

Gotico internazionale

- Stile della [pittura](#), della [miniatura](#), della [scultura](#), delle arti decorative e dell'[architettura](#), diffusosi in Europa tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo. Il gotico internazionale, noto anche come gotico fiorito o cortese, fu caratterizzato da elegante linearismo, ricchezza di colori, raffinatezza delle forme e minuziosa attenzione ai particolari. Con riferimento a opere in larga parte conformi a questo stile, ma appartenenti a un periodo leggermente più tardo (metà del XV secolo), si utilizza talvolta la denominazione di "[tardogotico](#)", più ambigua tuttavia e controversa per la critica d'arte.
- Il gotico internazionale si sviluppò originariamente in Francia, a partire dal recupero di temi della pittura senese del Trecento, in particolare di [Simone Martini](#), attivo insieme a [Matteo Giovannetti](#) alla corte papale di [Avignone](#) dal 1339. Dalla Francia lo stile si diffuse nelle Fiandre, in Germania, in Italia e nel resto dell'Europa. In area franco-fiamminga si distinsero i pittori e miniaturisti Melchior Broederlam, Jean Malouel, Jacquemart de Hesdin e i fratelli [De Limbourg](#), autori del meraviglioso [libro d'ore](#) *Les très riches heures du duc de Berry* (1413-1416 ca., Musée Condé, Chantilly).

- In Italia, figure di spicco del gotico internazionale furono Giovannino de' Grassi, la famiglia Zavattari, Michelino da Besozzo, Pisanello, Arnolfo di Cambio, Stefano da Verona, Gentile da Fabriano, Giacomo Jaquerio, Masolino da Panicale, i fratelli Lorenzo e Jacopo Salimbeni.
- Nel campo della scultura, esercitò un'influenza determinante sull'arte tardogotica l'opera del borgognone Claus Sluter; va inoltre ricordato il ruolo di primo piano rivestito in Germania da Heinrich e Peter Parler (rispettivamente, padre e figlio), scultori e architetti.
- Per quanto riguarda l'architettura, nella quale questo stile assume correntemente il nome di gotico fiammeggiante, si segnala tra le opere più significative la Cattedrale di San Vito a Praga, iniziata dal francese Mathieu d'Arras nel 1344 e terminata dal già citato Peter Parler.

Il Rinascimento a Venezia

Consolato Paolo Latella

Venezia è stata sempre mitizzata nei paesi nord europei per il suo indiscusso fascino e, fino a quando le rotte commerciali atlantiche e la concorrenza degli armatori inglesi e olandesi nel Mediterraneo non la spodestarono, fu il principale punto di collegamento con il nord europeo per i commerci delle preziose merci provenienti dall'Oriente. Con le Fiandre (più o meno l'attuale Belgio) e la Germania meridionale tra il XV e il XVI secolo fu particolarmente fitta la rete di rapporti tra i quali particolare rilevanza ebbero quelli artistici.

- Nella prima metà del '400 l'arte veneta ondeggiava tra il gotico e gli ultimi influssi bizantini ancora alimentati dai rapporti mantenuti con il Medio Oriente, mentre le novità rinascimentali che Firenze andava proponendo stentavano a prendere piede.

- L'ambiente artistico era dominato da due famiglie, i Vivarini e i Bellini, che per buona parte del secolo monopolizzarono il mercato artistico con una produzione che si può definire "industriale". Ma nella seconda metà del secolo l'umanesimo archeologico del Mantegna da Padova (che sposò la figlia di Jacopo Bellini), gli interventi di artisti toscani quali Paolo Uccello, Agostino di Duccio, Andrea del Castagno, Leonardo da Vinci, di architetti come il Ghiberti, l'Alberti e Michelozzo, la grande sensibilità del più giovane della famiglia Bellini - Giovanni detto Giambellino - e la presenza di pittori nordici, crearono i presupposti per la nascita della grande pittura veneta, anche se l'innesto e la progressiva traduzione dei nuovi valori architettonici e scientifici nel tessuto culturale della città furono comunque lenti.

- Certamente importante fu la presenza di un artista proveniente dall'Italia meridionale, Antonello da Messina, di formazione artistica fiamminga - all'epoca dominante in gran parte dell'Europa e nel nostro meridione - il quale risalendo la penisola aveva conosciuto ed era stato sicuramente influenzato da Piero della Francesca. **Con tale bagaglio**, dopo un soggiorno in laguna attorno al 1474 durato meno di due anni, sicuramente apportò ulteriori stimoli all'evoluzione della pittura veneziana, confrontandosi con due eccezionali colleghi quali Giovanni Bellini ed Alvise Vivarini. Questo crogiolo di scambi, contatti e sviluppi stato il tema dell'esposizione



- Uno dei primati sicuri della pittura fiamminga è il perfezionamento della tecnica della pittura ad olio, che permette una gamma di sfumature di colore molto vasta. Già descritta in un testo di Teofilo del XII secolo e proposta anche nel "Libro dell'arte" del toscano Cennino Cennini verso la fine del XIV secolo, con i pittori provenienti dalle Fiandre, e in particolare grazie a Jan van Eyck (1390 ca. 1441), raggiunse livelli di perfezione altissimi ai quali gli artisti veneti furono sensibili: Cima da Conegliano e Giovanni Bellini ampliarono la gamma cromatica creando eccezionali effetti di profondità. Altro aspetto "importato" è l'attenzione al paesaggio ed al naturalismo in genere, tanto che ancora in pieno '500 i pittori nordici venivano chiamati a completare i quadri nelle parti del paesaggio.

- Ma come erano possibili questi scambi in un'epoca che non conosceva ancora Internet?
- Se marginale era la presenza in luoghi pubblici di opere provenienti dal nord, si hanno invece notizie certe sull'esistenza di opere fiamminghe in collezioni private. Anche il soggiorno di artisti stranieri ha sicuramente aiutato il contatto tra le due culture, ma probabilmente il mezzo principale sono state le incisioni: grande è la tradizione in questo campo da parte dei tedeschi, e i pittori veneti già all'inizio del '400 trassero spunti e indicazioni da questa vastissima produzione. Proprio alle opere grafiche la mostra di Venezia offre giustamente un grande rilievo nel "Gabinetto delle stampe" che occupa ben sette sale, con opere prevalentemente nordiche. Molti furono i grandi incisori d'oltralpe presenti a Venezia che oltre a proporre le proprie opere si ingegnarono a copiare quelle altrui, sia per fini di studio che di commercio - all'epoca non esisteva ancora il copyright - e non per niente Tiziano scelse l'olandese Cornelis Cort per pubblicizzare i suoi dipinti

- .Ma se si parla di artisti tedeschi che furono anche incisori e per giunta abbiano soggiornato a Venezia, si deve per forza menzionare Albrecht Durer.
- Due sono stati i suoi viaggi in Italia, nel 1494-5 e 1505-7. Purtroppo non ebbe vita facile a Venezia: "molti di loro sono miei nemici", rilevava in una sua lettera parlando dei pittori veneziani, e doveva inoltre difendersi dalle imitazioni delle sue incisioni che andavano di gran moda in tutta Italia. Ritornando dai suoi viaggi divenne il principale divulgatore dei principi del rinascimento nei paesi nordici, mentre in Italia aveva certamente influenzato la ritrattistica che, in particolare nell'area di Bergamo e Brescia, vantava una notevole serie di artefici - Lotto, Moretto, Savoldo, Romanino, Moroni - ed era già stata arricchita precedentemente da Antonello da Messina.

- Su questo tema la mostra di Palazzo Grassi permette un confronto diretto grazie all'esposizione di numerosi ritratti di entrambe le scuole. Si deve lamentare l'assenza di Giorgione (a cui però verrà dedicata una mostra monografica più in là), autore insieme al giovane Tiziano delle decorazioni del Fondaco dei Tedeschi nel 1508-9, delle quali ogni tedesco che passava per Venezia doveva per forza vedere e ammirare gli audaci nudi e le elaborate finte architetture classicheggianti.

- Vittore Carpaccio, più aggiornato ed attento di quello che spesso si é fatto intendere, riceve il giusto rilievo grazie anche alla riunificazione dopo cinque secoli di un'opera divisa tra il Museo Correr a Venezia, "Due dame veneziane" e il Getty Museum di Malibu, "Caccia in laguna", anche se questo "avvenimento" non chiarisce però ancora l'oscuro soggetto dell'opera. Tiziano fu indubbiamente l'artefice del successo internazionale della pittura veneta, divenendo il ritrattista e pittore prediletto di imperatori e signori vari, dominando per tutto il '500 la scena da vero mattatore, sia per la sua indiscussa eccellenza artistica sia per la costanza nel perseguire committenti potenti.

- Nel secolo di Tiziano l'arte veneta dilagò divenendo un modello a cui ispirarsi per tutti gli artisti fiamminghi e tedeschi che potevano ammirare anche le opere di Jacopo Bassano, Paolo Veronese e del Tintoretto, mentre l'architettura del Palladio farà da riferimento per secoli negli edifici del nord Europa. Così i dipinti di grandi artisti come Lambert Sustris, Bartholomeus Spranger e Adam Elsheimer mostrano con chiarezza la loro ascendenza veneta i cui riflessi non si spensero neanche nel '600 barocco. A chi va il primato dunque? Usando una metafora calcistica, al girone d'andata ci fu un pareggio con i pittori nordici, mentre a quello di ritorno i veneti la fecero da padroni imponendo un netto predominio del campo

Il Quattrocento a Venezia

Il primo Quattrocento

- Nel primo Quattrocento la cultura figurativa di matrice bizantina rimane, a Venezia, patrimonio di attardati e poco interessanti pittori. L'espansione della città nell'entroterra favorisce contatti e scambi con altre capitali italiane e europee con importanti conseguenze anche sul piano culturale. Inoltre **nella città lagunare, nel cantiere di Palazzo Ducale, sono attivi artisti quale Gentile da Fabriano, Michelino da Besozzo e Pisanello** che contribuiscono in modo determinante all'introduzione della stagione del Gotico Internazionale.
- A tale temperie culturale appartengono la tavola dipinta sulle due facce con Angeli Musicanti sul recto e *San Cosma* sul verso, probabile portella di un trittico, da attribuire a un seguace di **Michelino da Besozzo**; *la Natività* di artista anonimo, racchiusa in un fregio a pastiglia, nella quale sembra di poter individuare influssi di Jacobello del Fiore e di Michele Giambono.



- **Seguace di Michelino da Besozzo (?) (prima metà XV sec.)**
Angeli musicanti, S. Cosma
Tavola, 48 x 35
Venezia, Museo
Correr, Sala 29.1
Cl. I, n. 0503 / 504

- Caratteristici di queste opere sono il gusto sontuoso e il raffinato apparato decorativo che si risolve talora in complessi geroglifici.

Nuovi e più articolati influssi protorinascimentali connotano invece le tavolette del pittore veneziano **Francesco de' Franceschi con il *Martirio e la Morte di san Mamante***, parti di un polittico ora smembrato in differenti collezioni, nelle quali si colgono echi della lezione del Giambono da un lato e di Alvise Vivarini dall'altro.

Il Gotico Internazionale

- Il linguaggio pittorico del Gotico Internazionale a Venezia ha uno dei suoi più eminenti interpreti in **Michele Giambono**. Oltre che pittore fu anche mosaicista, impegnato nella creazione dei cartoni per la cappella della Madonna dei Mascoli nella basilica di San Marco. **Particolarmente sensibile ai modi di Gentile da Fabriano e di Pisanello esibisce** nella *Madonna col Bambino* una grande eleganza compositiva e decorativa, sottolineata da una raffinata tavolozza che recenti restauri hanno messo in luce al meglio.

Altro esemplare interprete del Gotico Internazionale è **Jacobello del Fiore, autore nel 1415 di un *Leone marciano per il Magistrato*** alla Bestemmia ai Camerlenghi a Rialto e nel 1421 del *Trittico della Giustizia*, oggi alle Gallerie dell'Accademia, per il Magistrato del Proprio a Palazzo Ducale.

La ***Madonna col Bambino***, riconosciuta come una delle opere più rappresentative del pittore, si caratterizza per l'elaborazione del manto azzurro rabescato a fiori blu mentre bulinature ottenute con punzoni a rosetta decorano i bordi dorati delle vesti e delle aureole.



- Jacobello Del Fiore
(1380 - 1439 ca.)
Madonna col Bambino
(terzo decennio XV sec.)
Tavola, cm. 57,5 x 39,5
Venezia, Museo

- *E' comunque anche nell'aristocratica ma dolce riservatezza dell'intimo abbraccio che lega la Vergine al Bambino che si evidenzia l'adesione dell'artista al gotico-cortese e, nella fattispecie, ai modi di Gentile da Fabriano. Utili termini di paragone tra il linguaggio "internazionale" veneziano e quello dei pittori centroitaliani sono i Santi Ermagora e Fortunato, parti laterali di un trittico che comprendeva una Madonna col Bambino, ora in collezione privata a Parigi, di Matteo Giovanetti, pittore viterbese, aiuto di Simone Martini, che succedette al Maestro nella decorazione del Palazzo Papale di Avignone.*
- *Al "Maestro dei cassoni Jarves", toscano della prima metà del XV secolo, vanno invece attribuiti i due frontali di cassone (cl. I, 516) con le Storie di Alatiere, tratte dal Decamerone di Giovanni Boccaccio. |*

- Maestro dei Cassoni di Jarves (prima metà XV sec.)
Storie di Alatiel
Olio su tavola
Venezia, Museo



GENTILE DA FABRIANO

(Fabriano, 1370 ca - Roma, 1427)

- La prima notizia certa sull'attività di questo pittore si riferisce ad un pagamento per un pannello perduto, registrato a Venezia nel 1408. Dell'anno successivo è l'incarico di affrescare la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale. Ancora avvolta dal mistero è invece la sua formazione, precocemente segnata da influenze riminesi e lombarde, ma legata comunque all'ambiente d'origine, almeno a giudicare dalla provenienza delle prime opere. In seguito Gentile si allontana da Fabriano verso i centri culturalmente più vivi dell'Italia centrosettentrionale, chiamato da committenti di grande prestigio per i quali dipinge tavole ed affreschi.

- Tra le opere più antiche si segnalano **Madonna e santi** al Staatliche Museen di Berlino, **Madonna col Bambino** al Metropolitan Museum di New York, **Madonna col Bambino** alla Galleria Nazionale di Perugia e il raffinatissimo **Polittico di Valle Romita** alla Pinacoteca di Brera (Milano). **E' invece andato perduto nel corso di un incendio l'affresco del Palazzo Ducale di Venezia, così come le altre opere realizzate durante quel soggiorno, testi fondamentali per la formazione di pittori veneti e lombardi.** In un periodo imprecisato si collocano la Madonna del Museo Nazionale di Pisa e quella della National Gallery di Washington, mentre i suoi due capolavori fiorentini, l'**Adorazione dei Magi** e il **Polittico Quaratesi** (di cui agli Uffizi si conservano i Quattro santi), risalgono al 1423 e al 1425. Muore a Roma, mentre è impegnato a dipingere nella chiesa di San Giovanni in Laterano.

Michelangelo ... parlando di Gentile usava dire che

- *“nel dipingere aveva avuto la mano simile al nome”*.
Con queste parole, l'artista e biografo degli artisti, l'aretino Giorgio Vasari ha raccontato l'ammirazione del divino Michelangelo per l'arte di Gentile. Non vi poteva essere consacrazione più illustre, per un artista che in vita era tra i più stimati e contesi dai grandi committenti. Gentile fu protagonista della scena artistica delle più importanti città italiane come Venezia, Firenze, Roma, ma fu anche personalità di primo piano nella società del suo tempo, onorato come una stella di prima grandezza.



- **MADONNA COL
BAMBINO**

Tempera su tavola
Ferrara - Pinacoteca
Nazionale



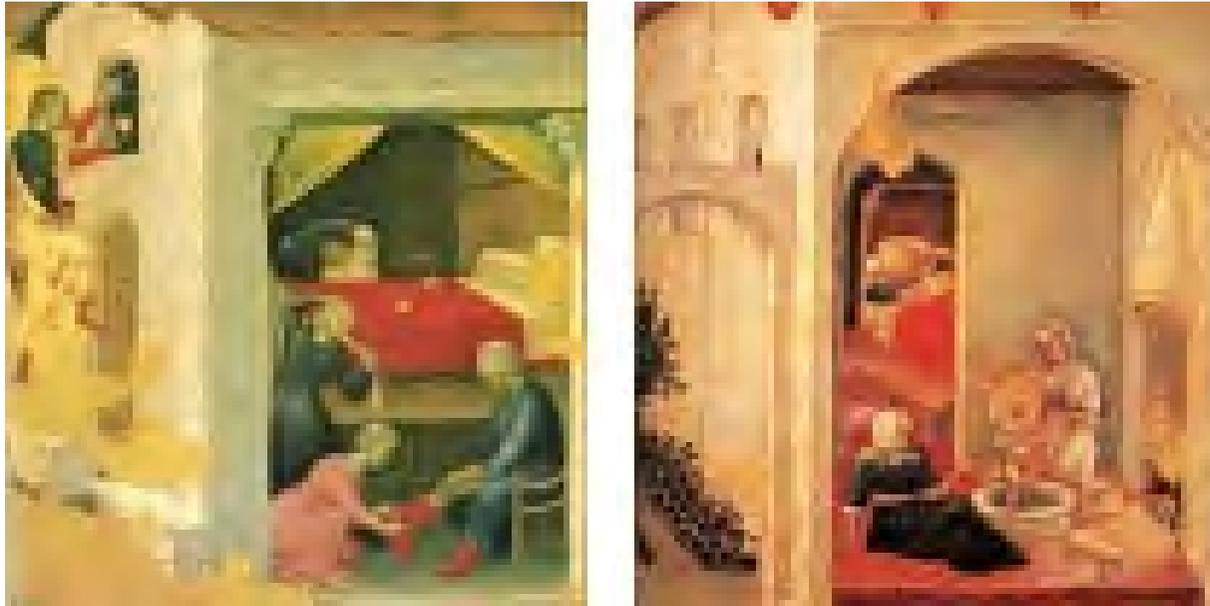
- **PRESENTAZIONE DI GESU' AL TEMPIO**

Tempera su tavola

Parigi - Musée du Louvre



- Polittico
Quaratesi
**SAN NICOLA
SALVA I
NAUFRAGHI
DAL MARE IN
TEMPESTA**
*Tempera su
tavola*
Città del Vaticano
- Pinacoteca
Vaticana



- Polittico Quaratesi
**SAN NICOLA DONA TRE PALLE D'ORO ALLE
FANCIULLE POVERE
NASCITA DI SAN NICOLA**
Tempera su tavola
Città del Vaticano - Pinacoteca Vaticana

- Fin dagli anni giovanili Gentile godette della protezione del signore di Fabriano Chiavello Chiavelli, condottiero del duca di Milano Giangaleazzo Visconti, fatto questo che gli permise di trovare ospitalità in una delle feconde botteghe artistiche più fiorenti della Lombardia della fine del Trecento. Giangaleazzo Visconti, politico rapace e spregiudicato, ma governatore accorto e umanista attento, aveva creato tra Milano e Pavia una corte cui partecipavano artisti e letterati di respiro internazionale, ai quali il principe aveva messo a disposizione una delle biblioteche più importanti del tempo.

- Dai suoi maestri, Gentile apprese i segreti della **tecnica pittorica, della lavorazione dell'oro, dell'impiego dei colori e delle vernici per trasformare un'opera d'arte nella pagina di una fiaba.** Gentile studiava i tessuti più preziosi che ammirava indosso alle dame più eleganti o nelle botteghe più ricche, sperimentando come replicarne in pittura gli effetti di consistenza materica.

- Osservò affascinato le tecniche di lavorazione degli ori che dalle botteghe di Parigi giungevano in Lombardia e le imitò, con effetti straordinari, sulle tavole dipinte creando gioielli a rilievo o disegnando rare e dolcissime figure incise direttamente sull'oro.
- Gli alberi, gli arbusti e i fiori, furono l'inesauribile fonte d'ispirazione per Gentile che vogliamo immaginare impegnato a disegnare sul suo taccuino con la minuzia di uno studioso di botanica elementi vegetali destinati ai suoi dipinti. I colori e gli effetti luminosi dell'atmosfera, furono studiati e riprodotti dall'artista con una genialità e sensibilità tale da anticipare molti dei traguardi raggiunti dalla pittura fiamminga.
- Il pittore di Fabriano, non a caso, fu autore di uno dei primi notturni conosciuti nella pittura occidentale.

- L'uomo, la sua fisionomia ed espressività furono indagate con altrettanta attenzione e partecipazione emotiva. Nel dipingere i personaggi sacri, Gentile ha evocato sguardi che rivelano una serenità e una letizia che trascendono il tempo e le umane inquietudini, a quegli sguardi si accompagnano i volti e i gesti di allegri Gesù bambini. Le fonti parlano dell'artista come autore di ritratti oltremodo realistici, particolarmente apprezzati dai committenti. **L'artista trascorse molti anni a Venezia, dove fondò una delle più importanti botteghe artistiche del tempo. Intorno al 1409 fu chiamato a decorare con mirabili affreschi (non più esistenti) la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale.**

- Tra i suoi primi capolavori si possono ricordare il polittico di Valleromita (conservato alla Pinacoteca di Brera a Milano), dipinto per committenti fabrianesi o la Madonna con Bambino, eseguita per la chiesa di San Domenico a Perugia, oggi conservata nella Galleria Nazionale della città. Dopo un breve soggiorno fabrianese nel 1420, l'arrivo di Gentile a Firenze segna un'altra importante stagione della sua intensa attività che culmina, nel 1423, nella realizzazione della grandiosa Adorazione dei Magi, uno dei più grandi capolavori del Quattrocento italiano, conservata agli Uffizi, nella quale il pittore descrive e racconta un corteo fiabesco, di straordinaria bellezza.

- Al soggiorno fiorentino, durante il quale l'artista entra in contatto con i protagonisti del Rinascimento toscano quali Masaccio e Ghiberti, appartiene anche il polittico Quaratesi, dipinto per la chiesa di San Niccolò Oltrarno e oggi smembrato tra diversi musei. Quando è chiamato a Roma dal pontefice per lavorare alla decorazione, purtroppo perduta, della Basilica di San Giovanni in Laterano, Gentile è ormai uno dei più famosi e ammirati pittori del suo tempo. A Roma muore nel 1427, lasciando una schiera numerosa quanto importante di allievi che, tra l'Italia settentrionale e l'Italia centrale, continueranno a raccontare le meraviglie del gusto e della vita cortese nell'arte.



- **Gentile da Fabriano**
Polittico Quaratesi
SANTA MARIA
MADDALENA
SAN NICOLA DI BARI
SAN GIOVANNI BATTISTA
SAN GIORGIO
Tempera su tavola
Firenze - Galleria degli Uffizi



- **Madonna con il bambino, i santi Niccolò e Caterina, e un donatore, cm. 131 x 113, Staatliche Museen di Berlino**

Pala dell'adorazione dei magi

(assieme ricostruito), cm. 303 x 282, Galleria degli

Uffizi, Firenze





- Se è vero che il Battistero di San Giovanni è il punto genetico di tutto la visione fiorentina del mondo (misura, proporzioni, prospettiva: la realtà tenuta sotto un prodigioso controllo intellettuale; grande energia sintetica), è altrettanto vero che **San Marco è il punto genetico della visione veneziana (varietas, sincretismo, molteplicità di punti di vista, crescita per aggregazione).**
- È un punto di vista genetico che spiega e tiene dentro tutta Venezia, perché nell'accumulo delle diversità lascia aperti anche spazi di libertà inediti nelle altre tradizioni italiane. Mi ha incuriosito uno sguardo ravvicinato con il lato destro della basilica, quello che confina con la Porta della Carta di Palazzo Ducale. Il muro di quell'ambiente a cubo che all'interno accoglie il Tesoro, ha un rivestimento a specchiature di marmo una diversa dall'altra, per misure, per epoche e per zone di provenienza. C'è assoluta libertà di inserzione di elementi diversi: trovi bassorilievi con motivi simbolici o decorativi innestati nel rivestimento murario.



- Sullo spigolo il porfido dei Tetrarchi (che dialogano con il gruppo scultoreo – altre quattro figure, più bambino – dello stupendo Giudizio di Salomone, sull'angolo del porticato di Palazzo Ducale. Meno di dieci metri, ma dieci secoli di differenza).
- Sul basamento del sedile s'inserisce la prima scritta in volgare veneziano che si conosca: "l'omo po far e dire in pensar e vega quello che li po inchontrar". Latino, greco, italiano e volgare, San Marco è un crocevia linguistico e architettonico. È un coacervo di elementi che fioriscono uno sull'altra, che convivono senza mai sopraffarsi a vicenda. Di fronte le due colonne quadrate con racemi provenienti da san Giovanni d'Acri. Sopra i capitelli non reggono niente, non hanno una funzione: però ci stanno.

- Da questo si capisce l'idiosincrasia che Venezia ha per il Rinascimento. Lo argina per decenni. Poi nel 1527 arriva **Jacopo Sansovino**, uno dei tanti protagonisti della diaspora romana dopo il Sacco, e quindi anche Venezia è costretta ad aprire la partita. L'impatto è raccontato in quel meraviglioso libro che è *Rinascimento a Venezia* di Manfredo Tafuri. Si vede come la cultura lagunare medi e addomestichi le nuove visioni d'importazione. E c'impieghi poco a metabolizzarle. Quando la sfida si farà seria, con l'arrivo del Palladio, Venezia pensa bene di tenere ai margini (in senso urbanistico) la spettacolare compattezza intellettuale dei nuovi manufatti: San Giorgio e il Redentore fanno spettacolo di sé sull'altra sponda... Scrive Tafuri: «**Sansovino imparerà la difficile arte della mediazione, ma Palladio imporrà (o tenterà di imporre) i suoi microcosmi architettonici in una Venezia da essi letteralmente "interrotta"»**».

VENEZIA

Mestre



Lido



- Per conoscere **Venezia** non bisogna soltanto visitare i luoghi d'arte tradizionalmente legati al turismo come **Piazza San Marco**, il **Canal Grande**, la **Basilica di San Marco**, il **Ponte di Rialto** e tanti altri, ma occorre anche immergersi nella sua cultura: percorrere calli e campielli, entrare in un mondo inconsueto, un luogo magico dove trascorrere giornate indimenticabili sospesi fra arte e storia, fra oriente e occidente.



Palazzo Ducale



- **Piazza San Marco, la Basilica, Palazzo Ducale e la Libreria Marciana** rappresentano senza dubbio il polo d'attrazione più importante della città. Per chi visita Venezia per la prima volta è giustamente una tappa d'obbligo. E' il luogo del potere politico e religioso della Repubblica sin dalle lontane origini della città nel IX secolo. Poi, verso la metà del Cinquecento grazie alle idee lungimiranti del doge Andrea Gritti si dà corso all'ultima *renovatio urbis*. In Piazzetta si abbattono le umili case che ospitavano un panificio, una pescheria e i banchi di verdure per gettare le basi della rinascimentale **Libreria Marciana: Jacopo Sansovino** porta a termine il suo capolavoro che sarà d'ispirazione anche per le **Procuratie Nuove** (ora sede del **Museo Correr**). Si celebra il mito di Venezia, Repubblica Serenissima, e l'area marciana con la nuova *Libreria* acquista così anche l'aura di luogo della cultura relegando a Rialto il mercato al minuto e il centro finanziario. Ma il fulcro di ogni visita a San Marco non può che essere la **Basilica**, senza dubbio l'edificio bizantino più significativo nell'Europa occidentale

- La chiesa fu eretta nell'832 come cappella privata del doge (a quel tempo era inglobata nelle mura del Palazzo Ducale) e *martyrion* ovvero luogo ove conservare i resti del santo patrono Marco trafugati da Alessandria d'Egitto pochi anni prima. Icona essa stessa della potenza e della ricchezza della città era, come molti quadri testimoniano, il luogo deputato alle cerimonie di Stato. La vastità della pianta a croce greca e i quattromila metri quadrati di **mosaici** a fondo oro, per gran parte risalenti al XIII secolo, ammaliano oggi come secoli fa il visitatore. Lasciatevi guidare alla scoperta dei segreti delle antiche tecniche di decorazione dei *magistri musivarii* bizantini e nella lettura di quella immensa *biblia pauperum* medievale - la bibbia dei poveri - che voleva essere allo stesso tempo abbellimento dell'edificio e ammaestramento del credente sull'Antico e Nuovo Testamento. Consigliata è la visita alla **Pala d'Oro** e alla **Loggia**.

- Salendo quindi per la ripida scala a destra del portale centrale si accede al **Museo della Basilica** e alla loggia esterna. Da qui si gode di una incomparabile vista su **Piazza San Marco** e sul **Bacino**. All'interno si potrà ammirare da vicino la famosa **Quadriga** originale, opera antica, finemente dorata e di difficile datazione, oltre ad una collezione di arazzi, plutei a figure geometriche e alcune "cassine" ovvero lacerti di mosaici originali strappati nell'800 durante dissennati lavori di restauro. Ultima tappa d'obbligo dell'area marciana è certamente il **Palazzo Ducale**. Costruito nel IX secolo a somiglianza di un fortilizio e circondato da un fossato difensivo, l'attuale edificio venne riedificato a partire dal 1340 in stile gotico fiorito. Le due enormi facciate monumentali lunghe ognuna circa 72 metri costituiscono un formidabile esempio di eleganza e funzionalità. In quella che gli esperti chiamano "inversione delle masse", ovvero i vuoti delle logge ai piani inferiori e il pieno della muratura nella parte superiore, è da riconoscere la geniale invenzione dall'architetto trecentesco che la tradizione vuole sia Filippo Calendario.

Piazza San Marco



Basilica di San Marco

- Dalle linee bizantineggianti, domina Piazza San Marco. La basilica, costruita per ospitare il corpo di San Marco, patrono della città, fu il simbolo del potere della Repubblica Veneziana. Al suo interno sono custoditi splendidi mosaici e grandi opere d'arte.

Piazza San Marco e il Campanile

- Definita da Napoleone “il salotto d’Europa”, è quasi un museo a cielo aperto, tanta è la concentrazione di palazzi e monumenti che si trovano in questo che fu il nucleo pulsante della vita politica e religiosa di Venezia. Certo è che in questa piazza la grandiosa storia passata della Serenissima è pressochè tangibile.



Campanile di San Marco



- **Ponte dei Sospiri**
Veniva percorso dai condannati che da Palazzo Ducale andavano alle prigioni adiacenti.
- **San Giorgio Maggiore**
Sull'isola di San Giorgio, situata nel bacino di fronte a Piazza San Marco, si trova la chiesa palladiana di San Giorgio Maggiore, al cui interno si possono ammirare opere del Tintoretto.
-

- **Canal Grande**
Primo tra i numerosi canali cittadini, le due grandi curve del suo corso dividono in due blocchi i sestrieri veneziani. Le sponde del Canal Grande sono tutto un susseguirsi di palazzi sfarzosi ed imponenti, le sue acque, solcate da imbarcazioni d'ogni tipo, sono la principale via di comunicazione cittadina.
- **Riva degli Schiavoni**
Magnifica passeggiata lungo la quale è possibile ammirare maestosi palazzi, si raggiunge da Piazza San Marco attraversando il Ponte della Paglia.
- **Basilica dei Santi Giovanni e Paolo**
Nel sestriere di Castello, in campo Santi Giovanni e Paolo, si trova questo importante edificio gotico che ospita le tombe di molti dogi e opere di Veronese e Bellini.

- **Scuola di San Giorgio degli Schiavoni**
Tra le “scuole” di Venezia, edifici che ospitavano antiche istituzioni di carattere associativo-corporativo, quella degli Schiavoni è nota per custodire importanti opere di Carpaccio.
- **Rialto e il Ponte di Rialto**
Situato in sestriere San Polo, Rialto si trova nell’area geografica in cui anticamente nacque e attorno a cui si sviluppò Venezia. Il ponte di Rialto collega una riva e l’altra del Canal Grande nel punto più stretto ed è uno dei simboli di Venezia.
- **Mercato di Rialto**
Presente fin dal Medio Evo proprio dove lo si può trovare ancor oggi, è il pittoresco e quanto mai vitale centro commerciale di Venezia

Ponte di Rialto



San Giorgio Maggiore



Palazzo Ducale

- Affacciato su Piazza San Marco, apice del gotico veneziano, grandiosamente combinato con aspetti bizantini ma anche rinascimentali, fu la sede del potere in questa città. Qui dimorarono i dogi che governarono Venezia per quasi un millennio. Magnifici artisti come Tiziano, Tintoretto e Bellini contribuirono con la loro opera alla magnificenza del Palazzo, come anche gli insigni architetti Pietro Lombardo e Antonio Rizzo.

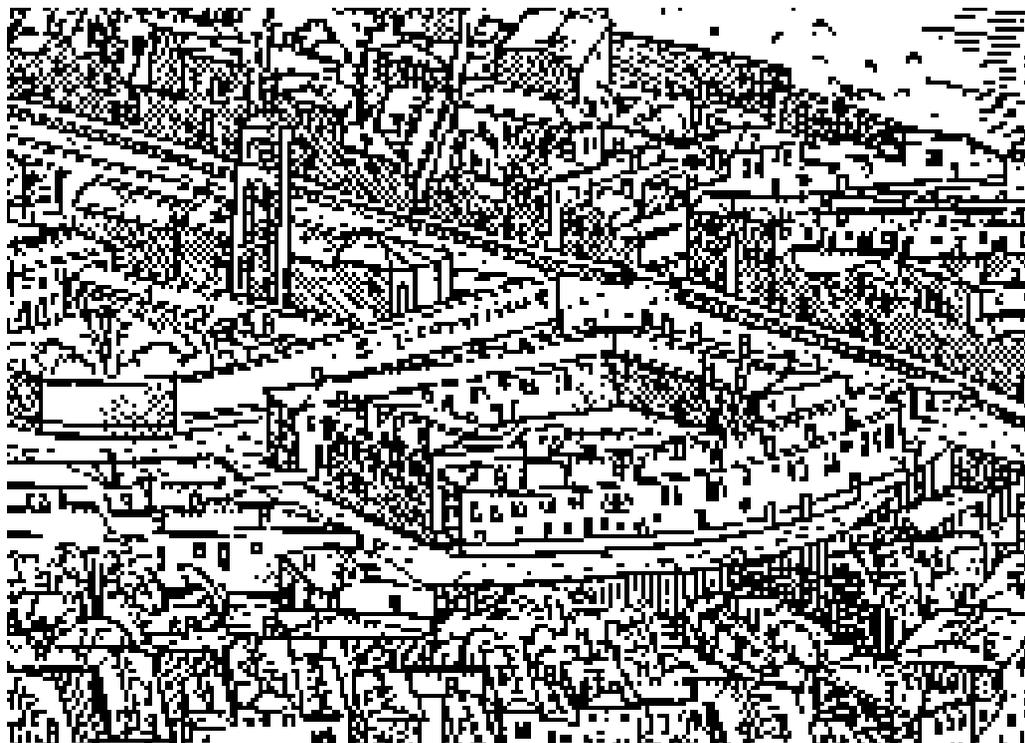
- Spinto dalla necessità di porre la sala di riunione in alto (come era consuetudine a Venezia per evitare l'umidità e il freddo dei piani bassi) realizza la magnifica **Sala del Maggior Consiglio** utilizzando tutto il corpo dell'edificio. Quest'ultima di proporzioni eccezionali (52 metri di lunghezza per 25 di larghezza e 11 di altezza) viene progettata senza colonne per dare maggiore coesione all'assemblea suprema del corpo nobiliare che nel suo massimo fulgore contava quasi 2500 membri. Se l'esterno di Palazzo Ducale presenta ancora i caratteri dell'architettura medievale l'interno invece è essenzialmente quello di un palazzo tardo rinascimentale a causa dei numerosi incendi che distrussero gran parte degli ambienti interni. Fortunatamente dopo l'ultimo disastroso incendio del 1574 **Paolo Veronese** e **Jacopo Tintoretto** dipingono nuove tele per la sala del **Collegio**, per il **Consiglio dei Dieci** e per il cosiddetto **Salotto Quadrato** mentre ai figli di questi due grandi maestri spetterà gran parte della decorazione della grandiosa **sala del Maggior Consiglio**. Li affianca nell'opera anche **Andrea Palladio** che disegna le superbe architetture classiche della **sala delle Quattro Porte**.

- Qui una grande tela di **Tiziano** sopravvissuta fortuitamente all'incendio (in quel momento si trovava ancora incompiuta nello studio dell'artista) fa mostra di se e della fama del doge Antonio Grimani. Attraversando il Palazzo non mancherà un cenno alla vera e propria “destrutio urbis” operata da **Napoleone** nei nove anni di Regno d'Italia e del saccheggio dello stesso Palazzo Ducale operato dai francesi (saranno ben 72 le chiese soppresse e poi demolite). Giunti nella sala dei Magistrati alle Leggi possiamo ammirare gli straordinari quadri di **Hieronimus Bosch** (gli unici esistenti in Italia). Da qui si prosegue la visita nelle **Prigioni Nuove** attraversando il famoso **Ponte dei Sospiri**. Usciti dal Palazzo camminando lungo il **Molo** rimane appena il tempo per parlare dei problemi che affliggono la città di oggi, delle possibili soluzioni prospettate e dell'acceso dibattito sulla priorità degli interventi.

Canal Grande



Il Ghetto



- Ancora oggi visitando il **Ghetto** di Venezia entriamo a contatto con un quartiere unico al mondo. In un breve spazio si raccolgono qui le cinque Sinagoghe cinquecentesche e seicentesche delle diverse "nazioni" - cioè i diversi gruppi etnici stabilitisi in Laguna nel corso dei secoli -, i "grattacieli" delle vecchie ed anguste abitazioni che ospitavano le famiglie ebraiche, i "banchi di pegno" dove si esercitava il prestito, i "midrashim" dove si studiavano e si discutevano le Scritture. Le pietre secolari sono le stesse e la Comunità ebraica ha ancora qui il suo centro, una realtà viva e culturalmente attiva. Gli ebrei veneziani vissero rinchiusi nel ghetto dal 1516, data in cui la Repubblica di Venezia decretò che gli ebrei dovessero abitare tutti in una sola zona della città, al 1797, anno in cui Napoleone sancisce la fine della segregazione nel ghetto, i cui cancelli vengono abbattuti. Ma la vita ebraica era iniziata ben prima nei territori della Repubblica veneta e continua a svilupparsi anche nei secoli successivi. Attualmente gli ebrei veneziani sono circa 500 e vivono sparsi tra Venezia e Mestre. Anche se pochissimi ebrei vi abitano ancora oggi, il Ghetto è tornato a fiorire in questi ultimi decenni ed è il centro di ogni attività comunitaria.

- Qui si trovano le sinagoghe, gli uffici, il museo, la biblioteca, la Casa di riposo, il Centro Comunitario. In quest'ultimo si svolgono le molteplici attività della Comunità veneziana: dall'asilo ai corsi di lingua e cultura ebraica per bambini, ragazzi e adulti; dalle riunioni nel corso delle festività alle manifestazioni culturali di alto livello come la ormai ventennale "Giornata di studio" frequentata da un pubblico qualificato e numeroso. La piccola comunità veneziana si impegna in più ambiti per mantenere e trasmettere le sue tradizioni e il suo patrimonio artistico, per far conoscere la sua storia e la sua cultura, per combattere i pregiudizi e l'antisemitismo. Un numero sempre crescente di visitatori giungono da ogni parte del mondo ad ammirare le sinagoghe ed il Museo, e sempre più numerose sono, ad esempio, le scuole interessate non solo a far visitare ai loro studenti i monumenti, ma a conoscere ed approfondire nei programmi educativi cosa siano l'Ebraismo e le sue tradizioni religiose.
-

Basilica dei Frari



Abside interno





La basilica di Santa Maria gloriosa dei Frari,
comunemente chiamata solo i Frari, è una
delle maggiori chiese di Venezia e ha ricevuto il
titolo di basilica minore.

È situata nell'omonimo Campo dei Frari, nel
cuore del sestiere di San Polo, ed è dedicata
all'Assunzione di Maria.

