

ROMA:

Col rientro dei papi dalla cattività avignonese si rese subito evidente come a Roma, abbandonata per decenni al suo destino e priva di un moderno complesso monumentale degno ad accogliere il pontefice, fosse necessario un programma di sviluppo artistico e architettonico, in grado di ricollegarsi al passato imperiale della città e dare splendore, anche da un punto di vista politico, al soglio di Pietro.

L'incomparabile retaggio antico della città forniva di per sé un motivo di attrazione per gli artisti, che spesso vi si recavano per arricchire la propria formazione come accade per il Brunelleschi.

URBINO:

Dal 1444 quando Federico da Montefeltro ne divenne Duca, la città si trasformò in uno dei centri più importanti dell'umanesimo. Egli chiamò a sé artisti ed intellettuali dando vita ad un «cantiere culturale» che ruotava intorno ai lavori di trasformazione del Palazzo Ducale e creando una vera e propria *città in forma di palazzo*.

PIERO DELLA FRANCESCA

(PIER DE' BENEDETTO FRANCESCHI 1416 – 1492)

Tra le personalità più emblematiche del Rinascimento italiano, fu un esponente della seconda generazione di pittori-umanisti.

Le sue opere sono mirabilmente sospese tra arte, geometria e complesso sistema di lettura a più livelli, dove confluiscono complesse questioni teologiche, filosofiche e d'attualità. Riuscì ad armonizzare, nella vita quanto nelle opere, i valori intellettuali e spirituali del suo tempo, condensando molteplici influssi e mediando tra tradizione e modernità, tra religiosità e nuove affermazioni dell'Umanesimo, tra razionalità ed estetica.

La sua opera fece da cerniera tra la prospettiva geometrica brunelleschiana, la plasticità di Masaccio, la luce altissima che schiarisce le ombre e intride i colori di Beato Angelico e Domenico Veneziano e la descrizione precisa e attenta alla realtà dei fiamminghi.

BATTESIMO DI CRISTO (1445 – LONDRA)

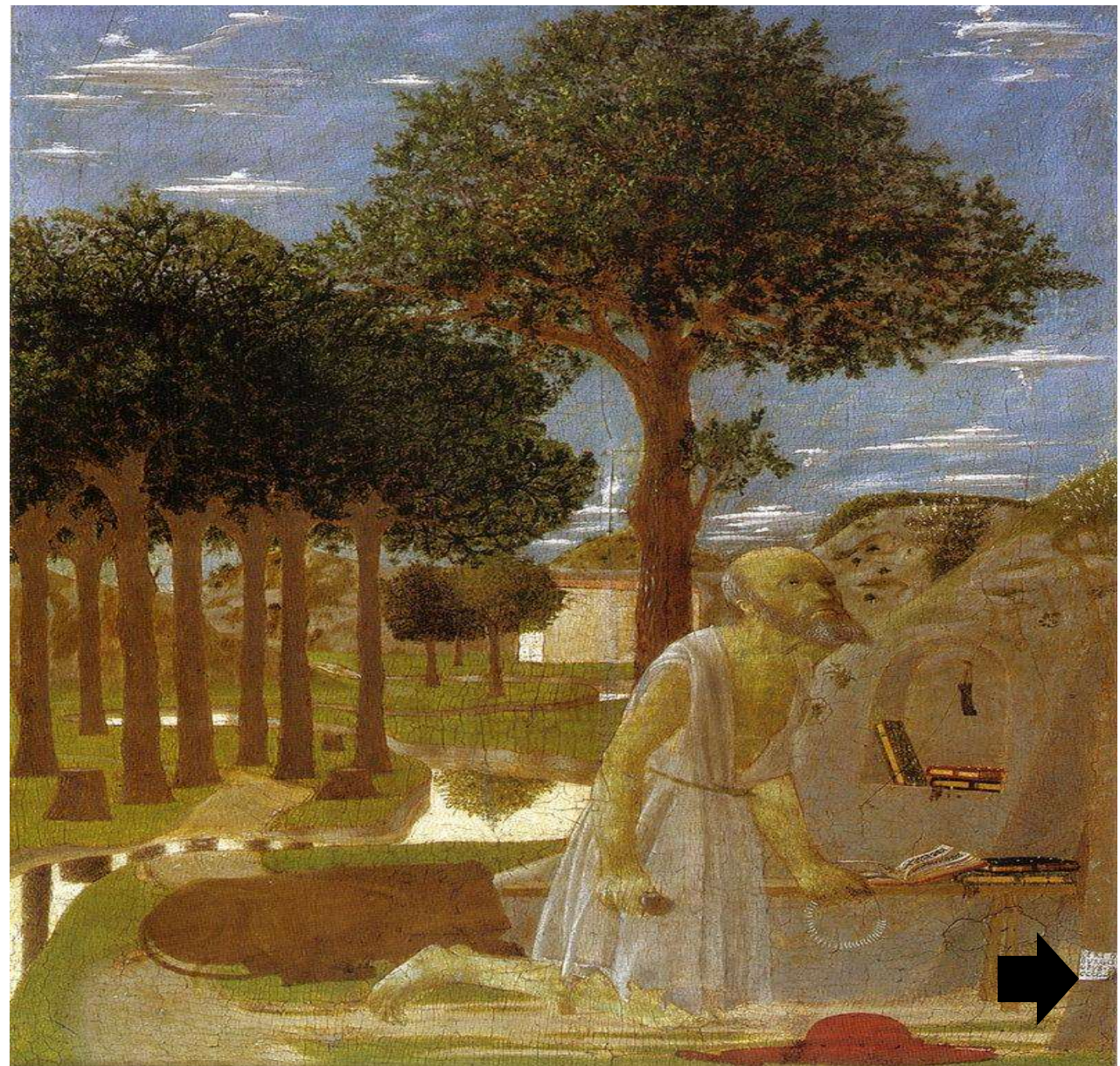
Gesù, in posizione frontale, immobile sta ricevendo il battesimo da san Giovanni nel Giordano, mentre dal cielo è comparsa la colomba dello Spirito Santo. Sottili striature d'oro rappresentano la luce divina che discende con la colomba. A sinistra, accanto a un grosso albero dal fogliame fitto, assistono alla scena tre angeli. A destra, più in lontananza, un altro uomo in mutande, battezzando, si sta spogliando, mentre sullo sfondo passa un gruppo di sacerdoti greci, uno dei quali indica, stupefatto, il cielo: si tratta, probabilmente, di un espediente per alludere al passo evangelico, in cui si parla del "cielo spalancato" dal quale discese la colomba. I dignitari greci e l'uomo che si spoglia sono stati messi in relazione con una possibile interpretazione storica del dipinto, legato alle trattative di avvicinamento tra le Chiese ortodossa e latina. Lo sfondo è composto da un paesaggio collinare, con un piccolo borgo fortificato alle pendici: si tratta verosimilmente di Borgo San Sepolcro, figurata come nuova Gerusalemme. L'albero è un noce, probabile richiamo alla leggenda di fondazione della città, quando i due santi pellegrini Egidio e Arcano ebbero una visione in quella che allora era chiamata "valle di Nocea", ove fondarono la prima chiesa.



SAN GIROLAMO PENITENTE (1450 – BERLINO)

La tavola fonde le due rappresentazioni tradizionali di san Girolamo in una sola: la prima è quella del "penitente", che vede il santo come eremita nel deserto, vestito di stracci e con in mano un sasso per percuotersi il petto e il rosario per la preghiera, oltre al cappello cardinalizio gettato in terra ed al leone ammansito (al quale il santo aveva tolto una spina dalla zampa, facendoselo amico); la seconda è quella del "san Girolamo nello studio", diffusa soprattutto nella pittura nordica, al quale Piero allude con la nicchia nella roccia con i libri, che ricordano la sua attività erudita di traduttore della Bibbia dall'ebraico e dal greco in latino (la Vulgata). Il santo è raffigurato mentre guarda verso una semplice croce di legno (oggi poco distinguibile), che è appesa al tronco di un albero sull'estremo bordo destro.

