CAPITOLO

12

Classicismo e Manierismo

«... per questo si dice esser bella maniera.» — Giorgio Vasari, Le vite (1568), proemio della terza parte

OBIETTIVI

1. Distinguere classicismo e maniera nell'arte del Cinquecento e spiegare l'origine storiografica del termine «Manierismo».
2. Collocare le opere nel contesto della Riforma, del Sacco di Roma e del Concilio di Trento, e leggere il decreto sulle immagini.
3. Leggere con la scheda la *Deposizione* di Pontormo e riconoscere i caratteri della maniera in Rosso, Parmigianino, Bronzino e Giulio Romano.
4. Spiegare la figura serpentinata e il punto di vista multiplo nella scultura di Cellini e Giambologna.
5. Descrivere la Firenze di Cosimo I: gli Uffizi, il Corridoio, l'Accademia, le *Vite* di Vasari.
6. Calcolare le proporzioni degli ordini secondo il Vignola e confrontare la pianta del Gesù con quella di Sant'Andrea.

INDICE DEL CAPITOLO

12.1 Due strade dopo la perfezione 2

12.2 Il classicismo dopo Raffaello: Andrea del Sarto e Correggio 4

12.3 La maniera: Firenze, Parma, Mantova 5

12.4 La Firenze di Cosimo I: scultura, città, accademia 10

12.5 Gli ordini diventano un canone: Serlio e Vignola 15

Storia dell'arte 4 · Parte III · Il Cinquecento: la «terza maniera», il Manierismo, Venezia · versione 1.0
Capitolo 12: Classicismo e Manierismo · pagine 295–320 del volume completo · estratto per lo studio

Il 6 aprile 1520 muore a Roma Raffaello, a trentasette anni; Leonardo era morto ad Amboise l'anno prima. Michelangelo vivrà ancora più di quarant'anni, ma la stagione della «terza maniera» che hai studiato nei capitoli 9–11 sembra già compiuta: Vasari scriverà che quegli artisti avevano raggiunto la perfezione. Che cosa può fare, allora, un pittore nato intorno al 1500? Può seguire i maestri, cercando la stessa armonia; oppure può partire da loro per inventare qualcosa di diverso, più complicato, più elegante, più inquieto. Il Cinquecento italiano è attraversato da queste due strade, che gli storici chiamano **classicismo** e **maniera**. Non sono due eserciti nemici: spesso lo stesso artista passa dall'una all'altra, e tutti guardano a Raffaello e a Michelangelo. Ma le opere che ne nascono sono molto diverse, e il mondo in cui nascono cambia rapidamente: la Riforma protestante, il Sacco di Roma del 1527, il Concilio di Trento. In questo capitolo vedrai i protagonisti di questa dialettica a Firenze, a Parma, a Mantova e a Roma, e vedrai come nello stesso secolo gli ordini architettonici diventano un canone stampato nei libri.

12.1 Due strade dopo la perfezione

12.1.1 La «bella maniera» di Vasari

La parola **maniera**, nel Cinquecento, non aveva niente di negativo: indicava il modo personale di lavorare di un artista, quello che oggi chiameremmo il suo stile. Nel proemio alla terza parte delle *Vite* (1568), Giorgio Vasari spiega come si fosse arrivati alla perfezione dei moderni. Accanto alla regola, all'ordine, alla misura e al disegno mette proprio la maniera, che sarebbe diventata «la più bella» quando gli artisti presero l'abitudine di ritrarre le cose più belle e di combinarle: le mani più belle, le teste più belle, i corpi più belli, per «fare una figura di tutte quelle bellezze che più si poteva; e metterla in uso in ogni opera per tutte le figure, che per questo si dice esser bella maniera».

Leggi con attenzione: per Vasari la **bella maniera** non nasce dalla copia di un modello vivo, ma da una scelta e da una sintesi. È un'idea antica: Cicerone (*De inventione* II 1) racconta che Zeusi, per dipingere Elena, scelse le parti più belle di cinque fanciulle di Crotone (del pittore greco hai letto nel terzo anno la gara con Parrasio). Ma contiene anche un rischio, che Vasari non vede: se la figura bella diventa una formula, il pittore può smettere di guardare la natura e ripetere la formula. Nel Seicento Giovan Pietro Bellori, il teorico del classicismo di cui parleremo nel cap. 14, accuserà proprio gli artisti venuti dopo Raffaello di aver abbandonato lo studio del vero per dipingere *di maniera*, cioè a memoria, secondo formule.

12.1.2 Da «maniera» a «Manierismo»

Da quel giudizio negativo nasce il nome moderno. Per tutto il Settecento e l'Ottocento i pittori fiorentini e romani del secondo e terzo quarto del Cinquecento sono considerati imitatori stanchi dei grandi, e il loro periodo una decadenza tra il Rinascimento e il Barocco. Solo nel Novecento, negli anni in cui l'Espressionismo deformava le figure per esprimere l'angoscia, studiosi di lingua tedesca come Walter Friedlaender e Max Dvořák rivalutarono quegli artisti: Friedlaender parlò di uno stile **anticlassico**, che rifiuta consapevolmente l'equilibrio di Raffaello. Il termine **Manierismo**, con l'iniziale maiuscola, è quindi una categoria storiografica, cioè un'etichetta inventata dagli storici per ordinare il passato, non un nome che gli artisti davano a sé stessi. Come per «gotico», il nome è nato come insulto ed è rimasto come definizione.

Oggi si usa con prudenza. Si chiama *maniera* o Manierismo l'arte che, più o meno tra il 1520 e la fine del secolo, sceglie l'artificio invece della naturalezza: corpi allungati e torti, spazi ambigui o negati, colori acidi o freddi, composizioni affollate e senza un centro, citazioni colte. Il *classicismo*, al contrario, continua a cercare l'equilibrio, la chiarezza, l'ideale di bellezza di Raffaello. La Figura 12.2 mette a confronto i due modi di costruire un quadro.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> «Il Manierismo è un'arte di decadenza, fatta da imitatori che dipingevano "alla maniera di" Michelangelo.» È il giudizio dei critici del Seicento, non un fatto. Pontormo, Rosso, Parmigianino, Giulio Romano conoscevano benissimo l'arte di Raffaello e di Michelangelo e la trasformavano di proposito: l'allungamento delle figure, lo spazio negato, il colore innaturale sono scelte, non errori di chi non sapeva fare di meglio. E la parola *maniera*, nel Cinquecento, voleva dire «stile», ed era un complimento.

12.1.3 Un secolo in crisi: Riforma, Sacco, Concilio

La storia, intanto, scuote l'Italia. Nel 1517 il frate agostiniano tedesco Martin Lutero rende pubbliche le sue tesi contro la vendita delle indulgenze: è l'inizio della Riforma protestante, che dividerà la cristianità occidentale e metterà in discussione anche le immagini sacre, accusate di essere idoli. Il 6 maggio 1527 l'esercito dell'imperatore Carlo V, con migliaia di lanzichenecchi in gran parte luterani e senza paga, entra a Roma e la saccheggia per mesi; papa Clemente VII si rifugia in Castel Sant'Angelo. Il **Sacco di Roma** disperde la comunità di artisti che lavorava per i papi: molti fuggono, tra loro Rosso Fiorentino e Parmigianino, e la maniera nata a Roma si diffonde nelle altre città e all'estero.

La Chiesa risponde con il **Concilio di Trento** (1545–1563), che riafferma la dottrina cattolica e avvia la riforma interna che chiamiamo **Controriforma** o Riforma cattolica. Nell'ultima sessione, la XXV, il 3 dicembre 1563, i padri approvano un decreto sulle reliquie e sulle immagini sacre. Le immagini devono essere conservate e onorate, perché l'onore che si rende loro passa

ai santi che rappresentano, ma la loro bellezza non deve distrarre: «*omnis denique lascivia vitetur; ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur*» («si eviti infine ogni lascivia, in modo che le immagini non siano dipinte né ornate di una bellezza provocante», traduzione della redazione). Il decreto affida ai vescovi il controllo: nessuna immagine insolita può essere collocata in una chiesa senza la loro approvazione.

Il decreto non dice come dipingere; lo diranno i trattati scritti dopo il Concilio. Il più importante è il *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582) del cardinale Gabriele Paleotti, arcivescovo di Bologna, che chiede immagini chiare, storicamente esatte, comprensibili anche agli illetterati, rispettose del **decoro**, cioè della convenienza tra il soggetto e il modo di rappresentarlo. Nel cap. 11 hai visto le conseguenze più famose di questo clima: le «braghe» dipinte sui nudi del *Giudizio universale*. L'artificio della maniera, fatto di eleganze e di enigmi per pochi intenditori, si trova così in conflitto con le nuove esigenze della Chiesa, e alla fine del secolo i Carracci e Caravaggio cercheranno, per strade diverse, una pittura più chiara e più vera.

12.2 Il classicismo dopo Raffaello: Andrea del Sarto e Correggio

12.2.1 Andrea del Sarto, «senza errori»

A Firenze il pittore più stimato dopo la partenza di Leonardo, di Michelangelo e di Raffaello è **Andrea del Sarto** (1486–1530). La sua opera più celebre è la *Madonna delle Arpie* (1517, olio su tavola; Firenze, Gallerie degli Uffizi), dipinta per le monache di San Francesco de' Macci: la Vergine, in piedi su un piedistallo, sorregge il Bambino tra san Francesco e san Giovanni Evangelista; il nome viene dalle creature mostruose scolpite agli angoli del piedistallo. La composizione è una piramide perfettamente equilibrata, come nelle Madonne fiorentine di Raffaello (cap. 10); il colore è morbido, le ombre sfumate alla maniera di Leonardo. Vasari, che era stato suo allievo, lo giudicò un pittore raro, perché «l'opere sue sono senza errori». È l'elogio del classicismo: la perfezione come assenza di difetti. Ma dalla bottega di Andrea usciranno proprio i due ribelli di questa storia, Pontormo e Rosso.

12.2.2 Correggio a Parma: il cielo dentro la cupola

Antonio Allegri, detto **Correggio** dal nome della sua città (c. 1489–1534), lavorò quasi sempre in Emilia, lontano da Roma e da Firenze, e la sua pittura è una via originale del classicismo: dolce, luminosa, piena di movimento. A Parma, nel 1519, dipinge per la badessa Giovanna da Piacenza la volta di una sala del monastero di San Paolo, la cosiddetta *Camera della Badessa*: un pergolato dipinto da cui si affacciano gruppi di putti, come da finestre aperte sul cielo. Subito dopo affronta le cupole. In quella di San Giovanni Evangelista (1520–1521) Cristo scende in volo verso il santo, in uno spazio di luce circondato dagli apostoli seduti sulle nubi.

