

Correggio (1489 – 1534): un precursore dell'Arte Barocca

Nato nel **1489**, e quindi di poco più giovane di Raffaello, **Antonio Allegri, Correggio** (così detto dal suo paese d'origine, a nord di Reggio Emilia) compie l'esperienza più formativa nella sua giovinezza a **Mantova**, presso **Mantegna**, dove assorbe quell'interesse dell'**illusionismo pittorico**, che caratterizzerà tanta parte della sua futura ricerca artistica.

Nella città dei Gonzaga, a Mantova, egli viene a contatto anche con il **Classicismo**, tipico del pittore **Pietro Perugino**, dell'artista **Lorenzo Costa**, che lo indirizza a una **interpretazione addolcita**, del **formalismo di Mantegna**, come appare nelle figure della ***Natività con i santi Elisabetta e Giovannino*** del **1512**.



Correggio, *Natività con i santi Elisabetta e Giovannino*, olio su tavola (77x99 cm), 1512 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.

Correggio, Natività con i santi Elisabetta e Giovannino, olio su tavola (77x99 cm), 1512 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.

Il dipinto viene, in genere, datato al **1512-1513** circa, quando Correggio si trovava a **Mantova**, ma non se ne conosce né il committente, né la destinazione originaria, verosimilmente un'abitazione privata.

La scena è **ambientata** in un **paesaggio aperto**, con la piccola **capanna**, a destra, ricco di **notazioni atmosferiche**, come il **vento**, che muove le fronde degli alberi e la **nebbiolina** umida, che vela le montagne, in lontananza, in omaggio a **Leonardo da Vinci** e alla sua pittura dell'**"aere"** (atmosfera).





Correggio, *Natività con i santi Elisabetta e Giovannino*, olio su tavola (77x99 cm), 1512 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.

Numerosi sono gli elementi tipici dell'iconografia della **Natività**: Gesù Bambino è deposto al centro della scena, su un lenuolo bianco, esposto all'adorazione dei presenti;

A destra, la Madonna, vestita di uno sgargiante abito rosso, e del tipico mantello blu foderato di verde;

Più dietro, si trova Giuseppe addormentato, a indicare il suo ruolo, non attivo, nella generazione di Gesù, avvenuta invece, per intervento divino, come ricordano i raggi, che provengono dal cielo, al centro.

Nella penombra, si riconoscono il **buo e l'asinello**, nella capanna, nonché le **rovine di un tempio pagano**, allusione alla nascita del **cristianesimo**, dalle macerie della vecchia religione.

Due angioletti svolazzano **in alto**, mentre un **terzo** sta indicando **ai pastori** la buona novella.

Più insolita è la presenza di **Sant'Elisabetta** col piccolo **Giovanni Battista** in grembo, già vestito da **eremita**, che si uniscono all'adorazione.



Correggio, *Natività con i santi Elisabetta e Giovannino*, olio su tavola (77x99 cm), 1512 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.

Il **Bambino** è poggiate, a terra, su un **letto di spighe**, allusione al suo sacrificio, come "pane eucaristico", e la **posa addormentata**, di scorcio, sul **lenzuolo bianco**, è una chiara prefigurazione della **morte** e del **sudario** (si pensi al *Cristo morto* di Mantegna, che Correggio doveva ben conoscere, avendolo citato nell'affresco del *Compianto sul Cristo morto*).

In questa tavola, Correggio già mostra la sensibilità, con cui sa captare i principali fatti artistici, che lo circondano: il **paesaggio** e il **tono emozionale** della scena richiamano Giorgione.



Correggio, *Compianto sul Cristo morto*, olio su tela (157x182 cm), 1524 circa, Galleria Nazionale di Parma.

Correggio, *Natività con i santi Elisabetta e Giovannino*, olio su tavola (77x99 cm), 1512 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.



Andrea Mantegna, *Cristo morto*, tempera su tela, (68x81 cm), 1475-1478 circa, Pinacoteca di Brera, Milano.

Venuto a conoscenza, delle **novità artistiche centro italiane**, attraverso la visione, delle **pale d'altare di Raffaello**, della **Madonna Sistina**, giunta a Piacenza, nel 1513, e della **Santa Cecilia**, a Bologna, dopo il 1516, Correggio matura un'esigenza di aggiornamento, del proprio **linguaggio**, che, solo un **viaggio a Roma**, poteva soddisfare.



Raffaello Sanzio,
Madonna Sistina,
olio su tela, 265x196
cm., 1513-1514,
Gemäldegalerie
di Dresda.



Raffaello e aiuti,
*Estasi di santa
Cecilia*, 1514 ca.
olio su
tavola trasportato su
tela (236 x 149 cm),
Pinacoteca Nazionale
di Bologna, Bologna.

Nonostante l'assenza, di qualsiasi traccia documentaria, la realtà di quel viaggio è attestata dagli **affreschi**, eseguiti da Correggio a **Parma**, nella **Camera della Badessa**, del **Convento di San Paolo**, dove il pittore mostra un **radicale rinnovamento linguistico** e una nuova pienezza espressiva.

veduta d'insieme della Camera della Badessa, 1518-1519, Convento di San Paolo, Parma.

La **Camera della Badessa** o **Camera di San Paolo** è un ambiente, dell'ex **Monastero di San Paolo**, a Parma, celebre per essere stato affrescato, nel 1518-1519, dal **Correggio**.

La **decorazione** comprende la **volta** (697x645 cm) e la **cappa del camino**, ed è incentrata sul tema della **dea Diana** e delle rispondenze filosofico-mitologiche.





Correggio,
Decorazione della
volta, Affresco,
particolare, *Camera
della Badessa*, 1518-
1519, Convento di San
Paolo, Parma.

Non è suffragata dalle fonti, la conoscenza, da parte di Correggio, dei recenti traguardi del **Rinascimento romano**, ma, alcuni motivi della Camera, fanno pensare a una **conoscenza**, abbastanza sviluppata, di Raffaello e di lavori, come la **Stanza della Segnatura** e la **Loggia di Psiche** (quest'ultima ancora in lavorazione).

A Roma, forse, l'artista vide anche la **perduta cappella del Belvedere di Mantegna** (1480 circa), possibile fonte di ispirazione ulteriore.

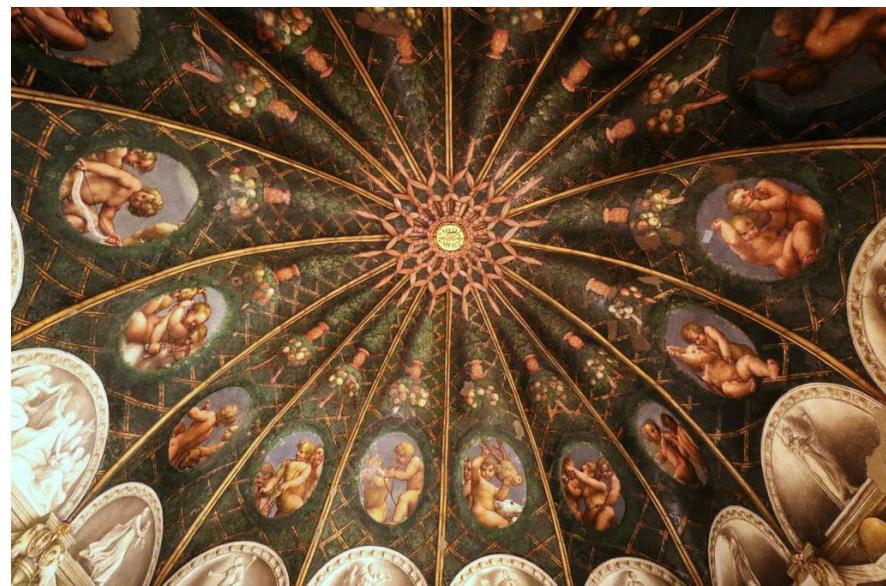
Anche una visita, a **Milano**, è stata spesso richiamata dagli studiosi, per spiegare le **affinità** del giovane Correggio, con **Leonardo**; del resto, Milano non era così lontana da Parma.



La **Camera** faceva, originariamente, parte, di un complesso di sei ambienti, che costituivano l'**appartamento personale**, della **badessa Giovanna da Piacenza**.

La funzione di questo ambiente, in particolare, non è nota: forse **studiolo**, forse **sala di rappresentanza** o forse, a giudicare dalle **stoviglie**, incluse nella **decorazione**, a **sala da pranzo**.

A base, pressoché quadrata (circa 7x6,95 m), la camera è coperta da una **volta a ombrello** di gusto tardogotico, realizzata nel **1514** da **Giorgio da Erba**, e originariamente presentava arazzi alle pareti.





Correggio, *Decorazione della volta "a ombrello", affresco, Camera della Badessa, 1518-1519, Convento di San Paolo, Parma.*



La **Camera della Badessa** segnò un **nuovo traguardo**, nell'**illusionismo pittorico**, e venne ammirata e citata da pittori, anche se, solo, per un breve frangente.

In primis, **Parmigianino**, che stilò una sua personale e sottile **polemica**, in risposta alla **leggerezza soave** del **Correggio**, nella sua sofisticatissima **decorazione di Fontanellato**.

Nel **1524**, la **Camera della Badessa** venne infatti chiusa, **incorporandola nella zona di clausura del convento** e se ne perse velocemente la memoria, **rimanendo pressoché ignota** per più di due secoli.

Il Parmigianino a Fontanellato. La favola di Diana e Atteone





Il Parmigianino nel Castello di Fontanellato, *La favola di Diana e Atteone*, Affresco, 1524.

Si tratta della rappresentazione del **mito di Diana ed Atteone**: il cacciatore Atteone vede Diana nuda, presso una sorgente in mezzo al bosco.

La **dea lo punisce, trasformandolo in cervo** e facendolo sbranare dai suoi stessi cani.

La **fabula** è raccontata nel terzo libro delle **Metamorfosi di Ovidio**.

Nel **1524**, diventa inaccessibile la *Camera di San Paolo*, del Correggio, perché al monastero, di cui fa parte, viene applicata una **rigida clausura**, successiva alla **scomparsa della badessa Giovanna da Piacenza**.

Nello stesso anno il **Parmigianino**, ventenne, affresca una piccola sala, nel **Castello di Fontanellato**, ed è evidente il **collegamento**, con gli **affreschi** della *Camera di San Paolo (Camera della Badessa)*.



Correggio, Decorazione della volta, Affresco, *Camera della Badessa*, 1518-1519, Convento di San Paolo, Parma.

La **volta** vuole imitare un **pergolato**, aperto sul **cielo**, trasformando quindi, l'ambiente interno, in un **giardino illusorio**.

I **costoloni** della **volta**, delimitati da **nervature**, che simulano **canne di bambù**, dividono ciascun **spicchio** in **quattro zone**, corrispondenti a una parete.



Correggio, particolare della volta, *Stemma della badessa Giovanna da Piacenza*

Al centro della volta, si trova lo **stemma** della **badessa**, composto da **tre lune falcate**, chiamate *Crescenti*, in **stucco dorato**, attorno al quale, l'artista ideò un sistema di **fasce rosa**, **artisticamente annodate**, a cui sono legate dei **festoni vegetali**, uno per settore.



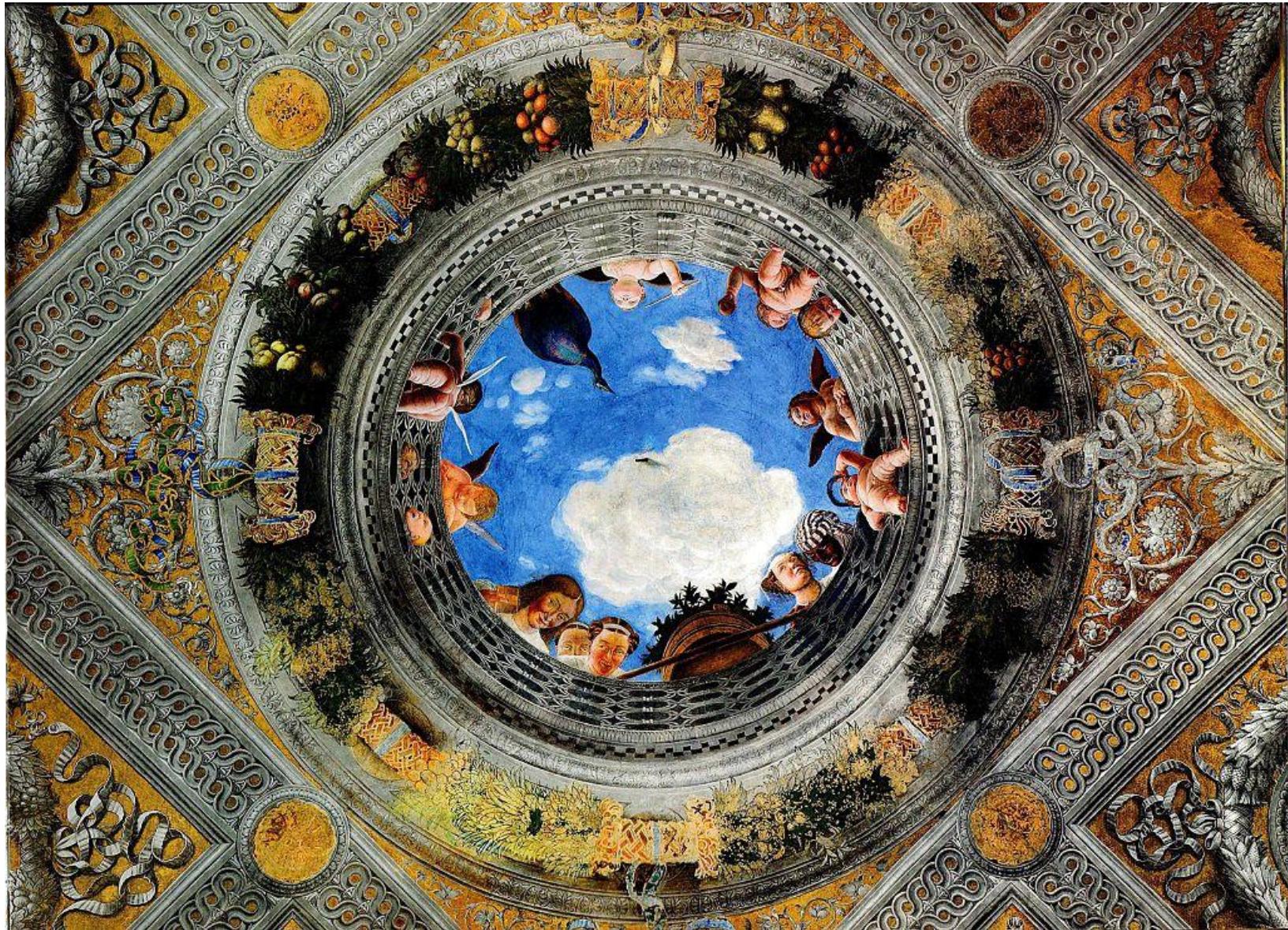


Correggio, particolare della volta e della parete est, *Camera della Badessa*, Convento di San Paolo, Parma.

Lo sfondo è un finto pergolato, che ricorda e sviluppa, i temi della *Camera degli Sposi*, di Mantegna e della Sala delle Asse di Leonardo.

Ciascun festone termina in un'apertura ovale, dove, sullo sfondo di un cielo sereno, si affacciano gruppi di puttini.

In basso, poi, lungo le pareti, si trovano lunette che simulano nicchie contenenti statue, realizzate con uno straordinario effetto a *trompe l'oeil*, studiando l'illuminazione reale della stanza.



Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi (Camera picta)*, particolare dell'Oculo, 1465-1474, torrione nord-est del Castello di San Giorgio, Mantova.



Leonardo, Decorazione della Sala delle Asse, con Stemma al centro, Castello Sforzesco, Milano.

La **Sala delle Asse** è una **sala** che si trova al **primo piano** del torrione nord-orientale del **Castello Sforzesco** di Milano. Prende il nome dalle **assi di legno**, che si ritiene, un tempo, rivestissero le **pareti**.

Correggio,
particolare della
volta e della parete
ovest, *Camera della
Badessa*, Convento di
San Paolo, Parma.





Il camino con la Dea Diana che porta sul capo la mezzaluna che richiama lo stemma della Badessa.

Sulla cappa del camino, infine, Correggio dipinse la dea Diana, su un cocchio, tirato da cervi

La **dea Diana**, dea della **caccia** e dalla **luna**, è su un cocchio trainato da cervi (esclusi dal dipinto ad eccezione di alcune zampe) ed armata di arco e frecce.

Il **nome** della **dea della Castità** e della **Caccia** si lega a quello della **committente** (Giovanna-Gianna-Giana-Diana) e ne esalta le **qualità virginali**.

Lo **stemma** della **badessa** conteneva, inoltre, tre falci di luna, a rimarcarne il **legame** con la **dea**.



La cupola di San Giovanni Evangelista: libertà di composizione e morbidezza pittorica

Ciò che la forma e l'angustia spaziale, della *Camera della Badessa*, non potevano permettere, è offerto a Correggio, dalla **vastità** della **Cupola di San Giovanni Evangelista**, che, nel **1520**, il pittore è incaricato di **decorare**: l'importante commissione sollecita le risorse dell'artista, che, in questo affresco, unisce i **tratti salienti** della **propria formazione settentrionale**, con lo **stile monumentale**, appreso a **Roma**, dando vita a una **creazione grandiosa e spettacolare**.



Correggio, *Visione di San Giovanni Evangelista a Patmos (ovvero Ascensione di Cristo tra gli apostoli)*, o - in alternativa - il *Transito di San Giovanni (nel momento in cui Gesù scende ad accogliere il discepolo prediletto)*, 1520-1524 ca., affresco, Parma, Chiesa di San Giovanni Evangelista, Cupola.



Correggio, *Visione di San Giovanni Evangelista a Patmos* (ovvero *Ascensione di Cristo tra gli apostoli*), 1520-1524 ca., affresco, Parma, Chiesa di San Giovanni Evangelista, Cupola.

Il ciclo di affreschi della cupola, ricopre, oltre che la cupola, il tamburo, i quattro pennacchi e le zone degli archi, più vicine ai pennacchi.

Il **tamburo** è un elemento architettonico di raccordo, posizionato tra una volta a cupola e il perimetro d'imposta (la base) della stessa cupola.

Al centro, trionfa la grande apparizione divina.

Sui **pennacchi**, si trovano coppie di *Evangelisti e Dottori della Chiesa*, con putti;

Nella fascia cilindrica del tamburo, **Scene cristologiche** e coppie dei **simboli del Tetramorfo** (simboli degli **Evangelisti** - un uomo alato-angelo (Matteo) un leone (Marco), un toro o bue (Luca) e un'aquila (Giovanni);

alla base, degli intradossi degli archi, che reggono la cupola, si trovano poi **soggetti del Vecchio Testamento**.

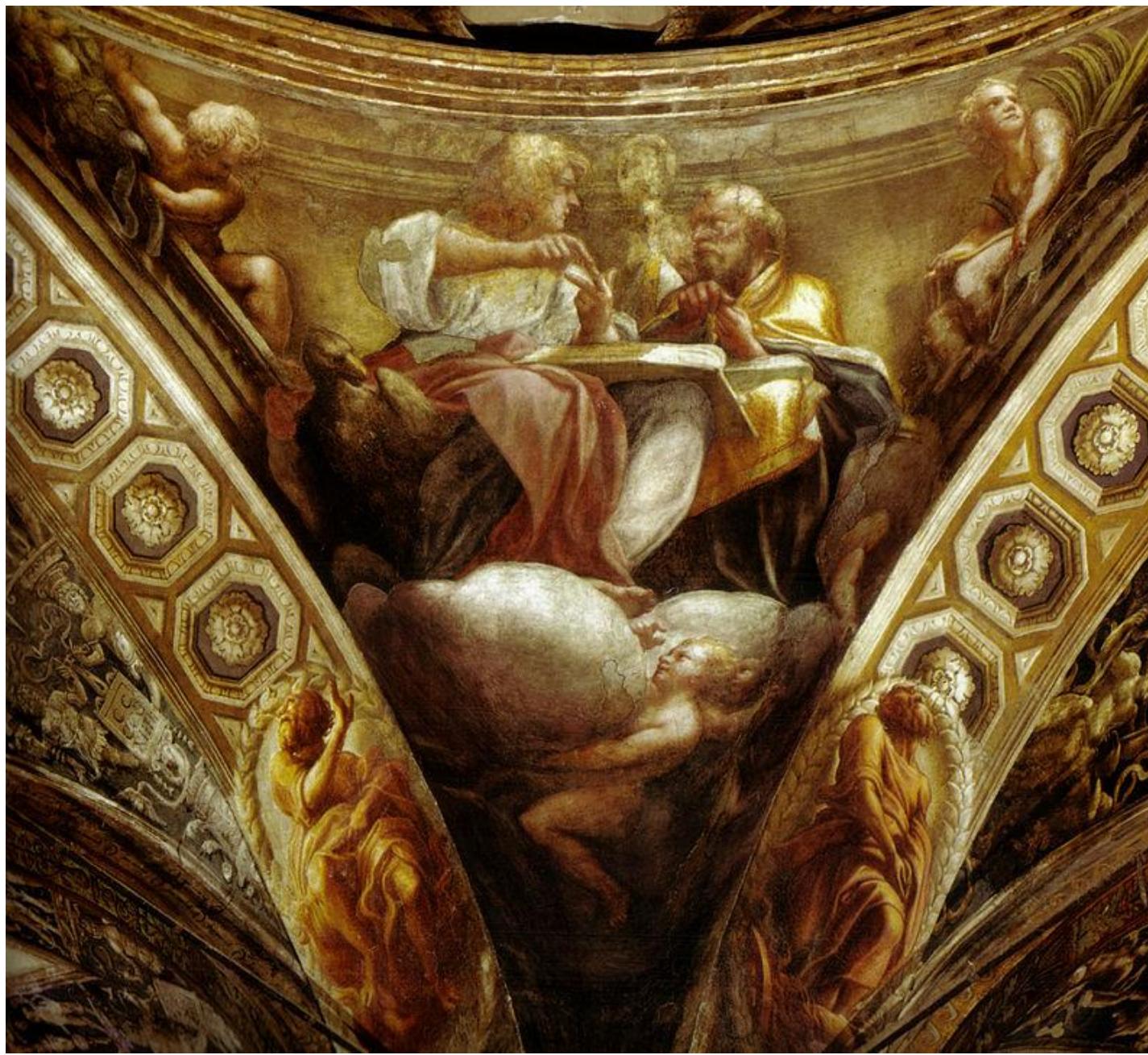


Veduta dal basso della Cupola - Parma, Chiesa di San Giovanni Evangelista



Correggio, *Visione di San Giovanni Evangelista a Patmos* (ovvero *Ascensione di Cristo tra gli apostoli*), dettaglio. 1520-1524 ca., affresco, Parma, Chiesa di San Giovanni Evangelista, Cupola.

