CAPITOLO

9

I centri artistici: Piero della Francesca, Mantegna, Antonello, Bellini

«Attese Pietro nella sua giovenezza alle matematiche; et ancora che d'anni quindici fusse indiritto a essere pittore, non si ritrasse però mai da quelle.» — Giorgio Vasari, Vita di Piero della Francesca (1568)

OBIETTIVI

1. Riconoscere l'Italia delle signorie e delle corti e il ruolo del pittore di corte nella seconda metà del Quattrocento.
2. Spiegare che cosa porta in Italia la pittura fiamminga e come funziona la tecnica a olio, a confronto con la tempera.
3. Leggere le opere di Piero della Francesca e il loro ordine geometrico, dalla *Flagellazione* alla *Pala di Brera*.
4. Descrivere la Camera degli Sposi di Mantegna e spiegare l'illusionismo e la visione di sotto in su.
5. Riconoscere l'apporto di Antonello da Messina e di Giovanni Bellini alla pittura veneziana, dal ritratto di tre quarti alla pala d'altare.
6. Distinguere in una fonte (Vasari) il fatto documentato dalla leggenda.

INDICE DEL CAPITOLO

9.1 L'Italia delle corti e delle città 3
9.2 La pittura fiamminga e la tecnica a olio 4
9.3 Piero della Francesca 6
9.4 Andrea Mantegna, da Padova a Mantova 12
9.5 Antonello da Messina 16
9.6 Giovanni Bellini e la pittura a Venezia 18

Disegno e Storia dell'arte 3 · Parte IV · Il secondo Quattrocento · versione 1.0
Capitolo 9: I centri artistici: Piero della Francesca, Mantegna, Antonello, Bellini · pagine 253–278 del volume completo · estratto per lo studio

Nel capitolo 8 hai visto Alberti lavorare per signori diversi: un mercante a Firenze, Sigismondo Malatesta a Rimini, Ludovico Gonzaga a Mantova; hai visto Federico da Montefeltro trasformare Urbino. Ora guardiamo le stesse corti dalla parte dei pittori. Nella seconda metà del Quattrocento le novità nate a Firenze, la prospettiva e lo spazio misurato, escono dalla città e si incontrano con altre tradizioni: quella padovana, legata all'antico; quella veneziana, legata al colore; quella fiamminga, che arriva dal Nord con una tecnica nuova, la pittura a olio.

Quattro pittori guidano il racconto, come chiedono le Indicazioni nazionali: **Piero della Francesca**, **Andrea Mantegna**, **Antonello da Messina** e **Giovanni Bellini**. Nessuno di loro è fiorentino, e ciascuno lega il suo nome a una o più corti: Urbino, Mantova, Napoli, Venezia. La Figura 9.1 mostra le città del capitolo; tienila sotto gli occhi mentre leggi.

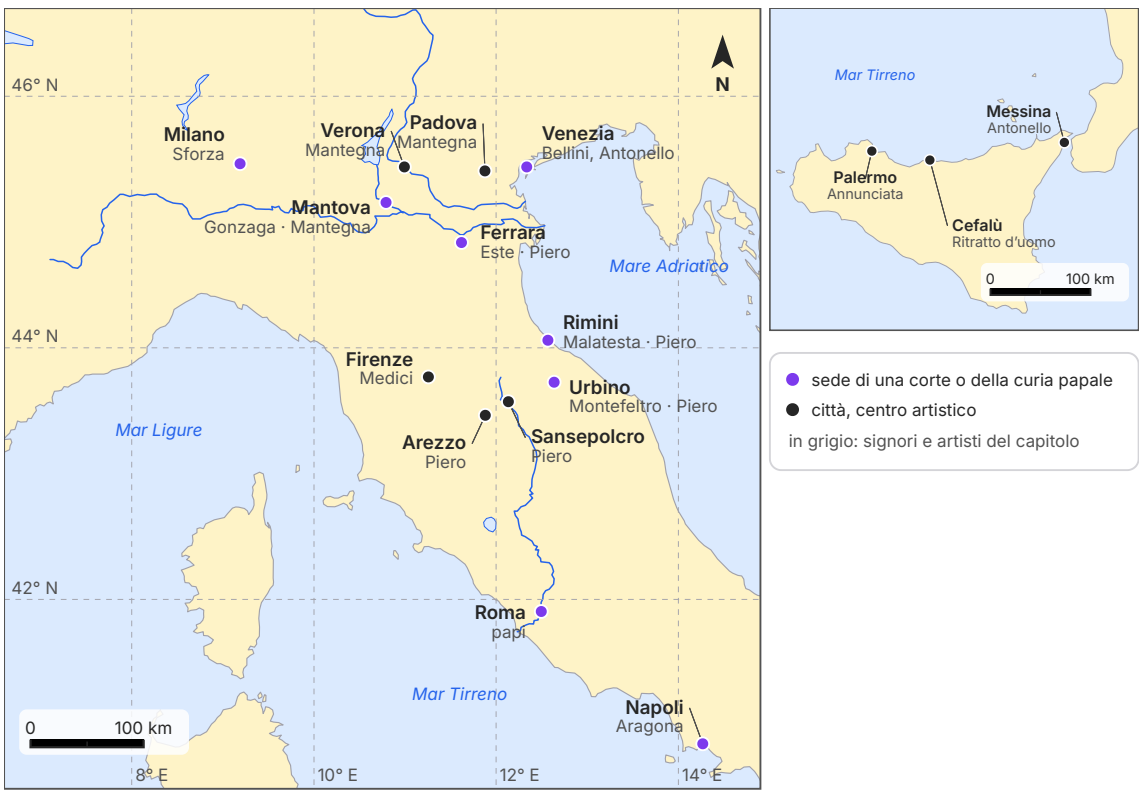


Figura 9.1 Le corti e i centri artistici dell'Italia del Quattrocento citati nel capitolo. In viola le città sede di una corte (o della curia papale), in nero gli altri centri; in grigio i signori e i pittori legati a ciascuna città. Nel riquadro la Sicilia, con le città di Antonello. Posizioni dalle coordinate geografiche; coste e fiumi attuali, senza confini moderni.

9.1 L'Italia delle corti e delle città

9.1.1 Signori, repubbliche e pittori

A metà del Quattrocento l'Italia è divisa in molti Stati. Alcuni sono repubbliche, come Venezia e, almeno nella forma, Firenze; altri sono retti da un signore che governa con la sua famiglia e tramanda il potere ai figli. Questa forma di governo, nata nel Trecento in molte città del Centro-Nord, si chiama **signoria**: gli Sforza a Milano, i Gonzaga a Mantova, gli Este a Ferrara, i Malatesta a Rimini, i Montefeltro a Urbino. Al Sud il Regno di Napoli è dal 1442 degli Aragonesi; a Roma governa il papa.

Per un signore l'arte non è un lusso privato. Un palazzo nuovo, una cappella affrescata, una pala d'altare con il proprio ritratto dicono a sudditi, alleati e rivali che quella famiglia è potente, colta e pia, e che merita il suo posto tra le grandi dinastie. Molti signori sono condottieri (cap. 7), che hanno guadagnato ricchezza e titoli combattendo al soldo di altri Stati: proprio per questo cercano nella cultura una legittimazione. Federico da Montefeltro diventa duca di Urbino nel 1474; i Gonzaga sono marchesi di Mantova; e tutti si circondano di umanisti, di libri, di artisti.

> **COLLEGAMENTI**
>
> **Storia.** Nel 1454 la **pace di Lodi** chiude una lunga serie di guerre tra Milano, Venezia, Firenze, Napoli e lo Stato della Chiesa e apre quasi quarant'anni di equilibrio tra gli Stati italiani, fino alla discesa di Carlo VIII di Francia nel 1494. Non fu un'età senza guerre, ma i conflitti furono più brevi e locali. Molte delle opere di questo capitolo nascono in quella stagione: le corti hanno denaro, tempo e ambizione per costruire e decorare.

9.1.2 Il pittore di corte e gli artisti in viaggio

Accanto all'artista che lavora per una città o per una confraternita compare una figura nuova, il **pittore di corte**: un artista legato stabilmente a un signore, che riceve uno stipendio, una casa, a volte un titolo, e in cambio dipinge ritratti e cappelle, disegna stemmi, arazzi e apparati per le feste, consiglia il principe sugli acquisti. Andrea Mantegna sarà per quasi cinquant'anni il pittore dei Gonzaga.

Gli artisti, però, non stanno fermi. Piero della Francesca lavora a Firenze, Ferrara, Rimini, Arezzo, Roma e Urbino; Antonello passa da Messina a Napoli e a Venezia; Rogier van der Weyden, dalle Fiandre, è in Italia nell'anno del giubileo del 1450; Gentile Bellini, fratello di Giovanni, va nel 1479 a Costantinopoli a ritrarre il sultano. E viaggiano le opere: i banchieri italiani che vivono a Bruges spediscono a casa quadri fiamminghi, i disegni passano di bottega in bottega. Le corti diventano così luoghi di incontro tra tradizioni diverse, e i pittori di questo capitolo sono figli di questi incontri.

9.2 La pittura fiamminga e la tecnica a olio

9.2.1 Jan van Eyck e i *Coniugi Arnolfini*

Negli stessi anni in cui Masaccio e Brunelleschi rinnovano l'arte a Firenze, nelle ricche città delle Fiandre, allora possesso dei duchi di Borgogna, nasce un'altra pittura moderna. La chiamiamo **pittura fiamminga**: una pittura su tavola che descrive il mondo visibile con una precisione mai vista, dalla luce che scivola su un vaso di ottone alla trama di una stoffa, e lo fa grazie alla tecnica a olio. Il suo maestro più celebre è **Jan van Eyck** (c. 1390 – Bruges 1441), pittore di corte del duca Filippo il Buono.

Il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (Bruges, 1434, olio su tavola, c. 82 × 60 cm; Londra, National Gallery) mostra un mercante italiano che vive a Bruges, membro della famiglia lucchese degli Arnolfini, e una donna, in una camera da letto. L'identità esatta dei due è ancora discussa. Ogni oggetto è descritto con cura: gli zoccoli sul pavimento, le arance sul davanzale, il lampadario di ottone, il cagnolino. Sulla parete di fondo uno **specchio convesso** riflette la stanza alle spalle della coppia e due figure sulla porta; sopra, una scritta dipinta dice in latino «Johannes de eyck fuit hic 1434», «Jan van Eyck fu qui. 1434». Lo spazio è profondo e convincente, ma non è costruito con un solo punto di fuga: le rette del pavimento e del soffitto convergono verso punti diversi. Il pittore fiammingo guarda e descrive; il pittore fiorentino misura e costruisce (cap. 3).

9.2.2 Rogier van der Weyden e il *Trittico Portinari*

Rogier van der Weyden (c. 1399–1464), pittore ufficiale della città di Bruxelles, porta nella pittura fiamminga un'intensità di sentimenti che colpirà molto gli italiani: la sua *Deposizione* (c. 1435; Madrid, Museo del Prado) mostra il dolore di ogni figura con una forza quasi scultorea. Lavorò anche per committenti italiani, tra cui gli Este di Ferrara e i Medici.