Il capolavoro è la cupola del Duomo di Parma con l'*Assunzione della Vergine* (1526–1530, affresco). Correggio elimina ogni cornice architettonica dipinta: sopra gli apostoli, che stanno dietro

una balaustra all'altezza delle finestre del tamburo, si aprono cerchi concentrici di angeli e di beati che salgono a spirale verso una luce centrale, e in mezzo a loro la Madonna viene sollevata. Le figure sono viste *di sotto in su*, cioè dal basso, con scorci arditi: ne vediamo le gambe e le vesti più che i volti, come vedremmo davvero corpi che volano sopra di noi (Figura 12.1). Il fedele, sotto la cupola, ha l'impressione che il soffitto non esista più. È il punto d'arrivo di una ricerca cominciata da Mantegna nell'oculo della Camera degli Sposi (cap. 7), e il punto di partenza delle grandi volte del Barocco romano (cap. 15), che riprenderanno questa idea: la pittura che apre l'architettura sul cielo.

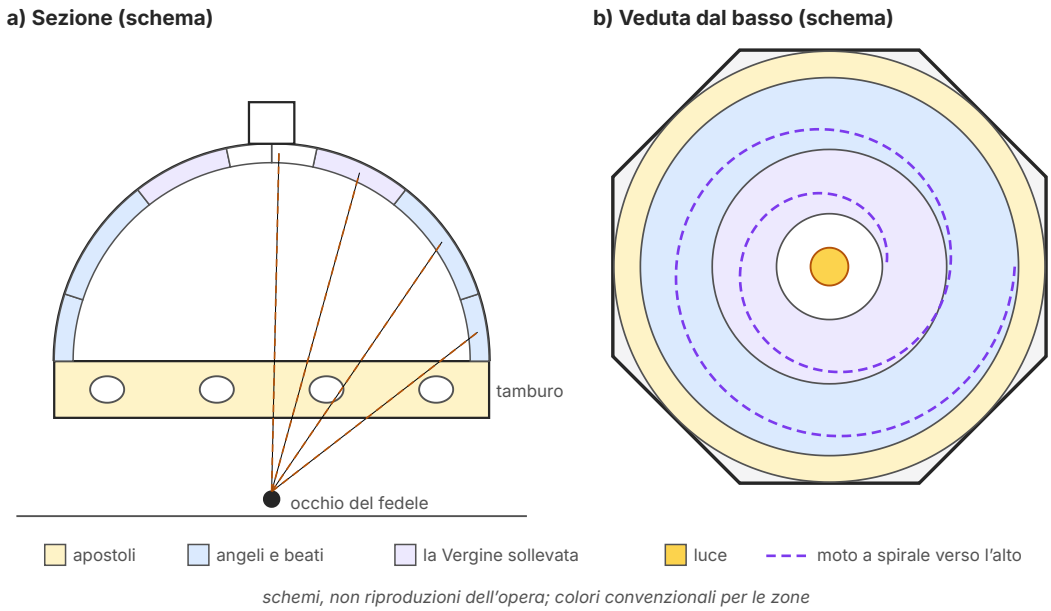


Figura 12.1 La cupola del Duomo di Parma di Correggio (1526–1530), schema. a) Nella sezione le zone dipinte salgono dal tamburo verso la lanterna; lo sguardo del fedele le vede tutte di scorcio dal basso. b) Dal basso le figure si dispongono in anelli concentrici, percorsi da un moto a spirale verso la luce centrale.

12.3 La maniera: Firenze, Parma, Mantova

12.3.1 Pontormo e Rosso: due Deposizioni

Jacopo Carucci, detto **Pontormo** (1494–1557), e Giovan Battista di Jacopo, detto **Rosso Fiorentino** (1494–1540), nascono nello stesso anno e si formano entrambi con Andrea del Sarto. Entrambi, poco dopo il 1520, rompono con l'equilibrio del maestro. Nella *Deposizione dalla croce* di Rosso (1521, olio su tavola; Volterra, Pinacoteca e Museo civico) le scale si incrociano contro un cielo vuoto, i corpi sono spezzati in piani netti come se fossero intagliati nel legno, la luce è

fredda e tagliente, i colori sono accesi e innaturali. Il dramma non nasce dai volti, ma dalla geometria inquieta della scena.

Quattro anni dopo, Pontormo dipinge per la cappella di Ludovico Capponi nella chiesa di Santa Felicita, a Firenze, la sua opera più famosa: la *Deposizione* (1525–1528). La cappella era un piccolo insieme progettato come un tutto: Pontormo, con l'aiuto del giovane Bronzino, dipinse anche l'*Annunciazione* sulla parete accanto e gli Evangelisti nei tondi dei pennacchi; la cupoletta originaria, anch'essa affrescata, è andata perduta. L'Figura 12.2 mostra che cosa cambia rispetto a una composizione classica: la piramide stabile, poggiata su un suolo e aperta su un paesaggio, lascia il posto a un anello di figure che circonda un vuoto.

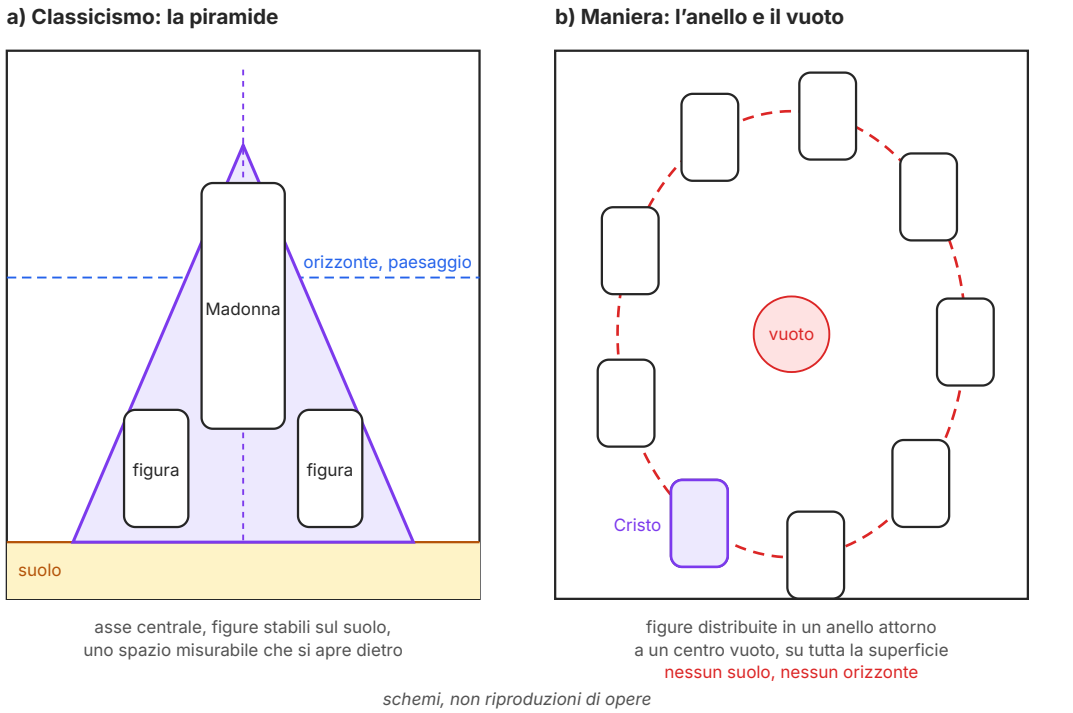


Figura 12.2 Due modi di comporre (schemi). a) Nella composizione classica le figure formano una piramide con un asse centrale, poggiano su un suolo e davanti a uno spazio profondo. b) Nella *Deposizione* di Pontormo le figure riempiono la superficie disposte ad anello intorno a un centro vuoto, senza suolo né orizzonte; il corpo di Cristo è in basso a sinistra.

ESEMPIO SVOLTO

Scheda di lettura: la *Deposizione* di Pontormo

1. Dati. Jacopo Carucci detto Pontormo, *Deposizione* (detta anche *Trasporto di Cristo*), 1525–1528; olio su tavola; Firenze, chiesa di Santa Felicita, cappella Capponi, sull'altare per cui fu dipinta.

2. Descrizione e iconografia. Il corpo di Cristo, appena tolto dalla croce, è sorretto da due giovani; quello in basso, accovacciato, sembra toccare terra soltanto con la punta dei piedi e si volta verso di noi. In alto a destra la Madonna sviene, sostenuta dalle pie donne, e tende un braccio verso il Figlio. Intorno, altre figure piangono o guardano fuori dal quadro. Mancano gli elementi tradizionali dell'iconografia: non c'è la croce, non ci sono le scale, non c'è paesaggio; in alto resta soltanto una nuvola. Il tema non è l'azione di deporre, ma il momento sospeso tra la croce e il sepolcro, offerto alla meditazione.

3. Analisi formale. La tavola, alta e stretta, è riempita da cima a fondo: le figure si dispongono in un anello e al centro resta un vuoto in cui si incontrano soltanto le mani. Non esiste un suolo su cui i corpi poggino, né uno spazio misurabile: le figure sembrano galleggiare. I colori sono chiari e cangianti (cap. 11), cioè passano da una tinta all'altra nelle pieghe di una stessa veste (rosa che sfuma nel giallo, azzurro che schiarisce quasi nel bianco), e la luce è uniforme, senza ombre profonde. Corpi michelangioleschi, ma senza peso.

4. Funzione e committenza. È la pala d'altare della cappella funeraria di Ludovico Capponi: sull'altare si celebrava la messa, cioè il sacrificio di cui il corpo di Cristo è l'immagine, e il quadro si legge insieme all'*Annunciazione* della parete accanto, dall'Incarnazione alla Morte.

5. Contesto. Sono gli anni di Clemente VII de' Medici, del Sacco di Roma (1527) e dell'ultima repubblica fiorentina (1527–1530). Vasari ne criticò la luce quasi senza ombre e il colorito chiaro e uniforme, che gli sembravano allontanarsi dalla maniera dei maestri; oggi è considerata uno dei vertici della pittura anticlassica. La figura dell'uomo barbuto all'estrema destra è tradizionalmente ritenuta un autoritratto di Pontormo: è un'ipotesi, non un dato documentato.

6. Conservazione. La tavola è ancora nella sua cappella. Un restauro concluso nel 2017 ha rimosso vernici ingiallite e ridipinture, restituendo la chiarezza originaria dei colori, che i visitatori avevano visto per secoli più scuri e più torbidi.

Tra il 1528 e il 1530 circa Pontormo dipinge anche la *Visitazione* per una chiesa di Carmignano, vicino a Prato: quattro donne altissime, due di profilo e due di fronte, avvolte in vesti cangianti, si stagliano davanti a uno sfondo di case quasi vuoto. L'incontro tra Maria ed Elisabetta diventa un'apparizione immobile.

