CAPITOLO

7

Donatello, Masaccio e le arti a Firenze nel primo Quattrocento

«Oh che dolce cosa è questa prospettiva!» — Paolo Uccello, secondo G. Vasari, Vite (1568)

OBIETTIVI

1. Spiegare il ruolo di Orsanmichele e delle Arti nel rinnovamento della scultura.
2. Riconoscere le opere principali di Donatello e spiegare lo stiacciato e il suo rapporto con la prospettiva.
3. Confrontare la Porta del Paradiso di Ghiberti con la porta nord e conoscere la terracotta invetriata di Luca della Robbia.
4. Leggere la Cappella Brancacci e la *Trinità* di Masaccio: corpi, luce, spazio prospettico.
5. Distinguere i pittori della generazione dopo Masaccio e collocare le opere nel tempo e nello spazio.

INDICE DEL CAPITOLO

7.1 Orsanmichele: le statue delle Arti 2
7.2 Donatello 4
7.3 Ghiberti e Luca della Robbia: il bronzo dorato e la terracotta 9
7.4 Masaccio 12
7.5 I pittori dopo Masaccio 17

Disegno e Storia dell'arte 3 · Parte III · Il primo Rinascimento · versione 1.0
Capitolo 7: Donatello, Masaccio e le arti a Firenze nel primo Quattrocento · pagine 197–220 del volume completo · estratto per lo studio

Nel capitolo 5 hai visto il concorso del 1401 e la porta nord del Battistero; nel capitolo 6 hai seguito Brunelleschi dalla prospettiva alla cupola. Ma una rivoluzione non la fa un uomo solo. Negli stessi anni, nelle stesse strade di Firenze, uno scultore e un pittore cambiano il modo di rappresentare il corpo umano e lo spazio: **Donatello** e **Masaccio**. Il primo era amico di Brunelleschi e, secondo la tradizione, aveva studiato con lui le rovine di Roma; il secondo, morto a ventisei anni, lavorò soltanto sei o sette anni, ma lasciò opere su cui i pittori fiorentini studiarono per un secolo.

In questo capitolo vedrai dove nasce la nuova scultura (le nicchie di Orsanmichele), come Donatello inventa un rilievo capace di contenere la prospettiva, come Ghiberti e Luca della Robbia rispondono alle sue novità, e come Masaccio porta nella pittura il peso dei corpi, la luce che viene da una direzione sola e lo spazio misurato di Brunelleschi. Alla fine incontrerai i pittori che, dopo la sua morte, raccolsero la sua eredità ciascuno a modo proprio. Tieni sempre presente il filo del volume: la prospettiva come regola geometrica (capp. 3–4) e le sue conseguenze per le arti figurative.

7.1 Orsanmichele: le statue delle Arti

7.1.1 Una chiesa delle corporazioni

In *Disegno e Storia dell'arte 2*, cap. 16, hai conosciuto **Orsanmichele**, l'edificio nato come mercato del grano, con la *Madonna* di Bernardo Daddi e il tabernacolo dell'Orcagna. Nella seconda metà del Trecento la loggia fu chiusa e il pianterreno divenne una chiesa; i pilastri esterni, fra le grandi finestre, ospitavano quattordici **edicole**, cioè nicchie incorniciate da elementi architettonici (pilastrini, archi, timpani) che accolgono una statua. Già nel 1339 il Comune aveva stabilito che le Arti, le corporazioni dei mestieri che governavano Firenze, vi collocassero le statue dei loro santi protettori; ma per decenni quasi nessuna lo fece. All'inizio del Quattrocento il Comune rinnovò l'obbligo, fissando un termine: un'Arte che non avesse decorato la sua nicchia l'avrebbe persa a favore di un'altra. Nei primi tre decenni del Quattrocento le nicchie si riempirono (Figura 7.1).

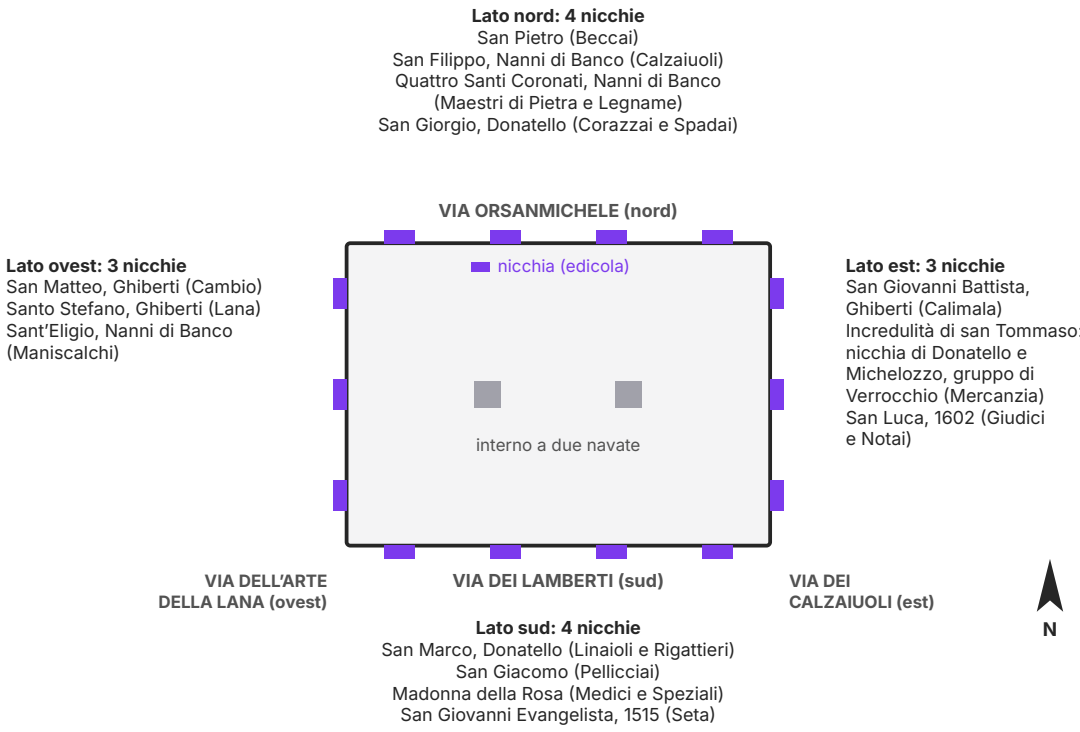


Figura 7.1 Orsanmichele a Firenze: pianta schematica con le quattordici nicchie esterne (senza scala; proporzioni ricavate dalla pianta dell'edificio, circa 35 × 25 m). Per ogni lato sono elencati i santi e, tra parentesi, l'Arte che commissionò la statua; le tre statue di Ghiberti sono di bronzo; non è indicato l'ordine esatto delle nicchie su ciascun lato. Gli originali sono oggi nel museo dell'edificio, il *San Giorgio* nel Museo Nazionale del Bargello; nelle nicchie ci sono copie.

Il risultato è un vero museo all'aperto, nel cuore della città, fra il Duomo e il palazzo della Signoria: ogni Arte voleva superare le altre, e sceglieva lo scultore e il materiale come oggi un'azienda sceglie l'architetto della sua sede. Il marmo era la scelta normale; le tre Arti più ricche, Calimala, il Cambio e la Lana, pagarono statue di bronzo, molto più costose. Per questo Orsanmichele permette di seguire, statua dopo statua, il passaggio dalla scultura tardogotica a quella nuova.

7.1.2 Ghiberti e Nanni di Banco

La prima statua di bronzo del ciclo fu il *San Giovanni Battista* di **Lorenzo Ghiberti** (Orsanmichele, 1412–1416, bronzo; oggi nel museo di Orsanmichele, Firenze), per l'Arte di Calimala, la stessa che gli aveva affidato la porta nord del Battistero (cap. 5). Ghiberti fonde una figura più grande del vero, avvolta da un mantello dalle pieghe lunghe e ondulate: è ancora l'eleganza del goti-

co internazionale, tradotta però in un bronzo monumentale che nessuno a Firenze aveva più tentato in queste dimensioni. Ghiberti tornerà a Orsanmichele con il *San Matteo* (1419–1423) per l'Arte del Cambio e il *Santo Stefano* (1427–1428) per l'Arte della Lana.

Di tutt'altro spirito è **Nanni di Banco** (c. 1380/1390–1421), scultore dell'Opera del Duomo. Per l'Arte dei Maestri di Pietra e di Legname, la corporazione degli scalpellini e dei falegnami, scolpisce i *Quattro Santi Coronati* (Orsanmichele, c. 1409–1416/17, marmo; oggi nel museo dell'edificio): quattro scultori cristiani che, secondo la leggenda, rifiutarono di scolpire la statua di un dio pagano e furono martirizzati. Nanni li dispone a semicerchio, seguendo la curva della nicchia, come senatori romani che discutono: teste e toghe sono prese dai ritratti antichi, e i loro sguardi si incrociano come in una conversazione vera. Sotto, un piccolo rilievo mostra i santi al lavoro in una bottega: chi squadra una pietra, chi scolpisce una colonna, chi misura. È una delle prime volte che lo spazio di una nicchia diventa lo spazio di una scena.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **Statue nere, statue di marmo.** Fra Settecento e Ottocento le statue di marmo di Orsanmichele furono coperte con una vernice scura a base di olio, perché sembrassero di bronzo come le altre: si pensava che marmo e bronzo insieme stonassero. I restauri condotti dall'Opificio delle Pietre Dure a partire dagli anni Ottanta del Novecento hanno tolto questa patina artificiale e ritrovato anche tracce di doratura su capelli e vesti. Le foto vecchie, dunque, non mostrano come le statue erano nate.

7.2 Donatello

7.2.1 Gli inizi: il David di marmo e il San Marco

Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi, Firenze c. 1386–1466) è lo scultore più importante del Quattrocento. Lavora per oltre sessant'anni, con ogni materiale (marmo, bronzo, pietra serena, terracotta, stucco, legno) e per ogni committente: l'Opera del Duomo, le Arti, i Medici, le città di Siena e di Padova. Nel 1404–1407 è fra i collaboratori di Ghiberti per i modelli in cera della porta nord.