L'opera fiamminga che più impressionò Firenze arrivò alla fine del secolo. Il banchiere fiorentino **Tommaso Portinari**, che dirigeva a Bruges la filiale del banco dei Medici, ordinò a **Hugo van der Goes** un grande trittico con l'*Adorazione dei pastori* (Bruges, c. 1477–1478, olio su tavola; Firenze, Gallerie degli Uffizi). Le tavole viaggiarono per mare fino a Pisa e poi risalirono l'Arno: il **28 maggio 1483** arrivarono a Firenze, nella chiesa di Sant'Egidio dell'ospedale di Santa Maria Nuova. I pastori dai volti rugosi e veri, i fiori in primo piano dipinti uno per uno, la luce fredda dell'inverno furono una rivelazione: i pittori fiorentini, come Domenico Ghirlandaio (cap. 10), ne citarono subito alcuni particolari.

9.2.3 Come si dipinge a olio

Nella pittura a tempera, che conosci dal volume dello scorso anno (*Disegno e Storia dell'arte 2*, cap. 14), i pigmenti in polvere sono legati con il tuorlo d'uovo. La tempera asciuga in pochi minuti: il pittore deve lavorare a piccoli tratti accostati, e i passaggi da un tono all'altro si costrui-

scono a tratteggio. Nella **pittura a olio** il legante è un **olio siccativo**, cioè un olio vegetale, come quello di lino o di noce, che a contatto con l'aria si indurisce lentamente formando una pellicola solida. Questo cambia tutto (Figura 9.2).

- **Il tempo.** Il colore resta lavorabile per ore o giorni: il pittore può fondere i toni direttamente sulla tavola, ottenere passaggi morbidissimi di luce e ombra, correggere.
- **La trasparenza.** Un colore molto diluito nell'olio diventa trasparente come un vetro colorato. Si stende così la **velatura**, uno strato sottile e trasparente posato sopra un colore già asciutto: la luce lo attraversa, arriva al fondo bianco della preparazione e torna indietro, e il colore sembra illuminato dall'interno. Più velature sovrapposte danno profondità e saturazione.
- **Il dettaglio.** Con pennelli finissimi si possono descrivere riflessi, peli, gocce, la luce su una perla: è il mondo minuzioso dei fiamminghi.
- **Il supporto.** Prima su tavola; poi, soprattutto a Venezia, sempre più spesso su tela, più leggera e adatta a quadri molto grandi (cap. 15).

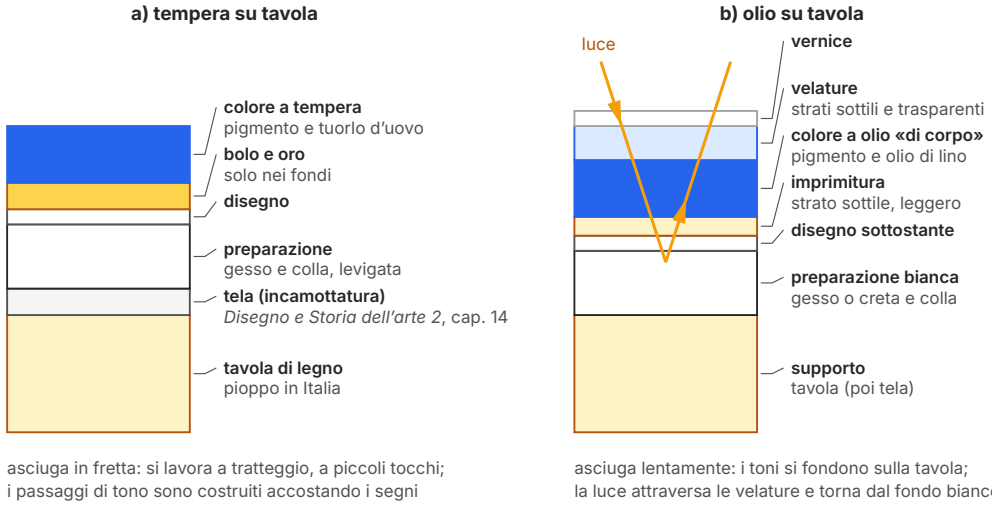


Figura 9.2 Tempera e olio a confronto: sezione schematica degli strati di una pittura su tavola (schema, spessori non in scala). a) Tempera: sulla preparazione di gesso e colla il colore legato con l'uovo è opaco e asciuga in fretta; l'oro, posato sul bolo, serve per i fondi. b) Olio: sopra la preparazione e un sottile strato isolante (imprimitura), il colore «di corpo» e le velature trasparenti lasciano passare la luce, che torna indietro dal fondo bianco.

ERRORE FREQUENTE

Van Eyck non «inventò» la pittura a olio. Oli e vernici erano noti da secoli: ne parla già il monaco Teofilo nel XII secolo (*Disegno e Storia dell'arte 2*, cap. 12) e Cennino Cennini nel suo *Libro dell'arte* (intorno al 1400). Van Eyck e i pittori fiamminghi della sua generazione **perfezionarono** la tecnica: scelsero oli che asciugano bene, impararono a stendere strati sottili e velature, ne fecero il mezzo di una pittura nuova. Scrivi dunque «perfezionò», non «inventò». Ricorda anche che per decenni molti pittori italiani usano una tecnica mista, tempera e olio nella stessa opera, come Piero nella *Pala di Brera*.

9.3 Piero della Francesca

9.3.1 Da Sansepolcro alle corti

Piero della Francesca (Borgo Sansepolcro, c. 1412 – 1492) nasce in una famiglia di mercanti di una piccola città dell'alta valle del Tevere, al confine tra Toscana, Umbria e Marche. Nel 1439 è a Firenze tra gli aiuti di **Domenico Veneziano** (cap. 7), da cui impara una pittura chiara, inondata di luce; a Firenze vede Masaccio, Brunelleschi, Beato Angelico. Ma la sua carriera si svolge quasi tutta fuori dalla capitale toscana, tra la città natale e le corti: Ferrara intorno al 1449, Rimini nel 1451, dove dipinge nel Tempio Malatestiano (cap. 8) l'affresco di Sigismondo Pandolfo Malatesta inginocchiato davanti al suo santo, Roma nel 1458–1459, Urbino a più riprese. Molte delle opere che le fonti gli attribuiscono nelle corti sono perdute. Morì a Sansepolcro il 12 ottobre 1492.

Una delle prime opere giunte fino a noi è il *Battesimo di Cristo* (per l'abbazia camaldolese di Sansepolcro, data discussa, tra gli anni Quaranta del Quattrocento e il 1460 circa; tempera su tavola, 167 × 116 cm; Londra, National Gallery). Cristo sta immobile al centro, frontale come una colonna; accanto a lui un albero dal tronco chiaro, a sinistra tre angeli; il fiume si è fermato ai suoi piedi, come uno specchio; sullo sfondo, un paesaggio che somiglia a quello intorno a Sansepolcro. Le forme sono semplici e solide, quasi geometriche, la luce è chiara e uniforme, come a mezzogiorno. Sono già i caratteri di tutta la pittura di Piero: **ordine geometrico, luce limpida, figure solenni e immobili**.

9.3.2 Le *Storie della Vera Croce* ad Arezzo

Nella chiesa di San Francesco ad **Arezzo** la famiglia di mercanti Bacci aveva affidato la decorazione della cappella maggiore a un anziano pittore fiorentino, Bicci di Lorenzo, che morì nel 1452 dopo aver dipinto solo la volta. Fu chiamato Piero, che vi lavorò, con interruzioni, fino al 1466 circa. Il ciclo racconta la **Leggenda della Vera Croce** secondo la *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine, una raccolta di vite di santi del Duecento: dall'albero nato sulla tomba di Adamo, il

cui legno diventerà la Croce di Cristo, fino alla Croce recuperata dall'imperatore Eraclio e riportata a Gerusalemme.

Piero non dispone le storie in ordine cronologico, ma secondo un ordine geometrico (Figura 9.3). Le due pareti laterali si corrispondono registro per registro: in alto, nelle **lunette** (i campi a forma di semicerchio sotto la volta), due scene all'aperto; al centro due scene di corte con architetture; in basso due grandi battaglie. Sulla parete di fondo, ai lati della finestra, scene più piccole e due profeti. Chi entra legge prima una struttura simmetrica, poi la storia. Unifica tutto la luce: Piero la fa venire, nelle scene, dalla stessa direzione da cui entra la luce vera della finestra. Nel *Sogno di Costantino*, sulla parete di fondo, l'angelo che appare all'imperatore addormentato illumina la tenda di notte: una delle prime scene notturne convincenti della pittura europea.

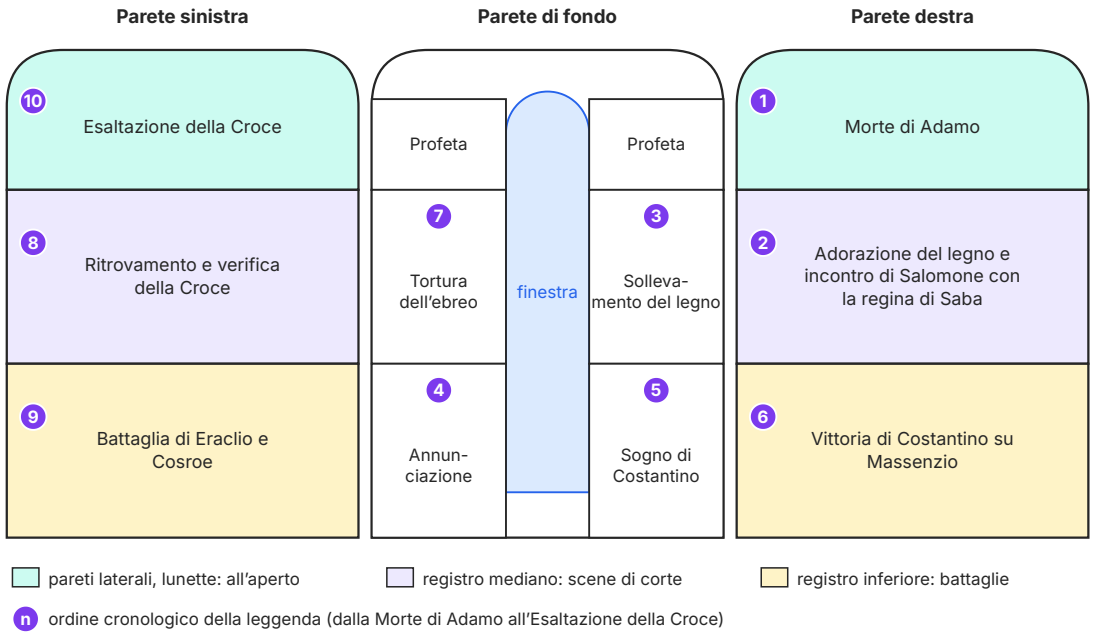


Figura 9.3 Le *Storie della Vera Croce* nella cappella maggiore di San Francesco ad Arezzo, Piero della Francesca, c. 1452–1466: schema della disposizione delle scene sulle tre pareti, viste dall'interno della cappella (proporzioni indicative). I numeri danno l'ordine cronologico della leggenda; i colori mostrano la corrispondenza dei registri tra le due pareti laterali.

