





**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI NAPOLI "FEDERICO II"**

**FACOLTA' DI ARCHITETTURA**

**DIPARTIMENTO DI CONFIGURAZIONE E ATTUAZIONE DELL'ARCHITETTURA**

Dottorato di Ricerca in

**Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente**

**XXIII Ciclo**

Coordinatore: Prof. Arch. Mariella Dell'Aquila

Settore Scientifico Disciplinare: ICAR/17

***Bernardino di Betto: l'immagine dei luoghi***

***attraversati da Enea Silvio Piccolomini***

***Dottoranda***

***Rosaria Palomba***

***Docente Tutor***

***Prof. Arch. Mariella Dell'Aquila***

## **Indice**

### ***Premessa***

## **Capitolo I**

### **Virtualità dello spazio architettonico nella storia dell'arte**

**1.1** Origini e sviluppo della pittura parietale.

**1.2** Un linguaggio in evoluzione: il “Quadraturismo”

**1.3** Il trionfo dell'illusionismo: l'opera di Andrea Pozzo tra anamorfosi ed illusionismo.

## **Capitolo II**

### **Prospettiva tra invenzione e scoperta**

**2.1** L'influenza del mondo greco-arabo

**2.2** La prospettiva medievale

**2.3** L'origine della *perspectiva artificialis*.

**2.4** Gli esperimenti di *Filippo di ser Brunellesco*.

**2.5** I protagonisti più attenti e sensibili del cinquecento: un processo di maturazione della teoria della prospettiva.

## **Capitolo III**

### **La figura del *Pintoricchio*, tra mito e memoria.**

**3.1** L'alternata fortuna di Bernardino di Betto, dal

Vasari ai giorni nostri.

**3.2** Dalle opere miniaturistiche al *tenue gigantismo*

*architettonico.*

**3.3** La *prospettiva* del Pintoricchio: analisi sulla

configurazione dello spazio architettonico affrescato.

**3.4** *Memorie e testimonianze* dei cicli pittorici perduti.

**3.5** “*La Cappella Baglioni*”: il ritorno in patria del

Maestro.

## **Capitolo IV**

### **Il linguaggio di un'epoca**

**4.1** L'idea di cornice: continuità e discontinuità tra

spazio reale e/o spazio virtuale

**4.2** L'uso della *Decorazione a Grottesca*: la scoperta del

gusto antico.

**4.3** Evoluzione e genesi geometrica nel disegno dei

pavimenti rinascimentali.

**4.3** *Fatto e rifatto ad arte*: il pavimento maiolicato della

Libreria Piccolomini.

**4.5** *Dal segno al simbolo*: il racconto visualizzato sui

soffitti.

**4.6** Pintoricchio e le arti minori; *trame e fili colorati.*

## Capitolo V

### **L'architettura *picta* del Pintoricchio tra regole geometriche e deroghe illusionistiche.**

**5.1** Cappella o Libreria, Biblioteca o Cenotafio? La decorazione divisa tra il Sacro e il Profano.

**5.2** Reale e/o Virtuale nelle scene pittoriche della Libreria Piccolomini; *la metodologia applicata*.

**5.3** *La vita di Pio II*, tra architetture immaginarie e paesaggi fantastici.

**I.** *Enea Silvio Piccolomini parte per il concilio di Basilea.*

**II.** *Enea Silvio Piccolomini inviato presso Giacomo I, Re di Scozia.*

**III.** *Enea Silvio Piccolomini incoronato poeta da Federico III.*

**IV.** *Enea Silvio Piccolomini alla presenza di Eugenio IV.*

**V.** *Enea Silvio Piccolomini, Vescovo di Siena, presenta Eleonora di Portogallo a Federico III.*

**VI.** *Enea Silvio Piccolomini, riceve il Cappello Cardinalizio.*

**VII.** *Enea Silvio Piccolomini è creato Pontefice col nome di Pio II.*

**VIII.** *Pio II tiene assemblea in Mantova per promuovere la crociata contro il Turco.*

**IX.** *Pio II canonizza Santa Caterina a Siena.*

**X.** *Pio II giunge ad Ancona per preparare la crociata.*

**XI. *L'Incoronazione di Pio III.***

**Conclusioni**

**Bibliografia**

**Referenze fotografiche**

## Premessa

“Arte e scienza, binomio imprescindibile di reciproco arricchimento intellettuale e metodologico: vedremo infatti come ogni importante traguardo raggiunto in campo artistico abbia tratto le sue radici da concetti e principi matematici, e viceversa come numerose definizioni e codificazioni scientifiche siano il mero frutto di precedenti intuizioni e sperimentazioni di artisti geniali, quando non addirittura di loro stesse dimostrazioni rigorose. Ed è così che specie nel Rinascimento nasce la figura composita, con pari dignità nei due aspetti, dell’artista-scienziato”<sup>1</sup>.

Partendo dalla relazione tra *arte e scienza*, si è voluto indagare ulteriormente sul rapporto *rappresentazione-geometria dell’immagine*. Affinché esso abbia un senso, bisogna porre l’attenzione sulla raffigurazione dello spazio, una rappresentazione ottenuta mediante artifici scientificamente corretti per la riproposizione di spazi reali con particolare riferimento alla rappresentazione prospettica dell’architettura in pittura. Si è giunti alla riconfigurazione di uno spazio virtuale, popolato da architetture illusionistiche di chiara matrice scenografica, partendo da un’indagine sulla prospettiva, dalle più antiche sperimentazioni per giungere poi ad un uso specializzato da parte di *architetti-pittori* e *pittori-architetti*, che hanno fatto della prospettiva, il mezzo più idoneo per affascinare, incantare ed ingannare lo spettatore.

Lo studio sulla narrazione della vita di Enea Silvio Piccolomini e, quindi, sul ciclo di affreschi dell’omonima Libreria a Siena, è basato sull’analisi e sulla restituzione prospettica delle architetture dipinte all’inizio del cinquecento da Bernardino di Betto detto il *Pintoricchio*.

Tre sono i pittori di origine umbra che a cavallo tra il XV e il XVI secolo si imposero nel panorama artistico, *Pietro Vannucci* detto il Perugino, *Piermatteo Manfredi* di Amelia e *Bernardino di Betto*. Il primo ritenuto da sempre artista di chiara fama, il secondo che ottiene modesti riscontri solo in tempi più recenti, ed il terzo che alterna periodi di grande considerazione ad altri in cui il suo nome si perde nell'oblio.

Quest'ultimo divenne nel giro di pochi anni un pittore molto richiesto, protagonista del suo tempo, capace di inventare un modo tutto suo di riportare in auge lo stile antico ma con l'ausilio delle conoscenze prospettiche.

Passò alla storia come il principale artista quattrocentesco di biografie papali, realizzando il ciclo andato perduto di Castel Sant'Angelo e il ciclo d'affreschi senese.

L'immagini dei luoghi attraversati da Enea Silvio Piccolomini, sapientemente ideati dall'artista, interessano l'intera penisola. Ripercorrendo le tappe salienti della vita del Papa, il *Pintoricchio* ha saputo conciliare il ricordo di luoghi e paesaggi reali, con ambientazioni frutto della sua fantasia.

“La narrazione del viaggio – scrive Mariella Dell’Aquila - si costruisce attraverso un percorso nel contesto in cui l’intreccio tra il racconto e la manifestazione dei luoghi è oltremodo aleatorio: infatti, la presenza di alcuni elementi o anche la loro assenza permette ad ognuno di noi di immaginare tali luoghi, nella consapevolezza che altri racconti possono attraversare gli elementi dell’intreccio e inventare altre città; i racconti sono già un progetto interpretativo ed ogni città può essere immaginata come il compendio di altre possibili interpretazioni”<sup>2</sup>.

Nelle opere del *Pintoricchio*, l'architettura dipinta diviene scenografia in cui ambientare un racconto, che come tale si sviluppa in un tempo ed in uno spazio. Per il nostro studio la geometria rappresenta l'anello di congiunzione indispensabile al processo cognitivo capace di indagare e conoscere la realtà, ma anche di costruire sistemi significanti.

La geometria è, infatti, un modo del disvelamento delle potenzialità spaziali, delle relazioni e delle connessioni all'interno del quadro iconico. E ciò che viene disvelato attraverso l'uso sapiente della fotogrammetria, utilizzata all'interno della presente ricerca, viene ulteriormente trasformato e il trasformato immagazzinato. Il processo, per sua natura illimitato, può riproporsi e lo studio finale divenire a sua volta oggetto di nuove trasformazioni. Mettere allo scoperto la struttura celata dell'architettura *picta*, trasformare i dati desunti, immagazzinare, ripartire e commentare sono i modi del disvelamento e al contempo sono i nuovi modi di concepire la geometria come scienza dello spazio e mezzo straordinariamente attivo per operare sul reale. La metodologia utilizzata, facendo ricorso al mondo fecondo delle immagini proiettate sul quadro iconico, formalizza così il sistema fondato sulla complessità di esperienze spaziali che, a loro volta, in quanto descrivibili logicamente si integrano nel sistema scientifico adottato.

---

<sup>1</sup> A., SGROSSO, Prefazione, in DE ROSA A., SGROSSO A., GIORDANO A., *La geometria nell'immagine. Storia dei metodi di rappresentazione. Dall'Antichità al Medio Evo*, UTET, Torino 2000, p.X.

<sup>2</sup> M. DELL'AQUILA, *Le città immaginabili*, in C.GAMBARDELLA, S.MARTUSCIELLO (a cura di), *Le Vie dei Mercanti. Città Rete\_Rete di Città*, La Scuola di Pitagora Editrice, Napoli 2007, p.419

## Capitolo I

### **Virtualità dello spazio architettonico nella storia dell'arte**

#### **1.2 Origini e sviluppo della pittura parietale.**

“La pittura ha accompagnato l'architettura fin dalle sue origini, prestando, a un'arte che gli è sorella e madre nello stesso tempo, lo splendore dei suoi colori artificiali e delle decorazioni iterative dove, rinunciando al suo protagonismo, essa si trasformava in una musica di immagini, in un accompagnamento prezioso alla partitura degli spazi costruiti. Ma a un certo punto della sua storia la pittura si impadronì delle immagini architettoniche e ne fece a sua volta sfondo e accompagnamento dei suoi racconti e delle sue rappresentazioni spaziali. Così l'architettura, vista e assorbita nella memoria, esiste nelle tenebre del cervello come entità immateriale, fece la sua apparizione sull'intonaco di un affresco o sulla terracotta di un vaso, trasformata da spazio fruibile, penetrabile dall'uomo, in spazio simbolico, penetrabile solo dallo sguardo, dal lavoro instancabile delle nostre pupille”<sup>1</sup>.

Testimonianze di spazialità irreali sono già evidenti nelle decorazioni parietali degli antichi popoli come gli egizi, i cretesi e gli etruschi, dove i pittori ideavano composizioni più o meno complesse rappresentanti immaginari aperture squarci ad inquadrare, rappresentazioni ieratiche ed effigi altamente stilizzate e geometrizzate d paesaggi.

Nella pittura l'arte di creare architetture illusionistiche, oggetti rappresentati al pari di oggetti viventi e naturali, ha origini lontane. Fin da tempi antichi i pittori, come per magia, hanno saputo smaterializzare il limite murario

donandogli quella proprietà di trasparenza che consentiva all'osservatore di conquistare lo spazio virtuale all'interno di vere e proprie scenografie.

Ne sono eclatanti esempi le *macchine architettoniche* della pittura parietale delle civiltà italiche e romane. La Campania, con le sue zone colpite dall'eruzione del Vesuvio nell'anno 79 d.C., ha permesso, in oltre due secoli di scavo, di ripercorrere l'evoluzione del linguaggio pittorico, attraverso le testimonianze venute alla luce.<sup>2</sup>

Prima della dominazione romana, in Grecia le decorazioni parietali erano solo destinate ad ambienti di culto come Santuari e Tombe, mentre nelle abitazioni, l'unica nota decorativa era demandata ai mosaici dei pavimenti. Solo nelle dimore più ricche si proponevano rilievi in stucco colorato, riproducenti nello zoccolo muri in marmo sormontati da fasce di riquadrature regolari delimitate da cornici, talvolta scandite anche da pilastri.

Lo sviluppo della pittura decorativa romana segue un processo di evoluzione autocondizionante che secondo la famosa classificazione di Mau è riconducibile a quattro stili. Non si conoscono improvvise interruzione tra gli stili, ma l'evoluzione del linguaggio iconografico avviene in maniera quasi impercettibile; ciò significa, ad esempio, che gli schemi compositivi e gli elementi caratteristici del *Secondo Stile*, vanno necessariamente ricercati in quello dello stile precedente. Il *Primo Stile* decorativo non ha origini pompeiane né romane: esso compare a Pompei nella tarda classicità, intorno al IV sec. a.C., quando si assiste alla *contaminazione* del linguaggio locale con espressioni artistiche provenienti dall'oriente. È necessario precisare che non può definirsi uno stile propriamente pittorico perché le pareti sono rivestite prevalentemente di stucco colorato. La tecnica "pittorica" del *Primo Stile* prevede che la parete sia suddivisa in tre parti: il

basamento, una fascia mediana e la parte superiore, corrispondenti agli elementi architettonici del muro greco di età classica da cui derivano. Anche al *Primo Stile* deve essere riconosciuta una precisa volontà di illusione poiché il suo fine è quello di simulare una realtà diversa da quella concreta: le superfici a rilievo di stucco imitano partizioni, cornici, strutture e materiali che realmente verrebbero impiegati per la loro realizzazione, come preziosi marmi, graniti o alabastro. Nel II sec. a.C. tale stile decorativo evolve verso un differente concetto di illusione: la forma delle riquadrature e delle fasce diventa più complessa, si aggiungono semicolonne, trabeazioni e la parte alta della composizione si apre verso l'esterno. Così come nell'evoluzione del *Primo Stile* decorativo anche il passaggio al *Secondo Stile*<sup>3</sup> è strettamente connesso alla volontà di dilatare sempre più gli ambienti della casa fino a far perdere alle pareti il ruolo di elementi divisori. Queste assumono ora il ruolo di limite immateriale, divengono elemento di collegamento, mediatore verso un'altra dimensione, sospese tra il mondo reale e quello virtuale. Il passaggio dal *Primo* al *Secondo Stile* è riconoscibile non solo per fattori di natura concettuale, ma anche per motivi di ordine pragmatico, infatti la decorazione plastica di stucco è sostituita da quella pittorica. Uno studio accurato di questo stile pittorico lo si deve a H.G. Beyen, il quale, sulla base di criteri stilistici, ha individuato due fasi evolutive, ulteriormente divise in subfasi: *Ia, Ib, Ic* la prima fase e *Ila e I Ib* la seconda. A partire dalla prima fase si osserva che la parete è ancora immagine di se stessa e che l'evoluzione delle tecniche pittoriche e prospettiche daranno luogo ad una estensione sempre maggiore dello spazio. La parete conserva ancora la tripartizione in basamento, costituito da una zoccolatura continua, in una zona mediana, delimitata lateralmente da

pilastri d'angolo che vanno ad incerniersi nei corrispondenti delle pareti ad essa ortogonali, e la parte superiore, spesso plasticamente realizzata in stucco. La prima fase del *Secondo Stile* (*Ib*, 80-70 a.C.) è caratterizzata da una frantumazione fittizia della parete con l'uso di una pittura ancora più illusoria: la composizione si dispone su due piani successivi che lasciano intravedere anche il cielo nella porzione superiore. La profondità dello spazio, poco efficace nel primo stile, è ora raggiunta grazie ad artifici e mezzi prospettici. Fantastiche composizioni definite da archi, timpani spezzati, trabeazioni ed ortostati, oltre le quali mirare ed ammirare peristili che cingono tholos e giardini segreti accessibili grazie alle porte chiuse o leggermente socchiuse che pungolano la curiosità dell'osservatore. Queste architetture dipinte, sono realizzate ignorando le regole prospettiche, codificate solo nel XV sec., ricorrendo alla sola tipologia di prospettiva che conoscevano, *la prospettiva naturalis*, con la quale alludevano alla tridimensionalità dello spazio. Solo successivamente, nel *Quarto Stile*, le tecniche sviluppate consentono l'ideazione di composizioni più complesse e fantasiose.

Le vedute architettoniche, a partire da questa fase, si ampliano e cominciano ad arricchirsi di motivi vegetali, che, fino ad allora, apparivano solo nei fregi: edera ed acanto ramificano intorno alle colonne e i modiglioni si trasformano in viticci e foglie. I modelli pittorici parietali degli ultimi due stadi della prima fase del *Secondo Stile* non derivano, però, dall'architettura ma appartengono alla pittura figurativa paesaggistica e teatrale. Il *Secondo Stile* raggiunge il suo apice, in tutti i modelli pervenutici, nel decennio precedente la metà del I secolo a.C.. In questo periodo (*Ic*) le superfici affrescate che si elevano dai pavimenti musivi, volutamente semplici, rappresentano

visioni architettoniche all'interno delle quali, in uno schema rigidamente simmetrico, trovano spazio vedute di palazzi, santuari, città, paesaggi ed anche cicli figurativi mitologici. A partire dal 50 a.C. ha inizio la seconda fase del *Secondo Stile*, fondata sostanzialmente su un atteggiamento ironico nei confronti di quella totale illusione e di quell'atmosfera bucolica, caratteristica del periodo precedente. La tradizione delle grandi vedute permane ancora, anche se andrà trasformandosi in maniera molto rapida. Le architetture rappresentate non vogliono fingere una dilatazione dello spazio. Le immagini di una prospettiva rigidamente centrale con complesse spaziature e piccole vedute sono ordinate in modo tale da non avere alcuna relazione né con il pavimento, né con gli spigoli laterali della stanza, ma intendono mostrare all'osservatore una scena autonoma, da favola, che va osservata da una maggiore distanza. Una cornice continua distrugge in modo definitivo l'illusione della veduta e restituisce autonomia all'immagine. La parete, così, è nuovamente intesa come superficie portatrice di significati. Negli anni venti del I secolo a.C. si afferma l'ultimo stadio del *Secondo Stile (IIB)*, definito da A. Mau stile a candelabro, nome mutuato proprio dalle forme assunte dai sostegni strutturali: vegetali lussureggianti o candelabri.

Le caratteristiche fondamentali del *Secondo Stile*, quindi, sono ben chiare sin dai primi esempi di pareti affrescate e sono relative alla tecnica di rappresentazione prospettica ed all'illusione spaziale che ne consegue. Nei vari affreschi di *Secondo Stile*, si pensi a quelli ritrovati nella Villa dei Misteri, nella casa del Labirinto, nelle Ville di Oplonti e di Boscoreale, irreali porte o finestre immettono l'osservatore oltre la parete, in uno spazio virtuale popolato da tempietti, fantasiosi giardini, colonnati in

prospettiva, simulacri di una visione illusoria che induce ad analizzare un nuovo concetto di spazio.

“Questo spazio-temporalizzato non ha bisogno di cornici, né di inquadrature, esso è esteso in ogni senso, è uno spazio *continuo*, al cui centro vi è il soggetto che si muove, arretra o si avvicina, guarda verso l’alto o verso il basso, nel duplice tentativo di cogliere l’unità nella *serie dei luoghi sovrapposti*, e al loro interno di comprenderne la struttura geometrico-configurativa. Uno spazio che è, dunque, somma di tutti i luoghi occupati dai corpi, dove gli elementi della quotidianità domestica trovano una precisa ed immutabile collocazione, configurando una sorta di griglia compositiva che trova ordine ed unitarietà nelle membrature architettoniche dipinte, a loro volta sottomesse al globale impianto spaziale dell’*oecus*”<sup>4</sup>.

La prospettiva raffigurata non è costruita servendosi di un unico punto di vista, bensì si avvale di un punto di vista diverso per ciascuna sezione delle immagini, costruite su piani iconici paralleli. Una metodologia nella rappresentazione prospettica che solo di rado è stata riconosciuta errata, infatti, si tratta di accorgimenti adottati al fine di ottenere un insieme unitario gradevole all’osservatore, che di volta in volta percepisce le singole forme dal miglior punto di vista possibile. Lo spazio che si viene a rappresentare non è statico bensì dinamico, soggetto a svariate interpretazioni, un’illusione della realtà influenzata da giochi di colori, di luci ed ombre. Trascurando la metodologia applicata per giungere a questi capolavori, si può comunque affermare che l’illusione della realtà è riuscita a smaterializzare il limite materico della superficie piana della parete.

Il passaggio dal *Secondo Stile* al *Terzo*, avviene a partire dal 15 a.C. nel periodo di Augusto: si proietta anche sulle

superfici murarie un ordine più “severo”, espressione della forma spirituale e del rinnovato sentimento per lo Stato.

August Mau, che privilegiava questo stile, lo descrive come *gusto raffinato e assai evoluto, la bellezza della semplicità... dei rapporti... e l'equilibrata armonia cromatica.*

All'illusionismo architettonico si sostituisce lo stile grafico, si esalta la bellezza della linea e si ricorre ad una scansione orizzontale e verticale tripartita della parete, trattata come un piano diviso in grandi campi a fondo unito (nero nello zoccolo, rosso la zona mediana, bianca la zona superiore). L'allineamento strettamente simmetrico delle partiture viene ritmato e impreziosito da strutture esili di candelabri bronzei sovrastati da figure antropomorfe tra tralci e viticci, in sostituzione delle colonne dello stile precedente. L'illusione prospettica sparisce del tutto e l'ornamentazione sfocia nel manierismo e nell'accademismo.

Il passaggio da uno stile all'altro è avvenuto come mutamento spirituale. Il tardo *Secondo Stile* già anticipava coerentemente il *Terzo*. Dal periodo augusteo si passò a quello dell'imperatore Nerone e contestualmente al passaggio dal *Terzo Stile* al *Quarto Stile* in cui le figure acquistano di nuovo rilievo e plasticità e tutto diventa più sontuoso.

August Mau ne esaltò in un'accezione negativa, il carattere puramente decorativo, ma la quantità e qualità delle testimonianze rinvenute negli ultimi anni dell'800 hanno consentito di valutare con obiettività il *Quarto Stile*, come espressione del gusto romano<sup>5</sup>, dalle grandi qualità figurative e compositive.

Le pareti perdono sempre più il loro ruolo di divisori di ambienti, per assumere la connotazione di un “quadro” dentro il quale vive un mondo immaginario che può essere

attraversato, vissuto, esplorato nella sua complessità oltre i limiti materiali: “un andare *in avanti* ed un tornare *in dietro* attraverso le immagini che si ricompongono e si sovrappongono nello stesso spazio simultaneamente, generando un *palinsesto temporale*. In questa pluralità di fasi e di temi, tutte le forme dell’immaginario hanno lo stesso valore percettivo nessuna di esse prevarica sulle altre, ma tutte insieme concorrono alla definizione e alla formazione dello spazio onirico, che si evolve, si contrae e si distende per dar vita ad altri spazi immaginari e ad altre realtà virtuali”<sup>6</sup>.

La rappresentazione in *scaenae frontes*<sup>7</sup> costituisce il sistema più caratteristico del *Quarto Stile* pompeiano. Anche se non sono numerose le testimonianze di pareti affrescate secondo questo stile, è da esso che dipendono gli altri sistemi decorativi appartenenti a quest’ultimo.<sup>8</sup>

Rispetto all’impaginato del *Secondo Stile*, cambia il linguaggio formale: gli elementi architettonici assumono una dimensione più fantastica e leggera, si adopera la decorazione a finto marmo, mutuata dal *Primo* e dal *Secondo Stile*, e compaiono numerose figure umane che assumono un importante ruolo nell’idea compositiva e narrativa, generalmente mitologica. Se i pittori più antichi, autori delle decorazioni di *Secondo Stile*, concepiscono composizioni in cui si dà maggiore risalto alle strutture architettoniche, con l’intento di definire spazi reali e prospetti architettonici, gli autori delle più recenti *scaenae frontes* delegano allo spazio architettonico il ruolo di scenografia teatrale, di quinta che accoglie i protagonisti della scena. Le architetture sono subordinate alle figure che le popolano, ad imitare ciò che avviene sui *pinakes*<sup>9</sup>, ma mentre su di essi gli attori sono vestiti con costumi e maschere, i pittori in questi casi, non usano travestimenti

per dare maggiore realtà al mito e all'ambientazione teatrale.

Rare le testimonianze in cui i dipinti raccontano una *storia mitologica*. È questo il caso delle decorazioni di *Quarto Stile* rinvenute nella casa di *Pinarius Cerialis*, dove vi è rappresentato il mito di *Ifigenia Taurica* e quello di *Attis e la ninfa Nana*. Questo tipo di rappresentazione, non derivava dal livello sociale dei committenti, o dalla collocazione delle dimore, bensì rifletteva il gusto letterario dell'epoca.

Gli intellettuali del tempo, come Vitruvio ed Orazio, esprimono giudizi negativi nei confronti del nuovo stile, al quale si rimprovera di non aderire affatto alla realtà. Secondo le loro teorie, gli artisti non potevano erigersi a maestri con l'intento di simulare la vita reale perché i loro soggetti dipinti erano *assurdi ed impossibili*.

“Invece di colonne si rappresentano calami striati, in luogo di frontoni ornamenti con le foglie crespe e viticci; e inoltre candelabri che sostengono figure di tempietti, dai frontoni dei quali, come da radici, nascono in mezzo a volute teneri steli a sorreggere, in maniera del tutto assurda, delle statue sedute su di essi; non mancano neppure dei viticci che sostengono mezze statue, alcune con teste di uomini, altre con teste di animali”<sup>10</sup>.

Ogni periodo storico, ogni momento culturale tende ad esprimere, nelle immagini che crea, la propria visione del mondo, le ideologie e le intuizioni, traduce in immagini il patrimonio intellettuale del tempo.

Nel medioevo non si abbandona del tutto la ricerca dell'architettura dell'inganno, ma questa a differenza delle figurazioni che l'hanno preceduta, si riduce a semplici riquadri, come nelle rappresentazioni di nicchie che alloggiavano personaggi in posizione plastica. Nuove

sperimentazioni per lo studio dello spazio riprendono in età gotica, quando nei dipinti trovano spazio anche immagini di architetture.

E' interessante prima di giungere all'analisi delle rappresentazioni di quadrature complesse, realizzate secondo i canoni prospettici codificati, ricordare l'influenza che i dipinti di Giotto, protagonista del suo tempo, hanno avuto sull'intera concezione della pittura. Egli è maestro nel superare la rigida visione saldamente radicata nella pittura bizantina.

“Semplice e schietto, colse il vero con pronto intuito [...] e creò il linguaggio umano che fu per secoli espressione viva e sincera del genio italiano”<sup>11</sup>.

John Ruskin descrive la complessità di Giotto, il suo ruolo di artista precursore, con una descrizione sintetica, ma calzante: “Venne Giotto dalla campagna, e con occhi ingenui scoperse il valore dell'umile realtà [...]. Il primo fra gli italiani, il primo fra i cristiani, a intendere a un modo le virtù della vita domestica e della vita monastica”<sup>12</sup>.

Il suo contributo consiste nella capacità di descrivere e raccontare la realtà con assoluta credibilità. Parte alla conquista della *profondità dello spazio*, non ereditata dalla tradizione che lo precedeva, con l'intento di donare alle sue creature uno spazio in cui potessero vivere e ricevere quella luce divina che rende unica la sua produzione.

Esemplare dimostrazione è l'opera che compie per la Basilica di Assisi tra il 1288 e il 1292, dove permangono ancora influenze bizantine, miste a caratteristiche tipiche della pittura romana di influenza classica. Giotto ebbe modo di conoscere la *pittura antica*, grazie ad un soggiorno romano precedente all'incarico dei francescani,

quando numerose testimonianze di affreschi parietali romani affioravano nei vari cantieri della città.

Forse non basta questo per suffragare l'ipotesi che Giotto sia stato irresistibilmente attratto dalla pittura parietale antica tanto da volerla fare sua, certo è però che diverse sono le similitudini riscontrate tra gli affreschi assisiani e la produzione pittorica romana.

La Basilica è costituita da un'unica navata scandita da quattro campate rettangolari coperte da volte a crociera che scaricano su pilastri polilobati, i quali interrompono la continuità delle pareti. Nella parte terminale troviamo il transetto e l'abside, ma l'elemento che rende suggestivo questo originale ambiente è la presenza di un ballatoio lungo l'intero perimetro, che diventa elemento di divisione tra la parte inferiore più aggettante dove vi è il ciclo di affreschi, e la parte superiore, che alloggia le grandi bifore gotiche che illuminano, insieme al rosone di facciata, l'intera aula. L'alto podio, illusionisticamente trasformato in un loggiato, accoglie le ventotto scene tratte dalla *Legenda Maior* di San Bonaventura, relative alla vita di San Francesco. Tutte le campate, ad eccezione della prima quadripartita, sono tripartite: quattro colonne tortili scandiscono lo spazio, queste sorreggono un soffitto a cassettoni e poggiano su un piano al di sotto del quale sono rappresentati dei peducci. Se l'intento da parte di Giotto era di modificare l'architettura reale della Basilica mediante l'introduzione del finto loggiato - elemento di alto pregio prospettico - la scelta di inquadrare le scene narrate entro cornici entra in contraddizione con lo spazio illusionistico che si voleva costruire. Diverse le similitudini tra il partito architettonico concepito da Giotto e quello rinvenuto nella Villa di Fannio Sinistore a Boscoreale. Qui un'analogia tripartizione della superficie è

scandita da due possenti colonne corinzie di colore rosso intenso abbinata a due pilastri rettangolari che insieme alle due coppie di pilastri sostengono una trabeazione, ma mentre vi è corrispondenza nella suddivisione dello spazio e nella volontà di sfondare il limite murario con un finto porticato, non si può condurre lo stesso parallelismo per le scene in secondo piano. Nell'affresco, non si celano sullo sfondo tre racconti autonomi come avviene ad Assisi resi tali dalla cornice che li racchiude, ma un unico ambiente paesaggistico che rende continua la percezione prospettica dello spazio. L'elemento di continuità che invece Giotto introduce nel ciclo pittorico è il fondo azzurro del cielo che come parallelo a Pompei trova il rosso cinabro sul quale si stagliano le figure come già nella Villa dei Misteri.

Anche le singole storie presentano spazialità ricercate. Nell'affresco *Il Dono del mantello*<sup>13</sup> lo sfondo non è architettonico, ma paesaggistico e riprende la tipica rappresentazione bizantina delle rocce sfaccettate, sapientemente disposte a comporre la scena che accoglie i personaggi. Il punto focale del dipinto è proprio San Francesco esaltato dalla costruzione geometrica che sottende lo studio prospettico.

Lo spazio è suddiviso in quattro settori definiti dalle due diagonali della composizione quadrata. Il triangolo in basso rappresenta il piano di appoggio dei personaggi, quelli ai lati inquadrano il paesaggio agreste, quello superiore la porzione di cielo.

L'affresco il *Miracolo della fonte*<sup>14</sup>, sviluppato secondo la consueta composizione diagonale, è sapientemente strutturato con tridimensionali forme solide. Protagonista della scena è San Francesco in atto di preghiera, in primo piano gli altri frati e il viandante. L'artista ha saputo ben

calibrare il rapporto tra l'invaso e i personaggi, infatti le figure vivono lo spazio e lo spazio è valorizzato dalla loro presenza. Con quest'opera Giotto può essere considerato un precursore dell'illusionismo, dello sfondamento della parete, colui che senza aver un controllo preciso della prospettiva ha saputo, nella Cappella degli Scrovegni, nella *Presentazione della Vergine al Tempio*, far convergere i gradini verso un unico punto di fuga. Si differenzia dagli artisti che lo seguiranno per la concezione dell'architettura che è a sostegno della scena e non protagonista. Egli riesce a coniugare linee, piani e volumi che, seppur non rispondenti alle regole della prospettiva, non sembrano però esserne molto lontana.

Nell'*Annunciazione* di Simone Martini e Lippo Memmi, realizzata nel 1333, l'eredità dell'arte medievale si evince nella capacità di distribuire in modo equilibrato le figure all'interno di uno schema, e da Giotto la volontà di rincorrere quella spazialità che ritroviamo nella tridimensionalità del vaso posto sul pavimento, nel trono su cui siede la Vergine, e nel libro che tiene nella mano.

Gli effetti illusionistici furono seriamente approfonditi e attuati a partire dal quattrocento, quando la rappresentazione prospettica condizionò tutti gli elementi della composizione. “Non essendo la profondità più suggerita, come nel Medioevo, ma resa direttamente sensibile, alle linee e superfici colorate, si sostituiscono i volumi. Nel momento in cui le forme divengono per noi dei volumi, acquisiscono *peso*, e proviamo invincibilmente una sensazione di *equilibrio* o *squilibrio*. Ora, anche se la composizione è dinamica, anche se un movimento è indicato dai gesti dei personaggi, dal disegno dei loro corpi e dagli schemi cui obbediscono, a noi piace che le masse abbiano una certa stabilità, che s'installino

solidamente tra i confini del quadro. Questa impressione rassicurante, l'esigiamo dall'architettura e dalla scultura, anche quando i mezzi messi in opera permetterebbero più audaci strapiombi. In pittura, quando le masse s'impongono all'immaginazione, agiscono su di noi alla maniera di corpi reali, e il contrapposto, passando dalla scultura alla pittura, vi introduce le sue esigenze d'equilibrio"<sup>15</sup>.

## 1.2 Un linguaggio in evoluzione: il “Quadraturismo”

Il *Quadraturismo*<sup>16</sup>, cioè l’arte di realizzare sfondi illusionistici avvalendosi di quinte architettoniche attraverso l’abile utilizzo della prospettiva, trova i primi cenni di vita nelle opere quattrocentesche, per poi diffondersi tra il cinquecento e il seicento, e raggiungere la sua massima espressione nel settecento.

Il sodalizio tra la realtà fisica e la realtà immaginata, è alla base del condizionamento che l’una opera sull’altra.

Nella prima vi è un vissuto storico, una tipologia costruttiva che sicuramente influisce sulla seconda ben più libera da vincoli, pur subendo il fascino della prima.

Come sostiene Gombrich, “la rappresentazione della realtà, la mimesi, la rappresentazione della natura, si deve imparare, è un prodotto non dell’occhio ma del pensiero. Ci sono volute intere generazioni per apprenderlo e migliorarlo, ci sono voluti secoli per arrivare all’illusione della realtà. La ragione è nella psicologia nella percezione visiva. Non vediamo ciò che crediamo di vedere – né dunque lo dipingiamo – ma quello che ci aspettiamo di vedere; è un effetto di anticipazione del nostro occhio che, col passare dei secoli, diventa sempre meno innocente. [...] Il progetto dell’illusione che investe la profondità dello spazio e la sua rappresentazione, usa l’inganno come metodo con l’intento di evocare non tanto la realtà oggettiva, ma un modello mentale dello spazio. Nelle Architetture illusorie, non è tanto la dilatazione spaziale l’effetto dominante, ma piuttosto la capacità di chi le osserva di operare una ricomposizione dello spazio virtuale”<sup>17</sup>.

Nelle prime opere del quattrocento si assiste al primo tentativo di continuità tra lo spazio reale e quello dipinto -

quest'ultimo diviene solo un prolungamento, e siamo ben lontani dalla volontà di ricreare *l'infinito*. Basti portare ad esempio l'opera di Niccolò Pizzolo nella *Cappella Ovetari* realizzata nel braccio destro del transetto della chiesa degli Eremitani a Padova. L'artista ricevette l'incarico dal notaio Antonio Ovetari nel 1448 e vi dipinse il *Padre Eterno Benedicente* e i *Dottori della Chiesa*. Questi ultimi erano figure maestose, raffigurate come umanisti al lavoro nei rispettivi studi, ed inquadrati da cornici circolari scorciate illusionisticamente, come finestre che dalla Cappella prospettavano su un mondo parallelo.

Ha inizio una nuova era che guarda con distacco agli anni bui dei secoli trascorsi e che avrebbe scritto importanti pagine nei libri di tutte le arti: nasce il Rinascimento l'era della *rinascita*, della *ripresa*, e della *reviviscenza*. Un nuovo linguaggio guarda con orgoglio e devozione all'età classica a una civiltà da studiare e da cui imparare.

I fondamenti della prospettiva irrompono prepotentemente nel panorama artistico del cinquecento. Si rende necessario un passaggio dalla pittura meramente decorativa a quella concepita come collegamento spaziale tra questa e gli sfondi architettonici rappresentati, con l'intento di raggiungere l'unità spazio-temporale che l'artista inseguiva in quegli anni.

I primi e veri tentativi di pitture, che ricercano nel *quadraturismo* la capacità di modificare la percezione della realtà di un ambiente, rappresentando architetture illusionistiche che affasciano e sbalordiscono, vanno indagate nell'ambiente romano del primo cinquecento. Eclatante esempio è la volta della *Cappella Sistina*, dove Michelangelo Buonarroti viene incaricato da Papa Giulio II della Rovere, nel 1508, di ridipingere il soffitto, che

originariamente raffigurava delle stelle dorate su un cielo blu, opera di Piermatteo da Amelia.

Architetture dipinte in prospettiva, con perfetto illusionismo visivo, inquadrano le scene. L'intera composizione è grandiosa e sorprendente: ripartizioni architettoniche dipinte scandiscono le suddivisioni delle singole scene. L'effetto plastico è esaltato da Michelangelo che rinuncia al tradizionale uso della prospettiva quattrocentesca e a piegare alle regole di un'unica proiezione l'intero programma pittorico.

Il Maestro abbandona il concetto di spartizione della volta mediante semplici cornici a favore di una struttura architettonica allusiva, un sistema di paraste modanate che fungono da separazione tra una scena biblica e l'altra. Ogni unghia è inquadrata da una coppia di paraste, decorate con figure di cariatidi e putti, a cui è demandato il compito di elemento di raccordo tra lo spazio illusorio e quello reale.

I nove campi in cui è suddivisa longitudinalmente la volta a botte sono raccordati da due trabeazioni fortemente aggettanti. L'originale contributo dell'artista sta proprio nel fatto che ogn'uno dei nove settori fa parte di una singola prospettiva e questo comporta un coinvolgimento dinamico dell'osservatore che, percorrendo l'aula, raggiunge i molteplici punti di vista posti lungo l'asse longitudinale che attraversa l'aula in mezzera.

Papa Giulio II sarà ricordato anche come un grande mecenate del Rinascimento, egli incaricò il giovane Raffaello di dipingere le quattro stanze dell'appartamento situato al secondo piano del Palazzo Pontificio scelto come propria residenza. Tre di queste sono dipinte interamente dall'artista urbinato. L'ultima, la *Sala di*

*Costantino*, fu affidata ai suoi allievi che continuarono l'opera del maestro dopo la sua morte.

La stanza della *Segnatura*<sup>18</sup> è certamente la stanza più importante tra quelle affrescate da Raffaello. In origine era destinata a servire da studio e da biblioteca di Papa Giulio II, ed è stata interamente affrescata dal pittore. Segue la stanza di *Eleodoro*<sup>19</sup> destinata a sala delle udienze, ed infine la stanza dell'*Incendio di Borgo*<sup>20</sup>, originariamente destinata a sala da pranzo.

L'elemento comune, che lega tra loro le tre sale, è l'elegante inquadratura architettonica che l'artista crea per accogliere i cicli pittorici. I dipinti sono proposti su tutte e quattro le pareti ed unite negli angoli da un triplice pilastro decorato a grottesche; questi pilastri esterni servono da appoggio virtuale ai possenti archi che inquadrano gli affreschi, mentre quello centrale si raccorda idealmente con la volta. Gli spessori degli archi, sono concepiti ricorrendo ad una prospettiva centrale che differisce da quelle utilizzate per le rappresentazioni delle scene inquadrare.

In tutte è presente uno zoccolo, riccamente decorato, che funge da elemento di mediazione tra lo spazio reale e quello dipinto. Questi plastici basamenti così divengono anello di congiunzione con i dipinti rappresentati all'interno degli archi.

L'opera di Raffaello assume un ruolo centrale e influente per i generi pittorici che seguirono, come il vedutismo prospettico, le scenografie teatrali, le pitture di rovine, tutti attinenti al *quadraturismo*.

Ulteriore significativo contributo si può riscontrare nell'affascinante lavoro eseguito nelle *Logge del Palazzo* di Niccolò III. Qui propone un'incantevole soluzione per

le tredici volte a schifo del loggiato, per le quali propone decorazioni differenti che sfondano il limite del sistema voltato per catturare lo spazio immaginario.

Lo schema compositivo, per ogni singola campata, prevede la disposizione di quattro scene bibliche<sup>21</sup>, inquadrate da cornici in stucco, disposte attorno alla specchiatura centrale quadrata. Fantasiose e sempre diverse le composizioni proposte per lo sfondo di queste rappresentazioni: architetture viste dal basso, colonnati di derivazione classica che con le loro trabeazioni aggettanti danno luogo a peristili che si aprono verso un cielo terso, festoni e grottesche misti a motivi naturalistici e tessuti pregiati decorati a grottesche per impreziosire le composizioni.

Tra i padri del *quadraturismo* ricordiamo Baldassarre Peruzzi, che si annovera tra i più attenti artisti che hanno saputo utilizzare le profonde conoscenze nel campo della prospettiva a servizio della pittura illusionistica. Ne è testimonianza una meravigliosa villa suburbana nel cuore di Trastevere, a Roma, *La Farnesina*, voluta dal banchiere senese Agostino Chigi, e costruita dal 1508 al 1511 dal giovane Peruzzi. Qui l'artista realizza preziosi affreschi che adornano sontuosi ambienti con magiche prospettive figurate che ampliano a dismisura lo spazio. Il Peruzzi non perde l'occasione di metter in mostra il suo grande talento anche come pittore, dipingendo al primo piano, la sala detta delle *Prospettive* o *Sala delle Colonne*, dove realizza, con perizia prospettica, la prosecuzione ideale delle logge del pianterreno; attraverso il finto loggiato si scorgono vedute paesistiche, paesi arroccati, scorci di campagna, e nel fondo, contro il cielo luminoso, si scorge la città. Un sistema di colonne doriche e pilastri che sorreggono un soffitto a cassettoni, al quale si contrappone

sul fondo una balaustra che prospetta su un panorama suggestivo. L'artista concepisce un elegante loggiato che ripropone il rapporto spazio *chiuso-aperto*. Ma quello che rende quest'opera un impareggiabile apporto allo sviluppo del *quadraturismo*, è rappresentato dai caratteri innovativi introdotti in questa meravigliosa sala. Per un pittore che tende a creare un *continuum* tra l'ambiente reale e lo sfondato architettonico, il pavimento rappresenta quel punto critico che in questo caso è risolto magistralmente prolungando nel dipinto la rappresentazione del pavimento a quadri policromi dell'ambiente reale. Per dar vita ad una visione suggestiva dell'intero apparato architettonico affrescato Peruzzi ricorre ad un attento studio della prospettiva da adoperare; mentre per le pareti lunghe prevede una prospettiva centrale, per le pareti corte posiziona il punto principale - proiezione sul quadro del punto di vista – al limite dei muri. Lungo il virtuale asse che collega i due ingressi, dispone i due punti di vista, uno relativo all'orientazione interna che ha generato la prospettiva della parete lunga, collocato proprio al centro di detto asse, e l'altro che definisce la visione prospettica del lato corto. L'intero progetto doveva aderire all'architettura costruita, proprio in questa visione si devono leggere gli accorgimenti che l'artista adotta: volendo creare una architettura dell'*inganno* nell'architettura, ha dovuto assoggettare quella reale a quella dipinta. I progetti elaborati per la rappresentazione prevedevano l'allestimento di quinte architettoniche simmetriche in disaccordo con la composizione dell'ambiente che presentava porte e finestre non corrispondenti. L'artista supera tale problema inserendo una finta porta, con cornici ed ante in legno, a cui non è assegnata la funzione di collegamento, perché murata,

bensì il ruolo di ripristinare l'ordine simmetrico altrimenti mancante.

Un altro Maestro, anch'egli *Architetto-Pittore*, che diede prova del suo estro e delle sue capacità in entrambi i campi, è Giulio Romano, che tra il 1524 e il 1535 fu incaricato da Federico II Gonzaga, di intervenire a Mantova sulle strutture preesistenti di un palazzo che trasformerà nel palazzo principesco, il *Palazzo Te*<sup>22</sup>. Il complesso apparato decorativo, composto di affreschi, stucchi e sculture raggiunge livelli spettacolari nella suggestiva *Sala dei Giganti*. Ma è nella *Stanza dei cavalli*<sup>23</sup> che, come per la Villa Farnesina, le quadrature concepite assumono una valenza scenografica. Gli elementi architettonici di derivazione classica, sono posti su un alto basamento e fanno da cornici a finestre che inquadrano paesaggi e scene come le *Fatiche di Ercole*. Pilastri corinzi, che inquadrano illusionistiche nicchie nelle quali trovano posto statue di divinità, scandiscono ritmicamente la composizione caratterizzata dalla rappresentazione di purosangue, raffigurati in tutta la loro monumentalità.

#### **1.4 Il trionfo dell'illusionismo: l'opera di Andrea Pozzo tra anamorfosi ed illusionismo.**

Molti trattatisti di Architettura e Prospettiva dal Serlio al Danti, dal Barbaro al Vignola e allo Scamozzi possono considerarsi gli ispiratori della *Quadratura*, ma è l'attività lavorativa teorica e pratica di Andrea Pozzo che raggiunge altissimi livelli compositivi, e lo qualificano come il grande e impareggiabile maestro di questa arte.

L'opera di Fra Pozzo<sup>24</sup>, sempre letta alla luce della cultura gesuita, si deve intendere come eccezionale contributo al particolare ambito illusionistico del *quadraturismo*, in particolar modo nell'ambiente romano di fine seicento. La grande influenza che egli ha avuto in tutt'Italia e non solo, la si deve anche alla sua opera *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, che contribuì a diffondere la sua visione in questo campo.

Nei suoi scritti Pozzo illustra gli studi condotti in campo prospettico:

“l'arte della prospettiva con ammirabile diletto inganna il più accorto de nostri sensi esteriori che è l'occhio; ed è necessaria a chi nella pittura vuol dar la giusta situazione, e diminuzione delle figure; e la maggior o minor vivezza che conviene a colori, e alle ombre. Al che insensibilmente s'arriva, se la persona non contentandosi di fare studio nel solo disegno s'avvezza a digradare esattamente tutti gli ordini d'architettura. Nondimeno tra molti che finora con gran coraggio si sono messi a tale impresa, pochi se ne contano, i quali non si siano ben presto perduti d'animo, per mancanza di maestri, e di libri, i quali con chiarezza e ordine insegna a dare alle prospettive i loro scorci, da i principj dell'arte fino alla total perfezione d'essa.”<sup>25</sup>

Maestro dell'illusionismo architettonico barocco, prima di giungere a Roma, fu chiamato a Mondovì nel 1674, nella chiesa di San Francesco Saverio e, sin dal suo primo sopralluogo, mise a punto l'intervento iconografico che avrebbe definitivamente cambiato la percezione dello spazio interno. È qui che dà vita ad una *prova generale* del suo estro pittorico affrescando la volta dell'unica navata. La chiesa, dalla controfacciata all'abside, è suddivisa in cinque campate scandite da arconi decorati a cassettoni; questi scaricano su una ricca struttura di paraste, lesene, e colonne, che rimandano all'apparato architettonico virtuale declinato nella sovrapposizione di ordini di colonne. Nella campata centrale si trova il suo contributo più spettacolare: oltrepassando di pochi passi la porta d'ingresso si raggiunge il punto di *vista privilegiato* dal quale si percepisce l'exasperazione voluta e ricercata dalla rappresentazione prospettica: le finte colonne della cupola sono la prosecuzione delle strutture reali, in un'unica visione dove appare impossibile distinguere il reale dal virtuale, il costruito dall'impaginato figurativo. Nella campata principale, un gruppo di angeli accompagna l'ascesa in Gloria del Santo librandosi nel cielo, sul quale si staglia un maestoso apparato architettonico formato da serliane scandite da otto colonne in stucco lucido a imitazione del rosso marmo di Francia.