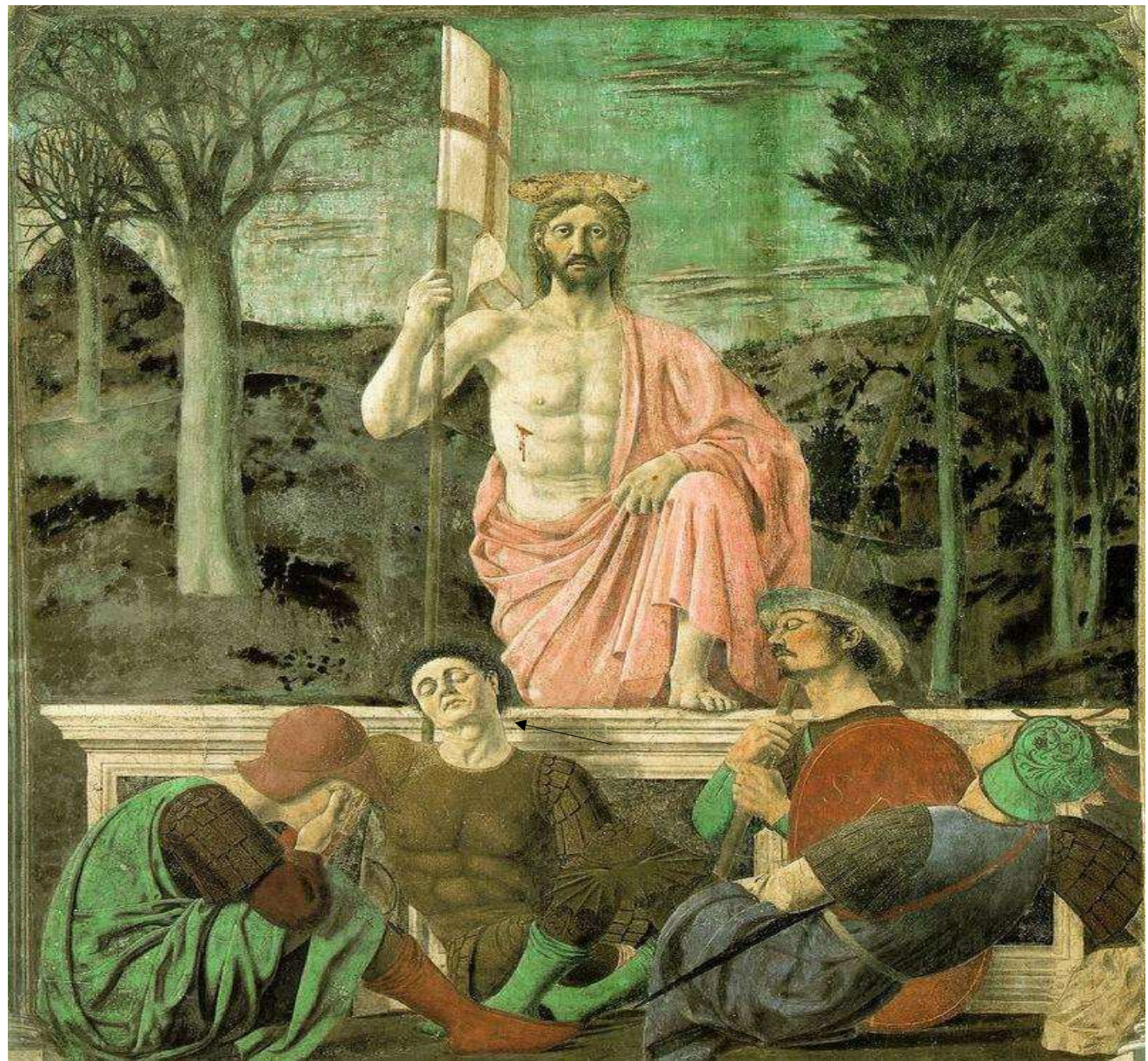
La scena è ambientata in un vasto paesaggio che occupa circa tre quarti della tavola. A differenza dell'iconografia tradizionale non si tratta di un deserto, ma di una piana alberata ai piedi della colline, nella quale si vede anche un edificio e un fiume scorre sinuoso, riflettendo gli alberi come uno specchio.



RESURREZIONE (1455 – SANSEPOLCRO)

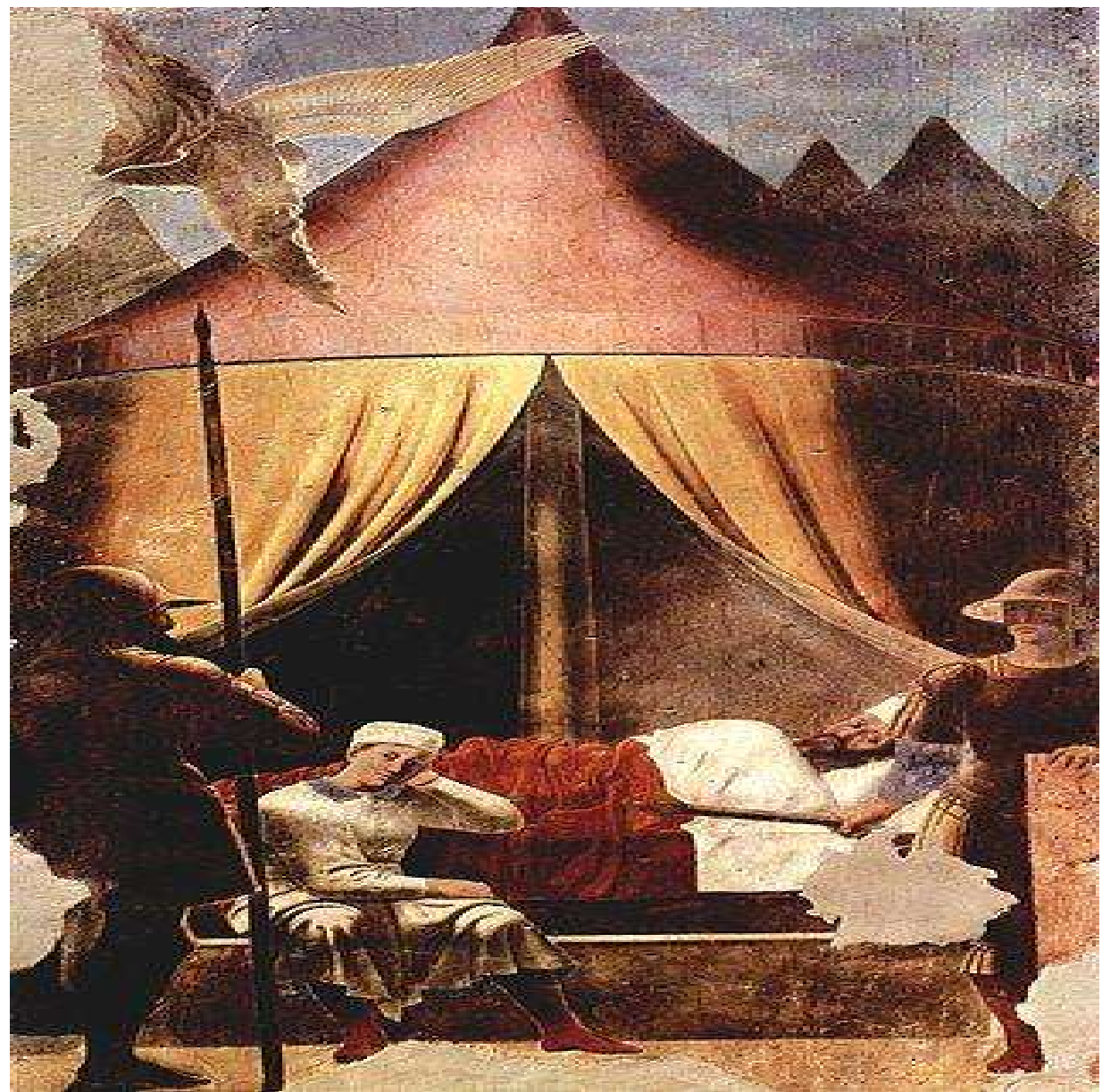
Mentre quattro soldati romani dormono, Cristo si leva dal sepolcro ridestandosi alla vita. Cristo si erge solenne e eratico, e la sua figura divide in due parti il paesaggio: quello a sinistra, invernale e morente; quello a destra, estivo e rigoglioso. Si tratta di un richiamo ai cicli vitali. Piero siede ai piedi del sarcofago e l'asta del vessillo con la croce, lo tiene in diretto contatto con la divinità, come se essa ispirasse il Piero pittore e quello politico (poiché egli stesso ricoprì più volte incarichi pubblici per la sua città). Un altro tema è quello del sonno e della veglia, con il contrasto tra la parte inferiore e terrena dei soldati e quella superiore della divinità, che sempre vigila.

La costruzione geometrica della composizione rende le figure umane immutabili chi si oppongono alla costruzione "atletica" della figura di Cristo, ben eretta e modellata anatomicamente come una statua antica, con un piede appoggiato sul bordo. Cristo appare così sottratto alle leggi terrene e più che mai vicino all'osservatore.



SOGNO DI COSTANTINO (1466 – AREZZO)

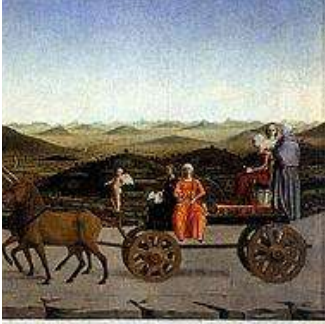
La scena è ambientata alle prime luci dell'alba nell'accampamento romano, con la tenda di Costantino in primo piano, protetta da due guardie. Essa è aperta e ci lascia vedere l'imperatore addormentato, mentre un valletto veglia sul suo sonno, seduto ed appoggiato al letto. Il suo legame con l'imperatore è sottolineato dai colori alternati della sua veste (bianco/rosso) che sono gli stessi del lenzuolo e delle coperte del letto imperiale. Il ruolo di questa figura non è pienamente chiarito e forse si tratta più che altro di uno stratagemma compositivo: egli, guardando verso lo spettatore, richiama la sua attenzione (figura del "festaiuolo", come veniva chiamata allora), per poi direzionarne lo sguardo, tramite le linee di forza dei suoi arti, verso la lancia della guardia in penombra, la quale indica a sua volta l'angelo. L'angelo, che appare di spalle con una suggestiva illuminazione in controluce, reca in mano una piccola croce, simbolo della Vera Croce, che fa cenno di porgere all'imperatore addormentato. Vera protagonista della scena è la luce, che sembra emanare dalla croce stessa: si tratta di una luce "mistica", di un passaggio tra l'"ombra" del paganesimo e la "luce" della ragione cristiana, che trasfigura l'apparizione come un evento essenzialmente uminoso.