9.3.3 La *Flagellazione*

La piccola tavola della *Flagellazione di Cristo* (data discussa, per molti studiosi c. 1458–1460; tempera su tavola, 58,4 × 81,5 cm; Urbino, Galleria Nazionale delle Marche) è una delle opere più studiate e più enigmatiche del Rinascimento. Sotto il trono di Pilato è firmata «OPVS PETRI DE

BVRGO S[AN]C[T]I SEPVLCRI», «opera di Piero di Borgo San Sepolcro». Nulla sappiamo della commissione.

Il quadro è diviso in due parti (Figura 9.4). A sinistra, più in profondità, dentro una loggia classica, avviene la flagellazione: Cristo legato a una colonna, due uomini che lo colpiscono, Pilato seduto. A destra, in primo piano e all'aperto, tre uomini in piedi parlano tra loro e sembrano non accorgersi di nulla. Chi siano questi tre uomini, e che cosa significhi la loro presenza, è stato discusso per più di un secolo: ritratti di personaggi di Urbino, allusioni alla caduta di Costantinopoli (1453) e all'unione delle Chiese, figure simboliche. Nessuna interpretazione è dimostrata, e questo libro non ne sceglie una.

Certa è invece la costruzione. Le rette del pavimento e del soffitto della loggia convergono in un unico punto principale *P*, che cade nella metà sinistra del quadro, nella zona del gruppo della flagellazione, più o meno all'altezza delle teste delle piccole figure lontane: la linea d'orizzonte passa molto più in basso delle teste dei tre uomini in primo piano, e vediamo il soffitto della loggia dal di sotto. Il pavimento a riquadri è disegnato con tale esattezza che gli studiosi hanno potuto ricostruirne la pianta e calcolare le distanze tra le figure: la restituzione più celebre fu pubblicata nel 1953 da Rudolf Wittkower e B. A. R. Carter (cap. 4). Anche la luce distingue i due mondi: all'aperto viene da sinistra, nella loggia da destra. Il racconto sacro, piccolo e lontano, è il vero centro geometrico del quadro.

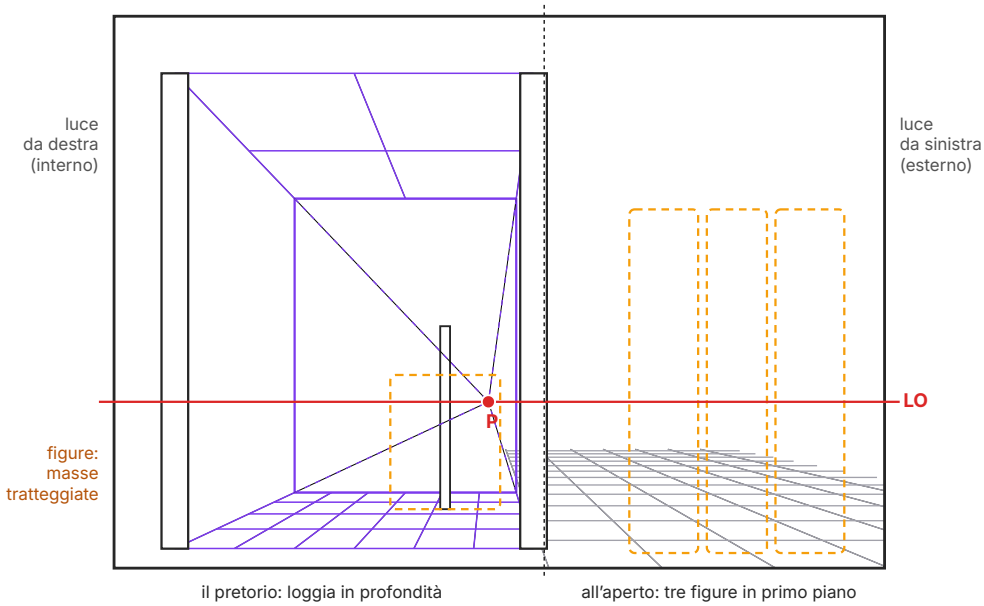


Figura 9.4 *Flagellazione* di Piero della Francesca: schema prospettico (non una restituzione dell'opera; architetture semplificate, posizione di *P* e della LO approssimate). A sinistra la loggia, le cui rette in profondità convergono in *P* sulla LO; a destra il pavimento all'aperto; in tratteggio ambra le masse dei gruppi di figure.

9.3.4 Urbino: il *Doppio ritratto* e la *Pala di Brera*

Alla corte di Federico da Montefeltro (cap. 8) Piero è documentato più volte, tra il 1469 e il 1472 con sicurezza. Il *Doppio ritratto dei duchi di Urbino* (data discussa, c. 1465–1472; olio su tavola, due pannelli di 47 × 33 cm; Firenze, Gallerie degli Uffizi) mostra Federico e la moglie Battista Sforza, morta nel 1472 a ventisei anni, uno di fronte all'altra, **di profilo**, come nelle medaglie antiche (cap. 5). Dietro di loro si stende un paesaggio sconfinato di colline e acque, visto dall'alto, con la nitidezza dei fiamminghi. Federico è ritratto dal lato sinistro del volto: secondo la tradizione aveva perso l'occhio destro in un torneo. Sul retro i due sposi siedono su carri trionfali, accompagnati da Virtù, con iscrizioni latine in loro onore.

Per la chiesa di San Bernardino a Urbino, Piero dipinge l'ultima sua grande opera per la corte, la *Pala di Brera* o *Pala Montefeltro* (c. 1472–1474; tempera e olio su tavola, 251 × 173 cm; Milano, Pinacoteca di Brera, dove arrivò nel 1811 con le requisizioni napoleoniche). È una sacra conversazione in una pala quadra (cap. 7): la Madonna, seduta, adora il Bambino addormentato sulle sue ginocchia; intorno, in semicerchio, sei santi e quattro angeli; in primo piano, a destra, Federico inginocchiato in armatura. Leggila con la scheda di lettura.

ESEMPIO SVOLTO

Scheda di lettura: la *Pala di Brera* di Piero della Francesca.

- **Soggetto.** Madonna con il Bambino, santi, angeli e il donatore Federico da Montefeltro; il Bambino dorme, prefigurazione della morte sulla croce.
- **Materiale e tecnica.** Tempera e olio su tavola: la tecnica mista consente la precisione fiamminga dei riflessi sull'armatura di Federico.
- **Dimensioni.** 251 × 173 cm: una pala verticale, monumentale, senza scomparti.
- **Composizione.** Simmetrica sull'asse verticale; le figure in semicerchio riprendono la curva dell'abside alle loro spalle; Federico, unico in ginocchio, sta fuori dal semicerchio sacro (Figura 9.5).
- **Spazio e prospettiva.** Un arco d'ingresso nel piano del quadro, una volta a botte a cassettoni e un'abside con il catino a conchiglia; il punto principale cade sull'asse, all'altezza del volto della Vergine. Le teste delle figure in piedi stanno tutte all'altezza dell'occhio, cioè sulla linea d'orizzonte. L'abside è molto più lontana delle figure di quanto sembri a prima vista.
- **Luce e colore.** Una luce chiara e uniforme, che non lascia zone d'ombra profonde; colori pacati, marmi grigi e bianchi.
- **Stile.** Geometria delle forme (il volto ovale della Vergine e, sopra di esso, l'uovo di struzzo appeso al catino, sullo stesso asse), immobilità solenne, precisione fiamminga dei dettagli.
- **Funzione e committenza.** Pala d'altare per una chiesa francescana di Urbino, commissionata da Federico; le mani di Federico sono attribuite da molti studiosi a un pittore di corte spagnolo, Pedro Berruguete, che le avrebbe ridipinte dopo il 1474.
- **Contesto.** La corte di Urbino negli anni del palazzo di Laurana (cap. 8): un luogo dove si incontrano umanisti, matematici e pittori fiamminghi e italiani.

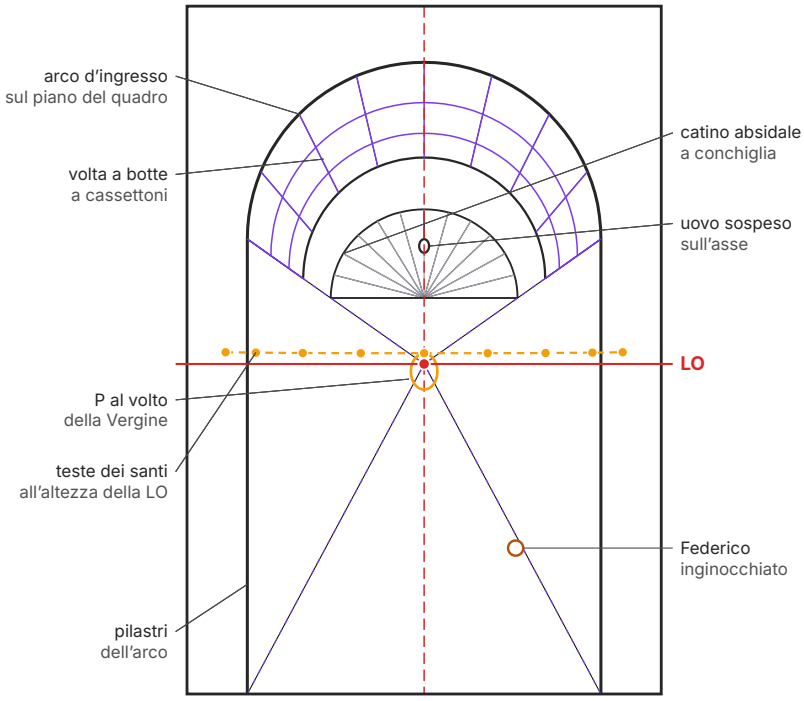


Figura 9.5 *Pala di Brera* di Piero della Francesca: schema della composizione e della prospettiva (solo linee; proporzioni del riquadro 173 × 251 cm). L'arco d'ingresso sta nel piano del quadro; le rette della volta a botte convergono in *P*, sull'asse, al volto della Vergine; l'uovo sospeso sta sullo stesso asse.

