



HAL
open science

Il Rosso Fiorentino, pittore della Maniera

Pascale Climent-Delteil

► **To cite this version:**

Pascale Climent-Delteil. Il Rosso Fiorentino, pittore della Maniera. Presses universitaires de la Méditerranée, 136 p., 2007, 978-2-84269-797-6. <hal-03170705>

HAL Id: hal-03170705

<https://hal.science/hal-03170705v1>

Submitted on 16 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

CAHIERS DE PRÉVUE

Hors série

*Il Rosso Fiorentino,
pittore della Maniera*

Pascale CLIMENT-DELTEIL

Presses universitaires de la Méditerranée

A Dominique, Jonathan e Bastien

Ringraziamenti

Gli studiosi del Rosso svolgono un lavoro di ricerca approfondito e meticoloso, che continua ad arricchire le conoscenze sull'artista con nuove ipotesi e vie d'indagine. Il mio intento, con questo studio, è più modesto: è quello di contribuire a suscitare, o ampliare, l'interesse per l'artista fiorentino presso un pubblico di non-specialisti. Voglio ringraziare tutti coloro che, in modi diversi, mi hanno incoraggiata e aiutata in questa via. Grazie, in particolare, a Carlo Falciani, notevole specialista del Rosso, che si è sempre dimostrato molto disponibile per rispondere alle mie domande; grazie a Nino Chiappano e Gianni Scarpa, a Massimo Tramonte e Pascal Gabellone, e grazie soprattutto a Angela Biancofiore. Senza di lei, questo libro non esisterebbe.

Quando non viene segnalata un'edizione italiana per gli scritti da cui sono tratte le citazioni, la traduzione è nostra.

Introduzione

egli di continuo nelle composizioni delle figure sue era molto poetico, [...] con leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti

Giorgio VASARI¹.

Quando si accenna al Rosso Fiorentino, viene subito in mente la *Deposizione* di Volterra, i colori abbaglianti e le linee spezzate delle figure che spiccano su uno sfondo blu intenso quasi uniforme. Come poté nascere questa tavola nel 1521, in un momento in cui sembrava che l'arte fosse giunta all'apice della perfezione con le opere di Raffaello, morto un anno prima? Chi era realmente il Rosso? Quali sono le sue altre opere? Oppure la *Deposizione* fu il frutto stupendo e unico di una specie di *raptus* visionario del pittore? Sono tutte queste domande, che sorgono spontanee di fronte alla pala volterrana, ad aver dato inizio al presente studio, allo scopo di capire meglio un artista spesso misconosciuto.

Il Rosso visse in un'epoca di grandi cambiamenti politici a livello europeo, in un periodo particolarmente caotico per la penisola italiana. In campo artistico, ebbe luogo una mutazione, che segnò la fine delle certezze del Rinascimento. I primi manieristi, come il Rosso, furono l'espressione di questa svolta nella storia dell'arte e incarnarono l'inizio di una presa di coscienza dell'individualità del pittore in quanto parte integrante dell'opera.

Per avvicinarsi al Rosso Fiorentino, il riferimento bibliografico fondamentale rimane senza dubbio la biografia scritta da Vasari. Mal-

1. Giorgio VASARI. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*.

grado la parzialità dell'autore, insieme biografo, critico d'arte e pittore, *Le Vite* sono praticamente l'unico documento contemporaneo del Rosso sul quale è possibile basarsi per seguire l'artista nella sua vita errabonda. Una parzialità, quella di Vasari, che non significava ostilità, come avvenne invece nei confronti del Pontormo; Vasari fu, in gioventù, amico del Rosso, dal quale probabilmente venne a sapere della sua vita. Oltre a dati concreti su date e nomi dei committenti (dati non totalmente affidabili, ma sulla base dei quali gli storici moderni hanno realizzato serie indagini archivistiche), il testo vasariano è anche uno specchio che ci rinvia riflesso, sebbene un po' deformato, il modo in cui vennero accolti i dipinti rosseschi. Così, partendo dal racconto di Vasari ripercorreremo il cammino seguito dal Rosso.

Dopo aver trattato alcune tappe essenziali nella pittura e nella vita dell'artista, sottolineeremo l'importanza della *Galleria di Francesco I*. Se la vita dell'artista in Italia fu difficile e gli arrecò rare soddisfazioni rispetto alla fama e al riconoscimento ambiti, in Francia, invece, l'attendevano la gloria e gli onori, nonché la stima e l'ammirazione del re Francesco I. Purtroppo, l'opera del pittore a Fontainebleau risulta molto spesso ignota al pubblico, perfino a quello francese. Perché tale oblio? È sicuramente nella *Galerie François I^{er}* che il Rosso si dimostrò più inventivo e brillante. Per di più, essa fu un impulso per il rinnovamento dell'arte francese, fu lo scatto che consentì alla *Renaissance* di giungere alla piena fioritura.

Man mano che ci si inoltra nell'opera del Rosso, si svela la sua ricchezza. Ma di pari passo, come ogni volta che ci si addentra nel cuore di un'autentica creazione artistica, si palesano anche la sua complessità e i suoi contrasti. Se molte tavole presentano ancora aspetti poco chiari sui quali continuano a indagare gli studiosi, attraverso gli svariati dipinti e disegni del Rosso emerge comunque una certa idea della personalità dell'uomo e dell'artista. Eppure, attorno a lui sussiste un velo d'ombra, non solo perché ci mancano le testimonianze, ma anche perché alcuni elementi dei suoi quadri suscitano sentimenti d'inquietudine e disagio. In questo lato cupo, un po' «satanico» di certe sue opere, si riflettono nel contempo l'indole del Rosso e l'angoscia di molti artisti di quell'epoca.

Un'attenta indagine sulla vita e sulle opere del Rosso consente di avvertire con forza sempre maggiore quanto sia importante ed essen-

ziale la sua «opinione contraria alle maniere»¹ (cioè allo stile) dei maestri contemporanei e a una concezione rinascimentale classica. Un'«opinione contraria» che non esprimeva il suo rifiuto assoluto di questo retaggio troppo pesante, ma soprattutto la volontà, anzi il bisogno vitale, di creare secondo la propria maniera.

1. Scrive Vasari, a proposito degli esordi del Rosso: «con pochi maestri volle stare all'arte, avendo egli una certa sua opinione contraria alle maniere di quegli» (Giorgio VASARI, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* (Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550), vol. II, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, presentazione di Giovanni Previtali, Einaudi tascabili, Torino, 1986, pag. 749).

Si noti che ci riferiamo prevalentemente alla prima edizione dell'opera, ossia quella del 1550. A volte, rinvieremo a quella del 1568, e in questo caso verrà specificato.

Capitolo I

Il Rosso Fiorentino e la sua epoca

I.1 Il periodo storico: le ultime illusioni degli stati italiani

Nel marzo del 1494, quando nacque il Rosso, era al potere Piero de' Medici, figlio di Lorenzo, morto due anni prima, che aveva governato Firenze per ventitré anni. Come avrebbe scritto Francesco Guicciardini, l'Italia era allora «ridotta in somma pace e tranquillità, [...] né sottoposta a altro imperio che de' suoi medesimi, non solo era abbondantissima d'abitatori, di mercanzie e di ricchezze, ma illustrata sommamente dalla magnificenza di molti principi, dallo splendore di molte nobilissime città, dalla sedia e maestà della religione»¹. E la Firenze di Lorenzo de' Medici era stata, come il Magnifico stesso, l'«ago della bilancia», aveva garantito l'equilibrio tra gli stati italiani nonché lo sviluppo del commercio con l'Europa. E da oltre due secoli la città toscana era il maggiore centro intellettuale e artistico della penisola.

Nonostante l'apparente serenità, quando l'esercito di Carlo VIII re di Francia scese in Italia nel 1494, non incontrò praticamente resistenza. Ma l'invasione stimolò un risveglio in molte parti d'Italia, e a Firenze Piero de' Medici, uomo debole e poco abile nel governare, venne cacciato dai fiorentini. Nel settembre del 1494, Girolamo Savonarola, che da più anni predicava e invocava il castigo di Dio contro il mondo immorale e la Chiesa corrotta, fu scelto per ristabilire la repubblica con una riforma «integrale» e «universale», e Cristo fu proclamato signore della città. Il messaggio semplice e chiaro del frate domenicano attraeva non solo gli umili ma anche i dotti, come Giovanni Pico della Mirandola, Giovanni Della Robbia, Fra Bartolomeo e lo stesso Botticelli.

1. Francesco GUICCIARDINI, *Storia d'Italia*, I/1, in *Opere*, a cura di Vittorio de Caprariis, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli, 1953, pag. 374.

Quattro anni dopo, la popolarità di Savonarola era ormai erosa, e il frate, scomunicato dal papa Alessandro VI, venne impiccato e arso sul rogo. Si ritornò allora a una repubblica di tipo oligarchico, ma questa volta antimedicca, tra i cui segretari ci fu anche Niccolò Machiavelli. Essa sopravvisse quattordici anni: nel 1512, entrarono a Firenze le truppe della cosiddetta Lega santa promossa da Giulio II, che aveva respinto fuori dalla penisola l'esercito di Luigi XII re di Francia a cui si erano alleati i fiorentini. Venne allora restaurata la signoria dei Medici. Al potere, Giovanni de' Medici, futuro papa Leone X. Da quel momento in poi, il destino della città fu strettamente legato a quello, fausto o infausto, del papato e della famiglia Medici.

Tuttavia rimase un nucleo di oppositori ai Medici, attaccati all'indipendenza politica e al prestigio della città. Tra questi, antiche famiglie aristocratiche di tradizione repubblicana antimedicca, ma anche i «Piagnoni», seguaci di Savonarola. Secondo il parere di Carlo Falciani, sembra che il Rosso, che trascorse la sua gioventù nella Firenze della Repubblica, fosse vicino a questi ambienti¹.

Nel frattempo, lo stato pontificio era diventato sempre più esteso e potente. Nel campo dell'arte il decennio del pontificato di Giulio II lasciò il segno più profondo nella storia di Roma, in particolar modo della Roma monumentale; numerosi artisti vennero chiamati in Vaticano, come Raffaello, ad affrescarne le Stanze, e Michelangelo, a dipingere la volta della Sistina.

Con l'avvento di Leone X alla sede pontificia nel 1513, la città eterna conquistò rapidamente il primato artistico e intellettuale, a scapito di Firenze. Ma quello che sembrava un periodo di opulente ricchezza culturale e di felice tregua politica, fu in realtà un momento in cui prevalsero la timorosa prudenza e l'indecisione del papa, nonché l'inconsapevolezza dei dotti. Tanto sul piano religioso, quanto su quello politico, la convinzione di vivere un'«età dell'oro» si sarebbe mostrata illusoria.

Il concilio lateranense convocato da Leone X nel 1513 avrebbe dovuto liberare la Chiesa dagli abusi che la deturpavano da tanto

1. Cfr. Carlo FALCIANI, *Il Rosso Fiorentino*, Olschki editore, Firenze, 1996. Falciani cerca di evidenziare i vincoli tra l'artista e un particolare ceto fiorentino strettamente legato a un'antica tradizione di valori cavallereschi e d'indipendenza della città, nonché a una memoria savonaroliana. Si veda soprattutto il capitolo II: *Il Rosso Fiorentino e la tradizione*.

tempo ma fu una delusione per molti perché con esso si confermò una volontà più di conservatorismo che di rinnovamento. La riforma, invece, la portò Lutero quando affisse le sue novantacinque tesi sulla porta della cattedrale di Wittenberg nel 1517, lo stesso anno in cui il concilio poneva termine ai propri lavori. Le teorie luterane non ebbero modo di diffondersi in Italia, ma il bisogno di ritrovare una Chiesa più autentica, che potesse essere guida indefettibile dei credenti, rimase ancora una volta insoddisfatto. Fra i letterati e gli artisti, quali Michelangelo¹ o il Pontormo², si espresse in una ricerca più personale, più singolare.

Nel 1519, Carlo d'Asburgo, erede della corona di Spagna per via materna, veniva eletto imperatore del Sacro Romano Impero e l'Italia, con Roma capitale della Cristianità, diventava così posta in gioco di un primato europeo tra Carlo V e Francesco I re di Francia.

Nel 1523, alla morte di Adriano VI da Utrecht, le brevi speranze di pace politica e religiosa nate con la sua elezione alla sede pontificia, crollarono. Giulio de' Medici diventò papa Clemente VII. Anch'egli, come Leone X, fu un grande protettore delle arti, e chiamò a Roma molti artisti ma, poco abile in politica, aderì, insieme alla Francia, alla Lega di Cognac contro Carlo V. Il 6 maggio 1527, l'esercito imperiale dilagava nella città eterna, mettendola a ferro e a fuoco. Così ricorda il Guicciardini: «Morirono, tra nella battaglia e nello impeto del sacco, circa quattromila uomini [...] Furono saccheggiate i palazzi di tutti i cardinali [...] Sentivansi i gridi e urla miserabili delle donne romane e delle monache, condotte a torme da' soldati per saziare la loro libidine [...] Udivansi per tutto infiniti lamenti di quegli che erano miserabilmente tormentati [...] Tutte le cose sacre, i sacramenti e le reli-

1. Cfr. Anthony BLUNT, *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, Gallimard idées/arts, Paris, 1966, pagg. 115-117: «Da quel momento, la religione di Michelangelo divenne fervida e si espresse in una devozione intensa ma senza fanatismo [...]. Egli fu ormai per così dire uno di coloro che desideravano costruire una nuova forma di cattolicesimo spiritualizzato, a partire da riforme che tuttavia non scalzassero le fondamenta della Chiesa romana».

2. Secondo Philippe Costamagna, l'ispirazione decisamente nordica degli affreschi della Certosa di Galluzzo sarebbe in parte mossa dalla volontà di rendere omaggio al nuovo papa Adriano VI, portatore della speranza in una possibile riforma interna della Chiesa, e gli affreschi oggi perduti del coro di San Lorenzo costituirebbero l'espressione della dottrina secondo cui la salvezza non si ottiene mediante l'intercessione dei santi, ma dipende dalla fede dell'uomo (Philippe COSTAMAGNA, *Pontormo*, Gallimard/Electa, Paris/Milano, 1994, pag. 61, e pag. 92).

quie de' santi, della quali erano piene tutte le chiese, spogliate de' loro ornamenti, erano gittate per terra; aggiugnendovi la barbarie tedesca infiniti vilipendi»¹.

A Firenze, alla notizia della caduta di Roma, si cacciarono i Medici e venne restaurata una repubblica, memore degli anni savonaroliani. Un entusiasmo di breve durata perché nel 1529, dopo la pace tra Carlo V e Francesco I, la città venne assediata e si arrese nell'agosto del 1530.

Il trauma del sacco fu terribile per tutta l'Italia. Segnò la fine di un'illusione d'indipendenza, e la fine di un'epoca felice per le arti. Molti artisti fuggirono da Roma, alcuni lasciarono poi la penisola per la Francia, come Cellini, il Rosso, il Primaticcio². Eppure tanto episodio tragico fu, allo stesso tempo, spunto di un ampio diffondersi del Rinascimento italiano in Europa³.

1.2 Il contesto artistico della nascita di un pittore

1.2.1 Anticlassicismo e Manierismo

All'inizio del Quattrocento, con Brunelleschi e Alberti come principali teorici, l'arte venne trasformata dalla riscoperta delle regole matematiche della prospettiva, sia mediante gli scritti latini di Vitruvio, sia attraverso le sculture antiche, greche e romane. Ma ciò non avvenne per caso, né in modo isolato nel campo artistico: i cambiamenti erano intimamente legati a una *Weltanschauung* rivoluzionata dal pensiero umanistico, che conferiva un nuovo valore all'uomo — «misura di tutto» secondo la formula di Protagora —, la cui ragione gli

1. GUICCIARDINI, *op. cit.*, XVIII/8, pagg. 1008-1009.

2. Nel suo articolo «Ricordo dei Manieristi», pubblicato nel 1953, Roberto LONGHI sottolinea l'impatto psicologico del Sacco di Roma sugli artisti: «se di più d'uno dei "manieristi" si sa per certo che a Roma lavorò con lo stocco dei lanzichenecchi alle costole; di qualche altro che si salvò fuggendo (quando non ci rimise la buccia), quasi si vorrebbe chiamarli dei "traumatizzati" del Sacco di Roma!» (Roberto LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori «I Meridiani», Milano, 2001, pag. 732).

3. A proposito del ruolo del Rosso nella diffusione del Rinascimento in Francia, Pierre Barucco dichiara: «il Rosso ha trasformato la pittura francese. Prima di lui la *Renaissance* non esisteva. Egli ha introdotto la grande decorazione e, grazie alla sua cultura e al suo virtuosismo, ha imposto dei nuovi temi e fatto sentire il proprio lirismo» (Pierre BARUCCO, *Le Maniérisme italien*, P.U.F. «Que sais-je?», Paris, 1981, pag. 43). Approfondiremo l'argomento nel capitolo dedicato a Fontainebleau.

consentiva di essere maestro del proprio destino. In pittura, contemporaneamente all'affermazione della necessità d'imitare la natura come modello di perfezione, sorgeva un'altra idea, quella del trionfo dell'arte sulla stessa natura. In questo, il Rinascimento si ricollegava alle concezioni artistiche dell'Antichità illustrate, come è noto, dall'aneddoto di Zeusi che scelse l'elemento più bello in ogni vergine di Crotona per dipingere la donna perfetta¹. L'apice di tali teorie verrà raggiunto con le opere di maturità di Raffaello. Parallelamente, cambiava anche lo *status* dell'artista: considerato fino ad allora come un artigiano, cominciava a essere riconosciuto come un creatore, al pari del poeta.

Ma ormai, ai primi del Cinquecento, le certezze dell'Umanesimo andavano sgretolandosi e, come analizza Pinelli, giungeva il momento della «crisi della visione orgogliosamente antropocentrica, dell'equivalenza natura-ragione, del mito della *renovatio* e dell'antico, della piena conoscibilità della natura, della domabile razionalità della storia»². La pittura del Rosso e del Pontormo scaturì da «una concezione drammatica della vita», generata dal crollo di valori stabili, che spingeva gli artisti a «un'incessante curiosità sperimentale». Perciò Pinelli definirà il periodo del decennio 1515-1525, che si usa chiamare «primo Manierismo», lo «Sperimentalismo anticlassico», mentre riserverà il termine di «Manierismo» allo «*stylish style*, brillante, artificioso, concettoso, aristocratico [...che compare] a Roma, non in Toscana, e comunque non prima del terzo decennio del secolo»³. Infatti, la cor-

1. Analizzando le teorie rinascimentali sull'arte, in parallelo con quelle dell'Antichità, Erwin Panofsky sottolinea l'apparente contraddizione espressa nei trattati artistici tra l'esigenza d'imitazione e la necessità di abbellire la realtà per giungere alla bellezza: «Appunto come l'Antichità (in fin dei conti la nozione di “*imitatio*” è un'eredità dell'Antichità al pari di quella di “*electio*”), il Rinascimento ha voluto che le sue opere fossero a un tempo belle e fedeli alla natura, senza avvertire ancora in questa esigenza la minima contraddizione» (Erwin PANOFSKY, *Idea*, Gallimard, Paris, 1983, pagg. 65-66).

2. Antonio PINELLI, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Einaudi, Torino, 1993, pag. 47. Vogliamo precisare che non intendiamo qui ricordare l'intera storia critica sul manierismo, perciò non facciamo riferimento a esponenti di un dibattito talvolta polemico, come Briganti o Arcangeli. Per una visione sintetica della questione, rinviando alla *Premessa* di Falciani, *op. cit.*, pag. 7-11.

3. PINELLI, *op. cit.*, pag. 51. Già nel 1961, John Shearman e Craig Hugh Smyth avevano fatto proposte in tal senso (cfr. *Acts of the 20th International Congress of the History of Art* (New York 1961), Princeton University Press, 1963).

rente che si denomina generalmente Manierismo si estende su un arco di tempo che giunge fino ai primi del Seicento, e racchiude in sé una realtà ben differenziata, sebbene con tratti comuni nel modo di concepire l'opera d'arte.

La parola «maniera» comparve nelle *Vite* come sinonimo di «stile»; Vasari parlava della «maniera greca», della «maniera tedesca», della «maniera terribile» di Michelangelo, e della «maniera moderna», cioè quella del proprio tempo, per la quale veniva anche usata l'espressione «bella maniera», perché considerata il compimento di un'evoluzione iniziata con Cimabue. La «bella maniera», che a poco a poco diventò semplicemente la Maniera, era caratterizzata da un rifiuto, non sempre confessato, delle norme diventate troppo accademiche, e della bellezza troppo armonica del classicismo di Leonardo o Raffaello. Gli storici dell'arte sono unanimi nel considerare Michelangelo come iniziatore del Manierismo, anche se non è possibile pensare che un uomo solo, sia pure dello stampo del Buonarroti, abbia generato *ex nihilo* una nuova corrente artistica. In Michelangelo, la composizione dello spazio, dove si accalcano le figure in una «lotta» compatta (si pensi in particolare alle scene delle lunette triangolari della volta della Sistina), manifesta una tensione psicologica ben opposta alla pacata rappresentazione classica¹. La ricerca di una trascendenza metafisica e l'irrequietezza espresse da Michelangelo furono anche quelle del primo Manierismo, «travagliato dalla stessa angoscia, le cui deformazioni figurative non sono il sintomo di un pervertimento del gusto bensì la manifestazione di un'energia ancora impastoiata [...] e l'effetto di una tensione spirituale»². E così le figure si allungarono, le regole prospettiche e le strutture compositive scomparvero, lo spazio venne sostituito dal volume stesso dei corpi, la profondità da un succedersi di piani, di superfici. «L'anticlassicismo — scrive Friedländer — è posto sotto il segno della soggettività poiché ricostruisce dall'interno, in piena libertà e secondo la sensibilità ritmica dell'artista»³.

1. Cfr. Walter FRIEDLÄNDER, *Maniérisme et Antimaniérisme dans la peinture italienne*, Gallimard, Paris, 1991, pagg. 33-34. Il libro di Friedländer è composto di due saggi, risalenti al 1914 e al 1929, la cui ambizione non era di sviluppare una teoria «storica» del manierismo, ma di proporre una definizione stilistica che consentisse l'apertura di un nuovo campo di ricerca.

2. BARUCCO, *op. cit.*, pag. 73

3. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, pag. 40.

È un'arte irrazionale (in quanto la sensibilità dell'artista prevale sulla ragione e sulla misura), soggettiva e intellettuale. Come osserva Gombrich, «la messa in rilievo del ruolo dell'immaginazione e dell'ispirazione si accompagna alla promozione dell'arte in quanto attività intellettuale maggiore, e al rifiuto della semplice abilità artigianale. [...] È la celebre dottrina della *sprezzatura* di Castiglione»¹. Eppure, col tempo, la «libertà» a cui accenna Friedländer verrà incanalata nei limiti di un'epoca diventata intellettualistica, per la quale la *sprezzatura* e la *grazia* saranno modelli di comportamento sociale. Questi requisiti del *cortegiano* ideato da Baldassar Castiglione costituivano per l'autore le qualità mondane di un uomo la cui funzione era di consigliare e guidare il principe in politica, un uomo quindi ancora in parte impegnato nella vita civile, ancora rinascimentale alla maniera di un Leon Battista Alberti. *Il libro del cortegiano*, invece, come testimonia la sua fortuna nelle grandi corti europee, sarà letto innanzitutto come una raccolta dei precetti delle «buone maniere», al pari del *Galateo* di Giovanni Della Casa. Infatti, il Sacco di Roma e il ritorno dei Medici a Firenze avevano segnato, come abbiamo accennato, la fine di un'epoca e l'avviarsi verso un nuovo accademismo, che d'altronde verrà attuato nell'Accademia del disegno di Firenze nel 1563. Siamo ormai lontani dalla «crisi» del primo periodo del Manierismo, quello del Rosso, del Pontormo, del Beccafumi o del Parmigianino, le cui ardite opere avevano stupito, sconcertato e stravolto la pittura all'epoca del tramonto del Rinascimento.

La sfumatura spregiativa che verrà più tardi attribuita al termine «Manierismo» (desunta dall'aggettivo «manieroso», o addirittura «manierato», caratteri più legati al tardo Manierismo²) ha fatto sì che quei pittori sono rimasti per molto tempo sconosciuti e disprezzati. Eppure, per dirla con Roberto Longhi, «sono tutti artisti “originali” [...], e per temperamento e per intelletto [...]. Furono cioè, costoro, i primi “virtuosi” italiani; e i virtuosi, si sa, prediligono le variazioni o gli “improvvisi”»³.

1. Ernst GOMBRICH, *L'art et l'illusion*, Gallimard, Paris, 1996, pag. 163.

2. Il tardo Manierismo corrisponde all'ultimo ventennio del XVI secolo; è quello di Federico Zuccaro, di Jacopo Zucchi, di Raffaellino da Reggio, col quale si giunge alla riproduzione, seppur elegante, di stereotipi diventati convenzionali.

3. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi op. cit.*, pagg. 730-731.

1.2.2 Le influenze nella pittura del Rosso

Durante gli anni di formazione del Rosso, nei primi del Cinquecento, dalle botteghe di Filippino Lippi o del Perugino uscivano opere ancora nello stile dei grandi maestri della fine del Quattrocento, mentre coi dipinti di Piero di Cosimo, di Fra Bartolomeo o di Andrea del Sarto, sulla scia di Raffaello, si assestavano le basi dello stile «classico». Sebbene «con pochi maestri volle stare all'arte» (v. Vasari, pag. 749), il Rosso non rifiutava lo studio delle opere dei grandi maestri, e comunque la sua personalità artistica, volutamente o meno, non poteva svilupparsi fuori da ogni influenza¹.

1.2.2.1 I maestri contemporanei

Come abbiamo appena accennato nel capitolo sul Manierismo, l'arte singolare di Michelangelo, frutto dell'anima irrequieta del pittore ma anche nutrita del secolo in cui si espresse, influì senza dubbio sui contemporanei. E non c'è da stupirsi se, come molti suoi coetanei, «disegnò il Rosso nella sua giovinezza al cartone di Michele Agnolo» (v. Vasari, pag. 750). Tuttavia, l'influsso del «cartone», ossia della *Battaglia di Cascina*, si fece sentire in modo sporadico: ad esempio negli angeli di scorcio che sorreggono la *Madonna in gloria* di San Pietroburgo (fig. 2 pag. 30), opera giovanile, o nella torsione dei corpi poderosi degli affreschi della Cappella Cesi, o nei disegni degli *Dèi* e degli *Amori degli dèi*, affreschi e disegni più tardi, cioè del periodo romano, dopo che il Rosso vide la volta della Sistina. Nelle opere rossesche dei primi anni, è difficile rintracciare l'arte del Buonarroti, se non

1. Benché Vasari lo presenti come un artista precocemente autonomo, non risulta che il Rosso abbia potuto «imparare per così dire da solo», come esplicita Giorgio Bonsanti, «in un'epoca e contesto in cui non esistevano altre accademie o scuole che non fossero le botteghe degli artisti, e dove la pratica del fare iniziava di necessità materialmente da una serie di apprendimenti tecnici e merceologici che non sarebbero stati in alcun modo alla portata mentale e reale di un irregolare solitario». Inoltre, lo stesso Bonsanti osserva, ed è anche la tesi sostenuta da Antonio Natali, che un pittore così giovane e non ancora iscritto all'Arte all'epoca dell'affresco della Santissima Annunziata, non avrebbe potuto ricevere commissioni di tale importanza se non fosse stato legato, per mezzo del tirocinio, ad artisti più accreditati come Andrea del Sarto (Giorgio BONSAANTI, *Rosso nella bottega di Andrea del Sarto*, in *Pontormo e Rosso*, Atti del convegno di Empoli e Volterra, 22-24 settembre 1994, a cura di R.P. Ciardi e A. Natali, Giunta regionale toscana/Marsilio Editori, Venezia, 1996, pagg. 164-168).

forse nella maniera diversa di organizzare lo spazio, nell'accalcarsi dei corpi degli apostoli dell'*Assunzione della Vergine* (fig. a quaderno centrale), o nell'assenza di struttura prospettica nella *Deposizione* di Volterra (fig. b quaderno centrale). Al di là di una possibile influenza michelangiotesca, sembra comunque che esista, in entrambi gli artisti, un'adesione simultanea a una nuova visione e idea della pittura, in cui si palesa l'intervento dell'artista quale interprete del racconto rappresentato sulla tavola.

Rispetto ai maestri delle botteghe fiorentine, vediamo in quale misura si fece la presa di distanza. Il paragone dell'*Assunzione* del Rosso con lo *Sposalizio di Santa Caterina* di Fra Bartolomeo¹ — tanto più interessante se accettiamo l'ipotesi secondo cui il Rosso avesse lavorato nella bottega del Frate² — mette in rilievo, non solo il modello a cui si ispirò l'affresco rossesco, ma anche l'allontanamento da questo, il distacco preso dalla composizione classica. Lo squarcio nelle nuvole dove s'innalza la Madonna circondata da un girotondo di putti si rifà sicuramente al baldacchino dello *Sposalizio* bartolomeesco, ma nel contempo tutta la struttura architettonica del dipinto del Frate viene cancellata. L'impianto architettonico ricompare nei dipinti del Rosso solo più tardi, durante il secondo periodo fiorentino, come nella *Pala Dei* (fig. 6 pag. 36) o nello *Sposalizio della Vergine* (fig. c quaderno centrale), senza tuttavia assumere il ruolo strutturale basilare destinatogli nelle opere del Rinascimento «classico», come vedremo più avanti.

Certo è che gli esordi del pittore furono segnati da un'influenza sartesca. Dopo una possibile collaborazione alla predella di Andrea del Sarto, oggi perduta, dell'*Annunciazione* di San Gallo, il Rosso lavorò a fianco di questi nel Chiostro dei Voti della Santissima Annunziata. Scorgiamo in molti visi dei primi dipinti (la Madonna, il secondo apostolo a destra e il sesto a sinistra dell'affresco dell'*Assunzione*, il San Giovan Battista e la Madonna della *Pala d'Ognissanti* (fig. 1 pag. 28), il *Ritratto femminile* degli Uffizi), dei tratti tipici di Andrea del Sarto,

1. Esistono due versioni dello *Sposalizio di Santa Caterina*, entrambe al Musée du Louvre.

2. Oltre ad un possibile apprendimento nella bottega di Andrea del Sarto, è altrettanto plausibile che il Rosso abbia lavorato per un tempo in quella di Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli, la cosiddetta Scuola di San Marco (cfr. COSTAMAGNA, *op. cit.*, pag. 20).

almeno del suo primo periodo: nei visi lisci, giovanili, dai lineamenti poco marcati, dalle guance rosee, dal naso piccolino, il cui profilo è come cancellato, con gli occhi leggermente ombrati di nero, e in un certo sfumato.

Altrettanto sartesco risulta il Gesù della *Madonna in gloria* dell'Ermitage. Nell'atteggiamento del fanciullo che si stringe contro sua madre con un sorriso un po' intimorito, ritroviamo il Bambino della *Madonna delle Arpie*¹.

È inoltre probabile che il Cristo rossesco della *Deposizione* di Volterra derivi da quello della *Pietà Puccini* di Andrea del Sarto, opera oggi perduta, ma di cui è rimasta una copia in un'incisione del 1516 di Agostino Veneziano (Metropolitan Museum of Art, New York)².

1.2.2.2 *Un'ispirazione alle fonti del Quattrocento*

Secondo Falciani, già negli ultimi anni di vita di Lorenzo de' Medici e fino alla fine della repubblica nel 1530, molti artisti, tra cui il Rosso, si rivolsero a una tradizione fiorentina del primo Quattrocento, immagine di purità e d'indipendenza della città³. I disegni di studio del Rosso oggi rimasti, copiati dal *Battesimo dei neofiti* di Masaccio, e dal *Diluvio universale* di Paolo Uccello⁴, testimoniano il suo interesse per i grandi maestri del passato.

I rapporti con Donatello sono indubitabili. Si vedano gli angeli. È vero che per lo più gli angeli rosseschi sono duplici: hanno certe arie furbesche, ambigue, come vedremo nell'ultimo capitolo, ma al tempo

1. Museo degli Uffizi, Firenze.

2. Cfr. David FRANKLIN, *Rosso in Italy. The Italian Career of Rosso Fiorentino*, Yale University Press, New Haven & London 1994, pag. 64. Molti studiosi della *Deposizione* di Volterra, del 1521, hanno visto nel corpo di Cristo un riferimento a quello della *Pietà di San Pietro* di Michelangelo. Tuttavia, a meno di ipotizzare un viaggio del Rosso a Roma prima del 1524, l'ispirazione diretta all'opera scultorea ci sembra improbabile. Riteniamo più giusta l'ipotesi di Franklin, richiamata anche da Antonio Natali nel suo intervento *Il corpo di Cristo. Rosso Fiorentino e il tema eucaristico*, durante il convegno *Rosso Fiorentino aujourd'hui* dell'Association des historiens de l'art italiani, tenutosi il 20 giugno 2003 a Parigi (nel momento in cui scriviamo queste righe, gli atti del convegno non sono tuttora pubblicati).

3. Cfr. FALCIANI, *op. cit.*, pagg. 26-27.

4. Il disegno rossesco del *Battesimo dei neofiti* si trova nel Museo di Capodimonte a Napoli, mentre quello del *Diluvio universale* sta nel Cabinet des Dessins del Musée du Louvre a Parigi.

stesso dimostrano sovente una freschezza di bambini un po' maliziosi. Si pensi ai putti osannanti dell'*Assunzione*, a quelli seduti ai piedi della Vergine nella *Pala d'Ognissanti*, o all'*Angelo musicante* (fig. 8 pag. 41). Questa naturalezza li ricollega senza dubbio ai putti donatelliani, come quelli della Cantoria del 1439¹. Stessa morfologia nelle loro forme tonde, piene, stesso movimento allegro e vivace, stesso sentimento di spensieratezza e di vita esuberante.

