà materiale, tra lo sviluppo del chiaroscuro, la resa degli stati d'animo e l'indagine del dato naturale; se **Michelangelo Buonarroti** rappresenta la seconda via, cioè quella dell'idea e della spiritualità, dalla ricerca della bellezza dell'uomo, elevandolo alle più alte vette filosofiche neoplatoniche, ma sempre partendo dalla sua plastica e concreta anatomia muscolare: ecco che **Raffaello Sanzio** si presenta come la terza via, quella della **naturalezza** delle pose, dell'**equilibrio** degli opposti e della rinnovata **composizione** classica.

Un pittore universale

Raffaello coniuga le novità e le tradizioni creando **un linguaggio**:
- **nuovo**, perché rinnova moltissime iconografie tradizionali, tra antichità e modernità;
- **equilibrato**, perché le composizioni si alleggeriscono senza perdere forza espressiva;
- **universale**, perché produce opere visive cariche di valori ma largamente comprensibili.

A sinistra un dettaglio de La disputa del Sacramento, *di Raffaello, 1509, affresco, 500x770 cm, Città del Vaticano, Musei vaticani, la stanza della Segnatura.*

L’attenzione ai maestri

Il confronto con Perugino
Sin dalla tenera età Raffaello mostra un’innato talento per il disegno, suo padre Giovanni Santi, anch’egli pittore, probabilmente è stato anche un suo primo “naturale” maestro. Ben presto viene portato nella **bottega del Perugino**, uno dei più importanti artisti del Rinascimento, infatti egli stesso ebbe come incarico uno degli affreschi laterali della Cappella Sistina, cioè la Consegna delle Chiavi a Pietro.

Raffaello accompagna ad uno **studio** profondo e costante, sia del disegno, **verso gli antichi** ed i modelli classici, sia **verso gli artisti a lui contemporanei**. Proprio guardando il maestro di bottega il Perugino, come solo un allievo di innato talento e intuito sa guardare il proprio maestro, apprende un modello compositivo per superarlo sullo stesso soggetto: lo **Sposalizio della Vergine**.

In basso Sposalizio della Vergine, *di Raffaello, 1504, olio su tavola, 174x121 cm, Milano, Pinacoteca di Brera.*

Somiglianze
Si può notare immediatamente come lo **schema compositivo** si assomigli: una struttura architettonica, un **tempio**, nel registro superiore dell’opera, dietro di esso un cielo aperto, sotto una **piazza** che si dirama fino a raggiungere in primo piano i **personaggi** dell’evento sacro.

Maria e Giuseppe vengono uniti in matrimonio da un sacerdote, ai lati invitati e seguito di ambedue gli sposi.

In basso Sposalizio della Vergine, *di Pietro Perugino, 1501-1504, olio su tavola, 234×186 cm, Caen, Musée des Beaux-Arts.*

L’attenzione ai maestri

Differenze
Tuttavia, quello che cambia è il come Raffello riesca a ricostruire, rinnovare e, in questo modo, superare la rigida impostazione di Perugino.

I **personaggi** tanto per cominciare, a parte ritrovarsi scambiati di posto, sono **disposti a semicerchio** (che apre ad uno spazio di relazione e armonia) e non più su una linea orizzontale (che suggerisce un affollamento visivo un poco soffocante; le **pose** raffaellesche sono morbide, **naturali e sciolte nei movimenti**, restituendo una dinamicità più fluida e credibile.

La **piazza** di Raffaello risulta ampia, **profonda e di ampio respiro**, lasciando maggiore spazio tra

l’architettura ed i personaggi. La diramazione stessa della pavimentazione è più dettagliata suddividendo ritmicamente lo spazio.

Il **tempio** sul fondo, infine, risulta **alleggerito nella composizione** raffaellesca, in cui i suoi lati non sono più otto bensì sedici, suggerendo quasi una forma circolare, rimpicciolendolo ma suggerendo al tempo stesso una grandezza maggiore in virtù della lontananza percepita dall’occhio dell’osservatore.