9.3.5 Il pittore matematico

Piero fu anche uno dei migliori matematici del suo tempo. Da giovane studiò all'**abaco**, la matematica pratica dei mercanti (calcoli, proporzioni, misure, monete), che si insegnava in apposite scuole; scrisse un *Trattato d'abaco* per i mercanti, poi il *De prospectiva pingendi* (cap. 3), scritto in volgare negli ultimi decenni del secolo, prima del 1482 secondo la datazione più diffusa, e infine il *Libellus de quinque corporibus regularibus*, dedicato ai cinque poliedri regolari (*Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 6), terminato verso il 1485 e dedicato a Guidobaldo da Montefeltro, figlio di Federico. Vasari, nella sua *Vita*, lo ricorda così:

«*Attese Pietro nella sua giovenezza alle matematiche; et ancora che d'anni quindici fusse indiritto a essere pittore, non si ritrasse però mai da quelle*» (G. Vasari, *Le vite*, ed. 1568, *Vita di Piero della Francesca*; testo dell'edizione Giunti). E aggiunge che Piero «*ebbe bonissima cognizione d'Euclide*». Parafrasi della redazione: «Piero si dedicò in gioventù alla matematica e, benché a quindici anni avesse cominciato a fare il pittore, non la abbandonò mai»; «conobbe benissimo Euclide».

COLLEGAMENTI

Matematica. Il frate matematico Luca Pacioli, anche lui di Sansepolcro, pubblicò a Venezia nel 1509 il trattato *De divina proportione*, illustrato con i disegni dei poliedri di Leonardo (cap. 11); in appendice inserì, in traduzione e senza citare l'autore, il *Libellus* di Piero sui corpi regolari. Vasari accusò Pacioli di essersi appropriato del lavoro del maestro. Al di là della polemica, la vicenda mostra quanto nel Quattrocento pittura e matematica fossero vicine: la stessa geometria serviva a costruire uno spazio dipinto, a misurare una botte o a calcolare il volume di un solido.

Due opere stanno ancora vicino a Sansepolcro e meritano un viaggio. La *Madonna del parto* (c. 1455–1465; affresco staccato, 260 × 203 cm; Monterchi, Museo della Madonna del Parto) mostra la Vergine incinta sotto una tenda aperta da due angeli simmetrici, disegnati dallo stesso cartone rovesciato. La *Resurrezione* (c. 1450–1463; pittura murale, 225 × 200 cm; Sansepolcro, Museo Civico) fu dipinta per il palazzo dove si riuniva il governo della città: Cristo esce dal sepolcro con un piede sul bordo, frontale e immobile, sopra i soldati addormentati; il paesaggio è spoglio a sinistra e fiorito a destra. Si racconta che durante la Seconda guerra mondiale un ufficiale britannico, ricordando che lo scrittore Aldous Huxley l'aveva definita «la più bella pittura del mondo», avrebbe sospeso il cannoneggiamento della città: un racconto non documentato, ma diventato parte della storia dell'opera.

DA RICORDARE

Piero in cinque righe.

- Borgo Sansepolcro, c. 1412 – 1492; formazione a Firenze con Domenico Veneziano (1439); lavora per le corti di Ferrara, Rimini, Roma, Urbino.
- Ordine geometrico, luce chiara e uniforme, figure solenni e immobili; prospettiva rigorosa.
- Opere: *Battesimo* (Londra), *Storie della Vera Croce* (Arezzo, c. 1452–1466), *Flagellazione* (Urbino), *Doppio ritratto* (Uffizi), *Pala di Brera* (Milano).
- Trattati: *Trattato d'abaco*, *De prospectiva pingendi*, *Libellus de quinque corporibus regularibus*.
- Molte date e quasi tutti i significati nascosti sono discussi: impara a dire «c.» e «secondo alcuni studiosi».

9.4 Andrea Mantegna, da Padova a Mantova

9.4.1 Padova: l'antico e la prospettiva

Andrea Mantegna (Isola di Carturo, presso Padova, 1431 – Mantova 1506) si forma a **Padova**, città universitaria piena di studiosi di testi antichi. Da ragazzo entra nella bottega del pittore

Francesco Squarcione, che lo adotta come figlio e che fa copiare ai suoi allievi calchi, frammenti e disegni di opere antiche. Nella città lavora in quegli anni Donatello (cap. 7), con l'altare del Santo e il monumento al Gattamelata: Mantegna ne impara la prospettiva e la forza plastica. Nel 1453 sposa Nicolosia, figlia del pittore veneziano Jacopo Bellini e sorella di Giovanni.

Nel 1448, a diciassette anni, riceve con altri pittori l'incarico di affrescare la **Cappella Ovetari** nella chiesa degli Eremitani di Padova, con le storie di san Giacomo e di san Cristoforo; presto ne diventa il protagonista e la conclude nel 1457. Le sue scene sono costruite con un punto di vista basso, per uno spettatore che guarda dal pavimento della cappella: le figure, viste dal basso, appaiono monumentali come statue, tra archi trionfali e architetture romane.

COLLEGAMENTI

Storia e tutela. L'11 marzo 1944 un bombardamento aereo colpì la chiesa degli Eremitani e distrusse quasi del tutto gli affreschi della Cappella Ovetari. Si salvarono le due scene che erano state staccate verso il 1880 e messe al riparo durante la guerra, l'*Assunzione* e il *Martirio di san Cristoforo*, e molti frammenti. Con l'aiuto delle fotografie in bianco e nero scattate prima della guerra e di programmi di calcolo, i restauratori hanno ricollocato i frammenti, e nel 2006 la cappella è stata riaperta. È una lezione di tutela (art. 9 della Costituzione): la documentazione fotografica di un'opera è a volte l'unica memoria che resta, e la conservazione comincia prima del danno.

9.4.2 La *Pala di San Zeno*

Tra il 1456 e il 1459 Mantegna dipinge per l'altare maggiore della basilica di San Zeno a Verona una grande pala (tempera su tavola; Verona, San Zeno, nel luogo d'origine). La cornice di legno dorato, originale, ha quattro colonne scanalate che reggono una trabeazione: sembra dividere l'opera in tre scomparti, come un trittico gotico, ma dietro le colonne vere lo spazio dipinto è uno solo. Le colonne di legno continuano nei pilastri dipinti di una loggia quadrata, aperta sul cielo, dove la Madonna siede in trono tra otto santi, sotto un fregio di putti all'antica (cap. 5). Mantegna fece aprire nel coro una finestra perché la luce reale cadesse dalla stessa parte di quella dipinta. Portata a Parigi nel 1797 per volontà di Napoleone, la pala tornò nel 1815, ma senza la predella: le sue tre tavole sono oggi al Louvre e a Tours, e a Verona si vedono delle copie.

9.4.3 Mantova: la Camera degli Sposi

Nel 1460 Mantegna si trasferisce a **Mantova** come pittore di corte di Ludovico Gonzaga, con uno stipendio fisso e una casa; vi resterà fino alla morte, al servizio di tre generazioni della famiglia. Il suo capolavoro mantovano è la **Camera degli Sposi**, detta nelle fonti antiche *Camera picta*, «camera dipinta» (Mantova, Castello di San Giorgio, 1465–1474, affresco con parti a secco). È una stanza quasi cubica, di circa 8 m di lato, nella torre nord-orientale del castello: la stanza dove il marchese riceveva gli ospiti di riguardo (Figura 9.6).

Mantegna trasforma le pareti in un padiglione aperto. Finti pilastri dividono ogni parete in tre campi; finte tende di broccato sono chiuse su due pareti e aperte sulle altre due. Sulla parete nord, sopra il camino, è dipinta la **Corte**: Ludovico Gonzaga, seduto, riceve una lettera, circondato dalla moglie Barbara di Brandeburgo, dai figli, dai cortigiani, dal cane sotto la sedia. Sulla parete ovest, l'**Incontro** del marchese con il figlio cardinale, davanti a un paesaggio con una città ideale piena di monumenti romani. Ogni figura è un ritratto. Sulla stessa parete alcuni putti reggono una targa con una dedica in latino ai marchesi; nella trascrizione corrente termina con le parole «SVVS ANDREAS MANTINIA PATAVVS OPVS HOC TENVE AD EORV[M] DECVS ABSOLVIT ANNO MCCCCLXXIIII», cioè (traduzione della redazione) «il loro Andrea Mantegna, padovano, compì questa modesta opera in loro onore nell'anno 1474».

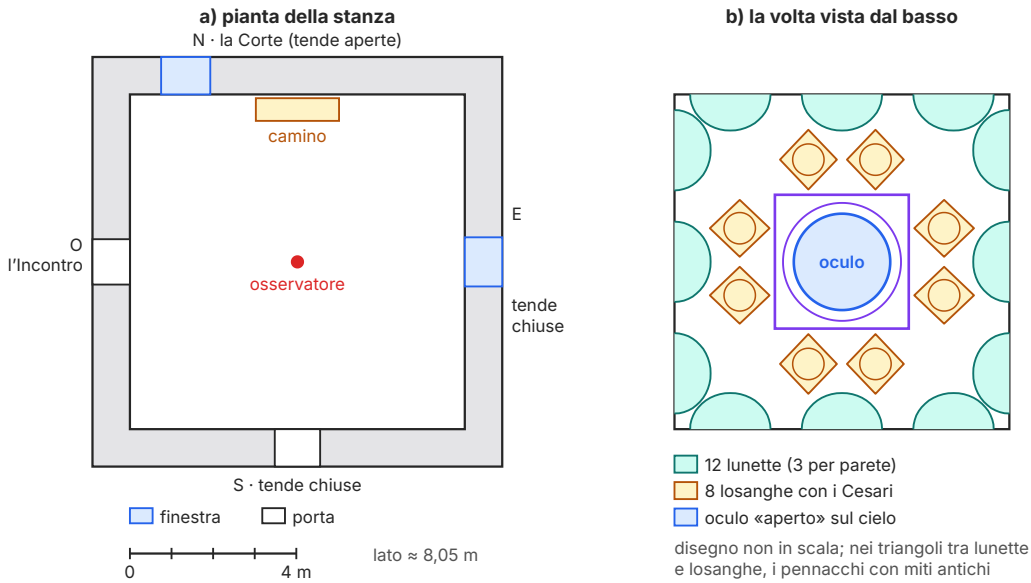


Figura 9.6 La Camera degli Sposi (Mantova, Castello di San Giorgio): a) pianta schematica della stanza, quasi quadrata, di circa 8,05 m di lato, con le pareti dipinte (spessore dei muri e posizione delle aperture indicativi); b) schema della volta vista dal basso: le dodici lunette, le otto losanghe con i ritratti dei primi imperatori romani e, al centro, l'oculo dipinto (disegno non in scala).

La volta è in realtà un soffitto poco curvo; Mantegna vi dipinge finti costoloni, finti rilievi d'oro con i ritratti dei primi otto imperatori romani e, al centro, un'apertura circolare sul cielo, l'**oculo**, che ricorda quello del Pantheon (*Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 16). Oltre una balaustra si affacciano dame di corte, putti che giocano sul bordo, un pavone, un vaso con una pianta appoggiato in bilico su un bastone. Tutto è dipinto **di sotto in su**, cioè come lo vedrebbe chi sta nella stanza e guarda in alto: i putti mostrano le piante dei piedi e il mento, la balaustra si restringe verso l'alto. È un esempio di **illusionismo**, la pittura che usa la prospettiva per far credere che lo spazio dipinto continui quello reale; un'apertura dipinta in un soffitto o in un muro,

come questo oculo, si chiama **sfondato**. Con la Camera degli Sposi nasce una tradizione che arriverà, attraverso Correggio (cap. 14), alle grandi volte del Seicento.