Queste sono sostenute da massicci basamenti aggettanti raccordati con ornamentali peducci ai quattro pennacchi, il tutto raccordato da un maestoso cornicione.

L'alto tamburo così ideato non era stato pensato per sorreggere una cupola, come in altri celebri esempi, ma è proprio questo che lo rende un *unicum* nella produzione del frate.

“Per aggiustare le membrature in modo che la cornice dipinta sembri essere la continuazione di quella vera [...] e se i colori sono dati da mano esperta, l’angolo, quello solo dipinto, apparirà come vero [...] e la connessione fra l’architettura reale e quella dipinta sarà di fatto impercettibile”<sup>26</sup>.

Proseguendo lungo la navata, la percezione visiva muta, e quello che sembrava un’architettura reale, svela il suo inganno: le colonne, i volti di alcuni personaggi si deformano, e la sensazione che invade l’osservatore è che quasi l’imponente tamburo possa crollare sui fedeli. Fu proprio questa soluzione che suscitò molte critiche e che spinse il maestro ad una sarcastica difesa, egli si impegnò a riparare i danni causati dall’eventuale crollo delle architetture. Un’ulteriore illusione si ha nel finto altare, pensato ed ideato come una vera e propria *macchina teatrale*, formata da due ordini di quinte poste a distanza di un metro l’una dall’altro che consentono lo scorrere delle figure dei Santi grazie ad una carrucola ancorata al soffitto.

Sebbene il Generale dell’Ordine dei Gesuiti, Gian Paolo Oliva, avesse espresso il desiderio della presenza di Andrea Pozzo a Roma, al termine del lavoro svolto nella Chiesa di San Francesco Saverio, questi vi giunse solo nel 1681, quando venne incaricato della decorazione del corridoio della *Casa Professa di Gesù*<sup>27</sup>. Quella che apparentemente sembrava una commissione modesta, rappresentò una vera e propria sfida a causa dell’irregolarità dell’ambiente che Fra Pozzo vinse ricorrendo ad astuti artifici architettonici e prospettici.

Il primo intervento fu di carattere architettonico: volle spostare l’ingresso dell’appartamento di Sant’Ignazio all’interno del corridoio, dotandolo anche di una piccola

rampa con ringhiera; accorciò il lungo corridoio scandito in principio da cinque finestre che decise di ridurre a quattro, l'ultima rimase al di fuori priva di decoro. In realtà tutto il lavoro fu impostato in chiave architettonica seppur irreali.

“ Fece non solo mostra di quanto sapeva in prospettiva, ma ancora del buon gusto eziandio nel far figure. Imperciocchè oltre all'aver ripieno il detto corridore di molte di queste dimostranti varie azioni del Santo – tutte di buona maniera e di non ordinario rilievo – l'adornò con una molto vaga architettura e prospettiva, che lo rendè alla vista di tutti diritto e regolare; e di angusto che era, infatti lo fece apparire spazioso assai molto maggiore di quel che egl'era”<sup>28</sup>.

La sfida consisteva nel regolarizzare l'impianto trapezoidale con un'opportuna correzione ottica sulla parete dell'altare e ampliare la bassa volta a botte.

I vincoli a cui doveva far fronte erano esclusivamente rappresentati dalle finestre, caratterizzate da una forte rastremazione verso l'esterno e poste tutte su di un'unica parete, disposte secondo una scansione regolare che servì come ripartizione della composizione che avrebbe realizzato.

Riuscì magistralmente nell'intento ritmando il lungo corridoio con una serie di archi che scaricano su pilastri e fiancheggianti le aperture, mentre sulla parete continua, in corrispondenza dei varchi, dispose una coppia di paraste che inquadrano i racconti dei miracoli attribuiti al Santo.

Sulla parete d'ingresso al corridoio è rappresentato un arco trionfale sorretto da due coppie di colonne binate a fianco del portale che rimanda all'analogia composizione proposta

per la parete opposta dove dietro l'identico arco si scorge un abside circolare con al centro un altare.

Anche se per ammirare la storia del Santo bisogna inevitabilmente percorrere l'aula, la scelta dell'artista ricade su una prospettiva anamorfica, dotata di un solo *punto di vista privilegiato*, collocato sotto la *Gloria di Sant'Ignazio*, a circa otto metri dall'ingresso. Il luogo era quello per poter godere maggiormente dell'opera e che non portava eccessive deformazioni nelle parti terminali. Solo da tale postazione si legge correttamente l'intero apparato architettonico, inducendo l'osservatore in confusione, accentuando la suggestione che la parete obliqua sia in realtà dritta. Una duplice chiave di lettura, quella didascalica celebrativa e prospettica illusionistica, rendono la prima impresa romana un'encomiabile opera *architettonica-pittorica*.

Nei suoi scritti ritroviamo intere pagine a supporto della scelta di un unico punto di vista: “essendo la prospettiva una mera finzione del vero, non s'obbliga il pittore di farla parer vera da tutte le parti [...]. Se poi a cagione del sito irregolare l'architettura fuori del punto si deformi alquanto; e se le figure tramezzate nell'architettura fuori del punto commune havranno anch'esse qualche deformità; ciò oltre che è scusato dalle ragioni già dette, non è difetto ma lode dell'arte, che dal suo punto fa parer proporzionato, diritto, piano o concavo ciò che tal non è.”<sup>29</sup>.

Analizzando tutta l'opera di Fra Pozzo possiamo dire che egli spesso viene chiamato a risolvere problemi architettonici che difficilmente altri avrebbero saputo affrontare. E' il caso del suo contributo alla conclusione della Chiesa di Sant'Ignazio. Il problema della costruzione della cupola era dovuto alle discrepanze di misure tra il

progetto e l'architettura poi realizzata. Le esigue risorse economiche non resero possibile la costruzione della cupola e spinsero Pozzo a risolvere l'annoso dilemma con la raffigurazione di una finta cupola su tela. Fu questa soluzione che rende particolarmente interessante l'operato dell'artista nella fabbrica romana. Le sue conoscenze in campo scenografico unite alla sua ampia esperienza della prospettiva, gli consentì di realizzare un telaio circolare che avrebbe sostituito la cupola tridimensionale pensata per quell'invaso, risolvendo il triplice problema relativo ai materiali, alle risorse economiche ed al risultato finale.

L'occhio è *ingannato* e crede di percepire ciò che in realtà non esiste, realizza un capolavoro assoluto di completamento tra architettura e pittura, illudendo l'osservatore della sua esistenza.

Anche in questo caso il Pozzo sceglie un *punto di vista privilegiato* posto all'inizio della lunga navata, posizione segnalata anche sul pavimento con un cerchio in marmo.

Alla fine dell'ampia navata, oltre il doppio sistema di archi a cassettoni, ci imbattiamo in un cornicione fortemente aggettante sul quale poggia il complesso sistema architettonico del tamburo, che riprende quello della chiesa di San Francesco Saverio; colonne che poggiano su alti basamenti con volute, una ancora più aggettante trabeazione dalla quale partono otto costoloni che inquadrano quattordici file di lacunari ottagonali degradanti verso il luminoso lanternino, posto lateralmente per dare il senso di centralità dal punto di vista prescelto.

La lunga carriera artistica di Andrea Pozzo continuò non soltanto a Roma ma anche in Europa e ampia è stata la sua produzione, ma ai fini della lettura che si è voluto intraprendere sull'evoluzione della pittura parietale, e più

propriamente del quadro turismo, credo si possa passare ad un'analisi critica di come è mutato questo linguaggio nel corso dei secoli.

La prospettiva Rinascimentale raggiunge spettacolari rappresentazioni di finte architetture a scala reale che riescono a sfondare illusionisticamente l'involucro murario in cui sono inserite, tramite l'ausilio di tutte quelle regole che sottendono la geometria proiettiva.

I pittori quadraturisti di fine seicento, tra i quali primeggia esemplare l'opera di Andrea Pozzo, raggiungono un'elevata padronanza del metodo prospettico, che consente loro, in taluni casi, di spingersi fino a sperimentare le tecniche dell'anamorfose, che prevedono l'uso di un quadro comunque disposto nello spazio e un asse visivo non perpendicolare ad esso. Da questo nasce la sfida della ricerca del punto di vista privilegiato da cui godere dell'inganno ottico, sfida vinta ricorrendo all'uso combinato delle regole prospettiche rinascimentali e delle più innovative tecniche anamorfiche. Quindi non si cerca affannosamente la pura rappresentazione della realtà, ma si tende a rompere i limiti del reale con l'intento di *catturare l'infinito*.

Le profonde conoscenze delle regole prospettiche portarono la sperimentazione anche in ambito scenografico. Tra tutti ricordiamo il ruolo primario della scuola della famiglia Bibiena, maestra nel progettare e realizzare spettacolari macchine da festa e scene teatrali che affascinarono le corti di tutta Europa.

“Non v'è dubbio alcuno, che la maggior difficoltà, che nasce nelle invenzioni delle Scene Teatrali, ed anche altre prospettive di tal sorte, è quella differenza della prima idea, fino all'ultimo termine di porla in opra, perché cala

tanto, che alle volte non si conosce per quella, che fu in mente formato nell'intelletto l'idea, se ne forma uno schizzo, ò abbozzo, quale assai cala dal primo concetto, poi si disegna in carta, secondo le regole della prospettiva, ed architettura, ma per tali soggezioni sminuisce assai, poi si disegna in opra, e tanto più va perdendo quello spirito, che fu prima in idea, in fine si dipigne, e colorisce secondo l'arte”<sup>30</sup>.

---

<sup>1</sup> G. MASSOBRIO, P. PORTOGHESI, *L'immaginario architettonico nella pittura*, Editori Laterza, Roma 1988, p.35.

<sup>2</sup> Il seppellimento dell'area vesuviana con materiale eruttivo, ha consentito la conservazione in condizioni favorevoli, delle testimonianze di vita e d'arte della civiltà pompeiana. Per questo motivo, Ercolano, Pompei e gli altri siti archeologici interessati da tale fenomeno, hanno un soddisfacente stato di conservazione ed ampie possibilità di recupero delle decorazioni pittoriche, rispetto ad altri centri, come Roma che, seppur ricca di testimonianze, ha portato alla luce decorazioni parietali in condizioni peggiori.

<sup>3</sup> Si potrebbe far risalire a Serapione, l'artefice delle decorazioni del Foro Romano, il titolo d'inventore del *Secondo Stile*. Se le origini geografiche del I stile risultano essere chiare, non altrettanto si può affermare circa le origini dello stile successivo. Alcuni studiosi avanzano l'ipotesi di un'origine ellenistica, altri sostengono l'ipotesi di una origine romana, se quest'ultima ipotesi fosse accertata come vera, bisognerebbe riconoscere al II stile un duplice primato: è il primo stile a meritare pienamente la definizione di pittura parietale e sarebbe la prima volta che nell'antichità, dopo la Grecia classica, si sviluppa un nuovo sistema formale che può definirsi quale primo contributo compiuto all'arte latina d'Occidente.

<sup>4</sup> M. DELL'AQUILA, *La Casa del Labirinto e la cattura dell'infinito*, in M. DELL'AQUILA, A. DE ROSA, *Proiezione e Immagine. La logica della rappresentazione*, Arte Tipografica, Napoli 2000. p.51.

<sup>5</sup> Si tratta di una produzione più diffusa, legata a necessità quotidiane, a continue ricostruzioni, che non possono essere tutte attribuite al terremoto del 62 d.C., ma alle esigenze di ceti sociali nuovi che si diressero in abitazioni di nuovo stampo, non più copie di antiche dimore. L'influenza della città di Roma, per quanto riguarda la decorazione parietale, sembra si espandesse tramite i decoratori chiamati nelle ville dell'agro vesuviano, ville di famiglie legate alla capitale e alle principali famiglie locali. Questa pittura è opera delle botteghe locali, che operavano con libertà, guardando ai tanti modelli ereditati dalle eleganti fantasie del terzo stile, dalle scene teatrali, all'imitazione dello spazio reale.

<sup>6</sup> M. DELL'AQUILA, *Lo spazio onirico e la sua rappresentazione*, in M. DELL'AQUILA, A. DE ROSA, *Realtà virtuale o Visione reale?*, Arte Tipografica, Napoli 2002, pp. 118-120

<sup>7</sup> Questo motivo era già presente nella prima fase del Secondo Stile, dove era applicato all'intera parete. Nel Terzo Stile era limitato alla parte superiore e poi ritorna nel Quarto dove però viene escluso lo zoccolo che presenta varie tipologie di decorazioni. Per le scaenae frontes di secondo stile, Vitruvio dà una descrizione, per mezzo della quale si possono collegare i tre generi della scaenae frontes, con gli

---

altrettanti generi del dramma classico: tragedia, commedia e dramma satiresco. Beyen, basandosi sulla similitudine adottata da Vitruvio, conferma la tesi a favore dell'origine teatrale. Questa possibilità di riconoscere i generi teatrali, scompare nel Quarto Stile, infatti si sono ereditate soltanto le architetture sontuose che corrispondono alla scaenae frons more:...tragicæ deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus. "Le scaenae frontes tragiche sono sfigurate da colonne, fastigi, statue e altre cose reali".

La *scaenographia* designava secondo la sua etimologia, ed è così che si intendeva il termine all'epoca che qui ci interessa, le pitture realizzate specificatamente per la *scaena*, vale a dire decorazioni dipinte per il teatro. Trattandosi essenzialmente di rappresentazioni di architettura in prospettiva, il termine è passato nel vocabolario degli architetti per designare uno dei tre documenti preparatori alla realizzazione di un edificio e, accanto all'iconografia, che indica la pianta, all'ortografia, il disegno della facciata in elevato, la scenografia era presso di loro "il tracciato della facciata e dei lati in prospettiva e la convergenza di tutte le linee verso il centro del cerchio". (Vitruvio, *De Architettura*, I,2;2: item scaenographia est fronti set laterum,abscedentium adumbratio ad circiniquæ centrum omnium linearum responsus).

G. SAURON, *La pittura allegorica a Pompei*, Editoriale Jaca Book, Milano 2007, p.15.

<sup>8</sup> Prendendo in considerazione le sole scaenae frontes che occupano l'intera parete, sette sono gli esempi pervenuteci: *La Casa di Pinarius Cerialis*, *La Casa di Apollo*, *La casa della Regio I 3,25*, *la cosiddetta palestra*, *la Casa della Caccia Antica*, *le Terme Stabiane*, *la Casa dell'Ara Massima*.

<sup>9</sup> G. MASSOBRIO, P. PORTOGHESI, *op. cit.*, p.196.

<sup>11</sup> I.B. SUPINO, *Giotto*, Parigi 1927.

<sup>12</sup> J. RUSKIN, *Mattinate Fiorentine*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2002.

<sup>13</sup> "... Si incontrò in un cavaliere nobile, ma era povero e mal vestito, del quale pigliando pietà e misericordia si spogliò di quei panni, e al povero cavaliere per amore di Dio li diede..." S. Bonaventura, *Vita di S. Francesco*, 1.2.

<sup>14</sup> "Il beato Francesco scese dall'asino e gittassi in orazione con le mani levate al cielo, e disse al povero: "Va ci quella pietra e troverai acqua viva che Iddio t'ha apparecchiato per la sua misericordia". S. Bonaventura, *Vita di S. Francesco*, 7.12.

<sup>15</sup> C. BOULEAU, *La geometria segreta dei pittori*, Electa, Milano 1988, p.223, 224.

<sup>16</sup> Il termine Quadraturismo, è introdotto solo nel seicento, quando è riconosciuto come tecnica pittorica autonoma. La rappresentazione delle architetture sono un mezzo per valicare e modificare il limite murario dell'ambiente reale moltiplicando illusionisticamente gli spazi.

<sup>17</sup> E. GOMBRICH, in, *La Repubblica*, 15 settembre 1999 in, L. DE CARLO, *Lo sfondato prospettico di Giovanni e Cherubino Alberti nella Sala Clementina in Vaticano. Artefici e meccanismi prospettici nella costruzione dello spazio illusorio.*, in *La costruzione dell'Architettura Illusoria*, a cura di R. MIGLIARI, Gangemi Editore, Roma 1999, p. 105.

<sup>18</sup> I temi rappresentati sono la *Teologia*, la *Filosofia*, la *Giustizia* e la *Poesia* che sono i soggetti che principalmente si rappresentavano in una biblioteca umanistica.

---

La *Disputa del Sacramento*, fu dipinto per rappresentare la Teologia, la *Scuola di Atene*, la Filosofia, *Il Parnaso*, la poesia ed infine *Le Virtù Cardinali e Teologali*, la Giustizia.

<sup>19</sup> Il tema iconografico è di carattere politico, la protezione accordata da Dio alla sua Chiesa, in alcuni momenti della sua storia: *Messa di Bolsena*, *Liberazione di San Pietro*, *Incontro di Leone Magno con Attila*, *Cacciata di Eliodoro dal tempio*.

<sup>20</sup> Il tema principale delle opere è quello di esaltare la figura di Papa Leone X attraverso storie tratte dalla vita di altri due papi con lo stesso nome: Leone III e Leone IV. Quattro gli affreschi alle pareti: *Incoronazione di Carlo Magno*, *Giuramento di Leone III*, *Incendio di Borgo*, *Battaglia di Ostia*.

<sup>21</sup> La prima delle tredici arcate illustra in quattro scene *La Creazione del mondo*, la seconda ha per protagonisti *Adamo ed Eva*, la terza *Noè e il diluvio*, la quarta *Abramo*, la quinta *Isacco*, la sesta *Giacobbe*, la settima *Giuseppe*, l'ottava e la nona *Mosè*, la decima *Giosuè*, la undicesima *Davide*, la dodicesima *Salomone*, ed infine nella tredicesima *Gesù nelle quattro scene dell'Adorazione dei Pastori, dell'Adorazione dei Magi, del Battesimo nel Giordano e dell'Ultima cena*.

<sup>22</sup> La denominazione del palazzo prese il nome dal luogo in cui sorse, l'isoletta del Tejeto. Nacque un edificio di forme e proporzioni inusuali in particolar modo perché sviluppatosi su un sol livello. E' a pianta quadrata e si sviluppa attorno ad un cortile d'onore quadrato.

<sup>23</sup> La passione dei Gonzaga per i cavalli diviene stimolo per il tema di questa sala. Veri e propri ritratti dal vero, di notevole qualità pittorica, sono dedicati ai cavalli favoriti da Federico II, identificati dai nomi scritti sul basamento: *Glorioso*, *Battaglia*, *Dario*, *Morel Favorito*.

<sup>24</sup> Andrea Pozzo, pittore, architetto e trattatista, nasce a Trento nel 1642 e dopo aver svolto la sua formazione nella sua città natale, a Milano e a Como, il 23 dicembre 1665 entra a far parte della Compagnia del Gesù in San Fedele a Milano. La sua attività s'inserisce quindi nel contesto artistico del Barocco.

<sup>25</sup> A. POZZO, *Prospettiva de' pittori e architetti d'Andrea Pozzo della Compagnia di Gesù*, parte I, Roma 1693.

<sup>26</sup> *ibidem*.

<sup>27</sup> Il 6 Luglio 1599, il cardinale Odoardo Farnese cominciò la costruzione della Casa Professa, nel 1602 il Cardinale Acquaviva, generale dell'ordine, dispose la conservazione delle camere in cui aveva soggiornato Sant'Ignazio, trasformate nel 1605 in altrettante cappelle, il raccordo tra queste era un corridoio che doveva imporsi come un Magnifico Portico.

<sup>28</sup> F.S. BALDINUCCI, *Vite di artisti dei secoli XVII – XVIII*, [Manuscript c. 1725-1730], Biblioteca Nazionale centrale di Firenze, Codice Palatino 565, a cura di A.MATTEOLI, in *Raccolta di fonti per la storia dell'arte*, Serie 2, vol. III, De Luca, Roma 1975, p. 321.

<sup>29</sup> A. POZZO, *op. cit.*

<sup>30</sup> F. GALLI BIBIENA, *Direzioni della Prospettiva Teorica corrispondenti a quella dell'Architettura*, Stamperia di Lelio della Volpe, Bologna 1732, p. 103.

## Capitolo II

### Prospettiva tra invenzione e scoperta

#### 2.1 L'influenza del mondo greco-arabo

L'uomo da sempre ha cercato di descrivere la realtà con l'intento di suscitare un'emozione, un sentimento, utilizzando qualunque tecnica gli fosse congeniale per trasmettere ciò che l'*occhio* percepiva. Nel corso dei secoli, trattatisti, architetti, artisti e matematici hanno studiato, sperimentato e prodotto un ricco patrimonio di conoscenze nel campo della geometria proiettiva, tale da rispondere ai più disparati quesiti. In merito alla prospettiva, naturale è il rimando alle perfette creazioni dei pittori del Rinascimento, ai quali si attribuiscono le origini delle tecniche prospettiche, ignorando talvolta che il cammino che ha condotto a quei capolavori ha avuto genesi lontane.

La parola *prospettiva* è etimologicamente e linguisticamente carica di significati, come si evince dalle analisi condotte nel corso dei secoli.

Il termine *prospettiva*, assunto in ambito storico-artistico, indica un metodo preciso della rappresentazione grafica degli oggetti tridimensionali trasposti su un supporto bidimensionale.

Nell'uso letterario oggi con tale termine possiamo anche indicare una proiezione nel tempo, cioè *vedere le cose in prospettiva* nel senso di rivolgere lo sguardo verso il futuro.

Risale al XII secolo la comparsa del termine *Perspectiva* da cui deriva il termine volgare *prospettiva*. La traduzione in latino dell'opera di Aristotele, *Secondi Analitici*, ad opera di Giacomo Greco<sup>1</sup> contribuisce alla formulazione di una terminologia scientifica.

Il termine *Perspectiva* deriva dal greco *Tà aptikà*, che indica *la scienza della visione, l'Ottica*.

Greco evidenzia la correlazione che Aristotele fa intercorrere fra la *scienza della visione* e la *geometria* definendo le basi per una rappresentazione *ottica-prospettica*.

In realtà è un'esigenza propriamente moderna quella di classificare, con un'unica parola, un procedimento che presuppone molteplici conoscenze e operazioni che interessano vari campi, dalla geometria, all'aritmetica e alla grafica.

Un importante contributo alla storia della rappresentazione è dato dall'opera di Euclide<sup>2</sup> e dalla sua analisi sull'ottica che si presenta come una sintesi, ben strutturata in assiomi e teoremi, delle principali conoscenze sull'ottica.

Il fondamentale contributo apportato da tali assiomi è rappresentato dall'introduzione del concetto che la visione avvenga per raggi emessi dall'occhio e dalla definizione di raggio come ente matematico. Euclide stabilisce che esiste un cono di raggi, il cui vertice ha origine nell'occhio, considerato puntiforme, un'innovazione metodologica di gran rilievo che porta allo studio dell'*Ottica*<sup>3</sup>.

Le sue teorie sono classificabili secondo quattordici punti:

- I. *I raggi emessi dall'occhio procedono per via diritta.*
- II. *La figura compresa dai raggi visivi è un cono che ha il vertice nell'occhio e la base al margine dell'oggetto visto.*
- III. *Si vedono quegli oggetti ai quali giungono i raggi visivi.*
- IV. *Non si vedono quegli oggetti ai quali i raggi visivi non giungono.*

- V. *Quegli oggetti che si vedono sotto angoli maggiori sono giudicati maggiori.*
- VI. *Quegli oggetti che si vedono sotto angoli minori sono giudicati minori.*
- VII. *Gli oggetti che si vedono sotto angoli uguali sono giudicati uguali.*
- VIII. *Gli oggetti che si vedono con raggi più alti sono giudicati più alti.*
- IX. *Gli oggetti che si vedono con raggi più bassi sono giudicati più bassi.*
- X. *Gli oggetti che si vedono con raggi diretti a destra sono giudicati alla destra.*
- XI. *Gli oggetti che si vedono con raggi diretti a sinistra sono giudicati alla sinistra.*
- XII. *Gli oggetti che si vedono con più angoli si distinguono più chiaramente.*
- XIII. *Tutti i raggi hanno la stessa velocità.*
- XIV. *Non si possono vedere gli oggetti sotto qualsiasi angolo.*

La paternità dei primi dodici assiomi non è dubbia e sono considerati autentici, mentre per gli ultimi due non si ha certezza dell'attribuzione in quanto non si è trovato riferimento certo negli scritti che si sono tramandati.

Con il primo punto Euclide segue le teorie di Platone secondo il quale il raggio visivo nasce dall'occhio e prosegue la sua traiettoria in modo rettilineo; con il secondo getta le basi per lo studio che lega i fenomeni ottici alla geometria.

“L’ottica antica – afferma Panosfky - era ormai salda sul presupposto che le grandezze visive in quanto proiezioni delle cose sulla sfera oculare non sono determinate dalla distanza degli oggetti dall'occhio, bensì esclusivamente dall'ampiezza dell'angolo visivo" <sup>4</sup>.

Tra il 180 ed il 125 a.C. altro studioso che si dedicò a ricerche sull'Ottica è Ipparco<sup>5</sup> da Nicea, famoso astronomo considerato il fondatore della trigonometria ed artefice anche della diottra<sup>6</sup>, antenato dell'attuale teodolite.

Ma un apporto basilare alla storia della prospettiva è data da Vitruvio Pollione, architetto e ingegnere romano del I secolo a.C., che scrisse tra il 27 ed il 23 a.C. il trattato *De Architectura*, successivamente diviso in dieci libri.

Il primo libro è dedicato all'architettura e con dovizia di particolari descrive le caratteristiche e le qualità che non potevano mancare ad un architetto. Doveva essere un uomo di lettere, un ottimo disegnatore, una figura poliedrica che ricorreva alla geometria, scienza indispensabile per elaborare le piante degli edifici, alla matematica per i calcoli doverosi come quelli relativi ai materiali necessari, ed alla prospettiva per la presentazione delle sue opere.

In virtù delle competenze che doveva assumere questa complessa figura, suddivide l'architettura in sei parti: *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* e *distributio*.

L'*ordinatio* prevede la conoscenza delle misure dei singoli elementi architettonici e delle loro proporzioni rapportate a dei moduli, grazie ai quali, si definisce un'armonia tra le varie parti dell'edificio.

La *dispositio*, regola la corretta messa in opera di ogni elemento e si suddivide a sua volta in tre parti: *icnografia*, *ortographia* e *scaenographia*, ovvero il disegno in pianta, quello in alzato e quello in prospettiva. Per l'*icnografia* occorre saper usare il compasso e la riga, strumenti necessari anche per l'*ortografia* che si occupa delle facciate per le quali si presuppone la conoscenza delle

proporzioni, mentre la *scenografia* è uno schizzo o disegno in scorcio, ovvero in prospettiva.

L'*eurythmia* si dedica alla leggiadria della figura e le dimensioni e proporzioni dei singoli elementi.

La *simmetria*, è il collegamento armonico dei singoli membri dell'edificio, ottenuta mediante moduli o frazioni di modulo.

Il *decor* riguarda il "bell'aspetto" di un'opera composta da elementi e forme le cui misure e proporzioni sono determinate con gusto, sapienza, consonanza e uniformità.

La *distributio*, infine, consiste nell'uso sapiente di materiali e superfici.

Per quanto riguarda la sua famosa triade: *icnografia*, *ortographia* e *scaenographia*, nelle varie interpretazioni e traduzioni, per i primi due termini non si ha alcun dubbio, mentre per il terzo molte perplessità sono state sollevate. Probabilmente il fattore che ha contribuito ad accostare il termine *scaenographia* con la parola *prospettiva*, è stato il ritrovamento delle numerose testimonianze figurative del periodo romano che raffigurano meravigliose composizioni prospettiche, come quelle rinvenute nei siti archeologici di Ercolano e Pompei.

Proprio in virtù di tali testimonianze e delle numerose traduzioni dell'antico trattato si è dedotto che gli antichi avessero nozioni di una primordiale *pseudo-prospettiva*.

Nel mondo arabo a partire dal IX secolo e fino alla metà del XI si assiste ad un decisivo progresso sulla rappresentazione prospettica.

Un contributo alla crescita della prospettiva è dato da Al-kindī<sup>7</sup> che, tra l'800 ed l'873, contribuì con numerosi

scritti in cui dimostrò l'approfondita conoscenza delle teorie sull'ottica di Aristotele ed Euclide, che rappresentano i fondamenti per gli studi condotti.

Quella *aristotelica* parte dal presupposto che l'oggetto e l'occhio siano in *contatto* attraverso un mezzo trasparente, l'aria, e che l'ambiente sia pieno di luce: quando questo presupposto è appagato, la forma dell'oggetto è trasmessa all'occhio.

Secondo la teoria *euclidea*, invece, la visione è garantita attraverso i *raggi* che dall'occhio arrivano *in traiettoria retta* sull'oggetto illuminato e vengono riflessi indietro. La dicotomia tra il *contatto e la distanza* è alla base dell'opera sull'ottica del filosofo arabo.

Tra le due Al-Kindi sposa quella di Euclide riconoscendo in essa la precisione nel trasmettere un modello geometrico rilevando delle carenze nelle teorie di Aristotele che non riesce a spiegare perché l'angolo con cui una persona vede un oggetto influisce sulla percezione.

Nello scritto di Al-Kindi, *De visu o De aspectibus – Rappresentazione visiva* – riscontriamo una profonda conoscenza dell'ottica con cui tenta di spiegare i problemi della *perspectiva*, ed anche in *De quinque essentiis*, egli riporta una suddivisione della realtà in cinque *sostanze* o *essenze*: materia, forma, luogo, moto e tempo. Nel descrivere la realtà riduce il tutto in due categorie, *materia* e *forma*, dove la *forma* è la qualificazione della *materia* che serve alla vista per definire ciò che vede.

“I raggi per Al-Kindi non sono altro che le impressioni, i segni o gli effetti provocati da una forza sull'altra. Si giustifica così la concezione per cui tutta quanta la realtà è costituita da raggi e cioè quella per cui tutte le cose, sia celesti che terrestri, agiscono mediante raggi”<sup>8</sup>.

Quindi tutto avviene secondo una diffusione radiale che ci riporta all'ottica geometrica, la realtà è attiva e agisce.

Una definizione di raggi è riportata nell'opera *De Aspectibus*: in contrapposizione all'ottica euclidea, che definisce i raggi come entità matematiche astratte, Al-Kindi definisce i raggi come entità fisica e introduce lo studio sulla diffusione radiale, sulla luce e il suo comportamento, definendo la luce non un'astrazione, ma una realtà attiva.

Secondo Al-Kindi, "Tutti i raggi sono visibili, o non lo è nessuno di essi, neppure quello perpendicolare o asse del cono visivo. La visione è un fenomeno sensibile mediante raggi che provengono in linea retta e che sono le impressioni provocate da una sorgente luminosa in un organo di senso atto a riceverle, l'occhio. Pertanto perché si abbia il visus è necessario l'attività del lumen o della sorgente luminosa ed è necessario che la cosa luminosa o illuminata, si trovi di fronte all'occhio"<sup>9</sup>.

Numerosi i contributi ereditati dal mondo arabo in molteplici scienze, ed è proprio in questo panorama che si forma un importante e geniale scienziato Alhazen, considerato il fondatore dell'Ottica moderna.

Nei suoi studi sulla visione degli oggetti, dimostrò che le dimensioni dei corpi esaminati da un unico angolo visivo hanno grandezze proporzionali alla distanza che essi hanno dall'osservatore, inoltre individuò il *punto ottico* o *centro visivo* nella parte più interna dell'occhio dietro il cristallino, che diveniva così lo strumento di misurazione.

Le sue teorie basate sulle osservazioni fenomeniche sono avulse da qualsiasi contesto strumentale o di dimostrazione matematica.

A differenza di Euclide questi studi si basano su conoscenze psico-fisiologiche. Secondo Alhazen, il vertice della piramide visiva non poteva trovarsi sulla superficie dell'occhio, come riteneva Euclide, altrimenti le immagini percepite dall'occhio sarebbero state ridotte ad un punto.

La visione avveniva seguendo un asse che rappresentava l'altezza della piramide visiva, l'osservatore doveva essere immobile dinanzi agli oggetti osservati e di conseguenza fondamentale importanza assumevano sia la dimensione degli oggetti che la distanza dell'osservatore. Se una delle due dimensioni fosse stata superflua avrebbe dimostrato erroneamente che due oggetti di grandezza differente, poste ad una stessa distanza dal centro visivo, venivano percepite con uguali dimensioni.

*“Et si comprehensio quantitatis magnitudinis esset secundum angulum tantum: oporteret ut duo visibilia diversae remotiois, respicientia unum angulum apud centrum visus, viderentur aequalia. Et non est ita”<sup>10</sup>.*

Senza porsi in netto contrasto con le teorie di Euclide, Alhazen concludeva la sua dissertazione sull'ottica stabilendo che le dimensioni e le distanze degli oggetti sono proporzionali e subordinate le une alle altre.

## 2.2 La prospettiva medievale

La diffusione dei trattati arabi contribuì ad aumentare l'interesse per l'ottica e per la prospettiva. La prospettiva rinascimentale non nasce come solitamente viene detto nel XIV secolo bensì nel XIII, infatti con Roberto di Lincoln, detto Grossatesta<sup>11</sup>, lo studio della prospettiva diviene scienza.

Il suo studio si fonda sulle teorie neoplatoniche ed agostiniane, sul concetto di luce tra metafisica e teologia e il suo percorso è identificabile con una delle sue frasi tratte dal trattato sull'arcobaleno: «È dei fisici apprendere il quid delle cose, ed è proprio dei perspectivi invece indagare il propter quid, cioè il perché».

Dio rappresenta la luce spirituale e il sole è l'immagine fisica di Dio che rende possibile la visione delle cose, ma non è questo che rende unico il pensiero di Grossatesta.

La sua visione della geometria e dell'ottica, compie un ulteriore passo in avanti subordinando l'ottica alla geometria perché la prima dipende dalla seconda. Arriva alla conclusione che la matematica era la principale tra tutte le scienze e che da essa dovevano discendere tutte le altre.

La considerazione della luce, da lui ritenuta come la *prima forma* in natura, rappresentata da linee e punti, avvalorava la tesi del primato della scienza della matematica.

Ruggero Bacone<sup>12</sup> si colloca come maggior sostenitore e discepolo delle teorie di Roberto Grossatesta.

Il vescovo di Lincoln, che riuscì a coniugare la filosofia platonico-agostiniana coniando *la metafisica della luce*, aveva gettato le basi su cui Bacone realizzò, nel corso di

tutta la sua vita, un'enciclopedia, la trilogia baconiana, suddivisa in *opus maius*, *opus minus* e *opus tertium*, opera iniziata nel 1265 e rimasta purtroppo incompiuta.

Egli approfondisce le varie sfaccettature del sapere, superando la visione frammentaria che vuole la suddivisione in diverse discipline. Il principio è quello di creare una visione unitaria basata sull'osservazione diretta dei fenomeni naturali. Scienza è la matematica che con le sue dimostrazioni si allontana dalla logica aristotelica troppo poco rigorosa. Unitamente al suo maestro Grossatesta, ritiene la matematica mezzo indispensabile per svelare le cose che avvengono nell'universo, ma ritiene tale scienza anche manifestazione della Sapienza Divina. Le *leggi* a cui egli ricorre servono a mettere in relazione i vari fenomeni collegati tra loro da una serie di causa ed effetti: ogni dimostrazione matematica doveva comunque ritrovare riscontro nella realtà. La sua opera, era suddivisa in cinque discipline classificate come *nobili*: la *morale*, quella che Aristotele chiama scienza civile, la *scienza strumentale*: *l'ottica*, *la matematica* e *la conoscenza delle lingue*.

Quella che qui ci interessa analizzare è la *scienza strumentale*, ovvero quella che raccoglie l'ottica, la matematica e la conoscenza delle lingue, attraverso le quali si giunge alla conoscenza della struttura geometrico-matematica del cosmo. In particolar modo è attraverso l'ottica e le leggi che governano il propagandarsi della luce, che egli apprese il fenomeno di riflessione e refrazione. Nel suo trattato dimostra che, grazie alle sue conoscenze, avrebbe potuto fabbricare il primo microscopio e telescopio anticipando di ben quattro secoli quello di Newton.

A supporto di quanto detto è esplicativo un brano tratto dal suo trattato *Opus Majus*: “Se un uomo guarda delle lettere e altri minuscoli oggetti attraverso un cristallo, un vetro o qualsiasi altro obiettivo collocato sopra queste lettere, e che questo obiettivo abbia la forma di una porzione di sfera della quale la convessità sia volta verso l’occhio, l’occhio essendo nell’aria, quest’uomo vedrà molto meglio le lettere ed esse gli sembreranno più grandi. Per questa ragione questo strumento è utile ai vecchi e a coloro che hanno la vista debole, poiché possono scorgere con una grandezza sufficiente anche i più piccoli caratteri. Potremmo dire molte cose in merito alla visione spezzata poiché gli oggetti più grandi possono apparire piccoli e reciprocamente oggetti lontanissimi possono apparire ravvicinati. Dato che ci è possibile tagliare dei vetri in modo tale e disporli in tale maniera rispetto al nostro sguardo e agli oggetti esteriori, che noi vedremo un oggetto vicino o lontano sotto il determinato angolo che noi vorremo. E così, alla più incredibile distanza, leggeremo le lettere più piccole, conteremo i grani di sabbia o di polvere perché la distanza non conta nulla per se stessa, ma solamente per l’ampiezza dell’angolo”<sup>13</sup>.

Oltre a conoscere le teorie di Grossatesta, Bacone era a conoscenza anche degli studi condotti da Alkindi, dai filosofi greci e arabi tra cui anche Alhazen.

Nei suoi studi supera le teorie fino a quel momento conosciute per orientare la sua attenzione a quell’aspetto della *perspectiva*, la *visione sensibile*, che acquisterà un posto di rilievo in tutto il suo trattato.

Suddivide la scienza sperimentale in due filoni: uno fondato sull’esperienza interna, cioè spirituale, che consente l’illuminazione divina, e una su quella esterna, detta sensibile, che si occupa della visione delle cose del

mondo. Quindi la conoscenza visiva, sensibile, non è autosufficiente se non presa in considerazione insieme a quella spirituale, in tal modo la conoscenza *de visu* a seconda che studi gli elementi terrestri o celesti prende il nome di *fisica o astronomia*.

La duplice formazione di scienziato e frate condiziona tutti i suoi scritti: la visione del mondo infatti è legata alla creazione, da parte di Dio, del creato, anche se poi questo è libero di agire da solo secondo le proprie leggi e regole. Tutto il mondo è composto di materia e di forma sostanziale, esse si presentano sotto forma di angoli, rette, figure solide etc. L'organo principale che ci permette di vedere è l'occhio e la sua meticolosa conoscenza permette a Bacone di potersi confrontare con le nozioni pervenute dal mondo arabo. La visione sensibile avviene attraverso gli agenti visibili nell'occhio: l'immagine arriva in linea retta sul cristallino e si dispone sulla pupilla, attraverso i nervi ottici arriva al senso comune, che si trova nella parte anteriore, e poi viene trasmessa all'immaginazione che si colloca più dietro. Il senso comune riceve, l'immaginazione trattiene e attraverso la fantasia si esprime il giudizio. Il mondo sensibile viene conosciuto attraverso la vista e le cose che lo compongono appaiono grazie alla luce e ai colori.

Altra problematica che affronta è l'organizzazione delle immagini recepite dall'occhio affinché non si abbia una visione confusa del mondo. La sua conoscenza sull'ottica si basa su regole fondamentali e su alcune condizioni:

- l'azione immediata della specie della luce e del colore;
- l'azione per *accidens* della figura e delle altre qualità comuni o complessionali o intenzionali;
- la sensibilità nervosa dei nervi ottici;

- nove principi a cui deve sottostare l'apparizione della specie: *la luce, il colore, la giusta distanza, la debita posizione dell'oggetto rispetto all'occhio, la grandezza* etc.

Definisce, inoltre anche le due condizioni in cui si possono verificare degli errori visivi.

- Il primo quando la specie delle cose sono più grandi del foro della pupilla, ma in tal caso chiarisce che è nella natura la capacità di collocarsi sul campo ristretto della pupilla.
- Il secondo quando la specie di più cose arrivano mescolate alla vista, anche in questo caso però interviene con la soluzione indicando che la visione arrivando per rette perpendicolari sulla superficie dell'occhio assicura l'immagine chiara e distinta delle cose.

La prospettiva così come descritta da Bacone, quindi, si configura come una scienza sperimentale e non dimostrativa e diviene punto di riferimento per tutti gli studi condotti nel Medioevo.

E' alla fine di questa epoca che la Prospettiva acquista un ruolo centrale tra le discipline indagate seguendo le sorti dell'aritmetica e della geometria. Si diffonde la necessità di avere un nuovo modo per restituire e rappresentare lo spazio e quindi l'esigenza di passare dalle conoscenze acquisite con gli studi tradizionali sull'ottica a nuove ed approfondite indagini sulla prospettiva che consentano di definire quelle tecniche che permettono agli artisti di realizzare sfondi architettonici e paesaggistici. Si assiste quindi al passaggio dalla *perspectiva communis* alla *perspectiva pingendi*.

### 2.3 L'origine della *perspectiva artificialis*:

Nel Rinascimento assistiamo all'evoluzione dalla *perspectiva naturalis*, ereditata dagli studiosi medievali che fondano le proprie teorie sulla scienza della visione diretta e riflessa, alla *perspectiva artificialis*.

La *perspectiva naturalis*, studia le modalità e le cause delle immagini rimpicciolite degli oggetti mentre la *perspectiva artificialis* rappresenta la scienza della rappresentazione.

La critica concorda nell'individuare l'*inventore* della prospettiva nell'architetto Filippo Brunelleschi, un costruttore e non un pittore come si sarebbe potuto immaginare. Siamo nel Rinascimento, periodo di grande risveglio in cui inizia un nuovo modo di concepire la vita, le arti e le scienze.

Ma alla luce dello studio condotto sull'evoluzione del linguaggio della pittura parietale nel corso dei secoli, è naturale domandarsi se la codifica delle tecniche prospettiche debba configurarsi come una scoperta o piuttosto un'invenzione. Teoricamente, e anche basandoci sugli studi condotti, non possiamo non azzardare l'ipotesi che gli antichi conoscessero un certo tipo di prospettiva. Si pensi al brano tratto da Manetti<sup>14</sup> “non si sa, e què dipintori antichi di centinaia d'anni indietro, che si crede che fossero buoni maestri, al tempo dè buoni scultori, se lo sapevano e se lo feciono con ragione: ma se pure lo feciono con regola, che senza cagione non dico io scienza poco di sopra, come fece poi lui; chi lo potesse insegnare a lui era morto di centinaia d'anni; e iscritto non si truova; e se si truova, non è inteso: ma la sua industria e sottigliezza, o ella la ritrovò, o ella ne fù inventrice”<sup>15</sup>.

Si può concludere che se anche gli antichi avessero avuto conoscenze su una primordiale prospettiva, non seppero dargli quel carattere di scienza che seppe conferirgli Brunelleschi. È grazie alle intuizioni ed agli studi del grande architetto che si codifica quella tecnica della costruzione corretta o anche detta esatta, che si distacca decisamente dalle teorie fino ad allora diffuse.

A contribuire alla fama ed a designare Brunelleschi tra i più autorevoli padri fondatori del Rinascimento sono i diversi scritti, a lui dedicati e realizzati quando il maestro era ancora in vita.

Tra questi ricordiamo Leon Battista Alberti che nella sua *De Pictura*<sup>16</sup>, esalta l'amico che "dalle radici entro dalla natura fa sorgiere questa leggiadra et nobilissima arte"<sup>17</sup> senza però nominare o spiegare quali fossero stati gli apporti innovativi che il maestro aveva ideato.

Solo successivamente grazie al *Trattato di architettura* del Filarete, composto nel 1464, emerge una stretta correlazione tra il termine *scoperta*, riferito alla prospettiva, e il suo ideatore Brunelleschi.

In questo trattato l'architetto fiorentino è considerato come l'ideatore: "Lodo ben quegli che seguitano la pratica et maniera antica. Et benedico l'anima di Filippo di ser Brunellesco, cittadino fiorentino, famoso et degnissimo architetto e sottilissimo imitatore di Dedalo, il quale risuscitò nella città nostra di Firenze questo modo antico dello edificare..."<sup>18</sup>.

Paragonò Dedalo, l'inventore dell'architettura e della scultura, a Brunelleschi, che aveva saputo risuscitare il modo di costruire alla maniera degli antichi. In lui però vi è non solo il costruttore, ma anche l'architetto che non divide l'arte dell'edificare da quella del rappresentare. "E

così come è mestiere prima avere il sito per volere edificare e in esso cavare il fondamento, così ancora noi in prima faremo il sito a voler fare questo nostro disegno. In prima bisogna che questo sito ch'è piano si faccia con ragione"<sup>19</sup>.

In questo trattato, più che in ogni altro, si cita Brunelleschi come colui che introduce un metodo valido per poter bene rappresentare, ancor prima di costruire, non una tecnica fine a se stessa, ma una scienza che condizionerà i vari campi dell'arte da lì in avanti.

Ma è nell'opera di Antonio di Tuccio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, che ritroviamo descritti, anche se in alcune parti del tutto sommariamente, gli esperimenti del maestro fiorentino: "misse innanzi et in atto, lui proprio, quello ch'è dipintori oggi dicono prospettiva; perché ella è parte di quella scienza, che è in effetto porre bene e con ragione le diminuzioni et accrescimenti che appaiono agli occhi degli uomini delle cose di lungi e da presso: casamenti, piani e montagne e paesi d'ogni ragione e in ogni luogo, le figure e l'altre cose, di quella misura che s'appartiene a quella distanza che le si mostrano di lungi: e da lui è nato la regola che è la importanza di tutto quello che di ciò s'è fatto da quel tempo in qua"<sup>20</sup>.

Questo testo nasce circa mezzo secolo dopo il periodo descritto e successivamente, un secolo dopo l'opera di Manetti, Vasari si occuperà del contributo di Brunelleschi, definendolo pura tecnica a servizio del disegno.

"Bisogna poi che 'l pittore abbia riguardo a farle con proporzione sminuire con la dolcezza de' colori, la qual è nell'artefice una reta discrezione ed un giudizio buono: la causa del quale si mostra nella difficoltà delle tante linee confuse, colta dalla pianta, dal profilo ed intersegtione;

che ricoperte dal colore, restano una facilissima cosa, la qual fa tenere l'artefice dotto, intendente ed ingegnoso nelle arti"<sup>21</sup>.

Gli scritti di Filarete, del Manetti e del Vasari contribuirono all'esaltazione del genio di Brunelleschi ed a rafforzare il suo ruolo di protagonista del Rinascimento.

## 2.4. Gli esperimenti di *Filippo di ser Brunellesco*.

Dieci anni prima del trattato di Leon Battista Alberti, Brunelleschi dipinse due tavolette purtroppo andate perdute.

Si tratta delle prime rappresentazioni in cui viene adoperata correttamente la prospettiva.

La prima raffigura la Chiesa di San Giovanni a Firenze, con la piazza del Duomo antistante e con punto di stazione ad un metro e mezzo dal portale della Chiesa di Santa Maria del Fiore.

Nel primo esperimento venne utilizzato un metodo, chiamato da Arnheim, nel 1978, *peepshow*, cioè prospettoscopio, un modo efficace per alludere alla profondità.

Una descrizione dettagliata e meticolosa di questo primo esperimento ci viene fatta da Manetti in "*Vita di Brunelleschi*" che ha suscitato diverse riflessioni in merito alla sua finalità.