Già si vede l’incredibile capacità di leggerezza, chiarezza e sublime dolcezza che Raffaello riesce a trasporre nelle sue opere.

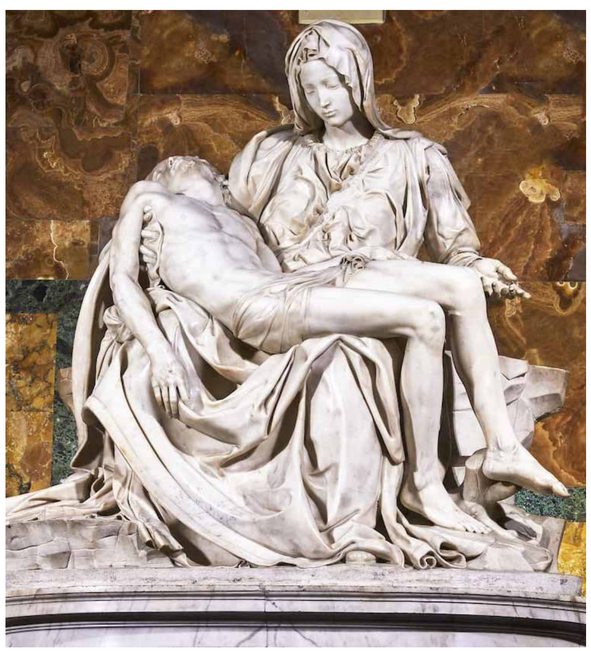
L’attenzione ai maestri

Guardando Leonardo
Nel periodo trascorso a Firenze Raffaello impara dal maestro vicentino la lezione su:
- sfumato e **chiaroscuro**;
- la resa degli **stati d’animo**;
- l’attenzione alla **natura**.

Qui sotto si pone un breve **confronto visivo** tra una delle molte opere con **Madonna, Gesù bambino e San Giovannino** di Raffaello, con la nota Vergine delle Rocce di Leonardo da Vinci.

Guardando Michelangelo
Così come guardando il maestro aretino apprende dai **corpi michelangioleschi**:
- le **torsioni**, la **volumetria** e l’espressività dell’anatomia;
- L’attenzione al **classicismo**.

Si pone il confronto visivo tra la Pietà Vaticana di Michelangelo e la **Deposizione Baglioni** di Raffaello, nelle quali si notano i corpi forti e muscolosi dei personaggi, quanto il braccio privo di vita del Cristo.



Le stanze vaticane

Mentre Michelangelo affresca da solo la Cappella Sistina, **papa Giulio II incarica Raffaello** di affrescare una serie di stanze di appartamento del pontefice a Roma, oggi note come stanze vaticane.

Inizialmente c'erano diversi artisti di spicco, tra cui Perugino (il suo stesso maestro!) e Lotto, ma una volta provata l'abilità di Raffaello, il papa diede all'urbinate l'intero ciclo.

Le tematiche vennero definite nel corso del tempo, ma tale era il carico di lavoro per Raffaello che man mano lasciava sempre più direttive e consegne agli allievi della sua bottega.

Da biblioteca a tribunale
La stanza della Segnatura, è stata affrescata cercando di giungere alle tre grandi **virtù rinascimentali**:
- il **bello**, rappresentato da muse ispiratrici, Apollo e il Parnaso (Pegaso);
- il **vero**, la ricerca umana e razionale dei filosofi (la scuola di Atene) e della fede con i teologi (la disputa del Sacramento).
- il **bene**, rappresentando la giustizia, umana e divina.

Le stanze vaticane

La scuola di Atene
In un luogo ideale i i filosofi, astronomi, matematici, ecc... si trovano per discutere la ricerca della verità.

L'**architettura** che fa da ambientazione diviene il segno della **ragione** e dell'**artificiosità** dell'uomo.

A destra La scuola di Atene, *di Raffaello, 1509-1511, affresco, 500x770 cm, Città del Vaticano, Musei vaticani, la stanza della Segnatura.*

Le stanze vaticane

Raffaello **ritrae** alcuni **artisti** contemporanei, come Leonardo vestito da Platone, o **intellettuali** di un certo spessore, come il Baldassarre Castiglione nei panni di Zarathustra.