Anche il Donatello delle *Storie della Passione* di San Lorenzo e dei profeti scolpiti per il campanile del duomo influenzò il giovane pittore. Le figure di santi scarni e stecchiti del Rosso richiamano con forza la *Maddalena* lignea², la cui sagoma magra e angolosa esprime la profondità e la sincerità della fede cristiana. Purezza della fede e purezza delle linee. Rivolta antiaccademica per il Rosso, e bisogno di tornare a fonti più schiette.

È quest'idea di un intento «scopertamente arcaizzante» che sostiene Roberto Paolo Ciardi a proposito della *Pala d'Ognissanti*, dove le figure si allineano senza gradazioni prospettiche, e in cui il Rosso scelse di adornare la Madonna e il Bambino con aureole d'oro massiccio al luogo del filiforme nimbo aureo di solito usato in quel periodo³. In realtà, sembra lecito pensare che il Rosso, oltre al guardare verso i maestri del passato per dire la sua «opinione contraria» al classicismo, non solo considerasse gli artisti del XV secolo come necessari e obbligati modelli da studiare per un giovane artista, ma ne accettasse anche i suggerimenti per quanto potevano apportare alla sua pittura e arricchirne il respiro.

1.2.2.3 Possibili influenze dei pittori nordici

I critici hanno spesso parlato, per i pittori manieristi, d'influenze nordiche «gotiche» riferendosi a Dürer⁴. Vogliamo qui distinguere lo stile gotico da quello «dureriano», o piuttosto specificare quanto vi è di

1. Museo dell'opera del duomo, Firenze.

2. *Ibid.* Sull'importanza dell'influenza di Donatello, si veda inoltre il capitolo *La tradizione e la repubblica* in C. FALCIANI, *op. cit.*, pagg. 13-27.

3. Cfr. Roberto Paolo CIARDI e Alberto MUGNAINI, *Rosso Fiorentino. Catalogo completo*, Cantini «I gigli dell'arte», Firenze, 1991, pag. 18.

4. Paola Barocchi, tra l'altro, evidenzia tratti dureriani in numerosi dettagli dei dipinti del Rosso (cfr. soprattutto il capitolo I sulla formazione del Rosso, in Paola BAROCCHI, *Il Rosso Fiorentino*, ed. Gismondi, Roma 1950).

gotico in Dürer. Panofsky, nel suo libro consacrato al pittore tedesco, osserva come alcune sue opere — certi disegni del 1506, o le tavole di *Adamo* e di *Eva* del 1507¹ — hanno caratteristiche tipicamente gotiche: «le figure gotiche si caratterizzano per una tendenza alla continuità e alla morbidezza delle linee, per un allungamento arbitrario delle proporzioni [...] proprio all'opposto di un canone ortodosso di misure "normali"»². Continua precisando che nell'opera del «fondatore di un Rinascimento settentrionale» questa tendenza gotica rimase un episodio, che definisce «protomanierismo» perché i manieristi si sarebbero voltati verso il passato e lo stile gotico col desiderio di sfuggire al classicismo³. Un recupero del passato nei pittori italiani della Maniera, ben più ampio, dunque, di una semplice ispirazione a Dürer.

Tuttavia, un'influenza del grande pittore tedesco sul Rosso non va totalmente esclusa. Sappiamo che certe opere di Dürer erano già famose a quell'epoca in Italia, e alcune sue incisioni diffuse e copiate⁴. Numerose figure slanciate dei dipinti rosseschi, con lunghe barbe bianche e lineamenti marcati dagli anni (come il secondo uomo a sinistra nell'affresco dell'*Assunzione*, il Giuseppe d'Arimatea della *Deposizione* di Volterra o il sacerdote dello *Sposalizio della Vergine*) rinviano a personaggi di Dürer, come quelli della tavola *Gesù fra i dottori*⁵ o del *San Girolamo nel deserto*⁶. Il Giuseppe d'Arimatea della *Deposizione* di Volterra è stranamente vicino, per l'atteggiamento e il cappello, all'uomo che si trova in cima alla Croce nella *Deposizione della Passione* dureriana del 1504⁷. E davanti a certe opere del Rosso, si pensa subito ad alcune famose incisioni di Dürer: a *I quattro cava-*

1. Museo Nacional del Prado, Madrid.

2. Erwin PANOFSKY, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Hazan, Paris, 1987, pag. 188.

3. «il manierismo — in un primo tempo rappresentato in Italia da maestri come Pontormo, il Rosso, Beccafumi e il Parmigianino [...] — è il punto d'arrivo di una recrudescenza di tendenze gotiche nell'ambito di uno stile giunto ormai al classicismo. Per sottrarsi a una perfezione normalizzante di cui sono sazi o la cui comprensione gli sfugge, i seguaci del manierismo si volgono verso il passato. Nel corso di questo processo, gli Italiani vanno spesso ad attingere alle fonti settentrionali» (*ibid.*).

4. Le incisioni dell'*Apocalisse*, soprattutto, eseguite tra il 1496 e il 1498, ebbero particolare successo e diffusione in tutta Europa. Cfr. PANOFSKY, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, *op. cit.*, pagg. 101-102.

5. Collezione Thyssen-Bornemisza, Madrid.

6. National Gallery, Londra.

7. Graphische Sammlung Albertina, Vienna.

lieri dell'Apocalisse¹, per il disegno del *Furore* (fig. 14 pag. 106), a *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo*², per lo strano e inquietante personaggio scimmiesco della *Deposizione delle Orfanelle* (fig. e quaderno centrale).

Nella sua analisi della *Piccola Passione* su rame di Dürer, Panofsky nota a proposito dell'incisione della *Crocifissione* di aver «l'impressione che Dürer si avvicini all'universo stregato di Grünewald»³. Si è parlato, per Grünewald, di «Pontormo germanico»⁴ perché si ritrova nelle sue opere la soggettività dei manieristi e Panofsky dichiara: «È nel contempo il perfetto esito del gotico tedesco e il profeta del barocco»⁵. Di «influenze» di Grünewald in Rosso non si può parlare visto che non si sa se le opere del pittore tedesco, verosimilmente un po' più giovane di Dürer, fossero conosciute in Italia. È anche possibile che abbiano attraversato le Alpi senza tuttavia scendere fino a Firenze. Il Rosso, dal canto suo, non salì a nord della penisola prima del 1530, per andare in Francia. Ma vogliamo sottolineare qualche affinità tra i due artisti coetanei. Una medesima forza emana dalle loro opere, nell'opposizione tra tenebre e luce, tra dolore umano e salvezza divina.

È il fervore religioso a dominare i dipinti di Grünewald, nei quali il pittore predilige il colore e i contrasti di luce, per esprimere la violenza del martirio di Cristo. La *Crocifissione* è il soggetto che più interessa, anzi travaglia, Grünewald, e le figure allungate, asciutte, austere, della *Pala di Issenheim*⁶, del 1512, rinviano a quelle della *Deposizione* rossesca di Volterra. Si tratta probabilmente di un'eco casuale poiché non abbiamo a tutt'oggi nessuna documentazione affidabile sulla vita del pittore tedesco né sulla fama delle sue opere presso i contemporanei.

In tutte e due le opere il paesaggio nudo e l'oscurità dello sfondo enucleano la scena centrale in cui viene concentrata tutta l'intensità

1. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

2. *Ibid.*

3. PANOFSKY, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, op. cit., pag. 230.

4. Cfr. l'introduzione di Pierre VAISSE, in *Tout l'œuvre peint de Grünewald*, Flammarion, Paris, 1974, pag. 10. Non a caso in Pontormo si trovano elementi figurativi d'influenza tedesca, il che gli fu d'altronde severamente rimproverato da Vasari ne *Le Vite*.

5. E. PANOFSKY, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, op. cit., pag. 230.

6. Musée d'Unterlinden, Colmar.

del dolore. Certamente il Rosso non dimostra lo stesso ardore mistico di Grünewald, né la severità che esprime la pala d'Issenheim nel monito del San Giovan Battista: «Illum oportet crescere me autem minui». Eppure, in entrambe le opere si ritrova la medesima sobrietà, il medesimo bisogno di ritornare verso una formulazione più spoglia del messaggio cristiano e probabilmente anche lo stesso interrogativo davanti ai misteri della vita eterna promessa all'anima attraverso la sofferenza del corpo. Sulla *Crocifissione* di Grünewald, lo scrittore francese Joris-Karl Huysmans scrisse queste righe in *Là-bas*, che potrebbero anche riferirsi al Cristo rossesco della *Deposizione*, in cui la carne martoriata di un colore cadaverico esalta, paradossalmente, la splendente divinità:

Questa carogna distesa era quella di un Dio, e senza aureola, senza nemi, rivestito semplicemente di quella corona arruffata, con granelli rossi formati da gocce di sangue, appariva Gesù nella sua celeste Superessenza, fra la Vergine fulminata, ebbra di pianto, e San Giovanni, i cui occhi calcinati non riuscivano più a sciogliersi in lacrime.

Cette charogne éployée était celle d'un Dieu, et, sans auréole, sans nimbe, dans le simple accoutrement de cette couronne ébouriffée, semée de grains rouges par des points de sang, Jésus apparaissait, dans sa céleste Superessence, entre la Vierge, foudroyée, ivre de pleurs, et le Saint Jean dont les yeux calcinés ne parvenaient plus à fondre des larmes.

Capitolo II

La vita, le opere

II.1 La vita e il difficile percorso artistico

II.1.1 Gli esordi a Firenze

Abbiamo poche notizie della gioventù e della formazione pittorica di Giovanni Battista di Jacopo di Guasparre, soprannominato il Rosso dal colore dei capelli. Sappiamo da Vasari che si era esercitato al disegno a partire dal cartone della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo, compiuto fra il 1503 e il 1504. Avrebbe poi verosimilmente lavorato nella bottega di Andrea del Sarto, in quella di Fra Bartolomeo e, probabilmente, collaborato alla predella, oggi perduta, dell'*Annunciazione* di Andrea del Sarto — già in San Gallo, ora a Pitti — insieme al suo coetaneo Pontormo¹.

La prima opera citata nelle *Vite* è un tabernacolo con un Cristo morto affrescato «fuor della porta a San Pier Gattolini di Fiorenza, a Marignolla» (v. Vasari, pag. 750), ritrovato di recente da Antonio Natali, che risulta però quasi illeggibile².

Dal 1513 al 1515, il Rosso lavorò per i frati dei Servi a Firenze. Rimangono alcuni documenti d'archivio su quattro «arme» dipinte alla Santissima Annunziata, tra cui lo stemma dei Pucci sopra la porta di San Sebastiano, oggi sparito³. Fece poi, per «maestro Iacopo frate de' Servi», un quadro «di Nostra Donna con la testa di San Giovanni Evangelista mezza figura» (v. Vasari, pag. 750), opera perduta.

La prima delle opere del Rosso che si possono ancora ammirare è l'*Assunzione della Vergine* (fig. a quaderno centrale), affrescata nella chiesa della Santissima Annunziata. Commissionata dai frati, nel 1513,

1. Il fatto fu riferito da Bronzino a Vasari, che ne parla nella *Vita* del Pontormo.

2. Si veda FRANKLIN, *op. cit.*, pagg. 9-10.

3. Per i documenti d'archivio riguardanti il Rosso, tra i quali i testi di allogazione, si veda FRANKLIN, *op. cit.*, pagg. 296-315.

per concludere il ciclo di affreschi dedicati alla Vergine nel Chiostro dei Voti, l'Assunzione venne finita nel giugno del 1514. L'opera del giovane artista non piacque tanto ai committenti. Secondo un documento del 1515, volevano che venisse sostituita da un altro affresco di mano di Andrea del Sarto a cui proposero «el quadro del chiostricino, dov'è l'Assunzione di Nostra Donna, a dipignervi detta storia d'Assunzione»¹, il che però non avvenne. La ricezione dell'opera non è tuttavia sorprendente; anche dalle righe di Vasari traspare una certa delusione, quasi la consapevolezza di potenzialità non ancora sfruttate dall'artista.

Nel 1518, il Rosso ricevette un'altra commissione per una pala d'altare, dallo spedalingo (cioè l'amministratore dell'ospedale) di Santa Maria Nuova, Leonardo Buonafede, esecutore testamentario della vedova Francesca Ripoi. Essa voleva una tomba, adornata da una pala e dedicata a San Giovanni Battista, in una cappella della chiesa di Ognissanti a Firenze. La *Madonna in trono e Santi* (fig. 1 pag. 28), anche detta *Pala d'Ognissanti*, oggi agli Uffizi, provocò lo sgomento del committente, quando, «vedendola abbozzata, gli parvero [...] tutti quei santi, diavoli, avendo il Rosso un costume, nelle sue bozze a olio, fare certe arie crudeli e disperate [...] per che se le fuggì di casa e non volse la tavola» (v. Vasari, pag. 750).

Il dipinto, che rimase proprietà dell'ospedale di Santa Maria Nuova, non venne mai collocato nella cappella. Per l'epoca, sono sorprendenti le figure allungate, esili, soprattutto quella del San Girolamo a destra, accentuate dal tratto sempre angoloso del pittore: i visi sono lisci ma i nasi in punta, il movimento delle mani grazioso eppure le dita finiscono come artigli, le vesti ampie ma le pieghe rigide. Insieme alla trasformazione manieristica delle *silhouette*, che estraniavano i personaggi dalla loro consueta e rassicurante immagine, vi è una presenza mondana, un qualcosa di terreno. La Madonna, della medesima altezza dei santi, sembra conversare con loro con mansuetudine, non in quanto mediatrice del Signore. E se, secondo l'usanza iconografica, il Gesù si volge verso la croce in mano di San Giovanni Battista nel gesto di accettare il suo martirio futuro, ha tuttavia un atteggiamento da bambino vero che cerca di afferrare un giocattolo, e il suo sorriso ingenuo e spontaneo gli dà una grande naturalezza. Anche i putti asso-

1. Cfr. FRANKLIN, *op. cit.*, nota 74 pag. 272.

migliano a bambini che giocano tranquilli, si raccontano storie guardando un libro. Accanto all'aspetto inquietante dei santi, sono forse anche il carattere terreno delle figure sacre e l'assenza di solennità a essere stati percepiti come un'irriverenza da parte dell'artista e a provocare incomprensione e spavento.

È probabile che l'insuccesso del pittore, per due volte, nella città natia, sia stato causa della sua partenza da Firenze, intorno al 1520, per la corte di Jacopo V Appiani. L'artista auspicava certamente un maggiore riconoscimento da parte del Signore di Piombino e credeva di trovare lì un ambito più opportuno alla realizzazione dei suoi sogni di fama. In realtà, il Rosso non era mai rimasto senza lavoro a Firenze, e aveva dipinto altre opere, com'è riportato da Vasari, prima di lasciare la sua città: lo stemma di Leone X «sopra un'altra porta», già rovinato all'epoca della stesura delle *Vite*, «un arco bellissimo» per l'entrata del papa a Firenze nel 1515, e «per le case de' cittadini [...] più quadri e molti ritratti». Ma il biografo non dà nessuna precisazione sui committenti o sui temi dei dipinti.

Gli studiosi novecenteschi, dal Kusenbergh (negli anni Trenta) in poi, hanno rivolto l'attenzione a opere supposte del primo periodo fiorentino. Oltre ai problemi di datazione, molte difficoltà provengono dall'assenza di firma. Dei dipinti esistenti, sei soltanto sono firmati: tre tavole eseguite fuori Firenze (la *Deposizione* di Volterra, la *Pala di Villamagna* e il *Cristo morto tra angeli* eseguito a Roma, firmate RUBEUS FLO FACIEBAT per indicare l'origine fiorentina del pittore), le due pale dipinte in Firenze per le chiese di San Lorenzo e Santo Spirito, e infine il *Ritratto di uomo con elmo* della Walker Art Gallery di Liverpool databile agli anni 1522-1523 (queste tre ultime opere sono firmate RUBEUS FACIEBAT o semplicemente RUBEUS). Quindi, il dibattito prosegue tuttora sull'attribuzione o meno al Rosso di certi ritratti¹ e altri dipinti, sia di collezioni private, sia appartenenti a grandi musei². Segnaleremo soltanto alcune fra le più celebri tavole che risalgono al periodo 1515-1520: il *Ritratto di giovane* dello Staatliche Museen Dahlem di Ber-

1. Sulle diverse attribuzioni dei ritratti del Rosso, rinviamo a FRANKLIN, *op. cit.*, pagg. 211-227, e a FALCIANI, *op. cit.*, pag. 50.

2. Durante il convegno *Rosso Fiorentino aujourd'hui* (Parigi, 20 giugno 2003), vennero fatte proposte di nuove attribuzioni al Rosso: Carlo FALCIANI, *Alcune proposte per la gioventù di Rosso Fiorentino*; Philippe COSTAMAGNA, *Un St Jean Baptiste découvert*; David FRANKLIN, *Un nouveau tableau de Rosso Fiorentino*.



Figura 1. — *Madonna in trono e santi (detta Pala d'Ognissanti)*

cm 172 × 141
Museo degli Uffizi, Firenze

lino, del 1520 circa, il *Ritratto femminile* degli Uffizi, oggi spesso contestato come opera del Rosso, e il *Ritratto di giovane con una lettera*, acquisito di recente dalla National Gallery di Londra¹, in cui si indovina la data del 1518 sulla prima riga della lettera.

Un'altra opera famosa, la *Madonna in gloria* del museo dell'Ermitage a San Pietroburgo (fig. 2 nella pagina seguente), si considera oggi eseguita in quegli anni. Il quadro attuale è una tela sulla quale è stata trasferita la tavola iniziale, con una fascia aggiunta nella parte alta, che ne ha aumentato le dimensioni. Discordi comunque i critici sull'attribuzione al Rosso².

L'elemento più rilevante del dipinto è certamente il colore. Lo sfondo nero della parte bassa, sulla quale risaltano i putti osannanti, diventa di un blu-verde scuro nella parte alta dove traspaiono facce angiolesche sfocate, e la Madonna in gloria, vestita di un ampio manto blu profondo, è circondata da un'intensa luce verdastra. Il viso angoloso della Vergine, il suo collo massiccio e il naso dal profilo greco sottolineato dalla luce che proviene da destra sono tutti elementi sconcertanti della tavola, che vengono accentuati dagli spigoli del pannello che avvolge la Madre di Dio. Certamente gli sguardi e i sorrisi dei putti e del Bambino, su cui ritorneremo nell'ultimo capitolo, non sono estranei al sentimento di disagio suscitato dalla tela.

II.1.2 Volterra: l'affermazione di uno stile singolare

Ritorniamo al momento in cui il Rosso lasciò Firenze per la corte di Jacopo V Appiani signore di Piombino, per cui dipinse «una tavola con un Cristo morto bellissimo, e gli fece ancora una cappelluccia» (v. Vasari, pag. 750), opere oggi perdute. Esegui poi la celeberrima *Deposizione dalla croce* (fig. b, quaderno centrale), firmata RUBEUS FLO. FAC. MDXXI, commissionata dalla Compagnia della Croce di

1. Relazione di Carol Plazzotta, della National Gallery di Londra, *A Portrait by Rosso Fiorentino: a New Acquisition for the National Gallery*, Convegno Rosso Fiorentino *aujourd'hui* (Parigi, 20 giugno 2003). Si veda anche il sito internet: www.nationalgallery.org.uk/collection/news/acquisitions/rosso.htm

2. Alcuni critici la ritengono opera del Rosso. Falciani pensa che possa essere una copia ridipinta nell'800. Durante il convegno Rosso Fiorentino *aujourd'hui*, lo specialista presentò un frammento di tavola avanzando l'ipotesi che fosse una parte dell'originale perduto. Per altri, il quadro sarebbe da attribuire a Machuca (come venne proposto nel 1969 da Longhi) o a Berruguete.



Figura 2. — *Madonna in gloria*

cm 110 × 75,5

Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo

Giorno per un oratorio annesso alla chiesa di San Francesco a Volterra. Il quadro, che si trova oggi nella Pinacoteca civica di Volterra, rimane l'opera più impressionante del Rosso, tanto per la vivacità dei colori quanto per il modo nuovo di dare profondità e volume, al di fuori delle classiche regole prospettiche¹.

Nello stesso periodo, il Rosso dipinse una piccola pala per la pieve di Villamagna, distante una decina di chilometri da Volterra: la *Madonna in trono fra due santi*, detta *Pala di Villamagna* (fig. 3 nella pagina successiva), firmata e datata 1521, oggi nel Museo dell'opera del duomo a Volterra. Quest'opera, dai toni pallidi e delicati, è di un'estrema sobrietà compositiva. Nelle sagome allungate di San Giovanni Battista e di San Bartolomeo, essa presenta, perfino più della *Pala d'Ognisanti*, le caratteristiche innovative della Maniera ma l'austerità delle scarne figure dei santi e l'aria accigliata di San Bartolomeo ricordano anche sculture trecentesche come quelle del Duomo di Volterra.

Nel 1521, il Rosso ebbe probabilmente tre commissioni private per tavole di piccole dimensioni, la cui datazione rimane tuttavia incerta. Si tratta del *San Giovannino nel deserto* (fig. 4 pag. 33), oggi in una collezione privata, della *Sacra Famiglia*, collocata nella Walters Art Gallery di Baltimora, e di una seconda *Sacra Famiglia*, del Los Angeles Country Museum of Art (fig. 5 pag. 34).

II.1.3 Il ritorno nella città natia

Tornato a Firenze nel 1522, «cresciuto in pregio e fama» (v. Vasari, pag. 750), il Rosso eseguì la cosiddetta *Pala Dei*, ossia una *Madonna col Bambino fra dieci santi* (fig. 6 pag. 36), oggi nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti. La tavola era stata commissionata in un primo tempo a Raffaello dalla famiglia Dei, per la cappella dedicata a San Bernardo nella chiesa di Santo Spirito ma l'artista aveva lasciato Firenze per Roma nel 1508 prima di eseguire il lavoro. Nel 1522 spettò al Rosso dipingere la pala che, sempre secondo Vasari, «fu tenuta cosa stravagante, né gli fu molto lodata».

Oggi rimane *in situ* una copia su tela (del 1691), nella cornice originale, mentre la tavola del Rosso venne aumentata su tutti e quattro i lati quando fu trasferita nella Galleria Palatina. Questo ingran-

1. Vedremo nello studio specifico dell'opera (pagg. 56-62) quanto importante si rivela la sua ubicazione originaria.



Figura 3. — *Madonna in trono fra due santi* (detta *Pala di Villamagna*)

1521, cm 170 × 137
Museo dell'opera del duomo, Volterra



Figura 4. — *San Giovanniino nel deserto*

cm 55 × 38

collezione privata, ubicazione ignota



Figura 5. — *Sacra Famiglia*

cm 161 × 117

Country Museum of Art, Los Angeles

dimento modificò totalmente la composizione del dipinto, all'origine quasi quadrato, imponendo un'architettura classicheggiante e un repertorio iconografico accademico (ad esempio, l'inserimento della ruota di Santa Caterina, che sembra non esistesse nell'originale). Nella copia su tela, gli occhi dello spettatore, andando dal gruppo dei santi raggruppati attorno alla Vergine a Santa Caterina che risalta in primo piano coi panni dai colori vivaci, vengono attratti dal buio vuoto centrale. Benché s'indovini una struttura architettonica — pavimento, abbozzi di gradini — il gioco degli sguardi dei personaggi, che si rispondono all'interno del quadro, crea un movimento, una dinamica nel dipinto. Nella versione ampliata, invece, si instaura un'atmosfera cerimoniosa, teatrale e artificiosa.

Nella tavola di Palazzo Pitti, così come nella copia secentesca, si osserva comunque uno scontro tra due stili: le arie severe e gli scatti delle membra spigolose dei santi a sinistra (che ricordano le «arie crudeli e disperate») contrastano stranamente col languore di San Sebastiano e con la serena contemplazione di Santa Caterina. Sembra che in quel momento il Rosso cercasse la propria maniera, tra tradizione bartolomesca o sartesca e espressione di una tensione personale come già manifestata nelle opere del periodo precedente. «La pala Dei è opera di alta fattura, ma d'intonazione incerta. La sua mancanza d'unità è da attribuire a un momento di crisi» osserva Paola Barocchi¹. Crisi? Esitazione dell'artista in cerca della propria via? O semplicemente proseguimento su una strada di ricerca che non sarà mai lineare? La pala può essere vista come opera di transizione e preludio allo *Sposalizio della Vergine*, dell'anno successivo.

Lo *Sposalizio della Vergine* (fig. c quaderno centrale), tuttora *in situ* nella chiesa di San Lorenzo, fu commissionato da Carlo Ginori, ricco banchiere fiorentino. Questa pala d'altare inaugura un nuovo periodo dell'artista, caratterizzato dal contrasto tra l'atmosfera cupa generata dallo sfondo scuro e la luminosità dei colori vividi scintillanti e cangianti dei personaggi in primo piano, ormai vestiti e acconciati in modo ricercato e sontuoso. Ed è proprio del Rosso dello *Sposalizio* che Vasari, a distanza di trent'anni, dirà: «Era nel colorito sì dolce e con tanta grazia cangiava i panni, che il diletto, che per tale arte prese, lo fé sempre tenere lodatissimo e mirabile» (v. Vasari, pag. 751).

1. P. BAROCCHI, *op. cit.*, pag. 42.



Figura 6. — *Madonna col Bambino fra dieci santi (detta Pala Dei)*

1522, cm 350 × 259

Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze

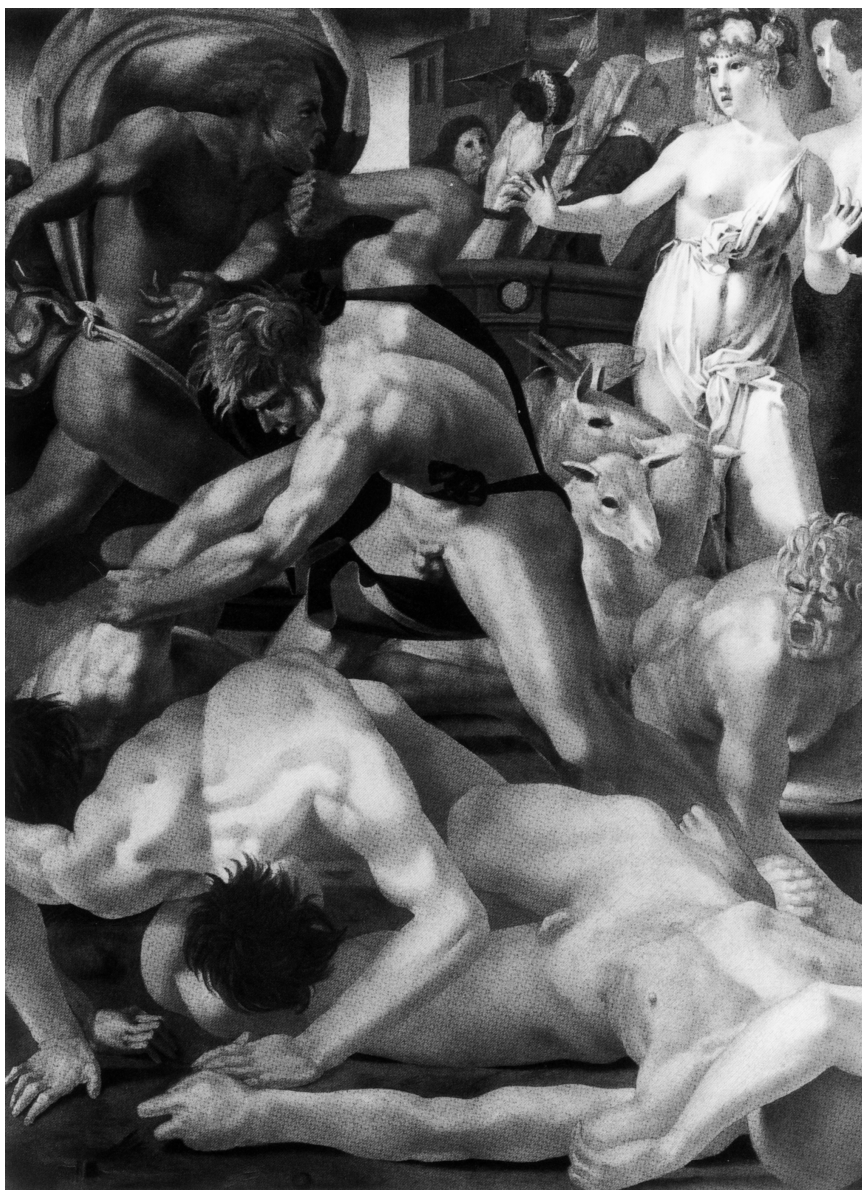


Figura 7. — *Mosè che difende le figlie di letro*

cm 160 × 117
Museo degli Uffizi, Firenze

Tra il 1523 e il 1524, il Rosso dipinse una tela, *Mosè che difende le figlie di Ietro* (fig. 7 nella pagina precedente), per la quale Vasari si dimostrò molto entusiasta: «un quadro di alcuni ignudi bellissimi, [...] nel quale erano cose lodatissime». L'episodio biblico racconta come le figlie di Ietro vanno ad attingere acqua dal pozzo per abbeverare le pecore e sono disturbate da un gruppo di pastori di un'altra tribù; Mosè interviene allora per scacciarli. In realtà, sembra che siano state mescolate nel quadro altre due scene della vita del giovane Mosè: quella della lotta con un Egiziano (si noti che corrisponde al tema riferito da Vasari: «storia di Mosè quando egli amazza lo Egizzio»), e quella dell'intervento di Mosè in una rissa tra due ebrei¹. La tematica scelta dal Rosso fu forse quella del combattimento e del valore virile, connessa alla personalità del committente, Giovanni Bandini, un gentiluomo fiorentino sempre pronto a risolvere con la spada le questioni d'onore. Forse è stato questo tratto di carattere a determinare l'argomento del dipinto e l'interpretazione particolare fattane dal pittore². Con la fusione di tre vari episodi, il dipinto diventa una specie di «narrazione continua», che colloca l'una accanto all'altra vicende riguardanti lo stesso personaggio ma avvenute in momenti diversi della sua vita, un tipo di rappresentazione inconsueto agli artisti cinquecenteschi. Ma in questa tela la «narrazione continua», memore di una tradizione di affreschi del primo Rinascimento (da Masaccio nella cappella Brancacci a Piero della Francesca nella chiesa di San Francesco ad Arezzo), si offre come l'immagine ferma di una fotografia istantanea: tutte le azioni sono sospese nel momento di massima violenza o di massimo sconvolgimento dei personaggi. Un modo figurativo tipico del Barocco, anche se l'altra sua notevole caratteristica sarà l'unità dell'azione. Qui, la molteplicità delle scene, riconducibile a una tradizione quattrocentesca, viene a unirsi alla rappresentazione dell'istante, propria della visione secentesca. È uno *choc* nel tempo, un incontro, felice, tra due epoche, nato dal pennello di un pittore che dimostra, sia nella struttura compositiva, sia nell'espressione pittorica dei volumi corporei, una «maniera» del tutto personale.

1. Cfr. Elisabetta MARCHETTI LETTA, *Pontorno e Rosso*, Scala, Antella 1994, pag. 68.

2. Cfr. FRANKLIN, *op. cit.*, pag. 109.

Secondo Vasari, la tela sarebbe stata mandata in Francia per poi ritornare a Firenze nel 1587¹. Quest'incertezza sul dove e il perché di un soggiorno del dipinto in Francia, l'uso ancora inconsueto della tela come supporto e soprattutto le differenze qualitative fra le varie parti dell'opera, oltre al fatto che essa fosse rimasta a uno stadio quasi di abbozzo, hanno fatto ipotizzare che il *Mosè* non fosse autografo. Per alcuni studiosi, si tratta di una copia non eccelsa compiuta prima della partenza della tela per la Francia (è la tesi di Antonio Natali). Per altri (come Carlo Falciani), è una «opera di bottega», ossia una seconda versione del dipinto, eseguita probabilmente sotto la direzione e forse con la partecipazione del Rosso stesso². Anche se il quadro che possiamo contemplare oggi non è l'originale, ciò non toglie nulla al valore innovativo dell'opera. Per Walter Friedländer, il *Mosè* è «il dipinto più insolito e più audace dell'intero periodo, e si colloca al di fuori di qualsiasi sistema normativo»³.

Il celeberrimo *Angelo musicante* degli Uffizi (fig. 8 pag. 41) sarebbe, secondo David Franklin, dello stesso periodo, cioè prima del 1524. Di questo piccolo quadro, diventato ormai per il grande pubblico uno dei simboli dell'arte rinascimentale fiorentina, al pari degli angiolini raffaelleschi della *Madonna Sistina*, si pensa oggi che sia in realtà un frammento di tavola⁴. Ci si potrebbe domandare allora se la parte mancante del dipinto — di cui non sappiamo nulla ma che ne costituiva certamente il tema principale — altererebbe il sentimento di serenità e di dolce armonia emanato dalla figura angelica, così come i santi «diavoli» della *Pala d'Ognissanti* offuscano la quieta spensie-

1. *Ibid.*

2. Per maggiori precisazioni sulle opinioni odierne degli studiosi a proposito del *Mosè*, si veda la copia di una lettera a noi indirizzata da Carlo FALCIANI (in appendice, doc. 3).

3. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, pag. 66.

4. Antonio Natali ha potuto individuare, con indagini riflettografiche e con infrarossi, la presenza, sotto lo sfondo quasi nero, di alcuni oggetti — un'asta, la parte bassa di ciò che potrebbe essere la ruota di Santa Caterina, e il gradino su cui sta seduto l'angiolino. Ne inferisce che il quadro è in realtà un frammento di una tavola più grande, nella quale il putto avrebbe lo stesso ruolo dei due «gemelli» della *Pala d'Ognissanti* (A. NATALI, *Sei schede d'indagine per il Rosso: le opere degli Uffizi e l'affresco col Cristo morto*, in *Pontormo e Rosso*, Atti del convegno di Empoli e Volterra, *op. cit.*, pagg. 169-171).

ratezza dei putti seduti ai piedi della Madonna? E in che modo la ricezione odierna dell'*Angelo musicante* ne verrebbe cambiata?