DOPPIO RITRATTO DEI DUCHI DI URBINO (1472 – FIRENZE)

BATTISTA SFORZA

FEDERICO DA MONTEFELTRO



IVE MODVM REIVS TENVT SECYNDIS ·
TONVCIS MAGNI DECORATA BERVA ·
AVDE GISTARVM VOLVPTAT PER ORA ·
VNCTA VIRIVM ·



CLARVS INSGNI VEHITVR TRVMPHO ·
QVEM PAREM SVMMIS DVCEBVS PERENNIS ·
FAMA VIRTVTVM CELEBRAT DECENTER ·
SCEPTRA TENENTEM ·



PALA DI BRERA (1472 – MILANO)

L'opera presenta al centro la Madonna in trono in posizione di adorazione, con le mani giunte verso Gesù Bambino addormentato sul suo grembo. Il trono si trova poggiato su un prezioso tappeto anatolico, un oggetto raro e prezioso spirato a dipinti analoghi dell'arte fiamminga.

Attorno vi è una schiera di angeli e santi. In basso a destra si trova, appunto, inginocchiato e in armi, il duca Federico. Fa da sfondo alla composizione l'abside di una chiesa dalla struttura architettonica classicheggiante.

Il Bambino ha appeso al collo un ciondolo di corallo che cela rimandi al rosso del sangue, simbolo di vita e di morte, ma anche della funzione salvifica legata alla resurrezione di Cristo. La stessa posizione addormentata era una prefigurazione della futura morte sulla croce.

Gli abiti, molto ricercati, le pietre degli angeli e l'armatura sono dipinti con minuziosi particolari, secondo un gusto tipicamente fiammingo.



NATIVITA' (1475 – LONDRA)

Sotto un rudere di stalla con tettoia, al centro, si trova la Vergine in adorazione del Bambino, il quale è adagiato su un lembo dell'ampio mantello azzurro della madre. Dietro di essi si trova un gruppo di cinque angeli cantori con liuti, le cui loro teste sono poste tutte alla stessa altezza (isocefalia).

A destra san Giuseppe sta seduto con naturalezza, le gambe accavallate su una sella e sembra discorrere con i due pastori dietro di lui, ritratti in posizione frontale, uno dei quali indica verso il cielo a sottolineare la natura prodigiosa della scena. Sotto la tettoia si vedono il bue e l'asinello, che raglia, quasi a voler rompere l'armonia della musica degli angeli. Lo sfondo si perde in lontananza: a sinistra si trova un paesaggio rurale con un tortuoso fiume, con le acque che riflettono a specchio mentre a destra si vede uno scorcio urbano verosimilmente di Borgo San Sepolcro. Sulla tettoia sta una gazza, simbolo della follia umana che porterà alla Crocifissione di Cristo.

Ampie zone del dipinto sono incomplete, soprattutto il prato alla base e le figure dei pastori, che sembrano raschiate.



LUCIANO LAURANA

(1420 – 1479)

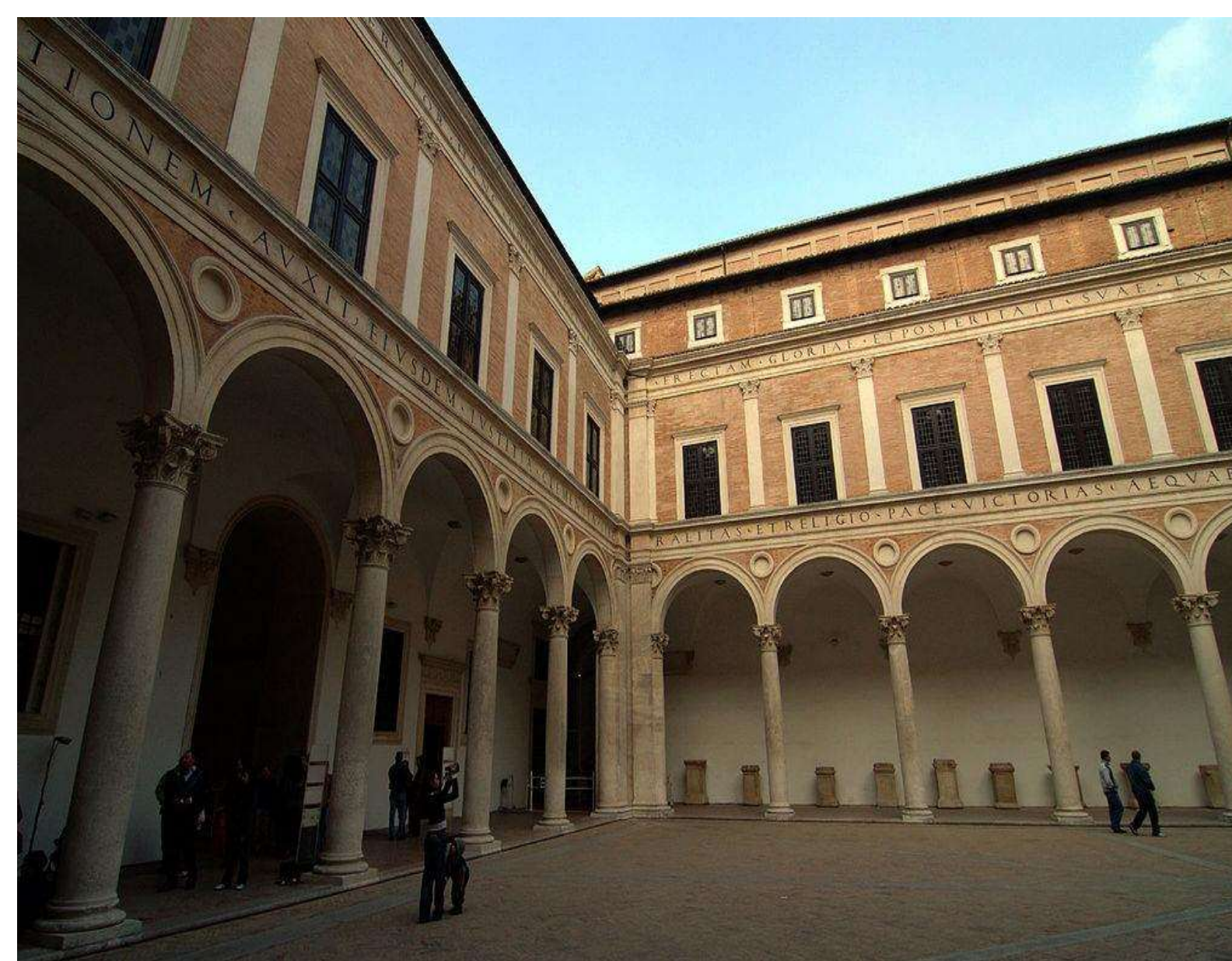
Fu uno degli architetti più importanti a metà del XV secolo e contribuì, sull'esempio di Leon Battista Alberti, allo sviluppo del linguaggio architettonico rinascimentale. La carenza di documentazione sulla sua vita e sulla sua attività hanno determinato anche un lungo periodo di oblio. Ebbe un ruolo centrale nell'affermarsi di Urbino come centro culturale e artistico, da cui prese il via quello che è considerato il suo continuatore ossia Donato Bramante.

Il fronte a strapiombo su Valbona venne invece completato con la cosiddetta "facciata dei Torricini". Deve il suo nome alle due torri che affiancano la facciata alta e stretta, ma ingentilita al centro dal ritmo ascensionale di tre logge sovrapposte, che ripetono ciascuna lo schema dell'arco di trionfo. La facciata dei Torricini non guarda verso l'abitato ma verso l'esterno, per questo fu possibile una maggiore libertà stilistica, senza doversi curare dell'integrazione con edifici antecedenti, inoltre la sua presenza imponente è ben visibile anche da lontano, come simbolo del prestigio ducale.



PALAZZO DUCALE, URBINO

Dal 1460 il palazzo venne ampliato per farne anche una sede amministrativa e il luogo dove ospitare personaggi illustri. I lavori passarono a un nuovo architetto, il dalmata Luciano Laurana. Fulcro del nuovo assetto fu il vasto cortile porticato, che raccordava gli edifici precedenti. Il cortile ha forme armoniose e classiche, con un portico con archi a tutto sesto, oculi e colonne corinzie al pian terreno, mentre il piano nobile è scandito da lesene e finestre architravate. Lungo i primi due marcapiano corrono iscrizioni in capitali romane, il carattere epigrafico classico, così come classici sono i capitelli.





Modello di assoluta perfezione della città rinascimentale, concepita come una "scacchiera" dove il pavimento delle strade, con l'intersecarsi dei marmi policromi, riflette e amplifica la struttura della città, i cui edifici, proprio come i pezzi di una scacchiera, sono ordinati e collocati a intervalli di spazio regolari e prestabiliti, secondo canoni di assoluta perfezione. Inoltre gli edifici, che non devono assolutamente superare i 3 piani di altezza, sono disposti in maniera simmetrica e trasversale rispetto al centro della rappresentazione che culmina con una Rotonda.

MELOZZO DA FORLI'

(MELOZZO DI GIULIANO DEGLI AMBROSI 1438 – 1494)

Fù uno tra i grandi del rinascimento insieme al suo discepolo Marco Palmezzano. Unì l'uso illusionistico della prospettiva, tipico di Andrea Mantegna, a figure monumentali rese con colori limpidi, vicine ai modi di Piero della Francesca. La luce tersa della sua pittura richiama quella dei "pittori di luce" fiorentini, come Domenico Veneziano e l'ultimo Beato Angelico. Fu il primo a praticare con grande successo lo scorcio dal basso, "l'arte del sotto in su, la più difficile e la più rigorosa", ottenendo quella particolare prospettiva che viene perciò detta melozziana.

ANGELO CON LIUTO, 1472, VATICANO

Il soggetto della decorazione ad affresco era l'Ascensione di Cristo. La figura di Cristo era così ben evidenziata e così mirabile era l'effetto dello scorcio, che il Redentore sembrava "balzare attraverso la volta". Lo contornavano angeli musicanti, apostoli ed altre figure, tutte in prospettiva "da sott'in su", cioè dal basso all'alto.

