

LA CITTA' NELL'ARTE



La città medievale e la città rinascimentale

Veduta di Firenze 1350

Salta subito all'occhio l'assenza di una prospettiva architettonica che dia il senso di profondità : infatti gli edifici hanno pressoché la medesima dimensione e sono sovrapposti (quelli dietro parzialmente nascosti nella parte inferiore da quelli anteriori), tuttavia è resa bene l'idea delle costruzione un po' caotica delle case, delle strade, il sovrapporsi degli edifici , la progettazione urbanistica inesistente. E' invece molto gradevole il gioco di finestre ad arco, la rappresentazione riconoscibilissima del Battistero (all'epoca prima Basilica, poi sede episcopale e, solo al termine della costruzione del Duomo, divenuto semplicemente Battistero).

Da notare anche il campanile di Giotto, che fu terminato solo una trentina di anni dopo, rappresentato secondo il progetto originale con la cuspid quadrangolare, mai realizzata.

Veduta di Siena (Sassetta)

Con la stessa assenza prospettica, ma con le corrette proporzioni geometriche è rappresentata la città fortificata di Siena: si riconoscono le mura merlate con le torri difensive e cintato da una potente fortificazione , il Palazzo comunale. Le case cittadine sono munite di torri, o meglio, sono esse stesse vere proprie torri, elevate a perenne gloria dei loro ricchi proprietari.

La torre del Mangia non è ancora stata costruita, in quanto verrà terminata solo verso il 1350 e nel 1360 fornita di uno dei primi orologi meccanici.

Ambrogio Lorenzetti

Dello stesso periodo del precedente sono gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nel salone del Palazzo Comunale, che illustrano le allegorie del Buon Governo e del Malgoverno e gli effetti dei medesimi.

Vediamo anche qui una prospettiva inesistente in cui le case si arroccano a grappolo su una falsa collina: per farle apparire tutte nella loro bellezza Lorenzetti le raffigura infatti " a gradinata", con una corretta costruzione geometrica, di tipo architettonico, ma prive di prospettiva, mancano infatti le linee di fuga e la città appare come un fondale.

Vi è celebrata la ricchezza e la grandezza di una città profondamente laica, in cui la buona e sana amministrazione portano la pace, il benessere e l'ordine.

Adorazione dell'Agnello Mistico Jan Van Eick

La monumentalità e la spiritualità di quest'opera del 1430 circa ci fa capire cosa è cambiato nel tardo medioevo fra l'Italia e i paesi del Nord: come nelle architetture delle grandi cattedrali tardo gotiche, qui tutto tende al cielo, alla spiritualità alla mistica, mentre in Italia si sta preparando la grande rivoluzione artistica del Rinascimento, dove , anche la spiritualità e la religiosità sono esaltate dal bello estetico, dalla ricerca degli equilibri, dall'armoniosità delle forme materiali.

La città rappresentata minuziosamente sullo sfondo è in realtà una sorta di collage delle grandi città nord europee; vi si riconoscono , infatti, i profili delle cattedrali di Bruges, Magonza, Colonia e Utrecht. Questo perché le città tedesche e fiamminghe si riconoscevano prevalentemente dai loro monumenti architettonici sacri e non dalla grandiosità dei palazzi civili. L'opera è minuziosissima , pur essendo monumentale, e il paesaggio di Città Ideale sullo sfondo dona al pannello centrale profondità e respiro.

Andrea Mantenga La morte della Madonna 1462

La scoperta della prospettiva è ormai cosa acquisita e Mantenga ne fa un uso sapiente , illustrandoci , in quest'opera la città di Mantova , che si vede nello scorcio paesaggistico fra le due fughe di colonne laterali , ideate per incorniciare l'evento della morte della Madonna.

La città che si affaccia sul Mincio e sui suoi laghi è disegnata con un bellissimo effetto di profondità e lontananza e vi si riconoscono la Chiesa di SanGiorgio, il Castello e le fortificazioni portuali per la navigazione sui laghi.

Il tutto è sottolineato , nella parte inferiore dell'opera, dal pavimento a piastrelle bicolori, che accentuano la sensazione di profondità della scena, accompagnando lo sguardo verso l'evento centrale.

