CAPITOLO

14

Il Manierismo e l'arte della Controriforma

«Mancandoci ancora nella regola, una licenzia, che non essendo di regola, fosse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine.» — Giorgio Vasari, Le vite (1568), Proemio della terza parte

OBIETTIVI

1. Spiegare che cosa intende Vasari per «maniera» e «licenza», e come è nato il nome Manierismo.
2. Leggere e confrontare le *Deposizioni* di Rosso Fiorentino e di Pontormo e riconoscere i caratteri della pittura manierista in Bronzino, Parmigianino e Correggio.
3. Riconoscere le licenze di Giulio Romano a Palazzo Te e descrivere la Firenze dei Medici: gli Uffizi, il corridoio vasariano, la Loggia dei Lanzi.
4. Spiegare che cosa sono la figura serpentinata e la veduta multipla nel *Ratto delle Sabine* di Giambologna.
5. Collegare il Concilio di Trento alle immagini sacre e alla chiesa del Gesù; usare la regola dei moduli di Vignola e costruire un'anamorfosi.

INDICE DEL CAPITOLO

14.1 Maniera e Manierismo 3
14.2 La pittura tra Firenze, Parma e le corti 5
14.3 L'architettura: la regola e la licenza 9
14.4 La scultura: Cellini e Giambologna 13
14.5 L'arte della Controriforma 16

Disegno e Storia dell'arte 3 · Parte VI · Il secondo Cinquecento · versione 1.0
Capitolo 14: Il Manierismo e l'arte della Controriforma · pagine 393–420 del volume completo · estratto per lo studio

Nel 1520 muore Raffaello, nel 1564 Michelangelo. Tra queste due date la «maniera moderna» che hai studiato nei capitoli 11–13 diventa il modello di tutti: i giovani pittori copiano le Stanze vaticane e la volta della Sistina, gli architetti studiano la Sagrestia Nuova e la Laurenziana. Ma imitare dei maestri che sembrano aver già raggiunto la perfezione è un problema. Che cosa resta da fare, dopo Raffaello? Alcuni artisti rispondono spingendo la grazia fino all'eccesso, altri rompendo di proposito le regole che i maestri avevano fissato. Ne nascono figure allungate e inquiete, colori freddi e brillanti, spazi che non si capisce dove finiscano, architetture che sembrano sul punto di crollare.

Questo capitolo segue tre storie che si intrecciano. La prima è quella del **Manierismo**, a Firenze, a Parma, a Mantova e nelle corti, dopo il trauma del Sacco di Roma del 1527. La seconda è quella della Firenze dei duchi Medici, dove Vasari costruisce gli Uffizi e scrive la prima storia dell'arte italiana, Cellini e Giambologna riempiono di statue la piazza della Signoria. La terza è quella della **Controriforma**: dopo il Concilio di Trento la Chiesa chiede immagini chiare e decorose e chiese adatte alla predicazione, e Vignola le dà un modello con il Gesù di Roma. La Figura 14.1 mette in fila le date.

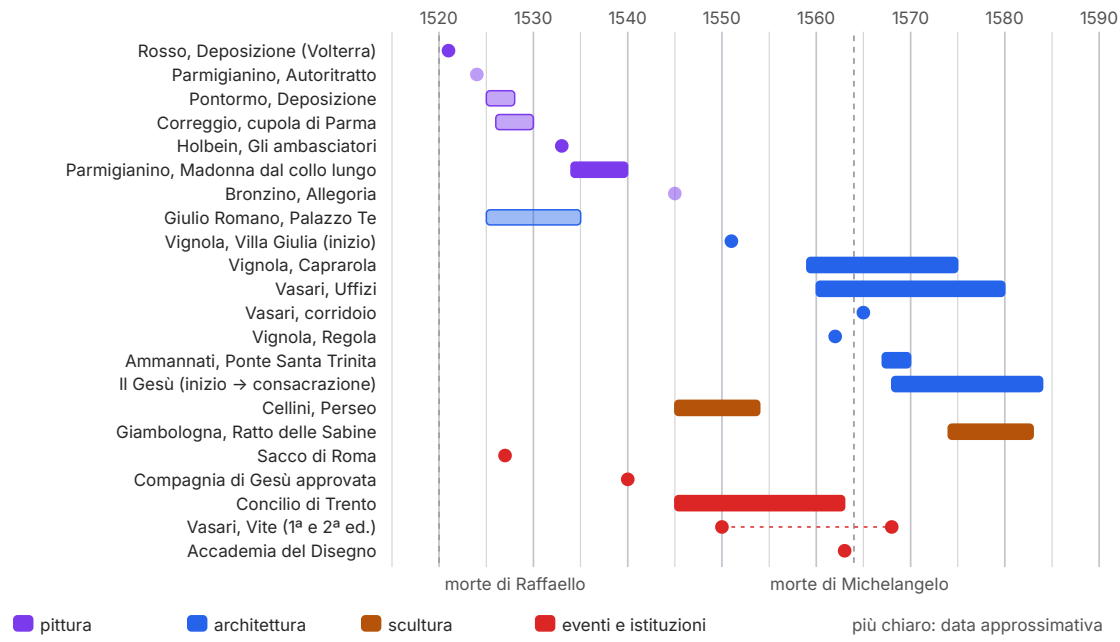

Figura 14.1 Il Manierismo e l'arte della Controriforma: cronologia proporzionale delle opere e degli eventi del capitolo, dalla morte di Raffaello (1520) alla consacrazione del Gesù (1584). I rettangoli indicano opere eseguite in un arco di anni (più chiari se la datazione è discussa), i pallini un anno solo; per il Gesù il rettangolo va dall'inizio dei lavori alla consacrazione.

14.1 Maniera e Manierismo

14.1.1 La «bella maniera» secondo Vasari

Nella lingua del Cinquecento *maniera* vuol dire, prima di tutto, il modo personale di lavorare di un artista, o lo stile di un'epoca: si parla della maniera di Giotto, della «maniera greca» dei bizantini, della «maniera moderna». Giorgio Vasari, nel proemio della terza parte delle sue *Vite* (cap. 11), dà alla parola un senso più preciso. Spiega che la pittura del suo tempo ha raggiunto la perfezione perché gli artisti hanno imparato a scegliere e a combinare il meglio di ciò che vedono: «la maniera venne poi 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 e 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» (G. Vasari, *Le vite*, Firenze, Giunti, 1568, Proemio della terza parte).

La **maniera**, in questo senso, è dunque uno stile ideale, costruito scegliendo e ricomponendo le parti più belle della natura e delle opere dei grandi maestri; la **bella maniera** è quella che

si impara studiando Michelangelo e Raffaello. Nello stesso proemio Vasari elenca ciò che mancava ancora agli artisti del Quattrocento. Nella regola, scrive, mancava «una licenzia, che non essendo di regola, fosse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine». È un'idea importante per tutto il capitolo: il grande artista conosce così bene le regole da potersi permettere delle libertà, e quelle libertà, invece di rovinare l'opera, la rendono più viva.

14.1.2 Un nome dato dopo

La parola **Manierismo** indica oggi l'arte italiana ed europea che va, all'incirca, dagli anni Venti agli ultimi decenni del Cinquecento: un'arte che prende come modello la maniera dei grandi maestri del primo Cinquecento e la rielabora con grande libertà, fino a deformarla. Il nome non è del Cinquecento. Nel Seicento e nel Settecento i critici usarono «manieristi» in senso negativo: artisti che avevano smesso di guardare la natura e ripetevano in modo artificioso le forme di Michelangelo e di Raffaello. Solo nel primo Novecento gli storici dell'arte hanno cominciato a rivalutare questo periodo, sottolineandone la raffinatezza, l'inquietudine e la modernità.

Oggi si preferisce parlare di tendenze diverse più che di un unico stile. Accanto a pittori come Pontormo e Rosso, che rompono l'equilibrio rinascimentale, ci sono pittori di corte eleganti e un po' freddi come Bronzino, e architetti che giocano con gli ordini come Giulio Romano. Per descrivere ciò che li accomuna si usa spesso l'aggettivo **anticlassico**: che si oppone, in modo voluto, all'equilibrio, alla misura e alla chiarezza dell'arte classica e del primo Cinquecento (la «classicità» di Raffaello che hai visto nel cap. 13).

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **Manierismo non vuol dire decadenza.** È facile leggere il Manierismo come una «crisi» o un «declino» dopo la perfezione di Raffaello: è il giudizio dei critici del Seicento. Ma gli artisti di cui parleremo non erano maldestri imitatori. Conoscevano benissimo le regole della prospettiva, dell'anatomia e degli ordini, e quando le infrangevano lo facevano apposta, per un pubblico colto che sapeva riconoscere l'infrazione e apprezzarla. Evita anche l'errore opposto: non tutto il Cinquecento dopo il 1520 è manierista. Negli stessi anni a Venezia lavorano Tiziano e poi Tintoretto e Veronese (cap. 15), e Palladio costruisce le sue ville (cap. 16).

14.1.3 Il Sacco di Roma e la diaspora degli artisti

Nel 1517 il monaco tedesco Martin Lutero aveva reso pubbliche le sue tesi contro la vendita delle indulgenze: è l'inizio della **Riforma protestante**, il movimento religioso che, rifiutando l'autorità del papa e una parte della dottrina e delle pratiche della Chiesa di Roma, diede vita alle Chiese luterane, calviniste e anglicana. Pochi anni dopo l'Italia diventa il campo di battaglia tra l'imperatore Carlo V e il re di Francia. Il 6 maggio 1527 le truppe imperiali, in gran parte

lanzichenecchi tedeschi, molti dei quali luterani, senza paga da mesi, entrano in Roma e la saccheggiano per settimane; il papa Clemente VII si rifugia in Castel Sant'Angelo. Il **Sacco di Roma** è ricordato come una delle più gravi catastrofi della storia della città: migliaia di morti, chiese e palazzi devastati, opere d'arte distrutte o rubate.

Per l'arte le conseguenze sono enormi. La grande bottega romana di Raffaello si era già dispersa dopo la sua morte; ora fuggono anche gli artisti rimasti. Parmigianino e Rosso Fiorentino, che erano a Roma, lasciano la città; Jacopo Sansovino si trasferisce a Venezia, dove diventerà l'architetto della Repubblica (cap. 16); Giulio Romano lavorava già dal 1524 a Mantova, per i Gonzaga. Il linguaggio della «maniera moderna» nato a Roma si diffonde così in tutta Italia e in Europa, ma dentro un clima diverso: la fiducia del primo Cinquecento nella ragione e nell'armonia è incrinata.

DA RICORDARE

I caratteri del Manierismo. Non li troverai tutti in ogni opera, ma sono quelli che ricorrono più spesso:

- **figure allungate**, con teste piccole, colli e dita sottili, pose complicate e instabili;
- **composizioni affollate o, al contrario, con un vuoto al centro**, senza un punto di appoggio chiaro, spesso senza una vera profondità;
- **colori freddi, chiari e brillanti**, a volte acidi, con riflessi cangianti;
- **spazi ambigui**, in cui la prospettiva è usata per sorprendere più che per ordinare;
- **uso libero degli ordini architettonici**, con elementi spostati, spezzati o messi dove non dovrebbero stare;
- **raffinatezza intellettuale**: allegorie difficili, citazioni colte, opere pensate per un pubblico di corte.