Le figure sono monumentali e si integrano illusionisticamente con lo sfondo. La luce è chiara, intride i colori e schiarisce le ombre.

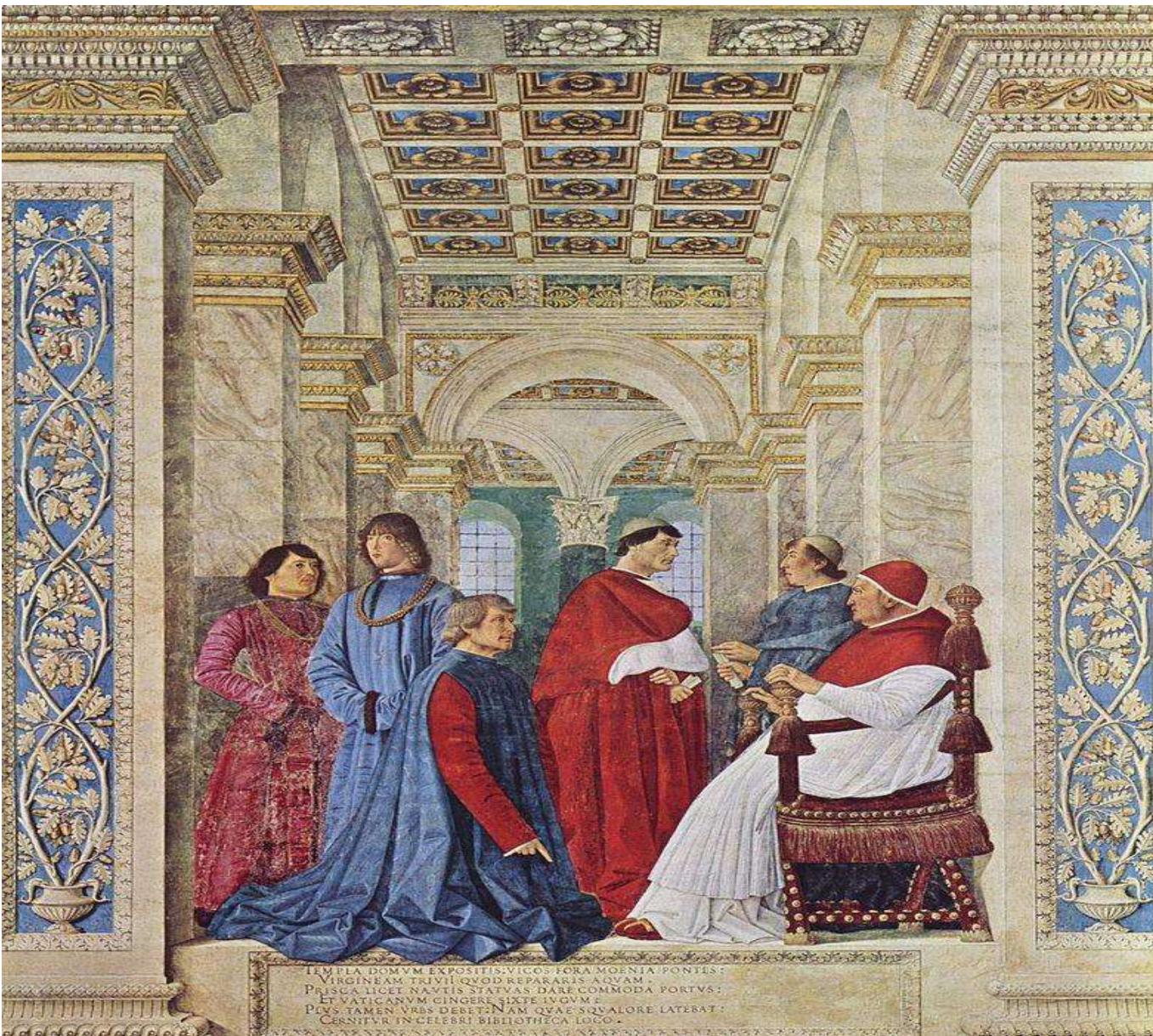


ASCENSIONE DI CRISTO,
1472, VATICANO



SISTO IV NOMINA IL PLATINA PREFETTO DELLA BIBLIOTECA VATICANA, 1477, VATICANO

A destra si trova il papa assiso su un seggio ligneo, con davanti inginocchiato il Platina, che, nel ricevere l'investitura, punta l'indice in basso verso un'iscrizione da lui stesso composta che esalta alcune imprese edili di Sisto IV, quali la ristrutturazione dell'Ospedale di Santo Spirito, dell'acquedotto di Trevi (o dell'Acqua Vergine), la costruzione o il restauro di alcuni ponti tra cui Ponte Sisto, l'inizio dei lavori del porto di Civitavecchia. Tali imprese tuttavia, secondo l'iscrizione, sono secondarie se confrontate con l'inaugurazione della nuova sede della Biblioteca Vaticana. Gli altri personaggi sono i familiari di Sisto IV, grande nepotista: i due cardinali Giuliano della Rovere, in piedi al centro, e Pietro Riario, di fianco al papa, e i due nipoti laici Giovanni della Rovere e Girolamo Riario (fratello di Pietro e protettore di Melozzo da Forlì) nella parte sinistra.



ANNUNCIAZIONE AL PANTHEON, 1480

L'angelo Gabriele annuncia a Maria l'incarnazione del Verbo, il suo assenso dà inizio ad una storia impossibile. Dio entra nel mondo incarnato da per una persona piccola. Cosa porta il Cristianesimo? Porta questo passaggio di stato, il cambio dal Tempio alla Basilica, la fine dei sacrifici e del rapporto di scambio con la divinità, l'inizio di una relazione che segna la dignità umana, il luogo inarrivabile del rapporto con Dio che scende e schiude una porta posta al centro dell'uomo. Questa è l'esperienza della Vergine Maria che si concentra nell'esperienza dei martiri cristiani.



**CUPOLA DELLA SAGRESTIA DI SAN MARCO,
1479, LORETO**

È uno dei primi esempi di cupola decorata sia con figure sia con elementi architettonici, fortemente influenzata dalla Camera Picta di Andrea Mantegna: il progetto prevedeva di disporre una serie di figure all'interno del catino, scorciate per una corretta visione dal basso. Per lo scheletro architettonico dipinto, realizzò una serie di costoloni e cornici convergenti verso la sommità della cupola, che circondano finestre aperte su un cielo, entro le quali si trovano angeli con le ali spiegate, recanti simboli della Passione.

Alla base della cupola, sopra la terminazione del tamburo e sotto gli angeli, dipinse su ogni vela otto Profeti seduti su un cornicione dipinto e inclinati in avanti, verso il basso, in modo che i volti mostrino il lato inferiore. Verso la sommità della cupola dipinse un circolo di cherubini e serafini.





MANTEGNA 1474

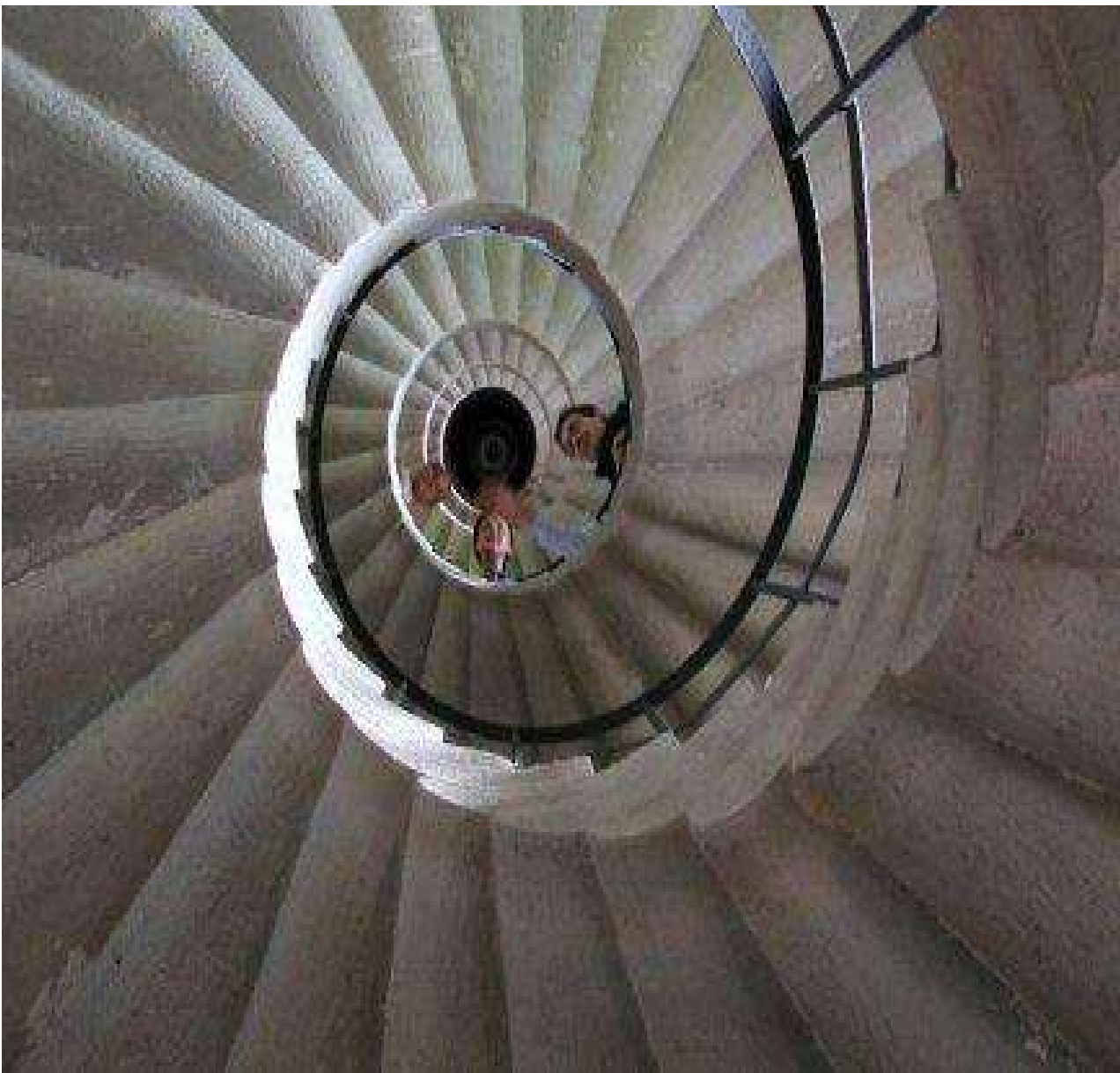


MELOZZO DA FORLI' 1479

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI

(1439 – 1501)