APPROFONDIMENTO

La maniera in Francia: Fontainebleau

Dopo il Sacco di Roma, Rosso Fiorentino passò per varie città italiane e nel 1530 fu chiamato in Francia dal re Francesco I, che voleva fare del castello di Fontainebleau, vicino a Parigi, una reggia all'italiana. Per la grande galleria del re, la *Galleria di Francesco I*, Rosso inventò un sistema decorativo nuovo: riquadri ad affresco con soggetti mitologici e allegorici circondati da cornici di stucco in forte rilievo, con figure, festoni, cartigli. Dopo la sua morte (1540) il lavoro proseguì con il bolognese Francesco Primaticcio. Nacque così la cosiddetta «scuola di Fontainebleau», che diffuse in Francia e nel Nord Europa la maniera italiana: un esempio concreto di quegli «sviluppi europei» dell'arte italiana di cui parlano le Indicazioni, che nel cap. 13 vedrai anche in architettura con il Palladianesimo. Alla corte di Francesco I lavorò in quegli anni anche Benvenuto Cellini.

12.3.2 Parmigianino: lo specchio e il collo lungo

Francesco Mazzola, detto **Parmigianino** (1503–1540), viene da Parma, dove ha studiato le opere di Correggio. Verso il 1524, prima di partire per Roma, dipinge l'*Autoritratto entro uno specchio convesso* (olio su tavola; Vienna, Kunsthistorisches Museum): non una tela piana, ma una semisfera di legno, su cui il pittore riproduce l'immagine deformata che vedeva in uno specchio da barbiere. La mano in primo piano è enorme, la stanza si incurva ai bordi, il volto, al centro, resta regolare e sereno. Nel cap. 8 hai visto lo specchio convesso nel *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di van Eyck: lì era un oggetto dentro il quadro, qui il quadro intero è diventato uno specchio. È un'opera di virtuosismo, pensata per stupire gli intenditori; Vasari racconta che il giovane la portò a Roma per farsi conoscere.

Tornato a Parma qualche anno dopo il Sacco, Parmigianino dipinge la *Madonna dal collo lungo* (1534–1540, olio su tavola; Firenze, Gallerie degli Uffizi), rimasta incompiuta alla sua morte. La Vergine ha un collo lunghissimo e mani affusolate, il Bambino addormentato scivola sulle sue ginocchia, un gruppo di angeli si accalca a sinistra; sullo sfondo, a destra, una fila di colonne senza capitello e una piccolissima figura di profeta con un rotolo. Le proporzioni sono volutamente sbagliate e le dimensioni delle figure non corrispondono alla distanza: l'eleganza vale più della verosimiglianza. Nella stessa stagione, a Siena, **Domenico Beccafumi** (c. 1486–1551) dipinge figure allungate immerse in luci irreali e disegna storie per il pavimento a intarsi marmorei del Duomo.

12.3.3 Bronzino: il ritratto di corte

Nel 1537 Cosimo I de' Medici diventa duca di Firenze; nel 1569 sarà granduca di Toscana. La città non è più una repubblica, e l'arte diventa uno strumento del principato. Il suo pittore ufficiale è **Agnolo di Cosimo**, detto **Bronzino** (1503–1572), allievo di Pontormo. Nel **ritratto di corte**

che Bronzino porta alla perfezione il personaggio non mostra emozioni: è una figura di rango, distante, la cui identità è affidata agli abiti, ai gioielli, alle insegne. Nel *Ritratto di Eleonora di Toledo con il figlio Giovanni* (c. 1545, olio su tavola; Firenze, Gallerie degli Uffizi) la duchessa, moglie di Cosimo, siede rigida davanti a un fondo azzurro; la veste di broccato, descritta filo per filo, occupa metà del quadro, e il volto ha la levigatezza della porcellana.

Nello stesso periodo Bronzino dipinge l'*Allegoria con Venere e Cupido* (c. 1545, olio su tavola; Londra, National Gallery), probabilmente inviata da Cosimo in dono al re di Francia. Venere e Cupido si abbracciano in primo piano, circondati da personificazioni: un fanciullo che lancia rose, un vecchio alato con la clessidra, cioè il Tempo, una figura dal volto di fanciulla e dal corpo di mostro. Il significato preciso è discusso: è un enigma allegorico costruito per un pubblico colto, che si divertiva a decifrarlo. La pelle fredda e lucida, i corpi intrecciati come in un bassorilievo, lo spazio compresso sono la maniera nella sua forma più raffinata.

12.3.4 Giulio Romano a Mantova: l'architettura che si sgretola

Giulio Pippi, detto **Giulio Romano** (c. 1499–1546), è stato il principale collaboratore di Raffaello e, alla sua morte, ne ha ereditato la bottega. Nel 1524 si trasferisce a Mantova al servizio del marchese Federico II Gonzaga, per il quale costruisce e decora **Palazzo Te** (1524–1534), una villa per il riposo e le feste ai margini della città, nel luogo dove i Gonzaga tenevano le scuderie dei loro celebri cavalli. Giulio conosce perfettamente le regole dell'architettura antica, e proprio per questo può giocarci. Nel cortile le pareti sono coperte di un bugnato rustico, le cornici delle finestre sono sproporzionate, e nel fregio dorico alcuni triglifi sembrano scivolati verso il basso, come se l'edificio stesse cedendo (Figura 12.3). Solo chi conosce la regola si accorge dello scherzo: è un'architettura per intenditori, come i quadri di Bronzino.

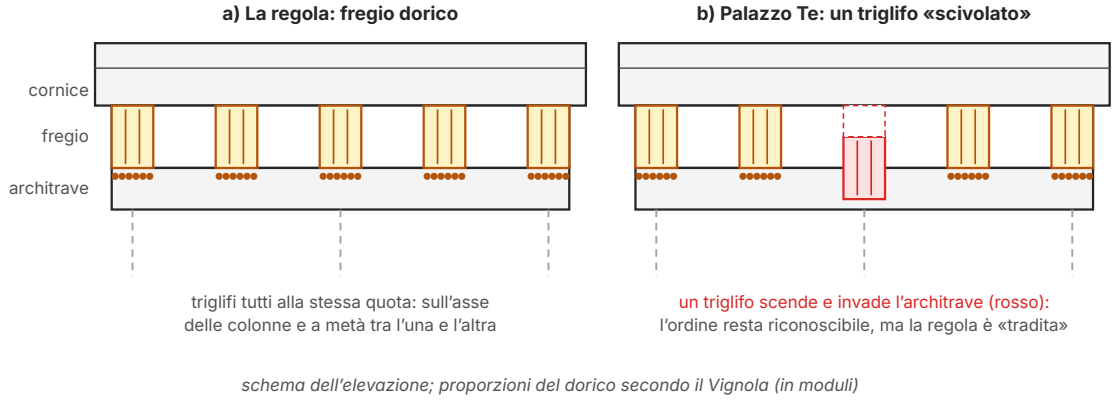


Figura 12.3 Il fregio dorico regolare e il triglifo «scivolato» del cortile di Palazzo Te (schemi). a) Secondo la regola i triglifi stanno tutti alla stessa quota. b) Giulio Romano ne fa scendere uno, che invade l'architrave: l'errore è voluto.

Nella **Sala dei Giganti** (c. 1532–1535) lo scherzo diventa spettacolo. Giulio e i suoi aiuti dipingono pareti e volta senza alcuna interruzione, nascondendo gli spigoli della stanza: in alto, nella cupola dipinta, Giove scaglia i fulmini dall'Olimpo; tutto intorno, giù fino al pavimento, i Giganti che hanno osato assalire il cielo vengono schiacciati da rocce, colonne e muri che crollano. Il visitatore non guarda la scena da fuori: ci è dentro, e le architetture dipinte sembrano cadergli addosso. È un'illusione che avvolge lo spettatore, la stessa ambizione della cupola di Correggio, ma rovesciata: là il cielo si apre, qui il mondo crolla. Le due imprese, negli stessi anni, preparano le grandi decorazioni illusionistiche del Seicento.

COLLEGAMENTI

Latino: Ovidio e la Gigantomachia

Il soggetto della Sala dei Giganti viene dal primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, dove la guerra dei Giganti contro gli dèi segue il racconto delle quattro età del mondo, dall'oro al ferro (I 151–155): «*Neve foret terris securior arduus aether, / adfectasse ferunt regnum caeleste gigantas / altaque congestos struxisse ad sidera montis. / tum pater omnipotens misso perfregit Olympum / fulmine et excussit subiecto Pelion Ossae*» («E perché l'alto cielo non fosse più sicuro della terra, dicono che i Giganti aspirassero al regno celeste e ammassassero montagne fino alle alte stelle. Allora il padre onnipotente scagliò il fulmine, spezzò l'Olimpo e fece rotolare il Pelio giù dall'Ossa che gli stava sotto», traduzione della redazione). In Latino leggerai Ovidio come poeta dell'età augustea; qui lo vedi come fonte di immagini per gli artisti del Rinascimento, che lo conoscevano spesso meglio della Bibbia. Il mito aveva anche un significato politico: a Mantova, pochi anni dopo il Sacco di Roma, chi si ribella al potere legittimo viene schiacciato, e i Gonzaga erano alleati dell'imperatore Carlo V, che visitò Palazzo Te nel 1530.

12.4 La Firenze di Cosimo I: scultura, città, accademia

12.4.1 Benvenuto Cellini: l'orefice che fonde il *Perseo*

Benvenuto Cellini (1500–1571) è prima di tutto un orefice, cioè un artigiano dei metalli preziosi: l'**oreficeria** era una delle arti più stimate del Rinascimento, e molti scultori, da Ghiberti a Verrocchio, si erano formati in una bottega di orafo. Il capolavoro di Cellini in questo campo è la *Saliera* (1540–1543, oro, smalto ed ebano; Vienna, Kunsthistorisches Museum), un contenitore da tavola per il sale e il pepe realizzato per Francesco I di Francia: Nettuno, dio del mare che dà il sale, e la Terra, che dà il pepe, siedono uno di fronte all'altra con le gambe intrecciate, su una base di ebano decorata con le figure dei venti e delle parti del giorno.

DA RICORDARE

Rubare un capolavoro: la Saliera di Vienna

Nella notte dell'11 maggio 2003 un ladro entrò nel Kunsthistorisches Museum di Vienna da un'impalcatura di cantiere, ruppe una vetrina e portò via la *Saliera*. L'oggetto era unico al mondo e quindi invendibile: il ladro chiese un riscatto alla compagnia di assicurazioni. Nel gennaio 2006 la polizia austriaca lo identificò e la *Saliera* fu ritrovata, sepolta in una cassa in un bosco, con danni lievi. Dal 2013 è di nuovo esposta, in una vetrina di sicurezza. La storia insegna due cose: un'opera d'arte rubata perde quasi ogni valore di mercato, perché nessuno può comprarla apertamente; e la tutela non riguarda solo il restauro, ma anche la sorveglianza, i cantieri e l'assicurazione dei musei.

Nel 1545 Cellini torna a Firenze e Cosimo I gli commissiona il *Perseo* (1545–1554, bronzo; Firenze, Loggia dei Lanzi): l'eroe nudo, in piedi sul corpo di Medusa, solleva la testa mozzata del mostro. La statua doveva stare accanto alla *Giuditta* di Donatello (cap. 3) e al *David* di Michelangelo, cioè ai simboli della Firenze repubblicana, e per questo è spesso letta come un'immagine del nuovo potere mediceo che ha vinto i suoi nemici. Il basamento di marmo, con statuette di bronzo e un rilievo con Perseo che libera Andromeda, è un piccolo museo dell'oreficeria applicata alla grande scultura; gli originali di statuette e rilievo sono oggi al Museo Nazionale del Bargello, sostituiti in loco da copie.