Questultimo si mostra mentre volge lo sguardo a Raffaello che, in un **autoritratto**, guarda verso l'osservatore divenendo partecipe, lui come tutti gli artisti, dell'innalzamento dell'**artista come intellettuale**.

A destra un dettaglio La scuola di Atene *in cui si vede Leonardo da Vinci nelle vesti di Platone.*

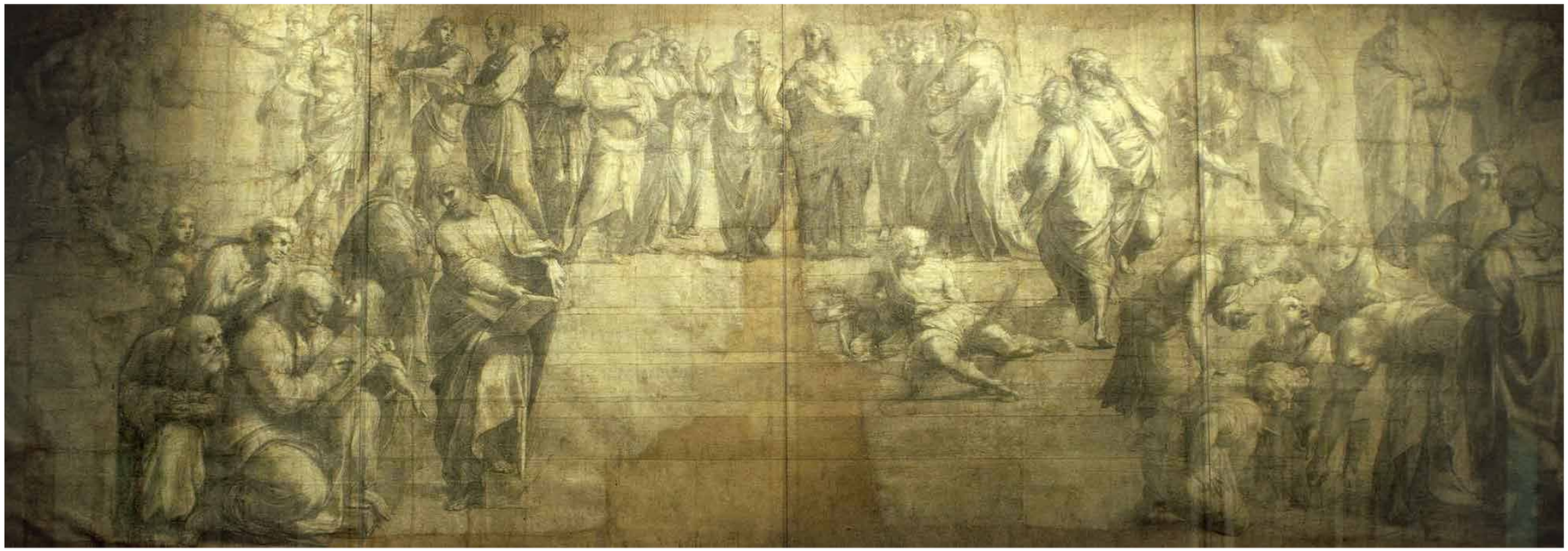
In alto un dettaglio La scuola di Atene *in cui si vede Baldassarre Castiglione nelle vesti di Zarathustra e l'autoritratto di Raffaello che volge a guarde verso l'osservatore.*