“E questo casa della prospettiva, nella prima cosa in che è lo mostrò, fu in una tavoletta di circa mezzo braccio quadro, dove fece una pittura a similitudine del tempio di Santo Giovanni di Firenze, e da quel tempio ritratto, per quanto se ne vede, a uno sguardo dal lato di fuori: e pare ch'è sia stato a ritrarlo dentro alla porta di mezzo di Santa Maria del Fiore, qualche braccia tre, fatto con tanta diligenza e gentilezza, e tanto a punto cò colori dè marmi bianchi e neri, che no è miniatore che l'avessi fatto meglio; figurandovi dinanzi quella parte della piazza che riceve l'occhio, così verso lo lato dirimpetto alla Misericordia insino alla volta e canto dè Pecori, così dallo

lato della colonna del miracolo di Santo Zanobi insino al canto alla Paglia; e quanto di quel luogo si vede discosto, e per quanto s'aveva a dimostrare di cielo, cioè che le muraglie del dipinto stampassero nell'aria, messo d'ariento brunito, acciò che l'aria è cieli naturali vi si specchi assono drento; e così è nugoli, che si veggono in quello ariente essere menati dal vento, quand'è trae"<sup>22</sup>.

Da questa descrizione è possibile comprendere il metodo adottato per risalire al luogo dove il maestro era posto per restituire quello che aveva rappresentato, individuando così il *punto di vista*, in modo che chiunque potesse verificare l'esattezza della rappresentazione.

Se anche Manetti descrive in modo impeccabile ciò che il maestro fiorentino voleva rappresentare, ha però trascurato il modo in cui esso sia stato eseguito e ciò ha portato, nel corso dei secoli, a svariate interpretazioni.

Una di queste, sostenuta anche da Gioseffi, è quella che Brunelleschi abbia dipinto lo spazio direttamente su uno specchio che rifletteva già l'ambiente rimpicciolito, ma ciò è facilmente contestabile perché qualora ci fosse stato uno specchio in loco, l'artista disposto innanzi avrebbe visto solo la sua immagine riflessa. In realtà lo specchio servì per ben altri motivi e la negligenza del Manetti è da attribuire ad altre cause.

La volontà dell'artista-architetto era quella di dimostrare che le qualità metriche di un edificio non cambiano al diminuire o all'aumentare della distanza del punto d'osservazione, ma esse sono subordinate a regole ben precise, tanto in pittura quanto in architettura.

L'importante contributo che si evince da questo studio è la nozione di *punto di distanza*, punto fondamentale per

determinare il ritmo del rimpicciolimento degli enti trasversali e le loro riduzioni in funzione della distanza.

L'individuazione del punto di distanza, unito all'istituzione di un unico punto di fuga, basta alla definizione della prospettiva. In base alle informazioni che ci sono giunte possiamo stabilire che la distanza tra l'occhio dell'osservatore e il piano del quadro fosse pari alla metà della larghezza della tavola comportando un angolo di osservazione di 90 gradi come sostengono il Vasari e il Manetti.

Per comprendere la seconda parte dell'esperimento non possiamo non far riferimento alla descrizione che Manetti fa nel suo libro.

“Perché ‘l dipintore bisogna che presupponga uno luogo solo, donde s’ha a vedere la sua dipintura, si per altezza e bassezza e dà lati, come per discosto, acciò che non si potessi pigliare errore nel guardarlo, che in ogni luogo, che s’esce di quello, ha mutare l’apparizioni dello occhio, egli aveva fatto uno buco nella tavoletta dov’era questa dipintura, che veniva a essere nel dipinto dalla parte dello tempio di Santo Giovanni, in quello luogo dove percoteva l’occhio, al diritto da chi guardava da quello luogo dentro alla porta del mezzo di Santa Maria del Fiore, dove si sarebbe posto, se l’avesse ritratto; el qual buco era piccolo quanto una lenta da lo lato della dipintura, e da rovescio si rallargava piramidalmente, come fa uno cappello di paglia da donna, quanto sarebbe el tonto d’uno ducato o poco più. E voleva che l’occhio si ponessi da rovescio, per chi l’avesse a vedere, e con l’una mano s’accostassi allo occhio, e nell’altra tenessi uno specchio piano al dirimpetto, che vi si veniva a rispecchiare dentro la dipintura: quella dilazione, la distanza velcirca, di braccia piccoline, quanto a braccia vere dal luogo dove mostrava

essere stato a ritrarlo per insino al tempio che al guardarlo, con l'altre circostanze dette e del punto pareva che si vedessi 'l proprio vero; e io l'ho avuto in mano e veduto più volte a mia di, e posso rendere testimonianza"<sup>23</sup>.

Seguendo tale illustrazione, la prospettiva era rigorosamente costruita affinché la sua immagine, restituita nello specchio, si potesse sostituire alla realtà e confondersi con essa, tale immagine però era speculare, ma vista la simmetria del Battistero egli dovette solo fare attenzione alla giusta collocazione della colonna di San Zanobi.

La descrizione che Manetti fa dell'esperimento, si configura come un libretto d'istruzione sull'uso della tavoletta. Egli aveva bucato il supporto di modo che il punto di vista coincidesse con il punto di fuga, il primo alle spalle di esso, il secondo sul lato dritto. Il fruitore del metodo doveva trovarsi sul retro della tavola con l'occhio situato in corrispondenza del foro, di modo che l'unica immagine che poteva percepire era quella che rimandava lo specchio, che il soggetto avrebbe tenuto con l'altra mano parallelamente al quadro. Tale operazione poteva essere definita *Sperimentale* e poteva essere ripetuto più volte, anche da più soggetti come testimonia lo stesso Manetti. Brunelleschi nel praticare quel foro al posto del punto di fuga, proiezione del punto di vista, individua la linea di orizzonte tracciata all'altezza dell'occhio.

Attraverso questo rettoscopio, è stato dimostrato che una buona prospettiva centrale può alludere ad una scena reale se percepita con un solo occhio posto nel centro di proiezione.

Questo esperimento si qualifica quale primo contributo alla prospettiva costruita a regola anche se Manetti sorvolò

sulla sua costruzione per esaltare la qualità dell'esperimento.

Con il secondo esperimento, privo dell'utilizzo del foro e dello specchio, l'intento è quello di dimostrare che è possibile consentire la stessa veridicità anche con una visione binoculare.

L'esperimento, per la cui descrizione ricorriamo ancora una volta alle parole del Manetti, non vede l'utilizzo della tavoletta, bensì l'uso di un piano modellato in virtù delle architetture da raffigurare.

“Fece di prospettiva la piazza del Palagio dè Signori di Firenze, con ciò che v'è su e d'intorno, quanto la vista serve, stando fuori della piazza o veramente al pari, lungo la faccia della chiesa di Santo Rotondo, passato il canto di Calimala Francesca, che riesce in su detta piazza, poche braccia verso Orto Santo Michele, donde si guarda 'l Palagio dè Signori, in modo che due facce si veggono intere, quella ch'è volta verso ponente e quella ch'è volta verso tramontana: che è una cosa meravigliosa a vedere quello che pare, insieme con tutte le cose che raccoglie la vista in quello luogo. Fucci poi Paolo Uccello e altri pittori, che lo volevano contraffare e imitare; che n'ho veduti più d'uno, e non è stato bene come quello, potrebbesi dire qui: - Perché non fece egli a questa pittura, essendo di prospettiva, con quel buco della vista, come alla tavoletta del Duomo pel Santo Giovanni? -. Questo naque, perché la tavola di tanta piazza, bisognò che fussi sì grande a mettervi dentro tante cose distinte, ch'ella non si poteva, com'el Santo Giovanni, reggere con una mano al viso, né con l'altra allo specchio; perché 'l braccio dello uomo non è tanto lungo, che con lo specchio in mano è lo potessi porre dirimpetto al punto con la sua distanza, né anche tanto forzevole, che la reggessi. Lasciollo nella

discrezione di chi guarda come interviene a tutte l'altre dipinture negli altri dipintori, benché chi guarda, ogni volta non sia discreto. E nel luogo che misse l'ariento brunito a quella del Santo Giovanni, qui scampò l'assi, dove lo fece dà casamenti in su: e recavasi con esso a guardallo in luogo, che l'aria naturale si mostrava dà casamenti in su"<sup>24</sup>.

Anche in questo caso notiamo che il dipinto è stato eseguito per essere verificato, anche se ricorrendo ad un metodo diverso dal primo. Qui non è la visione di un elemento architettonico simmetrico rispetto all'asse visuale, bensì essendosi posto su di un lato della piazza, il Palazzo della Signoria è percepito in posizione accidentale. L'osservatore, posto nello stesso punto e parallelamente alla costruzione, così come si dispose il pittore, poteva verificare la correttezza dell'esecuzione.

E' verosimile credere che Brunelleschi abbia ritagliato la tavola lungo la linea dei tetti, facendo assumere al quadro la vera sezione della piramide visiva che, collocata in loco al giusto posto, si sovrapponeva in modo preciso all'architettura, e al di sopra di essa spiccava il cielo.

Entrambi gli esperimenti non si configurano come una scoperta per il campo della scienza o dell'arte, ma costituiscono l'origine delle teorie prospettiche, basate sull'ottica antica, che avrebbero influenzato le opere future.

Le idee di Brunelleschi, mai raccolte in un suo trattato, sono state in seguito ampliate da Leon Battista Alberti nel 1435 in *De Pictura* in cui introdusse la visione della pittura come *intersagazione* della piramide visiva. Questa formata da triangoli simili, ha come vertice il *punto centrico*, fuga delle rette ortogonali al quadro;

l'intersecazione del quadro con *la piramide visiva* è effettuata utilizzando un *velo*, come descrive nel suo trattato, che rappresenta il piano verticale.

E' con Piero della Francesca che si raggiungono sostanziali novità nel campo della prospettiva quattrocentesca, con particolare riguardo all'ampiezza del campo visivo. Egli oltre a primeggiare tra i protagonisti della pittura, fu anche un abile matematico, al punto che il Vasari lo definì *il miglior geometra che fusse dei tempi suoi*.

Grazie alle sue conoscenze contribuì a perfezionare la rappresentazione pittorica con un organico e completo sistema di leggi e procedimenti matematici definiti anche dopo aver condotto studi sull'opera dell'Alberti.

Prioritario per la sua teoria era non chiedersi *cosa* rappresentare ma *come* giungere ad una raffigurazione verosimile e corretta.

In questa visione compilò, nel 1475, il *De Prospectiva Pingendi* che rappresenta il primo trattato organico della prospettiva rinascimentale, in cui la rappresentazione è subordinata ad un sistema di leggi e procedimenti matematici che consentivano la traduzione dello spazio attraverso opportune deformazioni prospettiche avvertite dall'occhio umano.

Mentre l'Alberti concentra la sua attenzione sulla rappresentazione prospettica del pavimento, Piero della Francesca affronta il problema della rappresentazione prospettica di oggetti tridimensionali.

Suddivide il Trattato in tre parti: una parte dedicata al *disegno*, in cui elabora uno studio su come dipingere le singole figure; un'altra alla *commensurazio*, ovvero

l'attenzione a come disporle nello spazio, ed infine il *coloro*, in cui affronta lo studio del colore.

In particolare il trattato assume un ruolo fondamentale per lo studio della prospettiva, per la quale elabora un metodo preciso per la proiezione delle superfici, dei corpi geometrici e dei volumi più complessi, studiando un metodo scientifico per la loro rappresentazione.

L'opera, occupa un ruolo fondamentale nel panorama rinascimentale perché compensa, con un più pratico e specifico contributo, l'opera dell'Alberti, più teorica e generale.

La trattazione, priva di riferimenti alla filosofia, era focalizzata su aspetti matematico-geometrici, con specifiche applicazioni pratiche. Per questo Piero della Francesca può essere definito a buon diritto uno dei padri del disegno tecnico.

Emblematica è la *Flagellazione*, in cui l'impianto prospettico è rigoroso: egli concepisce uno spazio architettonico classico, caratterizzato da un pavimento lastricato che rende lo spazio perfettamente misurabile; le rette che concorrono in un unico punto di fuga guidano lo sguardo verso l'episodio principale del racconto.

Anche Leonardo da Vinci si occupò delle problematiche della rappresentazione prospettica degli oggetti, ma il suo interesse fu prevalentemente rivolto alla ricerca di un risultato artistico. Naturalmente i suoi studi sono rivolti ad un linguaggio espressivo autenticamente pittorico, del tutto in sintonia con l'uso delle tecniche razionali di rappresentazione dello spazio.

Nel suo *Trattato della Pittura*, parla della prospettiva collegando questa tecnica al modo in cui i colori ne

entrano a far parte: “La prospettiva, la quale si estende nella pittura, si divide in tre parti principali, delle quali la prima è della diminuzione che fanno le quantità de’ corpi in diverse distanze; la seconda parte è quella che tratta della diminuzione de’ colori di tali corpi; la terza è quella che diminuisce la notizia delle figure e de’ termini che hanno essi corpi in varie distanze”<sup>25</sup>.

Egli introduce il famoso concetto di *prospettiva aerea*, che in pittura allude a uno spazio tridimensionale, studiando l’influenza che l’atmosfera e l’aria hanno sui volumi percepiti e la loro rappresentazione condotta mediante l’uso sapiente del colore, delle ombre e degli sfumati.

Parte dal presupposto che l’aria non è del tutto trasparente, e che con l’aumentare della distanza dell’oggetto osservato dal punto di stazione dell’osservatore, i contorni verranno percepiti, e di conseguenza rappresentati, più sfumati, con l’aumentare della distanza si avranno forme sempre meno nitide. Due i modi che Leonardo utilizza per sottolineare la distanza: la *prospettiva aerea*, dove applica la tecnica dello sfumato a seconda della distanza, e la *prospettiva del colore* ove fa mutare le tinte degli oggetti in virtù della lontananza. Tutta la sua teoria si basa sugli studi dell’Ottica, arrivando alla deduzione che l’aria è più densa nella parte più vicino al suolo per diventare più trasparente con l’aumentare dell’altezza, per questo in un paesaggio montuoso appariranno più nitide le vette. Troviamo conferma di ciò in un brano tratto dal suo trattato: “Adunque tu, pittore, quando fai le montagne, fa che di colle in colle sempre l’altezze sieno più chiare che le bassezze: e quanto le farai più lontane l’una dall’altra, fa le altezze più chiare, e quanto più si leverà in alto, più mostrerà la varietà della forma e colore”<sup>26</sup>.

## **2.6 I protagonisti più attenti e sensibili del cinquecento: un processo di maturazione della teoria della prospettiva.**

Tutti gli scritti ereditati dal XV secolo nascono dalla necessità di affermare il loro primato nella scoperta della prospettiva, accade per Leon Battista Alberti, per quello di Manetti sull'opera di Brunelleschi, fino a quello di Leonardo da Vinci. Nel XVI secolo assistiamo ad un cambio di tendenza: ai trattati che verranno pubblicati è demandato il compito della diffusione e divulgazione di una tecnica già in uso e conosciuta.

Il Quattrocento si conclude con il contributo di Leonardo da Vinci, mentre nei primi anni del cinquecento Pomponio Gaurico<sup>27</sup> pubblica il suo trattato sulla prospettiva dal titolo *De sculptura, ubi agitur de symetria... et de perspectiva*, stampato a Firenze e ripubblicato per ben dodici volte in vari paesi europei. Grazie ad una recente edizione, curata da Andrè Chastel e Robert Klein, che hanno apportato doverose considerazioni per chiarire gli equivoci presenti nelle edizioni passate, soprattutto in merito al concetto di prospettiva, si è dedotto che le conoscenze di Gaurico in materia fossero imprecise, data la sua competenza prevalentemente in campo letterario. Egli stabilisce una doppia classificazione della prospettiva: *prospettiva psicologica* e *prospettiva grafica*. Quest'ultima è suddivisa ulteriormente in *universale*, cioè dello spazio, e *particolare*, quella riferita ai singoli oggetti.

Nell'opera non vi è alcun riferimento alle teorie brunelleschiane nè tanto meno a quelle dell'Alberti, bensì si rifà al metodo *dei punti di distanza*, prassi a cui ricorrevano i pittori lombardi e veneti che aveva avuto modo di conoscere. Queste scelte chiariscono lo scarso

peso scientifico che tale testo avrà sui suoi contemporanei e nei secoli successivi. In realtà l'autore si limita alla sola descrizione di uno dei processi grafici e tecnici, già in uso fin dal 1427, sia dall'Alberti che da Piero della Francesca, senza presentare in modo completo ed esaustivo le nozioni sulla costruzione prospettica.

Altro studioso, che scrisse di prospettiva, è Jean Pélerin Viator, il cui trattato *De artificiali perspectiva*, è stato considerato per molti anni il contraltare dell'invenzione italiana. Come Gaurico, introduce i concetti sulla prospettiva come nuovi ma, a differenza dell'italiano, approfondisce con delle chiare definizioni quello che è l'utilizzo del punto di fuga centrale, come punto di fuga misuratore delle rette perpendicolari al quadro e come punti della distanza, i punti di fuga delle orizzontali inclinate a 45° col quadro.

Secondo Luigi Vagnetti il contributo di maggior rilievo di Viator, è da individuare nel riscatto della prospettiva accidentale rispetto a quella centrale che ha però già nel trecento e quattrocento avuto qualche applicazione. Altra nota di merito è rappresentata dall'esecuzione di espliciti disegni prospettici in cui l'autore esegue la prospettiva della sola pianta, su di un piano orizzontale parallelo a quello su cui sviluppa la prospettiva dell'intera architettura, mettendo in evidenza la retta d'orizzonte fino a quel momento conosciuta e mai rappresentata.

Una figura più complessa è quella di Albrecht Dürer, pittore di Norimberga, che approfondì le conoscenze della prospettiva proprio in Italia, con un primo soggiorno all'età di ventisei anni ed un secondo più proficuo all'età di trentacinque anni. In questa occasione egli si avvale di un valido insegnante sulla teoria della prospettiva, la cui identità resta però ambigua; alcuni storici lo identificano

con Luca Pacioli, altri con Bramante, ma in nessuno scritto troviamo conferma di ciò. Le sue nozioni, quindi, si basano su un'esperienza quattrocentesca che lo portò a scrivere il famoso *Underweisung der Messung*, iniziato nel 1515 e terminato solo dieci anni più tardi, tradotto in italiano con il titolo *Ammaestramenti sulla misurazione col compasso e la squadra, nelle linee, nei piani e nei corpi interi*. Il quarto libro è dedicato alle conoscenze geometriche e prospettive e diviene il mezzo di diffusione, in Germania, della *costruzione legittima* di Brunelleschi e della *costruzione abbreviata* dell'Alberti. Nei suoi scritti descrive anche le macchine prospettive, che erano nate proprio per dimostrare le teorie geometriche alla base delle costruzioni prospettive. Quattro sono gli strumenti descritti da Dürer. Il primo *il vetro o finestra*, riprende il procedimento dell'Alberti, il quale definisce l'immagine prospettiva come intersezione con la piramide visiva con il piano iconico, infatti il vetro assume il ruolo di quadro sul quale disegnare; il secondo è il *reticolo o griglia*, che riprende l'esperimento di Leonardo il quale utilizza una griglia trasparente per trasporre su un reticolato più piccolo le misure desiderate; il terzo è quello ideato da Keser, che rappresenta una evoluzione del primo, e si compone di un vetro appeso tramite un filo che rappresenta sempre il quadro; il quarto, e ultimo, è *lo sportello prospettico*, da lui ideato, costituito da un telaio incernierato ad una tavoletta, rappresentante rispettivamente il quadro virtuale e il quadro reale. Sulla prima installa due fili ed un terzo fissato ad un chiodo a cui è demandata la funzione del raggio proiettante e centro di vista.

Continuando la presentazione cronologica dei principali trattati dedicati alla prospettiva, ricordiamo quelli di altri due autori italiani, Jacopo Barozzi da Vignola che scrive

tra il 1527 ed il 1545 *Le due regole della prospettiva pratica*, e Sebastiano Serlio che nel 1545 scrive il *Secondo libro Di prospettiva*, che includerà, successivamente, nell'opera più ampia dal titolo *Trattato di Architettura*.

L'opera del Barozzi che ebbe una eccezionale fortuna editoriale, è costituita da più di centocinquanta pagine, comprensive di centoventi figure *silografiche* e trenta tavole incise in rame. Il testo è articolato in *Teoremi* scritti da Barozzi ed in *Commentari*, opera del Danti, che terminò l'opera dopo la morte dell'autore. La comunione dei saperi dei due autori, l'uno architetto e l'altro scienziato, rende l'opera chiara e di vevoli contenuti.

Coeva è l'opera di Serlio, in essa sono esposte ed illustrate, in una trentina di pagine chiari schemi grafici di tutti i procedimenti prospettici in uso in quel tempo. L'autore dichiara, apertamente, la sua conoscenza non approfondita su tale materia e di aver raccolto il materiale del suo amico e maestro Baldassarre Peruzzi, quale esperto nell'applicazione della prospettiva. Questo trattato assume l'importante ruolo per la diffusione della prospettiva grazie all'ordine logico nell'esposizione e nella chiarezza delle illustrazioni, se ne contano quarantasei solo per l'applicazione della teoria ed altre cinque destinate alla parte terminale sul *Trattato sopra le scene* dove ritroviamo le tre famose scene *Comica, Tragica e Satirica*.

Tutti questi autori hanno contribuito alla diffusione, non solo in Italia, ma anche in Europa, della scienza della rappresentazione prospettica, in uso presso tantissime botteghe che, se non codificata e descritta accuratamente, sarebbe stata capita solo dai maggiori artisti del settore, rimanendo oscura agli studiosi di altre discipline, che sono invece stati illuminati dalle teorie e dalle tecniche nate nel

quattrocento e che hanno visto il loro più ampio utilizzo  
nel secolo successivo.

---

<sup>1</sup> Giacomo Greco, è uno dei più grandi traduttori delle opere di Aristotele, grazie alla sua opera si trasmise il pensiero aristotelico nell'occidente medioevale.

<sup>2</sup> Matematico greco, visse durante il regno di Tolomeo I. È il più importante matematico della storia antica, ed è noto soprattutto come autore degli *Elementi*, la più importante opera di geometria dell'antichità.

<sup>3</sup> L' *Ottica* rappresenta il primo trattato sull'ottica geometrica e la prima teoria scientifica che si occupi della visione. È basato sul metodo ipotetico-deduttivo, su conoscenze di oftalmologia e sulla scienza matematica degli *Elementi*. È un modello geometrico di un processo fisiologico e riconferma la matematica quale strumento principe per la costruzione del sapere scientifico. Quest'opera comprende 62 proposizioni di ottica geometrica, riguardanti le forme e le dimensioni con cui gli oggetti illuminati appaiono all'occhio umano.

<sup>4</sup> E. PANOSFKY, *La prospettiva come forma simbolica*, Feltrinelli, Milano 1995.

<sup>5</sup> Matematico e geografo greco antico, è uno dei più grandi astronomi dell'antichità, artefice della prima tavola trigonometrica.

<sup>6</sup> Strumento topografico per determinare l'allineamento tra due punti, ovvero per individuare un piano di traguardo verticale, e utilizzato per il rilevamento grafico di aree non molto vaste. È costituito da una riga metallica dotata di un dispositivo di mira in grado di determinare una linea di mira parallela al bordo della riga.

<sup>7</sup> Al-Kindi, era uno dei più grandi filosofi arabi detto per questo anche *Filosofo degli Arabi*. I suoi scritti abbracciano saperi differenti dalla logica alla filosofia, dalla geometria all'aritmetica fino all'astronomia. Dei suoi 260 libri 32 sono dedicati alla geometria. Molti di essi sono andati perduti, solo una piccola quantità è sopravvissuta grazie alla traduzione in latino ad opera di Gerardo da Cremona.

<sup>8</sup> G. FEDERICI VESCOVINI, *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo*, Morlacchi Editori, Perugia 2006, p.53.

<sup>9</sup> Ivi, pp.58-59.

<sup>10</sup> F. SALVEMINI, *La visione e il suo doppio*, Edizioni Laterza, Roma - Bari 1990, p. 36.

<sup>11</sup> Fu vescovo di Lincoln, teologo, scienziato e statista. Ricevette la sua formazione a Oxford dove divenne esperto in legge, medicina e scienze naturali.

<sup>12</sup> Roberto Bacone figura molto complessa, visse tra il 1175 ed il 1253. Divenne Frate, mistico, alchimista, grammatico e le sue teorie si basano sulle nozioni ereditate da Grossatesta.

<sup>13</sup> Brano tratto dal trattato sulla Perspectiva, *Opus Majus*.

<sup>14</sup> Antonio di Tuccio Manetti è stato un umanista, architetto e matematico italiano, si interessò anche di astronomia. La sua fama è legata in particolar modo ad uno dei suoi scritti la *Vita di Filippo Brunelleschi*, testimonianza assai importante per tramandare il genio dell'architetto.

<sup>15</sup> A. DI TUCCIO MANETTI, *Vita di Filippo Brunelleschi*, Il Polifilo, Milano 1976, p.56.

<sup>16</sup> Il *De pictura* è un trattato sulla pittura, fu la prima opera di una trilogia teorica sulle arti "maggiori" che ebbero una straordinaria diffusione, arrivando ad essere tra i testi fondamentali del

---

Rinascimento. In esso ritroviamo la prima trattazione della prospettiva lineare geometrica di Filippo Brunelleschi, a cui l'autore dedica l'intera opera nell'edizione del 1436.

<sup>17</sup> LEON BATTISTA ALBERTI, *De Pictura*, libro I, a cura di Luigi Mallè, Firenze 1950.

<sup>18</sup> A. AVERLINO (FILARETE), *Trattato di Architettura, libro III*, a cura di L. GRASSI, Milano 1972, p.227.

<sup>19</sup> Ivi, p.650.

<sup>20</sup> A. DI TUCCIO MANETTI, *op. cit.*, p.55-56.

<sup>21</sup> G. VASARI, *Proemio, Della Pittura*, in *Le vite*, p.176.

<sup>22</sup> A. DI TUCCIO MANETTI, *op. cit.*, p.57-58.

<sup>23</sup> Ivi 58.59

<sup>24</sup> Ivi 59-60

<sup>25</sup> LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, Roma 1984, n.237.

<sup>26</sup> LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, Dalla società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1804, p.40.

<sup>27</sup> Umanista nato a Gauro nel 1481, insegnò greco e latino all'Università di Napoli tra il 1512 e il 1519. Oltre alla passione per gli studi letterari, nutrì interesse anche per l'architettura e per l'alchimia.

## Capitolo III

### La figura del *Pintoricchio*, tra mito e memoria.

#### 3.1 L'alterna fortuna di Bernardino di Betto, dal Vasari ai giorni nostri.

Tra i più grandi artisti del panorama umbro tra il Quattro e il Cinquecento si distinguono le figure di Pietro Vannucci, detto il Perugino, e di Bernardino di Betto, detto il Pintoricchio. Ad essi è associato un sentimento di rivalità scaturito dalla fortuna che il primo ha avuto in patria e dall'appoggio incondizionato della critica contemporanea che, proseguita nei secoli, non è sempre stata dalla parte del secondo. Alla indiscussa notorietà della bottega del Perugino ed alla sua straordinaria capacità di tessere importanti ed influenti relazioni, si contrappone la figura del Pintoricchio che lavorò spesso lontano dalla sua città natale anche se sempre per importanti committenze e grandi cantieri.

I loro autoritratti, nel Collegio del Cambio quello del primo, e nella Cappella Baglioni quello del secondo, sembrano voler affermare, in maniera indelebile, il ruolo di protagonisti di un'era e testimoniare la loro competitività.

Il primo a menzionare il nome del Pintoricchio, è Serafino Ciminelli Aquilano<sup>1</sup>, che tra il 1498 ed il 1500, dedica quattro poemi all'artista. Negli anni del soggiorno romano il Pintoricchio, infatti, incontrò il poeta in occasione della commessa del ritratto che questi avrebbe dovuto regalare alla sua fidanzata.

In alcuni versi viene proprio citato il nome del pittore:

*Unico Bernardin, l'opra è sincera,*

*Benchè alcun dica che 'l non è el mio aspetto:*

*Ma non curar, ch'io t'ho scusato e detto*

*Che far non si potea quel che non era<sup>2</sup>.*

Il continuo rimando, paragone e confronto tra i due grandi maestri umbri, Perugino e Pintoricchio, compare anche nelle parole di colui che si annovera tra i sostenitori di Bernardino, Maturanzio, colui che coniò l'appellativo Pintoricchio, che così descriveva il maestro: “era sordo e piccolo, di poco aspetto e apparenza: e come quello maestro Pietro era primo di quelle arti, così costui era secondo, e anco lui per secondo maestro non aveva pari al mondo”<sup>3</sup>.

Questo brano è indicativo non solo per la descrizione fisica e per le informazioni sugli handicap del Pintoricchio, ma anche per aver introdotto una precisa classificazione tra i due pittori.

Tra gli scritti pervenuti ricordiamo anche la lettera che Agostino Chigi inviò, il sette novembre del 1500, al Padre Mariano di Siena il quale era alla ricerca di informazioni circa i due artisti perugini, per una commissione affidata poi al Perugino, in cui si legge “Sopra la cappella vostra ho visto la intenzione vostra, e per risolvervi presto, se quel perugino che dite aver parlato è messer Pietro Perogino vi dico che volendo fare di sua mano lui è il meglio mastro di Italia e questo che si chiama il Pintorichio è stato suo discepolo il quale a presente non è qui; altri maestri non ci sonno che vaglino”<sup>4</sup>.

Altra interessante documento, che ancora una volta mette a confronto i due pittori, è il libro *Historiae* di Sigismondo Tizio<sup>5</sup>, canonico del Duomo di Siena che scrive:

“Petrum enim Bernardinus ipse superasse Magistrum fertur in pictura, minoris tamen sensus, atque prudentia, quem Petrus visus est, atque insipidi sermonis”<sup>6</sup>.

“Si dice che Bernardino superasse Pietro nella pittura, ma che tuttavia avesse minore giudizio e prudenza di Pietro e che la sua dialettica fosse priva di garbo”.

Continua commentando le diversità tra i due artisti:

“Petrus namque Imagines penitus distinctas, nec ad invicem glomeratas, nec auro multo, aut colore caelesti, ut melius apparerent, coaptabat. Bernardinus autem, viridantibus foliis, regionibus, atque urbibus, aereo prospectu saepe adornabat, Ludium imitatus antiquissimum pictorem, gestus veriores exprimebat”<sup>7</sup>.

Secondo il Tizio, dunque, Bernardino è superiore al Perugino per la capacità di rappresentare in modo meticoloso paesaggi in prospettiva ispirandosi all'antico mondo romano.

Questi tre documenti fanno parte di quelle testimonianze dirette che hanno contribuito al successo del Pintoricchio, annoverato tra i più bravi pittori del Rinascimento, pur sempre secondo al Perugino.

La prima descrizione fatta da un autorevole storico dell'arte italiana, è quella di Giorgio Vasari, che nel 1550 scrisse la *Vita dei più eccellenti pittori, scultori e*

*architetti*, poi ristampata nel 1568, in cui descrive l'attività, tra gli altri, di Bernardino Pinturicchio e di Pietro Perugino. In essa è evidente, sin dalle prime parole, una disparità di trattamento in favore del Vannucci.

Al primo sono dedicate parole non lusinghiere per raccontarne la vita e le doti artistiche: “Siccome sono molti ajutati dalla fortuna senza esser di molta virtù dotati, così per lo contrario sono infiniti quei virtuosi che da contraria e nemica fortuna sono perseguitati. Onde si conosce apertamente che ell’ha per figliuoli coloro, che senza l’ajuto d’alcuna virtù dependono da lei; poichè le piace che del suo favore sieno alcuni inalzati, che per via di meriti non sarebbero mai conosciuti: il che si vide nel Pinturicchio da Perugia, il quale ancorchè facesse molti lavori e fusse ajutato da diversi, ebbe nondimeno molto maggior nome che le sue opere non meritavano; tuttavia egli fu persona, che né lavori grandi ebbe molta pratica, e che tenne di continuo molti lavoranti nelle sue opere. Avendo dunque costui nella sua prima giovinezza lavorato molte cose con Pietro da Perugia suo maestro, tirando il terzo di tutto il guadagno che si faceva, fu da Francesco Piccolomini cardinale chiamato a Siena a dipignere la libreria stata fatta da papa Pio II nel duomo di quella città. Ma è ben vero che gli schizzi e i cartoni di tutte le storie che egli vi fece furono di mano di Raffaello da Urbino allora giovinetto, il quale era stato suo compagno e condiscipolo appresso al detto Pietro, la maniera del quale aveva benissimo appresa il detto Raffaello”<sup>8</sup>.

Sin dalle prime righe si deduce, senza ricorrere a parole diplomatiche, l’opinione che il Vasari aveva di Bernardino. Per lo storico, artefice dei successi del pittore è la fortuna, colei che ha saputo render grande un artista dotato di poco talento e che deve le rare cose imparate alla

collaborazione avuta con il Perugino, illazioni, queste, più volte smentite dalla critica successiva. Ma la più grande dimostrazione di disistima si manifesta nel confutare la paternità di quella che rappresenta la sua più grande opere, il ciclo pittorico della Libreria Piccolomini, che il Vasari attribuisce al Raffaello.

Diversamente le prime parole che il Vasari dedica al pittore ritenuto *eccellente* recitano: “Di quanto beneficio sia agl’ingegni alcuna volta la povertà, e quanto ella sia potente cagione di fargli venir perfetti ed eccellenti in qualsivoglia facultà, assai chiaramente si può vedere nelle azioni di Pietro Perugino; il quale partitosi dalle estreme calamità di Perugia e condottosi a Fiorenza, desiderando col mezzo della virtù di pervenire a qualche grado, stette molti mesi, non avendo altro letto, poveramente a dormire in una cassa, fece della notte giorno, e con grandissimo fervore continuamente attese allo studio della sua professione; ed avendo fatto l’abito in quello, nessuno altro piacere conobbe, che di affaticarsi sempre in quell’arte e sempre dipignere”<sup>9</sup>.

Indiscusse le doti e le capacità del Perugino, ma dalla lettura di questo brano si evince quanto, l’opinione di colui che rappresenta lo scrittore più influente del Rinascimento, le parole ed il suo gusto personale, abbiano potuto influenzare l’opinione di altrettanti valenti storici dell’arte per i due secoli successivi.

Continuando la lettura dell’opera del Vasari, dedicata al maestro Vannucci, si legge: “Fu anche discepolo di costui il Pinturicchio pittor perugino, il quale come si è detto nella vita sua, tenne sempre la maniera di Pietro.... Ma nessuno di tanti discepoli paragonò mai la diligenza di Pietro né la grazia che ebbe nel colorire in quella sua maniera, la quale tanto piacque al suo tempo, che vennero

molti di Francia, di Spagna, d'Alemagna e d'altre provincie per impararla”<sup>10</sup>.

Sulle qualità artistiche del Pintoricchio, nel brano a lui dedicato, troviamo la descrizione che il Vasari fa degli affreschi dell'appartamento Borgia: “Nel medesimo palazzo gli fece dipignere Alessandro VI tutte le stanze dove abitava, e tutta la torre Borgia, nella quale fece istorie dell'arti liberali in una stanza, e lavorò tutte le volte di stucchi e d'oro. Ma perché non avevano il modo di fare gli stucchi in quella maniera che si fanno oggi, sono i detti ornamenti per la maggior parte guasti... Usò molto Bernardino di fare alle sue pitture ornamenti di rilievo messi d'oro, per sodisfare alle persone che poco di quell'arte intendevano, acciò avessero maggior lustro e veduta, il che è cosa goffissima nella pittura. Avendo dunque fatto in dette stanze una storia di S. Caterina, figurò gli archi di Roma di rilievo e le figure dipinte, di modo che essendo innanzi le figure e dietro i casamenti, vengono più nnanzi le cose che diminuiscono, che quelle che secondo l'occhio crescono: eresia grandissima nella nostra arte”<sup>11</sup>.

Ancora una volta esprime una critica e sottolinea che l'uso dell'oro e degli stucchi, se da una parte impressionano l'occhio dell'osservatore impreparato, l'uomo esperto e colto troverà dette soluzioni stucchevoli. Inaspettatamente, però, in un altro passo del brano, fa riferimento alle logge del Palazzo Belvedere dipinte alla *maniera dei fiamminghi* e ne sottolinea i minuziosi paesaggi rappresentati nelle vedute di Roma, Milano, Genova, Fiorenza, Venezia e Napoli.

In seguito altri autori hanno parlato di Bernardino di Betto, ma sempre con evidente riferimento al testo ed al giudizio del Vasari. Si pensi al contributo di Filippo Baldinucci che

nel 1681 scrive *Notizie Dè Professori del Disegno da Cimabue in qua*, in cui, nel saggio dedicato al Pintoricchio ed intitolato “*Bernardo Pinturicchio, pittore Perugino, Discepolo di Pietro Perugino, fioriva intorno al 1510*”, commette una prima ingenuità, ovvero datare l’inizio della sua attività negli anni in cui, in realtà, inizia l’ultima fase dei suoi lavori. Palese inoltre è la condivisione del pensiero vasariano: “Bernardo Pinturicchio fu uno di què discepoli del Perugino, che al pari, e forse più di ogni altro imitò la sua maniera”<sup>12</sup>.

All’opera del Vasari seguirono circa due secoli di silenzio e disinteresse per la figura del Pintoricchio e solo nel XVIII secolo si assiste alla sua rivalutazione artistica, ingiustamente disattesa per moltissimi anni.

Il Lanzi, nel 1789, si contrappone alla visione vasariana troppo dura e talvolta sprezzante, evidenziando, di contro, la splendida opera che il Pintoricchio compie a Spello nella Cappella Baglioni, facendo inoltre notare che se il Pintoricchio fosse stato davvero un pittore di poco conto, il Perugino non lo avrebbe accolto, come aiuto, nella sua bottega. Seguirono, negli stessi anni, anche gli elogi dell’Orsini per la Libreria Piccolomini, non risparmiando però, ancora una volta, di contrapporgli la grandezza e la grazia del Vannucci. Non mancheranno altri storici che mostreranno interesse ed apprezzamento per le sue opere, come il Mariotti ed il Ranghiasi. Ma è il Morelli che spezza una lancia in favore dell’artista: “Il Vasari tratta il Pinturicchio con la massima ingiustizia... codesto duro giudizio viene ripetuto pappagallescamente da più di tre secoli dalla lunga numerosa e sempre crescente processione dei critici delle Belle Arti”<sup>13</sup>.

Ma, come ricorda anche il Morelli, non mancheranno altri critici, come Adolfo Venturi, che sposano le teorie

vasariane affermando che: "In genere nelle composizioni il Pintoricchio mostra grande stento: non sa congiungere la sua folla, non sa avvincerla con gli elementi del dramma... si è detto che il Pintoricchio è molto fantasioso, e proprio non lo è: è un apparitore magnifico... egli ama il colore, ne gode con quegli occhi suoi da gioielliere... Nella costruzione delle figure non si affatica troppo, le mani specialmente sono il cruccio dell'artista, il quale talora non sa che farsene... Non parlano le sue mani! Il Pintoricchio parla solo con il colore"<sup>14</sup>.

Alterne sono state le critiche che il Pintoricchio ha suscitato anche negli anni a cavallo tra l'ottocento ed il novecento. È in questo periodo che il giudizio del Berenson si colloca: "Il Pinturicchio fu un grande compositore spaziale; se non della forza del Perugino... tuttavia abbastanza grande da serbare nelle opere peggiori tanta di questa qualità rara e corroborante"<sup>15</sup>.

Ma colui che significativamente contribuì alla rivalutazione del Pintoricchio, con un'opera interamente a lui dedicata, è Giovan Battista Vermiglioli, che scrive le *Memorie di Bernardino Pinturicchio*, con l'intento di affermare le capacità ed il valore di un artista dimenticato e maltrattato dalla critica, riferendosi e contestando, in modo palese, le *meschinità* espresse dal Vasari.

Il libro inizia con una lettera indirizzata alla nipote, Lavinia Vermiglioli Oddi, a cui l'opera è dedicata, nella cui missiva si spiegano le motivazioni di un tale scritto: "Quando io vedeva, mia cara Lavinia, che le Grazie muoveanvi l'industre mano ad improntare su tele novelle il vago stile dei Vannucci, dei Sanzi, dei Pinturicchi, e di altri di quella nobilissima schiera, grandemente allegravasi l'animo mio. ...E perché le circostanze ne invitarono soventemente a favellare del nostro Vannucci, vedrete

nelle nuove, e copiose Illustrazioni che fan seguito alla Vita del Pinturicchio, come io forse non tanto malamente arricchiva il mio libricino con buone notizie di lui, e di qualche opera sua, notizie bastevolmente opportune a correggere, e supplire tutti i Biografi suoi...ma rallegratevi con la Patria piuttosto se ho saputo far conoscere il Pinturicchio un po più estesamente di ciò che non erasi fatto per l'avanti, se ho cercato di rendere più estesa la memoria dell'illustre suo Precettore Pietro Vannucci, e se ho saputo raccogliere qualche notizia di lui dimenticata da biografi suoi, che ho potuto così soventemente emendare, e supplire”<sup>16</sup>.

Si tratta decisamente di un fondamentale contributo sia perché vede posti sullo stesso piano Vannucci, Sanzio, e Pinturicchio, ma anche perché rappresenta la prima opera che colma le lacune e le disattenzioni dei biografi che prima di lui avevano tentato di ricostruire la vita di quei pittori ed in particolar modo dell'*umile* artista perugino.

Nel testo del Vasari, ed i quelli dei sostenitori delle sue teorie, il Pinturicchio è descritto come imitatore dell'arte del Vannucci, senza però possedere le capacità per raggiungere il maestro. Dalle parole del Vermiglioli invece, emerge, sì la stima per la scuola di Pietro Vannucci, in cui molti artisti si erano formati, ma è evidente il riconoscimento di quell'uomo che si era distinto per eccellenza, Bernardino di Benedetto, che contribuì con la sua opera nel XVI secolo al *rinascimento della Pittura italiana*.

Se per il Vasari la Libreria Piccolomini è realizzata con l'insostituibile aiuto di Raffaello, identificato come autore degli schizzi e dei cartoni del ciclo pittorico, nelle pagine delle memorie di Vermiglioli leggiamo invece: “Ma Bernardino fu chiamato nella stessa città di Siena a

compiere un'opera assai vasta, di altissimo concepimento, di mirabile varietà, e d'una impresa sì ardua che sui rapporti di pitture storiche italiane dopo il risorgimento della pittura fra noi, non erasi vista ancora certamente l'eguale. Fu questa per avventura la così detta Libreria della senese Metropolitana, tanto celebre appunto divenuta per gli intonachi dipinti dal Pinturicchio, il quale se aveva pronunciato il bello negli affreschi ispellati, in questi di Siena avea l'ottimo certamente mostrato... la lucentezza dei colori, codesto pregio medesimo in quegli affreschi sfolgoreggia più che in altri suoi; e perché qui forse né usò con più magistero”<sup>17</sup>.

Di ugual parere furono sia Agostino Taja, che scrisse - che non c'era cosa più bella e che potesse concepirsi come la Libreria Piccolomini- , sia Richardson il quale si unì al pensiero del Vermiglioni nell'esaltare la *freschezza* e *lucentezza* dei colori.

Negli ultimi anni dell'ottocento e nei primi del novecento, molti furono gli storici che descrissero Bernardino di Betto come un pittore *di moda*. Tra questi ricordiamo Schmarsow che, tra il 1880 ed il 1882, scrisse dei suoi lavori senesi e romani, Stevenson che nel 1897 fu autore di una pubblicazione sull'appartamento Borgia, e Steinmann e Phillipps che, rispettivamente nel 1898 e nel 1901 redassero delle monografie sul Pintoricchio.

Ma l'opera più completa ed indispensabile per lo studio attento e puntuale sul Pintoricchio, è rappresentata da quella di Corrado Ricci, dapprima edita in inglese, poi in francese e solo tra il 1912 ed il 1915 in italiano. L'autore compie un'attenta analisi per l'identificazione del maestro che forma in giovane età il Pintoricchio, in disaccordo con il Vasari che lo voleva discepolo del Vannucci. È certa e documentata la collaborazione tra i due, ma questa ha

luogo nel 1480 quando lavorano agli affreschi della Cappella Sistina, quando ormai il Pintoricchio aveva già ventisei anni. Questa teoria è avvalorata dal fatto che quando Betto di Biagio decise di mandare presso una bottega il figlio, probabilmente il Vannucci doveva trovarsi fuori Perugia. Il Ricci identifica in Bartolomeo Caporale, maestro immatricolato nell'arte sin dal 1442 e pittore ufficiale dell'Abbazia di San Pietro, colui che con il proprio modo artistico di dipingere ha più assonanze con il giovane Pintoricchio. In una breve descrizione Ricci scrive: "Il Pintoricchio fu un artista fine di esecuzione, ricco di colore, un pittore <<principesco>>, ma l'analisi dei sentimenti in lui si arrestò a fior di pelle, sì che non lanciò nel campo dell'arte una sola di quelle figure che restano celebri perché prodigiose di bellezza e di vita. Con magnificenza di colori, d'ornati, di paesi, d'architetture, di folle, riassunse le qualità sviluppatasi nella pittura umbra per un secolo e le fuse e portò ad un grado di splendore straordinario, veramente degno delle maggiori Corti. Ma per questo appunto l'arte sua, che si può dire <<cortigiana>>, sotto la dovizia delle fulgide vesti celò poco cuore!"<sup>18</sup>.

All'opera attenta del Ricci seguiranno nuovamente anni di silenzio, nei quali gli storici riserveranno la loro attenzione ad artisti come Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, relegando il Pintoricchio nella penombra. Solo nel 1960 compare la monografia del Carli che riesce a risvegliare l'attenzione nei confronti di quell'artista da anni bistrattato in patria e che scrive: "valga a diffondere maggiormente la conoscenza del fecondissimo pittore perugino, ripresentandone l'opera nel suo complesso e con adeguato corredo illustrativo"<sup>19</sup>.

Interessa qui ricordare anche la lettura che fa Cesare Brandi in occasione del cinquecentenario della nascita del Pintoricchio. In un lungo discorso, tenuto nell'ambito della manifestazione voluta dal Comune di Perugia, lo storico ricordò le diverse critiche che, dal Rinascimento ai suoi giorni, erano state sollevate e che avevano trovato spazio nelle pagine dedicate alla pittura italiana. Ma Brandi stupisce la platea non riservando loro un elogio scontato del pittore, ma presenta un'analisi del *linguaggio figurativo del Pintoricchio* in una chiave di lettura propensa a rendere autonoma la figura dell'artista discostandola da quella del maestro Perugino.

In contrapposizione al Vasari, il quale da un giudizio sulle qualità artistiche basandosi sull'analisi dell'appartamento Borgia, invita a prendere in considerazione le ultime sue grandi imprese, quelle di Spello e di Siena, in cui riesce a dare *la misura piena di sé*, dove emerge la sicurezza di un maestro, sottolineando che per altre opere, come per i dipinti dell'appartamento Borgia, le troppe mani coinvolte non consentono di riconoscere la pura personalità.

Sempre secondo Brandi, nel Pintoricchio si riesce sempre a leggere l'impianto prospettico che accoglie la storia narrata, ma che per quanto rincorra spazialità che tendono all'infinito, non riesce ad allargarsi *d'un metro dietro alle figure*. Non manca, però, un parallelo ed un'analisi dei linguaggi dei due artisti *perugini*. Per il Perugino rintraccia un'immagine ideale che ripeterà all'infinito senza doverla arricchire di particolari per differenziarla, mentre del Pintoricchio dice: "arricchisce di continuo le sue immagini di particolarità minute, sottili, seppure contate come gli spiccioli. In questo, le sue attenzioni al costume, alle fogge del vestire non hanno valore diverso di quel discreto, parsimonioso, prelievo che, dalla genericità del tipo

accolto lo fa retrocedere, ma prudentemente, verso l'individuo. Intendiamoci bene: non si tratta di nessun realismo o naturalismo che si voglia. E' piuttosto un arricchimento interno all'immagine, un po' come quando si guarda una foglia da vicino, e non è che si veda meglio, ma si scorgono allora quei rimangi minuti, quelle costoline, quelle vene, quel peluzzi, che da lontano non si notavano, e che ora infoltiscono discretamente la prima nozione presa sulla foglia. Dunque contrasto fra un'apparente generica tipificazione e una dovizia interna di particolari efficienti"<sup>20</sup>.