Al suo interno sono custodite numerose opere
d'arte, tra cui due capolavori del Tiziano

- ***L'Assunta*** Tiziano, 1516-1518 Olio su tavola
, 690 × 360 cm
- Venezia, basilica di Santa Maria dei Frari



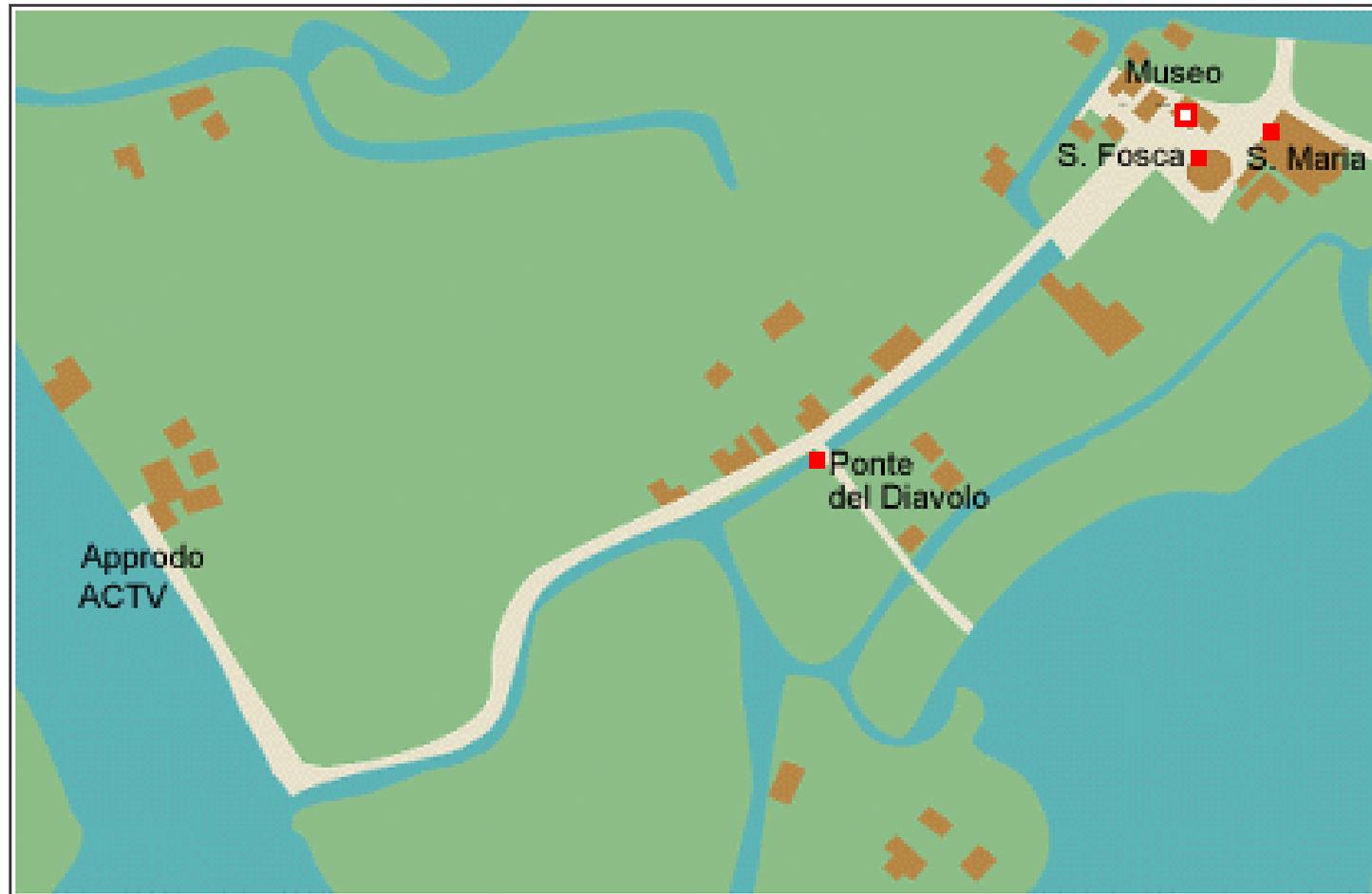
Monumento Funebre ad Antonio Canova



“Torcello –
Alle origini di Venezia, tra
Occidente e Oriente”

è una occasione rara per vedere esposti
insieme opere tanto antiche quanto di
pregevole o perfino strepitosa fattura.

- Giungere a Torcello è una esperienza affascinante. Per arrivare nell'isola è infatti necessario percorrere quasi un'ora di navigazione nelle acque della laguna. Il silenzio delle acque immerge in un clima che ci distacca dal rumore delle città e ci proietta in un tempo lontano, ci fa sentire a contatto con quella natura che l'uomo ha saputo trasformare, ma al tempo stesso servire per renderla ospitale



- Se la storia di Torcello dal VII secolo ad oggi è facilmente ricostruibile, non altrettanto si può dire per l'età antica. I risultati delle ricerche archeologiche testimoniano strette connessioni con la vicinissima **Altino**, a quel tempo inserita in un contesto topografico lagunare e costiero. Alle principali direttrici stradali (la [via Annia](#) e la via Claudia Augusta) si affiancava dunque la rotta marittima, che aveva i suoi scali in sbocchi portuali attrezzati. In tale quadro, le isole della laguna dovettero svolgere senza dubbio un ruolo ben preciso, offrendo approdi e stazioni intermedie che sicuramente favorirono il popolamento. Quella di Torcello è una realtà insediativa, confermata da recenti ritrovamenti di strutture di epoca romana, che Plinio, nella sua descrizione della "Decima Regio", chiamava *Venetia* ancor prima che questo nome venisse assunto da tutta la regione. Se a ciò si aggiunge che scavi degli anni '70 hanno evidenziato a Torcello stratigrafie di epoca romana, si può concludere che l'isola fosse popolata anche prima che vi si rifugiassero i profughi altinati, i quali avrebbero scelto luoghi già conosciuti e abitati.

- Nell'anno 638 il vescovo cattolico di Altino si trasferì a Torcello (ciò lascia presumere che vi sia trasferita gran parte della popolazione) e nel 639 venne fondata la [Basilica di Santa Maria](#). Torcello ebbe il suo maggiore sviluppo fra i secoli VII e X, dovendo la sua floridità al commercio, alimentato dapprima dalle saline e poi dai traffici sempre più estesi. Nel corso dei secoli successivi l'accentramento in Venezia di tutte le principali attività produttive provocò la lenta ma inarrestabile decadenza economica e demografica di Torcello, accentuata nel XV secolo da impaludamenti della laguna che compromisero la salubrità della zona. Dopo quest'epoca troviamo la città spopolata, sede di alcuni conventi rimasti, in parte fino alle soppressioni napoleoniche, e di poche centinaia di abitanti dediti per lo più alla pesca e all'agricoltura. Lo stesso vescovado si trasferì di fatto a Murano alla metà del XVII secolo, e vi rimase fino alla sua soppressione nel 1818. Lo spopolamento di Torcello, iniziato nel XV secolo, è proseguito fino ai nostri giorni, tanto che oggi la popolazione è ridotta a poche decine di abitanti. Ad esso si deve tuttavia la conservazione nelle loro forme medievali della basilica e della [Chiesa di Santa Fosca](#), che altrimenti sarebbero state ricostruite in forme rinascimentali o barocche come pressochè tutte le chiese coeve di Venezia, con la fortunata esclusione di San Marco. Nella piccola piazza è possibile vedere una bella vera da pozzo e il cosiddetto "[trono di Attila](#)".



- Già a distanza il punto di riferimento che orienta la navigazione verso l'isola è una torre campanaria che svetta verso il cielo sulla linea piatta dell'orizzonte lagunare: alcuni danno una spiegazione eziologia assai poetica del nome dell'isola proprio dalle parole torre e cielo. Certo è che, avvicinandosi, la sua sagoma e quella dei due edifici di culto di notevole impatto risultano l'unico segno di intervento umano in mezzo alla flora dell'isola. E pensare che in questo lembo di terra, dove sono rimaste solo poche decine di abitanti, affondano le radici della storia di Venezia, il suo primo splendore e potenza, la sua prima sede episcopale, le sue prime fabbriche, il porto, i commerci... Il silenzio del luogo scatena l'immaginazione che richiama il rumore di una città risalente alla fine del primo millennio, con le sue attività, la sua vita quotidiana, la gioia delle sue feste, il suono gioioso delle sue campane.

La tradizione vuole che il nome dell'isola (Torcellum) trovi origine in quello di una delle antiche porte della città romana di Altino, sita sul limite lagunare ovest davanti all'odierna Torcello, quasi fosse una piccola torre di difesa. Uno stesso nome si ritrova in altre località della pianura padana ed è quindi più probabile che anche qui in laguna si debba risalire ad una origine pre-romana, con significato di geografia lagunare, cioè luogo emerso fra le paludi, come può confermare l'altra antica denominazione Dorceum.

Molto probabilmente l'isola fu abitata in epoca romana, per lo meno nell'età imperiale, quando qui sorgevano alcune fra le ville di Altino, ricordate dai famosi versi del poeta Marziale (+ 102).

- Durante gli scavi compiuti negli anni Sessanta del XX secolo, è stata infatti rivelata l'esistenza di resti di abitazioni di tipo romano, risalenti all'epoca imperiale (I e II sec. dopo Cristo). Una mareggiata distrusse probabilmente ogni presenza di vita tra il V e il VI secolo. I resti di alcune attività artigianali del bronzo e di suppellettili, un forno circolare per la lavorazione del vetro, attestano lo svilupparsi di un ripopolamento tra il VI e VII secolo.

- Un'iscrizione epigrafica rinvenuta all'interno dell'edificio sacro ricorda inoltre che nel **639 per conto dell'esarca di Ravenna Isaac**, durante il vescovado di Mauro, che a causa delle invasioni longobarde aveva guidato gli abitanti della vicina Altino sull'isola, venne innalzata la basilica.
- La dedicazione dell'edificio **alla Madre di Dio (Theotócos)** così tipicamente bizantina, significava affermazione di fede cattolica contrapposta alle simpatie ariane longobarde e alla devozione all'imperatore Eraclio, che della pietà alla Madre di Dio si era fatto banditore.
- Non sappiamo quale fosse la pianta di questa primitiva fabbrica: varie infatti sono le ipotesi degli studiosi; pare comunque sorgesse sull'area di quella attuale, **poi ricostruita nel 1008 circa**, con probabile presenza dell'abside centrale interna, compresa entro un muro perimetrale, e di due absidiole rudimentali, secondo il tipico schema lagunare alto adriatico.

All'inizio dell'VIII secolo, come ricorda nelle proprie cronache Giovanni Diacono nel X secolo, il vescovo Adeodato I fece abbellire l'edificio con decorazioni marmoree, mentre tra l'864 e l'867, sotto il vescovado di Adeodato II vennero eseguiti lavori più consistenti quali il prolungamento dell'abside centrale oltre il muro perimetrale, forse l'allargamento di quelle laterali, della cripta e del portico prospiciente la facciata. Infine, durante i lavori operati da Orso Orseolo al principio dell'XI secolo, che diedero all'edificio l'aspetto attuale, fu innalzata l'aula centrale ed aperte finestre nella facciata e nella parete occidentale.

- Venne inoltre rialzato il pavimento (si vedano le tracce dei pavimenti sottostanti all'interno) e costruiti il ciborio dell'altar maggiore, in seguito distrutto, nuove colonne ed il campanile. **Vanno perciò ricordate tre fabbriche della cattedrale: la prima (del 639) della quale resta la parte inferiore della facciata; la seconda (864-867) di cui rimangono soltanto alcuni elementi; la terza (1008 circa) corrispondente all'attuale.**
- Nel corso dei secoli altri elementi contribuirono ad impreziosire l'edificio: tra il XII ed il XIII secolo furono quasi certamente eseguiti i mosaici dell'abside centrale, parte di quelli dell'abside destra e il Giudizio Universale della controfacciata; alla fine del XIII secolo fu realizzata la pala d'argento, ora ridotta a pochi resti e conservata nel vicino Museo della Provincia; mentre al secolo XIV risalgono i plutei dell'iconostasi provenienti dalla basilica di S. Marco.

Nel 1423, durante il vescovado di Pietro Nani, deteriorata dagli anni, la basilica fu sottoposta ad un restauro generale, durante il quale con molta probabilità furono dipinte le tavole dell'iconostasi da Zanino di Pietro. Altri restauri si ebbero nel 1616 quando un fulmine danneggiò seriamente basilica, campanile ed episcopio; altri lavori di consolidamento si ebbero nel 1821 e nel 1827 per volontà dell'imperatore d'Austria Francesco I. Tra il 1929 e 1939 i due edifici sacri, la cattedrale e S. Fosca, furono fortunatamente riportate alle linee originarie, grazie all'eliminazione di tutte le sovrastrutture di età barocca, introdotte dopo il concilio di Trento

La Basilica



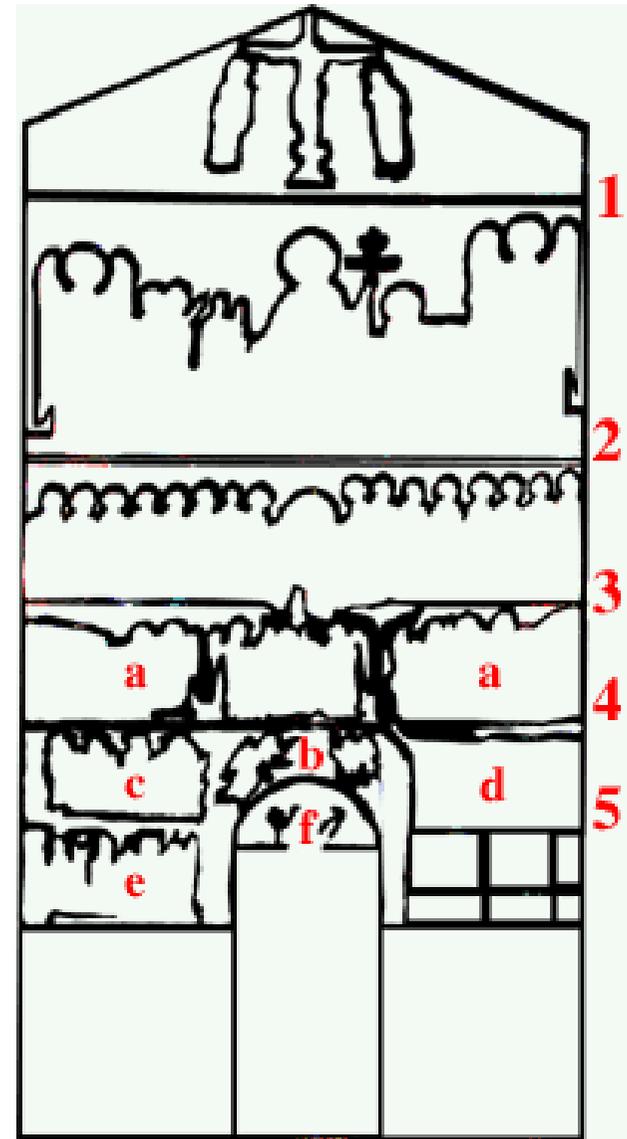
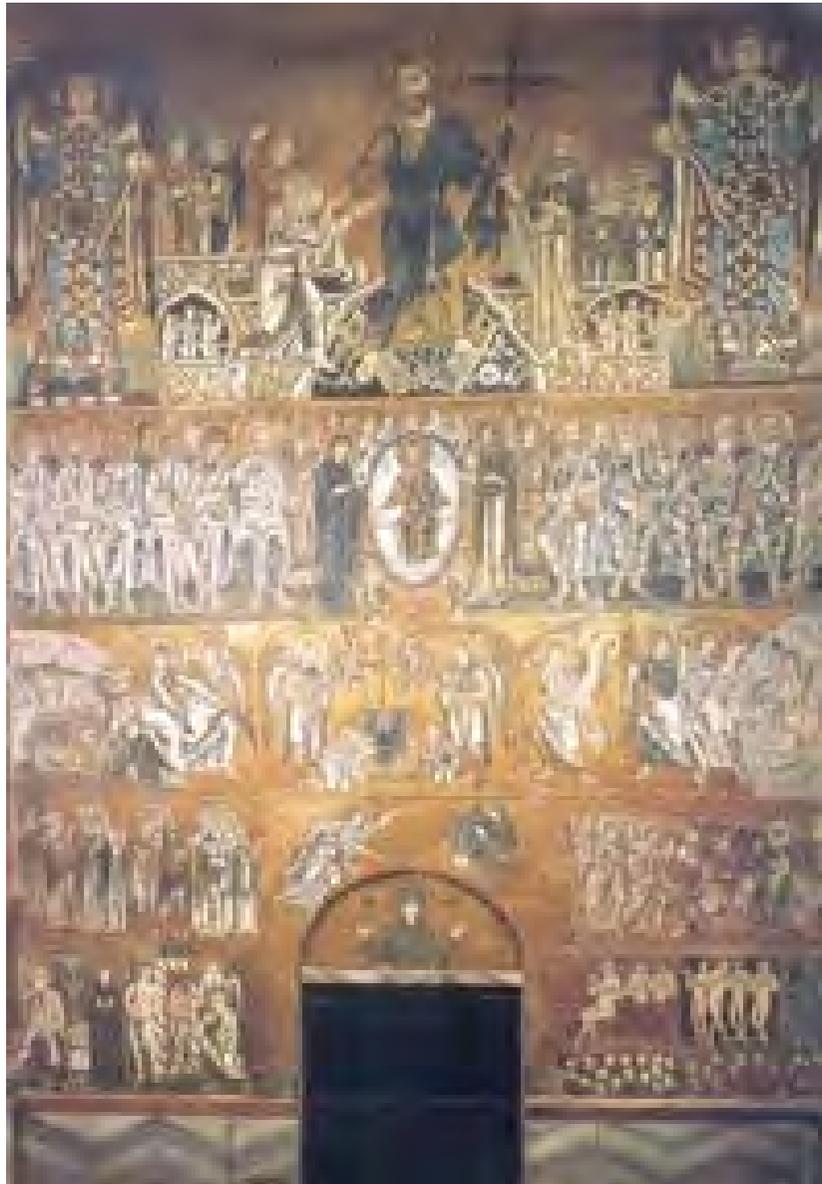
- L'attuale edificio, cioè quello voluto dall'Orseolo nel 1008 circa, si articola in tre navate con prospetto centrale sopraelevato con tre porte corrispondenti. La facciata principale in cotto è divisa da sei lesene troncate orizzontalmente poco sopra il raccordo delle due navate laterali, forse nel punto in cui terminava quella del IX secolo, che creano l'illusione di una galleria . **E' un insieme di gusto esarcale, cioè ancora ravennate**, con funzione decorativa della parete in grado di acquistare un forte senso di luminosità, grazie alla luce radente che crea giochi d'ombra. Nella parte superiore, in corrispondenza della quarta e quinta lesena, due finestrelle ad occhio vennero aperte per motivi pratici dall'Orseolo.
- Queste e le due finestre centinate della seconda e quinta lesena, furono oscurate più tardi, per creare il mosaico della parete interna. Uguali finestre a centina si trovano nelle due facciate delle navatelle laterali, anch'esse acciecate. Va sottolineata la persistenza del motivo simbolico fondato sul valore del numero sacro, il tre, in rapporto al mistero trinitario. Il porticato antistante risale al IX secolo, quando fu addossato al battistero, modificandolo in parte.
- Sorretto da sei colonne rotonde e quadrate, si apre a tratti in una volta a grandi vele e nel resto a spiovente. Il colonnato era inizialmente costituito da quattro colonne soltanto: due a destra e due a sinistra del battistero in esatta corrispondenza al perimetro della basilica; nel XIV secolo furono modificate, mentre nel corso del XV furono aggiunte altre due colonne sul lato destro per collegare il porticato della cattedrale a quello del vicino martyrium di Santa Fosca. A sinistra venne poi prolungato in corrispondenza dell'ingresso alla Schola Episcopalis o Sala della Confraternita, ove si conservano alcuni resti di affreschi.

L'interno

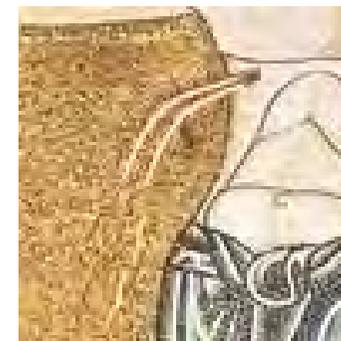
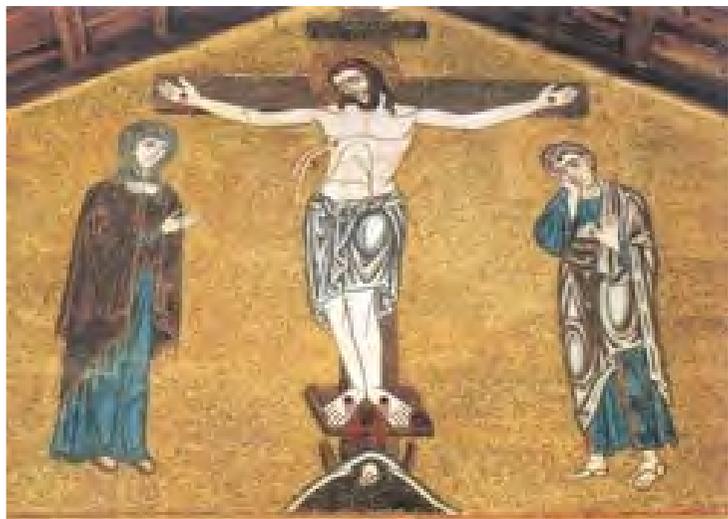
- Entrando si è pervasi dalla solennità e dalla sacralità dello spazio pervaso dalla luce che piove abbondante dalle dieci finestre laterali della vata principale per dare maggiore illuminazione, ma anche per difendere dai venti freddi del nord (il lato nord è infatti a parete continua). Fra le colonne le catene lignee, di reminiscenza bizantina, furono dovute ad esigenze tecniche per resistere allo sbandamento dei muri.. . Se non ci fossero le catene lignee l'insieme richiamerebbe in modo evidente Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna.
- Probabilmente si intendevano mosaicare le pareti della navata centrale come in quella chiesa per collegare le due grandi pagine dell'abside e dell'ingresso. La navata centrale é divisa da quelle laterali da nove colonne di marmo greco per lato (ancora il simbolismo sacro del numero ternario): dalla settima alla nona si definisce lo spazio divisorio del presbitero. Anche le colonne sono dovute al vescovo Orseolo, che utilizzò in parte alcuni elementi preesistenti; i capitelli corinzi composti sorreggono un basso pulvino e i singoli archi di gusto lagunare, listati in rosso.
- Il secondo e sesto capitello della fila di destra sono a ramoscelli di vite e corona di ovuli, lavoro del VI secolo, qui impiegati nella ricostruzione del 1008; mentre altri cinque, verso l'abside, possono essere di mano diversa e forse del X secolo.

Datazione: Vanno ricordate tre fabbriche della cattedrale: la prima, del 639, della quale resta la parte inferiore della facciata; la seconda, 864-867, di cui rimangono soltanto alcuni elementi la terza, 1008 circa, corrispondente all'attuale

Misure: Pianta rettangolare alta oltre i 20 metri.



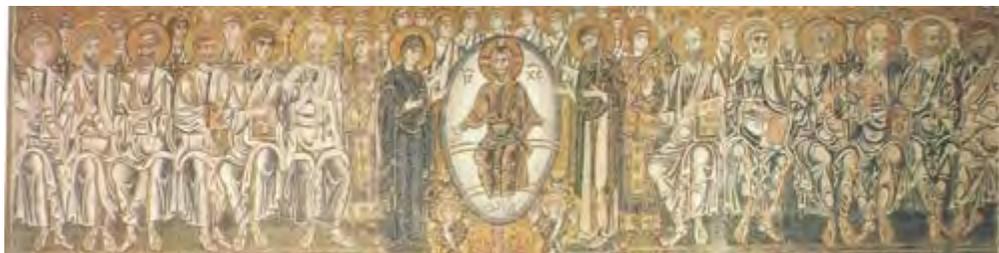
Gesù Crocifisso con ai lati Maria e San Giovanni Evangelista.



- Il sangue che sgorga copioso dalle ferite di Cristo ne evidenzia ancora una volta la natura umana.



- La seconda scena presenta Gesù vittorioso sul male e sulla morte che calpesta il diavolo e le porte spezzate degli inferi. Con la sinistra regge la croce, strumento di vittoria, e con la destra trae dal regno della morte Adamo, padre dei viventi, mentre accanto Eva, vestita di rosso e con le mani velate in segno di rispetto, Gli rivolge la sua invocazione. Alle sue spalle Davide e Salomone, i progenitori regali, riconoscono la vittoria di Cristo. A destra Giovanni il Battista, con il lungo manto di pelo di cammello, indica il Cristo davanti alla schiera dei profeti. Ai lati chiudono la scena due arcangeli rivestiti di gemme come gli imperatori bizantini.



Nella fascia sottostante Cristo appare tra la Vergine e il Battista che Lo

supplicano in favore dell'umanità, mentre Egli mostra le piaghe della Passione. Ai lati due angeli dagli abiti tempestati di gemme, e le dodici figure biancoverstite degli Apostoli che siedono anch'essi a giudicare il mondo; alle loro spalle vi è una moltitudine di schiere angeliche

Il Cristo è raffigurato nella mistica mandorla, che indica la natura divina celata in un guscio corporeo; lo reggono due serafini con le ali tempestate di occhi, perché essi sono i più vicini alla sapienza di Dio.

Dalla mandorla scende secondo le Scritture un fiume di fuoco ardente che nutre le fiamme dell'Inferno, situato in basso a destra.



- Nella fascia sottostante al centro vi è il trono del Trionfo della Croce: sono ben visibili gli strumenti della Passione, cioè la croce, la corona di spine, la lancia e la spugna, oltre al libro chiuso da sigilli che, come narra l'Apocalisse, verranno aperti nel momento del Giudizio.

Davanti al trono stanno inginocchiati Adamo ed Eva, implorando misericordia.

Ai lati vediamo due scene di resurrezione dei morti:

a sinistra i morti, ancora avvolti dalle bende funebri, vengono fuori dai sepolcri e dalle gole delle belve, mentre a destra due angeli richiamano alla vita quanti morirono nel mare, qui raffigurato da una figura pagana, forse derivata dai pavimenti delle ville romane del litorale lagunare.



Un altro angelo avvolge il cielo stellato, che alla fine del mondo cesserà di esistere.



- Al di sotto osserviamo la scena della pesa delle anime: mentre un angelo pone sulla bilancia il bene e il male commessi dalla persona giudicata, i diavoli con lunghe pertiche cercano di far pendere il piatto dalla loro parte.

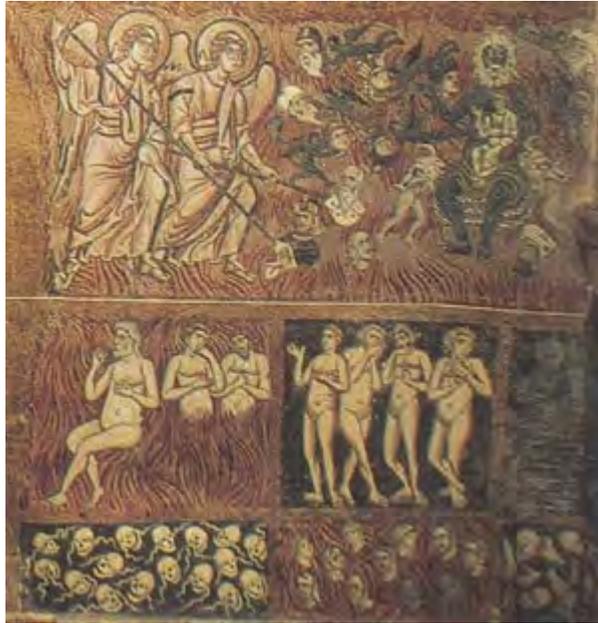


A sinistra vediamo i beati, sotto i quali è raffigurato il Paradiso.

In un giardino fiorito a destra è inginocchiato San Pietro, che tiene le chiavi, mentre indica la porta del Paradiso assieme all'Arcangelo Michele, il cui compito è accompagnare le anime nell'aldilà.



• Vicino alla porta sta in attesa di entrare il Buon Ladrone, con la croce che è lo strumento della sua redenzione; al suo fianco la Vergine intercede per la salvezza dei peccatori. Segue Abramo, seduto tra due alberi e attorniato da quanti attendono di essere salvati.



- Nella parte destra di questo settore vediamo invece i dannati.
Due angeli rossi, che brillano della luce di Dio, cacciano con le lance i superbi nelle fiamme, dove, tra altre figure, troneggia Ade con in grembo l'Anticristo, effigiato come un fanciullo perché inganna gli uomini con la sua falsa innocenza.
Nelle due fasce sottostanti, divise in sei riquadri rossi e neri, sono puniti gli altri sei vizi capitali: da sinistra i lussuriosi, con il ricco Epulone che chiede un goccio d'acqua; i golosi che si mordono le mani e gli irosi immersi nell'acqua profonda per placarne la rabbia.
Nella fascia inferiore scorgiamo gli invidiosi: dagli occhi dei loro teschi escono serpentelli. Seguono gli avari, uomini di tutte le razze, con le teste riccamente ingioiellate.
Infine teschi, ossa, mani e piedi sparsi a raffigurare la punizione degli accidiosi.



- Nella lunetta sopra la porta appare Maria orante sotto alla scritta "O Vergine commuovi con la tua preghiera Colui che è nato da Dio, e purifica dal peccato". Insomma, è ancora una volta la Vergine che intercede per l'umanità nell'ora del Giudizio e che accompagna tutti noi con la sua preghiera nel momento in cui, usciti dalla Basilica, entriamo nel mondo della fragilità e della tentazione.

La luce di
Bisanzio, il colore
di Torcello, l'oro
di Venezia



- Per mille anni, dalla fondazione nel V secolo per mano di profughi da Altino, al tramonto nel XV secolo per via dell'insabbiamento di canali e barene che complicano la navigazione e la pongono “fuori mercato” rispetto a Venezia, Torcello è cuore urbano ed economico della laguna.

- Oggi di quello splendore non c'è più nulla se non la basilica di Santa Maria Assunta e la chiesa di Santa Fosca: tutti gli altri mattoni e le pietre sono “migrati” verso Venezia, per divenire gli splendidi edifici che l'isola dominante edifica mentre l'altra isola agonizza.

Ma la centralità torcellana è espressa nell'arte e nella tecnica delle tante opere raccolte in mostra, nate dalla genialità creativa degli abitanti di Torcello o importata dai tanti contatti avuti con le città dell'Occidente e soprattutto dell'Oriente, a partire da Bisanzio.

- Una mostra “viva”, che racconta la grande storia dai primi insediamenti lagunari alla fine del Duecento attraverso gli splendori di quell'arte che, generatasi a Bisanzio, troverà nella laguna veneta l'ambiente ideale in cui crescere e svilupparsi, dando origine a novità di forme ed espressioni che costituiscono, ancora oggi, la magia di Torcello e il fascino di Venezia.

La Basilica torcellana con il complesso episcopale e l'adiacente rotonda di S. Fosca sono quanto resta, oggi, di un'intera città sorta intorno al VI secolo ad opera degli abitanti dell'antica Altino, che qui trovarono rifugio dall'invasione longobarda. Si creò così, nel tempo, un vivace insediamento urbano, con al centro Torcello, città ricca di edifici civili e religiosi, perno delle attività commerciali della Venetia, termine con il quale si identificava in antico l'area della laguna. Poi seguì il declino a partire dal XIV secolo, che la trasformò per varie ragioni in un luogo disabitato e abbandonato, ridotto a una sorta di cava di materiali nobili – marmi e pietre anzitutto – riutilizzati dai veneziani per la costruzione della città sorta intorno a Rialto.

- Punto di partenza della mostra è il periodo tra i secc. V e VII, età successiva alla evangelizzazione del territorio alto adriatico, compiuta nel IV secolo, sul quale emergono per importanza centri quali Aquileia e Grado insieme ad altri che, da Ravenna a Pola, costituiscono un ecumene civico, culturale e religioso, altrove inesistente, foriero di molti e straordinari sviluppi. È, questa, l'età della "prima" Torcello, di cui la mostra espone nobili monumenti, insieme a significativi reperti di ambito lagunare: tracce sulle quali si avvia il secondo momento del percorso espositivo, che considera la cultura artistica alto adriatica tra X e XII secolo, età alla quale è riferibile il momento dell'erezione della seconda basilica torcellana, l'attuale, e la sua decorazione. La sezione indaga, con apporti di assoluta bellezza, il diffondersi in Adriatico del linguaggio "veneto-bizantino" frutto del rapporto tra i centri adriatici e lagunari con Costantinopoli, capitale d'Oriente: linguaggio che trova proprio in Santa Maria Assunta di Torcello una delle sue massime espressioni nell'architettura e nell'apparato scultoreo – si vedano i preziosi plutei ad intreccio e le formelle marmoree abitate da pavoni ed animali fantastici posti a confronto con la produzione torcellana ancora apprezzabile in situ, come pure gli straordinari apporti dalla terraferma, documentati dal gruppo dell'Adorazione dei Magi, del Seminario Patriarcale di Venezia - ed in particolare nella celebre decorazione a mosaico della controfacciata, capolavoro artistico oltre che unicum iconografico musivo.

Un approfondimento tematico è dedicato proprio a tale monumentale Giudizio Universale: l'esposizione ne presenta una riproduzione digitale realizzata con tecnologia laser che consentirà di renderne possibile una eccezionale "visione" sin nei dettagli. Anche i temi iconografici rappresentati nella grandiosa composizione – la Crocifissione, l'Anastasis, il Pantocrator, la Deesis o "Grande Preghiera", la Vergine Orante e la Vergine Odigitria - troveranno adeguato raffronto in opere coeve provenienti dai più grandi musei, realizzate in materiali diversi – ori, argenti, avori, pietre dure, smalti, icone musive, preziose miniature – ed esposti insieme ad alcuni dei frammenti musivi originali, oggi dispersi in più musei sia italiani che esteri, e distaccati dal mosaico negli interventi di restauro realizzati sullo stesso nell'Ottocento. A questi preziosi documenti si affiancano rari frammenti musivi più propriamente bizantini – come la Vergine dal Monastero di Studios, a Costantinopoli, e le Pie Donne del Museo Marciano – o bizantineggianti, opera di maestranze veneziane attive in quel tempo lungo la costa adriatica, a Ferrara come a Ravenna.

Delle solenni liturgie e del culto celebratisi a Torcello nei secoli d'oro della sua storia fanno memoria una splendida serie di oggetti coevi, qui raccolti a suggerire un apparato liturgico purtroppo non più esistente. Preziose legature di codici miniati, reliquiari, croci processionali di assoluto valore artistico documentano l'altissima tecnica esecutiva degli orafi bizantini e veneziani e la straordinaria cura avuta dagli stessi nel realizzare oggetti di grande bellezza, splendide custodie in terra di frammenti di Bellezza divina, di cui la preziosità dei materiali è sempre inadeguato riflesso.

- L'ultima sezione della mostra è dedicata all'icona e alla sua evoluzione più propriamente veneziana. Delle sacre immagini bizantine, importate in numerosi esemplari in laguna specie dopo il 1204, anno della IV crociata, sono documenti preziosi le icone della Vergine provenienti dalla Grecia, tra le più antiche a noi giunte fino a noi. Tra le stesse, un posto a sé merita la splendida icona della Gran Madre di Dio di Costantinopoli, conservata a Treviso presso il Monastero della Visitazione, capolavoro assoluto ancora poco noto, esposto in una mostra per la prima volta. Riflessi dell'immagine divina, di Cristo, della Vergine e dei santi, le icone si rivestono di luce, grazie all'uso dei metalli preziosi e delle pietre che le adornano, o si elaborano in nobili materiali, quali gli smalti, l'avorio, il micro mosaico, la seta, i fili d'oro e d'argento. Di questa diversità di materiali sono testimonianza eccezionale l'icona costantinopolitana dell'Arcangelo Michele, dal tesoro di San Marco, quella musiva della Trasfigurazione di Cristo, ora al Louvre, e l'Epitaffio con il Cristo morto, finissimo ricamo del Museo Bizantino di Salonicco.

Quanto all'evoluzione dell'icona in laguna, i numerosi apporti provenienti dalla capitale d'Oriente e la diaspora delle maestranze artistiche bizantine successiva al sacco di Costantinopoli del 1204, introducono in ambito adriatico ulteriori novità registrabili in pittura, ad esempio, nell'operato di maestranze bizantino-macedoni, attive nei territori corrispondenti all'odierna aree geografiche di Serbia e Kosovo. Riflessi di questa nuova sensibilità artistica si registrano negli affreschi veneziani di San Zan Degolà, e nelle ancora enigmatiche Madonne del latte, del Museo Marciano e delle Gallerie dell'Accademia, primi frutti adriatici di una produzione destinata a grande successo. In pieno Duecento si registrano in laguna anche le prime significative infiltrazioni artistiche di impronta occidentale, indice di apprezzamento, da parte della committenza, dei prodotti, specie sontuosi, della terraferma. Gli sviluppi di tali ingressi di provenienza anche transalpina, contribuiranno all'affermazione di un nuovo linguaggio, dallo stile elegantissimo, ancora veneto-bizantino ma con influenze sia giottesche che gotiche, che troverà poi in Paolo Veneziano (attivo verosimilmente ca. 1320-1358) il suo esponente più rappresentativo.

Una occasione unica per un viaggio tra arte occidentale e orientale in una città che ha saputo far sintesi delle tradizioni rielaborandole ed instaurare dialoghi e meticciami culturalmente significativi. Una mostra che contribuisce a vedere e rivivere i primi secoli della storia della civiltà veneziana attraverso l'arte e la fede dei suoi primi abitanti.





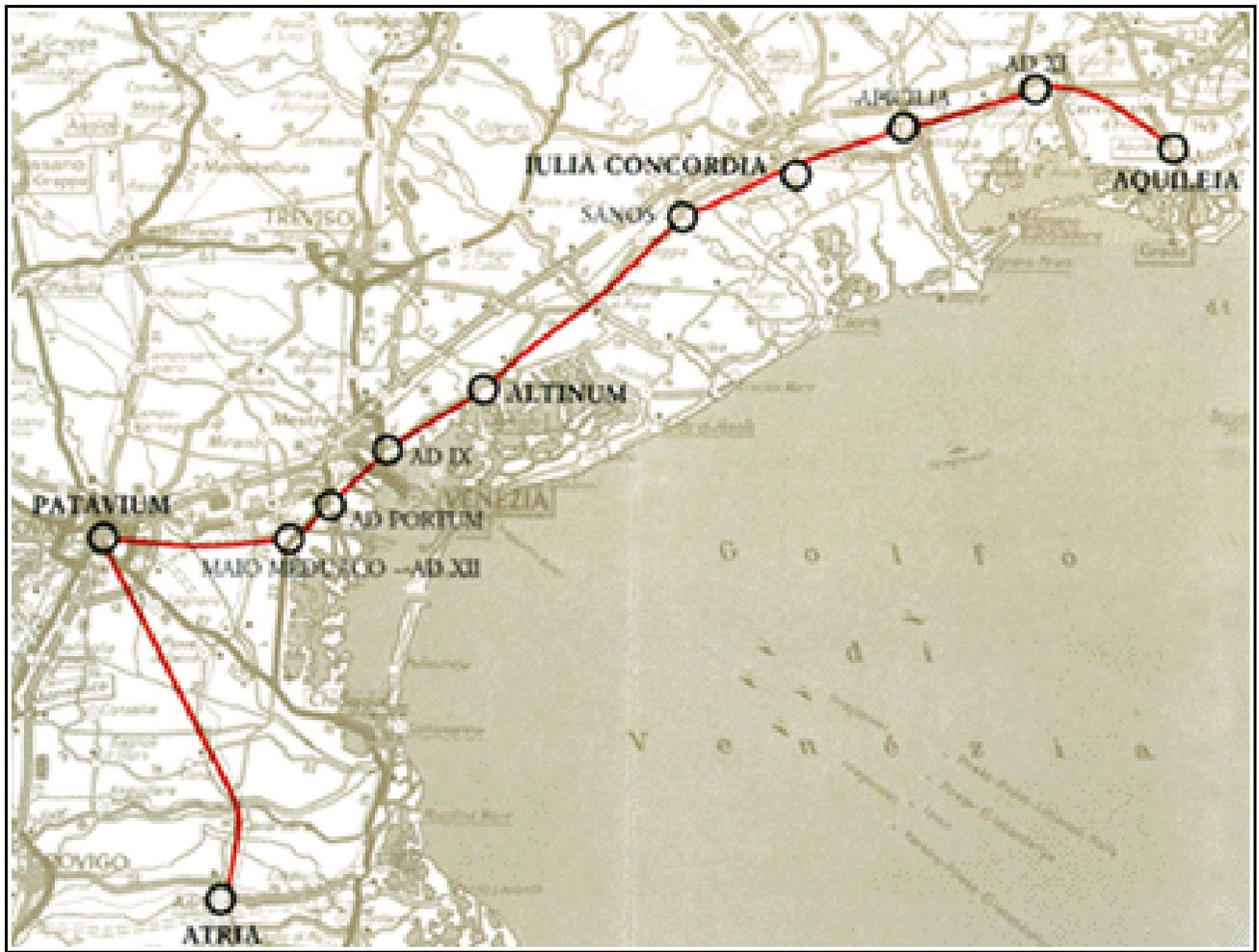
- **Trono di Attila;** sedile scolpito in un solo pezzo di pietra, grezzo, maestoso e pur agile, viene chiamato così, ma probabilmente fu semplicemente il seggio del podestà o del vescovo.