Cellini fuse il *Perseo* quasi tutto in un solo getto, un'impresa che i fonditori del tempo giudicavano impossibile per una figura così complessa. Nel **getto** il bronzo fuso viene versato nella forma attraverso un sistema di canali, mentre altri condotti, gli sfiatatoi, lasciano uscire l'aria; il procedimento è quello della cera persa che conosci dal terzo anno, ma su una scala che richiedeva un forno enorme e il controllo di molti aiutanti. Nella sua autobiografia, la *Vita*, Cellini racconta quella notte come un romanzo: febbricitante, scopre che il metallo si è rappreso nel forno, lo fa risciogliere bruciando legna di quercia, e quando la lega comincia a non correre bene nella forma, per aggiungere stagno, «io feci pigliare tutti i mia piatti e scodelle e tondi di stagno, i quali erano in circa a dugento, e a uno a uno io gli mettevo dinanzi ai mia canali» (*Vita*, II 77). Parafrasi: «feci prendere tutti i miei piatti, le scodelle e i vassoi di stagno, che erano circa duecento, e li mettevo uno alla volta davanti ai miei canali». La forma si riempì; mancò soltanto, racconta Cellini, la punta di un piede, che egli completò in seguito.

COLLEGAMENTI

Italiano: la *Vita* di Cellini, un'autobiografia d'artista

Cellini dettò la *Vita* a un giovane di bottega a partire dal 1558, in una lingua parlata, vivace, piena di toscanismi: è una delle prime autobiografie della letteratura italiana e la più celebre di un artista (già Ghiberti, nei *Commentarii*, aveva raccontato di sé: cap. 1). Racconta duelli, omicidi, prigionie in Castel Sant'Angelo, fughe, incontri con papi e re, e naturalmente le sue opere, sempre presentate come miracoli di bravura. Il libro circolò manoscritto e fu stampato soltanto nel 1728; alla fine del Settecento Goethe lo tradusse in tedesco, contribuendo a fare di Cellini il modello dell'artista geniale e sregolato. Quando leggerai in Italiano la letteratura del Cinquecento, confronta la prosa di Cellini con quella regolata dei trattati e del *Cortegiano* (cap. 10): sono due Italie linguistiche dello stesso secolo.

12.4.2 Giambologna e la figura serpentinata

Jean de Boulogne, italianizzato in **Giambologna** (1529–1608), era nato a Douai, nelle Fiandre francesi, e si era formato studiando a Roma le statue antiche e Michelangelo; a Firenze divenne lo scultore della corte medicea. Il suo *Ratto delle Sabine* (1579–1583, marmo; Firenze, Loggia dei Lanzi) è un gruppo di tre figure ricavato da un unico blocco: un vecchio accovacciato a terra, un giovane che lo scavalca, una donna sollevata in alto che si divincola. Secondo le fonti Giambologna voleva soprattutto dimostrare di saper scolpire tre corpi di età diverse intrecciati in movimento; il titolo con il riferimento alla storia romana delle Sabine sarebbe stato deciso solo dopo. È il segno più chiaro della mentalità della maniera: il soggetto viene dopo il problema formale.

I tre corpi si avvolgono intorno a un asse verticale salendo come una spirale. È la **figura serpentinata**, che il pittore e trattatista milanese Giovan Paolo Lomazzo, nel suo *Trattato dell'arte della pittura* (1584), presenta come un consiglio dato da Michelangelo ai suoi allievi: la figura deve torcersi come una fiamma o come un serpente. Ne deriva una conseguenza nuova per la scultura: il *Ratto* non ha una veduta principale, come il *David* pensato per essere visto di fronte, ma chiede allo spettatore di girargli intorno, e ogni punto di vista mostra un tratto diverso della spirale. Si parla per questo di **punto di vista multiplo** (Figura 12.4).

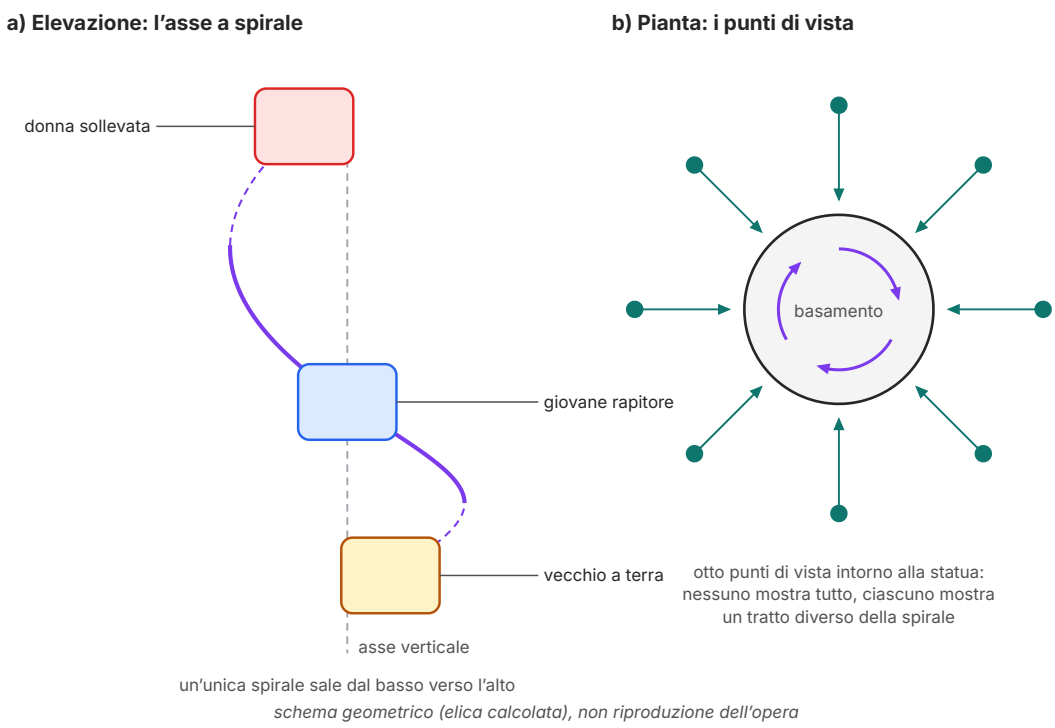


Figura 12.4 La figura serpentinata nel *Ratto delle Sabine* di Giambologna (schema). a) Le tre figure si dispongono lungo un'elica che sale intorno a un asse verticale. b) Il gruppo non ha una veduta privilegiata: girandogli intorno, ogni punto di vista ne mostra una parte diversa.

Lo stesso slancio verso l'alto anima il *Mercurio* di Giambologna (bronzo; Firenze, Museo Nazionale del Bargello), che sembra spiccare il volo in equilibrio sulla punta di un piede, appoggiato soltanto sul soffio di una testa di vento. Pochi anni prima, nella stessa piazza della Signoria, Bartolomeo Ammannati aveva realizzato la *Fontana del Nettuno* (1560–1574), con il grande dio marino in marmo bianco che i fiorentini chiamano «il Biancone».

12.4.3 Vasari architetto: gli Uffizi, il Corridoio, l'Accademia

Giorgio Vasari (1511–1574), pittore e architetto di Arezzo, è per Cosimo I quello che oggi chiameremmo il direttore artistico del principato. Ridipinge le sale di Palazzo Vecchio con le glorie dei Medici e, dal 1560, costruisce accanto al palazzo gli **Uffizi**, cioè gli «uffici» delle magistrature dello Stato: due lunghi corpi di fabbrica paralleli, uniti verso l'Arno da un lato corto aperto in una loggia, formano una strada-piazza che inquadra la torre di Palazzo Vecchio. L'edificio fu completato dopo la morte di Vasari, e già alla fine del Cinquecento il suo ultimo piano ospitava le collezioni dei Medici: è l'origine della Galleria degli Uffizi.

Nel 1565, per le nozze del figlio di Cosimo, Francesco, con Giovanna d'Austria, Vasari costruisce in pochi mesi il **Corridoio vasariano**, un passaggio sopraelevato che collega Palazzo Vecchio, attraverso gli Uffizi e il Ponte Vecchio, a Palazzo Pitti, la nuova residenza dei duchi: il principe può attraversare la città senza scendere in strada. Chiuso nel 2016 per lavori di messa in sicurezza, il Corridoio è stato riaperto al pubblico il 21 dicembre 2024. Per Francesco I Vasari progetta anche lo Studiolo di Palazzo Vecchio (1570–1575), erede degli studioli dei signori del Quattrocento (cap. 7), una piccola stanza senza finestre rivestita di armadi le cui ante sono dipinte da molti artisti della corte: dietro i quadri, dedicati ai quattro elementi e alle attività umane, il principe custodiva le sue rarità naturali e artificiali. È il luogo segreto della maniera: arte, scienza e collezionismo per un solo spettatore.

Nel 1563, su iniziativa di Vasari e sotto la protezione di Cosimo, nasce a Firenze l'**Accademia delle Arti del Disegno**, di cui Michelangelo, ormai a Roma e quasi novantenne, viene nominato capo insieme al duca. Un'**accademia** d'arte è un'istituzione in cui gli artisti si riuniscono non come artigiani iscritti a una corporazione, ma come intellettuali che discutono e insegnano i principi dell'arte, primo fra tutti il disegno, comune alla pittura, alla scultura e all'architettura. È un passaggio decisivo nella storia della condizione dell'artista. Lo stesso significato hanno le *Vite* di Vasari, pubblicate nel 1550 e, ampliate, nel 1568: la prima storia dell'arte organizzata, con le sue tre età che hai incontrato nel cap. 1, il libro su cui ancora oggi si fonda gran parte di ciò che sappiamo degli artisti italiani da Cimabue a Michelangelo.

CONSERVARE E RESTAURARE: L'ULTIMA CENA DI VASARI

Il 4 novembre 1966 l'Arno in piena invase Firenze. Nel refettorio di Santa Croce, dove si trovava, l'*Ultima Cena* dipinta da Vasari nel 1546 (olio su tavola, una grande pittura composta da più pannelli di legno) rimase sommersa per circa dodici ore nell'acqua mista a fango e nafta. Il legno si impregnò d'acqua e si gonfiò; seccando, si contrasse, e il colore, che non poteva seguirlo, si sollevò in scaglie. Per salvare la pittura i restauratori la coprirono con carta giapponese incollata sulla superficie, per tenere ferme le scaglie, e la lasciarono asciugare molto lentamente in ambienti controllati.