14.2 La pittura tra Firenze, Parma e le corti

14.2.1 Rosso Fiorentino e Pontormo: due Deposizioni

Rosso Fiorentino (Giovan Battista di Jacopo, 1494–1540) e **Jacopo Pontormo** (1494–1557) si formano a Firenze negli stessi anni, nella cerchia di Andrea del Sarto, studiando Michelangelo. Le loro due *Deposizioni*, dipinte a pochi anni di distanza, sono il modo migliore per capire che cosa cambia rispetto al primo Cinquecento (Figura 14.2).

La *Deposizione dalla croce* di Rosso (Volterra, Pinacoteca e Museo Civico, firmata e datata 1521, olio su tavola, 375 × 196 cm) mostra il momento in cui il corpo di Cristo viene staccato dalla croce. La tavola è divisa in due zone. In alto, attorno alla croce, alcuni uomini su tre scale lavorano in modo concitato: il corpo sembra sul punto di scivolare dalle loro mani, i mantelli si gonfiano, i gesti sono bruschi. In basso, staccati da questo movimento, stanno i dolenti: la

Madre che sviene sorretta da due donne, la Maddalena inginocchiata che le abbraccia le gambe, Giovanni che si volta e nasconde il volto tra le mani. Il cielo è una superficie blu uniforme, senza profondità; le figure sono costruite per piani netti, come se fossero tagliate nel legno; la luce è tagliente e i colori, gialli e rossi accesi, sono quasi innaturali.

Pontormo dipinge la sua *Deposizione* per la cappella Capponi in Santa Felicita, a Firenze. Qui la croce non c'è più, e non c'è paesaggio: un gruppo di figure dai colori chiari e brillanti, rosa, azzurri, verdi, si dispone come in un anello attorno a un vuoto centrale. Le stoffe cambiano colore a seconda della luce: rosa che schiariscono quasi nel bianco, azzurri che virano al verde. È il **cangiantismo**, l'uso di colori «cangianti», cioè di stoffe dipinte con due tinte diverse nelle zone in luce e in quelle in ombra, come certe sete che cambiano colore muovendosi; Michelangelo lo aveva usato nella volta della Sistina, e i manieristi lo portano all'estremo.

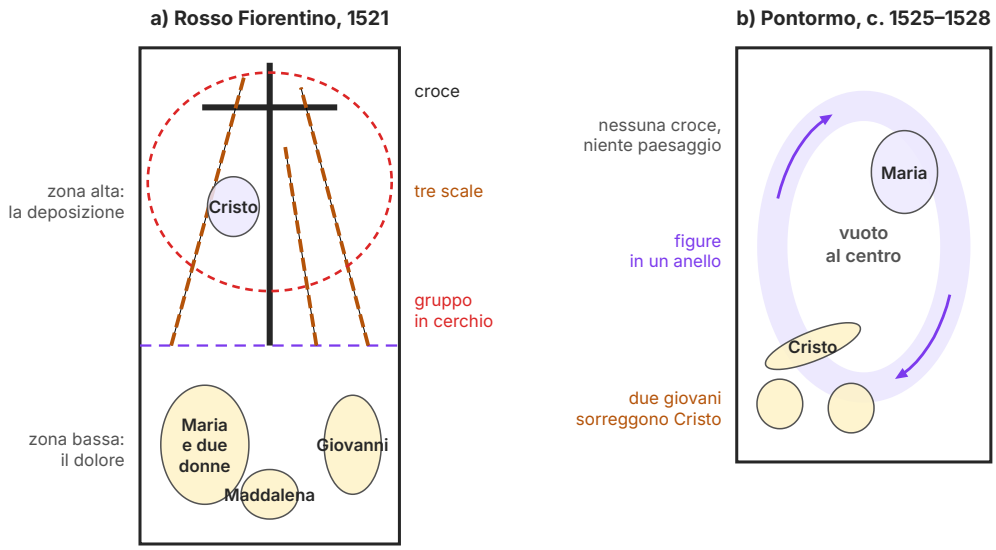

Figura 14.2 Le *Deposizioni* di Rosso Fiorentino (Volterra, 1521) e di Pontormo (Firenze, Santa Felicita, c. 1525–1528) come schemi di composizione (masse e linee principali, non le figure; formati in proporzione, alla stessa scala). a) Rosso divide la tavola in due zone: in alto la croce, tre scale e un gruppo che si chiude in cerchio attorno al corpo; in basso i dolenti. b) Pontormo elimina croce e paesaggio: le figure formano un anello che gira attorno a un vuoto centrale; in basso due giovani sorreggono il corpo di Cristo.

ESEMPIO SVOLTO

Scheda di lettura: la *Deposizione* di Pontormo.

- **Dati.** Jacopo Pontormo, *Deposizione* (o *Trasporto di Cristo*), c. 1525–1528; tempera su tavola, 313 × 192 cm; Firenze, chiesa di Santa Felicita, cappella Capponi, sull'altare per cui fu dipinta.
- **Soggetto.** Il corpo di Cristo, già deposto, è portato via dai suoi. Mancano la croce e il sepolcro: il titolo tradizionale «Deposizione» descrive il tema, non ciò che si vede, e molti studiosi preferiscono «Trasporto».
- **Composizione.** Una decina di figure riempie quasi tutta la tavola. In basso a sinistra due giovani, uno dei quali accovacciato in primo piano, reggono il corpo di Cristo, che attraversa la scena in diagonale; a destra, più in alto, la Madre, più grande delle altre figure, si piega all'indietro, sul punto di svenire. Le figure non poggiano su un terreno riconoscibile: sembrano sospese, senza peso. Il centro della tavola è un vuoto attorno al quale gli sguardi e le mani girano come in un vortice.
- **Spazio.** Non c'è prospettiva costruita, né un orizzonte: lo spazio è appiattito, le figure di fondo non sono più piccole di quelle davanti. È il contrario della costruzione legittima che conosci dai capp. 3–4.
- **Colore e luce.** Toni chiari e freddi, rosa, azzurri, verdi, con forti effetti cangianti; ombre leggere, superfici lisce come smalto. Il colore non serve a dare volume ma a creare un'atmosfera irreale.
- **Committenza e funzione.** Il banchiere Ludovico Capponi acquistò la cappella nel 1525 per farne la cappella funeraria della famiglia. Il corpo di Cristo, sull'altare, è esposto ai fedeli proprio dove si celebra la messa: è una lettura proposta da alcuni studiosi, che collega la pala all'eucaristia.
- **Contesto e luogo.** Pontormo decorò tutta la cappella, con l'*Annunciazione* ad affresco sulla parete e i tondi degli Evangelisti nei pennacchi, questi con l'aiuto del giovane Bronzino. Un restauro recente (2017) le ha restituito i colori originali: è una delle poche opere del capitolo che si può ancora vedere nel luogo per cui è nata.

14.2.2 Bronzino, il ritratto di corte

Nel 1537 Cosimo I de' Medici diventa duca di Firenze, e dal 1569 granduca di Toscana. La città non è più una repubblica: è la capitale di uno Stato governato da un principe, e l'arte deve celebrare la sua corte. Il pittore che meglio interpreta questo nuovo gusto è **Agnolo Bronzino** (1503–1572), allievo di Pontormo. I suoi ritratti, come quello di *Eleonora di Toledo con il figlio Giovanni* (Firenze, Gallerie degli Uffizi, c. 1545, olio su tavola), presentano i membri della famiglia ducale immobili, con volti levigati e senza espressione, quasi maschere, e con abiti di broccato descritti filo per filo. Sono immagini del potere, non dell'intimità: l'abito ricamato della duchessa conta quanto il suo volto.

Per lo stesso ambiente Bronzino dipinge l'*Allegoria con Venere e Cupido* (Londra, National Gallery, c. 1545, olio su tavola), probabilmente inviata in dono al re di Francia Francesco I. Venere e Cupido si abbracciano in primo piano, circondati da figure allegoriche, tra le quali un vecchio con la clessidra, il Tempo, che solleva un drappo azzurro. Il significato dell'insieme è ancora discusso: è un'immagine fatta per essere decifrata da pochi, un enigma colto per una corte raffinata. I corpi sono freddi e lisci come marmo, le pose sono studiate e complicate.

14.2.3 Parmigianino: lo specchio e il collo lungo

Francesco Mazzola, detto **Parmigianino** (1503–1540), arriva a Roma da Parma nel 1524. Per farsi conoscere porta con sé un'opera singolare, l'*Autoritratto entro uno specchio convesso* (Vienna, Kunsthistorisches Museum, c. 1524, olio su tavola convessa, diametro 24,4 cm). Secondo Vasari, il giovane pittore si guardò in uno specchio convesso da barbiere, fece tornire una sfera di legno, la fece tagliare a metà e dipinse sulla mezza sfera ciò che vedeva nello specchio. Il risultato è esatto e straniante: il volto, al centro, è quasi normale, ma la mano in primo piano diventa enorme e le travi della stanza si curvano verso i bordi. Vasari racconta che il pittore la donò al papa Clemente VII, che a sua volta la regalò a Pietro Aretino.

COLLEGAMENTI

Geometria e ottica. Uno specchio convesso è una piccola porzione di sfera, e un punto vicino al suo centro si riflette quasi senza deformazione, mentre la parte vicina al bordo è compressa e piegata: per questo le linee rette della stanza diventano curve e la mano vicina sembra gigantesca. È il contrario di ciò che accade nella prospettiva centrale (cap. 3), in cui il quadro è un piano e le rette restano rette. Gli specchi convessi erano usati anche dai pittori fiamminghi (cap. 9): uno compare, appeso al muro, nei *Coniugi Arnolfini* di van Eyck. Nel corso di fisica studierai gli specchi sferici e le immagini che formano.

La *Madonna dal collo lungo* (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 1534–1540, olio su tavola, 216 × 132 cm), commissionata a Parma per la cappella di una nobildonna nella chiesa di Santa Maria dei Servi, è il manifesto della grazia manierista. La Vergine è altissima, con il collo e le dita affusolati; il Bambino addormentato sulle sue ginocchia è troppo grande e sembra scivolare; a sinistra un gruppo di angeli si accalca in uno spazio strettissimo; a destra, in lontananza, una fila di colonne senza capitello e una figura minuscola che srotola un cartiglio. Le proporzioni non corrispondono a nessuna regola: Parmigianino le deforma per eleganza. Il dipinto rimase incompiuto, e un'iscrizione sul gradino a destra lo dice apertamente: la sorte («il fato») impedì al pittore di finirlo.

14.2.4 Correggio a Parma

A Parma, negli stessi anni, lavora Antonio Allegri, detto **Correggio** (c. 1489–1534). Non è un manierista in senso stretto: la sua pittura è morbida, luminosa, piena di sentimento. Ma è il pittore

che spinge più lontano l'illusionismo inaugurato da Mantegna nella Camera degli Sposi (cap. 9). Nella cupola del Duomo di Parma affresca l'*Assunzione della Vergine* (contratto del 1522; la datazione più diffusa è c. 1526–1530, ma alcuni studiosi spostano l'esecuzione ai primi anni Trenta): la volta sembra aprirsi sul cielo, e una spirale di nuvole, angeli e santi visti di sotto in su sale vorticando verso la luce, mentre Maria viene portata in alto. Non c'è più nessuna architettura dipinta: lo spazio reale della cupola si dissolve in quello del cielo. Sarà uno dei modelli delle grandi volte del Seicento, che studierai il prossimo anno.