Orazione nel Getsemani

In quest'opera Mantenga ci illustra un altro tipo di città, non più la città ordinata e razionale dell'albeggiante Rinascimento, ma una città fantastica, onirica, monumentale e fortificata, ma del tutto immaginaria, costruita a mezza costa su un monte inesistente, con mura bianche, torri, un campanile e un minareto: è la sua "interpretazione" di Gerusalemme, come città ideale, culla delle grandi religioni e quinta teatrale, sfondo e teatro del sacrificio del Cristo.

La Città Ideale del Rinascimento

Alla fine del '400 inizia la vera "ricerca" sia iconografica che culturale del luogo ideale per l'uomo del Rinascimento: gli spazi sono razionalizzati, l'ordine di case e strade è di tipo geometrico, la

bellezza del luogo è idealizzata nel razionale, ma lascia ampio spazio all'arte, all'equilibrio, all'armonia delle forme e dei colori

Questa tavola, per lungo tempo attribuita a Piero della Francesca, ma anche al Laurana e a Leon Battista Alberti, ne è un esempio.

La città appare con ampi spazi, soffusa di un'atmosfera delicata resa con colori nordici di un cielo sfumato dall'azzurro al bianco. Ci appare un'ampia piazza al cui centro sorge un edificio a pianta centrale, pubblico, identificabile come luogo di culto dalla piccola croce che lo sormonta, e che assomma stili e aspetto di un tempio romano con colonne corinzie nel piano inferiore e un secondo piano più basso con finestre, il tutto è sormontato da una copertura conica.

Sempre in primo piano due pozzi ottagonali ornano simmetricamente i lati della piazza.

Gli edifici sono disposti ordinatamente ai lati dell'ampio spazio centrale e sono identificabili come edifici civili di diverso stile e decorazione ma di proporzioni identiche, tutti di tre piani.

Gli edifici potrebbero essere abitazioni, come lasciano intendere le piante alle finestre e alle logge, ma nell'opera non appaiono figure umane, quanto alla natura, essa ci appare solo come elemento dello sfondo, lontana e quasi estranea alla Città Ideale a cui sembra fare da cornice.

L'insieme prospettico è esaltato dal pavimento a scacchiera in marmi policromi che congiunge il primo piano con il punto di fuga all'infinito e che sarà elemento primario in molti quadri di prospettiva nei secoli a venire.

L'attribuzione della tavola "**La Città Ideale**" a Piero della Francesca era motivata dalla lunga e minuziosa ricerca sulla prospettiva effettuata da quest'ultimo artista in molte sue opere fra cui "**La Flagellazione**" del 1458 e "**L'Annunciazione**" del 1460.

Nel primo quadro la scena è divisa in due parti spazialmente equilibrate: a destra tre figure (Giudici, sacerdoti del Sinedrio, dignitari?) elegantemente vestiti conversano fra loro sullo sfondo di una piazza con ordinati edifici in prospettiva, dando un'idea di calma, tranquillità e normalità ad una usuale scena pubblica cittadina, mentre nella parte sinistra si consuma il dramma della flagellazione, in secondo piano, con figure fisicamente e prospetticamente molto più piccole.

La scena si svolge in una loggia retta da colonne di stile diverso, corinzie e doriche, con un soffitto a "cassettoni" marmorei dai quali piove una luce fredda per sottolineare la tragicità dell'evento.

Il pavimento a scacchiera di marmo bianco e nero, che richiama le decorazioni delle trabeazioni e del soffitto, si perde alle soglie delle due grandi porte di fondo.

Anche nel **Polittico di Sant'Antonio** del 1460 (Museo nazionale dell'Umbria – Perugia) Piero della Francesca ha concepito una struttura architettonica in cui sono alloggiate le parti del polittico, ma la più maestosa e affascinante è l'Annunciazione, in cui La Madonna e l'Angelo sono iscritti in un loggiato da cui si diparte un seconda loggia con una serie apparentemente infinita di archi e colonne che prospetticamente fanno apparire la scena profondissima, quasi una fuga verso l'infinito non fosse per la parete di marmo in cui termina la sequenza stessa.