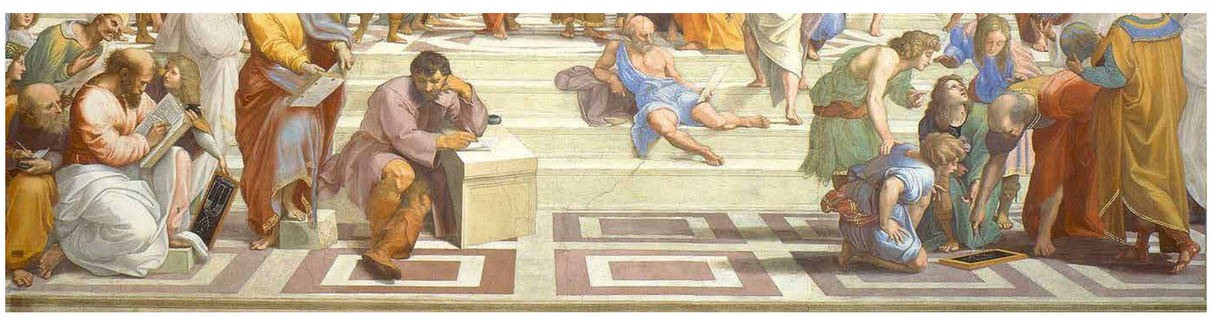
Le stanze vaticane

Tra Michelangelo e Raffaello non corre buon sangue, due caratteri e temperamenti molto differenti, e quello storicamente burbero e solitario di Michelangelo sicuramente non era di aiuto.

Mentre Raffaello progetta la scuola di Atene, di cui ci rimane il **cartone preparotorio**, un reperto preziosissimo, si può notare l'evidente **mancanza di un peronaggio** al centro-sinistra, **Eraclito con il volto di Michelangelo**.

Un'aggiunta in corso d'opera, probabilmente dopo aver visto la volta della Sistina, svelata in quegli anni, **Raffaello riconosce la maestria di Michelangelo** e lo inserisce come segno di stima.





In alto il cartone preparatorio de La scuola di Atene, custodito nella Pinacoteca Ambrosiana a Milano.

A sinistra un dettaglio de La scuola di Atene *in cui si vede Michelangelo nelle vesti di Eraclito.*

Le stanze vaticane

La disputa del Sacramento
L'affresco si presenta diviso su più livelli disposti a semicerchio, partendo dal basso: uno terreno, uno celeste ed infine uno divino.

L'**ambientazione** è connotata dal **mondo naturale**, a differenza della scuola di Atene è **il creato di Dio** a dare spazio alla scena.

I personaggi presenti concorrono alla **ricerca della verità tramite la fede**, siano essi martiri, teologi o religiosi di vario grado, tutti concordi nel trovare il centro della fede, e quindi della verità, nel corpo e sangue di Cristo.

A sinistra La disputa del Sacramento *e dettagli, di Raffaello, 1509, affresco, 500x770 cm, Città del Vaticano, Musei vaticani, la stanza della Segnatura.*

Rinnovamenti iconografici

La **Trasfigurazione** di Raffaello, rimasta incompiiuta per la prematura morte dell'artista, rappresenta un cambiamento iconografico importante.

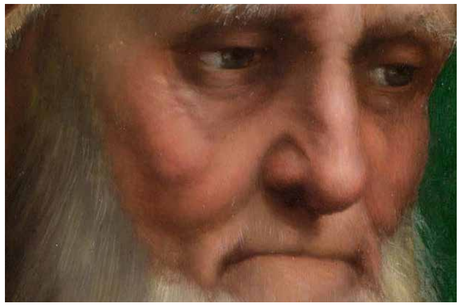
Mentre nella **parte superiore** si mostra **Gesù in vesti bianche** che trasfigurato emana luce, nella **parte inferiore** si vede un altro episodio evangelico, successivo in ordine temporale, la liberazione di un ossesso, cioé **un ragazzo indemoniato**.

Raffaello, con un abile gioco di **gesti e sguardi** dei personaggi stupiti in basso, **unisce** queste **scene separate** dal monte Tabor. Ecco allora che vedeiamo un **contrasto** tra **luce** e **ombra**, quiete e turbamento, ordine e caos.

La ritrattistica

Il ritratto di Giulio II
Il papa viene rappresentato sì con le vesti ed i segni del potere, ma **esaltando la sua umanità**. Raffaello lo mostra anziano, con le guance cadenti, **lo sguardo pensieroso e malinconico**. Anche il punto di vista scelto ci porta ad essergli al suo fianco.