Il Cristo al centro



San Giovanni e Sant'Agostino

San Matteo e San Gerolamo





San Marco e San Gregorio



Sant'Ambrogio e San Luca

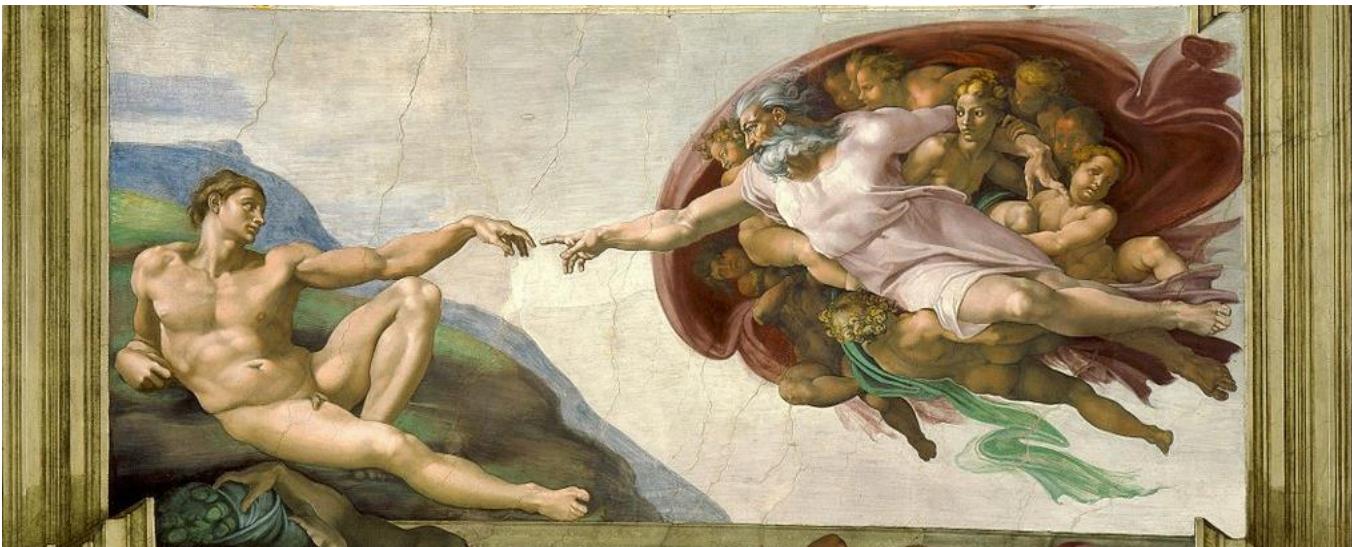


Correggio, Cupola di San Giovanni Evangelista, *Visione di San Giovanni Evangelista a Patmos*, Parma, Chiesa di San Giovanni Evangelista.

Il soggetto rappresentato è, generalmente indicato, nella **parousia (presenza del Divino)**, cioè la **visione**, del **secondo avvento di Cristo**, avuta da **San Giovanni**, sull'**isola di Patmos**, così come è descritto nell'***Apocalisse***.

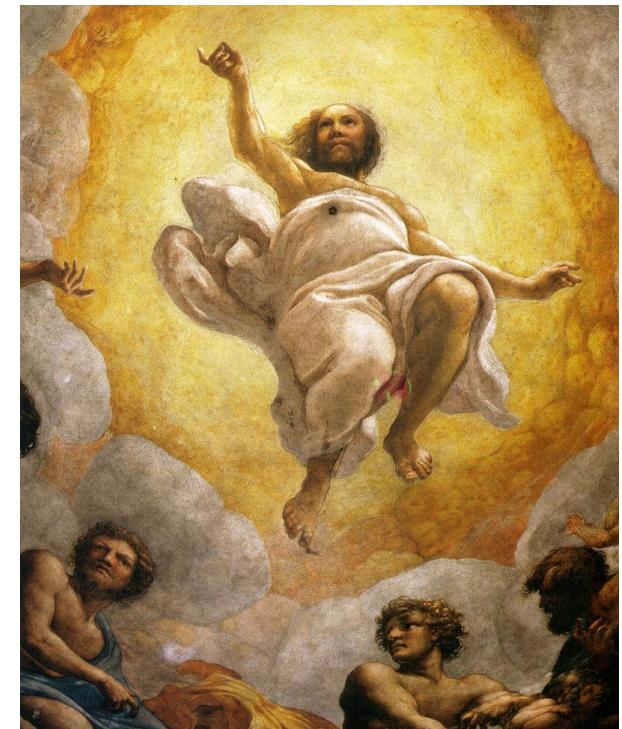
Il tema è legato, inoltre, alla **chiamata**, che **Cristo** fa al **discepolo prediletto**, mostrandogli il suo **posto**, alla **mensa celeste**, insieme agli altri apostoli.

Al centro di una sfolgorante emanazione luminosa, composta, a ben guardare, da stormi di serafini (come nell'*Assunta* di Tiziano), **Cristo fluttua**, visto dal basso, con le **braccia distese**, che ricordano la solennità della *Creazione di Adamo* di Michelangelo.



Michelangelo Buonarroti,
Creazione di Adamo, 1511
ca., affresco, volta della Cappella
Sistina, Città del Vaticano

Correggio, *Visione di San Giovanni Evangelista a Patmos (ovvero Ascensione di Cristo tra gli apostoli)*, dettaglio. 1520-1524 ca., affresco, Parma, Chiesa di San Giovanni Evangelista, Cupola.



Correggio, Cupola di San Giovanni Evangelista, Visione di San Giovanni Evangelista a Patmos, Parma, Chiesa di San Giovanni Evangelista.

Il Cristo sembra far scostare le nuvole tutto attorno, sullo sfondo delle quali si trovano assisi, in varie pose, gli apostoli.

Gli apostoli sono undici: manca infatti ancora Giovanni, che si trova in basso, ormai ai bordi del tamburo, mentre, con un gesto timoroso, si rivolge a Cristo, che gli indirizza il suo sguardo e sembra indicargli il posto da prendere.

Anche le **nubi** diventano parte essenziale dell'orchestrazione, come **mediazione**, tra il mondo reale/atmosferico e quello divino.





*San
Giovanni*

La **figura dell'Evangelista** è appoggiata alla **cornice d'imposta** della **volta** e quindi, **ancorata allo spazio terreno**, mentre Cristo e gli Apostoli sono sollevati, in una sfera celeste.

Dettagli.

All'ampiezza dello spazio è commisurata la scala delle **monumentali figure**, ispirate ai **personaggi michelangioleschi** della **Sistina**, anche nel **vigore plastico** delle forme e nella complessità delle pose.

Tuttavia, le **figure**, come le **nuvole** e le **teste dei cherubini**, presentano la caratteristica **morbidezza pittorica**, che **Correggio** mantiene dai tempi della sua formazione, e che fonde l'immagine in una **vibrante unità atmosferica**.





Correggio, Cupola di San Giovanni Evangelista,
Visione di San Giovanni Evangelista a Patmos.

La finzione pittorica abbandona ogni riferimento, a schemi tipici di Mantegna e, priva com'è, di supporti geometrici o architettonici, si basa unicamente sulla libera composizione delle masse e sulla mobile tessitura luminosa, che insieme, creano l'illusione della profondità del cielo.



Correggio, *Adorazione dei pastori (La notte)*, 1525-1530, olio su tavola, 256,5x188 cm, Dresda, Gemäldegalerie.

È, in assoluto, uno dei **capolavori** di tutta la produzione del Correggio e uno degli esempi più **affascinanti**, del genere **notturno**, nell'arte italiana del Cinquecento.

Il dipinto venne commissionato il **24 ottobre 1522**, da Alberto Pratonie e posto sull'altare della cappella di famiglia, intitolata alla Natività di Cristo, nella chiesa di San Prospero, di Reggio Emilia.

Questa *Adorazione dei pastori*, di **ambientazione notturna**, è resa estremamente **suggeriva**, dagli **effetti** della **luce**, che irradia **dal Bambino**, centro della composizione, e si riverbera sugli **altri protagonisti** e sulle **nubi**, dove, il **turbine** degli **angeli**, ricorda gli **affreschi** della cupola della **Cattedrale di Parma** (*Assunzione della Vergine*).



Correggio, *Assunzione della Vergine*, affresco (1093x1155 cm alla base), 1524-1530 circa, Cupola sopra l'altare maggiore, Duomo di Parma.

Correggio, *Adorazione dei pastori (La notte)*, 1525-1530, olio su tavola, 256,5x188 cm, Dresden, Gemäldegalerie.





Correggio, *Adorazione dei pastori (La notte)*, 1525-1530, olio su tavola, 256,5x188 cm, Dresda, Gemäldegalerie.

La luce divina, del piccolo Cristo, diviene **pretesto**, per descrivere le **reazioni**, nelle **figure** degli **stanti**, e, per sottolineare che, solo alla Vergine, era dato **non soffrire** quella **luce**, così **intensa**.

Il soggetto della **Natività**, un soggetto di per sé **statico**, che non prevedeva nessun particolare movimento delle figure, viene così ad animarsi: intorno al lume miracoloso si crea una storia, un racconto in divenire.

Correggio è il pittore della luce.

Una **luce** che parte da **Leonardo** e ci porta a **Carracci** e a **Caravaggio**.

Il culmine dell'illusionismo in Correggio: *l'Assunzione della Vergine*

Il massimo sviluppo, delle risorse ottiche e dinamiche, della propria pittura, è raggiunto da **Correggio**, nella sua più importante impresa artistica, la **decorazione ad affresco**, della **Cupola del Duomo di Parma**, alla quale il pittore attende dal **1526 al 1530**.

In essa, il tema dell'***Assunzione della Vergine***, è rappresentato come un **miracolo in atto**, fisicamente presente, davanti agli occhi, della moltitudine dei fedeli, che rispondono all'evento con l'estasi.



Correggio, *Assunzione della Vergine*, affresco (1093x1155 cm alla base), 1524-1530 circa, Cupola sopra l'altare maggiore, Duomo di Parma.



Correggio, Assunzione della Vergine, particolare, affresco (1093x1155 cm alla base), 1524-1530 circa, Cupola sopra l'altare maggiore, Duomo di Parma.

Le riflessioni e gli esperimenti di Correggio, sul **rappporto**, fra **osservatore** e **dipinto**, approdano qui, a una **visione** totalmente **nuova**, dalla quale prenderanno le mosse le **grandi decorazioni illusionistiche** del Barocco.

Correggio rappresenta il **miracoloso transito** della **Vergine**, dalla **terra al cielo**, secondo un'ardita concezione **illusionistica**, determinando un intenso **coinvolgimento psicologico** dell'osservatore.

Con un' **invenzione spettacolare**, Correggio imprime, all'immagine del cielo, un **moto rotante**, proiettato verso una **profondità vertiginosa**, suggerita dal **graduale scalare**, dei **registri successivi**, di **nubi** e di **cori celesti**, che sprofondano verso l'**infinito**.

Alle soglie della “maniera”: *la Ninfa Io posseduta da Giove*.

L'**audacia**, della **creazione** di Correggio, lanciata **oltre ogni criterio di classica misura**, disorientò i canonici del Duomo, al punto da provocare, l'**interruzione dei lavori alla cattedrale**, e il definitivo ritorno, del pittore nel suo paese d'origine.

Qui, Correggio riceve, nel **1530**, l'ultima **grande commissione**, della sua vita: una **serie di dipinti**, raffiguranti gli ***amori di Giove***, che **Federico II Gonzaga** richiede, per farne dono all'imperatore Carlo V.

Il **ciclo**, rimasto incompiuto, per la morte dell'autore, rivela i **nuovi interessi** dell'artista, che approfondisce la propria conoscenza, della pittura veneta, e si rivolge ad alcune espressioni, del **nuovo stile**, diffuso in Italia, la **“Maniera”**: l'episodio, della ***Ninfa Io posseduta da Giove***, in **forma di nube**, del **1531**, permette al pittore di mostrare un'**estrema raffinatezza**, sia nella **composizione**, impostata secondo il moderno **impianto serpentinato**, sia nella **tessitura pittorica**, i cui **effetti tattili e opalescenti**, rappresentano **l'estremo sviluppo** delle caratteristiche sensibili e visive della **pittura di Correggio**.



Correggio, *Giove e Io*, olio su tela (163,5x74 cm), 1531 circa, Kunsthistorisches Museum, Vienna.



Correggio, *Giove e Io*, dal ciclo degli Amori di Giove (particolare), olio su tela (163,5x74 cm), 1531 circa, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

Il dipinto è dedicato alla **vicenda di Io**, sacerdotessa di Era, così come narrata nelle **Metamorfosi**, il poema epico-mitologico di **Ovidio**: invaghitosi di lei, ma timoroso della gelosia di sua moglie, **Giove** fece calare una **fitta nebbia, sulla terra e sedusse l'affascinante fanciulla**.

Per la **posa arcuata**, della ninfa Io, rappresentata di **schiena**, il Correggio si ispirò a **prototipi antichi**, quali il celebre **bassorilievo ellenistico**, dell'**Ara Grimani**, dove è rappresentato **Cupido**, che bacia **Psiche**.

Più in generale, la raffigurazione di spalle, di una figura femminile in atteggiamento erotico, appartiene alla **cultura artistica antica**.

Ara Grimani, I secolo a.C. Venezia,
Museo. Archelogico.





Ara Grimani, I secolo a.C. Venezia, Museo. Archelogico.

L' *Ara Grimani*, opera greca del I secolo a.C., faceva parte della collezione di Arte Antica, del cardinale Domenico Grimani (1461-1523) e di suo nipote, Giovanni Grimani (1500-1593). È denominata "Ara" perché, per secoli, è stata erroneamente considerata un altare. In realtà, si tratta della base di una scultura (vi sono i segni dei perni che la sostenevano nella parte superiore).

Correggio, *Giove e Io*, dal ciclo degli *Amori di Giove* (particolare), olio su tela (163,5x74 cm), 1531 circa, Kunsthistorisches Museum, Vienna.





Correggio, *Giove e Io*, dal ciclo degli Amori di Giove (particolare), olio su tela (163,5x74 cm), 1531 circa, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

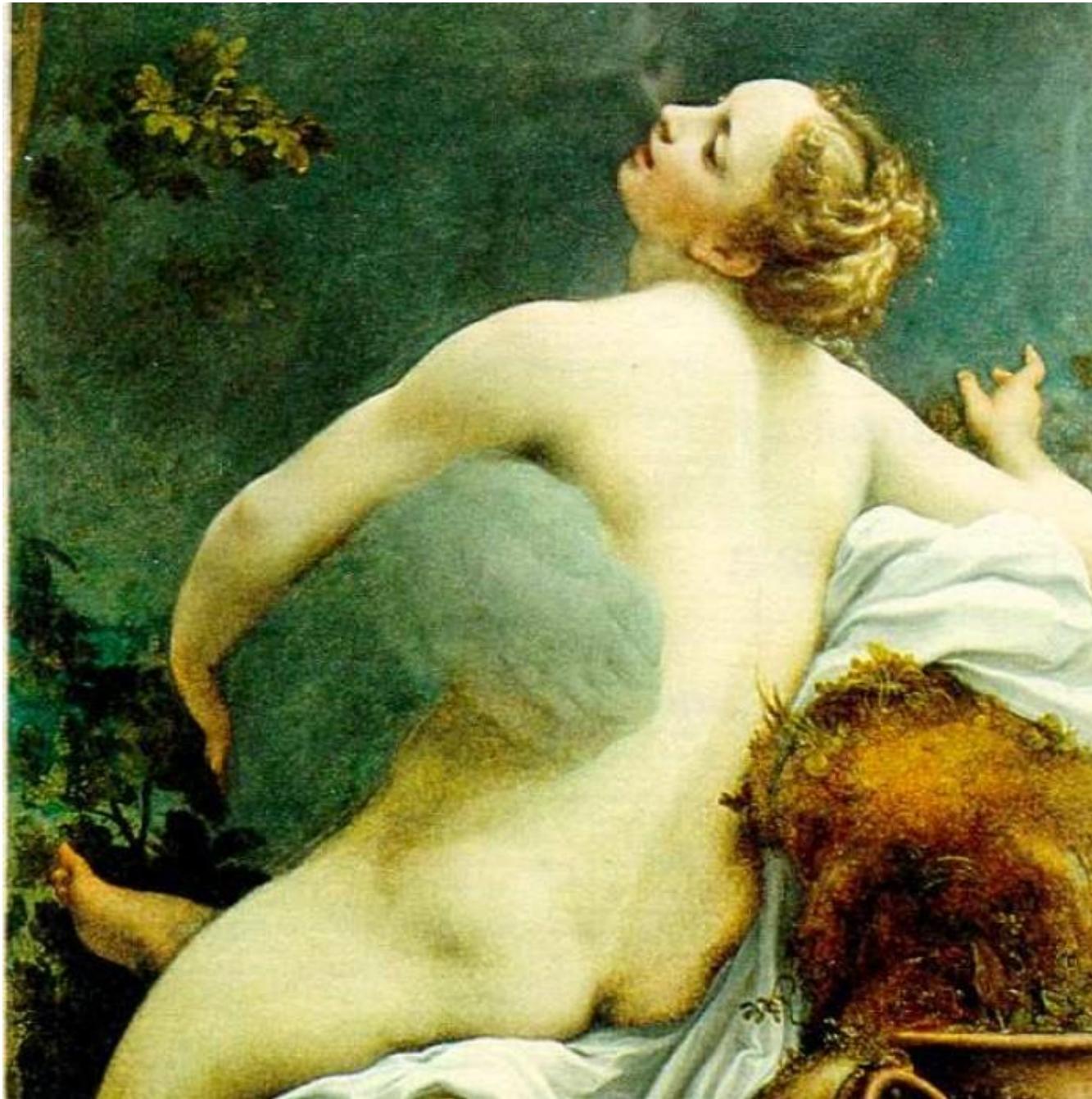
I possibili **modelli antichi** furono, però, sapientemente **trasfigurati**, dal Correggio, per creare questa **immagine splendida**, dove l'**abbandono** della **ninfa** è funzionale ad accogliere, quella che è una delle **rappresentazioni più virtuosistiche** della **pittura**, del Cinquecento: la **nuvola soffice ed eterea**, in cui si era mutato **Giove**, per sedurre la bellissima Io.

La **rappresentazione** delle **nuvole** aveva interessato il Correggio, fin dagli anni, degli **affreschi**, della **Cupola di San Giovanni Evangelista**, e da qui in poi, era **divenuta** quasi una **cifra stilistica**, della sua ricerca.

Rappresentare le **nuvole**, come del resto la **pioggia**, l'**acqua**, i **fulmini**, era considerata una delle **più ambite difficoltà**, dell'arte.

Alla **fine** della **sua carriera**, per quella che forse è in assoluto la **sua ultima opera**, il Correggio si impegnò ad offrire un **saggio** della sua **maestria**.

Non solo la **nuvola perlacea ed evanescente**, in cui si intravede un **volto umano**, ma anche un **ruscello di acqua limpida**, in **primissimo piano**, per circondare il gesto voluttuoso, della ninfa, in un riverbero di **luci crepuscolari**.



Correggio, *Giove e Io*, particolare, dal ciclo degli Amori di Giove (particolare), olio su tela (163,5x74 cm), 1531 circa, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

L'arte fiorentina tra continuità e innovazione. Fra Bartolomeo e il plasticismo michelangiolesco

Dopo la partenza di Raffaello per Roma (1509), punto di riferimento, nell'ambiente artistico fiorentino, divenne un pittore della stessa generazione di Michelangelo: **Baccio della Porta detto Fra Bartolomeo** (1472-1517), grazie alla sua capacità di **sintetizzare e rendere accessibili le novità formali** introdotte da **Leonardo** e da **Michelangelo**, attraverso un attento confronto con le opere di Raffaello.

Ed è proprio la **Madonna del baldacchino** (1507-1508) di **Raffaello** il modello per il **Matrimonio mistico di santa Caterina da Siena e santi** (o **Pala Pitti**) (1512) di Fra Bartolomeo.

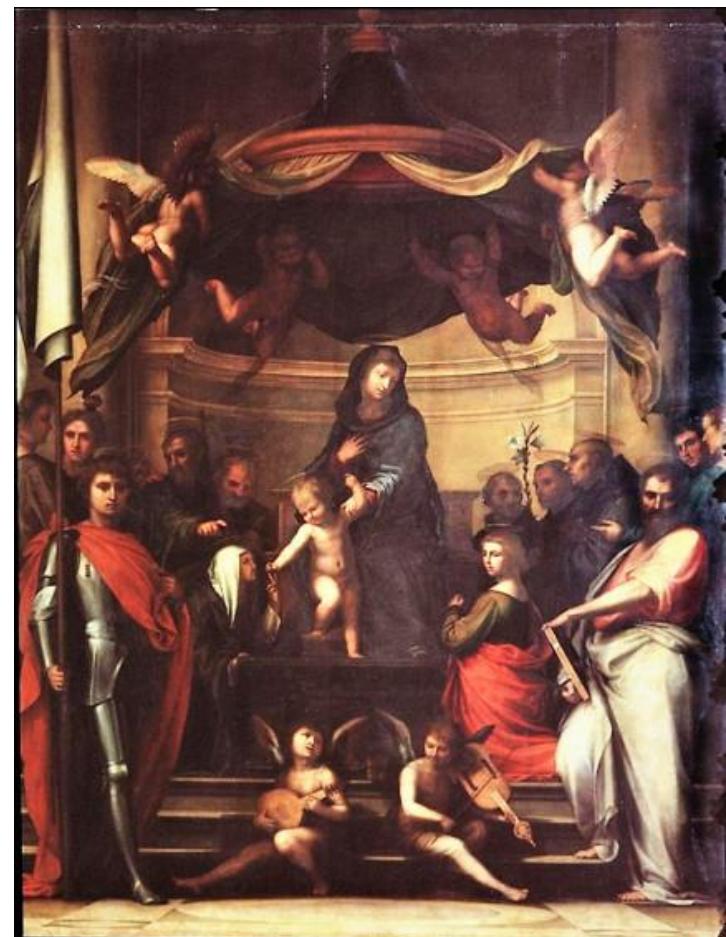


Fra Bartolomeo, **Matrimonio mistico di santa Caterina da Siena e santi** (o **Pala Pitti**), olio su tavola (356x270 cm), firmato e datato 1512, Galleria Palatina, Firenze.



Raffaello, *Madonna del baldacchino*, Galleria Palatina, 1507-1508.

Fra Bartolomeo, *Matrimonio mistico di santa Caterina da Siena e santi* (o *Pala Pitti*), olio su tavola (356x270 cm), firmato e datato 1512, Galleria Palatina, Firenze.