La prima opera sicura è il *David* (1408–1409, marmo; Firenze, Museo Nazionale del Bargello), scolpito per uno sperone esterno del Duomo e poi acquistato dal Comune, che nel 1416 lo portò nel palazzo della Signoria: il giovane eroe che abbatte il gigante diventava il simbolo di una piccola repubblica che resisteva ai potenti, come Firenze di fronte agli Stati più grandi. La posa ancheggiante e le pieghe sono ancora gotiche. Pochi anni dopo, nel *San Marco* (Orsanmichele, 1411–1413, marmo, per l'Arte dei Linaioli e Rigattieri; oggi nel museo dell'edificio), Donatello costruisce invece una figura che poggia il peso su una gamba e lascia l'altra flessa, con la veste che segue il corpo: è la ponderazione delle statue classiche (*Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 13), riscoperta per un santo cristiano. Un racconto fiorentino della fine del Cinquecento vuole che

Michelangelo lodasse quel volto, così pieno di dignità che a un uomo simile si sarebbe creduto qualunque cosa.

7.2.2 Il San Giorgio e lo stiacciato

Per l'Arte dei Corazzai e Spadai, i fabbricanti di armi, Donatello scolpisce il *San Giorgio* (Orsanmichele, c. 1415–1417, marmo; Firenze, Museo Nazionale del Bargello, dove è stato portato nel 1891). Il santo cavaliere sta in piedi, le gambe divaricate a compasso, il busto eretto dietro lo scudo crociato, la testa girata di scatto, la fronte aggrottata: è fermo ma pronto a muoversi, come un soldato prima dello scontro. La nicchia, rivolta a nord, è poco profonda perché nel pilastro passa una scala; la statua sporge, e sembra uscire verso la strada.

Sotto la nicchia c'è un piccolo rilievo di marmo, *San Giorgio libera la principessa* (c. 1417). A sinistra una grotta, al centro il santo a cavallo che trafigge il drago, a destra la principessa davanti a un portico che si allontana in profondità. Le linee del portico e del pavimento convergono verso un unico punto, collocato vicino alla figura del santo: secondo la maggior parte degli studiosi è il più antico esempio conosciuto, in un'opera d'arte, della prospettiva a un solo punto di fuga sperimentata da Brunelleschi (capp. 3 e 6). E lo spazio non è scavato nel marmo: è quasi disegnato. Donatello inventa lo **stiacciato** (o «schiacciato»), un rilievo bassissimo in cui la profondità si ottiene con differenze di spessore minime: le figure in primo piano sporgono di più, quelle lontane, gli alberi, le nuvole, sono incise con pochi decimi di millimetro e affidate al gioco della luce radente (Figura 7.2).

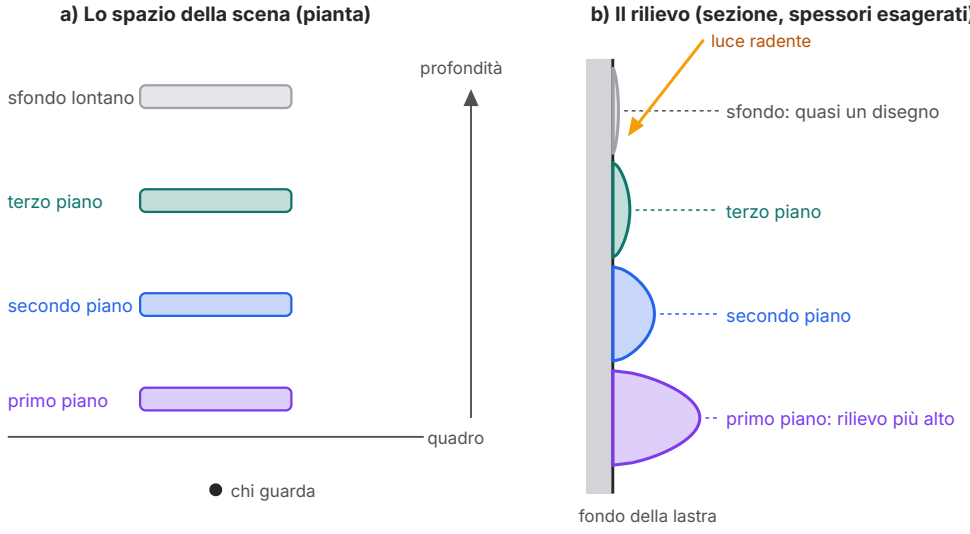


Figura 7.2 Il principio dello stiacciato (schema, spessori non in scala). a) In pianta, la scena rappresentata si allontana in profondità per piani successivi. b) In sezione, il rilievo restituisce quei piani con spessori sempre più sottili: le figure del primo piano sporgono di più, lo sfondo è quasi un disegno inciso. La luce radente rende leggibili anche le differenze minime.

IN SINTESI

Tre modi di fare un rilievo.

- **Altorilievo** (*Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 14): le figure si staccano molto dal fondo; il rilievo racconta per masse.
- **Bassorilievo tradizionale**: le figure sporgono poco, tutte più o meno della stessa misura, su un fondo neutro.
- **Stiacciato**: lo spessore diminuisce con la distanza rappresentata, come la grandezza delle figure in prospettiva; il fondo diventa paesaggio, cielo, architettura.
- Il rilievo diventa così una specie di pittura in marmo o in bronzo, e può accogliere uno spazio costruito con la prospettiva.

7.2.3 I Profeti del campanile

Dal 1415 Donatello lavora, con interruzioni, alle statue di profeti per le nicchie del campanile di Giotto, collocate molto in alto (oggi gli originali sono nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze). La più celebre è il profeta tradizionalmente identificato con *Abacuc* (c. 1423–1435, marmo), che i fiorentini chiamarono lo **Zuccone**, «testa pelata». È un uomo magro, calvo, avvolto in un mantello pesante come una coperta, con la bocca socchiusa: non un santo ideale, ma un uomo vero che sembra sul punto di parlare. Vasari racconta che Donatello, mentre lo scolpiva, gli diceva: «Favella, favella» («parla, parla»). Da lontano e dal basso i tratti scavati con forza diventano leggibili: Donatello calcola l'effetto della distanza, come aveva già fatto, per la facciata del Duomo, allungando il busto del suo *San Giovanni Evangelista* seduto, pensato per essere visto dal basso.

7.2.4 Siena: il Banchetto di Erode

Nel 1423 Donatello riceve la sua prima grande commissione fuori Firenze: una formella per il **fonte battesimale**, la vasca, spesso monumentale, in cui si amministra il battesimo, del Battistero di Siena, un'impresa collettiva a cui lavoravano anche Jacopo della Quercia (cap. 5) e Ghiberti. Il suo *Banchetto di Erode* (1423–1427, bronzo dorato, lato di circa 60 cm; Siena, Battistero) racconta la morte di Giovanni Battista: un soldato porta su un vassoio la testa del santo, e il re e i commensali si ritraggono inorriditi. Dietro la sala, attraverso arcate successive, si vedono altri ambienti: i musici, e più lontano un servo che mostra la testa a Erodiade. Lo spazio è costruito con la prospettiva, ma il centro della scena è vuoto: le figure si aprono a ventaglio ai lati, come respinte dall'orrore. Lo stiacciato qui serve al dramma.

7.2.5 La Cantoria

Nel 1433 l'Opera del Duomo affida a Donatello la seconda **cantoria** della cattedrale, cioè la tribuna sopraelevata, simile a un balcone, che ospitava i cantori e l'organo; la prima era stata commissionata nel 1431 a Luca della Robbia. La *Cantoria* di Donatello (1433–1439, marmo con fondo di tessere di vetro colorato e dorato; Firenze, Museo dell'Opera del Duomo) è percorsa da un fregio continuo di putti (cap. 5), che corrono e danzano senza sosta dietro una fila di colonnine. Donatello era appena tornato da un secondo soggiorno a Roma (1432–1433), dove aveva visto sarcofagi e mosaici: il fondo di tessere che luccica fra le figure moltiplica il movimento. Vedrai tra poco la cantoria di Luca, che sta oggi di fronte a questa: due modi opposti di interpretare lo stesso tema.

7.2.6 Il David di bronzo

Il *David* di bronzo (Firenze, Museo Nazionale del Bargello) è forse l'opera più famosa di Donatello e una delle più discusse del secolo. La data non è documentata: gli studiosi la collocano tra gli anni Trenta e i Cinquanta del Quattrocento, e la proposta più diffusa sono gli anni Quaranta. Il primo documento che lo ricorda, nel 1469, lo situa nel cortile del palazzo dei Medici. È un ragazzo nudo, con un cappello a larga tesa cinto da una ghirlanda e alti calzari, che appoggia un piede sulla testa mozzata di Golia; il fianco è spinto in fuori, lo sguardo abbassato. È probabilmente il primo nudo a tutto tondo, cioè lavorato su tutti i lati e libero da una nicchia o da un'architettura, realizzato a grandezza quasi naturale dall'antichità: per capirlo bisogna girarci intorno. Le interpretazioni sono molte (l'eroe biblico e insieme un dio antico; un simbolo della repubblica; un'immagine dell'umiltà che vince la superbia), e non serve scegliere fra esse: basta sapere che la statua parla insieme la lingua della Bibbia e quella dell'antico.

7.2.7 Padova: il Gattamelata e l'altare del Santo

Nel 1443 Donatello si trasferisce a **Padova**, dove resta dieci anni. Per la basilica di Sant'Antonio, il Santo, fonde un grande crocifisso di bronzo e poi l'intero **altare maggiore** (1446–1453): sette statue di bronzo, quattro grandi rilievi con i miracoli di sant'Antonio, in stiacciato, con folle e architetture profondissime, e molti rilievi minori. La struttura originale fu smontata alla fine del Cinquecento; quella che si vede oggi è una ricomposizione dell'Ottocento (1895), e non sappiamo con certezza come le statue fossero disposte. L'ipotesi più accolta è che la Vergine e i santi stessero insieme sotto un'unica architettura, come in una **sacra conversazione**: l'immagine della Madonna con il Bambino circondata da santi riuniti in uno spazio unico, e non più separati negli scomparti di un polittico (*Disegno e Storia dell'arte 2*, cap. 14).

