

La Roma di Leone X

Leone X Medici (1513-21), l'altro grande mecenate della Roma del primo Cinquecento, erede della linea politica e culturale medicea, regge lo stato della Chiesa in anni più difficili di quelli di Giulio II, con le finanze in dissesto, nell'imminenza di una crisi di cui non può ancora valutare la portata, e conduce una politica di promozione delle arti e della cultura determinata più dai suoi interessi personali e da quelli della cerchia culturale aristocratica filo-medicea, che dal programma, ormai impraticabile, della grande Roma guida universale.

I ritratti di Raffaello dei due pontefici sono acutissimi: solitario, energico il vecchio Giulio II (cfr. fig. 515); fiancheggiato da due cardinali consiglieri, Leone X, il volto affabile e intelligente, è ritratto mentre sta osservando con una lente un libro di preghiere preziosamente miniato. Scrive in una sua relazione un ambasciatore della repubblica di Venezia: «Il papa è un

uomo bonario e molto liberale, che ha in orrore ogni grave fatica e ama la pace... ama le scienze, possiede buone cognizioni di letteratura... è un distinto musico...».

Mentre si occupa relativamente delle grandi imprese architettoniche e urbanistiche avviate da Giulio II, che vengono rallentate o abbandonate, Leone X bandisce un concorso per la chiesa dei Fiorentini a Roma, cui partecipano Raffaello, Antonio da Sangallo, Peruzzi, Jacopo Sansovino che lo vince (1519), si occupa dell'ampliamento del palazzo mediceo, per il quale elaborano interessanti progetti Giuliano e Antonio da Sangallo, e dell'abbellimento dei palazzi vaticani.

Negli anni del suo pontificato Roma è piena di letterati, artisti, intellettuali provenienti da tutta l'Italia e dall'estero attirati dal clima stimolante di un ininterrotto, vivissimo e libero scambio culturale. E Raffaello, l'artista prediletto dal papa e protagonista assoluto del suo pontificato, dopo la morte di Bra-

Raffaello
1518-19
Ritzold
Leone X



525

524. Raffaello, ritratto di Leone X con due cardinali, olio su tavola, h. m 1,54, 1518-19 (Firenze, Galleria degli Uffizi).

525. Raffaello, ritratto di Baldassar Castiglione, olio su tela, h. cm 82, 1514-15 (Parigi, Musée du Louvre).

524

1514-15
Pittori
Baldovino
Castiglione

mante (1514) e dopo il ritorno di Michelangelo a Firenze (1515, cfr. pp. 328-30), continua a essere l'interprete più sensibile di questo ambiente. Il ritratto di Baldassar Castiglione (1514-15) è una splendida testimonianza della «consonanza» del pittore con l'ambiente culturale romano oltre che con l'autore del *Cortegiano*, il testo in cui è delineato l'ideale ritratto del perfetto gentiluomo di corte. È lo stesso Castiglione a impersonare questo ideale nella naturalezza dell'atteggiamento, nobile senza ostentazione, nell'espressione attenta, acuta e serena; i tratti fisici e morali sono resi mediante l'equilibrio della composizione e i raffinatissimi accordi delle tonalità dei bruni e dei grigi. Di questo ambiente Raffaello stesso faceva parte dal momento che contava tra i suoi amici appunto Castiglione, e poi Bembo, Tebaldeo, Bibbiena (che gli promise in moglie una sua nipote: un riconoscimento sociale di grande rilievo). Nella frequentazione di questi personaggi si sostanzia l'interesse di Raffaello per l'antichità, stimolato delle più recenti scoperte archeo-

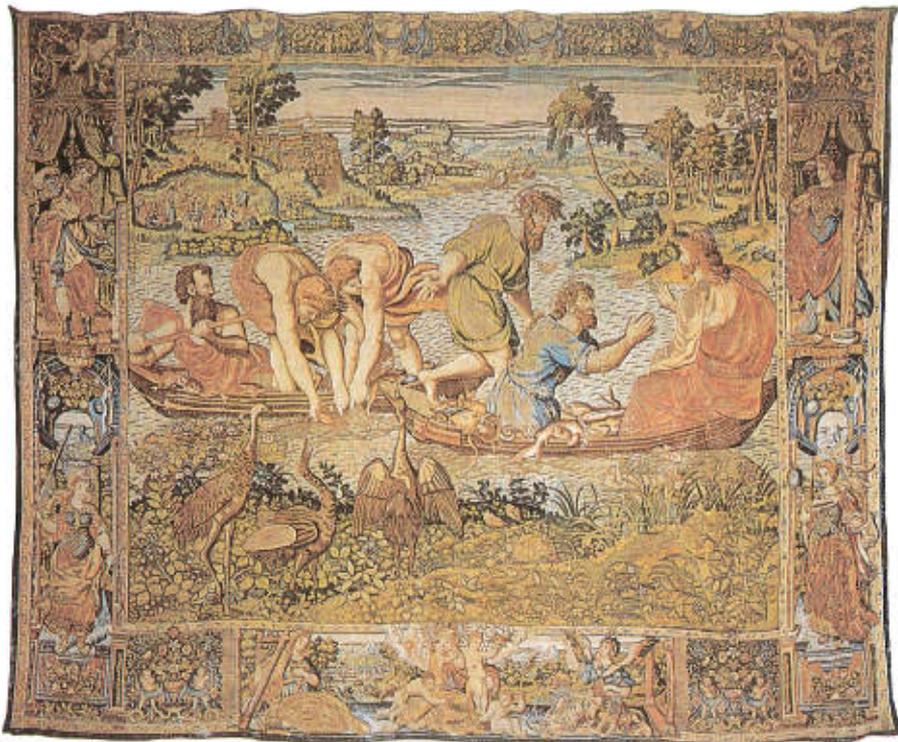
logiche che in questi anni appassionano tutta Roma: le decorazioni parietali degli edifici romani e, in particolare, il rinvenimento di quelle conservate nelle rovine («grotte») della Domus Aurea, suggerirono a Raffaello l'ideazione dei motivi decorativi a stucco e a fresco della residenza del cardinale Bibbiena (1516), delle Logge Vaticane (1518-19) e della villa Madama (eseguiti dagli allievi; cfr. fig. 581) concepiti in un rapporto di simbiosi con l'architettura: la decorazione a «grottesche», in cui si intrecciano infiniti motivi decorativi, naturalistici, geometrici, fantastici, a riquadri contenenti piccole storie, si diffonderà dovunque nel corso del secolo per opera dei seguaci di Raffaello.

Egli era divenuto un'autorità in campo archeologico, tanto che Leone X gli affidò (1515) l'incarico di «sovrintendente» ai marmi e alle iscrizioni latine, con lo scopo di preservare dalla distruzione gli esemplari più interessanti dal punto di vista estetico e documentario. L'interesse di Raffaello si rivolge ben presto ai monumenti e nasce l'idea (1517) di «porre in disegno

1518-19
Decorazione
Logge
Vaticane



526. Raffaello e allievi, decorazione delle Logge Vaticane, affreschi e stucchi, 1518-19 (Roma, Vaticano, Palazzi Vaticani).



527. *La pesca miracolosa, arazzo su cartone di Raffaello, tessuto a Bruxelles, h. m 4, 1520-24 (Loreto, Palazzo apostolico).*

L'arazzo, che fa parte di una delle serie che replicano quella predisposta da Raffaello per la cappella Sistina, rivela, rispetto ad altri, un più consistente intervento dell'arazziere, in particolare nella minuzia degli elementi decorativi e nella resa del colore. I cartoni eseguiti da Raffaello sono ora conservati al Victoria and Albert Museum di Londra.

Roma antica», di realizzare cioè una sorta di campagna di rilevamento di tutti gli antichi edifici di Roma. Nulla ci resta di questa impresa di singolare modernità per concezione e per impostazione di metodo.