Intanto le forme del Manierismo italiano varcano le Alpi: dal 1530 Rosso Fiorentino lavora per il re di Francia Francesco I nel castello di Fontainebleau, raggiunto poco dopo dal bolognese Francesco Primaticcio. Le loro decorazioni di stucchi e affreschi daranno vita a una vera «scuola di Fontainebleau».

14.3 L'architettura: la regola e la licenza

14.3.1 Giulio Romano e Palazzo Te

Giulio Romano (Giulio Pippi, c. 1499–1546) era stato il più importante collaboratore di Raffaello nelle Stanze vaticane (cap. 13). Nel 1524 si trasferisce a Mantova al servizio del marchese Federico II Gonzaga, e vi resta fino alla morte come architetto, pittore e sovrintendente di tutte le imprese artistiche della corte. Il suo capolavoro è **Palazzo Te** (Mantova, c. 1525–1535), una villa suburbana (cap. 13) costruita su un'isola alla periferia della città, per le feste, il riposo e il ricevimento degli ospiti del principe.

Il palazzo è un grande blocco quadrato a un solo piano, attorno a un cortile quadrato in cui sboccano «in croce quattro entrate», come scrive Vasari; dalla parte del giardino si apre una grande loggia. Mancando a Mantova cave di pietra, Giulio costruì in mattoni e rivestì le superfici di stucco lavorato come pietra. Le facciate del cortile sono scandite da semicolonne doriche che reggono una trabeazione con il fregio di triglifi e metope (*Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 12), su un muro rivestito di **bugnato** rustico (cap. 8). Fin qui, è un repertorio classico. Ma osservando bene si scoprono le infrazioni: gli intercolumni non sono tutti uguali, alcuni conci sembrano non finiti, e soprattutto, sui due lati del cortile che stanno sull'asse principale, il triglifo al centro di ogni intercolumnio è più in basso degli altri, come se fosse scivolato giù dal fregio (Figura 14.3).

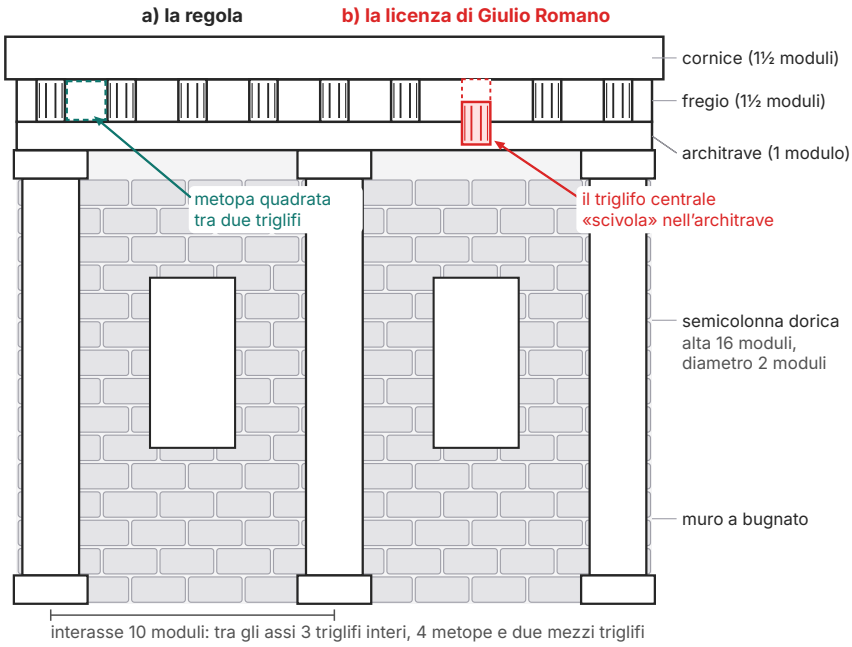

Figura 14.3 Il triglifo «scivolato» del cortile di Palazzo Te (schema; proporzioni secondo la regola dorica di Vignola, non misure del palazzo). a) Secondo la regola un triglifo sta sull'asse di ogni colonna e gli altri si succedono a passo costante, separati da metope quadrate. b) Nella variante di Giulio Romano il triglifo al centro dell'intercolumnio scende e invade l'architrave: lascia un vuoto nel fregio, come un concio che stia per cadere.

È un gioco consapevole. La regola dorica, che un ospite colto conosceva dai trattati e dalle rovine romane, vuole che i triglifi si allineino perfettamente; Giulio la mostra e insieme la viola, e crea un senso di instabilità, quasi di rovina imminente. È la **licenza** nel senso di Vasari: la libertà che un architetto si prende nei confronti delle regole degli ordini, deviandone in modo voluto e riconoscibile per ottenere un effetto. Michelangelo, negli stessi anni, faceva qualcosa di simile nel ricetto della Biblioteca Laurenziana, con le colonne incassate nel muro e le mensole che non reggono nulla (cap. 12).

ESEMPIO SVOLTO

Leggere un fregio dorico. Nella regola di Vignola (che vedremo più avanti) l'unità di misura è il modulo, uguale al raggio della colonna. Il triglifo è largo 1 modulo, il fregio è alto 1½ moduli e le metope sono quadrate: larghe 1½ moduli, come l'altezza del fregio.

- Un triglifo sta sull'asse di ogni colonna. Tra due assi distanti 10 moduli entrano dunque 4 metope e 3 triglifi interi, più le due metà dei triglifi sugli assi: $4 \cdot 1{,}5 + 3 \cdot 1 + 2 \cdot 0{,}5 = 6 + 3 + 1 = 10$ moduli.
- Il triglifo centrale ha l'asse a 5 moduli da quello della colonna: cade esattamente al centro dell'intercolumnio. È proprio quello che Giulio Romano fa «scivolare».
- In generale, con n metope tra due assi ci sono $n - 1$ triglifi interi e due mezzi triglifi, e l'interasse vale $1{,}5 \cdot n + 1 \cdot (n - 1) + 1 = 2{,}5 \cdot n$ moduli. Con un interasse di 9 moduli si avrebbe $n = 9 : 2{,}5 = 3{,}6$, che non è un numero intero: le metope non sarebbero più quadrate. Per questo gli interassi dorici si scelgono in multipli di 2,5 moduli (7,5; 10; 12,5…).

Controllo: con un interasse di 12,5 moduli, $n = 12{,}5 : 2{,}5 = 5$ metope e 4 triglifi interi; infatti $5 \cdot 1{,}5 + 4 \cdot 1 + 1 = 12{,}5$.

Dentro il palazzo Giulio guida una squadra di pittori e stuccatori. Nella **Sala dei Giganti** (1532–1535) la pittura copre ogni superficie, dalle pareti alla volta, senza cornici: i giganti che hanno tentato di scalare l'Olimpo vengono schiacciati da colonne e montagne che crollano, mentre in alto Giove scaglia i fulmini. Anche il pavimento, fatto di ciottoli, continuava le rocce dipinte, e gli angoli della stanza scompaiono. Vasari ne rimase impressionato: «chi entra in quella stanza, vedendo le finestre, le porte et altre così fatte cose torcersi e quasi per rovinare, et i monti e gl'edifizii cadere, non può non temere che ogni cosa non gli rovini addosso» (G. Vasari, *Le vite*, 1568, Vita di Giulio Romano). È l'illusionismo di Mantegna rovesciato: non più uno spazio ordinato che si apre, ma uno spazio che si sfascia addosso a chi guarda.

14.3.2 Firenze: Vasari architetto e gli Uffizi

Giorgio Vasari (1511–1574), aretino, è pittore, architetto e soprattutto autore delle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550, seconda edizione ampliata 1568), la prima grande storia dell'arte italiana, da Cimabue ai suoi contemporanei. Le hai già incontrate in molti capitoli: sono una fonte preziosa, da leggere con spirito critico, perché mescolano documenti, ricordi, aneddoti e giudizi personali. Per Cosimo I Vasari riorganizza Palazzo Vecchio e, dal 1560, costruisce gli **Uffizi**, cioè gli «uffici»: un unico edificio per riunire le magistrature dello Stato, fino ad allora sparse per la città, accanto al palazzo del duca (Figura 14.4).

La soluzione è urbanistica oltre che architettonica. Due lunghe ali parallele delimitano una strada-piazza stretta e profonda, che parte da piazza della Signoria e arriva al lungarno, dove le due ali si uniscono con un corpo più corto aperto da un grande loggiato sul fiume. Le facciate

ripetono per tutta la lunghezza lo stesso modulo, con un portico al piano terra, e chi guarda dalla piazza vede uno spazio in prospettiva centrale, come una scena di teatro, che inquadra sullo sfondo la riva opposta dell'Arno. Morto Vasari, il cantiere fu concluso nel 1580 da **Bernardo Buontalenti** (1531–1608), che pochi anni dopo vi aggiunse la Tribuna, una sala ottagonale per i pezzi più preziosi delle collezioni medicee: è l'inizio della galleria, che diventerà uno dei primi musei d'Europa.

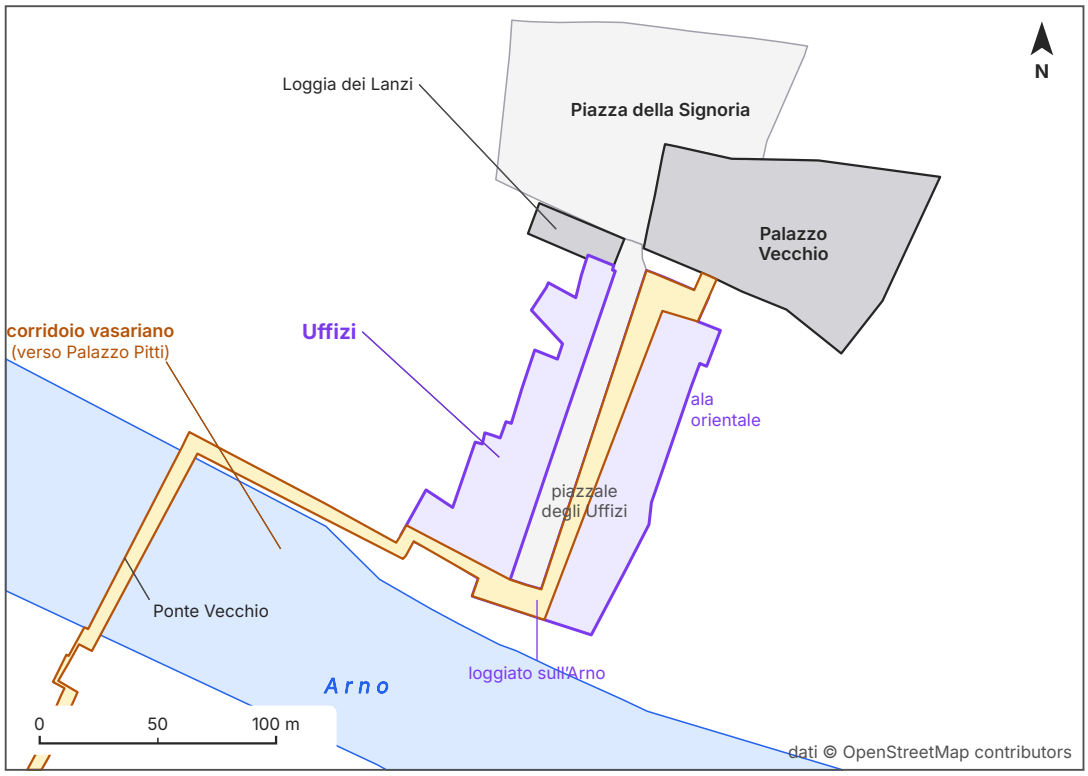

Figura 14.4 Gli Uffizi tra piazza della Signoria e l'Arno: pianta ricavata dai contorni attuali degli edifici (dati © OpenStreetMap contributors, licenza ODbL; contorni del 2026), con il nord in alto. Le due ali parallele, lunghe circa 150 m, chiudono il piazzale e si uniscono sul lungarno con il loggiato; in ambra il percorso del corridoio vasariano, che dal Palazzo Vecchio passa sopra gli Uffizi e sul Ponte Vecchio e prosegue verso Palazzo Pitti, oltre il margine della pianta.