Andrea del Sarto: reinterpretazione dello stile classico

Raccordo ideale, tra la vecchia e la nuova generazione di pittori, fu **Andrea del Sarto** (1481-1531), che, con le sue prove, **aprì la via** a quella, che si suole definire, la **fase sperimentale** del Manierismo.

Anche questo artista si formò, nell'alveo della tradizione fiorentina, come testimoniano, nel suo primo **ciclo di affreschi**, alla Santissima Annunziata, le **Storie di San Filippo Benizzi** (1509-1510), in cui vi sono **richiami ai modelli della cultura artistica di fine Quattrocento** (Ghirlandaio, Lippi e Signorelli)



Andrea del Sarto,
*Liberazione di una
indemoniata*, 1509-1510,
affresco, Firenze, Chiostro
della Santissima Annunziata.

**Andrea del Sarto,
Battesimo delle genti,
1517, affresco a
monocromo, Firenze,
Chiostro dello Scalzo.**

Il vertice di quest'arte, senza errori, è costituito dalla serie di monocromi, con le ***Storie del Battista***, realizzate da Andrea nel Chiostro dello Scalzo a Firenze, che impegnarono l'artista, a più riprese, per un decennio (1515-1524).

Il primo nucleo di episodi, concluso entro il 1518, dimostra l'interesse di Andrea, per **effetti monumentalni**; la **forte connotazione anatomica delle figure**, le composizioni articolate e i vigorosi modellati, sono sotto l'influenza degli esempi di Michelangelo.





**Andrea del Sarto, *Nascita della Vergine*, 1511-1514,
Affresco, Firenze, Chiostro della Santissima Annunziata.**

La seconda serie di affreschi, per il chiostro della chiesa fiorentina, che illustra le *Storie della vita di Maria*, segnò invece, una conversione dell'interesse di Andrea, per le opere di Raffaello, in particolare.

Manierismo

Il Manierismo è una **corrente artistica**, prima **italiana** e poi **europea** (Praga e Fontainebleau) del **XVI secolo**.

La definizione, di **Manierismo**, ha subito varie oscillazioni di significato, nella **storiografia artistica**, arrivando, da un lato, a comprendere **tutti i fenomeni artistici** dal **1520** circa, **fino** all'avvento dell'arte, del periodo della **Controriforma** (Concilio di Trento: 1545-1563) e del **Barocco**, mentre, nelle **posizioni più recenti**, si tende a circoscriverne l'ambito, facendone un **aspetto**, delle **numerose tendenze**, che animarono la **scena artistica europea**, in poco meno di un secolo.

Il termine "maniera" è presente già nella **letteratura artistica quattrocentesca**, ed era sostanzialmente, **sinonimo** di **stile** (**stile di un artista, stile dominante** in un'epoca).

Con tale accezione, venne ripreso da **Vasari**, nella cui monumentale opera, **Le Vite** (1550 I ediz. – 1568 II ediz.), inizia ad assumere un **significato più specifico** e, per certi versi, fondamentale, nell'interpretazione dei fenomeni artistici.

Nella terza parte delle **Vite**, lo storico aretino inizia a parlare della "**Maniera moderna**" o "**grande Maniera**" dei **suoi tempi**, indicando, in artisti come **Leonardo da Vinci, Michelangelo e Raffaello**, i fautori di un **culmine**, della **progressione artistica**, iniziata come una parabola ascendente, alla fine del Duecento, con **Cimabue e Giotto**.

Agli **artisti**, del **primo Cinquecento**, attribuisce infatti, il **merito** di essere arrivati a una **perfezione formale** e a un **ideale di bello**, in grado di **superare gli "antichi"**, cioè i mitici **artefici** dell'**arte classica**, e la **natura** stessa. Vasari si **raccomandò** dunque, ai **nuovi artisti**, di riferirsi a questi **modelli** per acquisire la "**bella maniera**".

Il **significato** di "maniera", dunque **positivo**, nell'**opera vasariana**, venne poi **trasformato** in "**Manierismo**" nei secoli **XVII e XVIII**, assumendo una **connotazione negativa**: i "**manieristi**" erano, infatti, quegli artisti che avevano smesso di prendere a modello la natura, secondo l'ideale rinascimentale, **ispirandosi esclusivamente allo stile**, dei **tre grandi maestri**: la loro opera venne così banalizzata, come una **sterile ripetizione delle forme altrui**, veicolata spesso, da un'alterazione del dato naturale, fortemente biasimata.

Per assistere, a un **cambiamento di rotta**, sul **giudizio**, di questa fase, si dovette attendere il **primo Novecento**, quando si iniziò a guardare al "**Manierismo**" (termine ormai consolidato) con **un'altra luce**, che evidenziava le **componenti anticlassiche**, di tale indirizzo stilistico, **la loro eleganza**, superiore alla "**Natura**" e la loro straordinaria **modernità**, intesa come **emancipazione**, dai coercitivi **canoni classici**, che **anticipava**, nello spirito, le **Avanguardie** del **XX secolo**.

Col progredire degli studi, si è arrivati a **posizioni più distaccate**, ma, inevitabilmente, la definizione di "Manierismo" è divenuta **sempre più problematica**, rendendosi ormai insufficiente, a raggruppare sotto un'unica sigla, **fenomeni disparati**.

Molti storici dell'arte preferiscono, ormai, definire la **portata più ampia**, che abbraccia buona parte del **XVI secolo**, come la "**crisi del Rinascimento**".

Da un punto di vista **stilistico**, secondo **Vasari**, l'**imitazione** della "buona maniera" doveva muoversi, entro gli **estremi** della "regola" (analogia) e della "licenza" (contraddizione): attraverso la **piena padronanza** del **disegno**, del **colore** e della **composizione**, l'**artista doveva districarsi**, tra le **costrizioni** degli **esempi esistenti**, contraddicendoli con **eleganza**, per arrivare a **nuovi esiti** mai scontati.

La "licenza" va intesa come una continua **ricerca** di **grazia, eleganza e artificio**, che porta ad **esiti** decisamente **innaturali**, ma **raffinatissimi**.

Espressione tipica, di questo stile, è la **figura "serpentinata"**, ossia un modo di **rappresentare il corpo umano**, contrapponendo le membra in torsioni a vite, che **esaltava**, come non mai, l'espedito classico, del **contrapposto**.

Come ben descrisse **Giovanni Paolo Lomazzo**, nel **1584**, le **figure** somigliavano "*alle tortuosità di una serpe quando cammina, che è la propria forma de la fiamma nel foco che ondeggia. Il che vuol dire che la figura ha di rappresentare la forma de la lettera S*".



Rosso Fiorentino, *Cristo morto compianto da quattro angeli*, olio su tavola, (133,4x104,1 cm), 1525-1526 circa, Museum of Fine Arts, Boston.

Parmigianino, *Madonna con Bambino e i santi Giovanni Battista e Girolamo (Visione di San Girolamo)*, olio su tavola (343x149 cm), 1525-1527, National Gallery, Londra.



Applicato, inizialmente, da **Michelangelo**, e poi ampiamente riutilizzato, la **figura serpentinata** rappresentava la "licenza" rispetto alla **regola normale**, poiché le membra raggiungevano posizioni innaturali, pur restando verosimili (per usare le parole di Vasari, che la "*licentia che fosse ordinata nella regola*").

Caratteristiche, dunque, abbastanza ricorrenti, nelle **opere pittoriche manieriste**, più o meno apprezzate nei tempi successivi, furono:

- 1) Una **costruzione della composizione complessa**, molto studiata, fino ad essere artificiosa, talvolta con **distorsioni** della prospettiva, talvolta con **eccentricità**, nella disposizione dei soggetti, tipica è la **figura serpentinata**, cioè realizzata come la fiamma di un fuoco, o una **S**.
- 2) Un uso importante della **luce**, finalizzato a **sottolineare espressioni e movimenti**, a costo di essere, a volte, **irrealistico**.
- 3) **Grande varietà di sguardi ed espressioni**, normalmente legate al soggetto e alla situazione rappresentata: talora **intense, dolorose**, a volte **assenti, metafisiche**, a volte maestose, soprannaturali.
- 4) Grande **varietà** nelle **pose** che, come quelle di **Michelangelo**, intendono suggerire **movimenti, stati d'animo**, e, quando richiesto, la soprannaturalità del soggetto.
- 5) Uso del **drappeggio**, molto **variegato**, fra i vari artisti, ma di solito importante e **caratteristico, fino a diventare innaturale**.
- 6) Anche i **colori delle vesti**, ma talvolta anche degli **sfondi**, consentono di staccarsi dalle tinte più comuni in natura e portare l'effetto di tutta l'opera su coloriture più artefatte e insolite.



Michelangelo, *Giona*,
particolare, affresco, Volta
della Cappella Sistina, dalla
serie dei *Veggenti*, 1508-
1512.

Rosso Fiorentino, *Deposizione dalla croce*,
olio su tavola (375x196 cm), firmato e
datato 1521, Pinacoteca di Volterra.

La firma si trova su un'iscrizione, sul piede
della scala, in basso: RUBEUS FLOR. A.S.
MDXXI.



La nuova generazione di artisti. Le alterazioni composite di Rosso Fiorentino

Tra gli **artisti** della **nuova generazione** (nati sul finire del Quattrocento) **Giovanni Battista di Jacopo** detto il **Rosso Fiorentino** (1495-1540) così soprannominato per il colore dei suoi capelli, si è formato nella **bottega di Andrea del Sarto**.

Poco più che ventenne, nel **1518**, Rosso Fiorentino diede prova della sua **volontà di indipendenza** rispetto ai moduli formali correnti, nella **Pala** con la **Madonna con Bambino e santi**, per la chiesa di Santa Maria Nuova a Firenze, **tanto estrosa** da essere **rifiutata** dal suo stesso committente.



Rosso Fiorentino, Madonna con Bambino e santi (Pala dello Spedalingo o Pala di Ognissanti), tempera su tavola (172x141,5 cm), 1518, Galleria degli Uffizi, Firenze.



Rosso Fiorentino, *Madonna con Bambino e santi* (Pala dello Spedalingo o Pala di Ognissanti), tempera su tavola (172x141,5 cm), 1518, Galleria degli Uffizi, Firenze.

L'opera venne **commissionata** da Leonardo Buonafede "spedalingo", cioè **rettore**, dell'**Ospedale di Santa Maria Nuova**, a Firenze, con un contratto datato **30 gennaio 1518**.

Era destinata a un **altare della chiesa di Ognissanti**, secondo le volontà testamentarie di una vedova di origini catalane vissuta a Firenze.

Si tratta di una **Sacra Conversazione**, con al centro la **Madonna**, seduta sullo sfondo di un damasco dorato, che tiene in braccio il **Bambino** e conversa con **quattro santi**, attorno a lei.

A sinistra, si vede **San Giovanni Battista**, patrono di Firenze e titolare della cappella in Ognissanti, seguito da **Sant'Antonio Abate**, protettore degli animali e quindi adatto alla località di campagna, e, sull'altro lato, da **Santo Stefano**, titolare della chiesa di Grezzano, con la pietra della lapidazione in testa, e uno **scheletrico San Girolamo**, con il **libro**, col ventre incavato, lo sterno, le costole e le clavicole ben in vista, la **magrezza estrema** del collo e del braccio, rivelando, così, un legame con gli **studi anatomici**, che all'epoca si iniziavano ad effettuare sui cadaveri.

Ai **piedi di Maria**, seduti su un gradino, si trovano due **graziosi angioletti**, presi nella lettura di un libro, che sembrano **estranei** alla generale **inquietudine** dei **santi**.



Rosso Fiorentino,
*Madonna con Bambino
e santi (Pala dello
Spedalingo o Pala di
Ognissanti)*, Dettaglio,
tempera su tavola
(172x141,5 cm), 1518,
Galleria degli Uffizi,
Firenze.



Rosso Fiorentino, *Madonna con Bambino e santi* (Pala dello Spedalingo o Pala di Ognissanti), tempera su tavola (172x141,5 cm), 1518, Galleria degli Uffizi, Firenze.

La composizione è semplificata e si ispira alle Pale fiorentine del Quattrocento, come la *Pala di Sant'Ambrogio* di Botticelli (1470).

Nuova è però l'eliminazione di qualsiasi gerarchia tra la Vergine e i santi: la Vergine, infatti, non è come di consueto in posizione dominante, ma è inserita al centro del gruppo in uno spazio circoscritto.

Sandro Botticelli, *Pala di Sant'Ambrogio*, tempera su tavola (170x194 cm), 1470 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze.





Jacopo Pontormo, *Pala Pucci*, olio su tavola (214x195 cm), 1518, chiesa di San Michele Visdomini a Firenze.

Rosso Fiorentino, *Madonna con Bambino e santi (Pala dello Spedalingo o Pala di Ognissanti)*, tempera su tavola (172x141,5 cm), 1518, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Inoltre, a differenza di quello, che faceva **Pontormo**, in quegli stessi anni, in opere come la *Pala Pucci*, Rosso tese a chiudere la **composizione su sé stessa**: la **spazialità** appare **compressa**, con una forte **riduzione della profondità**.

Gli effetti **spigolosi** e **scabri** furono ispirati, invece, dall'osservazione di **lavori scultorei**, come i rilievi, dell'**ultimo Donatello**, nei **pulpiti** della **Passione** e della **Resurrezione**, in San Lorenzo.



Donatello, Pulpito della Passione, bronzo, dopo il 1460, Basilica di San Lorenzo, Firenze



Dettaglio





Donatello, *Pulpito della Resurrezione*, bronzo, dopo il 1460, Basilica di San Lorenzo, Firenze

Dettaglio, Pannello della Pentecoste (festività cristiana che celebra l'effusione dello Spirito Santo Dio, dono di Gesù, che segna la nascita della Chiesa. Cade nel cinquantesimo giorno a partire dal giorno di Pasqua compreso (da cui il nome), di domenica.)





Rosso Fiorentino, *Madonna con Bambino e santi* (*Pala dello Spedalingo o Pala di Ognissanti*), tempera su tavola (172x141,5 cm), 1518, Galleria degli Uffizi, Firenze.

I santi hanno **volti incupiti**, da **ombreggiature molto marcate**, con **sguardi privi di serenità**, ora **interrogativi**, ora attoniti, all'insegna di un **senso generale d'inquietudine**, sottolineata anche dalla **gestualità**.

Nel **San Girolamo**, ad esempio, si notano già **caratteristiche**, che verranno sviluppate nelle opere future, come l'**espressività caricata**, nella **posa** e nel **volto** (si è parlato di espressione "crudele e disperata"), nonché una sfaccettatura dei volumi, che esaspera le forme.

Tali **caratteristiche**, abbastanza **inquietanti**, appaiono però **mitigate**, dalla **dolcezza** di alcune **figure**, come quelle degli **angioletti**, o dalla **ricchezza cromatica**,



Rosso Fiorentino, *Deposizione dalla Croce*, olio su tavola (375x196 cm), firmato e datato 1521, Pinacoteca di Volterra. La firma si trova su un'iscrizione sul piede della scala in basso: RUBEUS FLOR. A.S. MDXXI.

Fu tuttavia, nella ***Deposizione***, del 1521, che **Rosso** espresse, in modo aperto, il **proprio dissenso**, dal **Classicismo rinascimentale fiorentino**, manifestando in quest'opera, fondamentale per la comprensione della imminente **svolta manierista**, una **decisa volontà di autonomia**.

La pala mostra un **momento**, fino ad allora **rappresentato raramente**, ovvero la **discesa**, del **corpo di Gesù**, dalla **croce**, subito dopo lo **stacco**, ispirandosi al racconto di Matteo (27, 45; 57), in cui la terra viene avvolta da una fitta oscurità. La **scena** è, infatti, ambientata al **crepuscolo**.

Mai rappresentato prima, e non descritto dai Vangeli, è la raffigurazione, del **corpo di Cristo**, che sembra essere **sul punto**, di **scivolare**, dalle **mani**, dei suoi **soccorritori**, che si affannano concitatamente, per evitare la caduta.

L'**esplosione emotiva**, di questo episodio, è concentrata, nella **parte inferiore**, con una forte spiritualità, scaturita dalla **ricca gamma**, di **pose** ed **espressioni**, degli astanti, tra i quali, spiccano la **Madonna**, ferita dal dolore, la **Maddalena inginocchiata** e protesa verso di essa, **San Giovanni**, piegato dal dolore.



Rosso Fiorentino, *Deposizione dalla croce*, dettaglio, olio su tavola (375x196 cm), firmato e datato 1521, Pinacoteca di Volterra.



Rosso Fiorentino,
Deposizione dalla croce,
dettaglio, olio su tavola
(375x196 cm), firmato e
datato 1521, Pinacoteca di
Volterra.

La disposizione asimmetrica,
delle scale, genera un **moto
violento**, accentuato
dall'incertezza degli appoggi
degli uomini che calano il
corpo di Cristo.

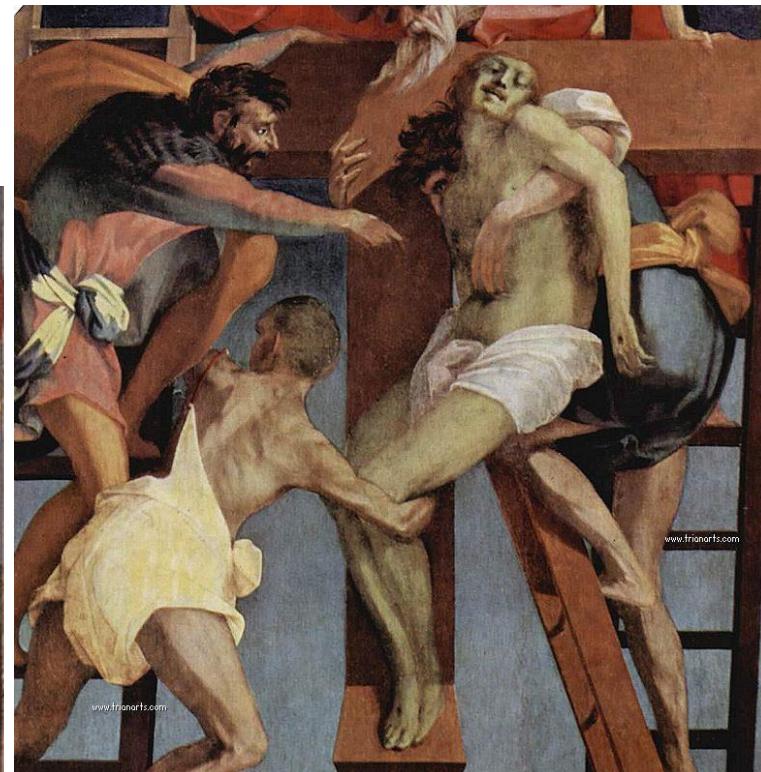
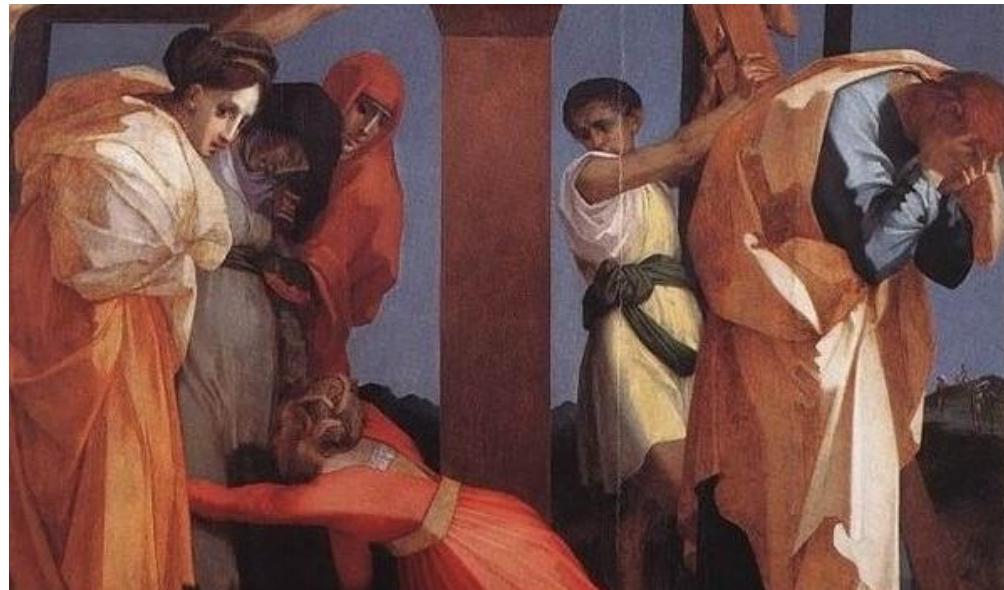


Rosso Fiorentino, *Deposizione dalla croce*, olio su tavola (375x196 cm), firmato e datato 1521, Pinacoteca di Volterra. La firma si trova su un'iscrizione sul piede della scala in basso: RUBEUS FLOR. A.S. MDXXI.

Nel sottoporre la forma, a **eccentriche forzature**, le figure appaiono allungate, spigolose e sfaccettate.

Le pose acrobatiche e le espressioni grottesche, dei personaggi, arrampicati sulle scale, volgono quasi, in effetto caricaturale, la **tensione drammatica**, del primo piano, in cui la tragicità, dello **svenimento** della **Madonna**, culmina nell'esasperato piegarsi su se stesso, di **San Giovanni** e nella tesa e angolosa figura della **Maddalena**.

La composizione risulta, poi, illuminata da una **luce irreale** e da **insolite e accese soluzioni cromatiche**, prive di effetti chiaroscurali, che si stagliano contro la compatta lastra di cielo, sullo sfondo.



Pontormo e la ricerca di un nuovo equilibrio compositivo

Il simile contesto culturale, in cui si formarono, **Rosso Fiorentino** e il coetaneo, **Jacopo Carucci**, detto il **Pontormo** (1494-1556), condividendo un'esperienza, presso la **bottega** di **Andrea del Sarto**, potrebbe far pensare a un'analogia, di percorso artistico.

Profonde, sono invece, le **differenze** tra i **due**: rispetto a Rosso Fiorentino, che ha operato anche a Roma, **Pontormo** operò esclusivamente in **ambiente toscano**, e spesso, al **servizio** dei **Medici**, ritornati a Firenze nel 1512.

L'occasione, con cui **Pontormo** espresse un orientamento nuovo, rispetto alla tradizione, fu nelle **Storie di Giuseppe**: l'originalità, di questo ciclo di decorazioni, è sorprendente.



Pontormo, *Giuseppe in Egitto*, olio su tavola (96,5x109,5 cm), 1518 circa, National Gallery di Londra.

La tavola faceva parte della decorazione della Camera Nuziale Borgherini.

Pontormo, *Giuseppe in Egitto*, olio su tavola (96,5x109,5 cm), 1518 circa, National Gallery di Londra.