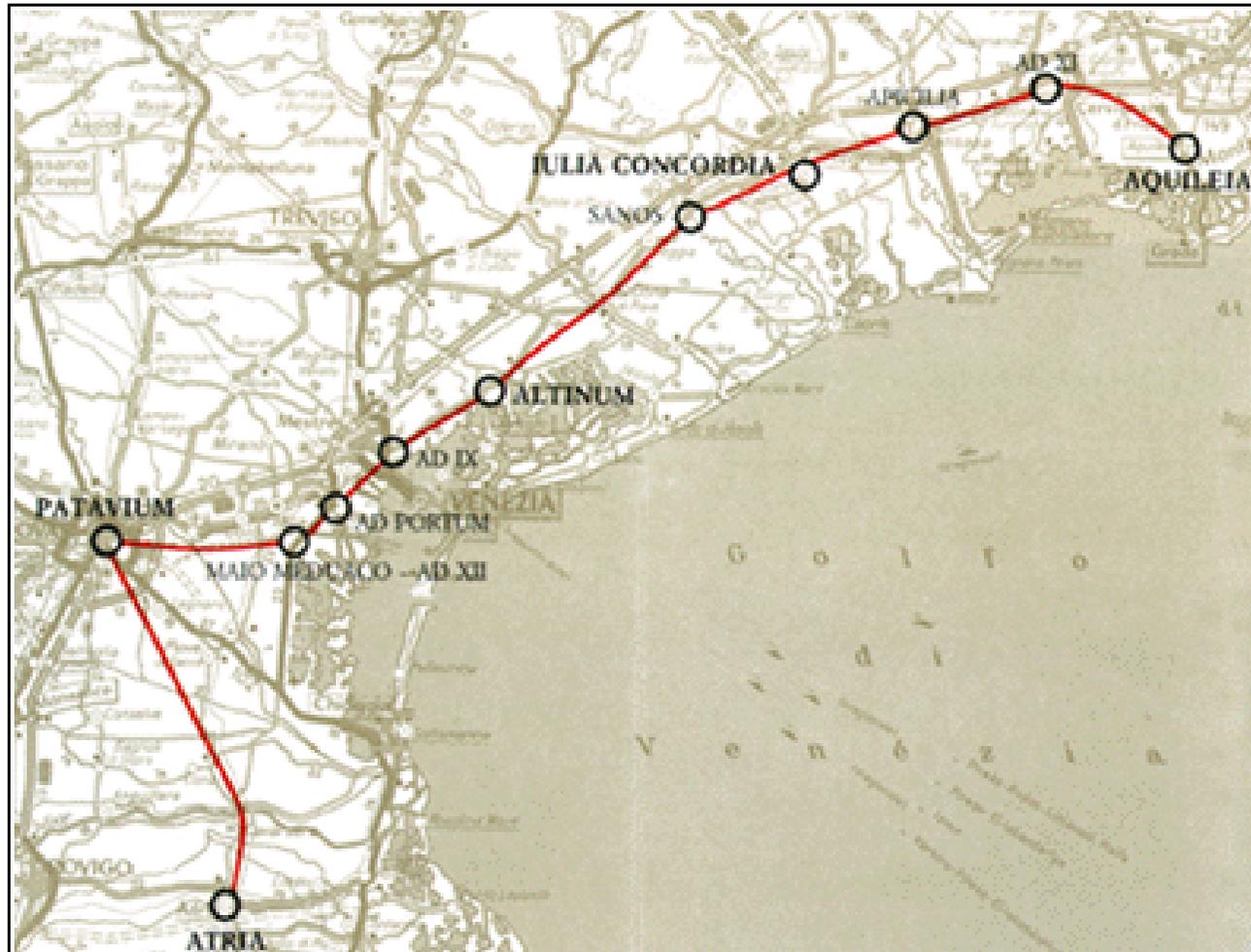
Chiesa di Santa Fosca; risale al XI secolo, ha pianta a croce contornata da un portico ottagonale con archi a piede rialzato e capitelli scolpiti. L'interno presenta un interessante raccordo tra la pianta quadrangolare della base e la pianta circolare della cupola.



- **Basilica di Santa Maria**; la grande chiesa a tre navate subì vari rifacimenti attraverso i secoli, ma la struttura attuale risale al 1008. All'interno da ammirare il pavimento a mosaico risalente al IX secolo, il crocifisso ligneo e un pulpito di gusto bizantino modellato con materiali provenienti dalla distruzione di Altino. La parete di fondo è occupata da un mosaico rappresentante l'Apoteosi di Cristo e il Giudizio Universale, ritenuto opera di scuola veneto-bizantina dei secoli XII e XIII affine ai mosaici coevi di San Marco.



La Via Annia



- E' noto che i Romani sono stati grandi costruttori di strade. Vie militari per lo spostamento delle truppe a conquista e difesa; vie che hanno consolidato e arricchito centri già esistenti e ne hanno fatto sorgere di nuovi, vie soprattutto che sono state le arterie di trasmissione di scambi commerciali, di una struttura amministrativa e giuridica, di lingua, arte, in una parola della civiltà romana.

Il Veneto è stato collegato con il mondo romano attraverso due grandi strade consolari: la Via Postumia, costruita nel 148 a. C., che congiungeva Genova con Aquileia, e la Via Annia, costruita nel 131 a.C. dal pretore Tito Annio Rufo, che partendo da Adria percorreva l'arco adriatico fino ad Aquileia.

Con la scorta delle foto aeree e dei rilevamenti fatti possiamo seguire a grandi linee la strada.

- Dell'Annia nel tratto Padova – Altino conosciamo due stazioni, posti di riferimento e di ristoro per uomini e cavalli con alloggi, bagni, officine; una a San Bruson, l'altra a Marghera. Vi giungeva seguendo un percorso alla destra della riviera del Brenta, secondo alcuni studiosi, lungo la riva sinistra secondo altri e, in questo caso le stazioni sarebbero state da situarsi al Dolo e a Mestre. La differenza risulta dalle varie distanze che gli Itinerari antichi riportano fra Padova e Altino. Lungo l'Annia, fra Padova e Altino, sono stati ritrovati ben quattro miliari. Si tratta come noto di cippi, di solito di forma circolare, a rocchio di colonna, posti per lo più da imperatori che, anche in età molto posteriore alla costruzione della via, la hanno curata e ripristinata, e che in genere riportano il numero delle miglia intercorrenti fra due località. Uno è venuto in luce alla Stanga alla periferia di Padova, uno a San Bruson, il terzo a Campalto, l'ultimo a Quarto d'Altino.

- Nel tratto fra Porto Menai e Altino, e poi a Sud di Musile, l'antica strada fu costruita su un tratto rialzato perché l'area circostante era soggetta ad allagamento. Per la difficile e mutevole situazione idrografica di questa fascia costiera, la strada fu costretta a tenersi piuttosto all'interno ed ebbe bisogno di lavori di riatto perché invasa da molte acque palustri. Numerosi imperatori vi passarono con i loro eserciti nel IV sec. d.C., per difendere il confine orientale dell'Impero i loro nomi sono ricordati in cinque miliari rinvenuti lungo il tratto della strada da Musile di Piave a Ceggia. La strada continuava verso Est e attraversava un antico ramo del Piave, su di un ponte romano a tre arcate di cui sono conservati visibili i resti delle fondazioni, assai solide e ben costruite. Passava quindi a Sud di Ceggia; qui sono stati rinvenuti i resti di due piloni e delle testate di un ponte, anch'esso a tre arcate, di lastroni di arenaria che varcava un corso fluviale ora interrato, il Canalat o il vecchio Piavon. La strada arriva poi alla Livenza che attraversava presso Santa Anastasia su di un ponte di cui esistevano i resti ancora nel secolo scorso. Di qui puntava a Nord-Est verso Concordia. Iulia Concordia, oggi Concordi Sagittaria, fu una illustre colonia romana fondata nel 42 a.C. che ebbe vita fiorente anche nel tardo Impero e risulta, per le imponenti memorie conservatesi, il più grosso centro paleocrisiano delle Venezie, dopo Aquileia

Arte Gotica



Il gotico è una fase della storia dell'arte occidentale che, da un punto di vista cronologico, inizia all'incirca alla metà del XII secolo in Francia, per poi diffondersi in tutta l'Europa occidentale e termina, in alcune aree, anche oltre il XVI secolo, per lasciare il suo posto al linguaggio architettonico di ispirazione classica, recuperato nel Rinascimento italiano e da qui irradiatosi nel resto del continente a partire dal XV secolo.

Il gotico è un fenomeno di portata europea dalle caratteristiche molto complesse e variegata, che interessò tutti i settori della produzione artistica, portando grandi sviluppi anche nelle cosiddette arti minori: oreficeria, miniatura, intaglio di avorio, vetrate, tessuti, ecc.

Storia del termine

A causa della sua provenienza francese, in età medievale l'architettura gotica era chiamata opus francigenum. A Venezia, invece, venne conosciuta come modo di costruire "alla tedesca". Il termine "gotico", in senso dispregiativo, fu invece coniato da Giorgio Vasari nel XVI secolo come sinonimo di nordico, barbarico, capriccioso, contrapposto alla ripresa del linguaggio classico greco-romano del Rinascimento.

La perdita della connotazione negativa del termine risale alla seconda metà del Settecento, quando prima in Inghilterra e Germania, si ebbe una rivalutazione di questo periodo della storia dell'arte che si tradusse anche in un vero e proprio revival (il Neogotico), che attecchì gradualmente anche in Francia e poi in Italia.

Architettura

La novità più originale dell'architettura gotica è la scomparsa delle spesse masse murarie tipiche del romanico: il peso della struttura non veniva più assorbito dalle pareti, ma distribuito su pilastri e una serie di strutture secondarie poste all'esterno degli edifici. Nacquero così le pareti di luce, coperte da magnifiche vetrate, alle quali corrispondeva fuori un complesso reticolo di elementi di scarico dei carichi. Gli archi rampanti, i pinnacoli, gli archi di scarico sono tutti elementi strutturali, che contengono e indirizzano al suolo le spinte laterali della copertura, mentre le murature di tamponamento perdono importanza, sostituiti dalle vetrate. La straordinaria capacità degli architetti gotici non si esaurisce nella nuova struttura statica: gli edifici, svuotati dal limite delle pareti in muratura, si svilupparono su uno slancio verticale, arrivando a toccare altezze ai limiti delle possibilità della statica.

Strumenti essenziali per questo sviluppo aereo furono:

- * l'uso massiccio dell'arco a sesto acuto (di origine sassanide e islamica, in uso già in epoca romanica, per esempio in Borgogna), che permette di scaricare il peso sui piedritti generando minori spinte laterali rispetto ad un arco a tutto sesto;
- * la volta a crociera ogivale, che crea campate rettangolari invece di quadrate;
- * gli archi rampanti, che ingabbiano la costruzione disponendosi dinamicamente attorno a navate ed absidi.

In Inghilterra si ebbe un ulteriore sviluppo della volta a crociera con la volta a sei spicchi e poi a raggiera o a ventaglio: soluzioni che permettevano un'ancora migliore distribuzione del peso.



Scultura

La scultura gotica si mosse a partire dal ruolo che le era stato consegnato durante il periodo romanico, cioè quello di ornare l'architettura e istruire i fedeli creando le cosiddette Bibbie di pietra.

Gradualmente la disposizione delle sculture nella costruzione architettonica divenne più complesso e scenografico. Gli episodi più importanti di scultura furono, come in età romanica, i portali delle cattedrali, dove vengono rappresentati solitamente i personaggi dell'Antico Testamento e del Nuovo Testamento.

La scultura gotica viene inquadrata nel periodo tra il XII e il XIV secolo circa.

Anche in scultura gli artisti di epoca gotica si mossero a partire dalle conquiste del secolo precedente, l'epoca romanica, quali la ritrovata monumentalità, l'attenzione per la figura umana, il recupero della plasticità e del senso del volume. Le innovazioni furono radicali e si pervenne dopo molti secoli ad una rappresentazione della figura umana finalmente realistica e aggraziata. Il ruolo della scultura rimase però quello che le era stato consegnato durante il periodo precedente, cioè quello di ornamento dell'architettura, con una fruizione indipendente ancora inconcepibile. Importante restò anche la funzione didascalica con le cosiddette Bibbie di pietra che istruivano i fedeli analfabeti.

Gradualmente la disposizione delle sculture nella costruzione architettonica divenne più complesso e scenografico. Gli episodi più importanti di scultura furono, come in età romanica, i portali delle cattedrali, dove venivano rappresentati solitamente i personaggi dell'Antico Testamento e del Nuovo Testamento.

Un fondamentale passaggio è il fatto che nel periodo gotico le sculture iniziano a non essere più inglobate integralmente nello spazio architettonico (sia lo stipite di un portale o un capitello...), ma iniziano ad affrancarsi venendo semplicemente addossate ai vari elementi portanti. Comparvero così le prime statue a tutto tondo, anche se non era apprezzabili indipendentemente e isolate. Può darsi che fosse ancora latente il retaggio della lotta al paganesimo, che venerava statue a tutto tondo come divinità, in ogni caso, fino al Rinascimento italiano, le statue furono sempre collocate a ridosso di pareti, entro nicchie, sotto le architravi o come cariatidi e telamoni.

Pittura

La pittura nel periodo gotico subì uno scarto temporale notevole rispetto alle altre arti arrivando a un rinnovamento con un ritardo di tre-quattro decenni, grazie alla scuola italiana (in particolare toscana e forse romana). Solo nella seconda metà del XIII secolo, bruciando velocemente le tappe, la pittura arrivò a rinnovarsi pienamente, grazie all'opera di Giotto.

I motivi di questo ritardo furono probabilmente essere legati ai modelli diversi che pittura e scultura ebbero: in epoca romanica la scultura si era già rinnovata, riscoprendo in alcuni casi le opere della classicità ancora esistenti, mentre per la pittura il modello principale di riferimento era comunque la scuola bizantina. Con la conquista di Costantinopoli durante la quarta crociata (1204) e con la formazione dei Regni latini d'Oriente, il flusso di opere pittoriche e mosaicistiche bizantine si era addirittura infittito.

Nella seconda metà del Duecento, all'epoca di Nicola Pisano, lo scollamento tra vivacità narrativa, resa naturalistica e forza espressiva tra scultura e pittura giunse al culmine, con i pittori disarmati di fronte alle straordinarie novità introdotte dagli scultori. Nel giro di due generazioni però i pittori seppero bruciare le tappe, rinnovando modelli e linguaggio, fino a arrivare anche nelle arti pittoriche a recuperare spazialità, vivacità narrativa, figure credibili e ambientazioni architettoniche o paesistiche verosimili. La pittura fu anche avvantaggiata nel rinnovo dall'aver una committenza più ampia, per via dei costi decisamente più economici.

Dal romanico la pittura, specialmente in Italia centrale, aveva ereditato la diffusione delle tavole dipinte, appoggiate dagli ordini mendicanti per la loro pratica trasportabilità. I principali soggetti non erano molti:

- * Crocifissi sagomati, spesso appesi al termine delle navate delle chiese per suscitare la commozione dei fedeli;
- * Madonne col Bambino, simboli dell'Ecclesia e simbolo di un rapporto madre/figlio che umanizza la religione;
- * Raffigurazioni di santi, tra i quali spiccano le nuove iconografie legate alla figura di san Francesco d'Assisi.

Tra i maestri del Duecento italiano ci furono Berlinghiero Berlinghieri e Margaritone d'Arezzo, entrambi ancora pienamente bizantini, ma che iniziano a mostrare alcuni caratteri tipicamente occidentali. In seguito Giunta Pisano arrivò al limite delle possibilità dell'arte bizantina, sfiorando la creazione di uno stile tipicamente "italiano". Questo limite venne superato da Cimabue, il primo, secondo anche Giorgio Vasari che si discostò dalla "scabrosa goffa e ordinaria [...] maniera greca". Nel cantiere della basilica superiore di Assisi si formò infine un nuovo stile occidentale moderno, con i celebri affreschi attribuiti a Giotto. Studi recenti hanno comunque in parte ridimensionato la portata innovatrice della scuola italiana, mostrando come anche in ambito bizantino la pittura si stesse evolvendo (ad esempio con gli affreschi del monastero di Sopočani, datati 1265).

Lo sviluppo della pittura tra il XII secolo e XIV secolo è condizionato dal rapido affermarsi dei sistemi costruttivi gotici. In gran parte delle nuove cattedrali le superfici vetrate sono ormai preponderanti rispetto a quelle in muratura e la necessità di decorare le pareti diventa quindi sempre più marginale. È per questo motivo che le antiche e consolidate tecniche del mosaico e dell'affresco vanno incontro ad un inevitabile declino. A tale declino fa riscontro il contemporaneo raffinarsi della pittura su vetro e la pittura su tavola, che già in epoca romanica aveva cominciato a svilupparsi con un certo successo. La sua realizzazione non è subordinata ad alcuna esigenza di carattere architettonico e ciò consente agli artisti di esprimersi in assoluta libertà. La pittura su vetro consiste nella realizzazione di vetrate colorate da applicare alle finestre e ai rosioni delle cattedrali. Essa costituisce uno dei prodotti più originali e caratterizzanti di tutta l'arte gotica. Poiché nel medioevo non si potevano ottenere lastre di grandi dimensioni, ogni finestra doveva essere composta da più pezzi messi insieme. Per questo motivo si pensò di utilizzare dei vetri colorati uniti tra loro mediante delle cornici formate da listelli di piombo a forma di "H". Per prima cosa i vetri venivano tagliati con delle punte metalliche arroventate seguendo i disegni precedentemente disegnati, poi i vari pezzi si incastravano tra le due ali del listello di piombo. Ogni listello veniva saldato a quello contiguo in modo da ricomporre il disegno previsto dal cartone. Il tutto veniva infine inserito in un telaio di ferro e murato. Questa tecnica consentiva di ottenere figurazioni di grande effetto. Per poter dipingere delle figure sarebbe stato necessario disporre di colori che potessero far presa direttamente sul vetro. In Francia venne sperimentata la grisaille, una sostanza ottenuta da miscuglio di polveri di vetro e di ossidi ferrosi macinati e impastati con acqua e colle animali. L'uso della grisaille era assai semplice. Essa veniva spalmata sui vari pezzi di vetro da decorare e, una volta secca, aveva la particolarità di renderli opachi. Poi mediante uno stilo di legno si graffiava la grisaille riportando alla luce la trasparenza del vetro sottostante. Per fissare il dipinto era necessario ricuocere i singoli vetri in modo che la grisaille finisse di fondersi e amalgamarsi nella pasta stessa del vetro. Così facendo i contorni tracciati diventavano opachi e mentre le parti graffiate conservavano la trasparenza del vetro colorato. Il modo di trattare i temi della pittura risente della mutata situazione storica, sociale ed economica. La borghesia cittadina è ormai animata da uno spirito di sempre maggiore concretezza e anche la loro visione del mondo e della vita cambia in modo radicale. Si assiste a una progressiva attualizzazione delle narrazioni sacre, nelle quali i personaggi delle sacre scritture appaiono vestiti con indumenti del tempo e i luoghi corrispondono a luoghi esistenti.

In Italia, diversamente da Francia, Inghilterra, Germania e Paesi Bassi, l'affresco, e in parte anche il mosaico, continuarono ad avere una vastissima diffusione



Chiesa di Sant'Alvise

- Cerchia di Lazzaro Bastiani (attivo a Venezia fra 1449 e 1512)
- *Storie dell'Antico Testamento:*
- *Rachele alla fonte, Il ritrovamento di Giuseppe, Il vitello d'oro, Giosuè e la presa di Gerico,*
- *Salomone e la regina di Saba, Il colosso dai piedi d'argilla, L'arcangelo Raffaele e Tobbiolo,*
- *La povertà di Giobbe*



- Collocate sulla parete interna della facciata di Sant'Alvise,
- ove erano giunte nell'Ottocento dalla distrutta chiesa di
- Santa Maria delle Vergini, si trovavano otto graziose
- tavole dipinte a fine Quattrocento da un pittore dell'ambito
- di Lazzaro Bastiani, raffiguranti una serie di Storie
- dell'Antico Testamento.
- • Le 8 tavolette hanno sostanzialmente le stesse dimensioni e
- sono composte ciascuna da due pezzi di legno di conifera
- giuntati centralmente; presentano una preparazione
- tradizionale a gesso e colla animale e gli strati pittorici
- sono realizzati con un legante oleo-proteico.

Interessante è la storia critica di questo ciclo, di cui fanno parte anche due tavole ora al Museo Correr (raffiguranti Adamo ed Eva e Davide e la Sunamite). Esso vede un'attribuzione da parte del critico ottocentesco inglese John Ruskin **alla primissima giovinezza del Carpaccio mentre, dalla monografia sul pittore di Pompeo Molmenti e Gustav Ludwig (Vittore Carpaccio, La vita e le opere, Milano 1906, pp. 24-28) in poi le opere sono ascritte alla bottega di Lazzaro Bastiani.**

Quest'ultimo, attivo a Venezia tra il 1449 e il 1512 e formatosi sui modi dei Vivarini ma non senza un interesse per la cultura mantegnesca padovana, è stato supposto d'altra parte essere maestro del Carpaccio, problema che gli studi non hanno ancora portato a soluzione.

- Documenti preziosi per la storia del costume veneziano del XV secolo, le tavolette presentano nei fondi elementi architettonici d'impronta primo rinascimentale, non senza l'uso di fantasiose soluzioni come ne L'arcangelo Raffaele e Tobbiolo, con l'assemblamento di elementi eterogenei benché tutti d'impronta umanistica.

Il paesaggio, come hanno scritto Ludwig e Molmenti, “è rallegrato da specchi d’acqua e occupato qua e là da alberelli di forma cilindrica un po’ allungata a modo di alberi da presepio, che vogliono rappresentare pioppi, molto comuni nella campagna veneta. Ai pioppi si aggiunge anche qualche palma, rappresentata a guisa di pennello, nella solita forma tutta propria del Bastiani, la cui maniera si palesa anche nella composizione e nell’aggruppamento delle figure”. Tuttavia le ingenuità proporzionali delle tavolette invitano ad attribuirle, piuttosto che al Bastiani, ad un pittore di cassoni, forse proprio uno dei suoi nipoti, Simone o Alvise e Cristoforo.

Il tema narrativo delle opere è però un interessante parallelo della pittura carpaccesca, a dimostrazione della diffusione di un linguaggio pittorico molto significativo anche per i molti aspetti della civiltà veneziana fra Quattro e Cinquecento che esso ci permette di conoscere.

Particolari sono i soggetti rappresentati, la cui sequenza merita, come oggi accade, di essere vista nell'insieme, per identificarne la sottesa simbolicità.

- Molto interessante è l'apposizione su più tavolette della falsa firma "Victor Carpaccio", che nel restauro è stata conservata per la importante testimonianza che essa offre per le vicende della fortuna critica del pittore, fortuna cresciuta, prima ancora che con Ruskin, grazie alle generose parole espresse nei confronti di Carpaccio da Anton Maria Zanetti (Della pittura veneziana, 1773), alle quali le false firme sono molto probabilmente successive.

Esistono infatti due versanti della riscoperta dei pittori quattrocenteschi, che Vasari nelle sue Vite (1550 e 1568)

riteneva superati dall'età aurea di Raffaello, Leonardo e Michelangelo: il primo è quello degli eruditi settecenteschi,

che nell'illuministico recupero di un'arte priva di lenocini rivalutavano e ricercavano la limpidezza propria della pittura

dei due secoli antecedenti a questi comunque sommi artisti,

come Anton Maria Zanetti;

il secondo quello della riscoperta romantica d'una pittura meno cerebrale di quella del Rinascimento maturo e più vicina alle pure fonti cristiane d'ispirazione, come nel gusto di John Ruskin, il quale forse, e qui sta l'intreccio curioso, attribuì all'amato Carpaccio queste opere proprio in grazia delle false firme apposte a seguito della rivalutazione illuministica, nata e sviluppatasi su diverse basi, del maestro veneziano. Le tavole godono ora anche della nuova illuminazione del sottobanco della chiesa, curata dall'architetto Andrea Missori.

Gentile Bellini



Gentile Bellini (Venezia, ca. 1429 – Venezia, 23 febbraio 1507)

- Figlio maggiore di Jacopo e fratello di Giovanni, dopo le prime opere, influenzate dallo stile del Mantegna, abbandona il modo di costruire le figure con il rilievo plastico, preferendo costruirle con linee del contorno incise, tanto da creare figure appiattite in superficie con i colori che si incastonano in esse; grazie a questo stile divenne il maggior ritrattista dell'aristocrazia veneziana. Oltre che nei ritratti, Gentile lavorò ai cicli di storie realizzati su teleri celebrativi, inaugurando così la tradizione dei vedutisti veneziani: nei suoi teleri è la veduta a dominare la scena gremita di figure e di personaggi abbastanza grandi per essere ritratti nei minimi particolari, ma molto più piccoli rispetto alle architetture che la compongono; così facendo il telero, diventando un cronaca dei fatti narrati, diventa a sua volta un documento.



- Nasce a Venezia attorno al 1429, viene battezzato Gentile in onore di Gentile da Fabriano, maestro di suo padre Jacopo.
Nel 1460 col padre e col fratello Giovanni esegue la pala per la cappella del Gattamelata al Santo di Padova.
Del 1464 sono le Ante Marciane, dove risente dell'influenza del Mantegna, ma con grosse difficoltà nella resa degli scorci infatti i paesaggi sono secondo Roberto Longhi sono «come in una vecchia pittura cinese».
- Nel 1465 realizza il Ritratto del Beato Giustiniani, la figura del beato, non viene costruita volumetricamente ma è risolta in un gioco di profilature lineari incise.
- Nel 1466 prosegue la decorazione della Scuola Grande di San Marco, iniziata dal padre.
Nel 1469 è fatto Eques e comes palatinus dall'imperatore Federico III, forse in seguito alla realizzazione di un suo ritratto nell'occasione del suo passaggio da Venezia.
Nel 1471 apre bottega insieme al fratello Giovanni.

- Tra il 1472 e il 1473 circa è collocabile la tavoletta della National Gallery di Londra con Il Cardinal Bessarione e il Reliquario, opera commissionata nel 1472 dalla Confraternita della Carità, come sportello per un reliquario contenente frammenti della Croce, donato alla Confraternita dal Cardinal Bessarione.
Nel 1474 è nominato ritrattista ufficiale dei dogi.
- Tra il 1475 e il 1485 circa è collocabile la Madonna col Bambino in trono della National Gallery di Londra, opera firmata: OPVS. GENTILIS. BELLINI. VENETI. EQVITIS.
- La Madonna tiene in braccio il Bambino, questi ha in mano un melograno, simbolo di buon auspicio, di fertilità.
- Tra il 1479 e il 1480 è a Costantinopoli, in missione diplomatica alla corte del sultano Mehmet II, alla National Gallery di Londra è conservata una, tavola raffigurante il Ritratto del sultano Mehmet II, stilisticamente simile alla maniera di Gentile Bellini, con due iscrizioni: quella in basso a destra fornisce la datazione, cioè 25 novembre 1480, mentre l'iscrizione in basso a sinistra cita i nomi di Mehmet e Gentile Bellini, la tavola è stata quasi interamente ridipinta e molto alterata nel corso del secolo, quindi l'attribuzione a Bellini è molto incerta: forse l'immagine è una copia o un originale molto danneggiato.



- Peraltro, ne è stata notata la somiglianza con uno dei personaggi della lunetta Gesù fra i dottori nel tempio di Marco Palmezzano, conservata a Brisighella (RA). Il che non ha fatto che sollevare ulteriori domande.

Nel 1474 ha l'incarico di rifare su tela le storie affrescate da Gentile da Fabriano e dal Pisanello nella sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, opere andate distrutte.

Tra il 1478 e il 1485 è il Ritratto del doge Giovanni Mocenigo, ora al Museo Correr di Venezia.

Per la Scuola di San Giovanni Evangelista realizza tre teleri: la Processione in Piazza (1496), il Miracolo della Croce (1500) e la Guarigione di Pietro de' Ludovici (1501).

Tra il 1504 e il 1507 esegue La predica di san Marco ad Alessandria ora alla Pinacoteca di Brera di Milano, in cui la è più pausata e grandiosa, con contorni meno rigidi e colori più luminosi, forse per influenza del fratello, che interviene per completare l'opera.



Arte gotica. Nel corso di un secolo, dalla metà del '200 alla metà del '300, si era definita in Italia una nuova concezione artistica che era nata soprattutto in opposizione allo stile bizantino. Rispetto a questo stile, l'arte praticata dagli artisti italiani ricerca naturalismo e razionalità: le forme e le immagini devono somigliare il più possibile alla realtà. Devono in pratica creare l'illusione di far vedere la realtà stessa. Per far ciò, il problema, soprattutto per i pittori, è di creare sul piano bidimensionale l'illusione visiva della tridimensionalità. Come ci è oggi ben chiaro, le tecniche per ottenere ciò sono soprattutto due: il chiaroscuro, per definire la tridimensionalità dei volumi, e la prospettiva, per costruire lo spazio. In questa fase il chiaroscuro è una realtà già conquistata, la prospettiva ancora no.

Le ricerche per giungere alla definizione di un metodo «matematico» per definire lo spazio erano state, in effetti, avviate. In pratica artisti quali Giotto o i fratelli Lorenzetti, avevano già gettato le basi, seppure in maniera empirica, per comprendere il funzionamento della rappresentazione dello spazio. Mentre l'arte italiana era lanciata su questo percorso, un'altra visione artistica, quella gotica, si stava nel frattempo diffondendo in Europa. Anch'essa nasce come un'alternativa all'arte bizantina, ma rispetto all'arte che si stava formando in Italia, aveva ben altri fondamenti.

L'arte gotica non cerca il naturalismo, ma la decorazione. Non vuole essere a tutti i costi razionale, ma preferisce le atmosfere fiabesche. Potremmo dire che mentre l'arte italiana vuole «rappresentare» la realtà, nel modo più corretto possibile, l'arte gotica preferisce «raccontare» storie. Da un punto di vista stilistico, le differenze tra arte italiana e arte gotica sono essenzialmente le seguenti.

Nell'arte gotica non vi è il chiaroscuro, se non limitatamente ai volti, mentre per le vesti si preferisce una ricca e arabescata decorazione: in questo modo l'obiettivo del naturalismo è completamente sacrificato per un effetto decorativo più ricco e prezioso.

Nell'arte gotica non vi è preoccupazione per la corretta rappresentazione spaziale, e le immagini sono essenzialmente organizzate solo sul piano di rappresentazione, non in una plausibile spazialità tridimensionale.

Nell'arte gotica, inoltre, troviamo una predilizione evidente per l'uso della linea: quest'arte sembra pratica più da disegnatori che da pittori veri e propri. Le immagini sono sempre costruite in punta di pennello, con intrecci e tratteggi lineari di alto valore decorativo.

Da aggiungere, infine, la predilizione per la linea curva, che è uno dei tratti stilistici sicuramente più universali dell'arte gotica. Curve intrecciate, spirali, avvitamenti, sono tratti stilistici che ritroviamo nella morfologia più varia del gotico, dalla pittura alla miniatura, dall'architettura alla scultura.

Da un punto di vista storico, nel corso del XIV secolo, l'arte bizantina tende quasi a scomparire nell'Europa occidentale, resistendo solo in alcune situazioni periferiche. Le novità artistiche che si diffondono sono soprattutto due: l'arte italiana e l'arte gotica. La prima, in questa fase, è in effetti presente quasi solo nell'Italia centrale e, parzialmente, nell'area padana. L'arte gotica ha invece una diffusione sicuramente più continentale. Questo predominio territoriale diventa supremazia soprattutto nel corso della seconda metà del Trecento, quando l'arte italiana è quasi eclissata dal dilagare del gusto artistico gotico. Tuttavia è solo un fatto momentaneo: a partire dagli inizi del XV sec, la nascita di quel vasto fenomeno artistico che chiamiamo Rinascimento, cioè il frutto più maturo dell'arte italiana nata tra XIII e XIV sec., porta l'arte europea sotto l'egemonia della visione artistica italiana.

La peste nera

Le cause della momentanea crisi dell'arte italiana, dopo la metà del Trecento, sono state ricercate in più ipotesi. Una delle più attendibili è quella di ritenere che fu soprattutto la Peste Nera, che si diffuse a partire dal 1348, a mettere in crisi lo sviluppo artistico italiano. Questa famosa e terribile epidemia fu portata in Europa da una nave bizantina che approdò a Messina. Da qui il contagio, in brevissimo tempo, si diffuse in tutto il continente. La Toscana, in particolare, risentì molto della

diffusione del morbo. La popolazione fu letteralmente decimata: si calcola che la città di Firenze, che agli inizi del Trecento doveva avere non meno di centomila abitanti, alla fine del secolo era abitata da meno di ventimila persone. Questo improvviso calo demografico fu ovviamente causa di una crisi più generale del settore economico e produttivo: ovvio che anche l'arte, in questo contesto, conobbe momenti di crisi.

Non è inoltre da escludere che molti dei protagonisti della scena artistica toscana furono anch'essi colpiti dal contagio: dei due fratelli Lorenzetti, ad esempio, si perde ogni notizia proprio a partire dal 1348. Nella situazione che si creò, le ricerche sul naturalismo avviate dagli artisti italiani nella prima metà del Trecento conobbero una stasi. Solo pochi e isolati artisti sembrano seguire ancora le orme di Giotto e ciò avvenne soprattutto dove gli esempi della sua arte sono presenti e visibili, in particolare a Firenze e Padova. Nella città toscana seguono lo stile giottesco Maso di Banco, Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi e Giotto. Nella città veneta, risente dello stile di Giotto il pittore Giusto dei Menabuoi.

Il gotico internazionale in Italia

Intanto la diffusione del gotico sembra non conoscere confini. In questo periodo che va dalla metà del Trecento alla metà del Quattrocento, spesso si usano terminologie diverse per indicare l'ultima fase stilistica del gotico. «Tardo gotico», «gotico internazionale» o «gotico fiorito» sono i tre termini più utilizzati per indicare questo periodo. Il primo termine è di facile comprensione. Anche il secondo si comprende facilmente dalla circostanza che il gotico, in questo secolo, è davvero uno stile che egemonizza tutta la scena europea. Con il termine «gotico fiorito», usato spesso in architettura, si vuole denotare in particolare la tendenza a moltiplicare le nervature che definivano le membrature architettoniche che sorreggevano una volta, fino a creare un arabesco che ha solo valenze decorative e non certo strutturali.

Diverse sono le personalità artistiche attive in questo periodo in Italia, la cui definizione stilistica è a volte difficile, perché molti rimangono sul confine tra uno stile non pienamente gotico né pienamente italiano o rinascimentale. Premesso, quindi, che in Italia anche il gotico internazionale resta uno stile diverso da quello europeo, anche gli artisti del periodo partecipano alla semina che germoglierà nel Rinascimento.

In particolare anche in essi si ritrova, spesso, il gusto per l'osservazione del reale e la conseguente ricerca del naturalismo: anche se ciò si applica più ai dettagli e ai particolari, piuttosto che alla visione complessiva d'insieme. Anche in questi artisti si ritrova il confronto con la cultura classica, che rimane una costante di tutta l'arte italiana dal Duecento in poi. Ne è un esempio famoso proprio Pisanello, artista decisamente tardo gotico, il quale inventa il ritratto all'italiana partendo proprio dal gusto numismatico molto diffuso al tempo: sono proprio le monete e le medaglie romane a consegnarci gli esempi più famosi di ritratto nettamente di profilo. Caso a parte sono poi alcuni scultori, in particolare Jacopo della Quercia e Lorenzo Ghiberti, la cui collocazione nell'area del tardo gotico appare molto problematica: le loro opere hanno caratteristiche così «classiche» che, forse, sarebbe più giusto definirli dei proto-rinascimentali. Ciò, quindi, a specificare che il periodo è soprattutto di transizione e, come spesso succede in questi casi, la notevole eterogeneità stilistica non consente di poter semplificare eccessivamente l'arte del tempo in un'unica formula valida per tutti. Questa ambiguità stilistica, con compresenza di elementi sia tardo gotici sia rinascimentali, si ritrova del resto in moltissimi artisti del Quattrocento italiano, anche in quelli che la tradizione definisce come del tutto rinascimentali, quali Paolo Uccello, Filippo Lippi, Cosmè Tura, Carlo Crivelli o Sandro Botticelli. Proprio quest'ultimo artista, rinascimentale sicuramente per l'impianto complessivo della sua opera, ci dimostra come, alla fine del Quattrocento, sopravvivono ancora elementi di tradizione tardo gotica quali il gusto calligrafico per il dettaglio risolto con elementi lineari.

L'arte tardo gotica è un'arte che si diffonde soprattutto nelle corti europee: è l'età dei castelli, che non hanno più solo funzioni militari sul territorio, ma assumono sempre più l'aspetto di grandi e

lussuose residenze nobiliari. In queste corti l'arte ha un pubblico essenzialmente laico: è costituito dai nobili, cavalieri e dame, protagonisti e fruitori di quel mondo cavalleresco, e dell'amor cortese, che si ritrova nella letteratura e nell'arte del tempo. In effetti, dopo la scomparsa dell'impero romano e dell'arte classica, è questo il primo vero periodo artistico «laico» dell'arte europea, inteso per il pubblico al quale si rivolge. L'arte esce dalle chiese e compare negli spazi privati dei nobili e della emergente borghesia cittadina. Anche la tipologia degli oggetti d'arte tende a cambiare: niente più solo affreschi o statue, la cui funzione rimane essenzialmente legata a quella degli spazi pubblici, ma gioielli, arazzi, libri miniati, oggetti che costituiscono i patrimoni privati.

Il tardo gotico in Italia trova, come centri più vitali, quelli collocati in area settentrionale, soprattutto nel periodo della seconda metà del Trecento. In quest'area si trovano le città che hanno, in questo momento, la maggiore prosperità economica e culturale, come Bologna, sede della più antica università italiana, Venezia, con la sua repubblica che si estende su buona parte dell'Adriatico e del Mediterraneo orientale, o le grandi corti quali Milano con i Visconti o Verona con i Della Scala. Il resto d'Italia, nella seconda metà del Trecento, non vive una situazione favorevole all'arte. In Toscana gli effetti della peste nera hanno prodotto una crisi che perdurerà per buona parte del periodo. Roma vive un periodo d'abbandono, per effetto del trasferimento della sede papale a Avignone. I papi faranno ritorno a Roma nel 1377, in una città che richiese una profonda opera di rinnovamento urbano, i cui segni si cominciano a manifestare in campo artistico solo nella prima metà del XV secolo. A Napoli e nell'Italia meridionale la situazione di grande incertezza politica, dovuta alla travagliata fine della dinastia angioina, pure produsse effetti negativi sul piano dell'arte, che iniziò anche qui a rinascere solo intorno alla metà del XV sec. con l'affermarsi della dinastia aragonese. La scomparsa del tardo gotico in Italia ha avuto date molto differenziate. Avvenne prima in Toscana, perché qui si affermò, prima che altrove, la nuova arte rinascimentale. La maggior distanza da Firenze, il baricentro dal quale si irradia la nuova arte, determina anche la maggiore durata dell'arte tardo gotica. In sostanza, in molte aree italiane, soprattutto quelle più periferiche, l'arte tardo gotica a volte sopravvive anche fino alla fine del XV sec., per essere infine sostituita dall'arte rinascimentale che, nel corso del XVI sec. diventerà lo stile artistico dell'intera Europa.

IL QUATTROCENTO TRA GOTICO,
ANTIQUARIA E INFLUSSI NORDICI (1440-1500):
DA JACOPO A GIOVANNI BELLINI

JACOPO BELLINI E IL TRAMONTO DEL GOTICO INTERNAZIONALE

Introducendo il tema del Rinascimento a Venezia, è necessario premettere che in laguna questa nuova corrente di pensiero stenterà in un primo tempo ad affermarsi e la Serenissima, anche in seguito, si dimostrerà sempre restia ad accettare stimoli artistici provenienti da tradizioni diverse dalla propria. Le ragioni sono più d'una, naturalmente, ma la principale risiede nella stessa configurazione statale di Venezia che, costituitasi in repubblica, non poteva tollerare facilmente un'eccessiva libertà per le imprese artistiche dei singoli cittadini, specie, come nel caso di quelle ispirate ai nuovi valori della rinascita culturale del Quattrocento — all'insegna della ripresa di modelli dall'antico —, quando il rischio era l'affermazione del potere di una singola personalità rispetto alla generalità della popolazione di cui lo stato si faceva garante.

Con l'avvio del Quattrocento, tuttavia, la cultura pittorica veneziana non mancò di arricchire notevolmente le proprie conoscenze esterne con la chiamata in città di Gentile da Fabriano, pittore cosmopolita con un'ottima conoscenza dell'arte di Brunelleschi e Donatello per i suoi lunghi soggiorni fiorentini. All'inizio del secondo decennio del Quattrocento, Gentile fu incaricato di compiere una serie di affreschi con le *Storie di papa Alessandro III* nel Salone del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, terminati intorno al 1422. Il ciclo, che alla fine del secolo fu replicato su teleri per evitare il rapido decadimento causato dall'eccezionale umidità delle murature veneziane, narra come il doge Sebastiano Ziani, nel XII secolo, avesse protetto il papa Alessandro III dalle vessazioni dell'imperatore Federico Barbarossa, ricevendone in cambio la dignità di sovrano, pari a quella detenuta dall'imperatore e dallo stesso papa. L'impatto che tali affreschi dovettero avere sull'ambiente pittorico veneziano, ancora saldamente ancorato all'immobilismo iconico della pittura e dei mosaici di diretta derivazione bizantina, è facile da immaginare, e l'effetto fu l'apertura di nuovi orizzonti nella pittura narrativa che si sarebbe sviluppata nei decenni posteriori.