Davanti alla basilica si alza il **monumento equestre al Gattamelata** (Padova, piazza del Santo, 1446 c.–1453, bronzo). Erasmo da Narni, detto il Gattamelata, era un **condottiero**, cioè un capitano di ventura che combatteva con le sue truppe al servizio di uno Stato in cambio di un compenso: era morto nel 1443 dopo aver guidato l'esercito di Venezia. Gli eredi ottennero dal

governo veneziano il permesso di celebrarlo con un **monumento equestre**, la statua di un personaggio a cavallo su un alto basamento, posta in uno spazio pubblico. Era un tipo di opera che non si fondeva in bronzo e a quella scala dall'antichità: Donatello guarda al *Marco Aurelio* di Roma (lo ritroverai nel cap. 12) e ai cavalli di bronzo della basilica di San Marco a Venezia. Il cavallo avanza al passo, il condottiero siede eretto con il bastone del comando, le linee oblique del bastone e della spada contrastano con l'orizzontale del cavallo. Non è un ritratto del vecchio malato degli ultimi anni, ma l'immagine ideale di un comandante, alla maniera dei ritratti romani.

COLLEGAMENTI

Storia. I condottieri sono una presenza chiave dell'Italia del Quattrocento: gli Stati (Venezia, Firenze, Milano, il papa) non avevano eserciti permanenti e assoldavano capitani con le loro compagnie. Firenze onorò nel Duomo due suoi condottieri con monumenti dipinti, il *Giovanni Acuto* di Paolo Uccello (1436) e il *Niccolò da Tolentino* di Andrea del Castagno; Padova e Venezia scelsero il bronzo. Alla fine del secolo Andrea del Verrocchio fonderà per Venezia il monumento equestre a Bartolomeo Colleoni: un erede diretto del Gattamelata.

7.2.8 Le ultime opere

Tornato a Firenze nel 1454, Donatello lavora fino alla morte, nel 1466, in uno stile sempre più aspro. La *Maddalena penitente* (c. 1453–1455, legno dipinto e dorato; Firenze, Museo dell'Opera del Duomo) mostra la santa vecchia e scarnita dopo anni di digiuno nel deserto, avvolta soltanto dai suoi capelli: è l'opposto della bellezza classica, una scultura che cerca l'emozione e non l'armonia. La *Giuditta e Oloferne* (c. 1453–1457, bronzo; Firenze, Palazzo Vecchio, Sala dei Gigli; in piazza della Signoria c'è una copia), firmata sul cuscino, mostra l'eroina biblica che sta per decapitare il nemico ubriaco: è un gruppo pensato per essere visto girandoci intorno, che i fiorentini, dopo la cacciata dei Medici nel 1494, esposero in piazza come simbolo della libertà contro i tiranni.

DA RICORDARE

Donatello in quattro mosse. 1) La figura umana: ponderazione, peso e carattere (*San Marco*, *San Giorgio*, lo *Zuccone*). 2) Lo spazio nel rilievo: lo stiacciato e la prospettiva (*San Giorgio libera la principessa*, *Banchetto di Erode*, altare del Santo). 3) Il ritorno ai tipi antichi: il nudo a tutto tondo (*David* di bronzo), il monumento equestre (*Gattamelata*), i putti (*Cantoria*). 4) Il dramma della vecchiaia (*Maddalena*).

7.3 Ghiberti e Luca della Robbia: il bronzo dorato e la terracotta

7.3.1 La Porta del Paradiso

Appena finita la porta nord, il 2 gennaio 1425 l'Arte di Calimala affidò a Ghiberti, senza concorso, anche la terza porta del Battistero. All'inizio si pensava a uno schema uguale a quello delle porte precedenti, con ventotto formelle; in corso d'opera Ghiberti lo cambiò radicalmente. La porta che oggi chiamiamo **Porta del Paradiso** (1425–1452, bronzo dorato; originali nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze dopo il restauro concluso nel 2012, copia sul Battistero) ha **dieci** grandi formelle quadrate con storie dell'Antico Testamento, da Adamo ed Eva a Salomone e la regina di Saba (Figura 7.3). La forma gotica del quadrilobo (*Disegno e Storia dell'arte 2*, cap. 16) è abbandonata: ogni formella è una finestra quadrata su uno spazio profondo, e ospita più episodi della stessa storia. La porta piacque tanto che fu collocata sul lato principale, verso il Duomo, e quella nord fu spostata.

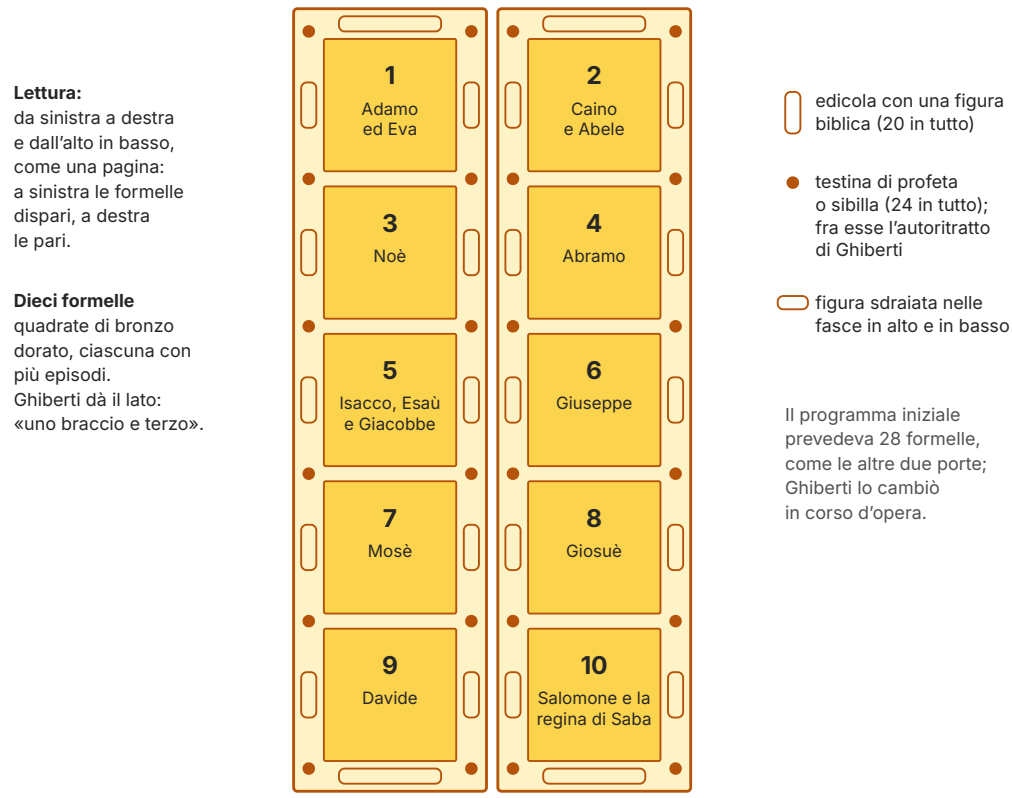


Figura 7.3 La Porta del Paradiso di Lorenzo Ghiberti (schema). Le dieci formelle si leggono da sinistra a destra e dall'alto in basso: 1 Adamo ed Eva, 2 Caino e Abele, 3 Noè, 4 Abramo, 5 Isacco, Esaù e Giacobbe, 6 Giuseppe, 7 Mosè, 8 Giosuè, 9 Davide, 10 Salomone e la regina di Saba. Le cornici alternano edicole con figure bibliche e testine di profeti e sibille.

Nei suoi *Commentari* Ghiberti stesso spiega che cosa volle fare. Le storie sono dieci, scrive, con «tutti i casamenti colla ragione che l'occhio gli misura e veri in modo tale stando remoti da essi appariscono rilevati. Hanno pochissimo rilievo, et in su piani si veggono le figure che sono propinque apparire maggiori, e le rimote minori, come ci dimostra il vero» (Ghiberti, *I commentari*, libro II). In italiano di oggi: tutti gli edifici sono costruiti secondo la misura dell'occhio, e così veri che, guardati da lontano, sembrano in rilievo; hanno pochissimo spessore, e sui piani le figure vicine appaiono più grandi e quelle lontane più piccole, come avviene nella realtà (testo della redazione). È la descrizione esatta di uno stiacciato prospettico: Ghiberti ha fatto sua la lezione di Donatello, ma la usa per raccontare con chiarezza ed eleganza, con figure snelle e panneggi fluidi che vengono ancora dal gotico. In una testina della cornice, all'altezza degli occhi, ha lasciato il suo autoritratto.

APPROFONDIMENTO

Un nome di tradizione. Vasari racconta che Michelangelo, fermatosi a guardare le porte, disse: «Elle son tanto belle, che elle starebbon bene alle porte del Paradiso» (G. Vasari, *Vite*, 1568, vita di Lorenzo Ghiberti). Secondo la tradizione il nome viene da qui; ma lo spazio fra il Battistero e il Duomo si chiamava già «Paradiso», e alcuni studiosi pensano che il nome venga anche dal luogo. La porta ha avuto una storia lunga: nascosta in una galleria durante la Seconda guerra mondiale, fu spalancata dall'alluvione del 1966, che strappò sei formelle dal telaio. Il restauro dell'Opificio delle Pietre Dure ha mostrato che la doratura visibile è quella originale del Quattrocento.

ESEMPIO SVOLTO

Confrontare due porte (cap. 5). Porta nord di Ghiberti (1403–1424) e Porta del Paradiso (1425–1452), voce per voce:

- **Numero e forma delle formelle:** 28 quadrilobi contro 10 quadrati.
- **Soggetto:** Nuovo Testamento, Evangelisti e Dottori della Chiesa contro Antico Testamento.
- **Racconto:** un episodio per formella contro più episodi in un unico spazio.
- **Spazio:** poche figure su un fondo liscio contro architetture e paesaggi in prospettiva, resi con lo stiacciato.
- **Superficie:** dorate solo le figure e gli ornati contro l'intera superficie dorata.
- **Conclusione:** in vent'anni Ghiberti è passato dalla cornice gotica alla «finestra» quadrata del Rinascimento, senza perdere la sua eleganza.