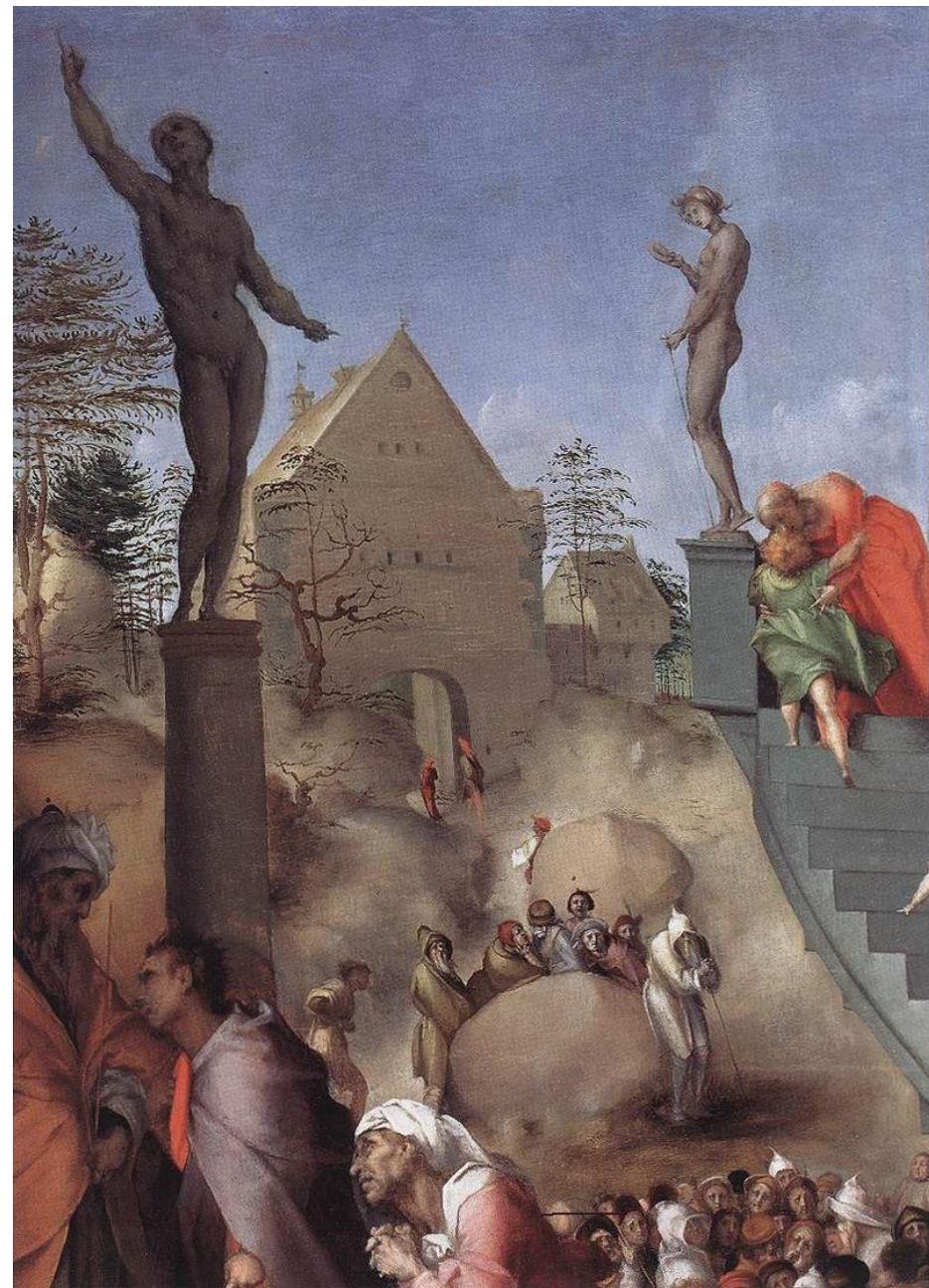
La tavola faceva parte della decorazione della Camera Nuziale Borgherini.

L'opera è forse, la **più celebre e innovativa**, di tutto il **ciclo pittorico Borgherini-Acciaiuoli**.

Racconta il ricongiungimento di **Giuseppe**, con la sua **famiglia** in **Egitto** (Genesi 47,13 e 48), con una serie di episodi, rappresentati contemporaneamente, e su piani diversi, con un **brulicare** di **personaggi** e **figure**, ispirato più alle **incisioni tedesche**, che alle tradizionali composizioni italiane.

Nordico è, infatti, l'aspetto di **numerosi personaggi**, delle **vesti**, del massiccio **castello**, al centro, e anche degli **alberi**, che punteggiano, qua e là, il paesaggio.





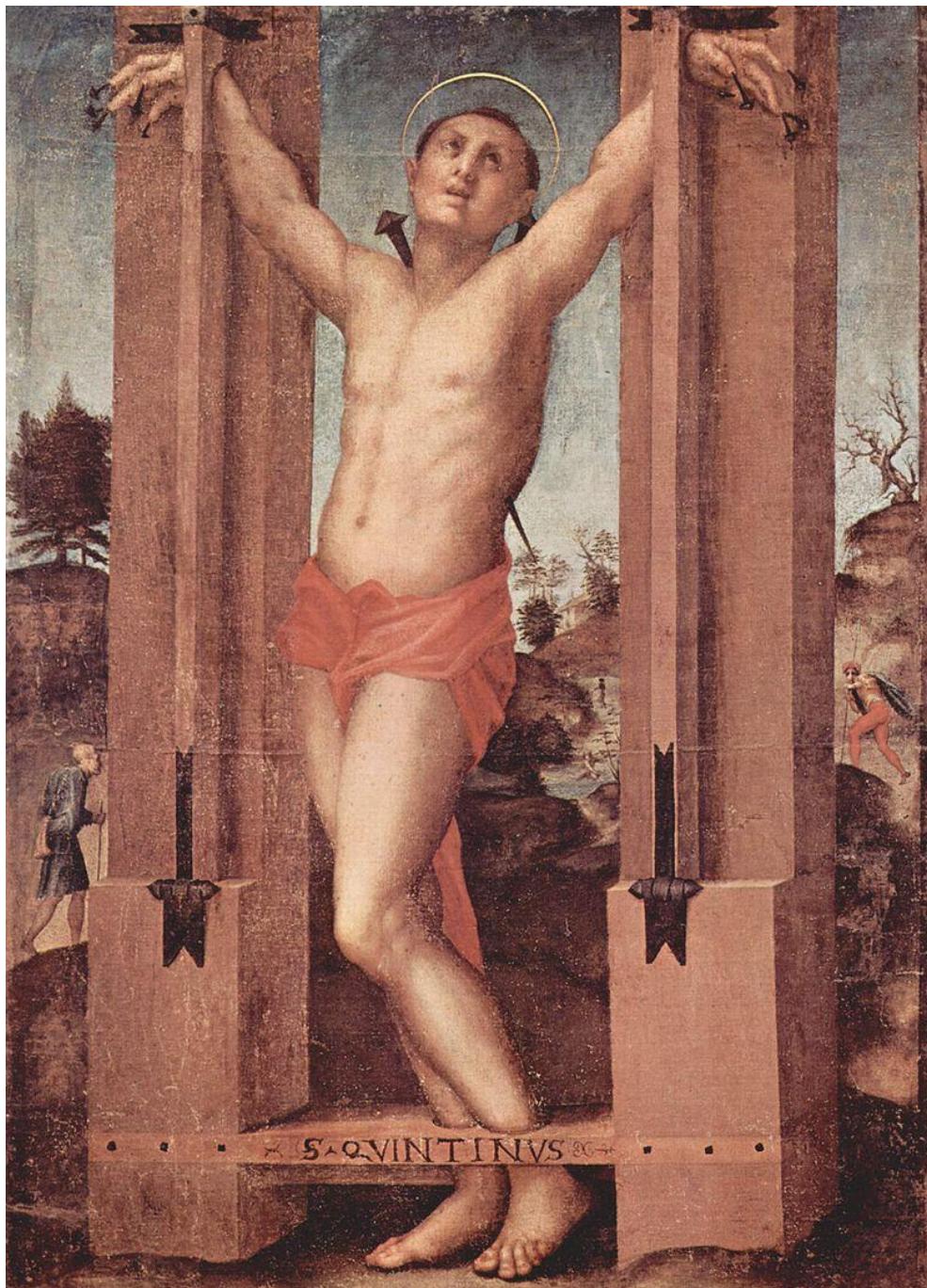
Pontormo, *Giuseppe in Egitto*, particolare, olio su tavola, 1518 circa, National Gallery di Londra.

Tra i due edifici, ornati da **statue**, che paiono vive, si assiepa una folla di **persone**, mentre più dietro, tra i **macigni**, di un sentiero in salita, alcuni **personaggi**, di difficile identificazione, rivolgono la loro attenzione, a quello che avviene, in primo piano.

Tra le **sculture**, quella **maschile**, di **sinistra**. appare come un **omaggio**, al **Bacco**, di Jacopo Sansovino, in una posa, che sarà sviluppata, pochi anni dopo, nel suo **San Quintino**.

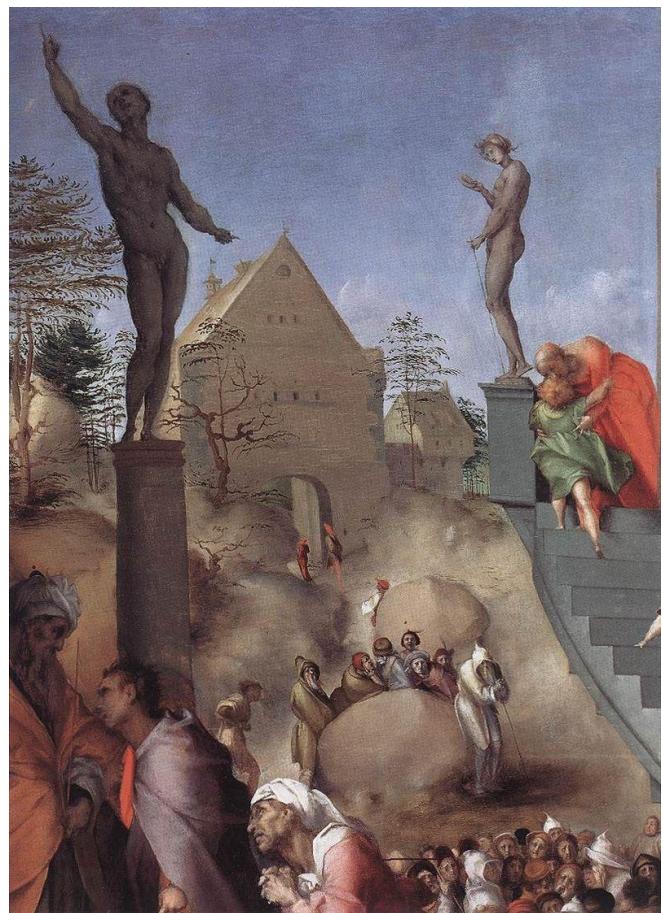


Jacopo Sansovino, *Bacco*, marmo (h. 146 cm), 1515 ca., Museo Nazionale del Bargello, Firenze.



Pontormo, *San Quintino*, olio su tavola (163x103 cm), 1517, Museo Civico di Sansepolcro (AR).

Pontormo, *Giuseppe in Egitto*, particolare, olio su tavola, 1518 circa, National Gallery di Londra.





Pontormo, *Trasporto di Cristo al sepolcro*, ("Deposizione"), tempera su tavola (313x192 cm), 1526-1528 circa, Cappella Capponi, Chiesa di Santa Felicita, Firenze.

Opera studiatissima, da tutto il Novecento, ha subito le più **svariate letture**, da parte di **storici e critici**.

Non godette, però, di fortuna immediata: **Vasari** non apprezzò, particolarmente, la maniera di condurre "senz'ombre e con un colorito chiaro e tanto unito, che appena si conosce il lume dal mezzo" (le mezzetinte) "e il mezzo dagli scuri".

L'opera viene, solitamente, chiamata, con il riferimento tradizionale, alla **Deposizione dalla Croce**, del **corpo morto di Cristo**, anche se, a ben guardare, **non vi è rappresentata alcuna Croce**.

Sarebbe, quindi, più opportuno, parlare di "**trasporto di Cristo**" verso il sepolcro e di **compianto sul Cristo morto**, come si evince, dalla presenza dei **numerosi personaggi dolenti**, che si **affollano**, attorno alla **protagonista** del gruppo, **Maria**, vestita d'azzurro.

Sicuramente, l'episodio del **compianto**, doveva avere un importante ruolo, essendo la Cappella, dedicata alla **Pietà**: si tratterebbe comunque, di una **Pietà dissociata**, dove cioè, **madre e figlio** non sono uniti, ma **separati**.



Pontormo, *Trasporto di Cristo al sepolcro*, ("Deposizione"), tempera su tavola (313x192 cm), 1526-1528 circa, Cappella Capponi, Chiesa di Santa Felicita, Firenze.

L'unione, in opere d'arte, di **vari temi**, relativi ai momenti, **dopo la crocifissione**, era comunque già diffusa: si pensi, ad esempio, alla **Deposizione Borghese** di Raffaello (1507), pure in quel caso, un "**trasporto**" unito al "**compianto**": anche in Raffaello **madre e figlio** non sono uniti, ma separati.

Raffaello Sanzio *Deposizione Borghese*, olio su tavola (184x176 cm), 1507, firmato (RAPHAEL URBINAS MDVII, in basso a sinistra sul gradino roccioso), Galleria Borghese, Roma. Si tratta dello scomparto principale della *Pala Baglioni*.





Pontormo, *Trasporto di Cristo al sepolcro*, ("Deposizione"), tempera su tavola (313x192 cm), 1526-1528 circa, Cappella Capponi, Chiesa di Santa Felicita, Firenze.

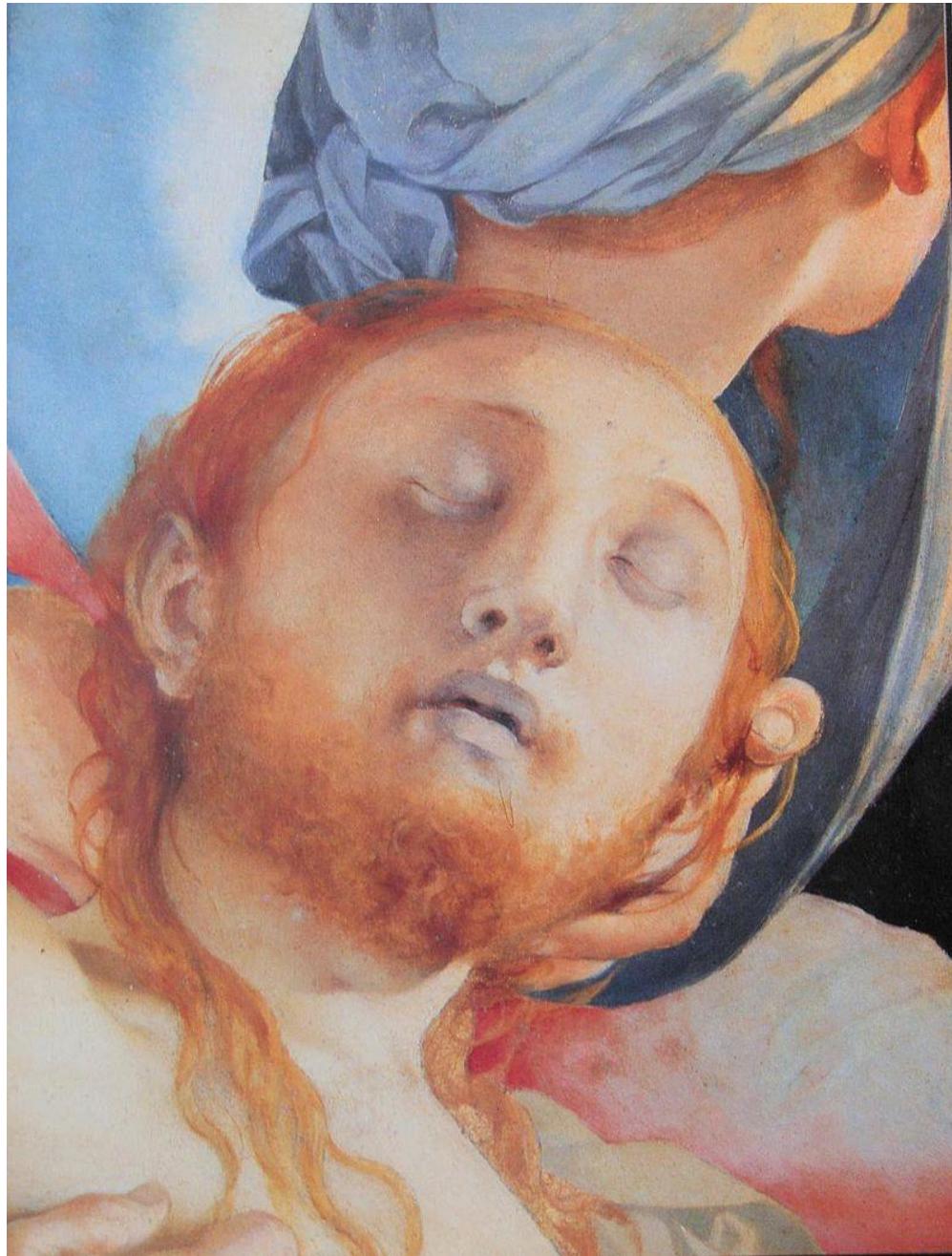
In primo piano, a sinistra, due personaggi trasportano il Cristo morto, procedendo in diagonale, verso destra, e verso il centro, del dipinto.

Quello che tiene le gambe di Gesù, è accovacciato, mentre, quello che regge le spalle, sta in piedi; entrambi, rivolgono lo sguardo verso l'esterno, dove si trovano i possibili spettatori, ed entrambi non percepiscono, per niente, il peso della salma, come dimostra il loro procedere, in punta di piedi.

Un'altra figura, questa volta femminile, si leva in alto a sinistra e, non è chiaro, dove essa poggi, si sporge in avanti, a tenere con dolcezza, la testa di Cristo.

Un'altra donna, di cui si intravede la testa voltata, le spalle, le mani e un avambraccio, regge invece la mano sinistra di Gesù.

La donna è girata indietro, rivolgendosi a Maria, che occupa, gran parte della parte centrale e destra, col suo manto vaporoso, circondata da quattro donne.



Pontormo, *Trasporto di Cristo al sepolcro*, ("Deposizione"), tempera su tavola (313x192 cm), 1526-1528 circa, Cappella Capponi, Chiesa di Santa Felicita, Firenze.

Dettaglio.



Pontormo, *Trasporto di Cristo al sepolcro*, ("Deposizione"), tempera su tavola (313x192 cm), 1526-1528 circa, Cappella Capponi, Chiesa di Santa Felicita, Firenze.

Dettaglio.



Pontormo, *Trasporto di Cristo al sepolcro*, ("Deposizione"), tempera su tavola (313x192 cm), 1526-1528 circa, Cappella Capponi, Chiesa di Santa Felicita, Firenze.

A destra della Vergine, si trova invece, una donna, che le rivolge uno sguardo preoccupato.

Dietro, si trovano altre due figure femminili eteree, che sembrano galleggiare nel vuoto.

L'ultima figura è Nicodemo che, isolato all'estrema destra, si volta verso lo spettatore: forse si tratta, come già individuato da Luciano Berti, dell'autoritratto dell'artista, che si rappresenta, con una barbetta folta e riccia, tendente al bianco, un cappello verde in testa e sta curvo, con indosso un mantello, che si intravede appena.





Pontormo, *Trasporto di Cristo al sepolcro*,
("Deposizione"), tempera su tavola
(313x192 cm), 1526-1528 circa,
Cappella Capponi, Chiesa di Santa
Felicità, Firenze.

Il colore si basa, soprattutto, sui toni pastello ben coordinati, di verdi, rosa e azzurrini, con le ombre ridotte al minimo, intrise dalla luce abbagliante.

La stesura è compatta e smaltata.

La macchina scenografica è sospesa, tra l'idea del movimento e il blocco di un istante, dove tutto è sospeso, in una sorta di assenza di gravità.

Nel complesso, comunque, l'opera appare caratterizzata, da un sottile intellettualismo, enigmatico e raffinato.

Roma raffaellesca e la diffusione della Maniera in Italia. La Scuola Romana

L'antico come narrazione felice e decorazione: Giulio Romano e Polidoro da Caravaggio

Tra i principali incarichi, rimasti in sospeso, **dopo la morte di Raffaello (1520)**, figurava la decorazione della **Sala di Costantino**, che doveva **completare il programma celebrativo**, sviluppato nelle altre **Stanze Vaticane**.

Giulio Romano (1499-1545), allievo di Raffaello, secondo il Vasari, **ebbe l'incarico**, prevalendo su altri artisti, aspiranti alla successione.



**Giulio Romano
(Scuola di Raffaello
Sanzio), Battaglia di
ponte Milvio
(Battaglia di
Costantino contro
Massenzio),
affresco, (851x376
cm), 1520-1524, Sala
di Costantino,
Stanze Vaticane,
Città del Vaticano.**



Giulio Romano (Scuola di Raffaello Sanzio), *Battaglia di ponte Milvio* (*Battaglia di Costantino contro Massenzio*), affresco, 1520-1524, Sala di Costantino, Stanze Vaticane.

La decorazione della **Sala di Costantino**, l'ultima delle Stanze, venne commissionata da **Leone X**, nel **1517**.

Raffaello, preso da mille impegni, fece appena in tempo, a disegnare i cartoni e ad avviare una sorta di preparazione, per la prima parete, **prima di morire**, improvvisamente, il **6 aprile 1520**.

L'opera venne allora, continuata, dai **suoи allievi**, tra cui spiccavano, soprattutto, **Giulio Romano e Giovan Francesco Penni**.



Giulio Romano
(Scuola di
Raffaello), *Battaglia
di ponte Milvio*
(*Battaglia di
Costantino contro
Massenzio*),
affresco, 1520-
1524, Sala di
Costantino, Stanze
Vaticane.

Nel **1524**, all'epoca di **Clemente VII**, la decorazione doveva essere già terminata, quando **Giulio Romano** partì per **Mantova**.

Sviluppando i temi della **Stanza di Eliodoro** e di quella dell'**Incendio di Borgo**, la **Sala di Costantino** è dedicata alla vittoria del Cristianesimo, sul paganesimo, e all'affermazione del primato della **Chiesa romana**, con evidenti richiami, alla delicata **situazione contemporanea**.

Vasari assegnò la *Battaglia di Costantino contro Massenzio* a **Giulio Romano**, autore anche, del **cartone** oggi al **Louvre**, che altri assegnano però, a **Giovan Francesco Penni**, sotto comunque, la direzione di Raffaello.