Mentre si occupa di tutte queste opere, nuovi interessi lo attirano, come quello per le tecniche della pittura antica (cfr. fig. 550) o quello per una tecnica desueta quale era il mosaico, che adotta per la decorazione della cupola della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, o ancora quello per l'ideazione di una serie di cartoni (1515) per un ciclo di arazzi che, eseguiti a Bruxelles, dovevano decorare la parte bassa delle pareti della cappella Sistina (dove vennero esposti nel 1519). Qui Raffaello si cimenta con nuovi schemi compositivi, proseguendo il processo di abbandono di un asse di simmetria centrale avviato con le storie della Stanza di Eliodoro, e con i problemi relativi alle gamme di colori disponibili e alla tecnica di esecuzione degli arazzi: ne deriva la struttura a grandi figure e a vaste zone di colore, nella quale risolve anche la sua contemporanea ricerca di effetti luministici.

Raffaello architetto Parallelamente a questa già stupefacente mole di lavori, Raffaello negli anni romani si occupa intensamente anche di architettura, svolgendo in questo campo un percorso simile a quello individuabile nella pittura, dando quindi avvio anche nel linguaggio architettonico a una svolta, i cui esiti si manifesteranno lungo il corso del secolo in Italia e fuori d'Italia. Saranno infatti le soluzioni innovatrici di Raffaello a venire «esportate» e diffuse per ogni dove dopo il 1520 dai suoi allievi e da quegli artisti, come Peruzzi, Sansovino, i Sangallo, che avevano avuto contatti con lui.

In architettura la sua strada parte da Bramante e

dalla tradizione toscana del Quattrocento: nella piccola chiesa di Sant'Eligio degli Orefici (1513 circa) sono evidenti gli echi delle forme bramantesche e di quelle di Giuliano da Sangallo in Santa Maria delle Carceri; ma tutte raffaellesche sono l'estrema chiarezza e semplicità dell'impianto a croce greca con cupola (ancora una pianta centrale), la raffinatezza dei particolari (i tagli degli archi, il rapporto tra le cornici e le tesse, chiarissime superfici murarie) e soprattutto la diffusa e ariosa luminosità dell'interno. Lo stesso Bramante riconobbe in Raffaello il suo erede quando lo designò a succedergli nella direzione della fabbrica di San Pietro (cfr. scheda 16). Ma già nella cappella funeraria per Agostino Chigi in Santa Maria del Popolo, di poco posteriore (1515 circa), il linguaggio di Raffaello propone soluzioni genialmente innovatrici: pur prendendo lo spunto dallo schema bramantesco dei quattro piloni angolari di San Pietro, egli svolge lo spazio della cappella con nuova armoniosa continuità tra struttura e decorazione. L'esuberanza del rivestimento a marmi policromi, l'originale foggia piramidale delle due tombe, i mosaici lumeggiati d'oro su fondo azzurro della cupola (un recupero della tradizione paleocristiana e, insieme, uno spunto originalissimo) non soffocano la nitidezza e la forza dell'impianto. Queste sono palesate dalla robustezza delle cornici e in particolare dalla soluzione geniale dell'arcone d'ingresso che svela col suo spessore la poderosità della struttura. E svela inoltre lo studio fino all'assimilazione delle forme dell'architettura antica, soprattutto del Pantheon.

Dalla cappella Chigi alla villa Madama, alle Logge l'architettura di Raffaello abbandona l'aerea nitidezza di Sant'Eligio per farsi più monumentale e magniloquente in accordo con quanto avviene contemporaneamente nella sua pittura. Benché incompiuta, villa

1515
Cestoni
Azzurro
Cappelle
Sistina
Primario
della
Chiesa
Apostolica

1515
Cappelle
Funeraria
Apostolica
Chigi

1515
Cappelle
Funeraria
Apostolica
Chigi

Villa

1517 Villa MADAMA (Raffaello)

Madama (progettata intorno al 1517 per il cardinale Giulio de' Medici, che diventerà papa col nome di Clemente VII nel 1523) diventa un edificio esemplare per lo sviluppo della concezione della villa. Non c'è architetto del Cinquecento che non abbia guardato questo edificio, non solo la parte che venne realizzata ma anche e soprattutto il suo progetto: esso prevedeva anche la sistemazione di giardini e terrazze su livelli diversi e proponeva la concezione di un nuovo rapporto tra interni e ambiente naturale, messi in comunicazione dai grandi loggiati e dall'articolazione delle

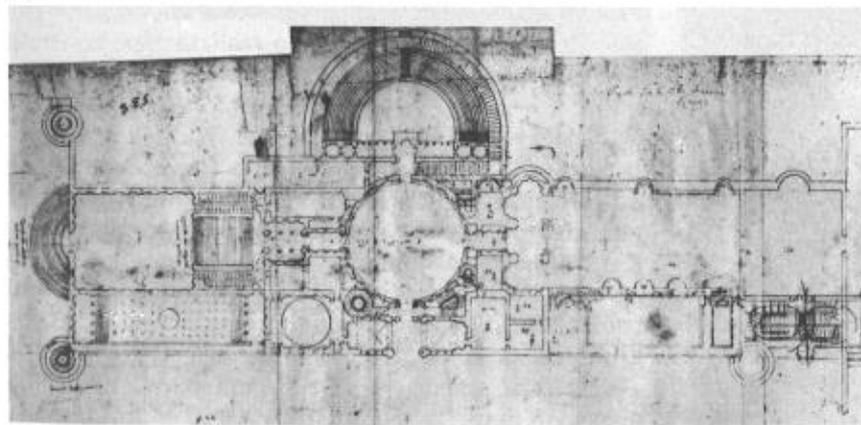
strutture architettoniche, in cui sono evidenti i richiami ai complessi termali antichi (cfr. anche fig. 581). La villa di Raffaello si pone in tal modo come indicazione di una svolta nella storia di questa tipologia architettonica. La stessa cosa avviene quando affronta il tema del palazzo urbano: il palazzo Branconio dell'Aquila (compiuto nel 1520 e distrutto nel XVII secolo), confrontato con il palazzo Caprini di Bramante e con la sua severa sovrapposizione del piano nobile pausato dalle semicolonne abbinata sul massiccio bugnato rustico del piano terreno, rivela la sicu-

PALEZZI
URBANI
1520
PALAZZO
URBANO
1520
PALAZZO
URBANO



528. Raffaello, cappella Chigi, 1515 circa (Roma, Santa Maria del Popolo).

529. Antonio da Sangallo il Giovane, da Raffaello, progetto per villa Madama a Roma, pianta, penna su carta, h. cm 62 circa, 1517 circa (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto nazionale dei disegni e delle stampe).



529

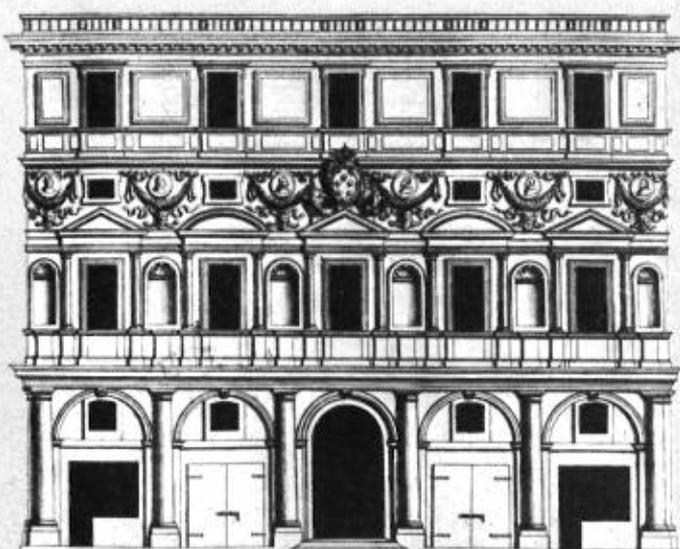
rezza con cui Raffaello supera il più interessante modello di palazzo del primo Cinquecento: il palazzo Branconio dell'Aquila ha una struttura più leggera nel piano terreno, che al di sopra si arricchisce e movimentata per gli effetti plastici degli elementi architettonici e decorativi. L'animazione si attenua nell'ultimo piano e si scioglie infine nell'aerea soluzione della balaustra terminale che funge da fluido raccordo tra l'edificio e l'atmosfera. L'audacia di queste soluzioni e la loro precocità non possono venire immediatamente recepite, ma la ricerca di proposte che offrono — analogamente a quanto avviene negli ultimi dipinti di Raffaello — daranno materia di riflessione a tutto il secolo e anche a quello successivo.