ESEMPIO SVOLTO

Disegnare la Camera degli Sposi in scala. La stanza è un quadrato di circa 8,05 m di lato. a) Quanto misura il lato in pianta in scala 1 : 50? b) E in scala 1 : 100? c) Quale scala sceglieresti per disegnarla su un foglio A4 verticale (area utile 190 × 277 mm), lasciando spazio per i muri spessi 0,9 m e per le quote?

Soluzione. a) In scala 1 : 50, 1 m diventa 20 mm: 8,05 · 20 = 161 mm. b) In scala 1 : 100, 1 m diventa 10 mm: 80,5 mm. c) Con i muri la larghezza è 8,05 + 2 · 0,9 = 9,85 m, cioè 197 mm in scala 1 : 50: troppo per i 190 mm utili. Conviene la scala 1 : 100 (98,5 mm), oppure una scala intermedia come 1 : 75 (9,85 · 1000 : 75 ≈ 131 mm), che lascia spazio alle quote.

9.4.4 Il *Cristo morto* e la passione per l'antico

Il *Cristo morto* (data discussa, tra gli anni Settanta e Ottanta del Quattrocento; tempera su tela, 68 × 81 cm; Milano, Pinacoteca di Brera) è uno degli scorci più famosi della storia della pittura. Il corpo di Cristo, disteso sulla pietra dell'unzione, è visto dai piedi, con le ferite delle mani e dei piedi in primo piano; a sinistra piangono Maria, Giovanni e una terza figura. Lo **scorcio** (*Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 5) qui è portato all'estremo: la figura si accorcia, e chi la guarda si trova ai piedi del letto funebre, come uno dei presenti. Un «Cristo in scurto», cioè in scorcio, è ricordato tra le opere rimaste nella bottega del pittore alla sua morte.

ERRORE FREQUENTE

Uno scorcio non è sempre una prospettiva esatta. Se Mantegna avesse disegnato il *Cristo morto* con una prospettiva rigorosa, da un punto di vista così vicino, i piedi sarebbero enormi e coprirebbero buona parte del corpo. Molti studiosi osservano che il pittore ha **ridotto** i piedi e ingrandito la testa rispetto alla geometria, per conservare la leggibilità e la dignità della figura. Il pittore usa la prospettiva, ma non ne è schiavo: lo stesso accade in molte restituzioni (cap. 4), dove l'opera si discosta da una costruzione unica. Non scrivere che un quadro è «perfettamente in prospettiva» se non lo dice uno studio.

APPROFONDIMENTO

Una gita sul lago di Garda. Il 23 e 24 settembre 1464 Mantegna, con l'antiquario e copista Felice Feliciano, il pittore Samuele da Tradate e l'erudito Giovanni Marcanova, compì in barca una piccola spedizione sul lago di Garda alla ricerca di iscrizioni romane, che copiavano e studiavano. Feliciano ne lasciò un breve resoconto. È un ritratto dell'**antiquaria** del Quattrocento: lo studio appassionato dei resti dell'antichità (iscrizioni, monete, statue, rovine) per conoscerla e imitarla. In Mantegna questa passione si vede ovunque: nelle lettere capitali delle sue iscrizioni, nelle armature romane, negli archi e nei rilievi dipinti a imitazione del marmo.

9.5 Antonello da Messina

9.5.1 Tra Napoli e le Fiandre

Antonello da Messina (Messina, c. 1430 – 1479) porta in Italia, meglio di chiunque altro, la lezione fiamminga. La sua formazione avviene probabilmente a **Napoli**, intorno al 1450: secondo una lettera dell'umanista napoletano Pietro Summonte (1524), fu allievo del pittore Colantonio. Alla corte aragonese di Alfonso il Magnanimo c'erano opere di van Eyck e di altri fiamminghi, e artisti venuti dalla Spagna e dalla Provenza: Antonello impara lì la tecnica a olio, la luce minuziosa, l'attenzione al dettaglio. Non ci sono prove che sia mai stato nelle Fiandre.

APPROFONDIMENTO

Un racconto di Vasari: il «segreto» dell'olio. Nella *Vita di Antonello da Messina* Giorgio Vasari racconta che Jan van Eyck («Giovanni da Bruggia») avrebbe scoperto la pittura a olio cercando una vernice che asciugasse all'ombra; che Antonello, vista a Napoli una tavola di Jan, «*sene andò in Fiandra*», diventò amico del vecchio maestro e ne imparò il metodo; e che poi tornò in Italia «*per far l'Italia partecipe di cosi utile, bello e commodo segreto*» (G. Vasari, *Le vite*, ed. 1568, *Vita d'Antonello da Messina*; testo dell'edizione Giunti). Vasari trascrive anche un epitaffio latino secondo cui Antonello «*coloribus oleo miscendis splendorem, et perpetuitatem primus Italicæ picturæ contulit*», «mescolando i colori con l'olio, per primo diede alla pittura italiana splendore e durata» (traduzione della redazione).

Il racconto non regge al confronto con i documenti. Van Eyck morì nel 1441, quando Antonello era un ragazzo, e non c'è traccia di un suo viaggio nelle Fiandre; la tecnica a olio era conosciuta in Italia prima di lui; Vasari lo fa morire a Venezia, mentre morì a Messina. Il racconto però dice una cosa vera: per i contemporanei Antonello fu l'artista che rese familiare agli italiani, e soprattutto ai veneziani, il modo fiammingo di dipingere a olio. Un buon esercizio critico è distinguere, in una fonte, il fatto dalla leggenda.

Il *San Girolamo nello studio* (c. 1474–1475; olio su tavola, 45,7 × 36,2 cm; Londra, National Gallery) è un piccolo quadro che sembra un'opera fiamminga: nel 1529 un intenditore veneziano, Marcantonio Michiel, lo vide in una collezione e annotò che alcuni lo credevano di Antonello, altri di van Eyck o di Memling. Il santo legge nel suo studio di legno, costruito come un mobile dentro una grande chiesa gotica, vista attraverso un'apertura in pietra; sul gradino in primo piano un pavone e una pernice; dalle finestre del fondo si vedono un paesaggio e il cielo. Ma lo spazio è italiano: costruito con una prospettiva centrale, ordinato da un punto di fuga, con la luce che entra da più aperture e definisce le distanze. Fiamminga è la descrizione, italiana è la costruzione.

9.5.2 Il ritratto di tre quarti

La grande novità di Antonello è il ritratto. In Italia, fino ad allora, il ritratto era quasi sempre di profilo, come nel *Doppio ritratto* di Piero: un'immagine nobile e distante, che ricorda le monete e le medaglie. I fiamminghi preferivano il **ritratto di tre quarti**, in cui il volto è girato di circa 45° rispetto a chi guarda, così che si vedono tutti e due gli occhi e il volume della testa. Antonello lo porta in Italia, di solito su un fondo scuro, con il busto tagliato in basso, a volte da un parapetto: il *Ritratto d'uomo* detto *Ritratto d'ignoto marinaio* (c. 1465–1476; olio su tavola, 31 × 24,5 cm; Cefalù, Museo Mandralisca) guarda lo spettatore con un sorriso ironico, come se stesse per parlare. Il ritratto di profilo dice il rango di una persona; quello di tre quarti ne mostra il carattere.

Ancora più sorprendente è l'*Annunciata* (c. 1475–1476; olio su tavola, 45 × 34,5 cm; Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis). L'angelo non c'è: c'è solo Maria, interrotta nella lettura, che chiude il manto con una mano e alza l'altra verso di noi. Lo spettatore prende il posto dell'angelo. Il volto è un ovale perfetto incorniciato dal velo azzurro, la mano tesa in avanti è un piccolo capolavoro di scorcio, il leggio è visto di sbieco: con pochissimi elementi Antonello costruisce uno spazio e un istante.

Antonello firmava spesso le sue opere su un **cartellino**, un foglietto di carta dipinto come se fosse attaccato al quadro o appoggiato su un parapetto, a volte con una piega o un angolo sollevato: un piccolo inganno ottico che mostra la bravura del pittore. Nella *Crocifissione* della National Gallery di Londra (1475) il cartellino dice, in latino, «Antonellus Messaneus me pinxit», «mi dipinse Antonello da Messina».

9.5.3 Venezia, 1475–1476

Tra il 1475 e il 1476 Antonello è a **Venezia**. Per la chiesa di San Cassiano, su commissione del ricco armatore Pietro Bon, dipinge una grande pala d'altare: una sacra conversazione con la Madonna in trono e numerosi santi, tutti riuniti in un solo spazio. La *Pala di San Cassiano* (1475–1476, olio su tavola) fu più tardi tagliata in pezzi: ne restano tre frammenti a Vienna, al Kunsthistorisches Museum. Fu un modello per i pittori veneziani, che vi trovarono insieme la tecnica a olio, la luce che unisce figure e ambiente e una composizione solenne. Il duca di Milano Galeaz-

zo Maria Sforza cercò di portarlo alla sua corte; Antonello tornò invece a Messina, dove morì nel febbraio del 1479.

9.6 Giovanni Bellini e la pittura a Venezia

9.6.1 Una famiglia di pittori

A Venezia la pittura del Quattrocento è anche un affare di famiglia. **Jacopo Bellini** (c. 1400 – c. 1470), formato nel clima del Gotico internazionale (cap. 5), lascia due album di disegni pieni di architetture in prospettiva; i figli **Gentile** e **Giovanni** lavorano con lui e poi da soli. Gentile diventa il pittore delle grandi cerimonie pubbliche della città; **Giovanni Bellini** (Venezia, c. 1430/1435 – 1516) è il pittore che, in sessant'anni di lavoro, trasforma la pittura veneziana.

All'inizio Giovanni è molto vicino al cognato Mantegna. Lo mostra un confronto famoso: due *Orazioni nell'orto* dipinte a pochi anni di distanza e oggi entrambe alla National Gallery di Londra, quella di Mantegna (c. 1455–1456, tempera su tavola) e quella di Bellini (c. 1458–1460, tempera su tavola). La composizione è simile: Cristo prega su uno sperone di roccia, gli apostoli dormono in basso, il paesaggio si apre sul fondo. Ma in Mantegna le rocce sono taglienti come pietre scolpite, la città sul fondo è piena di monumenti antichi, la luce è dura; in Bellini le rocce sono più morbide, il paesaggio digrada in colline dolci, e il cielo dell'alba, rosato all'orizzonte, avvolge tutta la scena. Per Mantegna la natura è una costruzione; per Bellini è luce e atmosfera.