L'ultima opera fiorentina citata nelle *Vite* è ispirata all'episodio biblico «quando Iacob piglia 'l bere da quelle donne alla fonte», e «fu tenuto divino». È possibile che corrisponda alla *Rebecca al pozzo*, di cui abbiamo oggi una riproduzione secentesca presso la pinacoteca di Pisa¹.

II.1.4 Roma: speranza e delusione

Nella primavera del 1524, il Rosso si trasferì a Roma per affrescare la cappella Cesi di Santa Maria della Pace, su commissione di Antonio Cesi ma verosimilmente su proposta di Antonio da Sangallo il Giovane, architetto della cappella. Secondo Vasari, il pittore era atteso a Roma e apprezzato grazie ad alcuni suoi disegni, «i quali erano tenuti maravigliosi». Il contratto prevedeva affreschi sulle pareti, una pala d'altare e ornamenti di stucco. Era il progetto più ambizioso fin qui offerto all'artista che gli consentiva, inoltre, di mettersi a confronto con Raffaello, i cui affreschi di sibille e angeli si trovavano nella stessa chiesa. Secondo Giulio Carlo Argan, il pittore fiorentino cercava «un accordo tra le concezioni, divergenti, di Raffaello e Michelangelo»². Forse una sfida irraggiungibile per l'artista, che fece «una opra, della quale non dipinse mai peggio» (v. Vasari, pag. 753).

Certamente troppo sicuro del proprio talento, il Rosso manifestò senza ritegno le sue critiche su Raffaello e su Sangallo, tanto che quest'ultimo gli fece togliere l'incarico³. Inoltre, con un orgoglio smisurato il giovane pittore avrebbe fatto commenti irrispettosi sul soffitto della cappella Sistina, dichiarando di non voler «pigliar quella

1. Cfr. FRANKLIN, *op. cit.*, pagg. 113-117.

2. Giulio Carlo ARGAN, *Storia dell'Arte Classica e Italiana*, vol. IV, Sansoni, Firenze, 1983, pag. 126.

3. La vicenda è narrata da Benvenuto Cellini, che presenta il Rosso come un personaggio arrogante e sfacciato: «Per la sua mala lingua, essendo lui in Roma, gli aveva detto tanto male de l'opere di Raffaello da Urbino, che i discepoli suoi lo volevano ammazzare a ogni modo [...] Ancora per aver detto male di maestro Antonio da San Gallo, [...] gli fece torre un'opera che lui gli aveva fatto avere da Mr. Agniol de Cesi» (B. CELLINI, *La vita di Benvenuto Cellini*, con introduzione e commento di Enrico Carrara, a cura di G.G. Ferrero, UTET, Torino, 1968, cap. XCVIII, pag. 279). Com'è noto, gli aneddoti riportati da Cellini non sono totalmente affidabili. Ma Vasari stesso si dimostrò abbastanza severo nei confronti del Rosso a proposito di quest'episodio.



Figura 8. — *Angelo musicante*

cm 39,5 × 47

Museo degli Uffizi, Firenze

maniera»¹. Nonostante la sua ammirazione per il Rosso, Vasari stesso confessa, nell'edizione delle *Vite* del 1550, che «egli gonfio di vana gloria di se stesso, niente stimava le cose d'altri»².

Oggi gli affreschi della cappella Cesi sono molto rovinati e per buona parte cancellati. Rappresentano a sinistra *La creazione di Eva*, e a destra *Il peccato originale*. Vi si può tuttavia ritrovare un'ispirazione michelangiotesca, soprattutto nella torsione delle due figure poderose di Adamo e nella drammaticità delle scene, oltre a un'influenza raffaellesca nella ricerca di elegante classicità dell'Eva dalle braccia alzate (in tutte e due le composizioni), che rinvia alle raffigurazioni femminili profane della Farnesina. Ma l'opera del Rosso rimane a metà strada tra la formulazione stilistica dei sommi maestri e il tentativo di risposta personale, cosicché il risultato, al di là dello stato miserando degli affreschi, si rivela poco convincente.

In seguito, il Rosso eseguì disegni per le incisioni di Gian Jacopo Caraglio, tra i quali venti *Dèi* (si veda la *Cerere*, fig. 15 pag. 111), sei *Fatiche di Ercole*, il cosiddetto *Furore* (fig. 14 pag. 106), due *Amori degli dèi*, la *Sfida delle Pieridi* e il *Ratto delle Sabine*. Fra i disegni preparatori degli *Dèi*, ne rimangono quattro, oggi: *Plutone*, *Bacco*, *Proserpina* e *Marte*³.

«In questo tempo fece al Vescovo Tornabuoni amico suo un quadro d'un Cristo morto, sostenuto da due angeli [...] il quale fu una bellis-

1. Il fatto fu riportato a Michelangelo. Per non perdere la «gratia» del Maestro, il Rosso scrisse poi al Buonarroti una lettera di scuse e di dichiarata stima e sottomissione (v. in appendice, doc. 1).

2. Nell'edizione del 1568, invece, il tono è più mite e Vasari vuole trovare una spiegazione allo scacco del Rosso: «chi muta paese e luogo, pare che muti natura, virtù, costumi et abito di persona, in tanto che talora non pare quel medesimo, ma un altro e tutto stordito e stupefatto. Il che poté intervenire al Rosso nell'aria di Roma, e per le stupende cose che egli vi vide d'architettura e scultura e per le pitture e statue di Michelagnolo, che forse lo cavarono di sè; le quali cose fecero anco fuggire, senza lasciar loro alcuna cosa operare in Roma, Fra Bartolomeo di San Marco ed Andrea del Sarto » (Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori* (1568), con annotazioni e commenti di Gaetano Milanese, tomo V, Sansoni, Firenze 1973, pagg. 161-162).

3. Il disegno del *Plutone* è collocato nel Musée des Arts Décoratifs di Lione, quello del *Bacco* nel Musée des Beaux-Arts di Besançon, e gli ultimi due, creduti perduti per secoli, sono stati ritrovati di recente e acquisiti dal Musée du Louvre (relazione di Dominique Cordelier, del Cabinet des Dessins del Musée du Louvre: *Autour des acquisitions récentes de dessins de Rosso au Louvre*, Convegno Rosso Fiorentino aujourd'hui, Parigi, 20 giugno 2003).

sima impresa» (v. Vasari, pag. 753). Leonardo Tornabuoni, di origine fiorentina e coetaneo del Rosso, era vescovo della diocesi di Sansepolcro¹. La destinazione iniziale del dipinto è ignota, ma possiamo ipotizzare che fosse una chiesa di Sansepolcro². Oggi, il *Cristo morto fra angeli* (fig. d quaderno centrale) è collocato nel Museum of Fine Arts di Boston.

Il corpo nudo di Cristo campeggia nella piccola tavola, sorretto da quattro angeli — due sullo sfondo e due in primo piano — dai panneggi scintillanti e dai riccioli biondi fiammeggianti, che tengono in mano alte candele. Il Cristo, illuminato da una luce soffusa, sembra seduto su una tomba. Il volto sereno chinato all'indietro evoca la quiete e la pace dell'anima dopo il martirio sofferto, ma nelle membra, nelle gambe incrociate a livello delle caviglie, nel movimento dei piedi che paiono appoggiarsi al suolo, rimane però una vitalità che, insieme alla bellezza del corpo giovanile abbandonato e alla sua totale nudità, dà un languore e certe connotazioni sessuali pagane al dipinto. Il contrasto tra lo sfondo scuro e il vivido cromatismo dei personaggi, già presente nello *Sposalizio della Vergine* del 1523, è qui accentuato dalle zone d'ombra che circondano Cristo, e sottolinea insieme la divina luminosità e la carnale umanità del Figlio.

Ma, come ha osservato Antonio Natali, il sepolcro su cui Gesù è seduto è di dimensioni inverosimili. Troppo piccolo per essere una tomba. Né l'atteggiamento del corpo, né la presenza degli angeli illustrano un episodio del Vangelo. La scena evoca la sofferenza di Cristo e va oltre: attraverso la morte c'è la salvezza donata dal Figlio agli uomini, e il corpo di Cristo, appena depresso dalla croce, viene offerto

1. La storia della tavola è assai complessa, e rinviamo a Franklin per i dettagli (FRANKLIN, *op. cit.*, pagg. 138-142).

2. Il tema del Cristo morto era oggetto di particolare venerazione nella città, il cui nome trae origine dalla leggenda della sua fondazione nel X secolo, quando due pellegrini, tornati da Gerusalemme con reliquie del Sacro Sepolcro, si erano fermati nel borgo (cfr. FRANKLIN, *op. cit.*, pagg. 138-142). Notiamo tuttavia che esiste almeno un'altra ipotesi sulla destinazione della tavola, avanzata da Antonio Natali: nella sua relazione *Il corpo di Cristo. Rosso Fiorentino e il tema eucaristico* (convegno *Rosso Fiorentino aujourd'hui*), lo specialista ha ipotizzato che il *Cristo* di Boston fosse destinato a essere una pala d'altare per la cappella Cesi a Roma. Gli affreschi di Adamo ed Eva avrebbero iniziato il racconto; sull'arco della cappella era previsto — ma mai eseguito — un affresco dell'Annunciazione, e il *Cristo morto* sarebbe stato l'ultimo episodio della storia della caduta dell'uomo e della sua salvezza.

sull'altare dipinto, come un'eucaristia¹. La tavola cancella la distanza nel tempo e nello spazio e instaura un rapporto diretto, immediato, tra il credente e il suo Dio.

Anche il famoso *Ritratto di giovane* del museo napoletano di Capodimonte (fig. 9 nella pagina successiva), attribuito al Rosso da Longhi, sarebbe degli anni romani². La gamma cromatica originale, certamente volutamente limitata dai bruni più scuri al rosso di certi particolari, venne purtroppo attutita e come velata dai ritocchi e dalle puliture ulteriori, poco rispettosi dell'opera. Il restauro del 1957 consentì di scoprire molti dettagli del quadro, come la melagrana semiaperta (simbolo della concordia), il cavaliere sull'arazzo della parete, con l'immagine di una Madonna col Bambino appesa alla briglia del cavallo, o gli oggetti indistinti nella stanza che si apre oltre la cortina. Tutti questi elementi hanno certamente un determinato significato che rimane ancora indecifrabile poiché il committente non è conosciuto. L'insieme si fonde con l'atteggiamento un po' intimorito e rigido del giovane, erede della memoria presente in tutti quei particolari, e genera un'impressione d'ineffabile nostalgia.

La tavola della *Morte di Cleopatra*, collocata nello Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig, è un'opera che appare piuttosto di sensibilità barocca e la sua attribuzione al Rosso (nel 1984) è ancora discussa. Sarebbe l'unica tavola dell'artista di tema profano prima dei dipinti della *Galleria di Francesco I*. Alcuni dettagli, come i capelli dell'ancella di profilo, il modo di giustapporre gli elementi cromatici nei suoi panneggi, o il corpo di Cleopatra, che ricorda immancabilmente il *Cristo morto* di Boston, traducono uno stile indubitabilmente rosseco ma le pennellate mancano di vivacità, e i colori stessi sono un po' spenti. La *Morte di Cleopatra* può essere creazione di un artista che cercò di riprodurre lo stile del Rosso oppure, come il *Mosè*, copia di un originale perduto³.

1. Interpretazione sviluppata da Natali ne *Il corpo di Cristo. Rosso Fiorentino e il tema eucaristico*, *op. cit.*

2. Paola Barocchi, nel 1950, situava l'opera prima della partenza per Roma, all'incirca nel 1524 (BAROCCHI, *op. cit.*, pag. 55). Invece Falciani la ritiene «databile per la pittura agli anni romani» (FALCIANI, *op. cit.*, pag. 55), così come Franklin (FRANKLIN, *op. cit.*, pag. 226).

3. Per altre precisazioni, rinviamo a FRANKLIN, *op. cit.*, pag. 148, e a CIARDI e MUGNAINI, *op. cit.*, pag. 134.



Figura 9. — *Ritratto di giovane*

cm 120 × 86

Museo di Capodimonte, Napoli

Della «bozza della decollazione di San Giovanni Batista, che oggi è in una chiesiuola su la piazza de' Salviati in Roma» (v. Vasari, pag. 753), non abbiamo nessuna traccia.

L'anno 1527 fu quello funesto del Sacco di Roma. Il Rosso venne imprigionato dai tedeschi, spogliato dei suoi averi e degli abiti, e costretto a lavori di fatica. Riuscì poi a liberarsi, fuggì da Roma e si recò a Perugia dove fu ospitato dal pittore Domenico di Paris (Domenico Alfani).

II.1.5 Tra Toscana e Umbria

Il Rosso rimase poco a Perugia, e si trasferì a Borgo Sansepolcro perché il vescovo Tornabuoni, per cui aveva dipinto il *Cristo morto*, aveva anche lui lasciato Roma per la sua diocesi. Lì, Raffaellino del Colle, allievo di Giulio Romano, aveva appena iniziato una tavola per la Compagnia dei Battuti di Santa Croce, e ne cedette il completamento al Rosso. Leonardo Tornabuoni intervenne presso i frati affinché accettassero il trasferimento. Così il Rosso dipinse una deposizione dalla Croce detta *Deposizione delle Orfanelle* (fig. e quaderno centrale), tuttora collocata a Sansepolcro, nella stessa chiesa, oggi chiamata San Lorenzo.

Non si tratta proprio di una «deposizione», ma piuttosto di un «compianto su Cristo morto», di una forte drammaticità generata dall'atteggiamento estremamente tragico dei protagonisti in primo piano, e accentuata dall'atmosfera cupa dello sfondo dove altre figure si agitano in modo concitato.

Nel 1528, appena terminata la *Deposizione delle Orfanelle*, il Rosso ricevette l'incarico di dipingere una pala d'altare, un *Cristo in gloria* (fig. f quaderno centrale), per la Compagnia del Corpus Domini di Città di Castello, comune poco distante da Sansepolcro. Durante i lavori preparatori della tavola, successe un incidente che fu causa per il pittore di «un mal di febbre sì bestiale, che ne fu quasi per morire» (v. Vasari, pag. 754), ragione per cui lasciò la città umbra per tornare a Sansepolcro.

Si recò poi ad Arezzo, dove lavorò per Antonio Lappoli, amico suo, a dei cartoni per gli affreschi della volta di Santa Maria delle Lagrime. Esegui anche altri disegni, tra cui il *Trono di Salomone*, oggi al Musée Bonnat di Bayonne. Ma nel 1530 la guerra tra Arezzo e Firenze gli fece

temere per la propria vita e se ne tornò a Borgo Sansepolcro, abbandonando ad Arezzo, oltre ai cartoni, i suoi averi personali, vestiti, attrezzi e libri.

A Sansepolcro, dunque, fece trasportare il *Cristo in gloria* commissionato dalla confraternita del Corpus Domini e rimasto incompiuto, e lì lo portò a termine, senza mai far più ritorno a Città di Castello.

Ancora una volta la pala non corrispose alle attese dei committenti¹. Il contratto prevedeva «un Cristo resuscitato e glorioso con la figura de la Nostra Donna, con la figura de Sancta Anna, con la figura de Sancta Maria Madalena, con la figura de Sancta Maria Emp-tiana [=Egiziana] e de basso, in dicta tavola, più e diverse figure che denotino, representino el populo, come quelli angeli che a lui parerà de acomodare»². Il Rosso raffigurò «un Cristo in aria adorato da quattro figure», ma sotto «fece mori, zingani e le più strane cose del mondo» (v. Vasari, pag. 755). Nessun angelo, quindi, né il popolo voluto dai frati, che si attendevano una folla di fedeli in pia adorazione o sconvolti davanti a un Gesù circondato da uno sfolgorio di luce divina (come nella *Trasfigurazione* di Raffaello, del 1519), e non certo gli strani personaggi della tavola, che non sembrano affatto partecipi del mistero sacro che si svolge sopra di loro. Per secoli, l'opera non fu oggetto d'interesse per i critici, che preferirono considerarla espressione del «decadentismo» manieristico³ e frutto della natura eccentrica del pittore fiorentino.

Anche le interpretazioni più recenti rimangono incerte e molto diverse. Alcuni studiosi vedono nella rappresentazione delle figure in basso un recupero da parte del Rosso dei valori più umani del Vangelo, «proprio il mondo degli umili e dei dimenticati»⁴, idea anche evocata da Falciani, per il quale una possibile fonte d'ispirazione sarebbe il *Triumphus Crucis* di Savonarola nel quale viene descritto, in adora-

1. Cfr. VASARI, *Le Vite* (1550), *op. cit.*, pag. 755: «da le figure in fuori [...] il componimento attende a ogni altra cosa, che all'animo di coloro che gli chiesero tale pittura».

2. Atto di allogazione, datato 1 luglio 1528 (cfr. FRANKLIN, *op. cit.*, doc. 2 pag. 310).

3. All'etichetta di «decadentismo», che per secoli venne attribuita al Manierismo con disprezzo, accenna Roberto Longhi: «che talento però! E se vogliamo chiamarlo "decadentismo", sia pure; ma senza dimenticare che fu spesso della qualità più sottile, fiammante ed intellettuale che mai sia stata nella storia dell'arte» (R. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, *op. cit.*, pag. 732).

4. Paronchi (1980), citato in CIARDI e MUGNAINI, *op. cit.*, pag. 130.

zione di Cristo, un intero popolo di «giudei, greci, latini, barbari, ricchi, poveri, dotti, indotti, piccoli, grandi, vecchi e giovani»¹. Sempre secondo Falciani, si potrebbero anche scorgere richiami a certi scritti esoterici, il che trasformerebbe il dipinto in una rappresentazione criptica dal significato decifrabile dai soli iniziati². Vi è ancora chi, come Darragon, ha sviluppato la tesi di una trasposizione in chiave cristiana di un quadro ideato da Zeusi³, come raccontato nelle pagine consacrate alla vita del pittore greco nella *Storia naturale* di Plinio — libro che faceva parte degli sparuti averi del Rosso⁴.

Che sia espressione di una fede cristiana più vicina al Vangelo di quanto non volesse la Chiesa, o dell'aspirazione dell'artista a uno *status* più elevato mediante l'identificazione con Zeusi, la tavola fu comunque l'ultima opera italiana del pittore, e la sua ultima delusione, certamente un movente in più nella decisione di partire per la Francia.

La partenza ebbe luogo il Giovedì Santo del 1530, dopo una lite tra i frati di Santa Croce (San Lorenzo) e il Rosso, che aveva preso le difese di un suo aiutante sorpreso in chiesa a fare vampe di fuoco con la pece greca. Nella rissa qualcuno mise mano alla spada, ci racconta Vasari, e il pittore dovette fuggire, questa volta per sempre.

II.1.6 In Francia: la gloria e gli onori

Rifugiatosi a Venezia, disegnò il *Marte e Venere*, oggi al Cabinet des Dessins del Musée du Louvre, forse per Pietro Aretino che lo accolse. Da quanto dice Vasari, l'Aretino intervenne in favore del Rosso, probabilmente tramite l'ambasciatore di Francia presente in quel momento a Venezia, e così l'artista, a chi «era già venuto capriccio volere finire la sua vita in Francia e levarsi da questa miseria e povertà», poté infine augurarsi di ottenere il riconoscimento e la stima di un grande re. È stata anche avanzata l'ipotesi che il disegno fosse in realtà eseguito per Francesco I, e donato al sovrano come prova di riverenza⁵.

1. G. SAVONAROLA, *Triumphus Crucis*, citato in Falciani, *op. cit.*, pag. 85.

2. Cfr. FALCIANI, *ibid.*

3. Cfr. Eric DARRAGON, *Rosso. 1527-1530*, thèse de doctorat, Paris — Sorbonne, 1976, pag. 122.

4. Si veda il documento d'archivio in appendice (doc. 2).

5. Cfr. *infra* pag. 82, n. 1.

Arrivato a Parigi nell'ottobre del 1530, il Rosso trovò nel sovrano francese un mecenate capace di apprezzare il suo genio. Ricevette da Francesco I «un canonicato della Santa Cappella della Madonna di Parigi», e altri benefici, in modo che «da principe vivendo, teneva servitori assai e cavalcature, e si trovava fornito di bellissime tappezzerie e d'argenti» (v. Vasari, pag. 756). Al castello di Fontainebleau, lavorò col Primaticcio al padiglione di Pomona, purtroppo andato distrutto, e nel 1534 iniziò la decorazione della *Galleria di Francesco I* (fig. 10 pag. 78; II pag. 80; 12 pag. 84; g quaderno centrale), il cui progetto complessivo gli era stato affidato. Lì poté esprimere la sua originalità e la sua inventività in piena libertà, ricevendone in compenso ammirazione e gloria invece dell'incomprensione e del disdegno che i suoi concittadini gli avevano manifestato.

In Francia il Rosso dipinse anche la cosiddetta *Pietà d'Ecouen* (fig. h quaderno centrale), per il conestabile Anne de Montmorency¹, verosimilmente tra il 1537 e il 1540. Il quadro attuale, collocato al Louvre, è una tela sulla quale è stata trasferita la tavola iniziale, che fu rinvenuta nella cappella del castello d'Ecouen, in Bretagna, durante la Rivoluzione Francese.

Durante il recente restauro della tavola, le indagini riflettografiche hanno rivelato sotto il colore una composizione iniziale diversa da quella definitiva: rovesciata (destra/sinistra) e in cui il corpo di Cristo occupava uno spazio più importante. Uno sfondo nero che si può scorgere in certe incrinature del colore sul corpo di Gesù, corrisponde a una seconda preparazione della tavola per nascondere il primo dipinto². Il perché della sostituzione rimane ignoto.

La composizione della tavola è molto vicina alla scena centrale della *Deposizione delle Orfanelle*, ma lascia trapelare più violenza emotiva: il rosso e l'arancione invadono la tavola, dai panneggi e dai cuscini che sorreggono Cristo (ornati dallo stemma del conestabile) fino ai capelli e alla barba di Gesù, e circondano lo scarno corpo divino mar-

1. Malgrado il nome Anne, di consonanza femminile, si tratta proprio del duca di Montmorency (1493-1567), *maréchal e pair de France*.

2. Relazione di Cécile SCAILLIÉREZ, *La Pietà d'Ecouen: perspectives d'un dossier*, Convegno Rosso Fiorentino aujourd'hui, Parigi, 20 giugno 2003. Per più ampie informazioni, rinviamo al libro pubblicato per la mostra dedicata alla tavola al Louvre (settembre 2004 — gennaio 2005): Cécile SCAILLIÉREZ, *Rosso. Le Christ mort*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2004.

toriato, evidenziandone il pallore violaceo. Il disegno è meno angoloso e, invece di giustapporre contrastanti superfici piane come faceva nelle opere precedenti, il pittore crea il volume con le curve e le ombre grigie che sfumano i colori di base. Gli sguardi si volgono verso lo spettatore, facendolo testimone dell'infinita sofferenza materna e dell'umano dolore di Cristo.

Con questa *Pietà*, l'artista si allontanava sempre di più dal «cubismo»¹ della *Deposizione* di Volterra o del *Mosè*. Era giunto a una fluidità e a una delicatezza nel tratto, pur conservando i bagliori fiammanti che illuminavano tutte le sue opere, sebbene su uno sfondo sempre più scuro. Diremmo addirittura che, su tale ambiente cupo, i colori della scena risaltano ancora più abbaglianti e sconvolgenti.

Sul contrasto ombra/luce, eco dell'indole del Rosso, si fermerà, nel 1540, il percorso del pittore fiorentino. La fine della sua vita, come narrata da Vasari, fa risaltare i tratti più salienti della sua personalità, insieme ombrosa e cavalleresca: scoprendo che gli erano state derubate alcune centinaia di scudi, il Rosso accusò senza prova, e in realtà a torto, il suo fedele aiutante Francesco de Pellegrino. Morì però da nobiluomo, scegliendo di darsi la morte per veleno per riscattare il suo onore macchiato dall'ingiusta accusa fatta all'amico.

Colui che Francesco I chiamava «mon cher et bien-aimé peintre ordinaire» aveva raggiunto l'apice della gloria. Aveva solo quarantasei anni, e una domanda rimarrà sempre in sospeso: su quali sentieri, verso quali altri capolavori, avrebbero potuto condurlo il suo estro e il suo ingegno sempre effervescente?

II.2 La personalità: un ambizioso cortegiano stravagante

Un uomo colto e cortese, tale è l'immagine del Rosso data dal Père Pierre Dan nel suo libro sul castello di Fontainebleau: «era non solo dotto e intelligente nell'arte pittorica, ma altresì versato nelle scienze umane»². Nel tratteggiare la personalità dell'artista nelle prime righe

1. Il termine è usato da Roberto Longhi per caratterizzare alcuni pittori manieristi: «“cubisti” furono infatti, anche allora, Cambiaso, Laureti e, in qualche aspetto, il Rosso medesimo» (Roberto LONGHI, *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico*, vol. VIII, 2, Sansoni, Firenze, 1976, pag. 101).

2. Père Pierre DAN, *Le trésor des Merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau*, a cura di S. Cramoisy, Paris, 1642, pag. 93.

dedicategli nelle *Vite*, Vasari mostra un gentiluomo di «bellissima presenza», garbato, che si intendeva di musica e di filosofia, e ovviamente «bellissimo compositore di figure» (v. Vasari, pag. 749). Prima di partire in Francia al servizio di Francesco I, «per meglio comparire fra que' barbari», il Rosso imparò il latino (*ibid.*, pag. 756). Inoltre, «tutto conduceva con tanta facilità e grazia, che era una meraviglia»¹. Come non scorgere, in questo ritratto, il «bon cortegiano» di Castiglione, che scrive: «una linea solo non stentata, un sol colpo di pennello tirato facilmente, [...] scopre chiaramente la eccellenza dell'artefice»². Non a caso si pensa al Castiglione: fra i pochi averi personali, il Rosso possedeva tre libri: «uno Plinio, [...] uno libro vocato el Cortisgiano, [...] uno Victruvio»³. *Grazia* e *sprezzatura*, dunque, per l'artista *cortegiano*. Il Rosso aveva sogni di fama e di prestigio ma la *grazia* e la *sprezzatura* erano anche la manifestazione di una concezione generale dell'arte che andava mutando in un'idea più intellettuale, l'espressione più raffinata dell'ingegno singolare del pittore. Confluivano cioè nel Rosso le tendenze di un'epoca e l'ambizione personale di un uomo indipendente, consapevole del proprio talento e bramoso di riconoscimento.

Il carattere del Rosso non era, in realtà, quello contenuto, composto, del «cortegiano» quale modello di *medietas*⁴. Vasari mostra un giovane artista spensierato nelle prime pagine delle *Vite* ma col passar degli anni e la delusione di non avere un tenore di vita all'altezza del suo merito, il temperamento ombroso dell'artista diventò sempre più marcato. La gloria raggiunta in Francia attenuò quest'aspetto negativo del suo carattere e la sua indole ribelle venne tutta incanalata nella creatività artistica.

Fin dagli esordi, il Rosso ebbe il sentimento di dover esprimersi in un modo diverso: «Con pochi maestri volle stare all'arte, avendo egli una certa sua opinione contraria alle maniere di quegli» (v. Vasari,

1. VASARI, *Le vite* (1568), *op. cit.*, pag. 159.

2. Baldassar CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, a cura di Giulio Carnazzi, introduzione di Salvatore Battaglia, B.U.R. Rizzoli, Milano 2000, pag. 84.

3. Per l'elenco completo degli averi del Rosso lasciati ad Arezzo, si veda in appendice, doc. 2.

4. La *medietas*, nella dottrina etica di Aristotele, è il giusto mezzo conseguibile tra due termini estremi. È considerata un modello di equilibrio e Castiglione ne fa una delle qualità essenziali del perfetto cortigiano.

pag. 750). Questa «opinione contraria» venne attuata dal giovane Rosso senza paura di stonare, come vediamo nell'affresco della Santissima Annunziata, eseguito accanto alla *Visitazione* del Pontormo e agli affreschi di Andrea del Sarto¹. A Roma, la fede nelle proprie capacità lo spinse a voler superare i più grandi maestri e addirittura a criticarli. Un uomo orgoglioso, dunque, che avvertiva in sé la necessità di affermare la propria individualità.

Vasari sottolinea nei dipinti del Rosso «la terribilità di cose stravaganti», le «bizzarrissime fantasie» e «le più strane cose del mondo» (v. Vasari, pagg. 749 e 755). Lo storico dell'arte settecentesco Dézallier D'Argenville scrisse: «Maestro Rosso non pensava come gli altri: vi era, nelle sue opere, qualcosa di straordinario e di bizzarro che non piaceva a tutti»². Sicuramente, nella personalità del pittore c'era qualcosa di eccentrico, che non poteva non riecheggiare nelle sue opere.

1. Cfr. *infra* pag. 54.

2. A. J. DÉZALLIER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (1^a ed. 1745), Minkoff Reprints, Genève 1972, pag. 154.

Capitolo III

Le opere più determinanti nel percorso stilistico del Rosso

III.1 *Assunzione della Vergine*¹

Il Rosso aveva diciannove anni quando *l'Assunzione* (fig. a quaderno centrale) gli venne commissionata dai frati dei Servi, nel novembre del 1513, per concludere la serie di affreschi dedicati alla Vergine nel Chiostro dei Voti della Santissima Annunziata. La decorazione del piccolo chiostro era stata iniziata nel 1460 con la *Natività di Cristo* di Alessio Baldovinetti e intorno al 1510 i frati vollero integrarla con un ciclo dedicato a Maria. Vi lavorarono Andrea del Sarto che, dopo aver partecipato alla realizzazione degli altri due cicli, dipinse la *Nascita di Maria*, l'Indaco, il Pontormo, la cui *Visita-zione* sta accanto all'*Assunzione*, e il Franciabigio. L'affresco del Rosso, che costituiva la prima commissione importante per il giovane pittore, venne compiuto nel giugno del 1514.

La composizione dell'*Assunzione della Vergine* è chiarissima: due zone semplicemente, separate da un biancore diffuso, quella degli apostoli che assistono all'evento, in basso, e quella della Vergine che sale in cielo, circondata da putti osannanti, in alto.

La Madonna, sorretta da un piccolo gruppo di angeli, s'innalza in un'apertura in mezzo alle nuvole fatta da un girotondo di putti dai visi sorridenti e maliziosi. La loro danza allegra sembra generare un vortice celeste nel quale appaiono in trasparenza altri volti angelici, in un luminoso chiarore arancio che proviene dall'alto, come una luce divina. Maria alza il braccio sinistro in un gesto di benedizione, ma il suo sguardo mite si rivolge al Signore, più in su, fuori dal quadro. La scena risulta tanto più immateriale per i colori pallidi e traslucidi, e le

1. *Assunzione della Vergine*, Chiostro dei voti, Sma Annunziata, Firenze, 1513-1514.

linee dei corpi si sciolgono nel viola chiaro delle nubi. Ne emana una dolcezza tenera, lieve e aerea, per cui Vasari scrisse: «fece un cielo d'angeli tutti fanciulli ignudi [...] che scortano con bellissimo andare di contorni e con graziosissimo garbo girati per quella aria» (v. Vasari, pag. 750). La tavolozza ristretta, dal viola al giallo diafano, nonché lo sfumato del disegno, sottolineano la bellezza irreale della visione celeste, in violento contrasto con la scena della folla in basso.

Nella parte inferiore dell'affresco, gli apostoli formano un gruppo compatto e vivamente colorato che riempie tutto lo spazio. Si accalcano tutti sullo stesso piano. Molti alzano la testa verso la Vergine che sale in cielo, uno di loro sta arrivando di fretta (il quarto a sinistra) e tutti sembrano sconvolti e stupiti. L'intero campo è colmo del «groviglio di panneggi gonfi e accartocciati»¹, e saturato dalle loro masse di colori complementari.

Siamo dinanzi a un'opera in sfasamento con l'insieme del ciclo e addirittura con l'arte classica dell'epoca e quindi la ricezione dell'affresco fu piuttosto negativa (cfr. sopra pag. 26).

Certo, la scena della Vergine è piena di grazia, nondimeno ha qualcosa che stona rispetto ai dipinti circostanti. Sebbene sia in parte ispirata allo *Sposalizio di Santa Caterina* per la corona d'angeli che sorregge il baldacchino nella tavola di Fra Bartolomeo, le arie vive e maliziose dei putti del Rosso contrastano fra quelle serene e ingenuie delle creature celesti negli altri affreschi del ciclo. Qui, l'opera rosseca, al contrario di quella del Frate, non emana più pacata solennità, né religiosa compostezza, bensì un'allegria piena di ritmo.

Probabilmente fu soprattutto la scena degli apostoli, «carichi molto di panni e troppo di dovizia di essi pieni» (v. Vasari, pag. 750), la ragione della delusione e dello sconcerto dei frati. Dal commento vasariano, capiamo che il divario tra l'opera del Rosso e quelle che le stanno accanto è inaccettabile, perfino per un critico la cui opinione generale era molto favorevole al pittore. Infatti, non vi è nell'affresco nessuna struttura architettonica come nella pittura rinascimentale al suo apice, nessun arco, nessun gradino a dare profondità e prospettiva. Si vedano, per contrasto, la *Nascita di Maria* di Andrea del Sarto o la *Visitazione* del Pontormo, che risente ancora fortemente del tirocinio nella bottega di Andrea (la sua rivoluzionaria *Deposi-*

1. BAROCCHI, *op. cit.*, p 29.

zione verrà dipinta solo nel 1525). E invece di schierarsi intorno alla tomba della Madonna, come si soleva rappresentare l'Assunzione di Maria, le figure degli apostoli si accalcano, in pose tutt'altro che accademiche, per commentare l'evento miracoloso. Al posto del sarcofago sacro, presente nell'iconografia tradizionale contemporanea del Rosso, spicca in primo piano la chiazza verde dell'ampio manto del personaggio centrale di schiena.