Cartone dell'affresco, Louvre



Giulio Romano (Scuola di Raffaello Sanzio), *Battaglia di ponte Milvio* (*Battaglia di Costantino contro Massenzio*), affresco, 1520-1524, Sala di Costantino, Stanze Vaticane.

Il soggetto del dipinto è la **Battaglia di Ponte Milvio**, quando Costantino sconfisse Massenzio: la **convulsa scena di battaglia** è ispirata ai **rilievi**, sui **sarcophagi romani**, e su altri monumenti, con l'Imperatore che, ad esempio, è **plasmato** su quello, del **Fregio Traiano**, nell'**Arco di Costantino**.



Sarcofago Amendola, 138-180 d.C. (?) sarcofago romano, marmo, Musei Capitolini. È alto 1,25 metri.

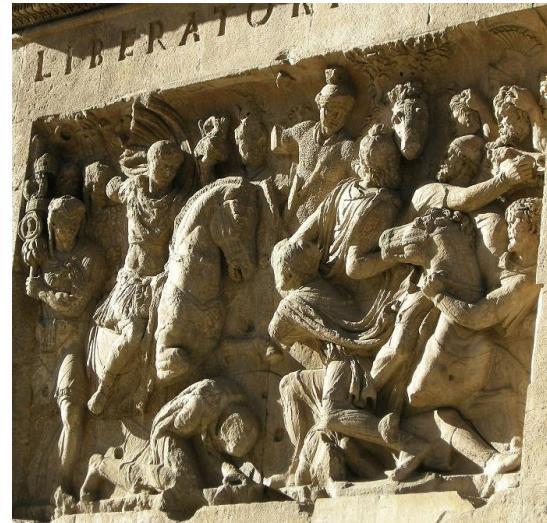
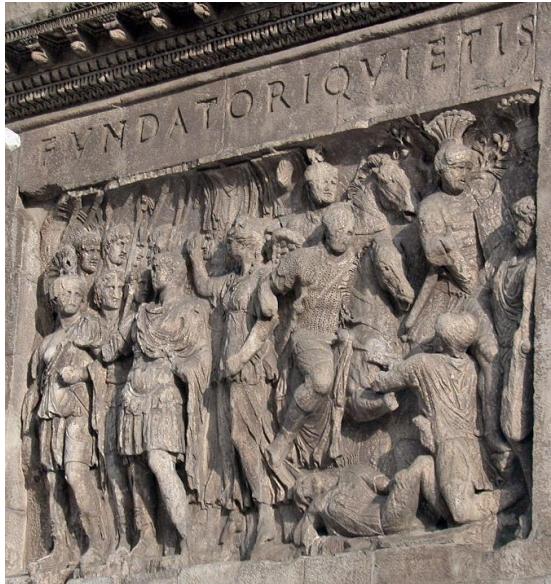
Si tratta di un **sarcofago**, per **uso privato**, risalente all'Età dei primi Antonini (138-180 d.C.) e proviene da **Vigna Amendola**, sulla Via Appia.

La cassa è **decorata**, secondo l'**uso romano**, su tre lati: la **fronte** è scolpita ad **altorilievo**, mentre, i due lati minori, hanno un rilievo bassissimo, anche se il soggetto è il medesimo: la **lotta tra Romani e barbari**.



L'arco di Costantino è un arco trionfale a tre fornici. L'arco fu dedicato dal Senato, per commemorare la vittoria di Costantino I contro Massenzio, nella **Battaglia di Ponte Milvio** (28 ottobre 312) e inaugurato, nel **315**, in occasione dei *decennalia* (dieci anni di regno) dell'Imperatore.

Fregio Traiano, dettagli





Giulio Romano (Scuola di Raffaello Sanzio), *Battaglia di ponte Milvio* (Battle of Constantine against Massenzio), affresco, 1520-1524, Sala di Costantino, Stanze Vaticane.

Al centro, incede trionfante **Costantino**, su un **cavallo bianco**, che calpesta i nemici, sotto gli zoccoli; gli si parano davanti, le **truppe avversarie**, che si piegano però, alla sua inarrestabile avanzata.

A destra, si vede il **ponte Milvio**, strapieno di soldati; nel **fiume**, le **barche** dell'esercito di **Massenzio**, vengono **colpiti e fatte rovesciare** dagli arcieri, mentre **altri soldati vi cadono**, per la spinta della **zuffa**; tra questi, in basso a sinistra, si trova anche **Massenzio a cavallo**, riconoscibile per la **corona** in testa, che è ormai, inevitabilmente destinato, alla **sconfitta**. In alto, tre apparizioni angeliche confermano l'esito divino, della battaglia.

In questo affresco, il **rappporto con l'antico** è, tuttavia, risolto in **chiave retorica**, secondo un'interpretazione, che sdrammatizza la violenza dell'azione, per **recuperare il valore simbolico, dell'intera scena**.



Giulio Romano (Scuola di Raffaello Sanzio), *Battaglia di ponte Milvio* (*Battaglia di Costantino contro Massenzio*), Dettaglio, affresco, 1520-1524, Sala di Costantino, Stanze Vaticane.

Dettaglio

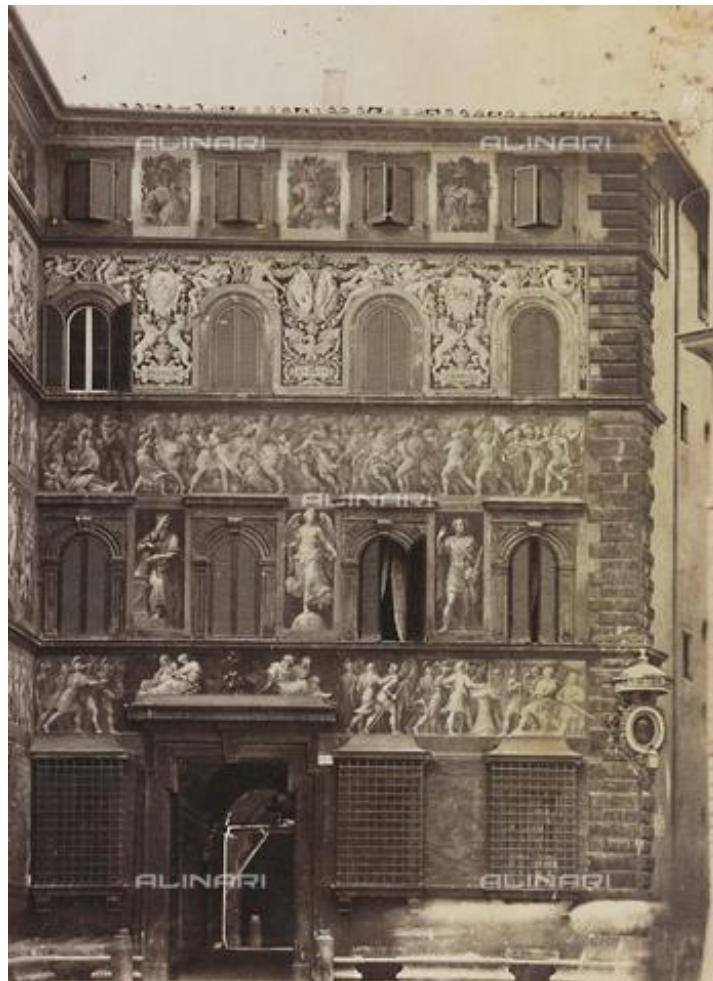


Questa fase della “**maniera romana**” mostrava che si era perduta la possibilità, di un’armoniosa integrazione, fra l’antico, il presente e la natura, quale era stata tentata, nel Rinascimento maturo.

L’**antico** viene, così, spesso **riletto**, in chiave di **narrazione felice** e di **decorazione**.

Le **facciate** dei **palazzi** vengono **decorate** con **vasti fregi** ad **affresco**, raffiguranti **scene** della **storia romana**.

Il più autorevole interprete di questo genere, che traeva spunto dagli effimeri apparati trionfali, eretti in particolari occasioni celebrative, fu un altro artista, educato alla Scuola di Raffaello: **Polidoro da Caravaggio** (1500-1546).



Polidoro da Caravaggio, Affreschi della facciata di Palazzo Ricci, 1524-1527, Roma.

Evocando l’antico, l’artista proponeva un’**interpretazione moderna**, dello **spirito** della **Roma classica**, dando così vita, a un ampio repertorio di idee e di motivi, che ebbero **inesauribile fortuna**, per tutto il corso del **Cinquecento**.



Lungo Via Monserrato, si apre una **piazzetta**, con in fondo, **Palazzo Ricci**: una volta, la facciata era completamente affrescata. Purtroppo, oggi non è più così: questa **foto** ci permette di **ammirare gli affreschi**, del XVI secolo di **Polidoro da Caravaggio e Maturino da Feltre**.



Palazzo Milesi, *Via della Maschera d'Oro*, Roma: la via prende il nome dalla raffigurazione di un giovane, che si nasconde dietro una maschera d'oro, posto al centro della facciata, di questo palazzo, costruito nel XVI secolo, che il letterato **Giovanni Antonio Milesi**, fece decorare dal suo conterraneo **Polidoro da Caravaggio** e da **Maturino da Firenze**.

Secondo **Giorgio Vasari**, questa fu l'**ultima facciata istoriata** da **Polidoro da Caravaggio**, prima che fuggisse dalla città, a causa del Sacco di Roma dei Lanzichenecchi nel 1527.

Raffigurazione di un giovane nascosto da una maschera d'oro sulla facciata di Palazzo Milesi





Decorazione
della facciata di
Palazzo Milesi

Tra vasi, eroi, busti e trofei, sono raffigurati soggetti presi dalla mitologia e dalla storia antica quali il "Ratto delle Sabine" e le "Leggi di Numa Pompilio".

La Scuola romana. La “maniera” come eccentricità ed eleganza: Perin del Vaga e Parmigianino.

Della cerchia raffaellesca, fece parte, in questi anni, anche il fiorentino **Perin del Vaga** (1501-1547), il quale, formatosi nell’ambiente artistico toscano, manifestò, sin dalla sua partecipazione alle **Logge Vaticane**, una **fantasia e una libertà espressiva**, che non ebbe riscontro, nei modi degli altri giovani artisti romani.

Il suo incarico, di maggior prestigio, fu la decorazione della **Sala dei Pontefici**, in Vaticano (1521), in cui gli scorci dell’**Oculo centrale**, dove si librano in volo quattro angeli, vanno al di là degli effetti illusionistici, inaugurati da Raffaello, mentre l’**accentuazione** degli **eleganti grafismi**, si deve ascrivere alla sua **educazione fiorentina**.



Perin del Vaga, Oculo nella Sala dei Pontefici, affresco, Città del Vaticano, 1513 - 1521

La decorazione del soffitto della **Sala dei Pontefici** nel **Palazzo Apostolico** (Appartamento Borgia) in Vaticano, databile al tempo di papa Leone X (1513-1521), fu realizzata dagli allievi di **Raffaello**, tra cui **Perin del Vaga** e Giovanni da Udine, sostituendo una precedente copertura in legno. Il programma iconografico include **grottesche**, **segni zodiacali**, costellazioni, pianeti e **uno stemma centrale attorniato da angeli**

Il contributo determinante, di **Perin del Vaga**, consiste nella traduzione, della cultura artistica romana, in una **versione**, carica di **preziosismi formali**, il cui **carattere di artificio**, entrò, ben presto, a far parte del **patrimonio stilistico** della **Maniera**.

L'attività romana di **Perin del Vaga**, nel **periodo** che precedette il **“Sacco di Roma”**, (che avvenne il **6 maggio 1527**, da parte delle truppe dei lanzichenecchi, i soldati mercenari tedeschi, arruolati nell'esercito dell'Imperatore Carlo V), fu, sempre più, in sintonia con l'ambiente colto e raffinato, della corte papale di **Clemente VII Medici** (papa dal 1523-1534).

L'incoraggiamento, manifestato da **Clemente VII**, volto a far esprimere, più liberamente, nuove potenzialità, fu di **richiamo per molti giovani artisti**.

Tra le personalità più brillanti, giunte a **Roma**, intorno al **1524** (l'anno della partenza di Giulio Romano), emerse, insieme a Rosso Fiorentino, **Francesco Mazzola detto il Parmigianino** (1503-1540), proveniente da Parma, uno degli artisti più singolari ed **eccentrici**, del **Manierismo**.

A **Roma** entrò in contatto con i maggiori interpreti della “**Maniera**”.

Tra le opere più significative, di questo periodo, degna di nota è la **Madonna con Bambino e i santi Giovanni Battista e Girolamo** (1525-1527).



Parmigianino, *Madonna con Bambino e i santi Giovanni Battista e Girolamo (Visione di San Girolamo)*, olio su tavola (343x149 cm), 1525-1527, National Gallery, Londra.

La tavola è citata dal **Vasari**, come quella, cui il pittore stava lavorando, al momento del **Sacco di Roma**, nel maggio del **1527**, con i lavori bruscamente interrotti dall'arrivo dei Lanzichenecci.

Vasari descrive, come Parmigianino, si attardò a fuggire, e, **sorpreso dai soldati tedeschi**, mentre lavorava, venne da questi risparmiato, per la bellezza dell'opera che stava creando.



Parmigianino, *Madonna con Bambino e i santi Giovanni Battista e Girolamo (Visione di San Girolamo)*, olio su tavola (343x149 cm), 1525-1527, National Gallery, Londra.

Vasari descrisse così l'opera: "una **Nostra Donna** in aria che **legge** et ha un **Fanciullo** fra le **gambe**, et in terra con straordinaria e bella attitudine ginocchioni con un piè, fece un **san Giovanni** che **torcendo il torso** accenna Cristo fanciullo, et in terra a giacere in scorto è un **san Girolamo** in penitenza che dorme".

In effetti, il dipinto si divide in **due registri** sovrapposti: **uno terreno**, dove **San Girolamo**, addormentato vicino al Crocifisso, (suo è, l'inconfondibile cappello cardinalizio, abbandonato a terra, vicino a un teschio), ha la **visione, in sogno, di San Giovanni** (si riconosce per l'abbigliamento, la lunga croce e il bacile, per i battesimi, legato alla cintura), in **primo piano**, che, nel gesto suo più tipico di Precursore, **indica il Bambino**, rappresentato nella **metà superiore**, quella **celeste**, mentre **scivola**, dalle gambe della madre, una **sfolgorante Madonna, seduta** su un raggio di luna e nubi, **illuminata** da una sfolgorante emissione di luce divina, alle sue spalle, ispirata alle **visioni del Correggio**.

San Giovanni Battista è, nell'arte, variamente raffigurato: come un **asceta**, che indossa, unicamente, una pelle di cammello, come narrato nei quattro *Vangeli*; o mentre **indica** direttamente l'**'Agnus Dei'**; oppure, recante un **libro**, o un **piatto**, con un **agnello**, sopra di esso.

Agnus Dei è un'espressione evangelica, in lingua latina, che significa "**Agnello di Dio**" e si riferisce a **Gesù Cristo**, nel suo ruolo di **vittima sacrificale**, per la redenzione, dei peccati, dell'umanità



Parmigianino, *Madonna con Bambino e i santi Giovanni Battista e Girolamo (Visione di San Girolamo)*, olio su tavola (343x149 cm), 1525-1527, National Gallery, Londra.

Dettaglio



Raffaello, *Madonna di Foligno*, olio su tavola trasportata su tela, 1511-1512, Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano.

Parmigianino, *Madonna con Bambino e i santi Giovanni Battista e Girolamo (Visione di San Girolamo)*, dettaglio, olio su tavola (343x149 cm), 1525-1527, National Gallery, Londra.

La **Madonna** mostra un'influenza raffaellesca (*Madonna di Foligno*, che all'epoca era visibile a Roma), nella posa e nello sciolto rapporto, col figlio, così come nella **tavolozza cromatica**, arricchita di toni intensi e cangiantei.





Parmigianino, *Madonna con Bambino e i santi Giovanni Battista e Girolamo (Visione di San Girolamo)*, particolare, olio su tavola, 1525-1527, National Gallery, Londra.

La **figura del Battista**, che, in primo piano, guarda verso lo spettatore, e compie un'elegante torsione, per indicare l'epifania divina, dietro di sé, ricorda le **figure** solenni di **Michelangelo**, dalla muscolatura accentuata e atteggiate in modo complesso.



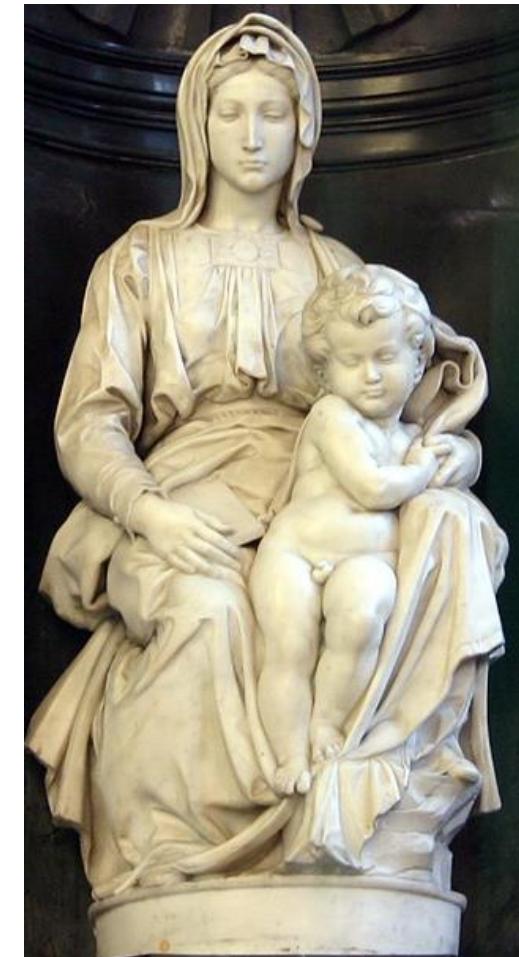
Michelangelo,
Ignudo,
particolare della
volta, Cappella
Sistina, affresco,
1508-1512.



Parmigianino, *Madonna con Bambino e i santi Giovanni Battista e Girolamo (Visione di San Girolamo)*, particolare, olio su tavola, 1525-1527, National Gallery, Londra.

La stessa posa del Bambino, che scivola via da Maria, cita la *Madonna di Bruges*, di Michelangelo.

Michelangelo, *Madonna di Bruges*, marmo (h 128 cm), 1503-1505 circa, navata laterale destra, Chiesa di Nostra Signora (Onze-Lieve-Vrouwekerk) a Bruges, Belgio.





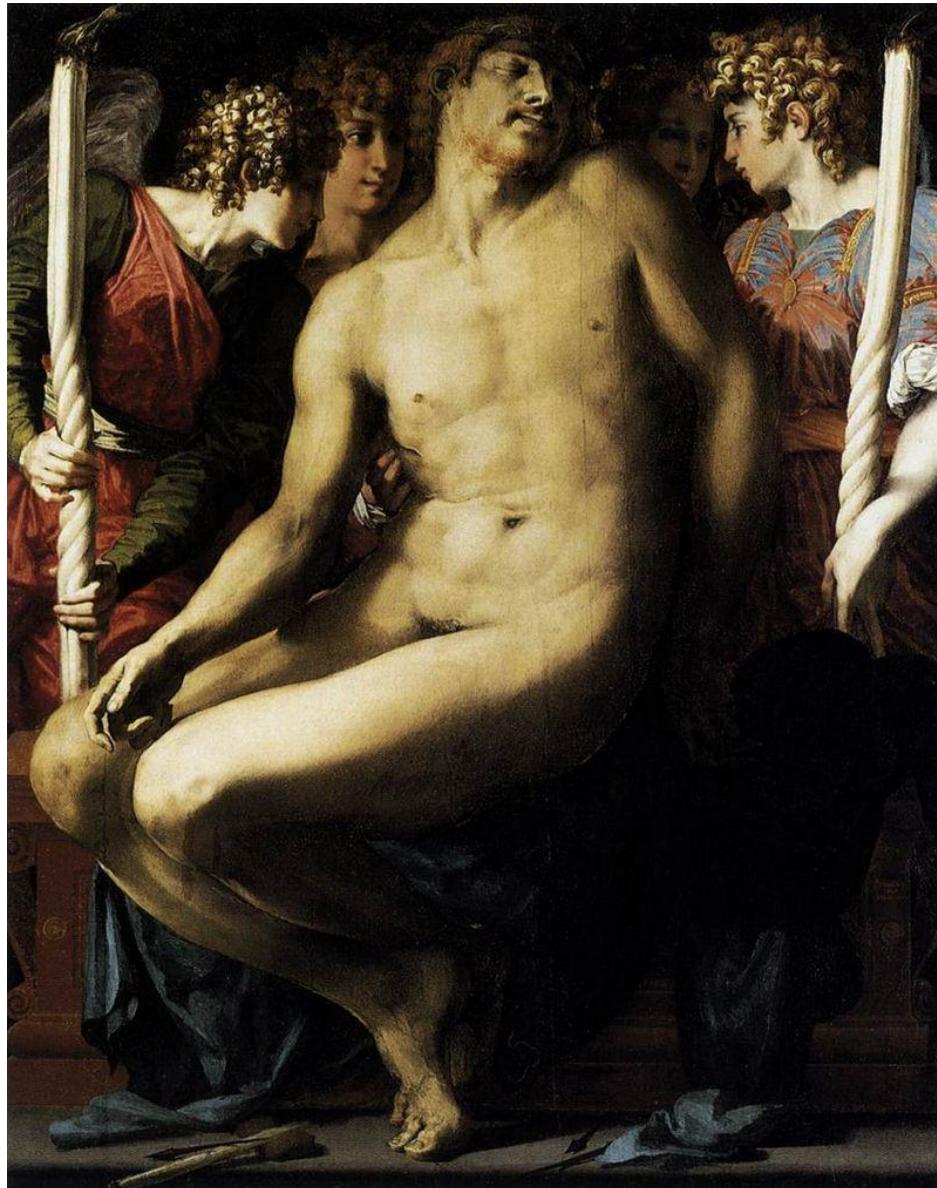
Parmigianino, *Madonna con Bambino e i santi Giovanni Battista e Girolamo (Visione di San Girolamo)*, olio su tavola (343x149 cm), 1525-1527, National Gallery, Londra.

Molto originale, è l'**effetto di verticalità**, che, dal Battista, tramite il suo gesto, si trasmette fino al volto della Vergine.

A questo **effetto di verticalità**, si contrappongono varie “sfondature” spaziali, in profondo, tramite l’uso di **scorci arditi**, come il **corpo di Girolamo** o lo stesso **Bambino**.

Sicuramente, Parmigianino voleva stupire l’ambiente romano, con un’**opera sfacciatamente innovativa**, che rielaborava spunti, dei più grandi maestri, allora attivi in città.