7.3.2 Luca della Robbia: la Cantoria e la terracotta invetriata

Luca della Robbia (Firenze, 1400–1482) si forma come orafo e lavora con Nanni di Banco; la sua prima opera sicura è la *Cantoria* per il Duomo (1431–1438, marmo; Firenze, Museo dell'Opera del Duomo). Sui pannelli, separati da coppie di lesene, fanciulli e ragazzi cantano, suonano trombe, tamburi, cetre e organi, danzano in cerchio: illustrano il salmo 150, «Lodate il Signore», i cui versetti sono scolpiti in latino sulle fasce della cantoria. Ogni pannello è una scena chiusa, composta e serena, con volti presi dalla vita quotidiana. Messa accanto a quella di Donatello, è la misura classica contro il movimento senza freni.

La fama di Luca è legata però soprattutto alla **terracotta invetriata**: la terracotta modellata e cotta, poi rivestita di uno smalto vetroso a base di stagno e piombo, colorato con ossidi metallici, e cotta di nuovo. Luca la mise a punto attorno al 1440, partendo da tecniche di ceramica già note. Il risultato è lucido, luminoso e quasi indistruttibile: resiste alla pioggia e al sole, e porta il colore all'esterno degli edifici. I colori tipici sono il bianco delle figure su un fondo azzurro, poi il verde, il giallo, il bruno. Nascono così le Madonne di Luca, i tondi con gli stemmi delle

Arti sopra le nicchie di Orsanmichele, le decorazioni per gli edifici di Brunelleschi e di Michelozzo; la bottega, continuata dal nipote Andrea, produsse anche opere più economiche, ricavate da stampi, per la devozione delle case e dei tabernacoli di strada.

7.4 Masaccio

7.4.1 Un giovane pittore a Firenze

Masaccio (Tommaso di ser Giovanni, Castel San Giovanni, oggi San Giovanni Valdarno, 1401 – Roma, 1428) si iscrive nel gennaio 1422 all'Arte dei Medici e Speziali, a cui appartenevano anche i pittori. Pochi mesi dopo data la sua prima opera conosciuta, il *Trittico di San Giovenale*, un **trittico**, cioè un polittico di tre scomparti (1422, tempera su tavola; Cascia di Reggello, Museo Masaccio), ritrovato soltanto nel 1961 in una chiesetta di campagna. A prima vista è un trittico tradizionale, con il fondo oro; ma il trono della Madonna è un solido squadrato, il pavimento è costruito in prospettiva, e le sue linee convergono in un punto unico dietro il volto della Vergine. Dopo il rilievo di Donatello per il *San Giorgio*, è il più antico dipinto conosciuto in cui si veda applicata la regola di Brunelleschi.

Nella *Sant'Anna Metterza* (c. 1424, tempera su tavola; Firenze, Gallerie degli Uffizi) Masaccio lavora con **Masolino** (Tommaso di Cristoforo Fini, c. 1383–c. 1440), più vecchio di lui di quasi vent'anni. Gli studiosi attribuiscono a Masaccio la Vergine, il Bambino e uno degli angeli, a Masolino sant'Anna e gli altri angeli. La differenza si vede: le figure di Masaccio sono blocchi solidi modellati da una luce che viene da una direzione precisa e che lascia in ombra perfino una parte del volto del Bambino; quelle di Masolino sono più morbide, eleganti e leggere. È lo stesso confronto che ritroverai, in grande, nella Cappella Brancacci.

7.4.2 La Cappella Brancacci

La **Cappella Brancacci**, nella chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze, apparteneva alla famiglia del mercante Felice Brancacci, che verso il 1424 ne fece affrescare le pareti con le storie di san Pietro, il suo santo protettore. Il lavoro fu affidato a Masolino, con Masaccio; nel 1425 Masolino partì per l'Ungheria, e Masaccio continuò da solo fino al 1427 o al 1428, quando partì per Roma, dove morì. La cappella rimase incompiuta; la completò Filippino Lippi negli anni Ottanta del secolo. La Figura 7.4 mostra dove si trovano le scene: in alto le storie dipinte da Masolino e Masaccio, in basso soprattutto quelle di Masaccio e di Filippino.

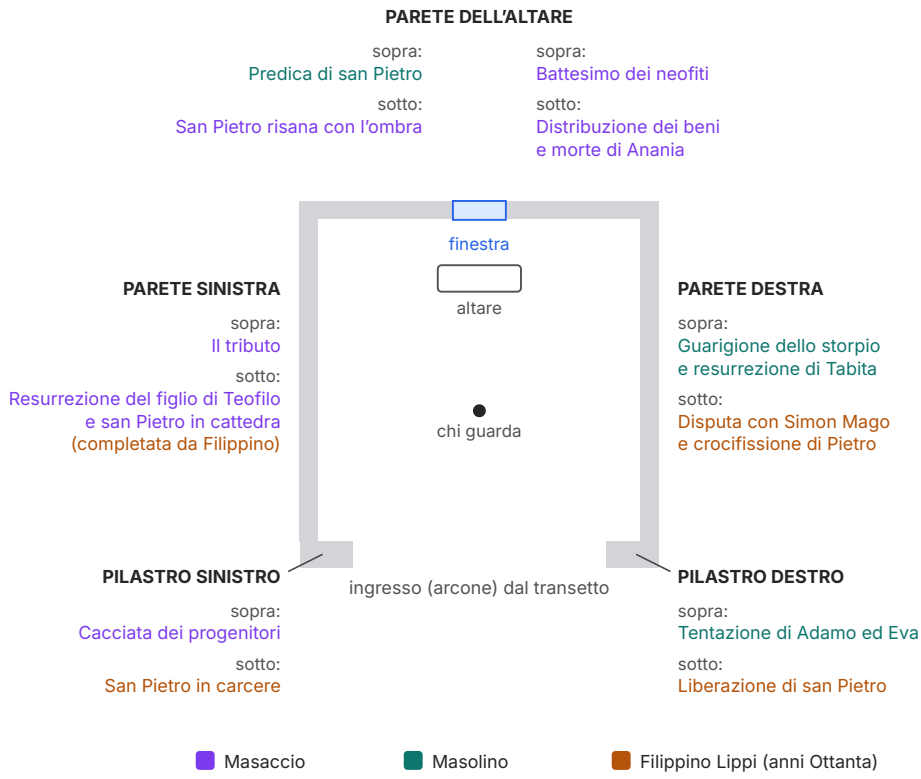


Figura 7.4 Pianta schematica della Cappella Brancacci (Firenze, Santa Maria del Carmine) con la posizione delle scene principali, viste da chi entra dall'arcone: per ogni parete la scena del registro superiore e quella del registro inferiore. Le lunette e la volta, dipinte in origine, furono distrutte nel Settecento. I colori indicano l'autore.

Due coppie di scene, una di fronte all'altra sui pilastri dell'ingresso, permettono il confronto più famoso. A destra, la *Tentazione di Adamo ed Eva* di Masolino: due nudi eleganti e calmi, in piedi su un fondo scuro, illuminati da una luce morbida che non viene da nessuna parte. A sinistra, la *Cacciata dei progenitori dal Paradiso* di Masaccio (c. 1425): Adamo si copre il volto con le mani, Eva grida e copre la sua nudità, l'angelo con la spada li spinge fuori dalla porta. I corpi sono pesanti, i piedi poggiano sul terreno e gettano ombre, la luce viene da destra, da dove si trova la vera finestra della cappella. Masolino racconta un mondo prima del peccato; Masaccio mostra il dolore umano.

Accanto alla *Cacciata*, sulla parete sinistra, si trova *Il tributo* (c. 1425), il capolavoro del ciclo. Il Vangelo di Matteo (17, 24–27) racconta che a Cafarnao un esattore chiese a Pietro la tassa del tempio; Gesù gli disse di pescare un pesce, nella cui bocca avrebbe trovato la moneta per pagarla. Masaccio dipinge tre momenti nello stesso paesaggio: al centro Cristo, circondato dagli apostoli disposti a semicerchio come i *Quattro Santi Coronati* di Nanni di Banco, indica a Pietro il lago, mentre l'esattore, di spalle, chiede il denaro; a sinistra Pietro, chino sulla riva, prende la

moneta dal pesce; a destra la consegna all'esattore davanti a un edificio. È una narrazione continua (*Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 9), ma in uno spazio unico: le linee dell'edificio convergono verso un punto dietro la testa di Cristo, e tutte le figure sono illuminate da una stessa luce, che getta ombre dalla stessa parte. Il paesaggio, con monti brulli che sfumano verso il fondo, è un paesaggio vero, non lo sfondo di rocce schematiche della tradizione.

COLLEGAMENTI

Educazione civica ed economia. Alcuni studiosi collegano la scelta di un episodio raro come il tributo al dibattito fiorentino che portò, nel 1427, al catasto: un censimento dei beni di ogni famiglia su cui calcolare le imposte in proporzione alla ricchezza (anche Masaccio, quell'anno, presentò la sua dichiarazione). Pagare il dovuto per il bene comune, come fa Pietro, è anche un dovere civile. È un'interpretazione, non un fatto documentato: ma mostra come un'immagine sacra potesse parlare alla città. Confrontala con l'articolo 53 della Costituzione: «Tutti sono tenuti a concorrere alle spese pubbliche in ragione della loro capacità contributiva».

Nel registro inferiore Masaccio dipinge, sulla parete dell'altare, *San Pietro risana gli infermi con la sua ombra* e la *Distribuzione dei beni e morte di Anania*: le scene si svolgono in strade fiorentine con case vere, gli storpi e i poveri hanno corpi e vestiti di poveri reali. Nella prima l'idea stessa del miracolo è affidata all'ombra: Pietro avanza, e la sua ombra guarisce chi tocca.

7.4.3 La Trinità

La ***Trinità*** (Firenze, Santa Maria Novella, navata sinistra, c. 1425–1428, affresco) è l'opera in cui Masaccio applica la prospettiva di Brunelleschi nel modo più rigoroso. Sulla parete piana si apre una cappella dipinta: un arco a tutto sesto su colonne, inquadrato da paraste e da una trabeazione, e dietro una **volta a botte a cassettoni** che fugge in profondità (Figura 7.5). Dentro la cappella Dio Padre, in piedi, regge la croce del Figlio; fra le loro teste vola la colomba dello Spirito Santo. È il tipo iconografico detto **Trono di Grazia**, in cui il Padre presenta il Figlio crocifisso, diffuso nella pittura fiorentina dalla fine del Trecento. Ai piedi della croce stanno Maria, che guarda verso di noi e indica il Figlio, e san Giovanni.