Esistono tuttavia certe affinità cromatiche fra l'Assunzione del Rosso e la *Nascita di Maria* o la *Visitazione*, ma con meno sfumature e gradazioni; al contrario, con giustapposizioni dirette di colori complementari. Se le pieghe ondulate delle vesti di Andrea del Sarto e la sottigliezza eterea di quelle del Pontormo evocano una morbidezza fluente, quelle dei panneggi del Rosso, angolose, rigide, sostituiscono alla soave dolcezza o all'irreale *rêverie* dei primi un ritmo incalzato, una foga giovanile che dà realtà quasi terrena agli apostoli.

È precisamente ciò che sentiamo di fronte all'Assunzione: la presenza degli apostoli quasi fossero vivi fra di noi. Non per caso, né solo per mera opposizione al classicismo, il Rosso fa cadere la punta del manto verde dell'apostolo al centro al di fuori della cornice dipinta. È volontà di andare oltre, di ricongiungersi con la parola evangelica. Sicuramente nella rappresentazione classica, con un impianto architettonico che rinviava non solo all'epoca propriamente classica — cioè all'Antichità — ma anche a quella dei contemporanei con gli edifici rinascimentali di stile classico, le scene bibliche risultavano più vicine allo spettatore cinquecentesco. Eppure la collocazione dei personaggi di fronte allo spettatore come fossero sul palco a recitare con atteggiamenti in pose solenni o in parte stereotipate nell'ambito della tradizione iconografica, imponeva un linguaggio più didattico, che paradossalmente estraniava lo spettatore dal messaggio cristiano. Il voler insegnare al credente e contemporaneamente coinvolgerlo nell'azione raffigurata sarà proprio l'intento del Barocco. Sottoposta al rigorismo della Controriforma, la corrente barocca vorrà coinvolgere *per insegnare* la «vera fede». Avverrà però col secolo successivo e in altre circostanze storico-culturali. L'intento del Rosso, con la viva presenza degli apostoli che ci trasporta in mezzo alla scena dell'Assunzione, non era certamente quello di un didattismo religioso. Crediamo più semplicemente che il pittore avvertisse il bisogno di espri-

mere ciò che per tutti gli uomini di quell'epoca era una verità irrefutabile — quella del Vangelo — con più immediatezza e certamente con la foga di un giovane artista che vuole mostrare la sua «opinione contraria»¹.

III.2 *Deposizione dalla Croce*²

La *Deposizione dalla Croce* (fig. b quaderno centrale) fu commissionata al Rosso dalla Compagnia della Croce di Giorno, per l'oratorio annesso alla chiesa di San Francesco a Volterra. L'edificio costruito nel 1315, in un primo tempo dedicato alla Vergine e in seguito alla Santa Croce, era stato affrescato nel 1410 da Cenni di Francesco di Ser Cenni e Jacopo di Firenze, con scene della *Vita della Vergine* e dell'*Infanzia di Cristo* nel coro e nella parete sud, e con la *Leggenda delle vera Croce* sulle altre pareti³. La pala d'altare del Rosso, eseguita nel 1521, rimase nell'oratorio fino al 1786, quando venne sciolta la confraternita.

Seguendo i testi evangelici⁴, il Rosso rappresentò la deposizione nel momento del crepuscolo, e il cielo, di un blu intenso ma già oscuro, fa da sfondo alla quasi totalità del quadro, con solo qualche collina spoglia in lontananza. La Croce è qui, davanti a noi, riempie lo spazio in modo tale che non si vedono nemmeno le estremità dei bracci orizzontali. Un'intelaiatura di scale completa l'«architettura»: sui lati, due scale di legno sono state erette per poter togliere il corpo dalla Croce, insieme a una terza, sostenuta da un giovanotto e appoggiata sul bordo destro dell'asse verticale della Croce.

Nella parte bassa, risalta, in primo piano a destra, il San Giovanni Evangelista, di profilo, fulvo di capelli, piegato dal dolore, che si copre il viso con le mani e distoglie lo sguardo da Cristo. La luce intensa proveniente da destra mette in rilievo il drappeggio del suo manto

1. Notiamo che a pochi anni di distanza, nel 1518, Tiziano, nell'*Assunta* (Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia) rappresenterà anche lui un gruppo compatto di apostoli stravolti che «vivono» l'avvenimento, con una dinamica perfino ampliata rispetto a quella dell'*Assunzione* del Rosso, e con colori abbaglianti. Opera che ebbe clamorosa risonanza per le sue rivoluzionarie novità.

2. *Deposizione dalla Croce*, Pinacoteca civica di Volterra, 1521.

3. Cfr. FRANKLIN, *op. cit.*, pag. 57, e FALCIANI, *op. cit.*, pag. 44.

4. Matteo, 27, 57-61, e Marco, 15, 42-47.

che si sviluppa in pieghe angolose, secche; essa muta bruscamente l'ocra bruna in avorio scintillante. A sinistra, la Vergine addolorata, nell'ombra, il capo reclino, è sorretta da due pie donne. Quella all'estrema sinistra viene colpita, come Giovanni, dalla stessa luce che sembra dividere la sua sagoma in due in senso verticale. Ai piedi della Croce, Maria Maddalena è caduta in ginocchio e si spinge in avanti ad abbracciare le gambe della Madonna, in un gesto di condiviso cordoglio, legando così le parti destra e sinistra del dipinto. La sua capigliatura bionda e la sua veste rossa appartengono all'iconografia tradizionale ma inusitato è il suo voltarsi verso Maria, mentre si usava rappresentarla piangente di fronte alla Croce.

Nella parte alta della tavola, quattro uomini si agitano in un ritmo concitato, come se il corpo divino stesse per cadere a terra e loro cercassero di evitarne il crollo. Formano una specie di cerchio che circonda il corpo di Cristo: due uomini sulla scala sinistra, un vecchio barbuto al di sopra della Croce, e il quarto a destra che sorregge la salma. L'uomo più in giù a sinistra, in equilibrio sui pioli, è teso verso destra a sostenere le gambe di Cristo a livello delle ginocchia, mentre il corpo di Gesù è appoggiato all'indietro sulla spalla e sul braccio dell'uomo a destra, la cui testa appare tra Cristo e la Croce. Allo stesso livello, a sinistra, l'uomo dalla barba e dai capelli neri sembra gridare ordini, col braccio teso a spiegare ciò che si deve fare. Il vecchio in cima alla Croce, probabilmente Giuseppe d'Arimatea¹, ci si affaccia sopra, per coordinare l'insieme dell'operazione. I panneggi dai colori vibranti — il giallo brillante, il rosa, l'arancione, il rosso — si avvolgono a volute seguendo i movimenti dei due personaggi barbuti, accentuando così la struttura circolare della scena, accelerandone addirittura il ritmo incalzante. In mezzo a questo circolo vorticoso, il volto divino emana una pace quieta, con gli occhi chiusi, e

1. Alcuni studiosi pensano che si tratti di Giuseppe d'Arimatea, l'uomo ricco che, secondo tutti e quattro i vangeli, andò a chiedere la salma di Gesù presso Ponzio Pilato (FRANKLIN, *op. cit.*, pag. 64; FALCIANI, *op. cit.*, pag. 43). Altri ne parlano come di Nicodemo, un fariseo convertito da Cristo poco prima della crocifissione, evocato solo nel vangelo di Giovanni, 19, 38-42 (R.P. CIARDI e F.A. LESSI, *Rosso Fiorentino. Realtà e visione*, ed. Gruppo fotografico '82, Volterra 1987, pag. 4; BAROCCHI, *op. cit.*, pag. 37). A sé stante, il dettaglio ci sembra di scarsa importanza, ma giova conoscerlo per seguire meglio i diversi commenti della tavola.

sulle labbra un sorriso lieve che dona agli uomini la redenzione. La volontà del Padre è stata compiuta, tramite il martirio e la morte terrena del Figlio, testimoniata dal colore verdognolo della salma.

È generalmente ammesso che il Rosso si rifacesse per questa deposizione a quella di Filippino Lippi, portata a termine dal Perugino nei primi anni del Cinquecento (Galleria dell'Accademia, Firenze)¹. Incontestabili certe similitudini nella struttura compositiva delle due opere ma il motivo delle scale, che nella tavola di Filippino Lippi dà una stabilità all'organizzazione dello spazio, diventa paradossalmente, nella deposizione del Rosso, un elemento d'instabilità. Il pittore ha prediletto la verticalità, ha respinto fuori dal quadro tutte le estremità della Croce — punti di riferimento visivi fermi —, le figure notevolmente allungate si raggruppano in una «inquadratura» ristretta nella larghezza e stesa nell'altezza mentre lo slancio dei corpi dei quattro uomini sulle scale li spinge quasi al limite della rottura di equilibrio. Nella parte bassa, il San Giovanni e la pia donna a sinistra fanno da capisaldi all'insieme, ma assumono, al tempo stesso, il ruolo di basi per l'impulso generale verso l'alto.

Accanto alla «verticalizzazione» e all'allungamento voluto delle figure, viene qui affermato un altro tratto caratteristico del Manierismo: l'assenza quasi totale, o meglio, l'annientamento di prospettiva. L'unico dato prospettico è costituito dai piccolissimi personaggi schizzati in lontananza. Tutto si svolge sul medesimo piano, quello della tavola. Le figure stanno infatti in uno spazio irreali, non si inseriscono nello scenario, che fa solo da fondale all'episodio, come una volta lo sfondo aureo nelle pitture bizantine. I personaggi prendono forma nello spessore stesso del pannello ligneo, come volumi creati dal collegamento di superfici angolose saldate in spigoli taglienti. Si è addirittura parlato di «corpo prismatico» al riguardo della Maddalena². Il Rosso ha elaborato una vera e propria «geometrizzazione» delle figure. Nei visi delle donne, i profili dei nasi sono linee rette, il volto della Vergine disegna perfino un quadrato, col capo reclino ad angolo retto e il setto del naso parallelo al piano del suolo. Neppure l'ampiezza dei drappaggi è resa da gradazioni fluenti, bensì dal con-

1. Cfr. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, pag. 63, FRANKLIN, *op. cit.*, pagg. 59-60, e CIARDI e LESSI, *op. cit.*, pag. 2.

2. CIARDI e LESSI, *op. cit.*, pag. 4.

tatto di centinaia di sfaccettature. Basti guardare il panno dell'uomo di tergo sulla scala a sinistra: è l'elemento del quadro che appare di tonalità più uniforme, sembra di un giallo pallido con qualche riflesso più chiaro sulla parte più gonfia, più scuro tra le gambe, mentre è costruito con decine di frammenti colorati, di varie sfumature, giustapposti gli uni agli altri. O diremmo piuttosto gli uni *contro* gli altri, perché un urto c'è nella pala, ed è appunto ciò che più colpisce nella *Deposizione*, urto tra le miriadi di superfici a punte e spigoli, urto tra i colori complementari e squillanti, e urto tra tutti quegli arti a zig-zag che si scontrano e si rispondono. L'atteggiamento dell'uomo che grida a sinistra ripete quello dell'assistente sottostante ed è l'eco della posizione dell'aiutante a destra, simmetrico a lui; il braccio sinistro ad angolo retto di Giuseppe d'Arimatea, appoggiato sulla Croce, corrisponde a quello che sorregge le ginocchia di Cristo; Maria Maddalena tesa verso la Madonna riflette Giuseppe chino in cima alla Croce, aggrappato col braccio destro alla scala.

Friedländer definisce la *Deposizione* come «l'opera in cui Rosso abbandona decisamente le armonie classiche a vantaggio di una soggettività intellettuale»¹, e vi scorge nel contempo un «ritorno deliberato a una forma di primitivismo [...] diametralmente opposta alla sensibilità del Rinascimento giunto alla sua pienezza». Alla luce di quanto abbiamo detto sull'abbandono da parte dei primi manieristi di un classicismo avvertito come troppo accademico, e sulla particolare «opinione contraria» del Rosso, le due dichiarazioni non sono contraddittorie. Manierista, quindi, la *Deposizione*, addirittura considerata «come il primo manifesto manierista»², e «primitiva».

Vediamo in quale misura il Rosso attingesse a fonti del passato per giungere a ciò che Barucco chiama «il primo monumento cubista della storia della pittura». La pala andrebbe reinserita nell'oratorio per cui venne commissionata e che l'aveva ospitata per oltre due secoli. Come osserva Falciani, il piccolo edificio doveva essere più illuminato di quanto lo sia oggi³, e gli affreschi quattrocenteschi di Cenni di Francesco — risalenti solo a un secolo addietro, all'epoca del Rosso — risultavano più splendidi. La tavolozza delle tinte è

1. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, pag. 60.

2. BARUCCO, *op. cit.*, pag. 38.

3. Una finestra è oggi murata, e un oculo sulla facciata è oscurato da edifici più recenti (Cfr. FALCIANI, *op. cit.*, pag. 44).

alquanto ristretta: l'azzurro, il verde, l'ocra e il rosso, ma quanto in armonia coi colori vivaci e contrastati della tavola del Rosso! Oltre ai testi evangelici, il blu intenso del cielo, nella pala, rinvia al lapislazzuli dei cieli affrescati, così come il rosso e l'arancione delle vesti femminili riecheggiano gli abiti delle donne raffigurate sulle pareti. Anche nelle forme si riflette il desiderio di intonarsi con la pittura di Cenni, nelle pieghe profonde e rigide dei drappaggi, o nei volti, dai lineamenti schietti e ridotti all'essenziale. Perfino il modo di dipingere sembra ispirato agli affreschi. Nella *Deposizione*, il disegno appare sovente sotto il colore, in numerosi posti. Si è a volte parlato di non-finito. Ma, come sottolinea Falciani, l'opera non è incompiuta, poiché firmata e datata. Non si può neanche parlare di trasparenza, più congeniale al Pontormo. È piuttosto una maniera di trasporre sulla tavola la «magrezza dell'affresco»¹, con un tratteggio a punta di pennello — che d'altronde rimarrà una caratteristica propria del Rosso — senza tuttavia tradire l'aspetto «opaco» della pittura a fresco. La duecentesca deposizione lignea che stava e ancora si trova nell'oratorio viene spesso ritenuta altra fonte d'ispirazione, per la composizione e soprattutto per l'aspetto spigoloso delle figure².

L'opera del Rosso è così inconsueta nella pittura fiorentina dell'epoca, che rimane ancora oggi oggetto di fascino e d'innumerevoli domande. Abbiamo visto che il quadro è composto da due parti, ma due parti uguali nelle dimensioni, il che significa che il corpo di Cristo appartiene alla metà superiore, non sta al centro della tavola. Tale spostamento del soggetto della rappresentazione, tale vuoto centrale, sarà un elemento specifico del Manierismo, ma un'altra ragione può anche esservi. È una deposizione dalla Croce, e appunto, ad attrarre il nostro sguardo al centro del dipinto è il suppedaneo della Croce. Col suo rilievo schiarito dalla luce, esso sottolinea la divisione in due zone: sotto, il dolore umano della perdita di un figlio, di un amico, e sopra, la pace celeste portata agli uomini dal Salvatore. Infatti, è la Santa Croce il tema della tavola. Se i documenti di allogazione sono andati perduti, o forse non sono mai esistiti, sappiamo tuttavia che il Rosso ricevette la commissione dalla Compagnia della Croce di Giorno, la cui particolare devozione si rivolgeva alla Croce. E gli statuti della con-

1. *Ibid.*

2. Cfr. GIARDI e MUGNAINI, *op. cit.*, pag. 66 e FALCIANI, *op. cit.*, pagg. 44-45.

fraternita dichiaravano: «E tutti li fratelli con quella medesima riverenza rispondino sempre, così ancora quando vedeno la Santa Croce faccino debita riverenza, imperoché per esso segno sono sconfitti li nostri infernali nemici, e per esso segno ci sono aperte le porte del Paradiso»¹.

Un altro punto interrogativo ricorrente nella pala è il San Giovanni piangente dai capelli rossi, in cui quasi tutti i commentatori dell'opera hanno visto un possibile autoritratto dell'artista, cosa facilmente immaginabile poiché il suo volto è nascosto. Una probabilità che non si può escludere, così come non si può rifiutare l'ipotesi che il Cristo, anch'egli fulvo di capelli e di barba, fosse l'*alter ego* del Rosso. Come mai tutte le figure di Cristo, nell'opera del Rosso, hanno la stessa caratteristica, sia nel *Cristo morto tra angeli*, nella *Deposizione delle Orfanelle*, o nella *Pietà d'Ecouen*? Voleva il Rosso esprimere il proprio tormento, la propria sofferenza, in tutte quelle belle figure dolenti? Oppure era una specie di sigla, con la quale il pittore s'inseriva nell'eternità, quella delle Scritture, all'interno del dipinto, e quella, terrena, dell'opera d'arte stessa.

Osserva Franklin: «È ironico il fatto che la pala d'altare forse meno conosciuta dai contemporanei del Rosso sia oggi impressa nell'immaginario popolare come la sua opera più importante»². Infatti, Vasari stesso dedicò all'opera una frase sola, e brevissima: «E similmente a Volterra dipinse un bellissimo Deposto di Croce» (v. Vasari, pag. 751). I commentatori successivi la considerarono un'opera incompiuta e strana³. Eppure, per tutti noi che la ammiriamo oggi, la *Deposizione* di Volterra rimane l'opera più impressionante del Rosso, tanto per la violenza dei colori, quanto per il modo nuovo di dare volume e presenza alle figure, al di fuori delle classiche regole prospettiche. La tavola testimonia lo spirito spregiudicato dell'artista, che non rifiutò nessuna fonte ispiratrice, anche se questa veniva giudicata, dai suoi contemporanei, troppo arcaica o troppo innovativa. La sua autonomia

1. FRANKLIN, *op. cit.*, nota 52 pag. 277.

2. *Ibid.*, pag. 55.

3. All'incirca nel 1560, Borghini scrisse, a proposito della *Deposizione*: «è una Sconficchatione di mano di Rosso, bello quanto la può, ma non finita, tal che da presso le figure hanno l'aria un po' stranetta come soleva» (citato in FRANKLIN, *op. cit.*, pag. 65). E ancora nel 1823, nella *Storia pittorica della Italia*, Lanzi diceva della pala: «...un suo Deposto di croce non ben finito» (citato in CIARDI e LESSI, *op. cit.*, pag. 11).

(nel senso etimologico del termine, cioè «secondo la propria legge»), il Rosso non l'affermò mai con più forza di quanto fece lì a Volterra, lontano da Firenze, da Roma, da ogni centro intellettuale, in una cittadina dove, giovane pittore, giungeva alla più sincera originalità.

III.3 *Sposalizio della Vergine*¹

La pala (fig. c quaderno centrale) venne commissionata al Rosso nell'aprile del 1523 da Carlo Ginori, uno fra i più ricchi banchieri fiorentini, per adornare la cappella acquisita nel 1520 dove voleva essere sepolto. All'origine, la cappella era consacrata alla Vergine. In seguito, Carlo Ginori espresse la volontà di dedicarla a Sant'Anna e a Sant'Apollonia. Infine, in un codicillo al testamento del 1522, possiamo leggere che la cappella è dedicata «Beate Marie Virginis et Sancti Ioseph»². In questo testamento, non viene menzionato un atto notarile per il contratto tra il committente e il pittore, ma una «scritta», ossia un documento privato firmato dalle due parti. Il lavoro venne portato a termine entro la fine del 1523. Il nome dell'artista è visibile nel testo del libro in mano a Sant'Apollonia ed è inciso, insieme alla data (MDXXIII) sul gradino dove San Giuseppe poggia il piede.

Nel mezzo della tavola, campeggiano i protagonisti della vicenda: Maria, Giuseppe e il sacerdote. A partire da questo nucleo, la composizione si sviluppa in due semicerchi: il primo, rivolto verso il basso — come una U rovesciata — finisce con la figura di Sant'Anna a sinistra e quella di Sant'Apollonia a destra, lasciando uno spazio vuoto tra le due donne che guida il nostro sguardo verso la sequenza centrale, mentre il secondo semicerchio, che si apre verso l'alto, termina sul buio della porta del tempio. La luce proveniente da destra e dall'alto (si guardi l'ombra del braccio sinistro del giovanotto alle spalle di Giuseppe) schiarisce la scena solo a partire dalla zona media, cambiando così l'equilibrio della struttura compositiva. La parte alta della pala viene «letta» in un secondo tempo, come aneddoto, abbellimento che fa da contrappunto al motivo principale.

1. *Sposalizio della Vergine*, Cappella GINORI, San Lorenzo, Firenze, 1523.

2. Per più precisazioni sulle volontà di Carlo Ginori riguardanti i dedicatari della cappella, rinviamo a FRANKLIN, *op. cit.*, pagg. 96-99.

La scena stessa dello sposalizio si svolge intorno al grande prete, imponente vecchio dalla barba candida, vestito di una tunica marrone scuro, al centro del dipinto a sancire l'unione degli sposi sacri. Sulla tiara appare la scritta «TETRAGRAMMATON», ossia «di quattro lettere», un sostituto per le quattro lettere ebraiche usate per rappresentare il nome di Dio¹. Ciò significa che il sacerdote sta lì ad attuare la volontà divina. Egli si volge verso Giuseppe e con le mani, esattamente al di sopra di quelle dei futuri sposi, sembra indicargli il gesto da compiere, quello di mettere l'anello al dito di Maria. Nella figura della Vergine, in piena luce, di profilo a sinistra del prete, vengono espressi, contemporaneamente, la magnificenza della cerimonia sacra e l'umiltà della giovane fidanzata che ubbidisce alla parola di Dio. Il velo bianco sui capelli, sebbene annodato in modo ricercato, risulta semplice accanto all'acconciatura delle donne che le stanno attorno. Nelle vesti di Maria, il movimento sofisticato dell'ampio drappeggio arrotolato sulle gambe consente di passare dall'azzurro al verde svelando la tunica rosa, in un gioco di contrasti luminosi sulle pieghe sfaccettate della stoffa; eppure i colori sono come attutiti, più delicati e meno scintillanti di quelli dei vestiti delle altre giovani donne. Ed è appunto la brillante chiazza color giallo pallido della fanciulla alle sue spalle che permette di evidenziare la figura della Vergine, essenziale in quanto dedicataria della cappella e protagonista dell'episodio. Di fronte a lei, San Giuseppe, contrariamente all'immagine tradizionale, è un giovane dai biondi capelli ricci. I ricchi panneggi dai colori vivi (la cappa arancione accostata alla camicia blu) e i sandali di foggia romana ne fanno un patrizio agiato piuttosto che un modesto falegname ebreo. La verga fiorita, il suo attributo iconografico, costituisce una linea nel disegno, che divide la figura in due zone ben distinte (come spesso nei dipinti del Rosso, ma in modo meno marcato che nella *Deposizione*), l'una schiarita dalla luce a destra e l'altra nell'ombra a sinistra.

La stessa linea si prolunga in basso sul personaggio della giovane donna inginocchiata con lo sguardo alzato verso Maria, mettendo così in rilievo il bel corpo scultoreo, in una posa in contrapposto. È Sant'A-

1. Il nome proprio di Dio, יהוה, è rappresentato in ebraico dalle quattro consonanti *iod, he, vau, he* e perciò è detto tetragramma. La traslitterazione italiana è *YHVH* e la pronuncia più probabile *Iahvé*.

pollonia, identificabile grazie alle pinze che stringono un dente, simbolo del suo martirio. Al celeste dell'abito, che diventa quasi bianco sotto la luce brillante, si aggiungono il verde pallido della manica e il rosso del manto posato sulle gambe — tutti colori complementari — per accentuare la presenza della santa, a cui è in parte dedicata la cappella. Sant'Anna, simmetrica a lei a sinistra, sta seduta con le mani giunte e guarda gli sposi con pio raccoglimento. Vestita di beige e di marrone, con un turbante e uno scialle bianchi, tutte tinte di consueto attribuite alle donne anziane, la madre della Vergine è certamente, insieme al sacerdote, il personaggio più realista del quadro, col viso solcato di rughe e le mani scarne, una fisionomia ricorrente nelle opere del Rosso.

Nel frate domenicano a destra, tra Apollonia e Giuseppe, possiamo oggi riconoscere con certezza San Vincenzo Ferrer¹, che indica l'evento con l'indice della mano destra e tiene un libro in quella sinistra. Nella trasparenza dell'aureola, si scorge un lieve disegno, in modo miniaturistico, di Cristo giudice con due angeli trombettieri, immagine che spesso accompagna la raffigurazione del predicatore spagnolo.

Allo stesso livello a sinistra, una donna di schiena trascura la solennità dell'evento e si gira verso un bambino dallo sguardo tenero per prenderlo in braccio. In questa figura, anonima tra Sant'Anna e la Vergine, si palesano l'arte sottile dell'artista e la grazia che illumina tutta la sua opera: splendenti riflessi cangianti della veste vaporosa, che accostano il blu turchese al rosa pallido, fluidità della gonna verdegialla le cui pieghe cadono seguendo il modellato del corpo, sofisticatezza delle collane di perle nei capelli.

Dietro il gruppo centrale, nella penombra, una folla fitta e composita si assiepa sui lati delle scale: damigelle d'onore, astanti incuriositi o distratti, suonatori di piffero, portatori di bandiere, nonché qualche figura più strana, come, a sinistra, un uomo nudo di schiena che richiama, anche nell'atteggiamento, le sculture classiche o, più indietro, un moro dalla giacca e dal cappello ornati di motivi a zig-zag.

1. Sui documenti che hanno permesso di accertare l'identità del santo, che era stata a lungo discussa, si veda FRANKLIN, *op. cit.*, nota 56 pag. 280.

Dopo l'asperità e la stupenda singolarità dei dipinti di Volterra, scioltesi in parte in un'opera di transizione come la *Pala Dei*, la nuova sottigliezza tecnica espressa dal Rosso, nella gradazione luminiscente delle tinte e nello smussamento delle angolosità nelle pieghe dei panneggi, conferisce allo *Sposalizio della Vergine* un aspetto più prezioso e più affine alle attese e ai gusti dell'epoca, come testimonia il commento vasariano: «Era nel colorito sì dolce e con tanta grazia cangiava i panni, che il diletto, che per tale arte prese, lo fé sempre tenere lodatissimo e mirabile» (v. Vasari, pag. 751).

In primo luogo, la tavola sembra segnare un ritorno a una rappresentazione più classica. Vi ritroviamo una struttura compositiva più tradizionale, coi protagonisti dell'evento al centro e con gli altri dedicati della cappella disposti ai lati sui gradini. Ma in realtà siamo lontani dall'armonica prospettiva dello *Sposalizio* raffaellesco¹ o di quello del Perugino², in cui l'evento si svolgeva in un'immensa piazza, col tempio di Gerusalemme ben visibile sul fondo. Col dipinto del Rosso, come già con la *Deposizione*, lo spettatore si trova proprio a pochi metri dalla scena, così vicino che non può avere una visione complessiva della vicenda; la pala è gremita di figure, compresse entro i margini della tavola e perfino «tagliate» dal bordo del quadro. E questa prossimità non consente di determinare esattamente in qual luogo si svolga lo sposalizio: è forse ambientato all'esterno, come si soleva dipingerlo, su uno spazio intermedio tra la piazza e il sagrato del tempio, poiché vi sono dei gradini al primo piano e altre scale dietro il gruppo centrale? O invece, come ci induce a pensare l'oscurità nella parte più alta del quadro, in una cripta in fondo all'edificio sacro? In realtà, in tutt'e due le ipotesi rimane l'incertezza su quale sia la fonte luminosa; in una cripta non vi sono finestre, e in una piazza la luce non può giungere da un punto circoscritto, ben localizzato in alto a destra. La risposta più plausibile a tale interrogativo è naturalmente quella di un'illuminazione di natura divina; ma dobbiamo notare che fino ad allora, nell'arte pittorica, le intenzioni dell'artista erano state più esplicite, chiaramente esposte. Lo spettatore prova quindi, di fronte all'opera del Rosso, un sentimento di spaesamento generato dall'introduzione, nella rappresentazione classica, di certi elementi

1. Pinacoteca di Brera, Milano.

2. Musée de Caen.

irrazionali, ideati dalla mente del pittore e volutamente velati. Alla consueta composizione centripeta viene associata una composizione centrifuga propria del Manierismo, come se, osserva Barucco, «l'immaginazione [dell'artista] si smarrisce in una dimensione cosmologica»¹. Il pittore non cerca più di riprodurre il reale secondo il progetto scientifico e razionale del Rinascimento, ma vuole «reinventarlo conformemente alle esigenze del proprio desiderio»².

D'altra parte, vi è anche, nello *Sposalizio*, un'incongruità nel modo di trattare il tema, in particolare nel personaggio di Giuseppe. Benché nei Vangeli si accenni solo con poche parole al matrimonio della Vergine, e senza mai evocare una cerimonia solenne, l'argomento delle nozze era stato già trattato dai pittori e probabilmente ispirato, come nota Franklin, alla *Leggenda aurea* di Jacopo da Voragine, frate domenicano del Duecento. Ma secondo la tradizione, Giuseppe veniva sempre raffigurato nelle vesti di un uomo anziano e umile. Il bello e giovane San Giuseppe della pala rossesca, vestito da ricco patrizio, non ricorda affatto il modesto falegname delle Scritture. Se il fatto non fu rilevato all'epoca del Rosso, nei secoli successivi, invece, e fino ai primi del Novecento, i critici non mancarono di sottolineare la non conformità del Giuseppe del Rosso coi testi sacri e di offendersene³. In quanto rende meno credibile la verginità della futura Madre di Dio — contestata dalla Riforma, fatto da ricordare — il bel Giuseppe-Adone dello *Sposalizio* è quasi sacrilego. È anche stato ipotizzato che il Rosso fosse stato piuttosto influenzato dalle teorie sviluppate in scritti umanistici diffusi fra i Piagnoni, secondo le quali «la purezza doveva essere il frutto della Grazia divina, e non quello dell'impotenza senile»⁴, e quindi la castità (non solo della Vergine, ma anche di Giuseppe) era espressione di somma virtù. Tesi che può forse tro-

1. BARUCCO, *op. cit.*, pag. 97.

2. Per Barucco vi è, nei manieristi, una volontà d'irrazionalità; l'insoddisfazione intellettuale provata davanti al reale li induce al passaggio deliberato verso una rappresentazione più onirica dello spazio (*ibid.*, pagg. 95-97).

3. Cfr. GIARDI e MUGNAINI, *op. cit.*, pag. 96.

4. FALCIANI, *op. cit.*, pag. 76. Falciani riprende qui il commento in latino enunciato da Lefèvre d'Étaples nei *Commentarii initiatorii in quatuor Evangelia* (pubblicato nel 1523). Oltre a Lefèvre, umanista francese legato a Giovanni Pico della Mirandola e studioso di testi ermetici e della Cabala, Falciani allude anche a Jean Jerson, cancelliere dell'Università di Parigi all'inizio del Quattrocento, i cui *Sermones* erano fonte di riflessione per Savonarola (*ibid.*, pag. 75).

vare un appoggio nella presenza — anch'essa enigmatica — di San Vincenzo Ferrer, che non viene menzionato né nel testamento né nei codicilli. Il santo spagnolo, da quanto risulta dal commento vasariano nella *Vita* di Fra Bartolomeo, aveva l'immagine di un predicatore apocalittico dalla potenza spaventosa. D'altra parte, secondo Falciani, Carlo Ginori apparteneva verosimilmente all'ambiente fiorentino anti-mediceo e savonaroliano, e il fatto che l'unico contratto tra il Rosso e il committente consistesse in una «scritta» conferma l'esistenza di una relazione di fiducia tra loro. Ginori e Rosso hanno quindi probabilmente voluto illustrare il modello della virtù in un tempo di corruzione attraverso il gesto di San Vincenzo Ferrer additando la coppia sacra¹. Ovviamente è impossibile sapere oggi quale fosse l'intento esatto del Rosso e fino a qual punto egli aderisse a queste idee. Possiamo supporre che il pittore avesse anche trovato, nella raffigurazione della splendente giovane coppia, l'occasione di esprimere un ideale di bellezza e di eleganza.

È d'altronde interessante analizzare, quando Vasari nel suo commento dichiara che il dipinto venne «tenuto cosa bellissima», quali sono le qualità per cui la tavola fu accolta in modo così favorevole, e con quali termini viene lodata da lui. Già nell'edizione del 1550 delle *Vite*, erano celebrate del Rosso la «facilità del fare», la «destrezza» e «la grazia» con cui «cangiava i panni» nello *Sposalizio*, caratteristiche, abbiamo visto, in stretto legame con la *sprezzatura* e la *grazia* del *Cortegiano*, tanto pregiate in quell'epoca. E nella versione del 1568, Vasari dedica addirittura mezza pagina alla pala, ribadisce la sua ammirazione per le «femmine graziosissime», «le arie dolci e piacevoli» delle donne e dei fanciulli. E apprezza massimamente tutto quanto risulta eccentrico nel quadro: «l'acconciature de' panni bizzarre e capricciose», le «teste de' vecchi con cere bizzarre» e la possente fantasia dell'artista «tanto ricco d'invenzioni, che non gli avanzava mai niente di campo nelle tavole». Infatti, è proprio con lo *Sposalizio della Vergine* che il Rosso gettò «le basi del linguaggio figurativo che sarà caratteristico della Maniera fiorentina»².