Nella *Pietà* (c. 1465–1470; tempera su tavola, 86 × 107 cm; Milano, Pinacoteca di Brera) Maria e Giovanni sorreggono il corpo di Cristo dietro un parapetto di marmo, sotto un cielo basso e livido: i tre volti, accostati, esprimono tre dolori diversi. Sulla lastra di marmo in primo piano sono scritti la firma e due versi latini, ripresi dal poeta antico Properzio, che dicono, più o meno, che l'opera di Giovanni Bellini potrebbe quasi piangere.

9.6.2 L'olio, la luce, la pala

Dopo il soggiorno di Antonello a Venezia, Bellini adotta sempre più la pittura a olio, e la sua luce diventa calda e avvolgente. Nel *San Francesco nel deserto* (c. 1480; olio su tavola, 124,4 × 141,9 cm; New York, Frick Collection) il santo, piccolo, a braccia aperte, riceve una luce che viene dall'alto a sinistra e inonda il paesaggio roccioso: manca il crocifisso che di solito appare in cielo al santo; il miracolo è la luce stessa. Ogni pianta, ogni animale, ogni pietra è descritto con amore; la firma, «IOANNES BELLINVS», è su un cartellino appeso a un arbusto.

Il punto d'arrivo è la *Pala di San Zaccaria* (1505, firmata e datata; olio su tavola trasportato su tela; Venezia, chiesa di San Zaccaria, nel luogo d'origine). È una sacra conversazione (cap. 7): la Madonna in trono con il Bambino, un angelo musicante sul gradino, quattro santi disposti simmetricamente. Le figure stanno in un'abside dipinta che sembra aprire il muro della chiesa sopra l'altare, con un catino decorato a mosaico, e ai lati due aperture mostrano il cielo e gli alberi. Sopra la testa della Madonna pende un uovo, come nella *Pala di Brera*. La luce morbida e

calda unisce figure, architettura e paesaggio; i contorni si attenuano, i colori si accordano per toni. Bellini, ormai settantenne, accoglie le novità di un pittore molto più giovane, Giorgione: inizia così la grande stagione della pittura veneziana del Cinquecento (cap. 15).

COLLEGAMENTI

Disegno. La *Pala di San Zaccaria*, come prima la *Pala di San Zeno* e la *Pala di San Cassiano*, è pensata per il luogo in cui si trova: l'architettura dipinta prosegue quella reale della chiesa, e il punto di vista coincide con quello di un fedele davanti all'altare. È l'idea di finta prospettiva che hai visto nel capitolo 4: uno spazio costruito con le regole della prospettiva centrale per un osservatore che sta in un punto preciso. Quando visiti una di queste chiese, prova a cercare la posizione dalla quale l'abside dipinta «funziona» meglio.

9.6.3 Carpaccio e l'architettura veneziana

A Venezia le confraternite laiche, le *Scuole*, ordinano grandi cicli di storie su tela, i teleri: **Vittore Carpaccio** dipinge tra il 1490 e il 1495 le nove *Storie di sant'Orsola* (oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia), piene di navi, palazzi e cerimonie della Venezia del suo tempo. Li ritroverai, con i grandi pittori del Cinquecento, nel capitolo 15.

Anche l'architettura veneziana cambia, più lentamente che a Firenze, perché a Venezia si costruisce sull'acqua e la tradizione gotica e bizantina è molto forte. **Mauro Codussi** (c. 1440–1504), venuto dal Bergamasco, introduce un linguaggio classico nelle chiese (San Michele in Isola, San Zaccaria, di cui fu nominato **proto**, cioè l'architetto responsabile del cantiere, nel 1483) e nei palazzi sul Canal Grande, come Palazzo Vendramin Calergi. **Pietro Lombardo**, con i figli Tullio e Antonio, costruisce tra il 1481 e il 1489 la piccola chiesa di **Santa Maria dei Miracoli**, interamente rivestita di marmi colorati, a lastre e a dischi: un gioiello di scultura più che un edificio, in cui le forme del Rinascimento si sposano con il gusto veneziano per il colore e la luce.

IN SINTESI

Le opere del capitolo. Le opere principali del capitolo, con il luogo dove vederle oggi, sono riassunte nella Tabella 9.1. Quasi tutti i musei pubblicano sul loro sito riproduzioni ad alta risoluzione: guardale prima e, quando puoi, vai a vederle dal vero.

Tabella 9.1 Le opere del capitolo: autore, data, tecnica e luogo di conservazione.

Opera	Data	Tecnica	Dove vederla
Van Eyck, *Coniugi Arnolfini*	1434	olio su tavola	Londra, National Gallery
Van der Goes, *Trittico Portinari*	c. 1477–1478	olio su tavola	Firenze, Gallerie degli Uffizi
Piero, *Storie della Vera Croce*	c. 1452–1466	affresco	Arezzo, San Francesco
Piero, *Flagellazione*	data discussa	tempera su tavola	Urbino, Galleria Nazionale delle Marche
Piero, *Doppio ritratto dei duchi di Urbino*	c. 1465–1472	olio su tavola	Firenze, Gallerie degli Uffizi
Piero, *Pala di Brera*	c. 1472–1474	tempera e olio su tavola	Milano, Pinacoteca di Brera
Mantegna, *Pala di San Zeno*	1456–1459	tempera su tavola	Verona, San Zeno (predella: Parigi, Tours)
Mantegna, Camera degli Sposi	1465–1474	affresco e parti a secco	Mantova, Castello di San Giorgio
Mantegna, *Cristo morto*	data discussa	tempera su tela	Milano, Pinacoteca di Brera
Antonello, *San Girolamo nello studio*	c. 1474–1475	olio su tavola	Londra, National Gallery
Antonello, *Annunciata*	c. 1475–1476	olio su tavola	Palermo, Palazzo Abatellis
Bellini, *Pala di San Zaccaria*	1505	olio su tavola trasportato su tela	Venezia, San Zaccaria

SINTESI

- Nella seconda metà del Quattrocento l'Italia è divisa in repubbliche e **signorie** (Milano, Mantova, Ferrara, Rimini, Urbino); il Regno di Napoli è aragonese. Dopo la pace di Lodi (1454) le corti usano l'arte per dare prestigio alla propria famiglia.
- Nasce il **pittore di corte**, stipendiato da un signore; artisti e opere viaggiano, e le corti diventano luoghi d'incontro tra tradizioni diverse.
- La **pittura fiamminga** (Jan van Eyck, *Coniugi Arnolfini*, 1434; Rogier van der Weyden; Hugo van der Goes, *Trittico Portinari*, a Firenze nel 1483) descrive il mondo con precisione minuziosa grazie alla **pittura a olio**, che van Eyck perfezionò ma non inventò.
- L'olio asciuga lentamente, permette di fondere i toni e di stendere **velature** trasparenti che fanno brillare il colore.
- **Piero della Francesca** (c. 1412–1492) unisce prospettiva rigorosa, luce chiara e forme geometriche: *Battesimo*, *Storie della Vera Croce* ad Arezzo (c. 1452–1466), *Flagellazione*, *Doppio ritratto* e *Pala di Brera* per Urbino.
- Piero è anche matematico: *Trattato d'abaco*, *De prospectiva pingendi*, *Libellus* sui cinque corpi regolari.
- **Andrea Mantegna** (1431–1506) si forma a Padova tra Squarcione e Donatello, con la passione per l'antico: Cappella Ovetari (quasi distrutta nel 1944), *Pala di San Zeno* (1456–1459).
- A Mantova, pittore dei Gonzaga dal 1460, dipinge la **Camera degli Sposi** (1465–1474): pareti trasformate in un padiglione, ritratti di corte, oculo dipinto **di sotto in su**; nel *Cristo morto* porta lo scorcio all'estremo.
- **Antonello da Messina** (c. 1430–1479) unisce la tecnica e la luce fiamminghe alla prospettiva italiana; porta in Italia il **ritratto di tre quarti**; a Venezia (1475–1476) dipinge la *Pala di San Cassiano*.
- **Giovanni Bellini** (c. 1430/1435–1516) passa dalla lezione di Mantegna a una pittura di luce e di colore: *Orazione nell'orto*, *Pietà*, *San Francesco*, *Pala di San Zaccaria* (1505).
- A Venezia Carpaccio dipinge i teleri delle Scuole; Codussi e Pietro Lombardo (Santa Maria dei Miracoli, 1481–1489) introducono il linguaggio del Rinascimento nell'architettura.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Nel Quattrocento si chiama «signoria»:
   - **A.** una repubblica governata da un consiglio di mercanti;
   - **B.** la forma di governo in cui un signore e la sua famiglia reggono una città e ne trasmettono il potere;
   - **C.** il territorio governato direttamente dal papa;
   - **D.** una corporazione di artisti.

2. ● Il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Jan van Eyck è datato:
   - **A.** 1434;
   - **B.** 1401;
   - **C.** 1483;
   - **D.** 1505.

3. ● Il *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes arrivò a Firenze nel:
   - **A.** 1439;
   - **B.** 1454;
   - **C.** 1501;
   - **D.** 1483.

4. ● Le *Storie della Vera Croce* di Piero della Francesca si trovano:
   - **A.** a Urbino, nel Palazzo Ducale;
   - **B.** a Sansepolcro, nel Museo Civico;
   - **C.** ad Arezzo, nella cappella maggiore di San Francesco;
   - **D.** a Rimini, nel Tempio Malatestiano.

5. ●● Nella *Flagellazione* di Piero il punto principale della prospettiva cade:
   - **A.** nel gruppo dei tre uomini in primo piano, a destra;
   - **B.** nella metà sinistra, nella zona della flagellazione;
   - **C.** al di fuori del quadro, in alto;
   - **D.** esattamente al centro del quadro.

6. ●● Nel *Doppio ritratto dei duchi di Urbino* i due sposi sono rappresentati:
   - **A.** di tre quarti, su fondo scuro;
   - **B.** frontali, su fondo oro;
   - **C.** a figura intera, in una stanza;
   - **D.** di profilo, davanti a un ampio paesaggio.

7. ●● La Camera degli Sposi fu dipinta da Mantegna per:
   - **A.** Ludovico Gonzaga, a Mantova;
   - **B.** Federico da Montefeltro, a Urbino;
   - **C.** Sigismondo Malatesta, a Rimini;
   - **D.** l'abate di San Zeno, a Verona.

8. ●● «Di sotto in su» indica una pittura:
   - **A.** eseguita dal basso verso l'alto della parete;
   - **B.** che rappresenta figure e architetture come le vede chi guarda in alto da sotto;
   - **C.** stesa prima a tempera e poi a olio;
   - **D.** che si legge dalla fascia inferiore a quella superiore.

9. ●● Secondo i documenti, Antonello da Messina si formò probabilmente:
   - **A.** a Bruges, nella bottega di Jan van Eyck;
   - **B.** a Firenze, con Domenico Veneziano;
   - **C.** a Napoli, con il pittore Colantonio;
   - **D.** a Padova, con Squarcione.