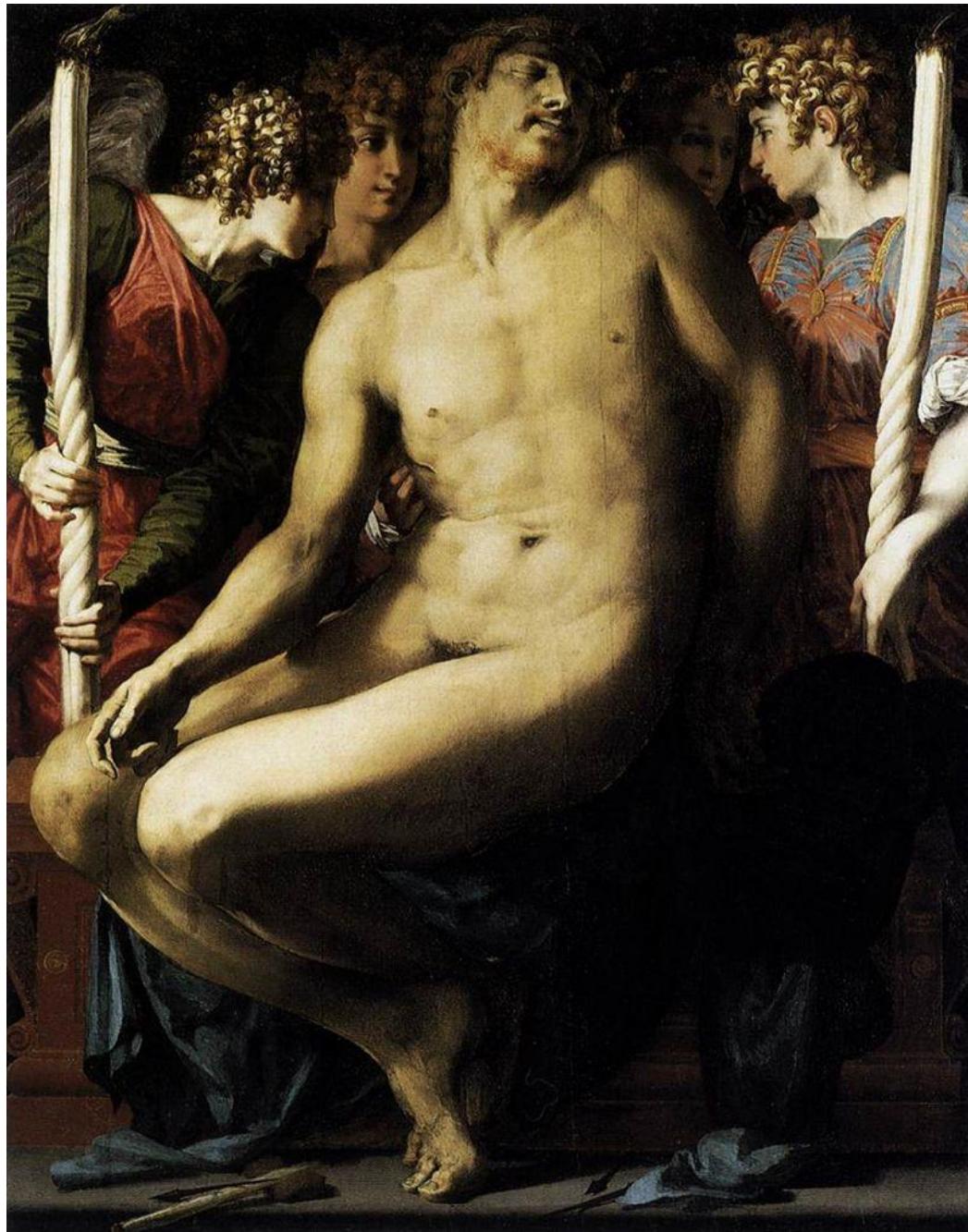


Rosso Fiorentino, *Cristo morto compianto da quattro angeli*, olio su tavola, (133,4x104,1 cm), 1525-1526 circa, Museum of Fine Arts, Boston.

Il **confronto**, tra **2 opere**, di Rosso Fiorentino e di Parmigianino, consente di mettere in luce, i **tratti distintivi** di quella **maniera raffinata**, che è stata definita “**stile Clementino**”, in quanto sorta, nell’età di **Clemente VII (Papa dal 1523 al 1534)** intorno al **cenacolo di artisti**, tra cui i pittori Giulio Romano e Perin del Vaga.

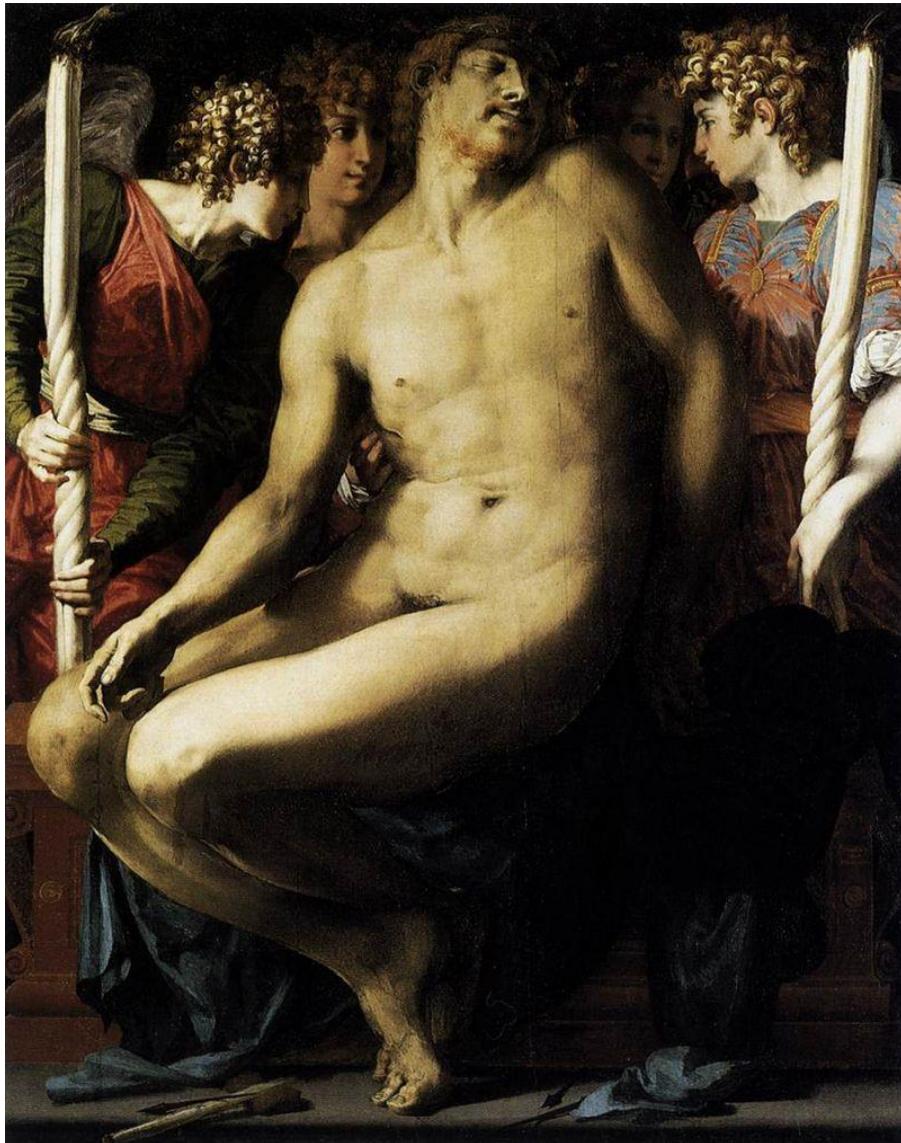


Parmigianino, *Madonna con Bambino e i santi Giovanni Battista e Girolamo (Visione di San Girolamo)*, olio su tavola, 1525-1527, National Gallery, Londra.



Rosso Fiorentino, Cristo morto compianto da quattro angeli, olio su tavola, (133,4x104,1 cm), 1525-1526 circa, Museum of Fine Arts, Boston.

Il dipinto di Rosso Fiorentino, che, nel corpo di **Cristo**, esprime contemporaneamente, il **mistero della Passione** e il **mistero dell'Eucarestia**, porta alle estreme conseguenze la **complessità estetica**, sovrapponendo, al **significato** più propriamente **religioso** dell'immagine, l'affermazione di una **raffinata perfezione formale**, quasi si trattasse di una **figura di Adone**, più che di un Cristo morto, se si eccettua il **richiamo agli strumenti della Passione**, i chiodi e l'asta, con la spugna imbevuta di aceto, a cui è assegnato un **valore simbolico**.



Rosso Fiorentino, *Cristo morto compianto da quattro angeli*, olio su tavola, (133,4x104,1 cm), 1525-1526 circa, Museum of Fine Arts, Boston.

Il dipinto presenta molti **elementi innovativi**, a partire proprio dalla **figura del Cristo**, dalla **posa serpentinata**, precariamente **scivolosa**, e mai così possente e sensuale, che dimostra, sia l'assimilazione di **Michelangelo** (ad esempio nelle possenti **gambe in scorcio**, che ricordano quelle dei **Veggenti della volta** della Cappella Sistina), sia della **statuaria antica**.

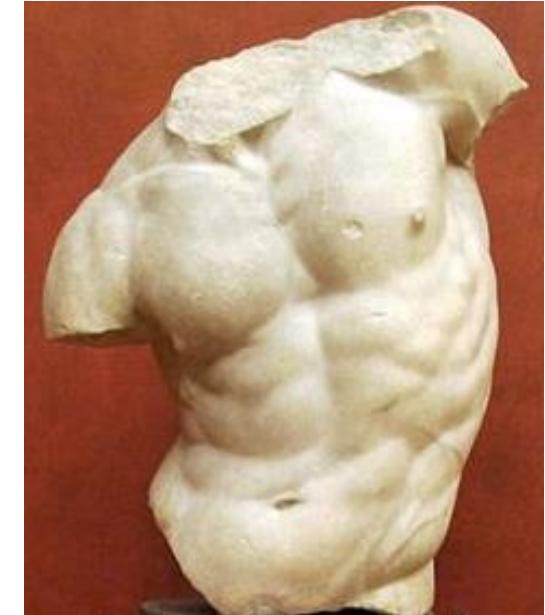
Per il torso di Cristo, è stato ipotizzato, come modello, il **Torso Gaddi**, all'epoca a Roma, e oggi agli Uffizi, ma è stato citato anche il **Cristo della Minerva**.

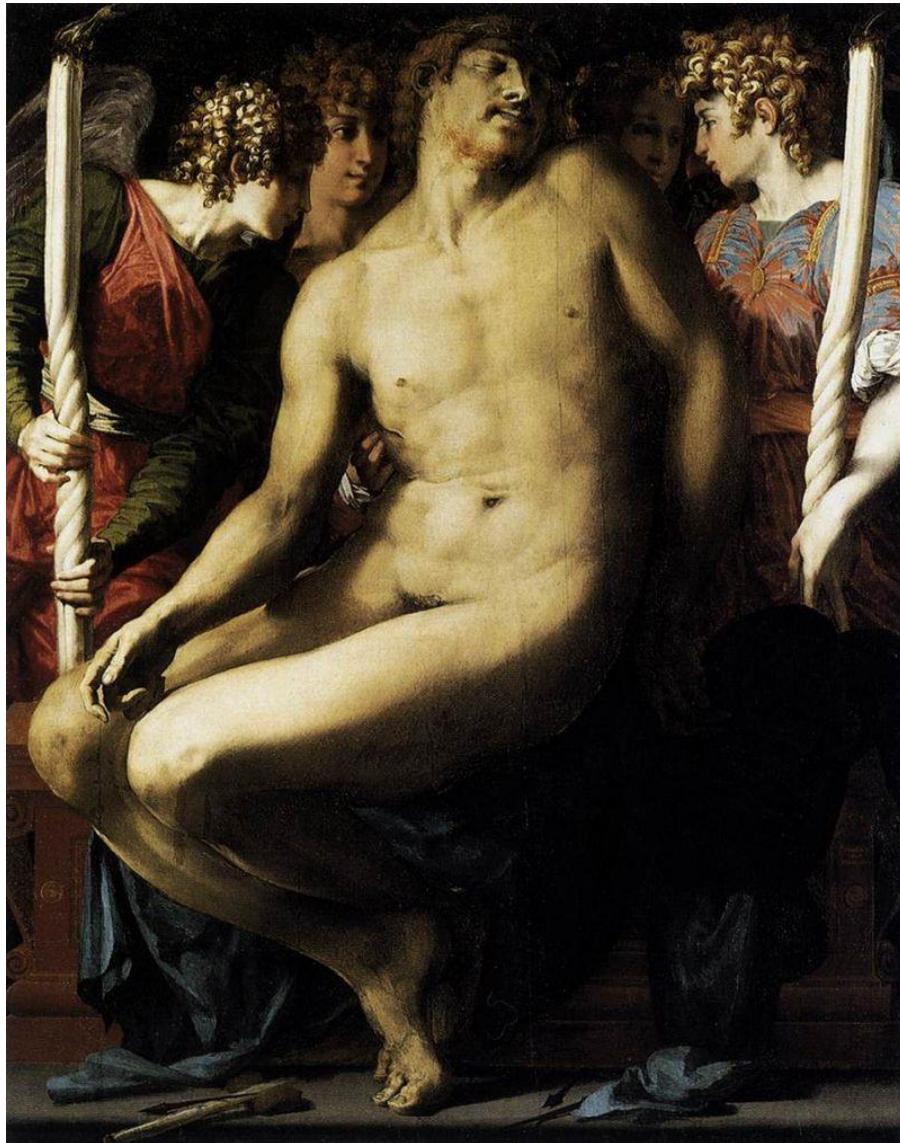
Molto **scultoreo** è anche il **braccio destro pendente**, così simile a quello della **Pietà vaticana**.

Più che richiamare un modello, all'artista doveva, però, interessare l'**esaltazione del corpo umano**, accuratamente descritto, fino all'ultimo dettaglio, nella sua nudità, per certi versi conturbante.

Il **plasticismo del corpo** raggiunge, infatti, vertici di straordinaria morbidezza, sotto una **luce calda e intensa**.

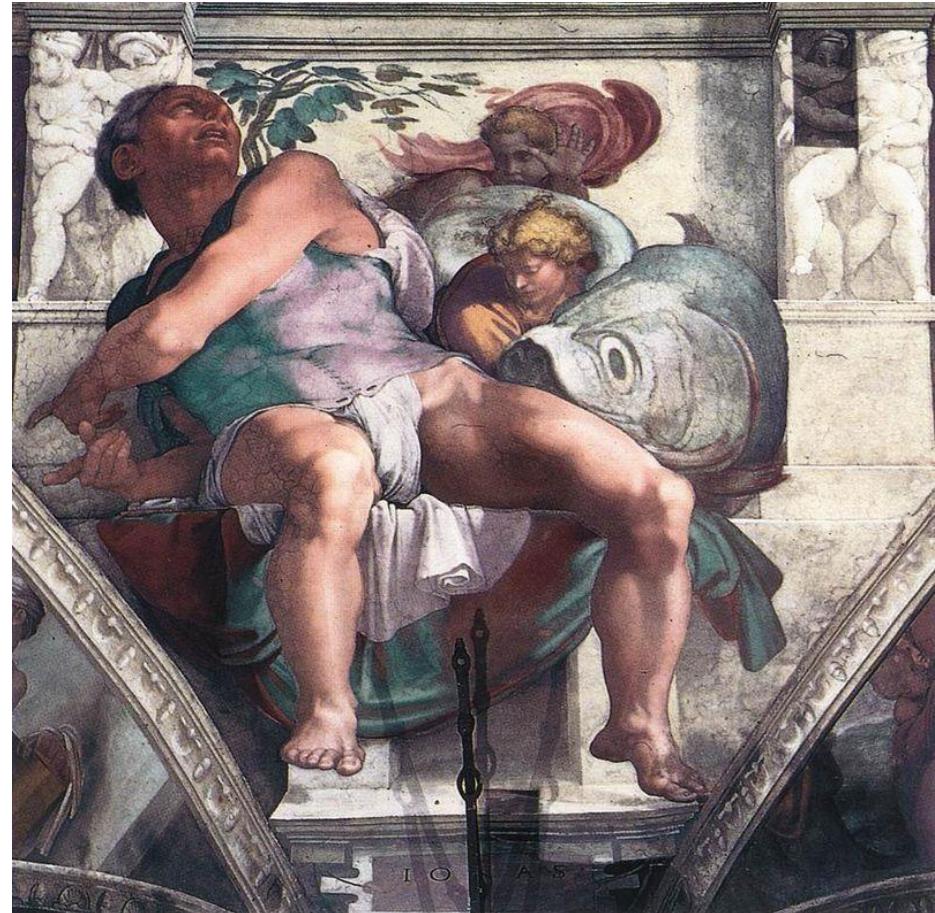
Torso Gaddi, scultura frammentaria, marmo (h 84,4 cm) di ambito ellenistico, II secolo a.C., Galleria degli Uffizi, Firenze.





Rosso Fiorentino, *Cristo morto compianto da quattro angeli*, olio su tavola, (133,4x104,1 cm), 1525-1526 circa, Museum of Fine Arts, Boston.

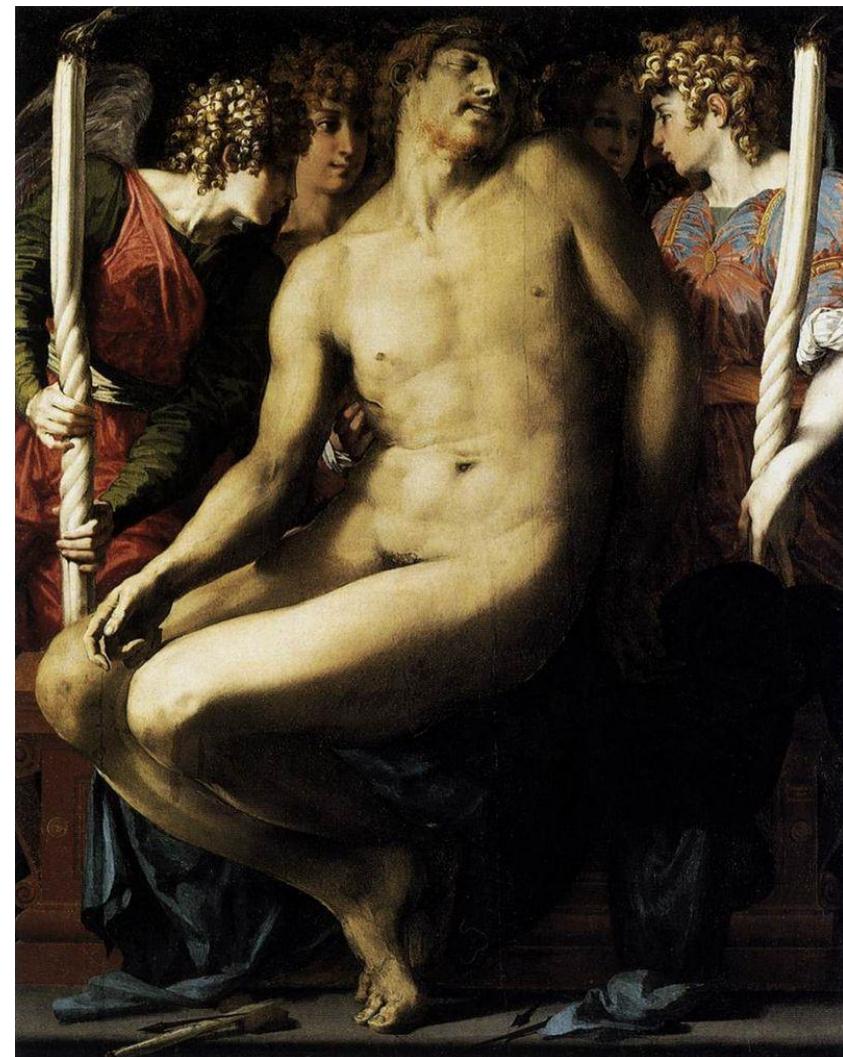
Michelangelo, *Giona, particolare*, affresco, Volta della Cappella Sistina, dalla serie dei Veggenti, 1508-1512.

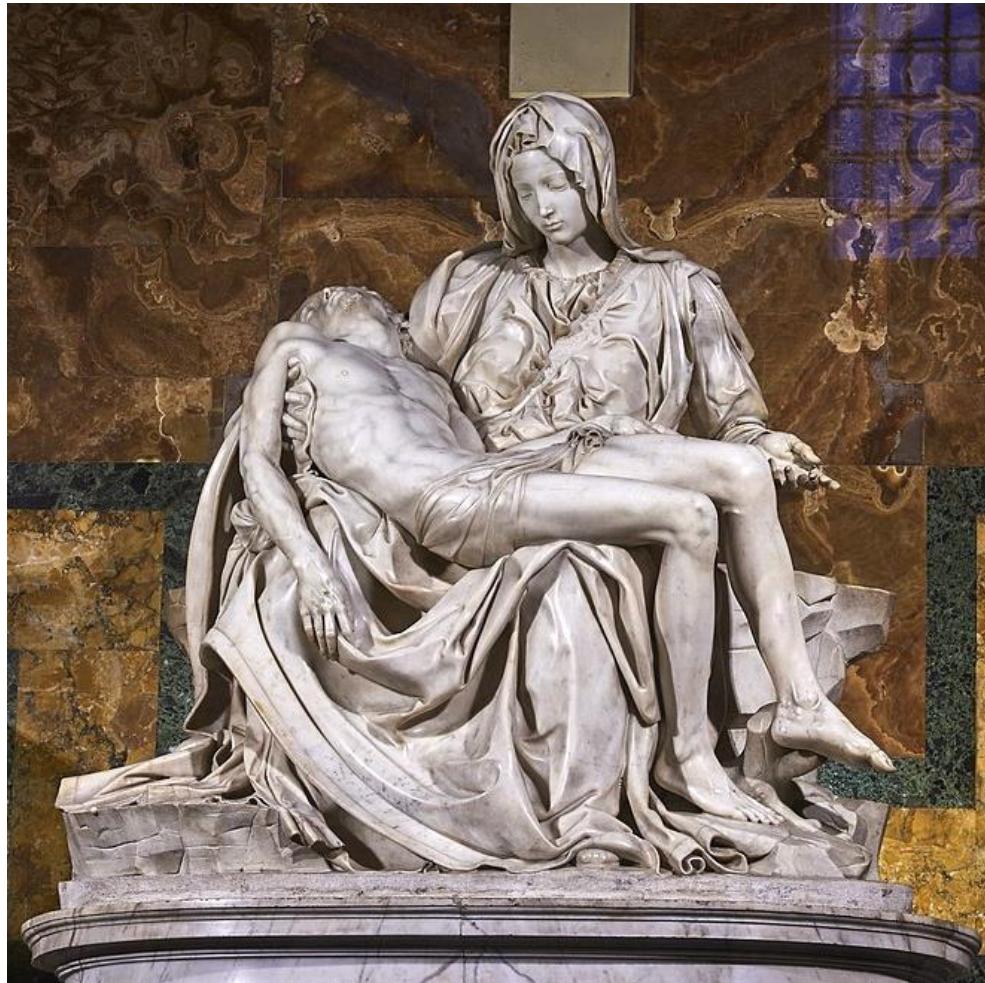




Michelangelo Buonarroti, *Cristo della Minerva*, marmo, (h. 205 cm), 1519-1520 circa, Basilica di Santa Maria sopra Minerva, Roma.