Per decenni l'opera restò nei depositi, considerata quasi impossibile da recuperare. Soltanto nel nostro secolo l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze affrontò il restauro, con finanziamenti pubblici e privati: consolidare i supporti di legno, far riaderire migliaia di frammenti di colore, reintegrare le lacune in modo riconoscibile da vicino. Il 4 novembre 2016, esattamente cinquant'anni dopo l'alluvione, l'*Ultima Cena* è tornata in Santa Croce, appesa a un sistema che in caso di allerta permette di sollevarla rapidamente di alcuni metri. È un esempio completo dei temi della conservazione: il danno ambientale, l'intervento d'urgenza, il restauro come ricerca scientifica, la prevenzione del rischio futuro.

12.5 Gli ordini diventano un canone: Serlio e Vignola

12.5.1 Sebastiano Serlio e il libro illustrato

Gli ordini architettonici che hai studiato nel terzo anno, e che nel Quattrocento Brunelleschi e Alberti avevano ricavato dall'osservazione degli edifici antichi (capp. 2 e 5), diventano nel Cinquecento un sistema di regole stampato nei libri. Il primo passo lo compie il bolognese **Sebastiano Serlio** (1475–c. 1554). Nel 1537 pubblica a Venezia le *Regole generali di architettura*, il quarto libro del suo trattato, il primo a uscire: per la prima volta i **cinque ordini** vengono presentati insieme, uno accanto all'altro, in una sequenza dal più robusto al più ornato, con illustrazioni in xilografia accompagnate da brevi testi. Ai tre ordini greci (dorico, ionico, corinzio) si aggiungono due ordini romani: il **tuscanico**, il più semplice e massiccio, con fusto liscio, capitello senza decorazioni e fregio liscio, che gli architetti del Rinascimento collegavano al tempio etrusco descritto da Vitruvio; e il **composito**, che unisce le volute dello ionico alle foglie d'acanto del corinzio, come negli archi trionfali di Roma.

La novità di Serlio non è soltanto teorica. Il suo è un libro di immagini, pensato per i costruttori e i committenti più che per i letterati, ed ebbe un successo enorme in tutta Europa: Serlio stesso fu chiamato in Francia da Francesco I nel 1541 e morì nel paese che aveva adottato. Tra i modelli che il libro diffonde c'è anche un'apertura ad arco affiancata da due vani architravati, che da lui prenderà il nome di *serliana*: la ritroverai, usata in grande, nella Basilica di Vicenza di Palladio (cap. 13).

12.5.2 La *Regola* del Vignola

Venticinque anni dopo, nel 1562, Jacopo Barozzi, detto **il Vignola** dal paese natale presso Modena (1507–1573), pubblica a Roma la *Regola delli cinque ordini d'architettura*. Il libro è ancora più radicale: quasi soltanto tavole incise, ciascuna con le misure. Tutto è espresso in *moduli*, e il modulo del Vignola è il raggio della colonna alla base; in questo modo la stessa regola vale per una colonna alta un metro o venti, e il costruttore può ricavare ogni misura con una semplice moltiplicazione. L'altezza della colonna, compresi base e capitello, cresce di un diametro da un ordine all'altro: 7 diametri il tuscanico, 8 il dorico, 9 lo ionico, 10 il corinzio e il composito; la trabeazione è sempre un quarto della colonna (Figura 12.5).

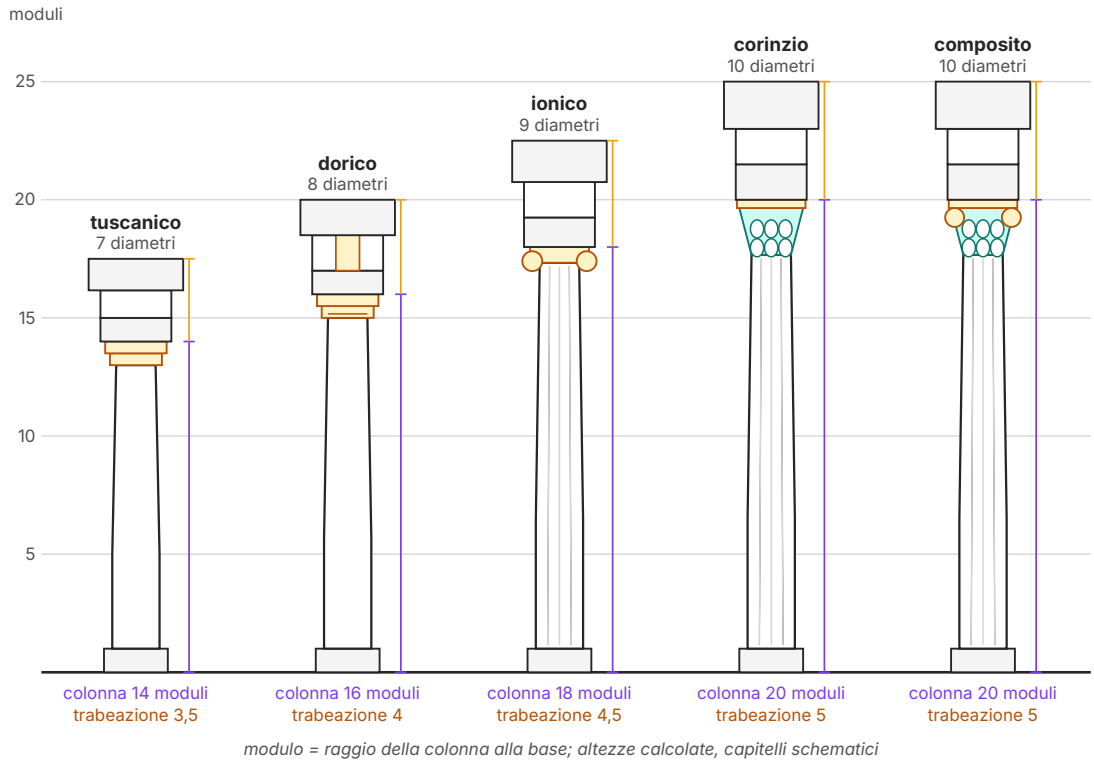


Figura 12.5 I cinque ordini secondo il Vignola, con lo stesso diametro di colonna (schema calcolato). L'altezza della colonna cresce da 7 a 10 diametri, cioè da 14 a 20 moduli; la trabeazione è sempre un quarto della colonna. Le parti della trabeazione sono suddivise secondo le proporzioni del Vignola; i capitelli sono semplificati.

IN SINTESI

La regola del Vignola, in moduli (1 modulo = raggio della colonna; 1 diametro = 2 moduli):

- altezza della colonna: tuscanico 14, dorico 16, ionico 18, corinzio e composito 20 moduli;
- trabeazione = $\frac{1}{4}$ della colonna: 3,5 – 4 – 4,5 – 5 – 5 moduli;
- piedistallo, quando c'è = $\frac{1}{3}$ della colonna;
- un ordine non è definito dalle misure assolute, ma dai rapporti: per costruirlo basta conoscere il diametro.

ESEMPIO SVOLTO

Misurare con il modulo

Problema. Un architetto vuole costruire un portico dorico secondo il Vignola, con colonne di 60 cm di diametro alla base, senza piedistallo. Quanto saranno alte la colonna, la trabeazione e l'intero ordine?

Soluzione. Il modulo è il raggio: 60 : 2 = 30 cm. La colonna dorica è alta 8 diametri, cioè 16 moduli: 16 × 30 = 480 cm = 4,8 m. La trabeazione è un quarto della colonna: 480 : 4 = 120 cm, cioè 4 moduli. L'ordine intero misura 480 + 120 = 600 cm = 6 m, cioè 20 moduli.

Verifica. Con lo stesso diametro un ordine corinzio sarebbe alto 20 + 5 = 25 moduli = 7,5 m: più slanciato, come vuole la tradizione vitruviana, che associa il dorico alla forza di un uomo e il corinzio alla grazia di una fanciulla. È proprio questa la forza del sistema: basta una misura per determinare tutte le altre.

Il successo della *Regola* fu immenso: tradotta e ristampata per tre secoli, servì da manuale agli architetti e ai capomastri di tutta Europa, fino alle scuole di disegno dell'Ottocento. Ed è qui che il classicismo e la maniera si toccano: nello stesso secolo in cui Giulio Romano scherzava con i triglifi, i trattati trasformavano gli ordini in un **canone**, cioè in un insieme di regole e di proporzioni riconosciute come norma. Senza la regola, del resto, non ci sarebbe neppure lo scherzo.

12.5.3 Le architetture del Vignola: Caprarola e il Gesù

Il Vignola fu anche un grande costruttore. A Roma lavorò per papa Giulio III alla **Villa Giulia** (1551–1555), insieme a Vasari e ad Ammannati, e dal 1559 trasformò in residenza per il cardinale Alessandro Farnese, nipote di papa Paolo III, il **Palazzo Farnese di Caprarola**, presso Viterbo. Il palazzo sorge sulle fondazioni di una fortezza pentagonale progettata decenni prima: il Vignola ne conserva la forma, con i bastioni agli angoli, e al centro inscrive un cortile perfettamente circolare, circondato da un portico su due piani (Figura 12.6). Una scala elicoidale su colonne, la Scala Regia, sale tra i piani. È un'architettura di geometria pura, in cui il pentagono della difesa militare diventa la cornice di una vita di corte, e da cui si dominano il paese sottostante e la strada che vi conduce.

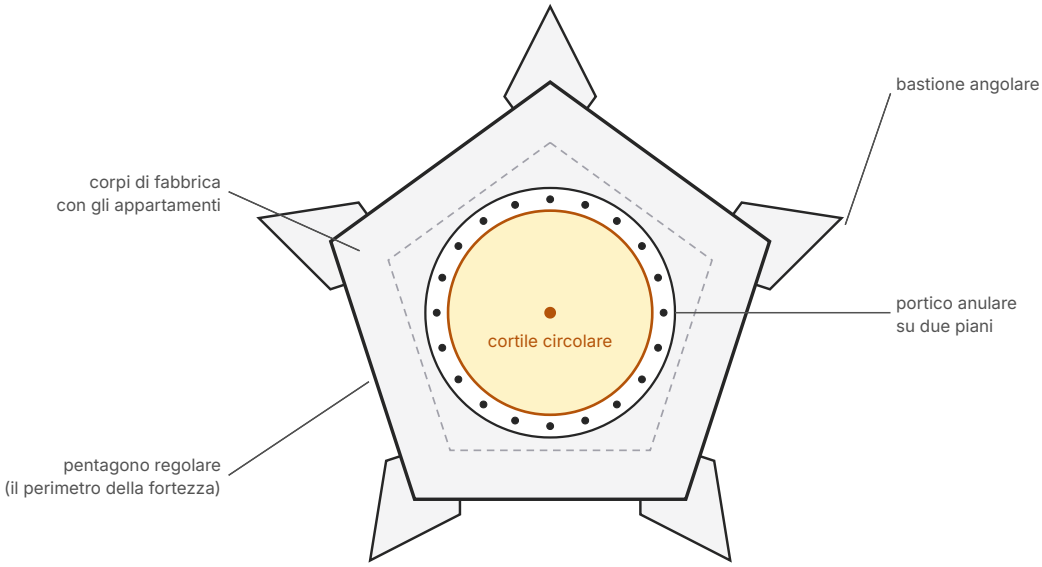


Figura 12.6 Il Palazzo Farnese di Caprarola, pianta schematica. Il perimetro è un pentagono regolare con bastioni agli angoli, ereditato dalle fondazioni della fortezza; al centro il Vignola inscrive un cortile circolare con portico anulare. Le proporzioni tra le parti sono indicative.