Nel 1565, in occasione delle nozze di Francesco, figlio di Cosimo, con Giovanna d'Austria, Vasari costruisce in pochi mesi il **corridoio vasariano**, un passaggio sopraelevato che dal Palazzo Vecchio attraversa gli Uffizi, corre lungo l'Arno, passa sopra le botteghe del Ponte Vecchio e arriva a Palazzo Pitti, la nuova residenza dei Medici sull'altra riva. Il duca può così andare dalla sua casa al palazzo del governo senza mai scendere in strada. Due anni prima, nel 1563, Vasari aveva convinto Cosimo a fondare l'**Accademia del Disegno**, la prima accademia d'arte, un'istituzione

che riuniva pittori, scultori e architetti fiorentini sotto la protezione del duca, con lo scopo di insegnare e di dare dignità intellettuale alle arti fondate sul disegno.

A Palazzo Pitti lavora anche **Bartolomeo Ammannati** (1511–1592), lo scultore e architetto che aveva costruito la scala della Laurenziana (cap. 12): dal 1560 ingrandisce il palazzo e ne costruisce il cortile, con un bugnato che riveste perfino le colonne. A lui si deve anche il **Ponte Santa Trinita** (1567–1570), con tre arcate molto ribassate dal profilo elegantissimo; distrutto dalle mine tedesche nell'agosto del 1944, è stato ricostruito «com'era e dov'era», con le pietre ripescate dall'Arno, e riaperto nel 1958.

COLLEGAMENTI

Storia ed educazione civica. Gli Uffizi, il corridoio vasariano e l'Accademia del Disegno raccontano la stessa storia: in pochi decenni Firenze passa dalla repubblica al principato, e i Medici usano l'architettura e le arti per mostrare un potere nuovo, ordinato e centralizzato. Le magistrature riunite in un solo edificio, il passaggio privato del principe sopra le strade della città, gli artisti organizzati in un'istituzione sotto la protezione del duca. Oggi gli Uffizi sono un museo statale: un esempio di come un edificio nato per il potere possa diventare patrimonio di tutti (art. 9 della Costituzione).

14.4 La scultura: Cellini e Giambologna

14.4.1 Il Perseo di Cellini

Benvenuto Cellini (1500–1571), fiorentino, è prima di tutto un orafo: lavora per papi e cardinali a Roma, dove dice di aver combattuto durante il Sacco, e per il re di Francia Francesco I, per cui realizza una celebre saliera d'oro. Tornato a Firenze, riceve da Cosimo I la commissione di una grande statua di bronzo per la Loggia della Signoria (oggi detta Loggia dei Lanzi), sulla piazza principale della città: il *Perseo con la testa di Medusa* (Firenze, Loggia dei Lanzi, 1545–1554, bronzo). L'eroe greco, nudo e calmo, tiene alta con la mano sinistra la testa mozzata della Gorgone, mentre il corpo di Medusa si contorce sotto i suoi piedi. Il messaggio politico è chiaro: come Perseo ha decapitato il mostro, così Cosimo ha vinto i nemici dello Stato. Il piedistallo di marmo, con le sue nicchie e statuette di bronzo, è parte dell'opera: oggi sulla base ci sono copie, e gli originali delle statuette sono al Museo Nazionale del Bargello.

APPROFONDIMENTO

Un racconto da leggere con cautela. Cellini scrisse, a partire dal 1558, un'autobiografia, la *Vita*, pubblicata solo nel Settecento. Uno degli episodi più famosi è proprio la fusione del Perseo. Cellini racconta di essersi ammalato di febbre mentre il bronzo era nel forno, di aver visto il metallo rapprendersi per il fuoco troppo debole e di averlo salvato gettando nella fornace tutti i piatti e le scodelle di stagno della sua casa; alla fine la statua uscì intera, tranne le dita di un piede, che dovette completare. È una pagina di grande letteratura, ma è il racconto di un protagonista che vuole apparire eroico: gli studi tecnici sulla statua non confermano tutti i particolari. Una fonte, anche quando è scritta da chi c'era, va confrontata con l'opera e con i documenti.

14.4.2 Giambologna e la figura serpentinata

Jean de Boulogne, detto **Giambologna** (1529–1608), nasce nelle Fiandre, studia a Roma l'antico e Michelangelo e si stabilisce a Firenze, dove diventa lo scultore della corte medicea per mezzo secolo. Il suo capolavoro è il *Ratto delle Sabine* (Firenze, Loggia dei Lanzi, 1574–1583, marmo, alto circa 4,1 m), collocato nella loggia nel 1583, non lontano dal Perseo. Tre figure, ricavate da un solo blocco di marmo, si avvitano l'una sull'altra: un giovane solleva sopra la testa una donna che si divincola, mentre un vecchio, schiacciato tra le gambe del giovane, si ripara con un braccio. Le tre figure rappresentano anche tre età della vita. Secondo una notizia del tempo il soggetto, preso dalla storia della Roma delle origini, sarebbe stato scelto solo a opera finita: lo scultore voleva soprattutto mostrare la sua abilità nel comporre un gruppo difficilissimo.

Il gruppo è costruito secondo la **figura serpentinata**: una figura (o un gruppo) il cui asse si avvolge a spirale, come una serpe, girando dalla base verso l'alto, così che piedi, fianchi, spalle e testa siano orientati in direzioni diverse. Il nome viene dal pittore e trattatista milanese Gian Paolo Lomazzo, che nel suo *Trattato dell'arte della pittura* (1584) attribuisce a Michelangelo il consiglio di dare alle figure la forma di una piramide e il movimento di una serpe che si avvolge: la piramide, girando, diventa un cono (Figura 14.5).

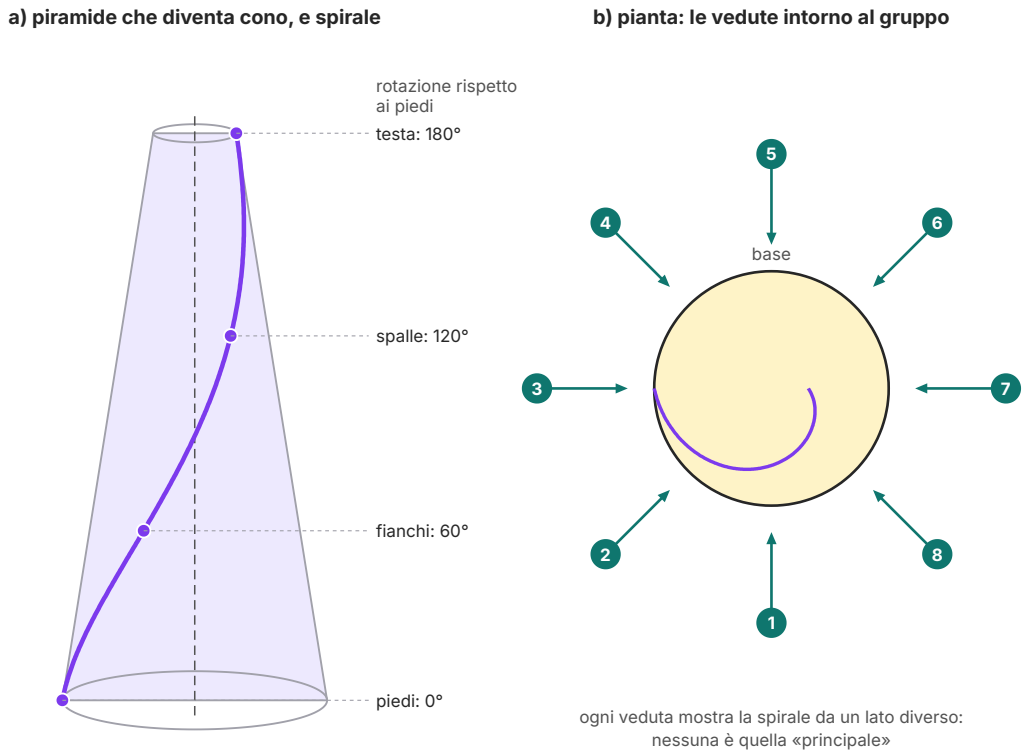

Figura 14.5 La figura serpentinata (schema). a) L'asse della figura sale a spirale su una superficie conica che si restringe verso l'alto: dalla base alla sommità ruota di mezzo giro, e piedi, fianchi, spalle e testa guardano in direzioni diverse (in viola la parte visibile della spirale). b) In pianta la stessa spirale: per un gruppo come il *Ratto delle Sabine* ogni punto di vista intorno alla base mostra la composizione da un lato diverso.

La conseguenza più importante riguarda chi guarda. Una statua del Quattrocento, anche quando è a tutto tondo, ha di solito una veduta principale, quella per cui è stata pensata: la nicchia di Orsanmichele o la facciata di una chiesa (cap. 7). Il gruppo di Giambologna, invece, chiede di essere girato intorno: è uno dei primi esempi di **veduta multipla**, cioè di una scultura progettata per essere guardata da tutti i lati, in cui nessuna veduta è privilegiata e ogni passo dello spettatore scopre una composizione nuova. Il modello in terra cruda che lo scultore preparò per il gruppo è conservato a Firenze, nella Galleria dell'Accademia.

La Loggia dei Lanzi è oggi un museo all'aperto: vi si possono vedere, a pochi metri l'uno dall'altro, il Perseo di Cellini, il Ratto delle Sabine di Giambologna e alcune statue antiche. È l'occasione migliore per un approccio diretto all'opera: girare intorno al Ratto e confrontarlo con il Perseo, che ha invece una veduta principale ben chiara, verso la piazza.

14.5 L'arte della Controriforma

14.5.1 Il Concilio di Trento e le immagini

Di fronte alla Riforma protestante la Chiesa di Roma reagisce con un grande concilio, che si riunisce, con lunghe interruzioni, a Trento (e per un periodo a Bologna) dal 1545 al 1563. Con il nome di **Controriforma** (o Riforma cattolica) si indica l'insieme delle iniziative con cui la Chiesa cattolica, nel Cinquecento, rispose alla Riforma protestante: la definizione della dottrina, la riforma della disciplina del clero, la nascita di nuovi ordini religiosi, e anche nuove regole per le immagini sacre. I protestanti, infatti, criticavano il culto delle immagini e dei santi, e in alcune città del Nord Europa le chiese furono spogliate delle loro statue e pitture.