Bisogna, inoltre notare il voluto errore di prospettiva sulla destra dove la Vergine guardata nella sua parte superiore (il capo) sembra trovarsi davanti al loggiato, mentre se si osservano i piedi si può vedere come essa si collochi, invece, sotto l'arco fra le due colonne: da una ricostruzione ortogonale dell'opera si è constatato come, in tal modo fra la Vergine e l'Angelo vi sia una colonna. Eppure l'insieme è di una precisione armonica e architettonica sorprendente, con un'incredibile profondità di campo e una prospettiva meravigliosa.

Dalle città fiamminghe ai vedutisti veneti: l'uso della camera oscura

E' noto che, a partire dal 1600, molti vedutisti e, in particolare i vedutisti urbani, ricorrevano all'ausilio della camera oscura, almeno per tracciare le linee prospettiche delle architetture, dei palazzi, degli scorci cittadini.

Fra questi i più noti sono sicuramente alcuni fiamminghi, fra cui Vermeer e il pittore veneziano **Giovanni Antonio Canal detto il Canaletto**.

Grazie alla minuziosità delle sue vedute oggi abbiamo non solo l'esatta cognizione di quella che era Venezia trecento anni or sono, ma addirittura è possibile calcolare con una buona attendibilità l'usura dell'acqua e delle maree, e le modificazioni strutturali di certi palazzi dovute al tempo o all'opera dell'uomo.

Daniel Voesmaer fu contemporaneo di Ver Meer e introdusse alla classica vedutistica fiamminga composta di cieli variegati, nuvolosi o tempestosi e paesaggi visti in lontananza con eleganti profili di case e di porti, l'elemento puramente architettonico, con un gusto e una abilità straordinarie per la prospettiva: in questa veduta di Delft si collaca in una loggia, che in realtà non esiste, al fine di inquadrare fra gli archi e le colonne i campanili delle chiese cittadine (La Chiesa Vecchia e la Chiesa Nuova) e le pale di un mulino a vento. La fuga prospettica è sottolineata dal pavimento a piastrelle bianche e nere che creano un effetto di profondità, ma anche di non perfetta regolarità del pavimento, mentre la luce è tutta esterna con un effetto di quinta scenografica.

Ian VerMeer, che prediligeva le scene di interni ambientate nelle stanze e nei cortili delle case di Delft, ha lasciato solo due esterni di cui questo è l'unica veduta d'insieme della città ed è caratterizzato da tre distinte fasce di luce e di colore: in alto il cielo azzurro pallido variegato di nubi che vanno dal grigio al giallo, creando un importante effetto luminoso dall'alto, in basso l'acqua del porto scura, perché in ombra, ma nella quale si riflette, qua e là, la luce del cielo, al centro la minuziosa e descrittiva veduta delle case, dei palazzi delle chiese e campanili e torri della città, tutte giocate sui toni dell'ocra gialla e della terra d'ombra, ma preziosamente illuminati da alcuni punti in pieno sole, come lo scorcio centrale e la facciata gialla della casa sulla destra, sapientemente collocata fra i due austeri tetti grigi e la torre.

Gli Impressionisti e le vedute cittadine secondo le stagioni e il tempo atmosferico

Gli impressionisti con la loro pittura immediata, en plein air , il tocco indistinto del colore , le luci e le ombre del reale, l'attimo del giorno colto fuggacemente , così come le stagioni, la pioggia, la neve o il sole estivo, hanno cambiato completamente , non solo il concetto di pittura, ma anche la forma del paesaggio urbano: le loro città si intravedono e si intuiscono , attraverso la nebbia dell'alba, o la luce del crepuscolo; sono scorci di atmosfere e non più vedute descrittive, sono la traduzione sulla tela di fenomeni ottici, sempre calati nella realtà della luce, dell'ombra, del tempo atmosferico.

Insieme alla luce e al colore, alla pittura dal vero all'aperto, all'esaltazione dell'attimo fuggente come colore, luce, gesto, sono stati proprio i soggetti urbani a costituire le principali specificità **dell'impressionismo**.