Allievo di Gentile è Jacopo Bellini, attivo anche lui per un certo periodo a Firenze, e quindi evoluto nella conoscenza dei grandi temi artistici del momento — come **la riscoperta del classicismo, l'invenzione della prospettiva e l'avvio verso la nuova interpretazione della storia in chiave umana ed espressiva della consequenzialità dei fatti** —, il primo pittore, a Venezia, a mettere in circolo le novità delle sperimentazioni fiorentine d'inizio secolo. La maturazione dell'artista in tal senso si nota in uno dei capisaldi della sua opera pittorica, purtroppo in gran parte andata perduta. Si tratta dell'*Annunciazione* della chiesa bresciana di Sant'Alessandro, compiuta sul finire degli anni trenta, in cui i due scomparti nei quali sono alloggiati l'angelo annunciante e la Vergine sono connessi spazialmente l'uno all'altro con un'ingegnosa tettoia lignea dipinta in prospettiva in entrambi i pannelli, con un arazzo prezioso che fa ugualmente da sfondo alle due figure. La ricchezza materica dei corposi panneggi dalle trame dorate e policrome non manca, tuttavia, di arretrare di fronte all'espressività dei volti, in cui è ormai assente ogni retaggio bizantino. Anzi, la colonnina della cornice al centro definisce con accuratezza lo spazio dove avviene l'incontro, e la vicenda sacra assume una eredità puntuale per gli astanti in virtù della spigliata e meditata freschezza teatrale della scena, che non può non richiamare alla mente il celebre rilievo dell'*Annunciazione* Cavalcanti di Donatello in Santa Croce a Firenze, solo di poco precedente. Ma di grande interesse, per valutare lo sviluppo della poetica di Jacopo, alcuni anni dopo, nel 1445, sono le cinque tavolette inserite più tardi nella predella della cornice, in cui storie ancora di argomento mariano sono rese con una scorrevolezza narrativa tutta nuova che si avvale di un repertorio di case, portici, scale e archi in prospettiva, connessi a un gusto per il paesaggio ispirato alla miniatura del tempo. La vivacità dell'insieme si ritrova in un importante dipinto degli stessi anni, la *Madonna con i 7 ritratti di Lionello d'Este* (Parigi, Musée du Louvre), nel quale la splendida figura della Vergine

troneggia al centro di un paesaggio rigoglioso, avvolta da ricchi panneggi che accrescono il valore plastico della sua corporatura. Si direbbe che l'artista l'abbia concepita come una scultura, nella quale la tridimensionalità è esaltata dal raffinatissimo incarnato del volto della Madre e del Bambino, resi con un patetico ma saldo dilavamento della luce che ne proietta le dolci fattezze sull'azzurro tenue dell'orizzonte lontano. Il paesaggio è invece assente nella *Madonna cY/ Bambino* di Lovere (Galleria Tadini), anch'essa ancora influenzata dallo stile di Gentile, in cui la raffinatissima eleganza della Vergine adorna di un luminoso diadema, omaggio alla ricchezza esornativa tardogotica, è modernizzata dalla balaustra in prospettiva sulla quale si appoggia il Bambino, che con il segno di benedizione avanza distaccandosi dal corpo della madre con fare drammatico e risoluto.

Tuttavia, a testimonianza del coinvolgimento di Jacopo Bellini nella sperimentazione di nuove formule rappresentative basate su un uso disinvolto della prospettiva e sulla riproposta di iconografie tratte da sculture e bassorilievi antichi, non si può tralasciare di menzionare i due libri di disegni dell'artista, l'uno datato tra il quarto e il sesto decennio (Parigi, Louvre) e l'altro più tardo, collocato tra il 1455 e il 1465 (Londra, British Museum). Uno dei disegni del libro del Louvre, datato tra il 1440 e il 1445, mostra la scena del *Banchetto di Frode* ambientata in un contesto scenografico ben più ampio di quello che abbiamo visto nelle storie della predella dell'Annunciazione di Brescia, e costituisce una prova palese dell'interesse del pittore per composizioni ambientate in uno spazio cittadino realistico e complesso. I disegni contenuti nei due album citati, infatti, non sono semplici schizzi preparatori, poiché il loro grado di finitura ci dice che erano stati redatti come opere compiute, quindi espressive della vena creativa più schietta dell'artista, che poteva mostrarli come vanto della sua produzione. In quello in esame, la venezianità di Jacopo si rivela nella ripresa di uno sfondo architettonico ispirato alla mole di Palazzo Ducale, fiancheggiato dalla fuga prospettica di due ali in cui si aprono portici e loggiati con archi a tutto sesto commisti a balconcini tipici del passato medievale della città, sostenuti da mensole e barbacani. La fontana al centro della scena, sostenuta alla base da figure di putti ignudi con una statua antica alla sommità, e inserita a fianco di altri luoghi comuni della vita cittadina del tempo, come il cavallo che vi si abbevera, il cagnolino legato con il collare a una colonna, i cittadini che si avviano lungo la scalea sulla sinistra, come per accedere all'interno di quello che sembra un

lazzo governativo. Jacopo dimostra, quindi, di saper coniugare le presenze abituali nella pittura descrittiva tardogotica con un impianto narrativo del tutto moderno in virtù dei forti scorci prospettici e della gerarchia visuale che determina il senso della narrazione, come possiamo vedere ancora meglio in un disegno dell'album di Londra

2 in cui è raffigurata la *Morte della Vergine*. Qui la drammaticità dell'evento è esaltata dalla pesante imponenza del voltone in prospettiva, sotto il quale il letto di morte di Maria diviene il centro assoluto della rappresentazione, sia per la scansione del racconto ma anche per essere il punto di fuga di tutte le linee del sontuoso contesto architettonico in cui l'evento ha luogo.

Questa chiara volontà di serrare tra loro narrazione e spazialità prospettica è il vero segno della modernità di Jacopo, che lo distacca senza meno da artisti a lui contemporanei come Michele Giambono e Antonio Vivarini.

Quanto al primo, per comprendere la novità del lessico belliniano, è interessante confrontare le scene a mosaico più tarde nella cappella dei Mascoli in San Marco, recanti la *Visitazione* e la *Morte della Vergine* (post 1451), compiute in collaborazione con Jacopo Bellini, con quelle attribuite al solo Giambono e risalenti a circa un decennio prima, con *l'Annunciazione*, la *Nascita della Vergine* e la *Presentazione della Vergine al tempio*. L'apporto di Jacopo ai cartoni per le scene posteriori pare palese, infatti, per il saldo classicismo delle architetture rispetto alle fabbriche fantasiosamente goticeggianti ideate in precedenza da Giambono. In queste, inoltre, è assente la centralità prospettica dei mosaici più tardi che, come nel disegno dell'album londinese, è lo strumento basilare dell'artista per indicare la gerarchia della scansione della storia: al gruppo di Maria ed

Elisabetta, come alletto di morte della Vergine, è assegnato il primo piano della rappresentazione, cui fanno ala tutti gli altri comprimari, come i santi Giuseppe e Zaccaria e gli apostoli.

Quanto ad Antonio Vivarini, pittore attivo perlopiù al fianco del cognato Giovanni d'Alemagna, si tratta di un artista che si fa carico di una bottega familiare di origine muranese decisa a mediare gli stimoli provenienti dalle presenze dei toscani Paolo Uccello e soprattutto Andrea del Castagno, a tutto favore della tradizione tardogotica, come dimostrano i tre polittici per la cappella di San Tarasio nella chiesa di San Zaccaria, del 1443-44, a compimento della decorazione della volta realizzata poco prima proprio dal Castagno. I tre polittici, dedicati a Santa Sabina, al Redentore, e alla Ma-

donna del **Rosario**, sono emblematici della mutazione della pittura **veneziana** di meta secolo: se alla cornice è ancora assegnato un valore formale di grande rilievo secondo la tradizione ornamentale gotica. le figure dimostrano una nuova gravità espressiva dovuta alla **ricezione** del plasticismo prospettico degli affreschi della volta di **mano** del Castagno. Tale attenzione per un nuovo modo di dipingere **si nota anche in una successiva opera** di Antonio, il trittico con la *,fajo;ina col Bambino e i quattro padri della Chiesa* per la sala dell'albergo della Scuola di Santa Maria della Carità (1446), dove si trova tuttora essendo conservato alle Gallerie dell'Accademia, già sede della Scuola Grande. Il grande interesse dell'opera risiede nello sviluppo di un espediente già usato da Jacopo Bellini in tempi recenti *nell'*

Annuncwzione di Sant'Alessandro a Brescia: una sola visione prospettica he lega le tre tele a formare un solo spazio scatolare. Se è indubbia la preferenza dell'artista per una decorazione prettamente gotica e ispirata al preziosismo della tradizione veneziana trequattrocentesca, l'impianto spaziale denota una nuova attenzione di Antonio per un **uso** meditato della prospettiva, mirato a collocare cori maggior coerenza visiva i vari personaggi, conferendo loro la **posizione più appropriata per** renderli storicamente credibili sulla scena marmorea in cui paiono liberi di muoversi a loro piacimento. E la novità di procedere da parte di Antonio, in questo caso, potrebbe essere dovuta al **tatto** che l'opera fu commissionata da una Scuola grande e non da una comunità religiosa, con la differenza che ne deriva, come vedremo meglio in seguito.

DONATELLO A PADOVA

Un episodio che si rivelerà determinante per un aggiornamento del **linguaggio figurativo in senso rinascimentale in** Veneto, con nette ripercussioni anche a Venezia, è il trasferimento di Donatello da Firenze a Padova, dove lo troviamo già dal gennaio 1444. Una meta non troppo insolita per un fiorentino, Padova, visto che solo dieci anni prima Cosimo de' Medici e il fratello Lorenzo vi avevano passato un periodo di esilio tra il 1433 e il '34 e, allora ritorno in patria, anche un altro patrizio fiorentino, Pila Strozzi, già committente della celebre *Adorazione dei magi* di Gentile da Fabriano oggi agli Lthz1. esiliato da Firenze si trasferì nella città veneta, dove per altro (lurante gli anni trenta del Quattrocento Filippo Lippi e Paolo

Uccello avevano dipinto una serie di affreschi poi andati perduti.

Padova, diversamente da Venezia che ne era priva, già dal 1221 ospitava una celebre università in cui, nel corso del **XV** secolo, fiorirono studi umanistici e antiquari che arricchirono culturalmente il vivace contesto cittadino del quale banchieri, mercanti e impresari fecero un luogo privilegiato d'incontri e di scambi economici e commerciali. Il legame ideale della città con le sue origini romane era per i padovani un vanto da tenere alto di fronte al mal tollerato dominio di Venezia, cosicché risultano chiare le ragioni di una costante attenzione per la produzione artistica fiorentina contemporanea, considerata d'avanguardia in virtù della ripresa dei modelli dall'antico **sui** quali si basava.

Poco prima di passare a Padova, Donatello aveva realizzato il *David* in bronzo (Firenze, Museo del Bargello), primo esempio di nudo maschile del Rinascimento con il quale aveva riaffermato il ruolo della scultura come arte autonoma libera da ogni dipendenza dall'architettura; e l'attrazione verso

la fusione in bronzo dovette spingere lo scultore ad accettare alcune commissioni importanti per sviluppare ancor più le sue capacità espressive in questa tecnica. Dopo il *Crocefisso* bronzeo oggi posto sull'altare maggiore, ma in origine destinato a un altro luogo della basilica di Sant'Antonio, la seconda delle imprese in cui si trovò coinvolto, sollecitata direttamente dalla Serenissima, fu il monumento equestre dedicato alla memoria di Erasmo da Narni — il Gattamelata —, morto nel gennaio 1443, che fu collocato dove si trova tuttora, di fronte alla basilica del Santo. L'importanza dell'opera, oltre al fascino dell'interpretazione che ne diede l'artista, che sceglie di presentare il condottiero meditante su un destriero che con passo misurato pare partecipare i dubbi del cavaliere, consiste nell'essere il primo esempio di monumento equestre rinascimentale ideato sul modello del celebre *Marco Aurelio* romano, quindi, come già il *Davzd*, completamente isolato da ogni struttura architettonica. Alla forte umanità dell'espressione del volto, di cui l'artista non esita a mettere in evidenza rughe, borse e segni di naturale invecchiamento, si accompagna il gusto elegante e prezioso dell'armatura con i suoi rilievi ispirati a un repertorio anticheggiante, come scolpita sul modello dei busti classici appare la capigliatura.

Ancora una versione eroica del nudo maschile, a differenza del *Dacid* scevra di ogni compiacimento, viene proposta dall'artista nel citato *Ct'oce/i.sso* per il Santo, la cui forza muscolare è resa con un espressionismo che contrasta con i caratteri delle altre statue a figura intera poste a ornamento dell'altare maggiore della basilica (1450). L'ultima delle opere in cui lo scultore fu coinvolto prima di rientrare a Firenze (1453-54).

La novità dell'altare del Santo ebbe un impatto di fondamentale rilevanza nel contesto dell'arte veneta di metà secolo. Per la prima volta era possibile osservare una serie di figure intere che, sommate ai numerosi bassorilievi che ornavano la struttura architettonica dell' **insieme**, **testimoniano** la raffinatezza dell'arte fiorentina rinnovata all'insegna di un coltissimo classicismo. La vitalità dei volti e degli **atteggiamenti doveva poi far apparire** irrimediabilmente **antiquata** la **tran** parte della produzione pittorica e scultorea locale.

Oltre alle **statue** della *Vergine con il Bambino* — in cui la rigidità frontale suggerisce possibili influssi di ascendenza bizantina — e dei santi *Antonio, Gizistina, Daniele, Ludovico e Prosdocimo*, il complesso è ornato da una serie di rilievi bronzei, dei quali i principali sono le quattro scene con i miracoli compiuti da sant'Antonio; altri dieci raffigurano angeli musicanti, quattro formelle quadrate recano i simboli degli evangelisti Marco, Luca, Matteo e Giovanni, rispettivamente il leone, il toro, l'angelo e l'aquila. Infine, con un *Cristo Passo* e con un *Seppellimento di Cristo* — questa volta a rilievo lapideo — l'artista raggiunge l'apice del *pat/Jos* di un unico discorso narrativo nel quale ogni parte concorre all'effetto finale.

Al di là di un'analisi dettagliata di ogni singola scultura, è necessario sottolineare l'interesse di tutto l'insieme nel suo complesso. Oggi, purtroppo, in seguito a varie manomissioni ottocentesche non sappiamo con certezza come e dove fossero collocate le sculture e i bassorilievi. Quel che è certo, tuttavia, è che Donatello doveva aver ideato una struttura autonoma, una specie di basamento coperto da un tettuccio sostenuto da colonne che assumeva l'aspetto di un pulpito isolato nel quale dovevano essere poste le statue della Vergine e dei santi. Lungo il basamento, visibili per i fedeli che giravano attorno all'altare in occasione delle processioni, i rilievi scandivano la narrazione continua dei diversi episodi rappresentati, cosicché a una razionalità strutturale ispirata probabilmente anch'essa all'architettura classica, si accompagnava una coerenza narrativa dei fatti storici. Essa tanto più **convincente** dalla commovente umanità degli *Nguarj* delle **fiur**.

L'RSiCine. quindi. spicca **per** grande originalità e novità di stile, **flOn** solo nel nuovo modo in cui Donatello dimostrava d'interpretare le storie del santo, **conferendo** loro credibilità grazie alla sua **capa**

capacità d'infondere *pathos* e sentimento nei diversi personaggi, ma anche per la resa di un linguaggio decorativo ispirato all'antico e declinato secondo un'espertissima scansione prospettica dagli effetti

avvalorati dall'uso dello *stiacciato*. Con l'accorgimento di servirsi di spessori sottilissimi, Donatello, come si vede specialmente nelle quattro *Storie dei miracoli del santo*, portò a perfezione il tentativo di aprire lo spazio in prospettiva nei bassorilievi bronzei, giungendo agli stessi effetti di scorci in profondità che se avesse avuto a disposizione un foglio o una tavola. Nel riquadro con il *Miracolo della Mula*, in particolare, l'artista arriva a prolungare lo spazio oltre le tre grandi arcate in primo piano, attraverso una serie di grate sul fondo che lasciano intravedere l'estensione di altri ambienti voltati all'antica. È palese, dunque, un impiego sicuro e spregiudicato della prospettiva secondo i canoni brunelleschiani appresi a Firenze dai quali, tuttavia, Donatello dimostra di non farsi limitare in alcun modo. Nel commovente rilievo lapideo del *Seppellimento*, il disinteresse per il virtuosismo prospettico prelude all'evoluzione in senso espressionista e anticlassico della scultura donatelliana, che sarà particolarmente evidente nell'ultima produzione fiorentina dell'artista, che lasciò il Veneto nel 1453.

IL CLASSICISMO DI ANDREA MANTEGNA

Comparata alla scena artistica veneziana, in seno alla quale pittori come Michele Giambono, Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna portavano avanti con successo una pittura di mediazione tra passato tardogotico e timide aperture verso la modernità, negli anni 1448-60 Padova diviene un centro d'incredibile fecondità creativa grazie all'officina donatelliana. L'opera del maestro fiorentino fa subito scuola e intorno al pittore-imprenditore Francesco Squarcione si raduna un gruppo di giovani artisti che si pone in un primo tempo alle sue dipendenze, per poi mettersi in proprio e far valere singolarmente le capacità acquisite nella padronanza di un repertorio di modelli dall'antico studiati con l'ausilio delle numerose copie in gesso di cui era dotata la bottega squarcionesca. I giovani pittori in questione si chiamavano Marco Zoppo, Giorgio Schiavone, ma colui che più degli altri fu influente sul corso della pittura a Venezia fu Andrea Mantegna, attivo a Padova dal 1448 fino al 1458-59, quando si trasferì definitivamente a Mantova come pittore ufficiale della corte dei Gonzaga.

L'esordio di Andrea è emblematico di come a Padova si sentisse la necessità di coniugare la tradizione più raffinata della pittura veneziana con le novità stilistiche donatelliane, avvertite dall'ambiente erudito cittadino come imprescindibili per un miglior risultato finale.

Nel 1448, la nobile Imperatrice Ovetari, nell'eseguire le volontà testamentarie del marito Antonio, siglava un accordo per la decorazione a fresco di una cappella familiare nella chiesa degli Eremitani, impresa in cui si trovarono a concorrere due pittori noti per la fiorentina attività a Venezia come Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna, e altri due di una generazione posteriore e legati allo Squarcione come Nicolò Pizolo e Andrea Mantegna. Nel 1450, con la morte di Giovanni d'Alemagna, anche Antonio Vivarini preferì ultimare rapidamente quanto compiuto fino ad allora per poi ritirarsi e lasciare campo libero ai più giovani, dei quali doveva aver capito la netta diversità di procedere dai modi a lui più confacenti. Fu così che Mantegna ebbe la possibilità di dare le direttive principali per la realizzazione dei diversi riquadri con le *Storie dei santi Giacomo e Andrea*, da lui dipinte nel corso della prima metà degli anni cinquanta.

Come è stato messo in evidenza dalla critica più accorta, gli affreschi, purtroppo distrutti in massima parte nel 1944, dimostrano una netta derivazione di stile dai bronzi donatelliani, come si evince tuttora anche dalle foto che ci sono pervenute. In particolare nelle due scene che si trovavano alla sommità della parete sinistra, con la *Vocazione dei santi Giacomo e Andrea*, vi è un'attenzione per lo scorcio delle figure in altezza — considerato il livello superiore degli affreschi rispetto al pavimento della cappella — che pare una diretta conseguenza della sperimentazione in tal senso portata a termine da Donatello con la statua equestre del Gattamelata. Lo scultore del resto, già all'inizio del secolo con i *Profeti* per il campanile di Santa Maria del Fiore a Firenze, aveva concepito le sculture secondo un punto di vista privilegiato dal basso, e allo stesso modo Mantegna organizza le scene della vita dei due santi. Nei riquadri inferiori, nella cornice di sontuose architetture all'antica come portici e archi trionfali — dove la decorazione superficiale si distingue per nitore ed eleganza di assemblaggio — clipei, capitelli, colonne rostrate, bassorilievi sono

liberamente profusi da Mantegna all'interno delle diverse scene Il carattere archeologico doveva apparire talmente innovativo per i contemporanei da suscitare le stesse perplessità del maestro di Andrea, Squarcione, che non mancherà, forse per invidia, di

criticare l'operato del giovane allievo per il carattere eccessivamente freddo e statuario delle figure. Dopo la brillante interpretazione agli Eremitani, Mantegna accettò l'invito dei Gonzaga a trasferirsi a Mantova. Muovendo verso la città lombarda, nel 1459, ebbe modo di dimostrare, con la pala per la chiesa di San Zeno a Verona (1456-59), un'ulteriore meditazione sull'operato di Donatello, lasciandoci forse la ricostruzione più fedele di come doveva apparire in origine l'altare maggiore della basilica del Santo.

Il primo elemento che vi si nota è la novità di una visione unificata attraverso i tre pannelli in cui sono rappresentati la *Vergine con il Bambino*, al centro, e due gruppi di santi ai lati. Ma del tutto innovativa e meditata è la cornice lignea dorata, ideata in forma di facciata di un'architettura che prosegue nella raffigurazione pittorica, creando lo spazio illusivo in cui si trovano la Madonna e i santi. La corrispondenza tra la cornice esterna e la fuga prospettica della scena contenuta era stata già proposta da Donatello in due delle formelle con le storie di sant'Antonio per l'altare del Santo (*i miracoli della mula e del neonato*), ma qui Mantegna riprende lo stesso principio adottando il modello dell'architettura dell'altare padovano, come si nota nell'antica copertura convessa della cornice dorata, pensata come fronte di una volta a botte. La pala assume quindi una forte valenza spaziale, nel senso che la cornice e la parte dipinta rappresentano una sola realtà architettonica, decorata con un profluvio di stili classici che rinserrano i personaggi nello spazio racchiuso dalla peristasi di pilastri quadrati. Il risultato è una sontuosa scena all'antica, in cui la rappresentazione religiosa che vi ha luogo assume un fletto caratteristico narrativo in senso prettamente teatrale.

Sulla predella erano posti tre riquadri, oggi conservati nei musei (li Tours e al Louvre con, da sinistra, *l'Orazione nell'orto*, *la Crocifissione* e *la Resurrezione*). In essi, contrariamente alla parte superiore, è assente ogni richiamo all'architettura per dare massimo risalto al paesaggio reso da Mantegna con cura miniaturistica, come si vede nell'attenta descrizione delle rocce acuminate, degli alberi, delle foglie e dei brani di città fatte di torri e contrafforti ispirati all'antico, sotto un cielo terso e azzurro di chiara derivazione nordica.

La pala di San Zeno costituisce non solo una diretta conseguenza dell'arte di Donatello nella pittura veneta ma segna anche un passo decisivo per quanto attiene allo sviluppo della tipologia della pala d'altare. Essa è, intatta, una variazione sul tema del polittico in cui.

mlitamente, i diversi scomparti rappresentavano figure separate l'una dall'altra dal telaio della cornice. Qui, al contrario, i pannelli **Sono** concepiti per dare estensione in larghezza a una visione unificata. La magnificenza antiquariale della cornice fu probabilmente dovuta alla destinazione dell'opera sull'altare maggiore di una chiesa romanica molto più antica, in maniera tale da inserire coerentemente la scena dipinta in un contesto che ne sancisse l'autonomia dallo spazio architettonico della basilica. Vedremo in seguito, infatti, come negli anni futuri la tipologia della pala d'altare si svilupperà in diretta sintonia con le nuove fabbriche religiose, erette sulla base dello stesso linguaggio rinascimentale di cui Mantegna dimostrava piena padronanza nel disegno della cornice architettonica della pala di San Zeno.

La fama del pittore nel sesto decennio del Quattrocento lo consacra il maggiore esponente di quella cosiddetta scuola squarcionesca che avrà modo di condizionare non solo gli altri adepti della bottega come Giorgio Schiavone e Marco Zoppo, di cui si ricordano come emblematiche dello stile statuario e antiquario rispettivamente le due *Madonne* della Galleria Sabauda di Torino e del Louvre di Parigi. ma anche altre correnti pittoriche di vitale importanza nella storia dell'arte del Quattrocento, come quella che vede a Ferrara protagonisti Cosmè Tura, Francesco del Cossa e Ercole de'Roberti. Questi daranno luogo negli anni settanta e ottanta a una serie di opere in cui l'artificiosità del lessico mantegnesco verrà portata al parossismo, fin quasi a sconfinare, da una corretta ripresa antiquaria di base, a uno stile fantastico, meramente ornamentale e venato

d'allusioni alle forme più arcane del sapere. E questo lo si fa presente per mettere nel dovuto rilievo l'innegabile impatto della pittura mantegnesca nell'Italia del nord e, di conseguenza, anche in una città che fino ad allora era rimasta esente da un'influenza tanto diretta della cultura artistica rinascimentale come Venezia,

A innestare con forza in laguna l'esperienza mantegnesca, nata dalla unta donatelliana delle sculture del Santo, gioca un ruolo notevole un fatto privato: il matrimonio (1453) della figlia di Jacopo Bellini, Nicolosia, con lo stesso Andrea Mantegna. Si potrebbe anzi rinaltare tale consequenzialità, con l'ipotizzare che probabilmente il matrimonio fu voluto da Jacopo, cui non dovettero passare inosservati il talento di Andrea e la forza innovativa della sua pittura, con l'intento di servirsene per il mantenimento del suo predominio sulla piazza di Venezia.

L'arte rinascimentale: novità o continuità?

Il Rinascimento indica una fase artistica compresa tra il Quattrocento e il Seicento. Con questo termine già gli artisti contemporanei volevano esprimere il carattere di "rinascita" dell'arte e della cultura in netta contrapposizione con il periodo intercorrente fra il Rinascimento stesso e l'antichità, definito Gotico. In realtà, analizzando l'evoluzione dell'arte nel suo complesso, è facile comprendere come le denominazioni delle diverse fasi artistiche e quindi i giudizi espressi su di esse siano fortemente discutibili.

In primo luogo è da sottolineare come gli artisti rinascimentali abbiano magistralmente sminuito l'arte medioevale, attribuendole la denominazione di "gotica". Infatti il termine "Gotico" vuole significare generalmente "barbaro", selvaggio e distruttore della tradizione classica. Ciò ha contribuito a costruire l'immagine degli artisti quattrocenteschi come salvatori dell'arte, della bellezza e della cultura, idealmente perse dopo la decadenza della civiltà greco-romana.

In secondo luogo non è possibile evidenziare una frattura così netta tra l'arte del Trecento e quella del Quattrocento.

Il Rinascimento è stato per lungo tempo oggetto di due preconcetti antitetici: il primo voleva presentarlo come una novità assoluta rispetto al periodo precedente ed era perciò incapace di dargli una storicità; il secondo voleva ridurlo ad un neo-, ad un ritorno dell'architettura romana, togliendogli ogni predicato di vitalità creatrice
Bruno Zevi, Saper vedere l'architettura, Einaudi, Torino 1948, pag. 76

Molte sono le opere che mostrano come l'atteggiamento umanistico e rinascimentale abbia origine già nel Duecento (tra tutte quelle di Giotto e il Lorenzetti per quanto riguarda la pittura e San Miniato a Firenze per l'architettura) e che evidenziano una continuità tra l'architettura romanica, gotica e rinascimentale. Infine non è corretto affermare che il Rinascimento si limita ad una ripresa dell'antichità classica. L'arte è espressione di un determinato periodo storico, frutto di stratificazioni culturali e di molteplici esperienze. Non è possibile, di fatto, pensare di potersi riallacciare ad un'età così lontana come quella greco-romana ignorando ciò che è appena trascorso. Il Rinascimento è, quindi, conseguenza del tanto disprezzato Medioevo, anche se sono evidenti le novità apportate dal nuovo clima culturale che influenza notevolmente l'arte del tempo.

Arte e Umanesimo

Il clima nel quale si sviluppa il Rinascimento è caratterizzato da un elevatissimo fermento intellettuale che investe tutti i campi della cultura. Nella Firenze di Lorenzo il Magnifico ha inizio un movimento artistico basato soprattutto sulla riscoperta dei classici, definito Umanesimo. L'Umanesimo segna profondamente la produzione artistica introducendo alcune idee fondamentali:

- la scoperta dell'antichità come civiltà completa
- la centralità dell'uomo
- la dignità del poeta e dell'artista
- l'eccellenza della matematica
- l'idea del bello

L'umanesimo non può essere definito come banale erudizione letteraria o un'arida analisi dei monumenti del passato. Lo studio degli eventi passati, degli uomini che ci hanno preceduti e delle civiltà antiche serve a comprendere la società moderna. Viene così elaborata la nuova concezione di storia, come studio del passato, in funzione del presente, traendo modelli e paradigmi in grado di incidere concretamente sulla realtà. Non è quindi imitazione, ma la comprensione di un'eredità spirituale che ci è stata trasmessa. Lo studio e la ricerca non sono fini a se stessi, ma necessari per comprendere l'uomo, che torna ad essere artefice della sua fortuna.

L'uomo è al centro del mondo, è essere ad immagine e somiglianza di Dio, quindi possiede parte della sua intelligenza, che lo rende capace di comprendere l'universo. È greca e in particolare di Platone l'idea che l'universo sia stato creato mediante leggi matematiche. Con lo sviluppo a Firenze del neoplatonismo, ad opera soprattutto di Marsilio Ficino, si diffonde l'intuizione che solo mediante le leggi matematiche l'uomo possa risalire al suo creatore, Dio, quindi conoscere l'universo ed essere al centro.

Nel Rinascimento gli artisti acquistano dignità, proponendosi consapevolmente come promotori e interpreti di un cambiamento che investiva l'intera società, che era ormai alle porte dell'età moderna.

Gli artisti ambiziosi, come gli scrittori desiderosi di affermarsi, trovano in questa corrente (l'umanesimo) l'occasione di guardare al di là dei limiti tradizionali della loro attività: si rifanno alle fonti del sapere, che possono essere trattati antichi o pagine di filosofi. E se ne valgono per iniziative di grande risonanza: [...] l'arte va al di là delle tecniche. [...] Dal momento in cui il capo bottega non si considera più un artigiano, ma si permette certe curiosità intellettuali, si nota tutta una serie di trasformazioni nel suo lavoro. [...] La rappresentazione grafica diventa una forma di indagine "scientifica" e, come è stato chiaramente dimostrato, le "scoperte" essenziali dell'epoca si devono alle esigenze irrecusabili del disegnatore e dello scultore che vogliono dominare, attraverso la forma organizzata, il mondo dei fenomeni. [...] I legami provvisori che si stabiliscono tra la matematica o l'anatomia e l'attività dei disegnatori e dei pittori che accanitamente le utilizzano, hanno una contropartita nella riflessione degli umanisti che, non più semplici filologi o puri moralisti, vedono nell'evoluzione della cultura l'occasione e addirittura la necessità di una sintesi universale. André Chastel, Arte e Umanesimo a Firenze, Einaudi

La necessità degli artisti di comprendere l'ordine universale e di esprimerlo li porta ad utilizzare nuovi strumenti e simboli.

"[...]Si tratta di un'innovazione radicale dal punto di vista psicologico e spirituale[...] È essenzialmente una riflessione matematica svolta sulla metrica romanica e gotica. Si ricerca un ordine, una legge, una disciplina contro l'incommensurabilità, l'infinita e la dispersione dello spazio gotico e la casualità di quello romanico. San Lorenzo e Santo Spirito non si differenzierebbero di molto dalla spazialità di alcune chiese romaniche se non fosse per il fatto che [...]esiste in esse una metrica spaziale basata su rapporti matematici elementari. Tutto ciò che va sotto il nome di intellettualismo e di umanesimo quattrocentesco, in termini spaziali, significa questo: quando si entra a San Lorenzo e a Santo Spirito, si misura, in pochi secondi di osservazione, tutto lo spazio, se ne possiede facilmente la legge. [...] Con Brunelleschi, per la prima volta, non è più l'edificio che possiede l'uomo, ma è l'uomo che, apprendendo la legge semplice dello spazio, possiede il segreto dell'edificio. Quando si dice medioevo-trascendenza e rinascimento-immanenza, si allude letterariamente al fatto che non siamo più attratti dal ritmo paleocristiano, non più trascinati dalle fughe prospettiche bizantine, non mossi dal lento e ombrato succedersi delle campate romaniche, non più eccitati e tormentati dalla mistica altimetrica e dalla violenza longitudinale del gotico, ma che giriamo in San Lorenzo con la coscienza precisa di stare in casa nostra, in una casa costruita da un architetto non esaltato in rapimenti religiosi, ma ragionante secondo metodi e processi umani che non celano misteri, anzi si esplicitano con calma e precisione di universale evidenza." Bruno Zevi, *ibidem*, pag. 77

Nel Quattrocento viene codificata e teorizzata la prospettiva, cioè quella tecnica geometrica che "permette di ricreare il reale, di organizzare la composizione su tre piani e di armonizzare l'insieme così formato con la superficie stessa del quadro". La novità rispetto al Trecento è che "per la prima volta i procedimenti erano così messi in rapporto con le dimostrazioni matematiche". Infatti "il procedimento costruttivo che consiste nel trattare il quadro come l'intersezione di un piano con la piramide ottica è apertamente derivato dalla geometria". (Andrè Chastel, *ibidem*, pag 307)

L'introduzione della prospettiva comporta l'elevazione dell'arte pittorica al rango delle scienze: con la tecnica prospettica, infatti, si assiste al passaggio dallo spazio irreal e indefinito, fantastico e soggettivo, tipico della pittura medioevale, a quello reale, storico e oggettivo della pittura umanistica. Tale incremento di naturalismo e realismo è uno dei tratti caratterizzanti dell'arte rinascimentale

Il rinascimento vive sulla tensione verso il Bello.

Superfici e corpi che sono determinati dalla regola e dalla misura degli angoli sono belli non solo relativamente agli altri, ma sempre in se stessi, e generano un piacere specifico che non ha nulla in comune con l'eccitamento dei sensi (Platone, Filebo, 51 c)

"Le proporzioni matematiche giustamente non sono considerate sufficienti: costituiscono solo il primo grado della Bellezza. Giungere alla Bellezza è possibile solo attraverso uno sforzo di tutto l'essere; essa presuppone la disposizione contemplativa che è propria del saggio, del mistico, del poeta". "La Bellezza diviene presente allorché; all'interno di questa struttura, sopraggiunge qualcosa d'altro: un raggiare ineffabile e divino che riempie lo spirito." (Andrè Chastel, *ibidem*, pagg. 286-287)

La Bellezza, intesa come eidos platonica, può essere raggiunta solo cogliendo l'armonia dell'essere e grazie alla spinta dell'eros. Leon Battista Alberti, nel trattato concernente le arti visive, il *De Pictura*, teorizza che la Bellezza si possa raggiungere fondendo tra loro le parti più belle di singoli individui:

Per questo gioverà pilliare da tutti i belli corpi ciascuna lodata parte et sempre, ad imparare molta vaghezza, si contenda con istudio et con industria, qual cosa bene che sia difficile, perché nonne in uno corpo solo si trova compiute bellezze ma sono disperse et rare in più corpi. (L.B. Alberti, *De pictura*, 1436, L. III, F. 134 r.)

Fonti:

Andrè Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze*, Einaudi
Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi

Nel Rinascimento la bottega artigiana e artistica era l'organismo fondamentale della vita artistica. All'interno della bottega vi si potevano trovare dagli alunni, ancora bambini, che cominciavano a fare i primi passi nel mondo dell'arte ai grandi artisti che sarebbero passati alla storia. La bottega è gestita da un maestro, il quale pensa e imposta l'opera commissionatagli, alla quale poi lavora tutta la scuola, dividendo il lavoro in base alla capacità dei diversi allievi. L'opera d'arte non è quindi frutto di un unico artista, ma di un'intera bottega, anche se il maestro vi lavora personalmente, facendo le parti più difficili fino a rendere l'opera omogenea e perfetta. Gli allievi entravano in una bottega molto piccoli per imparare la tecnica e perfezionarsi fino a quando non diventano abbastanza esperti da aprire una bottega propria. Durante i lunghi anni di apprendistato talvolta dovevano pagare per essere istruiti, altre volte venivano pagati, in base alle loro capacità. Tutti i più grandi artisti del tempo uscirono da una bottega. Ma la bottega rinascimentale non si limita ad essere una raffinata scuola di disegno, ma funge da importante centro culturale, nel quale la speculazione filosofico-scientifica si fonde con la tecnica artistica. Firenze si distingue dalle altre città per la grande quantità di botteghe e artisti di alto livello che competono in una gara alla perfezione. L'atmosfera di tensione competitiva che si instaura a Firenze in quegli anni fa sì che gli artisti siano stimolati a fare sempre meglio. "Si comprende così meglio come la riflessione sull'arte sia stata, nei maestri fiorentini, più esigente e penetrante che altrove.

Fonti:

Paul Larivaille, *La vita quotidiana in Italia ai tempi di Machiavelli*, BUR
Andrè Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze*, Einaudi

Le botteghe

I VIVARINI

- I VIVARINI: BOTTEGA DI STAMPO MEDIEVALE DAL COLLETTIVO PREVALENTAMENTE FAMILIARE; **ANTONIO**, CAPOSTIPITE E DELLA BOTTEGA E DELLA 'SCUOLA MURANESE' E' FIGLIO DEL **MAESTRO VETRAIO MICHELE DI ANTONIO**; PIU' ANZIANO RISPETTO AL FRATELLO **BARTOLOMEO** E AD UNA SORELLA ANDATA SPOSA AL PITTORE **GIOVANNI D'ALEMAGNA**;
- PADRE DI **ALVISE** PURE PITTORE; HA CONOSCIUTO SIA GENTILE DA FABRIANO CHE MASOLINO;

BARTOLOMEO

- FRATELLO MINORE DI ANTONIO DI CUI E' STATO ALLIEVO E COLLABORATORE E DI CUI HA EREDITATO LA CLIENTELA;
- HA LAVORATO OLTRE CHE PER VENEZIA ANCHE PER PADOVA, DALMAZIA, MARCHE, PUGLIA E CALABRIA; IL SUO STILE HA DOVUTO EVOLVERE DAL GOTICO DEL FRATELLO ALLO STILE MODERNO DIFFUSO A PADOVA DAL MANTEGNA E DAGLI ALTRI SEGUACI DELLO SQUARCIONE;
- NON SI E' ADEGUATO MAI PERO' ALLE INNOVAZIONI APPORTATE A VENEZIA DA ANTONELLO E DAL MATURO GIOVANNI BELLINI

ANTONIO

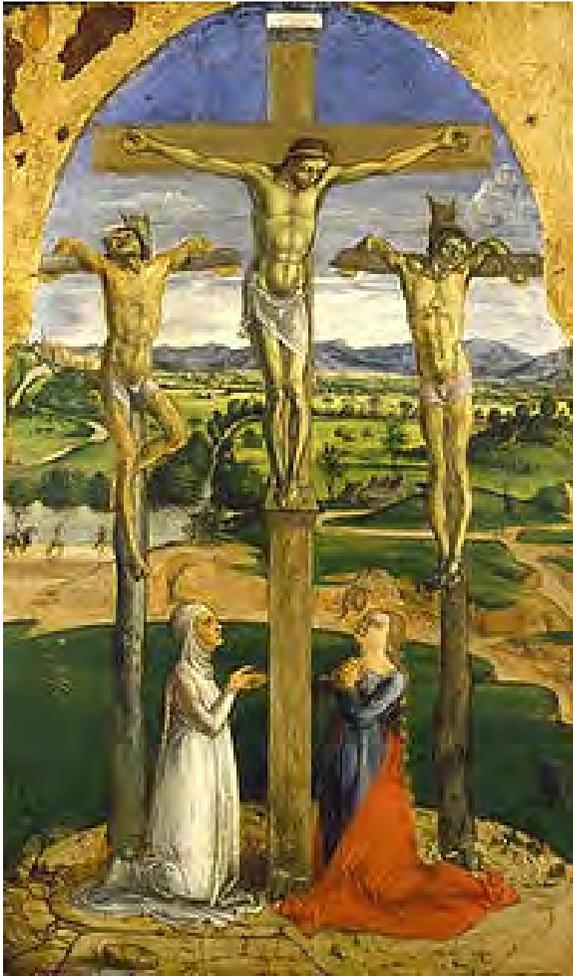
- AFFRESCATORE NEL 1448 A PADOVA NELLA CAPPELLA OVETARI AGLI EREMITANI, MA RESCINDE IL CONTRATTO ALLA MORTE DEL COGNATO GIOVANNI; DA ALLORA, RIENTRATO A VENEZIA, LAVORA ASSIDUAMENTE COL FRATELLO BARTOLOMEO; DAL 1458 FIRMA DA SOLO;
- LE ULTIME OPERE DIMOSTRANO STERILE E SECCO LINEARISMO RIPETITIVO

ALVISE



FIGLIO DI ANTONIO E NIPOTE DI BARTOLOMEO; LA SUA CARRIERA E' BEN RICOSTRUIBILE PERCHE' DOCUMENTATA DI OPERE FIRMATE E DATATE; ANCHE RITRATTISTA; E' STATO, CON GIOVANNI BELLINI, IL PRIMO PITTORE VENEZIANO A RISPONDERE CREATIVAMENTE ALL'ARTE DI ANTONELLO

Alvise Vivarini - *Crocifissione*



Alvise Vivarini (1446 – 1502 circa)

Figlio di Antonio Vivarini e nipote di Bartolomeo Vivarini, l'artista nacque tra il 1446 e il 1451. La sua formazione avvenne all'ombra di Giovanni Bellini, oltre che inizialmente del padre e dello zio Bartolomeo, con un'attenzione giovanile a Lazzaro Bastiani. Alla fine del periodo formativo si avvicinò con interesse all'arte padovana e a quella di Andrea Mantegna. Molte sue opere sono documentate, ma purtroppo perdute quali i teleri per il Salone del Gran Consiglio, la tela rappresentante San Gerolamo che conduce il leone in convento e i frati che fuggono terrorizzati, ricordata solamente da un'incisione e uno stendardo processionale per la Scuola di San Marco.