Fu essenzialmente “ingegnerius”, termine che, nel Rinascimento, identificava un abile tecnico ed un umanista che poteva assumere, all’occorrenza, le vesti dell’inventore e del trattatista. Nonostante le sue qualità di pittore e scultore e la sua sapienza inventiva nella progettazione di macchine belliche, è ricordato soprattutto per le sue doti di architetto, qualità che furono messe a disposizione del duca di Urbino Federico da Montefeltro. Grazie a questo sodalizio Francesco di Giorgio lasciò in territorio marchigiano mirabili realizzazioni di architettura civile, religiosa e militare.



la rampa elicoidale permetteva a carri e cavalli di raggiungere il palazzo e la "Data", ovvero le grandi scuderie poste a metà altezza.

MADONNA COL BAMBINO E UN ANGELO, 1471
CIRCA, PINACOTECA NAZIONALE DI SIENA



Natività, 1475, Pinacoteca Nazionale di Siena



Adorazione del Bambino, 1490, Siena

Sullo sfondo di un maestoso arco antico spezzato, immerso in un paesaggio idilliaco, si svolge l'adorazione del Bambino, appoggiato al centro in basso su un frammento marmoreo, a simboleggiare la nascita della civiltà cristiana dalle rovine (o dalle fondazioni) di quella antica. Lo stato di rudere dell'architettura non la mortifica, tuttavia, anzi ne esalta comunque la nobile monumentalità, con un'attenta descrizione dei singoli elementi architettonici, che Francesco di Giorgio conosceva bene essendo egli stesso architetto e teorico.

Si trovano a sinistra Giuseppe e due angeli, a destra Maria e due pastori. La pelle scura dei pastori e le loro vivaci torsioni si contrappongono agli angeli sul lato opposto, idealmente diafani.



PERUGINO

(PIETRO DI CRISTOFORO VANNUCCI 1448 – 1523)

E' considerato uno dei massimi esponenti dell'umanesimo ed il più grande rappresentante della pittura umbra del XV secolo.

In lui, come negli altri pittori umbri, c'è un'intimità religiosa che si richiama direttamente alla spiritualità della regione: spesso è il dolce paesaggio del Trasimeno o della vallata folignate, boscosa e ricca di castelli, che si affaccia sullo sfondo delle sue opere. Il nome del Perugino è spesso associato a quelli di Leonardo da Vinci, con il quale aveva una certa affinità artistica e intellettuale, e di Sandro Botticelli, con il quale tra l'altro collaborò nelle decorazioni della cappella Sistina.

Tra i caratteri distintivi dell'arte del Perugino, ci sono la coscienza del paesaggio e la conquista dello spazio atmosferico, merito, in parte, della frequentazione con il suo compagno di studi Leonardo.

ADORAZIONE DEI RE MAGI (1470) – GALLERIA NAZIONALE UMBRA)

La scena è impostata in maniera tradizionale, con la capanna della Natività sulla destra e il corteo, non particolarmente lungo per il formato verticale dell'opera, che si accalca sulla sinistra. Sullo sfondo, oltre il recinto del bue e l'asinello, si apre un paesaggio di rocce e colline, che dimostra la conoscenza della prospettiva aerea.

A destra si trova la Vergine con il Bambino benedicente sulle ginocchia, dietro la quale veglia san Giuseppe in piedi col bastone. A sinistra il re più anziano si è già inginocchiato in adorazione, mentre gli altri due, quello giovane e quello maturo, stanno porgendo cerimoniosamente i loro doni. Il corteo è affollato da personaggi con fattezze che si ritrovano poi anche in altre opere dell'artista come il ragazzo col turbante e i giovani biondi in pose raffinate ed eleganti. Pare che il giovane all'estrema sinistra possa essere un autoritratto dell'artista.

L'integrazione tra figure e paesaggio è derivata da Piero della Francesca.



MIRACOLO DEL BAMBINO NATO MORTO (1473 – GALLERIA NAZIONALE UMBRIA)

L'episodio narrato è quello di san Bernardino che fa risorgere il bambino nato morto da Giovanni e Margherita da Basilea, oppure, secondo un'altra interpretazione, del parto miracoloso concesso a una donna ritenuta sterile. La scena del miracolo vero e proprio è ambientata a sinistra in secondo piano, sotto un'ariosa loggia, mentre la parte destra è occupata da aggraziate figure in primo piano.

Le figure comunque sono piccole ed occupano la fascia inferiore, mentre vera protagonista della scena è la fastosa architettura, che prevale sulle figure scandendo solennemente lo spazio in maniera regolare.

La luce è chiara e nitida, i colori tenui, le ombre schiarite, sul modello di Piero della Francesca, mentre la purezza architettonica rivela una meditazione sulla scuola urbinata. Le decorazioni policrome che rivestono le partiture architettoniche e le acutezze goticheggianti di alcune figure sono legate all'eredità locale.

La scena è incorniciata da un motivo a finti gioielli e perle.



PADRE ETERNO CON I SANTI ROCCO E ROMANO (1478 – DERUTA)

In una sorta di tendaggio rosso, i santi Romano e Rocco stanno in piedi guardando, rispettivamente, verso l'apparizione del Padre Eterno in un nimbo luminoso al centro, e verso lo spettatore. Dio rivolge la sua benedizione verso il basso, dove si trova, a di sotto dell'iscrizione, una rara veduta idealizzata di Deruta.

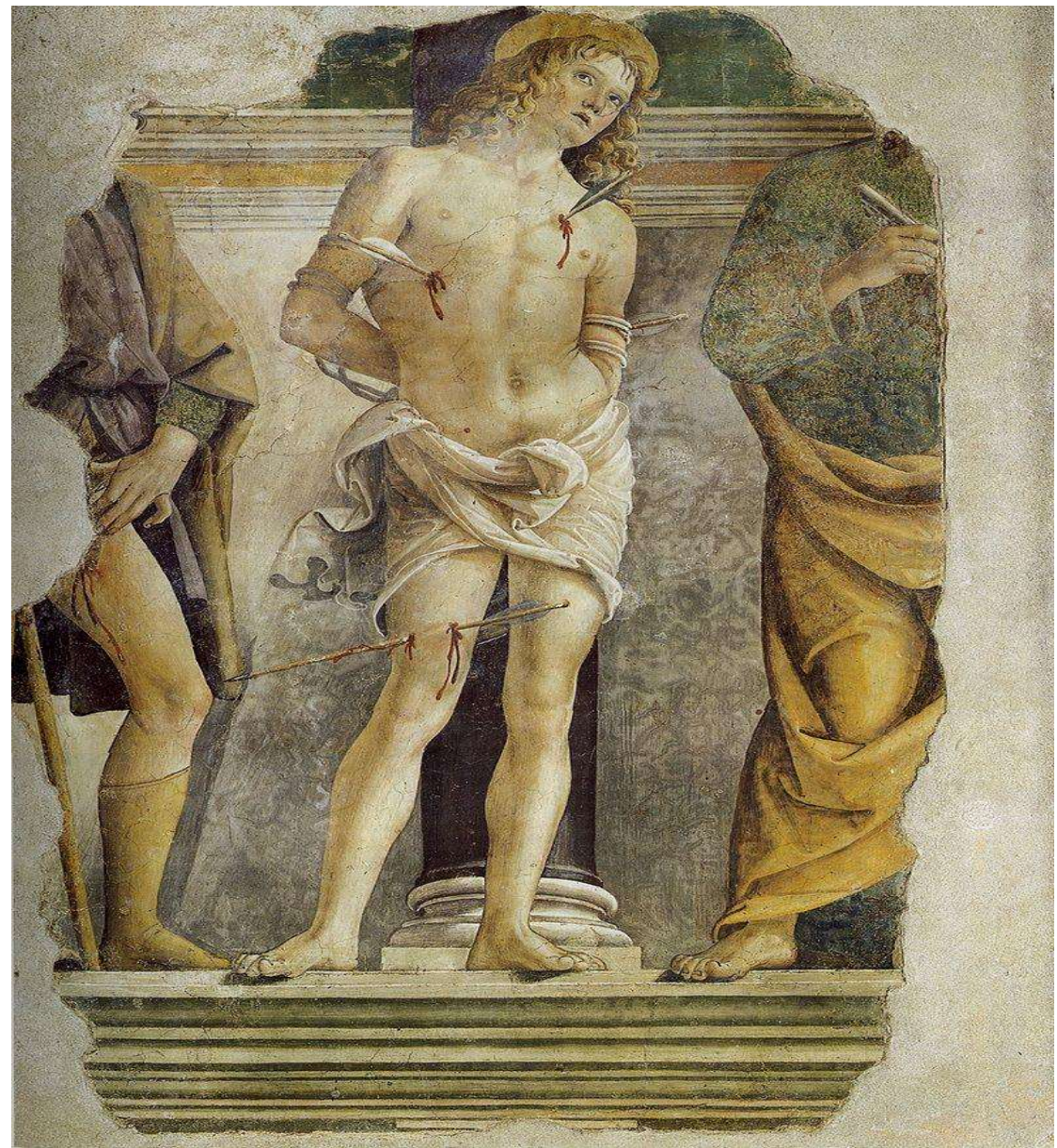
L'opera riprende elementi dell'Adorazione dei Magi, come nella testa di san Rocco uguale a quella di Baldassarre, e delle tavolette di san Bernardino, come il Miracolo del bambino nato morto, per il motivo del pavimento in prospettiva con riquadri e losanghe. Lo stile è caratterizzato da un chiaroscuro marcato di una durezza espressiva dovuta forse all'ancora poca familiarità dell'artista con l'affresco ma di grande interesse è la comparsa, per la prima volta a giudicare dalle opere note dell'artista, di quell'intonazione di delicato languore presente nella figura di san Romano, che guarda in alto e fa un gesto teatrale con la mano sinistra, come di misurato stupore per l'apparizione divina.