Nell'attenta analisi fatta, Brandi evidenzia il differente modo di figurare il paesaggio e le ambientazioni dei dipinti leggendo in esse le maggiori differenze tra i due pittori. Si guardi all'ambientazione naturalistica del Perugino, dove gli alberi sono disposti secondo un regolare ritmo che sembra scandito da un *direttore d'orchestra*, in contrapposizione a quelle del Pintoricchio concepite, invece, come un turbinio di alberi, di fiori e di cespugli, talvolta tratti dalla natura che ben conosceva, ed altre decisamente frutto della sua immaginazione. Tutte le ambientazioni ideate da Bernardino sono occasione per liberare la vivace creatività che si materializza indifferentemente in temi naturalistici del modo vegetale ed animale come avviene per uccelli dipinti nei cieli dei racconti piccolominei. Ma quello che rese ancor più unico questo artista, è l'uso abile e sapiente del colore, che non diviene mezzo di unione tra le parti, ma mezzo per suddividere lo spazio.

Brandi concorda con il Vasari nel riconoscere nel modo di comporre del Pintoricchio le influenze del mondo fiammingo e conclude il suo intervento a Perugia con questa *sentenza*: "Io non ho preteso di essere il primo a

vedere il Pintoricchio: la mia critica non si è mossa, né poteva muoversi, da una sistematica negazione dei rilievi che erano stati mossi all'artista. Anzi, tutti gli appunti, dalla mancanza di fantasia all'abuso dell'oro, sono stati da me accolti e convalidati: senonché, all'atto dell'imputazione, quando dovevano pesare nel piatto del passivo, si è scoperto che potevano ricevere una motivazione diversa, una valutazione positiva, nell'ambito proprio di quei valori formali, per cui la pittura è pittura e non mera successione aneddotica, trito svolgimento di fumetti. E insomma ho voluto trarre il Pintoricchio dal Pintoricchio e non dal Perugino o da qualsiasi altro, pur mostrando come non fosse affatto sordo per le cose che voleva sentire, e liberissimo nel ricercare in se stesso la propria coerenza e dunque la propria attualità. E ritengo che questo fosse anche il solo modo verace di commemorare in tale data, in tale città, in tale sala, l'artista che non **fu di secondo ordine né di seconda scelta, ma le cui colorate pareti ridono eterne né si sono spente col tempo**"<sup>21</sup>.

L'interesse per il Pintoricchio, si è risvegliato e consolidato sempre più. Lo testimoniano i numerosi studi a cui si sono dedicati personaggi illustri. Segue, infatti, alla pubblicazione già citata del Carli, negli stessi anni, l'opera curata da Scarpellini, che pubblicherà nel 2003 un'altra monografia curata insieme a Silvestrelli. Esperto studioso e professore ordinario di Storia dell'Arte Moderna presso l'Università di Perugia, il Prof. Mancini, autore di più di 150 testi dedicati principalmente all'arte umbra tra il Medioevo ed il XX secolo, è autore di due pubblicazioni dedicate all'artista, una del 2007 ed un catalogo redatto in occasione della mostra *Pintoricchio*, tenutasi a Perugia presso la Galleria Nazionale dell'Umbria nel 2008, nell'ambito di un importante

progetto di valorizzazione del patrimonio storico artistico della città.

Ad una mostra evento organizzata per il Perugino, è poi seguita, in occasione del 550° anniversario dalla nascita, quella per *Bernardino di Betto detto Pintoricchio*, a cura, tra gli altri, di Vittoria Garibaldi. Molti altri studiosi si sono occupati del pittore umbro negli ultimi anni; si pensi a Cristina Acidini Luchinat, Soprintendente Vicario per i Beni Artistici e Storici di Firenze dal 1991 al 1999, che ha contribuito a risollevarle le sorti del Pintoricchio con una pubblicazione del 1999 e riedita in occasione della mostra. Questo evento ha attratto e riuniti illustri conoscitori ed esperti storici dell'arte come la Silvestrelli, Scarpellini, Mancini, La Malfa e Garibaldi, il cui intento è stato quello di commemorare un artista, senza percorrere la strada del confronto e dell'assennata ricerca dell'errore e delle differenze. Ogn'uno ha contribuito con i propri studi alla diffusione e conoscenza di un artista che *non è secondo a nessuno*.

### **3.2 Dalle opere miniaturistiche al *tenue gigantismo architettonico*.**

Per comprendere meglio la personalità dell'artista Bernardino di Betto dobbiamo ancora una volta far riferimento al testo del Vasari, che in un commento sulla vita del pittore, descrive così la sua famiglia:

“Sappiamo da più documenti c'egli fu figliolo di un Benedetto, e, per accorciamento, Betto; onde il cognome di Betti. E' in Siena nell'Archivio dè Contratti uno strumento dell'anno 1504, nel quale il Pintoricchio è chiamato figliuolo di Benedetto di Biagio. Ritrovato così il nome anche dell'avolo, forse si darebbe campo, a chi ricercasse negli archivi perugini di stabilire qualche cosa migliore sopra l'ascendenza di questo artefice”<sup>22</sup>.

A questo appello ha risposto la Professoressa Maria Rita Silvestrelli, che con attente e puntuali indagini storiche ha ricostruito la storia della famiglia di Porta Sant'Angelo.

La vita del Pintoricchio, come la sua carriera artistica, è stata costellata da episodi felici alterni a periodi di grande sofferenza.

Le prime notizie sulla famiglia risalgono al nonno Biagio, originario della campagna perugina, il quale in seguito a lunghi anni di lavoro come falegname, richiede, e gli viene riconosciuta, la cittadinanza perugina, ambita posizione ereditata poi anche dai suoi discendenti. Egli ha due figli Pascuzio e Benedetto, quest'ultimo nato presumibilmente nel 1456, e non nel '54 come suggerisce Vasari, a cui lascia un cospicuo patrimonio. Benedetto prese in moglie Graziosa e diedero alla luce Bernardino e Ginevra. Benedetto, incapace di gestire il proprio patrimonio, in breve tempo alienò molte delle sue proprietà senza più riuscire a risollevarne le sorti economiche della propria

famiglia. Queste peggiorarono anche a causa delle cattive condizioni di salute di Benedetto che lo costrinsero a lunghi periodi lontano dall'attività di conciatore di panni di lana. Alla sua morte, probabilmente causata dalla peste del 1475, Bernardino non aveva ancora intrapreso alcuna professione, ma la sua indole, differente da quella del padre, unita alle vicissitudini affrontate in giovane età, avevano fortificato il suo carattere. In breve tempo ebbe modo di riconoscere quelle particolari doti su cui puntare. Nello stesso quartiere di porta Sant'Angelo, poco distante dalla chiesa di San Fortunato, dal 1469 Giapeco Caporali, famoso miniaturista, aveva in comune con il fratello Bartolomeo una casa con annesso orto. Dall'analisi delle doti artistiche del Pintoricchio, emerge la peculiarità e la capacità di ritrarre minuziosi dettagli e particolari, caratteristica questa che ha indotto a pensare ad un suo primo apprendistato presso la vicina bottega della famiglia Caporali. In virtù di queste considerazioni, si può supporre che quella bottega fosse stata la sua prima scuola. Arriverà ad iscriversi alla matricola dei pittori nel 1481, in seguito al tirocinio presso un maestro, entrando ufficialmente nella Corporazione. Nello stesso anno acquista una casa, nei pressi di un'altra già di sua proprietà, e nel 1484 accresce il suo patrimonio con un ulteriore immobile: questo è sintomatico della sua posizione economica, che ribalta quella posizione sociale che aveva caratterizzato la sua gioventù.

Per comprendere quali artisti abbiano potuto influire ed ispirare il linguaggio artistico del Pintoricchio, è necessario considerare che nel Quattrocento a Perugia molti erano gli artisti di grande fama che orbitavano nella città e che avevano importanti incarichi dalla committenza del luogo: si pensi a Benedetto Bonfigli, allo scultore Agostino di Duccio, ai pittori Piero della Francesca, Pietro

di Galeotto e Pietro Vannucci. Dall'analisi della lunga lista d'iscritti alla matricola degli artisti tra il 1450 ed il 1500, si comprende l'importanza della città di Perugia e dei numerosi artisti che attraeva e formava.

È in questo fervido clima creativo che si distingue la figura del Bonfigli, che con le composizioni nella Cappella dei Priori, ricche di personaggi, paesaggi fantastici, cieli densi di nuvole, aveva decisamente colpito il Pintoricchio.

La prima opera, che gli viene commissionata in patria, è la realizzazione, in collaborazione, delle piccole tavolette dedicate a San Bernardino, oggi custodite alla Galleria Nazionale dell'Umbria. Sulla loro collocazione si è molto discusso. L'ipotesi, più avvalorata, è che queste fossero collocate in una nicchia che doveva accogliere la statua del Santo di Siena e alle cui spalle vi dovesse essere un gonfalone del Bonfigli. Certa è l'ipotesi che queste fossero collocate su due paraste, equamente disposte, quattro per parte. La critica ha supposto che ci fosse un unico ideatore delle scene che si occupò di preparare i supporti incidendo le scene con riga e compasso, e che poi abbia assegnato le scene a più maestri. Il Venturi, nel 1913, individua nella figura del Vannucci l'ideatore, e nel Pintoricchio, nel Caporali e nel Fiorenzo di Lorenzo gli altri pittori che parteciparono alla realizzazione dell'opera. Una tale ipotesi, però, solleva una serie di interrogativi sulla suddivisione dei ruoli. Secondo Pietro Scarpellini, invece, gli artisti dipingevano in successione, in collaborazione continua su una stessa storia, ogn'uno secondo le proprie peculiarità. La mano del Pintoricchio è da rintracciare in almeno quattro degli episodi rappresentati. Il primo è rappresentato dalla tavoletta dedicata al *San Bernardino che risana la figlia di Giovanni da Rieti*, dove l'intera scena è concepita per convogliare lo sguardo verso il varco

centrale dove si è proiettati in un paesaggio naturale, che allude ad una progressiva profondità. L'armonia della composizione viene spezzata dalla figura a destra, che sembra essere estranea al racconto: "Unica figura avulsa dall'avvenimento, che anzi sembra collocata a bella posta fuori dalla scena anche se materialmente vi sta dentro. Si noti come le dimensioni non si accordino bene con quelle dei protagonisti, come egli risulti in proporzione più alto, più grande. Il fatto stesso che sia rivolto verso noi spettatori nel mentre si appoggia indolentemente col braccio destro a una lunga canna e punti il sinistro sul fianco, gli conferisce una funzione di presenza esterna, un ruolo autonomo, volto soprattutto a indicare, con una certa buona dose di esibizionismo, i tratti distintivi di una certa classe sociale"<sup>23</sup>.

Pietro Scarpellini sostiene che questo *giovinetto* sia nato dalla mano del Pintoricchio, l'ipotesi è avvalorata anche dalla netta somiglianza con un altro personaggio rappresentato nel ciclo pittorico della Libreria del Duomo di Siena e in particolar modo nella scena di *Enea Silvio incoronato poeta dall'imperatore Federico III*, dove si scorge un personaggio che assume la stessa postura, *dolcemente ondulata*, che dipingerà trent'anni più tardi con maggior dovizia di particolari.

Altra tavoletta, attribuita al Pintoricchio, è quella dedicata al *Miracolo del cieco*. Anche qui realizza dei personaggi che richiamano quello precedente per le movenze delicate e per la ricchezza di particolari, propri di un miniaturista, evidenti nella realizzazione dei due personaggi dell'estrema sinistra e del giovane sulla destra della scena. Anche nel *San Bernardino che libera un giovane*, è da rintracciare l'opera dell'artista perugino, in particolar modo per l'esecuzione del giovane biondo a sinistra, che

indossa vestiti vistosi e calze a strisce, completamente differenti dagli altri. L'inserimento di tali dettagli induce a pensare che il Pintoricchio si sia ispirato alla moda del tempo osservata alla corte del Magnifico Braccio Baglioni.

Ma la tavoletta in cui maggiormente si riscontra e si delinea in modo più consapevole la personalità del pittore è la quarta che conclude la parasta di sinistra, quella dedicata a *San Bernardino che richiama alla vita un uomo morto*.

Questa la si può leggere come un insieme di tre partizioni: la prima rappresentata dall'edificio sulla sinistra, la parte centrale dove si svolge la scena, ed infine la terza caratterizzata da un paesaggio roccioso. E' da attribuire al Pintoricchio, il tappeto verde che richiama quello dei corali di San Pietro, molte delle figure della scena come quella a sinistra con il piede sul manto della donna, la testa del vecchio frate con le mani giunte in preghiera, ed infine il cane.

Da questa fugace analisi troviamo conferma dell'ipotesi avanzata da Pietro Scarpellini il quale vede l'opera delle tavolette di San Bernardino, come un lavoro a tante mani, dove ogni artista è chiamato a contribuire con il proprio repertorio.

Per tutti gli anni ottanta del quattrocento, il Pintoricchio riceve numerose commissioni proprio nella sua città natale, indicativo dell'ampio consenso suscitato, tanto da valergli anche incarichi di rilievo da importanti committenze.

E' difficile designare un percorso preciso nella carriera dell'artista che lo vede, dopo queste prime importanti collaborazioni, assorbito dai grandi cantieri romani. L'opera di Strinati e della studiosa Claudia La Malfa, ha

fatto luce in particolar modo sul suo inserimento nel contesto artistico della capitale e sulle date di realizzazione di alcune opere che hanno tanto influito sulla critica in merito alla sua formazione.

La particolare fama che accompagna la figura del Pintoricchio non è da attribuire solo alla pessima critica che il Vasari fa nelle sue *Vite*, ma è giusto chiedersi perché questo artista non occupi un posto di rilievo nel panorama artistico del Quattrocento quando è colui che in pochi anni conquista le commesse per importanti cicli decorativi per chiese e palazzi di illustri Pontefici. La risposta va cercata in varie direzioni. Una di esse è da individuare nella sfortunata perdita di alcuni cicli pittorici, cancellando per sempre materialmente e nella memoria valide opere. Un'altra può essere rappresentata dalla cattiva fama conquistata da Alessandro VI Borgia, committente di molte sue opere, che avvolse in un'aura negativa tutto quello che lo circondò. A queste infauste vicende si aggiunga il colpo inflitto dall'illustre critico Vasari, per comprendere i motivi dell'ingiusta sorte del pittore umbro.

È da ricercarsi altrove invece la mancanza di celebrazione di questa artista e forse nella tradizionale datazione delle sue opere in campo romano, che non hanno potuto render merito ad un artista che in realtà ha segnato la storia del primo Rinascimento. Secondo la tradizione si vuole il Pintoricchio a Roma dopo il 1481 per collaborare con il Perugino nella fabbrica della Cappella Sistina. Verranno quindi poi datate dopo tale anno tutte le sue opere autonome. L'artista verrà descritto come *colui che molto aiutato dalla fortuna, senza essere di molta virtù dotato*, come scrisse il Vasari, e che otterrà incarichi non per la sua professionalità e doti artistiche, bensì per una inspiegabile *fortuna*.

Grazie all'attento studio di Claudia la Malfa, che sposa le teorie di Strinati, si è giunti ad una ricostruzione cronologica delle opere del Pintoricchio, sopperendo non solo ad una biografia poco precisa ed attenta ma offrendo anche una nuova chiave di lettura sull'influenza che il Pintoricchio ha avuto nel mondo artistico romano.

Da attenti studi effettuati sulla chiesa di Santa Maria del Popolo, analizzando alcune cartografie del tempo e prendendo in considerazione la data ultima di rifacimento della chiesa con annesse cappelle esagonali, l'opera del Pintoricchio assume tutt'altra valenza.

Il lavoro presso la Cappella di San Girolamo, infatti, generalmente nota come opera risalente al 1488, è invece da collocarsi tra la data di ristrutturazione della Chiesa, il 1477, e quella di costruzione delle cappelle laterali, il 1479, anticipando conseguentemente tutte le altre realizzazioni.

Questo pone il Pintoricchio sotto una nuova luce: è colui che introduce un nuovo linguaggio pittorico, l'artefice e ideatore di un nuovo lessico, non è colui che imita i suoi contemporanei. È al Pintoricchio, infatti, che si deve, dopo un attento studio delle grottesche della Domus Aurea, l'introduzione *dell'illusionismo architettonico* e *dell'impiego degli stucchi* in un nuovo linguaggio che va arricchendosi e affinandosi di nuove maniere espressive. È per le sue grandi capacità che il giovane pittore riceve da ben cinque Papi importanti incarichi non certo perchè dotato di *sola fortuna*.

Pintoricchio ci vide lungo quando seppe rintracciare nella Domus Aurea quegli elementi antichi che la Curia del tempo identificò come giusto segnale di grandezza per quella Roma che doveva essere ricostruita.

Tutta la critica, a partire da Vermigliani, allo Schmarsow nel 1882, collocano l'attività del Pintoricchio a Roma al seguito del Perugino nell'ambito della collaborazione per i lavori della Cappella Sistina, ma fu il primo però che gli riconobbe la paternità dell'utilizzo di quel nuovo linguaggio che vede la massima espressione nel esemplare modo di dipingere *grottesche*. Anche il Venturi, seguito successivamente da Corrado Ricci, accetta l'idea che il lavoro per Domenico della Rovere fosse da collocare intorno al 1493-94, riconoscendo il primato dell'uso delle decorazioni a grottesche, pur criticandolo per l'uso eccessivo.

La Cappella di San Girolamo rappresenterà il passaggio dalle prime opere miniaturistiche, alle grandi opere dove inizia ad utilizzare l'illusionismo architettonico per sfondare il limite murario anche se con semplici apparati.

### **3.3 La *prospettiva* del Pintoricchio: analisi sulla configurazione dello spazio architettonico affrescato.**

La prima committenza romana è quella che Domenico della Rovere commissiona al Pintoricchio, la decorazione della cappella funeraria nella chiesa agostiniana di Santa Maria del Popolo, ricostruita interamente sotto il Pontificato di Sisto IV con un impianto a tre navate con cinque cappelle pentagonali su ciascun lato.

La Cappella di San Girolamo è la prima della navata destra ed è costituita da cinque pareti di egual misura ed una sesta più ampia aperta sulla chiesa. La copertura è una volta composta, una semicalotta costituita da cinque unghie, dove l'intersezione tra le superfici è messa in risaltato con paraste decorate a *candelabra* bianche su fondo oro, che rimandano alle stelle dorate che si stagliano su un cielo blu intenso. Ogni spicchio inquadra una lunetta nelle quali vi sono raffigurate le storie di San Girolamo.

La decorazione fu concepita con un virtuale apparato architettonico che investe nella totalità le pareti della cappella: una bassa panca in pietra corre lungo le cinque pareti interrotta solo in corrispondenza dell'altare, mutilata successivamente, in seguito all'inserimento del monumento di Giovanni di Castro. La prima parete a sinistra è occupata dal monumento funebre dedicato ai Cardinali Cristoforo e Domenico della Rovere, mentre la parete centrale accoglie l'altare sormontato dalla raffigurazione dell'Adorazione del Bambino con San Girolamo e le rimanenti due pareti vedono al presenza delle due finestre. L'intero apparato decorativo fu previsto ed eseguito prima dell'inserimento dei vari altari, e questo si deduce dalle tracce dell'originario disegno decorativo riproposto su ogni lato e posto dietro i monumenti scultorei. Questa osservazione ha consentito di retrodatare

di circa dieci anni la prima realizzazione romana ad opera del Pintoricchio.

L'architettura illusionistica dipinta è oggi presente solo nelle due pareti libere, un finto basamento posto al di sopra della panca, decorato con stemmi da cui si innalza la composizione con due paraste con capitelli dorici che affiancano le finestre arcuate e strombate caratterizzate anch'esse da un motivo decorativo a grottesca. Elemento decorativo di continuità delle pareti è rappresentato dalla trabeazione che corre lungo tutti i lati.

Oltre alla realizzazione della Cappella di famiglia Domenico della Rovere, negli anni settanta del quattrocento, era occupato alla realizzazione del suo palazzo privato nelle vicinanze di San Pietro<sup>24</sup>, terminato nel 1481, per la cui decorazione seguì ad affidarsi al Pintoricchio. Anche per quest'opera si deve rivedere la datazione tradizionale e prevedere un anticipo di dieci anni portandola dal 1490 agli inizi degli anni ottanta. Il palazzo di dimensioni notevoli, ha visto l'intervento dell'artista umbro nel primo piano nobile: *la Sala del Gran Maestro*, nella *Sala dei Mesi*, nella *Sala degli Apostoli e Profeti* e nella *Sala dei Semidei*, vedono l'opera del maestro.

Il Pintoricchio rafforza la struttura illusionistica per le pareti dipinte, ispirandosi ai modelli classici da cui trae spunto per l'uso delle grottesche, degli inserti in rilievo marmorei, che aveva già timidamente introdotto in Santa Maria del Popolo, ma che qui si evolvono creando un suo linguaggio innovativo che gli consentiranno di assumere un ruolo di rilievo per la realizzazione di grandi cicli decorativi.

La prima stanza è *la Sala dei Mesi* il cui nome deriva dal soggetto che vi è rappresentato e per il quale il pittore

s'ispira al testo del XII secolo *Gli amori d'Ismenio e d'Ismine*, di Eustazio Makrembolites, in cui sono lodate le attività che gli uomini svolgono nel corso dei dodici mesi dell'anno. Pintoricchio dipinge dodici paesaggi, purtroppo la maggior parte dei quali andati perduti, rappresentati all'interno di una struttura architettonica complessa: al di sopra di un basamento si erge un finto porticato costituito da coppie di pilastri che sorreggono una trabeazione e sul fondo i paesaggi inquadrati da un'ulteriore coppia di pilastri ed arco. Al di sopra di questa articolata struttura una cadenza ritmata di paraste inquadrano sarcofagi decorati con fregi di nereidi, tritoni e clipei.

La decorazione dei pilastri è demandata ad un ricco motivo a *candelabra* a grottesche, già usate nella cappella di San Girolamo, che ritroviamo in quasi tutti i suoi lavori e che si differenziano per i motivi ed i modi di comporre di volta in volta nuove sequenze.

Una vera e propria quadratura, dove il limite murario è annullato per far posto ad uno sfondato architettonico naturalistico di grande effetto, il tutto tradito, però, dal cassettonato ligneo, introdotto successivamente, dove i peducci non seguendo la stessa scansione ritmica dell'architettura dipinta, disturbano e causano la perdita dell'armonia compositiva dell'intera sala.

Anche per la *Sala del Gran Maestro*, la più grande del palazzo, il Pintoricchio ricorre ad illusionistico apparato architettonico dipinto.

La quadratura prevede una ritmica partizione delle pareti ottenuta con maestose colonne che sostengono, di concerto con i pilastri, un'imponente trabeazione al di sopra della quale, seguendo lo stesso ordine compositivo, piccole paraste inquadrano finti riquadri marmorei che accolgono

un arabesco floreale. La resa prospettica risulta essere qui più dinamica che altrove e coinvolge maggiormente il fruitore, sia emotivamente che visivamente rispetto alla *Sala dei Mesi*, anche grazie alla continuità del reale pavimento con la virtuale architettura che si erge su di un piccolo gradino in marmo. Il Pintoricchio ricorre qui ad una prospettiva centrale dove però il piano visuale principale non corrisponde con la mezzeria della composizione. Questa scelta enfatizza la rappresentazione e la resa prospettica dell'intera configurazione architettonica.

L'armonia dell'ambiente è garantita anche grazie alla precisa corrispondenza dei peducci del cassettonato con i finti capitelli del secondo ordine.

Un'altra sala del Palazzo di Domenico della Rovere dove è possibile ammirare l'opera del Pintoricchio è *la Sala degli Apostoli e Profeti*. La decorazione si fa qui più ricca e geometrica: un sistema decorativo che vede la scansione ritmica della parete ottenuta da paraste decorate a grottesca che inquadrano finte lastre di marmo a loro volta decorate con motivi floreali, gli stessi motivi che continuano nella volta a schifo lunettata. Le decorazioni sono tutte improntate nei toni dell'azzurro e delle sue declinazioni, del bianco e del dorato che rimandano al ricco soffitto ripartito in travi e travicelli che compongono gli spazi quadrati dove sono scolpiti classici rosoni a rilievo.

Il Pintoricchio può essere annoverato tra i principali interpreti e traduttori dell'antico linguaggio, ormai riscoperto, ed interpretato in nuove figurazione. Emblematica delle capacità artistiche e della maturità del linguaggio raggiunto è la decorazione del soffitto della sala dei Semidei, dove tritoni, putti, nereidi, draghi, mostri marini, di netta derivazione classica, decorano le

sessantatre formelle ottagonali lignee. Ogni modulo ottagonale, a sua volta, contiene altri ottagoni più piccoli di carta che inquadrano i Semidei che si stagliano su un finto mosaico dorato. I temi ed i modi compositivi scelti per la decorazione di questo soffitto rappresentano il momento di svolta dalle tradizionali ideazioni decorative. Abbandonati i tradizionali cassettonati, il pittore ricorre all'imitazione dei soffitti degli antichi edifici romani, caratterizzati dalla suddivisione in spazi regolari e geometrici all'interno dei quali piccole raffigurazioni ne arricchiscono la composizione.

Secondo molti studiosi Pintoricchio dovette ispirarsi alle decorazioni dei sarcofagi di età classica oggetti di studio in quel periodo, ed in particolar modo al repertorio figurativo offerto dalla Domus Aurea.

Se per le prime due sale, è possibile parlare di una vera e propria quadratura, in cui l'obiettivo del pittore è quello di alludere a paesaggi e spazialità irreali che divengono l'elemento di collegamento tra queste e le allegorie, nelle storie bibliche e pagane della terza sala le architetture dipinte divengono il mezzo compositivo della partitura, venendo meno l'intenzione di alludere ad altre spazialità.

Tra il 1482 ed il 1485 realizza, nella chiesa di Santa maria in Aracoeli, la decorazione della Cappella Bufalini, costruita per volere di Niccolò di Manno Bufalini a testimonianza della sua posizione all'interno della Curia papale.

“Le pitture, che vi si vedono con varie istorie di s. Bernardino, al quale è dedicata la cappella, sono opere antiche, conservate a meraviglia, ed allora stimate assai, credute di Bernardino Pintoricchio, e di Francesco da Castello, e Luca Signorelli da Cortona. Quivi si

rappresenta, quando i Bufalini erano nemici dei Baglioni di Perugia, e si rappacificarono per un miracolo di detto Santo”<sup>25</sup>.

Il racconto rappresentato v`a letto da destra verso sinistra e per esso il pittore si ispirò agli scritti di Leonardo Benvoglianti sulla vita di San Bernardino.

La cappella si articola secondo una pianta quadrata di 5 metri per lato su cui insiste una volta a crociera.

Qui il Pintoricchio dà dimostrazione delle sue grandi capacità di pittore illusionista coinvolgendo lo spettatore sin dal suo ingresso alla cappella.

Ancora una volta compone una quadratura che vede, nei quattro angoli, pilastri decorati con motivi a candeliere chiare su fondo scuro che poggiano su di un basamento tripartito, presente solo per le due pareti dipinte che si fronteggiano, decorato nelle parti esterne con motivi geometrici, rombi e rettangoli, ingentiliti da decori ad arabeschi, mentre quelli centrali accolgono due putti reggenti una ghirlanda. Diversa è la soluzione adottata per la parete frontale, dove su di un alto e poco profondo muro, è disposto un tappeto nella parte mediana ai cui lati sono disposte nicchie e bassorilievi.

Ogni parete quindi è definita dai due pilastri che reggono un sistema di archi e trabeazioni, dove la profondità dei pilastri è decorata con rombi, mentre la trabeazione, che attraversa le due pareti laterali, riprende i decori delle candelabra.

Nella parete destra, il Pintoricchio, sviluppa in modo del tutto nuovo, il concetto della quadratura. L'architettura dipinta qui non è solo a supporto dell'architettura reale, ma definisce spazi nuovi, frammentando la struttura

muraria in un gioco di finestre che accolgono varie fasi della storia che vuole rappresentare.

La parete è divisa simmetricamente dalla finestra, unica fonte di luce diretta della cappella, grazie alla quale il Pintoricchio divide lo spazio in tre fasce verticali: due laterali, a loro volta suddivise anche dalla trabeazione su cui poggiano illusionisticamente due nicchie e al di sotto di essa, due rettangoli che accolgono le scene prescelte, e la terza, quella centrale, delineata dalle due piccole paraste dipinte poste in continuità del sistema di cornici, anch'esse affrescate, che cingono la finestra.

Diversa è l'organizzazione della parete di sinistra, dove ritroviamo l'iconografia architettonica più ricca dell'intero ciclo. Al di sopra del basamento il pittore divide la parete in due campi grazie alla presenza dell'aggettante trabeazione che attraversa l'intera parete.

Nella parte bassa è rappresentata *l'Esequie di san Bernardino e miracoli del Santo*, per il quale s'ispira agli scritti di Benvoglianti, che vede l'esposizione del corpo del Santo nella piazza del Duomo dell'Aquila. Il Pintoricchio crea una vera e propria scenografia teatrale costellata di ben ottanta personaggi che si disperdono tra i loggiati dei Palazzi classicheggianti. La centralità della prospettiva è esaltata dal disegno ritmico del pavimento che conduce l'occhio dell'osservatore verso la chiesa sul fondo.

Ricca è la soluzione architettonica che definisce la piazza. Il portico a sinistra si compone di sette campate coperte da volte a crociere che insistono su pilastri decorati con eleganti grottesche, differenti le une dalle altre e che rimandano a quelle dei virtuali pilastri angolari della cappella.

Tra i pregi del Pintoricchio è da rilevare la grande capacità di assimilare il linguaggio pittorico dell'antica Roma che diviene elemento caratterizzante di tutti i suoi dipinti in cui ritroviamo, sempre rivisitati, i motivi a grottesca con grande libertà compositiva.

L'edificio centrale, che delimita la composizione in profondità, si caratterizza con una pianta centrale che ricorda quella della *Consegna delle chiavi* del Perugino, ma ad un'attenta analisi emerge la differenza di peso tra le due rappresentazioni: quello pintoricchiesco è molto più esile e slanciato e ricorda più una torre medievale che un edificio cristiano. La vista della piazza si conclude con l'edificio posto sulla destra: un arioso portico a tre campate, concepito sempre secondo un sistema di pilastri ed archi, ma questa volta lasciati più sobri per far risaltare i ricchi decori dorati su fondo blu. Il portico a doppio ordine rappresenta l'appendice di un palazzo di abitazione civile molto austero e che si caratterizza per la composizione sobria; l'unico elemento di raccordo con il portico è la trabeazione che corre lungo l'intero perimetro. L'illuminazione del palazzo è demandata a finestre a croce guelfa, simili a quella di palazzo Venezia, mentre il portale in pietra, che riporta lo stemma della famiglia Bufalini ed un'iscrizione *Ave Gratia*, è la riproduzione di quello realizzato nel 1503 su disegno dell'artista, per l'oratorio di Sant'Agostino a Perugia.

Per quanto riguarda la parete di fronte all'ingresso, l'intento di alludere a strutture architettoniche virtuali, è demandato al sistema di pilastri ed arco che inquadrano il racconto della *Gloria di San Bernardino*.

Quest'opera è stata molto apprezzata da Corrado Ricci che così descrive le doti dell'artista:

“Ci piace intanto notare che la spigliatezza risoluta del disegno, la varietà dei temi e la maestria del pennello, onde sono trattate le candelieri, facendo piena fede dell’abilità del Pintoricchio, provano quanto poco ei lavorasse in simili ornati più tardi, quando sopraffatto dalle ordinazioni si circondò di troppi e spesso mediocri aiutanti. Nelle candelieri d’Aracoeli, all’eleganza dello svolgimento s’accoppia quella della trattazione tecnica. Con pochi segni sulla tinta di fondo, balzano foglie, frutti, animali! Sui pilastri all’arco d’ingresso – nel cui intradosso ha dipinto sette cassettoni – ha infine lasciati pendere ricchi mazzi di frutti legati da cordelle, motivo consueto, specialmente dell’arte toscana, da lui forse prima veduto, in patria, nelle sculture d’Agostino di Duccio”<sup>26</sup>.

### **3.4 Memorie e testimonianze dei cicli pittorici perduti.**

Dall'analisi delle opere realizzate si evince la figura di un'artista, il Pintoricchio, che rientrava nella cerchia degli artisti più in voga presso il Papato. Tra i suoi illustri committenti, si ricorda Papa Innocenzo VIII che lo coinvolse, di concerto con il Mantegna, per la decorazione del Casino del Belvedere, progettato da Jacopo da Pietrasanta eretto a Nord della Basilica di San Pietro, sulla collina del Belvedere.

Anche per quest'opera diverse ipotesi sono state fatte sulla presenza del pittore umbro nel cantiere romano, alcune delle quali del tutto inesatte. Nel 1891 Eugène Müntz, supportato dal ritrovamento di documenti di archivio, collocò tra il 1485 ed il 1486 la costruzione del Casino e ciò comporta la presenza dell'artista tra il 1487 ed il 1492, anno, quest'ultimo, in cui fu chiamato ad Orvieto.

Il linguaggio utilizzato si inserisce in quel processo evolutivo iniziato nel Palazzo di Domenico della Rovere. Purtroppo però, in seguito ai lavori di ristrutturazione voluti da Clemente XIV e poi da Pio VI, sono andati perduti gli Affreschi del Mantegna e del tutto compromessi quelli del Pintoricchio. Quest'ultimo ideò, sia per le stanze che per le due logge, architetture illusionistiche per le pareti e ricchi affreschi a grottesche per i soffitti, per i quali, ancora una volta, i temi decorativi sono desunti dall'arte antica. Questo ha agevolato la ricostruzione dell'importante contributo, supportato anche dalla minuziosa descrizione di Giovanni Pietro Chattard nel 1762-67, fatta pochi anni prima dell'intervento di ricostruzione del Casino<sup>27</sup>.

La prima stanza, adibita a Sala, è decorata con elementi essenzialmente architettonici:

“Tutta la detta stanza nelle laterali facciate compartita viene da sedici pilastri, con suoi mezzi pilastri; base, e cimasa risaltata nella superior cornice, il tutto di travertino, cinque de’ quali occupano ciascheduna delle due laterali, quattro negli angoli ed uno per ogni testata. Sono i medesimi dipinti tutti in chiaroscuro alla Cinese, con alcuni riparti di campo azzurro, e color d’oro: racchiudendo essi alcuni amenissimi paesi, in vaga foggia dipinti, fra quali nel mezzo sotto l’accennata cornice vi è un mazzo di fiori al naturale espressi. A piedi di detti Paesi vedesi formato un parapetto d’Architettura, dipinto a chiaroscuro, ricorrendo il simile ornamento nei parapetti delle due finestre esistenti nella facciata dell’ingresso, una nel vano accanto alla porta, altra nel vano ultimo a piedi, e cinque esistenti nell’opposta facciata, che riguardano verso la Campagna, con una porticella adornata da stipiti, architravi, fregio, e cornice, il tutto di marmo, la quale in una Loggia introduce”<sup>28</sup>.

Secondo il Vasari, i paesaggi ritratti dovevano essere delle sei città italiane, Roma, Milano, Genova, Firenze, Venezia e Napoli. In realtà, il riconoscimento di dette località, risulta alquanto difficoltoso dato il pessimo stato di conservazione dei pochi frammenti di affresco superstiti, ad eccezione dell’affresco dedicato alla città di Roma per il quale è possibile riconoscere il Tevere che volge verso l’ospedale di Santo Spirito. Questo tipo di illusionismo architettonico, fu già realizzato dal Pintoricchio nel Palazzo di Domenico della Rovere, nella Sala dei Mesi e del Gran Maestro.

Anche la seconda stanza si caratterizzava per la decorazione con architetture virtuali riproposte su tutte le

pareti con lo scopo di sfondare il limite murario e dilatare lo spazio. Ancora una volta decora riccamente il soffitto<sup>29</sup> con decorazioni ispirate agli antichi sfarzi delle dimore antiche.

“Le rispettive laterali facciate di questa stanza, ricoperte sono di una finta architettura di stucco, compartita da sei colonne, dipinte di marmo mischio, e suoi rispettivi pilastri, con base color d’oro, e capitello parimente dorato, con zoccolo sotto, che ricorre attorno, scorniciato, e risaltato, ornato nelli sfondi da fogliami in campo verde. Nei riquadri fra una colonna, e l’altra, vi sono alcuni finti credenzini, in alcuni de’ quali vedonsi effigiati molti Libri, in altri Vasi sacri, e Bacili; ed in uno particolarmente vien rappresentata una gabbia con pappagallo dentro; ed all’intorno de’ detti Credenzini ricorrono alcuni rabeschi color d’oro in campo azzurro, il che parimente vedesi espresso nel superior fregio della Cornice. Nella sinistra facciata dell’entrata risiedono due finestre con parapetti vuoti, e gradino sotto, essendovi nel parapetto di esse, e loro rispettivi sguinci alcuni riquadri di chiaroscuro, e negli archi un tondo con il Sole color d’oro, ed un rabesco in fondo azzurro a i lati. Esiste nella facciata dell’ingresso un bellissimo Cammino, con stipiti, mensole, architrave, fregio, e cornice, il tutto di marmo scorniciato, ed intagliato, con armetta nell’architrave, e nome scolpito del soprariferito Pontefice nel fregio; e sopra la cappa vedesi dipinta una cascata di padiglione con altr’arme sotto dello stesso Pontefice da due Angioli sostenuta”<sup>30</sup>.

Come in uso in quel periodo, ed in particolar modo nella bottega del Pintoricchio, molti apparati decorativi raffiguranti architetture venivano riproposti in diversi cantieri così come accadde per l’Appartamento Borgia, ed

in particolar modo nella Sala della Fede, dove è riproposta la medesima configurazione della sopracitata stanza.

“Si passa per una porta a dritto ornata di stipiti, architravi, fregio, e cornice, il tutto di marmo scorniciato, con armetta nell’architrave, e nome scolpito nel fregio *d’Innocenzio VIII.*, alla terza contigua stanza, la quale non in tutto, ma in buona parte è ornata della stessa simetria, che l’antecedente, cioè a dire, con le medesime Colonne, e pilastri; fra le quali, in luogo de’ Credenzini, vi sono riquadrati ornati all’intorno da un catenario color d’oro, e fondo azzurro. Dentro i detti riquadri vien formato un mostacciuolo con un tondo nel mezzo, ed una rosa parimenti dorata, venendo il rimanente seguito nella stessa guisa degli angoli, vale a dire, con rabeschi simili agli altri, suo zoccolo sotto, che le rincorre attorno. Nella sinistra facciata esiste una finestra con parapetto pieno, che prende lume da altra finestra grande della stanza accanto, con parapetto ornato d’architettura, cartella nel mezzo, e sguinci riquadrati di chiaroscuro. Segue accanto alla medesima, la porta, che introduce in altra stanza, stipiti, architravi, fregio, e cornice, il tutto di marmo scorniciato. Nella destra facciata vedesi una piccola apertura, quale fingesi esser ivi stata ritrovata a fine di nascondervi il lume; e dentro di essa scorgesi posteriormente la Nicchia seconda esistente nell’angolo del Cortile delle statue. Nella facciata dell’ingresso esiste un cammino simile a quello della seconda stanza, essendovi in questo l’arme di *Giulio II.* sostenuta da due putti nudi, dipinti dall’insigne *Raffaello d’Urbino*”<sup>31</sup>.

La decorazione per la quarta stanza, differisce dalla precedente per l’utilizzo di colonne e parapetti ideati per meglio colloquiare con il giardino virtuale su cui l’ambiente prospettava. Anche in questo caso ricorriamo

alle parole di Chattard che ci regala un'insostituibile testimonianza:

“Negli angoli di questa stanza vi sono dipinti quattro pilastri, o siano finti riquadri, che fino alla superior cornice si sollevano, coloriti nella faccia a chiaroscuro, alla Chinese, con fondo d'oro. Nella testata a mano destra assai sfondata, con gradino, e parapetto vuoto, da ferrata gabbia premunita, corrispondente verso la Campagna, con sguinci, ed arco dipinti a chiaro scuro in campo azzurro. Dicontra ad essa nella testata a piedi, evvi una porta, che riferisce nella Loggia ivi prossima. Nella lateral facciata incontro a quella dell'ingresso, vedesi altra finestra grande tra i due pilastri dai di cui lati scorgonsi dipinti alcuni festoni, i quali intrecciati, tengono, e Calici e Libri; ricorrendo il medesimo adornamento ai lati dell'altra finestra, e porticella: come anche della finestra con parapetto pieno, situata nella facciata dell'ingresso, la quale comunica il suo lume alla terza stanza. Tanto in questa facciata, come in quella delle due testate, ricorre un pezzo di cornice finta all'altezza della detta finestra, sopra di cui rimane colorito un bellissimo Paese, con cacce, lontananze, ed alcune Fabbriche maestrevolmente espresse”<sup>32</sup>.

Con la sesta stanza, quella attigua alla Cappelletta dipinta dal Mantegna e andata del tutto distrutta, si conclude la descrizione degli ambienti che affacciano sulle Logge del Casino, e in cui ritroviamo l'utilizzo dei Credenzini su ciascun lato.

Come ci indica Chattard, i pavimenti dei suddetti ambienti sono di Luca della Robbia, mentre si attribuisce a *Benedetto Bonfiglio, Pittor Perugino, e Bernardino Pinturicchio, parimente Perugino*, la decorazione dell'intero Casino. Quest'ultima affermazione però non è

confortata da alcuna testimonianza che dimostri la collaborazione tra i due artisti in questo cantiere.

Questa imponente commissione gli dovette conferire tanta fama da farlo preferire ad altri per le decorazioni di altrettanti importanti incarichi, come gli affreschi realizzati per La Torre e la Loggia di Castel Sant'Angelo, voluti da Alessandro VI. E' verosimile pensare che l'impossibilità di ammirare dette opere, a causa della loro distruzione<sup>33</sup>, ha contribuito a confinare in un lungo oblio durato secoli, un'artista che avrebbe meritato ben più notevoli riconoscimenti.

Ancora una volta, anche se in una breve citazione, è il Vasari a dare testimonianza dell'opera commissionata al Pintoricchio che, nel *Torrione*, riproduce in un ciclo di sei affreschi, i principali momenti della riconciliazione tra Papa Alessandro VI ed il re di Francia Carlo VIII, avvenuta nel gennaio del 1495 :

“In Castello Sant'Angelo dipinse infinite stanze a grottesche, ma nel torrione da basso nel giardino fece istorie di papa Alessandro, e vi ritrasse Isabella regina Cattolica, Niccolò Orsino conte di Pitigliano, Gianiacomo Triulzi, con molti altri parenti ed amici di detto papa, ed in particolare Cesare Borgia, il fratello e le sorelle, e molti virtuosi di que' tempi”<sup>34</sup>.

Una più precisa documentazione dell'opera dell'artista perugino, si deve al tedesco Joahann Fichard, che nel 1536 annota, nel suo taccuino di viaggio, la presenza degli affreschi nel portico prospiciente il giardino pensile.

A corredo delle iconografie dedicate all'evento storico, furono realizzati, al di sotto di ciascun dipinto, degli epigrammi, opera di Lorenzo Behaim, oggi conservati in un codice della Biblioteca Nazionale di Monaco.

Grazie alle sei iscrizioni c'è memoria delle storie narrate negli affreschi che lo storico Corrado Ricci così descrive:

*“1° Carlo VIII s’inginocchia devotamente dinanzi ad Alessandro nell’atto che questi torna dal Castello nell’orto pontificio;*

*2° Carlo presta obbedienza nel Concistoro;*

*3° Filippo di Lussemburgo cugino del Re e Guglielmo di San Malò uomini gravi, con l’assentimento di tutto il Concistoro, sono eletti cardinali;*

*4° Il Papa dice solenne messa all’altar maggiore di San Pietro e si lava le mani con l’acqua santa che versa Carlo;*

*5° Alessandro cavalca verso il tempio di San Paolo e Carlo gli sta alla staffa;*

*6° Carlo parte alla volta di Napoli accompagnato da Cesare Borgia e da Djem divenuto suo prigioniero”<sup>35</sup>.*

Nella prima scena, è rappresentato l’incontro tra il Pontefice ed il Re Carlo nell’atto di baciargli il piede *nell’hortus secretus* vaticano. Il gesto del bacio del piede verrà riproposto altre due volte, nella seconda e nell’ultima scena. Il terzo affresco era dedicato al conferimento del cappello cardinalizio a Guglielmo di Tours e a Filippo di Lussemburgo, in realtà tali eventi furono celebrati in tempi diversi.

L’intero ciclo pittorico fu eseguito con l’intento di suggerire ed alludere, al messaggio politico-celebrativo che Alessandro voleva trasmettere ai romani.

Le immagini dovevano valicare le parole e divenire elemento di comunicazione con l’osservatore.

A completare l'opera, sulla volta, frasi in latino tratti dalle *Sententiae* di Publilio Siro e dalle *Storie* di Livio.

Questi dipinti rimandano alla più tarda opera senese, il ciclo d'affreschi realizzato nella Libreria Piccolomini, anch'esso strutturato per accogliere le vicende storiche di Papa Pio II Piccolomini, correlati anch'essi da epigrafi didascaliche.

### 3.5 “La Cappella Baglioni”: il ritorno in patria del maestro.

*Insigni pel disegno, pel colorito, per la tecnica del pennelleggiare, per la fermezza del segno, per la perizia della modellatura, per la pratica dell'affresco.*

*P. Selvatico*<sup>36</sup>

Come più volte evidenziato, il Vasari può considerarsi l'artefice del manchevole riconoscimento del valore artistico dell'opera del Pintoricchio. Se brevi sono state le citazioni che hanno riguardato le opere dell'artista perugino, nessuna critica è dedicata agli affreschi che il Pintoricchio realizza per la Cappella Baglioni in Santa Maria Maggiore a Spello<sup>37</sup>, eppure avrebbe dovuto conoscerli, visto che nella sua visita ad Assisi e dintorni, aveva come guida Dono Doni, pittore umbro che bene conosceva il patrimonio artistico locale.

Dobbiamo giungere ai primi anni del seicento, nelle opere di alcuni autori umbri, per veder menzionare l'opera spellate, alla quale viene attribuito quel giusto riconoscimento artistico. Fausto Gentile Donnola, storico del XVII sec, così descrive l'intervento del Pintoricchio:

“Vi è poi la cappella che per antonomasia è da tutti nominata la cappella bella ove è la natività di Nostro Signore, l'annunciazione de la Madonna e la disputa che fe' Nostro Signore nel tempio con i rabini; e tutte le pitture sono di naturale d'homini e di donne che vivevano l'anno 1500, nel quale furono dipinte da Bernardino Pittoricchio pittore da Perugia e celebratissimo, le cui pitture se vedono in Roma, in Perugia, in Siena, Narni, Norcia et altri luoghi diversi; e v'è ritratto anco Gianpaolo Baglioni il primo che sta appoggiato ad un cavallo bianco. Li colori di dette pitture sono finissimi e chiunque le mira resta stupito et è

molto bella ancora l'immagine della ss.ma Madonna sotto l'organo con l'altre pitture che vi sono in tavola"<sup>38</sup>.

Anche il priore di San Lorenzo in Spello, Taddeo Donnola, nel suo *Apologia qua S. Felix episcopus, et Mart. Spellatensis*, anche se con minor trasporto, ne dà una breve descrizione<sup>39</sup>.

Una letteratura più approfondita e ricca di particolari riferiti alla Cappella umbra è da ricercarsi negli scritti di autorevoli autori come Mariotti, Orsini, Vermiglioli e Urbini, i quali ne danno una descrizione attenta e puntuale, sia sotto il profilo storico che artistico.