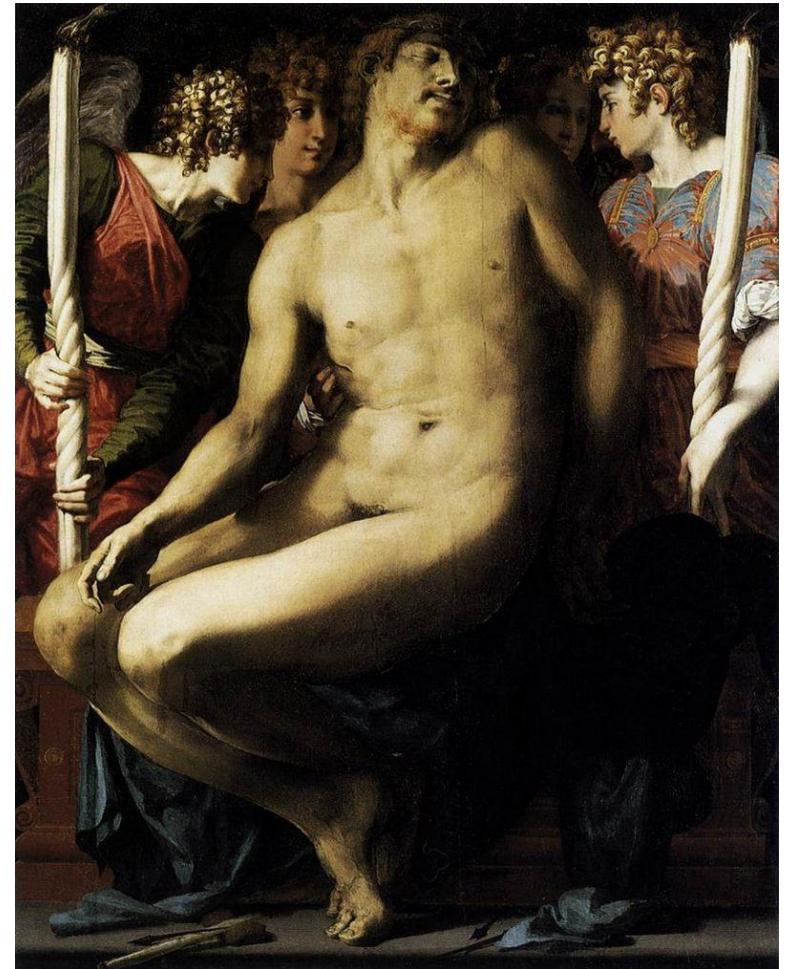
Rosso Fiorentino, *Cristo morto compianto da quattro angeli*, olio su tavola, (133,4x104,1 cm), 1525-1526 circa, Museum of Fine Arts, Boston.





Michelangelo Buonarroti, *Pietà vaticana*, marmo, (altezza 174 cm, larghezza 195 cm, profondità 69 cm), 1497-1499, Basilica di San Pietro nella Città del Vaticano, Roma.

Rosso Fiorentino, *Cristo morto compianto da quattro angeli*, olio su tavola, (133,4x104,1 cm), 1525-1526 circa, Museum of Fine Arts, Boston.



Lo stile plastico e severo di Sebastiano del Piombo

Una considerazione a parte, merita la presenza, sulla **scena artistica romana, post-raffaellesca**, di una personalità di origine e **formazione veneziana**: Sebastiano Luciani detto **Sebastiano del Piombo** (1486-1547), **giunto a Roma**, da Venezia, nel **1512**, chiamato da Agostino Chigi (banchiere e imprenditore, fu uno dei maggiori mecenati del Rinascimento).

Nella **Roma “Clementina”**, con la morte di Raffaello e la partenza di Giulio Romano, per Mantova, **Sebastiano non ebbe rivali**, nel campo della **ritrattistica**.



Sebastiano del Piombo, *Ritratto di papa Clemente VII Medici*, 1526 ca., olio su tela, 145x100 cm., Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte.



Sebastiano del Piombo, *Ritratto di papa Clemente VII Medici*, 1526 ca., olio su tela, 145x100 cm., Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte.

Il dipinto fu certamente, realizzato prima del 1527, data del terribile "sacco di Roma" da parte dei **lanzichenecchi**, di Carlo V, in conseguenza del quale, il pontefice fece voto, di farsi crescere la barba.

L'artista, giunto a Roma, già da qualche tempo (1511), qui dimostra, quanto fu importante l'influenza di Michelangelo, ravvisabile nella maestosa plasticità della figura, unita all'equilibrato uso del colore, retaggio della sua **formazione veneta**.



Sebastiano del Piombo, *Ritratto di papa Clemente VII Medici*, 1526 ca., olio su tela, 145x100 cm., Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte.

Il **ritratto** si rifà allo **schema** che diverrà quindi **classico** per questo genere di composizioni, adottato da **Raffaello** nel suo *Ritratto di Leone X* agli Uffizi di Firenze, dove figura nella composizione anche il **ritratto a Clemente VII**, all'epoca **Giulio de' Medici**, in quanto ancora col titolo di cardinale, nonché **cugino** dello stesso **papa Leone X**.

Raffaello Sanzio, *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*, olio su tavola (155,2x118,9 cm), 1518 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.





Sebastiano del Piombo, *Ritratto di papa Clemente VII Medici*, 1526 ca., olio su tela, 145x100 cm., Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte.

La **posa obliqua**, seduta con inquadratura fino al ginocchio, con **espressione fiera e severa**, lasciano intravedere il **carattere volitivo e decisionista del pontefice**.

Tra le massime espressioni artistiche di Sebastiano del Piombo, l'opera risulta anche essere un'importante testimonianza storica, poiché riprende il **papa senza barba**, quindi in un momento antecedente al voto fatto a seguito del Sacco di Roma del 1527, a partire dal quale il pontefice decise di farsi crescere la barba (i ritratti successivi, fino alla morte del papa avvenuta nel 1537, vedranno infatti lo stesso raffigurato sempre con la caratteristica barba lunga).



Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Clemente VII con barba*, 1531 ca., olio su ardesia, cm. 105,5 x 87,5, Getty Museum, Los Angeles.

La diaspora degli artisti. L'attività di Giulio Romano a Mantova

Nel quadro della **diffusione**, della **Maniera**, in Italia, l'esperienza di **Giulio Romano a Mantova**, a partire dal **1524**, come **architetto** e come **pittore** – in anticipo, di alcuni anni, sulla diaspora degli artisti da Roma, a seguito del “Sacco”(1527) – assume particolare rilievo, per l'ampiezza dell'incarico, assegnatogli da **Federico Gonzaga**.

L'artista fu nominato **prefetto** delle **fabbriche ducali**, e poi, sovrintendente al **rinnovamento urbanistico** della città.

Il **modello** di Giulio fu l'attività di **Raffaello a Roma**, come responsabile delle fabbriche pontificie, di cui **imitò** le **modalità di lavoro**, ponendosi come **coordinatore**, di una schiera di collaboratori.

La principale commissione, affidata all'artista, fu la costruzione, *ex novo*, di un'isola suburbana del **Palazzo Tè**, nel quale si mescolano **diverse funzioni**: da quella **abitativa**, a quella di **svago**, di **ospitalità**, di **intrattenimento** e di **rappresentanza**, adeguata alle esigenze della corte dei Gonzaga.



Palazzo Tè, entrata, Mantova.

Verso la metà del XV secolo, Mantova era **divisa**, dal canale Rio, in **due grandi isole**, circondate dai laghi.

Una **terza piccola isola**, chiamata sin dal Medioevo, **Tejeto**, e abbreviata in **Tè**, venne scelta, per l'edificazione del **Palazzo Tè**.

Due sono le ipotesi, più attendibili, sul significato del termine **tejeto** (o **tejetō**; giardino di tigli): esso potrebbe derivare da **tiglieto** (località di tigli), oppure essere collegato a **tegia**, dal latino **attegia**, che significa **capanna**.

**Giulio Romano,
Palazzo Tè,
facciata
Mantova.**

La **facciata**,
**trattata a
rustico**, è
scandita a
intervalli
regolari, da un
ordine a **pilastri
dorici**.





Facciata interna vista dal cortile



Giulio Romano, Palazzo Tè, fronte sul giardino con le Peschiere

Palazzo Tè: la *Loggia d'onore*, a "serliane"; sullo sfondo, l'emiciclo dell'esedra.



La **serliana** è un elemento architettonico, composto da un **arco a tutto sesto**, affiancato simmetricamente, da **due aperture**, sormontate da un **architrave**; fra l'arco e le due aperture sono collocate due colonne.

In architettura, un'**esedra** è un **incavo semicircolare**, sovrastato da una semi-cupola, posto spesso sulla facciata di un palazzo (ma usato, anche, come apertura in una parete interna).



L'emiciclo dell'esedra

L'**esedra**, in un **ambiente aperto**, destinato a **luogo di ritrovo** e conversazione filosofica, può anche risaltare, da uno spazio vuoto ricurvo, in un colonnato.



La loggia d'onore, vista dall'esedra

Pare che il Palazzo fosse, in origine, dipinto anche all' esterno, ma i colori sono scomparsi, mentre rimangono gli **affreschi interni**, eseguiti dallo stesso **Giulio Romano e da molti collaboratori**.

Oltre agli affreschi, le pareti erano arricchite da **tendaggi** e applicazioni di cuoio dorate e argentate, le **porte di legni intarsiati**, e bronzi, e i **caminetti**, costituiti di nobili marmi.



Giulio Romano, *Sala dei Giganti*, Palazzo Tè, Mantova.



Giulio Romano, Sala dei Giganti, Palazzo Tè, Mantova.

L'ambiente, eseguito in via definitiva, tra il **1532** e il **1535**, narra la vicenda della **Caduta dei Giganti**, tratta dalle **Metamorfosi di Ovidio**.

La **camera** è la più famosa e spettacolare del Palazzo, sia per il **dynamismo** e la **potenza espressiva**, delle enormi e tumultuose immagini, sia per l'audace ideazione pittorica, volta a **negare i limiti architettonici dell'ambiente**, in maniera tale, che la pittura non abbia altri vincoli spaziali, se non quelli, generati dalla realtà dipinta.

Giulio Romano, infatti, interviene per **celare gli stacchi**, tra i **piani, orizzontale e verticale**: smussa gli angoli, tra le pareti, gli angoli tra le pareti e la volta, e realizza un pavimento, oggi perduto, costituito da un mosaico di ciottoli di fiume, che prosegue, dipinto, alla base delle pareti.

Con questo stupefacente **artificio unitario e illusionistico**, l'artista intende catapultare lo spettatore, nel vivo dell'evento in atto, per **produrre** in lui, **stupore e sensazione di straniamento**.

La **sala** si presenta a **base quadrata**, sovrastata da un **soffitto a cupola**. Nella **cupola** è rappresentato **Zeus** che, con un fascio di fulmini, sconfigge i Giganti, ritratti, a partire dal pavimento mentre stanno cercando di ascendere all'Olimpo.





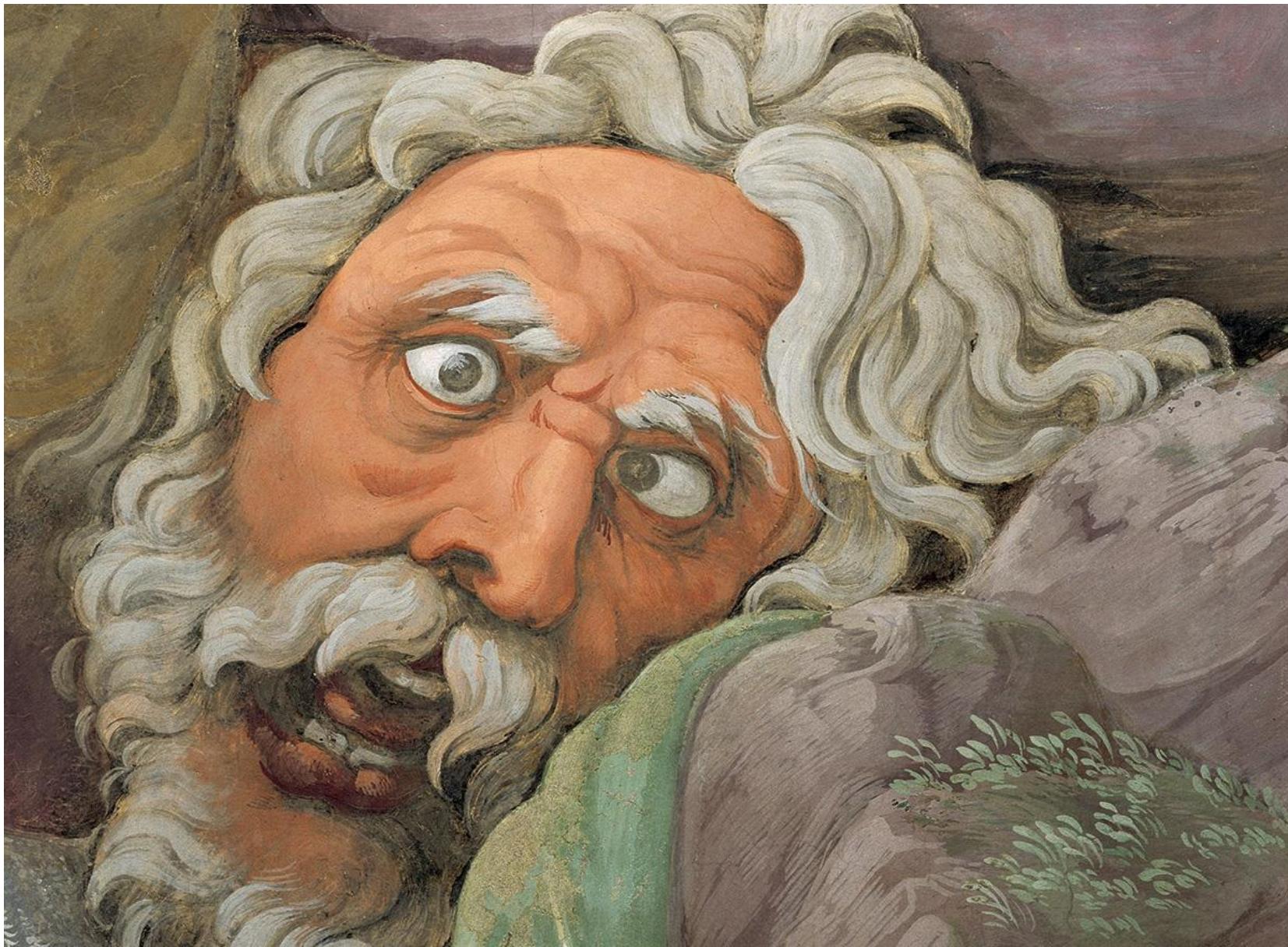
Giulio Romano, Sala dei Giganti, la Cupola



Giulio Romano, Sala dei Giganti, una parete



Dettaglio



Dettaglio

Parmigianino: eleganza astratta e raffinata

A seguito del “Sacco” di Roma ”(1527), **Parmigianino** abbandonò la città, riparando a **Bologna**, dove si trattenne 4 anni (1527-1531), durante i quali portò avanti la ricerca estetica, avviata nel periodo romano.

Ogni **suggerzione classica** venne **reinterpretata** e tradotta, con continuità e coerenza, in una **originale alterazione**, degli stessi **caratteri del Classicismo**. La **Madonna col Bambino e santa Margherita (Madonna di Santa Margherita)**, (1527-1530) costituisce un mirabile esempio di **ricercatezza formale**, al cui controllo viene sottoposta, in un’atmosfera sospesa e sempre estranea, ai toni accademici, qualsiasi partecipazione emotiva.



Parmigianino, *Madonna di Santa Margherita*, olio su tavola (204x149 cm), 1527-1530, Pinacoteca Nazionale di Bologna.



Parmigianino, *Madonna di Santa Margherita*, olio su tavola (204x149 cm), 1527-1530, Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Opera fondamentale, del periodo bolognese, dell'artista (1527-1530), venne dipinta per le monache del Convento di Santa Margherita.

Il centro del dipinto è occupato dalla **Madonna col Bambino** che, volgendosi verso sinistra, al **vescovo Petronio**, protettore di Bologna, porge, verso l'altro lato, il **Bambino**, che fissa, con intensità, la **protagonista**, **Margherita**, la quale ricambia lo sguardo intenso, avvicinandogli il volto e **solleticandogli il mento**, mentre, con l'altra mano, si appoggia, con familiarità, al **ginocchio di Maria**.

Margherita, che indossa un mantello con ricami dorati e fodera di pelliccia, è **riconoscibile**, inequivocabilmente, dal **mostro** che le **sta vicino**, in **basso a destra**.

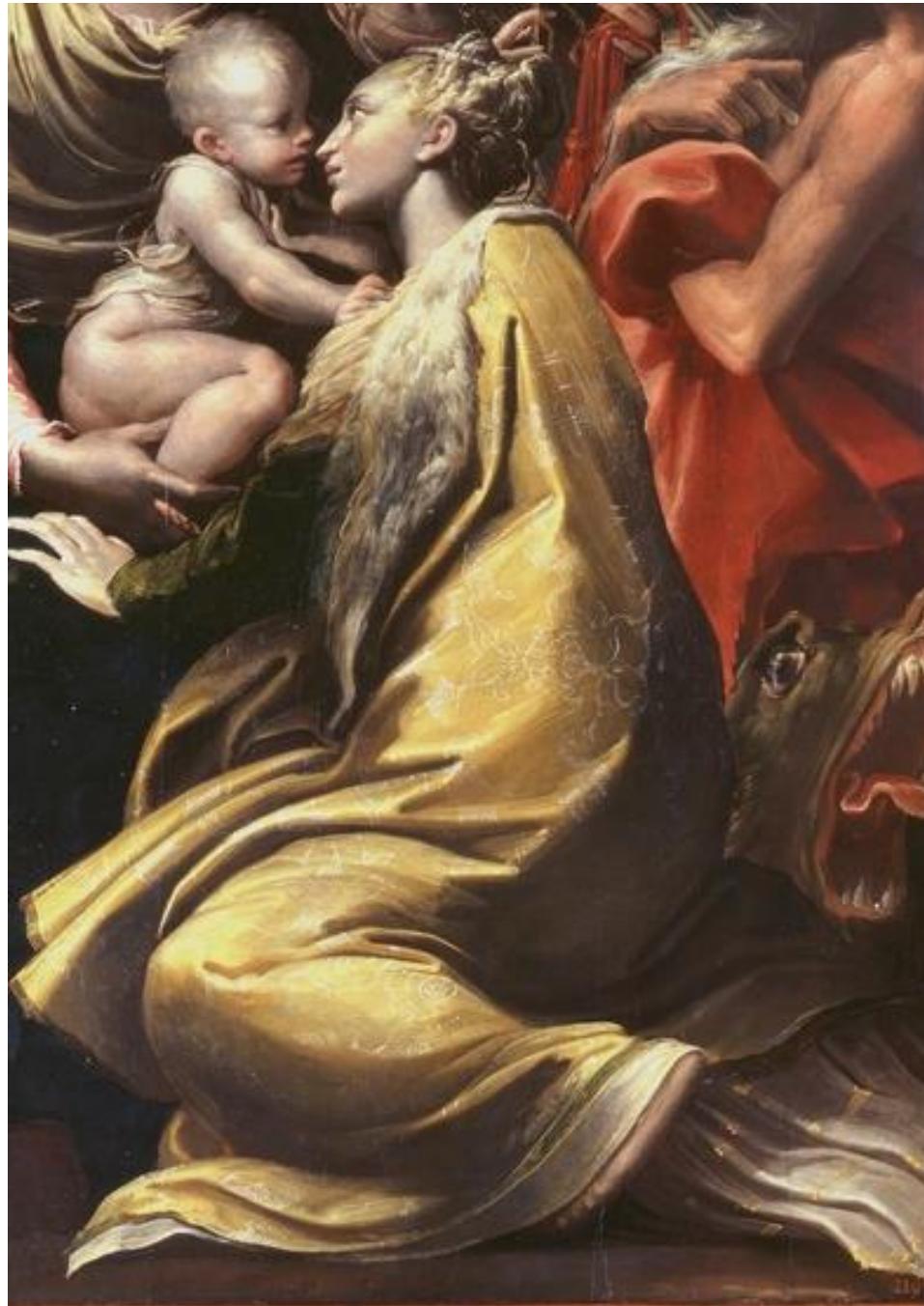
La **figura mostruosa**, in penombra, spalanca le fauci, mostrando la lingua arricciata e la poderosa dentatura, ma nessuno lo considera, confinato a un **ruolo semplicemente iconografico**, per identificare la santa.

Le **figure allungate** ed estremamente **eleganti**, hanno una **varietà di pose, gesti e sguardi**, che generano un moto circolare, per l'occhio dello spettatore, da un capo all'altro della pala.



Parmigianino, *Madonna di Santa Margherita*, particolare, olio su tavola (204x149 cm), 1527-1530, Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Dettaglio, *Santa Margherita e il Bambino Gesù*



Parmigianino, *Madonna di Santa Margherita*, particolare, olio su tavola (204x149 cm), 1527-1530, Pinacoteca Nazionale di Bologna.

Margherita, o anche **Marina** (Antiochia di Pisidia, 275 – 290), è stata un fanciulla cristiana che, secondo la **tradizione agiografica**, subì il martirio sotto Massimiano; è venerata come santa dalla Chiesa cattolica, e da quella ortodossa, che la considerano **patrona delle partorienti**.

Secondo la leggenda, mentre pascolava, fu notata dal prefetto Ollario, che tentò di sedurla, ma lei, avendo consacrato la sua verginità a Dio, confessò la sua fede e lo respinse: umiliato, il prefetto la denunciò, come cristiana.

Margherita fu incarcerata e venne **visitata in cella**, dal **demonio**, che le apparve, sotto forma di **drago** e la inghiottì: ma Margherita, armata della croce, gli **squarcò il ventre** e uscì **vittoriosa**: per questo motivo, viene invocata per ottenere un parto facile.