Altri protagonisti dell'ambiente romano

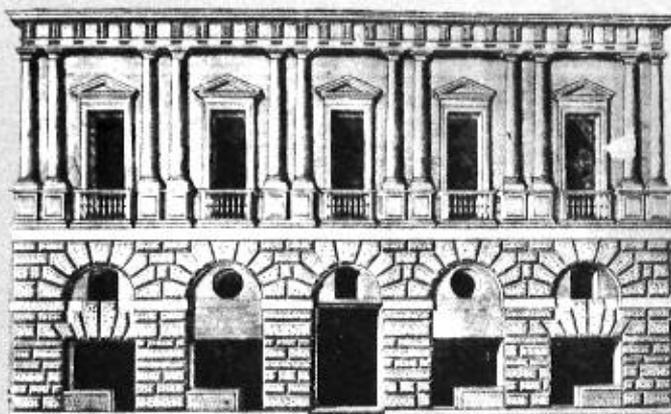
Intorno alle figure cardinali di Michelangelo, Bramante e Raffaello una schiera di artisti lavora a Roma a innumerevoli opere per la corte pontificia e per quegli aristocratici, come il banchiere senese Agostino Chigi, attirati in Roma in questo suo momento di preminenza: la committenza privata fa a gara con quella dei pontefici.

Nel campo dell'architettura vanno segnalate almeno altre due personalità di rilievo, quelle di Antonio da Sangallo il Giovane e di Baldassarre Peruzzi, della stessa generazione di Raffaello. Antonio appartiene alla numerosa famiglia dei Sangallo di cui è, dopo Giuliano e Antonio il Vecchio, il terzo rappresentante più significativo. A Roma, dove giunge nel 1505-506 con lo zio Giuliano, dapprima collabora con Bramante e Raffaello, ai quali fornisce l'assistenza della sua esperienza tecnica maturata negli anni di formazione nell'organizzatissima bottega familiare. La radice «artigianale» di quella che oggi chiameremmo l'«impresa di costruzioni» della famiglia dei Sangallo può aiutare a capire la qualità dell'opera di Antonio a Roma: per quanto riguarda il suo metodo di lavoro egli, come un moderno professionista, si vale di aiuti esperti dei vari aspetti dell'attività costruttiva e usa il disegno architettonico come strumento tecnico, come necessario preliminare alla realizzazione dell'opera, piuttosto che come momento di riflessione teorica; il suo prevalente interesse è rivolto alla formulazione di modelli per il palazzo residenziale urbano, che elabora in forme di pregevole sobrietà e decoro (palazzetto Baldassini, 1514-20). La rispondenza delle soluzioni di Antonio alle esigenze sociali ed economiche dei suoi committenti frutta una brillante carriera a questa nuova figura di professionista e contribuisce in maniera determinante a definire il volto rinascimentale di Roma. Nella vastissima produzione di questo intelligente costruttore spiccano alcune opere più impegnative: il non felice progetto per San Pietro e l'impresa del palazzo Farnese che gli venne affidata nel 1517, ma che venne ripresa con ben altro respiro in seguito (cfr. scheda 30).

Mentre Antonio da Sangallo concentra il suo lavoro nella costruzione della città mediante l'invenzione e l'organizzazione dei singoli elementi — gli edifici — che la compongono, Baldassarre Peruzzi è l'ideatore di «pezzi unici». La sua caratteristica è l'elaborazione sperimentale di idee e di progetti che solo in pochi casi hanno avuto realizzazione concreta (cfr. figg. 796-97). Una personalità quindi problematica e aperta alle novità; mentre le origini fiorentine del Sangallo riaffiorano costantemente nelle sue opere, in quelle di Peruzzi l'originaria formazione senese e l'influenza di Francesco di Giorgio vengono superate dal più sensibile e convinto avvicinamento a Raffaello. La sua fama in Roma, dove giunge intorno al 1505, è legata al nome di Agostino Chigi, suo conterraneo, amico e committente, che gli affida l'incarico della costruzione della sua villa presso il Tevere (cfr. scheda 19). Della molteplicità di stimoli di cui si nutre la cultura di Peruzzi a Roma sono



530



531

530. Raffaello, palazzo Branconio dell'Aquila a Roma, 1520 (distrutto; incisione di P. Ferrerio, 1655).

531. Bramante, palazzo Caprini a Roma, 1510 circa (distrutto; incisione di A. Lafréry, XVI secolo).

testimonianza anche la sua attività di scenografo e di decoratore. Oltre ai dipinti per la Farnesina, egli lavora per Raffaele Riario alla decorazione della rocca del palazzo episcopale di Ostia: qui è venuto recentemente alla luce, sotto lo strato di scialbo che per secoli lo aveva nascosto, un grandioso ciclo di affreschi a monocromo, ideato e coordinato da Peruzzi, che nei motivi «all'antica» del fregio e nel telaio architettonico che incornicia le scene si rivela come uno dei protagonisti della nuova interpretazione dell'antico. Avrebbero collaborato alla realizzazione delle scene figurate — i cui soggetti sono ripresi dalle storie della colonna di Traiano (cfr. vol. I, figg. 341-42) — il lombardo Cesare da Sesto e un altro senese, il giovane Domenico Beccafumi, oltre ad altri pittori. È emerso così un altro episodio che contribuisce a documentare la ricchezza della trama di incontri e di scambi che si vanno intrecciando in questo straordinario momento romano.

Per il Chigi lavorano i migliori artisti presenti in Roma: Peruzzi, Raffaello e i suoi allievi, Sodoma, Sebastiano del Piombo. Tra questi, Sebastiano Luciani (detto Sebastiano del Piombo dal 1531 quando divenne cancelliere della piombatura pontificia) è un altro rappresentante del fenomeno del superamento delle scuole locali. Formatosi a Venezia (cfr. p. 285), a Roma, dove si trasferì nel 1511, l'attività al servizio

di Agostino Chigi lo spinge verso Raffaello, soprattutto nei ritratti: ma il *Ritratto di donna* della Galleria degli Uffizi (1512 circa) o la *Dorothea* di Berlino, di poco posteriore, nonostante la sapiente fusione tra caldo colore tonale e nuova plasticità e monumentalità delle immagini, non hanno la stessa elegante naturalezza dei ritratti di Raffaello (si vedano la finezza di accordi cromatici e il nitore grafico della *Velata*).

Gli accenti più sensuali del cromatismo di ascendenza veneta e la qualità più drammatica della pittura di Sebastiano lo rendono sensibile a molteplici stimoli, ma lo portano a una adesione più stretta ai modi di Michelangelo: tra i due artisti nasce una lunga amicizia, documentata anche dal fatto che Michelangelo talvolta fornisce disegni per opere di Sebastiano (come nel caso della *Resurrezione di Lazzaro*, ora alla National Gallery di Londra, dipinta nel 1519, su commissione di Giulio de' Medici, a gara con la *Trasfigurazione* di Raffaello). L'influenza di Michelangelo è evidente nelle grandi figure della *Pietà* del Museo di Viterbo (1517 circa): la forza del plasticismo michelangiolesco dà a Sebastiano la spinta per rendere la tragedia della morte del Dio-uomo non solo con la crudezza dell'esibizione del cadavere in primo piano e la contrapposta grandiosa figura della madre, ma mediante il valore emotivo del brivido d'orrore della natura rivelata dalla livida luce lunare. Sentimento vene-



532

532. Sebastiano del Piombo, ritratto di donna, detto «di Dorothea», olio su tavola, h. cm 76, 1512-15 circa (Berlino Dahlem, Gemäldegalerie).

533. Raffaello, ritratto di donna, detto «La Velata», olio su tavola, h. cm 85, 1516 circa (Firenze, Palazzo Pitti, galleria Palatina).



533

to della natura e potenza michelangiotesca trovano qui un buon punto di fusione, e che il tono eroico sia più confacente a Sebastiano è provato anche dalla forza dei più tardi ritratti, tra cui felicissimo per saldezza d'impianto e penetrazione psicologica quello di Andrea Doria del 1526 (Roma, Galleria Doria Pamphilj). (Salsone)

Al gran fermento di rinnovamento di questi anni nel campo della pittura e dell'architettura, non si accompagna un analogo processo nella scultura: l'influenza di Michelangelo si farà sentire in maniera determinante solo più tardi, dopo il compimento della Sagrestia Nuova a Firenze (cfr. scheda 20).