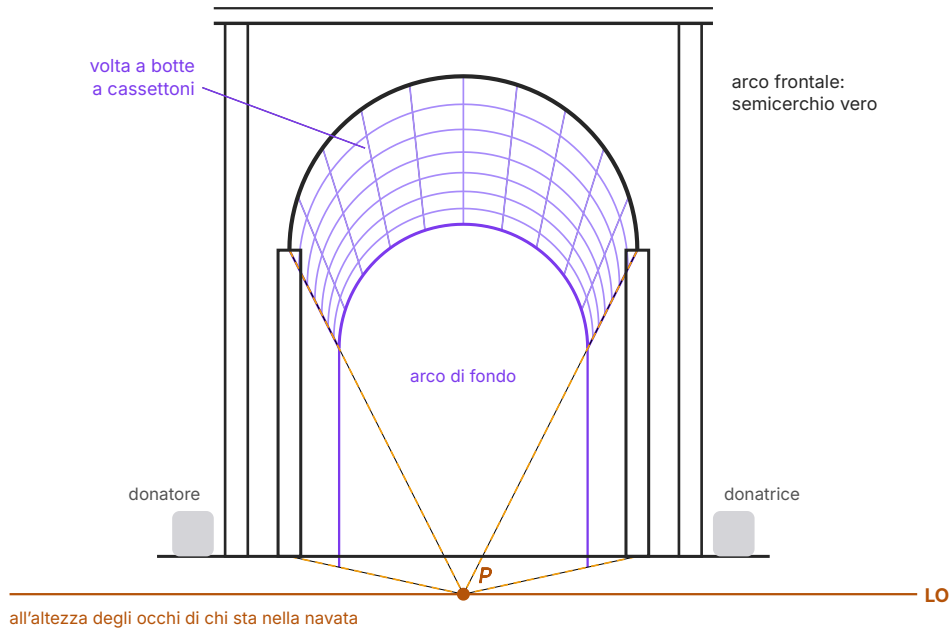


Figura 7.5 La *Trinità* di Masaccio come schema prospettico (linee soltanto; proporzioni indicative, non ricavate da misure dell'affresco). L'arco frontale, parallelo al quadro, resta un semicerchio vero; le generatrici della volta e le linee d'imposta convergono nel punto principale *P*, posto in basso, sulla linea d'orizzonte *LO*. Gli archi trasversali dei cassettoni sono semicerchi sempre più piccoli.

Fuori dalla cappella, più vicini a noi, sono inginocchiati di profilo i due **donatori**, cioè i committenti che hanno pagato l'opera e vi si fanno ritrarre in preghiera: un uomo con il mantello rosso e sua moglie. La loro identità non è documentata. Hanno la stessa grandezza delle figure sacre: la gerarchia delle proporzioni dell'arte più antica e medievale (*Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 9) è abbandonata, e i personaggi divini sono grandi quanto gli uomini. Il punto di vista è molto basso, all'altezza degli occhi di chi sta in piedi nella navata: per questo vediamo la volta da sotto e non vediamo il pavimento della cappella. Vasari, più di un secolo dopo, scrive che la volta è «tirata in prospettiva, e spartita in quadri pieni di rosoni, che diminuiscono e scortano così bene, che pare che sia bucato quel muro» (G. Vasari, *Vite*, 1568, vita di Masaccio).

Sotto, in una nicchia, giace sopra un sarcofago uno scheletro, con un'iscrizione in volgare; il suo senso è un ammonimento: il morto è stato ciò che sono i vivi, e i vivi saranno ciò che egli è ora. È un memento mori (*Disegno e Storia dell'arte 2*, cap. 16). L'affresco si legge così dal basso verso l'alto: la morte, la preghiera degli uomini, l'intercessione di Maria e di Giovanni, il sacrifi-

cio di Cristo, Dio. La storia materiale dell'opera è movimentata: nel Cinquecento, durante i lavori di Vasari nella chiesa, fu coperta da un altare (e così si salvò); nell'Ottocento la parte superiore fu staccata e spostata, e solo nel Novecento fu riunita allo scheletro e riportata al suo posto.

ESEMPIO SVOLTO

Leggere la *Trinità* con lo schema di lettura (*Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 7).

- **Soggetto:** la Trinità nel tipo del Trono di Grazia, con Maria, san Giovanni, due donatori e, sotto, uno scheletro su un sarcofago.
- **Tecnica e luogo:** affresco, Santa Maria Novella, Firenze, navata sinistra; c. 1425–1428; committenti non documentati.
- **Spazio e prospettiva:** una cappella dipinta con volta a botte a cassettoni, costruita con un unico punto di fuga posto molto in basso, all'altezza degli occhi dell'osservatore; arco frontale nel piano della parete (cap. 3: le figure contenute nel quadro sono in vera grandezza).
- **Composizione:** triangolo con il vertice in Dio Padre e la base nei donatori; simmetria rigorosa; quattro livelli dal basso all'alto.
- **Luce e colore:** pochi colori, rosso e blu alternati nelle vesti e nelle architetture; corpi modellati dal chiaroscuro.
- **Stile e contesto:** le architetture sono brunelleschiane (paraste, archi a tutto sesto, proporzioni); alcuni studiosi pensano a un aiuto diretto di Brunelleschi, ma non è documentato.
- **Funzione:** immagine di preghiera e memoria dei defunti in una chiesa domenicana: dalla morte alla salvezza.

ERRORE FREQUENTE

Non «misurare» la Trinità come un progetto. Molti studiosi hanno provato a ricostruire in pianta e in alzato la cappella dipinta, ricavando dalle linee la distanza e l'altezza del punto di vista; i risultati non coincidono, anche perché l'affresco è stato staccato, spostato e restaurato. Puoi usare la restituzione prospettica del cap. 4 per capire il metodo, su uno schema; ma non dire che Masaccio ha usato «una» costruzione precisa, con misure certe.

7.4.4 Il Polittico di Pisa

Nel 1426 Masaccio dipinge per una cappella della chiesa del Carmine di Pisa un grande polittico, l'opera meglio documentata della sua vita, grazie ai pagamenti annotati dal committente, il notaio ser Giuliano di Colino. Fra il Seicento e il Settecento il *Polittico di Pisa* (1426, tempera su tavola, fondo oro) fu smembrato e i pannelli si dispersero: la *Madonna in trono con il Bambino* centrale è a Londra (National Gallery), la *Crocifissione* della cuspide a Napoli (Museo e Real Bosco di Capodimonte), altri pannelli a Pisa, a Los Angeles e a Berlino. Nella *Crocifissione* il corpo di Cristo sembra senza collo: la tavola era pensata per essere vista dal basso, in alto

sull'altare, e Masaccio la dipinse in scorcio. Il fondo oro è ancora quello della tradizione, ma i corpi e il trono sono costruiti per uno spettatore reale.

7.5 I pittori dopo Masaccio

Alla morte di Masaccio la pittura fiorentina non diventa subito «masaccesca». Fra gli anni Trenta e Sessanta lavorano a Firenze pittori molto diversi, che prendono dalla sua lezione cose diverse e la uniscono ad altre: la luce, la prospettiva, il colore chiaro, la grazia dei gotici. Vasari, nelle *Vite*, li presenta come una generazione intermedia prima della «maniera moderna»; oggi sappiamo che ciascuno ebbe una strada propria.

7.5.1 Beato Angelico

Beato Angelico (Guido di Pietro, poi fra Giovanni da Fiesole, c. 1395–1455) era un frate domenicano. Quando Cosimo de' Medici fece ristrutturare da Michelozzo il convento di **San Marco** a Firenze per i domenicani (dal 1437; la chiesa fu consacrata nel 1443), Angelico e la sua bottega ne affrescarono il chiostro, la sala del capitolo, i corridoi e le celle dei frati (oggi Museo nazionale di San Marco). Nell'*Annunciazione* in cima alla scala del dormitorio (verso la metà del secolo, affresco) l'angelo e la Vergine stanno sotto un portico costruito in prospettiva, con colonne e volte che ricordano gli edifici di Michelozzo e di Brunelleschi; i colori sono chiari, la luce limpida, i gesti pochi. Le immagini delle celle, più semplici ancora, erano pensate per la meditazione dei frati: la prospettiva e la luce di Masaccio servono qui alla preghiera.

7.5.2 Paolo Uccello

Paolo Uccello (Paolo di Dono, 1397–1475) è il pittore che più di ogni altro si appassionò alla prospettiva. Nel Duomo dipinse nel 1436 il *Monumento equestre a Giovanni Acuto* (affresco; Firenze, Santa Maria del Fiore, parete sinistra), in memoria del condottiero inglese John Hawkwood, morto nel 1394. È un monumento equestre dipinto, quasi monocromo: Vasari scrive che il cavallo e il capitano sono dipinti «di color di verde terra», cioè con la **terra verde**, un pigmento naturale grigio-verde usato per imitare il bronzo o la pietra e per preparare gli incarnati. Il basamento è visto dal basso, il cavallo e il cavaliere quasi di fianco: Paolo sembra usare due punti di vista diversi, perché la figura resti leggibile.

Le tre tavole della *Battaglia di San Romano* (c. 1438, tempera su tavola) raccontano la vittoria dei fiorentini sui senesi nel 1432 e sono oggi divise fra Firenze (Gallerie degli Uffizi), Parigi (Musée du Louvre) e Londra (National Gallery). Erano state pagate da Lionardo Bartolini Salimbeni; più tardi Lorenzo il Magnifico le volle nel palazzo dei Medici. Cavalli che sembrano giocattoli di legno, lance spezzate disposte sul terreno come le linee di un pavimento, un soldato caduto disteso in scorcio: la battaglia diventa un esercizio di geometria, ancora pieno del gusto fiabesco del gotico internazionale. Vasari racconta che Paolo passava le notti a studiare la prospettiva e, quando la moglie lo chiamava a dormire, rispondeva: «Oh che dolce cosa è questa

prospettiva!» (G. Vasari, *Vite*, 1568, vita di Paolo Uccello). È un aneddoto, e va letto come tale: la stessa vita contiene errori evidenti, come la data della morte del pittore.