10. ●● Nella *Pala di San Zaccaria* (1505) Giovanni Bellini:
    - **A.** divide la pala in scomparti con fondo oro;
    - **B.** dipinge una scena notturna illuminata da un angelo;
    - **C.** rappresenta i santi di profilo in un paesaggio aperto;
    - **D.** riunisce Madonna e santi in un'abside dipinta, con una luce calda che unisce figure e paesaggio.

Lessico dell'arte

11. ● Definisci in una o due righe: *pittura a olio*, *velatura*, *olio siccativo*.

12. ● Completa: «La tempera asciuga in _____ e si lavora a _____ ; l'olio asciuga _____ e permette di _____ i toni sulla tavola. Uno strato sottile e trasparente steso su un colore già asciutto si chiama _____ .»

13. ● Abbina ogni termine alla definizione. 1) pittore di corte; 2) sfondato; 3) cartellino; 4) antiquaria; 5) proto; 6) abaco. a) foglietto dipinto con la firma del pittore; b) studio appassionato dei resti dell'antichità; c) matematica pratica dei mercanti; d) artista stipendiato stabilmente da un signore; e) apertura dipinta che sembra sfondare un soffitto o un muro; f) architetto responsabile di un cantiere a Venezia.

14. ● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. a) Jan van Eyck inventò la pittura a olio. b) Nella Camera degli Sposi l'oculo è una vera apertura nel soffitto. c) Il ritratto di tre quarti mostra entrambi gli occhi e il volume della testa. d) La *Flagellazione* di Piero è firmata.

15. ●● Spiega la differenza tra *ritratto di profilo* e *ritratto di tre quarti*, con un esempio di ciascuno tratto dal capitolo. Che cosa comunica ciascuno dei due tipi?

16. ●● Che cosa si intende per *illusionismo*? Spiegalo con due esempi del capitolo, uno di Mantegna e uno di Bellini.

Collocare nel tempo e nello spazio

17. ● Metti in ordine cronologico, indicando la data: *Pala di San Zaccaria*; *Coniugi Arnolfini*; arrivo del *Trittico Portinari* a Firenze; Mantegna si trasferisce a Mantova; pace di Lodi; *Pala di San Zeno*; fine dei lavori della Camera degli Sposi; morte di Piero della Francesca.

18. ● Abbina ogni opera al luogo in cui si trova oggi. 1) *Flagellazione*; 2) *Annunciata*; 3) *Cristo morto*; 4) *San Girolamo nello studio*; 5) *Resurrezione*; 6) *Doppio ritratto dei duchi di Urbino*. a) Milano, Pinacoteca di Brera; b) Firenze, Gallerie degli Uffizi; c) Urbino, Galleria Nazionale delle Marche; d) Sansepolcro, Museo Civico; e) Palermo, Palazzo Abatellis; f) Londra, National Gallery.

19. ●● Osserva la Figura 9.1. a) Abbina ogni pittore alle città in cui lavorò: Piero, Mantegna, Antonello, Bellini. b) Quali città della carta erano sedi di una corte? c) Misura con la scala grafica la distanza in linea d'aria tra Messina e Palermo (nel riquadro) e tra Padova e Mantova (nella carta principale), approssimando a 10 km.

20. ●● Osserva la Figura 9.3. a) Quale scena sta nella lunetta della parete destra, e quale nel registro inferiore della parete sinistra? b) Quale scena è la prima della leggenda e quale l'ultima? Su quali pareti si trovano? c) Perché si dice che Piero ordina le scene «per simmetria» e non per cronologia?

Leggere l'opera

21. ●● **Lettura d'opera.** Leggi la *Flagellazione* di Piero con lo schema di *Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 7: soggetto, materiale e tecnica, dimensioni, composizione, spazio e prospettiva (usa la Figura 9.4), luce, stile, funzione e committenza, contesto. Indica con chiarezza che cosa è certo e che cosa è discusso.

22. ●● Osserva la Figura 9.5. a) Quali elementi architettonici stanno nel piano del quadro e quali in profondità? b) Dove cade il punto P? c) Perché le teste delle figure in piedi si trovano tutte all'altezza della linea d'orizzonte? d) Quali elementi stanno sull'asse verticale del quadro?

23. ●● **Lettura d'opera.** Descrivi la Camera degli Sposi: committente, luogo, date, forma della stanza, temi delle pareti, volta e oculo, tecnica. Usa la Figura 9.6 per spiegare dove si trovano la Corte, l'Incontro e l'oculo.

24. ●● Leggi l'*Annunciata* di Antonello: soggetto (che cosa manca rispetto a un'Annunciazione tradizionale?), tecnica, dimensioni, composizione, luce, ruolo dello spettatore.

25. ●●● Confronta il *San Girolamo nello studio* di Antonello con i *Coniugi Arnolfini* di van Eyck: in che cosa il dipinto di Antonello è «fiammingo» e in che cosa è «italiano»? (8–10 righe)

Collegare e confrontare

26. ●● **Disegno (cap. 4).** Schema della volta della *Pala di Brera* in prospettiva centrale. Su un foglio A4 orizzontale traccia la LT a 100 mm dal bordo inferiore; $d = 180$ mm, $h = 70$ mm, P sull'asse del foglio. L'arco d'ingresso, a tutto sesto, sta nel quadro: raggio 45 mm, centro sull'asse, imposte a 60 mm sopra la LT. Un secondo arco uguale si trova in profondità, a $y = 90$ mm dietro il quadro. a) Quanto misurano in prospettiva il raggio del secondo arco e la quota delle sue imposte sopra la LT? b) Di che forma è la sua immagine, e perché? c) Disegna i due archi e le generatrici della volta che uniscono i punti corrispondenti; verifica che passino per P.

27. ●● **Disegno.** Disegna in scala 1 : 100, su un foglio A4 verticale, la pianta schematica della Camera degli Sposi: stanza quadrata di 8,05 m di lato, muri spessi 0,90 m, due finestre larghe 1,20 m al centro delle pareti nord ed est, due porte larghe 1,10 m al centro delle pareti ovest e sud (misure e posizioni semplificate per l'esercizio, non rilevate). Calcola prima tutte le misure sul foglio e la superficie interna della stanza in m^2.

28. ●● **Matematica.** Piero scrisse un trattato sui cinque poliedri regolari. Elencali e, per ciascuno, indica il numero di facce, spigoli e vertici; verifica che valga la relazione di Eulero (*Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 6). Perché un pittore del Quattrocento si interessava a questi solidi?

29. ●●● **Storia dell'arte e fonti.** Rileggi l'Approfondimento sul racconto di Vasari. Elenca tre affermazioni di Vasari su Antonello e, per ciascuna, di' se i documenti la confermano o la smentiscono. Perché, secondo te, Vasari ha costruito questo racconto?

Verso la verifica

30. ●●● **Tema (15–20 righe).** Le corti italiane del Quattrocento e i loro pittori: scegli due corti (per esempio Urbino e Mantova) e spiega che cosa chiedevano i signori agli artisti, con almeno due opere per ciascuna, date e luoghi.

31. ●●● **Tema (15–20 righe).** Fiandre e Italia: la tecnica a olio, il modo di descrivere il mondo e il modo di costruire lo spazio. Spiega come si incontrano le due tradizioni nell'opera di Antonello da Messina e di Giovanni Bellini.

32. ●●● **Tema (15–20 righe).** Prospettiva e illusione: dalla *Flagellazione* di Piero alla Camera degli Sposi di Mantegna. Mostra come la stessa regola geometrica serva a costruire uno spazio misurabile e a ingannare lo sguardo.

PER APPROFONDIRE

- [VAS] G. Vasari, *Le vite*: le vite di Piero della Francesca, di Antonello da Messina, di Andrea Mantegna e dei Bellini, da leggere distinguendo i fatti documentati dagli aneddoti.
- [PIE] Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*: le tavole del trattato, da confrontare con la costruzione della *Flagellazione* e della *Pala di Brera*.
- [BAX] M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*: le pagine sulla matematica dei mercanti e sull'occhio dei contemporanei di Piero.
- [KEM] M. Kemp, *La scienza dell'arte*: le pagine su Piero e su Mantegna, sulla prospettiva come costruzione e come illusione.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: i capitoli sul Quattrocento in Italia e nelle Fiandre, per una lettura d'insieme.

Glossario del capitolo

Abaco
Matematica pratica dei mercanti (calcoli, proporzioni, misure, cambi), insegnata nel Medioevo e nel Rinascimento in apposite scuole.

Antiquaria
Studio appassionato dei resti dell'antichità (iscrizioni, monete, statue, rovine) per conoscerla e imitarla.

Cartellino
Foglietto dipinto con l'illusione che sia attaccato al quadro o appoggiato su un parapetto, su cui il pittore scrive la firma o un'iscrizione.

Di sotto in su
Modo di rappresentare figure e architetture come le vede chi guarda dal basso verso l'alto, tipico delle volte e dei soffitti dipinti.

Illusionismo
Uso della prospettiva e della luce per far credere che lo spazio dipinto continui quello reale.

Lunetta
Campo a forma di semicerchio, o di arco, che si forma su una parete sotto una volta o sopra una porta.

Olio siccativo
Olio vegetale, come quello di lino o di noce, che all'aria si indurisce in una pellicola solida; è il legante della pittura a olio.

Pittore di corte
Artista legato stabilmente a un signore, che lo stipendia e gli affida ritratti, decorazioni e apparati per le feste.

Pittura a olio
Pittura in cui i pigmenti sono legati con un olio siccativo; asciuga lentamente e permette passaggi morbidi e velature.

Pittura fiamminga
La pittura delle città delle Fiandre del Quattrocento, minuziosa nella descrizione della realtà grazie alla tecnica a olio.

Proto
A Venezia, l'architetto responsabile di un cantiere o degli edifici di un ente.

Ritratto di tre quarti
Ritratto con il volto girato di circa 45° rispetto a chi guarda, così che si vedono entrambi gli occhi e il volume della testa.

Sfondato
Apertura dipinta in un soffitto o in una parete che, con la prospettiva, sembra aprire il muro verso il cielo o verso un altro ambiente.

Signoria
Forma di governo in cui un signore e la sua famiglia reggono una città o uno Stato e ne trasmettono il potere per eredità.

Velatura
Strato sottile e trasparente di colore a olio steso su un colore già asciutto, per modificarne il tono e la luminosità.

Soluzioni

1. B. Un signore governa con la sua famiglia e trasmette il potere ai figli (Sforza, Gonzaga, Este, Malatesta, Montefeltro).

2. A. Firmato e datato «Johannes de eyck fuit hic 1434».

3. D. Il 28 maggio 1483, dopo il viaggio per mare fino a Pisa e lungo l'Arno.

4. C. Cappella maggiore della chiesa francescana; c. 1452–1466.

5. B. Le rette della loggia convergono in un punto della metà sinistra, nella zona della flagellazione, all'altezza delle figure lontane; non al centro del quadro né nel gruppo in primo piano.