L'edificio più influente del Vignola è però una chiesa: il **Gesù** di Roma, chiesa madre della Compagnia di Gesù, l'ordine fondato da Ignazio di Loyola e approvato dal papa nel 1540. I lavori iniziano nel 1568, con il finanziamento dello stesso cardinale Alessandro Farnese. La facciata non è del Vignola, ma di Giacomo della Porta, che ne modificò il progetto, e la chiesa fu consacrata nel 1584. La pianta risponde a quello che i Gesuiti chiedevano: una **chiesa a navata unica**, larga e coperta da una volta a botte, in cui tutti i fedeli vedono l'altare e sentono il predicatore; ai lati, al posto delle navate minori, una serie di **cappelle laterali** comunicanti tra loro, per le messe e le devozioni private; un transetto che non sporge oltre i muri delle cappelle; una cupola che inonda di luce l'incrocio e l'altare maggiore.

Lo schema non è del tutto nuovo: un secolo prima, in Sant'Andrea a Mantova (cap. 5), Alberti aveva già sostituito le navate laterali con cappelle aperte sulla navata unica. La Figura 12.7 mette a confronto le due piante: in Sant'Andrea grandi cappelle si alternano a massicci pilastri e il transetto sporge con bracci propri; nel Gesù tutto è contenuto in un rettangolo compatto, con l'attenzione concentrata sull'asse che va dall'ingresso all'altare. Da questo modello discendono centinaia di chiese costruite tra la fine del Cinquecento e il Settecento in Italia, in Europa e nelle Americhe: la chiesa della Controriforma diventa lo schema della chiesa barocca.

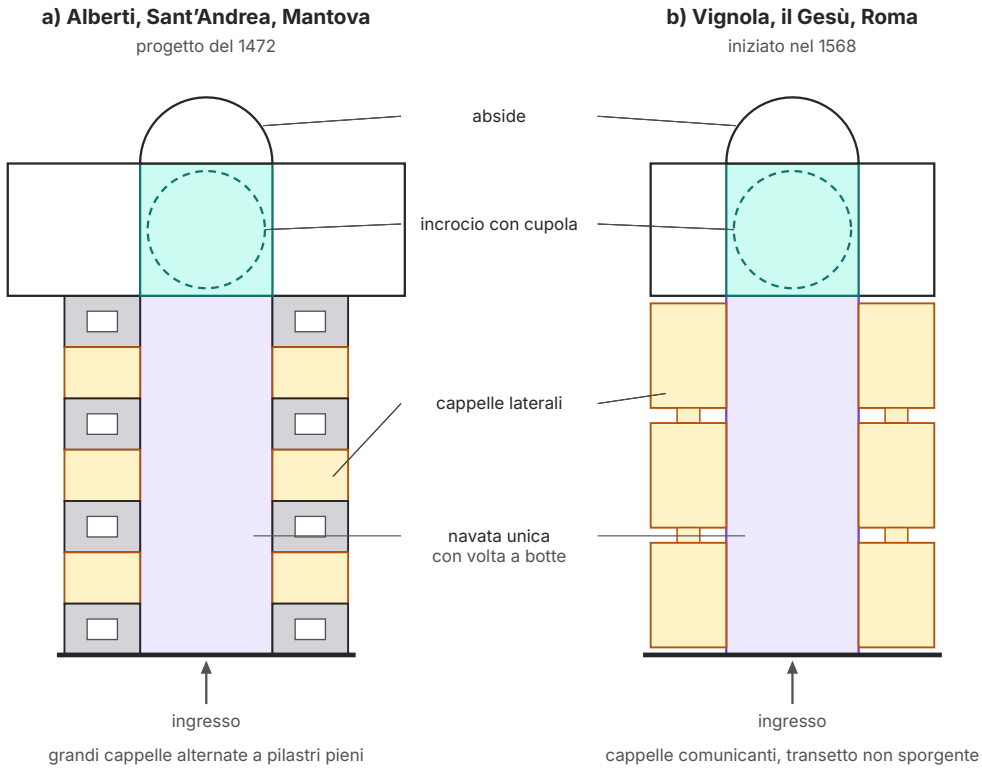


Figura 12.7 Sant'Andrea a Mantova e il Gesù di Roma, piante schematiche non in scala. In entrambe la navata unica è affiancata da cappelle; nel Gesù le cappelle comunicano tra loro e il transetto non sporge oltre i muri laterali. La cupola di Sant'Andrea fu costruita soltanto nel Settecento.

ERRORE FREQUENTE

«Il Gesù è una chiesa barocca del Vignola.» Due imprecisioni in una frase. La pianta è del Vignola (1568), ma la facciata è di Giacomo della Porta; e l'interno sfavillante di marmi, stucchi dorati e affreschi che vediamo oggi è molto più tardo: la volta con il *Trionfo del nome di Gesù* fu dipinta dal Baciccio nel 1676–1679 (cap. 15). La chiesa costruita dal Vignola aveva pareti molto più semplici. Il Gesù è il modello della chiesa barocca, non una chiesa barocca alla nascita.

SINTESI

- Dopo la morte di Raffaello (1520) l'arte italiana segue due strade: il **classicismo**, che continua l'equilibrio e l'ideale dei maestri, e la **maniera**, che sceglie l'artificio, l'eleganza e la complicazione.
- Per Vasari (1568) la «bella maniera» nasce dalla scelta e dalla combinazione delle cose più belle; «Manierismo» è invece una categoria storiografica del Novecento, nata da un giudizio negativo e poi rivalutata (Friedlaender: lo stile «anticlassico»).
- Il secolo è segnato dalla Riforma (1517), dal Sacco di Roma (6 maggio 1527) e dal Concilio di Trento (1545–1563), il cui decreto sulle immagini (sessione XXV, 3 dicembre 1563) chiede immagini prive di «lascivia» e controllate dai vescovi; Paleotti (1582) teorizza il decoro.
- Andrea del Sarto (*Madonna delle Arpie*, 1517) rappresenta il classicismo fiorentino; Correggio a Parma apre le cupole sul cielo con figure di sotto in su (Duomo, 1526–1530), da Mantegna al Barocco.
- Rosso (*Deposizione*, Volterra, 1521) e Pontormo (*Deposizione*, Santa Felicita, 1525–1528) negano lo spazio, il peso dei corpi e il colore naturale; la maniera arriva in Francia con Rosso a Fontainebleau.
- Parmigianino (*Autoritratto entro uno specchio convesso*, c. 1524; *Madonna dal collo lungo*, 1534–1540) e Bronzino (ritratti di corte, *Allegoria con Venere e Cupido*) portano la maniera alla massima raffinatezza.
- Giulio Romano a Palazzo Te (1524–1534) gioca con le regole dell'architettura e nella Sala dei Giganti avvolge lo spettatore in un'illusione di crollo, ispirata alle *Metamorfosi* di Ovidio.
- Cellini, orefice (*Saliera*, rubata nel 2003 e ritrovata nel 2006), fonde il *Perseo* (1545–1554) e lo racconta nella *Vita*; Giambologna nel *Ratto delle Sabine* (1579–1583) realizza la figura serpentinata, con punti di vista multipli.
- Vasari, per Cosimo I, costruisce gli Uffizi (dal 1560) e il Corridoio (1565), progetta lo Studiolo (1570–1575), promuove l'Accademia delle Arti del Disegno (1563) e scrive le *Vite* (1550, 1568), fondando la storia dell'arte.
- Serlio (libro IV, 1537) presenta per primo insieme i cinque ordini; il Vignola (*Regola*, 1562) li fissa in moduli: colonne di 7, 8, 9, 10, 10 diametri, trabeazione pari a un quarto della colonna.
- Il Vignola costruisce il Palazzo Farnese di Caprarola (pentagono con cortile circolare) e il Gesù (dal 1568): navata unica, cappelle comunicanti, cupola, il modello della chiesa della Controriforma e del Barocco.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Nel Cinquecento la parola «maniera» indicava
   - **A.** un'imitazione servile dei grandi maestri
   - **B.** lo stile personale di un artista
   - **C.** un genere di pittura religiosa
   - **D.** un periodo storico tra Rinascimento e Barocco

2. ● Il Sacco di Roma avvenne
   - **A.** nel 1517, durante la predicazione di Lutero
   - **B.** nel 1545, all'apertura del Concilio di Trento
   - **C.** nel 1563, dopo la sessione XXV del Concilio
   - **D.** nel 1527, a opera dell'esercito di Carlo V

3. ● La *Deposizione* di Pontormo si trova
   - **A.** a Firenze, nella cappella Capponi di Santa Felicita
   - **B.** a Volterra, nella Pinacoteca civica
   - **C.** a Parma, nel Duomo
   - **D.** a Firenze, nella Galleria degli Uffizi

4. ● La cupola del Duomo di Parma dipinta da Correggio rappresenta
   - **A.** la Visione di san Giovanni a Patmos
   - **B.** il Giudizio universale
   - **C.** l'Assunzione della Vergine
   - **D.** la caduta dei Giganti

5. ●● Che cosa ha di insolito il supporto dell'*Autoritratto* di Parmigianino?
   - **A.** è una lastra di specchio dipinta sul retro
   - **B.** è una semisfera di legno, convessa come lo specchio
   - **C.** è una tela tesa su un telaio circolare
   - **D.** è una tavola di rame dorato

6. ● Il triglifo «scivolato» di Palazzo Te è
   - **A.** un errore di costruzione corretto nell'Ottocento
   - **B.** un danno del terremoto
   - **C.** un dettaglio copiato da un tempio etrusco
   - **D.** un'infrazione voluta della regola dell'ordine dorico

7. ●● La figura serpentinata è descritta come consiglio di Michelangelo da
   - **A.** Giovan Paolo Lomazzo, nel 1584
   - **B.** Giorgio Vasari, nel 1550
   - **C.** Benvenuto Cellini, nella *Vita*
   - **D.** Sebastiano Serlio, nel libro IV

8. ● Il Corridoio vasariano fu costruito nel 1565 per
   - **A.** ospitare le collezioni dei Medici
   - **B.** le nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria
   - **C.** celebrare la nomina di Cosimo a granduca
   - **D.** collegare gli Uffizi alla Loggia dei Lanzi

9. ●● Nella *Regola* del Vignola la colonna ionica, base e capitello compresi, è alta
   - **A.** 7 diametri
   - **B.** 8 diametri
   - **C.** 9 diametri
   - **D.** 10 diametri

10. ●● Nel Gesù di Roma il Vignola progetta
    - **A.** la facciata e l'interno dorato
    - **B.** una pianta a croce greca con quattro absidi
    - **C.** tre navate separate da colonne
    - **D.** una navata unica con cappelle laterali comunicanti

Lessico dell'arte

11. ● Definisci in una o due righe: *a*) bella maniera (secondo Vasari); *b*) Manierismo (come categoria storiografica); *c*) decoro.