7.5.3 Filippo Lippi, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno

Filippo Lippi (c. 1406–1469), frate carmelitano del convento del Carmine, crebbe proprio accanto alla Cappella Brancacci e cominciò imitando Masaccio. Col tempo il suo stile si fece più lineare e delicato. La *Madonna con il Bambino e due angeli*, detta *Lippina* (c. 1460–1465, tempera su tavola; Firenze, Gallerie degli Uffizi), mostra la Vergine di profilo, con un velo trasparente e un'acconciatura preziosa, davanti a una finestra che si apre su un paesaggio vastissimo; un angelo si volta sorridendo verso di noi. È il modello delle Madonne di Botticelli, suo allievo (cap. 10).

Domenico Veneziano (c. 1410–1461) arrivò a Firenze da fuori e portò un colore nuovo. La *Pala di Santa Lucia de' Magnoli* (c. 1445, tempera su tavola; Firenze, Gallerie degli Uffizi) riunisce la Madonna e quattro santi sotto un unico loggiato costruito in prospettiva, inondato da una luce chiara e fredda che si posa sui marmi rosa, verdi e bianchi: è una sacra conversazione, e insieme una delle prime **pale quadre**, cioè pale d'altare formate da un'unica tavola rettangolare, senza scomparti né cuspidi né fondo oro. Da questa luce partirà Piero della Francesca, che fu suo collaboratore (cap. 9).

Andrea del Castagno (1421–1457) è il più «scultoreo» di questi pittori. Verso il 1447 dipinse il *Cenacolo* nel refettorio delle monache di Sant'Apollonia a Firenze (affresco; oggi Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia). Il **cenacolo** è la rappresentazione dell'Ultima Cena di Cristo con gli apostoli, dipinta di solito sulla parete del refettorio, la sala dove i religiosi mangiavano: chi pranzava aveva davanti agli occhi la cena di Cristo. Castagno la ambienta in una stanza dalle pareti rivestite di marmi colorati, costruita in prospettiva come una scatola aperta verso di noi; Giuda siede da solo dalla nostra parte del tavolo. Le figure sono dure, scolpite dalla luce, con un'energia che ricorda Donatello. Lo stesso tema, mezzo secolo dopo, sarà il punto di partenza di Leonardo (cap. 11).

> **APPROFONDIMENTO**
>
> **Il pittore e il convento.** Il cenacolo di Sant'Apollonia rimase quasi sconosciuto per secoli: il monastero era di clausura, e né Vasari né le guide antiche di Firenze ne parlano. Fu riscoperto solo dopo la soppressione del convento, negli anni Sessanta dell'Ottocento. Le opere d'arte hanno una storia materiale: chi poteva vederle, quando, e perché, cambia il modo in cui sono state giudicate.

La Figura 7.6 mette in ordine le opere del capitolo. Osserva come nello stesso decennio, gli anni Venti, convivano il *Banchetto di Erode*, la Cappella Brancacci, la *Trinità* e l'inizio della Porta del Paradiso: e come, nello stesso 1423, Gentile da Fabriano dipingesse la sua *Adorazione dei Magi*

(cap. 5). Il Rinascimento non sostituisce di colpo il gotico internazionale: per un certo tempo i due modi convivono nella stessa città, a volte nella stessa opera.

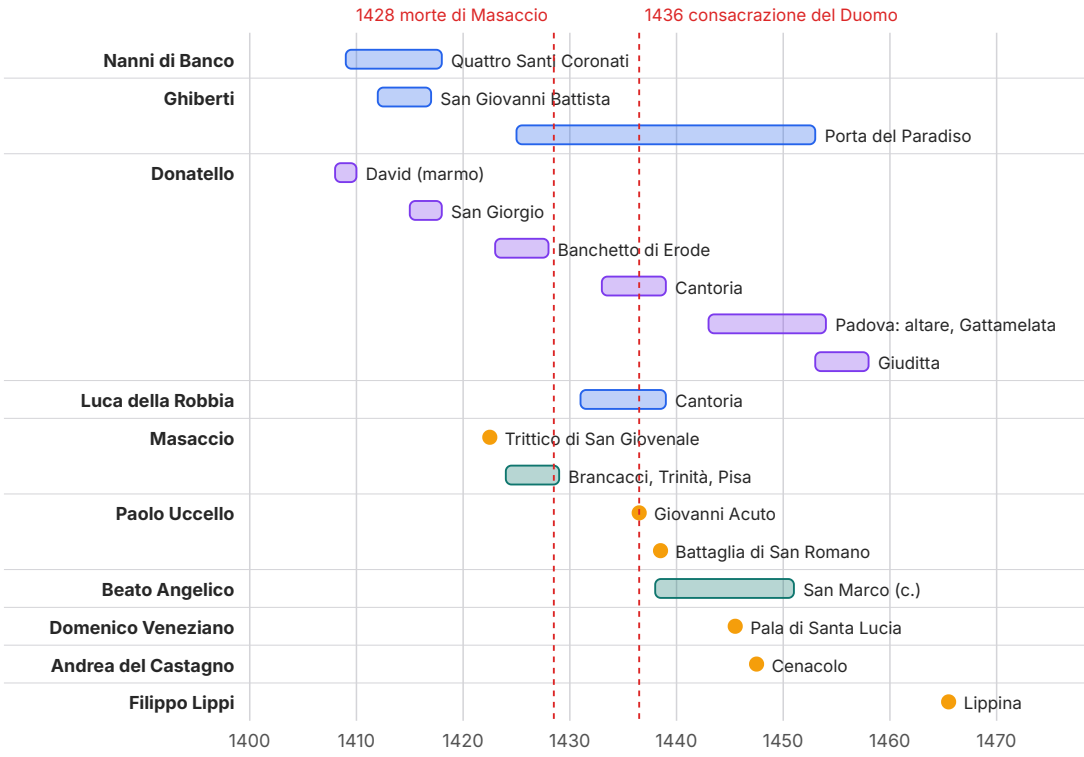


Figura 7.6 Cronologia proporzionale delle opere del capitolo, dal 1400 al 1470. I rettangoli indicano opere eseguite in un arco di anni, i pallini un anno solo o una data approssimata; per le opere datate «c.» il segno indica la data più accettata. In rosso due eventi di riferimento.

DA RICORDARE

Tre conquiste del primo Quattrocento. 1) Lo **spazio** misurato con la prospettiva, in pittura (Masaccio) e nel rilievo (lo stiacciato di Donatello, la Porta del Paradiso). 2) Il **corpo** che ha peso, si regge su una gamba, getta ombra e prova emozioni (*San Giorgio*, *Cacciata*, *Zuccone*). 3) La **luce** che viene da una direzione precisa, spesso quella della finestra reale (Cappella Brancacci). Dietro tutte e tre c'è lo stesso modello: l'antico, studiato non per copiarlo ma per imparare a guardare la natura.

SINTESI

- Le quattordici **nicchie di Orsanmichele**, assegnate alle Arti, raccolgono nei primi tre decenni del Quattrocento le statue dei santi protettori: Ghiberti (*San Giovanni Battista*, 1412–1416, il primo bronzo), Nanni di Banco (*Quattro Santi Coronati*, c. 1409–1416/17), Donatello (*San Marco*, *San Giorgio*).
- **Donatello** (c. 1386–1466) dà alle statue peso e carattere (*San Marco*, *San Giorgio*, lo *Zuccone*) e inventa lo **stiacciato**, il rilievo che può contenere la prospettiva (*San Giorgio libera la principessa*, c. 1417).
- Il *Banchetto di Erode* (1423–1427, Siena) unisce prospettiva e dramma; la *Cantoria* (1433–1439) è un fregio di putti in corsa.
- Il *David* di bronzo, di data discussa, è il primo grande nudo a tutto tondo dall'antichità; a Padova Donatello fonde l'altare del Santo e il **Gattamelata** (completato nel 1453), primo grande monumento equestre in bronzo dopo gli antichi.
- Le ultime opere (*Maddalena*, *Giuditta*) cercano l'espressione drammatica più della bellezza.
- La **Porta del Paradiso** di Ghiberti (1425–1452) ha dieci formelle quadrate in bronzo dorato con storie dell'Antico Testamento costruite in prospettiva; gli originali sono nel Museo dell'Opera del Duomo.
- **Luca della Robbia** scolpisce la *Cantoria* (1431–1438) e mette a punto la **terracotta invetriata**.
- **Masaccio** (1401–1428) applica la prospettiva già nel *Trittico di San Giovenale* (1422) e collabora con Masolino nella *Sant'Anna Metterza*.
- Nella **Cappella Brancacci** (c. 1424–1428, completata da Filippino Lippi) Masaccio dipinge la *Cacciata* e il *Tributo*: corpi pesanti, luce da una direzione, paesaggio vero, spazio unico.
- La **Trinità** (c. 1425–1428) è una cappella dipinta con volta a botte a cassettoni e punto di vista basso; i donatori hanno la stessa grandezza delle figure sacre.
- Dopo Masaccio: **Beato Angelico** (San Marco), **Paolo Uccello** (*Acuto*, 1436; *Battaglia di San Romano*), **Filippo Lippi**, **Domenico Veneziano** (*Pala di Santa Lucia*), **Andrea del Castagno** (*Cenacolo*, c. 1447).