6. D. Di profilo, come nelle medaglie, con un paesaggio visto dall'alto alle spalle.

7. A. Il marchese di Mantova; la stanza è nel Castello di San Giorgio (1465–1474).

8. B. Figure e architetture viste dal basso, come nell'oculo della Camera degli Sposi.

9. C. Lo afferma Pietro Summonte in una lettera del 1524; il viaggio nelle Fiandre è una leggenda riferita da Vasari.

10. D. Sacra conversazione in un'abside dipinta che sembra aprire il muro della chiesa; luce calda e tonale.

11. *Pittura a olio*: pittura in cui i pigmenti sono legati con un olio siccativo; asciuga lentamente e permette passaggi morbidi e velature. *Velatura*: strato sottile e trasparente di colore steso su uno già asciutto; la luce lo attraversa e torna dal fondo. *Olio siccativo*: olio vegetale (di lino, di noce) che a contatto con l'aria si indurisce in una pellicola solida.

12. pochi minuti (in fretta); tratteggio (piccoli tratti accostati); lentamente; fondere; velatura.

13. 1-d; 2-e; 3-a; 4-b; 5-f; 6-c.

14. a) Falso: la perfezionò; oli e vernici erano già noti (Teofilo, Cennini). b) Falso: è dipinto su un soffitto poco curvo (sfondato). c) Vero. d) Vero: «OPVS PETRI DE BVRGO S[AN]C[T]I SEPVLCRI», sotto il trono di Pilato.

15. Traccia. Profilo: il volto visto di lato, un solo occhio, come nelle medaglie e nelle monete; immagine nobile e distante che afferma il rango (Piero, *Doppio ritratto dei duchi di Urbino*). Tre quarti: volto girato di circa 45°, due occhi visibili, volume della testa, spesso su fondo scuro con un parapetto; mostra il carattere, sembra dialogare con chi guarda (Antonello, *Ritratto d'ignoto marinaio*).

16. Traccia. Illusionismo: pittura che usa la prospettiva (e la luce) per far credere che lo spazio dipinto continui quello reale. Mantegna: l'oculo della Camera degli Sposi, aperto sul cielo, dipinto di sotto in su; oppure la *Pala di San Zeno*, con le colonne della cornice che continuano nei pilastri dipinti. Bellini: la *Pala di San Zaccaria*, con l'abside dipinta che sembra aprire il muro sopra l'altare.

17. *Coniugi Arnolfini* (1434) → pace di Lodi (1454) → *Pala di San Zeno* (1456–1459) → Mantegna a Mantova (1460) → fine della Camera degli Sposi (1474) → *Trittico Portinari* a Firenze (1483) → morte di Piero (1492) → *Pala di San Zaccaria* (1505).

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

19. a) Piero: Sansepolcro, Arezzo, Firenze, Ferrara, Rimini, Urbino (e Roma); Mantegna: Padova, Verona (per la pala), Mantova; Antonello: Messina, Napoli, Venezia (e Palermo, Cefalù per le opere conservate); Bellini: Venezia. b) Milano, Mantova, Venezia, Ferrara, Rimini, Urbino, Roma (curia papale), Napoli (in viola). c) Messina–Palermo c. 190 km (con la scala grafica del riquadro); Padova–Mantova c. 90 km (con la scala grafica della carta principale); tolleranza ± 10 %, perché le carte sono a piccola scala.

20. a) Lunetta della parete destra: *Morte di Adamo*; registro inferiore della parete sinistra: *Battaglia di Eraclio e Cosroe*. b) Prima: *Morte di Adamo* (lunetta destra); ultima: *Esaltazione della Croce* (lunetta sinistra). c) Perché le scene si corrispondono registro per registro sulle due pareti laterali (in alto all'aperto, al centro scene di corte, in basso battaglie), anche se la storia salta da una parete all'altra.

21. Traccia. Soggetto: la flagellazione di Cristo, a sinistra, nel pretorio di Pilato; a destra tre uomini in primo piano (identità discussa). Tempera su tavola, 58,4 × 81,5 cm; firmata; data discussa (per molti c. 1458–1460). Composizione divisa in due zone dalla colonna; il racconto sacro è piccolo e lontano, ma è il centro geometrico. Spazio: prospettiva centrale rigorosa, *P* nella metà sinistra, nella zona della flagellazione; pavimento ricostruibile in pianta (Wittkower e Carter, 1953). Luce da sinistra all'aperto, da destra nella loggia. Stile: forme geometriche, immobilità, luce limpida. Funzione e committenza: ignote. Contesto: corte di Urbino. Discussi: data, committente, identità dei tre uomini, significato.

22. a) Nel piano del quadro: l'arco d'ingresso e i suoi pilastri; in profondità: la volta a botte a cassettoni, l'arco di fondo, l'abside con il catino a conchiglia. b) Sull'asse verticale, all'altezza del volto della Vergine. c) Perché la linea d'orizzonte è all'altezza dell'occhio di chi guarda, posto come un uomo in piedi: le teste di figure in piedi, alte come lui, stanno sulla LO a qualunque profondità. d) L'uovo sospeso, il volto della Vergine, il punto *P*, il centro del catino.

23. Traccia. Committente Ludovico Gonzaga; Mantova, Castello di San Giorgio, torre nord-orientale; 1465–1474 (data del 1465 dipinta nello sguancio di una finestra, 1474 nella dedica). Stanza quasi cubica di circa 8 m di lato. Pareti: finti pilastri e tende; a nord, sopra il camino, la Corte; a ovest l'Incontro con il figlio cardinale e la targa dedicatoria; a sud e a est tende chiuse. Volta: finti costoloni, otto imperatori romani in losanghe, dodici lunette, oculo al centro con dame, putti e un vaso dipinti di sotto in su. Tecnica: affresco con parti a secco.

24. Traccia. Manca l'angelo: Maria, interrotta nella lettura, alza la mano verso di noi, che prendiamo il posto dell'angelo. Olio su tavola, 45 × 34,5 cm, c. 1475–1476, Palermo. Composizione semplicissima: il volto ovale, il velo azzurro che lo incornicia, la mano in scorcio, il leggio di sbieco su fondo scuro. Luce radente che fa emergere il volto. Lo spettatore è parte della scena.

25. Traccia. Fiammingo: la tecnica a olio, la descrizione minuziosa degli oggetti (libri, vasi, animali), la luce che entra dalle finestre e si posa sulle superfici, il piccolo formato. Italiano: lo spazio costruito con una prospettiva centrale e un punto di fuga, la composizione ordinata dalla grande apertura in pietra, la misura delle distanze. Nei *Coniugi Arnolfini* lo spazio è profondo ma le rette non convergono in un solo punto; in Antonello sì.

26. a) Rapporto di riduzione $d : (d + y) = 180 : 270 = 2/3$. Raggio: $45 \cdot 2/3 = 30$ mm. Imposta: la quota si riduce verso la LO: $z' = h + (z - h) \cdot 2/3 = 70 + (60 - 70) \cdot 2/3 \approx 63{,}3$ mm sopra la LT (cioè 6,7 mm sotto la LO invece di 10). La chiave dell'arco: $60 + 45 = 105$ mm nel quadro → $70 + 35 \cdot 2/3 \approx 93{,}3$ mm. b) Un semicerchio, più piccolo: l'arco è parallelo al quadro, quindi la sua immagine è simile all'originale (cap. 4). c) Ogni generatrice è perpendicolare al quadro: la sua immagine passa per *P*. Passi: LT, LO a 70 mm sopra, asse, *P*; arco frontale di raggio 45 mm con centro 60 mm sopra la LT; arco in profondità di raggio 30 mm con centro 63,3 mm sopra la LT; generatrici a intervalli regolari.

27. In scala 1 : 100 (1 m = 10 mm): lato interno 80,5 mm; muri 9 mm; lato esterno 80,5 + 18 = 98,5 mm; finestre 12 mm, porte 11 mm. Superficie interna: $8{,}05 \cdot 8{,}05 \approx 64{,}8$ m^2. Passi: quadrato interno, quadrato esterno a 9 mm, aperture centrate sui lati (a 40,25 mm dagli spigoli interni), nomi delle pareti, scala grafica.

28. Tetraedro: F 4, S 6, V 4; cubo: 6, 12, 8; ottaedro: 8, 12, 6; dodecaedro: 12, 30, 20; icosaedro: 20, 30, 12. Eulero: $F + V = S + 2$ (per esempio $4 + 4 = 6 + 2$; $12 + 20 = 30 + 2$). Traccia: la geometria dei solidi serviva al pittore per disegnarli in prospettiva (vasi, mazzocchi, architetture), per misurare volumi e proporzio-

ni; per gli umanisti i solidi regolari avevano anche un valore filosofico (Platone).

29. Traccia. 1) Antonello andò nelle Fiandre e imparò da van Eyck: non documentato; van Eyck morì nel 1441. 2) Van Eyck scoprì la pittura a olio: smentito, oli e vernici erano noti da secoli. 3) Antonello morì a Venezia: smentito, morì a Messina nel 1479. Confermato invece il soggiorno veneziano e la *Pala di San Cassiano*. Perché: Vasari costruisce una storia esemplare, con un «segreto» che passa da un maestro all'altro; vuole dare all'Italia il merito di aver accolto la novità e spiegare il successo veneziano dell'olio.

30. Traccia. Urbino: Federico da Montefeltro, condottiero e duca dal 1474; Piero, *Doppio ritratto* (c. 1465–1472) e *Pala di Brera* (c. 1472–1474), forse la *Flagellazione*; prestigio, ritratto ufficiale, devozione. Mantova: Ludovico Gonzaga; Mantegna pittore di corte dal 1460 (stipendio, casa); Camera degli Sposi (1465–1474), ritratti della famiglia e celebrazione dinastica con richiami all'antico. Conclusione: l'arte come immagine del potere e della cultura del signore.

31. Traccia. Van Eyck perfeziona l'olio (velature, dettaglio, luce); le opere fiamminghe arrivano in Italia (Napoli, Ferrara, Firenze: Trittico Portinari 1483). Antonello: formazione a Napoli, olio e luce fiamminga con la prospettiva italiana (*San Girolamo*), ritratto di tre quarti, *Pala di San Cassiano* a Venezia (1475–1476). Bellini: dalla tempera e da Mantegna (*Orazione nell'orto*) all'olio e alla luce calda (*San Francesco*, *Pala di San Zaccaria*, 1505).

32. Traccia. La prospettiva come costruzione misurabile: *Flagellazione* (pavimento ricostruibile, *P* basso, rapporti tra figure). La prospettiva come illusione: *Pala di San Zeno* (cornice che continua nell'architettura dipinta), Camera degli Sposi (padiglione dipinto, oculo di sotto in su), *Cristo morto* (scorcio estremo, non del tutto rigoroso). In entrambi i casi conta il punto di vista dell'osservatore (capp. 3–4).