Nell'ultima sessione, nel dicembre del 1563, il Concilio approvò un decreto sulle immagini sacre. In sintesi (riassunto della redazione): le immagini di Cristo, della Vergine e dei santi vanno conservate nelle chiese e onorate, non perché in esse ci sia qualcosa di divino, ma perché l'onore va a chi esse rappresentano; servono a istruire i fedeli e a ricordare loro i misteri della fede e gli esempi dei santi; ma non devono contenere errori di dottrina, né nulla di disordinato, di profano o di indecente; e nessuna immagine insolita può essere collocata in una chiesa senza l'approvazione del vescovo. Il decreto è breve e generico, ma negli anni seguenti vescovi e trattatisti ne trassero regole più precise.

La parola chiave è **decoro**: la convenienza di un'immagine al suo soggetto e al luogo in cui si trova, cioè il rispetto delle convenzioni che rendono una figura adatta a ciò che rappresenta e a chi la guarda. Un'immagine sacra «decorosa» è chiara, comprensibile anche agli illetterati, fedele ai testi, priva di nudità e di dettagli superflui o curiosi. Era quasi il contrario delle sottigliezze manieriste. Le vittime più famose del nuovo clima furono i nudi del *Giudizio universale* di Michelangelo, coperti con panneggi da Daniele da Volterra tra il 1564 e il 1565 (cap. 12); il restauro concluso negli anni Novanta del Novecento ha conservato le coperture del Cinquecento, come documento della storia dell'opera, e ha eliminato soltanto alcune aggiunte posteriori.

IN SINTESI

Controriforma e arte.

- **Le immagini** restano nelle chiese, contro le critiche protestanti, ma devono essere chiare, fedeli ai testi e decorose; il vescovo le controlla.
- **Le chiese** devono servire alla predicazione e alla partecipazione dei fedeli: un'aula ampia, in cui tutti vedono l'altare e sentono il predicatore.
- **I nuovi ordini religiosi**, primo fra tutti la Compagnia di Gesù, costruiscono chiese in tutta Europa e nelle missioni, diffondendo modelli comuni.
- **Il risultato**, alla fine del secolo, è un'arte più semplice e diretta, che prepara il naturalismo dei Carracci e di Caravaggio.

14.5.2 Vignola e la regola degli ordini

Jacopo Barozzi da Vignola (1507–1573), nato a Vignola, vicino a Modena, si forma a Bologna e a Roma, lavora in Francia a Fontainebleau e diventa l'architetto della famiglia Farnese e dei papi. Nel 1562 pubblica la *Regola delli cinque ordini d'architettura*, un libro di 32 tavole incise con brevi testi, in cui gli ordini (tuscanico, dorico, ionico, corinzio, composito) sono ridotti a una regola semplice e uguale per tutti. Tutto si misura in moduli, e il modulo è il raggio della colonna: la colonna tuscanica è alta 14 moduli, la dorica 16, la ionica 18, la corinzia e la composita 20; la trabeazione è sempre un quarto dell'altezza della colonna, il piedistallo un terzo. Con questa regola chiunque, anche senza aver studiato le rovine antiche, può disegnare un ordine corretto a qualunque grandezza. La *Regola* ebbe un successo enorme: fu ristampata, tradotta e usata nelle scuole di architettura fino all'Ottocento.

ESEMPIO SVOLTO

Un ordine dorico secondo Vignola. Una colonna dorica deve essere alta, base e capitello compresi, 4,80 m. Quanto misurano il modulo, il diametro, la trabeazione e il piedistallo?

1. La colonna dorica è alta 16 moduli: 1 modulo = 4,80 : 16 = 0,30 m.
2. Il diametro è il doppio del modulo: 0,60 m.
3. La trabeazione è ¼ della colonna: 4,80 : 4 = 1,20 m, cioè 4 moduli (architrave 1, fregio 1½, cornice 1½).
4. Il piedistallo è ⅓ della colonna: 4,80 : 3 = 1,60 m.
5. Altezza totale dell'ordine con il piedistallo: 1,60 + 4,80 + 1,20 = 7,60 m.

Controllo: con la stessa altezza di colonna un ordine corinzio (20 moduli) avrebbe un modulo di 4,80 : 20 = 0,24 m e quindi una colonna più snella, di diametro 0,48 m: a parità di altezza, gli ordini diventano più snelli dal tuscanico al corinzio.

14.5.3 Villa Giulia e Caprarola

Per il papa Giulio III Vignola progetta, dal 1551, la **Villa Giulia** a Roma, appena fuori le mura, con Vasari e Ammannati: la facciata verso la città è severa, ma all'interno un cortile semicircolare porta, attraverso una loggia, a un **ninfeo**, cioè una costruzione con fontane, grotte e statue, dedicata alle ninfe e alle acque, in cui si scende per trovare frescura; qui il ninfeo è su più livelli, con una fontana nel punto più basso. Oggi la villa ospita il Museo Nazionale Etrusco.

Ancora più sorprendente è il **Palazzo Farnese di Caprarola**, vicino a Viterbo, per il cardinale Alessandro Farnese, nipote del papa Paolo III. Vignola riprende dal 1559 le fondamenta di una fortezza a pianta pentagonale, iniziata decenni prima da Antonio da Sangallo il Giovane, e la trasforma in una residenza principesca: dentro il pentagono mette un cortile circolare a due piani di logge, e collega i piani con una scala a chiocciola su colonne, la Scala Regia. La forma della fortezza diventa così un gioco geometrico di pentagono e cerchio, che domina il paese sottostante.

14.5.4 Il Gesù, la chiesa della predicazione

Nel 1540 il papa Paolo III approva la **Compagnia di Gesù**, l'ordine religioso fondato dallo spagnolo Ignazio di Loyola, dedito alla predicazione, all'insegnamento nei collegi e alle missioni, i cui membri sono detti gesuiti. Per la sua chiesa madre a Roma la Compagnia ottiene il sostegno del cardinale Alessandro Farnese, che ne finanzia la costruzione. La chiesa del **Gesù** è iniziata nel 1568 su progetto di Vignola; dopo la sua morte la facciata viene costruita su un disegno diverso di Giacomo della Porta, e la chiesa è consacrata nel 1584.

La pianta risponde alle richieste della Controriforma (Figura 14.6). Invece di una basilica a tre navate, divisa da file di colonne, c'è una sola grande **navata** coperta da una volta a botte, in cui tutti i fedeli vedono l'altare e sentono il predicatore. Ai lati si aprono tre cappelle per parte, comunicanti tra loro, per le messe e le devozioni private. Il transetto è corto e non sporge oltre il filo delle cappelle, sicché l'esterno è un rettangolo compatto; all'incrocio si alza una grande cupola che illumina la zona dell'altare. È uno schema che conosci: quello di **Sant'Andrea a Mantova** di Alberti (cap. 8), con la sua navata unica e le cappelle laterali. Vignola lo semplifica e lo rende un modello facile da ripetere. La facciata di Giacomo della Porta, a due ordini sovrapposti collegati da volute, con un frontone triangolare, sarà imitata in centinaia di chiese gesuitiche, in Europa e nelle Americhe.

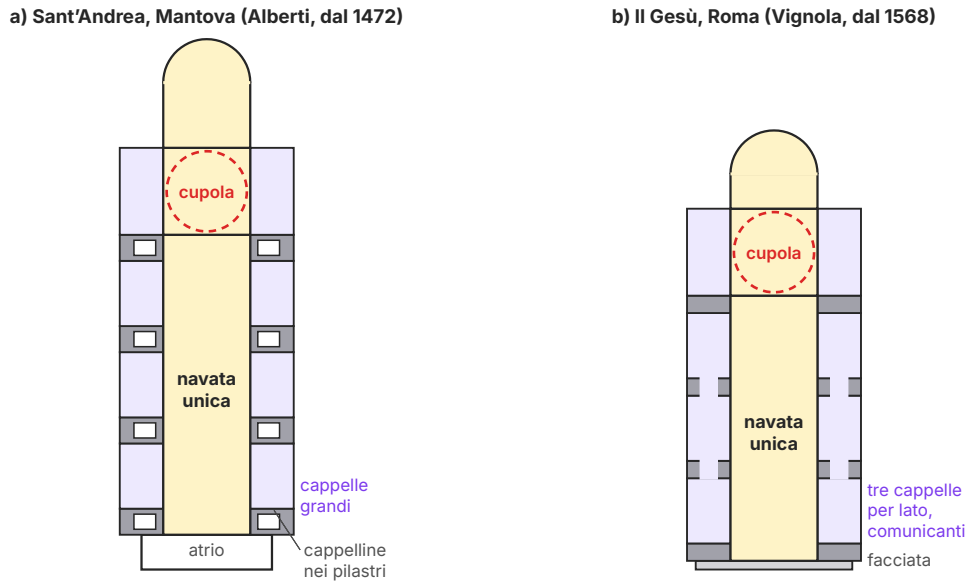

Figura 14.6 Sant'Andrea a Mantova (progetto di Alberti, iniziato nel 1472; la cupola fu aggiunta solo nel Settecento) e il Gesù di Roma (Vignola, iniziato nel 1568): piante schematiche, non in scala. In entrambe c'è una navata unica con cappelle laterali e un transetto che non sporge oltre il filo delle cappelle; ad Alberti appartengono le cappelline ricavate nei pilastri, alternate alle cappelle grandi, a Vignola le cappelle comunicanti tra loro.

Le pareti e le volte del Gesù appaiono oggi coperte di ori, marmi e affreschi: sono in gran parte decorazioni barocche del Seicento, che studierai il prossimo anno. All'origine la chiesa era molto più sobria. Anche questo è un insegnamento: un edificio è fatto di più tempi, e per leggerlo bisogna distinguere il progetto originario dalle trasformazioni successive.

APPROFONDIMENTO

L'anamorfosi: la prospettiva portata al limite. Nel cap. 4 hai incontrato l'anamorfosi e il suo esempio più famoso, il teschio deformato ai piedi degli *Ambasciatori* di Hans Holbein il Giovane (1533, olio su tavola; Londra, National Gallery), che si riconosce solo guardando il quadro di sbieco. Il teschio non è un capriccio: accanto ai ricchi abiti e agli strumenti scientifici dei due ambasciatori ricorda che tutto passa. È una **vanitas**, un'immagine o un oggetto che invita a meditare sulla brevità della vita e sulla vanità dei beni terreni (dal latino *vanitas*, «vanità, inconsistenza»). Il gusto manierista per l'enigma e per la sorpresa ama questi giochi.

La costruzione è una prospettiva centrale fatta da un punto di vista insolito (Figura 14.7). Si immagina il disegno in un quadro ideale Q, verticale, e lo si proietta dall'occhio V su un piano molto inclinato rispetto ai raggi visuali, per esempio il pavimento. Con i triangoli simili (il teorema di Talete): se l'occhio è all'altezza h e il quadro alla distanza d, un punto del quadro alla quota z arriva sul pavimento alla distanza $x = d \cdot h : (h - z)$. Con $h = 40$ mm e $d = 60$ mm, i punti alle quote 4 e 28 mm cadono a $60 \cdot 40 : 36 \approx 66{,}7$ mm e a $60 \cdot 40 : 12 = 200$ mm: un quadrato alto 24 mm diventa un trapezio lungo più di 13 cm. Dall'occhio V, e solo da lì, il disegno torna un quadrato.