Agli inizi del secolo la presenza di Andrea Sansovino a Roma, anch'egli al servizio di Giulio II, per cui esegue le tombe simmetriche dei cardinali Ascanio Sforza (1505) e Girolamo Basso della Rovere (1507) in Santa Maria del Popolo, non propone altro che un adeguamento del tipo di tomba a parete del Quattrocento e del classicismo toscano della fine del secolo: le nuove esigenze di monumentalità, suggerite in questo particolare caso dalla necessità di accordarsi al coro bramantesco, sono ottenute tramite l'equilibrio

tra le figure classicheggianti e lo schema architettonico ad arco di trionfo.

Toccherà a Jacopo Tatti — che per essere stato inizialmente allievo di Sansovino prenderà lo stesso soprannome — farsi interprete del nuovo classicismo nella scia di Bramante e di Raffaello. Lo rivelano sia la grazia armoniosa del *Bacco* (1512, Firenze, Museo nazionale del Bargello) sia la suggestione dell'architettura di Raffaello sui caratteri della tradizione fiorentina nelle architetture che gli sono attribuite a Roma (palazzo Niccolini, 1526-27, e palazzo Lante, dal 1513). Ma nella storia di Jacopo Sansovino e dell'arte del Cinquecento sarà decisivo il suo trasferimento a Venezia (cfr. pp. 335, 412-14). L'occasione del trasferimento di Sansovino e dell'abbandono di Roma da parte di tutti i protagonisti (tranne i Sangallo) di questa straordinaria stagione ha due cause particolari: la morte di Raffaello con l'inevitabile dispersione degli allievi della sua bottega e degli artisti che vi avevano trovato un punto di riferimento e il catastrofico «sacco» del 1527 che mise in fuga il papa e provocò una precipitosa diaspora degli artisti presenti in Roma (cfr. pp. 330-40).



534

534. Sebastiano del Piombo, *Pietà*, olio su tavola, h. m 2,70, 1517 circa (Viterbo, Museo civico).

535. Andrea Sansovino, *monumento funebre del cardinale Ascanio Sforza*, marmo, h. m 7,50 circa, 1505 (Roma, Santa Maria del Popolo).



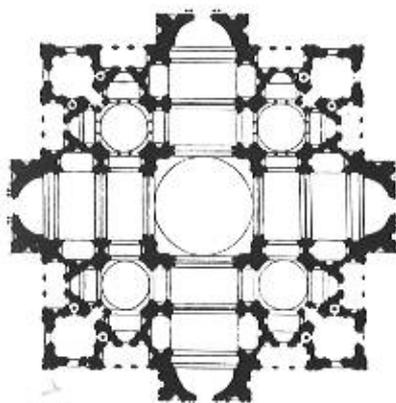
535

San Pietro a Roma

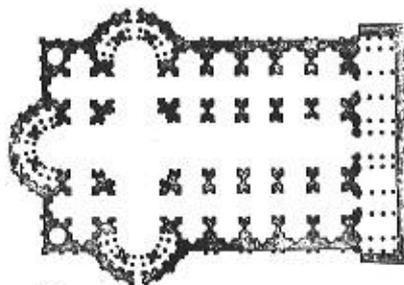
Al ritorno dei papi da Avignone, la basilica di San Pietro era già fatiscente. Niccolò V (1447-55) dà avvio alla graduale ricostruzione dell'edificio incaricando Bernardo Rossellino del rifacimento e ampliamento dell'abside e del transetto. Con Giulio II si giunge alla decisione della ricostruzione; fra' Giocondo, Giuliano da Sangallo e Bramante sono gli architetti coinvolti nell'impresa. Prevale sugli altri il progetto bramantesco e la nuova fabbrica viene solennemente inaugurata da Giulio II il 18 aprile 1506. Alla morte del papa (1513) e di Bramante (1514) erano già stati innalzati i quattro enormi pilastri e gli arconi, soprastanti che dovevano sorreggere la cupola di circa 40 metri di diametro. Gli architetti di rilievo che in seguito vengono incaricati della sovrintendenza dei lavori di San Pietro sono: dal 1514, per volontà dello stesso Bramante, Raffaello — fiancheggiato da fra' Giocondo (che muore nel 1515) e da Giuliano da Sangallo fino al 1516, poi da Antonio da Sangallo — che elabora una soluzione a pianta longitudinale innestata sulla crociera bramantesca (che diventerà un modello per le successive elaborazioni); dopo la morte di Raffaello, Antonio da Sangallo il Giovane, al quale viene affiancato (1520-27, 1532-37) Peruzzi. Mentre col suo splendido disegno prospettico Peruzzi si dichiara fedele alla linea proposta da Bramante, nella forzata mistione di schema centrale e schema longitudinale del progetto di Antonio, si capisce che la discussione sul nuovo San Pietro è ancora aperta e lungi dalla soluzione; e se ne deduce la forza della tendenza conservatrice, legata ai modelli tradizionali della pianta a croce latina, che nella curia pontificia si oppone alla tendenza più moderna e innovatrice rappresentata dai sostenitori della pianta centrale.

Il dissidio pare risolto quando, dal 1° gennaio 1547, l'incarico viene affidato a Michelangelo, che riafferma la validità della soluzione centralizzata, sostenendo polemicamente che l'allontanarsi dall'idea bramantesca vorrebbe dire allontanarsi dalla «verità». Il suo progetto ripropone la croce greca di cui accentua l'unità spaziale e il vigore plastico definendo le mura esterne col ritmo serrato dei giganteschi pilastri a ordine unico e del cornicione soprastante. La forza scattante di queste membrature converge e trova conclusione nella cupola (cfr. fig. 807). Realizzata dopo la morte di Michelangelo da Giacomo della Porta (dal 1586-88), che ne accentua la tensione verticale, la cupola conclude il dibattito cinquecentesco su San Pietro e la pianta centrale; con Giovanni Fontana e Carlo Maderno, agli inizi del Seicento, comincia una nuova, e conclusiva, fase della storia dell'edificio (cfr. vol. III, schede 4 e 10).

Proprietà
1505
Bramante
1514
Raffaello
1535
Antonio da Sangallo il Giovane
1547
Michelangelo
1586
Giacomo della Porta
1600
Giovanni Fontana
Carlo Maderno



536



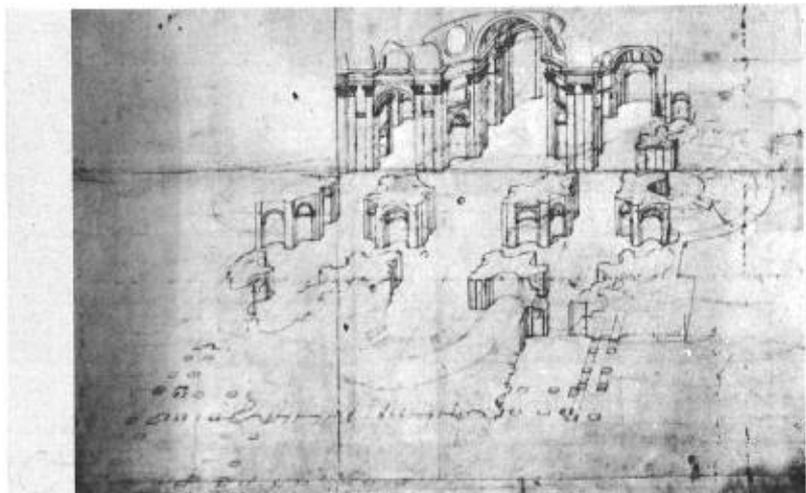
537

536. Pianta di San Pietro a Roma secondo il progetto di Bramante.

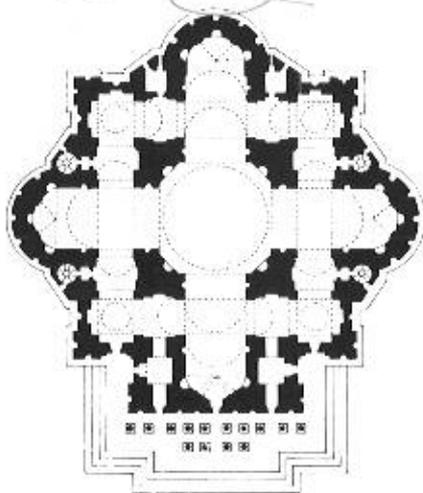
537. Pianta di San Pietro a Roma secondo il progetto di Raffaello, dal «Trattato di architettura» di Sebastiano Serlio, libro III, Venezia, 1540.