- Alvise Vivarini,
pala d'altare

I BELLINI

- **Jacopo Bellini** (Venezia, 1396? – 1470?), *padre di altri due noti pittori* Gentile e Giovanni Bellini.
- La sua opera, al pari di quella di Antonio Vivarini, si pone tra la fine del gotico internazionale e l'inizio del Rinascimento nella città lagunare.
- In essa possiamo cogliere una progressiva adesione agli stilemi rinascimentali, coniugando i modi internazionali, appresi da Gentile da Fabriano, con la passione antiquaria. Ebbe modo di apprendere quest'ultima sia a Venezia, a contatto con l'opera di artisti toscani attivi in città, quali Paolo Uccello, Nanni di Bartolo, Fra Filippo Lippi, Andrea del Castagno, Masolino da Panicale e Beato Angelico, sia nei suoi viaggi, tra Firenze, Ferrara e soprattutto Padova, dove si diffondeva un **UMANESIMO** "epigrafico-archeologico", degli antiquari C. d'Ancona, F. Feliciano e G. Marcanova e della bottega dello Squarcione, dove lavorava il giovane **ANDREA MANTEGNA**

Jacopo Bellini

M*adonna col
Bambino
benedicente e
cherubini*, Venezia,
Gallerie dell'Accademia.





- *Santi Antonio Abate e Bernardino da Siena*, National Gallery of Art, Washington D.C
Formazione con Gentile.

La sua opera, al pari di quella di [Antonio Vivarini](#), si pone tra la fine del [gotico internazionale](#) e l'inizio del [Rinascimento](#) nella città lagunare. In essa possiamo cogliere una progressiva adesione agli stilemi rinascimentali, coniugando i modi internazionali, appresi da [Gentile da Fabriano](#), con la passione antiquaria. Quest'ultima ebbe modo di apprendere sia a Venezia, a contatto con l'opera di artisti toscani attivi in città, quali [Paolo Uccello](#), [Nanni di Bartolo](#), [Fra Filippo Lippi](#), [Andrea del Castagno](#), [Masolino da Panicale](#) e [Beato Angelico](#), sia nei suoi viaggi, tra [Firenze](#), [Ferrara](#) e soprattutto [Padova](#), dove si diffondeva un [umanesimo](#) "epigrafico-archeologico", degli antiquari [Ciriaco d'Ancona](#), [Felice Feliciano](#) e [Giovanni Marcanova](#) e della bottega dello [Squarcione](#), dove lavorava il giovane [Andrea Mantegna](#).

Bellini fu allievo e collaboratore di Gentile da Fabriano.

Nel 1411-1412 fu a Foligno dove, su disegno del maestro, affrescò con altri allievi Palazzo Trinci con un ancora visibile ciclo.

Nel 1423 fu a Firenze, dove poté conoscere le opere dei giovani artisti fiorentini: Brunelleschi, Donatello e Masaccio. Nel 1424 è ricordato a Venezia, dove aprì la sua attivissima bottega in cui, dopo il 1450, entrarono anche i figli Gentile e Giovanni

Del 1430 circa è la tavola con la Madonna col Bambino, dell'Accademia Carrara, in passato attribuita a Gentile da Fabriano, elemento centrale di un polittico disperso. La scena rappresenta il Bambino mentre gioca con un pettirosso, simbolo, per la macchia rossa sul petto, della sua futura morte. Gli arabeschi in oro su nero del fondo sono stati aggiunti in seguito, forse per riprodurre la decorazione originaria.

A Verona e Ferrara

Nel 1436 soggiornò a Verona, dove dipinse una Crocefissione per il Duomo, andata perduta.

Si recò in seguito a Ferrara, dove assieme a Leon Battista Alberti fu al servizio di Lionello d'Este. Qui realizzò, nel 1441, il ritratto di Lionello, perduto, e di questo periodo rimane anche la Madonna dell'Umiltà adorata da un principe della casata Estense, databile al 1440 circa. Il donatore in quest'ultima opera è stato sempre identificato con Lionello d'Este, ma secondo un proposta recente basata su ragioni fisiognomiche, potrebbe trattarsi di un fratello del Marchese, Ugo o Meliaduse.

La svolta rinascimentale

- *Tornato a Venezia, mostrò un rinnovamento verso le forme rinascimentali, dovuto alla mediazione dell'opera di [Masolino da Panicale](#), in città tra il [1435](#) e il [1440](#), ed assimilata attraverso [Antonio Vivarini](#). Si può vedere questo cambiamento nella Madonna col Bambino della [Pinacoteca di Brera](#), datata al [1448](#), in cui il parapetto e il libro aperto sono in [prospettiva](#) e nelle figure si accentua la monumentalità, stilema ravvisabile anche nella Madonna col Bambino degli [Uffizi](#) (1450) e nella Madonna col Bambino della Galleria dell'[Accademia](#) [Tadini](#) di [Lovere](#).*

- A Venezia lavorò nel 1452 alla Scuola Grande di San Giovanni Evangelista e nel 1466 alla Scuola Grande di San Marco, opere entrambe perdute. Del 1455 circa è la Madonna col Bambino benedicente e cherubini delle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Al 1459 risale invece lo scomparto laterale di un perduto Polittico con sant'Antonio Abate e san Bernardino da Siena, conservato alla National Gallery of Art di Washington.

A Padova

- Nel 1460 soggiornò a Padova, dove indirizzò ai problemi prospettici e al classicismo il giovane Andrea Mantegna. Qui realizzò insieme ai figli la cappella del Gattamelata, perduta. Del 1465 circa è la Madonna col Bambino del LACMA di Los Angeles.
- All'ultima fase dovrebbero appartenere sia il rovinato Crocefisso del Museo di Castelvecchio di Verona, opera costruita con una rigorosa prospettiva, sia l'Annunciazione in Sant'Alessandro a Brescia.

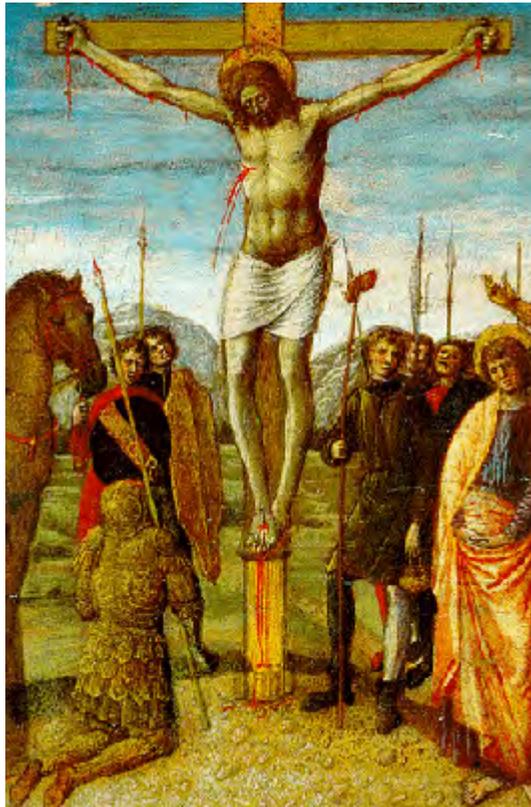
I disegni

- *Dormitio Virginis*, album del Louvre
- Di Jacopo Bellini restano due importanti album di disegni, tra i più antichi esempi conosciuti di disegno autonomo, **che venivano utilizzati come repertorio di modelli per la sua bottega**. Il primo (1430-1450 circa) si trova al [Louvre](#) di [Parigi](#) e il secondo (1450-1460 circa) al [British Museum](#) di [Londra](#).
- **Questi disegni sono particolarmente importanti, oltre che per l'altissima qualità, per la posizione al confine tra mondo tardogotico e mondo rinascimentale. La costruzione prospettica, appresa dai fiorentini, è utilizzata per evitare la frammentazione della scena e dare coerenza legando insieme i vari episodi sparsi nella composizione. Le immense architetture sono impostate con vertiginose fughe centrali, puntigliosamente in prospettiva, sebbene con schemi piuttosto semplici, basati sempre su un punto di fuga centrale preso su una linea dell'orizzonte a metà del foglio.**
- Al di là dell'impostazione spaziale, i disegni sono caratterizzati da un mondo di stampo tardogotico sostanzialmente intatto, dove una moltitudine di episodi pittoreschi e di dettagli minuti è priva di qualsiasi interesse conoscitivo o etico. Le piccole figure umane, che hanno unicamente un ruolo accessorio.

Dormitio Virginis, album del Louvre



- *Costante è anche la citazione dell'arte classica, soprattutto tramite l'inserimento di statue o la copia di monete come decorazione degli edifici, oppure tramite la scelta di partiti classicheggianti come gli archi a tutto sesto e gli ornati geometrici (anche se la leggiadria resta quella tipica delle architetture veneziane.*
- *Da questo modo di costruzione deriva una ricostruzione fantastica del mondo antico, sospesa tra tradizione e modernità, tra realtà e favola, dove la citazione è presa singolarmente, decontestualizzata e accostata arbitrariamente, come già avevano fatto Pisanello e la sua bottega.*



- Jacopo Bellini
(1434/39 - 1516)
La Crocifissione
(1453 - 1455 ca.)
Tempera su tavola,
cm. 28,5 x 57
Venezia, Museo
Correr, Sala 36
Cl. I, n. 0029

LORENZO FINOCCHI GHERSI

- II QUATTROCENTO in laguna

- Allievo di Gentile è Jacopo Bellini, attivo anche lui per un certo periodo a Firenze, e quindi evoluto nella conoscenza dei grandi temi artistici del momento
- **la riscoperta del classicismo**
- **l'invenzione della prospettiva**
- **l'avvio verso la nuova interpretazione della storia in chiave umana ed espressiva della consequenzialità dei fatti**
- il primo pittore, a Venezia, a mettere in circolo le novità delle sperimentazioni fiorentine d'inizio secolo

- La maturazione dell'artista in tal senso si nota in uno dei capisaldi della sua opera pittorica, purtroppo in gran parte andata perduta. Si tratta *dell'Annunciazione* della chiesa bresciana di Sant'Alessandro, compiuta sul finire degli anni trenta, in cui i due scomparti nei quali sono allogati l'angelo annunciante e la Vergine sono connessi spazialmente l'uno all'altro con un'ingegnosa tettoia lignea dipinta in prospettiva in entrambi i pannelli, con un arazzo prezioso che fa ugualmente da sfondo alle due figure



- i due scomparti nei quali sono allogati l'angelo annunciante e la Vergine sono connessi spazialmente l'uno all'altro con un'ingegnosa tettoia lignea dipinta in prospettiva in entrambi i pannelli, con un arazzo prezioso che fa ugualmente da sfondo alle due figure. La ricchezza materica dei corposi panneggi dalle trame dorate e policrome non manca, tuttavia, di arretrare di fronte all'espressività dei volti, in cui è ormai assente ogni retaggio bizantino.

- Anzi, la colonnina della cornice al centro definisce con accuratezza lo spazio dove avviene l'incontro, e la vicenda sacra assume una credibilità puntuale per gli astanti in virtù della spigliata e medita freschezza teatrale delle scene, che non può non richiamare alla mente il celebre rilievo *dell'Annunciazione Cavalcanti* di Donatello in Santa Croce a Firenze, solo di poco precedente.



- Donatello,
Annunciazione
Cavalcanti 1435,
Santa Croce
Firenze



Madonna con bambino Jacopo Bellini (c.1455) Tempera su legno, 94 x 6 Louvre



- Ma di grande interesse, per valutare lo sviluppo della poetica di Jacopo, alcuni anni dopo, nel 1445, sono le cinque tavolette inserite più tardi nella predella della cornice, in cui storie ancora di argomento mariano sono rese con una scorrevolezza narrativa tutta nuova che si avvale di un repertorio di case, portici, scale e archi in prospettiva, connessi a un gusto per il paesaggio ispirato alla miniatura del tempo.
- La vivacità dell'insieme si ritrova in un importante dipinto degli stessi anni, la *Madonna con il ritratto di Lionello d'Este* nel quale la splendida figura della Vergine troneggia al centro di **un paesaggio rigoglioso, avvolta da ricchi panneggi che accrescono il valore plastico della sua corporatura.**

- Si direbbe che l'artista l'abbia concepita come una scultura, nella quale la tridimensionalità è esaltata dal raffinatissimo incarnato del volto della Madre e del Bambino, resi con un patetico ma saldo dilavamento della luce che ne proietta le dolci fattezze sull'azzurro tenue dell'orizzonte lontano.

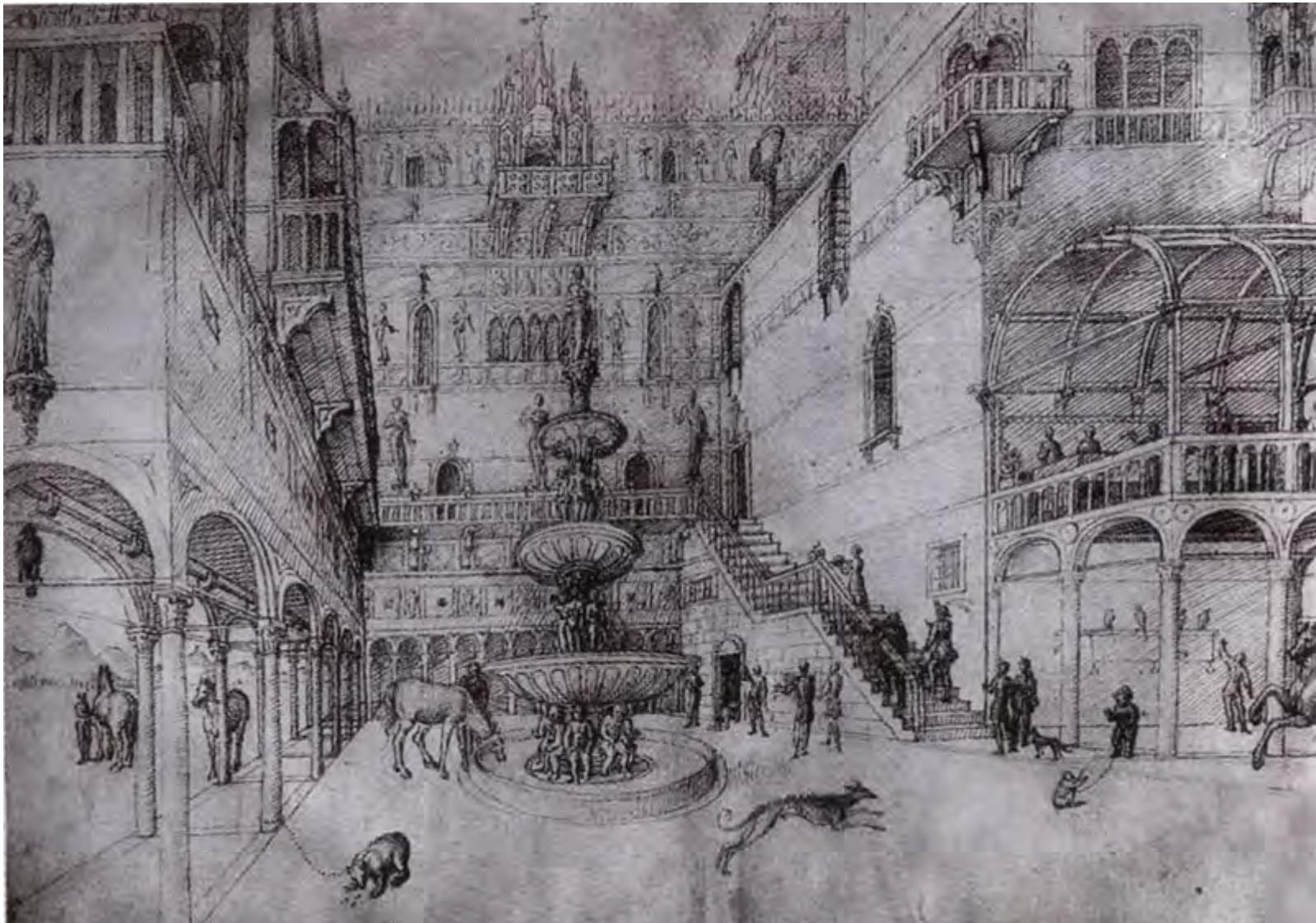
- Il paesaggio è invece assente nella *Madonna Bambino* di Lovere (Galleria Tadini), anch'essa ancora influenzata dallo stile di Gentile, in cui **la raffinatissima eleganza della Vergine adorna di un luminoso diadema, omaggio alla ricchezza esornativa tardogotica, è modernizzata dalla balaustra in prospettiva sulla quale si appoggia il Bambino, che con il segno di benedizione avanza distaccandosi dal corpo della madre con fare drammatico e risoluto.**

Madonna di Lovere(Galleria Tadini)

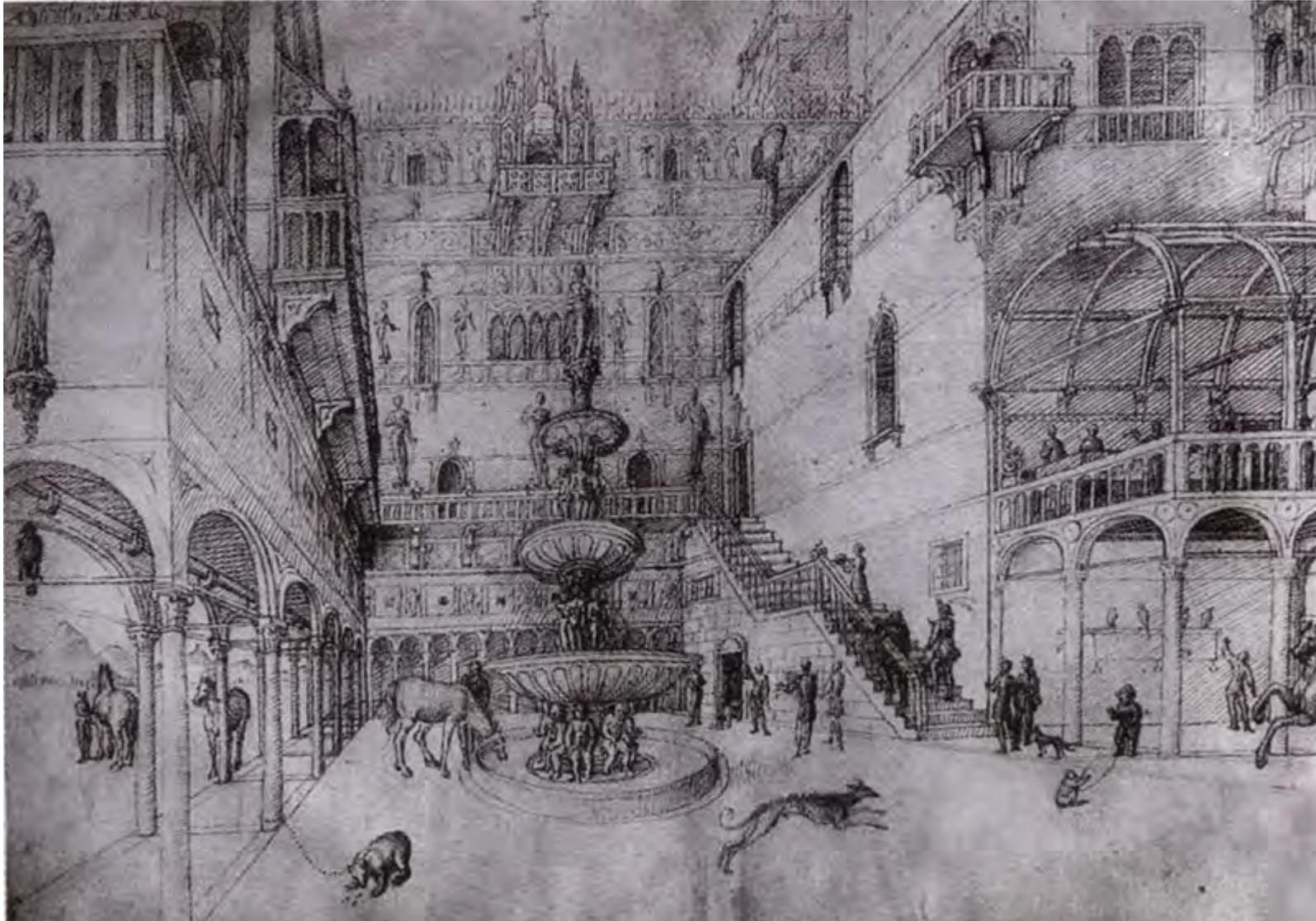


- Tuttavia, a testimonianza del coinvolgimento di Jacopo Bellini nella sperimentazione di nuove formule rappresentative basate su un uso disinvolto della prospettiva e sulla riproposta di iconografie tratte da sculture e bassorilievi antichi, non si può tralasciare di menzionare i due libri di disegni dell'artista, l'uno datato tra il quarto e il sesto decennio (Parigi, Louvre) e l'altro più tardo, collocato tra il 1455 e il 1465 (Londra, British Museum). Uno dei disegni del libro del Louvre, datato tra il 1440 e il 1445, mostra la scena del *Banchetto di Frode* ambientata in un contesto scenografico ben più ampio di quello che abbiamo visto nelle storie della predella dell'Annunciazione di Brescia, e costituisce una prova palese dell'interesse del pittore per composizioni ambientate in uno spazio cittadino realistico e complesso.

Banchetto di Erode, Louvre



Jacopo BELLINI Louvre, Paris

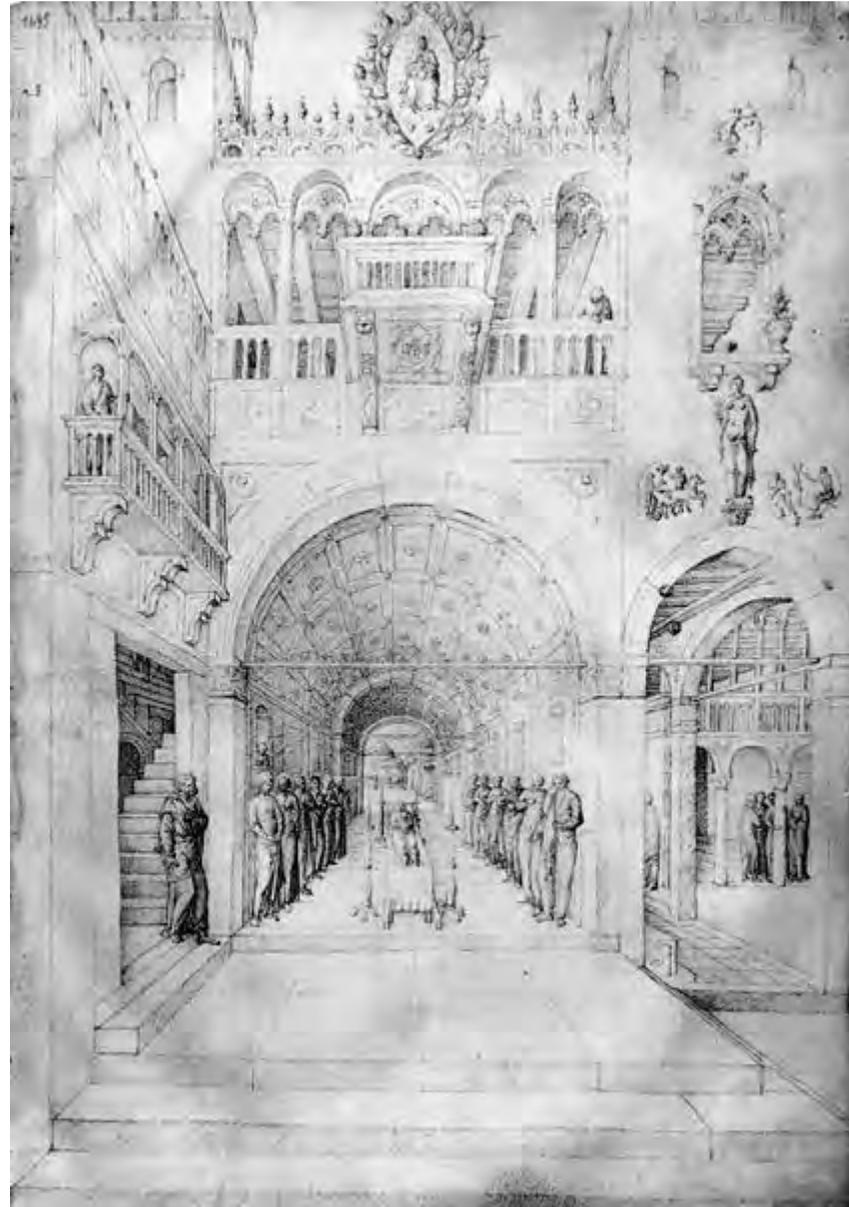


- I disegni contenuti nei due album citati, infatti, non sono semplici schizzi preparatori, poiché il loro grado di finitura ci dice che erano stati redatti come opere compiute. quindi espressive della vena creativa più schietta dell'artista, che poteva mostrarli come vanto della sua produzione. In quello in esame. la venezianità di Jacopo si rivela nella ripresa di uno sfondo architettonico ispirato alla mole di Palazzo Ducale, fiancheggiato dalla fuga prospettica di due ali in cui si aprono portici e loggiati con archi a tutto sesto commisti a balconcini tipici del passato medievale della città, sostenuti da mensole e barbacani. La fontana al centro della scena, sostenuta alla base da figure di putti ignudi con una statua antica alla sommità, e inserita a fianco di altri luoghi comuni della vita cittadina del tempo, come il cavallo che vi si abbevera, il cagnolino legato con il collare a una colonna, i cittadini che si avviano lungo la scalea sulla sinistra, come per accedere all'interno di quello che sembra un palazzo governativo.

- Jacopo dimostra, quindi, di saper coniugare le presenze abituali nella pittura descrittiva tardogotica con un impianto narrativo del tutto moderno in virtù dei forti scorci prospettici e della gerarchia visuale che determina il senso della narrazione, come possiamo vedere ancora meglio in un disegno dell'album di Londra in cui è raffigurata la *Morte della Vergine*.



Morte della Vergine, Louvre



- . Qui la drammaticità dell'evento è esaltata dalla pesante imponentza del voltone in prospettiva, sotto il quale il letto di morte di Maria diviene il centro assoluto della rappresentazione, sia per la scansione del racconto ma anche per essere il punto di fuga di tutte le linee del sontuoso contesto architettonico in cui l'evento ha luogo.

Questa chiara volontà di serrare tra loro narrazione e spazialità prospettica è il vero segno della modernità di Jacopo, che lo distacca senza meno da artisti a lui contemporanei come Michele Giambono e Antonio Vivarini.

- Quanto al primo, per comprendere la novità del lessico belliniano, è interessante confrontare le scene a mosaico più tarde nella cappella dei Mascoli in San Marco, recanti la *Visitazione* e la *Morte della Vergine* (post 1451), compiute in collaborazione con Jacopo Bellini, con quelle attribuite al solo Giambono e risalenti a circa un decennio prima, con *l'Annunciazione*, la *Nascita della Vergine* e la *Presentazione della Vergine al tempio*.

- L'apporto di Jacopo ai cartoni per le scene posteriori pare palese, infatti, per il saldo classicismo delle architetture rispetto alle fabbriche fantasiosamente goticheggianti ideate in precedenza da Giambono.
- In queste, inoltre, è assente la centralità prospettica dei mosaici più tardi che, come nel disegno dell'album londinese, è lo strumento basilare dell'artista per indicare la gerarchia della scansione della storia: al gruppo di Maria ed Elisabetta, come sul letto di morte della Vergine, è assegnato il primo piano di rappresentazione, cui fanno ala tutti gli altri comprimari, Giuseppe, Zaccaria e altri Apostoli.

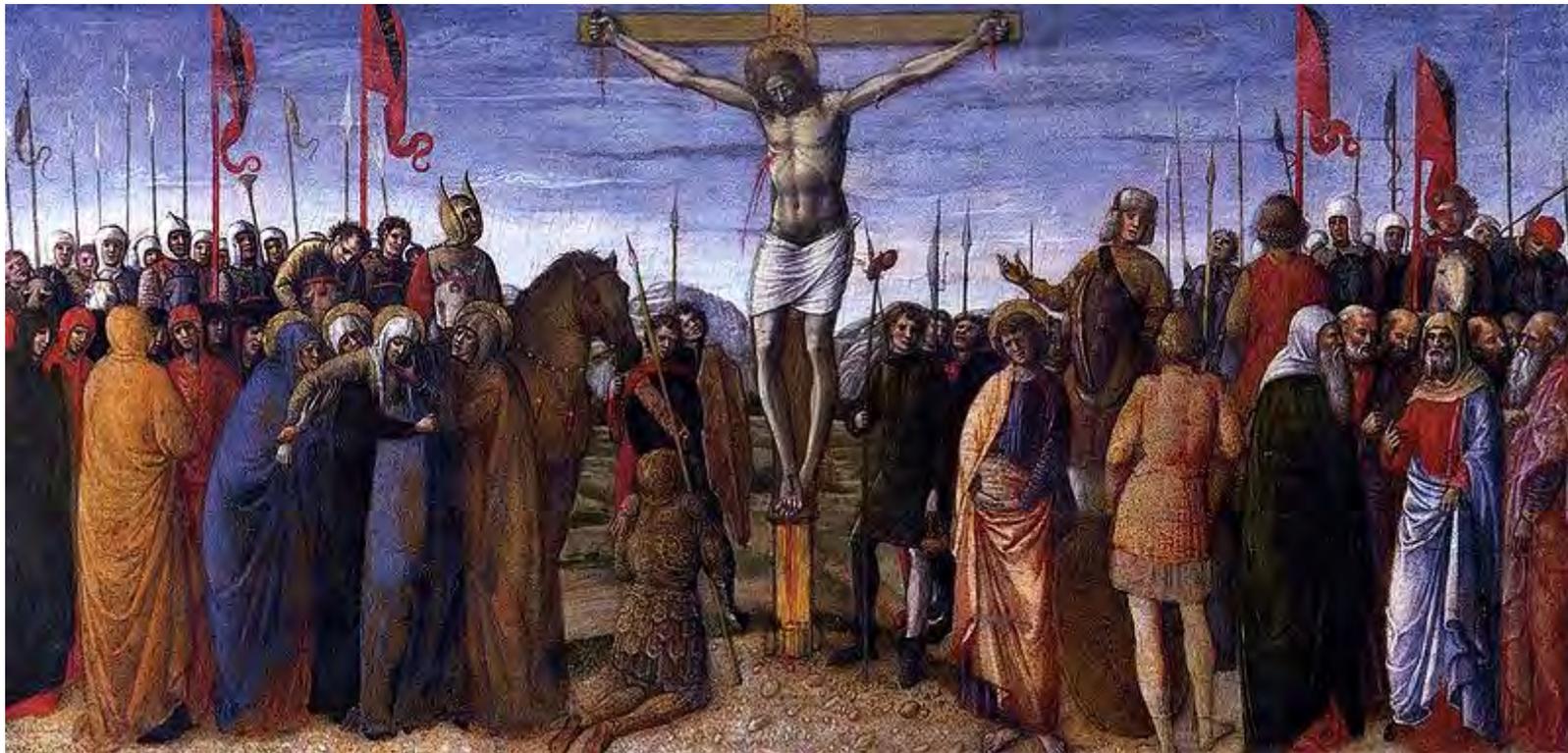
Jacopo Bellini
Natività Louvre, Paris)







Cocifissione, Gallerie dell'Accademia, Venezia





- Jacopo Bellini
Vergine
dell'Umiltà 1440,

Quanto ad Antonio Vivarini, pittore attivo perlopiù al fianco del cognato Giovanni d'Alemagna, si tratta di un artista che si fa carico di una bottega familiare di origine muranese decisa a mediare gli stimoli provenienti dalle presenze dei toscani Paolo Uccello e soprattutto Andrea del Castagno, a tutto favore della tradizione tardogotica, come dimostrano i tre polittici per la cappella di San Tarasio nella chiesa di San Zaccaria, del 1443-44, a compimento della decorazione della volta realizzata poco prima proprio dal Castagno.

- I tre polittici, dedicati a Santa Sabina, al Redentore, e alla Ma-
- donna del **Rosario**, sono emblematici della mutazione della pittura **veneziana** di metà secolo: se alla cornice è ancora assegnato un valore formale di grande rilievo secondo la tradizione ornamentale gotica. le figure dimostrano una nuova gravità espressiva dovuta alla **ricezione** del plasticismo prospettico degli affreschi della volta di **mano del Castagno**.

- Tale attenzione per un nuovo modo di dipingere **si nota anche in una successiva opera** di Antonio, il trittico con la *Madonna col Bambino e i quattro padri della Chiesa* per la sala dell'albergo della Scuola di Santa Maria della Carità (1446), dove si trova tuttora essendo conservato alle Gallerie dell'Accademia, già sede della Scuola Grande. Il grande interesse dell'opera risiede nello sviluppo di un espediente già usato da Jacopo Bellini in tempi recenti *nell'Annunciazione di Sant'Alessandro a Brescia*:
 - una sola visione prospettica che lega le tre tele a formare un solo spazio scatolare.
 - Se è indubbia la preferenza dell'artista per una decorazione prettamente gotica e ispirata al preziosismo della tradizione veneziana trequattrocentesca,
 - **l'impianto spaziale** denota una nuova attenzione di Antonio per un **uso** meditato della prospettiva, mirato a collocare cori maggior coerenza visiva i vari personaggi, conferendo loro la **posizione più appropriata per** renderli storicamente credibili sulla scena marmorea in cui paiono liberi di muoversi a loro piacimento.
 - E la novità di procedere da parte di Antonio, in questo caso, potrebbe essere dovuta al **tatto** che l'opera fu commissionata da una Scuola grande e non da una comunità religiosa, con la differenza che ne deriva, come vedremo meglio in seguito.

Bartolomeo Vivarini Madonna con Bambino e Santi Napoli
Capodimonte



Palazzo Ducale

Le origini. I primi dogi



I primi insediamenti stabili nella laguna veneta risalgono con ogni probabilità a un momento successivo alla caduta dell'Impero Romano d'Occidente (476). Col tempo, questi insediamenti diventano sempre più duraturi, tanto da essere considerati vere e proprie postazioni d'avamposto dell'Impero Bizantino. Al VII secolo risale in quest'area l'istituzione di un dux, in veneziano doge, probabilmente avvenuta con il beneplacito dell'Imperatore, che rende autonoma l'amministrazione locale. Questa carica, che mai nei successivi oltre mille anni di storia sarà caratterizzata da attributi monarchici, ma sarà sempre elettiva e pubblica, viene resa stabile alla metà dell'VIII secolo, quando viene eletto Teodato Ipato.

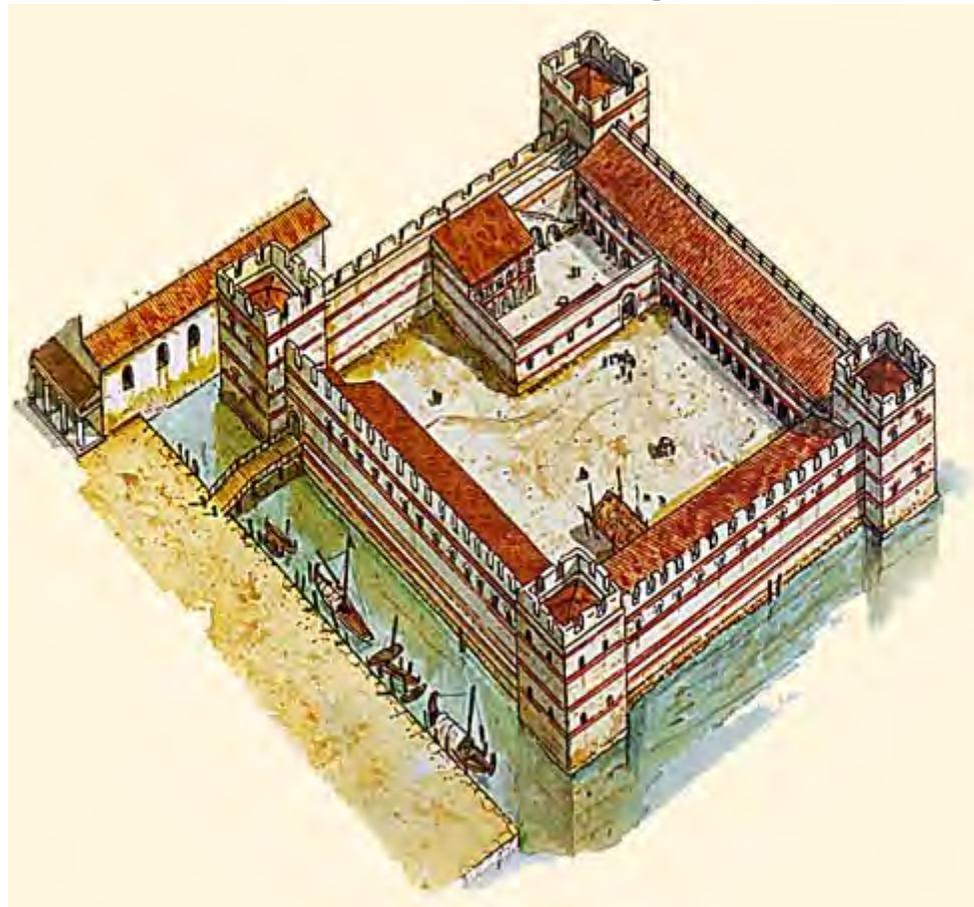
Il Palazzo

L'antico castello(X-XI)

- Non sappiamo dunque come doveva essere l'antico palazzo; probabilmente l'area che oggi occupa era costituita da un agglomerato di costruzioni di diversa forma e destinazione, protetto e circondato da una consistente muraglia rafforzata agli angoli da massicce torri e isolato da un canale.
- Resti delle fortificazioni e delle torri angolari sopravvivono ancor oggi. Nelle numerose strutture edilizie che affollavano quest'area, alla quale si accedeva da una grande porta fortificata, collocata più o meno all'altezza della Porta della Carta, trovavano posto uffici pubblici, il palazzo di giustizia e le carceri, l'abitazione del Doge, scuderie, armerie e altro ancora. Se ne può ritenere una testimonianza sommaria il tracciato merlato che si riconosce nella prima pianta di Venezia giunta fino a noi, opera di fra'Paolino.

L'antico castello(X-XI)
.....probabilmente l'area che oggi occupa il Palazzo era costituita da un
agglomerato di costruzioni di diversa forma e destinazione, protetto e
circondato da una consistente muraglia rafforzata agli angoli da
massicce torri e isolato da un canale.....

Illustrazione di Giorgio Albertini



- **Il palazzo del Doge Ziani (1172-1178)**
- Nel X secolo il palazzo è parzialmente distrutto da un incendio. La ricostruzione che ne segue è voluta dal doge Sebastiano Ziani (1172-1178). Grande riformatore, il doge ristrutturava radicalmente [l'intera area di Piazza San Marco](#).
- Realizza, per il palazzo, due nuovi corpi di fabbrica: uno verso la piazzetta, per ospitare le funzioni legate alla giustizia e uno verso il Bacino, per le funzioni di governo.
L'antico castello chiuso e fortificato viene dunque sostituito con [una costruzione più aperta verso la città](#), per aderire alle nuove esigenze di una struttura politica, economica, sociale in espansione.
- Quale poteva essere l'aspetto di questa nuova parte del palazzo? Probabilmente quello dei maggiori edifici dell'epoca, con le forme peculiari dell'architettura veneto bizantina, di cui un esempio tipico è il [Fontego dei Turchi](#).
Di questa fase della costruzione sono sopravvissute solo poche tracce, individuabili sostanzialmente in un resto di basamento d'Istria e in pavimentazioni in cotto a spina di pesce.

Il palazzo trecentesco

- Un nuovo ampliamento si rende necessario alla fine del XIII secolo. Nel 1297, mutamenti politici - la cosiddetta “serrata del Maggior Consiglio” -determinano un considerevole aumento del numero delle persone aventi diritto a partecipare all’assemblea legislativa, detta Maggior Consiglio, i cui membri passano da quattrocento a milleduecento. Nasce da questa esigenza l’idea di procedere a un radicale rinnovamento, **adottando anche un nuovo linguaggio architettonico, il gotico.**
- I lavori che condurranno Palazzo Ducale all’aspetto che ci è familiare iniziano intorno al 1340 sotto il doge Bartolomeo Gradenigo (1339 – 1343) e interessano il “palazzo del governo”, cioè l’ala verso il molo. Per questa fase dei lavori sono documentati anche alcuni degli artefici coinvolti: nel 1361 ad esempio, si nominano un certo Filippo Calendario tajapietra e un Pietro Basejo magister prothus.
- Nel 1365 il pittore padovano Guariento viene chiamato a decorare la parete orientale della sala con un grande **affresco**, mentre l’esecuzione del finestrato è opera dei Delle Masegne. Il Maggior Consiglio si riunisce nella nuova sala per la prima volta **nel 1419.**



- **Frate Paolino Minorita, Pianta di Venezia, 1346 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana**
L'immagine fu scoperta, incisa su lastra di rame, pubblicata, e commentata per la prima volta nel 1781 dall'architetto Tommaso Temanza, il quale riteneva che la matrice del disegno fosse riconducibile al 12. Secolo. La riproduzione qui riportata è appunto quella dell'edizione del Temanza



**Ricostruzione ipotetica della Piazzetta:
sul fondo la Basilica prima della decorazione gotica; sulla destra il
Palazzo della Giustizia dello Ziani
(da Perocco-Salvadori), in Palazzo Ducale-Restauro Conservativo
della facciata fronte piazza, Canal & Stamperia Editrice**

I rinnovamenti del doge Foscari e il Quattrocento

- Solo nel 1424, sotto il doge Francesco Foscari (1423 – 1457), si decide di proseguire quest'opera di rinnovamento anche nell'ala verso la piazzetta, quella destinata al palazzo di Giustizia. Il nuovo edificio si configura come il proseguimento del Palazzo del governo; al piano terra presenta all'esterno un porticato e al primo piano logge aperte, anche sul lato verso il cortile; allo stesso livello della sala del Maggior Consiglio vi è un vasto salone, detto della Libreria (poi dello Scrutinio). I finestrone e il coronamento a pinnacoli riprendono i medesimi motivi decorativi che caratterizzano la [facciata sul molo](#).
- La [facciata sulla piazzetta](#) viene completata con la costruzione della [Porta della Carta \(1438-1442\)](#), ad opera di Giovanni e Bartolomeo Bon. Solo in seguito si pone mano ad altre ali del palazzo: a partire dalla Porta della Carta si avviano i lavori di costruzione dell'androne Foscari, culminante con l'omonimo [Arco](#), che si protraggono per alcuni anni e vengono conclusi sotto il doge Giovanni Mocenigo (1478 – 1485).