SAN SEBASTIANO TRA I SANTI ROCCO E PIETRO (1478 – CERQUETO)

Su di un basamento all'antica in finto marmo, si erge la colonna a cui è legato san Sebastiano, il militare romano condannato per via della sua fede cristiana al martirio tramite crivellatura di frecce. Il giovane martirizzato non esprime alcun dolore, ma un vaga malinconia nello sguardo trasognato, con un'elegante postura accuratamente bilanciata a destra dalla testa e a sinistra dal gomito piegato e dalla gamba protesa in avanti.

Accanto a lui si vedono alcuni frammenti di altri santi, riconoscibili però per la presenza degli attributi tipici: san Rocco, che mostra la ferita nella gamba, e san Pietro, col tipico manto giallo e un pezzo delle chiavi del paradiso. La presenza dei due santi legati alla protezione dalle pestilenza rimanda alla fine del pericolo dopo l'epidemia del 1476. I santi sono rappresentati con una forte valenza plastica, sottolineata dai piedi che sporgono, gettando ombra, dal cornicione della base. Il san Pietro ha un panneggio modellato con vigore dalla luce tagliente, che dà l'effetto "bagnato" appreso alla bottega del Verrocchio, ma sicuramente più originale è la figura di Sebastiano, che guarda in alto, con quella posa languida e sospesa che divenne, proprio a partire da quegli anni, una delle caratteristiche più tipiche dell'arte di Perugino. I giochi lineari appresi a Firenze, ben visibili nel panneggio svolazzante del perizoma di Sebastiano, sono inoltre fusi con una luce tersa derivata da Piero della Francesca.



ARCO DI COSTANTINO

TRASPOSIZIONE IDEALE TEMPIO GERUSALEMME

CONTRVRSATIO IESV CHRISTI LEGISLATORIS



GIUDA

GIOVANNI APOSTOLO

PERUGINO

CONTRIBUTIO · IESV · CHRISTI · LEGISLATORIS

E' di fondamentale importanza nel tema affrontato dal ciclo pittorico, perché sottolinea la trasmissione del potere spirituale da Cristo a San Pietro, giustificandone il primato su cui si basava tutta l'autorità papale. L'affresco, che è anche uno dei più famosi della serie da un punto di vista strettamente estetico, fa pendant sull'altro lato con la Punizione dei ribelli da parte di Mosè di Botticelli, che chiarifica ulteriormente il messaggio voluto da Sisto IV: da un lato si mostra il fondamento del potere dei successori di Pietro, dall'altro si palesa la punizione che spetta a chiunque osi contraddirlo.

Il dipinto raffigura le punizioni che toccarono ai sacerdoti ebrei, membri delle famiglie di Core, Dathan e Abiram, che negavano a Mosè e Aronne l'autorità civile e religiosa sul popolo eletto, e per questo furono inghiottiti con le loro famiglie dalla terra e consumati dal fuoco. Si tratta di un'evidente allegoria del potere papale e della punizione che spetta a chi osi opporsi alla sua autorità derivata da Dio. Mosè rappresenta i poteri civili e Aronne quelli sacerdotali, che vennero poi riuniti in Cristo, nuovo legislatore, guida e sacerdote massimo, e da questi passati alla Chiesa attraverso san Pietro. Al centro, sullo sfondo l'Arco di Costantino e sulla destra una basilica in rovina, ispirata a quelle esistenti nel Foro Romano.



POLITTICO ALBANI TORLONIA (1491 – COLLEZIONE TORLONIA)

La scena principale della Natività pare che si ispirasse a quella perduta nella Cappella Sistina, con l'evento sacro che ha luogo in primo piano. Il Bambino si trova su un lembo della veste di Maria e appoggiato a un cuscino rosso, mentre Maria e san Giuseppe lo adorano, affiancati da due angeli inginocchiati e, più indietro, dal bue e l'asinello. Tutto si svolge al di sotto di un portico in prospettiva, scorciato sapientemente e dalle forme semplici ma solenni, che lasciano intravedere sullo sfondo un paesaggio collinare che si perde a vista d'occhio, grazie all'accorgimento di sfumare con toni azzurrini i dettagli più lontani, poiché velati dalla foschia. Come al solito, l'apertura paesistica ha la forma di una valle che ha al centro la scena sacra, in modo da aiutare l'occhio dello spettatore a dirigersi verso la scena principale al centro.

Nella fascia superiore, la Crocefissione.

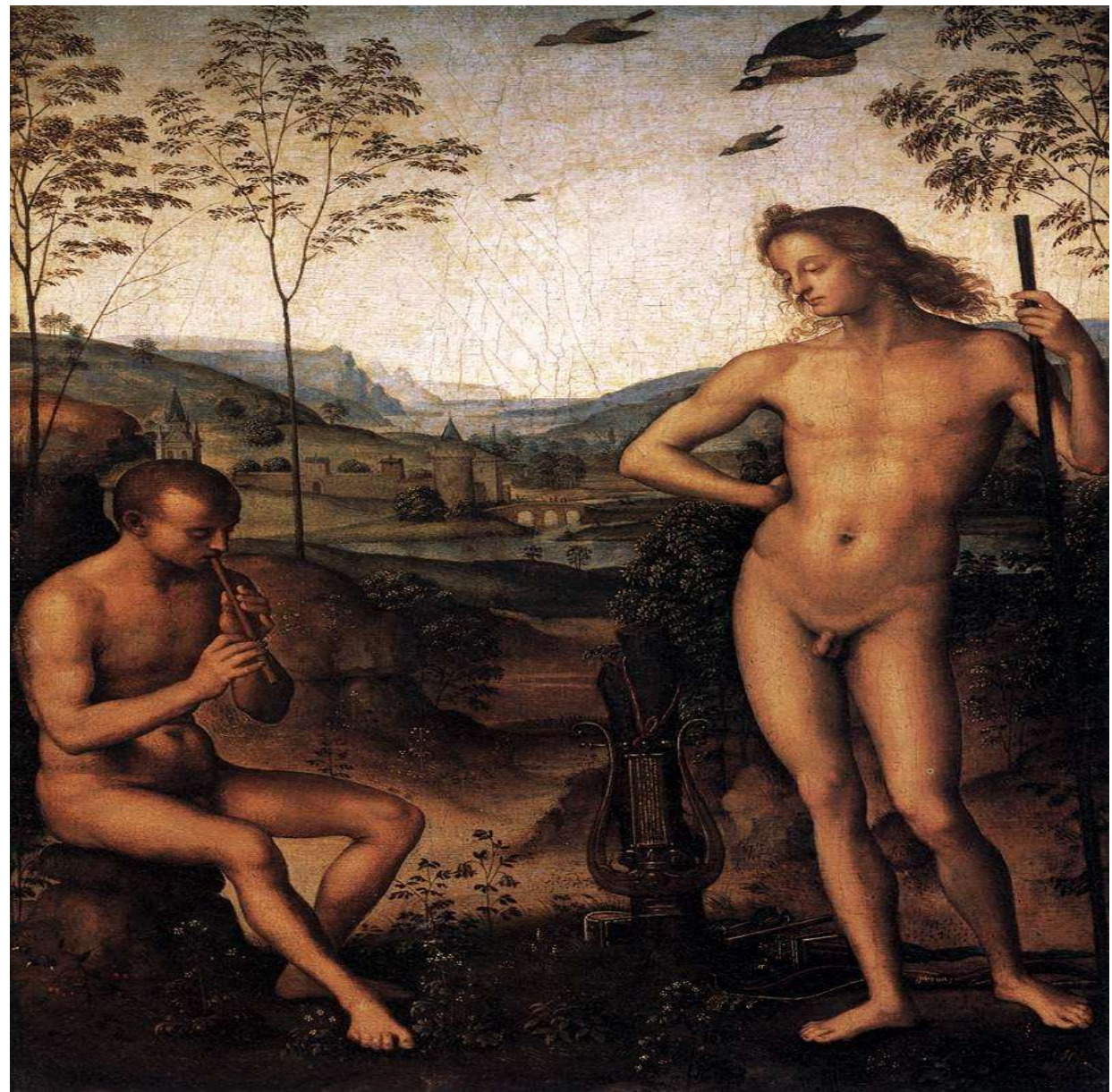
L'opera venne commissionata a Roma dal cardinale Giuliano della Rovere, futuro papa



APOLLO E DAFNI (1493 – LOUVRE)

In un sereno paesaggio campestre, tra dolci colline che sfumano in lontananza punteggiate da segni della presenza umana, sono ritratti in primo piano Apollo col bastone e, appoggiata vicino a lui, la lira, suo tipico strumento, e un ragazzo seduto che suona il flauto. Tradizionalmente il ragazzo è identificato con Marsia, ma studi più accurati, visto che il personaggio non è un satiro, hanno concluso che si tratti di Dafni, il giovane pastore inventore della zampogna e del canto bucolico che morì d'amore per Apollo. Queste citazioni dell'antico omaggiano la cultura umanistica e accrescono il carattere elitario dell'opera, capace di essere pienamente letta solo dalla ristretta cerchia degli accademici fiorentini e dei loro associati, con l'ambientazione naturale che diventa simbolo di un nuovo hortus conclusus, inteso come paradiso intellettuale. Gli uccelli che si accoppiano in volo alludono ai cicli della natura.