538. Baldassarre Peruzzi, disegno prospettico di San Pietro a Roma, penna su carta, h. cm 54, 1530 circa (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto nazionale dei disegni e delle stampe).

539. Pianta di San Pietro a Roma secondo il progetto di Michelangelo.



538



539

La volta della Sistina

Sopra il ciclo di affreschi eseguito per Sisto IV della Rovere (cfr. fig. 449), Michelangelo dapprima progetta dodici figure di apostoli entro le lunette, secondo le richieste della committenza; ma poi, parendogli che la decorazione limitata a quelle dodici figure fosse «cosa povera», ne discute con Giulio II che gli affida la piena responsabilità dell'ideazione ed esecuzione dei dipinti. Secondo il nuovo progetto egli organizza l'enorme superficie da dipingere (misure della pianta: 13 × 36 metri) in tre registri sovrapposti.



540

540. Michelangelo, volta della cappella Sistina, veduta d'insieme, affresco, m 13 × 36, 1508-12 (Roma, Vaticano). Sono in corso, dal 1980, i lavori di re-

stauro degli affreschi di Michelangelo: iniziati dalle lunette e proseguiti con la volta, si concluderanno con la parete del Giudizio Finale.

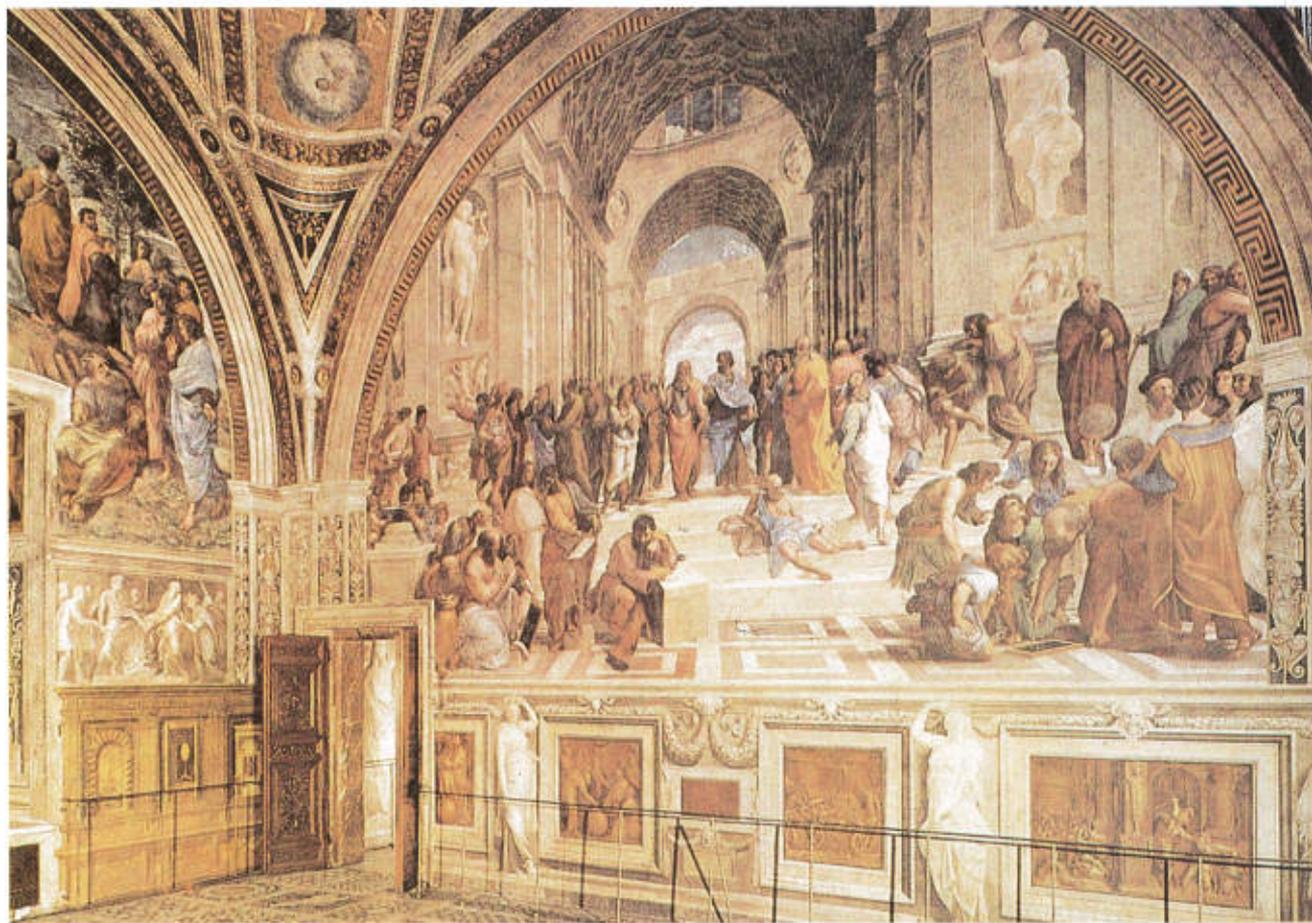
Raffaello alle Stanze vaticane

Raffaello, che deve essere arrivato a Roma sul finire del 1508, inizia la decorazione dell'appartamento di Giulio II dalla Stanza della Segnatura.

Compiuta tra la fine del 1508 e il 1511, la prima Stanza è dedicata all'esaltazione delle idee del Vero, nei due aspetti della verità rivelata, indagata dalla Teologia (*La Disputa del Sacramento*, ovvero la discussione sul mistero dell'Eucarestia), e della verità razionale, indagata dalla Filosofia (*La Scuola d'Atene*); del Bene, rappresentato dalle Virtù cardinali e teologali e dalla legge, sia civile (*Triboniano consegna le Pandette a Giustiniano*) sia ecclesiastica (*Gregorio IX approva le Decretali*); infine del Bello rappresentato dalla Poesia (*Il Parnaso*). Mentre nei medaglioni della volta questi concetti sono esposti dalle allegorie della Teologia, della Filosofia, della Giustizia e della Poesia, nelle composizioni delle pareti essi sono illustrati dalle figure dei personaggi storici che si sono distinti nei vari campi. A molti di tali personaggi, insieme simboli e testimoni storici, Raffaello dà le sembianze dei grandi uomini del suo tempo: Giulio II è ritratto nelle vesti di Gregorio IX, Leonardo in quelle di Platone, e così via.

Nella *Scuola d'Atene* e nella *Disputa del Sacramento* Raffaello sintetizza i risultati delle ricerche compositive e prospettiche del Quattrocento, quando ancora la sua esperienza umbra e fiorentina era molto recente, e le matura alla luce della rinnovata visione umanistica e della sua capacità di organizzare, senza cadere nella pedanteria allegorica e didascalica, tanto vasti e complessi argomenti in una misura veramente «classica» in cui il particolare e l'insieme si integrano con superbo equilibrio.