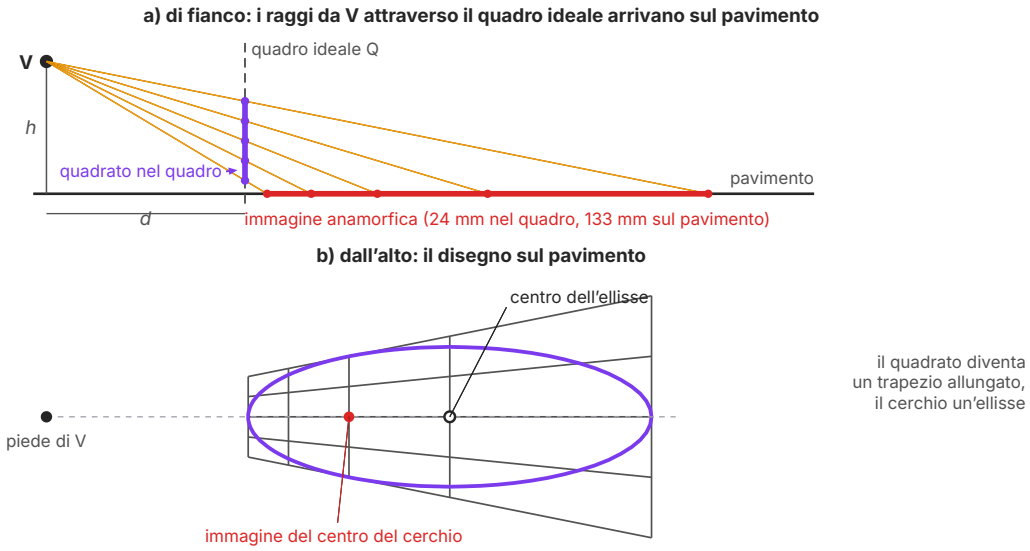

Figura 14.7 Il principio dell'anamorfosi (costruzione esatta; misure del modello in mm: $h = 40$, $d = 60$). a) Di fianco: i raggi visuali da V attraverso un quadrato del quadro ideale Q, alto 24 mm (dalla quota 4 alla quota 28), arrivano sul pavimento tra 66,7 e 200 mm dal piede di V. b) Dall'alto: il quadrato diviso in 4 × 4 parti diventa un trapezio molto allungato e il cerchio inscritto un'ellisse; come in ogni prospettiva (cap. 3), l'immagine del centro del cerchio non è il centro dell'ellisse.

14.5.5 Verso la fine del secolo

Negli ultimi decenni del Cinquecento le due spinte del capitolo, la raffinatezza manierista e la richiesta di chiarezza della Controriforma, convivono e si scontrano. A Firenze si continuano a decorare palazzi e cappelle nella maniera di Vasari; a Roma i papi riempiono le chiese di grandi cicli narrativi, chiari ma spesso ripetitivi. Sarà una nuova generazione di pittori, i Carracci a Bologna e Caravaggio a Roma, a rompere con la maniera tornando allo studio diretto della natura: con loro, il prossimo anno, comincerà il Seicento. Prima, però, bisogna guardare a Venezia, che nel Cinquecento percorre una strada propria (cap. 15), e all'architettura di Palladio (cap. 16).

Tabella 14.1 Dove vedere oggi le opere del capitolo (approccio diretto all'opera: molti musei pubblicano sui loro siti riproduzioni ad alta risoluzione).

Opera	Dove si trova
Rosso Fiorentino, *Deposizione dalla croce*	Volterra, Pinacoteca e Museo Civico
Pontormo, *Deposizione*	Firenze, Santa Felicita, cappella Capponi (nel luogo d'origine)
Bronzino, *Eleonora di Toledo con il figlio Giovanni*; Parmigianino, *Madonna dal collo lungo*	Firenze, Gallerie degli Uffizi
Bronzino, *Allegoria con Venere e Cupido*; Holbein, *Gli ambasciatori*	Londra, National Gallery
Parmigianino, *Autoritratto entro uno specchio convesso*	Vienna, Kunsthistorisches Museum
Correggio, *Assunzione della Vergine*	Parma, cupola del Duomo
Giulio Romano, Palazzo Te e Sala dei Giganti	Mantova (il palazzo è un museo)
Cellini, *Perseo*; Giambologna, *Ratto delle Sabine*	Firenze, Loggia dei Lanzi (originali della base del Perseo al Bargello)
Vasari, Uffizi e corridoio vasariano	Firenze
Vignola, Villa Giulia; il Gesù	Roma
Vignola, Palazzo Farnese	Caprarola (Viterbo)

SINTESI

- Per Vasari la **maniera** è uno stile ideale costruito scegliendo il meglio della natura e dei maestri; la «bella maniera» si impara da Michelangelo e Raffaello, e il grande artista si concede una **licenza** «ordinata nella regola».
- **Manierismo** è un nome dato più tardi, prima in senso negativo, all'arte che dagli anni Venti del Cinquecento rielabora liberamente la maniera dei grandi maestri: figure allungate, spazi ambigui, colori freddi e cangianti, ordini usati contro la regola.
- Il **Sacco di Roma** (6 maggio 1527) disperde gli artisti romani e diffonde la maniera moderna in Italia e in Europa, in un clima segnato dalla Riforma protestante.
- **Rosso Fiorentino** (*Deposizione*, Volterra, 1521) e **Pontormo** (*Deposizione*, Santa Felicita, c. 1525–1528) rompono l'equilibrio rinascimentale: gesti concitati, figure senza peso, un vuoto al centro, colori cangianti.
- **Bronzino** è il pittore della corte di Cosimo I: ritratti immobili e preziosi, allegorie difficili. **Parmigianino** dipinge l'*Autoritratto entro uno specchio convesso* (c. 1524) e la *Madonna dal collo lungo* (1534–1540); **Correggio** apre la cupola del Duomo di Parma sul cielo.
- **Giulio Romano** costruisce a Mantova **Palazzo Te** (c. 1525–1535): triglifi che «scivolano», bugnato, la Sala dei Giganti che sembra crollare addosso a chi entra.
- **Vasari** scrive le *Vite* (1550 e 1568), costruisce gli **Uffizi** (dal 1560) e il **corridoio vasariano** (1565) e promuove l'**Accademia del Disegno** (1563); Ammannati e Buontalenti completano la Firenze dei Medici.
- **Cellini** fonde il *Perseo* (1545–1554); **Giambologna** scolpisce il *Ratto delle Sabine* (1583), esempio di **figura serpentinata** e di **veduta multipla**.
- Il **Concilio di Trento** (1545–1563) difende le immagini sacre ma chiede chiarezza e **decoro**: tra il 1564 e il 1565 si coprono alcuni nudi del *Giudizio*.
- **Vignola** riduce gli ordini a una regola in moduli (*Regola*, 1562), costruisce Villa Giulia e Caprarola e progetta il **Gesù** (dal 1568, consacrato nel 1584): navata unica, cappelle laterali, cupola, il modello della chiesa della Controriforma.
- L'**anamorfosi** è una prospettiva fatta da un punto di vista insolito: un gioco geometrico che il gusto manierista usa per sorprendere e per ricordare la vanità delle cose.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Nel proemio della terza parte delle *Vite* Vasari chiama «bella maniera»:
   - **A.** lo stile dei pittori bizantini
   - **B.** uno stile ideale ottenuto scegliendo e unendo le parti più belle
   - **C.** la copia fedele di un solo modello dal vero
   - **D.** la pittura a olio dei fiamminghi

2. ● Il Sacco di Roma avvenne:
   - **A.** nel 1517, per opera dei protestanti tedeschi
   - **B.** nel 1494, durante la discesa di Carlo VIII
   - **C.** nel 1527, per opera delle truppe imperiali di Carlo V
   - **D.** nel 1563, alla fine del Concilio di Trento

3. ● Nella *Deposizione* di Pontormo in Santa Felicita:
   - **A.** la croce domina il centro della tavola
   - **B.** le figure stanno su un paesaggio profondo, costruito in prospettiva
   - **C.** il corpo di Cristo è al centro, illuminato da una luce radente
   - **D.** mancano croce e paesaggio, e le figure girano attorno a un vuoto centrale

4. ● L'*Autoritratto entro uno specchio convesso* di Parmigianino è dipinto:
   - **A.** su una tavola di legno convessa, una mezza sfera
   - **B.** su uno specchio vero
   - **C.** ad affresco in una cupola
   - **D.** su tela, poi incollata su una sfera

5. ● Che cosa ha di insolito il cortile di Palazzo Te?
   - **A.** è circolare dentro un pentagono
   - **B.** ha colonne di ordine gigante su due piani
   - **C.** alcuni triglifi sono più in basso degli altri, come se scivolassero
   - **D.** è coperto da una cupola

6. ● Gli Uffizi furono costruiti da Vasari per:
   - **A.** ospitare la galleria delle statue dei Medici
   - **B.** riunire in un solo edificio le magistrature dello Stato
   - **C.** fare da residenza a Cosimo I
   - **D.** accogliere l'Accademia del Disegno

7. ● Il *Ratto delle Sabine* di Giambologna:
   - **A.** è un bronzo fuso in più pezzi
   - **B.** ha una sola veduta principale, verso la piazza
   - **C.** è un rilievo stiacciato
   - **D.** è scolpito in un solo blocco di marmo ed è fatto per essere girato intorno

8. ● Il decreto del Concilio di Trento sulle immagini sacre (1563):
   - **A.** chiede che le immagini siano chiare, fedeli alla dottrina e decorose
   - **B.** vieta le immagini nelle chiese
   - **C.** impone a tutti i pittori lo stile di Michelangelo
   - **D.** riguarda solo l'architettura delle chiese

9. ● Nella *Regola* di Vignola il modulo è:
   - **A.** l'altezza della colonna
   - **B.** il diametro della colonna
   - **C.** il raggio della colonna
   - **D.** la larghezza del triglifo diviso due

10. ●● La pianta del Gesù di Roma ha:
    - **A.** tre navate divise da colonne, come una basilica paleocristiana
    - **B.** una navata unica con cappelle laterali, un transetto corto e una cupola
    - **C.** una pianta centrale a croce greca
    - **D.** un cortile circolare al centro

Lessico dell'arte

11. ● Definisci in una o due righe: *a*) maniera (nel senso di Vasari); *b*) Manierismo; *c*) licenza; *d*) decoro.

12. ● Abbina ogni termine alla sua definizione. Termini: 1) cangiantismo; 2) figura serpentinata; 3) veduta multipla; 4) ninfeo; 5) vanitas; 6) anticlassico. Definizioni: A) costruzione con fontane e grotte dedicata alle acque; B) uso di stoffe dipinte con due colori diversi in luce e in ombra; C) che si oppone in modo voluto all'equilibrio e alla misura dell'arte classica; D) figura il cui asse si avvolge a spirale; E) immagine che invita a riflettere sulla brevità della vita; F) scultura pensata per essere vista da tutti i lati, senza una veduta privilegiata.