1. Cfr. *ibid.*, pagg. 74-77.

2. Freedberg, citato in CIARDI e MUGNAINI, *op. cit.*, pag. 94.

III.4 *Deposizione delle Orfanelle*¹

Trasferitosi a Borgo Sansepolcro poco dopo il Sacco di Roma, il Rosso ricevette, dalla Compagnia dei Battuti, la commissione di una pala d'altare (fig. e quaderno centrale) per la chiesa di Santa Croce². La confraternita di Santa Croce, dedita a opere caritative, aveva una devozione particolare per il corpo di Cristo, oggetto di costante contemplazione e meditazione. Per cui l'atto di allogazione prevedeva una tavola in cui venisse «onorato il corpo di Cristo, dipinto nel momento della deposizione dalla Croce»³.

In un primo tempo, l'esecuzione del dipinto era stata affidata a Raffaellino del Colle, un pannello ligneo di cm 270 × 201 era stato già scelto e il Rosso fu costretto a concepire la composizione dell'opera in funzione di tali dimensioni. Su questa tavola quasi quadrata non poté dipingere una deposizione simile a quella di Volterra, ideata e sviluppata intorno allo slancio verticale della Croce. Qui, il momento rappresentato non è esattamente quello della deposizione del corpo di Cristo dalla croce, ma una sequenza successiva, forse il momento in cui Gesù viene deposto sulle ginocchia della Madonna, oppure quello in cui la salma è tolta alla madre per venir deposta nel sepolcro. La struttura della rappresentazione è essenzialmente orizzontale, composta da due zone: l'una in primo piano attorno al corpo, la seconda nel fondo e nell'oscurità.

In primo piano, la figura di Cristo, di un realismo estremo nei particolari anatomici e nella postura rigida del cadavere⁴, occupa quasi tutta la larghezza del quadro. La cassa toracica è enfiata e dilatata dall'ultimo spasimo, la testa è reclinata all'indietro, le labbra sono semiaperte e gli occhi chiusi, il braccio destro ricade verso terra; mentre la

1. *Deposizione delle Orfanelle*, San Lorenzo, Sansepolcro, 1528.

2. A partire dal 1554, la chiesa venne anche conosciuta col nome di San Lorenzo, quando il convento di San Lorenzo, nella periferia del borgo, fu distrutto e le suore che ci vivevano furono accolte a Santa Croce. Alla chiesa si aggiunsero allora nuovi edifici. Nel Settecento, sciolta la confraternita dei Battuti, il complesso divenne un orfanotrofio amministrato dalle suore, donde il terzo nome della chiesa, «delle Orfanelle».

3. «in qua quidem tabula et pictura pingere debeat honorifice Corpus sive inmagò Domini nostri, videlicet deposto de Cruce» (citato in FRANKLIN, *op. cit.*, pag. 164).

4. Esiste un bel disegno preparatorio per il corpo di Cristo, alla Graphische Sammlung Albertina di Vienna.

gamba sinistra è ripiegata e il piede poggia sulle braccia incrociate di Maria Maddalena, quella destra è sorretta al livello della coscia dal vecchio uomo calvo. Il colore bruno violaceo sottolinea la morte avvenuta del Figlio. La fonte della fioca luce che schiarisce la scena è situata a sinistra e al di fuori del quadro, all'altezza dei personaggi; così, il volto e il petto del corpo divino vengono illuminati con più rilievo. A evidenziare di più la salma, vi sono le brillanti chiazze chiare delle due figure giovanili, da un lato, e della Maddalena e dell'uomo calvo, dall'altro.

A sinistra, il San Giovanni ricciuto, in una giubba di un giallo pallido con preziosi ricami di fili d'oro, sostiene il corpo martoriato. Ai suoi fianchi, una giovane donna sta accoccolata ai piedi di Cristo; il drappeggio giallo lucente del manto posato sulle sue ginocchia contrasta con la stoffa scintillante della veste acquamarina ornata da un gioiello che ne mantiene le pieghe. In questi due personaggi ritroviamo, sia nei visi, sia nei vestiti preziosi, i tratti caratteristici dei personaggi del Rosso, dalla *Pala Dei* in poi. Entrambi si volgono verso destra, inducendo così lo sguardo dello spettatore a fermarsi sullo strazio espresso da Maria e da Maddalena.

Immagine del cordoglio, quest'ultima abbraccia il piede di Cristo, con gli occhi chiusi nel viso chinato in avanti, quasi volesse impedire che il corpo le fosse tolto o rifiutasse di accettare la morte del Signore. La ricercatezza dei panneggi vividi e dell'acconciatura dei biondi capelli sottolinea la sua drammatica presenza. Oltre al corpo cristico, la figura più rilevante della pala, sebbene interamente scura, tanto nella carnagione quanto nei vestiti di un verde cupo, è proprio quella della Madonna. Sommersa da un dolore infinito, Maria chiude gli occhi e si lascia cadere all'indietro, le braccia aperte in un gesto di abbandono impotente, che è quello più tradizionalmente attribuito a Maddalena nell'iconografia. La madre sembra rivivere nel proprio corpo la crocifissione del figlio. Il suo viso è dello stesso colore e porta la stessa espressione del volto di Cristo, le sue mani aperte con le dita ripiegate riproducono la posizione di quelle di Gesù, inchiodate sulla Croce. Perfino l'asse del corpo della Vergine sta esattamente sotto quello verticale della Croce. Lei è crocifissa dalla propria sofferenza.

Nell'uomo barbuto col turbante arancione che sorregge la Madonna, possiamo verosimilmente riconoscere Giuseppe d'Arimatea. La santa

a destra è stata identificata da alcuni critici con Maria moglie di Cleofa (menzionata nel Vangelo di Giovanni) mentre per altri si tratta di Santa Scolastica, riconoscibile per l'abito benedettino, presente nella tavola in quanto testimone dei legami esistenti tra la Compagnia dei Battuti e le suore benedettine di San Lorenzo¹.

Nella zona in secondo piano, a echeggiare la disperazione delle due donne, due figure che sono quasi degli stereotipi del *pàthos*: a sinistra, una fanciulla dai capelli sciolti si slancia verso il corpo di Cristo con le mani giunte, mentre, quale suo *pendant* a destra, un giovane uomo piange con la faccia nascosta tra le mani — richiamo del San Giovanni rosso della *Deposizione* volterriana. Questi due anonimi, che non appartengono alla scena centrale ma ne condividono l'emozione, fanno da legame con la parte posteriore della tavola dove, in una concitazione molto più terrena, gli aiutanti si agitano intorno alla Croce, certamente per togliere le funi, le scale, e sistemare gli attrezzi. A sinistra, l'uomo arrampicato sulla scala — un'altra eco della *Deposizione*, col panno in voluta sventolante e le sfaccettature contrastanti del vestito — tiene nella mano sinistra la corona di spine che porge a qualcuno dietro la croce, mentre un cavaliere, col capo coperto da una sciarpa di un arancione luminoso, sembra dare ordini, col braccio teso, all'uomo dietro la scala. Nessun viso è interamente visibile, sono personaggi di scarsa rilevanza, stanno lì per esprimere un sentimento di eccitazione, di movimento, che accresca l'intensità emotiva dell'istante. Un sentimento rafforzato dall'oscurità circostante che genera un'impressione di folla mentre in realtà vi sono solo cinque figure.

In mezzo a tutti quei personaggi secondari, risalta una *silhouette* inquietante, tra l'uomo e la bestia. Con una lancia (o un bastone) sulla spalla e uno scudo in mano, la figura strabica, dall'orrenda faccia scimmiesca, sembra una presenza giunta dall'oltremondo portando con sé la bufera infernale che le fa svolazzare i capelli.

I Vangeli non parlano del compianto della Vergine e degli amici di Gesù dopo la deposizione del corpo ma l'argomento era ampiamente trattato nelle opere pittoriche. A differenza delle opere classiche, in cui la Madonna che si lamenta sul corpo del figlio esprime un dolore profondo ma tinto di umile rassegnazione dinanzi alla volontà divina, la pala di Sansepulcro è la raffigurazione di un *istante* drammatico

1. Cfr. FRANKLIN, *op. cit.*, pag. 171 e FALCIANI, *op. cit.*, pag. 91.

in cui la sofferenza della Madre giunge al parossismo. Il Rosso ha dipinto un compianto che potremmo qualificare «attivo». È interessante notare come l'artista si allontana ancora una volta da un classicismo che si iscriveva in una visione più serena degli eventi biblici, in cui la bellezza e l'armonia prendevano il sopravvento sulla violenza delle emozioni. Il pittore si ricollega in un certo modo a un tipo di rappresentazione più remoto e, potremmo dire, più «primitivo»; infatti, il dolore estremo provocato dalla morte di Cristo viene espresso con maggiore spontaneità e autenticità, con più senso tragico, nel *Compianto su Cristo morto* di Giotto¹ che nella *Deposizione* di Fra Bartolomeo² o nel *Compianto* di Andrea del Sarto³. D'altra parte, se facciamo il parallelo con la *Deposizione* del Pontormo del 1525, possiamo osservare che anche la pala di Santa Felicità rappresenta l'azione sospesa in un momento determinato (quello in cui il corpo di Cristo è tolto alla madre per essere portato al sepolcro), è anch'essa una deposizione «attiva». Di certo, l'opera è totalmente differente dal dipinto del Rosso; oltre alla composizione e ai colori, il sentimento emanato dalla tavola del Pontormo è un dolore senza speranza che scorre tra gli sguardi incrociati delle figure e «trabocca» dalla pala per colpire lo spettatore. La *Deposizione* rossesca è più drammatica, può sembrare addirittura melodrammatica, ma vi è, in entrambe le opere, l'espressione di una sofferenza estrema che va al di là del racconto cristiano.

Il corpo di Cristo, come abbiamo detto, andava onorato nella pala d'altare di Sansepolcro per volontà dei frati e perché il tema del Cristo morto era oggetto di specifica venerazione nella città. La composizione orizzontale della tavola con la salma divina in primo piano estesa su quasi tutta la larghezza del quadro risponde a tale richiesta. Allo stesso tempo, il realismo del cadavere e la totale nudità del corpo, violando tutte le regole, evidenziano la natura terrena di Gesù, e non per caso, cinquant'anni dopo, il vescovo di Sarsina in visita a Sansepolcro giudicò il dipinto «molto indecente» e chiese che venisse tolto dall'altare. I critici hanno osservato che la sagoma magra e scarna del Cristo donatelliano del pulpito bronzeo di San Lorenzo fosse una fonte d'ispirazione per il Rosso⁴ ma l'illuminazione particolare della *Depo-*

1. Cappella degli Scrovegni, Padova.

2. Museo degli Uffizi, Firenze.

3. Kunsthistorisches Museum, Vienna.

4. Cfr. CIARDI e MUGNAINI, *op. cit.*, pag. 126 e FRANKLIN, *op. cit.*, pag. 172.

sizione sottolinea con forza ancora maggiore la brutale realtà carnale della salma. La luce radente accentua, nell'ambiente buio, i rilievi del corpo morto nella sua cruda verità. I contrasti cromatici tra le chiazze arancione vivido da una parte, e la carnagione brunastra delle figure e i loro panneggi verde scuro dall'altra, risaltano con più intensità nell'oscurità.

Nel suo commento, Vasari considera l'opera «cosa rara e bella, per aver osservato ne' colori un certo che tenebroso per le eclisse che fu nella morte di Cristo» (v. Vasari, pag. 754). Eppure, come abbiamo visto, la scena non è illuminata da una luce naturale, poiché il cielo che si scorge sullo sfondo è totalmente scuro, ma non è neanche una luce divina, che giungerebbe dall'alto come si può vedere nella *Pietà Luco* di Andrea del Sarto¹. Quindi, ciò che Vasari considera fedeltà alle Scritture è in realtà un artificio del pittore e questa luce *ad altezza d'uomo* consente all'artista di «gridare» il dolore umano nella tavola. Il Cristo dai capelli rossi, come abbiamo già osservato, è una costante nei dipinti del Rosso Fiorentino, come un *alter ego* del pittore. Se si considera che la pala venne eseguita nei mesi seguenti il Sacco di Roma, ci sembra lecito pensare che la sofferenza e la violenza della tragedia cristica rappresentata nella pala sono anche l'espressione del trauma personale subito dal Rosso durante il sacco² e di un tormento costante che pervade tutte le sue opere.

Questo tormento si palesa nella figura scimmiesca al secondo piano, forse ispirata all'incisione dureriana *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo*. Abitante delle tenebre, possibile trasposizione fantasmagorica dei lanzichenecchi spietati di Carlo V, sta lì a richiamare la natura bestiale dell'uomo. Il personaggio mostruoso è l'antitesi di tutti coloro che piangono il Figlio morto e attendono con fede la sua risurrezione; eco delle parole di Pico della Mirandola, è l'immagine dell'uomo che ha scelto, secondo il proprio arbitrio concessogli da Dio, di «degenerare nelle cose inferiori che sono i bruti» invece di «rigenerar[si] nelle cose superiori che sono divine»³. È il simbolo di tutti quegli uomini che con-

1. Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Firenze.

2. Ricordiamo che Longhi sottolineò l'impatto del Sacco sugli artisti presenti a Roma nel momento della tragedia, definendoli dei «traumatizzati» del Sacco di Roma» (cfr. sopra, nota 2 pag. 14).

3. Giovanni PICO DELLA MIRANDOLA, *De hominis dignitate* in *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno*, a cura di Eugenio Garin, Vallecchi, Firenze, 1942, pag. 10.

dannarono Gesù alla morte sulla croce perché rifiutavano di seguire l'arduo cammino che Egli era venuto ad indicar loro.

La *Deposizione* di Sansepolcro era destinata a indurre i cristiani alla meditazione davanti al corpo di Colui che aveva sofferto il martirio in quanto uomo, nella propria carne, per aprire ai credenti la via verso la Salvezza. Con la sua opera il Rosso è andato oltre l'intento dei frati, ha quasi valicato un limite: la pala consente al fedele di identificarsi con Cristo e di sperare di raggiungerlo più tardi in Paradiso accanto al Padre ma nel contempo, allo sguardo che indugia sull'oscurità pesante che circonda il Salvatore, lascia intravedere gli abissi sterminati e terrificanti dell'Inferno, il torbido fascino del Male.

III.5 Fontainebleau

III.5.1 *Galleria di Francesco I (1534-1540)*

Giunto alla corte di Francesco I nell'ottobre del 1530, il Rosso poté finalmente dedicarsi alla propria arte senza costrizioni materiali. Dopo aver collaborato col Primaticcio alla realizzazione del padiglione di Pomona al castello di Fontainebleau, ricevette l'incarico della decorazione della *Galleria di Francesco I*, i cui lavori iniziarono nel 1535. Il Rosso ne ideò la struttura complessiva, probabilmente col contributo di uno o più letterati come Andrea Alciati, Lazare de Baïf o Luigi Alemanni¹. Per eseguire gli affreschi e gli stucchi, fu aiutato, com'è naturale per un'opera così ampia, da vari pittori e stuccatori². Il lavoro venne portato a termine nel 1540.

Lunga sessanta metri e larga sei, la galleria, come possiamo vederla oggi, riceve luce da otto portefinestre a sud. Tra due aperture, la parete sud è ornata da sette scene, a cui rispondono altre sette composizioni sul muro nord. Due scene contrapposte, l'una a sud e l'altra a nord, costituiscono una cosiddetta «travée»³. La *Galerie* subì numerose modifiche lungo i secoli e i cambiamenti successivi effettuati

1. Si vedano le ipotesi di MC ALLISTER JOHNSON in *Le programme monarchique* in «Revue de l'Art», numero speciale 16-17, Flammarion, Paris, 1972, pagg. 161-162.

2. Si vedano, a tal proposito, gli studi di Sylvia PRESSOUYRE e Syvie BÉGUIN sui diversi stili nell'esecuzione degli affreschi e degli stucchi, in *Les cartons et les «mains»* in «Revue de l'Art», *op. cit.*, pagg. 97-101.

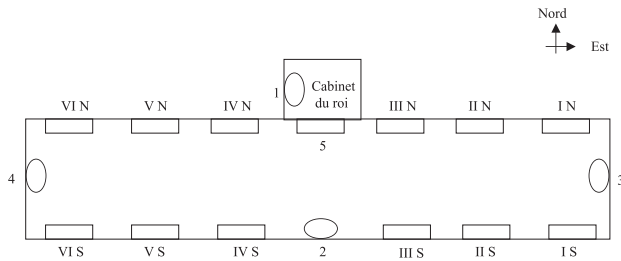
3. Ad esempio, la *Venere frustrata* e *La battaglia dei Centauri e dei Lapiti* costituiscono la *travée* I. Si veda lo schema della *Galleria*.

nella stanza hanno senz'altro alterato la percezione di chi entra ad ammirare l'*opus magnum* del Rosso.

La *Galleria* fu costruita come un corridoio per collegare due ali del castello, con finestre simmetriche su entrambi i lati. Il progetto iniziale prevedeva due piccole camere — chiamate «cabinets» — che davano sul centro della galleria. È probabile che solo il *Cabinet du roi*, a nord, sia stato edificato. Nel XVII secolo venne trasformata la parte ovest: una prima porta, più alta della precedente, fu aperta e così scomparve un quadro a olio ovale, *Venere e Cupido*, opera del Rosso; in seguito, Luigi XIV fece costruire delle grandi scale, per cui si aprì una seconda grande porta all'estremità ovest del muro nord, modificando del tutto gli stucchi a sinistra della scena intitolata *Il sacrificio*. Nel XVIII secolo, la parete est fu alterata: si aggiunsero una porta a sinistra e una porta finta in simmetria a destra; nel mezzo, un busto di Francesco I in una nicchia sostituì allora il secondo quadro ovale del Rosso, *Venere e Bacco*, perduto anch'esso¹. Nel 1786, Luigi XVI fece edificare un'ala nuova contro la parete nord, così fu demolito il *Cabinet du roi*, la cui decorazione era parte integrante dell'insieme. Nell'Ottocento una scena fu aggiunta al posto dell'entrata della camera: la *Ninfa di Fontainebleau*, dipinta da Alaux a partire dall'incisione cinquecentesca di Pierre Milan. L'unica fonte di luce della galleria proveniva, ormai, dalle finestre a sud, che furono trasformate in portefinestre. Il soffitto fu sopraelevato e il gesto delle figure di stucco che davano l'illusione di sostenere le travi trasversali diventò incoerente. Scomparve pure il pavimento di quercia e noce, che riproduceva lo stesso motivo a losanghe e quadrati del soffitto. All'origine, quindi, la *Galerie* non era un semplice corridoio riccamente ornato, bensì, come sottolinea Zerner, «una capsula chiusa, come uno scrigno prezioso i cui ornamenti fossero disposti all'interno»².

1. I quadri a olio del Rosso erano probabilmente su tela (cfr. H. ZERNER, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Flammarion, Paris, 1996, pag. 67), benché Vasari, che non vide le opere, parlasse di «tavole all'olio». Una copia su tela di *Venere e Bacco* è stata scoperta qualche anno fa e si trova oggi nel Musée National d'Art et d'Histoire a Lussemburgo.

2. Cfr. ZERNER, *op. cit.*, pag. 66.



1 <i>Semele</i>	I N <i>Venere frustrata</i>	IV N <i>L'incendio di Catania</i>
2 <i>Danae</i>	I S <i>La battaglia dei Centauri e dei Lapiti</i>	IV S <i>Cleobi e Bitone</i>
3 <i>Venere e Bacco</i>	II N <i>L'educazione di Achille</i>	V N <i>L'elefante</i>
4 <i>Venere e Cupido</i>	II S <i>La giovinezza perpetua</i>	V S <i>L'unità dello stato</i>
5 <i>Ninfa di Fontainebleau</i>	III N <i>Il naufragio</i>	VI N <i>Il sacrificio</i>
	III S <i>La morte di Adone</i>	VI S <i>L'ignoranza cacciata</i>

Schema della Galleria all'epoca di Francesco I

Se gli stucchi hanno poco sofferto del passar degli anni, gli affreschi invece furono precocemente danneggiati dalle intemperie e dall'umidità del luogo e quindi subirono numerosi restauri, già a partire dal Seicento, purtroppo non molto rispettosi degli originali¹. Oggi la comprensione delle scene ne risulta più difficile e può anche essere fonte, per chi contempla la *Galleria di Francesco I*, di una relativa delusione davanti ai colori sbiaditi delle pitture a fresco o alla disarmonia interna di alcune rappresentazioni, dovuta a interventi di restauro un po' brutali e maldestri.

La struttura compositiva di ogni unità (cioè ogni scena) è centrata su un dipinto a fresco in una falsa cornice di stucco. Lateralmente, due pannelli accompagnano la rappresentazione principale; a volte sono affreschi, incorniciati di rilievi di stucco, altre volte sono stucchi (altorilievi — come satiri o cariatidi — o bassorilievi in medaglioni) circondati da affreschi. Nella parte sottostante all'affresco centrale, è visibile

1. Perciò è stato molto difficile ritrovare il disegno originale in certi affreschi. A tale scopo, gli studiosi si sono riferiti a disegni e incisioni, nonché agli arazzi del Kunsthistorisches Museum di Vienna (copiati nel XVI secolo da diversi artisti a partire dagli affreschi del Rosso), cercando di valutare, per ogni caso, quali siano state le mutazioni causate dai vari restauri. Per più precisazioni, rinviamo a Dora e Erwin PANOFSKY, *Étude iconographique de la Galerie François I^{er} à Fontainebleau*, Gérard Monfort éditeur, Brionne 1992, nota 9 pagg. 74-75, e al *Dossier technique* di O. BINENBAUM e S. PRESSOUYRE in «Revue de l'Art», *op. cit.*, pagg. 45-96.

un cartiglio, dipinto o stuccato. La cornice superiore è sempre segnata dall'emblema di Francesco I: la salamandra regale. Su uno sfondo di falso mosaico dorato, rilievi di stucco (putti, animali, teste caprine, ghirlande vegetali e maschere «grottesche») colmano lo scarso spazio rimanente fra i diversi elementi, apparentemente eterogenei, in qualche modo collegati insieme grazie agli avvolgimenti di strisce di «cuoio»¹.

La *Galerie* è composta oggi di quattordici unità, di cui una, la *Ninfa di Fontainebleau*, è stata aggiunta nell'Ottocento, e un'altra, la *Danae*, collocata sulla parete sud al centro della galleria, è opera del Primaticcio. Un tempo, all'interno del *Cabinet du roi*, si poteva vedere la *Semele*, un affresco ovale (nel senso orizzontale), anch'esso del Primaticcio, uguale nelle sue dimensioni alla *Danae*. È molto probabile che l'ubicazione originariamente prevista per la *Danae* fosse il *cabinet* sud; così i due dipinti dell'artista bolognese, di tema nettamente erotico, potevano essere ammirati in maniera più discreta. Tutt'e due rappresentano gli amori di Giove: Danae, a cui egli si presentò come una pioggia d'oro, evoca l'amore venale e strettamente carnale ma anche l'opulenza concessa dal dio; Semele, mortale arsa dal fuoco divino - che distrugge ma purifica - per aver contemplato il re degli dèi nel suo splendore, simboleggia l'amore assoluto e disinteressato. I due argomenti ci rimandano alla vita privata del monarca, noto per le sue numerose amanti. Si osservi che le due scene sono in rispondenza con le tavole del Rosso *Venere e Cupido* e *Venere e Bacco* (ovali nel senso verticale), che decoravano le pareti ovest e est della galleria. Si delinea così un primo ciclo, a forma di losanga, che collega le estremità al centro — più precisamente al *Cabinet du roi* — e rinvia alla persona di Francesco I, celebrato nella sua qualità d'uomo ma anche di munifico e prodigo sovrano.

Quest'interpretazione di opere oggi scomparse risulta molto problematica, tanto più che alcune delle stanze per cui i dipinti furono concepiti non esistono più. Per quanto riguarda le scene della galleria stessa (ossia il corridoio), numerose composizioni non hanno ancora total-

1. Come osserva Sylvie Béguin, l'uso del «cuoio» era fino ad allora sporadico, e divenne, tramite il Rosso, uno degli elementi caratteristici dello stile rinascimentale in Francia, che si diffuse poi in tutta Europa (Sylvie BÉGUIN, *Rosso e Primaticcio al castello di Fontainebleau*, «L'arte racconta» n° 39, Fratelli Fabbri editori — Milano, e Skira — Genève, 1965, pag. 2).

mente svelato il loro mistero. Sembra, tuttavia, che esista un legame tematico, più o meno evidente secondo i casi, in ogni *travée*: la guerra per la *travée* I (scene I N e I S), l'impossibile sogno dell'immortalità per la *travée* II, la pietà filiale per la *travée* IV, etc. Ma ci si interroga tuttora sul significato complessivo del «programma». Di conseguenza, le opinioni degli specialisti divergono sulla direzione privilegiata del percorso da seguire secondo il progetto originario.

Alcuni studiosi, come Béguin e Mc Allister Johnson, ritengono che la scena inaugurale fosse la *Venere frustrata* (I N, fig. 10 nella pagina successiva). Infatti, al tempo di Francesco I si entrava nella galleria dall'estremità est, e la veduta del castello di Fontainebleau, dipinta nel cartiglio inferiore della *Venere*, è una perfetta introduzione alla scoperta dell'opera più preziosa della dimora regale. Inoltre, il gesto della cariatide del pannello destro sembra invitare lo spettatore a dirigersi verso sinistra per iniziare la visita. Una specie di chiasmo pare stabilirsi tra questa scena e quella della parete sud all'estremità ovest, *L'ignoranza cacciata* (VI S, fig. 11 pag. 80): al gesto d'accoglienza della cariatide della *Venere* risponde l'atteggiamento del satiro de *L'ignoranza*, che si gira verso sinistra. Un simile incrocio può ritrovarsi sulle pareti opposte, dove al sacerdote dell'affresco de *Il sacrificio* (VI N) fanno eco i busti di stucco dei sacerdoti nei compartimenti laterali de *La battaglia dei Centauri e dei Lapiti* (I S), come per chiudere il ciclo ritornando alla porta d'entrata della galleria. Tale struttura a doppio chiasmo porrebbe la *Galerie* sotto il duplice segno dell'amore divino (i sacerdoti) che guida il monarca nella sua missione, e dell'amore terreno (*Venere*). Quest'ultimo tema, come abbiamo visto, è ripreso nel primo ciclo della galleria dove il sovrano è posto accanto al re degli dèi dell'Olimpo.

Per Henri Zerner, invece, il percorso iniziava nel *Cabinet du roi*. Infatti, secondo una relazione dell'ambasciatore Wallop a Enrico VIII re d'Inghilterra nel 1540, la visita cominciò nel *cabinet* nord dove il sovrano francese fece salire l'ospite su uno sgabello perché ammirasse da più vicino i particolari della decorazione. Purtroppo, il testo non rivela cosa dicesse Francesco I ma la testimonianza di Wallop mostra quanto la *Galerie* fosse cara al monarca, quanto egli la considerasse l'espressione più raffinata, nel suo castello prediletto, del rinascimento delle arti che stava promovendo in Francia. Probabilmente il re stesso

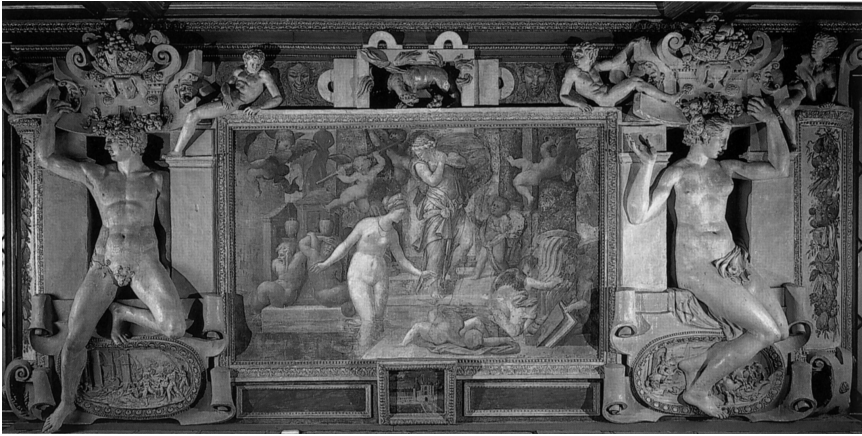


Figura 10. — *Venere frustrata*

Galleria di Francesco I, Fontainebleau

partecipò all'elaborazione dei programmi di costruzione e di decorazione di Fontainebleau, più di quanto avvenisse di solito da parte di un committente. È quello che lasciano trasparire le parole di Marguerite d'Angoulême, in una lettera al fratello Francesco: «i vostri edifici senza di Voi sono un corpo morto, e guardarli senza udire la vostra intenzione è leggere in ebraico»¹. Francesco I non era soltanto il «proprietario» del castello e l'ispiratore della *Galleria*, ma soprattutto colui che vi aveva espresso la sua «intenzione», l'unico quindi, col Rosso, a possedere tutte le chiavi dell'enigma.

Se seguiamo l'ipotesi di Zerner e cominciamo il percorso nel *cabinet nord*, uscendone si possono contemplare alla destra del monarca (e il lato destro è tradizionalmente considerato quello benefico) le illustrazioni degli eventi più fausti o delle opere più grandi del regno di Francesco I, mentre a sinistra vi sono rappresentate le prove più difficili. Tale congettura sembra fondata, dato che le unità della parte ovest parlano della grandezza della Francia e del suo sovrano. *Il sacrificio* (VI N) può simboleggiare la nascita, sotto felici auspici, di Francesco I, il cui *status* di re di Francia è suggerito, secondo Sylvie Béguin, dalla robusta presenza dell'albero che richiama le cerimonie druidiche dell'antica Gallia². Inoltre, come ha osservato Panofsky, la figura del sacerdote è intimamente legata alla genealogia del re, alla storia della sua ascendenza³. Gli altorilievi laterali (quelli a sinistra furono in parte distrutti nel XVII secolo) e il cartiglio sottostante ribadiscono l'argomento.

Ne *L'ignoranza cacciata* (VI S), il monarca viene raffigurato in persona, nelle vesti di un cesare. Valica da vincitore la soglia illuminata del tempio di Giove, la spada in una mano e un libro nell'altra. Urlando la propria sconfitta, la folla abietta dei Vizi, bendata con «le noir bandeau de l'aveugle ignorance»⁴ gesticola invano, lontana dall'Olimpo. Negli altorilievi laterali — i satiri, simboli della lussuria, e le maschere — si palesano i Vizi, figli dell'Ignoranza, mentre negli animali affrescati sullo sfondo tra il dipinto principale e le statue di stucco, si possono indovinare le allegorie della Stoltezza e della

1. Cfr. ZERNER, *op. cit.*, pag. 84.

2. Cfr. BÉGUIN, *Rosso e Primaticcio al castello di Fontainebleau*, *op. cit.*, pag. 3.

3. Cfr. D. e E. PANOFSKY, *op. cit.*, pagg. 17-19.

4. Joachim du BELLAY, *Ode XV. La louange du feu roy François e du très chrestien roy Henry*.

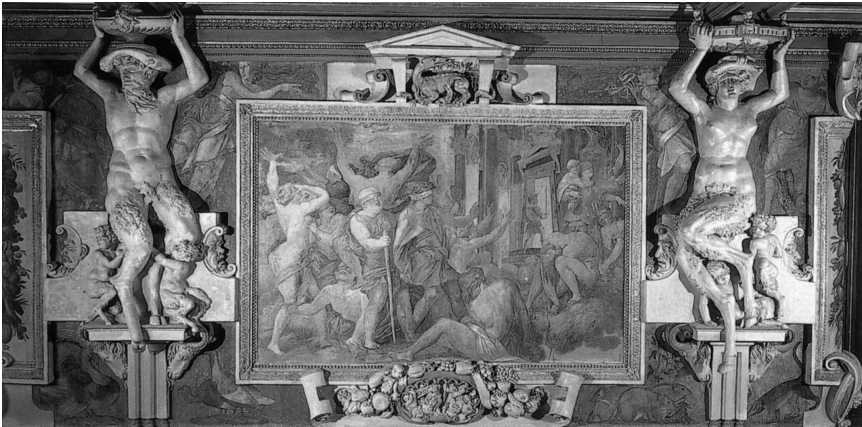


Figura 11. — *L'ignoranza cacciata*

Galleria di Francesco I, Fontainebleau

Collera. Francesco I viene dunque celebrato qui a un tempo come guerriero e come protettore delle arti.

La scena intitolata *L'Elefante* (v n) rimane tuttora abbastanza oscura. L'animale, dalla gualdrappa ornata del monogramma regale e del fior di giglio emblema della Francia, simboleggia la potenza, la saggezza e la perennità del regno, idee riprese nel cartiglio inferiore dove compare Alessandro Magno nell'atto di recidere il nodo gordiano. Accanto all'elefante si vede una cicogna, simbolo di pietà. Ne *L'unità dello stato* (v s), Francesco I, sempre vestito da imperatore romano, raffigura in modo palese il titolo dato alla scena, con la melagrana in mano, simbolo della concordia. Gli affreschi laterali evocano tutt'e due l'unione. Il piccolo affresco inferiore, *L'arrivo di un messaggero*, è rimasto a lungo inspiegabile, finché Panofsky non trovò la soluzione del mistero nell'interpretazione di un'incisione di Fantuzzi¹ raffigurante Vercingetorige, primo grande capo della Gallia, che seppe riunire gran parte del territorio nella lotta contro i Romani. Considerata una variante del personaggio del re di Francia nella scena centrale della composizione — stesso atteggiamento, stessa melagrana in mano — la figura del capo gallico dà al dipinto del cartiglio inferiore il suo significato: un messaggero viene ad annunciare a Giulio Cesare la rivolta di Vercingetorige mentre il proconsole romano credeva che la Gallia fosse infine pacificata. È dunque una specie di variazione sul motivo principale, opera del «bonissimo musico»² qual era il Rosso.