Nella seconda Stanza, detta di Eliodoro (1511-14), gli affreschi illustrano una serie di miracolosi interventi di Dio a favore e salvaguardia della Chiesa. Anche qui i medaglioni della volta, con quattro episodi dell'Antico Testamento relativi ad altrettanti interventi divini in protezione del popolo d'Israele, sono collegati alle storie delle pareti. Queste illustrano *La cacciata di Eliodoro dal*

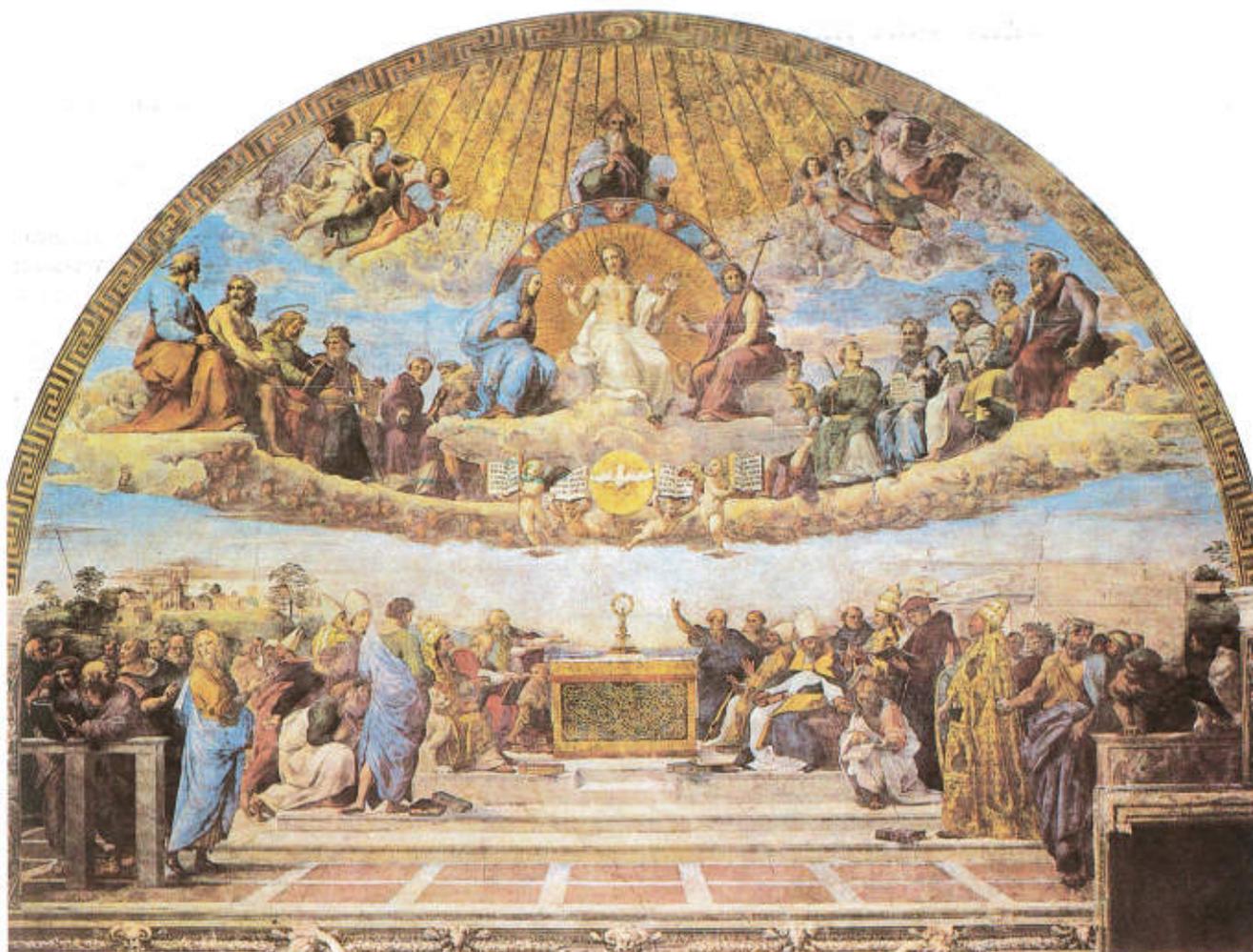


543

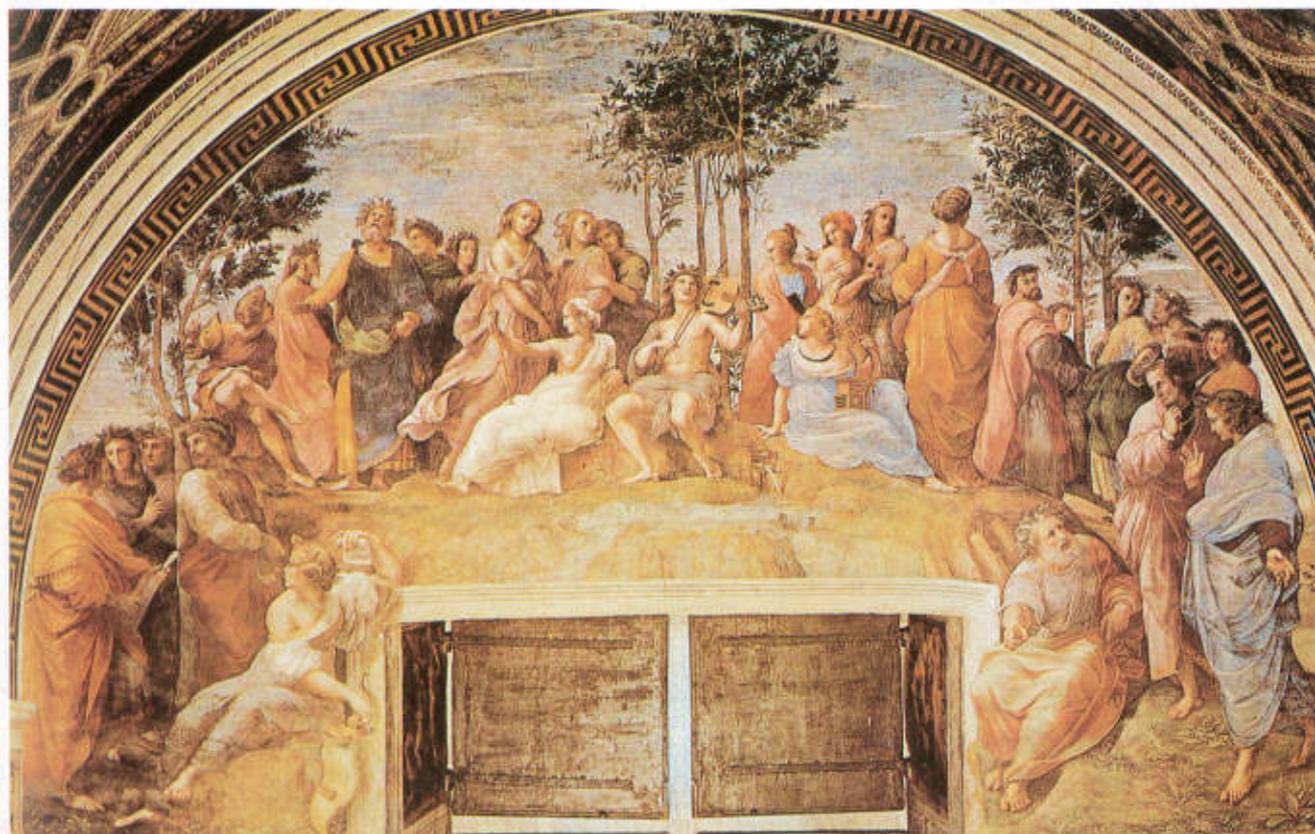
543. Raffaello, la prima Stanza, detta «della Segnatura», con *La Scuola d'Atene*, affresco, base m 7,70, 1509-10 (Roma, Vaticano, Palazzi Vaticani).

544. Raffaello, la cosiddetta «Disputa del Sacramento», affresco, base m 7,70, 1509 (Roma, Vaticano, Palazzi Vaticani).

545. Raffaello, *Il Parnaso*, affresco, base m 6,70, 1510-11 (Roma, Vaticano, Palazzi Vaticani).



544



545

tempio, *La Messa di Bolsena*, *La liberazione di san Pietro dal carcere*, *L'incontro di papa Leone Magno con Attila*. Nelle prime due storie all'evento miracoloso (il ladro Eliodoro calpestato dal cavallo dell'inviato divino, il momento in cui l'ostia sanguina tra le mani del sacerdote dubbioso) assiste Giulio II, solennemente portato dai sedieri nella prima scena, raccolto in meditazione e attorniato dal seguito di cardinali e guardie svizzere nella seconda. Il collegamento tra gli eventi miracolosi e la Chiesa contemporanea è in tal modo chiaramente espresso, tanto che si ritiene lo stesso pontefice autore del programma iconografico di questa stanza. Il tema della vittoria della Chiesa nella *Liberazione di san Pietro dal carcere* è tutto affidato agli effetti della luce: allo splendore dorato diffuso dall'angelo nella cella della prigione, con lo splendido effetto della grata in controluce e dei riflessi metallici delle armature dei custodi del prigioniero, alle torce dei soldati, al chiarore della luna. Le fonti di luce indipendenti non frammentano il racconto ma, al contrario, la loro competizione serve a collegare le fasi e a dare unità alla composizione oltre che ad accentuarne i toni drammatici. L'ultima storia di questa Stanza venne compiuta agli inizi del papato di Leone X: è suo infatti il volto che Raffaello presta a Leone I.