La composizione è bilanciata accuratamente, con una luce che modella dolcemente i corpi dei protagonisti, secondo un ideale di pacata armonia tipica delle corti medicee del tempo, che sottintende l'allegoria dell'armonia e della pace di Firenze sotto il Magnifico (Dafni in greco si traduce Laurus, cioè "Laurentius", Lorenzo). Il paesaggio è privo di asperità in favore di dolci colline ondulate, senza né tempo né luogo.



SPOSALIZIO DELLA VERGINE (1501 – CAEN)

Ricorre nello sfondo il grande edificio ottagonale a pianta centrale (simbolo del Tempio di Gerusalemme), alla fine di un pavimento a riquadri prospettici, che amplifica la scena in primo piano. Attorno al perno centrale del sacerdote, che sta perfettamente sull'asse dell'edificio centrale e, soprattutto della sua maestosa porta aperta sullo sfondo, sono disposti san Giuseppe, a sinistra vestito di giallo, con dietro il corteo maschile, e la Vergine Maria, a destra, seguita dalle donne. Secondo le storie di Maria infatti ella, appena uscita dal periodo monacale nel Tempio di Gerusalemme, in cui aveva trascorso tutta l'adolescenza, venne destinata alle nozze ma solo con colui che portando una mazza fosse stato prescelto da un segno divino. La mazza di Giuseppe fiorì, mentre quelle degli altri giovani no, infatti nell'iconografia dell'episodio si vede sempre almeno uno di loro che spezza la propria mazza con una gamba o il ginocchio. L'evidente senilità di Giuseppe era anche un elemento che metteva in risalto l'impossibilità di consumazione del matrimonio, sottintendendo così il dogma della verginità di Maria.



Il soprannome, "piccolo pintor", cioè «pittoretto», derivava dalla sua corporatura minuta: egli stesso fece proprio quel soprannome usandolo per firmare alcune opere.

Fu un artista completo, capace di padroneggiare sia l'arte della pittura su tavola, che l'affresco e la miniatura ed uno dei grandi maestri della scuola umbra del secondo Quattrocento, con Pietro Perugino e il giovane Raffaello.

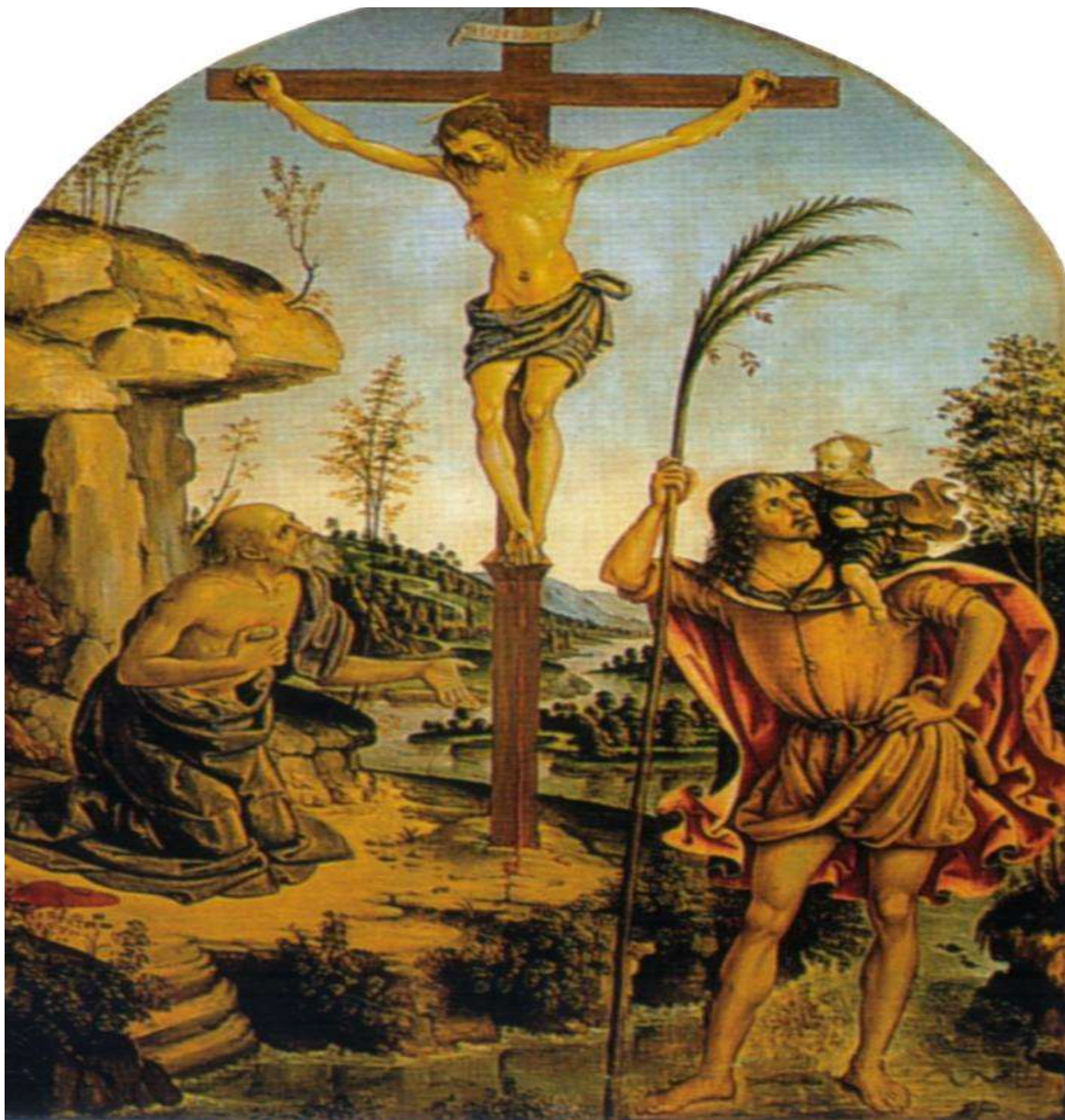
**SAN BERNARDINO RICHIAMA ALLA
VITA UN UOMO MORTO TROVATO
SOTTO UN ALBERO (1473 PERUGIA)**

La mano di Pinturicchio venne riconosciuta nei costumi e negli elementi paesaggistici pittoreschi tipici della sua produzione successiva. Innegabile è l'influenza di Piero della Francesca, allora attivo a Urbino, nelle ariose architetture degli sfondi. Le figure sono piccole e occupano la fascia inferiore, mentre vera protagonista della scena è la fastosa architettura, che prevale sulle figure scandendo solennemente lo spazio in maniera regolare. La luce è chiara e nitida, i colori tenui e le ombre schiarite.



**CROCEFISSO TRA I SANTI GIROLAMO E
CRISTOFORO (1475 GALLERIA BORGHESE)**

L'opera mostra il Crocifisso sullo sfondo di una valle fluviale, indagata con cura del dettaglio fin nei particolari più lontani, che rimanda al mondo fiammingo. Ai lati si trovano san Girolamo in veste di penitente, con l'immane leone ammansito, il cappello cardinalizio gettato a terra e la pietra usata per percuotersi il petto in segno di penitenza, mentre a destra si vedono san Cristoforo e il Bambin Gesù. Cristoforo, che tiene in mano la palma del martirio, guarda verso il fanciullo che, secondo la tradizione, ebbe il privilegio di traghettare su un fiume. Il Bambino tiene in mano un pomo e indossa una cuffietta che si ritrova in altre opere giovanili del pittore. La pittura è arricchita da colori come smaltati e lueggiate dorate di alta qualità.



VIAGGIO DI MOSE' IN EGITTO (1482 CAPPELLA SISTINA, VATICANO)



La storia narrata nell'affresco mostra la partenza di Mosè, vestito di giallo e verde, per l'Egitto dopo l'esilio nella terra di Madian. Al centro un angelo lo ferma chiedendogli di circoncidere il suo secondo figlio, Eliezer, come segno fisico dell'Alleanza stipulata da Dio con la stirpe di Abramo. Della cerimonia si occupa la madre Zippora.

La scena è composta secondo principi di equilibrio e simmetria, coi due gruppi in primo piano che fanno perno sull'angelo al centro e sullo sperone roccioso che si leva su di lui. Ai lati si distende un dolce paesaggio collinare, punteggiato di sottili alberelli (tra cui un palmizio, simbolo di sacrificio cristiano), che sfuma in lontananza secondo le regole della prospettiva aerea, rischiarato da lumeggiature dorate. Molti uccelli solcano il cielo, tra cui due che si accoppiano in volo, alludendo ai cicli della natura che si rinnovano. Questo clima bucolico è richiamato anche dal gruppo di pastori danzanti in secondo piano a sinistra, legati dopotutto alle storie di Mosè, che era diventato pastore al servizio di Ietro, suo suocero. Le figure delle donne con vesti svolazzanti, che tengono in testa vasi e altro, sono una citazione di un motivo tipicamente fiorentino, usato ad esempio sia da Botticelli che da Ghirlandaio.