- **Francesco Lanza,**
Dell'antico Palazzo di
Diocleziano in
Spalato... Per servire
da guida al
viaggiatore che ne
visita le rovine
superstiti, litografia,
Trieste, Tipografia
del Lloyd Adriatico,
1855

Le altre ali del palazzo e gli incendi (1483-1574)



Nel 1483 un grosso incendio divampa intanto nel lato opposto del palazzo, che finora non abbiamo descritto, quello affacciato sul canale, che ospita tra l'altro l'appartamento del Doge. Si rendono così necessari, ancora una volta, importanti lavori, affidati ad Antonio Rizzo, che introduce a Palazzo **il nuovo linguaggio della Rinascenza**. Viene costruito, su questo versante, un edificio nuovo, con un corpo di fabbrica che si erge lungo il rio, dal ponte della Canonica al ponte della Paglia. L'intervento si conclude, almeno per quanto riguarda gli appartamenti ducali, entro il 1510. Nel frattempo, Rizzo è sostituito dal "maestro Pietro Lombardo", sotto la cui direzione vengono realizzate la decorazione scultorea della facciata e la scala dei Giganti. Nel 1515 Antonio Abbondi, lo Scarpagnino, succede a Pietro Lombardo. I lavori si concludono solo nel 1559.

- Finalmente il palazzo è completato, ogni organo amministrativo ha una propria sede. La posa in opera di due grandi statue di Sansovino, Marte e Nettuno, sulla Scala dei Giganti, avvenuta nel 1567, si può dire sancisca la fine di questa importante fase di lavori.

Nel 1574 un altro incendio distrugge in quest'ala parte delle sale al secondo piano, danneggiando in particolare la sala delle Quattro porte, l'Anticollegio, il Collegio e il Senato, fortunatamente senza intaccare le strutture portanti. Si procede immediatamente alla risistemazione delle parti lignee e, soprattutto, dell'apparato decorativo.

Facciata sul Canal Grande



L'incendio del 1577

- Appena terminati i lavori, però, nel 1577 un altro devastante incendio coinvolge questa volta la sala dello Scrutinio e la sala del Maggior Consiglio, **distruggendo irrimediabilmente i dipinti che le decoravano, opere di artisti tra cui Gentile da Fabriano, Pisanello, Alvise Vivarini, Carpaccio, Bellini, Pordenone, Tiziano**. Per quanto riguarda le strutture dell'edificio, si procede velocemente a un restauro che ne conserva l'aspetto originale. I lavori si concludono nel giro di pochi anni, tra il 1579 e il 1580, quando è doge Niccolò da Ponte.

Le prigioni e gli altri interventi seicenteschi

Sino a quel momento il Palazzo Ducale aveva ospitato, oltre all'appartamento del doge, la sede del Governo e i Tribunali, anche le prigioni (al piano terra, a destra e sinistra della porta del Frumento); solo nella seconda metà del XVI secolo Antonio da Ponte ordina la costruzione delle **Prigioni Nuove**, costruite da Antonio Contin intorno al 1600 e collegate al palazzo **dal Ponte dei Sospiri**.

- Il trasferimento delle prigioni libera spazi al piano terra del Palazzo Ducale. L'area del cortile è quindi oggetto, all'inizio del XVII secolo, di una nuova ristrutturazione. Viene realizzato, nella parte del palazzo di giustizia affacciata sul cortile, un porticato analogo a quello della facciata di rinascimentale che gli sta di fronte; inoltre, sul lato del cortile opposto all'ala sul molo, a fianco dell'arco Foscari, viene eretta un'ulteriore facciata marmorea ad archi, sormontata da un orologio (1615), su progetto di Bartolomeo Manopola.

Arco Foscari (particolare)



Il palazzo dopo la fine della Repubblica di Venezia

- Le funzioni del Palazzo Ducale, simbolo e cuore della vita politica e amministrativa lungo tutto l'arco della millenaria storia della Repubblica di Venezia, non possono che cambiare a partire dal 1797, anno in cui la Serenissima cade.
Da allora si succedono in città la dominazione francese e quella austriaca, fino all'annessione all'Italia, nel 1866.
In questo periodo il palazzo diviene sede di diversi uffici, oltre a ospitare per quasi un secolo (dal 1811 al 1904) la Biblioteca Nazionale Marciana e altre importanti istituzioni culturali della città.
- A fine Ottocento, l'edificio presenta evidenti segni di degrado: il governo italiano decreta allora un ingente finanziamento per provvedere a un radicale restauro. In quell'occasione si procede alla rimozione e sostituzione di molti capitelli del porticato trecentesco, che, restaurati, costituiscono oggi il corpus del Museo dell'Opera.
- Vengono inoltre trasferiti tutti gli istituti, ad eccezione dell'Ufficio statale per la tutela dei monumenti, che ancor oggi vi risiede, come Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Venezia e Laguna.
Nel dicembre del 1923 lo Stato, proprietario dell'edificio, affida al Comune di Venezia la gestione del palazzo, aperto al pubblico come museo.
Dal 1996 Palazzo Ducale è a tutti gli effetti parte del sistema dei Musei Civici Veneziani. |

- **Palazzo Ducale,**
- **Sala del Maggior Consiglio**
la più ampia,
ospita il
"Paradiso"



- **Quella originale, ideata e dipinta nella metà del 1300, era stata distrutta dall'incendio del 1577 , c'erano quadri di Gentile da Fabriano, del Bellini, di Carpaccio, di Tiziano e Paolo Veronese.**
- **La sala del Maggior Consiglio è una delle più ampie di palazzo Ducale, lunga 54 metri, larga 25 e alta più di quindici, venne ricostruita e ridipinta dai maggiori artisti del XVI secolo, da Jacopo Tintoretto a Veronese da Palma il giovane a Francesco Bassano.**

Sicuramente il dipinto più famoso, però, è quello posto sulla parete di fondo, si tratta del «Paradiso», una tela colossale: misura sette metri per ventidue ed è firmata da **Tintoretto**.

Nella sala ora chiusa al pubblico si riuniva la massima magistratura veneziana, il potere sovrano al quale spettava il diritto di legiferare e di eleggere le più importanti cariche della Serenissima. Ma veniva utilizzata spesso anche per la celebrazione di solenni avvenimenti, come ad esempio l'arrivo in laguna di Enrico III di Francia o l'incoronazione delle dogaresse che facevano ingresso per la prima volta nel palazzo.

E' famosa anche perchè proprio nella sala del Maggior Consiglio si insediò l'Assemblea del governo provvisorio nel biennio 1948-49, dopo la cacciata degli invasori austrungarici. Daniele Manin, il 2 maggio 1949, sempre da lì decretò «la resistenza ad ogni costo contro l'Austriaco»

Il Palazzo Ducale

ha accompagnato la storia di Venezia da sempre, attraversando il periodo della Repubblica e superando le dominazioni successive fino ad arrivare all'annessione allo Stato italiano.

La “Serrata del Maggior Consiglio”

- è il nome storico che viene dato **alla battaglia politica combattuta tra il partito degli aristocratici e quello popolare per limitare prima, e proibire poi, l'accesso dei nuovi nobili nel Maggior Consiglio.** Dopo l'approvazione della legge che garantiva agli aristocratici la presenza costante nel Consiglio e ne escludeva la nobiltà , **il numero dei partecipanti all'assemblea aumentò sensibilmente, tanto da rendere necessario l'ampliamento del Palazzo.** L'aspetto che Palazzo Ducale ha oggi è frutto di tali lavori che iniziarono intorno al 1340 e si concentrarono sulla costruzione all'interno della quale erano raggruppati gli uffici del Governo. **Per la nuova architettura viene scelto lo stile gotico, molto in voga in quegli anni.**

Scala dei Giganti



Ponte dei Sospiri



San Giorgio



- Da “insula Memmia” a “isola dei cipressi”.
Ai tempi dell'imperatore romano Augusto la laguna di Venezia era molto diversa da come la si vede oggi, ma fin da allora si può dire che le rotte fluviali che dalla terraferma portavano al mare passassero per l'isola oggi denominata di San Giorgio Maggiore, **chiamata allora insula Memmia a motivo delle proprietà terriere che la nobile famiglia romana vi possedeva.**
- Più tardi, nel IX secolo, venne costruita nell'isola di fronte alla Piazza, divenuta nota come “isola dei cipressi”, una chiesetta in legno e mattoni intitolata a San Giorgio Maggiore (per distinguerla da quella che già sorgeva nell'isoletta di San Giorgio in Alga), per volontà dello stesso Doge, che la pose sotto la proprietà della Dogale Basilica di San Marco, condizione in cui rimase fino a quando il Doge Tribuno Memmo - correva l'anno 982 - la donò ad un monaco.

- Era questi Giovanni Morosini, tornato da Cussano dove aveva conosciuta e professata la “Regola” di San Benedetto e desideroso di istituire anche a Venezia un monastero benedettino; chiese di poterlo fondare vicino alla chiesa di San Giorgio, dove si trovavano solo acque e paludi. Morosini divenne il primo Abate dell’isola e vi costruì un monastero molto capace, che sotto la sua direzione divenne presto luogo di ritiro spirituale per moltissimi giovani, la maggior parte dei quali appartenevano alle famiglie più nobili; tra coloro i quali rimasero sull’isola per abbracciare l’istituto monastico si annovera in particolare lo stesso Doge Tribuno Memmo (che alcuni storici vorrebbero invece costretto a farsi monaco a furor di popolo tra i religiosi di San Zaccaria). Di sicuro vi è invece che il Morosini abbia avuto tra i suoi scolari San Gerardo Sagredo Vescovo e Martire. Dopo aver servito per venticinque anni da guida e modello per i suoi monaci l’Abate Morosini morì nel 1012 con tale reputazione che i veneziani gli attribuirono il titolo di Beato

- **La Basilica di San Giorgio Maggiore** si specchia maestosa nelle acque del Bacino di San Marco, di fronte a quel Palazzo Ducale di cui ha seguito le sorti nei periodi magici e fastosi così come nei periodi più neri; la storia del cenobio infatti, tanto lunga quanto travagliata, attraversa tutta la storia di Venezia dai primordi alla caduta: si può dire che nacque con essa e si spense con essa.

Si tratta, senza tema di smentita, di un complesso monumentale tra i più importanti al mondo per misura e per valore artistico. L'Abbazia benedettina, demolita e ricostruita ben cinque volte prima di assumere l'aspetto grandioso con cui oggi ci appare, è stata per un millennio grande centro non solo spirituale ma culturale ed artistico. La costanza e l'attività pacifica dei monaci erano state in grado di attraversare i secoli offrendo un lento ma progressivo arricchimento di quelle sale che ospitarono visite insigni e socratiche dispute: non vi fu personalità nella storia della Serenissima che avesse saputo sottrarsi al desiderio di trascorrere qualche ora di contemplazione tra le mura dei chiostri silenti, né visitatore illustre che non subisse il fascino di quei luoghi incastonati tra l'acqua e il cielo.

- Con l'avvento di Napoleone e la caduta della Repubblica Veneta, anche il monastero perse ogni privilegio e fu trasformato in caserma e in deposito d'armi. Gli impieghi militareschi svilirono l'isola per oltre cento anni, sotto i governi francese, austriaco ed anche italiano. Dalla cronaca di un monaco del tempo si legge: "Il Governo italiano non riconosce l'Ospizio dei Monaci, ma alla manutenzione e ufficiatura del Tempio assegna un Rettore. Così ebbe fine quest'isola che nei suoi grandiosi e stupendi fabbricati teneva raccolta per opera dei suoi Monaci tanta dovizia di opere artistiche e letterarie; ma di tutte queste il moderno progresso non ci lascia, per sua bontà, che la rimembranza d'averle avute fra noi".
Nel secondo Dopoguerra San Giorgio Maggiore venne offerta in concessione dal Governo alla Fondazione Cini, la quale intraprese i lavori che restituirono all'isola parte della dignità perduta: la prestigiosa presenza ha reso possibile il riaccendersi sull'isola di un protagonismo culturale internazionalmente rinomato.



*Isola di S. Giorgio Maggiore
e Porto Franco*

- Il monastero tra liberalità e donazioni. La fama del monastero che aveva avviato ai trionfi della vita missionaria il Sagredo accese in quegli anni una vera e propria gara alla donazione: autorità civili e religiose, ma anche privati cittadini, diedero inizio ad una serie di liberalità che non avrà fine se non con la soppressione stessa del convento. In quella fase più che in altre Venezia è centro mondiale di cultura, di dissertazioni letterarie, filosofiche ed artistiche; in questo clima intellettualmente prestigioso ed illuminante, il monastero di San Giorgio assurge al ruolo di massima congregazione religiosa per la qualità delle speculazioni spirituali che lì ebbero sede. Tale era la sua fama che nel 1177, quando pervennero a Venezia il Pontefice Alessandro III e l'Imperatore Federico - detto Barbarossa - essi desiderarono far visita alla chiesa, e lì approvarono i privilegi concessi dai loro predecessori ai monaci. L'anno seguente il Doge Sebastiano Ziani, grande benefattore del monastero e mediatore dello storico incontro, sentendosi gravato dagli anni decise di andarcivi a morire.

- Nel 1223 un tremendo terremoto colpì Venezia e distrusse chiesa e monastero di San Giorgio; con l'aiuto del Doge Pietro Ziani iniziò subito la ricostruzione. Si narra che quando nel 1229 il Doge morì, egli vestisse l'abito benedettino. La sua salma fu posta accanto a quella del padre, non solo in virtù della stretta parentela ma anche della riconoscenza del popolo veneziano, che volle così onorare la memoria del periodo più fulgido della capitale lagunare: sotto il governo dello Ziani, infatti, Venezia aveva condotto numerose battaglie che ne avevano immensamente ingrandito la potenza e le ricchezze (basti pensare alla quarta Crociata, condotta vittoriosamente da Enrico Dandolo, al termine della quale la quarta parte dell'impero greco era divenuta dominio veneto). Opera sua fu anche il notevole ingrandimento e abbellimento con gemme e perle della pala d'oro di San Marco. Imitando il padre, Pietro dispose per testamento che ogni suo avere fosse devoluto a pie istituzioni, congregazioni, chiese ed ospedali. Restauri e lavori prestigiosi per l'Abbazia.

- Tra il 1560 ed il '62 furono commissionate opere grandiose: il Refettorio al Palladio e l'immensa tela che doveva poi ornarlo al Veronese. Il Refettorio potrebbe definirsi capolavoro di squisita proporzione, tanto che l'architetto ottenne poi di poter lavorare all'ammodernamento dell'intera chiesa; la tela divenne presto centro d'ammirazione universale (tanto che, come vedremo, Napoleone la sceglierà tra le opere da "importare" nel 1797). Il Veronese inoltre dipinse anche le pareti del Refettorio - verosimilmente due grandi angeli a guazzo sulle pareti che fronteggiavano la tela - ma il tempo non ha permesso il conservarsi di queste opere. Nello stesso tempo i monaci commissionano al Tintoretto, per adornare le pareti ai lati dell'Altare Maggiore, la "Caduta della Manna" e la "Ultima Cena". Può stupire che non abbia avuto parte ai lavori il vecchio Tiziano, ma il grandissimo maestro era in città già fin troppo occupato in altri capolavori.

- Il 3 Marzo 1566, alla presenza dell'Abate Andrea Pampuro asolano, di tutti i monaci, del Doge Gerolamo Priuli e di una moltitudine di religiosi si gettarono le fondamenta per rifabbricare la chiesa più ampia e più sontuosa, su disegno del Palladio. Che cosa l'architetto avesse in mente dando inizio a quel capolavoro galleggiante sull'acqua lo dirà egli stesso nel quarto libro del suo Trattato di Architettura: "Si devono fare le fronti dei templi, specie a Venezia, che guardino sopra grandissime parti della città. Il che è come dire dentro a spazi che l'occhio umano sia in grado di raggiungere facilmente e con godimento...".

- Inoltre, tra i sommi maestri del Rinascimento che in quegli anni diedero lustro alle grandiose costruzioni che ancora oggi si ammirano, è necessario ricordare almeno Scamozzi e Vittoria e, più tardi, Sebastiano Ricci e l'Alberghetti. Furono necessari cinquanta anni per vedere conclusa questa opera, ma già a partire dal 1581 la chiesa era coperta e praticabile, tanto che fu possibile demolire la vecchia costruzione ed insediare nella nuova il corpo di Santo Stefano protomartire, con una cerimonia celebrata dal Patriarca Giovanni Trevisano alla presenza del Doge Niccolò da Ponte e del Senato. Perfino la morte del grande maestro Palladio nel 1580 non interruppe i lavori.

- Nel 1643, sotto la direzione dello stesso Longhena, iniziarono i lavori alla scala del convento: era infatti necessario studiare una scala d'onore per accedere al nuovo chiostro, che potesse essere adeguata alla solennità dei saloni superiori ed alle sale di rappresentanza: egli compose una scala a doppia rampa con loggiati sovrapposti, opera di tale magnificenza da essere considerata la più sontuosa della città (la imitò, un secolo più tardi, il Massari per Palazzo Grassi). L'architetto è ancora a San Giorgio nel 1652, quando decide di imbiancare la facciata della chiesa; nel 1657 ingrandisce il noviziato; nel 1677 restaura l'infermeria; nel 1680 sovrintende i lavori di costruzione della foresteria piccola. Baldassarre Longhena muore due anni più tardi senza avere la gioia di veder consacrata la sua opera più grandiosa, la Chiesa della Salute, che verrà inaugurata il 9 novembre del 1687.

- I cantieri a San Giorgio non smisero praticamente mai di essere in funzione fino alla chiusura del monastero, ed ogni volta che sorgeva un nuovo edificio si rese necessario commissionare nuove opere che ne adornassero le pareti; inoltre prese piede l'intenzione di adornare le stanze degli Abati in maniera confacente alla maestosità del tempio: per questi motivi si susseguirono continuamente commissioni e celebri pennelli. Lavorarono a San Giorgio, tra gli altri, Palma il Giovane, il Tizianello, il Tintoretto minore, il Carlevaris, il Gherardi, il Coli ed il Loth.

Nel 1774 crollò il campanile, ricostruito nel corso dei quindici anni successivi su progetto del frate bolognese Benedetto Buratti, non senza l'aiuto del Senato veneziano che incoraggiò l'opera con elargizioni ed agevolazioni fiscali.

La situazione politica ed economica di Venezia preannunciava ormai la fine dello Stato; la città era stretta tra Napoleone Bonaparte giunto a Peschiera e le navi francesi che cercavano di forzare il porto del Lido; le spaventose ricchezze dell'antico splendore venivano ora spese per armare l'estrema difesa, nella speranza di salvaguardare almeno la capitale dello Stato dalla violenza della guerra. In questo quadro furono molte le offerte di denaro che privati cittadini, comunità e religiosi tributarono al Senato; tra le più ingenti senza dubbio l'offerta dell'Abate di San Giorgio Maggiore, che deliberò la impressionante cifra di sessantamila ducati (i monaci avevano fornito grosse somme in ducati sonanti alla repubblica altre volte: nel 1606, l'anno dell'interdetto, nel 1657, durante la guerra di Candia, nel 1693, guerra contro i Turchi).



- L'avvento di Napoleone Bonaparte.
La caduta della Serenissima, ormai inevitabile, avvenne il seguente anno 1797, data che segnò la fine di una fastosa indipendenza ultramillenaria e l'inizio della Repubblica democratica; la prima occupazione francese diede inizio ad una fase di enorme sconvolgimento delle caratteristiche peculiari della città, avviando la riforma di Piazza San Marco, l'abbattimento di molte chiese e di vasta parte della città e la creazione del Cimitero di San Michele. San Giorgio non poté sfuggire alla ingrata sorte toccata ad altri luoghi storici e monumentali: essa passerà da una spoliazione e da una manomissione all'altra, mentre i monaci saranno confinati in una piccola porzione del monastero
("Secoli di lavoro, di pietà, di carità, di cultura, di arte, non valsero a risparmiare neanche la pace del chiostro. Ed il crollo venne improvviso, fatale, completo" - G.Frasson, 1987).
"Le Nozze di Cana" di Paolo Veronese vennero consegnate alla Repubblica Francese in virtù del trattato tra il Generale in Capo dell'Armata d'Italia ed il Governo di Venezia nel 1797; trentaquattro casse di libri, in totale circa 1800, tra i quali figuravano una settantina di edizioni del Quattrocento e più di 180 manoscritti furono tolte nel 1806; molti altri quadri, tra cui una numerosa serie di paesaggi di Francesco Zuccarelli, il "Ricco Epulone" di Jacopo da Bassano e otto quadri del raro pittore bergamasco Evaristo Baschenis, sparirono nel 1807; altri tredici quadri furono venduti tra il 1811 ed il 1812. Delle oltre quindicimila opere preziose custodite fra quelle mura (213 manoscritti, 78 incunaboli, 1.572 libri rari, 3.585 libri mediocri e 10.088 volumi vari) le rimaste furono saccheggiate e vendute - anche dalla popolazione - al prezzo di carta da macero. Lo storico Cicogna dirà: "Ecco in qual modo andarono a terminare tante fatiche raccolte da secoli con sudori e con dispendio da benemeriti religiosi".

- **Il Conclave e l'elezione di Papa Pio VII.**

Nel 1799 l'isola fu ancora una volta teatro di un avvenimento storico importantissimo: il Conclave che portò all'elezione di Pio VII.

La Chiesa e l'intero mondo cattolico versavano in una condizione di grande pericolo: Roma subiva l'occupazione francese e Papa Pio VI, ottuagenario e minato nel fisico e nello spirito, era relegato nella Certosa di Firenze ed il rischio non remoto della sua morte rischiava di compromettere l'esistenza stessa del pontificato romano. I cardinali poterono incontrarsi a San Giorgio il giorno 1 Dicembre del 1799: Barnaba Chiaromonti, Vescovo di Imola, monaco benedettino, venne eletto a San Giorgio Maggiore, cosa che avvenne il 21 marzo con il nome di Pio VII. Il 24 aprile 1867, con decreto del governo italiano, viene messo il sequestro su tutti i beni mobili dei monaci, i quali vengono nuovamente espulsi dall'isola; alcuni ottengono il permesso di rimanervi in qualità di custodi ed officianti della Basilica. Essi manterranno a San Giorgio la vita monastica, non legittimata dal governo.

Palazzo Ducale









Prefazione / Introduzione

I quattro anni della guerra di Chioggia (1378-81) furono uno dei momenti più drammatici della storia di Venezia, comparabili, in certo modo, solo a quelli della guerra di Cambrai; la sua sopravvivenza stessa parve in gioco, e indusse il governo anche a mosse disperate. Ma, concluso vittoriosamente il conflitto, fu fatto ogni sforzo per tornare ai livelli di vita prebellici, per attirare da fuori nuovi capitali e nuovi imprenditori, per favorire nuove industrie; e quando, il 24 novembre 1400, moriva Antonio Venier, il doge che, in carica dal 1382, aveva guidato la ripresa, Venezia era di nuovo un'isola felice, "verdizava de stato di tutte ricchezze grande in tutti i cittadini". Fino a quel momento, essa aveva fatto un po' caso a parte nella vicenda storica italiana, preferendo la vita e gli affari sul mare, i legami con l'oriente bizantino; si apprestava ora ad aprirsi all'occidente e a radicarsi sulla terraferma. Ma se la società e l'economia lagunari conoscono negli ultimi due decenni del Trecento nuove aperture e una formidabile spinta propulsiva (e il volume stesso di opere d'arte esportate sulle piazze adriatiche, comunque si giudichi il loro livello di qualità, ne è una spia significativa), altrettanto non può dirsi delle vicende artistiche; sia che si classifichi la produzione pittorica, dopo la morte di Lorenzo Veneziano, in termini di generale flessione espressiva, di congelamento accademico, o, forse meglio, un richiudersi entro gli argini rassicuranti della propria storia, ed entro quelli cercare possibili vie di mutamento e progresso nella continuità.

E tuttavia, mai come nei periodi di apparente stasi sfiorano sotto la superficie i semi di genuine novità, e mai come ora un quadro che pareva sino a ieri compatto si fa variegato, diviso, frazionato, e di insospettata ricchezza: "Venezia, già tanto tradizionalista, diveniva nella pittura uno dei centri più ricettivi delle ultime fasi dell'arte gotica", scriveva uno storico, di solito tanto calibrato da apparire quasi reticente, come Pietro Toesca.

All'interno, insomma, di un quadro generale di conservazione e difesa del "linguaggio pittorico proprio, che in qualche modo riassume la singolarità della [...] storia" di Venezia, "sostenuto con un impegno quasi visionario", come nei "santi smunti e tristonni" di uno Jacobello di Bonomo, e che aveva peraltro decretato la grande fortuna dei prodotti veneziani sul mercato adriatico, **si afferma negli anni ottanta un partito che preme per un rassodamento naturalistico, per nuove strutture di racconto psicologico, per un colore più fresco e chiaro, per una attitudine espressiva sorridente, cordiale, moderna, che dimentichi la gravità incommensurabilmente distante della pittura di radice costantinopolitana.**

Dovette nascere nei tardi anni ottanta, ad esempio, germinando dalla fase stilistica del "San Cristoforo" del 1377, del polittico felsineo e dell'"Incoronazione" di Denver di Giovanni da Bologna, ma con tangenze anche sul polittico Walters di Caterino, quello, purtroppo rubato, già nella metropolitana di Torre di Palme, nelle Marche; attorno al quale, sulla traccia del Longhi e del Bologna, il Pallucchini ha riunito un gruppo coerente di operette, come i trittichini portatili di Boston, di Pavia e di Modena. Ad essi va aggiunta anche la frammentaria "Incoronazione della Vergine" del Museo Correr di Venezia, con gli altri pezzi della stessa tavola appartenenti al Museo di Trieste; ed una ulteriore tavoletta nel Museo Bardini di Firenze (lascito Corsi), resa nota dal Boskovits come opera di Guglielmo Veneziano. Ma, come è noto, il Coletti (1953) riteneva l'altare di Pavia una primizia di Jacobello del Fiore; Pallucchini non avrebbe trovato sorprendente che la tavola del Correr (a quell'epoca non erano ancora noti i frammenti di Trieste) rappresentasse la fase più antica di Nicolò di Pietro; Boskovits, infine, associava al dipinto Bardini un'altra tavoletta all'Accademia di Ravenna, che appartiene a nostro avviso ad altra mano, di maggiore osservanza orientale, e della quale parleremo tra poco.

NASCITA DELL'ARTE ITALIANA

L'arte italiana, intesa come genere autonomo rispetto ai movimenti artistici europei e diffusa sull'intero territorio nazionale in maniera abbastanza uniforme, nasce nel **1282 d.C., a Roma**

- Papa Niccolò III Orsini apprezza i Francescani
 - Decorazione del *Sancta Sanctorum*
 - o Dedicato a San Lorenzo
 - o Custodisce reliquie importantissime
 - o È definito “Acheropita” (ovvero non realizzato da mano umana)
 - o Il dirigente delle decorazioni è detto “maestro del Sancta Sanctorum”; è il padre dell'arte italiana (di stampo proto-gotico)
 - o Il maestro del Sancta Sanctorum ha tre allievi:
 - Pietro Cavallini
 - Jacopo Torriti
 - Filippo Rusuti

 - **Pietro Cavallini**
 - o *Ciclo di Santa Cecilia in Trastevere*
 - Gusto gotico (per i dettagli)
 - Classicismo (per le geometrie)
 - Affresco
 - o *Ciclo di mosaici di Santa Maria in Trastevere*
 - Modello più arcaico
 - o Assisi, Niccolò III promuove il rinnovamento della Basilica Superiore
 - Pareti della navata → Storie dell'Antico Testamento
 - Pareti, fascia bassa → San Francesco
 - Transetto, abside → Passione di Cristo (realizzati da Cimabue)

 - La navata ha un dipinto anteriore agli affreschi del Cimabue → chi li ha realizzati? Sembra siano stati realizzati da un non meglio definito “maestro di Isacco”, molto probabilmente (ma non sicuramente) Pietro Cavallini (un'altra teoria opta per un giovane Giotto, ma sarebbe stato troppo giovane)
- **Scuola romana ad Assisi** (1280 d.C. – 1290 d.C.)
- nel 1290 d.C. arrivano ad Assisi i **Fiorentini**
- la tecnica ad affresco di tipo fiorentino è realizzata per ambienti asciutti, con un'aria secca; vengono realizzati con la medesima tecnica anche ad Assisi, dove però l'aria è molto più umida. Risultato: buona parte degli affreschi fiorentini è molto deteriorata, se non perduta.

Questa arte nuova fatica a diffondersi sull'intero territorio nazionale

- “Conflitto” tra Siena e Roma, Firenze e Assisi
- La diffusione è però favorita dallo spostamento degli artisti (ad esempio, Giotto va a Milano, Padova, Bologna, Roma, Assisi, Napoli...)
- La neonata arte italiana viene rifiutata dai senesi
 - o Siena, tra il 1280 d.C. ed il 1350 d.C., crea l'attuale immagine di sé, ovvero di una città cristallizzata nel medioevo
 - Il culmine dell'**arte senese** si ha nell'arco di due generazioni
 - Quella di **Duccio di Boninsegna**

- La successiva, ovvero quella degli allievi di Duccio di Boninsegna (**Simone Martini, Pietro Lorenzetti, Ambrogio Lorenzetti**) → alla morte di Ambrogio Lorenzetti (1249 d.C.) → fine dell'arte senese

I periodi artistici di Assisi sono quattro:

- Fase umbra (1275 d.C. – 1285 d.C.), con il “maestro di San Francesco”
- Fase romana (1285 d.C. – 1295 d.C.)
- Fase fiorentina (1295 d.C. – 1325 d.C. circa)
- Fase senese (1325 d.C. circa – 1345 d.C.)
- **Duccio di Boninsegna**
 - o *Pala della Maestà* (Siena) → nel '700 viene tagliata e smembrata
 - o **Scuola senese**
 - Dimensione delle figure in rapporto all'importanza iconografica, non alle reali proporzioni (come nell'arte bizantina)
 - Figure tridimensionali
 - Decorazione arcaica
- **Lombardia**
 - o Pittura medievale **profana**
 - *Ciclo delle storie di Ottone* (Rocca Visconti, Angera)
Riferito al dominio visconteo nella zona del Lago Maggiore dal 1200 d.C., ed allo scontro tra questi e i Della Torre (provenienti dalla Valsassina, proprietari dei territori del lago di Como, Milano e Lecco). Scontro anche riguardo i commerci. I Della Torre commerciavano ferro, i Visconti il marmo
→ Nel 1277 d.C. Ottone Visconti viene nominato Arcivescovo di Milano
→ Gli affreschi di Angera sono databili intorno al 1280 d.C. circa: perché non sono stati distrutti durante il breve dominio dei Della Torre (intorno al 1300 d.C.)? alcuni studiosi ipotizzano un'altra datazione, successiva al dominio dei Della Torre (intorno al 1330 d.C.) → praticamente impossibile, lo stile di questi affreschi è troppo arcaico, in quegli anni arriva a Milano Giotto

LA SCULTURA PISANA E SENESE

Seconda metà del XIII secolo d.C. → Nicola di Bari arriva a Pisa e si fa chiamare **Nicola Pisano**
Bottega di scultura → **Giovanni Pisano** e **Arnolfo di Cambio**

Pisa → eredità classica romana → modelli classici

- *Pulpito del Battistero di Pisa*
 - o Vengono effigiate le sette virtù (tre teologali (fede, speranza e carità) e quattro cardinali (fortezza, temperanza, giustizia e prudenza) → la fortezza è rappresentata da Ercole che lotta con il leone nemeo (stile rivoluzionario ed innovativo)
 - o Adorazione dei Magi (caratteristiche classiche: tratti squadrati e figure frontali)
- *Pulpito del Duomo di Siena*
 - o Statue delle virtù e di leoni che sorreggono le colonne
 - o Storie di Cristo
 - o Evangelisti
 - o Elemento classico: sovraffollamento
 - o Riutilizzo di colonne romane originali
- *Pulpito del Duomo di Pisa*
 - o Terminato da Giovanni Pisano
 - o Ultime opere realizzate da Giovanni Pisano ed Arnolfo di Cambio

- **Divisione della scuola**
 - Giovanni Pisano dipinge figure nevrotiche, rigide, per la tensione della competizione con Arnolfo di Cambio
 - Arnolfo di Cambio può essere considerato l'erede stilistico di Nicola Pisano
- **Arnolfo di Cambio**
 - Erede stilistico di Nicola Pisano
 - Realizza la *Facciata del Duomo di Firenze* (in occasione del Giubileo dell'anno 1300 d.C., il primo dei "Giubilei moderni")

Si svolge un conclave per la nomina del pontefice. Viene scelto Celestino V, che però abdica dopo pochi mesi di pontificato, rendendo necessario un altro conclave. Da questo uscirà la figura di Bonifacio VIII, grande uomo politico che, per il 1300 d.C., si "inventa" il Giubileo moderno (con l'indulgenza plenaria, che cancella i peccati, come se non fossero mai successi)
 - *Chiesa di Santa Croce* (Firenze)
 - Posizionata fuori dalle mura della città (è una chiesa eretta da ordini mendicanti (Francescani, Domenicani, Agostiniani, Carmelitani), e fuori dalle mura l'edificazione e la manutenzione sono meno costose)
 - Stile gotico (tre navate)
 - *Palazzo della signoria* (Firenze)

Umanizzazione del divino

- Fino al V secolo d.C.: cristianesimo apocalittico, giudizio universale imminente
- Dal V secolo d.C. al XII secolo d.C.: la visione apocalittica si fonde con una visione giudiziale (Dio come giudice, timore del giudizio)
- Dal XII secolo d.C. vengono introdotti due temi benedettini tipici della seconda Riforma (quella cluniacense):
 - **Culto della Vergine** (da figura statica simboleggiante la Chiesa a figura di madre)
 - **Culto della Passione** (insistenza sulla fragilità di Cristo come segno della sua umanità)

Fine del Medioevo

- Secondo alcuni storici, il medioevo termina nel 1300 d.C. (con il primo Giubileo moderno)
- Secondo altri, nel 1348 d.C. (con la prima grande pandemia di peste europea)
- Secondo altri ancora, nel 1492 d.C. (scoperta dell'America)

Bonifacio VIII

È il primo pontefice a richiedere una sua raffigurazione all'interno di una chiesa → visione solenne e classica

PADOVA

Enrico Scrovegni

- Acquista una vecchia chiesa (Santa Maria dell'arena)
- La fa decorare da Giotto
- → *Cappella Scrovegni*
 - Iconografo: Dante Alighieri
 - Committente: Enrico Scrovegni
 - Artista: Giotto
- Pareti: Storie della Vergine e di Cristo
- Volta: Paradiso

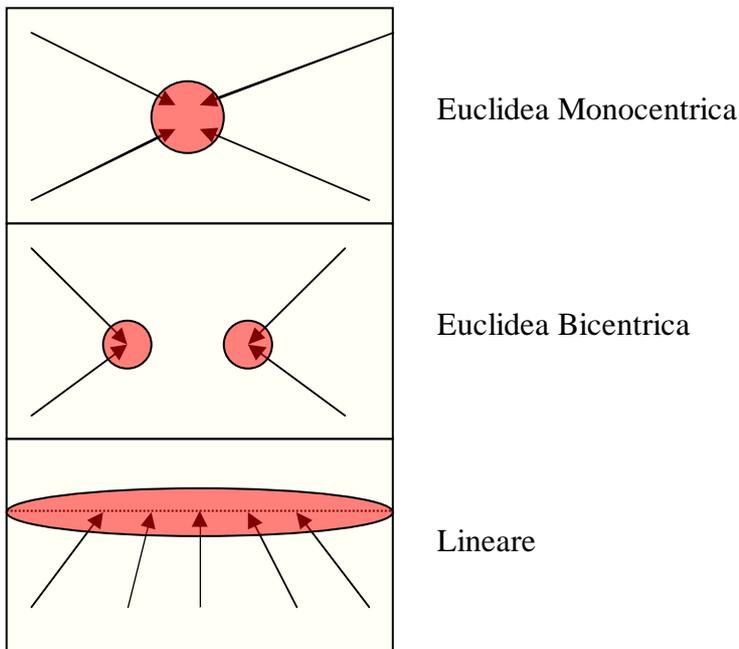
- Controfacciata: Giudizio universale
- Abside: inizialmente non decorata (per la costruzione della cappella funeraria della famiglia Scrovegni), successivamente decorata come le pareti da un allievo di Giotto
- Progettata per il Giubileo del 1300, verrà realizzata solo intorno al 1304

Tommaso di Banco

- Allievo di Giotto
- Muore giovane di peste¹
- Prima di morire, dipinge le *Storie di San Silvestro* nella *Cappella Bardi*, all'interno della basilica di S. Croce di Firenze
 - Raffigurazione dei miracoli di papa Silvestro
 - Raffigurazione architettonica moderna
 - Non dettagliata
 - Astratta
 - Rapporti alterati
 - Ruderari → ciò che non c'è più
 - Idea archeologica
 - **Prospettiva** → problema: visione occidentale = geometrica e scientifica

La prospettiva

- Esistono diversi tipi di prospettiva per rappresentare lo spazio tridimensionale su una superficie bidimensionale
- **Umanesimo** → **Euclidea Monocentrica**: tutto ciò che non usa questo tipo di prospettiva non è buono
- Uso di prospettive diverse:
 - Maso di Banco → Euclidea Bicentrica
 - Cavallini → Lineare
 - Fiamminghi



¹ La peste giunge in Italia dalla Thailandia. La popolazione europea viene decimata: si stima un dimezzamento degli abitanti dell'intero continente. Quattro diversi stili di vita si fanno strada in questo periodo: le **figure eroiche** (che assistono i malati anche a costo di contrarre la malattia), i **penitenti** (vedono la peste come una punizione divina, e molti di essi, detti flagellanti, girano per le strade cittadine a dorso nudo e armati di frusta e si auto-flagellano intonando salmi, credendo che questo li aiuti a guarire, ma in realtà favorendo la diffusione del morbo), i **goderecci** (il pensiero dominante era qualcosa del tipo "viviamo bene finché viviamo"), e i **fuggitivi** (ad esempio i protagonisti del *Decameron* di Boccaccio)

SCUOLA SENESE

Simone Martini

- *Ciclo delle Storie di San Martino*
 - o Cappella di San Martino, Basilica Inferiore, Assisi
 - o Rappresentazione in versione cavalleresca²

REGNO DI NAPOLI

- Costanza (figlia di Manfredi) → il potere è in mano agli Aragona di Spagna
- A causa dei Vespri Siciliani, nel Regno di Napoli arrivano molti artisti francesi
- Il primogenito di Carlo II e Costanza è **Ludovico** (poi S. Ludovico) → questi diventa frate francescano → suo erede è il fratello **Roberto** detto Il Saggio → fa dipingere una Pala per la Chiesa di San Lorenzo (poi cappella palatina)
 - o Elementi religiosi: aureola, mitra, pastorale, saio...
 - o Viene raffigurato S. Ludovico mentre incorona Roberto (cioè suo fratello)

Guidoriccio da Fogliano rappresentato in un affresco da Simone Martini → attribuzione contrastata: nel dipinto sono presenti castelli arcaici ed edifici urbani moderni

- Precedente (quindi di Duccio di Boninsegna)?
- Successivo (quindi un falso)?

FILIPPO IV “IL BELLO” VS PAPA BONIFACIO VIII

- Filippo IV “il Bello” è un cugino di S. Ludovico
- Dopo aver subito l’onta dello “schiaccio di Anagni”³, sdegnato, Papa Bonifacio muore → Papa Clemente V → **Inizio della “Cattività Avignonese”**
 - o Ad Avignone nasce il **gotico europeo**
 - o Chiesa mal vista
 - o Gli artisti della Chiesa sono Petrarca e Simone Martini

LA CHIESA AD AVIGNONE

- Capitale dell’Arte europea: tessitura, gioielleria...
- Clemente VI
 - o *Loggia*
 - o Amplia il Palazzo dei Papi
- Simone Martini minia la copertina del *Virgilio* di Petrarca → tema umanistico
- Ad Avignone erano giunti sicuramente dei maestri francesi → scene di caccia con il falcone totalmente prive di tridimensionalità
- Alla morte di Simone Martini → Chi sarà il nuovo pittore del Papa?
 - o **Don Matteo Giovannetti** (allievo di Pietro Cavallini da Viterbo) → affreschi

² Prima della nascita della **morale borghese**, esisteva tutto un sistema di valori codificati che rispondevano al nome di valori cavallereschi. Con la nascita della morale borghese (adottata da finanziari, mercanti e cittadini), la morale cavalleresca si viene a fondere con i valori tipici della borghesia. I valori cavallereschi rimangono inalterati più a lungo nella zona di Napoli.