Nella terza Stanza (1514-17) l'intento encomiastico nei confronti del nuovo pontefice è evidente nella scelta di quattro episodi che hanno in comune il riferimento ad altrettanti pontefici di nome Leone. Nell'*Incendio di Borgo* la benedizione impartita da Leone IV blocca miracolosamente il fuoco che stava consumando il quartiere di Borgo che si trovava davanti a San Pietro. Nella *Battaglia di Ostia* ancora Leone IV ringrazia Dio per una providenziale tempesta che disperde la flotta araba. Leone III è protagonista dell'*Incoronazione di Carlo Magno* e della sua *Giustificazione*, con la quale respinge le calunnie dei nipoti di Adriano I. In questa Stanza l'intervento degli aiuti di Raffaello è più esteso che nelle precedenti.

La quarta Stanza, detta di Costantino, venne affidata a Raffaello nel 1517: egli avrebbe iniziato a progettare le decorazioni, che sono però definite, composte ed eseguite dopo la sua morte dagli allievi (1520-24). I quattro affreschi principali, che fingono arazzi appesi ai muri, si riferiscono a quattro episodi della vita dell'imperatore Costantino.

LEONE X

32 Storie

1514-17

1520-24



N. D. M. D. XIII

546. Raffaello, *La cacciata di Eliodoro dal tempio*, affresco, base m 7,50, 1511-12 (Roma, Vaticano, Palazzi Vaticani).

547. Raffaello, *La Messa di Bolsena*, affresco, base m 6,60, 1512 (Roma, Vaticano, Palazzi Vaticani).

548. Raffaello, *L'incendio di Borgo*, affresco, base m 6,70, 1514 (Roma, Vaticano, Palazzi Vaticani).

Vede pg. 295



547



548

Gli artisti della Farnesina

1509-11
Baldassarre Peruzzi

La residenza che Baldassarre Peruzzi costruì per Agostino Chigi — che più tardi venne acquistata dai Farnese dai quali deriva il nome — su un terreno tra il Tevere e la via della Lungara, doveva essere una «villa di delizie» tra i giardini della zona suburbana, dedicata ai piaceri della vita mondana e contemplativa, ai raduni di intellettuali, alle feste e alla ricca collezione d'arte e di antichità del proprietario.

Acuto interprete delle richieste del suo amico e committente, Peruzzi escogitò una soluzione che abbinava alla tipica struttura quattrocentesca del palazzo di città, coi due piani principali scanditi da un sobrio ed elegante gioco di cornici orizzontali e lesene, una innovazione che bene esprime la nuova concezione del rapporto con la natura. Nella parte posteriore, infatti, egli articolò l'edificio con due ali laterali sporgenti e mette in comunicazione esterno e interno mediante la loggia a piano terreno. L'innovazione ha importanti precedenti nella villa Chigi «alle Volte» a Siena — dove lo stesso Peruzzi avrebbe lavorato prima di trasferirsi a Roma — o nella villa del Belvedere di Innocenzo VIII in Vaticano, ma solo qui viene formulata con tanta chiarezza da divenire un modello che ottenne in seguito grande favore.

La Farnesina assurge al valore di modello grazie anche alla raffinatezza dei dettagli, come l'inserzione di mezzanini o la deliziosa cornice a festoni classicheggianti sotto il cornicione, e più in generale per il linguaggio architettonico di Peruzzi, che riesce a fondere il linearismo di estrazione senese dei profili leggeri delle lesene e delle cornici appena aggettanti sul regolarissimo paramento di



549

549. Baldassarre Peruzzi, villa Chigi, detta «la Farnesina», a Roma, esterno da nord, 1509-11.

550. Raffaello, Trionfo di Galatea, e Sebastiano del Piombo, Giunone (una delle otto lunette con temi tratti dalle «Metamorfosi» di Ovidio), affreschi, base m 2,25, 1511 (Roma, Farnesina).

mattoni, con le suggestioni delle strutture e dei ritmi bramanteschi e con il nuovo, diffuso interesse per gli effetti scenografici, nella loggia sul giardino e anche nel *trompe l'œil* della decorazione dipinta della sala delle Colonne.

Il fascino di questo edificio «condotto con quella bella grazia che si vede, non murato ma veramente nato» (Vasari) si affida anche alla felice integrazione tra architettura e decorazione dipinta. Iniziato nel 1509, la decorazione era pressoché compiuta nel 1512: dominano i temi antichi, con evidente, assoluta predilezione per i soggetti profani del repertorio mitologico, fusi al gusto per le figurazioni astrologiche collegate all'oroscopo del committente. Vi lavorano i migliori pittori presenti in Roma. Sebastiano del Piombo nelle lunette con le scene mitologiche delle *Metamorfosi* di Ovidio si rivela poco familiare con la tecnica dell'affresco e suggestionato dalla volta della Sistina (parzialmente scoperta nel 1511) che tuttavia non ha ancora compiutamente assimilato. Più solenni e scenografiche, ma di alta qualità decorativa, le voluttuose *Nozze di Alessandro e Rossane* del Sodoma (1512), che unisce all'influenza dei modi di Raffaello un morbido chiaroscuro di ascendenza leonardesca. La presenza di questo pittore settentrionale che aveva trovato l'ambiente più favorevole in area senese è segno dei legami di Agostino Chigi con la sua città natale. Da dove proviene anche Domenico Beccafumi che tra il 1510 e il 1512, in anni cioè cruciali per la sua formazione (cfr. pp. 326-28), frequentava la bottega del suo conterraneo Peruzzi e pare che collaborasse alla decorazione della Farnesina (nelle candelabre della sala di Galatea).

Ma il segno del prestigio di Agostino Chigi sta nell'essere riuscito ad assicurarsi l'opera di Raffaello e della sua scuola: spetta ancora una volta a Raffaello l'interpretazione più acuta degli orientamenti letterari e archeologici del momento col *Trionfo di Galatea*, che è una esplicita dichiara-



Sebastiano del Piombo
 Sodoma
 Raffaello
 1512 Trionfo di Galatea

zione di classicismo per il soggetto innanzitutto, oltre che per le figure che lo compongono e per i colori (il rosso «pompeiano» del manto della Galatea) che denunciano lo studio diretto della pittura antica. Per la Farnesina Raffaello progettò anche il corpo di fabbrica verso la via della Lungara adibito a stalle e foresteria, una delle sue prime prove nel campo dell'architettura e, più avanti, nel 1517, ideò la decorazione per la loggia sul giardino, che venne eseguita interamente dai suoi allievi: l'idea di Raffaello, che interpreta brillantemente il rapporto tra architettura e natura di Peruzzi, trasforma la volta della loggia in un pergolato; tra i festoni di fiori e frutti, sullo sfondo azzurro del cielo, sono dipinti i personaggi mitologici della storia di Psiche. Nella parte centrale della volta l'affresco finge due arazzi tesi tra le strutture del pergolato, nei quali sono raffigurati il *Concilio degli dèi* e il *Convito nuziale di Amore e Psiche*.