Il primo, anche se con poche righe, tenta di accrescere l'interesse per quest'opera: "Trà lavori suoi io poi credo, che anche a voi debba pare degno di speciale elogio (benché il Pascoli neppur faccia grazia di rammentarlo) la bella Cappella, ch'egli dipinse a fresco nella Chiesa Collegiata di Santa Maria Maggiore della insigne Terra di Spello, ove anche appose il suo Ritratto"<sup>40</sup>

Di maggior enfasi è la testimonianza dell'Orsini che nel suo scritto riferisce un maggior numero di particolari riguardanti gli affreschi delle pareti, spingendosi anche ad una breve descrizione dei dipinti del soffitto: "Nella collegiata di Santa Maria Maggiore vi è una cappella tutta dipinta a fresco, col ritratto di lui mano, ov'è scritto Bernardinus Pictoricus Perusinus. Egli è di color olivastro, piuttosto magro, e d'indole torbida; ha veste, e berretta negra. Nel volto di questa cappella ha dipinto le quattro sibille, e nelle pareti ha rappresentato l'annunziata, il presepe, e la disputa coi dottori; e nel paliotto dell'altare la pietà. Essendo questa cappella oscura, il pittore ha mostrato molta vaghezza né turchini. Il resto è eseguito secondo il migliore stile di lui. Vi ha introdotto ornamenti

rilevanti con stucco, com'era il costume di fare qualche secolo addietro; ma questo misto di pittura, e di rilievo, non ha avuto imitatori.”<sup>41</sup>

Ma è a Vermiglioli che si deve una più precisa e dettagliata descrizione degli affreschi della cappella, riferita non solo alle scene ed ai personaggi illustrati, ma descrittiva anche delle ambientazioni ideate dal Pintoricchio. Si legge infatti per L'Annunciazione di Maria Vergine “la quale al presentarsi dell'Angelo, che nella sinistra reca un giglio emblema della purità, si trattiene umile, e devota in piedi innanzi a bene ornato pluteo con libro aperto, sopra del quale Maria stessa posa la destra. [...] L'Angelo è in belli movimenti, e bene ornato nelle vesti, che mostrandosi amplissime, hanno pure belli partiti di pieghe; ma vegga altri se l'angelico sembiante potea esprimersi da maggiore dolcezza cosperso. Bello è pure vedere l'Eterno frà le nubi da stuolo di Serafini festeggiato, e che i penetranti raggi del divino amor suo tramanda fin dove è quella celeste privilegiatissima creatura. Il soave angelico colloquio si compie come nell'interno del Tempio, che Pinturicchio ha immaginato sontuosissimo, di assai belle architettoniche e prospettiche forme, ed ornatissimo di eleganti grotteschi, ponendovi in distanza altri fabbricati, e nuove amenissime scene di figure in diverse attitudini, che tutto serve a decorare la bella rappresentanza. Il Pittore vi ha poi riunito balaustri, porte, fenestre, ed una inferiata entro la quale si osserva un vaso con fiori [...]. Ma ciò che rende più interessante questo primo affresco ispellate, sono certamente l'anno 1501 iscritto in un cartellino fra gli ornati a rabeschi, ed il ritratto in mezza figura di Bernardino [...]”<sup>42</sup>.

Per la parete che fronteggia l'ingresso, il tema raffigurato è *La Natività*. Diversamente dagli altri due affreschi, Pintoricchio concepisce in un unico dipinto, ambientazioni che, se pur apparentemente discordanti tra loro, sono legati dalla trama del racconto e che l'Orsini così descrive:

“I fabbricati con buoni, e ragionevoli ripartimenti di linee, il paesaggio, che come altrove avvertimmo, era allora un'arte non sufficientemente avanzata, anche le molte figure ben situate, e bene aggruppate in varj ripartimenti, concorrono a rendere codesta nuova scena vaghissima. Due Angeli in devote movenze vegliano alla custodia del Divino Infante, coricato nell'umile cuna, e quello a sinistra de' riguardanti spiega un pannolino, ove è impressa una Croce [...]. Alla Vergine, e San Giuseppe si riuniscono nella stessa linea pastori di varie etadi adoranti, alcuni de' quali recano poveri, ma spontanei, e candidi doni al Signore della terra e del Cielo. Alle varie decorazioni di fabbricato, paesaggio, grottesche, il Pittore riunì in una certa distanza la scenografia di Betlem, e con una magnificenza imponente i bei gruppi de' Magi, ed il numeroso loro corteggio, sempre scortati dalla Stella, che luminosa appare nel bel mezzo del quadro. Più in distanza v'è un gruppo di cavalieri, che recano armi, e bandiere [...]. Nella sommità di codesta parete, è collocato un bel gruppo di beati esseri celesti sopra le nubi, e frà due Angeli che sostengono uno svolazzo con la gloria. Il Pittore ha saputo con artistica ragione bene esporre il bel contrasto frà la pompa ivi spiegata dai Re dell'Asia, e l'umile capanna di Gesù Bambino”<sup>43</sup>.

Sulla terza parete il Pintoricchio raffigura *La Disputa fra i Dottori*, una rappresentazione più complessa e ricca di personaggi, allegorie e simboli. Il Vermiglioli descrive non solo i personaggi che affollano la scena, ma coglie

anche quei messaggi che ad uno sguardo inesperto passerebbero inosservati:

“La scena è similmente ricca di molte, e belle figure ripartite come in due ordini, e sempre con analogo costume. Nel primo ordine la Vergine, e S. Giuseppe lieti di avere ritrovato il Divino fanciullo, e sorpresi dalla novità, in dolci, e soavi attitudini anche essi ascoltano la divina prodigiosa loquela. Con essa confonde i vani dottori, alcuni de’ quali tengono de’ libri chiusi ed aperti. Istruisce, e persuade nelle celesti dottrine gli ascoltatori che ivi sono in copia, ed in aggruppamenti bene ordinati e disposti, onde gli uni non impediscono che gli altri ben si distinguono. Nella forma di certe tiare che portano taluni di essi, e ne’ varj modi con cui altri cuopre la testa, e dalle vesti, si conosce a prima giunta che il Pittore ebbe animo di esprimervi parte dell’asiatico costume. A meglio mostrare poi, che il Salvatore con la nuova legge di grazia, che predicava, era venuto al Mondo per togliere la legge antica, non fu forse mal concepita idea quella di Bernardino nel porre confusamente libri chiusi abbandonati al suolo, e dimenticati in una tal quale confusione, anche per manifestare la confusione stessa di que’ dottori, che nella scienza del Cielo, e della grazia Divina furono dal Salvatore superati, e confusi [...]. Rifletteva bene il Pittore e qui, ed in altri suoi dipinti con vasti fabbricati, che lasciar vacuo quello spazio intermedio avrebbe malamente tenuto l’occhio sospeso; e così lo spettatore vi si introduce con un talquale movimento da renderlo pago, e da rendere eziandio lo stesso dipinto più ameno e grazioso, più interessante; e codesta pratica Bernardino stesso l’ha serbata tutte le volte che ha ideate le sue rappresentazioni come situate nel mezzo di vastissimi edificj. Qui nell’interno si è voluto rappresentare il Tempio, ove il Salvatore tenne coi Dottori

le divine sue disputazioni, e Bernardino vi ha adoperata tutta l'eleganza, e la magnificenza dell'ordine corintio ornato talvolta di ricche grottesche. Non loderemo così facilmente peraltro una certa riunione di soggetti profani, e mitologici alla rappresentanza di così santi, e venerandi misteri; imperciocchè in due nicchie, che fanno ala ad una sontuosa, e bene ornata tribuna, disegnata con buon sapore della antica architettura, vi ha posti i simulacri di bene armata Minerva, e della Dea della abbondanza con il simbolico suo cornucopio. Ma ad iscusare Bernardino, noi vogliamo dire, che vi si ponessero non come immagini di false Divinità, ma piuttosto quali semplici allegorie; imperciocchè nella Minerva, che tale si mostra con lo scudo posato a terra potrebbe legger visi, che non era quella la vera Sapienza, ma sì bene la nuova che insegnava il Redentore nelle dispute sue; e che nella nuova legge e nelle nuove dottrine che predicava, era solamente ogni copia di beni. Ma piace a noi piuttosto di preferire a questa nostra opinione quella del ch. Sig. Professore Vitale Rosi [...] crede, egli, e molto saggiamente, che i due simulacri, sebbene pagani, si ponessero nel tempio, il di cui primo autore fu Salomone, quali emblemi, ed allegorie della Sapienza, e della dovizia di quel Monarca [...]. Trojolo Baglioni Priore del Capitolo ispellate nel 1500, e che potè commettere quell'opera al Pintoricchio, è certamente effigiato a sinistra de' riguardanti in quella figura di un'uomo di età, coperto di chi ericale berretto, indossando vesti prelatizie, e paionazze, con fazzoletto bianco nella sinistra [...]. Vicino a costui vi è altro soggetto che sembra similmente ricoperto di veste chiericale, con borsa in mani [...]. Non sappiamo peraltro quale interpretazione migliore dare alla figura di un vecchio barbuto ricoperto di ampie vesti, con un berretto di forma un po' singolare, il quale con la destra dinanzi al petto tiene un foglio piegato, ove è

scritto PINTORICCHIO [...]. A qualche costume orientale ivi esposto, Bernardino ve ne riunì qualcuno de' giorni medesimi; imperciocchè in una matrona di età, con ampie vestimenta coperta, e velato il capo, ha voluto certamente additarci donna di rango, e la borsa appiccicata alla cintura, e non al braccio [...]. Dovea pu l'autore ornare il volto. Distribuitolo pertanto in quattro compartimenti separati da ampie fasce diagonali interamente ornate di amenissime grottesche, in ciascuno dei lati vi colorì una Sibilla[...]. La Tiburtina seduta in tribuna, come le altre, reca un libro aperto nella destra, indicando con la sinistra qualche cosa. Siegue la Samia, che adagiando il destro braccio sopra libro chiuso, con il gestire della sinistra, un placido favellare accompagna [...]. L'Eritrea è in assai bella movenza di scrivere in un libro sulle proprie ginocchia posato; e la Europea è in devota attitudine di preghiera con le mani congiunte. Ai lati di ciascuna di esse è doppia epigrafe, sempre esprimente il prodigioso nascimento del Divino Salvatore. La maestà dei loro volti, la nobiltà delle loro attitudini, la magnificenza delle loro vestimenta, manifestano che Bernardino solea esser grande, grandi argomenti operando”<sup>44</sup>.

In seguito nel 1897, Giulio Urbini, in *Le Opere d'Arte di Spello*, descrive la Chiesa di Santa Maria Maggiore di Spello, soffermandosi principalmente sulla *Cappella Bella* dipinta dal Pintoricchio. Comincia la sua narrazione osannando la bellezza del piccolo gioiello concepito dal pittore umbro e ricorda che “Il maggior tesoro di questa ricca chiesa è la Cappella Baglioni, tutta dipinta dal Pintoricchio. Ciascuno dei grandi affreschi delle tre pareti è compreso in uno scompartimento architettonico, formato da un'arcata con modanature e formelle a rosoni, che posa su due pilastri elegantemente rabescati”<sup>45</sup>. Segue poi una

attenta e minuziosa descrizione degli affreschi, molto simile a quella fatta dal Vermiglioli.

Le opere di questi tre autori, di inizio ottocento, sono state fondamentali per aver ricordato il valore e la bellezza di questi dipinti. Risalgono al 1897 ed al 1905 alcune monografie dedicate all'opera del Pintoricchio ma, successivamente, la critica si è poi concentrata sulla rivalità/collaborazione tra Perugino e Raffaello, mentre il Pintoricchio ha visto offuscare quei brevi momenti di popolarità tanto agognati e meritati.

È significativo ricordare, come afferma il Mancini, che la cappella spellata si annovera tra uno dei tre grandi cicli di affreschi umbri, insieme alle decorazioni della Sala dell'Udienza nel Collegio del Cambio, eseguita magistralmente dal Perugino, e la Cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto, ad opera di Luca Signorelli.

Per questa Cappella il Pintoricchio lascia inalterata la distribuzione ideata già per la cappella Bufalini. Gli affreschi investono il soffitto per poi correre lungo tre delle quattro pareti, lasciando l'ultima come grande e sontuoso ingresso.

Ancora una quadratura cinge le tre scene rappresentate, costituita da due pilastri decorati a grottesche su fondo ocra scuro, per la parte frontale, e motivi geometrici per la profondità. Le tre coppie di pilastri poggiano direttamente sul pavimento e sono collegati tra loro da un muretto, sempre dipinto, decorato con cornici in marmo chiaro che inquadrano motivi geometrici policromi che alludono, come le prime, a finti marmi. L'arco che scarica sui due pilastri riprende nell'intradosso lo stesso decoro geometrico. L'inserimento del muretto permette all'artista di posizionare più in alto le scene e quindi catturare lo

sguardo dello spettatore attirato dalla parte centrale della scena. La volta a crociera è qui enfatizzata dalla presenza delle grottesche, che si stagliano su un fondo rosso e che dividono nettamente le quattro unghie che accolgono i dipinti delle Sibille risaltati sul blu del fondale. Pintoricchio poté anche qui dare sfogo alla sua abilità e al nuovo stile, già usato e abusato per Alessandro VI, e che si caratterizzava per la predilezione del gusto antiquariale delle decorazione minuziose e dei dettagli carichi di rimandi a significati allegorici. Coniuga la dottrina cristiana e i fondamenti del Cristianesimo – *L'annunciazione, l'Adorazione dei Magi e dei Pastori e la Disputa nel Tempio* - con un gusto più propriamente antiquariale e pagano rappresentato dalle quattro Sibille della volta. L'artista denota una forte autonomia grazie all'insostituibile pratica avuta a Roma e alle sue dotte frequentazioni, come si possono notare nella scelta di disporre ai lati delle Sibille, le otto targhe riportanti stralci degli scritti del Barbieri, oppure nella volontà di rappresentare le Sibille intente a scrivere o a sorreggere libri già composti. Diversi i messaggi che si celano dietro i dipinti: quello di sottolineare la campagna anti eretici ed infedeli, a ridosso del Giubileo del 1500 e presumibilmente a cuore anche a Troilo Baglioni, piuttosto che promuovere l'arte tipografica ad opera della Famiglia Baglioni, attraverso la raffigurazione di numerosi libri posti all'interno dei tre affreschi e sul soffitto.

Non solo il gusto per l'antico, porta con sé da Roma, ma anche la volontà di rappresentare i suoi personaggi *vestiti alla turca*, utilizzati in Aracoeli, nell'Appartamento Borgia, probabilmente nelle perdute opere di Castel Sant'Angelo, ed infine anche nel suo ultimo ciclo di affreschi senesi, la Libreria Piccolomini.

La Cappella Baglioni ha subito nel corso degli anni alcune modifiche. Nel 1670, fu ampliato l'arco d'ingresso e molto probabilmente fu inserito un altare sulla parete di fondo, poi rimosso successivamente; nel 1837 fu interessata da un restauro e nel 1920 Giuseppe Colarieti Tosti restaurò la Cappella dotando la Soprintendenza di accurato rilievo in cui annotava le condizioni in cui versava l'opera. Inadeguati interventi di restauro hanno visto l'applicazione di strati di fissativo sulla superfici dipinte che resero quasi illeggibili le sfolgoranti cromie dell'affresco, fortunatamente recuperate grazie ad un intervento di restauro del 1976 che ha restituito lo scintillio di tinte armonicamente fuse nel piccolo gioiello *La Cappella Bella*.

---

<sup>1</sup> Serafino de' Ciminelli, poeta musicista, fino al 1498, esercitò la sua arte presso la corte di Isabella d'Este a Mantova, in seguito si trasferì a Roma al servizio del Cardinale Sforza.

<sup>2</sup> C. LA MALFA, *Pintoricchio a Roma. La seduzione dell'antico*, Silvana Editoriale, Milano 2009, p.25.

<sup>3</sup> M. ANDALORO, *Cesare Brandi, Tra medioevo e Rinascimento, scritti sull'arte*, Jaca Book, Milano 2006, p.363.

<sup>4</sup> G. CUGNONI, *Agostino Chigi il Magnifico*, in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, II, p.77.

<sup>5</sup> Sigismondo di Tizio, prete di Castiglio Fiorentino, canonico del Duomo di Siena, parroco di San Vincenzo, nell'anno 1513 racconta gli ultimi giorni di Bernardino di Betto:

*“Nocte interea, qua dominicam diem insequuta est decembris undecimam Bernardinus Perusinus, celeberrimus pictor, ut illius opera ostendunt, in Senensi urbe decessit. In ea quippe domum, Alexandri Tertii Pontificis inchoatum palatium, in Senensi agro pradia apud Perninam sibi comparaverat, coniuge Grania, filibus relictis duabus, in Ecclesia Sancti Vincentii tumulatur. Rumoribus ferebatur Paffum quendam peditem in foro Senensi cum uxore Bernardini commisceri, nec ab illis ad Bernardinum agrotantem quemdam admissum prater mulierculas quasdam ex vicinis nostris, qua mihi postmodum retulere. Bernardinum audivisse querentem se fame deperire.*

*Hujus pictura in cubicoli Pontificum, in Hadriani mole, nec non in Aracali visuntur, quas Alexandri Sexti tempore ornatissima fecerat manu. Ab Alexandro canonicatus quos tradebat, clusium pradium quod ecclesia erat in Perusino agro, a vita comite pro labore consequutus. Sena subinde bibliothecam Pii III, dum esset Cardinalis, intra ambitum sacra Aedis superne, inferne; mox coronationem illius cum Pontifex crearetur supra bibliotheca fores depinxit, Pandulphi Petrucii rubeum canem.*

*Capellam insuper Divi Johannis Baptista. At in ecclesia D. Francisci tabulam conspicuam in capella Andrea Piccolominei equitis, ad*

---

*Majoris ara dexteram; aliam quoque tabulam egregiam, ad capellam Philippi Sergardii Clerici Apostolica camera, sub Maria Nativitate, juxta quam est alia tabula inferioris capella, quam Petrus e castello plebis pinxerat; alium insuper ipse Petrus in D. Augustini Æde ad arami Chisiorum. Petrum enim Bernardinus ipse superasse Magistrum fertur in pictura, minoris tamen sensus, atque prudentia, quem Petrus visus est, atque insipidi sermonis.*

*Tabulam nihilominus Johannis Antonii Vercellensis, quem Leo Pontifex equitem creaverat, in S. Francisco, post Bernardini, Petri tabulam, in qua Christus de cruce deponitur, ajunt cum proprinquis decertare posse, cum placeat multis. Petrus namque Imagines penitus distinctas, nec ad invicem glomeratas, nec auro multo, aut colore caelesti, ut melius apparerent, coaptabat. Bernardinus autem, viridantibus foliis, regioni bus, atque urbibus, aereo prospectu saepe adornabat, Ludium imitatus antiquissimum pictorem, gestus veriores exprimebat”.*

G. DELLA VALLE, *Lettere Sanesi*, Giovanni Zempel, Roma 1786, p.246-247.

Traduzione testo:

*“La notte che seguì domenica 11 dicembre, verso le cinque del pomeriggio, Bernadino di perugia, pittore famosissimo, come mostrano le sue opere, morì nella città di Siena e lì, dove aveva acquistato per sé, la sua moglie Grania e le due figlie, una casa e dei poderi nell’agro circostante, nei pressi di Pernina e venne sepolto nella chiesa di S. Vincenzo.*

*Certi pettegolezzi riportavano la voce secondo la quale un tale Paffa un soldato, aveva una relazione con la moglie di Bernardino in quel di Siena, tale che Bernardino, allora malato, veniva da essi trascurato eccetto che da alcune donnette del vicinato, le quali mi riferirono di aver udito Bernardino lamentarsi che stava morendo di fame.*

*Le sue pitture, realizzate al tempo di Alessandro VI, si possono ammirare nelle stanze dei Pontefici ed in Castel Sant’Angelo, così come in Aracoeli. Lo stesso Alessandro per la sua opera lo nominò conte a vita e gli conferì un canonicato ed un podere di proprietà della Chiesa che si trovava nell’agro perugino. Di poi dipinse la biblioteca di Pio III, quando questi era ancora cardinale, quindi la sua incoronazione sulle porte della biblioteca, quando fu fatto Papa, ed il cane rosso di Pandolfo Petrucci.*

*Dipinse inoltre la Cappella di S. Giovanni Battista. Nella Chiesa di S. Francesco, realizza una magnifica tavola per la cappella del cavaliere Andrea Piccolomini, a destra dell’altare maggiore, ed un’altra di egregia fattura nella cappella di Filippo Sergardi, chierico della Camera Apostolica, dedicata alla Natività di Maria, presso la quale si trova un’altra tavola, nella parte inferiore, che aveva dipinto Pietro. Lo stesso Pietro aveva inoltre dipinto altre cose nella Chiesa di S. Agostino presso l’altare dei Chigi. Si dice che Bernardino superasse Pietro nella pittura, ma che tuttavia avesse minore giudizio e prudenza di Pietro e che la sua dialettica fosse priva di garbo. Cionondimeno dicono che la tavola di Giovanni Antonio da Vercelli (il Sodoma), nominato cavaliere da Papa Leone, sita in S. francesco, subito dopo le tavole di Bernardino e Pietro, nella quale vi è una Deposizione di Cristo, piacendo a molti, possa reggere il paragone con le altre.*

*Pietro lavorava distinguendo nettamente le figure, giammai sovrapposte o agglomerate fra loro, non usando molto oro o celeste, per renderle più definite, mentre Bernardino, spesso, adornava le pitture con vegetazione, paesaggi e città sviluppate in prospettiva, ad imitazione dell’antichissimo pittore Ludio, imprimendo maggior decisione ai gesti”.*

---

<sup>6</sup> Ivi, p.246-247.

<sup>7</sup> Ivi, p.247.

“Pietro lavorava distinguendo nettamente le figure, giammai sovrapposte o agglomerate fra loro, non usando molto oro o celeste, per renderle più definite, mentre Bernardino, spesso, adornava le pitture con vegetazione, paesaggi e città sviluppate in prospettiva, ad imitazione dell’antichissimo pittore Ludio, imprimendo maggior decisione ai gesti”.

<sup>8</sup> G. VASARI, *Le Opere di Giorgio Vasari. Contenente porzione delle Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Davide Passigli e Socj, Firenze 1832-1838, p.408.

<sup>9</sup> Ivi, p.417.

<sup>10</sup> Ivi, p.422.

<sup>11</sup> Ivi, p.409.

<sup>12</sup> F. BALDINUCCI, *Notizie Dè Professori del Disegno da Cimabue in qua*, Società Tipografica Dè Classici Italiani, Milano 1811, p.348.

<sup>13</sup> C. BRANDI, *Tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M. Andaloro, Jaca Book, Milano 2006, p.360.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Ivi, p.362.

<sup>16</sup> G.B. VERMIGLIONI, *Bernardino Pinturicchio, pittore perugino Dè secoli XV-XVI, Memorie*, Baduel, Perugia 1837, prefazione.

<sup>17</sup> Ivi, pp.121-122.

<sup>18</sup> C. RICCI, *Pintoricchio*, Vincenzo Bartelli & C., Perugia 1915, p. 32.

<sup>19</sup> E. CARLI, *Il Pintoricchio*, Electa Editrice, Milano 1960, p.6.

<sup>20</sup> C. BRANDI, *op. cit.*, p. 364.

<sup>21</sup> Ivi, pp.369-370.

<sup>22</sup> P. SCARPELLINI, M.R. SILVESTRELLI, *Pintoricchio*, Federico Motta Editore, Milano 2004, p. 21.

<sup>23</sup> Ivi p.42.

<sup>24</sup> La costruzione del palazzo del Cardinale Domenico della Rovere cominciò nel 1480, ad opera probabilmente di Baccio Pontelli. Divenne poi Palazzo dei Penitenzieri quando Alessandro VII vi trasferì quei confessori con particolari doti di assoluzione detti appunto *Penitenzieri*.

<sup>25</sup> F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Nella Stamperia di marco Paglierini, Roma 1763 p.190.

<sup>26</sup> C. RICCI, *op. cit.*, p.63.

<sup>27</sup> “Presso la Fontana nell’angolo destro della seconda facciata di questo Cortile, si ha il principale ingresso al Palazzetto, o sia Casino fabbricato d’ordine d’Innocenzio VIII., composto di sei stanze ed una Cappelletta tutte ad un piano che verso la campagna, e sul Giardino Salvatico ne corrispondono. Ponendo adunque il piede nella prima stanza grande ad uso di sala, di lunghezza palmi 75, e larga 26, che resta per fianco diritto; vedesi la medesima ricoperta da volta fatta a lunette compartita in vari modi da certa cornice intagliata, che nasce sopra la cimasa de’ sottoposti pilastri, cioè nelle costole delle accennate Lunette. Alcuni di questi ripartimenti sono di figura tonda, ed altri in differenti modi seguiti, secondo che corre l’ordine della cornice. Nei quattro più grandi di essi, scorgesi al di dentro espresso un Sole dorato per ciascheduno, con l’arme di Innocenzio VIII. ivi inserita; ed in altri cinque tondi più piccoli vi sono dipinte alcune figurine in chiaroscuro con fondo d’oro. Negli altri ripartimenti

---

scorgonsi espressi parimente a chiaroscuro molti rabeschi alla Cinese, tramezzati da alcuni riquadri, ove in campo azzurro si legge *Innocenzio PP. VIII.* fondò; e nei piedi delle due minori facciate esiste un pavone per ciascheduno, con cartello volante, e motto ivi impresso, *le haute passe tout*. Le sedici superiori lunette vengono anch'esse abbellite da due putti dipinti in ciascheduna, con qualche poca d'architettura, in fondo color d'aria, scherzando alcuni di essi con pavoni, altri sostenendo armette, ed altri divertendosi con musicali Istromenti”.

G.P. CHATTARD, *Nuova descrizione del Vaticano o sia del palazzo Apostolico di San Pietro*, Tomo Terzo, Stampe del Mainardi, Roma 1767, p. 127.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>29</sup> “la seconda stanza, ricoperta anch'essa da volta a Lunette, e compartita da certa Cornice intagliata, dipinta in chiaroscuro in fette ottagonali ed otto piccoli riquadri. Nell'ottangolo di mezzo vedesi dipinto il Sole; in altri due del pieduccio delle facciate minori esiste un Pavone con isvolazzo, e solito motto, *le haute passe tout*: e negli altri quattro vi è altro ottangolo più piccolo, dentro de quali resta colorita in fondo d'oro una figura in piedi per ciascheduno in atto di suonare vari strumenti, intrecciati all'intorno da rabeschi color d'oro in campo azzurro, ricorrendo il simile nelli accennati riquadri. Nelle dieci Lunette, che posano sopra la cornice; cioè tre per parte nelle facciate maggiori e due nelle minori; nelle quattro degl'angoli vi è dipinta l'arme d'*Innocenzio VIII.* Sostenuta da due Angioli, e nelle altre una mezza figura di diversi Santi vedesi delineata”. *Ivi*, p.133.

<sup>30</sup> *Ivi*, p.133-134.

<sup>31</sup> “La volta, che ricuopre la detta stanza, è fatta a lunette, ed è ornata con due figure per ciascheduna, quali reggono un vaso di fiori in fondo d'oro, essendovi nel mezzo un riquadro con altro dentro simile; Ed intorno al primo vi sono compartite tre croci greche per parte, con un tondo, in cui delineato viene il Sole; essendo altresì il fondo, tanto al di dentro, che al di fuori, dipinto a rabeschi color d'oro in campo azzurro”. *Ivi*, p.135-136-137.

<sup>32</sup> “Segue la Quarta stanza, che resta a mano sinistra, più stretta, e di forma bislunga. La superior volta a crociera lunettata vedesi dipinta con diverse scorniciature di finto stucco, e rabeschi di chiaroscuro, in campo d'oro, con l'impresa del sopraddetto Pontefice, espressa in un tondo nel di lei mezzo. Nelle quattro mezze Lunette le quali posano sopra di una cornice di marmo, che le ricorre attorno sono delineate a colori alcune mezze figure, cioè: in quella dell'ingresso vedonsi alcuni Santi, che fingono d'intonare il Cantofermo, essendovi uno nel mezzo, che ne indica il libro, e le note ivi impresse. Nella lunetta dicontra scorgesi una cascata di due festoni di frutti, con un mazzo di essi nel mezzo. Nelle due laterali finalmente, in una esistono due putti, che reggono l'arme d'*Innocenzio VIII.*; ed in quella di contro altri due putti, tengono uno Svolazzo, col solito motto *le haute passe tout*.”

*Ivi*, p.137-138.

<sup>33</sup> Il Torrione sarà distrutto tra il 1624 ed il 1641 per volere di Urbano VIII, artefice di modifiche ed interventi resi necessari per la fortificazione del Castello.

<sup>34</sup> G. VASARI, *op.cit.*, p.409.

<sup>35</sup> C. RICCI, *op. cit.*, p.209.

<sup>36</sup> G. URBINI, *Le Opere d'Arte di Spello*, Estratto dall'Archivio Storico dell'Arte, Serie II, anno II, fasc. V e anno III, fasc. I, Tip. Dell'Unione Cooperativa Editrice, Roma 1897, p. 20.

<sup>37</sup> Il Vasari in una delle sue pungenti affermazioni afferma “*Fece costui infinite altre opere per tutta Italia, che per non essere molto eccellenti, ma di pratica, le porrò in silenzio*”, la mancata menzione

---

della Cappella Baglioni nella *Vita dell'artista*, può trovare giustificazione nella cattiva sorte politica che contestualmente alla stesura della sua opera, viveva la famiglia Baglioni.

G. VASARI, *op.cit.*, p.409.

<sup>38</sup> M. SENSI, L. SENSI, *Historia della terra di Spello di Fausto Gentile Donnola*, Spello 1985, p.45.

<sup>39</sup> *Cap. XI. DE COLLEGIATA ECCLESIA S. MARIAE, Maioris Hispelli. "Eodemque in Templo non folum Natiuitas Domini Nostri (vulgo la Cappella Bella) Bernaerdini Pictoricchi opus"*.

T. DONNOLA, *Apologia qua S. Felix episcopus, et Mart. Spellatensis*, Foligno, 1643, pp.285-286.

<sup>40</sup> A. MARIOTTI, *Lettere pittoriche perugine o sia ragguaglio di alcune Memorie Istoriche riguardanti le Arti del Disegno in Perugia al Signor Orsini pittore e architetto perugino*, Dalle Stampe Badueliane, Perugia 1788, p. 221.

<sup>41</sup> B. ORSINI, *Vita Elogio e Memorie dell'Egregio Pittore Pietro Perugino e degli scolari di esso*, Dalle Stampe Badueliane, Perugia 1804, p. 256.

<sup>42</sup> G. B. VERMIGLIOLI, *Memorie di Bernardino Pintoricchio, pittore perugino*, Tipografia Baduel, Perugia 1837, p. 89-90.

<sup>43</sup> *Ivi*, pp. 91-93.

<sup>44</sup> *Ivi*, pp. 93-99.

<sup>45</sup> G. URBINI, *op.cit.*, p.16.

## Capitolo IV

### Il linguaggio di un'epoca

#### 4.1 L'idea di cornice: continuità e discontinuità tra spazio reale e/o spazio virtuale

*La cornice, o il bordo, delimitano il campo di attività sia del decoratore che dell'osservatore.*

*E. H. Gombrich<sup>1</sup>*

“Il bordo o la cornice possono descriversi come una *lacuna* continua che distacca il disegno dal suo intorno. Importa poco in qual modo tale discontinuità si realizzi; può essere costituita da un contrasto di forma o di colore, da un mutamento di direzione, o persino da uno spazio vuoto. Basta che l'osservatore venga messo sull'avviso di una netta rottura della regolarità”<sup>2</sup>.

Il bordo, la cornice, l'intelaiatura, il contorno di un'immagine possono essere considerate delle fratture, delle discontinuità, che attraverso caratteristiche come il colore e la forma dettano le regole all'osservatore, indicano allo sguardo dove cominciare e dove finire.

L'idea di affrontare il tema della cornice, nasce dall'esigenza di interpretarla come limite/non limite nelle raffigurazioni su pareti nell'arte del rinascimento. In questo ambito la cornice viene intesa come soglia, limite, confine e demarcazione di uno spazio che l'artista definisce e che assume come *tela* sulla quale dipingere. La cornice da sempre svolge un ruolo ben preciso nella ricezione dell'immagine, separando nettamente il luogo dell'osservatore dalla dimensione irreali rappresentata. Leon Battista Alberti definiva il *quadro, una finestra*

*aperta sul mondo*, pensiero questo recepito nell'arte del cinquecento, in cui si consolida l'idea della rappresentazione pittorica come frammento della realtà.

Secondo Stoichita, “la cornice separa l'immagine da tutto ciò che è non-immagine. Definisce quanto da essa inquadrato come mondo significativo, rispetto al fuori cornice, che è il mondo del semplice vissuto. Dobbiamo tuttavia porci la seguente domanda: a quale dei due mondi appartiene la cornice?”<sup>3</sup>.

Estrapolando il concetto di cornice dal contesto storico a cui facciamo riferimento, possiamo sostenere che la cornice appartiene ad entrambi: al mondo dell'arte, anche se non è appartenente del tutto all'immagine rappresentata e al mondo reale anche se non può del tutto appartenere ad esso avendo un rapporto imprescindibile con l'immagine che in sé racchiude.

Il lavoro degli artisti del rinascimento nasceva dall'esigenza di creare una concezione illusionistica strettamente legata alla problematica dei margini come cornice, rinforzando il rapporto tra realtà e rappresentazione, tra spazio bidimensionale ed illusionismo prospettico.

Come è possibile rilevare in numerosi esempi di affreschi rinascimentali, anche per le opere del Pintoricchio, il concetto di cornice perde il ruolo di demarcazione per divenire anello di congiunzione, finestra, nicchia da cui affacciarsi in un mondo irreali che è imprescindibile dal suo contorno. Il ruolo di mediazione tra il mondo reale e quello raffigurato dall'artista è demandato ad un più o meno articolato sistema architettonico costituito da pilastri, piuttosto che da sistemi di paraste, trabeazioni ed archi dipinti che raffigurati in prospettiva definiscono la

soglia d'ingresso al mondo immaginario. Cornici architettoniche canalizzano l'attenzione dell'osservatore all'interno dello spazio della rappresentazione e contribuiscono alla smaterializzazione fisica e materica del supporto.

La cornice in tal senso diviene elemento basilare per il rapporto interno-esterno, tra realtà e rappresentazione, tra il dentro e il fuori difficilmente distinguibili.

Passando ad un'analisi puntuale delle soluzioni, analoghe sono quelle ideate per la Cappella Bufalini, la Cappella Baglioni e la Libreria Piccolomini. Il sistema architettonico dipinto assume il duplice ruolo, quello di *quadratura* nel voler dilatare illusionisticamente lo spazio fisico delle cappelle, e quello di *cornice* ai cicli pittorici narrati, interpretazione avvalorata dall'utilizzo di due distinte prospettive.

Nella Cappella Bufalini, per la parete che accoglie l'affresco con *l'Esequie di San Bernardino*, possiamo rilevare la presenza di un'ulteriore filtro, definito dall'intelaiatura in legno che diviene elemento di mediazione tra la quadratura e il dipinto rappresentato.

E' necessario evidenziare che il *sistema cornice* nella Libreria Piccolomini diviene elemento reiterato per accogliere il ciclo dei dieci affreschi dedicati alla vita di Papa Pio II. Qui più che altrove è evidente l'utilizzo della doppia prospettiva, quella della singola storia affrescata e quella della *quadratura-cornice* che è riproposta per ogni campata.

Diversamente nella Galleria delle Statue nel Belvedere di Innocenzo VIII, la scansione ritmica delle sei campate è demandata ad un reale sistema di paraste sovrapposte, ad inquadrare il campo destinato ad accogliere le quasi

perdute raffigurazioni delle sei città italiane. Questa volta l'elemento di mediazione è rappresentato dalla raffigurazione di una cornice lignea che riveste l'illusoria profondità del sistema di paraste.

A conclusione di questo excursus sulle opere del Pintoricchio una più tradizionale composizione è proposta per la Cappella di San Girolamo, dove ad inquadrare l'Adorazione dei Pastori troviamo una cornice in marmo definita da due paraste a sostegno di un arco, decorate con motivi floreali dorati a bassorilievo.

#### 4.2 L'uso della *Decorazione a Grottesca*: la scoperta del gusto antico.

“Al posto di colonne troviamo infatti raffiguranti calami striati e fregi e foglie crespe, viticci al posto dei frontoni spuntano, come delle radici, tra le volute, teneri fiori senza alcuna giustificazione portano su di sé statuine sedute e ancora steli con mezze statuine , alcune antropomorfiche, altre teriomorfe”.

Vitruvio<sup>4</sup>

Il termine *grottesca*, è stato utilizzato per la prima volta nel XV secolo, per descrivere quegli elementi decorativi venuti alla luce in seguito al ritrovamento della Domus Aurea, il palazzo neroniano a Roma risalente al 64-68 d.C.

Il nome del Pintoricchio è da sempre legato a questo repertorio figurativo, tanto che anche nel contratto di allocazione per la sua opera nella Libreria Piccolomini si legge: “El Reverendissimo signor Cardinale di Siena questo dì xxviii di giugno MCCCCCII alluoca et cottima a M.º Bernardino detto el Pentorichio, pictore Perusino a dipingere una Libreria sita in nel Duomo di Siena, cole infrascripte conditioni et pacti, cioè: [...] sia tenuto et debba lauorare la volta de essa Libreria con quelle fantasie, colori et spartimenti che più vaga, più bella et vistosa iudicarà, di buoni, fini et recipienti colori, **ala forgia et disegni che hoggi chiamano grottesche**, con li campi variati, come più belli et più vaghi saranno stimati”<sup>5</sup>.

Di chiara derivazione classica, le grottesche, rappresentano quell'insieme di creature *reali e immaginarie*, appartenenti al mondo vegetale e animale: fiori, piante, animali, sirene, grifi, centauri, e molti altri combinati con corolle di fiori,

esili elementi architettonici danno vita ad un mondo immaginario senza un vero e proprio legame narrativo.

Nel Rinascimento, in seguito alle scoperte archeologiche, la grottesca divenne elemento decorativo per eccellenza. Trovò largo impiego, ma la sua fortuna non cessò di esistere con la fine del cinquecento, in quanto proseguì il suo impiego nel periodo Barocco, anche se in quegli anni comincia la loro mutazione, diventando più leggera nel Rococò e nel Neoclassicismo un must per poi proseguire nell'ottocento annoverandosi come prezioso sistema decorativo.

L'impiego delle grottesche e più in generale dei decori cosiddetti all'antica, videro i loro primi impieghi dapprima negli elementi scultorei, come nell'*Annunciazione Cavalcanti* di Donatello, nella Basilica di Santa Croce a Firenze, dove svariati sono i simboli dell'arte ellenistica che in quest'epoca hanno trovato fertile terreno. Troviamo qui, paraste rivestite da squamette, capitelli con mascheroni e nella parte centrale dell'opera in cui si svolge l'Annunciazione, uno sfondo riccamente ornato da cornici ed elementi filiformi. Anche in una delle prime opere del Pintoricchio in Santa Maria del Popolo a Roma, nella Cappella Della Rovere, la *Natività* è circondata da una cornice rappresentata da una coppia di paraste che sorreggono l'arco, sistema interamente decorato con grottesche di chiaro riferimento ai reperti della Domus Aurea. Molti altri potrebbero essere gli esempi per attestare la loro presenza come elemento decorativo d'eccellenza, uno fra tutti la *Porta del Filarete* in San Pietro, dove i riquadri sono incorniciati da eleganti e fluttuanti girali di acanto di chiara ispirazione classica. Nel giro di poco tempo, cappelle, tombe, pulpiti e cornici lignee furono investiti da tali ornamenti: combinazioni di

tralci, candelabri, architetture, ed elementi puramente decorativi divennero simboli di potere e mezzo di comunicazione.

Il Pintoricchio fu uno dei principali esponenti dell'arte del cinquecento, colui che recepì con maggior entusiasmo tale repertorio antiquariale e che riuscì in breve tempo a rielaborare il tema delle grottesche e a renderlo proprio.

La prima realizzazione in cui utilizza un timido modello di grottesche nell'apparato decorativo, in Santa Maria del Popolo, della Cappella di San Girolamo, dove su paraste color oro si stagliano coloratissimi uccelli che con le loro ali spiegate sorreggono elementi filiformi che a loro volta fungono da sostegno ad altri uccelli di piccole e grandi dimensioni. Per tutte le paraste che compongono il ricco apparato decorativo propone composizioni a grottesca l'una diversa dall'altra.

Ben più complessa è la decorazione prevista per la Cappella Bufalini in Aracoeli a Roma, dove gli elementi classicheggianti si concentrano maggiormente nei componenti di inquadramento delle scene rappresentate, trabeazioni, ghiera degli archi e pilastri. Sui sei pilastri che incorniciano le storie è ripetuta la stessa grottesca bianca su fondo scuro: mascheroni, uccelli, figure alate, panneggi, serpentelli ed elementi vegetali reggono improbabili animali, il tutto a formare una candelabra con braciere in sommità e piede tripodo, molto diversa da quella che precedentemente abbiamo ritrovato in Santa Maria del Popolo. In una delle scene rappresentate ed inquadrate da detti pilastri, *l'Esequie di San Bernardino*, otto pilastri in prospettiva sono decorati anch'essi con candelabra a grottesche, questa volta però l'una differente dall'altra, qui solo elementi filiformi vegetali compongono un decoro sobrio ed elegante. Questo tipo di rielaborazione

dell'utilizzo della grottesca da parte del Pintoricchio, denota una certa indipendenza rispetto alle decorazioni della Domus Aurea, dove prevalevano motivi vegetali molto più leggeri, impalpabili e minuti.

Per tutto il quattrocento e buona parte del cinquecento, diviene protagonista *il candelabro*, sempre più ricco e versatile e nella stessa produzione artistica del Pintoricchio diviene una costante. In quasi tutte le sue opere si scorgono candelabri a grottesche come nel Belvedere di Innocenzo VIII, nella gallerie delle Statue, dove un doppio sistema di pilastri sovrapposti inquadrano le scene ormai andate perdute. I pilastri in primo piano sono decorati da grottesche su fondo oro, si alternano candelabra con motivi prettamente vegetali a candelabra composte da maschere, cornucopie, animali: qui l'artista ha modo di sperimentare con gran disinvoltura il tema a lui tanto caro.

I due semipilastri che affiancano quelli descritti pocanzi sono investiti da un decoro chiaro su fondo turchese, questa volta però il tema decorativo è riproposto ritmicamente.

Nelle quadrature che il Pintoricchio realizza per il Palazzo di Domenico della Rovere, sia nella *Sala dei Mesi* che in quella del *Gran Maestro*, le grottesche vengono utilizzate a decorazione dei sistemi dei pilastri dipinti. Nella prima sala le coppie di pilastri che scandiscono ritmicamente le pareti della sala si caratterizzano per lo stesso decoro a motivi naturalistici che con abile effetto chiaro scuro emergono dal fondo oro scuro. Il sistema di pilastri a sostegno degli archi a tutto sesto, posti in secondo piano sono tutti decorati da un diverso sistema decorativo che vede candelabre bianche su un più chiaro fondo giallo oro.

Più semplice l'utilizzo del motivo a grottesche per le candelabra a cui ricorre per decorare i pilastri dipinti per la *Sala del Gran Maestro*.

Di impareggiabile bellezza gli esemplari dipinti per la Cappella Baglioni, nella Collegiata di Santa Maria del Popolo a Spello. La rigidità nella composizione e un certo rigore rintracciabili nei primi esperimenti in Aracoeli a Roma, qui lasciano il posto a sei sublimi candelabra diversificati nei temi. Armoniche composizioni rimandano in modo evidente ai soggetti decorativi della Domus Aurea e vedono l'alternarsi di grifoni, pavoni, ippocampi, trofei ed arpie. Stupisce la libertà compositiva e la maturità raggiunta dal pittore umbro, nell'inserire elementi di chiara ispirazione archeologica piuttosto che astrolabi e sfere armillari. L'uso del tema decorativo del motivo a grottesche, caratterizza fortemente il linguaggio adottato per le tre raffigurazioni, talvolta anche esasperato come nell'*Annunciazione*, dove si susseguono sistemi di pilastri ancora una volta decorati da ancor più ricche e diverse candelabra. Corre lungo i quattro archi a tutto sesto della volta a crociera nonché lungo gli archi d'intersezione delle unghie un motivo a grottesca su fondo rosso, questa volta reso però più plastico da sapiente utilizzo del colore e delle ombre.

Si giunge infine all'ultimo suo capolavoro, la decorazione della Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena, dove egli dà libero sfogo alla sua creatività svincolando la grottesca dal solo impiego in campi verticali, per adoperarla anche nella volta a schifo lunettata. Il soffitto ricalca quello della Volta Dorata della Domus Aurea per la ripartizione a riquadri, mentre di libera interpretazione è l'utilizzo di coloratissime creature per le unghie e i fusi su fondi rispettivamente oro e neri, i colori della reggia esquilina.

Nella Libreria senese la grottesca era stata una richiesta esplicita del committente, come elemento decorativo di unificazione dell'intero apparato iconografico, e l'abbondanza e varietà del tema non destò delusione.

Da un'attenta analisi si evince un progetto distributivo dei principali motivi decorativi a grottesche ideati dal Pintoricchio. L'originale apparato decorativo vede la ricca sequenza di un sistema di pilastri ed archi dipinti che inquadrano i dieci affreschi dedicati alla vita di Papa Pio II Piccolomini. Il possente pilastro risulta tripartito e totalmente decorato da candelabra a grottesche. Se lo schema compositivo ideato per la parasta centrale, che vede un ricco motivo policromo su fondo oro, è riproposto a meno di piccoli dettagli, su tutti i pilastri, maggiore libertà compositiva è dedicata alle candelabre che lo fiancheggiano. E' possibile individuare due tipologie compositive che si alternano da pilastro a pilastro per la parete nord-est e sud-est, mentre inspiegabilmente ripropone la stessa tipologia per tutti i pilastri della parete sud-ovest, differendo tra loro per piccoli dettagli compositivi.

Nell'arco di qualche decennio e anche grazie alle opere del Pintoricchio che da Roma si è spostato in Umbria per giungere infine a Siena, l'utilizzo della grottesca spazierà da piccoli ambiti come pilastri, sottarchi, architravi, fino ad occupare intere pareti, volte, tessuti, ceramiche, mobili, tanto da rendere il cinquecento il secolo delle *grottesche*.

### **4.3 Evoluzione e genesi geometrica nel disegno dei pavimenti rinascimentali.**

Le decorazioni di interni, siano essi per civili abitazioni o per chiese e cappelle, hanno subito verso la fine del trecento evidenti cambiamenti sviluppando una ricerca sempre più assidua per una nuova estetica che coinvolse principalmente le classi sociali più facoltose.

Testimonianza di questi elementi decorativi, pareti affrescate, soffitti, sculture, ceramiche, sono sopravvissute fino ai giorni nostri in numero cospicuo, di diverse sorta invece si è avuto per le pavimentazioni, che per la loro natura d'essere soggetti a maggiore usura, sono quasi del tutto andate perse.