12. ● Abbina ogni termine alla definizione. Termini: 1) figura serpentinata; 2) colore cangiante; 3) getto; 4) ritratto di corte. Definizioni: A) immagine di un personaggio di rango, distante e affidata ad abiti e insegne; B) colata del metallo fuso in una forma; C) figura che si avvolge a spirale intorno a un asse verticale; D) tinta che passa a un'altra nelle pieghe di una stessa veste.

13. ●● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. *a*) L'ordine tuscanico ha il fregio decorato da triglifi. *b*) Il composito unisce le volute ioniche e le foglie d'acanto corinzie. *c*) Il modulo del Vignola è il diametro della colonna. *d*) La trabeazione, nel Vignola, è un quarto dell'altezza della colonna.

14. ●● Spiega che cosa significa che il *Ratto delle Sabine* ha un «punto di vista multiplo» e confrontalo con una statua che hai studiato pensata per una veduta principale.

15. ●● Che cos'è un'accademia d'arte e in che cosa differisce da una corporazione di mestiere? Perché la fondazione dell'Accademia delle Arti del Disegno (1563) è importante per la condizione dell'artista?

16. ●● Spiega il termine *anticlassico*: chi lo ha usato, a proposito di quali artisti, e quali caratteri della loro pittura descrive.

Collocare nel tempo e nello spazio

17. ● Metti in ordine cronologico: *Madonna delle Arpie*; Sacco di Roma; libro IV di Serlio; *Regola* del Vignola; inizio del Gesù; *Deposizione* di Rosso a Volterra; fondazione dell'Accademia delle Arti del Disegno; *Ratto delle Sabine*.

18. ● Abbina ogni opera all'autore e al luogo in cui si trova oggi: 1) *Saliera*; 2) *Allegoria con Venere e Cupido*; 3) *Madonna dal collo lungo*; 4) *Perseo*; 5) *Autoritratto entro uno specchio convesso*. Autori: Cellini (due volte), Bronzino, Parmigianino (due volte). Luoghi: A) Firenze, Loggia dei Lanzi; B) Vienna, Kunsthistorisches Museum (due volte); C) Londra, National Gallery; D) Firenze, Gallerie degli Uffizi.

19. ●● Su una carta muta dell'Italia centro-settentrionale colloca le città del capitolo: Firenze, Volterra, Parma, Mantova, Siena, Roma, Caprarola. Per ciascuna indica la regione e un'opera.

20. ●● Ricostruisci la diffusione della maniera fuori d'Italia: chi, quando, per quale committente e in quale luogo? Indica anche un trattato italiano che contribuì alla diffusione dei modelli architettonici in Europa.

Leggere l'opera

21. ●● Applica le prime tre voci della scheda di lettura (dati, descrizione e iconografia, analisi formale) alla *Deposizione* di Rosso Fiorentino a Volterra, e confrontala in cinque righe con quella di Pontormo.

22. ●● Leggi con la scheda la *Madonna dal collo lungo* di Parmigianino: dati, descrizione, analisi formale (proporzioni, spazio, rapporti di grandezza), contesto. Perché si può dire che l'eleganza conta più della verosimiglianza?

23. ●● Osserva la Figura 12.1. *a*) Dove si trovano gli apostoli e perché proprio lì? *b*) Perché il fedele vede le figure «di sotto in su»? *c*) Quale opera del Quattrocento e quali del Seicento puoi collegare a questa cupola?

24. ●●● Osserva la Figura 12.5. Un portico ionico secondo il Vignola ha colonne di 50 cm di diametro alla base, senza piedistallo. *a*) Quanto vale il modulo? *b*) Quanto sono alte la colonna e la trabeazione? *c*) Quanto sarebbe alto l'ordine se lo stesso portico fosse tuscanico? *d*) Di quanto aumenta l'altezza della colonna passando da un ordine al successivo, dal tuscanico al corinzio?

Le fonti

25. ●● Leggi il passo del decreto del Concilio di Trento (sessione XXV, 3 dicembre 1563): «*Illud vero diligenter doceant episcopi, per historias mysteriorum nostrae redemptionis, picturis vel aliis similitudinibus expressas, erudiri et confirmari populum in articulis fidei commemorandis et assidue recolendis*». *a*) Traducilo. *b*) Quale funzione delle immagini sacre afferma? *c*) Perché un'opera come l'*Allegoria* di Bronzino non avrebbe potuto svolgere questa funzione?

26. ●● Leggi il passo di Vasari (proemio della terza parte delle *Vite*, 1568): la maniera divenne la più bella «dall'avere messo in uso il frequente ritrarre le cose più belle; e da quel più bello, o mani o teste o corpi o gambe aggiugnerle insieme». *a*) Parafrasalo in italiano moderno. *b*) Quale procedimento descrive? *c*) Quale rischio contiene, secondo i critici del Seicento?

27. ●●● Leggi il passo della *Vita* di Cellini (II 77): «veduto che 'l coperchio della fornace si era scoppiato e si era sollevato di modo che 'l bronzo si versava, subito feci aprire le bocche della mia forma». *a*) Parafrasalo. *b*) Che cosa sono le «bocche» della forma? *c*) Quale immagine di sé costruisce Cellini nel racconto della fusione, e perché un testo così va usato con prudenza come fonte storica?

Collegare e confrontare

28. ●● Confronta la Sala dei Giganti di Giulio Romano e la cupola del Duomo di Parma di Correggio: tecnica, rapporto con lo spettatore, effetto, soggetto. Perché si possono considerare due premesse delle decorazioni illusionistiche del Seicento?

29. ●● Confronta le piante di Sant'Andrea a Mantova e del Gesù (Figura 12.7): che cosa conserva il Vignola dal modello di Alberti, che cosa cambia, e quali esigenze della Controriforma spiegano le differenze?

30. ●●● Disegna a mano libera lo schema di un fregio dorico secondo il Vignola con tre triglifi e due metope (triglifo largo 1 modulo, metopa quadrata alta quanto il fregio, 1,5 moduli); calcola la lunghezza complessiva del tratto in moduli e poi in centimetri, per un modulo di 20 cm. Infine indica come Giulio Romano «tradisce» questa regola a Palazzo Te.

Verso la verifica

31. ●●● Classicismo e maniera nel Cinquecento: definisci le due tendenze e illustrale con due opere ciascuna, spiegando perché non vanno intese come due schieramenti nemici (10–15 righe).

32. ●●● Il furto della *Saliera* e il restauro dell'*Ultima Cena* di Vasari: che cosa insegnano sulla tutela e sulla conservazione del patrimonio? Considera i rischi (furto, alluvione), gli interventi, la prevenzione (10–15 righe).

33. ●●● Il Concilio di Trento e le immagini: che cosa stabilisce il decreto del 1563, come lo sviluppano i trattati (Paleotti) e quali conseguenze ebbe sull'arte, dal *Giudizio* della Sistina all'architettura delle chiese (10–15 righe).

PER APPROFONDIRE

- VAS — G. Vasari, *Le vite* (1568): il proemio della terza parte e le vite di Andrea del Sarto, Pontormo, Rosso e Parmigianino.
- ARG — G. C. Argan, *Storia dell'arte italiana*: i capitoli sul Manierismo e sull'architettura del secondo Cinquecento.
- GOM — E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sulla crisi dell'arte nel tardo Cinquecento.
- WIT — R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*: le proporzioni degli ordini e la loro teoria.

Glossario del capitolo

Accademia
Istituzione in cui gli artisti si riuniscono come intellettuali per discutere e insegnare i principi dell'arte, primo fra tutti il disegno; a Firenze l'Accademia delle Arti del Disegno nasce nel 1563.

Anticlassico
Termine con cui Walter Friedlaender, nel Novecento, definì lo stile di Pontormo, Rosso e Parmigianino, che rifiuta consapevolmente l'equilibrio di Raffaello.

Bella maniera
Per Vasari, il modo di fare le figure ottenuto scegliendo e combinando le parti più belle osservate in natura, per creare una figura ideale da usare in ogni opera.

Canone
Insieme di regole e di proporzioni riconosciute come norma; nel Cinquecento gli ordini architettonici diventano un canone con i trattati di Serlio e del Vignola.

Cappelle laterali
Cappelle allineate lungo i fianchi di una chiesa a navata unica, al posto delle navate minori; nel Gesù comunicano tra loro.

Chiesa a navata unica
Chiesa con un solo grande ambiente longitudinale, senza navate minori, in cui tutti i fedeli vedono l'altare e sentono la predica; il Gesù ne è il modello.

Composito
Ordine architettonico romano il cui capitello unisce le volute dello ionico alle foglie d'acanto del corinzio; per il Vignola la colonna è alta 10 diametri.

Controriforma
La risposta della Chiesa cattolica alla Riforma protestante, fissata dal Concilio di Trento (1545–1563); è detta anche Riforma cattolica.

Decoro
Convenienza tra il soggetto e il modo di rappresentarlo; dopo il Concilio di Trento, requisito delle immagini sacre (Paleotti, 1582).

Figura serpentinata
Figura che si torce e si avvolge a spirale intorno a un asse verticale, come una fiamma; Lomazzo (1584) la presenta come un consiglio di Michelangelo.

Getto
Colata del metallo fuso nella forma, attraverso canali, con sfiatatoi per l'uscita dell'aria; Cellini gettò il *Perseo* quasi tutto in una volta.

Maniera
Nel Cinquecento, il modo personale di lavorare di un artista, il suo stile; dal Seicento anche, in senso negativo, il dipingere a memoria secondo formule.

Manierismo
Categoria storiografica moderna per l'arte italiana tra c. 1520 e la fine del Cinquecento che preferisce l'artificio, l'eleganza e la complicazione alla naturalezza.

Oreficeria
Arte della lavorazione dei metalli preziosi e degli smalti; vi si formarono molti scultori, e Cellini ne fu il maestro più celebre (*Saliera*).

Punto di vista multiplo
Carattere di una scultura che non ha una veduta principale e chiede allo spettatore di girarle intorno, come il *Ratto delle Sabine*.

Ritratto di corte
Ritratto di un personaggio di rango che non mostra emozioni e affida l'identità ad abiti, gioielli e insegne, come quelli di Bronzino.

Tuscanico
Il più semplice e robusto dei cinque ordini, con fusto liscio, capitello senza ornati e fregio liscio; per il Vignola la colonna è alta 7 diametri.