Dopo aver resistito miracolosamente, a vari tormenti, fu quindi **decapitata** il 20 luglio (*dies natalis*) del **290**, all'età di quindici anni.



Parmigianino, *Madonna con il Bambino e angeli* (*Madonna dal collo lungo*), olio su tavola (216x132 cm), 1534-1540, Galleria degli Uffizi, Firenze.

È considerato uno dei dipinti, più importanti e rappresentativi, del **Manierismo italiano**, ispirato a un'estetica anticlassica e ricco di allusioni e trasposizioni simboliche.

Una tenda rossa, scostata, fa da sfondo a una slanciata Madonna, seduta, rappresentata a **tutta figura**, su un **invisibile seggi**, con alcuni **cuscini imbottiti** ai piedi.

Sorridente e distante, come una **principessa elegante**, mostra **proporzioni allungate**, soprattutto evidenti, nel **collo**, graziosamente **curvato**, che dà il nome all'opera.

La Madonna **tiene in grembo** il **Bambino**, addormentato, in una **posizione un po' precaria**, che, con le gambe e le braccia divaricate, sembra sondare la profondità dello spazio, attorno a sé.

Il **Bambino** ha un'età inusualmente **avanzata**, come già, nella precedente *Madonna della Rosa*.



Parmigianino, *Madonna della Rosa*, olio su tavola (109x88,5 cm), 1530, Gemäldegalerie, Dresden.



Parmigianino, *Madonna con il Bambino e angeli (Madonna dal collo lungo)*, olio su tavola (216x132 cm), 1534-1540, Galleria degli Uffizi, Firenze.

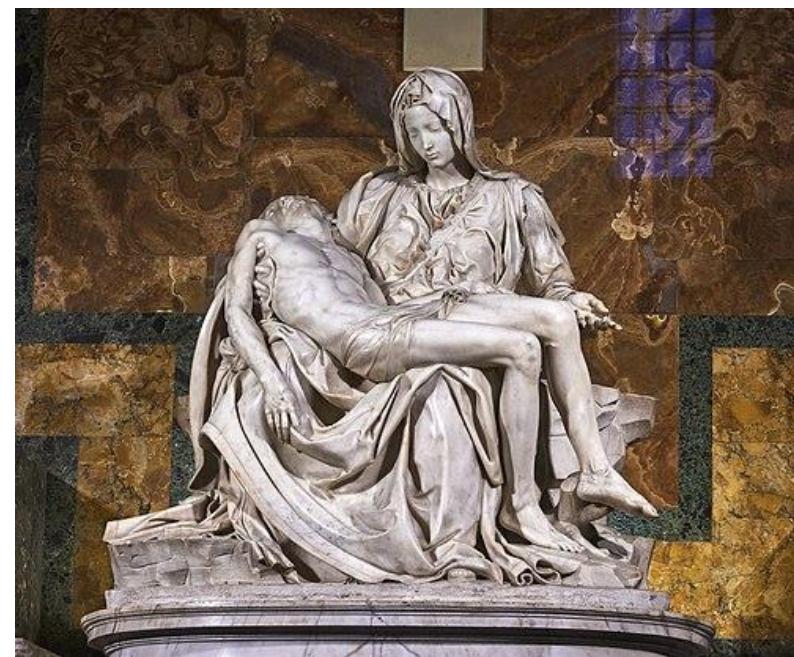
La **posizione** del **Bambino addormentato** è una prefigurazione della Passione, perché ricorda la posizione delle *Pietà Vaticana*.

Una citazione tutt'altro che casuale lega l'opera alla *Pietà vaticana* di Michelangelo: madre e figlio hanno infatti una **posa simile ma rovesciata** e la Vergine indossa una **cintura a tracolla**, proprio come nella statua marmorea.

In questo caso però la **fascia** blocca il vibrare del panneggio setoso, con un **effetto bagnato** che ricorda la scultura ellenistica.

Il **velo azzurro** intenso **non le copre la testa**, come al solito, svelando invece una **complessa acconciatura**, con un diadema e file di perle, come se ne vedono anche in altri dipinti di Parmigianino;

Il **velo** ricade invece **sulla spalla** e forma **un'ampia piega dietro la schiena**, che bilancia compositivamente il volume delle gambe di Maria.



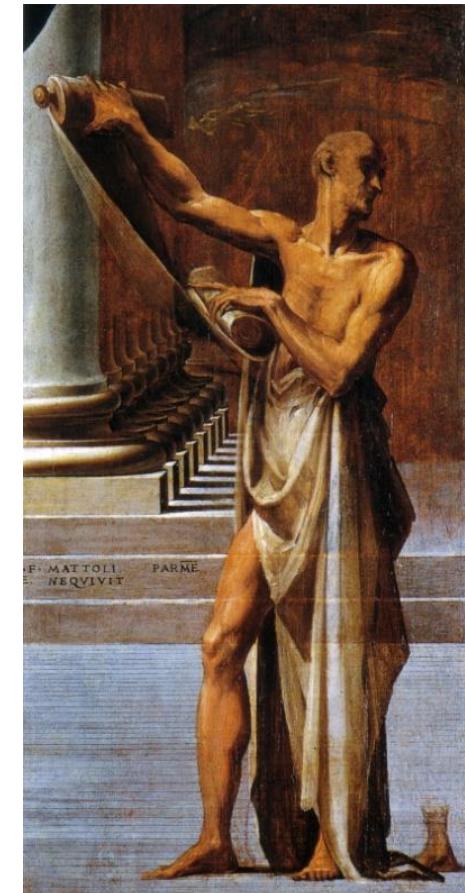
Michelangelo, *Pietà Vaticana*, 1497 – 1499, marmo bianco di Carrara, Basilica di San Pietro in Vaticano



Parmigianino, *Madonna con il Bambino e angeli (Madonna dal collo lungo)*, olio su tavola (216x132 cm), 1534-1540, Galleria degli Uffizi, Firenze.

La metà destra, è estremamente **insolita**, anche - ma non solo - per la **caratteristica di non finito**.

È infatti, caratterizzata da un'**ampia zona vuota**, dove lo spazio stacca nettamente, su un piano molto arretrato e basso. Qui, una fila di **altissime colonne di marmo**, senza capitello (solo una è dipinta) allude forse, al tempio di Salomone, e sovrasta un **minuscolo uomo emaciato**, "così rimpicciolito, dalla distanza, che a stento, raggiunge il ginocchio della Madonna".



Dettaglio

Egli **srotola** una **pergamena**, forse in qualità di **profeta**, o forse quale **San Girolamo** (che aveva discusso l'affermazione del dogma dell'Immacolata).

Accanto a lui, **doveva trovarsi** un **secondo personaggio**, di cui l'artista fece in tempo, a dipingere, solo un **piede**: forse era un **san Francesco**, patrocinante del culto dell'Immacolata.





Parmigianino, *Madonna con il Bambino e angeli (Madonna dal collo lungo)*, olio su tavola (216x132 cm), 1534-1540, Galleria degli Uffizi, Firenze.

La colonna è legata all'inno mariano, *Collum tuum ut colonna* ("Il tuo collo come una colonna") derivato dal *Cantico dei cantici*, che spiega anche, l'accento posto, sul **collo** della Vergine.

Un aspetto tipicamente manierista, di quest'opera, è lo sconvolgimento delle **proporzioni umane**, come, del resto, il titolo suggerisce: non solo, il **collo della Vergine** è più lungo del normale, ma anche, la **gamba dell'angelo**, sulla **sinistra**, le **dita di Maria** e il **corpo** della stessa, grande circa il doppio di quello degli angeli.

Questo **incredibile allungarsi delle figure**, ormai così lontano, dal canone equilibrato, del Rinascimento, è una deformazione, per lo più intellettualistica, tesa a dare un aspetto più elegante e sofisticato alle immagini.

La Maniera a Firenze: Bronzino e Vasari

In pittura, massimo interprete della **politica** e dell'**ideologia medicea**, fu **Agnolo Allori** detto il **Bronzino** (1503-1572), allievo e amico di Pontormo, protetto da **Cosimo de' Medici** e dalla moglie, **Eleonora da Toledo**.

I suoi **ritratti**, pur largamente **debitori**, sul piano **formale**, di **Michelangelo**, di **Pontormo** e di **Parmigianino**, sono **caratterizzati**, soprattutto, dalla **ricerca ossessiva**, di **verità ottica**, immagini bloccate nell'attimo eterno, fuori dal tempo storico.

L'artista è riconosciuto, come **riproduttore di fattezze, da consegnare alla storia**. La sua opera è nello stesso tempo laica e cortigiana, portatrice di una **deliberata volontà celebrativa**, che va ben al di là, della pura encomiastica di rito.



Agnolo Bronzino, Ritratto di Eleonora di Toledo col figlio Giovanni, olio su tavola (115x96 cm), 1545, Galleria degli Uffizi, Firenze.

L'opera ritrae la bellissima duchessa di Firenze, **Eleonora di Toledo**, moglie di Cosimo I de' Medici, in compagnia di uno dei suoi undici figli, probabilmente Giovanni, nato nel 1543, e destinato a diventare cardinale.



Agnolo Bronzino, *Ritratto di Eleonora di Toledo col figlio Giovanni*, olio su tavola, 1545, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Lo sfondo scuro, apparentemente piatto, si illumina attorno al viso di Eleonora, ritratta seduta, col figlio accanto, in piedi.

In realtà, a ben guardare, si scopre che non si tratta di una parete, ma di un cielo plumbeo con, in lontananza, una veduta di una tenuta, probabilmente quella di Poggio a Caiano, a cui la famiglia ducale era particolarmente legata.

Bronzino creò un **ritratto ufficiale**, che rispecchia l'**ideale cinquecentesco**, di **potere assoluto**: le forme dei protagonisti sono levigate, prive di forti contrasti chiaroscurali, illuminate da una luce fredda, che le blocca nella **rigidità della posa ufficiale**.

Depurati da qualsiasi imperfezione naturale, i **protagonisti appaiono imperturbabili e decorosi**, degni del loro ruolo di sovrani.



Agnolo Bronzino, *Ritratto di Eleonora di Toledo col figlio Giovanni*, olio su tavola, 1545, Galleria degli Uffizi, Firenze.

L'attenzione dell'artista si concentrò, soprattutto, nella **descrizione precisa** dell'**abbigliamento**, che qualifica, con immediatezza, il **rango** dei personaggi.

L'elaborato **abito**, indossato dalla **donna**, reso perfettamente, nella sua **tridimensionalità** e **materialità**, dal Bronzino, mostra un **corpetto aderente**, una rete di cordoncino dorato con perle sulle spalle, maniche ampie, con tagli, dai quali sbuffa la camicia bianca, sottostante, e un'**ampia gonna**; al centro del petto, risalta il motivo decorativo, stilizzato, della **melagrana**, che simboleggia la fecondità della donna.

Si tratta di un **tessuto broccato**, ricamato, e può essere considerato una sorta di pubblicità, dell'**industria della seta fiorentina**, decaduta nei primi difficoltosi anni del Cinquecento, e **rinata** sotto il **regno di Cosimo I**.

Sebbene l'artista, cercò di creare un **ritratto ceremoniale**, dotato di astrazione, sono state lette varie **emozioni**, sui volti dei protagonisti, da una certa **malinconia** di Eleonora (o piuttosto una certa solenne alterigia), all'**irrequietezza** del **bambino**, che sembra cercare con gli **occhi vispi** un diversivo allo stare in posa.



Agnolo Bronzino, *Ritratto di Lucrezia Panciatichi*, olio su tavola (104x84 cm), 1541 circa, Uffizi, Firenze.

Vasari lodò i ritratti dei coniugi Panciatichi, eseguiti da Bronzino, come "*tanto naturali che paiono vivi veramente, e che non manchi loro se non lo spirito*".

La donna è rappresentata con un **sontuoso vestito rosso**, ornato da **pizzi**, nella parte superiore e da una **cintura** con pietre preziose.

Le **maniche** hanno uno sbuffo arricciato nella parte superiore, e in quella inferiore sono invece aderenti e, come di consueto, estraibili, tenute da lacci.



Agnolo Bronzino, *Ritratto di Lucrezia Panciatichi*, olio su tavola (104x84 cm), 1541 circa, Uffizi, Firenze.

Dettaglio del volto di Lucrezia Panciatichi



Agnolo Bronzino, *Allegoria del trionfo di Venere*, olio su tavola (146x116 cm), 1540- 1545 circa, National Gallery, Londra.

Il dipinto venne inviato, come **regalo**, da parte di Cosimo I de' Medici, al **re Francesco I di Francia**, ed era quindi, innanzitutto, un oggetto politico: il neonato **Ducato di Toscana** era in cerca di **alleanze strategiche**, per evitare di venire fagocitato, dal grande impero di Carlo V (come era avvenuto, per il Ducato di Milano).

Per questo, Cosimo cercava di **ingraziarsi la Francia**, inviando preziosi doni, come questo, mentre, per **allearsi con la Spagna**, Cosimo I sposò la figlia del viceré di Napoli, **Eleonora di Toledo**.

Nell'Ottocento, la **sensualità erotica** del dipinto, destava imbarazzo: per questo, il **pube di Venere** fu **coperto**, da un panno giallo e le **natiche di Cupido**, da un ramo di mirto, tolti solo successivamente, durante un **restauro novecentesco**, eseguito con ottimi risultati.





Agnolo Bronzino, *Allegoria del trionfo di Venere*, olio su tavola, 1540-1545 circa, National Gallery, Londra.

Essendo un quadro, prodotto da una élite, a beneficio di un'altra élite, il soggetto, suggerito sicuramente da qualche personaggio erudito, della corte medicea, è estremamente complesso e dà la possibilità, alla mano di Bronzino, di realizzare uno dei capolavori più famosi del Manierismo, in auge all'epoca.

Lo stile è molto idealizzato, sensuale, ma anche freddo, quasi marmoreo.

La tela presenta più livelli di lettura: il soggetto, in generale, è quasi sicuramente, un'allegoria dell'amore sensuale.

Venere, in primo piano, bacia sensualmente il figlio Cupido, il quale, mostrando vistosamente la sua nudità, attraverso le natiche, le accarezza un seno.

Più complessa è l'interpretazione delle figure, sul retro.



Agnolo Bronzino, *Allegoria del trionfo di Venere*, olio su tavola, 1540- 1545 circa, National Gallery, Londra.

Il **putto**, con i campanelli alla caviglia, che **sparge petali di rosa**, ben illuminato sulla **destra**, simboleggia il riflesso, più immediato, del piacere carnale, la **Gioia**.

Dietro di lui, una **fanciulla**, appena in ombra, si presenta con un **grazioso volto**, ma è una figura molto **ambigua** e simboleggia l'**inganno**.

Anche **Venere e Cupido**, si stanno **ingannando** a vicenda: lei sta rubando una freccia, dalla sua faretra, lui le sta sfilando il diadema di perle.

Le stesse **maschere da teatro**, forse un satiro e una ninfa, presenti in **basso a destra**, sono un simbolo della **realità, celata dagli inganni**.

Sul **lato opposto**, una **figura grottesca (in basso)**, che simboleggia la disperazione o la malattia (le **conseguenze** dell'amore sensuale).

Infine, una **clessidra**, in **alto a destra**, e un **vecchio con le ali**, che scosta un pesante velo, e scopre la scena: è il **Tempo**, accompagnato dalla **Verità (in alto a sinistra)**, che svela; infatti, l'altro titolo del dipinto, forse quello più giusto, è proprio, la **Lussuria smascherata**.



Agnolo Bronzino, *Ritratto di Laura Battiferri*, olio su tavola, 1555 ca., Palazzo Vecchio, Firenze.

Il dipinto raffigura **Laura Battiferri**, poetessa e, dal 1550, moglie dello scultore Bartolomeo Ammannati.

Laura Battiferri è **ritratta**, dal Bronzino, di **profilo**, in una posa che ricorda la **medagliistica**, mentre tiene, tra le mani, un **libro di sonetti petrarcheschi**: si tratta di un'**allusione** alla sua passione per la **poesia**, ma anche, al suo **stesso nome**, poiché, la donna, amata da Petrarca, si chiamava proprio **Laura**.

Anche il **profilo**, con il **naso aquilino**, rimanda alla **poesia**, in quanto ricorda quello di **Dante Alighieri**: se osserviamo bene la sua figura, noteremo, che la parte superiore, del corpo è sproporzionata, rispetto al **naso**, espediente utilizzato dall'artista, proprio per mettere in evidenza, il **paragone fisico**, con il **sommo poeta**.

Sandro Botticelli,
Dante Alighieri,
tempera su tela,
1495, Ginevra,
collezione privata.





Agnolo Bronzino, *Ritratto di Laura Battiferri*, olio su tavola, 1555 ca., Palazzo Vecchio, Firenze.

Come in tutti i ritratti del Bronzino, anche qui, il **soggetto ci appare distaccato e distante, dall'osservatore**, tanto che Laura, neppure ci rivolge lo sguardo, comunicando una **bellezza austera**, molto fredda, e idealizzata.

La **severità**, con cui è raffigurata, potrebbe alludere anche al motivo, che Laura fu una **fervente cattolica**.

La decorazione di Palazzo Vecchio: Giorgio Vasari

In quegli anni, comunque, protagonista del panorama pittorico fiorentino, era ormai **Giorgio Vasari** (1511-1574), che già, nel **1546**, pubblicava la **prima edizione** delle **Vite**, e si poneva, dunque, come portavoce ufficiale, dell'idea del **primato fiorentino** e **ideologo**, di fatto, della **corte medicea**, posizione confermata nel **1550**, con la nomina a **sovrintendente alla decorazione di Palazzo Vecchio**, nuova sede dei Medici.

Qui aveva già lavorato, dal 1544, **Francesco Salviati** (1510-1563), che, nelle **Storie di Camillo**, per la **Sala dell'Udienza**, aveva dato un eccellente esempio, di "stile romano" nitido e fluente, nella costruzione.

Ma questo filone di retorica, classicheggiante sintesi del **Manierismo romano**, era comunque, **estraneo**, alla nuova **dialettica culturale fiorentina**.



Francesco Salviati, *Trionfo di Camillo*, 1545 ca., affresco, Palazzo Vecchio, Sala dell'Udienza, Firenze.

Il tono cambiò, quando Vasari si accinse all'impresa, esercitandovi una sorta di "monopolio" per circa vent'anni.

La maggior impresa è la **glorificazione pittorica** di **Casa Medici**, in cui, la teoria del **primato fiorentino**, sulle arti, viene ripresa, descritta e sistematicamente raccordata, all'intervento dinastico.

Più libera – apparentemente – è la **decorazione** della *Sala degli elementi naturali*, cui **Cristoforo Gherardi** (1502-1556) diede una forma visiva agile, libera dalla piattezza convenzionale di Vasari.

Ma, l'impostazione dottrinaria, è tutta di corte e l'impianto allegorico si risolve, sempre, in una **indiretta esaltazione** dei **Medici**, signori delle **arti** e della **scienza**.



Giorgio Vasari e Cristoforo Gherardi, *Sala degli elementi naturali*, affresco, 1556-1559, Palazzo Vecchio, Firenze.



Giorgio Vasari e Cristoforo Gherardi, *Sala degli elementi naturali*, particolare, soffitto, *Aria*, affresco, 1556-1559, Palazzo Vecchio, Firenze.

Il dio del Tempo **Crono**, circondato da allegorie, delle prerogative del Creatore, mutila il dio del Cielo **Urano**, i cui semi daranno origine ai **quattro Elementi**.



Giorgio Vasari e Cristoforo Gherardi, *Sala degli elementi naturali*, particolare, parete, *Terra*, affresco, 1556-1559, Palazzo Vecchio, Firenze.

Offerta delle primizie della Terra a Saturno, dio della seminazione.

Questo tipo, di finalizzazione dottrinaria ed encomiastica, si attenua, sotto il successore di Cosimo I, **Francesco I** (1574-1587) e ciò è ben visibile, qualora si confronti, la *Sala degli elementi naturali*, con lo **Studio di Francesco I**, eseguito subito **dopo il 1570**, a opera di una generazione di **allievi** del Vasari (Allori, Zucchi, Cavalori, Macchietti, Naldini, Santi di Tito e altri).

Lo spunto è, sostanzialmente, identico, trattandosi di una **rappresentazione allegorica**, degli **elementi della natura** (terra, acqua, aria, fuoco) e delle **attività umane** a essi connesse. Il programma iconografico fu proposto da **Vincenzo Borghini**.



Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini, Studio di Francesco I, 1569-1572, Palazzo Vecchio, Firenze.

Si tratta di un **piccolo ambiente rettangolare**, voltato a botte, comunicante col Salone dei Cinquecento e con gli appartamenti privati.



Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini, *Studiolo di Francesco I*, 1569-1572, Palazzo Vecchio, Firenze.

Nelle lunette, dello Studiolo, appaiono i ritratti di Eleonora e Cosimo I, sulla volta, gli elementi naturali e, lungo le pareti, eroi, dei e raffigurazioni delle attività umane.



Alessandro Allori, *Ritratto di Eleonora di Toledo*, lunetta, Studiolo di Francesco I, 1569-1572, Palazzo Vecchio, Firenze.



Alessandro Allori, *Ritratto di Cosimo I*, lunetta, Studiolo di Francesco I, 1569-1572, Palazzo Vecchio, Firenze.



Santi di Tito, *Le sorelle di Fetonte trasformate in pioppi*, Studiolo di Francesco I, 1569-1572, Palazzo Vecchio, Firenze.



Giovanni Stradano, *Il laboratorio di alchimia*, olio su tavola, Studiolo di Francesco I, 1570 ca., Palazzo Vecchio, Firenze.

Gli artisti, dello Studiolo, stabilirono un saldo rapporto, col nuovo granduca **Francesco I**, diverso dal padre Cosimo.

Francesco I era un **letterato**, che si interessava di **alchimia** e, all'interno dello Studiolo, collezionava le sue raccolte più segrete (gioie, medaglie, pietre intagliate, cristalli lavorati e vasi).

Nell'**attività decorativa**, attorno allo Studiolo, era attiva una figura importante dell'arte d'Oltralpe, il pittore e incisore fiammingo **Jan van der Straet**, conosciuto con l'appellativo di **Giovanni Stradano**.

In questo dipinto, eseguito per lo Studiolo di Francesco I, sono ritratti, con estrema cura dei particolari, gli strumenti utilizzati dagli alchimisti.

Egli, dopo aver collaborato allo Studiolo, subentrò come **capo-equipe** al Vasari, alla morte di questo, e si rese famoso, inoltre, per l'attività, insieme al Salviati, di **disegnatore dell'arazzeria medicea**, la più grande del periodo, che importava maestranze dalla Fiandra.



Giovanni Stradano, *Il laboratorio di alchimia, particolare*, olio su tavola, Studiolo di Francesco I, 1570 ca., Palazzo Vecchio, Firenze.