I materiali considerati di maggior pregio, per le pavimentazioni, erano i marmi e le maioliche, generalmente utilizzati per luoghi di culto e chiese, mentre per gli spazi più comuni erano impiegati il legno, la pietra e i mattoni. Molto diffuse le pavimentazioni in cotto, in particolare nella Toscana del quattrocento, a forme di larghi quadrelli, di esagono o quadrati disposti secondo filari paralleli o a spina di pesce, utilizzati sia per interni che per rivestimenti di strade e piazze, come la Piazza del Campo di Siena. Anche raffigurazioni pittoriche ci confermano il largo uso dei mattoni, si pensi al ciclo pittorico dipinto in Santa Maria della Scala, ad opera di Domenico di Bartolo, nel dipinto *La limosina del Vescovo*, dove l'artista rappresenta degli operai intenti a ricoprire il manto stradale proprio con mattoni di forma rettangolare disposti in filari, mentre nei *Il governo e la cura degli infermi* e *La distribuzione della limosina*, i mattoni erano disposti a spina di pesce. Negli edifici di maggior prestigio, il materiale utilizzato era il marmo, così come

nelle chiese, dove disegni geometrici ed effetti prospettici erano ottenuti grazie al sapiente accostamento di marmi di differente estrazione che con il loro effetti cromatici combinati davano vita a pavimenti di alto valore artistico. Anche per queste le rappresentazioni pittoriche dell'epoca divengono una fonte inesauribile di testimonianze, sempre nelle opere del Di Bartolo si può notare come a pavimentazioni di semplice fattura come quelli sopra citati, si affiancano pavimenti molto più ricchi e geometricamente complessi. Nell'opera *Papa Celestino III concede privilegi di autonomia all'Ospedale*, è rappresentata una pavimentazione con evidenti riferimenti al pavimento del Duomo di Siena: fasce di marmo bianco che intersecandosi formano campi quadrati all'interno dei quali vi sono rappresentate le ruote della fortuna, come quella realizzata nella terza campata della navata centrale del Duomo. In un altro dipinto sempre del ciclo dell'Ospedale della Scala, *L'accoglienza, l'educazione e il matrimonio di una figlia dell'Ospedale*, troviamo raffigurato un pavimento molto più geometrico del precedente, dove sono assenti richiami allegorici, realizzato con un gioco di tarsie di marmi policromi tra i quali prevalgono i rossi, i verdi e i neri che si stagliano su fasce di color bianco.

Nell'affresco *Il pranzo dei poveri*, marmi sempre più vivaci creano un ricco tappeto, una doppia fascia di listelli bianchi definiscono campi quadrati a loro volta decorati con tarsie verdi, rosse, ocra e nere, tipologie di pavimenti che dovevano essere di gran moda a cavallo tra il quattrocento e il cinquecento. Come esempio ammirevole di nota è la pavimentazione del Duomo di Siena, in cui i più valenti maestri si sono avvicendati per oltre sei secoli. Per l'allestimento di un'opera così maestosa sono stati coinvolti i più grandi maestri del quattrocento: Domenico

Niccolò, Stefano di Giovanni, Domenico di Bartolo, Pietro del Minella, Antonio Federighi, Urbano da Cortona, Francesco di Giorgio Martini e molti altri. Anche il Pintoricchio fu coinvolto in questa impresa, mentre stava lavorando in quegli stessi anni nella Libreria Piccolomini. I lavori prodotti nel cinquecento furono quelli che destarono maggiore meraviglia. Percorrendo la navata principale, nella quarta campata troviamo l'opera di Alberto Aringhieri, che su disegno di Bernardino di Betto, realizzò l'*Allegoria del colle della Sapienza*. La scena è rappresentata lungo le pendici di un colle, una folla disposta lungo un sentiero condotta dalla fortuna, che nuda viene raffigurata con un piede sulla terra ed un altro su di una barca che regge una vela con la mano sinistra e con l'altra una cornucopia. In cima al viottolo rupestre la Sapienza regge una palma destinata a Socrate che si trova alla sua destra ed un libro destinato a Cratete. Il costone di roccia è circondato da un mare in tempesta. Il significato di tale allegoria è che la virtù è raggiungibile solo con fatica, ma il dono che se ne riceve in cambio è la serenità, così come scritto nel cartiglio in cima alla raffigurazione.

“ Huc properate viri: salebrosum scandite montem Pulchra laboris erunt premia palma quies”, il compenso per il saggio che ha raggiunto la virtù sarà dunque la serenità.

A testimonianza della bravura dei maestri toscani nell'arte di eseguire pavimentazioni in marmo, è la Cappella del Cardinale del Portogallo nella chiesa di San Miniato al Monte a Firenze, dove un labirinto di tarsie marmoree servivano a far perdere la strada ai cattivi spiriti capaci di volare solo in linea retta. Altro filone di pavimentazioni erano quelli realizzati con la ceramica di cui la Toscana diviene in poco tempo un illustre produttore, esempi sono la cappella della Beata Solomea dei Docci nella chiesa di

San Francesco a Siena, la pavimentazione della cappella della Compagnia di San Lorenzo nella Collegiata di Sant'Andrea. Questo tipo di pavimentazioni trovò terreno fertile in particolar modo a Siena, dove nella Cappella di San Cristoforo nella chiesa di Sant'Agostino, unico esemplare fu realizzato secondo il sistema aragonese *dell'opus alexandrinum*. Ulteriore novità introdotta nell'esecuzione di pavimenti per le grandi casate era quella di inserire stemmi araldici, il pavimento della Libreria Piccolomini è tra le più famose testimonianze con la sua mezza luna piccolominea, a quella per le Logge di Raffaello in cui viene raffigurato il *Broncone Mediceo*; altro pavimento che riproduce stemmi araldici è quello della camera di Leone X, ancora superstite nelle stanze vaticane, dove ritroviamo gli emblemi medicei e di Leone X. Di particolare fattura la pavimentazione della Cucina di Santa Caterina a Fontebranda, dove vi è l'alternanza di mattonelle quadrate a mattonelle circolari, decorate con motivi a grottesca di netta derivazione decorativa della Libreria Piccolomini.

La produzione di pavimenti in maiolica proseguirà per tutto il seicento donandoci opere di notevole qualità.

#### **4.4 *Fatto e rifatto ad arte: il pavimento maiolicato della Libreria Piccolomini.***

Il Duomo di Siena custodisce un piccolo gioiello d'arte rinascimentale, un tripudio di colori abilmente accostati che investono nella totalità il particolare ambiente: le pareti accolgono il ciclo di affreschi che narra la vita di Enea Silvio Piccolomini, la volta a padiglione lunettata è uno splendido esempio di decorazione a grottesche alla quale si contrappone un ricco tappeto maiolicato caratterizzato da forme geometriche che riproposte ritmicamente danno luogo ad un artefatto unico. Infatti, rari sono gli esempi di pavimentazioni ad ambroette e quadrette di maiolica dipinte adottate per le biblioteche, generalmente queste erano utilizzate per cappelle di piccole dimensioni e ambienti di rappresentanza in palazzi nobiliari. La Libreria Piccolomini fu voluta dal Cardinale Francesco Todeschini Piccolomini, salito al soglio pontificio nel 1503 col nome di Pio III, per custodire la collezione di manoscritti appartenuti allo zio Pio II. I lavori di trasformazione di questa parte del Duomo iniziarono nel 1494 e terminarono nel 1496. Una datazione precisa della realizzazione del pavimento non è data saperla, ma è sicuro che dal XVI secolo ad oggi si siano susseguite due diverse pavimentazioni. La prima risale al periodo della trasformazione in libreria della cappella ad opera di una bottega faentina e l'altra alla metà dell'Ottocento che ancora oggi è possibile ammirare. Quest'ultima è stata eseguita dalla manifattura Ginori di Doccia nel 1839 e fu anche la sola grande produzione in formelle che le sia mai stata commissionata. Si tratta della reinterpretazione dell'originale disegno del XV secolo, da cui differisce per la sola composizione degli angoli e nella forma delle ambroette che da triangolari diventano

romboidali, modifica dettata probabilmente da esigenze di economia di tempo e di denaro. Entrambe le soluzioni si basano sulla combinazione di “cellule autonome”, ovvero motivi ornamentali che insistono e si concludono all’interno di ogni singola mattonella.

L’originale pavimento era composto dall’accostamento di mattonelle triangolari di quindici centimetri per lato. Ogni piastrella era decorata con lo stemma della famiglia Piccolomini, la mezzaluna color oro che ben spiccava su un fondo azzurro intenso incorniciata da una treccia bianca su fondo oro e al cui interno vi erano interstizi rosso bruno. La composizione e la distribuzione del decoro segue un disegno ben preciso, la mezzaluna è ricavata da un cerchio che ha il suo centro nel baricentro del triangolo equilatero, il diametro è pari ad un terzo dell’altezza della piastrella. Il cerchio più piccolo che serve a creare la mezzaluna ha il diametro pari alla metà del cerchio maggiore, questa misura riproposta sei volte da origine all’altezza del triangolo. I colori che sono stati utilizzati, l’azzurro, il giallo e il rosso, erano quelli più in voga per le pavimentazioni cinquecentesche senesi. Nessuna testimonianza è giunta fino ai giorni nostri sul numero di mattonelle che erano state impiegate per ricoprire l’intera libreria e neanche la loro disposizione. Dell’antica pavimentazione sono stati rinvenuti 1788 pezzi collocati in varie località, la maggior parte nel Deposito dell’Opera del Duomo, sempre nel Duomo in prossimità della cappella di S. Giovanni vi sono alcuni pezzi, una sola piastrella è in possesso della contrada del Leocorno, alcune sono nel Museo Internazionale delle ceramiche di Faenza, altre sono andate presso musei esteri come il Museo del Louvre a Parigi altre ancora al Victoria and Albert Museum a Londra. E’ molto probabile che molte siano state danneggiate irrimediabilmente in fase di rimozione del

pavimento ed altre trafugate e conservate in collezioni private.

Sul retro di esse sono stati rinvenuti dei simboli, dei cerchi vuoti o pieni, dei segmenti che con ogni probabilità corrispondevano alla disposizione che queste avrebbero dovuto avere per comporre il disegno desiderato. Una delle ipotesi più accreditate sulla probabile composizione è che queste fossero state ideate per essere composte secondo una matrice esagonale con le lune tutte rivolte verso l'interno. Questa composizione occupava la parte centrale del ricco decoro della pavimentazione, infatti, a racchiudere in un unico campo le lune piccolominee vi era una doppia fila di mattonelle rettangolari, ogn'una di essa decorata con una treccia bianca su fondo giallo con interstizi color rosso, come le ambrogette triangolari, e fogliami chiari su fondo rosso.

Nel deposito dell'opera della Metropolitana sono stati conservati solo mattonelle triangolari, nessuna piastrella rettangolare è sopravvissuta, alcune ipotesi sono state fatte: queste sono state danneggiate in fase di rimozione come alcune triangolari e quindi gettate, oppure non era previsto nel pavimento originale nessun coronamento al tappeto centrale, ma questa è la meno probabile, potrebbe invece essere che quelle attuali sono proprio quelle originali e perciò il loro pessimo stato di conservazione rispetto al tappeto ottocentesco.

La ripavimentazione risale al 1839, anno in cui l'architetto Lorenzo Doveri espresse la necessità di intervenire nella Libreria Piccolomini formulando una relazione custodita presso L'opera della Metropolitana.

“Determinata la Deputazione dei conservatori dei Monumenti di arte della città di Siena, sorveglianza ai restauri

della facciata e del pavimento del Duomo di detta città di restaurare il guasto pavimento della sala annessa alla chiesa, detta volgarmente La Libreria, ove esistono le gesta di Pio II Piccolomini disegnate dalla mano impareggiabile di Raffaello da Urbino e colorite quindi dal Pintoricchio. La Deputazione stessa concepì il pensiero di ricostruire un tal pavimento con ambrogette e fregio che le racchiude, disegnate e colorite in modo analogo ed armonizzate con le opere insigni che adornano le pareti e la volta di quella sala. Volendo quindi la Deputazione portare ad esecuzione il progetto, presentò al Sig.re Direttore della Manifattura Ginori a Doccia, i disegni delle ambrogette, che delle quadrette, i quali furono inviati alla Deputazione prenominata che gli approvò pienamente. La stessa Deputazione, vedendo di essere mancante dei mezzi necessari a compiere sì bel progetto, implorò un soccorso dalla Munificenza Sovrana, la quale con rescritto del sei agosto 1838, elargì la rispettabile somma di Scudi Quattrocentocinquanta, da somministrarsi in una sola volta dalla cassa del R°. Scrittoio dei Resti Ecclesiastici di Siena, dovendo al rimanente della spesa supplire quella Venerabile Opera Metropolitana di detta città [...]. Stipulando le seguenti condizioni:

1. La quantità delle ambrogette dovrà essere in N° tremilasettecento;
2. Il numero delle quadrette dovrà ammontare a trecentoquaranta, non comprese le cantonate di detto fregio con più N° ottanta mezze cantonate a forma del disegno con più Braccia ottanta che gira all'esterno parimento con cantonate a forma di disegno;
3. Attesa a grandezza straordinaria delle quattro ambrogette di cantonata, è stato convenuto di compor quelle di più pezzi. Il prezzo dei suddetti articoli resta fissato come espresso;

4. Tutti i suddetti articoli saranno ricevuti in Siena dalla Deputazione predetta;
5. Nel caso che i suddetti articoli non siano nell'atto della consegna ritrovati corrispondenti ai campioni non saranno ricevuti dall'Ill.mo Sig.re Rettore della Metropolitana di ciò espressamente incaricato;
6. La consegna dovrà essere eseguita entro il 30 aprile 1839;
7. Il valore dei precitati articoli sarà pagato in Siena dal Cassiere della predetta Deputazione nello spazio di un mese al dì della consegna dei medesimi.

E per l'osservanza di quanto sopra, dall'Ill.mo Sig.re Rettore Bambagini nei nomi obbliga non già la propria persona né i propri beni, ma solo i capitali e rendite del Regio Scrittoio dei Resti Ecclesiastici e dell'Opera della Metropolitana a favore della Fabbrica Ginori a Doccia ed egualmente il Sig.re Marchese Pier Francesco Rinuccini, nella sua qualità di Amministratore Generale del patrimonio pupillare Ginori Lisci, non intende di obbligare sé né i propri beni, ma solo i capitali della Fabbrica predetta. Fatto il presente atto in doppio da ritenersene uno per ciascuna parte”<sup>6</sup>.

Il pavimento ottocentesco constava di 3596 piastrelle di cui 3130 occupavano il tappeto centrale mentre le rimanenti 466 erano utilizzate per il bordo, ulteriori 353 formelle erano stati prodotte per essere riposte nel deposito dell'opera della Metropolitana.

Differiscono dalle ambrogette cinquecentesche per il formato, che da triangolari furono trasformate in romboidali. Da un'attenta analisi effettuata sull'allestimento del tappeto centrale emerge che la disposizione è stata fatta sempre secondo moduli esagonali prevedendo una disposizione a stella di sei moduli con la

luna piccolominea rivolta verso l'esterno, quattro di esse disposte con un lato parallelo al lato corto del tappeto con le lune contrapposte ed ulteriori due moduli disposti in verticale. Anche il decoro di queste ambrogette seguono un disegno ben preciso, la luna è posta al centro del rombo il quale è lungo quanto cinque circonferenze, il cui diametro è proprio la larghezza della luna. Stessi colori di quelle precedenti smaltano le piastrelle, l'azzurro, l'oro e il rosso. Anche qui troviamo una doppia fila di mattonelle a coronamento del tappeto centrale; negli angoli quattro mattonelle accoglievano lo stemma della famiglia Piccolomini. A completare il tutto dei listelli decorati a frangia come a voler simulare un tappeto terminava proprio in corrispondenza dei banconi lignei.

#### **4.7 Dal segno al simbolo: il racconto visualizzato sui soffitti.**

Uno degli aspetti più impegnativi nel decoro d'interni dopo la pavimentazione è il soffitto. Durante il Medioevo si ricorreva alla decorazione a stelle dorate su fondo blu per le volte, oppure cassettonati che accoglievano rosoni di varia foggia. Col passaggio dal secolo buio al Rinascimento, l'ornamentazione dei soffitti diviene sempre più importante, per i semplici soffitti a cassettoni si ricorre a stemmi araldici o a rosoni che mutano divenendo nel tempo molto più complessi e spettacolari. Le soffittature sia piane che voltate, assumono un ruolo fondamentale per la decorazione degli ambienti: cerchi, ottagoni, poligoni in stucco e in carta pesta definiscono gli apparati ornamentali delle ricche superfici dipinte da Bernardino di Betto, che accolgono temi di natura religiosa misti a temi astrologici.

Anche nelle opere del maestro umbro si può rintracciare l'influenza del pensiero neoplatonico, *dove il complesso è unitario solo quando nasce dal semplice, non quando se ne mettono insieme le parti*, si abbandonano quindi i soffitti a crociera o a semplici cassettonati per far posto ad una suddivisione delle superfici con chiare forme geometriche.

Non a caso Leon Battista Alberti sottolineerà il modo di “scompartire –il soffitto- in ampi cerchi, di appropriate dimensioni, misti a disegni poligonali, e questi riquadri saranno limitati nelle loro membra per mezzo di modanature desunte da parti di cornici: soprattutto gole rovesce, ovetti, bacche, festoni intrecciati”<sup>7</sup>.

Molteplici le similitudini e le analogie riscontrate tra i lavori dell'artista e le ricche superfici voltate dei fastosi

ambienti della Domus Aurea che l'artista scopre nei suoi lunghi soggiorni romani.

Importanti testimonianze, a supporto di quanto detto, si riscontrano nella decorazione del Palazzo dei Penitenzieri, che il Pintoricchio ottiene da Domenico Della Rovere. L'interesse che questi ebbe per i temi astrologici si rileva anche dalla presenza di alcuni volumi della sua Biblioteca, e questa sua passione ha certamente influenzato la scelta dei temi da raffigurare.

Tra gli ambienti che hanno conservato le pitture quattrocentesche vi è la *sala dei Semidei*, che è tra i primi esempi superstiti di decorazione profana in una residenza cardinalizia. È in questa sala che il Pintoricchio trova il giusto connubio tra soggetti di derivazione sacra, mista a un repertorio antiquariale, evidenziati nelle sessantatre formelle ottagonali in rilievo, che sapientemente accostate formano una sfaccettata veduta caleidoscopica. All'interno su un fondo a finto mosaico d'oro altrettanti soggetti diversi: un vero e proprio repertorio di animali fantastici e mostruosi, divinità mitologiche, come sirene, tritoni, sfingi, centauri, satiri, derivate dall'antico, ritratte in atto di suonare strumenti musicali o in scene di amore o di lotta. Rimane ancora viva in questo soffitto la necessità di esorcizzare le immagini "antiche" con simboli e allegorie cristiane, in uno spirito che non è ancora quello della fruizione rinascimentale della classicità.

Successivamente Bernardino di Betto divenne il pittore di Alessandro VI nell'appartamento Borgia a Castel Sant'Angelo, insieme a Piermatteo da Amelia. Il mistero su chi possa aver suggerito la complessa e originalissima relazione delle antiche simbologie e rimandi all'astronomia con dettami più propriamente religiosi, permane ancora oggi. L'opera rappresenta uno dei lavori

più importanti della seconda metà del quattrocento e testimonia l'ultimo lavoro dell'artista prima di congedarsi da Roma.

L'Appartamento Borgia è composto da sei stanze e due cubicola identificate dai seguenti nomi: Sala dei Pontefici, Sala dei Misteri della Fede, Sala dei Santi, Sala delle Arti Liberali, Sala del Credo e Sala delle Sibille. Le prime quattro stanze sopra citate e i due cubicola, occupano il primo piano del palazzo, mentre le ultime due si trovano nella Torre Borgia.

La *Sala delle Sibille*, a pianta quadrangolare, coperta da una volta a schifo lunettata, presenta un apparato decorativo ricco di cromatismi, attribuita al maestro Piermatteo, dove la sacralità religiosa è contrapposta ad un simbolismo cui fa capo l'Astronomia. Dodici sono le lunette in cui è raccontata l'Attesa del Messia, le Sibille esaltano l'avvento della Vergine e i Profeti quello di Cristo, il tutto rappresenta uno zodiaco governato dai sette pianeti dell'astronomia. Negli otto tondi è raccontata la venuta di Cristo, la Redenzione. La parte centrale della volta esalta lo stemma del Pontefice, con chiari riferimenti alla volta dorata della Domus Aurea. Solo negli otto ottagonali si trova un'iconografia tradizionale: qui viene rappresentato in alto il pianeta e i segni zodiacali ad esso collegati, mentre nella parte bassa le attività umane legate al pianeta, le divinità planetarie sui carri e le rispettive influenze, raffigurazioni dei soggetti sottoposti al loro influsso. Nella lettura complessiva di una decorazione creata per esaltare il committente, si comprende così la presenza tra i figli del Sole in particolare tra i potenti della terra, dello stesso Alessandro VI.

L'Astronomia chiaramente raffigurata dalla sfera armillare domina il moto degli astri.

Segue la *Sala del Credo*: nelle dodici lunette sono dipinti coppie di profeti e di apostoli identificati dalle iscrizioni poste sui cartigli che hanno tra le mani, tali versetti sono strettamente legati al Credo. Se la *Sala delle Sibille* racconta l'avvento del Messia, in questa viene esaltata la costruzione della Chiesa ad opera dei Profeti.

Del Pintoricchio la decorazione della Sala delle Arti Liberali, studio del pontefice e del tribunale ecclesiastico. Il ricchissimo soffitto, formato da due volte a vela diviso da un arco centrale accoglie il tema della giustizia e vede l'esaltazione del toro borgiano. Sulle pareti le sette Arti divengono le protagoniste dell'intero apparato decorativo: la grammatica, la dialettica, la retorica, la geometria, l'aritmetica, la musica e l'astronomia. Quest'ultima è quella a cui è dedicato più spazio, occupando l'intera parete al di sopra della finestra, troviamo raffigurato un personaggio che sorregge la sfera stellata.

Sovrasta la porta d'ingresso l'Allegoria della Musica, eseguita per mano del Pintoricchio, riconoscibile nella figura del giovane di piccola statura Serafino Aquilano, poeta e musicista alla corte del Papa.

Nell'affresco dell'Aritmetica nel giovanotto biondo si nota la figura di Pico della Mirandola, studioso della Cabala. Anche nella raffigurazione della Retorica è collocato un ritratto di mirabile qualità, quello di Paolo Cortesi principale rappresentante della corrente ciceroniana a Roma.

La *Sala dei Santi* rappresenta l'opera più complessa di tutto l'appartamento, in cui volte di un blu brillante sono decorate d'oro. Il nome di detta sala, è legata alle scene di vita dei Santi dipinte nelle lunette, Caterina d'Alessandria, Sebastiano, Barbara e l'Abate Antonio con

l'eremita Paolo. Nelle restanti lunette scene del Vecchio e Nuovo Testamento. Questi scenari di netta derivazione sacra si accostano a quelle profane raffigurate negli ottagononi dell'arco centrale che divide in due parti il soffitto. Nei cinque ottagononi, l'artista decide di descrivere le scene del mito dell'amore di Giove e Io e della trasformazione di Io in una vacca. La storia narrata parte dal centro per continuare prima verso destra, poi verso sinistra. Per tutto l'apparato decorativo della sala, ossessiva è la presenza del bue o toro borgiano quale celebrazione del pontefice e del suo casato.

Anche la *Sala dei Misteri della Fede*, è attraversata da un grande arcone che divide le due volte a crociera. Otto finestre circolari sfondano le crociere per far posto ai profeti che da balaustre sporgono nella sala. Il Pintoricchio dà prova della sua abile qualità di ritrattista dipingendo il pontefice inginocchiato ai piedi di Cristo e Francesco Borgia accanto alla tomba della Vergine Maria.

La sesta ed ultima sala dell'appartamento è quella dei Pontefici che andò distrutta nel 1500.

L'intero apparato decorativo, che investe pareti ed in gran parte soffitti, è un connubio tra temi religiosi e antichi saperi pagani. Per il soffitto della *Sala dei Santi*, l'artista si ispirò a quelli della Domus Aurea, entrambi divisi in quattro parti da grandi candelabre. L'aspetto che più rimanda al gusto per l'antico è l'utilizzo costante di grottesche, l'inserimento di elementi in stucco e lo sfarzoso utilizzo dell'oro. Per quanto riguarda l'inserimento di elementi in stucco sia per decori che per alludere a spazi architettonici, vi era la chiara intenzione del Pintoricchio di stravolgere l'illusionismo ottico per giungere a risultati innovativi per quel tempo, ma già in uso presso gli antichi.

L'Appartamento Borgia diviene un'opera senza eguali per mole e complessità iconografica, soggetti religiosi misti a personaggi mitologici e allegorici fanno del Pintoricchio un'artista unico nella Roma Rinascimentale.

Ultima grande impresa lo vede impegnato nella *Libreria Piccolomini* a Siena. Un'aula rettangolare su cui incide un'ampia volta a schifo lunettata e la cui specchiatura non è piana bensì è caratterizzata da una debole curvatura della superficie che accoglie la geniale decorazione rigorosamente geometrica e illusionistica. Ancora una volta prende spunto dai suoi appunti romani, infatti per la scansione in reparti decorativi della volta si ispira a quelli della *Volta Dorata* e della *Volta degli Stucchi* della Domus Aurea. Particolare e unica è la chiave di lettura dell'apparato decorativo che il Pintoricchio dipinge abilmente, questa non avviene secondo un asse rettilineo e orientato bensì circolare e ciclico come cicliche sono le fasi lunari. Sulle pareti dell'aula si svolge il racconto della celebrazione di Pio II. Dieci sono le campate in cui si narra la vita del Papa: per arrivare davanti alla prima di queste il visitatore è costretto a percorrere la libreria in tutta la sua lunghezza, mentre sul suo capo scorrono le allegorie delle fasi lunari; quando si è giunti di fronte al primo affresco, dal soffitto si è illuminati dalla luce di Diana. Proseguendo la lettura delle storie, si ritorna verso l'ingresso e i raggi di Silene lo abbandonano, superati i due affreschi della parete d'ingresso si ripercorre l'aula nella sua lunghezza dove i raggi della luna tornano ad indicare la strada. Per recarsi nuovamente all'uscita si deve ripercorrere la navata per l'ultima volta, mentre la luna scompare rapita dallo sguardo di Plutone.

Durante il percorso di visita, nel cielo della libreria, l'orbita lunare si compie quattro volte, proprio come le

quattro fasi lunari. Questo meccanismo non si arresta, continua come il flusso del tempo è stato prima e continuerà ad essere anche dopo, così come la luna alterna la sua luce e la sua ombra.

Di grande effetto è la suddivisione a cassettoni secondo un andamento a labirinto con all'interno dei lacunari le raffigurazioni allegoriche e al centro della composizione l'emblema cardinalizio di Enea Silvio Piccolomini. Nei riquadri più grandi sono raffigurati il *Ratto di Proserpina*, *Diana*, *Endimione*, in quelle più piccole la *Virtù*, *Sirene*, *Ninfe e Satiri*.

Nell'insieme come afferma Carli, "con i suoi limpidi spartimenti, ben si accorda con la sottostante ritmica successione delle arcate e dei pilastri, la quale, se serve a rendere indipendenti le storie l'una dall'altra, al tempo stesso definisce e sottolinea l'unità spaziale dell'ambiente secondo un concetto strutturale che tende ormai a staccarsi dalla tradizione quattrocentesca e partecipa al gusto del nuovo secolo"<sup>8</sup>.

Nella grande è sempre presente la mezzaluna piccolominea. Che il grande stemma sia lungo lo stesso asse del Ratto di Proserpina e Diana e Endimione, non è un caso: Proserpina, la luna (Selene per i greci) e Diana sono le dee che compongono la triade lunare. In questo modo Selene presente nello stemma è la dea notturna, Diana in atto di scendere dal carro è l'astro visibile anche di giorno, Proserpina è la dea strappata al mondo degli uomini e costretta a scendere nel regno di Plutone. Attorno allo stemma centrale continui rimandi all'allegoria astronomica, putti-stagioni alludono al trascorrere ciclico del tempo e al ritorno del tema della luna.

Come sulla volta, la celebrazione della luna e dei suoi benefici influssi, anche l'esaltazione delle virtù di Enea lungo le pareti, venivano lette dai senesi come dichiarazione di intenti politici e civici da parte dei discendenti di Pio II.

#### **4.6 Pintoricchio e le arti minori; *trame e fili colorati.***

Il Pintoricchio era un abilissimo disegnatore, in tutte le sue opere emerge un maniacale interessamento alle arti minori: l'oreficeria, la miniatura, l'intarsio del legno, la ceramica ed in particolar modo l'arte tessile.

Tutti gli affreschi dell'artista sono ricolmi di dettagli dai gioielli alle varie tipologie di tessuti preziosi, siano essi per paramenti sacri o per semplici rivestimenti. Una particolare cura era demandata agli abiti che erano sempre alla moda dipinti con gusto e fantasia.

In realtà in molte botteghe gli artisti si interessavano di più discipline, erano proprio loro a fornire i disegni e bozzetti per la realizzazione dei gioielli piuttosto che dei ricami, e forse è proprio quest'attività che ha reso Pintoricchio pratico e consapevole della tecnica che necessitava.

È ipotizzabile che l'artista si sia ispirato a veri gioielli o tessuti in uso a quel tempo, ma è anche lecito pensare che molte produzioni tessili invece discendano da suoi disegni.

Il carattere documentale dei suoi dipinti sia sull'abbigliamento che nell'arredamento è visibile in particolar modo nelle dieci campate della Libreria Piccolomini. Lì vengono ritratti tessuti, tappeti, altari impreziositi da broccati fedelmente eseguiti. L'amore al dettaglio il Pintoricchio lo ereditò da artisti gotici come Gentile da Fabriano.

In ogni affresco ci sono particolari che fanno emergere l'attenta ricerca del disegno eseguito dal vero. Nel secondo affresco della Libreria, *Enea Silvio Piccolomini inviato presso Giacomo I, Re di Scozia*, tra i personaggi dipinti per mano del Maestro, Enea con abito rosso-bruno con

manto violetto, e le due figure in primo piano vestite di turchese e verde, in tutti emerge la cura del partito delle pieghe. Ma dove concentra maggiormente l'attenzione è nel disegno del tappeto in prospettiva, in cui le forme geometriche si piegano al montar dei gradini. Ogni ottagono è minuziosamente ornato, un primo decorato con borchie nere su fondo rosso, racchiude una campitura color ocra, su cui si stagliano decori sinuosi, e al centro di esso una cornice rettangolare nera con treccia bianca che contiene un campo bianco abbellito da una scacchiera bianca e nera e al centro un tondo. La magnificenza dell'intero affresco e l'elevata altezza degli affreschi, non richiedeva una cura così meticolosa del tappeto, ma è da questi piccoli particolari che si evidenzia la genialità dell'artista.

Nel terzo affresco, *Enea Silvio Piccolomini incoronato poeta da Federico III*, il Pintoricchio riserva le sue attenzioni al vestito di Federico III, probabilmente per far spiccare il personaggio rispetto alla folla che gli si trova dinnanzi. Un ricco broccato aureo, come lo definisce Corrado Ricci, avvolge la figura e segue le forme del corpo in una cascata di pieghe: melograni, fiori, e foglie sono incise a tratto sottile su un fondo oro brillante. Questo tipo di broccato era molto utilizzato nella seconda metà del quattrocento, il motivo vegetale e lo schema riproposto può essere paragonato a dei frammenti del Museo del Tessuto di Prato.(fig.18 p. 424 20 p.428) Questo fa supporre che il Pintoricchio si sia ispirato ad un tessuto presente nella propria bottega.

Nel quattrocento, non vi è differenziazione tra tessuti utilizzati per il rivestimento e tessuti impiegati per l'abbigliamento, si concentra l'attenzione maggiormente sulla infinità varietà dei disegni e dei colori. Nell'affresco,

*Enea Silvio Piccolomini alla presenza di Eugenio IV*, si può notare come la spalliera del trono è foderata da un velluto a *cammino*<sup>9</sup>, ad andamento orizzontale. Risalta il motivo della pigna circondata da fiori e foglie, decoro rosso amaranto su fondo rosso e la grandezza del disegno è tale da permettere una cura minuziosa nella rappresentazione dei particolari. Stessa stoffa è stata utilizzata per l'abito di Enea Silvio Piccolomini; questa volta il decoro è molto più evidente, decoro rosso su uno scintillante fondo oro, e qui emerge maggiormente la bravura del pittore nel disporre l'andamento del decoro così come si piegherebbe su di una persona china. Anche questo tipo di stoffa era molto usata a quel tempo in Toscana, ritroviamo, infatti, un decoro analogo del dipinto di Agnolo di Domenico di Donnino detto il Mazziere nella chiesa di Santo Spirito a Firenze. (fig.35 p. 440)

In quasi tutti gli affreschi i personaggi risaltano per i loro magnifici abiti disegnati con abile maestria, nell'affresco *Enea Silvio Piccolomini, Vescovo di Siena, presenta Eleonora di Portogallo a Federico III*, i due protagonisti in primo piano, hanno vesti sfolgoranti, con decoro simile, Federico III indossa una veste di broccato color oro con disegni *a bastoni*, come lo definisce il Ricci. Anche la Sposa ha lo stesso decoro per il manto che indossa sul vestito color rosso.

Lo stesso disegno lo ritroviamo per il rivestimento dell'altare dell'affresco, *Enea Silvio Piccolomini riceve il Cappello Cardinalizio*, molto più chiara la disposizione delle pigne su letto di foglie al centro di una cornice cuvilinea, disposte in filari orizzontali.

Più austero e per colore e per disegno il tessuto utilizzato per Callisto III, un manto verde costellato di ricami color oro, giocati su, ottagoni ad inquadrare elementi floreali e

quadrati riccamente decorati che seguono una disposizione orizzontale.

Anche nell'ottava scena, *Pio II tiene assemblea in Mantova per promuovere la crociata contro il Turco*, colpisce il rivestimento del tavolo, più che una tovaglia, un vero e proprio tappeto lo ricopre. Nel quattrocento con il termine *tappeto*, veniva identificato il drappo utilizzato per ricoprire sedili, forzieri, cassoni e scrittoi come nel nostro caso. Sono fatti di tessuti pesanti e dipinti a motivi geometrici, a ruota, a scacchi a stelle e anche a catene.

Per la nona scena, *Pio II Canonizza Santa Caterina da Siena*, il fondale è rappresentato da un drappo di stoffa color indaco scuro con decoro floreale tinta su tinta, di minor effetto il tessuto utilizzato per lo schienale del trono.

Il Pintoricchio non tralasciò alcun dettaglio, anche per i decori dei baldacchini, che sovrastano gli altari, sono curati con scrupolosa attenzione: da quelli più semplici, di sola stoffa decorata, a quelli riproducenti gli stemmi araldici dei protagonisti. La sua passione per il dettaglio emerge in tutti i baldacchini, troni, grisaille, grottesche, tessuti, che egli ideò e realizzò nella sua lunga carriera, è proprio questa sua peculiarità che lo differenziò dagli altri suoi colleghi.

---

<sup>1</sup> E.H. GOMBRICH, *Il senso dell'ordine*, Einaudi editore, Torino 1984 p.209.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> V.I. STOICHITA, *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano 2004 p.41.

<sup>4</sup> VITRUVIO, *De Architectura*, libro VII, V, 3.

<sup>5</sup> *Archivio de' Contratti di Siena*. Rogiti di Ser Francesco di Giacomo da Montalcino. In G. VASARI, *Le Opere di Giorgio Vasari. Contenente porzione delle Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Davide Passigli e Socj, Firenze 1832-1838, p.286.

<sup>6</sup> M. BILENCI, C. FUCECCHI, *Imminente luna. Il pavimento della Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, in *Imago Virginis*, a cura di M. LORENZONI, R. GUERINI, *Quaderni dell'Opera*, Siena 2003, pp.191-192.

<sup>7</sup> L.B ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Firenze 1485, L. VII, cap. XV.

<sup>8</sup> G. CANTELLI, *La vita sociale e la nuova dimensione dell'abitare*, in *L'architettura civile in Toscana*, a cura di A. RESTUCCI, Banca Monte dei Paschi di Siena, 1997, Siena., p. 265.

<sup>9</sup> Il Cammino, risale al primo quarto del XV secolo, è caratterizzato dalla successione di motivi vegetali quali pigna, tronco, melagrana, fior di cardo o di loto, in composizione a sviluppo orizzontale rettilineo.

## Capitolo V

L'architettura *picta* del Pintoricchio tra regole geometriche e deroghe illusionistiche.

### **5.1 Cappella o Libreria, Biblioteca o Cenotafio? La decorazione divisa tra il Sacro e il Profano.**

“...più vaga, più bella e vistosa giudicherà, di buoni, fini e recipienti colori, a la foggia e disegni che chiamano grottesche...”<sup>1</sup>.

Il Pintoricchio è uno dei pochi artisti che nel corso della sua vita ha avuto la fortuna di raccontare sotto forma di affreschi la vita di due pontefici. Il primo è rappresentato dal ciclo andato perduto di Castel Sant'Angelo riguardanti le storie di papa Alessandro VI. Queste raffigurazioni, in realtà, raccontavano un episodio specifico della vita del pontefice e cioè l'incontro con il re di Francia Carlo VIII.

Nel secondo caso, quelli realizzati per la Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena, furono concepiti come una vera e propria biografia del pontefice Pio II.

Il Pintoricchio poté rifarsi ai dettagliati *Commentarii*, che lo stesso Papa aveva scritto nel corso della sua vita.

Il Cardinale Francesco Todeschini Piccolomini, nipote del Pontefice, voleva intervenire con una serie di opere nella propria città natale, Siena, per affermare il potere che la propria famiglia aveva acquisito dopo la salita al soglio pontificio da parte di un loro membro. Figlio di Laodamia Piccolomini, sorella di Papa Pio II, e di Nanni Todeschini, fu adottato dallo zio portandone anche il cognome. Pio II divenne per il nipote una guida spirituale e culturale, questi ricambiò la sua benevolenza portando avanti il suo progetto di promozione culturale anche dopo la sua morte,

aprendo al pubblico una biblioteca, dove studiosi avrebbero potuto conoscere i grandi autori antichi.

Curiosa è la scelta della collocazione e la tipologia della costruzione che egli volle far erigere: un luogo dove conservare la collezione di libri che il Papa aveva con sé a Roma. La scelta ricadde sul Duomo di Siena, *Chiesa-Cattedrale* importante simbolo della città, e in essa l'opera da realizzare doveva assumere molteplici valenze: *Libreria-Biblioteca* e *Cappella-Cenotafio*. Cappella per la pianta e la collocazione all'interno del Duomo, Libreria e Biblioteca per la destinazione, un luogo che si qualifica per una ricca decorazione dalla duplice lettura sospesa tra sacro e profano.

Il Cardinale stipulò il contratto di allocazione per l'apparato decorativo il 29 giugno 1502, prevedendo che il Pintoricchio non si dedicasse ad altre opere fino alla conclusione del lavoro presso il Duomo. L'accordo prevedeva per l'artista ampia libertà di composizione con l'unico requisito che questa dovesse rispecchiare il gusto all'antica per il quale il Pintoricchio tanta fama aveva riscosso a Roma. I lavori tardarono a cominciare in seguito alle precarie condizioni di salute dell'artista che giunse a Siena solo nel 1503 e terminarono nel 1508. Nello stesso anno in cui si avviò il cantiere, il cardinale fu eletto papa con il nome di Pio III, ma dopo solo ventisei giorni morì. Nel suo testamento affidò ai fratelli, Andrea e Giacomo, il compito di portare a termine la propria opera che progrediva già molto a rilento e che proseguì con ulteriori interruzioni a causa dei continui lavori che il Pintoricchio accettò in quegli anni. Dapprima il disegno per la pavimentazione del Duomo, *l'Allegoria della Fortuna*, poi, eseguì un ciclo di affreschi proprio accanto alla Libreria e per la chiesa di San Francesco realizzò una pala

d'altare per la Cappella Piccolomini, *La Natività della Vergine*.

Ci son voluti tre personaggi per rendere unica quest'opera: il *committente*, l'*iconografo* e l'*artista*. A quest'ultimo va il merito di aver realizzato un'opera *pittorica-celebrativa* senza pari al mondo, adattando quel linguaggio tinto di oro e di azzurro, attraverso il quale comunicare e trasmettere la ricchezza dei Pontefici a guisa degli antichi sfarzi imperiali romani. Nei panni dell'*iconografo* troviamo, con molta probabilità, un umanista romano voluto dallo stesso Pintoricchio, colui che lo aveva aiutato nella stesura del programma per la volta dei Santi. Il committente più di tutti aveva in mente cosa e come voleva realizzare la sua grande opera sin dall'inizio, dalla prima pietra posta in cantiere, fino alla scelta dell'artista che gli avrebbe garantito la realizzazione e materializzazione di un sogno.

La Libreria si trova lungo la navata nord-occidentale del Duomo, prospiciente Via dei Fusari; il progetto architettonico fu affidato a Giovanni di Stefano, già capomastro dell'Opera della Metropolitana, che coadiuvato da Giacomo Cozzarelli terminò l'impresa nel 1496. Si accede dalla quinta campata su cui prospetta il ricco apparato decorativo realizzato da Lorenzo di Mariano Fucci, detto *il Marrina*, il quale risulta dipendente dell'Opera della Metropolitana fino al 1497. Successivamente il Cardinale Piccolomini lo assunse per la ideazione e realizzazione del prospetto marmoreo di accesso alla Libreria. L'intero prospetto è concepito seguendo il gusto del committente dichiaratamente amante degli antichi modelli romani, ai quali infatti si rifà l'artista.

Conducendo una lettura dall'alto verso il basso, ci imbattiamo in una articolata trabeazione il cui fregio è decorato da coppie di grifoni contrapposti, tra cui si

frappone un vaso, e da aquile che si mimetizzano con sinuose foglie d'acanto che disegnano motivi a spirale. Al di sotto tre lesene di ordine ionico, decorate con motivo a candelabra, affiancano due archi all'interno dei quali si collocano due stemmi della famiglia Piccolomini avvolti da festoni fitomorfici retti da coppie di putti. Gli scudi decorati con le lune piccolominee, sono rispettivamente sormontati dal *galero cardinalizio* e dalla *tiara pontificia*. Segue una ulteriore trabeazione il cui fregio vede la presenza di ippocampi che si fronteggiano e che sono cavalcati da putti. Giungiamo infine alla parte basamentale suddivisa da tre imponenti paraste di ordine corinzio, decorate a grottesca, che inquadrano il portale d'accesso alla Libreria e l'altare sormontato da un bassorilievo dedicato a San Giovanni Evangelista.

Originale è la composizione del portale che risalta per i suoi marmi policromi che incorniciano la porta d'ingresso. Essa di pregiatissima fattura, opera di Antonio di Giacomo Ormani, detto il *Toniolo*, è costituita da due ante in bronzo, suddivise da quattro pannelli rettangolari caratterizzati da una corda intrecciata a disegnare un motivo a rombi. Disposti simmetricamente due battenti con testa leonina posti in asse con gli stemmi di famiglia che ancora una volta divengono elemento decorativo. Segue un'ulteriore porta identica a quella descritta, che definisce un doppio filtro e che lascia intravedere l'interno. Questa soluzione fu voluta dallo stesso Francesco Piccolomini per rimarcare il passaggio dalla Chiesa alla Libreria come a voler alludere all'ingresso di un *heroon*<sup>2</sup>.

Sovrasta il ricco basamento marmoreo un affresco realizzato dal Pintoricchio nel 1503 e dedicato all'*Incoronazione di Pio III*.

Lo spettatore entrava ed entra nella Libreria con un atteggiamento reverenziale nei confronti di colui che aveva voluto tale opera e del protagonista di cui si narrano le gesta. La Libreria doveva figurare anche come luogo di rappresentanza di quella famiglia che tanto in alto stava conducendo la propria città.

Netto è il contrasto che si avverte entrando in questa piccola aula rettangolare: da un lato la presenza dei banconi lignei e dei plutei con i manoscritti svela da subito la sua natura di biblioteca, dall'altro il magniloquente impianto ornamentale disorienta il visitatore. La struttura di questo vaso non rispecchia il classico impianto architettonico delle biblioteche quattrocentesche a tre navate e nemmeno anticipa quelle cinquecentesche. Le modeste dimensioni e la presenza di due soli finestroni sul lato corto negano la sua natura e rimandando semmai ad analoghe biblioteche medioevali specialmente per la loro collocazione presso cattedrali.

“La prima impressione che si prova abbracciando d'un solo sguardo la Libreria del Duomo di Siena è d'una grande lietezza e d'una grande felicità. L'anima e gli occhi esultano alla viva festa di colori, alla bontà delle linee eleganti e snelle, all'accordo di tutto ciò che circonda”<sup>3</sup>.

Un piccolo gioiello d'arte rinascimentale, un tripudio di colori abilmente accostati che investono nella totalità l'ambiente. I vibranti e ricchi cromatismi catturano l'osservatore e lo proiettano nel lungo viaggio di Pio II, proposto dal Pintoricchio nelle dieci campate che scandiscono ritmicamente lo spazio della biblioteca. La volta a padiglione lunettata è uno splendido esempio di decorazione a grottesche: cerchi, ottagoni, poligoni in stucco e in carta pesta definiscono gli apparati ornamentali con temi di natura religiosa frammisti a temi astrologici,

ad essa si contrappone sul pavimento un ricco tappeto maiolicato caratterizzato da forme geometriche che nel gioco delle simmetrie e delle mutue relazioni danno luogo ad un originale artefatto.

Lo spettatore viene affascinato dalla complessità spaziale generata da semplici segni pittorici eseguiti su una superficie bidimensionale.

“Ciò che Kubovy sostiene e dimostra è il ruolo che i pittori del Rinascimento volevano deliberatamente far giocare ai fruitori delle loro opere, mettendo in conflitto il vissuto derivato dall’osservazione del dipinto, con quello derivato dall’osservazione dell’ambiente in cui l’opera è inserita”<sup>4</sup>.

Un primo piano, posto a circa quattro metri d’altezza, è risolto con un sistema di arcate profonde che inquadrano i dieci racconti. Come nel soffitto della Cappella Sistina anche qui ci troviamo di fronte alla prospettiva di un unico arco ripetuto lungo le quattro pareti dell’aula. Il sistema iterato è composto da un arco a tutto sesto e da due pilastri dipinti, mentre l’elemento di raccordo tra una campata e l’altra è individuato da una parasta, anch’essa dipinta, il cui unico elemento tridimensionale è il capitello stemmato, che segna il passaggio dallo spazio virtuale a quello reale.

“L’opera dipinta – dice Bouleau - acquisisce la sua unità prima ancora d’esser un quadro, nel momento in cui viene separata dal suo intorno da una cornice. Da quando questa cornice esiste, anche se si tratta di una cornice architettonica, strettamente legata alle forme del monumento, essa impone al suo contenuto il proprio marchio, gli dà una forma”<sup>5</sup>.

L'effetto raggiunto è quella di una loggia aperta verso paesaggi ricchi di dettagli, montagne, verdi distese, canali d'acqua, architetture fantasiose, vere e proprie quinte teatrali animate da figure di alabardieri, giovani dame, Cardinali e Pontefici che di concerto raccontano la vita esemplare di Pio II.

A completare la decorazione scultorea della Libreria, giunse direttamente dal palazzo romano di Francesco Piccolomini il gruppo marmoreo delle *Tre Grazie*, copia di un'opera di età ellenistica, che fu collocato su di un piedistallo opera di Giovanni di Stefano, al centro dell'aula, proprio nella stessa posizione che ancora oggi occupa. Non fu così per tutti questi anni, infatti più volte *Le Tre Grazie* furono spostate per avverse vicende. Nel 1857 Pio IX, dopo una visita a Siena, ritenne inappropriata la loro presenza in un Duomo, a causa delle nudità esposte, disponendo il loro trasferimento dapprima nell'Accademia di Belle Arti e successivamente nel museo dell'Opera dove rimasero fino al 1887. Per intercessione della regina Margherita di Savoia, tornarono al centro della Libreria, ma solo fino al 1930, anno in cui monsignor Scaccia cominciò una crociata contro *Le Tre Grazie* riuscendo a far trasferire un anno dopo il trio marmoreo nuovamente nel Museo dove rimasero fino al 1972 e solo grazie all'allora rettore dell'Opera, Enzo Carli, tornarono definitivamente sul loro piedistallo rinascimentale al centro della Libreria. Sopra la porta d'ingresso, l'altorilievo rappresentante *La cacciata dall'Eden*, all'interno di un'edicola marmorea con timpano triangolare presenta nel fregio l'iscrizione: DEVM MAXIMUM ET POSTEROS OFFEDI VTRIUSQUE DEBEO NEVTER MIHI<sup>6</sup>, che riproduce la frase detta sul letto di morte da Pio II la sera del 15 agosto 1464.