Forse i più bei paesaggi urbani impressionisti ce li hanno lasciati **Camille Pissarro e Antonio De Nittis**.

Pissarro con i suoi boulevards in tutte le stagioni e ore della giornata, ci rappresenta una Parigi viva, in movimento dove l'imponenza monumentale dei palazzi si fonde con i rami degli alberi, con le carrozze, con i numerosi passanti, rappresentati come macchie di colore indistinte eppure riconoscibilissimi, e anche con le luci proiettate dall'asfalto bagnato dai lampioni accesi e ci regala la sensazione di fare parte di quel paesaggio tanto è vero , immediato e naturale.

De Nittis definisce con maggiore attenzione le figure umane e le fa stagliare sul fondo delle case e del selciato "illuminando dall'esterno" la scena urbana e arricchendola con tocchi di colore, oppure mostrando il passeggio di signori alla moda, vestiti in modo raffinato, ma quasi sopraffatti dal grigio dei palazzi che si stempera nella luminosità delle nuvole, e ancora a Londra ci regala una veduta di Westminster che sembra mutuata direttamente da Monet, ma con una maggiore attenzione al "fattore umano": infatti arricchisce la veduta brumosa e rossastra delle torri del Parlamento con le figure di uomini che fumano appoggiati al parapetto, un po' cornice e un po' completamento reale e concreto di una veduta quasi onirica.

Il post -impressionismo di **Van Gog** ci regala colori violenti, quasi fauvisi , a larghe campiture e senza vie di mezzo nell'uso della luce, in questa **Terrasse de café a la nuit** , in cui i tavolini di marmo bianco spiccano come pianeti sulla scena dominata dal tendone giallo , dal pavimento arancio e dal pavè multicolore: la notte è solo intuita nei contrasti violenti di luci e ombre e nel senso di solitudine delle piccole figure che popolano la scena.

La notte è invece protagonista con le punteggiature di luce delle stelle e i lampioni che si specchiano nel fiume in **Notte stellata sul Rodano**, mentre la città si perde sullo sfondo per lasciare in primo piano la pace della solitudine notturna.

Il post impressionismo e le avanguardie del '900

Il fauvismo di **Derain** e la destrutturazione delle prospettive e dei volumi, ci mostrano un profilo londinese blu intenso sullo sfondo, con violenti colpi di luce a far risaltare il ponte, giocato sulle vaste superfici piatte di rosso e di giallo e sul verde intenso e variegato dell'acqua del fiume; lo stesso traffico di veicoli e di persone sul ponte non è che un insieme di vibrazioni di colore che ci danno solo l'idea del movimento e della vitalità, senza mostrarcene i particolari.

Invece nella rappresentazione di **Cadaques**, si intuisce la sperimentazione volumetrica del montaggio e smontaggio delle forme, di derivazione cubista, in cui prevalgono i neri e i grigi, intesi non come ombre e luci, ma come volumetrie geometriche accostate.

La solitudine metafisica di **Sironi** e l'influenza della fredda monumentalità di un certo stile fascista hanno prodotto quasi tutte le sue opere di ispirazione urbana. Esse illustrano le periferie industriali delle grandi città (Milano soprattutto), caratterizzate da strade deserte, grandi costruzioni di colore neutro o grigio, ferrovie, fabbriche, ciminiere e viadotti, dove la luce viene assorbita e non restituita dal grigiore e dalla desolazione del paesaggio. Questa forma d'arte, in questo periodo (anni venti e trenta) fortemente influenzata dal fascismo è solo una parte del percorso artistico di Sironi passata attraverso il divisionismo, il futurismo e la metafisica.

Invece la metafisica di **De Chirico** pare più fortemente influenzata dal classicismo quattrocentesco e rinascimentale, quello degli equilibri estetici, della luce soffusa, del senso di tranquillità e pace che permeava "La città ideale", illuminata e luminosa, caratterizzata da colori tenui e luci e ombre decise.