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Le nicchie esterne di Orsanmichele furono decorate con:

   A. storie della Genesi in bronzo dorato

   B. affreschi con le storie di san Pietro

   C. le statue dei santi protettori delle Arti fiorentine

   D. i ritratti dei priori del Comune

2. ● Il *San Giorgio* di Donatello fu commissionato:
   - **A.** dall'Arte dei Corazzai e Spadai
   - **B.** dall'Arte di Calimala
   - **C.** dall'Opera del Duomo
   - **D.** da Cosimo de' Medici

3. ● Lo stiacciato è:
   - **A.** un rilievo in cui tutte le figure sporgono allo stesso modo
   - **B.** un rilievo bassissimo in cui la profondità si ottiene con minime differenze di spessore
   - **C.** una statua a tutto tondo vista da più lati
   - **D.** una tecnica per dorare il bronzo

4. ● Il *Banchetto di Erode* di Donatello si trova:
   - **A.** nel Battistero di Firenze
   - **B.** nella basilica del Santo a Padova
   - **C.** nel Museo Nazionale del Bargello
   - **D.** sul fonte battesimale del Battistero di Siena

5. ● Quale affermazione sulla Porta del Paradiso è corretta?
   - **A.** Ha 28 formelle a quadrilobo con storie del Nuovo Testamento
   - **B.** Fu assegnata con un concorso nel 1401
   - **C.** Ha dieci formelle quadrate con storie dell'Antico Testamento
   - **D.** Fu fusa da Donatello a Padova

6. ● La terracotta invetriata:
   - **A.** è terracotta rivestita di uno smalto vetroso e cotta di nuovo
   - **B.** è un affresco dipinto su un intonaco di argilla
   - **C.** è un bronzo dorato a mercurio
   - **D.** è una scultura in legno dipinto

7. ● Nella *Cacciata dei progenitori* della Cappella Brancacci la luce:
   - **A.** è diffusa e non getta ombre
   - **B.** viene da destra, dalla parte della vera finestra della cappella
   - **C.** è dorata, come nei fondi oro
   - **D.** viene dal basso, dalle fiamme dell'inferno

8. ● Nella *Trinità* di Masaccio il punto di fuga è:
   - **A.** in alto, dietro la testa di Dio Padre
   - **B.** fuori dal dipinto, a destra
   - **C.** al centro della croce
   - **D.** molto in basso, all'altezza degli occhi di chi guarda dalla navata

9. ● Il *Monumento equestre a Giovanni Acuto* (1436) è:
   - **A.** un affresco quasi monocromo di Paolo Uccello nel Duomo di Firenze
   - **B.** un bronzo di Donatello a Padova
   - **C.** un rilievo di Ghiberti nel Battistero
   - **D.** una tavola di Andrea del Castagno agli Uffizi

10. ● La *Pala di Santa Lucia de' Magnoli* di Domenico Veneziano è nota soprattutto per:
    - **A.** il fondo oro e gli scomparti gotici
    - **B.** la luce chiara e i santi riuniti in un unico spazio prospettico
    - **C.** le figure in stiacciato
    - **D.** essere stata dipinta a Padova

Lessico dell'arte

11. ● Definisci in una o due righe: *stiacciato*, *edicola*, *cantoria*, *terracotta invetriata*.

12. ● Abbina ogni termine alla definizione. 1) putto; 2) donatore; 3) condottiero; 4) cenacolo; 5) pala quadra; 6) terra verde. a) capitano di ventura al servizio di uno Stato; b) rappresentazione dell'Ultima Cena, di solito in un refettorio; c) bambino nudo, spesso alato, ripreso dall'arte antica; d) pigmento naturale grigio-verde; e) committente ritratto nell'opera in preghiera; f) pala d'altare in un'unica tavola rettangolare, senza scomparti né fondo oro.

13. ● Completa. Il tipo iconografico in cui Dio Padre regge la croce del Figlio si chiama _____ ; l'immagine della Madonna circondata da santi riuniti in un unico spazio si chiama _____ ; la statua di un personaggio a cavallo su un alto basamento in uno spazio pubblico è un _____ .

14. ● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. a) Il *David* di bronzo di Donatello è datato con certezza al 1440. b) Masaccio e Masolino lavorarono insieme alla *Sant'Anna Metterza*. c) La Cappella Brancacci fu terminata da Filippino Lippi. d) Il nome «Porta del Paradiso» compare nel contratto del 1425.

15. ● Spiega la differenza tra: a) altorilievo e stiacciato; b) polittico e pala quadra; c) *Trono di Grazia* e sacra conversazione.

16. ● Che cosa significa «nudo a tutto tondo»? Perché il *David* di bronzo di Donatello va guardato girandoci intorno?

Collocare nel tempo e nello spazio

17. ● Metti in ordine cronologico, dal più antico al più recente, e indica la data: *Cenacolo* di Sant'Apollonia; *David* di marmo; *Trittico di San Giovenale*; *San Giorgio*; Gattamelata (completamento); contratto della Porta del Paradiso; *Monumento a Giovanni Acuto*; *Cantoria* di Luca (inizio).

18. ● Abbina ogni opera al luogo in cui si trova oggi. 1) *San Giorgio* (originale); 2) *Banchetto di Erode*; 3) *Trinità*; 4) *Crocifissione* del Polittico di Pisa; 5) *Maddalena penitente*; 6) *Giuditta e Oloferne* (originale); 7) *Lippina*. a) Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte; b) Firenze, Santa Maria Novella; c) Firenze, Museo Nazionale del Bargello; d) Siena, Battistero; e) Firenze, Palazzo Vecchio; f) Firenze, Museo dell'Opera del Duomo; g) Firenze, Gallerie degli Uffizi.

19. ●● Usa la Figura 7.6. a) Quali opere del capitolo erano in corso mentre Masaccio lavorava alla Cappella Brancacci? b) Quanti anni durò il lavoro alla Porta del Paradiso? c) Quanti anni dopo la morte di Masaccio Castagno dipinse il *Cenacolo*?

20. ●● Usa la Figura 7.1. a) Su quale lato si trova il *San Giorgio*? b) Quali Arti scelsero il bronzo, e perché? c) Perché, secondo te, un luogo come Orsanmichele favorì il rinnovamento della scultura?

Leggere l'opera

21. ●● **Lettura d'opera.** Il *San Giorgio* di Donatello e il suo rilievo: committente, materiale, collocazione originale e attuale, posa, rapporto con la nicchia, spazio del rilievo, tecnica.

22. ●● **Lettura d'opera.** Usa la Figura 7.4 e confronta la *Tentazione* di Masolino e la *Cacciata* di Masaccio: posizione nella cappella, figure, gesti, luce, ombre, significato.

23. ●● **Lettura d'opera.** *Il tributo*: fonte del racconto, tre momenti e loro posizione, composizione del gruppo centrale, punto di fuga, luce, paesaggio.

24. ●● **Lettura d'opera.** Usa la Figura 7.5 e descrivi la *Trinità* dal basso verso l'alto. Perché l'arco frontale resta un semicerchio, mentre gli archi dei cassettoni diventano sempre più piccoli? Perché non si vede il pavimento della cappella dipinta?

25. ●● **Lettura d'opera.** Leggi il brano dei *Commentari* di Ghiberti citato nel capitolo. Quali regole della prospettiva vi riconosci? Che cosa dice dello spessore del rilievo? Riconosci queste regole nella Figura 7.3?

Collegare e confrontare

26. ●● **Disegno (cap. 3).** Su un foglio A4 orizzontale disegna in prospettiva centrale un pavimento a scacchi come quello del *Trittico di San Giovenale*: quadrato di lato 120 mm appoggiato alla LT, diviso in 6 × 6 quadrati, con il punto principale P sull'asse del quadrato, altezza del punto di vista h = 60 mm, distanza principale d = 120 mm. Usa il metodo dei punti di distanza. Calcola prima la larghezza in prospettiva della fila di fondo e la sua distanza dalla LT, poi controllale sul disegno.

27. ●● **Matematica.** Ghiberti scrive che le formelle della Porta del Paradiso misurano «uno braccio e terzo» di lato. Con il braccio fiorentino di circa 58,4 cm, quanto misura il lato in centimetri? Quanto misura l'area di una formella in metri quadrati, e quella delle dieci formelle insieme?

28. ●● **Scultura antica (*Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 13).** Confronta il *San Marco* di Donatello con una statua classica che usa la ponderazione: che cosa riprende Donatello e che cosa cambia?

29. ●●● **Italiano e storia.** Il *David* di marmo nel palazzo della Signoria, la *Giuditta* in piazza dopo il 1494, il *San Giorgio* per gli armaioli: come usa la Firenze del Quattrocento le statue per parlare di sé? Rispondi in 10–12 righe.

Verso la verifica

30. ●●● **Tema (15–20 righe).** Donatello e la prospettiva nel rilievo: dal *San Giorgio libera la principessa* al *Banchetto di Erode* e ai rilievi dell'altare del Santo. Collega le opere alla regola di Brunelleschi (cap. 6).

31. ●●● **Tema (15–20 righe).** Masaccio e Masolino nella Cappella Brancacci: che cosa li unisce e che cosa li distingue? Usa almeno tre scene.

32. ●●● **Tema (15–20 righe).** Dopo Masaccio: scegli tre pittori fra Beato Angelico, Paolo Uccello, Filippo Lippi, Domenico Veneziano e Andrea del Castagno e spiega che cosa ciascuno prende da Masaccio e che cosa aggiunge.

PER APPROFONDIRE

- [VAS] G. Vasari, *Le vite*: le vite di Donatello, Masaccio, Lorenzo Ghiberti, Luca della Robbia e Paolo Uccello, piene di aneddoti da leggere con spirito critico.
- [BAX] M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*: chi commissionava le opere, come le pagava e come le guardava.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sul primo Quattrocento, con la *Trinità* e il *San Giorgio*.
- [KEM] M. Kemp, *La scienza dell'arte*: le pagine su Donatello, Ghiberti, Masaccio e Paolo Uccello, per vedere come la prospettiva entra nelle opere.

Glossario del capitolo

Cantoria
Tribuna sopraelevata, simile a un balcone, che in una chiesa ospita i cantori e l'organo.

Cenacolo
Rappresentazione dell'Ultima Cena di Cristo con gli apostoli, dipinta di solito sulla parete di un refettorio.

Condottiero
Capitano di ventura che combatte con le sue truppe al servizio di uno Stato in cambio di un compenso.

Donatore
Committente che ha pagato un'opera sacra e vi si fa ritrarre, di solito inginocchiato in preghiera.

Edicola
Nicchia incorniciata da elementi architettonici (pilastrini, archi, timpani) che accoglie una statua.

Fonte battesimale
Vasca, spesso monumentale, in cui si amministra il battesimo.

Monumento equestre
Statua di un personaggio a cavallo, su un alto basamento, collocata in uno spazio pubblico.

Pala quadra
Pala d'altare formata da un'unica tavola rettangolare, senza scomparti, cuspidi né fondo oro.

Sacra conversazione
Immagine della Madonna con il Bambino circondata da santi riuniti in un unico spazio.

Stiacciato
Rilievo bassissimo in cui la profondità si ottiene con differenze minime di spessore, anche in prospettiva.

Terra verde
Pigmento naturale grigio-verde, usato per dipinti quasi monocromi e per preparare gli incarnati.