³ Nel 1303, papa Bonifacio VIII venne catturato dai due mandatari (Guglielmo di Nogaret e Sciarra Colonna) di Filippo il Bello, poco prima che questi venisse scomunicato dal papa. La leggenda vuole che Bonifacio abbia subito l’oltraggio di essere schiaffeggiato da Sciarra Colonna. (fonte: Finson Enciclopedia Multimediale 2006)

PIETRO E AMBROGIO LORENZETTI

- *Ciclo della passione*, Basilica inferiore, Assisi
 - o Perdita del realismo (tipico del tardo gotico)
- *Ciclo del buon governo, del cattivo governo e dei loro effetti*, Sala del Consiglio, Siena
- Muoiono di peste

I VISCONTI A MILANO

- Dal 1329 al 1339: **Azzone** (Ottone Galeazzo)
 - o Ricostruzione mura e porte
 - o Costruzione della *Cappella Palatina* (Milano) → annessa a Palazzo Reale
 - o *Chiesa di S. Gottardo in corte*
 - o *Campanile* 8fatto da Francesco Pecorari da Cremona)
- Per Azzone lavorano diversi artisti
 - o **Giotto**
 - o **Giovanni di Balduccio**
 - Allievo di Giovanni Pisano
 - *S. Eustorgio*
- **Scontro tra i Visconti** (affiancati dalla Santa Inquisizione⁴) e il **Papa** per il possesso di Bologna
- Gli artisti lombardi rimangono in secondo piano fino alla morte di Azzone
- Maestri Campionasi (da Campione d'Italia)
 - o *Mausoleo di Bernabò Visconti*
 - o *Monumenti funebri equestri*
 - o *Mausoleo dei Della Scala*

ARTISTI LOMBARDI NEL MONDO

- Artista lombardo **Giovanni da Milano** a Firenze
 - o *Ciclo di S. Anna*, Cappella Rinuccini, Basilica di S. Croce, Firenze
 - o Non lascia nulla di suo in Lombardia, in compenso rimangono opere di suoi allievi
 - *Oratorio di Mocchirolo*
 - *Oratorio di Lentate*
 - *Oratorio di Albizzate*
 - *Oratorio di Solaro*
 - *Affresco della Porta Aurea*
- } Anni '70 – '90 del 1300
- Il centro della scena è lasciato al pastore che accompagna Gioacchino
 - **Realismo lombardo**
- *Cattedrale del Beato Basilio* → si trova in Russia, ma è stata progettata e parzialmente realizzata da artisti lombardi

FINE DEL XIV SECOLO

- Si chiude con il ritorno del Papa a Roma (1378)
- Urbano V → i cardinali eleggono un anti-papa francese ad Avignone → **Scisma** (40 anni)
→ Concilio → tre Papi: ad Avignone, a Roma ed a Pisa
- Collasso di Avignone come capitale artistica; Roma si riprende
- **Il Gotico europeo diventa profano**

⁴ I Visconti sono affiancati dalla Santa Inquisizione perché hanno “le conoscenze in alto” all'interno di questo organismo gestito da frati domenicani, di cui tra l'altro sono amici

IL 1400 IN ITALIA

- 1378 d.C.: tardo gotico (gotico fiorito, gotico fiammeggiante...)
- 1400 d.C. → 3 fenomeni paralleli e diversi:
 - o Gotico internazionale – tardo
 - o **Umanesimo**
 - o **Arte fiamminga**

L'Umanesimo - 1

- Nascita lenta (il tardo gotico viene sostituito lentamente)
 - o Firenze: tardo gotico → umanesimo iniziale
 - o Milano: tardo gotico → umanesimo pieno
 - o Europa: tardo gotico → umanesimo maturo
- Area di nascita: Toscana, Firenze
- Diffusione in Italia e poi in Europa
- Nel Nord ovest italiano permane il tardo gotico a causa dell'influenza francese
 - o *Castello della Manta* (Piemonte) di Jacquerio
 - *Ciclo della fonte della giovinezza*
 - Culto del corpo
 - Mantenimento della giovinezza e della salute
 - *Ciclo di eroi ed eroine*
 - Non esiste ossessione per lo spazio
 - I corpi sono spesso sproporzionati
 - Spazio poco importante
 - Rappresentazioni minuziose
 - o Oreficeria → *Vergine di Altötten* (Francia, inizio XV secolo)
 - o Campione d'Italia → *Giudizio universale*, Chiesa dei Ghirli (famiglia De Veris per il Giubileo del 1400)
 - All'esterno della chiesa, affreschi
 - Figure dinoccolate, ossute
 - Personaggi non realistici

Duomo di Milano

- Voluto da Gian Galeazzo Visconti
 - o Conquista il più vasto territorio visconteo (Milano, Padova, Cuneo, Bologna, Pisa, Siena) e tenta la conquista di Firenze
 - o Gian Galeazzo muore nel 1402 d.C. → smembramento del regno
 - o Ducato Visconti
 - Capitale: Milano
 - La seconda città più importante è Pavia (Parco di caccia)
 - Fondazione della Certosa di Pavia (necropoli)
 - Pavia: zona extraurbana all'interno del Ducato
- Abbattimento della co-cattedrale di S. Maria Maggiore
 - o Poi verranno abbattuti anche i battisteri di S. Giovanni e S. Tecla
- Esproprio di alcuni territori del vescovo
- **Fabbrica del Duomo**
 - o Artisti provenienti da tutta Europa: francesi, tedeschi, boemi, ungheresi, lombardi (Giovannino de Grassi), ...
- Materiale: marmo di Candoglia
 - o Materiale proveniente dal Nord → il Duomo di Milano è una cattedrale del Nord
- Inizio: dal presbiterio (per poter subito utilizzare il Duomo per le funzioni) → 1386 d.C.

- Facciata grezza (rifinita nel 1600 d.C.)
- Progetto iniziale
 - o 5 guglie → dal 1500 d.C. ne vengono costruite moltissime di più
 - o 3 finestroni gotici → rappresentazione della Trinità
 - Vetrata maggiore: Tempio alla Madonna
 - Analogia vetro – madonna: come il vetro lascia passare la luce rimanendo intatto, così la Madonna ha dato all’umanità Cristo pur rimanendo intatta
 - o Interno → pilastri con capitelli e nicchie per le statue
- Iniziato nel 1386 d.C.

I Visconti

- 1402 d.C.: crollo del Ducato Visconteo (morte di Gian Galeazzo)
 - o Eredi minorenni
 - o I capitani di ventura si spartiscono i territori
 - o Filippo Maria Visconti ricostruisce parzialmente i possedimenti del predecessore
- 1423 d.C. – 1425 d.C. → Francesco Bussone (**Carmagnola**) annienta l’esercito svizzero vicino a Bellinzona
 - o Nel 1425 d.C. passa ai Veneziani
 - o Perdita di Bergamo e Brescia
- → **3 Lombardia**
 - o Ducato di Milano: confine a Ovest sull’Adda
 - o Bergamo e Brescia: Lombardia veneta
 - o Mantova: sempre più indipendente → Gonzaga
 - Nel 1512 d.C. nasce la Lombardia svizzera
- 1423 d.C. – 1447 d.C.: Duca Filippo Maria Visconti
 - o Età dell’arte fiorentina
 - o *Ciclo delle storie di Teodolinda* (fratelli Zavattari, Duomo di Monza)
 - o Inizio della diffusione dell’**Umanesimo**
 - Cardinal Branda: Castiglione Olona → trasformata nella “città ideale” nel 1435 d.C. circa
 - o Antonio Pisano (Pisanello)
 - Nasce a Verona
 - Vive a Milano, poi a Roma e Venezia
 - Poche opere certe → distribuite nei musei
 - *Tavola delle storie di Sant’Eustachio*
 - Rappresentazione di animali
 - Animali protagonisti
 - Influenza della miniaturizzazione fiamminga
 - *Affresco delle Storie di S. Giorgio* (Verona, chiesa di S. Anastasia)
 - o Michelino da Besozzo
 - Porta all’estremo le figure disossate e dinoccolate
 - *Sposalizio mistico di S. Caterina da Alessandria* (1440 d.C. circa)
 - *Sala dei vizi e delle virtù* (1450 d.C.) → data certa perché la Dinastia Sforza si insedia nel 1450 d.C. e cade nel 1535 d.C.
 - Dal 1447 d.C. al 1450 d.C. → Repubblica Ambrosiana
 - Batte moneta propria
 - Datazione esatta dell’affresco (*Sala dei vizi e delle virtù*)

IL XV SECOLO IN FRANCIA

- Tardo XIV secolo, Francia → due partite politiche
 - o Controllo del Papa (la Francia è favorevole alla permanenza del pontefice)
 - o Guerra dei 100 anni (contro l'Inghilterra)
- Il nipote del re è il duca di Borgogna
 - o Successiva suddivisione della terra di Borgogna: a sud Borgogna Franca Contea (comprende anche il nord ovest della Svizzera), a nord i Paesi Bassi
- Sfarzo grazie alla ricchezza del territorio
- Dal 1390 d.C. al 1447 d.C. → Ducato di Borgogna
 - o Nel 1447 d.C. si ha la frattura: nasce il BeNeLux come entità politica indipendente dalla Francia
 - o Sovrani: Filippo l'Ardito, Giovanni Senza Paura, Filippo il Buono, Carlo il Temerario → si forma lo Stato borgognone
 - Arte tardo-gotica
 - Fondazione della Certosa di Digione (architetto e scultore: Klaus Sluter) → *Pozzo dei Profeti*
 - o **Inizia l'arte fiamminga**

L'Arte Fiamminga

- Maestro di Flémalle → Prima generazione fiamminga
 - o Il vero nome del Maestro è **Robert Campin**
 - Zona di Brouges (Belgio)
 - *Trittico dell'Annunciazione* → elementi base dell'arte fiamminga
 - **Comfort**
 - **Interni**
 - **Dettagli**
- Zona territoriale → paesaggio freddo e brullo → vita all'**interno** delle abitazioni
 - o Soggetti di vita quotidiana
 - o Maggiore cura per gli interni
 - o Gusto per la terzietà
- Nasce l'idea di **privacy**
 - o Rispetto dell'individualità privata vs assoluta pubblicità di tutti gli aspetti della vita
 - o Apprezzamento maggiore del **comodo** (tipico fiammingo) vs grandiosità scomoda (tipico italiano)
 - o Gusto per il **miniaturizzato** e per i **dettagli**
- Solitamente le opere fiamminghe sono dipinte su tavole di legno di rovere abbastanza ridotte in dimensioni per poter essere facilmente trasportate da un luogo all'altro
- → *Trittico dell'Annunciazione* (Maestro di Flémalle → Robert Campin)
 - o Su tavola di rovere
 - o Parte dalla miniatura
 - o Il trittico è unito con cerniere per essere richiudibile (e quindi trasportabile)
 - o Lato sinistro: committenti
 - o Centro: Annunciazione
 - o Lato destro: Falegnameria di Giuseppe
- *Libro d'Ore Trivulzio*
 - o Tre miniature
 - Lettera "D" (di Dio)
 - Nascita della Madonna

- Paesaggio
 - Dipinto dai fratelli **Hubert** e **Jan Van Eyck** (lavorano molto insieme)
- **Prima generazione fiamminga**
 - Robert Campin
 - Hubert Van Eyck
- **Seconda generazione fiamminga**
 - Jan Van Eyck
 - Rogier Van Der Weyden
 - Allievo di Robert Campin
 - Figure più definite, ma soffocate dai vestiti
 - Vivono entrambi a Brouges
 - Architetture tardo-gotiche
 - In totale nella seconda generazione rientrano circa 320 artisti fiamminghi

Jan Van Eyck

- *Ritratto dei Coniugi Arnolfini* (1434 d.C.)
 - Olio su tavola
 - Dimensioni ridotte (per cause tecniche, non esistono tavolati in legno molto grandi senza giunture)
 - Ricco di simboli ma senza pesantezza

Parte del dipinto...	... che simboleggia...
Palmo della mano di lei rivolto verso l'alto	Matrimonio più legato (<i>palmatio</i>)
Lei solleva la veste per nascondere la pancia	Incinta
Disposizione nel dipinto come gli Yorkshire	Riferimento al matrimonio tra la principessa di York e il duca delle Fiandre
Sandali (nell'angolo)	Fedeltà coniugale
Lampadario con una sola candela	Similitudine con un cero
Letto con la cortina alzata	Matrimonio consumato Consumazione feconda (lei è incinta)
Letto rosso	Lei è giunta al matrimonio vergine
Finestra semiaperta	Rapporto fedele
Specchio	Dettagli maniacali Si vede l'autore mentre ritrae
Scopetta di saggina → Angolo superiore del letto	Protezione dai demoni

- Anche senza conoscere la simbologia è comunque possibile apprezzare molto questo dipinto
- *Madonna Rolin* (1435 d.C. circa)
 - Dipinta per la Cattedrale di Autun → oggi al Louvre
 - Nicolà Rolin → cancelliere di Borgogna
 - Suo figlio si dedica alla vita religiosa → Vescovo di Autun
 - Il cancelliere fa fare questo dipinto a Jan Van Eyck in onore del figlio
 - **Iperrealismo** (definizione di dettagli anche normalmente invisibili ad occhio nudo)
 - Il modello per la Madonna è la moglie di Jan Van Eyck
 - Soggetto: la Madonna “offre” Gesù Bambino a Nicolà Rolin (come Nicolà Rolin aveva “offerto” suo figlio alla Chiesa)

- *Polittico dell'Agnello Mistico* (1426 d.C. – 1432 d.C.)
 - Completa l'opera iniziata da fratello Hubert
 - Polittico apribile
 - All'interno (polittico aperto)
 - Due ordini
 - Superiore
 - Centro: unità di Dio
 - Sinistra: Madonna
 - Destra: s. Giovanni
 - Più esternamente: due cori angelici
 - Alle estremità: Adamo ed Eva (personaggi non idealizzati), sopra: finto rilievo con il sacrificio e la morte di Abele
 - Inferiore
 - Sacrificio dell'Agnello Mistico
 - Vari santi che si avvicinano all'altare
 - Fonte della Vita (battesimo)
 - All'esterno (polittico chiuso)
 - Due ordini
 - Superiore
 - Annunciazione
 - La Madonna indossa vestiti candidi con sopra le Sibille (simboleggiano il mondo classico) ed i Profeti (simboleggiano il mondo ebraico)
 - Inferiore
 - All'esterno: committenti inginocchiati
 - All'interno: i due S. Giovanni (il Battista e l'Evangelista)
- Anni '40 del XV secolo → **crisi dell'arte fiamminga**
 - ? III generazione → Memlinc
 - 1477 d.C.: coalizione contro la Borgogna
 - Carlo il Temerario muore a Nantes
 - Ha solo una figlia → sposa di Massimiliano d'Austria
 - Non esiste più una capitale: nuova capitale a Bruxelles
 - Indipendenza dei Paesi Bassi
- **Diffusione dell'arte fiamminga in Europa**
 - Molto rapida
 - Via mare → Paesi Scandinavi, Gran Bretagna, Spagna, Portogallo, Italia
 - Via terra → Francia, Provenza (arte fiammingo-provenzale)
 - **Italia**
 - Nei grandi porti
 - Palermo
 - Napoli (Nicola di Antonio → Colantonio)
 - Genova
 - Venezia
 - Milano
 - Zona della Savoia (arrivano via terra)
 - *Trionfo della morte* (Ospedale di Palermo, affresco)

L'UMANESIMO

- Nasce a Firenze
- Inizio simile ad un'avanguardia
- *Adorazione dei Magi* (Gentile da Fabriano)
- Concorso per la porta del Battistero di Firenze
 - o Soggetto: sacrificio di Isacco
 - o Brunelleschi vs Ghiberti

Brunelleschi	Ghiberti
Più parti	Pezzo unico
Isacco è un bambino	Isacco è un adolescente dal fisico armonioso e flessuoso
La bocca di Isacco ricorda quella di un agnello	
Abramo è simile ad un invasato	Abramo sembra poco convinto
Padre dell'umanesimo	Artista "all'antica"

- Altro confronto: due crocifissi per la chiesa di S. Maria Novella e Santa Croce
 - o Brunelleschi vs Donatello

Brunelleschi	Donatello
Corpo che ispira "tenerezza"	Molto classicizzato
Dettagli gotici assenti	Manca un po' di idealizzazione

→ PREMESSA PER L'UMANESIMO FIORENTINO

- *Facciata dello Spedale degli Innocenti* (1410 d.C. circa)
 - o Brunelleschi
 - o Umanesimo architettonico

L'Umanesimo come momento di rottura con il passato

- Prima dell'Umanesimo e del Rinascimento, la storia era percepita come un fluire ininterrotto e lineare
- Dal Rinascimento in poi → suddivisione
 - o Antichità classica
 - o Medioevo
 - o Rinascimento
- La percezione della rottura consente di far risorgere l'antichità classica
- Per favorire la rinascita, bisogna tener conto del fatto che:
 - o Esiste un'antichità classica in modo unitario → arte e civiltà da recuperare come conoscenza integrale
 - **Antropocentrismo** (*homo mensura*)
 - o Laico o cristiano?
 - Culto per il passato (Medioevo e Rinascimento)
 - Se Cristiano → rischio di fare qualcosa solo perché l'hanno fatto gli antichi
 - o Punti di contatto tra Umanesimo e Cristiani
 - Uomo al centro dell'universo (visione tanto laica quanto cristiana)
 - o Primi abbozzi di Umanesimo → Petrarca (prima metà del XIV secolo)
 - o Umanesimo → fenomeno anti-universitario
 - Università come rifugio dei conservatori medievali
 - Scuole più complete (simili agli attuali college U.S.A.)
 - Collegamento con la Chiesa

- Crisi per lo scisma (3 papi)
- Concilio di Costanza
 - Il papa di Roma si fa riconoscere come autentico e poi abdica
 - Nuovo papa a Roma: Martino V
- Roma, 1434 d.C.: papa Eugenio IV
 - L'imperatore d'Oriente e l'arcivescovo di Costantinopoli gli propongono una riunificazione post-scisma
 - Concilio di Firenze
 - Riunificazione
 - L'Umanesimo diventa di lingua greca
- 1453 d.C.: Maometto II imperatore d'Oriente
 - Fine dell'Impero D'Oriente
 - Nasce l'Impero Ottomano

Brunelleschi

- *Spedale degli Innocenti* (Firenze)
 - Schema modulare applicabile teoricamente all'infinito
 - Geometrizzazione
 - Decorazione azzerata (simile al Romanico Fiorentino)
- Brunelleschi manterrà queste caratteristiche per tutte le sue opere architettoniche
- *Sacrestia di S. Lorenzo* (Cappella De Medici)
 - Struttura austera (Brunelleschi)
 - Decorazioni (Donatello)
 - La decorazione soffoca la sobrietà
- *Basilica di S. Lorenzo* (Basilica S. Spirito)
 - Modulo costituito da un arco a tutto sesto che poggia sull'echino⁵ di due colonne (invece che sul capitello)
- *Cupola di S. Maria del Fiore* (Firenze)
 - Basilica ricostruita su progetto di Giotto e di Arnolfo di Cambio (Giotto progetta da solo il campanile)
 - Problemi di stabilità
 - Doppia cupola
 - Crepe di scorrimento⁶
 - **Sfida**: evitare qualcosa di troppo innovativo rispetto alle strutture già esistenti
 - Stessi materiali
 - Gigantismo
- Studio della prospettiva → Euclidea monocentrica come prospettiva dell'Umanesimo
- Brunelleschi è il padre dell'Umanesimo per ragioni prettamente anagrafiche
- Esistono due "correnti" di umanisti: "radicali" e "morbidi"

Radicali	Morbidi
Umanesimo puro	Attrazione per l'eleganza
Umanisti ideologici	Con strascichi tardo-gotici

⁵ **Echino**: Elemento circolare dei capitelli dorico e ionico, dal profilo curvilineo, avente funzione di raccordo fra il corpo a pianta quadrata dell'abaco (parte superiore del capitello, generalmente a pianta quadrata), su cui poggia l'architrave, e il collarino, coronamento superiore del corpo cilindrico della colonna. (fonte: Omnia Panorama 2004 – Volume III: Arte, sport e spettacolo)

⁶ Intercapedine appositamente creata per facilitare lo scorrimento e l'espansione termica differente a seconda dei diversi materiali di cui è costituita la cupola (tegole, mattoni, pietra, cemento...) e per i micro-tremolii di origine statica o sismica. Durante la costruzione della cupola stessa, questo spazio era utilizzato anche come passaggio per i diversi operai che necessitavano di spostarsi da una parte all'altra della cupola.

Paolo Uccello Masaccio	Donatello Luca della Robbia
Proiettati verso il futuro	Ancora legati (chi più, chi meno) al passato

Altri umanisti

Donatello

- *San Giorgio*
- *Cantoria* (“balconcino” per il coro all’interno della chiesa)
 - o Rilievo di angeli con davanti un colonnato che sembra interrompere
 - o Angeli cantori molto animati

Ghiberti

- *Porta Est del Battistero di Firenze*
 - o Umanesimo “morbido”
 - o Modalità gotiche
 - o Maestro ideale: Giotto (gotico)

Masolino

- Nome originale: Tommaso Fini da Panicale
- Inizia come artista tardo-gotico
- *Madonna col bambino*
 - o Elementi gotici (archi acuti, fondo oro)
 - o Corpi credibili
- Il Cardinal Branda Castiglioni (dopo essere tornato dall’Ungheria) lo incarica di decorare con affreschi il *Battistero di Castiglione Olona* (1435 d.C.)
- *Santa Maria Novella* → facciata
 - o Commissionata dai Rucellai
 - o Ossessione per i numeri (proporzioni, rapporti...)

Masaccio

- Nel 1401 d.C. arriva a Firenze
- *Trittico di Cascia*
 - o Pochi punti gotici
 - o Molto umanesimo
- Incontra Masolino → **Masolino e Masaccio in società**

Società: Masolino e Masaccio

- *Pala di Sant’Anna* (*Sant’Anna metterza*⁷)
- *Cappella San Pietro* (Firenze, S. Maria del Carmine)
 - o Committenti: famiglia Brancacci
 - o Affreschi
 - *Peccato originale* (Masolino) → abbastanza realistico
 - *Cacciata dall’Eden* (Masaccio) → realismo pesante
 - *Storie di San Pietro: La disputa del tributo*
 - Elementi umanistici
 - La natura non importa

⁷ Viene definita *metterza* perché si trova in “terza” posizione, alle spalle della Madonna con in braccio Gesù Bambino

- Natura idillica
- Occhio attento all'architettura
- *Trinità* (S. Maria Novella)
 - La vera protagonista è l'architettura
 - Masaccio aiutato dal Brunelleschi
- S. Clemente, Roma

Paolo Uccello

- Prospettiva importantissima
- *Battaglia di San Romano* (serie di 4 dipinti)
 - Disposizione delle lance dei combattenti lungo le linee di prospettiva
 - L'eccesso di prospettiva snatura

Andrea del Castagno

- *Cenacolo di Sant'Apollonia*
- È un'ultima cena con una prospettiva euclidea monocentrica

Beato Angelico

- Nome originale: Giovanni da Fiesole (poi Santo)
- Regressione all'arte paleocristiana
- Umanesimo morbido
- Frate domenicano → modo di rappresentare dettato dall'ideologia
- *Ultima Cena* ("armadio degli argenti")

Il ritorno dei Medici a Firenze

- Nel 1470 d.C. i Medici riescono a consolidare il dominio di Firenze (ripreso nel 1434 d.C.)
- Dominio non ufficiale fino al 1494 d.C. (nei punti nevralgici dell'amministrazione della Repubblica ci sono loro oppure loro amici)
- Cosimo il Vecchio, Pietro il Gottoso, Lorenzo il Magnifico, Piero il Giovane
- Comprendono che la politica è basata sulla comunicazione
- Mitizzazione nonostante i fallimenti
- Artista mediceo: Alessandro Filippini → **Botticelli**

L'Umanesimo tende a diffondersi

- Singoli artisti
- Nuovi centri
 - Roma
 - Napoli
 - Genova
 - Milano
 - Venezia
 - **Urbino**

Urbino: capitale dell'Umanesimo

- Diversa da Firenze: è una piccola cittadina
- Contesa tra i Malatesta (Rimini) e i Conti di Montefeltro
- Capitale dei domini dei Montefeltro
- Conte Oddantonio → ucciso da Federico → figlio: Guidobaldo
- Gigantesco palazzo con vita di corte
 - Vita artificiale

- 824 stanze
- Struttura umanistica
- Elementi fiabeschi (colonne)
- Molti elementi fiamminghi
- Molti artisti coinvolti
 - Perugino
 - Botticelli
 - Francesco Laurana (veneto – dalmata)
 - Giusto di Gand (allievo di Van Eyck)
 - Pedro Berruguete (spagnolo fiammingheggiante)
 - Luca Pacioli
 - **Piero della Francesca**

Piero della Francesca

- *La flagellazione di Cristo*
 - Prospettiva architettonica molto precisa
 - Proporzioni migliori rispetto a Masaccio
 - Parallelismo: a sinistra c'è la flagellazione di Cristo (innocente), a destra qualcuno di giusto viene punito (simbolo dell'Impero d'Oriente? Più probabile che sia l'assassinio di Oddantonio da Montefeltro)
- *Ciclo delle storie della vera croce* (Chiesa di S. Francesco, Arezzo)

Giusto di Gand e Paolo Uccello → stile fiammingo

Firenze	Urbino	Rimini
Città altamente urbanizzata	Cittadina poco urbanizzata	
Medici	Montefeltro	Malatesta

Urbino vs Rimini

- Urbino vs Rimini (Sigismondo Pandolfo Malatesta)
- Rimini → città umanistica
- Tempio Malatestiano

I Malatesta a Rimini

- *Chiesa di S. Francesco* trasformata nel *Mausoleo Malatestiano*
 - Opera di Leon Battista Alberti
 - Aggiunta alle arcate originali (a tutto sesto) di archi a sesto acuto

Architetti a confronto

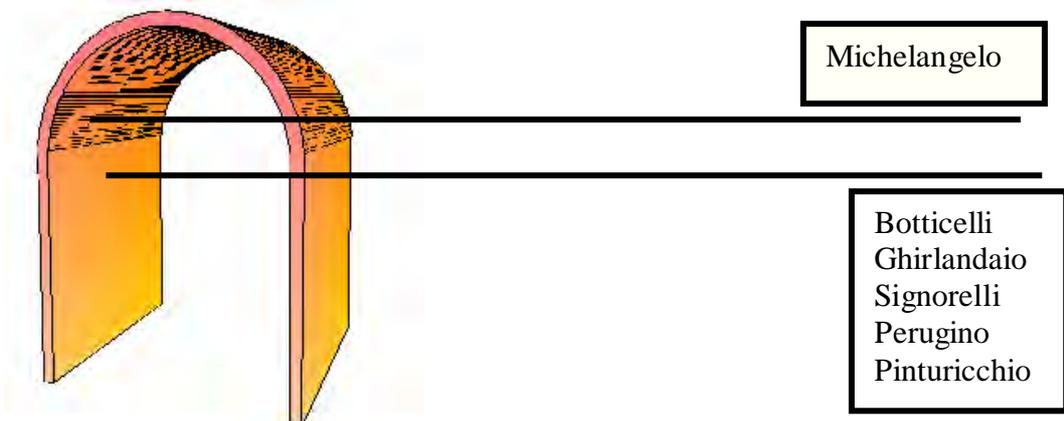
Esistono due tipologie principali di architetto in questo periodo: l'architetto **fiorentino** e l'architetto **lombardo**.

- **Architetto fiorentino**
 - Ideatore perlopiù di modellini
 - Molta originalità
 - Poche realizzazioni ultimate
- **Architetto lombardo**

- È un vero e proprio capo-cantiere
- Bada molto all'esecuzione
- Meno originalità
- Le opere sono perlopiù terminate

Diffusione dell'Umanesimo: il ruolo del Vaticano

- Martino V (papa) → 1417 d.C.
 - Crollo di chiese...
 - Devastazione del Palazzo del Laterano (residenza del pontefice)
 - → spostamento della residenza papale nel Palazzo del Vaticano
 - Vicino a Castel Sant' Angelo
 - Facilmente difendibile
- Rinnovazione sotto Niccolò V (giubileo 1450 d.C.)
 - Progetto di rinnovo per la Basilica di S. Pietro
 - Cappella Niccolina
- Callisto III Borgia (primo Borgia a diventare papa)
- Pio II
 - Fonda Pienza (seconda città ideale)
- Paolo II
 - Costruzione di Palazzo Venezia
- Sisto IV
 - Il vero nome è Francesco della Rovere → è un francescano
 - Convento di Assisi
 - Culto della Vergine Immacolata
 - Culto della Vergine Assunta
 - Importanza estrema: alcune opere sono state realizzate grazie alla proclamazione di questi due dogmi
 - *Vergine delle Rocce* (Leonardo da Vinci)
 - *Pietà* (Michelangelo)
 - *Assunta* (Tiziano)
 - Realizzazione di:
 - Via Sistina
 - Ponte Sistino
 - **Cappella Sistina (1480 d.C. circa)**
 - Originalmente denominata Cappella Palatina
 - Dedicata a Maria Assunta
 - Volta a botte



- La parete di fondo e la volta erano originariamente dipinte da altri artisti, poi vengono ridipinte da Michelangelo
- Innocenzo III
 - *Castello del Belvedere*
 - Cappella decorata dal Mantenga
- Alessandro VI Borgia (1492 d.C. circa – 1503 d.C.)
 - Committenze romane al Pinturicchio
 - Appartamenti Borgia
 - Divisione delle colonie sudamericane ed africane tra Spagna e Portogallo:
 - Spagna: Sud America, costa atlantica
 - Portogallo: Africa, costa atlantica
- Pio III
 - Dura solo un mese
 - Commissiona al Pinturicchio un *Ciclo di Storie di Pio II* per il Duomo di Siena
 - Pinturicchio si fa aiutare anche da Raffaello Sanzio
 - Libreria Piccolomini (Siena)
 - Arcate dipinte
 - Soggetto storico
- Giulio II
 - Fa decorare la Cappella Sistina a Michelangelo
 - Gli affreschi originali erano del Pinturicchio (*Consegna delle Chiavi*)
 - Decorazione del Duomo di Orvieto ad opera di Signorelli

<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Apocalisse</i> ▪ <i>Inferno</i> ▪ <i>Paradiso</i> 	}	Molti nudi → espressione dell'inquietudine
--	---	--

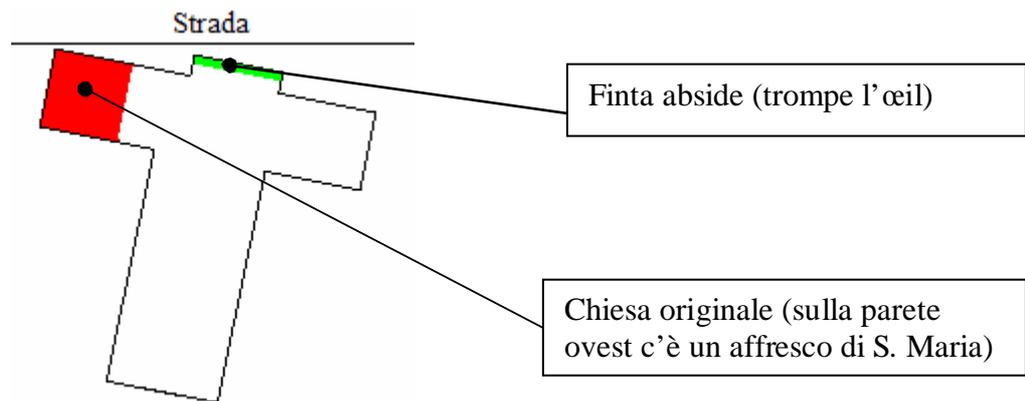
Milano e Firenze

- Francesco Sforza (gli Sforza rimangono al potere a Milano dal 1450 d.C. al 1535 d.C.)
- Due successori: Galeazzo Maria Sforza e Ludovico Sforza (Ludovico il Moro)
- Galeazzo Maria apprezza particolarmente l'arte fiamminga
 - Invia un proprio artista (Zanetto) a studiare da Van Der Weyden
 - Gusto fiammingo
 - *Madonna Gagnola*
 - Attribuzione incerta → due probabili pittori:
 - Zanetto Bugatto (meno probabile)
 - **Antonello da Messina** (più probabile)
 - A Milano non restano più opere milanesi di Antonello da Messina, tranne forse un *San Gerolamo* che combina tecnica fiamminga e ambiente umanista
 - A Venezia → *Pala di S. Cassiano* (Madonna in trono) → divisa in tre pezzi
- Galeazzo Maria muore → figlio ed erede: Gian Galeazzo Maria Sforza; reggente (Gian Galeazzo Maria è un bambino): Ludovico il Moro
- Gian Galeazzo Maria muore → Ludovico diventa il sovrano effettivo
- **Gusto toscano a Milano**
 - Banco Mediceo ("filiale" della Banca Fiorentina) con un affresco di Vincenzo Foppa
 - Umanesimo dolce
 - Dettagli fiamminghi (libri)
 - Gusto fiorentino misto a lombardo
 - Chiesa di S. Eustorgio (simile come stile a quelle fiorentine); famiglia Portinari

- I dettagli lombardi sono elaborati da Vincenzo Foppa
- Ospedale Maggiore
 - Modello per l'Europa
 - Architetto fiorentino: Antonio Filarete
- Ultimazione della Certosa di Pavia
 - Amadeo
 - Mantegazza → fanno aggiungere le statue sulla struttura umanistica
- Famiglia Solari (sono intelvesi)
 - Facciata di *Santa Maria delle Grazie*

Bramante

- Donato di Antonio (**Bramante**) a Milano
- L'architettura diventa rappresentazione
 - *Tribuna* in Santa Maria delle Grazie
 - *Chiesa di Santa Maria presso San Satiro*



- *Cristo alla colonna* (Chiaravalle, oggi a Brera)
 - Voluta dal Cardinale Ascanio Sforza
 - Opera dipinta
 - Simboleggia la rinascita
 - Gusto lombardo
 - Finestrella
 - Sul davanti c'è una pisside⁸
 - Il corpo fisico è in primo piano
 - Sottolineatura del corpo "spirituale" con la pisside
 - *Battistero di S. Satiro*
 - Conchiglie
 - Decorazioni in cotto
 - Famiglia Fondulo
- Ludovico il Moro fa costruire in Santa Maria delle grazie un tiburio → mausoleo
- **Si passa dall'architettura che gestisce lo spazio ad architettura che inventa lo spazio e manipola la mente**

⁸ Pisside: contenitore per sostanze sacre

Veneto

Venezia

- Arte influenzata dalla storia
 - o Lungo dominio orientale
 - o Contatti commerciali frequenti con l'Oriente
 - o → umanesimo dolce e goticismi
 - Famiglie che contribuiscono alla codificazione del mito di Venezia
 - Bellini → Jacopo, Gentile... → *Croce in Processione*
 - o Meta-dipinto
 - Carpaccio
 - Crivelli
 - o *Piazza dei Santi Giovanni e Paolo*
 - Monumento equestre al capitano di ventura Colleoni

Padova

- 1444 d.C. → città universitaria
- Donatello (fiorentino): *Basilica di Sant'Antonio*
 - o Interni
 - o Statue
 - o Monumento equestre al Gattamelata (Erasmus da Narni, capitano di ventura)
 - Bronzo
 - Classicismo
 - Esempio per i monumenti equestri europei fino a Napoleone

I Gonzaga (Mantova)

- Zona del mantovano
- Gruppo di paesini che orbitano intorno alla città di Mantova
- **Leon Battista Alberti**
 - o *Basilica di Sant'Andrea* (1450 d.C. circa, Mantova)
 - Facciata incompiuta
 - Simile ad un arco di trionfo sormontato da un timpano
- Nel 1459 d.C. → Concilio per Crociata
 - o Giungono rappresentanze importanti da tutta Europa

Mantegna

- Lavora perlopiù a Mantova
- Nasce nel 1431 d.C. vicino a Padova
 - o Cosmopolita
 - o Città vivacissima
- Lavora presso F. Squarcione
- A 17 anni inizia a dipingere
 - o Verona, *Polittico di S. Zeno*
 - o Ritrattista → tecnica veneta e fiamminga
 - o *Camera degli Sposi* (Mantova)
 - Ludovico III incontra il figlio (cardinale)
 - Al centro, un trompe l'œil → tondo con putti
 - o *Cristo morto* (1500 d.C. circa)

- Scorcio della figura vista dai piedi
- Muore nel 1506 d.C. → maestro superato ma venerato

Gli Este (Ferrara)

- Leonardo d'Este ama tutti i tipi di arte (fiamminga, gotica...)
- Fratello → Borso d'Este
 - *Palazzo Schifanoia*
 - Creato per il divertimento
 - *Ciclo profano* (astrologico)
 - Collaborazione con Cosmè Tura, Francesco Cossa ed Ercole de Roberti
 - Suddivisione per segni zodiacali e per decadi relative
 - Rappresentazioni di vita di corte (sotto)
 - Muore senza eredi → il fratello Ercole fa la cosiddetta “addizione erculea” (la città triplica di dimensioni, le vie sono ortogonali)

Altri artisti umanisti

- Giovanni Bellini
 - Milano
 - Umanesimo moderato
- **Giorgione**
 - Nome originale: Giorgio da Castelfranco
 - *Pala dell'altare con Maria in trono e Santi*
 - Trono altissimo
 - *I tre filosofi*
 - Rappresentazione delle tre culture base della cultura contemporanea: ebraica, araba e classica
 - Contemplano la natura (oscura)
 - *La tempesta*
 - Diverse interpretazioni iconografiche, la più accreditata è Adamo con Eva che allatta Caino
 - Adamo è vestito, Eva è seminuda (vestito = peccato)
 - Attributi sessuali sottolineati (sessualità = peccato)
 - Natura vs Cultura cresciuta nel peccato

- Per mille anni, dalla fondazione nel V secolo per mano di profughi da Altino, al tramonto nel XV secolo per via dell'insabbiamento di canali e barene che complicano la navigazione e la pongono "fuori mercato" rispetto a Venezia, Torcello è cuore urbano ed economico della laguna.
- Oggi di quello splendore non c'è più nulla se non la basilica di Santa Maria Assunta e la chiesa di Santa Fosca: tutti gli altri mattoni e le pietre sono "migrati" verso Venezia, per divenire gli splendidi edifici che l'isola dominante edifica mentre l'altra isola agonizza. Ma la centralità torcellana è espressa nell'arte e nella tecnica delle tante opere raccolte in mostra, nate dalla genialità creativa degli abitanti di Torcello o importata dai tanti contatti avuti con le città dell'Occidente e soprattutto dell'Oriente, a partire da Bisanzio.
- Una mostra "viva", che racconta la grande storia dai primi insediamenti lagunari alla fine del Duecento attraverso gli splendori di quell'arte che, generatasi a Bisanzio, troverà nella laguna veneta l'ambiente ideale in cui crescere e svilupparsi, dando origine a novità di forme ed espressioni che costituiscono, ancora oggi, la magia di Torcello e il fascino di Venezia.

La Basilica torcellana con il complesso episcopale e l'adiacente rotonda di S. Fosca sono quanto resta, oggi, di un'intera città sorta intorno al VI secolo ad opera degli abitanti dell'antica Altino, che qui trovarono rifugio dall'invasione longobarda. Si creò così, nel tempo, un vivace insediamento urbano, con al centro Torcello, città ricca di edifici civili e religiosi, perno delle attività commerciali della Venetia, termine con il quale si identificava in antico l'area della laguna. Poi seguì il declino a partire dal XIV secolo, che la trasformò per varie ragioni in un luogo disabitato e abbandonato, ridotto a una sorta di cava di materiali nobili – marmi e pietre anzitutto – riutilizzati dai veneziani per la costruzione della città sorta intorno a Rialto.

- Punto di partenza della mostra è il periodo tra i secc. V e VII, età successiva alla evangelizzazione del territorio alto adriatico, compiuta nel IV secolo, sul quale emergono per importanza centri quali Aquileia e Grado insieme ad altri che, da Ravenna a Pola, costituiscono un ecumene civico, culturale e religioso, altrove inesistente, foriero di molti e straordinari sviluppi. È, questa, l'età della "prima" Torcello, di cui la mostra espone nobili monumenti, insieme a significativi reperti di ambito lagunare: tracce sulle quali si avvia il secondo momento del percorso espositivo, che considera la cultura artistica alto adriatica tra X e XII secolo, età alla quale è riferibile il momento dell'erezione della seconda basilica torcellana, l'attuale, e la sua decorazione. La sezione indaga, con apporti di assoluta bellezza, il diffondersi in Adriatico del linguaggio "veneto-bizantino" frutto del rapporto tra i centri adriatici e lagunari con Costantinopoli, capitale d'Oriente: linguaggio che trova proprio in Santa Maria Assunta di Torcello una delle sue massime espressioni nell'architettura e nell'apparato scultoreo – si vedano i preziosi plutei ad intreccio e le formelle marmoree abitate da pavoni ed animali fantastici posti a confronto con la produzione torcellana ancora apprezzabile in situ, come pure gli straordinari apporti dalla terraferma, documentati dal gruppo dell'Adorazione dei Magi, del Seminario Patriarcale di Venezia - ed in particolare nella celebre decorazione a mosaico della controfacciata, capolavoro artistico oltre che unicum iconografico musivo.