In un'opera di proporzioni così vaste, come La Libreria Piccolomini, è naturale pensare che l'artista si sia avvalso di molti aiuti, garzoni di bottega, artisti di modesto calibro che avevano più volte prestato la loro collaborazione in altre imprese. Il nome più altisonante che per secoli ha tenuto banco, è quello di Raffaello Sanzio, e la sua presenza nella Biblioteca ha dato vita all'annosa *querelle* che ha diviso autorevoli critici sull'attribuzione di alcuni dipinti.

Non ultimo lo storico dell'arte Konrad Oberhuber, che a seguito di un'attenta analisi stilistica degli affreschi della Libreria Piccolomini, giunge alla conclusione della collaborazione di Raffaello nella preparazione dei cartoni utilizzati per la trasposizione sul muro del ciclo di affreschi. Questo non significa necessariamente attribuirgli la paternità dell'invenzione, ma è piuttosto verosimile pensare che Raffaello, all'epoca poco più che ventenne, abbia collaborato con il Pintoricchio, impegnato anche in altri cantieri, nell'ideazione delle scene attingendo però dal materiale di bottega prodotto dal maestro.

## 5.2 Reale e/o Virtuale negli affreschi della Libreria Piccolomini: *la metodologia applicata.*

“Fondali architettonici in cui l’architettura dipinta individua l’unità di spazio della rappresentazione: essa regola con forma ed articola, a seconda delle esigenze, sia come elemento singolo che come insieme architettonico, lo spazio, in questo caso pittorico; ne facilita l’individuazione del metodo di rappresentazione (prospettico e non), determinandone i rapporti tra le parti, come struttura portante e fondamentale della superficie pittorica”<sup>7</sup>.

Nel vasto campo della *Rappresentazione*, lo studio delle pitture parietali riveste un importante ed affascinante ruolo, in quanto ogni architettura dipinta offre l’opportunità di indagare il contesto storico in cui s’inserisce e analizzare le tecniche utilizzate. Gli apparati architettonici dipinti suscitano una visione irrealistica, pur strettamente connessa alla struttura reale. Il viaggio che ci accingiamo a fare, oltrepassando il limite murario costituito da volte, piani orizzontali e piani verticali, ci conduce all’interno di palcoscenici affollati di personaggi e di quinte architettoniche tra le quali si dipana il racconto.

Dall’universo virtuale delle *Rappresentazioni iconografiche*, mediante la restituzione fotogrammetrica, passiamo dallo spazio proiettivo delle immagini prospettiche a quello metrico-descrittivo delle immagini mongiane, attraverso l’omologia di ribaltamento che lega le une alle altre. Mediante una lettura critica ed opportune interpretazioni, rappresentiamo la realtà illusoria in cui la geometria si pone come anello di congiunzione tra il reale ed il virtuale, tra lo spazio metrico e quello configurativo. Il conflitto nasce tra lo spazio del dipinto, ideato e rappresentato dall’artista che individua un determinato

punto di vista per ogni singola storia narrata, e lo spazio reale della biblioteca che, liberamente percorso, consente di avvalersi di infiniti punti di vista: in tal caso la visione muta da statica a dinamica.

La compresenza delle diverse prospettive generano illusioni, delusioni e collisioni. L'artista posto di fronte ad una scelta tra la rappresentazione prospettica e la percezione visiva, quando queste sono in conflitto, fa sempre prevalere la *prospettiva naturalis* su quella *artificialis*. In questi affreschi la prospettiva oltre ad essere un mezzo per dilatare gli spazi è anche un espediente per comporre scene di vita vissute, organizzate in schemi spazialmente complessi, dove il rigore della proiezione si piega alla volontà del pittore per esaltare la storia narrata.

La rappresentazione diviene così momento di conoscenza delle architetture che definiscono lo spazio immateriale: esse, rigorosamente restituite, rivelano una più comprensibile lettura dei manufatti architettonici e tali restituzioni si configurano come tecnica di rilevamento indiretto.

Nell'analizzare i vari processi che hanno permesso di condurre lo studio sugli affreschi della Libreria, dobbiamo partire dai *dati oggettivi* in nostro possesso.

Una prima analisi va fatta in riferimento all'oggetto del rilievo, in questo caso non si può prescindere dal considerare che la superficie affrescata risale a cinque secoli fa. Si può supporre quindi che questa abbia subito modifiche legate alla struttura muraria, e che piccoli cedimenti strutturali hanno portato variazioni geometriche degli affreschi su di essa dipinti.

Un primo sopralluogo ha consentito di analizzare lo stato dei luoghi e gli ostacoli incontrati nella fase del rilievo

diretto e fotografico. L'aula, di non grandi dimensioni, ha degli elementi fissi che vanno presi in considerazione nel progetto di rilievo della Libreria: la statua delle Tre Grazie, collocata proprio al centro della stanza, e la struttura lignea, disposta lungo le quattro pareti, sulla quale poggiano tutt'ora i corali. Quest'ultima, alta 3,00 m, si configura come basamento del sistema decorativo di affreschi.

Una seconda fase ha riguardato la campagna fotografica eseguita a 1,60 m dal calpestio: una serie di scatti dei singoli affreschi e delle intere pareti hanno consentito, attraverso la restituzione fotogrammetrica, di integrare il rilievo diretto. Per ridurre al minimo le approssimazioni che si sarebbero ottenute con un foto raddrizzamento dei singoli affreschi, nella fase di restituzione si sono adoperate le fotografie dell'Opera della Metropolitana realizzate in seguito all'ultimo restauro ed effettuate con l'ausilio di un ponteggio, che ha permesso al fotografo di porsi frontalmente agli affreschi e quindi di avere immagini ad alta risoluzione e prive di deformazioni.

Una terza fase è stata condotta analizzando le rappresentazioni dell'intero ciclo pittorico, dove appare evidente che l'artista si è avvalso di diverse prospettive che talvolta danno luogo a problemi di percezione visiva.

Inoltre bisogna tenere conto che una superficie affrescata 500 anni fa non può essere intesa come un vero e proprio piano rigato e punteggiato per cui le linee dipinte, che noi assumiamo come porzioni di rette, avranno una certa approssimazione dovuta allo spessore della pennellata, per cui risulta laborioso risalire da brevi tratti alle rette di fuga.

Diverse le operazioni necessarie per effettuare la restituzione prospettica. Per primo bisogna classificare se

il dipinto in esame rientra nella categoria di prospettiva a quadro verticale o inclinato e successivamente proseguire alla ricerca dell'orientazione interna: il punto principale  $V_0$ , la distanza principale  $d$ , e la retta d'orizzonte determinano la *prima orientazione*. Per ultimare la rappresentazione del *piano geometricale*, bisogna determinare la fondamentale, traccia del suddetto piano con il quadro iconico, la cui fuga è la retta d'orizzonte.

Dall'analisi del fotogramma e dall'immediata verifica del parallelismo degli spigoli verticali, è possibile ricondurre i principi geometrico-proiettivi adottati a quelli di una prospettiva centrale a quadro verticale.

Avendo individuato il sistema arcate, si è proseguito a ricercare tutti quegli elementi architettonici che plausibilmente ricadono nella categorie delle rette ortogonali al quadro della prospettiva. In questo caso tutte le modanature delle basi dei pilastri e delle cornici e delle profondità dei pilastri e dell'intradosso dell'arco hanno permesso di individuare univocamente la posizione del punto principale  $V_0$  e conseguentemente la retta d'orizzonte e la traccia del piano visuale principale che assume anche il ruolo di asse di simmetria dell'intera composizione.

Il punto principale di questa prospettiva - proiezione sul quadro del punto di vista - è posto molto in basso, probabilmente per consentire la visione dell'intradosso dell'arco decorato con una doppia fila di rombi.

Si sarebbe potuto proseguire andando alla ricerca delle rette appartenenti al geometricale o ad esso parallele e disposte a  $45^\circ$  rispetto al quadro. Nelle più fortunate condizioni, per definire il cerchio di distanza, è sufficiente rintracciare elementi quadrati dei quali basta individuare le

diagonali, le cui intersezioni con la retta d'orizzonte determinano i punti di distanza. Nel caso specifico, per la determinazione dell'orientazione interna, si è fatto ricorso ad un rettangolo orizzontale, del quale però si doveva conoscere il rapporto tra i lati. Questo è stato determinato mediante il numero delle scanalature presenti nel fregio del pilastro, quattro nella parte frontale e otto nella profondità. Ciò ha consentito di individuare l'ampiezza degli angoli che le diagonali formano con i lati del rettangolo disposto con due lati paralleli al quadro e due ortogonali ad esso. Il ribaltato del punto di vista si determina come intersezione tra la traccia del *piano visuale principale* e l'arco di circonferenza costruito sul segmento  $V_0 - F'd$  (punto di fuga delle diagonali  $d$ ) e capace dell'angolo  $\alpha$  (noto) che la diagonale  $d$  forma con uno dei lati ortogonali al quadro.

Si è assunto il quadro coincidente con il piano condotto per il pilastro e per la fondamentale la traccia del piano orizzontale di riferimento su cui poggiano i pilastri.

Il risultato di questa restituzione fotogrammetrica ci ha permesso di ricostruire il sistema complesso di pilastri ed archi che iterati danno vita al loggiato virtuale che il Pintoricchio aveva ideato per separare i dipinti che narrano la vita di Pio II.

### 5.3 *La vita di Pio II, tra architetture immaginarie e paesaggi fantastici.*

“È dipinto con splendore insolito di colori e d’oro e con ricchezza e abbondanza, ma forse con superficialità decorativa”<sup>8</sup>.

“I più grandi personaggi dell’epoca; assemblee di prelati, funzioni papali, nozze imperiali, una pompa esuberante di gruppi, di volti guerrieri, prospetti di città, sontuosi fabbricati, paesaggi, marine, nulla mancò a questa grande epopea”<sup>9</sup>.

Dieci sono gli affreschi che l’artista ha ideato per esaltare le *Storie della vita di Enea Silvio Piccolomini, Papa Pio II*, otto lungo le due pareti lunghe e due sulla parete d’ingresso alla Libreria.

Il Pintoricchio si attiene ad una geometria rigorosa, colloca un’unica retta d’orizzonte per tutti i dipinti, abilmente posta ad 8,90 m dal pavimento e propone uno spazio prospettico in cui i protagonisti della scena, minuziosamente rappresentati, trovano posto.

Pur mantenendo la medesima retta d’orizzonte il pittore ha dovuto modificare di volta in volta la distanza principale per consentire una buona rappresentazione delle architetture disegnate.

Non tutte le rappresentazioni sono state oggetto di studio, quelle naturalistiche hanno permesso un’indagine unicamente storica del racconto, non essendoci i presupposti per uno studio architettonico.

Delle dieci composizioni, solo due non presentano architetture che avrebbero consentito una ricostruzione dello spazio; il primo racconto, *Enea Silvio Piccolomini parte per il Concilio di Basilea*, ed il decimo, *Pio II*

*giunge ad Ancona per preparare la crociata*, praticamente il primo e l'ultimo affresco del ciclo pittorico.

Ricorriamo alle parole dello storico e critico d'arte Corrado Ricci che ci accompagnerà in questo lungo viaggio tra storia, arte e architettura, narrando, per le dieci campate della Libreria, un accattivante e dettagliato racconto che s'intreccia con la lettura del linguaggio architettonico desunto dalle singole restituzioni fotogrammetriche.

## ***I. Enea Silvio Piccolomini parte per il concilio di Basilea.***

“ La storia è questa che messer Enea era al seguito di messer Domenico da Capranica, che era stato fatto cardinale, sebbene la sua elezione non fosse pubblica, quando egli giunse in Basilea per il Concilio, ed essendo imbarcato al porto di Talamone, e presso ad entrare in quello di Genova, fu colto da una tempesta e sospinto alle bocche del Tevere”<sup>10</sup>.

In questo primo affresco il Pintoricchio voleva dare sfoggio della propria bravura e impressionare la famiglia Piccolomini. Fece grande uso di stucchi dorati qui più che in altri, borchie nei cappelli, nelle cinture, impreziosi i pugnali e le briglie dei cavalli. Anche il prato in primo piano, fu oggetto di grande attenzione, rappresentato con grande finezza e dovizia di particolari, felci, papaveri e margherite sono disposti sul limite inferiore dell'affresco, come una cornice di separazione tra questo ed il piano orizzontale in marmo del sistema arcate.

Purtroppo una brutta crepa attraversa la parte alta del dipinto mentre il resto della superficie è in ottimo stato.

Il verde del prato si fonde abilmente con il mare che viene rappresentato *verdognolo* in prossimità della riva per poi raggiungere all'orizzonte un celeste che ben si bilancia con quello del cielo. In primo piano una folla di personaggi dalle vesti variopinte prive però di quei decori che faranno preziosi i tessuti dipinti in altri affreschi.

Grazie alla dettagliata descrizione di Corrado Ricci possiamo attribuire ad ogni volto un nome, nella sua biografia infatti, descrive i singoli personaggi che popolano la Libreria.

“Nell’affresco la figura giovanile di Enea Silvio sta sopra un cavallo bianco con ombre carnicine e lunga coda, ricca e candida, e si volge indietro. Ha un largo cappello di feltro rosso, con borchie d’oro a rilievo in mezzo all’ala rialzata davanti, e sottogola turchino, dietro al quale escono i capelli d’un biondo scuro. Un largo collare verde a striature d’oro assai duro, sta sopra al pastrano turchino macchiettato, con le solite pieghe ad uncino, di maniera, calze rosso-cupe, stivali gialli a fodera verde. Il volto è imberbe e gentile, ma la figura un po’ affagottata. Guarda coi buoni occhi grandi e scuri lo spettatore e regge nella destra una lettera ripiegata. Sulla testa del suo cavallo si vede quella del Capranica, che cavalca un cavallo marrone scuro, di perfetto profilo con lo zucchetto rosso, il vestito dello stesso colore e il cappuccio foderato di pelo.

È un ritratto modellato con energia, ma anche con qualche durezza. Fra Enea Silvio e lui procede, su cavallo scuro, del quale non si vede che la brutta testa, un prelato pur di profilo, con carne rossastra, manto violetto e cappello nero a fiocchi verdi. Poi dinanzi camminano due palafrenieri, giovani, eleganti, imberbi, con cappello ad ali rialzate, con vesti attillate; e, a largo passo, un alabardiere che volge il capo indietro ed accenna a levarsi il berretto per salutare il Capranica. Dietro ad Enea cavalca un paggio, con la figura ripiegata sul fianco come un San Giorgio di scuola Umbra. È su cavallo roano con le gambe davanti alzate e tiene con la destra il cordone di un tranquillo cane che non sente affatto lo strappo del corrente cavaliere! [...] Fra lui ed Enea s’avanza un altro cardinale, a cavallo d’una mula candida, presso cui sta un grazioso giovinetto. Le rimanenti teste, che vengono dietro, sono più rozamente disegnate e colorite e si mostrano opera di aiuti, tra i quali è forse da segnare Matteo Balducci”<sup>11</sup>.

Dietro il corteo, è rappresentato il golfo sul quale si scorgono le coste della Corsica e della Sardegna e un gruppo di navi a vele spiegate rincorse da un temporale. A testimonianza dell'avvenuta tempesta se ne trova documentazione in una lettera che lo stesso Enea Silvio aveva scritto nel 1456 a Pietro Nosetano, suo compagno di viaggio.

La scena è ambientata presso il Golfo di Talamone, da cui s'imbarcano *messer* Enea e *messer* Domenico da Capranica diretti a Genova, per poi proseguire il viaggio per Basilea. Il promontorio di Talamone è riconoscibile per le possenti mura merlate che la cingono, la cui continuità è interrotta dalla presenza delle porte d'accesso alla città, per la Rocca aldobrandesca che domina l'intero abitato, per la chiesa di Santa Maria dell'Assunta e per il palazzo pubblico caratterizzato dalle bifore marmoree, architetture che con grande stupore qualificano l'immagine dei luoghi ancora oggi.

L'iconografia del luogo è infatti rimasta pressoché invariata per secoli. Avvalora tale tesi l'immagine trecentesca del luogo, attribuita ad Ambrogio Lorenzetti, riportata su di una piccola tavoletta custodita presso la Pinacoteca di Siena, tanto piccola per dimensioni quanto grande per importanza artistica. Si tratta di una tavoletta dalle dimensioni di 22,5x33,5 cm intitolata *Una città sul mare*, che la critica ha identificato con Talamone. Il dipinto costituisce un unicum nel panorama della pittura europea del medioevo e del primo rinascimento, si tratta infatti di una prima testimonianza di pittura di paesaggio puro. L'opera differisce dalla raffigurazione del Pintoricchio per la presenza della doppia cinta muraria e per un maggior numero di torri ed edifici.

## **II. Enea Silvio Piccolomini inviato presso Giacomo I, Re di Scozia.**

“Siamo in un loggiato che s’apre sopra l’aperto paese dove un largo fiume navigabile scorre fra i monti boscosi e si perde nell’orizzonte marino. A sinistra degrada sino al fiume una città turrata, e, più in alto, sul colle imminente s’alza un castello; poi v’hanno alti alberi e scogli, tutto descritto minutamente, fin troppo, ma bello per la varietà delle cose e anche delle fronde tinte dai colori dell’autunno in vari verdi, gialli e rossi. Sotto la loggia, sorretta da colonnine di marmi preziosi e risoluta senza volte in un lacunare a borchie e rosoni, sta Enea Silvio ambasciatore del Concilio di Basilea a Giacomo re di Scozia per indurlo a prendere partito con Carlo VII, contro gl’inglesi e a restituire i feudi confiscati ad alcuni Baroni del suo regno. Giacomo, con barba e capelli lunghi e canuti, siede sul trono reggendo con la sinistra un piccolo scettro e portando in capo una corona in forma di celata con le ali rialzate. Reclina il capo verso Enea classicamente vestito di tonaca rosso-scura e di manto violetto a luci verdognole. Il capo dai lunghi capelli biondi è d’una grande dolcezza, ma il profilo è segnato o grafito con un nero taglientissimo, quale Raffaello non avrebbe usato. Così la sua mano sinistra non ha disegno scrupolosamente esatto, ed è troppo lunga per assegnarsi all’urbinata, che generalmente faceva le mani corte. Il partito delle pieghe, i loro frastagli ad w, la già notata forma delle estremità, la tecnica onde è eseguita tutta la figura, il colorito la dimostrano in modo assoluto lavoro del Pintoricchio, con qualche affinità ai tipi di Raffaello, ma mille miglia dal suo modo di fare. Opera di Bernardino sono pure le due figure che chiudono lateralmente la composizione le quali mettono nel dipinto due violenti

note turchina e verde, rialzate d'oro. Presso e sopra il vecchio di destra sorge un giovinetto elegante, operato sicuramente dal maestro, come anche le quattro figure vicino a lui, due per parte, e dal lato opposto il vecchio, fra il re ed Enea, il fanciullo chi gli sta a tergo, e i due giovinetti, quasi di prospetto, fiancheggianti un turco"<sup>12</sup>.

Dall'analisi condotta sugli spigoli dell'altare e del basamento delle colonne possiamo ricondurre con certezza, la scena ad una prospettiva a quadro verticale. Di facile individuazione è stato il punto principale V0 e di conseguenza la retta d'orizzonte e la traccia del piano visuale principale, che anche in questo caso rappresenta l'asse di simmetria della composizione architettonica. La proiezione del punto di vista sul quadro è stata determinata prolungando le rette che disegnano il cassettonato ed il pavimento, assunte ortogonali al quadro. Per determinare il cerchio di distanza si sono tracciate le diagonali di figure indubbiamente quadrate, che intersecando la retta d'orizzonte hanno determinato i punti di distanza. Dall'ipotesi che il disegno del pavimento fosse definito da moduli quadrati, si sono determinati i punti di fuga delle rette inclinate a 45° e parallele al geometrico. A rafforzare tale tesi la verifica che le diagonali di ulteriori elementi ipotizzati quadrati, quali il poligono che circoscrive le borchie del cassettonato e la base della colonna, convergessero negli stessi punti di distanza. Conseguentemente è stato individuato il punto di vista ribaltato V\* costruendo la circonferenza di raggio V0 - F'd.

Si è assunta come retta fondamentale quella condotta per il limite inferiore della scena dipinta.

Dalla restituzione fotogrammetrica è emerso che la prima fila di lastre marmoree del pavimento risultano tutte

correttamente dipinte in prospettiva e corrispondenti ad elementi quadrati, mentre già dalla seconda fila il modulo si riduce ad un rettangolo, per accorciarsi ulteriormente nella terza, la cui dimensione è riproposta per le successive tre file. L'altare, con la sua imponente mole, e i numerosi personaggi che affollano la scena, celano la restante pavimentazione. La scelta di disegnare un pavimento giocato su quadrati e rettangoli ha consentito al pittore di raffigurare un maggior numero di moduli, al fine di alludere ad una maggiore profondità dell'ambiente e ad una raffigurazione più dinamica della scena.

In una ricostruzione filologica è stato riproposto il modulo rettangolare per tutta la profondità dell'ambiente restituito, aggiungendo così altre tre file di mattanelle.

Per quanto riguarda il soffitto cassettonato, invece, il modulo quadrato che circonda le borchie permane per l'intera profondità. I lacunari rettangolari rappresentati nell'affresco sono disposti in sette file e cinque righe, ma per una ricostruzione filologica è stata riproposta una riga in più, a completamento dello spazio in profondità, e tre moduli per parte in larghezza, per ricoprire l'intero spazio restituito. Il ricco tappeto in primo piano che si dispone sui gradini dell'altare, cela anch'esso degli artifici prospettici. Dalla restituzione fotogrammetrica è emerso che il modulo ottagonale, riproposto per tre volte in profondità, subisce anch'esso un progressivo accorciamento: infatti il primo è definito da un ottagono regolare, gli altri due risultano irregolari.

A conclusione della descrizione dei singoli elementi che compongono l'affresco, si trova l'elemento caratterizzante il racconto, rappresentato dal maestoso e semplice *trono* su cui siede il re di Scozia Giacomo I, si sviluppa per più della metà della profondità dello spazio configurato.

Un imponente struttura dorata che vede la conquista del piano su cui poggia il podio superati cinque gradini. La monotonia compositiva è rotta dalla presenza di campi blu, che probabilmente avrebbero dovuto accogliere decori dorati, caratterizzanti le superfici verticali. Fiancheggiano il trono due esili candelabri con fiammelle sfavillanti nella loro cima poggiati su alti parallelepipedo a base quadrata. Lo schienale del trono è decorato da borchie dorate che fissano il tessuto di un rosso intenso bordato da una fascia nera.

Analizzando i risultati ottenuti dalla restituzione, si può attestare che il Pintoricchio era a conoscenza delle rigorose regole prospettiche a cui doveva dar conto per la costruzione dello spazio raffigurato, ma pur tuttavia bisogna comprendere che egli era per primo un'artista, e che in talune circostanze ha dato più spazio alla deroga che alla regola, facendo prevalere una scelta di natura scenografica su valide e rigorose regole geometriche

### **III. Enea Silvio Piccolomini incoronato poeta da Federico III.**

“L’edificio è magnifico per la bellezza dell’architettura del rinascimento, per la prospettiva che si svolge su cinque loggiati, al pian terreno, e in una loggia superiore coronata da timpano con stanze e terrazze ai lati”<sup>13</sup>.

Il terzo affresco analizzato, differisce dagli altri per la complessità spaziale concepita, e per l’aver scelto di collocare il tema del racconto sulla sinistra della composizione. Nei due affreschi che lo precedono i protagonisti del racconto occupano la parte centrale del dipinto, qui invece il baldacchino su cui siede Federico III d’Austria, oltre ad essere visto di profilo è posto marginalmente, tanto da non rendere visibile la parte posteriore.

I personaggi risultano molto più piccoli delle altre scene e sono divisi in tre gruppi ben distinti: il primo in prossimità del sovrano, un secondo nel mezzo e l’altro sulla destra, questi a coronamento di Enea che riceve l’alloro di poeta dalle mani di Federico III.

“Soddisfa l’incontrar finalmente sulla persona di Federico un ricco broccato aureo, lavorato dal Pintoricchio con tutte borchiette. L’Imperatore, di profilo coi capelli castani, si curva dal trono verso il giovane Enea”<sup>14</sup>.

I personaggi divengono via via più piccoli all’accelerarsi della prospettiva, senza però perdere la minuzia dei dettagli e la definizione del colore. Maestoso è l’edificio d’impronta rinascimentale posto sul fondo, che nell’intera organizzazione assume il ruolo di imponente protagonista. Questo, posto su un alto podio raggiungibile mediante sette gradini, è caratterizzato da un primo livello a loggiato

strutturato da pilastri cruciformi e da un sistema di volte a crociera generato da archi a tutto sesto; sul lato destro si intravede un'improbabile scala di accesso al piano superiore composto da due terrazze, altrettanti blocchi di edifici e un lungo corridoio coperto con volta a botte cassettonata. Una composizione architettonica che si sviluppa su di un doppio ordine che attinge dal linguaggio compositivo della tradizione architettonica rinascimentale toscana, generando un'improbabile architettura ibrida. Il basamento loggiato è concepito come un ampio spazio fruibile ed aperto in cui i sistemi di arcate disegnano un cannocchiale che guida l'osservatore alla scoperta dei fondali naturalistici che conferiscono grande profondità alla composizione. Questa loggia s'inserisce nella consolidata tipologia edilizia riproponendo quello spazio pubblico utilizzato per riunioni, consigli ed assemblee popolari, uno spazio a servizio della città che nell'architettura ideata dal Pintoricchio diviene il prolungamento della piazza antistante.

Nella stessa Siena è possibile ammirare testimonianze di questo suggestivo *tipo* architettonico, già presenti all'epoca in cui era attivo il cantiere del Pintoricchio. Ricordiamo la *Loggia della Mercanzia*, compiuta su disegno di Sano di Matteo tra il 1417 ed il 1428, che prospetta sulla Via di Città e si articola in cinque arcate a tutto sesto, tre sul prospetto ed una su ambedue i fianchi, definiti da eleganti e maestosi pilastri quadrati, con capitelli corinzi, ai quali si addossano due semicolonne. Altra testimonianza è rappresentata dalla *Loggia del Papa* costruita nel 1462 da Antonio Federighi per volere di Papa Pio II che ne fece dono alla sua Famiglia. Tre eleganti arcate rinascimentali sorrette da colonne con capitelli corinzi disegnano un loggiato dalle linee pulite, in cui l'unico elemento decorativo è rappresentato dai due

stemmi piccolominei sorretti da due coppie di putti. Sul fronti si legge l'iscrizione "PIVS II PONT MAX GENTILIBVS SVIS PICOLOMINEIS".

Nel secondo ordine, in cui si svolgono scene di vita privata, non troviamo gli elementi configurativi dei palazzi civili rinascimentali: qui si alternano, in una singolare composizione, due volumi che terminano in altrettante volute che cingono l'aperto camminamento centrale caratterizzato da un timpano triangolare. Emerge che la composizione risulta una straordinaria commistione di forme che qualificano le architetture civili e religiose rinascimentali, riunendo quel pluralismo di modelli attinti dal linguaggio antico. Tra i possibili paralleli, infatti, sono riscontrabili delle analogie compositive con i *prospetti-facciata* delle chiese di Santa Maria Novella e di San Miniato al Monte di Firenze, in cui troviamo per la prima la presenza delle grandi volute e per la seconda la ritmica ripartizione in cinque arcate del basamento.

Il Pintoricchio predilige in questo ciclo d'affreschi una prospettiva centrale a quadro verticale, e per il dipinto in oggetto questa scelta è verificata dal parallelismo degli spigoli verticali dell'edificio e degli elementi che descrivono il baldacchino.

Si è passati poi all'individuazione di tutte quelle rette che presumibilmente appartengono alle classi di rette ortogonali al quadro della prospettiva. Queste sono state di facile individuazione: le rette del lastricato marmoreo, i gradini del baldacchino, concorrono tutte ad individuare  $V_0$ , di conseguenza la retta d'orizzonte e la traccia del piano visuale principale che diviene asse di simmetria unicamente per l'edificio e per il pavimento.

Per disegnare il cerchio di distanza bisogna ricercare anche in questo caso quegli elementi quadrati dei quali andare a tracciare le diagonali. È possibile affermare con certezza che le crociere delle campate del loggiato siano impostate su una pianta quadrata, difatti dopo aver disegnato i quadrati tangenti agli spigoli dei pilastri, si è passati a tracciare le diagonali e successivamente a verificare che tutti i poligoni delle varie campate avessero diagonali concorrenti negli unici punti di distanza. Individuati questi, è di facile rappresentazione il punto di vista ribaltato V\*. Anche per questo affresco si è scelto di assumere come retta fondamentale quella condotta per il limite inferiore della scena narrata.

Risultato del lungo processo di restituzione è la composizione del pavimento marmoreo - in rettangoli sempre più lunghi -, dell'edificio con le sue quindici campate coperte da volte a crociere e del lungo cassettonato. Dalla restituzione è emerso che l'edificio risulta correttamente riprodotto in una vista prospettica e che l'unica anomalia riscontrata è rappresentata dalla scala che dovrebbe condurre al piano superiore. La scelta di aver realizzato gli unici gradini visibili troppo profondi, non consente l'articolazione di un numero sufficiente di scalini che possa superare il dislivello.

Il trono, solo parzialmente visibile, è posto su di un podio costituito da una gradinata marmorea che si articola su tre lati. La monotonia del candido marmo bianco è interrotta da un ricco decoro dorato su campo blu notte che impreziosisce l'alzata dei gradini. L'estro del pittore è tale da proporre un differente decoro, che vede l'alternanza di sinuosi motivi arabeschi per ogni alzata.

Il trono anch'esso marmoreo, differisce da quello ideato per il precedente affresco, per la maggiore cura

compositiva e ornamentale. Si può notare come la scelta di disporre il trono in una vista laterale abbia condizionato anche la collocazione degli elementi decorativi. Questi, infatti, sono posti principalmente sui lati a favore dell'osservatore, come per il prezioso decoro a candelabra su fondo oro che arricchisce i due pilastrini.

Dalla restituzione prospettica è emersa una composizione improbabile. I tre gradini si articolano con pedate tutte diverse sui tre lati e il sovrastante trono risulta eccessivamente stretto e sproporzionato rispetto all'altezza totale. La scelta, nella restituzione filologica, è stata quella aumentare nella larghezza la composizione, fino a definire una pianta quadrata per il trono e riproporre poi, simmetricamente, l'articolazione dei gradini. Questa scelta ha consentito di ricavare una ragionevole seduta e di proporre un arco a tutto sesto per l'elemento sorretto dai pilastrini. Si è invece scelto di non proporre una ipotesi configurativa per il retro del trono.

#### ***IV. Enea Silvio Piccolomini alla presenza di Eugenio IV.***

Particolarità di questo affresco, è il duplice racconto che il Pintoricchio crea in questa quarta scena. In primo piano Enea Silvio Piccolomini è prostrato dinnanzi a Papa Eugenio IV, mentre sul fondo, in un'altra ambientazione sotto un loggiato, Nicolò V rende vescovo Enea. Due episodi accaduti in tempi e luoghi differenti che coesistono in un unico spazio iconografico in modo armonico.

Non può dirsi lo stesso però dei due affreschi che si incontrano, quello del sistema di arcate che inquadrano i dipinti e l'affresco in questione. La disarmonia nel loro contatto vien bene espressa dallo stesso Corrado Ricci che ne parla non come di un errore ma come di una scelta conscia del pittore.

“Inoltre in questo affresco appare, sino all'urto un altro non dirò difetto, perché si tratta di cosa eletta dal pittore stesso, ma *dissonanza* sgradita fra la prospettiva dello scompartimento generale della sala o Libreria, e quella della composizione. Dei pilastri, che distinguono l'uno dall'altro quadro, si veggono sempre tre lati: quello dinanzi e due laterali, perché egli ha ritenuto che ogni quadro debba esser contemplato di fronte e dal mezzo, e in questo il suo criterio può esser accettato. Ma quando la prospettiva dei pilastri e degli archi e quella indipendente della *Storia* si veggono a contatto, non è possibile evitare una sensazione sgradevole. E questo è il primo affresco dove si prova; perché nei precedenti aveva fatto del paesaggio, oppure aveva tenute le linee orizzontali con edifici di pieno prospetto, sì che nessuna d'esse veniva lateralmente ad incontrarsi con quelle di scorcio dei pilastri. Qui purtroppo le linee delle basi dei pilastri e delle cornici laterali corrono ad urtare con quelle dei pilastri

della sala, non formando con esse una continuità prospettica; ma degli angoli ottusi, tantochè nel confronto immediato danno il disgusto d'un vero e proprio errore, ciò che non è; e così accadrà sempre nel caso di – prospettive laterali- come nel sesto e settimo affresco”<sup>15</sup>.

Scelta insolita la posizione dei due personaggi centrali che danno le spalle all'osservatore, il pavimento dell'aula ricoperta da un tappeto verde, ma quel che più salta agli occhi è la moltitudine di colori che così commenta il Ricci:

“Anche nella quarta storia della Libreria il nostro maestro mostra di odiare la concordia del colore; e di tanti cardinali seduti, come intorno ad un coro, non uno ha la veste del colore del vicino! A destra, ad uno che l'ha rossa carmino segue chi l'ha pavonazza; poi rossa di cinabro, poi nera, poi violetta: a sinistra, comincia col morello, cui seguono il cinabro, il pavonazzo, un altro morello ecc. Né un solo prelado ha il berretto color della veste, e color di quello vicino. Non basta: le due prime e maggiori e pesanti e affagottate figure con manti turchino e rosso lacco, a pieghe convenzionali con grande uso d'uncini, nemmeno siedono su sgabelli di colore uguale: quella col manto turchino siede su panca rossa; l'altra con manto rosso, su panca gialla. [...] Ma torniamo alle figure disposte sul tappeto verde in due ali salienti e orizzontalmente ai lati del trono, su cui siede il Papa benedicente, col triregno, e il manto verde ornato dai soliti ceci dorati. Il trono è marmoreo, ma nella nicchia foderato di stoffa rossa fiorata. Dinanzi in veste gialla, tutta rilevata nelle luci a borchie d'oro, Enea si prostra per baciare il piede al Pontefice; ma, per mostrare il profilo del volto e ottenere una miglior linea della figura, il pittore la piega tutta sopra un fianco invece di volgerla verso il giardino.

Dietro ai cardinali, nei quali s'hanno forse alcuni ritratti e fra i pilastri assiste una folla d'uomini d'ogni età, d'ogni...colore, bene inteso nelle vesti, e d'ogni mano fuor che quella del maestro"<sup>16</sup>.

Alle spalle dell'aula che accoglie la folla, uno spazio aperto si intravede attraverso le due arcate sul fondo, a sinistra si scorge il palazzetto rinascimentale, sotto la cui loggia avviene l'incontro tra Enea e Nicolò V; a destra un paesaggio etereo, fatto di monti, castelli arroccati ed alberi; dinnanzi una piazza con la stessa pavimentazione marmorea della terza scena che la precede, ma con colori invertiti.

Una volta appurato che ci si trova di fronte ad una prospettiva a quadro verticale, si è passati alla determinazione dell'orientazione interna, il punto principale V0, la distanza principale d e la retta d'orizzonte.

Per l'individuazione del punto principale è stato sufficiente prolungare le rette del cornicione che corrono lungo le pareti laterali e poi verificare che concorressero in quel punto anche le rette del motivo decorativo del soffitto.

Questo ha permesso di determinare anche la retta d'orizzonte e il piano visuale principale, anch'esso asse di simmetria per l'ambiente dipinto in primo piano.

Successivamente, analizzando il fotogramma, si è scelto di assumere come ente quadrato il decoro del soffitto dell'aula. Si è poi verificata l'esattezza della scelta appurando che risultassero quadrate le campate del palazzetto rinascimentale che presenta al primo livello delle crociere. L'intersezione delle diagonali dei suddetti poligoni scelti con la retta d'orizzonte, ha permesso di

individuati i punti di fuga per i quali si è tracciato il cerchio di distanza e contestualmente determinare il punto di vista ribaltato V\*. Come nel caso precedente la retta fondamentale è quella condotta per il limite inferiore della scena narrata.

In seguito alla restituzione fotogrammetrica, si sono analizzati i risultati, rintracciando quelle regole prospettiche che sono state rispettate e quelle deroghe assunte volontariamente dal pittore.

Dall'analisi degli esiti della restituzione prospettica è emerso che il decoro del soffitto è risultato composto da elementi tutti quadrati, e che è stato necessario aggiungere una fila di tre elementi quadrati per ricoprire l'intera aula.

Per quanto riguarda il sistema di arcate su pilastri, risultano archi di circonferenza a tutto sesto quelli frontali, mentre archi di ellissi quelli laterali. I pilastri non sono disposti in corrispondenza degli elementi basamentali, rendendosi quindi necessario, nella restituzione filologica, riposizionarli coerentemente centrati sui piedistalli. Per la dimensione dell'aula si è scelto di riproporre un'ulteriore arco su pilastri, comunque non visibile per l'impostazione della prospettiva scelta dall'artista.

Il trono, posto quasi sul fondo dell'aula, è perfettamente simmetrico, l'unica irregolarità è rappresentata dal primo gradino che risulta trapezoidale.

Due gradini, celati da un semplice tappeto blu bordato da una fascia nera, consentono di raggiungere il trono posto su di alto basamento entrambi in marmo bianco. Elementi plastici che ingentiliscono la composizione sono le due volute e i bassorilievi che decorano i dadi. Lo schienale del trono è definito da una struttura cilindrica, rivestita con un ricco tessuto broccato rosso, e coperto da una

semicalotta sferica. Curioso è notare che il punto di vista principale viene abilmente a coincidere con il centro della calotta. Il candore e la pulizia delle linee compositive del trono sono esaltate dal manto verde del baldacchino che lo sovrasta.

Per la costruzione dipinta sul fondo il Pintoricchio è ricorso ancora una volta ad un edificio che presenta una loggia nell'ordine basamentale, e degli ambienti chiusi al piano nobile. La struttura portante è rappresentata da pilastri rettangolari poggiati su piedistalli che sorreggono un sistema voltato a crociera. Non è possibile ipotizzare l'estensione e il numero di campate che compongono la loggia nella sua larghezza, sono invece stati restituiti in numero di cinque quelle che definiscono la profondità dell'edificio. A differenza della soluzione proposta per il terzo dipinto, qui la loggia è disposta sullo stesso piano della piazza, con la quale istaura un rapporto di continuità accentuato dal disegno del lastricato marmoreo, che con differenti dimensioni è riproposto senza soluzione di continuità.

Dalla restituzione della pavimentazione marmorea è risultata una irregolarità nel disegno del pavimento dello spazio pubblico. Questo, trsguardato dalle due arcate, si compone di campi bianchi delimitati da fasce rosa. Se da una fugace lettura le due porzioni di pavimento sembrano rispondere alla stessa regola compositiva, da una accurata restituzione è emersa la mancanza di continuità, una differente dimensione e il non allineamento degli elementi.

***V. Enea Silvio Piccolomini, Vescovo di Siena, presenta Eleonora di Portogallo a Federico III.***

Enea Silvio Piccolomini, allora vescovo di Siena, aveva celebrato a Napoli le nozze, tra Federico III ed Eleonora figlia del re del Portogallo. In questo dipinto viene narrato il loro primo incontro presso la Porta Camollia. L'incontro aveva suscitato grande interesse, tanto da affollare il prato dinnanzi alla porta e i campi circostanti<sup>17</sup>. Il Pintoricchio dovette riassumere in un unico brano, tralasciando il lungo corteo che precedette l'incontro, fatto di palii, stendardi, pennoni, dame ingioiellate e vestite con trame lussuose, dando spazio invece ai protagonisti della scena.

“Federico III, che conserva il tipo che ha nel terzo affresco, si lancia con ardore verso Eleonora, con la destra le stringe la destra e le pone affettuosamente la sinistra sopra una spalla. Egli ha corona celeste a rilievi d'oro donde scendono i capelli a riccioli lunghi, sulle spalle coperte d'una sciarpa violetta. La sua veste è d'un broccato d'oro col disegno <<a bastoni>> tanto in uso allora. Dalla spalla sinistra gli scende il manto di seta violetta cangiante in verde cupo e in luci d'oro. Ha calze rosse e scarpe d'oro nei sandali rossi. La sposa è vestita d'una veste rossa a piccoli tratti d'oro, con le maniche verdi trinciate e a sbuffi bianchi, e un manto d'oro <<a disegno poco diverso da quello della tunica di Federico>> sorretto dietro da una bimba che alza la testa e gli occhi con languore peruginesco. Eleonora reclina timidamente la testa dai capelli castani coperti in alto e dietro da una reticelle. Nella sinistra tiene il fazzoletto.

Enea in abito vescovile con la mitra bianca e gemmata in capo, la veste bianca del pari e la casula turchina orlata d'oro, abbassa con compiacenza il capo verso

l'Imperatore, e passando una mano sulla spalla di Eleonora la spinge verso di lui.

Dietro alle ultime due figure si vedono vari ritratti primo fra i quali quello dell'Aringhieri con la croce di Rodi, in veste turchino-cupa, fascia nera al collo e cappello nero, ritratto condotto con scrupolosa ricerca del modellato. Dietro a lui è una delle solite teste giovanili alte e ripiegate, con gli occhi che guardano al cielo; poi vicino un altro ritratto in cui taluno vuol vedere Andrea di Nanni Piccolomini Todeschini, fratello di Pio III, vestito parimenti di nero, imberbe, caratteristico. Dinanzi al suo mantello risalta meglio, nel biondo dei capelli e nel candore del volto, del collo e del petto; una grandiosa figura femminile che nei tratti del viso e nel costume si dimostra anch'essa come un ritratto. Ha i capelli spartiti in mezzo e raccolti intorno al capo, tranne due lievi e sottili ciocche che le scendono dalla tempia ai lati della faccia. È una donna dal tipo un po' rigido col naso aquilino, dalla bocca larga e poco curva, dagli occhi a mandorla non privi di severità. Porta una camicetta bianca a righe scure orizzontali, la veste e la mantellina scura con ricami d'oro, le maniche verdi e gialle, e tiene il fazzoletto nelle mani con vari anelli di rilievo. La si designa con probabilità come Agnese di Gabriele Francesco Farnese, moglie d'Andrea Piccolomini ora ricordato. [...] Seguono altre donne graziose, senza spiccati caratteri individuali, fra le quali una monaca. Una giovine bionda, vestita di vari colori languidi con la veste bianco-celeste cangiante e il manto rosa fa da quinta a destra. I suoi capelli intrecciati e chiusi in una lunga rete d'oro le scendono dietro alle spalle fin quasi a terra. Ma la sua figura non regge all'esame della critica ed è certo una delle peggio disegnate dal maestro; convenzionale e inverosimile il giuoco delle pieghe del manto, testa piccolissima mal piegata sopra un

collo rigido sottile brutto che s'innesta in una spalla enorme.

Dietro l'Imperatore, è un seguito di cavalieri. Un primo a fianco d'un cavallo nero reca nella sua veste tutti i più crudi colori della tavolozza, e così negli altri gentiluomini e cavalieri abbondano i cangianti, di toni però abbastanza calmi, fra cavalli di ogni colore che s'avanzano dalle due parti verso il mezzo, dove sorge la colonna commemorativa di questo avvenimento, eretta subito dopo all'incontro presso porta Camollia ma dal Pintoricchio per licenza anacronistica, già introdotta nel suo dipinto"<sup>18</sup>.

Questo affresco, è di grande interesse per la fedele rappresentazione dei luoghi. Al centro del racconto è stata dipinta la colonna Camollia sormontata da una lastra recante da un lato la lunga iscrizione a ricordo dell'evento, e dall'altro gli stemmi, quello reale del Portogallo e quello imperiale asburgico con l'aquila bicipite. L'elemento commemorativo fu voluto dalla Repubblica di Siena che lo fece realizzare dopo l'evento.

La colonna esiste tutt'oggi nella medesima ubicazione, naturalmente il contesto è notevolmente mutato, non vi è più la rigogliosa distesa verde a farle da sfondo, bensì un viale asfaltato.

Sullo sfondo il paesaggio inquadrava, l'antica Porta Camollia e la chiesetta di San Basilio - entrambe andate distrutte nell'assedio del 1554 -, il Duomo, l'incompiuto Facciatone, la Torre della piazza e tutto intorno la campagna ingentilita da alberi che si stagliano sulle azzurre colline.

Questo percorso, fatto di analisi e ipotesi ci rimanda alle teorie di Pierre Francastel, secondo le quali le architetture del Rinascimento sono state dipinte prima di essere costruite. Queste considerazioni si possono riscontrare

anche in alcuni brani pittorici del Pintoricchio, che talvolta affianca rappresentazioni con evidenti riferimenti a architetture preesistenti ad altre che diventano archetipi per gli architetti del suo tempo.

## VI. *Enea Silvio Piccolomini, riceve il Cappello Cardinalizio.*

Siamo per la prima volta all'interno di una cappella, minimalista nelle sue mura, scarse di color verde, in cui l'unica nota decorativa è rappresentata dalle due finestre sulla parete di fondo. Di tutt'altro effetto invece il prezioso soffitto a cassettoni riccamente adornato con borchie d'oro a rilievo e rosette al centro dei lacunari, il tutto disegnato secondo una prospettiva rigorosamente esatta. Un equilibrato gioco di ombre investe le pareti e l'aggettante cornicione che costituisce l'elemento unificatore tra le pareti ed il cassettonato. Quest'ultimo tutto di color oro e con il fondo dei lacunari di colore blu, è talmente brillante che lo spettatore ne viene catturato. In contrapposizione un pavimento privo di decoro, di colore molto chiaro, tanto che i gradini posti ai due lati della cappella quasi non vengono percepiti. Sotto il baldacchino che pende dal soffitto, si trova una massiccia cornice che poggia sull'altare ricoperto con la stessa stoffa che il Pintoricchio utilizza per il vestito di Eleonora di Portogallo, raffigurata nell'affresco che lo precede. È questo un lavoro da miniaturisti, la cornice, tutta decorata con candelabra color oro su fondo blu, inquadra *La Madonna col Bambino tra i Santi Andrea e Giacomo*.

Possiamo rintracciare qui la stessa rottura di simmetria del terzo affresco, dove l'altare su cui siede Callisto III è posto di profilo, così come il Vescovo Enea, mentre il posto d'onore è assegnato all'altare che con la sua profusione d'oro spicca su tutto.

“Poco gradevoli le due macchie rosa delle vesti dei due cardinali ai lati del quadro in basso, ma teste e mani sono eseguite con la consueta finezza, come nelle successive

figure sedute a destra, un po' avariate nei panni. Così conservano la solita grazia alcune figure di uomini e di giovinetti ritti dietro ai cardinali seduti o presso all'altare dove sorge una bella figura vestita di rosso scuro con una mantellina a rovescio di pelo.

A sinistra sotto un baldacchino rosso a tendine verdi, operato in oro e su trono di legno intagliato, siede Callisto III, col triregno, veste e guanti bianchi e manto verde a profusi ricami d'oro, con volto di profilo, smagrito, ben modellato nelle accidentalità dei muscoli e della pelle. Mette il cappello cardinalizio sulla testa d'Enea che gli sta innanzi inginocchiato sul primo gradino del trono e che ha belle mani giunte e il volto che va invecchiando. La sua veste d'un fortissimo rosso ricade con larghe pieghe più del solito eleganti e naturali.