Terracotta invetriata
Terracotta rivestita di uno smalto vetroso colorato e cotta di nuovo: lucida e resistente alle intemperie.

Trittico
Polittico formato da tre scomparti, di solito uno centrale più grande e due laterali.

Trono di Grazia
Tipo iconografico della Trinità in cui Dio Padre regge la croce del Figlio, con la colomba dello Spirito Santo.

Soluzioni

1. C. Dal 1339 (e di nuovo all'inizio del Quattrocento) ogni Arte doveva collocare in una nicchia la statua del suo santo protettore.

2. A. Gli armaioli scelsero il santo guerriero; volevano anche mostrare l'armatura e lo scudo.

3. B. Le figure vicine sporgono di più, quelle lontane sono quasi incise.

4. D. Il fonte, opera di più artisti (Jacopo della Quercia, Ghiberti, Donatello), è ancora nel Battistero di Siena.

5. C. Dieci formelle quadrate in bronzo dorato, 1425–1452; il concorso del 1401 riguardava la porta nord.

6. A. Lo smalto vetroso a base di stagno e piombo, colorato con ossidi metallici, la rende lucida e resistente.

7. B. Masaccio fa arrivare la luce dalla direzione della finestra reale; i corpi gettano ombre sul terreno.

8. D. Per questo vediamo la volta da sotto e non il pavimento della cappella dipinta.

9. A. Affresco a terra verde che imita un monumento di bronzo (1436), nel Duomo.

10. B. Pala quadra, c. 1445, Uffizi: un unico loggiato in prospettiva e una luce chiara.

11. *Stiacciato*: rilievo bassissimo in cui la profondità si ottiene con minime differenze di spessore. *Edicola*: nicchia incorniciata da elementi architettonici che accoglie una statua. *Cantoria*: tribuna sopraelevata per i cantori e l'organo. *Terracotta invetriata*: terracotta rivestita di uno smalto vetroso colorato e cotta di nuovo.

12. 1-c; 2-e; 3-a; 4-b; 5-f; 6-d.

13. Trono di Grazia; sacra conversazione; monumento equestre.

14. a) Falso: la data è discussa (dagli anni Trenta ai Cinquanta; più spesso gli anni Quaranta); il primo documento è del 1469. b) Vero. c) Vero, negli anni Ottanta del Quattrocento. d) Falso: secondo la tradizione riferita da Vasari, il nome nasce da una frase di Michelangelo; lo spazio davanti al Duomo si chiamava già «Paradiso».

15. a) Nell'altorilievo le figure si staccano molto dal fondo; nello stiacciato lo spessore è minimo e diminuisce con la distanza rappresentata, così che il rilievo può contenere uno spazio in prospettiva. b) Il polittico è diviso in scomparti, spesso con cuspidi, predella e fondo oro; la pala quadra è un'unica tavola rettangolare con uno spazio unitario. c) Il Trono di Grazia rappresenta la Trinità (il Padre che regge la croce del Figlio); la sacra conversazione riunisce la Madonna e i santi in uno spazio unico.

16. Traccia: una statua lavorata su tutti i lati, libera da nicchie e architetture; il *David* non ha un solo punto di vista privilegiato: la torsione, il fianco, la testa di Golia, il cappello si scoprono girando attorno, come accadeva per le statue antiche.

17. *David* di marmo (1408–1409) → *San Giorgio* (c. 1415–1417) → *Trittico di San Giovenale* (1422) → contratto della Porta del Paradiso (2 gennaio 1425) → *Cantoria* di Luca (1431) → *Giovanni Acuto* (1436) → *Cenacolo* (c. 1447) → Gattamelata (1453).

18. 1-c; 2-d; 3-b; 4-a; 5-f; 6-e; 7-g.

19. a) Il *Banchetto di Erode* (1423–1427) e la Porta del Paradiso (dal 1425). b) 1452 − 1425 = 27 anni. c) 1447 − 1428 = 19 anni circa.

20. a) Sul lato nord, verso via Orsanmichele. b) Calimala, il Cambio e la Lana, le tre Arti più ricche: il bronzo costava molto più del marmo. c) Traccia: le statue erano in una via centralissima, sotto gli occhi di tutti, e le Arti gareggiavano fra loro scegliendo gli scultori migliori e i materiali più costosi; la concorrenza favorì le novità.

21. Traccia: Arte dei Corazzai e Spadai; marmo; c. 1415–1417; nicchia rivolta a nord, poco profonda; originale al Bargello dal 1891, copia nella nicchia. Posa a gambe divaricate, busto eretto dietro lo scudo, testa girata: energia trattenuta; la figura sporge verso la strada. Rilievo (c. 1417): grotta, santo che trafigge il drago, principessa davanti a un portico in prospettiva; stiacciato; punto di fuga vicino al santo; il più antico esempio conosciuto di prospettiva a un punto di fuga in un'opera d'arte, secondo gli studiosi.

22. Traccia: sui pilastri dell'arcone, la *Tentazione* a destra (Masolino), la *Cacciata* a sinistra (Masaccio), nel registro superiore. Masolino: nudi eleganti e calmi, fondo scuro, luce morbida e senza direzione, nessuna ombra. Masaccio: corpi pesanti, gesti di dolore (Adamo si copre il volto, Eva grida), l'angelo in scorcio, luce da destra come dalla finestra, ombre sul terreno. Significato: prima e dopo il peccato; l'uomo che entra nella storia e nel dolore.

23. Traccia: Matteo 17, 24–27. Centro: Cristo fra gli apostoli a semicerchio (modello: i *Quattro Santi Coronati*) indica il lago all'esattore e a Pietro; sinistra: Pietro prende la moneta dal pesce; destra: Pietro paga l'esattore davanti a un edificio. Punto di fuga dietro la testa di Cristo; luce unica da destra con ombre coerenti; paesaggio di monti che sfumano; narrazione continua in uno spazio unico.

24. Traccia: scheletro sul sarcofago (memento mori); donatori in ginocchio; Maria e Giovanni; Cristo in croce; Dio Padre e la colomba. L'arco frontale sta nel piano della parete, cioè nel quadro: le figure contenute nel quadro sono in vera grandezza (cap. 3). Gli archi dei cassettoni sono paralleli al quadro ma più lontani: restano semicerchi, rimpiccioliti in proporzione alla distanza. Il punto di vista è più basso del pavimento dipinto: un piano orizzontale più alto degli occhi si vede da sotto e quindi non si vede la sua faccia superiore; per questo vediamo la volta e non il pavimento.

25. Traccia: «colla ragione che l'occhio gli misura» = costruzione secondo la vista (prospettiva); le figure vicine più grandi, le lontane più piccole = diminuzione con la distanza; «pochissimo rilievo» ma «appariscono rilevati» = stiacciato: la profondità si ottiene con spessori minimi e con la prospettiva, non scavando. Nella figura: formelle quadrate come finestre, più episodi in un unico spazio.

26. Il quadrato di lato 120 mm diviso in 6 parti: ogni quadratino 20 mm. Profondità della fila di fondo: 120 mm. Fattore di riduzione $d/(d + y) = 120/(120 + 120) = 0{,}5$. Larghezza in prospettiva della fila di fondo: $120 \cdot 0{,}5 = 60$ mm. Distanza dalla LT: $h \cdot y/(d + y) = 60 \cdot 120/240 = 30$ mm. Controllo intermedio: la linea a metà profondità ($y = 60$ mm) ha fattore $120/180 \approx 0{,}667$, larghezza 80 mm, a $60 \cdot 60/180 =$ 20 mm dalla LT. Costruzione: segna D_1 e D_2 sulla LO a 120 mm da *P* (con *P* al centro del foglio entrano nei 277 mm utili); riporta le profondità sulla LT e conducile a D; le orizzontali passano per i punti trovati, le linee in profondità vanno a *P*. Tolleranza ± 0,5 mm.

27. Lato $= 4/3 \cdot 58{,}4 \approx 77{,}9$ cm (circa 78 cm). Area di una formella $\approx 0{,}779 \cdot 0{,}779 \approx 0{,}61$ m^2. Dieci formelle $\approx 6{,}1$ m^2. (Le misure sono approssimate, perché anche il braccio è dato «circa».)

28. Traccia: Donatello riprende il peso del corpo su una gamba, l'altra flessa, il bacino e le spalle inclinati in direzioni opposte, la veste che rivela il corpo (*Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 13). Cambia il soggetto (un evangelista cristiano, vestito), il volto individuale e serio, con la barba, e il rapporto con la nicchia e con la strada: la statua è pensata per un punto di vista dal basso.

29. Traccia: il *David* di marmo comprato dal Comune nel 1416 come simbolo della piccola repubblica contro i potenti; la *Giuditta* esposta dopo la cacciata dei Medici come simbolo della libertà contro i tiranni; il *San Giorgio* come vetrina dell'abilità degli armaioli e del prestigio della loro Arte. Le statue parlano di politica, di identità civica, di orgoglio professionale; si collocano nei luoghi più visibili della città.

30. Traccia: definizione di stiacciato; San Giorgio (c. 1417): punto di fuga vicino al santo, lo spazio nasce dalla figura; *Banchetto di Erode* (1423–1427): ambienti in successione, centro vuoto, dramma; altare del Santo (1446–1453): folle e architetture pro-

fondissime. Collegamento con le tavolette di Brunelleschi e la regola del punto unico (capp. 3 e 6).

31. Traccia: uniti da un unico progetto (stessa cornice di paraste, stessa gamma di colori, punti di fuga coordinati per un osservatore al centro); differenze: Masolino elegante, luce morbida, gusto per i dettagli (*Tentazione*, *Guarigione dello storpio*); Masaccio corpi pesanti, luce direzionale, gesti essenziali, paesaggio vero (*Cacciata*, *Tributo*, *San Pietro risana con l'ombra*).

32. Traccia: Angelico: prospettiva e luce al servizio della meditazione (San Marco); Uccello: la prospettiva come ricerca, insieme al gusto fiabesco (Acuto, San Romano); Lippi: dalla lezione di Masaccio a una linea elegante (*Lippina*); Domenico Veneziano: la luce chiara e lo spazio unico (Pala di Santa Lucia); Castagno: corpi scultorei e spazio a scatola (*Cenacolo*).