L'incendio di Catania (iv n) evoca la pietà filiale ma può anche riferirsi, in modo indiretto, all'*Eneide* e quindi alla leggenda che vorrebbe far risalire la dinastia regale francese a Enea; tale interpretazione sarebbe confortata dai due altorilievi laterali, la figura del vecchio in vestiti gallici e quella del giovane greco (o romano). *Cleobi e Bitone* (iv s) rinvia anch'esso al tema della pietà filiale, sottolineato dal bassorilievo del cartiglio inferiore della *Caritas romana*.

Nella parte occidentale della galleria, tutte le unità suggeriscono aspetti negativi del destino umano ed eventi infelici del regno. Nell'affresco centrale della *Venere frustrata*, la dea tenta di svegliare Cupido

1. L'acquafortista bolognese Antonio Fantuzzi lavorò a Fontainebleau sotto la direzione del Primaticcio. Esegui numerose incisioni, sia a partire direttamente dagli affreschi della *Galleria*, sia a partire da disegni preparatori rimasti inutilizzati dal Rosso.

2. VASARI, *Le Vite* (1550), *op. cit.*, pag. 749.

addormentato, mentre un putto cerca di afferrare un gran libro (simbolo dell'erudizione), certamente per nascondere: il re deve lasciare gli amori e le lettere per partire alla guerra. La scena è come il rovescio del disegno di *Marte e Venere* eseguito dal Rosso a Venezia, probabilmente per Francesco I; mentre questo raffigurava la vittoria dell'amore sulla volontà guerriera, l'affresco di Fontainebleau constata l'impotenza di Venere quando s'impone la necessità della lotta¹.

La Battaglia dei Centauri e dei Lapiti (I s) è, precisamente, la rappresentazione della guerra, e il cartiglio inferiore può essere un'illustrazione delle pene e delle sciagure che essa reca con sé. Il celebre combattimento tra i Centauri e i Lapiti aveva, nel mito greco, un forte valore simbolico: nella sconfitta dei Centauri si indicava quella della barbarie di fronte alla ragione e all'intelligenza. In tal senso, l'affresco può esser letto come la superiorità della Francia (qui ovviamente associata ai Lapiti) sugli avversari, in qualunque battaglia, il che viene confermato dagli altorilievi laterali in cui i sacerdoti tengono in mano dei medaglioni con la F regale e la salamandra.

L'Educazione di Achille (II N, fig. 12 pag. 84) esalta il vigore, la bellezza e l'impeto giovanile dell'eroe greco durante la formazione prodigatagli dal centauro Chirone. È l'illustrazione classica della perfetta educazione di un principe. Le figure dei giganti negli affreschi di fianco rinviano all'idea della forza brutale che va domata grazie all'educazione. Ma, insieme a *La giovinezza perduta* (II S), che rammenta con amara ironia come la gioventù eterna venne perduta dagli uomini a vantaggio dei serpenti, *L'educazione di Achille* è anche un'allusione al sogno umano, sempre deluso, di vivere per sempre ed eternamente giovani. L'immortalità, promessa ad Achille, come a Chirone, sfuggì a entrambi gli eroi. Si può anche interpretare la *travée* costituita da queste due scene come la capacità d'infinito rinnovamento della monarchia francese. Bisogna tuttavia precisare ancora una volta che numerosi dettagli de *La giovinezza perduta*, sia nell'affresco centrale sia nei quadri tondi laterali, rimangono oscuri. Come spesso, si scorgono

1. Come abbiamo accennato nel capitolo secondo, è stata avanzata l'ipotesi che *Marte e Venere*, in cui la dea toglie al dio della guerra la corazza e le armi per invitarlo ai piaceri dell'amore, fosse destinato al sovrano francese e costituisse un'allegoria di Francesco I (raffigurato da Marte) quando il re firmò la cosiddetta «paix des Dames» con Carlo V nel 1529, e sposò Eleonora di Portogallo, sorella dell'imperatore.

allusioni al racconto principale, tratto dalle *Theriaca* di Nicandro di Colofone¹, ma si indovinano accenni a simboli, emblemi, sui quali bisognerà indagare ancora.

Nell'unità III N, *Il naufragio*, come avviene ne *L'incendio di Catania* (IV N), vengono raffigurate nel contempo due storie diverse, la vendetta di Nauplio e la morte di Aiace; in realtà, i due episodi leggendari sono narrati insieme nelle *Fabulae* di Igino. Questo duplice racconto attorno a uno stesso argomento, che può disturbare lo spettatore moderno, è caratteristico del modo in cui ci si deve avvicinare alla galleria, non con la volontà di seguire un filo conduttore unico e perfettamente coerente ma con la mente aperta a tutti gli infiniti rinvii, anche sottili, che arricchiscono la trama del programma ideato dall'artista. *Il naufragio* può alludere al tradimento del conestabile di Borbone. Come Nauplio tradì i Greci, Carlo di Borbone abbandonò Francesco I per raggiungere l'armata di Carlo V. Possiamo supporre che la scelta da parte del Rosso della rappresentazione di quel momento doloroso per il sovrano non fosse del tutto casuale. Il 6 maggio 1527, era stato il Borbone a condurre l'esercito imperiale all'assalto di Roma. L'accento al conestabile fu forse per il Rosso l'occasione di una rivincita per il trauma subito nel momento del Sacco: denunciando il traditore attraverso la favola antica, egli associava così il proprio risentimento a quello del monarca.

Per l'ultima composizione, *La Morte di Adone* (III S, fig. g quaderno centrale), non si capisce ancora il legame tra l'affresco centrale e i bassorilievi laterali, per i quali si è ipotizzato che alludessero ai pericoli a cui conducono gli eccessi passionali. Secondo Panofsky, la morte di Adone si riferisce al decesso del Delfino nel 1536, all'età di diciotto anni, il che significa che il programma iniziale di decorazione della galleria, probabilmente elaborato prima del 1535, fu modificato dopo il tragico evento. In questo caso, e se gli stucchi dell'incorniciatura sono stati eseguiti prima del cambiamento², si comprende la difficoltà ad afferrare il rapporto tra le scene complementari e il dipinto princi-

1. Il manoscritto era stato riscoperto da poco e acquisito da Francesco I per la biblioteca di Fontainebleau.

2. Da alcuni documenti essenziali, come i *Comptes des Bâtimens*, si sa che gli stuccatori cominciarono a lavorare nella galleria nel 1535 e i pittori solo nel '36 (cfr. S. PRESSOUYRE, *Chronologie des travaux* in «Revue de l'Art», *op. cit.*, pagg. 40-44).

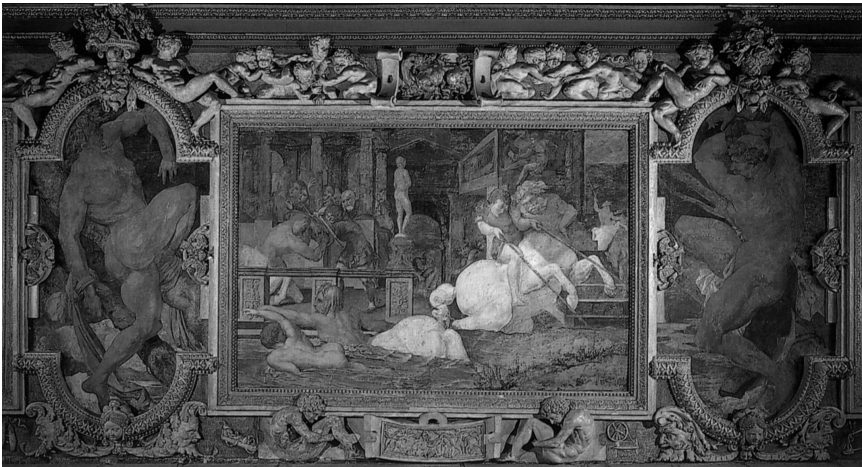


Figura 12. — *L'educazione di Achille*

Galleria di Francesco I, Fontainebleau

pale. *La morte di Adone* è certamente l'affresco della galleria più ammirato e più commovente. Ricorda con forza una deposizione dalla Croce, e con l'atteggiamento del corpo giovanile sorretto da amorini, che sostituiscono qui gli angeli, il dipinto è in particolare risonanza con la *Deposizione delle Orfanelle*.

La mescolanza della pittura a fresco e dello stucco (usato questo talvolta in bassorilievi incorniciati, talaltra in altorilievi), le variazioni nelle dimensioni e nelle forme dei compartimenti laterali, dei medaglioni e dell'intero sistema decorativo costituente l'inquadratura di ogni unità, generano nel contempo un'impressione di sovrabbondante ricchezza e di apparente confusione. Questa sensazione di spaesamento, ovviamente voluta dall'autore, induce lo spettatore a una costante ricerca, non solo del possibile significato dei numerosi elementi presenti in ciascuna delle scene, ma anche del legame tra le diverse unità e di una logica nell'alternarsi dei modi figurativi. Zerner ha osservato l'esistenza di uno schema preciso nell'alternanza dei modi decorativi nei pannelli laterali (affresco/altorilievi di stucco), e un altro nella rotazione bassorilievi di stucco/pittura nei cartigli inferiori¹. Ciò non dà sfortunatamente la chiave di lettura delle scene né il significato complessivo del programma ma dimostra che un progetto globale era stato elaborato dal Rosso secondo una struttura organizzativa molto ricercata e articolata. Non esiste una sola lettura possibile delle scene e ognuno, secondo le proprie conoscenze, può semplicemente ammirare la grazia smagliante delle illustrazioni delle favole antiche, oppure avvertire certi rinvii, «rimbalzare» su un dettaglio, un'allusione, un aneddoto in più e meravigliarsi della sottigliezza del gioco.

Allo stesso modo, possiamo pensare che non vi fosse un solo percorso possibile per leggere le sedici unità che ornavano anticamente la galleria. Come abbiamo detto, iniziare con la *Venere frustrata* (I N) e procedere a zig-zag fino a *L'ignoranza cacciata* (VI S), e ripartire poi da *Il sacrificio* (VI N) per ritornare a *La battaglia dei Centauri e dei Lapiti* (I S) all'estremità est, è un cammino logico poiché ubbidisce al gesto d'invito della cariatide della *Venere*, nonché alla struttura a doppio chiasmo. Cominciare dal *Cabinet du roi* era forse riservato a chi aveva l'onore di venir guidato dal sovrano stesso e di essere ini-

1. Per più dettagli, rinviamo a ZERNER, *op. cit.*, pagg. 68-70.

ziato ai segreti celati nelle scene, ai significati conosciuti solo dal vero «padrone di casa». In questo caso, sembra che il percorso si facesse in due tempi, parte occidentale e poi parte orientale: va osservato che nell'unità IV s (*Cleobi e Bitone*), i bassorilievi di stucco laterali — episodi avvenuti prima e dopo il momento rappresentato nell'affresco centrale — vanno letti da destra a sinistra, inducendo quindi lo spettatore a dirigersi verso la *Danae* e, di là, verso la parte est della galleria. Si può allora supporre, visto il legame tematico tra *L'incendio* (IV N) e *Cleobi* (IV s), che il percorso sia iniziato con *Il sacrificio* (VI N), procedendo a zig-zag (VI s, V N, V s, IV N, IV s). Ad ogni modo, nessuna di queste ipotesi ci fornisce indizi sul modo né sul momento in cui il primo ciclo dei quattro dipinti ovali incrociasse quello delle altre dodici composizioni. La *Galerie* non è, in realtà, un sistema chiuso ma un programma con parecchie chiavi interpretative. È un brillante divertimento intellettuale in un abbagliante scenario che celebra la rinascita dell'Antichità e la grandezza di Francesco I, che fu senz'altro, fra i sovrani francesi, colui che manifestò il maggiore e più autentico interesse per le arti e le lettere¹.

Come nota Panofsky, nella *Galleria di Francesco I* il Rosso non solo «abolì le frontiere che separavano tradizionalmente architettura, pittura, rilievo e tutt'otondo» ma unì anche gli stili di rappresentazione religiosa e profana, inserì delle figure angeliche in scene ispirate a racconti mitologici, e dei geni pagani in composizioni di carattere cristiano, mescolando fonti latine celebri con testi greci poco noti². L'artista avvolse le strisce di «cuoio» come nastri attorno ai quadri e ai medaglioni, per svolgerle poi come *volumina* che invitano a leggere commenti e nuove favole. Con le grottesche che si mescolano ai putti e alle ghirlande di fiori e di frutti delle incorniciature, egli introdusse un elemento insieme capriccioso, ironico e onirico, mentre l'arte classica, dopo un breve periodo d'interesse quando questi ornamenti vennero scoperti nelle rovine della *Domus Aurea*, ne aveva trascurato l'aspetto

1. Ricordiamo che Francesco I fu il fondatore del *Collège des Lecteurs Royaux* (il futuro *Collège de France*) e dell'*Imprimerie royale*. Fece costruire numerosi castelli. Protesse Marot e Rabelais e accolse alla corte artisti italiani come Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, Cellini, il Primaticcio, Nicolò dell'Abate e poeti come Luigi Alamanni. Sua sorella Marguerite d'Angoulême, erudita e scrittrice, ebbe un ruolo notevole nel Rinascimento delle Lettere.

2. Cfr. D. e E. PANOFSKY, *op. cit.*, nota 9 pag. 10.

stravagante e fantastico¹. «Nessun pittore — soggiunge Panofsky — anche in questo periodo del manierismo, ha dimostrato altrettanta originalità, che va sino al limite dell'eccentricità»². E infatti, nella decorazione della *Galerie* si palesa la somma espressione dell'«ingegno» e dell'«arguzia» del pittore fiorentino, quasi ad anticipare il *conchetto* dei barocchi.

A Fontainebleau, il Rosso sembra aver abbandonato o almeno attenuato il carattere cupo che si riflette in molte opere italiane e ritorna però nella *Pietà d'Ecouen*. Forse aveva trovato nell'ambiente della corte regale, insieme colto e fastoso, l'atmosfera più congeniale all'espressione della sua personalità. La decorazione del castello di Fontainebleau fu comunque l'impresa per cui ricavò il maggior riconoscimento e i più grandi onori. La *Galleria* diventò una fonte d'ispirazione per molti artisti e fu di capitale importanza per l'arte rinascimentale francese. D'altra parte, il pittore fiorentino esercitò contemporaneamente la sua arte in altri campi: nel 1540, gli venne affidata la scenografia delle feste in onore di Carlo V (rimangono oggi delle incisioni di Pierre Milan a partire da studi del Rosso per costumi), e da quanto racconta Vasari, l'artista eseguì anche disegni per stoviglie di oreficeria³.

Tutto ciò consentì uno sviluppo ancora più ampio dell'influenza della cosiddetta «École de Fontainebleau», di cui il Rosso era stato, col Primaticcio, l'iniziatore.

III.5.2 Gli artisti italiani in Francia e la *Renaissance*

Fino al momento in cui non venne compiuta l'opera del Rosso e del Primaticcio a Fontainebleau, l'introduzione del Rinascimento italiano in Francia si era svolta in modo continuo ma occasionale, senza mutazione brusca e definitiva.

Già alla fine del Quattrocento alcuni artisti italiani avevano seguito Carlo VIII in Francia nel 1495, dopo le sue guerre nella Penisola. Erano architetti, come il veronese Fra Giocondo, che concepì dei progetti

1. Torneremo sulle grottesche della *Galleria* nell'ultimo capitolo.

2. D. e E. PANOFSKY, *op. cit.*, pag. 9.

3. «sono ancora infiniti disegni che il Rosso fece, di saliere, vasi, conche, ed altre bizzarrie che poi fece fare quel re tutte d'argento. [...] fece disegni per tutti i vasi d'una credenza da re» (VASARI, *Le Vite* (1568), *op. cit.*, pag. 170).

per il *Pont Notre-Dame*; scultori, come il modenese Guido Mazzoni, che lavorò alla tomba di Carlo VIII; o ancora giardinieri, quale il napoletano Pacello da Mercogliano, che creò a Amboise e a Blois i primi giardini «à l'italienne», la cui moda si diffuse poi nelle dimore dell'aristocrazia francese. Più spesso, dopo alcune commissioni, gli artisti tornavano in Italia. Sotto il regno di Luigi XII, lo stesso fenomeno proseguì; molte sculture furono ordinate nella Penisola, e alcuni specialisti della ceramica, del mosaico, dello stucco, dell'intarsio e naturalmente alcuni pittori andarono a lavorare in Francia.

Nel campo dell'architettura le opere degli artisti italiani si inserivano generalmente in un progetto globale, il cui stile basilare rimaneva essenzialmente il gotico francese. Il contributo degli italiani riguardava soprattutto l'ornamentazione, gli elementi scultorei degli edifici o dei monumenti. A poco a poco l'arte italiana si intrecciò a quella francese, senza tuttavia che vi fosse un vero e proprio rinnovamento, una vera e propria rinascita dell'Antichità: «si giocava con le forme antiche senza nessun'attenzione alla logica degli ordini e adattando il lessico ornamentale a programmi totalmente distinti da quelli dell'Antichità»¹.

Con Francesco I, questo movimento si accelerò. L'ala *François I^{er}* del castello di Blois è ancora un esempio dell'unione — più coesistenza che fusione — dell'arte decorativa italiana e del gotico francese. Ma nei castelli successivi edificati lungo la Loira, l'influenza rinascimentale si affermò con sempre più forza. Il ritorno all'antico, principale caratteristica del Rinascimento, si palesò in modo indiscutibile nel castello di Madrid (oggi distrutto), presso Parigi, costruito nel 1528 sotto la direzione del fiorentino Girolamo Della Robbia. Se è vero che l'elemento più originale dell'edificio era la decorazione di terracotta invetriata sulle facciate, è altrettanto importante notare che per la prima volta apparvero in Francia dei frontoni triangolari o centinati e delle architravi a cornicione, tipici dell'architettura classica. A Chantilly, a Villers-Cotterêts, nonché all'Hôtel de Ville di Parigi — per cui Domenico da Cortona disegnò la pianta — si svilupparono le colonne a capitelli che sostituirono i pilastri gotici. Tuttavia, fu solo nel 1541, con l'arrivo alla corte di Sebastiano Serlio, che tutte quelle compo-

1. André CHASTEL, *L'art français. Temps modernes 1430-1620* (tome II), Flammarion, Paris, 1994, pag. 106.

menti architettoniche vennero attuate in maniera più complessiva, più ragionata, secondo le regole precise enunciate nell'Antichità da Vitruvio, riscoperte e diffuse in Italia nella prima metà del Quattrocento da Brunelleschi e Alberti. Serlio, che costruì l'Hôtel de Ferrare a Fontainebleau (oggi scomparso) e il castello di Ancy-le-Franc, fu il grande teorico dell'arte classica in Francia; il suo trattato *Tutte l'opere d'architettura*, pubblicato nel 1551, ebbe un immenso successo in tutta Europa.

In quanto opera architettonica, Fontainebleau è il castello in cui «il processo di “rabberciamento” architettonico in uso sotto la monarchia è più sconcertante»¹. Iniziato nel 1528, attorno a un nucleo centrale risalente a Luigi IX, il palazzo fu la congiunzione di vari edifici costruiti in momenti successivi, con nette influenze classiche che, nondimeno, si aggiungevano ancora una volta a strutture tradizionali come gli alti tetti di ardesia a doppio spiovente con grandi comignoli. La vera e propria «rivoluzione» di Fontainebleau stette nella decorazione interiore, che mutò integralmente lo stile della *Renaissance* francese mediante l'«École de Fontainebleau».

Come abbiamo detto, è innanzitutto attraverso la scultura, in quanto arte decorativa degli edifici e dei monumenti, che il Rinascimento aveva permeato, lentamente ma in modo continuo, l'architettura francese, a cui tuttavia ci volle molto tempo per orientarsi verso un ritorno all'antico. Ma nell'arte statuaria stessa, l'influenza rinascimentale si esercitò secondo un processo molto progressivo; più spesso si giustapponevano, in un medesimo monumento, statue di stile gotico e statue classiche. È il caso, ad esempio, della tomba di Luigi XII, anche se eseguita dagli scultori toscani Jean, Antoine e André Juste².

Per quanto riguarda la pittura, benché sia difficile avere una visione globale poiché numerosissime opere furono distrutte alla fine del Settecento durante la Rivoluzione, sembra che il Rinascimento italiano fosse giunto in Francia soprattutto tramite le incisioni di Marcantonio Raimondi, a partire da opere di Raffaello; inoltre, in alcune pale d'altare si rintraccia a volte qualche influenza di Leonardo. Più impor-

1. *Ibid.*, pag. 151.

2. Arrivati in Francia nel 1504, Antoine, André e Jean Juste si chiamavano in realtà Betti e cambiarono il loro cognome per quello di Juste.

tante, in realtà, era l'influenza dell'arte nordica, tedesca con Dürer, e soprattutto fiamminga. Francesco I, che voleva attuare una politica di rinnovamento culturale in Francia e nutriva un'autentica passione per l'arte italiana, fece venire alla corte Leonardo da Vinci nel 1517 e lo nominò «premier peintre, ingénieur et architecte du roi». Ma fino alla sua morte nel 1519, l'artista si dedicò essenzialmente alla concezione di progetti tecnici e al disegno. Benché Leonardo fosse unanimamente ammirato, il suo soggiorno presso il re non diede inizio a una nuova scuola pittorica francese. E Andrea del Sarto, anch'egli chiamato alla corte di Francesco I nel 1517, se ne tornò rapidamente a Firenze.

Nel 1533, il sovrano incaricò il Primaticcio (allievo di Giulio Romano con cui aveva lavorato al palazzo del Tè a Mantova, e arrivato in Francia nel 1531) dell'ornamentazione di alcune stanze del castello di Fontainebleau. Poco tempo dopo, il Rosso realizzò la *Galerie François I^{er}*. La galleria impose in Francia un immaginario nuovo, fondamentale diverso dalla decorazione con arazzi di tema religioso o eroico in cui si svolgeva fino ad allora la vita della corte. Fu l'incontro felice di un clima specifico della corte regale, fastoso ed elegante, col Rinascimento italiano nella sua ultima fase, quella del Manierismo, e più particolarmente con ciò che il Manierismo aveva sviluppato di più brillante ed eccentrico: il capriccio e l'invenzione¹.

Dall'entusiasmo suscitato alla corte dalla *Galleria di Francesco I*, era scaturito il desiderio di far conoscere le meraviglie compiute dal Rosso perché venissero ammirate dappertutto. Degli incisori furono riuniti attorno ad Antonio Fantuzzi per copiare le opere, e a partire dalle incisioni furono realizzati arazzi, in un primo tempo nelle Fiandre, poi nel castello stesso. Fontainebleau divenne un centro artistico maggiore per l'Europa, una «nouvelle Rome», dove, accanto agli italiani, lavoravano artisti francesi e fiamminghi. La diffusione delle incisioni e degli arazzi fu poi ampliata dalla riproduzione dei motivi della galleria nell'orificeria, nella ceramica, nei libri. Le opere

1. All'epoca del Manierismo, in un contesto in cui l'arte affermava la sua indipendenza rispetto all'imitazione della natura, il concetto di «capriccio» designava il gusto per le figure irreali e abnormi, gli ornamenti fantastici, che consentivano all'artista di esprimere la propria «maniera». L'«invenzione» era il frutto del suo ingegno, la prova della sua creatività.

del Rosso in un primo tempo, e quelle del Primaticcio e degli altri decoratori del castello in seguito, diventarono una fonte d'ispirazione per innumerevoli artisti e la base di uno stile nuovo e specificamente francese.

Nel 1540, dopo la morte del Rosso, il Primaticcio, che aveva decorato la *Chambre du roi* e la *Chambre de la reine* dal 1533 al 1537, sostituì il pittore fiorentino in quanto maestro delle imprese regali a Fontainebleau; si impegnò quindi a governare un intero mondo di artisti e operai che proseguivano i lavori di decorazione del castello e quelli di costruzione dei nuovi edifici. Sviluppò, negli anni successivi, la sua arte smagliante, forse meno originale di quella del Rosso, ma più raffinata e sensuale, che mirava più a sedurre che a stupire, e la cui influenza fu altrettanto profonda e duratura. Dopo due missioni nella Penisola affidategli dal re per mantenere vivo il contatto con l'arte contemporanea italiana, il Primaticcio intraprese la decorazione della *Galerie d'Ulysse*, oggi scomparsa, ma i cui disegni testimoniano l'invenzione di formule decorative inedite alle quali si sarebbero ispirati in seguito numerosi artisti. Nel frattempo egli realizzò i progetti per la composizione della *Salle de bal*, che sarebbero stati eseguiti da Nicolò dell'Abate. Quest'ultimo, artista modenese arrivato in Francia nel 1552, diventò il principale collaboratore del Primaticcio. Dell'Abate lavorò anche alla decorazione di numerosi castelli e palazzi, nonché all'apparato per le feste dell'entrata del re Carlo IX a Parigi, nel 1571. Le opere di questi due pittori introdussero nella *Renaissance* francese un'influenza della pittura della scuola raffaellistica di Giulio Romano e Perino del Vaga — attraverso il Primaticcio — e dell'arte settentrionale del Parmigianino e del Correggio — tramite Nicolò dell'Abate.

Fra i numerosi artisti italiani che parteciparono al cantiere regale di Fontainebleau e al fenomeno unico che esso generò, una figura notevole fu quella di Domenico del Barbieri, più conosciuto in Francia col nome di Dominique Florentin. Collaborò alla *Galleria di Francesco I* accanto al Rosso, soprattutto come stuccatore. Si espresse poi in varie tecniche, la pittura, il mosaico, la ceramica e l'incisione, anche al di fuori di Fontainebleau. Ma è essenzialmente per la sua opera sculto-

rea (che segnò in maniera notevole l'arte *champanoise* nei decenni successivi) che Domenico del Barbieri rimane tuttora citato fra gli artisti più importanti di quel periodo.

A partire dal 1540, quindi, il Rinascimento francese si sviluppò in modo incredibilmente rapido. L'orefice e scultore Benvenuto Cellini fu un personaggio particolarmente rilevante alla corte regale durante il suo soggiorno in Francia durato fino al 1545. Per l'artista, spesso esuberante e talvolta irascibile, la creazione artistica era considerata un dono, una vocazione, una necessità che stava al di sopra delle regole morali comuni¹. Cellini era consapevole del proprio ingegno e del bisogno per i potenti di vedere la loro grandezza celebrata attraverso le opere d'arte. Sebbene non eseguisse le dodici statue d'argento per cui il re l'aveva chiamato alla corte, affascinò il sovrano francese, che gli offrì il castello del Petit-Nesle dove l'artista sistemò la sua bottega e impiegò una quarantina di assistenti. Cellini concepiva l'opera d'arte come l'espressione dell'estro inventivo dello scultore, e in tal senso era in sintonia col gusto della corrente manierista per la prodezza tecnica. I suoi capolavori più celebri per Francesco I furono la saliera di oro e smalto e la *Diana* bronzea di Anet che venne fusa per la *Porte dorée* a Fontainebleau. Attraverso le sue opere e la sua personalità eccezionale, l'artista segnò quel periodo dell'arte francese. Beneficiava della protezione e dell'amicizia del re (o sarebbe forse più giusto parlare di stima amichevole da parte del monarca). Inoltre, la sua indole briosa e la confidenza nel proprio genio gli consentivano di dare il suo parere al sovrano su diversi progetti artistici. Cellini si permise, anche, di avere qualche controversia con la duchessa di Etampes, favorita del re, irritata appunto dall'atteggiamento troppo indipendente dello scultore.

Lo stile nazionale che si affermò in Francia tra il 1540 e il 1550 nacque da decenni di maturazione dell'arte gotica francese a contatto del Rinascimento italiano; i diversi elementi artistici — tecnici e culturali — introdotti da tanti scultori, pittori, architetti e vari artefici della Penisola da un mezzo secolo avevano lasciato la loro impronta. Ciò che accadde a Fontainebleau fu quasi una reazione chimica di cristal-

1. Cfr. il capitolo *Éthique et esthétique: une éthique fondée sur l'art* in Angela BIANCO-FIORE, *Benvenuto Cellini artiste-écrivain: l'homme à l'œuvre*, L'Harmattan, Paris, 1998, pagg. 294-317.

lizzazione, per la quale potremmo dire che la *Galerie* del Rosso fece da catalizzatore. Lì, in quel momento, si produsse uno straordinario stimolo per tutti gli artisti presenti alla corte di Francesco I, di qualsiasi origine geografica. Ne derivò un'emulazione intensa, che spinse i francesi a rivendicare un'autonomia artistica attraverso un movimento novatore che sboccherà nei decenni successivi. Come dichiara André Chastel, «Fontainebleau fu una *peripezia* essenziale della storia dell'arte francese»¹.

1. CHASTEL, *L'art français*, *op. cit.*, pag. 158. Il termine di «peripezia» è ovviamente da intendere nel significato che gli viene attribuito nel dramma antico, ossia come mutamento improvviso della situazione dovuto ad eventi imprevedibili.

Capitolo IV

Il «satanismo» del Rosso

IV.1 Le «arie crudeli e disperate»

Il Rosso è stato sempre considerato, senza dubbio, un personaggio strano e capriccioso. È significativo, in tal senso, un disegno attribuito a Giulio Romano¹ in cui il pittore fiorentino viene raffigurato con corna e coda di diavolo. Ma qual è l'origine dell'immagine demoniaca che il Rosso ebbe presso i suoi contemporanei e gli fu abbinata per secoli?

Ovviamente, il primo accenno al riguardo sta nelle *Vite*, a proposito della *Madonna in trono e Santi* (fig. 1 pag. 28), il cui abbozzo fece fuggire il committente al quale «parvero [...] tutti quei santi, diavoli, avendo il Rosso un costume, nelle sue bozze a olio, fare certe arie crudeli e disperate» (v. Vasari, pag. 750). Se la confusione tra santi e diavoli non è data da Vasari come giudizio personale ma viene affidata a Leonardo Buonafede, l'osservazione sulle «arie crudeli e disperate» dei personaggi sacri è fatta, invece, in prima persona. Così, per spiegare la reazione del committente e in qualche modo prendere le difese dell'artista per cui aveva molta stima, il critico attribuisce al Rosso una visione al limite del sacrilegio. L'episodio della *Pala d'Ognissanti* sarebbe potuto rimanere un semplice aneddoto, ma se le «arie crudeli e disperate» sono per sempre legate al nome di Rosso Fiorentino, ciò vuol dire che un qualcosa di torbido e di cupo c'è, non soltanto in questa tavola, ma nell'insieme dell'opera dell'artista.

1. Museo civico, collezione Malaspina, Pavia.

L'interesse del Rosso per lo studio dell'anatomia umana è stato sottolineato da Vasari quando racconta che il pittore dissotterrava i cadaveri a Sansepolcro per poter disegnare «di naturale». Più avanti, il biografo dichiara che il pittore fece «un libro di notomie par farlo stampare in Francia»¹. L'osservazione diretta sul cadavere non era inusuale per gli artisti di quell'epoca, e d'altronde la vicenda non viene presentata nelle *Vite* come un fatto eccentrico. Ma se guardiamo attentamente le pitture del Rosso, noteremo che i morti non fanno solo da base per lo studio, ma sembrano addirittura riprodotti nelle tavole come fossero modelli vivi, tornano alla vita nei personaggi dipinti pur conservando il loro aspetto scarno e disseccato e diventano quasi dei morti-viventi. È il caso, appunto, del San Girolamo della *Pala d'Ognisanti*. Il santo eremita era tradizionalmente raffigurato con le fattezze di un uomo vecchio ed emaciato, ma nel quadro rossesco ha sulle labbra il *rictus* irrigidito della morte; il suo sguardo accigliato e le sue dita adunche come artigli fanno addirittura del santo un demone giunto dall'oltremondo.

Magre sagome slanciate, con visi macilenti e mani uncinatate, portano in tante opere del Rosso un elemento fosco. Anche in certe tavole la cui atmosfera generale è piuttosto pacata, le arie severe o gli scatti delle membra spigolose dei santi introducono una sfumatura di stranezza e di cupezza, come se i personaggi fossero doppi, insieme rappresentanti di Dio e tormentati da Satana. Si pensi agli occhi come due macchie nere nel viso affilato e corrugato del San Girolamo della *Pala di Villamagna* (fig. 3 pag. 32) o alla *silhouette* equivoca di Sant'Agostino, in veste di papa in quanto è uno dei Padri della Chiesa, nella *Pala Dei* (fig. 6 pag. 36). Questa figura rimane spesso inosservata perché è come fusa nell'ombra dello sfondo, quasi il santo si nascondesse dietro il luminoso San Sebastiano. Sta di profilo ma volge la testa verso lo spettatore ed è l'unico fra i personaggi a guardarlo. Paradossalmente, il contatto che il suo sguardo stabilisce con chi contempla la pala non instaura nessun legame con le altre figure della pala, non consente di sentirsi partecipi della scena. Al contrario, gli occhi scuri emanano addirittura un sentimento di estraneità, sembrano dire l'irrequietezza dell'anima dilaniata da una lotta contro le forze delle tenebre ed esiliata dalla cerchia degli eletti.

1. VASARI, *Le Vite* (1568), *op. cit.*, pag. 171. Sull'intenzione del Rosso di far pubblicare tal libro, non esiste nessun'altra indicazione se non le righe di Vasari.