13. ● Completa. Il Concilio di Trento si svolse dal _____ al _____ ; la Compagnia di Gesù fu approvata nel _____ dal papa _____ ; la chiesa del Gesù fu iniziata nel _____ su progetto di _____ e la sua facciata è di _____ .

14. ● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. *a*) La parola «Manierismo» fu inventata da Vasari. *b*) Correggio affrescò la cupola del Duomo di Parma. *c*) Il corridoio vasariano collega Palazzo Vecchio a Palazzo Pitti. *d*) Il Ponte Santa Trinita di Ammannati è l'unico ponte di Firenze sopravvissuto alla guerra.

15. ●● Spiega la differenza tra: *a*) Riforma protestante e Controriforma; *b*) veduta principale e veduta multipla; *c*) maniera e Manierismo.

16. ●● Con le tue parole, spiega che cosa intende Vasari quando parla di una «licenzia, che non essendo di regola, fosse ordinata nella regola». Fai un esempio di architettura tratto dal capitolo.

Collocare nel tempo e nello spazio

17. ● Metti in ordine cronologico, dal più antico al più recente, e scrivi la data: *Regola* di Vignola; Sacco di Roma; *Deposizione* di Rosso; inizio degli Uffizi; tesi di Lutero; consacrazione del Gesù; collocazione del *Ratto delle Sabine*; prima edizione delle *Vite*.

18. ● Abbina ogni opera alla città in cui si trova oggi. Opere: 1) *Deposizione* di Rosso; 2) *Autoritratto entro uno specchio convesso*; 3) *Assunzione della Vergine* di Correggio; 4) Sala dei Giganti; 5) *Allegoria con Venere e Cupido*; 6) palazzo pentagonale dei Farnese. Città: A) Mantova; B) Londra; C) Caprarola; D) Volterra; E) Parma; F) Vienna.

19. ●● Usa la pianta della Figura 14.4 e la sua scala grafica. *a*) In quale direzione corre il piazzale degli Uffizi, da piazza della Signoria all'Arno? *b*) Misura la lunghezza dell'ala orientale degli Uffizi. *c*) Quale edificio unisce, con il corridoio, la sede del governo alla riva del fiume? *d*) Perché la lunga strada-piazza degli Uffizi si può leggere come una prospettiva centrale?

20. ●● Usa la Figura 14.1. *a*) Quali opere del capitolo sono state iniziate o eseguite mentre era in corso il Concilio di Trento? *b*) Quanti anni passano tra la morte di Raffaello e il Sacco di Roma? *c*) Quanti anni dura il cantiere del Gesù, dall'inizio alla consacrazione? *d*) Quale opera di architettura del capitolo è la più antica?

Leggere l'opera

21. ●● **Lettura d'opera.** Leggi la *Deposizione* di Rosso Fiorentino con lo schema: dati, soggetto, composizione (aiutati con la Figura 14.2), spazio, luce e colore, stile, committenza e luogo.

22. ●● **Lettura d'opera.** Descrivi la *Madonna dal collo lungo* di Parmigianino: proporzioni delle figure, spazio, rapporto tra primo piano e sfondo, stato di conservazione (perché è incompiuta?), in che senso è un esempio di «grazia» manierista.

23. ●● **Lettura d'opera.** Palazzo Te: funzione, committente, pianta, materiali, il cortile e le sue «licenze» (Figura 14.3), la Sala dei Giganti. Usa la frase di Vasari citata nel capitolo per spiegare l'effetto della sala su chi entra.

24. ●● **Lettura d'opera.** Il *Ratto delle Sabine*: materiale, dimensioni, luogo, soggetto, composizione delle tre figure, rapporto con lo spettatore. Usa la Figura 14.5 per spiegare che cos'è la figura serpentinata.

25. ●●● **Leggere una fonte.** Rileggi il riquadro sul racconto di Cellini. *a*) Che tipo di fonte è la *Vita*? *b*) Quali informazioni sul Perseo puoi considerare sicure e quali vanno verificate? *c*) Con quali altri strumenti uno storico dell'arte può controllare il racconto?

Collegare e confrontare

26. ●● **Disegno.** Su un foglio A4 verticale disegna in prospetto due campate doriche secondo la regola di Vignola, con modulo di 8 mm e interasse di 10 moduli: semicolonne (base e capitello semplificati, alti 1 modulo), architrave, fregio con triglifi e metope, cornice. Poi ridisegna la seconda campata «alla maniera di Giulio Romano», abbassando il triglifo centrale di 6 mm. Calcola prima: altezza della colonna, della trabeazione, larghezza del triglifo e della metopa, larghezza totale del disegno.

27. ●● **Disegno e matematica (capp. 3–4).** Costruisci un'anamorfosi come nella Figura 14.7, con h = 50 mm e d = 50 mm. Il quadrato nel quadro ideale va dalla quota 5 alla quota 35 mm ed è largo 30 mm. *a*) Calcola con i triangoli simili a che distanza dal piede di V cadono sul pavimento i lati alla quota 5, 20 e 35 mm. *b*) Calcola la larghezza dell'immagine del lato vicino e di quello lontano. *c*) Disegna la pianta del trapezio, divisa in 3 × 3 parti.

28. ●● **Architettura (cap. 8).** Confronta la pianta del Gesù con quella di Sant'Andrea a Mantova (Figura 14.6): che cosa hanno in comune, che cosa cambia, e perché il modello di Alberti si adattava bene alle esigenze della Controriforma?

29. ●● **Matematica.** Secondo la *Regola* di Vignola la colonna tuscanica è alta 14 moduli, la dorica 16, la ionica 18, la corinzia 20. Per una colonna alta 3,60 m calcola il diametro in ciascuno dei quattro ordini e il rapporto tra altezza e diametro. Che cosa noti?

30. ●●● **Storia e italiano.** Il Cinquecento è anche il secolo di Machiavelli e di Castiglione. Nel *Cortegiano* Castiglione raccomanda una grazia che nasconda la fatica (la «sprezzatura»). Quali opere del capitolo ti sembrano esprimere un ideale simile, e quali invece una tensione o un'inquietudine? Motiva con almeno tre esempi.

Verso la verifica

31. ●●● **Tema (15–20 righe).** Dal Rinascimento al Manierismo: confronta una *Deposizione* manierista (Rosso o Pontormo) con un'opera del primo Cinquecento che conosci (Raffaello o Michelangelo), soffermandoti su composizione, spazio, colore e rapporto con lo spettatore.

32. ●●● **Tema (15–20 righe).** Firenze capitale dei Medici: gli Uffizi, il corridoio vasariano, la Loggia dei Lanzi con il Perseo e il Ratto delle Sabine, l'Accademia del Disegno. In che modo l'arte e l'architettura raccontano il passaggio dalla repubblica al principato?

33. ●●● **Tema (15–20 righe).** Che cosa chiede il Concilio di Trento alle immagini e alle chiese? Rispondi con il decreto del 1563, la vicenda del *Giudizio universale* e la chiesa del Gesù.

PER APPROFONDIRE

- [VAS] G. Vasari, *Le vite* (1568): il proemio della terza parte, sulla «maniera moderna», e le vite di Giulio Romano, di Rosso e di Pontormo; da confrontare con le opere.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sul Manierismo e sulla crisi dell'arte dopo Raffaello e Michelangelo.
- [WIT] R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*: le regole delle proporzioni negli ordini e nelle piante, da Alberti a Palladio.
- [KEM] M. Kemp, *La scienza dell'arte*: le prospettive insolite, gli specchi e le anamorfosi del Cinquecento.

Glossario del capitolo

Accademia del Disegno
Istituzione fondata a Firenze nel 1563 su proposta di Vasari, sotto la protezione di Cosimo I, che riuniva e formava pittori, scultori e architetti.

Anticlassico
Che si oppone in modo voluto all'equilibrio, alla misura e alla chiarezza dell'arte classica e del primo Cinquecento.

Cangiantismo
Uso di colori cangianti: stoffe dipinte con due tinte diverse nelle zone in luce e in ombra, come sete che cambiano colore.

Compagnia di Gesù
Ordine religioso fondato da Ignazio di Loyola e approvato nel 1540, dedito alla predicazione, all'insegnamento e alle missioni; i suoi membri sono i gesuiti.

Controriforma
Insieme delle iniziative con cui la Chiesa cattolica, nel Cinquecento, rispose alla Riforma protestante; detta anche Riforma cattolica.

Decoro
Convenienza di un'immagine al suo soggetto, al luogo e al pubblico; per la Controriforma, chiarezza, fedeltà ai testi e assenza di elementi profani o indecenti.

Figura serpentinata
Figura o gruppo il cui asse si avvolge a spirale dalla base alla sommità, così che le parti del corpo guardino in direzioni diverse.

Licenza
Deviazione voluta e riconoscibile dalle regole, per esempio degli ordini architettonici, fatta per ottenere un effetto.

Maniera
Nel linguaggio di Vasari, stile ideale costruito scegliendo e combinando le parti più belle della natura e delle opere dei maestri; la «bella maniera» è quella appresa da Michelangelo e Raffaello.

Manierismo
Nome dato più tardi all'arte che, dagli anni Venti agli ultimi decenni del Cinquecento, rielabora liberamente la maniera dei grandi maestri, con figure allungate, spazi ambigui e colori innaturali.

Ninfeo
Costruzione con fontane, grotte e statue dedicata alle ninfe e alle acque, tipica delle ville.

Riforma protestante
Movimento religioso iniziato da Lutero nel 1517 che, rifiutando l'autorità del papa e parte della dottrina cattolica, diede vita alle Chiese protestanti.

Sacco di Roma
Saccheggio della città compiuto dalle truppe imperiali di Carlo V a partire dal 6 maggio 1527.

Vanitas
Immagine o oggetto che invita a meditare sulla brevità della vita e sulla vanità dei beni terreni.

Veduta multipla
Carattere di una scultura progettata per essere vista da tutti i lati, senza una veduta privilegiata.

Soluzioni

1. B. Scegliere le parti più belle e unirle in una figura sola (Vasari, Proemio della terza parte, 1568).

2. C. 6 maggio 1527, lanzichenecchi e soldati spagnoli dell'esercito imperiale; il papa Clemente VII in Castel Sant'Angelo.

3. D. Le figure formano un anello attorno a un vuoto centrale; Cristo è in basso a sinistra, portato da due giovani.

4. A. Una mezza sfera di legno tornita, secondo il racconto di Vasari; diametro 24,4 cm.

5. C. Sui lati dell'asse principale il triglifo al centro di ogni intercolumnio è abbassato.

6. B. Gli «uffici» delle magistrature, accanto a Palazzo Vecchio; la galleria nasce dopo, al piano alto.

7. D. Tre figure in un solo blocco, alto circa 4,1 m: è un esempio di veduta multipla.

8. A. Sessione del dicembre 1563: immagini conservate e onorate, ma senza errori, nulla di profano o di indecente, controllo del vescovo.