Un approfondimento tematico è dedicato proprio a tale monumentale Giudizio Universale: l'esposizione ne presenta una riproduzione digitale realizzata con tecnologia laser che consentirà di renderne possibile una eccezionale "visione" sin nei dettagli. Anche i temi iconografici rappresentati nella grandiosa composizione – la Crocifissione, l'Anastasis, il Pantocrator, la Deesis o "Grande Preghiera", la Vergine Orante e la Vergine Odigitria - troveranno adeguato raffronto in opere coeve provenienti dai più grandi musei, realizzate in materiali diversi – ori, argenti, avori, pietre dure, smalti, icone musive, preziose miniature – ed esposti insieme ad alcuni dei frammenti musivi originali, oggi dispersi in più musei sia italiani che esteri, e distaccati dal mosaico negli interventi di restauro realizzati sullo stesso nell'Ottocento. A questi preziosi documenti si affiancano rari frammenti musivi più propriamente bizantini – come la Vergine dal Monastero di Studios, a Costantinopoli, e le Pie Donne del Museo Marciano – o bizantineggianti, opera di maestranze veneziane attive in quel tempo lungo la costa adriatica, a Ferrara come a Ravenna.

Delle solenni liturgie e del culto celebratisi a Torcello nei secoli d'oro della sua storia fanno memoria una splendida serie di oggetti coevi, qui raccolti a suggerire un apparato liturgico purtroppo non più esistente. Preziose legature di codici miniati, reliquiari, croci processionali di assoluto valore artistico documentano l'altissima tecnica esecutiva degli orafi bizantini e veneziani e la straordinaria cura avuta dagli stessi nel realizzare oggetti di grande bellezza, splendide custodie in terra di frammenti di Bellezza divina, di cui la preziosità dei materiali è sempre inadeguato riflesso.

- L'ultima sezione della mostra è dedicata all'icona e alla sua evoluzione più propriamente veneziana. Delle sacre immagini bizantine, importate in numerosi esemplari in laguna specie dopo il 1204, anno della IV crociata, sono documenti preziosi le icone della Vergine provenienti dalla Grecia, tra le più antiche a noi giunte fino a noi. Tra le stesse, un posto a sé merita la splendida icona della Gran Madre di Dio di Costantinopoli, conservata a Treviso presso il Monastero della Visitazione, capolavoro assoluto ancora poco noto, esposto in una mostra per la prima volta. Riflessi dell'immagine divina, di Cristo, della Vergine e dei santi, le icone si rivestono di luce, grazie all'uso dei metalli preziosi e delle pietre che le adornano, o si elaborano in nobili materiali, quali gli smalti, l'avorio, il micro mosaico, la seta, i fili d'oro e d'argento. Di questa diversità di materiali sono testimonianza eccezionale l'icona costantinopolitana dell'Arcangelo Michele, dal tesoro di San Marco, quella musiva della Trasfigurazione di Cristo, ora al Louvre, e l'Epitaffio con il Cristo morto, finissimo ricamo del Museo Bizantino di Salonico.

Quanto all'evoluzione dell'icona in laguna, i numerosi apporti provenienti dalla capitale d'Oriente e la diaspora delle maestranze artistiche bizantine successive al sacco di Costantinopoli del 1204, introducono in ambito adriatico

ulteriori novità registrabili in pittura, ad esempio, nell'operato di maestranze bizantino-macedoni, attive nei territori corrispondenti all'odierna aree geografiche di Serbia e Kosovo. Riflessi di questa nuova sensibilità artistica si registrano negli affreschi veneziani di San Zan Degolà, e nelle ancora enigmatiche Madonne del latte, del Museo Marciano e delle Gallerie dell'Accademia, primi frutti adriatici di una produzione destinata a grande successo. In pieno Duecento si registrano in laguna anche le prime significative infiltrazioni artistiche di impronta occidentale, indice di apprezzamento, da parte della committenza, dei prodotti, specie sontuosi, della terraferma. Gli sviluppi di tali ingressi di provenienza anche transalpina, contribuiranno all'affermazione di un nuovo linguaggio, dallo stile elegantissimo, ancora veneto-bizantino ma con influenze sia giottesche che gotiche, che troverà poi in Paolo Veneziano (attivo verosimilmente ca. 1320-1358) il suo esponente più rappresentativo.

Una occasione unica per un viaggio tra arte occidentale e orientale in una città che ha saputo far sintesi delle tradizioni rielaborandole ed instaurare dialoghi e meticciami culturalmente significativi. Una mostra che contribuisce a vedere e rivivere i primi secoli della storia della civiltà veneziana attraverso l'arte e la fede dei suoi primi abitanti.

- **Trono di Attila**; sedile scolpito in un solo pezzo di pietra, grezzo, maestoso e pur agile, viene chiamato così, ma probabilmente fu semplicemente il seggio del podestà o del vescovo.
- **Chiesa di Santa Fosca**; risale al XI secolo, ha pianta a croce contornata da un portico ottagonale con archi a piede rialzato e capitelli scolpiti. L'interno presenta un interessante raccordo tra la pianta quadrangolare della base e la pianta circolare della cupola.
- **Basilica di Santa Maria**; la grande chiesa a tre navate subì vari rifacimenti attraverso i secoli, ma la struttura attuale risale al 1008. All'interno da ammirare il pavimento a mosaico risalente al IX secolo, il crocifisso ligneo e un pulpito di gusto bizantino modellato con materiali provenienti dalla distruzione di Altino. La parete di fondo è occupata da un mosaico rappresentante l'Apoteosi di Cristo e il Giudizio Universale, ritenuto opera di scuola veneto-bizantina dei secoli XII e XIII affine ai mosaici coevi di San Marco.

La Via Annia

- E' noto che i Romani sono stati grandi costruttori di strade. Vie militari per lo spostamento delle truppe a conquista e difesa; vie che hanno consolidato e arricchito centri già esistenti e ne hanno fatto sorgere di nuovi, vie soprattutto che sono state le arterie di trasmissione di scambi commerciali, di una struttura amministrativa e giuridica, di lingua, arte, in una parola della civiltà romana.
Il Veneto è stato collegato con il mondo romano attraverso due grandi strade consolari: la Via Postumia, costruita nel 148 a. C., che congiungeva Genova con Aquileia, e la Via Annia, costruita nel 731 a.C. dal pretore Tito Annio Rufo, che partendo da Adria percorreva l'arco adriatico fino ad Aquileia.
Con la scorta delle foto aeree e dei rilevamenti fatti possiamo seguire a grandi linee la strada.
- Dell'Annia nel tratto Padova – Altino conosciamo due stazioni, posti di riferimento e di ristoro per uomini e cavalli con alloggi, bagni, officine; una a San Bruson, l'altra a Marghera. Vi giungeva seguendo un percorso alla destra della riva del Brenta, secondo alcuni studiosi, lungo la riva sinistra secondo altri e, in questo caso le stazioni sarebbero state da situarsi al Dolo e a Mestre. La differenza risulta dalle varie distanze che gli Itinerari antichi riportano fra Padova e Altino. Lungo l'Annia, fra Padova e Altino, sono stati ritrovati ben quattro miliari. Si tratta come noto di cippi, di solito di forma circolare, a roccia di colonna, posti per lo più da imperatori che, anche in età molto posteriore alla costruzione della via, la hanno curata e ripristinata, e che in genere riportano il numero delle miglia intercorrenti fra due località. Uno è venuto in luce alla Stanga alla periferia di Padova, uno a San Bruson, il terzo a Campalto, l'ultimo a Quarto d'Altino.
- Nel tratto fra Porto Menai e Altino, e poi a Sud di Musile, l'antica strada fu costruita su un tratto rialzato perché l'area circostante era soggetta ad allagamento. Per la difficile e mutevole situazione idrografica di questa fascia costiera, la strada fu costretta a tenersi piuttosto all'interno ed ebbe bisogno di lavori di riassetto perché invasa da molte acque palustri. Numerosi imperatori vi passarono con i loro eserciti nel IV sec. d.C., per difendere il confine orientale dell'Impero i loro nomi sono ricordati in cinque miliari rinvenuti lungo il tratto della strada da Musile di Piave a Ceggia. La strada continuava verso Est e attraversava un antico ramo del Piave, su di un ponte romano a tre arcate di cui sono conservati visibili i resti delle fondazioni, assai solide e ben costruite. Passava quindi a Sud di Ceggia; qui sono stati rinvenuti i resti di due piloni e delle testate di un ponte, anch'esso a tre arcate, di lastroni di arenaria che varcava un corso fluviale ora interrato, il Canalat o il vecchio Piavon. La strada arriva poi alla Livenza che attraversava presso Santa Anastasia su di un ponte di cui esistevano i resti ancora nel secolo scorso. Di qui puntava a Nord-Est verso Concordia. Iulia Concordia, oggi Concordia Sagittaria, fu una illustre colonia romana fondata nel 42 a.C. che ebbe vita fiorente anche nel tardo Impero e risulta, per le imponenti memorie conservatesi, il più grosso centro paleocristiano delle Venezia, dopo Aquileia

Il Gotico

: Intorno al 1250 incomincia a diffondersi e ad irradiarsi dalla Francia settentrionale verso tutto il continente europeo, una nuova sensibilità artistica, un bisogno di ricerca di nuove forme estetiche e nuovi principi di stile nella costruzione di edifici e cattedrali.

Nasce così l'arte gotica, che arriverà a toccare le sponde meridionali del Mediterraneo.

Questo linguaggio, nasce nel Duecento, non parte dall'Italia ma dalla Francia, e si afferma ad inizio della seconda metà del secolo con monaci cistercensi.

Un movimento, l'arte gotica, che si spinge ben oltre il XV secolo. Il gotico viene considerato dalla critica ufficiale del periodo, come un movimento anticlassico e, da alcuni anche barbarico. I romantici dell'Ottocento lo sapranno rivalutare per le qualità tecniche e l'originalità. Nello stile gotico si riconosce il completo dominio della geometria, del disegno, degli stadi dei procedimenti costruttivi e dei sistemi efficacissimi sulla lavorazione in economia, con pochissimo scarto di materiale lavorato.

L'espansione dello stile Gotico avviene grazie agli ordini religiosi.

Pittura gotica: La pittura gotica ha un lungo cammino e si muove in parallelo con l'arte gotica delle cattedrali. Abbiamo moltissime testimonianze di pittura gotica in Italia, un po' meno in Francia ed ancora meno nel resto d'Europa, a causa dell'incuria dell'uomo e degli eventi naturali del tempo. Il percorso della pittura gotica in Italia si sviluppa in cicli di croci dipinte, affreschi e pale d'altare. I cicli di affresco hanno sofferto nel tempo danni irreparabili, cancellazioni, sovrapposizioni a volte migliorative e spesso peggiorative. La pittura gotica in un certo periodo (XIII e XIV secolo) privilegia le forme di naturalismo e la miniatura. Abbiamo nella penisola italiana tre diversi stili gotici: quello "Romanzo" legato alle tradizioni romaniche dell'Europa occidentale, quello "Bizantino" legato alle tradizioni padane e quello "Classicista" attestato lungo tutta la fascia adriatica ed al sud. I maggiori interpreti del periodo sono Giotto, Cimabue, Pietro Cavallini e i pittori senesi. Nella scultura Arnolfo di Cambio e Pisano.

Accezione : **lo stile Gotico, nel medioevo, indica qualcosa di barbaro, di negativo e da cancellare.**

Il Gotico" colpisce" tutta l'Europa, pochissime zone riescono a non subirne gli influssi.

Nel mondo dell'arte figurativa occidentale, il periodo che va dalla seconda metà del Duecento al primo Trecento è di fondamentale importanza, perché avviene un processo che caratterizzerà la futura pittura, spiegabile sinteticamente nel modo di rappresentazione delle immagini, che trasforma l'arte pittorica da semplice raffigurazione ad azione e movimento: la pittura diventa uno svolgimento di tematiche rappresentative e narrative. L'ideologia bizantina della divinità, viene prima integrata con quella della Storia, per poi essere sostituita dal concetto che la coscienza della stessa Storia, sia il fondamento di ogni interesse morale e conoscitivo. In questo periodo la figura di Giotto assume una importantissima valenza nella creazione di quella grande struttura artistica-culturale, che si sta concretizzando nel mondo occidentale, tanto da non essere considerato inferiore ai grandi poeti del periodo, Dante compreso. L'arte bizantina, che già sente gli effetti devastanti della dissolvenza del grande impero d'Oriente, con Giotto riceve un durissimo colpo. Il campo pittorico, rispetto a quello dell'architettura e della scultura, risente di più la trasformazione in atto, soprattutto a livello ideologico. Per quanto riguarda l'architettura, i cambiamenti, pur essendo palpabili con la nascita di nuove tecnologie, avvengono in modo più graduale e tranquillo, mentre nella scultura il rinnovamento riguarda soprattutto la base culturale "classica" e "moderna".

Caratteristiche dell'architettura sono la sua verticalità e altezza delle navate centrali.

Negli ultimi decenni il fenomeno si sviluppa anche nella città lagunare ed in tutto il suo indotto, dove la cultura bizantina è sempre stata in primo piano. Testimonianza di questo influsso è il “Giudizio Universale” della cattedrale-basilica di Santa Maria Assunta di Torcello, che ha nella simbologia e nell’iconografia una concezione bizantina, mentre risulta evidente nelle figure la nuova formula di azione e di carattere narrativo: una diversa configurazione del movimento più realistica e popolare, con la volontà di non conferire alle figure una valenza di contemplazione, ma suscitare stimoli di qualsiasi natura agli animi degli osservatori. Le figure sono ormai libere dalla ritmica convenzionale, hanno contorni meglio definiti e gamme cromatiche più intense. Anche in Toscana avviene la stessa cosa grazie alle aperture di un’alta intellettualità, tenuta ben sveglia dai costanti contrasti con la Chiesa e con i suoi ordini religiosi, spesso faziosi.

La migliore veduta per una costruzione gotica è la visione in lontananza (da poterla vedere più intera possibile)

La tradizione artistica bizantina, ormai satura e stanca della vecchia maniera, incomincia il suo declino, in favore di nuovi linguaggi espressivi. Il passo audace in questo rinnovamento ha origine da diversi privilegiati centri produttivi, capillari botteghe d’arte e affiatati centri culturali. In questa forte struttura, artisti pieni di vitalità, intuito e creatività, studiano e mettono in pratica nuove forme di linguaggio artistico. È il caso di alcuni pittori come Cimabue, Duccio di Buoninsegna, Simone Martini, I fratelli Pietro ed Ambrogio Lorenzetti, Jacopo Torriti, Pietro Cavallini, Filippo Rusuti, Giotto, i cui grandi capolavori hanno raggiunto i nostri tempi, nei quali i valori plastici vengono esaltati come non mai. La strada che vuole percorrere il Cavallini parte proprio dal recupero della tradizione bizantina, dando integrazione di nuova drammaticità e più esaltazione alle forme plastiche. A Siena, Duccio vuole rendere più percettibile le variazioni cromatiche e la linearità delle forme, già in via di sviluppo nella pittura locale sin dalla seconda metà del secolo. Dalla sua pittura vengono influenzati molti artisti locali, tra i quali spiccano i fratelli Lorenzetti e Simone Martini.

Volte a crociera con archi di rinforzo (costoloni), 4 vele ed i pilastri di sostegno per le chiese-stabilità.

A Roma Pietro Cavallini realizza, per la chiesa di S. Maria in Trastevere, “Le Storie della Madonna”, mentre Jacopo Torriti lavora ai mosaici della chiesa di San Giovanni in Laterano e Filippo Rusuti è autore dei mosaici sull’antica facciata della Basilica di Santa Maria Maggiore. Ad Assisi, quasi certamente, il Torriti ha partecipato, insieme alle più grandi personalità artistiche - tra le quali lo stesso Cimabue, i fratelli Lorenzetti e Giotto - all’imponente lavoro di decorazione alla Basilica di S. Francesco. Giotto è il pittore che più si mette in evidenza. Accredito come l’artista che meglio rappresenta l’intero periodo medioevale, Giotto riesce con grande forza e capacità, a rompere nettamente con l’arte tradizionale, conferendo alla pittura del suo periodo un inedito rinnovamento, apprezzato dai suoi contemporanei e al quale la grande arte rinascimentale sarà debitrice. Parecchie Scuole nasceranno e svilupperanno questo nuovo stile creativo, che come abbiamo visto, sarà la base di avvio per un grande e positivo sconvolgimento della pittura.

I primi sviluppi del Gotico avvengono nelle campagne con i conventi, in seguito nei centri abitati con le cattedrali.

Cavallini: Cerroni detto il Cavallino nasce nel 1273 e muore nel 1321. Pittore romano diventato famoso soprattutto per i suoi mosaici, con le storie della Vergine di Santa Maria in Trastevere e per gli affreschi in Santa Cecilia a Roma. Lavora anche a Napoli per Carlo I ed è riconosciuto come la maggiore personalità del rinnovamento artistico nella Roma del periodo. Le sue figure sono plastiche ed il suo trattamento sciolto della superficie, superano di molto gli schemi della cultura pittorica tradizionale..

Le maestose costruzioni esprimono il potere religioso e civile, quindi devono essere più alte delle abitazioni della città.

Cimabue: Tutto ciò che si conosce di Cimabue è molto dubbio perché poche e frammentarie sono le notizie suffragate da documenti. Pepo detto Cimabue (1272 - 1302), ha una breve vita e muore poco più che trentenne. È considerato, dalla tradizione toscana ed in particolare da quella fiorentina, il "protomaestro" della scuola locale ed è attivo a Roma, Assisi e soprattutto nei vari centri della Toscana. Famose sono le sue Maestà ed i crocifissi dipinti. Cimabue è attento ai valori plastici e patetici, ed ha un energico approccio con la pittura, abbandonando il fiacco linearismo del tardobizantino. Le grandi qualità di Cimabue sono visibili negli affreschi di Assisi, in modo particolare nella Madonna in trono nella chiesa inferiore e nelle celebri crocifissioni della chiesa superiore, dove con grande vigore esprime l'accento drammatico delle varie figure, come Maddalena ai piedi del Signore che implora il soccorso del cielo. Egli è, secondo Dante, il più grande pittore nell'ambito fiorentino dopo Giotto e, uno dei primi a fondere alle immagini della composizione, un soffio di vita reale, un'espressione struggente drammaticamente umana, per quanto non fosse riuscito a staccarsi completamente dai canoni tradizionali. Le caratteristiche principali dei suoi capolavori possiamo riscontrarle soprattutto negli affreschi di Assisi, dove con maestria e grande vigore, esprime l'accento drammatico delle varie immagini: nella Madonna in trono, quella di Maddalena che in prossimità dei piedi del Signore, con le braccia sollevate, pare che implori, gridando con forza, gli aiuti dal cielo.

Giotto

Giotto nasce a Vespignano nel Mugello nel 1267 e muore a Firenze nel 1337. Si forma artisticamente negli ambienti di Cimabue, nel cantiere francescano di Assisi e a Roma. Intorno al 1300 è già un pittore di grande fama. Giotto, oltre che pittore, è anche un grande architetto ed il suo linguaggio artistico influenzerà tutta la penisola italiana e gran parte dell'Europa. Con Giotto, la pittura acquista la tridimensionalità e nelle sue opere prevalgono temi drammatici e storici. In questi temi, la composizione e la presenza delle figure umane con contenuta espressione e gestualità, acquistano grande valore. Il nuovo realismo pittorico di Giotto attinge in gran parte dalla cultura domenicana e francescana, il cui attaccamento alla vita cittadina è prioritario. Eliminando ogni elemento superfluo della forma e dell'espressione, riducendole alla più lineare e sintetica semplicità, Giotto riesce ad esprimere, con sorprendente efficacia, tutte le manifestazioni del sentimento, dal dolore alla gioia, dalla collera all'umiltà e, in questo aspetto della sua arte emerge la grandezza del suo inconfondibile stile. Per questo si spiega la grande fortuna delle committenze private che incrementa fortemente le entrate nella sua scuola. Protagonisti della Scuola di Giotto sono Stefano Maso di Banco e Taddeo Gaddi. Le prevalenze gotiche nelle opere di Giotto sono presenti anche nell'ambito senese con Duccio di Buoninsegna (famoso per la sua "Maestà" grande pala a due facce) e nella raffinata pittura di Simone Martini. Giotto

Arte nel quattrocento La storia?

Le contese fra le Signorie confinanti portano all'affermazione di grandi famiglie (i Medici a Firenze, gli Estensi a Ferrara, i Gonzaga a Mantova ecc), che eliminano le piccole Signorie locali; infine i maggiori stati italiani, compreso lo Stato della Chiesa, raggiungono un equilibrio di forze che impedisce il prevalere di uno di essi su tutti gli altri. Il maggior benessere di questo periodo determina un nuovo desiderio di conoscere e sperimentare il mondo e la natura; gli uomini provano fiducia nella propria libertà e nella capacità di creare opere importanti e durature. Le nuove idee sull'uomo e sulle possibilità della sua intelligenza favoriscono la nascita dell'Umanesimo proprio a Firenze, che era stata in questi secoli il centro della spinta al rinnovamento. Un particolare sviluppo caratterizza tutte le arti: architettura, pittura e scultura sono ormai completamente autonome ed esprimono egualmente la ricerca di armonia ed equilibrio fra i vari elementi compositivi. Tale sviluppo di espressioni artistiche proseguirà anche nel secolo successivo, incidendo profondamente nella cultura occidentale, e prenderà il nome di Rinascimento. Questa nuova corrente di pensiero si afferma anche nelle grandi città inglesi, francesi, nei Paesi Bassi ed in Germania: la sua diffusione è facilitata anche dall'invenzione della stampa. Dato il grandissimo sviluppo avuto dai commerci, si intraprendono numerosi viaggi, che conducono i navigatori europei in India e poi nell'America centrale e meridionale. La scoperta dei nuovi territori ed il formarsi di imperi coloniali comporterà conseguenze notevoli tanto nella storia economica e sociale, quanto in quella politica d'Europa e d'Italia.

Arte nel millequattrocento

L'arte del Quattrocento si basa su un nuovo modo di concepire e rappresentare lo spazio: la prospettiva. Non a caso questo modo di riprodurre illusoriamente la profondità si afferma quando la società borghese è nel pieno del suo sviluppo; l'uomo, con le sue facoltà intellettuali e la sua volontà di agire, diventa il protagonista della storia e la rappresentazione del mondo circostante è in funzione dell'uomo che lo osserva, lo studia, lo governa. Lo spazio si contribuisce fissando prima di tutto il punto di vista dell'osservatore, a cui tutti gli elementi sono subordinati. Il bisogno di stabilire regole fra le parti, per ottenere l'armonia dell'insieme, si traduce anche nello studio delle proporzioni, che definiscono le dimensioni delle parti del corpo. L'arte esplora l'anatomia e la natura, e diventa scienza: le prime scoperte sulle scienze naturali sono dovute agli artisti e proprio un artista, Leonardo da Vinci, inizierà un'indagine sistematica del corpo umano e dei fenomeni legati al moto. La consapevolezza di essere i protagonisti della storia determina anche l'interesse per le testimonianze dell'antichità, le radici della propria cultura. I resti dell'antichità vengono riportati alla luce da scavi sistematici, per poter esser studiati; l'amore per l'antico non si risolve nell'imitazione delle opere del passato, ma avvia alla ricerca di modi espressivi originali, che rielaborano gli ordini classici, l'arco a tutto sesto, il frontone sulla facciata delle chiese. La riforma artistica fiorentina iniziata con Brunelleschi, Donatello, Masaccio, Leon Battista Alberti prosegue nell'opera di grandi artisti quali Paolo Uccello e Sandro Botticelli (pittori), Jacopo della Quercia, Luca della Robbia e Andrea del Verrocchio (scultori) estendendosi a tutte le corti d'Italia. A Urbino è attivo Piero della Francesca, che applica la costruzione prospettica alla figura umana, studiata come fosse un solido nello spazio, come si può notare nel dipinto a olio su tavola la Flagellazione del 1455. A Padova Andrea Mantegna unisce ricerca anatomica e prospettiva in studi prodigiosi di scorcio della figura. A Venezia lavorano Giovanni Bellini, Vittore Carpaccio e Antonello da Messina, che diffonde in Italia la tecnica della pittura ad olio, appresa dai fiamminghi. Gli influssi della pittura della Fiandre sono notevoli nelle opere di moltissimi pittori del Quattrocento italiano e l'attenzione nel riprodurre gli elementi della fauna e della flora. La natura è vista come fonte di vita che si offre all'uomo per il suo sostentamento; la pianificazione del territorio è un fenomeno tipico del Quattrocento, così come la pianificazione della città. Nei trattati di Architettura vengono studiate città ideali, al centro delle quali una grande piazza diventa quasi la corte d'onore del palazzo signorile, con porticati lungo il perimetro ed un monumento al centro. Da questa piazza le strade si dipartono secondo tracciati geometrici a raggiera o a scacchiera.

Il gotico internazionale

All'inizio del Quattrocento il gotico è diffuso in tutta Europa ed investe tutti gli aspetti della vita e del costume, dai grandi edifici pubblici, civili e religiosi, agli oggetti d'artigianato, ai mobili, ai disegni per i tessuti, alle carte da gioco. Da questo momento hanno grande sviluppo le cosiddette arti minori, che, secondo una terminologia coniata nell'Ottocento, indicano tutte le forme d'artigianato e di arte decorativa, in contrapposizione ad «arti maggiori»: architettura, scultura, pittura. Il fenomeno di larga diffusione delle forme gotiche viene detto appunto gotico internazionale ed è caratteristico della società borghese di questo periodo, vivamente interessata all'arte. In Italia il massimo centro di questa cultura è Milano: il suo Duomo ne è l'espressione più alta e monumentale. Altri centri importanti del tardo-gotico sono Verona e Venezia, dove lavora uno dei massimi pittori di questo periodo, Gentile da Fabriano, che lascia trasparire dalle sue opere gli influssi della cultura senese. Proprio grazie all'opera di questo artista anche a Venezia si abbandonano i modi bizantini nella rappresentazione. La cura per il disegno minuzioso delle figure, eleganti e raffinate, è evidente anche nell'opera di un grande allievo di Gentile: Antonio Pisanello, nato a Pisa ma educato a Verona. Il successo di questo pittore, attento studioso della natura e dotato di grandissima abilità tecnica, è tale che tutte le maggiori corti signorili dell'epoca, da Milano a Verona, a Mantova, a Ferrara, Roma e Napoli, richiedono la sua opera. Nei dipinti di Pisanello ogni elemento è rappresentato con uguale nitidezza ed ogni particolare balza in primo piano, dettagliato con estrema cura.

Il Quattrocento a Firenze

Mentre nell'Italia del Nord è ancora in pieno sviluppo il gotico, Firenze continua nel processo di rinnovamento già avviato da Giotto, che aveva superato i modi espressivi bizantini recuperando la tradizione classica. Grazie ad alcuni grandissimi artisti, Firenze diventa così il centro di un profondo rinnovamento dell'arte, creando i presupposti di quel fenomeno che verrà detto Rinascimento. Nel Quattrocento, a Firenze, si afferma quindi un nuovo modo di considerare l'arte, che non è più concepita come un'attività manuale bensì intellettuale, e l'opera dell'artista è ritenuta capace di rendere elevata e spirituale la materia, che si trasforma nelle sue mani ed acquista nuova dignità. I principali esponenti di questo rinnovamento sono Filippo Brunelleschi, architetto; Donatello, scultore; Masaccio, pittore. Un altro grande artista, Leon Battista Alberti, letterato ed architetto, diventerà il principale teorico della nuova concezione dell'arte esposta in tre trattati sulla pittura, scultura e architettura. Attraverso le opere di questi grandi artisti possono definirsi i caratteri generali dell'espressività quattrocentesca che, da Firenze, si estende al resto dell'Italia.

Architettura

Le costruzioni presentano tutti i tipi di copertura, dalla volta a botte, alla crociera, alla cupola. Quest'ultima non è più impostata solo su base circolare, come al tempo dei Romani, ma anche su base quadrata, con l'aiuto di triangoli sferici di raccordo (pennacchi). Gli ordini sono rielaborati dal mondo classico ed i muri sono rivestiti di marmi, stucco e spesso abbelliti da formelle in maiolica.

Pittura

Gli affreschi e le pitture su tavola e tela, a tempera e ad olio, decorano gli edifici civili e religiosi. I soggetti sono sacri e profani; le figure sono inserite in paesaggi e architetture, rappresentati secondo le regole della prospettiva. Nella composizione è spesso presente, fra i vari personaggi, il mecenate che ha commissionato l'opera. Si abbandona progressivamente il fondo d'oro ed i corpi sono definiti nell'anatomia e nel movimento. Si afferma il ritratto, che fornisce una documentazione preziosa sull'abbigliamento, le acconciature, i gioielli dell'epoca.

Scultura

Le statue a tutto tondo, i cui soggetti riprendono quelli della pittura, hanno dimensioni spesso inferiori al vero, che conferiscono una particolare preziosità alle opere. Nei bassorilievi si ricorre alla rappresentazione prospettica. In pittura e scultura non ci sono vere e proprie scuole; ogni artista svolge una propria ricerca personale e spesso si cimenta in campi diversi, curando con uguale impegno la realizzazione di una suppellettile come di una statua; è spesso, contemporaneamente, pittore e scultore, o scultore e architetto, o tutte e tre le cose insieme.

Il Rinascimento a Venezia

Consolato Paolo Latella

Venezia è stata sempre mitizzata nei paesi nord europei per il suo indiscusso fascino e, fino a quando le rotte commerciali atlantiche e la concorrenza degli armatori inglesi e olandesi nel Mediterraneo non la spodestarono, fu il principale punto di collegamento con il nord europeo per i commerci delle preziose merci provenienti dall'Oriente. Con le Fiandre (più o meno l'attuale Belgio) e la Germania meridionale tra il XV e il XVI secolo fu particolarmente fitta la rete di rapporti tra i quali particolare rilevanza ebbero quelli artistici.

Nella prima metà del '400 l'arte veneta ondeggiava tra il gotico e gli ultimi influssi bizantini ancora alimentati dai rapporti mantenuti con il Medio Oriente, mentre le novità rinascimentali che Firenze andava proponendo stentavano a prendere piede. L'ambiente artistico era dominato da due famiglie, i Vivarini e i Bellini, che per buona parte del secolo monopolizzarono il mercato artistico con una produzione che si può definire "industriale".

Ma nella seconda metà del secolo l'umanesimo archeologico del Mantegna da Padova (che sposò la figlia di Jacopo Bellini), gli interventi di artisti toscani quali Paolo Uccello, Agostino di Duccio, Andrea del Castagno, Leonardo da Vinci, di architetti come il Ghiberti, l'Alberti e Michelozzo, la grande sensibilità del più giovane della famiglia Bellini - Giovanni detto Giambellino - e la presenza di pittori nordici, crearono i presupposti per la nascita della grande pittura veneta, anche se l'innesto e la progressiva traduzione dei nuovi valori architettonici e scientifici nel tessuto culturale della città furono comunque lenti.

Certamente importante fu la presenza di un artista proveniente dall'Italia meridionale, Antonello da Messina, di formazione artistica fiamminga - all'epoca dominante in gran parte dell'Europa e nel nostro meridione - il quale risalendo la penisola aveva conosciuto ed era stato sicuramente influenzato da Piero della Francesca. Con tale bagaglio, dopo un soggiorno in laguna attorno al 1474 durato meno di due anni, sicuramente apportò ulteriori stimoli all'evoluzione della pittura veneziana, confrontandosi con due eccezionali colleghi quali Giovanni Bellini ed Alvise Vivarini. Questo crogiolo di scambi, contatti e sviluppi è il tema dell'esposizione "Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Durer e Tiziano" aperta fino al 9 gennaio del 2000 presso Palazzo Grassi a Venezia (catalogo Bompiani). L'argomento, ricco e complesso, è presentato attraverso circa duecento opere, tra cui i capolavori non si contano, divise in sette sezioni che identificano alcuni temi centrali con uno spettro temporale che va dal 1446 al 1599. Possiamo qui solamente dare alcuni spunti, rimandando chi intenda avere un approfondimento maggiore ad una paziente ma sicuramente inebriante visita della mostra e alla lettura del poderoso catalogo.

Uno dei primati sicuri della pittura fiamminga è il perfezionamento della tecnica della pittura ad olio, che permette una gamma di sfumature di colore molto vasta. Già descritta in un testo di Teofilo del XII secolo e proposta anche nel "Libro dell'arte" del toscano Cennino Cennini verso la fine del XIV secolo, con i pittori provenienti dalle Fiandre, ed in particolare grazie a Jan van Eyck (1390 ca. 1441), raggiunse livelli di perfezione altissimi ai quali gli artisti veneti furono sensibili: Cima da Conegliano e Giovanni Bellini ampliarono la gamma cromatica creando eccezionali effetti di profondità.

Altro aspetto "importato" è l'attenzione al paesaggio ed al naturalismo in genere, tanto che ancora in pieno '500 i pittori nordici venivano chiamati a completare i quadri nelle parti del paesaggio. Ma come erano possibili questi scambi in un'epoca che non conosceva ancora Internet?

Se marginale era la presenza in luoghi pubblici di opere provenienti dal nord, si hanno invece notizie certe sull'esistenza di opere fiamminghe in collezioni private. Anche il soggiorno di artisti stranieri ha sicuramente aiutato il contatto tra le due culture, ma probabilmente il mezzo principale

sono state le incisioni: grande è la tradizione in questo campo da parte dei tedeschi, e i pittori veneti già all'inizio del '400 trassero spunti e indicazioni da questa vastissima produzione. Proprio alle opere grafiche la mostra di Venezia offre giustamente un grande rilievo nel "Gabinetto delle stampe" che occupa ben sette sale, con opere prevalentemente nordiche.

Molti furono i grandi incisori d'oltralpe presenti a Venezia che oltre a proporre le proprie opere si ingegnarono a copiare quelle altrui, sia per fini di studio che di commercio ñ all'epoca non esisteva ancora il copywrite - e non per niente Tiziano scelse l'olandese Cornelis Cort per pubblicizzare i suoi dipinti.

Ma se si parla di artisti tedeschi che furono anche incisori e per giunta abbiano soggiornato a Venezia, si deve per forza menzionare Albrecht Durer. Due sono stati i suoi viaggi in Italia, nel 1494-5 e 1505-7. Purtroppo non ebbe vita facile a Venezia: "molti di loro sono miei nemici", rilevava in una sua lettera parlando dei pittori veneziani, e doveva inoltre difendersi dalle imitazioni delle sue incisioni che andavano di gran moda in tutta Italia. Ritornando dai suoi viaggi divenne il principale divulgatore dei principi del rinascimento nei paesi nordici, mentre in Italia aveva certamente influenzato la ritrattistica che, in particolare nell'area di Bergamo e Brescia, vantava una notevole serie di artefici - Lotto, Moretto, Savoldo, Romanino, Moroni - ed era già stata arricchita precedentemente da Antonello da Messina. Su questo tema la mostra di Palazzo Grassi permette un confronto diretto grazie all'esposizione di numerosi ritratti di entrambe le scuole.

Si deve lamentare l'assenza di Giorgione (a cui però verrà dedicata una mostra monografica più in là), autore insieme al giovane Tiziano delle decorazioni del Fondaco dei Tedeschi nel 1508-9, delle quali ogni tedesco che passava per Venezia doveva per forza vedere e ammirare gli audaci nudi e le elaborate finte architetture classicheggianti.

Vittore Carpaccio, più aggiornato ed attento di quello che spesso si è fatto intendere, riceve il giusto rilievo grazie anche alla riunificazione dopo cinque secoli di un'opera divisa tra il Museo Correr a Venezia, "Due dame veneziane" e il Getty Museum di Malibu, "Caccia in laguna", anche se questo "avvenimento" non chiarisce però ancora l'oscuro soggetto dell'opera.

Tiziano fu indubbiamente l'artefice del successo internazionale della pittura veneta, divenendo il ritrattista e pittore prediletto di imperatori e signori vari, dominando per tutto il '500 la scena da vero mattatore, sia per la sua indiscussa eccellenza artistica sia per la costanza nel perseguire committenti potenti. Nel secolo di Tiziano l'arte veneta dilagò divenendo un modello a cui ispirarsi per tutti gli artisti fiamminghi e tedeschi che potevano ammirare anche le opere di Jacopo Bassano, Paolo Veronese e del Tintoretto, mentre l'architettura del Palladio farà da riferimento per secoli negli edifici del nord Europa. Così i dipinti di grandi artisti come Lambert Sustris, Bartholomeus Spranger e Adam Elsheimer mostrano con chiarezza la loro ascendenza veneta i cui riflessi non si spensero neanche nel '600 barocco.

A chi va il primato dunque? Usando una metafora calcistica, al girone d'andata ci fu un pareggio con i pittori nordici, mentre a quello di ritorno i veneti la fecero da padroni imponendo un netto predominio del campo

> Isola di Torcello

L'isola di Torcello è quasi completamente disabitata, non è toccata da un frequente transito di vaporette ed è in una posizione molto marginale rispetto a Venezia. Vi si arriva dopo aver fatto sosta a Burano e si viene subito avvolti da una atmosfera di immoto silenzio. Fu una delle prime isole della laguna veneta ad essere abitate dalle popolazioni di Altino che fuggivano dalle invasioni barbariche, dal V al IX secolo divenne un importante centro urbano con chiese, monasteri, una fiorente industria di lana, produzione di sale e un governo proprio con il raggiungimento di un alto livello di vita sociale e artistica. L'impaludamento della laguna circostante e la necessità di un rifugio più sicuro spinsero gli abitanti dell'isola ad abbandonare Torcello per rifugiarsi a *Rivoaltum* che era diventata capitale della sede ducale.

Per secoli Torcello venne abbandonata e spogliata di marmo e mattoni che furono usati per le nuove costruzioni a Venezia. Rimase un ambiente malsano e malarico fino alla seconda metà dell'Ottocento quando si iniziò a bonificare la laguna. Nel corso dei secoli sono rimaste indenni le due principali architetture del suo antico centro: la Cattedrale e la Chiesa di Santa Fosca.

La cattedrale, dedicata a **Santa Maria Assunta**, e fondata circa nel 639 è tra le più antiche costruzioni veneto-bizantine rimaste nella laguna. Di stile romanico ha conosciuto numerosi rimaneggiamenti nel corso dei secoli conservando al suo interno, tra l'altro, marmi policromi e stupendi mosaici di arte bizantina. Sono da notare le grandi imposte di pietra, su cardini anch'essi in pietra, che riparano le finestre del fianco.

Poco distante si trova il campanile dell'XI secolo a base quadrata e inconfondibile nel paesaggio lagunare.

La **Chiesa di Santa Fosca**, nei pressi della cattedrale, fu costruita intorno al 1100. Il culto delle sante Fosca e Maura si affermò a Torcello a partire dal X secolo infatti fu proprio in quel secolo che giunsero su quest'isola le spoglie delle due sante provenienti da Sabratha, città punico-romana situata nei pressi di Tunisi. La Chiesa di Santa Fosca è a pianta centrale, all'esterno mostra un portico su cinque lati con archi a piede rialzato che poggiano su splendidi capitelli scolpiti. L'interno è a croce greca ed è caratterizzato da un insolito quanto interessante raccordo tra la pianta quadrangolare della base e la pianta circolare della cupola mediante la struttura a doppia cuffia su cui quest'ultima poggia. Sono stati individuati legami di affinità stilistica tra questo edificio sacro, la cattedrale di Christianou in Trifilia e la Panagia Lykodimou di Atene, entrambe risalenti all'XI secolo, così come legami esistono, senza dubbio, fra i modi decorativi dell'abside di Santa Fosca e gli stilemi ornamentali affermatosi nella Costantinopoli dell'età dei Comneni.

La cattedrale, la Chiesa di Santa Fosca e un piccolo palazzetto guardano tutti verso la piazzetta, uno spazio erboso con al centro un massiccio sedile in pietra chiamato "**sedia di Attila**" anche se il re degli Unni non vi si sedette mai.

Ma è sicuramente l'aspetto "selvaggio" dell'isola quello che attrae di più i visitatori in cerca di un'oasi di pace dopo il tour tra le calli veneziane.

Ad ogni passo, non appena sbarcati, si schiudono paesaggi sempre diversi, fatti di rovi, di foglie scosse dalla brezza della laguna, di rovine, di vegetazione fitta, di sentieri che sembrano non essere mai stati battuti prima. Giunti al punto in cui il canale si biforca, volgendo lo sguardo a destra, si vede una casa rossa abbellita da una grande altana. E' la casa dove ha vissuto, lavorato, sognato **Ernest Hemingway**. In realtà non si tratta di una casa ma della famosissima **Locanda Cipriani**, nel 1949 Hemingway costrinse Giuseppe Cipriani a tenere aperta la Locanda di Torcello come ricorda Arrigo Cipriani nelle sue memorie: "Lo scrittore era ancora molto robusto ed esuberante e ogni tanto, se trovava qualcuno più o meno della sua forza, sfogava bonariamente la sua passione per il pugilato...la sfida senza vincitori e vinti si concludeva con una inevitabile bevuta. Hemingway, che sembrava vivere liberamente durante il giorno, era di una implacabile precisione nel suo lavoro. Alle dieci si ritirava nel suo appartamento a scrivere, voleva in camera sei bottiglie di amarone, un vino veronese. Gli duravano tutta la notte; la mattina le trovavamo vuote. Spesso la mattina presto andava a caccia di anatre". La passione per Venezia e per la laguna fa da cornice al romanzo *Across The River and Into The Trees* che può essere considerato uno degli ultimi documenti dedicati dalla letteratura mondiale alla celebrazione della città di Venezia