Soluzioni

1. B. Nel Cinquecento «maniera» significa stile, modo personale di lavorare; il senso negativo nasce nel Seicento.

2. D. 6 maggio 1527, lanzichenecchi e truppe imperiali di Carlo V; Clemente VII si rifugia in Castel Sant'Angelo.

3. A. Pala d'altare della cappella Capponi in Santa Felicita, ancora al suo posto.

4. C. *Assunzione della Vergine*, 1526–1530; la *Visione di san Giovanni* è nella cupola di San Giovanni Evangelista.

5. B. Una semisfera di legno che riproduce la convessità dello specchio da barbiere.

6. D. È un gioco intenzionale con la regola, comprensibile solo a chi la conosce.

7. A. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, 1584.

8. B. Le nozze di Francesco con Giovanna d'Austria; il Corridoio unisce Palazzo Vecchio a Palazzo Pitti attraverso gli Uffizi e il Ponte Vecchio.

9. C. Tuscanico 7, dorico 8, ionico 9, corinzio e composito 10 diametri.

10. D. Navata unica con volta a botte e cappelle comunicanti; la facciata è di Giacomo della Porta, l'interno decorato è seicentesco.

11. *a*) Il modo più bello di fare le figure, ottenuto scegliendo e combinando le parti più belle osservate (mani, teste, corpi) e usando quella figura ideale in ogni opera. *b*) Etichetta data dagli storici, soprattutto dal Novecento, all'arte italiana tra c. 1520 e la fine del Cinquecento che preferisce l'artificio alla naturalezza; nata con valore negativo, poi rivalutata. *c*) La convenienza tra il soggetto e il modo di rappresentarlo; per Paleotti le immagini sacre devono essere chiare, esatte e prive di elementi sconvenienti.

12. 1-C; 2-D; 3-B; 4-A.

13. *a*) Falso: il fregio tuscanico è liscio; i triglifi sono del dorico. *b*) Vero. *c*) Falso: il modulo è il raggio, cioè mezzo diametro. *d*) Vero.

14. *Traccia di risposta.* Il gruppo non ha una veduta principale: le figure si avvolgono a spirale intorno a un asse e girandogli intorno ogni posizione mostra una parte diversa del movimento; lo spettatore è invitato a muoversi. Il *David* di Michelangelo (cap. 11), invece, è pensato per una veduta frontale principale, con la ponderazione leggibile da davanti.

15. *Traccia di risposta.* Un'accademia riunisce gli artisti come intellettuali che discutono e insegnano i principi dell'arte (il disegno, comune alle tre arti), non come artigiani iscritti per esercitare un mestiere. Nel 1563 Firenze ne crea una sotto la protezione del duca, con Michelangelo come capo onorario: l'artista sale di rango sociale e la sua attività diventa sapere teorico, non solo lavoro manuale.

16. *Traccia di risposta.* Walter Friedlaender (in una conferenza del 1914, pubblicata nel 1925) chiamò «anticlassico» lo stile di Pontormo, Rosso, Parmigianino e degli altri pittori della maniera: rifiuto consapevole dell'equilibrio di Raffaello, figure allungate e senza peso, spazio negato o ambiguo, colori innaturali, composizioni senza centro.

17. *Madonna delle Arpie* (1517); *Deposizione* di Rosso (1521); Sacco di Roma (1527); libro IV di Serlio (1537); *Regola* del Vignola (1562); Accademia delle Arti del Disegno (1563); inizio del Gesù (1568); *Ratto delle Sabine* (1579–1583).

18. 1) Cellini, B; 2) Bronzino, C; 3) Parmigianino, D; 4) Cellini, A; 5) Parmigianino, B.

19. Firenze (Toscana): *Deposizione* di Pontormo, Uffizi; Volterra (Toscana): *Deposizione* di Rosso; Parma (Emilia-Romagna): cupola del Duomo di Correggio; Mantova (Lombardia): Palazzo Te; Siena (Toscana): Beccafumi, pavimento del Duomo; Roma (Lazio): il

Gesù, Villa Giulia; Caprarola (Lazio, presso Viterbo): Palazzo Farnese.

20. Rosso Fiorentino, chiamato da Francesco I nel 1530, decora la Galleria di Francesco I a Fontainebleau (affreschi e stucchi), proseguita da Primaticcio dopo il 1540: nasce la «scuola di Fontainebleau». In architettura il libro IV di Serlio (1537), che diffuse i cinque ordini e i modelli illustrati; Serlio stesso andò in Francia nel 1541. Si accetta anche la *Regola* del Vignola (1562).

21. *Traccia di risposta.* Dati: Rosso Fiorentino, *Deposizione dalla croce*, 1521, olio su tavola, Volterra, Pinacoteca e Museo civico. Descrizione: Cristo calato dalla croce da uomini sulle scale, sotto la Madonna e i dolenti. Analisi: scale incrociate contro il cielo, corpi a piani netti, luce fredda e tagliente, colori accesi. Confronto: Rosso mantiene croce e scale e costruisce una geometria drammatica; Pontormo elimina croce e paesaggio, crea un anello di figure senza peso intorno a un centro vuoto, con colori chiari e cangianti.

22. *Traccia di risposta.* Dati: Parmigianino, 1534–1540, olio su tavola, Uffizi, incompiuta. Descrizione: Vergine dal collo lunghissimo, Bambino addormentato sulle ginocchia, angeli a sinistra, colonne senza capitello e un piccolo profeta a destra. Analisi: proporzioni allungate, mani affusolate, grandezze non coerenti con la distanza, spazio ambiguo. Contesto: Parma dopo il Sacco di Roma, la maniera colta. Le proporzioni «sbagliate» sono scelte per ottenere grazia ed eleganza: la bellezza artificiale prevale sull'imitazione della natura.

23. *a*) Dietro una balaustra dipinta all'altezza delle finestre del tamburo, alla base della cupola: sono i testimoni dell'Assunzione, più vicini alla terra. *b*) Perché la cupola è sopra di lui e Correggio dipinge le figure come apparirebbero davvero viste dal basso, in forte scorcio. *c*) L'oculo della Camera degli Sposi di Mantegna (cap. 7); le volte del Barocco romano, per esempio il Gesù del Baciccio e le volte di Pietro da Cortona (cap. 15).

24. *a*) 50 : 2 = 25 cm. *b*) Colonna: 9 diametri = 18 moduli = 18 × 25 = 450 cm = 4,5 m; trabeazione: 450 : 4 = 112,5 cm (4,5 moduli). *c*) Tuscanico: colonna 14 moduli = 350 cm, trabeazione 87,5 cm, totale 437,5 cm (17,5 moduli). *d*) Di un diametro, cioè 2 moduli (50 cm in questo caso), da 7 a 8, 9, 10 diametri; il composito resta a 10 come il corinzio.

25. *a*) «I vescovi insegnino con cura che, per mezzo delle storie dei misteri della nostra redenzione espresse in pitture o in altre raffigurazioni, il popolo viene istruito e rafforzato nel ricordare e nel meditare assiduamente gli articoli di fede.» *b*) La funzione didattica: le immagini insegnano e ricordano la fede, soprattutto a chi non legge. *c*) L'*Allegoria* è un enigma colto, profano e sensuale, destinato a un piccolo pubblico di corte: non è chiara per tutti e non rispetta il decoro richiesto alle immagini sacre.

26. *a*) «La maniera divenne bellissima perché si prese l'abitudine di ritrarre spesso le cose più belle e di mettere insieme, da quelle, le mani, le teste, i corpi o le gambe più belli.» *b*) La selezione e la combinazione delle parti più belle in una figura ideale, da usare in tutte le opere. *c*) Che la figura ideale diventi una formula ripetuta a memoria, e che il pittore smetta di osservare la natura: è l'accusa di dipingere «di maniera» che farà Bellori.

27. *a*) «Visto che il coperchio della fornace era esploso e si era sollevato in modo che il bronzo traboccava, feci subito aprire le bocche della mia forma.» *b*) Le aperture dei canali attraverso cui il bronzo fuso entra nella forma. *c*) Cellini si presenta come un eroe che vince, da solo e malato, contro il fuoco, gli aiutanti incapaci e i nemici; il racconto è vivace e verosimile nei particolari tecnici, ma è un'autobiografia scritta per esaltare l'autore, e va confrontata con altri documenti.

28. *Traccia di risposta.* Entrambe sono affreschi che coprono interamente lo spazio e ne cancellano i limiti architettonici; entrambe avvolgono lo spettatore. Correggio apre la cupola su un cielo che sale verso la luce (soggetto sacro, l'Assunzione, effetto di elevazione); Giulio Romano fa crollare la stanza addosso al visitatore (soggetto mitologico, la Gigantomachia, effetto di stupore e paura). Anticipano l'illusionismo barocco: la pittura che trasforma l'architettura reale (cap. 15).

29. *Traccia di risposta.* Il Vignola conserva la navata unica con volta a botte e la sostituzione delle navate laterali con cappelle, già di Alberti. Cambia: cappelle comunicanti, transetto contenuto entro i muri, pianta compatta, cupola che illumina l'altare. Le esigenze: tutti devono vedere l'altare e sentire la predica; le cappelle servono alle messe e alle devozioni private; l'asse ingresso–altare guida lo sguardo, come vogliono i Gesuiti e la Controriforma.

30. Lunghezza: 3 triglifi × 1 modulo + 2 metope × 1,5 moduli = 3 + 3 = 6 moduli; con un modulo di 20 cm, 6 × 20 = 120 cm. Lo schema deve mostrare triglifi e metope alternati alla stessa quota, metope quadrate (1,5 × 1,5 moduli). A Palazzo Te un triglifo scende sotto la quota degli altri e invade l'architrave (Figura 12.3).

31. *Traccia di risposta.* Classicismo: equilibrio, chiarezza, ideale di bellezza di Raffaello (Andrea del Sarto, *Madonna delle Arpie*; Correggio, cupola del Duomo). Maniera: artificio, figure allungate, spazio negato, colori cangianti (Pontormo, *Deposizione*; Parmigianino, *Madonna dal collo lungo*). Non sono schieramenti: tutti partono da Raffaello e Michelangelo, gli stessi artisti si formano nelle stesse botteghe (Pontormo e Rosso da Andrea del Sarto), e la teoria degli ordini (Vignola) convive con il gioco di Giulio Romano.

32. *Traccia di risposta. Saliera*: rubata nel 2003 a Vienna sfruttando un cantiere, ritrovata nel 2006; un'opera rubata non si può vendere apertamente; importanza della sorveglianza, delle vetrine, delle assicurazioni. *Ultima Cena*: sommersa nel 1966, danni al legno e al colore, intervento d'urgenza (carta giapponese, asciugatura lenta), lungo restauro all'Opificio delle Pietre Dure, ritorno nel 2016 con un sistema di sollevamento contro nuove alluvioni: la prevenzione è parte della conservazione.

33. *Traccia di risposta.* Il decreto della sessione XXV (3 dicembre 1563) difende il culto delle immagini contro i protestanti, ne afferma la funzione didattica, vieta la «lascivia» e affida ai vescovi il controllo delle immagini nuove. Paleotti (1582) chiede chiarezza, esattezza e decoro. Conseguenze: le braghe di Daniele da Volterra sul *Giudizio* (cap. 11); la crisi della maniera più intellettuale; nuove chiese come il Gesù, con navata unica per la predicazione; la ricerca di una pittura chiara e vera alla fine del secolo (cap. 14).