9. C. Il modulo è il raggio: la colonna dorica è alta 16 moduli, cioè 8 diametri.

10. B. Navata unica con volta a botte, tre cappelle comunicanti per lato, transetto che non sporge, cupola all'incrocio.

11. *a*) Maniera: stile ideale costruito scegliendo e combinando le parti più belle della natura e delle opere dei maestri; la «bella maniera» si impara da Michelangelo e Raffaello. *b*) Manierismo: nome dato più tardi all'arte che, dagli anni Venti del Cinquecento, rielabora liberamente la maniera dei grandi maestri, con figure allungate, spazi ambigui, colori innaturali e ordini usati contro la regola. *c*) Licenza: deviazione voluta e riconoscibile dalle regole (per esempio degli ordini), fatta per ottenere un effetto. *d*) Decoro: convenienza di un'immagine al soggetto, al luogo e al pubblico; per la Controriforma, chiarezza, fedeltà ai testi, assenza di nudità e di dettagli profani.

12. 1-B; 2-D; 3-F; 4-A; 5-E; 6-C.

13. 1545; 1563; 1540; Paolo III; 1568; Jacopo Barozzi da Vignola; Giacomo della Porta.

14. *a*) Falso: Vasari usa «maniera»; «manierismo» è un termine dei critici successivi, nato in senso negativo. *b*) Vero (*Assunzione della Vergine*). *c*) Vero: attraversa gli Uffizi e passa sopra il Ponte Vecchio. *d*) Falso: fu distrutto dalle mine tedesche nell'agosto del 1944 e ricostruito «com'era e dov'era» (riaperto nel 1958); il ponte risparmiato fu il Ponte Vecchio.

15. *a*) La Riforma protestante (dal 1517, Lutero) rifiuta l'autorità del papa e parte della dottrina cattolica; la Controriforma è la risposta della Chiesa cattolica (Concilio di Trento, nuovi ordini, regole per le immagini). *b*) Una scultura con veduta principale è pensata per essere guardata da un punto (una nicchia, una facciata); una a veduta multipla da tutti i lati, senza un punto privilegiato. *c*) La maniera è un concetto del Cinquecento (Vasari), positivo; il Manierismo è il nome storiografico, più tardo, del periodo e delle sue tendenze.

16. Traccia: l'artista che conosce perfettamente la regola può prendersi delle libertà che non la distruggono, ma la arricchiscono; la licenza è «ordinata», cioè controllata e consapevole. Esempi: i triglifi che scivolano nel cortile di Palazzo Te; le colonne incassate e le mensole inutili del ricetto della Laurenziana (cap. 12).

17. Tesi di Lutero (1517); *Deposizione* di Rosso (1521); Sacco di Roma (1527); prima edizione delle *Vite* (1550); inizio degli Uffizi (1560); *Regola* di Vignola (1562); collocazione del *Ratto delle Sabine* (1583); consacrazione del Gesù (1584).

18. 1-D; 2-F; 3-E; 4-A; 5-B; 6-C.

19. *a*) Da nord-nord-est (piazza della Signoria) a sud-sud-ovest (l'Arno): l'asse è ruotato di circa 20° rispetto al nord. *b*) Circa 150 m (accettabile tra 140 e 160 m, misurando con la scala grafica). *c*) Gli Uffizi stessi: il corridoio esce da Palazzo Vecchio, corre sull'ala orientale e sul loggiato, poi lungo il fiume. *d*) Le due ali parallele e uguali sono come le pareti di una scatola prospettica (cap. 4): le loro linee orizzontali convergono verso un punto di fuga e inquadrano, sullo sfondo, il loggiato e l'Arno.

20. *a*) Tra il 1545 e il 1563: il *Perseo* (1545–1554), l'*Allegoria* di Bronzino (c. 1545), Villa Giulia (dal 1551), Caprarola (dal 1559), gli Uffizi (dal 1560), la *Regola* (1562), la prima edizione delle *Vite* (1550). *b*) 1527 − 1520 = 7 anni. *c*) 1584 − 1568 = 16 anni. *d*) Palazzo Te (c. 1525–1535).

21. Traccia: Rosso Fiorentino, *Deposizione dalla croce*, 1521 (firmata e datata), olio su tavola, 375 × 196 cm, Volterra, Pinacoteca e Museo Civico. Due zone: in alto la croce, tre scale, uomini che calano il corpo con gesti concitati, il gruppo che si chiude in cerchio; in basso i dolenti (la Madre sorretta da due donne, la Maddalena inginocchiata, Giovanni che nasconde il volto). Cielo blu piatto, senza profondità; figure per piani netti, luce tagliente, colori accesi e innaturali. Stile anticlassico: instabilità, tensione, assenza di un centro calmo. Un'opera per una città di provincia, oggi nel museo civico.

22. Traccia: Parmigianino, 1534–1540, olio su tavola, 216 × 132 cm, Uffizi; commissionata per una cappella di Santa Maria dei Servi a Parma. Proporzioni allungate (collo, dita, gambe), Bambino troppo grande e in bilico; spazio incoerente: angeli stipati a sinistra, colonne senza capitello e una figura minuscola sullo sfondo a destra, senza un passaggio graduale tra i piani. Incompiuta: il pittore lasciò Parma nel 1540 e morì quell'anno; un'iscrizione sul gradino lo attribuisce al «fato». È grazia manierista perché deforma la natura per eleganza, oltre la misura.

23. Traccia: per Federico II Gonzaga, c. 1525–1535, villa suburbana per feste e ricevimenti; blocco quadrato a un piano attorno a un cortile quadrato con quattro ingressi in croce; mattoni rivestiti di stucco. Cortile dorico su muro a bugnato, con intercolumni diversi e triglifi abbassati al centro degli intercolumni sui lati dell'asse principale. Sala dei Giganti (1532–1535): pittura continua su pareti e volta, senza cornici, giganti schiacciati da edifici e montagne che crollano; Vasari: chi entra «non può non temere che ogni cosa non gli rovini addosso».

24. Traccia: marmo, un solo blocco, alto circa 4,1 m; Firenze, Loggia dei Lanzi, collocato nel 1583. Tre figure (giovane, donna sollevata, vecchio a terra) avvitate lungo un asse a spirale che ruota dalla base verso l'alto: piedi, fianchi, spalle e testa orientati in direzioni diverse. Nessuna veduta principale: chi gira intorno vede composizioni sempre nuove (veduta multipla). Il soggetto, secondo una notizia del tempo, fu scelto a opera finita.

25. *a*) Un'autobiografia, scritta dal protagonista molti anni dopo i fatti e con il desiderio di apparire eroico. *b*) Sicuri: committente (Cosimo I), materiale, luogo, date (1545–1554); da verificare: la febbre, i piatti di stagno gettati nel forno, il piede «non venuto», i particolari drammatici della fusione. *c*) I documenti di pagamento e di bottega, le analisi tecniche del bronzo (composizione della lega, segni della fusione e dei rifacimenti), il confronto con altre fonti del tempo.

26. Modulo 8 mm. Colonna dorica 16 moduli = 128 mm (base e capitello 8 mm ciascuno, fusto 112 mm); trabeazione 4 moduli = 32 mm (architrave 8, fregio 12, cornice 12 mm); altezza totale 160 mm. Triglifo largo 8 mm, metopa 12 × 12 mm; interasse 80 mm, con 3 triglifi interi e 4 metope tra due assi ($4 \cdot 12 + 3 \cdot 8 + 2 \cdot 4 = 80$). Diametro 16 mm: larghezza da bordo a bordo delle tre semicolonne 160 + 16 = 176 mm (entra nei 190 mm utili; la cornice può sporgere di qualche millimetro). Nella variante il triglifo centrale della seconda campata scende di 6 mm: invade per 6 mm l'architrave e lascia un vuoto di 6 mm in alto nel fregio.

27. *a*) $x = d \cdot h : (h - z) = 2500 : (50 - z)$: quota 5 → 2500 : 45 ≈ 55,6 mm; quota 20 → 2500 : 30 ≈ 83,3 mm; quota 35 → 2500 : 15 ≈ 166,7 mm. *b*) La larghezza si moltiplica per $h : (h - z)$: lato vicino $30 \cdot 50 : 45 \approx$ 33,3 mm; lato lontano $30 \cdot 50 : 15 = 100$ mm. *c*) Le linee intermedie alle quote 15 e 25 mm cadono a

2500 : 35 ≈ 71,4 mm e 2500 : 25 = 100 mm (larghezze ≈ 42,9 e 60 mm); le tre divisioni longitudinali sono rette che convergono verso il piede di V. Si noti che le fasce, uguali nel quadro (10 mm), sul pavimento sono sempre più lunghe: 15,9; 28,6; 66,7 mm circa.

28. Traccia: comuni la navata unica coperta a botte, le cappelle laterali, il transetto che non sporge, la cupola all'incrocio; ad Alberti appartengono le cappelline nei pilastri alternate alle cappelle grandi e un coro lungo, a Vignola le cappelle comunicanti e un presbiterio corto. Il modello si adattava perché un'aula unica permette a tutti di vedere l'altare e di sentire il predicatore, mentre le cappelle accolgono le devozioni private.

29. Modulo = altezza : numero di moduli; diametro = 2 moduli. Tuscanico: 3,60 : 14 ≈ 0,257 m, diametro ≈ 0,51 m, rapporto 7; dorico: 0,225 m, diametro 0,45 m, rapporto 8; ionico: 0,20 m, diametro 0,40 m, rapporto 9; corinzio: 0,18 m, diametro 0,36 m, rapporto 10. A parità di altezza la colonna è sempre più snella: il rapporto altezza/diametro cresce di un'unità da un ordine al successivo.

30. Traccia: grazia e facilità apparente nei ritratti di Bronzino (volti levigati, pose controllate), nella *Madonna dal collo lungo*, nel *Perseo*; tensione e inquietudine nelle *Deposizioni* di Rosso e Pontormo e nella Sala dei Giganti. Collegare l'ideale cortigiano alla corte di Mantova (Castiglione era legato ai Gonzaga) e a quella medicea.

31. Traccia: scegliere un'opera del primo Cinquecento (per esempio la *Deposizione Borghese* di Raffaello, 1507, o la *Pietà* vaticana di Michelangelo); confrontare composizione (equilibrio, piramide stabile / vortice o due zone), spazio (prospettiva e paesaggio / spazio appiattito o assente), colore (naturale / cangiante, freddo), rapporto con lo spettatore (partecipazione composta / inquietudine, enigma); concludere sulle ragioni storiche (Sacco di Roma, crisi religiosa, gusto di corte).

32. Traccia: Cosimo I duca dal 1537; gli Uffizi (dal 1560) riuniscono le magistrature accanto alla residenza del duca; il corridoio (1565) permette al principe di muoversi sopra la città; la Loggia dei Lanzi diventa una galleria di statue che celebrano il potere (il Perseo come immagine di Cosimo); l'Accademia del Disegno (1563) mette gli artisti sotto la protezione del duca. L'arte da espressione della comunità repubblicana diventa strumento di un potere personale.

33. Traccia: il decreto della sessione di dicembre 1563 (immagini conservate e onorate, utili all'istruzione dei fedeli; niente errori, niente di profano o indecente; controllo dei vescovi); il decoro; le coperture del *Giudizio* (1564–1565) e la loro conservazione nel restauro; il Gesù (dal 1568) come chiesa per la predicazione: navata unica, cappelle laterali, cupola, modello per gli ordini religiosi.