**FUNERALI DI SAN BERNARDINO (1484
CAPPELLA BUFALINI, CHIESA DELL'ARACOELI)**

L'edificio che domina lo sfondo al termine della fuga prospettica della pavimentazione a scacchiera cita la Consegna delle chiavi del Perugino nella Sistina, ma i due edifici asimmetrici ad altezze differenti sui lati arricchiscono e variano lo scenario. In primo piano si svolgono i funerali del santo, disteso su un catafalco che, essendo disposto in tralice, aumenta il senso di profondità spaziale e fa meglio interagire i personaggi con lo spazio circostante. Gli affreschi si dispiegano sulle tre pareti e sulla volta e sono dedicati alla vita e ai miracoli di san Bernardino da Siena, un santo che in quel periodo era oggetto di una vasta opera di promozione devozionale intrapresa dall'ordine Franciscano.



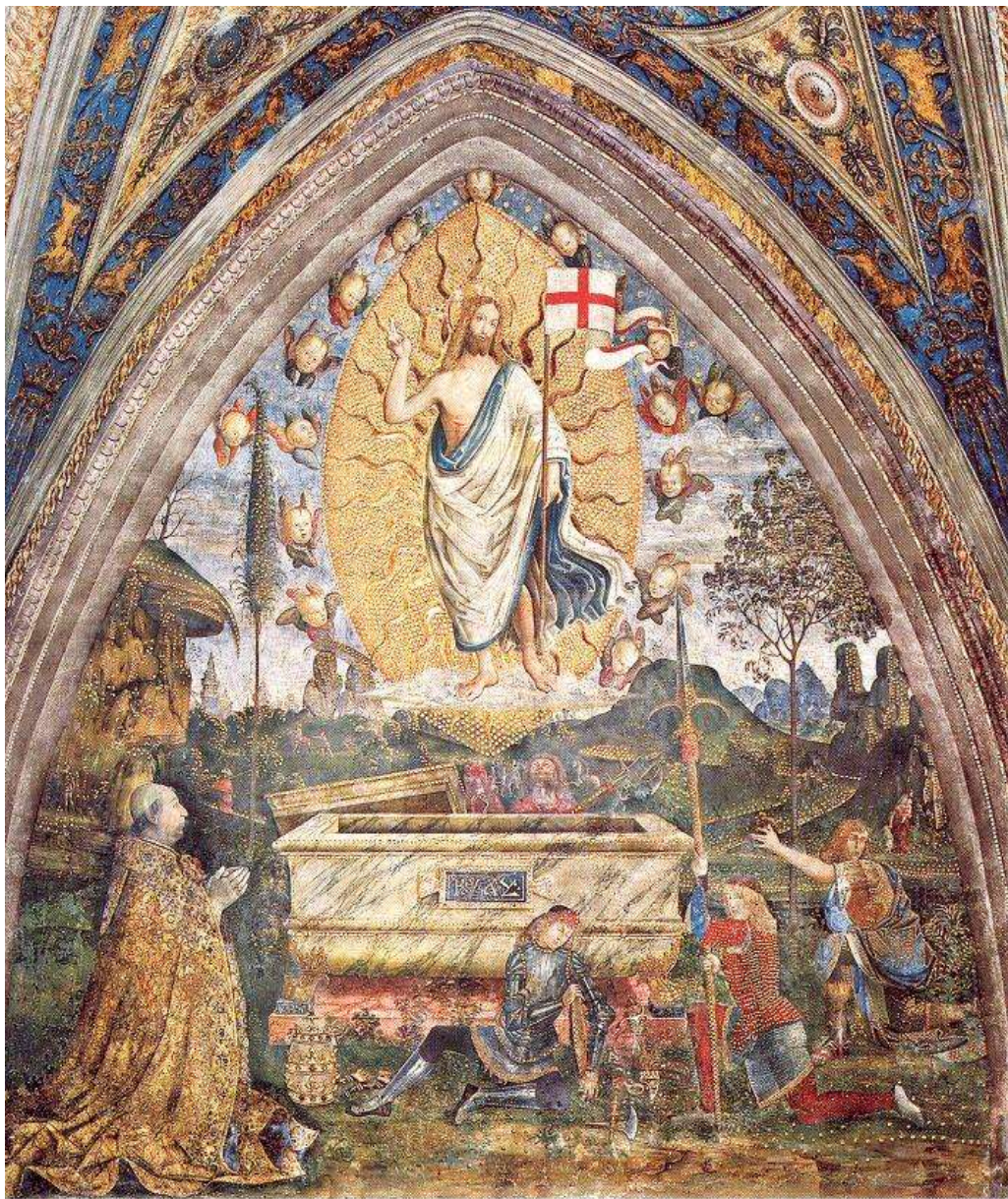
VEDUTE DI CITTA' ITALIANE (1488 MUSEO PIO CLEMENTINO, VATICANO)

Dopo l'elezione al soglio pontificio di Innocenzo VIII nel 1484, P. entrò al suo servizio in Vaticano, venendo incaricato di dipingere una serie di Vedute di città italiane per una loggia del Palazzo Apostolico. Il complesso decorativo costituiva una sorta di apertura illusionistica del lato chiuso della loggia verso panorami di città italiane viste "a volo d'uccello" secondo la tradizione fiamminga: vi erano rappresentate Roma, Milano, Genova, Firenze, Venezia e Napoli, ciascuna nel suo ambiente circostante. Il ciclo è particolarmente significativo perché rappresenta il primo esempio di ripresa del genere antico della pittura paesistica del secondo stile pompeiano, citato dalle fonti antiche e moderne quali Vitruvio, Plinio il Vecchio e Leon Battista Alberti. Pinturicchio dovette essere dopotutto uno dei primi a visitare personalmente le "grotte" riscoperte della Domus Aurea e sulla Volta Gialla della reggia neroniana esiste un graffito maldicente che lo riguarda, accusandolo di sodomia.



**RESURREZIONE DI CRISTO CON PAPA ALESSANDRO VI
INGINOCCHIATO (1492 – APPARTAMENTI BORGIA,
VATICANO)**

Il programma iconografico fondeva la dottrina cristiana con continui richiami al gusto archeologico allora in voga a Roma, e fu quasi sicuramente dettato dai letterati della corte papale. I temi sono più e meno tradizionali: oltre a Profeti, Sibille, Apostoli, Arti Liberali e Scene della vita di Cristo, di Maria e dei Santi, vennero inseriti motivi paganeggianti, tratti dalla mitologia, volti a celebrare in modo allegorico il committente. Lo schema è reso dinamico dallo scalare dei piani e dalle pose delle guardie deste o addormentate, e contiene l'unico ritratto di Alessandro VI del ciclo, inginocchiato di profilo a sinistra ai piedi del sarcofago scoperto. Suntuoso è il piviale papale, incrostato di gemme dallo splendore ieratico delle icone bizantine. Alcuni hanno ipotizzato che i tre soldati contengano i ritratti dei tre figli maschi del papa (Giovanni, Cesare e Goffredo).



DISPUTA DI GESU' COI DOTTORI DELLA CHIESA
(1502 – CAPPELLA BAGLIONI, SPELLO)

Il Bambino Gesù è il perno dei due gruppi di filosofi del tempio di Gerusalemme, che torreggia sullo sfondo incombendo con la sua cupola. Si tratta di uno schema derivato dall'esempio di Perugino nella consegna delle chiavi della Cappella Sistina. L'edificio è come di consueto a pianta centrale e mostra due nicchie con decorazioni a grottesche e statue all'antica, secondo quel gusto antiquario di cui Pinturicchio fu uno dei protagonisti. La folla di personaggi è composta da figure generiche, dette "dell'arte", che includono un vasto repertorio tra cui giovani spose, savi, vecchie sdentate e semplici astanti. Tra di essi spiccano alcuni ritratti, tra cui quello di Troilo Baglioni, il committente, in veste di protonotaro apostolico con di fianco un signore con delle monete, simbolo della ricompensa e autoritratto stesso del pittore.



VOLTA DEL CORO DELLA BASILICA DI SANTA MARIA DEL POPOLO (1510 – ROMA)

Si tratta di una composizione in riquadri, tanto tipica dell'epoca su ispirazione degli schemi della Domus Aurea, organizzata attorno a un ottagono con l'Incoronazione con tondi alle estremità, con gli Evangelisti, e riquadri lungo i lato, mostranti le Sibille sdraiate. Il tutto è racchiuso in una quadrato ruotato di 45° e riempito di grottesche su sfondo dorato, mentre alle estremità della volta, lungo le diagonali, si stagliano i troni dei Dottori della Chiesa. Si tratta di un programma iconografico mariano che si concentra sull'incarnazione, attraverso le corrispondenze tra vaticini pagani, Sacre Scritture e la dottrina ecclesiastica. Lo schema del doppio quadrato si ispirava a una volta della Villa Adriana, perpetuata da un disegno di Giuliano da Sangallo e la combinazione di una zona centrale bidimensionale, quasi arcaica, e zone laterali con troni in forte sporgenza illusionistica si ritrova nei primi disegni di Michelangelo per la volta della Cappella Sistina testimoniando il continuo aggiornamento di Pinturicchio all'ultima attualità.