Anche i paesaggi urbani dell'americano **Edward Hopper** sono paesaggi di solitudine e silenzio e di luce soffusa, ma permeati da un senso di tristezza e di abbandono, pur se ricchi di colore e di luce. Gli esterni ci mostrano marciapiedi, pompe di benzina, case di periferie borghesi della piccola città americana, caratterizzate da un certo ordine e benessere, ma desolate e quasi abbandonate come scenari di un teatro vuoto o di una Hollywood abbandonata. Le scene di interni sono invece frequentemente piccoli scenari illuminati ripresi dall'esterno, dalla strada buia, e ci mostrano, sempre nella desolazione della città deserta, persone sole che sembrano incapaci di comunicare fra loro.

Il **Futurismo** propugnò tutti gli "ideali" legati al modernismo, alla dinamicità, al lavoro, al movimento, alla tensione verso il cambiamento e il futuro inteso proprio come cambiamento e innovazione dinamica: quindi i motori, la meccanica, il ritmo, i mezzi di locomozione e anche, ovviamente, l'arditezza delle costruzioni architettoniche.

Uno degli argomenti del manifesto futurista fu anche la città nuova, tendente verso l'alto, con linee slanciate e moderne, agili e potenti, ricca di innovazione, fervore di operosità e di forza lavoro.

Lo vediamo sia nell'opera di **Antonio Sant'Elia** **La città nuova** che in **La città che sale** di **Boccioni**.

Dal **Cubismo analitico** trae invece spunto **I tetti di Parigi** di **Tullio Crali** e soprattutto il **Paesaggio urbano** di **Picasso**, in cui si fondono le linee prospettiche, ormai prive di significato reale, in un insieme di volumi e piani scomposti, visti da prospettive e punti di vista differenti: la prima luminosa e illuminata, con spunti coloristici che sottolineano volumi e superfici, la seconda quasi monocroma, ma giocata compositivamente sulle luci ocre e gialle e sulle ombre grigie.

Di ispirazione **surrealista** con forti componenti naive sono invece i pochi paesaggi di **Frida Kahlo**, in cui si mescolano elementi tradizionali della cultura messicana e precolombiana con il modernismo di sapore futurista e un po' surreale del profilo della metropoli americana come possiamo vedere in **Confine Messico e Stati Uniti**.

Decisamente di sapore **futurista**, ma con una forte componente **cubista**, è invece lo sfondo cittadino sia europeo che americano usato da **Tamara de Lempicka** in moltissimi suoi ritratti, in cui il “fondale” è quasi sempre costituito da costruzioni arroccate le une sulle altre , da città e tetti parigini, da installazioni portuali e industriali tipiche dei paesaggi urbani.

Il cubismo analitico compare invece più deciso nel paesaggio urbano notturno in cui le superfici delle case si fondono e confondono con aloni di luce, linee verticali e oblique, ombre scomposte in superfici apparentemente disordinate , ma rigidamente geometriche, mentre i lampioni appaiono contorti come steli di arbusti secchi.

Il **geometrismo** esasperato di **Mondrian** scaturisce dalle sue esperienze cubiste attraverso l’influenza di Braque e Picasso , per arrivare alla riduzione delle linee e di volumi a mere superfici di pura astrazione del ritmo e del colore alternato al bianco e al nero per creare profondità compositiva e movimento.

Questo **geometrismo astratto e ridotto all’essenziale** delle linee e degli spazi colorati, fatto di ritmo e movimento in due sole dimensioni è ben rappresentato in **Broadway Bolgie –Woogie** dove le linee rette alternate a piccoli rettangoli che si susseguono in maniera quasi concentrica , devono suggerire non solo la geometria della grande arteria del cuore di Manhattan, ma anche la sua vitalità, il suo traffico e il ritmo musicale dei suoi locali e teatri.

Anche **Guttuso** , passato dal **figurativismo moderno** al **cubismo figurativo**, giunge ad una sintesi della sua opera in questi **Tetti di Roma**, dipinti a pochi anni uno dall’altro: il primo caratterizzato da un uso più vario e solare del colore, ricco di rossi ,di verdi di azzurri, che aprono la veduta al paesaggio, dandole profondità e respiro, il secondo più composto e quasi “raccolto” fra i bruni e gli ocri, che ne fanno un’opera quasi intima, uno scorcio di finestra quasi priva di cielo.