In fondo alla sala, al di là dell'altare è una folla dove si manifesta assai l'opera degli stessi aiuti che ebbe sin da principio, come rivelano gl'identici difetti e l'identica esecuzione. Ma il maestro ha saputo farla celare in una penombra utile a nascondere la poco esatta costruzione di tante teste e a fare invece emergere con maggior luce le figure del primo piano, in mezzo alle quali, sono, come di solito, due figure maggiori viste di schiena e di fianco, punto di partenza delle dimensioni prospettiche e della tonalità del quadro"<sup>19</sup>.

Come per le altre restituzioni fotogrammetriche, la prima verifica effettuata è stata quella di determinare la verticalità del quadro iconico.

Si è passati poi all'individuazione delle rette ortogonali al quadro della prospettiva, rappresentate dalle cornici delle pareti laterali, dalle rette che disegnano il cassettonato, nonché dagli spigoli orizzontali dell'altare e dei gradini.

Questi concorrendo tutti nel punto principale V0, consentono di individuare anche la retta d'orizzonte ed il piano principale visuale. Per la determinazione dei punti di distanza è bastato prolungare le diagonali dei lacunari, assumendoli quadrati, e per verifica si sono tracciate anche le diagonali del poligono del baldacchino anch'esso ipotizzato quadrato. Una volta determinato il punto di vista ribaltato, si è assunta come fondamentale il limite inferiore della scena narrata.

Avendo a disposizione sia gli enti dell'orientazione interna che esterna si è potuto procedere con la restituzione prospettica. In questo caso non sono state evidenziate deroghe alla prospettiva ideata e realizzata dall'artista.

È però necessario esporre le considerazioni e le ipotesi adottate per definire l'altezza e la profondità dall'aula, dati non deducibili a causa della moltitudine di personaggi che celano l'intersezione delle pareti verticali con il pavimento.

Per compensare la mancanza di elementi a disposizione, si è scelto di relazionare il soffitto ad un elemento posto sul piano orizzontale di riferimento, ovvero sul geometrico. Conoscendo quindi la posizione dell'altare, univocamente determinata, si è potuto imporre la corrispondenza e la coincidenza tra il centro di quest'ultimo ed il centro del baldacchino sospeso al soffitto mediante un cordone ancorato ad una rosetta. Questo ha consentito con opportuni procedimenti di ricavare le dimensioni dell'aula.

## **VII. Enea Silvio Piccolomini è creato Pontefice col nome di Pio II.**

“Nell’insieme, però, quest’affresco pel tono più calmo dei singoli colori e per essere il dipinto in una luce lieve, lontano dalle finestre, appare come uno dei temperati ed armonici”<sup>20</sup>

Ci troviamo nuovamente di fronte a un ambiente chiuso come il precedente, ma per l’importanza della scena effigiata, l’architettura non è una scarna cappella, bensì una chiesa a tre navate con imponenti e possenti colonne corinzie che reggono un aggettante cornicione, al di sopra del quale due file di finestre illuminano l’ambiente. Sul fondo il catino absidale decorato con un mosaico dorato accoglie l’altare posto al di sotto del baldacchino. Qui più che altrove l’incontro delle due prospettive, quello dell’affresco citato e quello del sistema di arcate, che ne costituisce la cornice, non trovano un punto di fusione, anzi è subito evidente l’utilizzo di due diverse realtà proiettive.

“La folla che invade la navata è pur mantenuta in una penombra sì che questo affresco costituisce quasi un riposo dell’occhio di fronte a tutti gli altri. E tale folla è solcata dalla processione dei cardinali che procedono verso l’altare e sono visti di schiena, salvo il primo che riguarda il Papa. Una nota piacevole nella bassa armonia dei colori mette la fila bianca delle mitra, che accentrano la luce con sapere, e le cui infule tagliano le figurazioni ricamate sul cappuccio del piviale, varie di colore e d’oro. Anche la solita mania di accostar colori opposti si vede nelle figure dei piani anteriori quasi le sole in cui è da riconoscere direttamente l’esecuzione del maestro. Sono certo suoi il giovine vescovo che con gli occhi dolci si volge al Papa, di carni giallastre, animato da lievi rossori,

le due figure di destra d'indifferenza decorativa, quella bella del Priore che s'inginocchia ed offre la canna con la stoppa, vestito di cotta bianca e pieghettata. La sua faccia di profilo cerchiata di capelli bianchi, il suo collo, le sue orecchie sono modellate con ricerca scultoria. Altre due figure notevoli, in tutto o in parte sono quelle dei due che reggono le aste del baldacchino ornato dagli stemmi piccolominei e gli altri che reggono la sedia gestatoria con intagli di putti e di grifi. Se non che anche qui siamo di fronte alla solita intemperanza cromatica. Non uno dei prelati è vestito come l'altro, si che mai in questi affreschi appare l'effetto d'una schiera conforme di veste che fa così bel vedere nei dipinti carpacceschi o di Gentile Belli o di tanti altri, e lascia campo a chiaroscuri piacevolissimi. Qui nella Libreria assolutamente il Pintoricchio crede di raggiungere la vigoria e la vivacità mercè l'abbondanza dei colori. Un chierico presso al pilastro è vestito di rosso violento, quello dinanzi a lui di rosa, quello opposto di violetto; uno dei gentiluomini che reggono il baldacchino, ha pelliccia dalla stoffa turchina, l'altro ha veste cangiante viole-verde. Questi ultimi due di prospetto, contro a quanto comporta l'azione, hanno l'aria assorta dei ritratti.

La figura del Pontefice seduto in alto ha manto turchino ricamato in oro, sopra veste bianca, e guanti bianchi e il triregno in capo. Egli si mostra invecchiato e sofferente con l'occhio cinto di livido e le labbra sporgenti e strette. Nell'insieme, però, quest'affresco pel tono più calmo dei singoli colori e per essere il dipinto in una luce lieve, lontano dalle finestre, appare come uno dei temperati ed armonici”<sup>21</sup>.

Diverse e non sempre semplici le operazioni per eseguire la restituzione prospettica. Prima considerazione da fare è sul tipo di prospettiva utilizzata. Dall'analisi del

fotogramma e dalla verifica del parallelismo degli spigoli verticali, è possibile ricondurre i principi geometrico-proiettivi adottati a quelli di una prospettiva a quadro verticale.

Per individuare univocamente la posizione del punto principale  $V_0$ , si è proseguito a ricercare tutti quegli elementi architettonici che verosimilmente appartengono al gruppo di rette ortogonali al quadro della prospettiva. Nel caso specifico, la trabeazione ha consentito di determinare il punto principale, la retta d'orizzonte e la traccia del piano visuale principale che assume anche il ruolo di asse di simmetria della composizione architettonica.

Si è passati poi all'individuazione delle rette appartenenti al geometrale e ad esso parallele e disposte a  $45^\circ$  rispetto al quadro, necessarie per determinare il cerchio di distanza. Per completare l'orientazione interna, possiamo affermare con certezza che le basi delle colonne e i rispettivi capitelli sono iscrivibili in quadrati, e che le relative diagonali intersecano la retta d'orizzonte determinando univocamente i punti di distanza. Per verifica, anche la zona dell'abside è assimilabile ad una semicirconferenza, quindi una volta ricostruito l'ellisse e il relativo parallelogramma che lo circoscrive, è bastato verificare che anche queste due diagonali concorressero nei punti precedentemente trovati. Il punto di vista ribaltato si determina come intersezione tra la traccia del piano visuale principale e la circonferenza di raggio  $V_0 \pm D$ . Il quadro è coincidente con il piano dell'affresco e la fondamentale corrisponde con il limite inferiore della scena narrata.

Anche se nella descrizione di Corrado Ricci della settima scena della Libreria, la prospettiva del tempio lateranense

risulta *ben fatta e di buona risultanza pittorica*, analizzando i risultati della restituzione fotogrammetrica si può evincere la discrepanza tra le colonne equidistanti le une dalle altre, e le finestre posizionate sul muro che le sovrasta. La stessa disomogeneità è riscontrabile nelle capriate disposte seguendo un disegno alquanto arbitrario: esse non trovano alcun riferimento con il sistema strutturale delle colonne e tantomeno con le finestre.

**VIII. Pio II tiene assemblea in Mantova per promuovere la crociata contro il Turco.**

“La storia racconta che Lodovico Gonzaga condusse Pio II da Ferrara a Mantova in ricche navi per via fluviale, ossia pel Po, pel Mincio e pei laghi mantovani. Con un poco di buona volontà mettiamo che nella stesa d’acqua che si scorge nel fondo s’intenda uno dei laghi allo sbocco del Mincio, ma e tutti quei monti intorno a Mantova?

Ma non cerchiamo la verità in questi fondi. È ben altro ciò che dispiace in questo che è immancabilmente inferiore fra tutti i dieci affreschi, per composizione e per esecuzione. Sotto un loggiato veduto di pieno centro sorretto da pilastri scolpiti a candelieri, sta il trono pontificale, donde muove uno steccato rivestito d’arazzo a verdura, un po’ qua e là spelato. Il Papa, pesante nel manto turchino e negli ornamenti, ha bella testa. Egli discute fermando la prima questione col toccarsi il pollice. Dinanzi a lui, presso a un tavolo con libri e la clessidra, un vecchio a capo scoperto, vestito di viola con cappuccio rosso ripete il gesto ed accetta la discussione. Tutti li altri non sono che spettatori. Di quattro in primo piano, due sono ritti e due seduti e collocati come tante altre volta di schiena. Essi tengono in mano i libri aperti, ma guardano il Pontefice. Profili stentati, ottenuti con lo sforzo del capo. I colori sono, secondo il solito, stridenti in tutto.

Ritta di contro al pilastro sinistro, sta una figura piuttosto accurata d’uomo, con tonaca gialla su veste rossa, la collana d’oro al collo e il turbante. Le mani e la testa sono ricche di riflessi madreporici. Al di là del Papa stanno seduti in scorcio tre cardinali, di prospettiva un po’ incerta, e due di fronte, con buoni caratteri fisionomici. Vicino al vecchio che discute, sono alcune altre figure dipinte dal

maestro, poi dietro e di là dello steccato le solite grossolane degli aiuti il che dimostra come a questi ultimi non abbandoniamo esclusivamente questa storia come ha fatto taluno sdegnando sino d'esaminarla a fondo come se ciò fosse norma di sicuro giudizio. Essa contiene buone parti e i difetti che vi si riscontrano, se anche sono in maggior numero, no sono per nulla diversi da quelli avvertiti in altre storie'<sup>22</sup>.

Il giudizio di Corrado Ricci su questo affresco, è sicuramente attendibile per quanto riguarda la definizione dei volti, delle mani, dei vestiti, e di tutto l'impianto scenico, mentre la prospettiva, che costituisce il supporto geometrico dell'intera composizione non presenta vistose incongruenze.

Anche questa volta ci troviamo di fronte ad una prospettiva a quadro verticale, infatti gli spigoli dei pilastri sono tutti paralleli tra loro. Per l'individuazione del punto principale V0 sono state condotte delle rette passanti per l'abaco dei tre capitelli che insieme agli spigoli del gradino si sono intersecate, individuando la retta d'orizzonte e conseguentemente il piano visuale principale, asse di simmetria dell'intera struttura architettonica. Nelle più fortunate condizioni, e questa è una di quelle, è stato sufficiente rintracciare gli elementi quadrati per definire il cerchio di distanza. Sia i pilastri che reggono la volta, sia la volta a crociera stessa, che è sicuramente impostata su un quadrato, sono stati gli elementi che hanno permesso l'individuazione del cerchio di distanza. È bastato infatti trovarne le diagonali e prolungarle fino alla retta d'orizzonte, in questo modo si sono trovati i punti di distanza e il punto di vista ribaltato, come intersezione della circonferenza di raggio V0 +/-D con il piano visuale principale. Anche per questo affresco,

il quadro è coincidente con il piano dell'affresco e la fondamentale è corrispondente con il limite inferiore della scena narrata.

Come in altri casi il protagonista della storia è posto lateralmente: il trono su cui siede Papa Pio II è al limite del margine destro, tanto da non permetterne una visione totale, mentre il loggiato sul fondo, posto in prospettiva centrale, allude ad una architettura simmetrica e ripetitiva. Di semplice soluzione, ma curati nel dettaglio della decorazione, i pilastri ben rappresentati, sono adornati con candelieri chiari su fondo oro, e la stessa minuziosità decorativistica è presente nel tappeto utilizzato per ricoprire il tavolo, abbellito con disegni geometrici.

Questo affresco non ha presentato particolari problemi d'interpretazione né incertezze nella sua lettura, infatti il risultato della restituzione prospettica è stato immediato e privo di irregolarità per la struttura architettonica.

Ancora una volta il Pintoricchio decide di ambientare il racconto in una loggia, della quale è possibile restituire con certezza la profondità che consta di due file di campate quadrate coperte da volta a crociera, mentre non è possibile ipotizzare l'estensione se non per le due campate che fiancheggiano quella centrale.

Questa volta il Papa Pio II siede sulla sedia papale con piedi leonini dorati, posta su di un alto basamento e raggiungibile mediante sei alzate. Dopo la prima più alta, seguono le altre con altezza costante. Incombe sul trono papale un articolato e ricco baldacchino.

### ***IX. Pio II canonizza Santa Caterina a Siena.***

Di tutt'altra impostazione è la storia rappresentata nella nona campata, anch'essa divisa secondo due scene, che non si sviluppano nella profondità prospettica, ma si dispongono su due livelli. Ovvero l'artista, per conquistare la profondità virtuale, si è avvalso dello scaglionamento delle figure secondo piani orizzontali. In tal modo si è ovviato al fastidioso incontro tra le due diverse prospettive. Anche qui troviamo una folla di personaggi divisi in diversi gruppi, e anche in questo affresco Corrado Ricci ci è di aiuto nel riconoscimento delle figure.

“In basso s'addensa una folla di gentiluomini, prelati, monache e frati, mentre sopra un palco elevato stanno il Papa, i cardinali e i chierici, e in mezzo il corpo disteso di Santa Caterina. La prospettiva si svolge di fronte su linee orizzontali e perciò non ingenera urto con quella dei pilastri *esterni*. Dinanzi a un avanzo antico dai muri sgretolati e muscosi, sorge un tempietto a piastrelli ornati, a fregi uniti di verdura e, sotto, un baldacchino dalle frange stemmate sventolanti. Il Papa, sull'elegante e semplice trono di legno, con la destra benedicente, la sinistra sul libro, il triregno in capo, la veste bianca e il manto turchino a bordi d'oro reclina il capo venerabile per guardare la faccia squallida di Santa Caterina che gli giace dinanzi sopra un letto coperto da un drappo turchino. Ell'è vestita di bianco col manto nero; ha nelle mani (raggianti dalle stimmate come piedi nudi) un giglio. Di vari toni di rosso sono vestiti i cardinali che siedono ai lati del trono con libri e ceri, eseguiti con finezza. Due altri infine, come quinte, chiudono la scena ai lati. Dietro a queste figure, sul fondo d'indaco fiorato, risaltano altre figure d'esecuzione meno leggiera e di tipi derivati, ma non schietti e pronti.

Nella folla in basso predominano le tinte chiare rese più lucide dal contrasto d'alcune tonache monacali nere. Quasi tutte le figure si vedgono di schiena con le teste un po' rivolte per lasciare vedere i volti. Però alcune si occupano più dell'esigenza pittorica che della canonizzazione! A destra procede di profilo un domenicano, che pare un ritratto, e dietro un benedettino candidissimo coperto di una veste lieve a pieghe sottili. Le due figure di mezzo che volgono la schiena hanno colori vari e lievi poco piacenti. A sinistra sono coi ceri in mano in posa effettivamente di ritratto, le due figure atillate e multicolori, nelle quali si sogliono riconoscere il Pintoricchio stesso e il giovine Raffaello; ma se questo corrisponde un poco al tipo riconosciuto, l'altro diversifica invece e di molto dall'effigie autentica del maestro che si trova a Spello. Dietro, fra i tanti monaci, s'intravedono diversi seguaci di Santa Caterina, col cappuccio nero.

I lumeggiamenti e gli stucchi sono in questo quadro assai limitati; appena qualche borchia dorata nei libri, in alcuni cappelli, nell'aureola della Santa, nella veste del Papa e nel baldacchino<sup>23</sup>.

Ancora una volta possiamo parlare di prospettiva a quadro verticale, benché pochi siano gli elementi di verifica. In questo caso il numero di personaggi è superiore agli elementi architettonici e l'individuazione del punto principale V0 ha destato non pochi problemi. Le rette concorrenti in tal punto, quindi ortogonali al quadro, sono poche: i capitelli dei quattro pilastri sono troppo minuti ed inoltre l'individuazione di tali rette è ostacolata dallo sfumato che interessa proprio la parte alta dei pilastri. Mentre di più chiara lettura risultano gli spigoli dei gradini e la parte alta del trono. Una volta individuato quindi il punto principale, la retta d'orizzonte e il piano visuale

principale, si è passati alla determinazione dei punti di distanza. In questo caso gli unici elementi che possono essere assunti come quadrati sono proprio i pilastri, anche per la netta somiglianza con quelli utilizzati nell'affresco precedente. Di conseguenza si è potuto individuare il cerchio di distanza e il punto di vista ribaltato. Il quadro è coincidente con il piano dell'affresco e la retta fondamentale è corrispondente con il limite inferiore dell'affresco.

La scena presenta un ambiente inusuale nel quale si celebra la morte di Santa Caterina: il primo piano del dipinto accoglie la folla dei fedeli, segue un muro di color turchese scaglionato da paraste poco aggettanti decorate da ricche candelabra bianche su fondo oro, quasi del tutto coperte dalla folla. Infine si giunge al livello superiore della scena dove quattro pilastri con capitelli dorici sorreggono un ricco sistema a baldacchino che sormonta un trono dorato che spicca su di un ricco tessuto broccato blu intenso. Alle spalle s'intravedono diverse architetture poco decifrabili.

Il trono, dalle linee pulite e privo di elementi decorativi, ad eccezione del capitello corinzio, è posto su di un basamento costituito da tre alti gradini su cui è disteso una passatoia rossa bordata di nero. La tensione emotiva e l'importanza del momento è esaltato dalla presenza di un triplice sistema di baldacchini: il primo, il più ampio sorretto dai quattro pilastri, sembra essere realizzato in lana turchese e decorato da una fascia rossa con bianchi motivi sinuosi; il secondo elemento, sospeso al primo, si caratterizza per le frange stemmate sventolanti su cui si alternano lo stemma piccolomineo alle chiavi pontificali; il terzo più piccolo e di forma quadrata riprende il colore dorato del trono su cui incide.

Anche in questo affresco l'impossibilità di vedere l'altezza del podio su cui si svolge la scena, è stata risolta assumendola uguale all'altezza del personaggio posto in primo piano sulla sinistra.

### ***X. Pio II giunge ad Ancona per preparare la crociata.***

Nel decimo ed ultimo affresco Pio II giunge ad Ancona. Questo dipinto non è stato oggetto di alcuna restituzione, in quanto la scena si svolge all'aperto, e le architetture ne rappresentano lo sfondo. Si legge che:

“Pio II si trova infermiccio in Ancona, dove era andato ad attendere la flotta veneta con a capo il Doge Cristoforo, rivolta all'impresa d'Oriente. Ma egli appena poté riceverlo e salutarlo, perché la notte seguente all'arrivo stesso aggravò e morì.

Dunque nel fondo si vede il porto d'Ancona nella conca montuosa, e la flotta a vele spiegate. A destra sul Monte Dorico si estende la città, con in cima la chiesa di San Ciriaco, palazzi, case ecc. Come ubicazione va bene, ma gli edifici non si possono identificare. In basso il molo è fortificato con torrioni e mura a modiglioni e merli. Sul molo è l'arco di Traiano, ridotto a talento come San Ciriaco. Nel canale protetto dal molo stesso s'inoltra la grande nave dogale, su cui ormeggia una turba di marinai. Tutte le costruzioni sono dipinte con accuratezza se non con esattezza prospettica e alla porta della città si vede una certa animazione d'abitanti. Un poco più a sinistra dal mezzo sorge un altissimo cipresso dal tronco nudo per due terzi, e poi frondoso in alto nello spazio della lunetta, che quasi divide il quadro in due parti. Due grandi uccelli s'inseguono pel cielo.

Seduto sulla sedia portata a braccio da diversi uomini sta il Papa, con testa e collo di certa ricercatezza anatomica, ma rigido nel resto della figura. Porta secondo il solito, veste e guanti bianchi e mantello turchino ad ornamenti d'oro, ma qui non si hanno più stucchi dorati di rilievo, bensì il

semplice uso dell'oro. Sotto il piano della sedia si rivede il verde dell'acqua marina, bella nota cromatica di grande trasparenza. Dei quattro portatori tre sono giovani imberbi in pose sdolcinate, ma piacevoli di volto e dipinti con la dolcezza delle buone cose del Pintoricchio. Il quarto è uomo con la barba bionda e le carni un po' arrossate.

Dinanzi, inginocchiate, sono due figure importanti. L'una quasi di schiena, a sinistra, con grande sopravveste di broccato aureo a larghi fogliami, guernito alle maniche e con mantellina di vaio. Rappresenta il doge Cristoforo Moro giunto con la flotta veneziana. Calvo, con un cercine appena di capelli bianchi e la barba candida si volge piuttosto con durezza, né il volto è troppo piacevole nello stento del modellato di convenzione, come quello dei vecchi gentiluomini che gli stanno quasi sopra, duri e antipatici. Graziosa è invece, da questa parte, la figurina snella del paggio, che sorge diritto dietro al Doge e ne regge nelle mani il corno, come la veste, di broccato, con bordo di vaio. La sua deliziosa testina arieggia al raffaellesco stile, anzi è da meravigliarsi se i sentimentali della storia dell'arte non vi hanno veduto un Raffaello bambino!

Di contro sta, in ginocchio, Hassan Zaccaria, Principe di Samo, in abito verde, sottoveste turchina, scarpe rosse, ciarpa cangiante e largo turbante bianco dalla calotta turchina a squame. Alza la destra in azione e mostra il volto di perfetto profilo. Così un'altra figura deriva pur dalle sale Borgia o meglio dai disegni di Gentile Bellini! Il turco che si trova nella *Disputa di santa Caterina* al di là del trono di Massimino, diverso solo nei colori, è messo qui a rappresentare Calapino Bajazet, detto il Turchetto, pretendente al trono degli Ottomani e già tenuto ostaggio dal Papa che, in effetto, se lo era portato seco in Ancona.

Questo di Siena ha il turbante tutto bianco, veste gialla a righe verticali, ciarpa rigata e attorcigliata alla cintura, manto rosso carico, calze verdi e scarpe rossastre rialzate alla punta. Nella figura a sinistra in piedi, con berrettone a tese e la collana, s'indica poi Tommaso Paleologo principe di Morea, spodestato, come lo Zaccaria, e mantenuto alla Corte papale. Dietro a lui s'addensa un'altra folla di figure con molti giovani e coi soliti vecchi dell'arte, che il Pintoricchio oramai ripeteva freddamente e meccanicamente, sì che a volere essere schietti l'esame delle singole parti di questi affreschi, che nel complesso producono un senso di gaiezza, riesce a lungo piuttosto pesante e noioso”<sup>24</sup>.

Dal confronto con l'immagine dei luoghi raffigurati dal Pintoricchio e la loro reale configurazione, emerge, come nota anche il Ricci, che gli edifici salienti e riconoscibili della città di Ancona, se pur collocati correttamente vengono resi in fattezze semplificate. Infatti la Chiesa di San Ciriaco, raffigurata con una semplice e scarna facciata, si presentava già all'epoca del Pintoricchio preceduta da una grande scalinata e caratterizzata da un protiro gotico romano ed un arco a sesto acuto sorretto da quattro colonne. La raffigurazione dell'Arco di Traiano, che insiste sul porto di Ancona ancora oggi, ha subito minori semplificazioni e si presenta con la sua imponente mole.

## **XI. *L'Incoronazione di Pio III.***

L'ultima opera analizzata, la prima ad esser vista visitando il Duomo di Siena, è *l'Incoronazione di Pio III*, rappresentata sulla parete d'ingresso alla Libreria Piccolomini.

*Francesco Nanni Todeschini Piccolomini*, succedette allo zio Pio II, proprio con lo stesso nome, *Pio III*. Il suo pontificio durò solo ventisei giorni, poi morì per un'ulcera ad una gamba o come si vociferava per avvelenamento.

Alla sua morte Andrea Nanni Piccolomini, commissionò quest'ultima opera al Pintoricchio, in ricordo del fratello. Per realizzare questo affresco furono anche temporaneamente interrotti i lavori alla Libreria.

L'opera ha subito notevoli danni dovuti ad infiltrazioni di umidità e fu infatti interessata da un primo restauro già nel 1506, e molti furono in seguito gli interventi per preservarne la bellezza. Proprio per questo, si presenta molto più danneggiato e spento nei colori rispetto agli altri affreschi custoditi all'interno della Libreria.

Qui viene ripreso lo spartito geometrico dell'affresco della *Canonizzazione di Santa Caterina*: è infatti diviso su due livelli, con il Papa e la sua Corte al piano superiore e la folla dei fedeli in basso.

Molti personaggi sono stati desunti dagli affreschi che Pintoricchio aveva già dipinto nella Libreria: le tre figure di destra ricordano molto e per posizione e per fisionomia quelli della terza scena, l'uomo di schiena con veste rossa ricorda un personaggio del secondo e sesto affresco, il vescovo che affianca il Papa è stato tratto dal sesto, e molti altri sono da rintracciare nei volti effigiati nei dieci

affreschi. Era, infatti, consuetudine del tempo la riutilizzazione dei cartoni di bottega preparati per altre opere. In questo affresco, più che in altri, ci sono i ritratti di personaggi famosi e di famiglia, e per riconoscerli ci viene per l'ultima volta in aiuto il Ricci, che nella sua biografia sull'artista, ha dato molta evidenza alla descrizione dei luoghi e dei personaggi.

“Sotto un baldacchino il Papa, d'alto rilievo a stucco, con veste bianca, manto dorato e camauro in testa, sta seduto, a mani giunte, fra un prelado che gli ha levata la mitra ed un altro che gli mette il triregno. Costui è dipinto, ma ha la mano destra di rilievo che esce dall'affresco e sorregge il triregno pur di rilievo, e ciò per poterla avanzare sino alla sporgenza della testa del Papa che esce intera di plastica dalla pittura.

Questo semplice gruppo di tre persone è raccolto nell'arco d'una loggia che si vede di fronte fra due pilastri a candelieri di rilievo con stemmi papali nelle basi. Nei due ponti laterali alla loggia (che hanno in fronte lo stemma riunito Piccolomini-Aragona) e di contro a uno steccato, s'allineano in due schiere i cardinali, con mitre bianche, vesti molto ricche, trattate con la solita varietà di colori e a stucchi d'oro, assai malandate a sinistra.

Nel basso sempre espresso l'affollamento di una libera piazza. Due alabardieri s'ingegnano coi bastoni di tenere la gente divisa, come per formar strada in mezzo. I trombettieri su cavalli e in bei costumi a strisce bianche e nere fanno squillare le loro trombe e di contro suonano i pifferi; mentre dame, cavalieri, gentiluomini, religiose, religiosi, fanciulli si riversano d'ogni parte. Fra tanto pubblico sono da ricercare dei ritratti. A destra infatti è un gruppo di donne con caratteri realistici nelle facce e con costumi *personali*. Una bella dama sorridente s'avanza di

profilo tenendo sollevata la veste rosa con *camiciuola* bianca a lacci neri e maniche nere con sbuffi bianchi e sul capo un lievissimo velo candido. Dinanzi a lei col volto un po' reclinato è un'altra signora ammantata di rosso e adornata da una grossa collana. Alcune giovinette velate di bianco, stanno intorno ad un giovine che s'è messo sulle spalle un bimbo perché goda lo spettacolo. Anche tra le figure più lontane s'intravedono volti tipici. Presso a un vecchio che ricorda il Perugino sta una donna coi capelli lunghi per le spalle e una collanina a doppio filo al collo. Assai ben dipinte sono le due figure in prima fila, l'una d'uomo dalla barba bionda con la spada e la veste corta i broccato stretta alla cintura, l'altra di giovine biondo che s'avanza, con le mani piene d'anelli e la collana di cavaliere.

Dal lato dei trombettieri si scorgono altri volti dai lineamenti iconograficamente demarcati. Guarda di fronte un soddisfatto viso imberbe di monaco; poi un gruppo di giovani, brigata forse di studenti lieti ed audaci, è trattenuto dalla guardia arditamente impostata come l'angelo che ferma Mosè nella Sistina, ma assi meno nobile, ed è giusto che sia così.

Nel primo piano sono tre figure principali offuscate nelle tinte e piegate: un uomo riccamente vestito e dalla lunga barba grigia preceduto da un cagnetto castano; un altro dalla barba castana che alza la destra inguantata; un alabardiere infine dalla veste attillata.

Sull'identificazione di tanti ritratti si procede con grande incertezza. Certo è che solo uno dei due giovinetti in basso a destra, appartiene alla famiglia Piccolomini perché sopra una calza reca le cinque lune falcate. È però difficile identificarlo, tra i due figliuoli d'Andrea e di Agnese che a quel tempo potevano essere in quell'età, ossia tra Pier

Francesco e Alessandro. Forse a costoro corrispondono le due leggiadre figurine, non certo a Giovanni il primogenito che, mentre il Pintoricchio dipingeva quest'affresco, aveva già più che trent'anni, essendo nato nel 1475. Nell'uomo solenne e barbuto, preceduto dal cane taluni riconoscono Pandolfo Petrucci. Infatti il Tizio dice che il *canem rubeum* è il suo, ma poi non dice che il Magnifico vi sia ritratto, cosa che pare inverosimile per la grande inimicizia che allora passava tra lui e i Piccolomini pei quali si eseguiva la pittura. Come si vede, anche per questo affresco quando ci si preoccupi di trovare i ritratti e dar loro un nome, si va a tentoni fra mille incertezze e congetture”<sup>25</sup>.

Ancora una volta ci troviamo in presenza di una prospettiva a quadro verticale, infatti gli spigoli dei pilastri e dei piedistalli risultano paralleli tra loro e verticali. Per l'individuazione del punto principale V0 le rette concorrenti in tale punto sono poche e di modesta lunghezza. Questo ha comportato un laborioso lavoro per la sua individuazione e per la verifica del punto determinato. Conseguentemente è stato possibile tracciare la retta di orizzonte e il piano visuale principale, asse di simmetria, anche qui, dell'intera composizione architettonica. Per definire il cerchio di distanza si è assunto circolare il baldacchino che sovrasta il capo di Pio III. Una volta iscritto tale ellisse nel parallelogramma, è stato sufficiente determinare l'intersezione delle due diagonali con la retta di orizzonte, determinando così i punti di distanza e conseguentemente il punto di vista ribaltato come intersezione della circonferenza di raggio V0 +/- d con la traccia del piano visuale principale. Anche in questo caso il quadro si assume coincidente con il piano dell'affresco e la fondamentale corrispondente al limite inferiore del dipinto.

Oggetto della restituzione fotogrammetrica è una ritmica composizione architettonica scandita da un sistema di pilastri con capitelli corinzi e tre arcate, attraverso le quali si traggono lo svolgersi della scena. Queste sono poste su di un alto basamento decorato con bassorilievi ed epigrafi color oro su fondo blu, e stemmi piccolominei sormontati dalle chiavi pontificali e dalla tiara papale. La composizione architettonica, perfettamente simmetrica, e concepita come una quinta teatrale, accoglie nella parte centrale, Francesco Todeschini Piccolomini che riceve il triregno, mentre ai due lati, protetti da una balaustra marmorea, una folla di ecclesiastici accorsi a presenziare all'evento. Anche qui il Pintoricchio non dimentica di ricorrere a quell'elemento decorativo che diventerà un must del suo linguaggio, candelabre color oro spiccano sul fondo blu intenso dei pilastri.

---

<sup>1</sup> C. RICCI, *Pintoricchio*, Vincenzo Bartelli & C., Perugia 1915, p. 242.

<sup>2</sup> L'heroon erano le tombe monumentali erette già nell'antica Grecia per gli Eroi.

<sup>3</sup> C. RICCI, *op.cit.*, p.254.

<sup>4</sup> M. MASSIRONI, in M. KUBOVY, *La freccia nell'occhio*, Franco Muzio Editore, Verona 1992, p.xi.

<sup>5</sup> C. BOULEAU, *La geometria segreta dei pittori*, Electa, Venezia 1996, p.31

<sup>6</sup> "Ho offeso Dio e i posteri. A entrambi sono debitore, nessuno lo è a me".

<sup>7</sup> Cfr. G Spagnesi, M. Fondelli, E. Mandelli, *Raffaello-L'Architettura "picta", percezione e realtà*, Roma 1988.

<sup>8</sup> C. RICCI, *op. cit.*, p.256.

<sup>9</sup> A. LUPATTELLI, *Bernardino di Betto detto il Pintoricchio, pittore perugino dal XV al XVI secolo*, Estratta dall'Almanacco *Illustrato delle Famiglie Cattoliche*, per l'anno 1920, Desclée & C., 1919, p.12.

<sup>10</sup> *Ivi*, pp.271-272.

<sup>11</sup> *Ivi*, pp.269-270.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp.272-273.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 276.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 277.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 278.

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. 277-279.

<sup>17</sup> "Eleonora mossa da Pisa si avvicinava a Siena, condotta dal Duca di Teschyn, dal vescovo Enea e dal Barone di Pottendorff colla sua donna, della celebre casa dei Lichtenstein; un'ambasciata di gran conto e non meno di cinquecento persone. Erano andati incontro oratori bolognesi, fiorentini, veneziani e daltre parti d'Italia; e Siena, dove da sei mesi non si discorreva che della regina, impaziente d'altro

---

ritardo, accorsa a vedere, era tutta sul prato di Camollia e sui campi attorno. Né mai prima e poi fu visto spettacolo più bello e grandioso. Mosse avanti a tutti a incontrare la sposa il Duca Alberto. Egli era a cavallo d'un bel tessalico, e andava vestito tutto di drappo d'oro. Nobili cavalieri, risplendenti dal capo ai piedi di ricchi ornamenti gli erano intorno cantando allegre e leggiadre canzoni. Dopo buon tratto, si vedeva venire re Ladislao, bellissimo, giovinetto, dai biondi capelli, che inanellati e senz'altro sopra che un cerchio di grosse perle, gli cadevano sulle spalle svolazzandogli con molta grazia dintorno. Tutta la piccola persona vestiva un drappo d'oro tapunto di gemme, sur un cavallo bardato di seta a rilievi. Sull'istesso andare erano foggiate i giovinetti del seguito. Ma più mirabile a vedere fu l'Imperatore in un contorno di valletti che facevano largo con le mazze coronate di fiordaliso. Elegante paggio avanti a lui recava in sulle mani la spada imperiale chiusa nel fodero finamento rilevato. Incedeva egli a cavallo d'un morello, fra due cardinali in lunga porpora; e ben piantato sulle staffe d'oro, mostrava d'oro tutta ricoperta la persona. Seguitava uno sfolgorio di baroni e di cavalieri con abiti divisati a più manere di colori; abiti di raso, di damasco e di velluto rilevati d'oro e vergati di fregi. Il numeroso corteo raccolto sul prato di Camollia, si compiva qua dal clero col gonfalone inalberato, e di là dai signori del reggimento in lunghi mantelli coi cento mazzieri dalle mazze dipinte a balzana, coi trombetti e gli strumenti; da altra parte stavano i venticinque lettori, gli scolari dello Studio e tutti i colleghi delle arti e non meno di quattrocento dame senesi. Un grido di gioia, che si levò da un capo all'altro del prato, mise in moto quella infinita, svariata moltitudine. Fu un agitar di palii, di stendardi, di pennoni al suono degli strumenti, al martellar delle campane. Ondeggiavano, risplendevano le vesti, i lucchi, i fermagli, le cinte indosso alle persone; spiccavano le groppiere, le collane, i ciondoli de' cavalli. Era apparsa la nobile pellegrina. I preti, la signoria, gli ordini de' cittadini, le dame, i cavalieri uscivano a farle riverenza sino a Santa Petronilla. L'Imperatore rimasto in attesa di qua dalla terza porta a pochi passi appena la vide avvicinarsi, bella, né suoi sedici anni come un fiore, fu a terra d'un salto; e anch'essa discesa, le destre loro si strinsero e si trovarono abbracciati. Enea Piccolomini, che la guardava con compiacenza, ne ritrasse l'incanto dei lineamenti. Di statura giusta, fronte lieta, occhio nero e vivace, piccola bocca: il viso aveva leggermente tinto di rossore, il collo di neve; tutta quanta, era una perfezione. Un cappelletto di pelo nero e sotto lo scappuccino non le nascondevano così bene i capelli che non ne apparisse il colore biondissimo. Un serto di frondi lavorate le scendeva dal collo sul petto, e ricingendola tutta, lo fermava sul fianco un grosso rubino. Sopra la cotta di bel panno d'oro spiegavasi ampio, lunghissimo il vestito broccato".

L. FUMI, A. LISINI, *L'incontro di Federico III imperatore con Eleonora di Portogallo*, Siena 1878, pp. 22-24.

<sup>18</sup> C. RICCI, *op. cit.*, pp.284-285.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 286-287.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 289.

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 287-289.

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 289-290.

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 290-292.

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 292-294.

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 295-298.

## Riferimenti bibliografici

**ACIDINI LUCHINAT C.**, *Pintoricchio*, Scala, Firenze 1999.

**ALBERTI L.B.**, *De Re Aedificatoria*, Firenze 1485, L. VII, cap. XV.

**ALBERTI L.B.**, *De Pictura*, libro I, a cura di Luigi Mallè, Firenze 1950.

**ANDALORO M.**, *Cesare Brandi, Tra medioevo e Rinascimento, scritti sull'arte*, Jaca Book, Milano 2006.

**ANGELINI A.**, *Pio II e le sue arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2005.

**AVERLINO A. (FILARETE)**, *Trattato di Architettura, libro III*, a cura di L. GRASSI, Milano 1972.

**BALDINUCCI F.S.**, *Notizie Dè Professori del Disegno da Cimabue in qua*, Società Tipografica Dè Classici Italiani, Milano 1811.

**BALDINUCCI F.S.**, *Vite di artisti dei secoli XVII – XVIII*, [Manuscript c. 1725-1730], Biblioteca Nazionale centrale di Firenze, Codice Palatino 565, a cura di **A.MATTEOLI**, in *Raccolta di fonti per la storia dell'arte*, Serie 2, vol. III, De Luca, Roma 1975.

**BARZANTI R., CORNICE A., PELLEGRINI E.**, *Iconografia di Siena. Rappresentazione della Città dal XIII al XIX secolo*, Edimond, Città di Castello 2006.

**BENAZZI G.**, *Pintoricchio a Spello*, Arti Grafiche Amilcare, Cinisello Balsamo 2000.

**BOULEAU C.**, *La geometria segreta dei pittori*, Electa, Milano 1988.

**BOULEAU C.**, *La geometria segreta dei pittori*, Electa, Venezia 1996.

**BRANDI C.**, *Tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M. Andaloro, Jaca Book, Milano 2006.

**CAMPANELLA M.**, *La ricerca prospettica nella pittura di Giotto*, Tipografia Vittorio Farri, Roma 1954.

**CAPONE M.**, *Prospettiva e misura*, Arte Tipografica Editrice, Napoli 2005.

**CARLI E.**, *Il Pintoricchio*, Electa Editrice, Milano 1960.

**CEINO M., SENSI L., SENSI M.**, *La collegiata di Santa Maria Maggiore*, Scala, Firenze 1991.

**CHATTARD G.P.**, *Nuova descrizione del Vaticano o sia del palazzo Apostolico di San Pietro*, Tomo Terzo, Stampe del Mainardi, Roma 1767.

**CUGNONI G.**, *Agostino Chigi il Magnifico*, in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, II.

**DA VINCI L.**, *Trattato della pittura*, Roma 1984.

**DA VINCI L.**, *Trattato della pittura*, Dalla società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1804.

**DALAI EMILIANI M.**, *La prospettiva Rinascimentale, codificazioni e trasgressioni*, volume I, Stampa Stiev Firenze 1980.

**DAMISCH H.**, *L'origine della Prospettiva*, Guida Editori, Napoli 1992.

**DE FEO V.**, *Andrea Pozzo: architettura e illusione*, Officina, Roma 1988.

**DE FEO V., MARTINELLI V.**, *Andrea Pozzo*, Electa, Milano 1996.

**DE ROSA A., D'ACUNTO G.**, *La vertigine dello sguardo*, Venezia 1996.

**DE ROSA A., SGROSSO A., GIORDANO A.**, *La geometria nell'immagine. Storia dei metodi di rappresentazione. Dall'Antichità al Medio Evo*, UTET, Torino 2000.

**DELLAQUILA M.**, *La rappresentazione geometrica dell'Architettura*, Napoli 2000.

**DELL'AQUILA M., DE ROSA A.**, *Proiezione e Immagine. La logica della rappresentazione*, Arte Tipografica, Napoli 2000.

**DELL'AQUILA M., DE ROSA A.**, *Realtà virtuale o Visione reale?*, Arte Tipografica, Napoli 2002.

**DELLA FRANCESCA P.**, *De prospectiva pingendi*, Le Lettere, Firenze 1984.

**DELLA VALLE G.**, *Lettere Sanesi*, Giovanni Zempel, Roma 1786.

**DI TUCCIO MANETTI A.**, *Vita di Filippo Brunelleschi*, Il Polifilo, Milano 1976.

**DONNOLA T.**, *Apologia qua S. Felix episcopus, et Mart. Spelatensis*, Foligno, 1643.

**FAGIOLO M., MADONNA M.L.**, *Baldassarre Peruzzi: pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, Enciclopedia Italiana, Roma 1987.

**FALB R.**, *Storia di Pio II. Dieci quadri a fresco nell'Interno della Libreria, uno dei quali dipinto da*

*Raffaello e gli altri dal Pinturichchio*, D'Arti grafiche, Siena.

**FANO G.**, *Correzioni ed illusioni ottiche in architettura*, Bari 1979.

**FARNETI F., BERTOCCHI S.**, *l'Architettura dell'inganno a Firenze: spazi illusionistici nella decorazione pittorica delle chiese fra Sei e Settecento*, Alinea, Firenze 2002.

**FEDERICI VESCOVINI G.**, *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo*, Morlacchi Editori, Perugia 2006.

**FUMI L., LISINI A.**, *L'incontro di Federico III imperatore con Eleonora di Portogallo*, Siena 1878.

**GARIBALDI V., MANCINI F.F.**, *Perugino*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2004.

**GARIBALDI V., MANCINI F. F.**, *Pintoricchio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2008.

**GALLI BIBIENA F.**, *Direzioni della Prospettiva Teorica corrispondenti a quella dell'Architettura*, Stamperia di Lelio della Volpe, Bologna 1732.

**GIOSEFFI D.**, *Giotto Architetto*, Edizioni di Comunità, Milano 1963.

**GOMBRICH E.H.**, *Il senso dell'ordine*, Guido Einaudi Editore, Torino 1984.

**JAMMER M.**, *Storia del concetto di spazio*, Feltrinelli Editore, Milano 1974.

**KUBOVY M.**, *La freccia nell'occhio. Psicologia della prospettiva e arte rinascimentale*.

**LA MALFA C.**, *Pintoricchio*, Giunti Editori, Firenze-Milano 2008.

**LA MALFA C.**, *Pintoricchio a Roma. La seduzione dell'antico*, Silvana Editoriale, Milano 2009.

**LORENZONI M., GUERINI R.**, *Imago Virginis, Quaderni dell'Opera*, Siena 2003.

**LUPATTELLI A.**, *Bernardino di Beto detto il Pintoricchio, pittore perugino dal XV al XVI secolo*, Estratta dall'*Almanacco Illustrato delle Famiglie Cattoliche*, per l'anno 1920, Desclèe & C., 1919.

**MANCINI F.F.**, *Pintoricchio*, Silvana Editoriale, Milano 2007.

**MANDELLI E.**, *Il disegno luogo della memoria*, Alinea Editrice, Bologna 1995.

**MARIOTTI A.**, *Lettere pittoriche perugine o sia ragguaglio di alcune Memorie Istoriche riguardanti le Arti del Disegno in Perugia al Signor Orsini pittore e architetto perugino*, Dalle Stampe Badueliane, Perugia 1788.

**MASSIRONI M.**, in **KUBOVY M.**, *La freccia nell'occhio*, Franco Muzio Editore, Verona 1992.

**MASSOBRIO G.**, **PORTOGHESI P.**, *L'immaginario architettonico nella pittura*, Editori Laterza, Roma 1988.

**MERCURELLI SALARI P.**, *Pintoricchio. Itinerari in Umbria*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2008.

**MIGLIARI R.**, *La costruzione dell'Architettura Illusoria*, Gangemi Editore, Roma 1999.

**MINARDI M.**, *Perugino*, Rizzoli- Skira, Milano 2004.

**ORSINI B.**, *Vita Elogio e Memorie dell'Egregio Pittore Pietro Perugino e degli scolari di esso*, Dalle Stampe Badueliane, Perugia 1804.

**PANOSFKY E.**, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Giulio Einaudi Eitori, Torino 1975.

**PANOSFKY E.**, *La prospettiva come forma simbolica*, Feltrinelli, Milano 1995.

**POZZO A.**, *Prospettiva de' pittori e architetti d'Andrea Pozzo della Compagnia di Gesù*, parte I, Roma 1693.

**RESTUCCI A.**, *L'architettura civile in Toscana*, Banca Monte dei Paschi di Siena, 1997, Siena.

**RICCI C.**, *Pintoricchio*, Vincenzo Bartelli & C., Perugia 1915.

**RUSKIN J.**, *Mattinate Fiorentine*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2002.

**SALVEMINI F.**, *La visione e il suo doppio*, Edizioni Laterza, Roma - Bari 1990.

**SANTI B.**, *Il pavimento del Duomo di Siena*, Scala, Firenze 1982.

**SAURON G.**, *La pittura allegorica a Pompei*, Editoriale Jaca Book , Milano 2007.

**SCARPELLINI P.**, **SILVESTRELLI M.R.**, *Pintoricchio*, Federico Motta Editore, Milano 2004.

**SENSI M.**, **SENSI L.**, *Historia della terra di Spello di Fausto Gentile Donnola*, Spello 1985.

**SGROSSO A.**, *Note di Fotogrammetria applicate all'Architettura*, Napoli 1979.

**SGROSSO A.**, *Il problema della rappresentazione dello spazio attraverso i tempi*, Napoli 1984.

**SGROSSO A.**, *Rigore scientifico e sensibilità artistica tra Rinascimento e Barocco*, UTET, Torino 2001.

**SPAGNESI G., FONDELLI M., MANDELLI E.**, *Raffaello-L'Architettura "picta", percezione e realtà*, Roma 1988.

**STOICHITA V.I.**, *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano 2004.

**SUPINO I.B.**, *Giotto*, Parigi 1927.

**TITI F.**, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Nella Stamperia di marco Paglierini, Roma 1763.

**TOTI E.**, *Santa Maria della Scala, Mille anni fra storia, arte e archeologia*, Pratagon Editori, Siena 2008.

**URBINI G.**, *Le Opere d'Arte di Spello*, Estratto dall'Archivio Storico dell'Arte, Serie II, anno II, fasc. V e anno III, fasc. I, Tip. Dell'Unione Cooperativa Editrice, Roma 1897.

**VASARI G.**, *Le Opere di Giorgio Vasari. Contenente porzione delle Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Davide Passigli e Socj, Firenze 1832-1838.

**VENTURI L.**, *Come si comprende la pittura*, Einaudi, Torino 1950.

**VERMIGLIONI G.B.**, *Bernardino Pinturicchio, pittore perugino Dè secoli XV-XVI, Memorie*, Baduel, Perugia 1837.

**VITRUVIO POLLIONE M.**, *De Architectura*, libro VII, V 3.