Quello che vediamo è un uomo con le spalle la responsabilità e la **preoccupazione** della Chiesa, come il popolo di Dio dovrà affrontare un tempo difficile e proseguire il suo cammino e la sua missione.



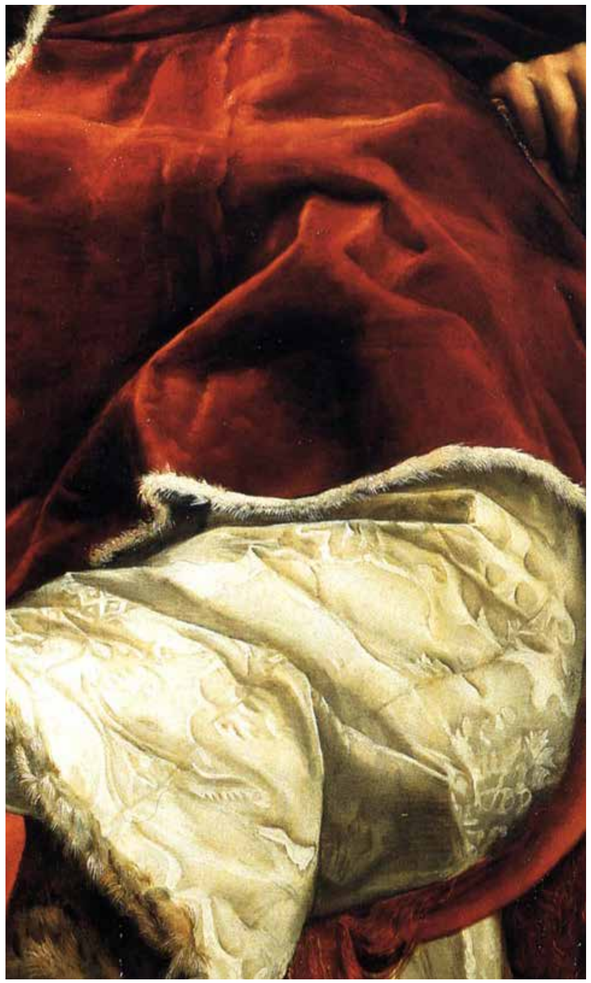
A destra Ritratto di papa Giulio II *e dettagli*, *1506 ca., olio su tavola, 45x63 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi.*

La ritrattistica

Il ritratto di papa Leone X
Diverso invece è il triplice ritratto che vede protagonista papa Leone X, il quale si presenta come uomo circondato di preziosità e di elevato profilo **intellettuale**, affiancato da i cardinali Giulio de'Medici e Luigi de'Rossi.

Quello che vediamo è un papa che sta leggendo un ricco **codice miniato**, segno di **cultura** e **ricchezza**, il quale sta distogliendo lo sguardo dalla lente d'ingrandimento per rivolgersi ad uno dei cardinali dietro di lui.
Le **vesti**, inoltre, si mostrano di **prezioso e luminoso velluto**.

A destra Ritratto di papa Leone X con i cardinali Giulio de'Medici e Luigi de'Rossi *e dettagli*, *1518, olio su tela, Firenze, Gallerie degli Uffizi.*



La ritrattistica

Il i Baldassarre Castiglione
Ancora una volta l'uomo ritratto è di elevato profilo **intellettuale**, uno stimato amico di Raffaello stesso.

Baldassarre Castiglione ci viene presentato in un **tono colloquiale**, come se fossimo suoi pari ci sta guardando con un occhi vispi, interessati e intelligenti. **Sta parlando con noi**, in attesa di una risposta o pronto a porci una domanda. Le sue **vesti** ci raccontano comunque l'elegante e raffinata moda del tempo, ma i colori sono cinerei lasciando il guizzo di colore a quegli **occhi azzurri** che calamitano l'attenzione di chi guarda il dipinto.

A destra Ritratto di Baldassarre Castiglione *e dettagli*, *1514-15, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre.*