Rappresentazione non ambigua dell'oltretomba, l'*Allegoria macabra* (o *Scheletri*) del 1517 (fig. 13 nella pagina successiva) può essere considerata una specie di allenamento al disegno delle figure umane a partire dallo studio sui cadaveri. Infatti, i due personaggi che si rispondono quasi a specchio alle estremità del foglio sono proprio riproduzioni di *écorchés* come quelli che venivano esposti al fine di essere osservati dai pittori o dissecati dai medici. È d'altronde possibile che l'*Allegoria* sia stato il disegno preparatorio per il frontespizio del trattato di anatomia evocato da Vasari, com'è suggerito da Ciardi¹. Ma in tale esercizio, il Rosso sembra come ammalato dalla morte, il cui fascino lugubre si palesa in tutti quei vecchi corpi magri che si trascinano verso lo scheletro deposto a terra, simile a Cristo dopo il martirio della Croce. La scena è come l'eco della Deposizione dalla Croce nell'aldilà, lo svolgimento simultaneo dell'evento nell'oltremondo. Allo stesso tempo, ricorda anche un Giudizio Finale. Un Giudizio, però, senza Cristo glorioso né beati. Dietro alla figura centrale (scheletro/corpo di Cristo), la Morte alata sta al centro del disegno con un libro aperto in mano, ad annoverare i peccatori. Sui visi del gruppo a sinistra si leggono commiserazione e pietà: torturate dall'erranza in Purgatorio, le povere anime piangono sul Salvatore morto per loro, con rimorso e speranza nella misericordia divina. Nella parte destra del disegno, invece, nello stiparsi di quegli esseri difformi, nel loro sporgersi verso lo scheletro sacro, si avverte l'avidità di coloro che rimarranno dannati per l'eternità. La sagoma nuda ed ermafrodita a fianco della Morte cerca, invano, di convincere quest'ultima a rifare i conti sul gran libro.

Questa *Allegoria* funebre ci porta a riflettere sulla sovrapposizione, o meglio sulla fusione, di due visioni della morte nelle Deposizioni del Rosso: quella, brutta, della fine corporea dell'uomo e quella, piena di bellezza, del sacrificio di Cristo, simbolo di vita eterna. La religione cristiana aveva dato una risposta decisa agli interrogativi dell'uomo sul proprio divenire dopo la vita terrena, e il corpo di Cristo, come abbiamo visto nello studio della *Deposizione* di Volterra, era il segno della sconfitta dei nemici infernali e dell'apertura delle porte del Paradiso. Ciononostante, i misteriosi legami tra l'involucro carnale chiamato alla decomposizione e all'annientamento (almeno fino al giorno del Giudizio per il credente) e l'anima destinata a vivere per sem-

1. Cfr. CIARDI e MUGNAINI, *op. cit.*, pag. 20.



Figura 13. — *Scheletri (o Allegoria macabra)*

Gabinetto Disegni e Stampe (n° 6499F), Museo degli Uffizi, Firenze

pre accanto al Creatore, rimanevano un enigma insondabile per gli uomini, un groviglio inestricabile di demoni e di angeli, di oscurità e di luce. Da sempre, la presenza di scheletri e di numerose figure infernali è attestata nelle opere pittoriche, generalmente con lo scopo di istoriare gli insegnamenti dei testi sacri e di ammonire i fedeli. Nei suoi dipinti, invece, il Rosso lascia risalire alla superficie le incertezze e gli interrogativi sugli abissi sconosciuti della morte. Negli *Scheletri*, il pittore sembra realmente attratto dal carattere turpe dei cadaveri e dei corpi semidecomposti che si muovono in un universo torbido tra vita e morte. Al tempo stesso, il Rosso è altrettanto affascinato dalla radiosa armonia del corpo di Cristo morto, come ciò si paleserà nella *Deposizione delle Orfanelle*, nel *Cristo morto* di Boston o nella *Pietà d'Ecouen*. Attraverso l'immagine della morte carnale del dio fatto uomo, la bruttezza dello scarno corpo martoriato — ridotto a uno scheletro nell'*Allegoria macabra* — diventa bellezza. Dalla bellezza estetica dell'opera d'arte, il pittore sembra attingere la forza per superare i propri tormenti interiori e giungere a una bellezza spirituale.

Nelle varie Deposizioni del Rosso, avvertiamo nel contrasto tra la lucente figura divina e l'oscurità che sempre, e sempre di più, invade lo sfondo delle tavole, come una lotta serrata tra il Bene e il Male. Altamente significativa al riguardo è la *Deposizione delle Orfanelle* (fig. e quaderno centrale). L'orrendo personaggio scimmiesco della pala concentra in sé tutte le forze malefiche all'opera nell'anima umana. Rappresentazione della belva in agguato dentro a ciascun uomo, come abbiamo osservato nel capitolo dedicato alla pala, l'uomo-bestia sembra addirittura essere il messo di Satana che tenta di impossessarsi del mondo: nell'aria pesante e *immobile*, che cos'è quel vento che — a lui solo — fa svolazzare i capelli, se non la bufera infernale? La deposizione è il momento del lutto ma anche del timore, per coloro che hanno creduto nella parola di Gesù: mentre le tenebre invadono il cielo e la terra, si sentono smarriti, credono di essere abbandonati dal Padre eterno, come il Figlio stesso poco prima di soccombere. La figura diabolica, pura invenzione dell'artista, scaturita dall'intimo della sua fantasiosa mente, infonde il dubbio nella pala. Una battaglia vi si svolge: Dio offre la salvezza agli uomini attraverso il dono del Figlio, però al Male e al buio (che domina nella tavola), si oppone solo la fioca luce radente che schiarisce il corpo di Cristo.

È in questo povero corpo, talmente realista e umano (quasi troppo umano?) che risiede l'unico *barlume* di speranza nella vittoria del Bene. Con un debole chiarore, il Rosso mette in rilievo il mistero e il paradosso della fede, in un'interpretazione singolare e una visione del tutto personale della deposizione.

Agli antipodi degli spiriti maligni ci sono gli angeli, simboli più compiuti della grazia e della purezza divina, inviati del Cielo e, nell'iconografia, immagine dell'elevazione dell'anima. Eppure, quanti angeli, nei dipinti del Rosso, risultano veramente innocenti e candidi? L'angelo musicante, della tavola eponima, assorto nella soave musica del suo liuto, così come i due putti della *Pala d'Ognissanti* intenti alla lettura, ne sono quasi gli unici esempi. I putti dell'affresco dell'*Assunzione* (fig. a quaderno centrale) dimostrano arie sorridenti e gioiose, e sono ancora assai vicini ai putti di Donatello o di Luca Della Robbia nella loro ingenuità di fanciulli spensierati. La loro allegria potrebbe essere solo fresca vivacità infantile. Tuttavia, alla luce delle opere successive, stentiamo già a non intravedere nelle loro facce una nota di malizia. È soprattutto con la *Madonna in gloria* dell'Ermitage (fig. 2 pag. 30) che si rivela una vera e propria duplicità delle figure angeliche nella pittura del Rosso. I tratti della bocca e degli occhi, che incidono i loro visi come lame di rasoio, conferiscono ai putti un'aria subdola e ambigua. Roberto Longhi parla addirittura della «loro parte torbida e corrotta di angeli decaduti»¹. È vero che lo sfondo verde scuro, pervaso di sagome sfocate di cui non si sa se siano messaggeri divini o larve malefiche, genera un'atmosfera equivoca, poco in armonia con le sfere celesti. Nel volto del Gesù Bambino si legge l'ombra di un timore, e la stessa Vergine ha sulle labbra il sorriso amaro e lo sguardo smarrito di chi sogna un Paradiso irraggiungibile. Quasi dovremmo chiamare l'opera la *Madonna scesa nell'inferno*.

È proprio all'inferno che ci rinvia la *Sacra Famiglia* di Los Angeles (fig. 5 pag. 34), o meglio agli inferi, il regno dei morti nella mitologia antica. Il dipinto, per il quale abbiamo poche informazioni, non venne mai portato a termine. Qui, siamo veramente di fronte alle «arie crudeli e disperate» osservate da Vasari, se ricordiamo che in realtà, dopo averci raccontato come Leonardo Buonafede si era spaventato davanti alla *Pala d'Ognissanti* che il Rosso stava dipingendo,

1. LONGHI, *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico*, op. cit., pag. 101.

il biografo spiega che era costume dell'artista «*nelle sue bozze a olio, fare certe arie crudeli e disperate, e nel finirle poi addolciva l'aria e riducevale al buono*» (corsivo nostro). Non sapremo mai in qual modo l'artista avrebbe attenuato la crudeltà delle figure in questa tavola, così lontana dalle tradizionali rappresentazioni del tema. Si soleva dipingere la Sacra Famiglia in un'aura permeata dalla tenerezza degli affetti familiari; in un clima agreste, la Vergine sorridente teneva in grembo Gesù Bambino, accanto a lei stava San Giuseppe, o a volte Sant'Anna. Vi era spesso un richiamo al martirio venturo di Cristo, sia attraverso San Giovan Battista fanciullo, con una croce in mano, sia mediante un agnello che simboleggiava il sacrificio a venire. Tuttavia, l'accento non oscurava generalmente il sentimento di dolce affettuosità emanato dall'opera. Il dipinto del Rosso è ben altro. Gesù si rifugia nelle braccia della madre, con la smorfia di un bambino impaurito che sta per piangere. I suoi occhi sono colmi di pena e guardano con timore la vecchia a sinistra dall'aspetto poco rassicurante. Lei presenta le consuete caratteristiche dei personaggi anziani delle opere del Rosso: viso emaciato, pelle tesa sulle ossa salienti e dita affilate come grinfie. Il suo sguardo però non sembra spaventoso e se si trattasse di Sant'Anna madre di Maria (che si usava collocare accanto alla Madonna per rafforzare l'idea di amore materno) non dovrebbe essere causa di sgomento per il fanciullo. In realtà la figura, riconoscibile per il libro sotto il braccio sinistro, risulta essere Anna la profetessa. È citata nel Vangelo¹ come una pia donna ma in quanto profetessa è l'evocazione della sorte tragica che aspetta il Bambino. Nella doppia possibilità interpretativa della figura di Anna, si può certamente scorgere una premessa di quei molteplici accenni e rinvii che il Rosso attuerà più tardi a Fontainebleau. Ma quel che, nello spazio sconfinato del programma complesso della *Galleria*, sarà gustato come un sottile gioco intellettuale, suscita, nell'universo chiuso di questa piccola tavola di tema sacro, un sentimento di disagio, quasi di timore, quando capiamo che la figura in cui crediamo di riconoscere Sant'Anna, immagine di affettuosa protezione, è in realtà Anna la profetessa, simbolo di funesti presagi.

Questo è un primo punto, una prima sfumatura fosca; a se stante, e se fosse un elemento isolato, rivelerebbe forse soprattutto una certa

1. Luca, 2, 36-38.

provocazione da parte del giovane pittore, nei confronti di un'arte classica avvertita come troppo placata nel modo di trattare alcuni argomenti. Ma nella *Sacra Famiglia* si concentrano altri tratti cupi, altre risonanze lugubri. L'atteggiamento del San Giovannino, semi-sdraiato ai piedi di Anna, non evoca l'abbandono sereno al sonno. Vi è una rigidità nel suo corpo magro e un'incongruenza nelle angolature delle membra e del capo rovesciato, più di un cadavere che di un fanciullo addormentato. E che cosa pensare (pur tenendo conto che l'opera è rimasta incompiuta) dei due personaggi alati che stentiamo a chiamare angeli? Quei due quasi-scheletri, quei due fantasmi attaccati l'uno all'altro come siamesi sono totalmente estranei al regno del Cielo cristiano. Più che figure angeliche, ritroviamo in questi due personaggi gli dèi gemelli della mitologia greca, Hypnos e Thanatos. Spesso rappresentati sui vasi antichi coi tratti di due giovani uomini alati, erano entrambi figli della Notte. Mentre Hypnos, dio benefico, accordava agli uomini la dolcezza del sonno, il fratello Thanatos, personificazione della morte, portava con sé negli inferi gli umani che sfiorava con le dita. Nella *Sacra Famiglia* del Rosso, la creatura alata a sinistra si protende verso San Giovannino, con la mano tesa e uno sguardo mite, quasi volesse offrirgli il riparo del sonno. Ma il gemello a destra si aggrappa al fratello, lo trattiene come per impedirgli di proteggere il fanciullo. Gli occhi sbarrati e allucinati dell'angelo-Thanatos sembrano volti verso un avvenire infausto che nulla potrà cambiare, come annunciato nelle Sacre Scritture. Se accettiamo tale ipotesi, quella dipinta dal Rosso è una rappresentazione tutta intrisa di un'atmosfera di morte, in cui non vi è spazio per la speranza e la luce. Sebbene gli inferi della mitologia antica non siano il corrispettivo esatto dell'inferno cristiano, rimangono nondimeno il regno sotterraneo nel quale le anime cattive errano per sempre nel buio, senza nemmeno la fede in un possibile riscatto.

Dipinto nella stessa epoca della tavola di Los Angeles, il *San Giovannino nel deserto* (fig. 4 pag. 33) testimonia ancora una volta le arie ferine di tanti personaggi sacri delle opere del Rosso. Come nell'iconografia tradizionale, il Giovannino, vestito di una pelle di bestia, tiene in mano una piccola croce intorno a cui si avvolge una banderuola con la scritta «ECCE DEUS». Col braccio sinistro alzato e il dito teso che indica il Redentore invisibile, fuori quadro, il santo ribadisce l'annun-

cio fatto agli uomini. Ma il tratto usato dal pittore è rudimentale, elementare, come per sintonizzarsi col primitivismo del personaggio che sta mezzo accoccolato, come un uomo dei primi tempi non ancora in grado di reggersi in piedi. Il ghigno che si vede sulla faccia rozza volta verso il cielo sembra l'espressione di un ruggito. Un'energia brutale emana dalla tavola, generata dalla torsione del corpo seminudo, flesso sulle gambe come stesse per balzare prendendo appoggio sulla croce ficcata in terra. L'arco del braccio sinistro e il movimento circolare della cappa rossa che sventola sulle spalle del santo accrescono la tensione dinamica che dà un'impressione di selvatichezza. In questa figura sacra si giunge addirittura a una commistione con la bestia. Il San Giovannino — patrono del pittore — è l'immagine dell'anima ritornata a uno stato primitivo, caduta dall'*humanitas* nella *feritas*, chiamata a elevarsi verso Dio ma tormentata dagli spiriti malefici che l'attraggono verso le profondità più oscure. E infatti Roberto Longhi, per qualificare la pittura dell'artista fiorentino, abbinò due termini contrari, parlando di «angelismo-diabolismo»¹.

IV.2 I tormenti di un'epoca

Al di là di una personalità eccentrica, insieme estroversa e torturata da «demoni» interiori, il cosiddetto «satanismo» del Rosso riecheggia sicuramente certe preoccupazioni, certi quesiti, che erano quelli della società in cui viveva il pittore, in un periodo storico-culturale particolarmente instabile. I primi manieristi erano gli eredi e l'ultima generazione del Rinascimento italiano che andava tramontando. La loro arte era lo specchio del passaggio da un'epoca a un'altra, e quindi era travagliata dalla gestazione di tempi meno sereni, meno fiduciosi nel posto dell'uomo nel creato e nel suo divenire. Essa rimaneva, tuttavia, ancorata al Rinascimento che l'aveva generata.

In primo luogo, possiamo forse cogliere, nella conflittuale religiosità tormentata del Rosso, l'influenza di un ambiente specifico della Firenze del primo ventennio del Cinquecento. Alla fine del secolo precedente, in nome della purezza del messaggio evangelico, Savonarola aveva chiamato, con le sue prediche infiammate, a un ritorno alla schiettezza spirituale, e le sue idee restavano ancora vivaci fra i

1. LONGHI, *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico*, op. cit., pag. 101.

suoi seguaci. Nei suoi sermoni, il frate domenicano esaltava, a scapito della conoscenza e della speculazione, una certa rozzezza dello spirito, assimilata a una ingenuità, una semplicità infantile, che consentono una fede cristiana più fervida¹. Nel contesto di un Umanesimo che andava indebolendosi e incrinandosi, la parola di Cristo poteva anche venire intesa come una condanna, o almeno una diffidenza nei confronti di una filosofia neoplatonica, di certo cristiana ma ispirata a fonti greche e latine, e quindi non immune da un lieve sospetto di paganesimo². È d'altra parte noto che, oltre ai seguaci delle tesi savonaroliane per intima convinzione religiosa, vi erano a Firenze, nei primi anni del sedicesimo secolo, numerosi «pazzi divini». Propugnavano, questi, una religione in cui lo spavento causato dall'annuncio di sciagure, pestilenze, antipapi e anticristi prendeva il sopravvento sulla fede in un dio d'amore e di misericordia. Come abbiamo detto, appare assai verosimile che il Rosso avesse avuto contatti coi Piagnoni, e se la sua cultura e la sua intelligenza gli impedivano di prestare fede a certi discorsi semplicistici che sfioravano l'oscurantismo, possiamo nondimeno ipotizzare che fosse stimolato dall'epoca a esprimere, nelle sue opere, la parte più irrequieta della propria anima, la «terribilità di cose stravaganti» e le più «bizzarre fantasie» (v. Vasari, pagg. 749 e 755).

Nel disegno denominato *Furore* (fig. 14 pag. 106), di cui rimane oggi soltanto l'incisione eseguita da Jacopo Caraglio, il personaggio scheletrico richiama con forza quello in primo piano dei *Quattro cavalieri dell'Apocalisse* di Dürer. Accompagnato da una specie di drago dalla gola spalancata e avida, l'uomo dagli occhi strabuzzati e dalla bocca aperta in un urlo alza un braccio attorno a cui si avvolge un serpente, e tiene in mano un teschio. Nella selva desolata e malefica che lo circonda, dove gli alberi si mutano in serpenti, sta un cigno dal collo esageratamente lungo, le ali semiaperte, dall'aria insieme inquietante e

1. «Sono adunque alcuni cristiani, rozzi e grossi d'ingegno [...]. Così questi tali semplici spesso sono più fervidi per carità che per prudenzia e dottrina» (G. SAVONAROLA, *De Simplicitate Christianae Vitae*, citato in MUGNAINI, «*Feritas, Humanitas, Divinitas*» nell'opera del Rosso. Il problema degli influssi religiosi, letterari e scientifici, in *Pontormo e Rosso*, Atti del convegno di Empoli e Volterra, op. cit., pag. 129).

2. Come ricorda Mugnaini, Marsilio Ficino stesso fu severamente richiamato dall'arcivescovo Pierozzi, e dichiarò in una lettera a un amico di aver bruciato certe traduzioni di poesie greche nel timore di essere accusato di propugnare il politeismo (cfr. MUGNAINI, «*Feritas, Humanitas, Divinitas*» nell'opera del Rosso, op. cit., pag. 128).

sgomentata. Il *Furore* del Rosso non è, come l'incisione di Dürer, l'illustrazione del testo di Giovanni Evangelista, che recita, al riguardo del quarto cavaliere: «Ed ecco, mi apparve un cavallo verdastrò. Colui che lo cavalcava si chiamava Morte e gli veniva dietro l'Inferno»¹. Erano però stampate, a margine del foglio dell'incisione di Caraglio, le rime seguenti, di cui non conosciamo l'autore, forse il Rosso stesso:

Per aspri boschi e solitario horrore
 Barbuto magro vo solingo e nudo
 Di rabbia colmo e carco di dolore
 Squallido inculto hirsuto horrendo e crudo
 Tenebre, notti ombre e terrore
 Negli occhi spaventosi albergo e chiudo
 Tal che s'el cigno me rincontra a sorte
 Canta, *chel corpo mio gli par la morte*
 D'herba mi pasco in quest'orrido bosco
 di fele amaro tinta et immatura
 Bevo di serpi il più maligno toscò
 In un teschio di morte afflitta e scura
 Il seggio è un drago a me ch'io non conosco
 Altro appoggio conforme a mia figura
 E dormo sì tra qualche sasso o sterpe
 Che, qual tronco, in me l'edera serpe.
 (corsivo nostro)

Per colui che scrisse queste righe, la figura disegnata è quindi anch'essa un'evocazione della Morte — sottolineata dall'immagine del cigno, il cui canto annuncia i momenti ultimi — e rinvia, nel tratto e nell'atmosfera cupa, ai *Quattro cavalieri* di Dürer. Eppure nel suo sguardo, più dell'odio implacabile del Flagello divino, si legge la demenza. Uno stato da ravvicinare, naturalmente, alla nozione di furore, o meglio di *poeticus furor* quale era stata ripresa e adattata dai neoplatonici a partire dalla dottrina di Platone. Considerato pazzia divina, il furore era soffio che conduceva verso Dio². D'altra parte,

1. *Apocalisse*, 6, 7-8.

2. Così lo definisce Giovanni Pico della Mirandola: «Chi non vorrebbe venir pervaso dall'afflato di quei furori socratici che Platone celebra nel Fedro, ed esserne



Figura 14. — *Furore*

British Museum, Londra

come osserva Falciani, è possibile rintracciare nel disegno un legame con certi scritti di Giovanni Antonio Lappoli, amico aretino del Rosso. Egli descrive, nei *Tre trionfi sacri*, un viaggio iniziatico che conduce il poeta fino alla contemplazione dei misteri divini attraverso esperienze poetiche e magiche. Si ritrovano perfino allusioni a scritti cabalistici o alchemici come quelli di Cornelio Agrippa. Quest'ultimo, ne *Il libro del comando*, spiegava come un teschio consentiva, coi riti appropriati, di avvicinare gli spiriti, e chiamava «Cigno» l'ultimo passaggio nel percorso per giungere alla pietra filosofale¹. Le scienze occulte, generalmente condannate dalla Chiesa nel Medioevo, avevano raggiunto, durante il Rinascimento, un posto quasi pari alle altre scienze. In un primo tempo, sulla scia dei neoplatonici alessandrini, certi umanisti come Giovanni Pico della Mirandola e Marsilio Ficino vi avevano visto uno strumento di ermeneutica per capire le verità divine nascoste sia negli scritti sia nella stessa natura; un po' più tardi, Firenze era diventata un centro di sviluppo dell'alchimia, che era considerata un mezzo per perfezionare la natura, una componente di un processo globale di rinnovamento culturale. Ma il limite tra la tradizione occulta e le sperimentazioni prettamente scientifiche non era ancora ben fissato, e nel campo più strettamente spirituale lo studio ermeneutico dei testi sacri rimaneva spesso fortemente influenzato dalle interpretazioni cabalistiche e dagli scritti gnostici. Nel *Furore* del Rosso, si possono scorgere sia il desiderio di trascendenza del primo Rinascimento che i dubbi e lo spaesamento dell'epoca successiva.

Alcuni aspetti scuri, forse malinconici del Rosso (se ricordiamo che il furore, pazzia mistica, fu spesso collegato alla *mania* dei malinconici com'era stata definita da Aristotele) furono anche quelli di tanti altri artisti di quell'epoca. In un articolo del 1952, Roberto Longhi insisteva sul carattere originale dei manieristi, opponendosi così alla tradizione critica ancora prevalente, che voleva lasciarli «al rango di imitatori sbrigativi dei grandi maestri». Sottolineava anche l'idea di stravaganza e di eccesso che la parola «originale» racchiude in sé: «son tutti artisti "originali", direi anzi fin troppo» (corsivo nostro), e più avanti: «Per temperamento erano di solito umori balzani, luna-

trasportato, dopo rapidissimo viaggio, nella Gerusalemme celeste, fuggendo prontamente in un remeggio d'ali e di piedi da qui - ossia da questo mondo, che è consegnato al maligno?» (*De hominis dignitate*, 20, 115).

1. Cfr. FALCIANI, *op. cit.*, pagg. 82-83.

tici»¹. Perlopiù erano d'indole ombrosa e un po' selvatica, il che si rispecchiava nelle loro creazioni. Non si ritrovano sempre personaggi inquietanti, dalle arie tetre o addirittura diaboliche, nei loro dipinti, invece è spesso percepibile un travaglio interiore. Lasciamo da parte la personalità e il genio eccezionali di Michelangelo, considerato primo dei manieristi; abbiamo già accennato alla tensione psicologica espressa nelle sue opere² e il carattere scontroso dell'artista è ben noto. Se guardiamo le figure del Pontormo, è impossibile non avvertire, nei loro sguardi allucinati, la ricerca di un assoluto che il Cielo cristiano, in cui il Bene e il Male sono chiaramente delineati, non può totalmente soddisfare. Gli anni passati ad affrescare il coro di San Lorenzo, senza che l'opera venisse mai portata a termine, testimoniano questa tensione e il tormento dell'artista.

Uno stesso assillo torturava il Parmigianino, che lavorò per dieci anni agli affreschi della Steccata a Parma, con costanti rimaneggiamenti e, anch'egli, senza esito; venne imprigionato per non aver rispettato il contratto, e quando fu liberato tornò sull'intelaiatura a rovinare i dipinti col proprio pennello. Come osserva Barucco, in questi esempi si palesa «il tormento degli artisti di questa generazione, perturbati dai travolgimenti storici, spossessati delle certezze del Rinascimento che avevano irrobustito i loro predecessori, straziati dai dubbi»³.

Di bizzarria e di stravaganza ne parlava già Vasari⁴, ma in queste sue parole non c'era nessun disprezzo, nessuna diffidenza, anzi. In quell'epoca in cui bisognava dimostrare *grazia* e *sprezzatura*, la stranezza poteva anche essere apprezzata come prova d'ingegno, soprattutto se accompagnata da una ricercatezza nel tratto e da una ricchezza di particolari. Possiamo annoverare, nel capitolo delle *Vite* dedicato al Rosso, dieci occorrenze delle parole «bizzarro» o «strano» e dei loro derivati, quasi sempre con una sfumatura ammirativa da parte del critico, che lodava anche nell'arte del pittore fiorentino l'«astrattezza delle attitudini», e le «invenzioni». Allusioni, accenni, citazioni, rinvii, in un linguaggio criptato, a elementi esterni al tema principale del dipinto, tutte queste componenti eccentriche (nel senso

1. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, op. cit., pag. 730.

2. Cfr. sopra pag. 16.

3. Pierre BARUCCO, op. cit., pag. 60.

4. Si veda il commento dello *Sposalizio della Vergine*, sopra pag. 67.

letterale e nel senso figurato del termine) erano piuttosto come dei motti, delle punte di arguzia indirizzate ai conoscitori, agli iniziati. Le premesse di ciò che accadrà col Barocco ma senza unità complessiva; qui invece esiste una moltitudine di possibili legami, una lettura, cioè, a più livelli. Le opere del Rosso più rappresentative di tale caratteristica sono senza alcun dubbio il *Cristo in gloria* di Città di Castello (fig. f quaderno centrale) e soprattutto la *Galleria di Francesco I* a Fontainebleau.

È proprio nella decorazione del castello di Fontainebleau, e in particolare modo nelle grottesche, che il Rosso seppe unire l'aspetto capriccioso e brioso evocato da Vasari, e quel lato scuro e travagliato in cui la bizzarria tendeva al gusto per il macabro. Nell'introduzione alle *Vite*, Vasari dichiarava che le grottesche erano «una spezie di pittura licenziosa e ridicola molto», precisando tuttavia: «hanno in sé bella grazia» e «chi più stranamente se le immaginava, quello era tenuto più valente»¹. Sebbene ammirate nelle Logge Vaticane di Raffaello e Giovanni da Udine, erano considerate un'arte minore, un ornamento «in più» che aggiungeva un tocco di leggerezza, d'ironia e di onirismo nella decorazione a fresco. Il carattere stravagante e a volte macabro di molte grottesche antiche era stato a poco a poco dimenticato. Ma le cose mutarono bruscamente con la *Galleria di Francesco I* a Fontainebleau, dove «i cartigli e i "cuoi" del Rosso [...] innalzano la rappresentazione al registro dello stravagante e del fantastico»². Infatti, oltre la complementarità tra pittura e stucchi della *Galleria*, e oltre il contrasto tra altorilievi e bassorilievi incorniciati nei medaglioni o nei cartigli, che generano un dialogo all'interno della forma stessa, si crea un secondo livello espressivo nel contrasto tra elementi «che narrano» ed elementi prettamente decorativi. Tra narrazione e decorazione si instaura una specie di distanza. Tutte le componenti strettamente ornamentali (figure umane, bestiali o ibride), anche se a volte riecheggiano vagamente un elemento delle storie, sembrano fondamentalmente appartenere a un altro mondo, un mondo intermediario, fatto di pura fantasia. Più che riflettere un'atmosfera di fiabe, rinviano all'universo fantastico, senza nessuna coerenza, dei sogni. *Mutatis*

1. VASARI, *De la pittura*, cap. XXVII, in *Le Vite* (1550), *op. cit.*, pag. 73.

2. André CHASTEL, *La Grottesque. Essai sur l'«ornement sans nom»*, Éditions Le Promeneur, Paris, 1988, pag. 19.

mutandis, siamo proprio qui nel mondo onirico di Lewis Carroll, in una favola leggera in cui nasce una sensazione di spaesamento, un turbamento, una paura senza brividi ma che risveglia dei timori seppelliti in fondo a noi. Teste di satiri, facce canine, ibridi di bestia, d'uomo e di pianta, dalla gola contratta in sorrisi sarcastici o in ringhi inquietanti, stanno vicini a cagnolini che giocano attorno a un cartiglio, a ghirlande di frutti e di fiori; putti che si divertono come bambini (si vedano i pannelli laterali de *La Morte di Adone* — fig. g quaderno centrale) affiancano fanciulli scheletrici come coloro che si piegano sotto il peso della cornice ne *L'Educazione di Achille* (fig. 12 pag. 84). Negli angoli delle cornici di stucco, le smorfie delle maschere minacciose che sembrano sorgere dal nulla non destano veramente paura ma infondono un certo disagio e un sentimento di stranezza. È proprio dall'accostamento della spensieratezza o delle arie ironiche e disinvolute degli uni con le figure ostili e accigliate degli altri, che scaturlisce il malessere, il «tormento eccitante e torbido» evocato da Chastel¹. Benché il gioco della finzione provochi il sorriso ammirativo dello spettatore di fronte all'ingegno del pittore, vi è un qualcosa di morboso in questo spazio dove non esistono più regole, in questo sogno che qualche volta sfiora l'incubo.

Nella *Galleria di Francesco I*, sua penultima opera, il Rosso lasciò trasparire un carattere più brillante, più ricercato, più intellettuale, rispetto ai dipinti precedenti. Non scompare, tuttavia, l'elemento torbido che si avverte fin dall'inizio in molte sue opere. È forse giocando egli stesso sulla propria immagine di pittore «demoniaco» che, durante il periodo romano, per autoderisione e senz'altro con ironia, disegnò la *Cerere* della serie degli *Dèi* (fig. 15 nella pagina successiva). Sulla parete della nicchia, dove è proiettata l'ombra della dea, le spighe di grano della corona si mutano in corna, e sul mento della *silhouette* il pittore aggiunse un pizzico che trasforma Cerere, in modo inequivocabile, in diavolo.

Satanico, il Rosso? In questa sua irrequietezza spirituale si rispecchiano indubitabilmente gli sconvolgimenti di un momento della Storia. Nelle sue opere e in quelle di molti manieristi, viene a poco a poco a galla un espressionismo *ante litteram*, come il necessario sfogo dei

1. CHASTEL, *La Grottesque*, op. cit., pag. 31.

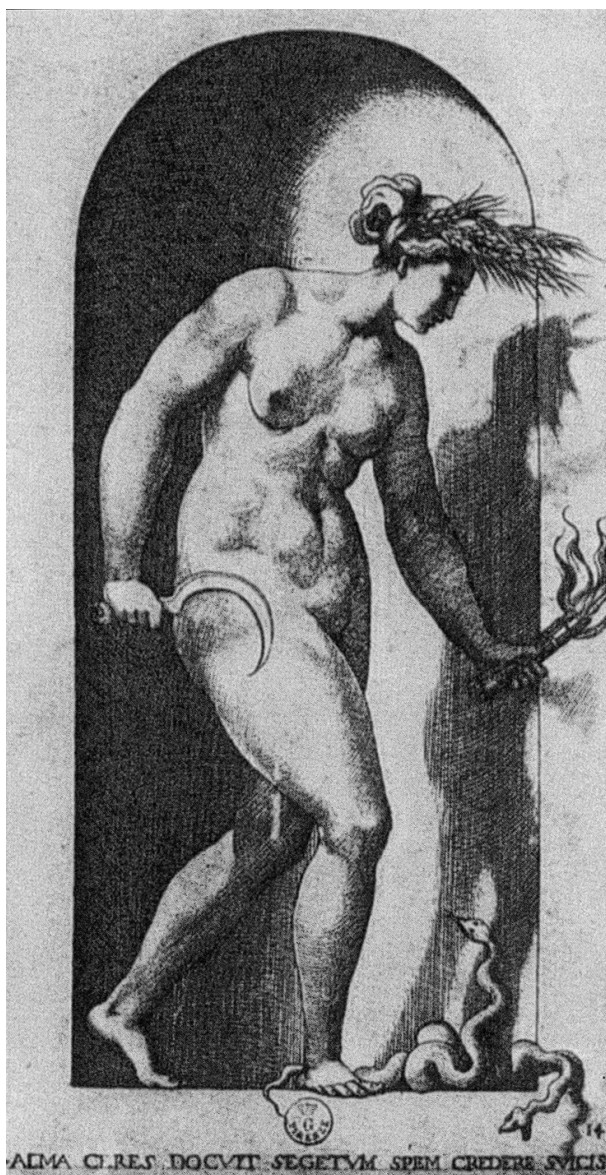


Figura 15. — *Cerere*

(incisione di Jacopo Caraglio)

Gabinetto Disegni e Stampe (n° 1100ss), Museo degli Uffizi, Firenze

loro conflitti interiori¹. La bizzarria del Rosso è anche in sintonia con «l'entusiasmo per l'inedito, la preferenza per lo straordinario»² dovuti allo sviluppo di certi valori elitisti negli ambiti artistici delle corti, che prediligevano l'originalità, la necessità di distinguersi. A immagine dell'epoca in cui visse, il pittore fiorentino è insieme leggero e travagliato, brillante e cupo, attratto dalla luce e nondimeno affascinato dalla bellezza del Diavolo.

1. Come analizza Barucco: «l'individuo passava necessariamente dall'ordine razionale dell'oggettivo ai miraggi più gratificanti della soggettività. Fu allora che, sul piano artistico, l'espressione lirica si sostituì alla rappresentazione realistica» (BARUCCO, *op. cit.*, pag. 120).

2. *Ibid.*, pag. 122.

Conclusion

In tutte le opere del Rosso si rispecchia la ricerca di una *maniera* diversa, il bisogno di affermare un'individualità artistica singolare. Dall'*Assunzione della Vergine*, in cui si palesano con forza la spregiudicatezza del giovane pittore rispetto alle norme classiche e la volontà di dimostrare la sua «opinione contraria», fino alla *Deposizione* di Volterra, ricollegata a una tradizione fiorentina quattrocentesca eppure opera di un'incredibile modernità, i dipinti dei primi anni testimoniano la volontà di autonomia dell'artista e la fede nel proprio ingegno.

La pittura del Rosso tese in seguito verso una maggiore perizia nel tratto e più sottigliezza nei contrasti cromatici, rivelando anche qualche aspetto più raffinato, o addirittura più ricercato, in sintonia con le tendenze dell'epoca: infatti, il Manierismo, caratterizzato nel primo periodo dall'«abbandono di prevedibili equilibri», dal «gusto della dissonanza, del rischio, dell'eccesso»¹, si sarebbe orientato un po' più tardi verso un certo conformismo, per diventare un'arte in cui l'audacia andava ponderata, nella quale ci volevano tocchi di licenza, ma una «licenza che, non essendo di regola, fusse ordinata nella regola, e potesse stare senza confusione o guastare l'ordine»². L'indole indipendente e la possente personalità artistica del Rosso gli consentirono di rimanere, tuttavia, al di fuori delle nuove norme che andavano instaurandosi. Il lato *cortegiano* del pittore era l'intreccio di una concezione cavalleresca della vita e di un desiderio di gloria e riconoscimento

1. PINELLI, *op. cit.*, pagg. 47-48.

2. VASARI, *Proemio della terza parte in Le Vite* (1550), *op. cit.*, pag. 540.

ma l'artista geniale, ostinato e talora ombroso ebbe sempre il sopravvento sull'uomo mondano, garbato, che voleva dimostrare *grazia e sprezzatura*.

L'originalità delle sue tavole fu spesso causa d'incomprensione da parte dei committenti ma il Rosso non rinunciò per questo a dare, ogni volta, un'interpretazione del tutto personale dei temi che gli venivano ordinati. A Fontainebleau, la natura estrosa dell'artista frù di un'ispirazione sempre nuova e piena d'invenzioni che generò un'opera non soltanto unica nella sua concezione, ma anche eccezionale per il rinnovamento portato all'arte francese.

Lungo il suo intero percorso artistico, emersero nei dipinti la personalità fantasiosa del Rosso e il suo carattere tetro. Tutti i particolari eccentrici, alle volte oscuri o torbidi, che compaiono nella sua opera — le «più strane cose del mondo», per dirla con Vasari — ne sono come altrettanti segni che ci attraggono verso il mistero di un artista affascinante che dipingeva «con leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti»¹.

1. VASARI, *Le Vite* (1550), *op. cit.*, pag. 749.

Appendice

Doc. 1 Lettera del Rosso (Roma) a Michelangelo (Firenze), 6 ottobre 1526

(Firenze, Casa Buonarroti, Archivio Buonarroti, X, 659)

Al magnifico viro Michelangelo Buonarroti felicità.

Quantunque più tempo et infinite volte con desiderio di scrivere pensato habbi, dalla debita reverentia, dubitando non men tedio fosse che altro porgervi, son con questo timore ritardato sempre; ma vedo ogni stremo esser vitioso, perché dal debito timore in vile timidità era incorso. Presso che pagato ho l'errore, anchora che non discaro in tucto è statomi. Questa ancor che così facta occasione considerate esser causa non sol darmi materia, ma forzarmi ad far mio debito; del che se forse alquanto prolisso, vi prego ne perdoniate et tucto causate a la sincera adfection mia et timore di perdere quello che perdere non ho meritato: quest'è la gratia vostra, ad me sopra ad ogn'altra carissima.

Sì, come voi sapete, moltissimi son quelli che dove il capo cacciar non possono, se ingnegnano la coda mecterci; per che alcuni che qua con tucte lor forze si sono provati far di me anchora sì come è lor maligna natura far d'ogn'altro, ed mediante la Dio gratia et de l'huomini giusti iscoperto parte di loro bructure, con quella gratia et honore che ad huomini di tal sorte si aspecta riuscitine, di qua costì venuti essendo, al refugio d'ogni dappoco ricorsi, con la lingua a non altro advezza intendo quanto più possino s'ingegnano vendicarsi, o per megl[i]o dire ricoprir le loro vergogne. Le quali cose, dato che ne l'honor tocco essendo non senza qualche turbatione possibil sia passarle,

pure, confidandomi in quello che è somma verità, con patientia sopportavo, maxime havendo per più lettere inteso quanto voi, la vostra gratia et benignità, n'havete più volte difeso. La qual cosa considerato con quanta forza ai malivoli repugnava, et per consequente ad quanto obligo legato alla excellentia vostra m'habbi, per restar dell'una con sì scaricatissimo hanimo et all'altra non sapendo trovar modo render minima parte delle debite gratie secondo l'obligo et affection mia, per manco errore senza scrivere mi passavo. Ma li corrocti et a mal far disposti hanimi veggendo non posser in questo sì come saria lor desiderio, dannarmi, ad nuovi modi, per quanto intendo, si sono voltati; li quali modi con molta maggiore forza et passione più premerebano se adcectati fussino. Il che, quantunque da confidar habbimi ne l'integro et sano giuditio vostro et ad presso in la mia innocentia, pur non mi è parso tacere, troppo parendomi che nel vivo tocchimi questo, cioè che intendo ch'è ad voi stato persuaso che io, qua giungiendo et in la cappella da voi dipinta entrando, dicessi che non volevo pigl[i]ar quella maniera. La qual cosa, ancora che quanto la sia sciocca o in sé habbi di verisimile da per sé lo mostri, et quantunque, sì come sopra dissi, nel giuditio vostro, acto ad penetrare ogn'altra dato che gran cosa, non pur questa sì facta scioccaggine, et sì nella grandezza et l'hanimio vostro, di simil novelle poco curioso, confidare mi possi, non perciò mi è parso preterir li debiti modi ad purgare se ruggine alcuna entrata fussi temerarietà inteso havessi. Per che per questa vi dico che chi ardisce di così adfermare, i' dico che mente della parola sua, et per questa paratissimo ad ogni paragone; et non solo questo, ma che i' habbi mai altro che sì come di cosa divinamente facta parlato: et sì di voi et de ogn'altra opera vostra, se non di quanto merita, almeno di quanto io son capace. Né questo penso che ad vile adulatione [m]e adtribuirete, con ciò sia cosa che certissimo sono il cognoscete da per voi — ché senza non 'l posseresti operare —, perché la pura mia intentione so cognoscerete esser questa. Dove i' vi prego che di me sicondo il vostro buon hanimo facciate giuditio, et tal nel concepto vostro adceptatemi, et non sicondo chi più el mal mio desidera che la sua salute propria, et chi s'ingegna con questi modi ricoprir sé et vendicarsi del vituperio che qua gli ho facto. Ad presso a tucto questo vi pregio a un vostro garzone, il quale i' non cognosco ma come ogan'altra cosa di voi esso anchora amo, et che di me ha facto sopra la dicta

materia querela, vi piacci per beneficio mio, per mia parte dirli che i' lo priego immagini che forse non manco adfectione vi porta el Rosso che lui si facci; ma pareria giusto che tanta più quanto più la età mia, di qual voi siate doveria essere capace che la sua per ancor non è forse. Ma piacemi sentirlo adfectionato al suo patrone, il che da nobiltà di spirito nascendo, non senza buona speranza di lui si può conghieturare. Ma far non posso già non mi dolghi che lui di me una così brutta cosa creda, et credendola ad altri la facci credere, dove di me come d'arrogante sì strana favola si facci. Pure la verità di tucto mi confido. Per non esser mio esercito, i' non posso, scrivendo, del mio concepto [...]ite una minima parte esprimere: ma in la buona mente vostra sperando, con q[uant]o ho dicto quieterò; che se per altro verso immaginassi, leggerissimo saria per costì [veni]re et giustifi[carm]i qual io sono et sarò sempre per voi servire paratissimo et disideroso sopra ogn'altra cosa. Per ultimo vi prego vi piacci mantenermi qual insino ad questo giorno [...]istò in la buona gratia vostra, ad la quale del continuo mi raccomando.

Di Roma, questo dì VI di Octobre MDXXVI, per vostro affectionatissimo servitore Rosso fiorentino.

Al magnifico Michelangelo Buonarroti.

In Firenze.

(Sottolineatura nostra)

Doc. 2 Elenco degli averi del Rosso lasciati ad Arezzo, 12 marzo 1532

(Archivio di Stato di Firenze, Notarile Antecosimiano, 11784, ex-L171, Michelangiolo Lippi, 1525-32, fols 375^v-376^v)

Inventarium rerum et masseritiarum Magistri Rubei de Florentia

Eisdem anno [1531 (per il calendario odierno 1532)], indictione et pontificatu, die vero XII mensis Martii. Actum in civitate Aretii, in contrata sancte Marie Annumptiate et in oratorio societatis Sancte Marie disciplinatorum predictae, presentibus ibi eximiis artium et medicine doctore Magistro Ruberto ser Dominici de Alexis et Magistro Melchiore Petri de Nardis, fisicis aretinis, testibus etc.//[fol. 376^r] In Dei nomine amen. Hoc est inventarium factum in oratorio novo societatis Annumptiate de Aretio ad instantiam tamen Iohannis Antonii de Lap-

polis de omnibus et quibuscumque rebus et masseritiis magistri Rubei Iacopi, pictoris et civis florentini, existentibus in duobus forzeriis clausis sub clavibus penes homines dicte societatis sub firma et tuta custodia, dimissis et relectis [relictis] per supradictum magistrum Rubeum. Qui Iohannes Antonius premissis venerabili signo crucis, in presenta mei notarii infrascripti testiumque suprascriptorum, asserens omnia et singula facere tanquam fideiussor ed eo nomine dicti magistri Rubei penes dictam societatem Annumptiate, infrascriptas masseritias, res et bona, materno eloquio nuncupate videlicet: undici pezzi di cartoni in quattro guluppi/uno Plinio legato in assi/uno Seponino legato in assi/doi libricciuoli coperti con carta pecora/diciassette cartocci pieni de varii et diversi colori/uno giubbone de tela bianca vecchio/un catino de terra desegnato/doi desegni in assi overo in tavole/una carpita da tavola/doi chamisce da homo/uno altro giubbone de tela bianca // [fol. 376^v] quattro sciugatoi da capo/quattro centurini da naso/doi veste da quanciale/tre pannetti da sciugar la testa/dieci palle de sapone moscadato da barba/uno galuppetto in carta pecora de colore biadetto/uno goluppo de smalto/una sachetta com più lettere et altre scripture/uno libro vocato el Cortisgiano/doi desegnetti in carta in uno goluppo per la cappella maggiore/ventiotto carte de desegni ignudi/uno Victruvio sciolto/otto carte de desegni/uno altro legato de smalto/uno cento [= cinto] de lana nero doppio/uno libretto de Nostra Donna/uno scatolino con pennelli/uno disegno in carte verde/doi sibille in carta verde/un altro ignudo Rosso/Quas omnes et singulas masseritias prefatus Iohannes Antonius confessus fuit ut supra invenisse in dictis forzeriis dicti magistri Rubei easque reliquit in dicto oratorio penes supradictos homines dicte societatis. Rogans etc.

(Sottolineatura nostra)

Doc. 3 Comunicazione di Carlo Falciani, riguardo all'autografia del Mosè

(Lettera a noi indirizzata il 9 febbraio 2004)

Riguardo al *Mosè*, non credo affatto che vi sia un accordo generale sulla sua autenticità: nel mondo anglosassone, ad esempio, si è molto più disposti a crederlo autografo, mentre qui da noi, dopo che Anto-

nio Natali ne mise in dubbio l'autografia, gli studiosi sono molto più disposti a seguire questa seconda ipotesi, anche se con sfumature differenti e non trascurabili. Se alcuni, come Natali, pensano che il *Mosè* sia una copia di qualità non eccelsa, altri, come il sottoscritto, ad esempio, credono che vada innanzitutto messo in evidenza che il dipinto è solo abbozzato; va poi sottolineata la notevole difformità qualitativa fra le varie parti dell'opera: ad esempio, le donne sono dipinte con grande maestria mentre l'uomo caduto ha i capelli scuri dipinti con approssimazione e imperizia, così come sono mal dipinti gli arti dei nudi stesi sul terreno. Detto ciò, l'impianto disegnativo appare troppo saldo, inventivo e sintetico per poterlo attribuire alla sola mano di un copista più tardo. Su queste basi, penso che si possa intendere il dipinto come una seconda versione dell'opera, eseguita direttamente nella bottega del Rosso dove egli può essere intervenuto direttamente su alcune parti con una tecnica sintetica che non prevedeva un successivo completamento dell'insieme. Quanto all'ipotesi di Franklin che l'opera sia autografa solo perché vi appare in alcuni punti il tratteggio incrociato che egli giudica caratteristica esclusiva della pittura del Rosso, mi sembra troppo restrittiva. Come dissi anche al convegno di Parigi, credo che l'autografia di un'opera debba essere giudicata su parametri più ampi e complessi rispetto al semplice utilizzo di un espediente tecnico-esecutivo, che può ben essere usato anche da un imitatore che voglia restare il più vicino possibile al prototipo (in questo caso il tratteggio non ha comunque la saldezza costruttiva che possiede in altre opere fiorentine dell'artista). Quanto al leggero «non finito» che Franklin riconosce all'opera, basta guardare come l'erba verde del prato e i gradini del pozzo in alcune parti non siano neppure abbozzati per comprendere come lo stadio sia molto più iniziale di quanto egli supponga.

Bibliografia

Opere di storia dell'arte e di critica d'arte

ARGAN, Giulio Carlo, *Storia dell'Arte Classica e Italiana*, vol. IV, Sansoni, Firenze, 1983.

BAROCCHI, Paola, *Il Rosso Fiorentino*, Gismondi ed., Roma, 1950.

BARUCCO, Pierre, *Le Maniérisme italien*, P.U.F. «Que sais-je?», Paris, 1981.

BÉGUIN, Sylvie, *Rosso e Primaticcio al castello di Fontainebleau*, «L'arte racconta» n° 39, Fratelli Fabbri editori — Milano, e Skira — Genève, 1965.

——, *L'école de Fontainebleau*, Encyclopædia Universalis.

BÉGUIN S., BINNENBAUM O., CHASTEL A., MC ALLISTER JOHNSON W., PRESOUYRE S., ZERNER H., *La Galerie François I^{er} au château de Fontainebleau* in «Revue de l'Art», numéro spécial 16-17, 1972, Flammarion, Paris.

BIANCOFIORE, Angela, *Benvenuto Cellini artiste-écrivain: l'homme à l'œuvre*, L'Harmattan, Paris, 1998.

BLUNT, Anthony, *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, traduit de l'anglais par Jacques Debouzy, Gallimard idées/arts, Paris, 1966 [*Artistic Theory in Italy 1450-1600*, The Clarendon Press, Oxford, 1956 (1^{re} édition 1940)].

BRIGANTI, Giuliano, *Le maniérisme italien*, traduit de l'italien par Gérard Monfort, Gérard Monfort éditeur, Paris, 1993 [*La maniera italiana*, Editori riuniti, Roma, 1961].

- BONSANTI, Giorgio, *Rosso nella bottega di Andrea del Sarto*, in *Pontormo e Rosso*, Atti del convegno di Empoli e Volterra (22-24 settembre 1994), a cura di R.P. Ciardi e A. Natali, Giunta regionale toscana/Marsilio Editori, Venezia, 1996, pagg. 164-168.
- CARROLL, Eugene, *The Drawings of Rosso Fiorentino*, Ph. D. in History of Art, Harvard University, Cambridge Massachusetts, 1964.
- , *On Rosso's Volterra Deposition and Other Tragedies in Pontormo e Rosso*, Atti del convegno di Empoli e Volterra (22-24 settembre 1994), a cura di R.P. Ciardi e A. Natali, Giunta regionale toscana/Marsilio Editori, Venezia, 1996, pagg. 116-119.
- CHASTEL, André, *L'art français. Temps modernes 1430-1620* (tome II), Flammarion, Paris, 1994.
- , *La Grottesque. Essai sur l'«ornement sans nom»*, Éditions Le Promeneur, Paris, 1988.
- CIARDI, Roberto Paolo e LESSI, Franco Alessandro, *Rosso Fiorentino. Realtà e visione*, ed. Gruppo fotografico '82, Volterra, 1987.
- CIARDI, Roberto Paolo e MUGNAINI, Alberto, *Rosso Fiorentino. Catalogo completo*, Cantini «I gigli dell'arte», Firenze, 1991.
- COSTAMAGNA, Philippe, *Pontormo*, Gallimard/Electa, Paris/Milano, 1994.
- DAN, Pierre, *Le trésor des Merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau*, a cura di S. Cramoisy, Paris, 1642.
- DARRAGON, Eric, *Rosso. 1527-1530*, Thèse de doctorat, Paris — Sorbonne, 1976.
- DÉZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (1^{re} édition 1745), Minkoff Reprints, Genève 1972.
- FALCIANI, Carlo, *Il Rosso Fiorentino*, Olschki editore, Firenze, 1996.
- FRANKLIN, David, *Rosso in Italy. The Italian Career of Rosso Fiorentino*, Yale University Press, New Haven & London, 1994.
- FRIEDLAENDER, Walter, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Gallimard, Paris, 1991 [*Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, Columbia University Press, 1957].

- FUMAROLI, Marc, *Rosso tra Italia e Francia*, in *Pontormo e Rosso*, Atti del convegno di Empoli e Volterra (22-24 settembre 1994), a cura di R.P. Ciardi e A. Natali, Giunta regionale toscana/Marsilio Editori, Venezia, 1996, pagg. 102-112.
- GEBELIN, François, *Le style Renaissance en France*, Librairie Larousse, Paris, 1942.
- GOMBRICH, Ernst, *L'art et l'illusion*, traduit de l'anglais par Guy Durand, Gallimard, Paris, 1996 (1^{ère} édition 1971) [*Art and Illusion*, Phaidon Press Limited, London 1960].
- LONGHI, Roberto, *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico*, vol. VIII, 2, Sansoni, Firenze, 1976.
- , *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori «I Meridiani», Milano, 2001.
- MARCHETTI LETTA, Elisabetta, *Pontormo e Rosso*, Scala, Antella, 1994.
- MAURIÈS, Patrick, *Maniéristes*, Éditions du Regard, Paris, 1983.
- MUGNAINI, Alberto, «*Feritas, Humanitas, Divinitas*» nell'opera del Rosso. *Il problema degli influssi religiosi, letterari e scientifici*, in *Pontormo e Rosso*, Atti del convegno di Empoli e Volterra (22-24 settembre 1994), a cura di R.P. Ciardi e A. Natali, Giunta regionale toscana/Marsilio Editori, Venezia, 1996, pagg. 128-135.
- PANOFSKY, Dora & PANOFSKY ERWIN, *Étude iconographique de la Galerie François I^{er} à Fontainebleau*, traduit de l'anglais par Alix Girod, Gérard Monfort éditeur, Brionne, 1992 [*The Iconography of the Galerie François I^{er} at Fontainebleau*, Gazette des Beaux Arts, 1958].
- PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduit de l'allemand par Henri Joly, Gallimard, Paris, 1983 [*Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, E. Panofsky & B. Hessling Verlag GmbH, 1924].
- , *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, traduit de l'anglais par Dominique Le Bourg, Hazan, Paris, 1987 [*The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press, 1943].
- PINELLI, Antonio, *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Einaudi, Torino, 1993.
- SCALLIÉREZ, Cécile, *Rosso. Le Christ mort*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2004.

SCIOLLA, Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento*, UTET Libreria, Torino, 1995.

SHEARMAN, John, *Maniera as an Aesthetic Ideal*, in *Acts of the 20th International Congress of the History of Art* (New York 1961), Princeton University Press, 1963, t. II, pagg. 220-221.

SMYTH, Craig Hugh, *Mannerism and Maniera*, in *Acts of the 20th International Congress of the History of Art* (New York 1961), Princeton University Press, 1963, t. II, pagg. 174-199.

VAISSE, Pierre, *Tout l'œuvre peint de Grünewald*, Flammarion, Paris, 1974.

VASARI, Giorgio, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri* (Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550), vol. II, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, presentazione di Giovanni Previtali, Einaudi tascabili, Torino, 1986.

—, *Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori et architettori* (1568), con annotazioni e commenti di Gaetano Milanese, tomo V, Sansoni, Firenze, 1973.

ZERNER, Henri, *Le système décoratif de la Galerie François I^{er} à Fontainebleau*, in *L'art de Fontainebleau*, Actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau, Fontainebleau et Paris, 18-20 octobre 1972, Études réunies et présentées par André Chastel, Éditions du C.N.R.S., Paris, 1975.

—, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Flammarion, Paris, 1996.

Altre opere consultate

CASTIGLIONE, Baldassar, *Il libro del cortegiano*, a cura di Giulio Carnazzi, introduzione di Salvatore Battaglia, BUR Rizzoli, Milano, 2000.

CELLINI, Benvenuto, *La vita di Benvenuto Cellini*, con introduzione e commento di Enrico Carrara, a cura di G.G. Ferrero, UTET, Torino, 1968.

GUICCIARDINI, Francesco, *Storia d'Italia*, in *Opere*, a cura di Vittorio de Caprariis, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli, 1953.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Le roman de Durtal*, Bartillat, Paris, 1999.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni, *De hominis dignitate* in *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno*, a cura di Eugenio Garin, Vallecchi, Firenze, 1942.

PROCACCI, Giuliano, *Storia degli italiani*, Laterza «Economica Laterza», Roma-Bari, 1998.

Indice dei nomi

- ADRIANO VI, 13
AGRIPPA, Cornelio, 107
ALAMANNI (O ALEMANNI),
Luigi, 73, 86
ALAUX, Jean, 74
ALBERTI, Leon Battista, 14, 17,
89
ALBERTINELLI, Mariotto, 19
ALCIATI, Andrea, 73
ALESSANDRO VI, 12
ALFANI, Domenico, 46
ARCANGELI, Francesco, 15
ARETINO, Pietro, 48
ARGAN, Giulio Carlo, 40, 121
ARISTOTELE, 51, 107

BALDOVINETTI, Alfonso, 53
BANDINI, Giovanni, 38
BAROCCHI, Paola, 21, 35, 44, 54,
57, 121
BARUCCO, Pierre, 14, 16, 59, 66,
108, 112, 121
BECCAFUMI, Domenico, 17, 22
BÉGUIN, Sylvie, 73, 76, 77, 79,
121
BERRUGUETE, Alonso, 29

BIANCOFIORE, Angela, 92, 121
BINENBAUM, Oreste, 75, 121
BLUNT, Anthony, 13, 121
BONSANTI, Giorgio, 18, 122
BOTTICELLI, Sandro, 11
BRIGANTI, Giuliano, 15, 121
BRONZINO, Agnolo, 25
BRUNELLESCHI, Filippo, 14, 89
BUONAFEDE, Leonardo, 26, 95,
100

CARAGLIO, Gian Jacopo, 42,
104
CARLO IX, re di Francia, 91
CARLO V D'ASBURGO, 13, 14, 72,
82, 83, 87
CARLO VIII, re di Francia, 11,
87, 88
CARROLL, Eugene, 122
CARROLL, Lewis, 110
CASTIGLIONE, Baldassar, 17, 51,
124
CELLINI, Benvenuto, 14, 40, 86,
92, 124
CENNI di Francesco di Ser
Cenni, 56, 59

- CESI, Antonio, 40
CHASTEL, André, 88, 93, 109,
110, 121, 122, 124
CIARDI, Roberto Paolo, 21, 44,
47, 57, 58, 60, 61, 66,
67, 71, 97, 122
CIMABUE, 16
CORDELIER, Dominique, 42
CORREGGIO, 91
COSTAMAGNA, Philippe, 13, 19,
27, 122

D'ANGOULÊME, Marguerite, 79,
86
DA CORTONA, Domenico, 88
DA MERCOGLIANO, Pacello, 88
DA UDINE, Giovanni, 109
DA VINCI, Leonardo, 16, 86, 89,
90
DA VORAGINE, Jacopo, 66
DAN, Pierre, 50, 122
DARRAGON, Eric, 48, 122
DE BAÏF, Lazare, 73
DEL BARBIERE, Domenico, 91,
92
DEL COLLE, Raffaellino, 46, 68
DEL SARTO, Andrea, 18-20, 25,
26, 42, 52-55, 71, 72,
86, 90
DEL VAGA, Pacello, 91
DELL'ABATE, Nicolo, 86, 91
DELLA CASA, Giovanni, 17
DELLA FRANCESCA, Piero, 38
DELLA ROBBIA, Giovanni, 11
DELLA ROBBIA, Girolamo, 88
DELLA ROBBIA, Luca, 100

DÉZALLIER D'ARGENVILLE,
Antoine Joseph, 52,
122
DI BORBONE, Carlo, 83
DI COLOFONE, Nicandro, 83
DI COSIMO, Piero, 18
DI FIRENZE, Jacopo, 56
DONATELLO, 20, 21, 100
DU BELLAY, Joachim, 79
DURER, Albrecht, 21-23, 90, 104,
105

ENRICO VIII, re d'Inghilterra,
77
FALCIANI, Carlo, 12, 15, 20, 21,
27, 29, 39, 44, 47, 48,
56, 57, 59, 60, 66, 67,
70, 107, 118, 122
FANTUZZI, Antonio, 81, 90
FICINO, Marsilio, 104, 107
FLORENTIN, Dominique, 91
Fra BARTOLOMEO, 11, 18, 19, 25,
42, 54, 67, 71
Fra GIOCONDO, 87
FRANCESCO I, re di Francia, 8,
13, 14, 48-51, 73, 74,
76, 77, 79, 81-83, 86,
88, 90, 92, 93
FRANCIABIGIO, 53
FRANKLIN, David, 20, 25-27,
38-40, 43, 44, 47,
56-58, 61, 62, 64, 66,
68, 70, 71, 119, 122
FRIEDLÄNDER, Walter, 16, 17,
39, 58, 59, 122
FUMAROLI, Marc, 123
GEBELIN, François, 123

- GINORI, Carlo, 35, 62, 67
GIOTTO, 71
GIULIO II, 12
GOMBRICH, Ernst, 17, 123
GRUNEWALD, 23, 24
GUICCIARDINI, Francesco, 11,
13, 14, 124
- HUYSMANS, Joris-Karl, 24, 124
- IGINO, 83
INDACO, 53
- JACOPO V APPIANI, 27, 29
JERSON, Jean, 66
JUSTE (Jean, Antoine e André),
89
- KUSENBERG, Kurt, 27
- LAPPOLI, Giovanni Antonio, 46,
107, 118
LEFÈVRE D'ETAPLES, Jacques,
66
LEONE X, 12, 13, 27
LESSI, Franco Alessandro, 57,
58, 61, 122
LIPPI, Filippino, 18, 58
LONGHI, Roberto, 14, 17, 29, 44,
47, 50, 72, 100, 103,
107, 108, 123
LUIGI IX, re di Francia, 89
LUIGI XII, re di Francia, 12, 88,
89
LUIGI XIV, re di Francia, 74
LUIGI XVI, re di Francia, 74
LUTERO, 13
- MACHIAVELLI, Niccolo, 12
- MACHUCA, Pedro, 29
MARCHETTI LETTA, Elisabetta,
38, 123
MASACCIO, 20, 38
MAURIÈS, Patrick, 123
MAZZONI, Guido, 88
MC ALLISTER JOHNSON, W., 73,
77, 121
MEDICI, famiglia, 12, 14, 17
MEDICI, Giovanni, 12
MEDICI, Giulio, 13
MEDICI, Lorenzo, 11, 20
MEDICI, Piero, 11
MICHELANGELO, 12, 13, 16, 18,
20, 25, 40, 42, 108, 115,
117
MILAN, Pierre, 74, 87
MONTMORENCY, Anne de, 49
MUGNAINI, Alberto, 21, 44, 47,
60, 66, 67, 71, 97, 104,
122, 123
- NATALI, Antonio, 18, 20, 25, 39,
43, 44, 119, 122
- PANOFSKY, Dora, 75, 79, 86, 87,
123
PANOFSKY, Erwin, 15, 22, 23, 75,
79, 81, 83, 86, 87, 123
PARMIGIANINO, 17, 22, 91, 108
PELLEGRINO, Francesco de, 50
PERUGINO, 18, 58, 65
PICO DELLA MIRANDOLA,
Giovanni, 11, 66, 72,
105, 107, 125
PINELLI, Antonio, 15, 113, 123
PLAZZOTTA, Carol, 29
PLINIO, 48, 51, 118

- PONTORMO, 8, 13, 15, 17, 22, 23,
25, 52–55, 60, 71, 108
PRESSOUYRE, Sylvia, 73, 75, 83,
121
PRIMATICCIO, 14, 49, 73, 76, 81,
86, 87, 90, 91
PROCACCI, Giuliano, 125
RAFFAELLO, 7, 12, 15, 16, 18, 31,
40, 47, 89, 109
RAIMONDI, Marcantonio, 89
RIPOI, Francesca, 26
ROMANO, Giulio, 46, 90, 91, 95
SANGALLO IL GIOVANE,
Antonio da, 40
SAVONAROLA, Girolamo, 11, 12,
47, 66, 103, 104
SCALLIÉREZ, Cécile, 49, 123
SCIOLLA, Gianni Carlo, 124
SERLIO, Sebastiano, 88
SHEARMAN, John, 15, 124
SMYTH, Craig Hugh, 15, 124
TIZIANO, 56
TORNABUONI, Leonardo, 42, 46
UCCELLO, Paolo, 20
VAISSE, Pierre, 23, 124
VASARI, Giorgio, 7, 9, 16, 18, 23,
25–27, 29, 31, 35,
38–40, 42, 43, 46–52,
54, 61, 65, 67, 72, 74,
81, 87, 95–97, 100, 104,
108, 109, 113, 114, 124
VENEZIANO, Agostino, 20
VITRUVIO, 14, 51, 89, 118
WALLOP, Sir John, 77
ZERNER, Henri, 74, 77, 79, 85,
121, 124
ZEUSI, 15, 48

Elenco delle illustrazioni

Copertina

Deposizione dalla Croce (particolare)

1	<i>Madonna in trono e santi (detta Pala d'Ognissanti)</i>	28
2	<i>Madonna in gloria</i>	30
3	<i>Madonna in trono fra due santi (detta Pala di Villamagna)</i>	32
4	<i>San Giovannino nel deserto</i>	33
5	<i>Sacra Famiglia</i>	34
6	<i>Madonna col Bambino fra dieci santi (detta Pala Dei)</i> . . .	36
7	<i>Mosè che difende le figlie di Ietro</i>	37
8	<i>Angelo musicante</i>	41
9	<i>Ritratto di giovane</i>	45
10	<i>Venere frustrata</i>	78
11	<i>L'Ignoranza cacciata</i>	80
12	<i>L'educazione di Achille</i>	84
13	<i>Scheletri (o Allegoria macabra)</i>	98
14	<i>Furore</i>	106
15	<i>Cerere</i>	III

Quaderno centrale

- a *Assunzione della Vergine*
- b *Deposizione dalla Croce*
- c *Sposalizio della Vergine*
- d *Cristo morto fra angeli*
- e *Deposizione dalla Croce (detta «delle Orfanelle»)*


Elenco delle illustrazioni

- f* *Cristo in gloria*
- g* *La morte di Adone*
- h* *Pietà d'Ecouen*

Indice

<i>Introduzione</i>	7
<i>Il Rosso Fiorentino e la sua epoca</i>	11
I.1 Il periodo storico: le ultime illusioni degli stati italiani	11
I.2 Il contesto artistico della nascita di un pittore	14
I.2.1 Anticlassicismo e Manierismo	14
I.2.2 Le influenze nella pittura del Rosso	18
I.2.2.1 I maestri contemporanei	18
I.2.2.2 Un'ispirazione alle fonti del Quattrocento	20
I.2.2.3 Possibili influenze dei pittori nordici	21
<i>La vita, le opere</i>	25
II.1 La vita e il difficile percorso artistico	25
II.1.1 Gli esordi a Firenze	25
II.1.2 Volterra: l'affermazione di uno stile singolare .	29
II.1.3 Il ritorno nella città natia	31
II.1.4 Roma: speranza e delusione	40
II.1.5 Tra Toscana e Umbria	46
II.1.6 In Francia: la gloria e gli onori	48
II.2 La personalità: un ambizioso cortegiano stravagante .	50
<i>Le opere più determinanti nel percorso stilistico del Rosso</i>	53
III.1 <i>Assunzione della Vergine</i>	53
III.2 <i>Deposizione dalla Croce</i>	56
III.3 <i>Sposalizio della Vergine</i>	62
III.4 <i>Deposizione delle Orfanelle</i>	68
III.5 Fontainebleau	73

III.5.1 <i>Galleria di Francesco I (1534-1540)</i>	73
III.5.2 <i>Gli artisti italiani in Francia e la Renaissance</i>	87
<i>Il «satanismo» del Rosso</i>	95
IV.1 <i>Le «arie crudeli e disperate»</i>	95
IV.2 <i>I tormenti di un'epoca</i>	103
<i>Conclusione</i>	113
<i>Appendice</i>	115
<i>Bibliografia</i>	121
<i>Indice dei nomi</i>	127
<i>Elenco delle illustrazioni</i>	131



Cet ouvrage a été mis en pages par les
PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE
(*université Paul-Valéry, Montpellier 3*)
publications@univ-montp3.fr
<http://publications.univ-montp3.fr>

Dépôt légal : 3^e trimestre 2007