1517 Decorazione a
loggia sul giardino
A. Peruzzi



551

551. Raffaello e allievi, decorazione della loggia di Psiche, affreschi, 1517 (Roma, Farnesina).

552. Baldassarre Peruzzi, sala delle Colonne, affreschi, 1511 (Roma, Farnesina).

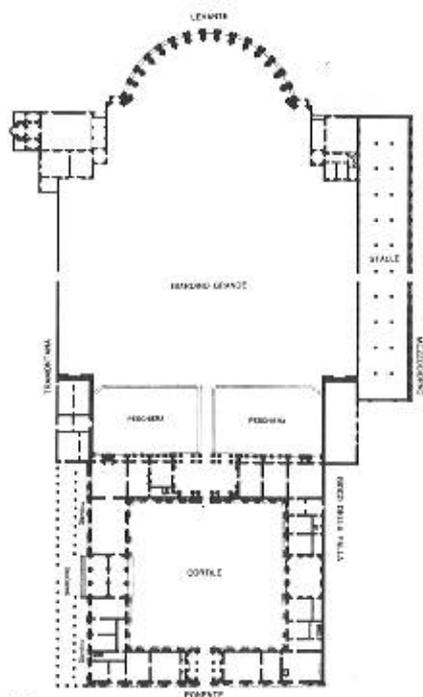


552

Il palazzo del Te

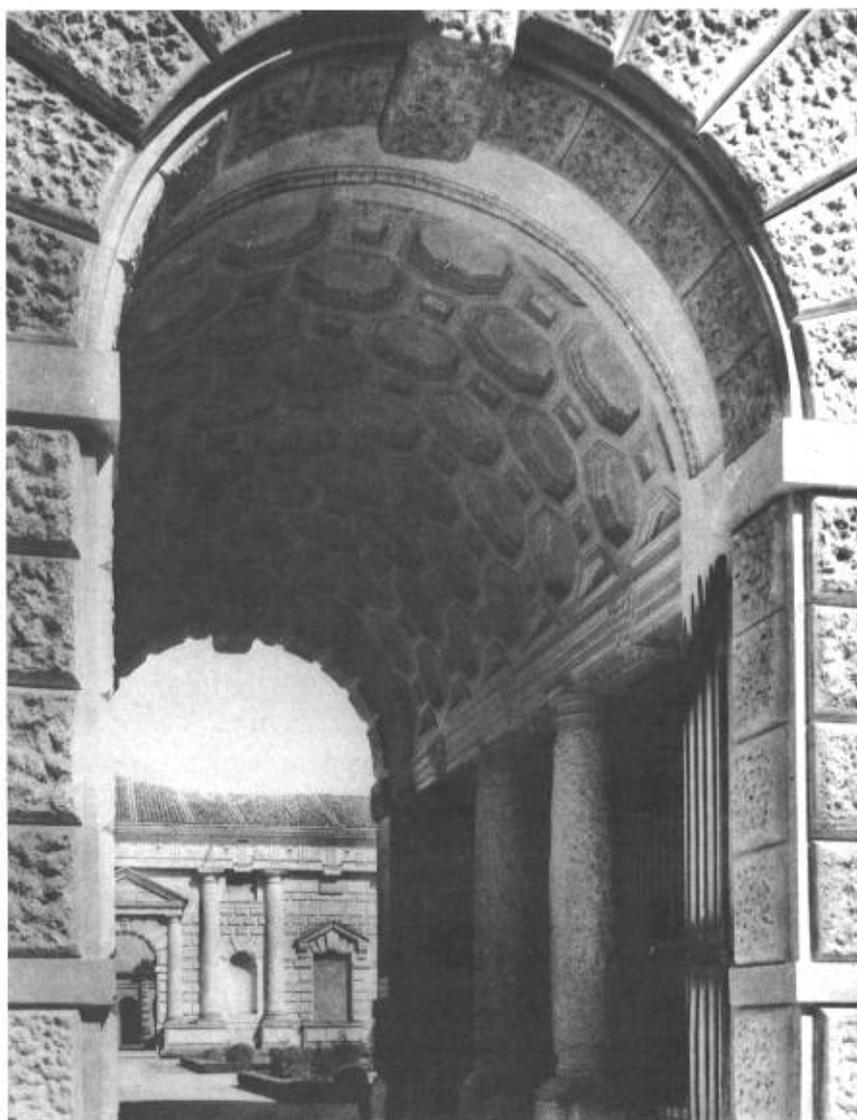
Federico II Gonzaga era stato, dal 1510 al 1513, a Roma in qualità di ostaggio; un ostaggio particolare che viveva negli appartamenti papali ed era il beniamino di Giulio II e che troviamo ritratto nella *Scuola d'Atene* di Raffaello. E quando, nel 1519, egli diviene duca (morirà nel 1540), Baldassare Castiglione è il suo ambasciatore alla corte papale. Sono pochi dati, ma bastano a indicare l'orientamento culturale di Federico e spiegano l'invio a Roma nel 1521 del pittore di corte Lorenzo Leombruno perché vi si aggiornasse e la chiamata da Roma di un artista della cerchia di Raffaello, Giulio Romano, per dare a Mantova un nuovo assetto che trasformasse il vecchio borgo medievale in una città degna della nuova situazione politica del ducato.

Vasari sottolinea molto chiaramente il ruolo di Giulio nella rapida trasformazione di Mantova per la quale egli, non solo progettò alcuni dei principali monumenti, ma anche «diede... tanti disegni di cappelle, case, giardini, facciate, e talmente si diletto di abbellirla e ornarla che la ridusse in modo, che dove prima era sottoposta al fango e piena d'acqua brutta a certi tempi e quasi inabitabile, ell'è oggi per industria di lui asciutta, sana e tutta vaga e piacevole». Così che «non più Mantova ma nuova Roma si può dire». Roma è quindi il modello ideale nella formazione di Giulio e nelle ambizioni di Federico sia per il programma di rinnovamento della sua città, sia per i singoli edifici che egli fa costruire. Tra questi il più affascinante e il più significativo della nuova temperie culturale è il palazzo del Te: una villa di piacere per Federico II che certo aveva in mente i «modelli» romani e la particolare concezione di villa della Farnesina di Peruzzi, della villa Madama di Raffaello, della villa Lante di Giulio Romano stesso. La funzione dell'edificio — villa di piacere, luogo degli svaghi e degli amori di Federico: il suo allevamento di cavalli famoso in tutta Europa e l'amante Isabella Boschetto — spiega, ancora prima delle considerazioni di ordine stilistico, la sensibilità e l'acutezza



601

601-2. Giulio Romano, palazzo del Te a Mantova, 1525-34 circa: pianta e l'atrio che immette da ponente nel cortile.



602

con cui Giulio Romano si adegua al clima culturale determinato dal committente, ambizioso politico e intelligente amatore d'arte. Giulio crea un organismo sviluppato su un solo piano per adeguarlo al pianeggiante, paludoso paesaggio circostante dell'isolotto del Tejero (da cui il nome del palazzo). Al primo grande cortile quadrato succede un secondo vasto giardino su cui danno le stalle e che si conclude con una escdra ad areate (ricostruita nel XVII secolo) dalla quale lo sguardo sconfinava sulla natura. Gli spazi esterni sono concepiti in successione scenografica; ogni facciata dell'edificio è differente e regolata da imprevedibili schemi di equilibrio; ogni stanza è deliberatamente diversa, così che l'edificio non può essere goduto dallo spettatore come un «intero», ma nella stupefacente sequenza degli episodi e delle variazioni. Non può non venire alla mente che il concetto della «varietà» presiede anche alla costruzione dell'*Orlando Furioso* di Ariosto (1516-32), dove si intrecciano e si succedono episodi fantastici, fiabeschi, amorosi, grotteschi.

ATRIO

Tra le numerosissime «spie» di questo atteggiamento di Giulio Romano si osservi almeno l'invenzione dell'atrio, in cui la bruta violenza delle colonne appena sbazzate viene contenuta dalle rigorose geometrie di capitelli e basi, componendo dialetticamente irrazionalità di natura e razionalità dell'opera dell'artefice. Oppure la soluzione dei triglifi che «scivolano» in basso nell'architrave del cortile, che alludono a una struttura instabile, ma soprattutto alla possibilità di una continua variazione degli schemi, quindi alla libertà dalla regola classica che non è fissa e immutabile, ma è un linguaggio ancora tanto vivo da permetterne la continua reinvenzione. Giulio ha certamente imparato tale capacità dalla gran libertà con cui Raffaello lavorava sulle cosiddette «regole classiche».

INTERNI
Sala di Psiche

Nella straordinaria felicità inventiva della sequenza degli interni (la superba sala dei Cavalli, le più raccolte sale dello Zodiaco e di Fetonte) un ruolo predominante è svolto dalla sala di Psiche, dedicata alla glorificazione dell'amore: come in un grande scrigno, entro i castoni delle cornici dorate e dipinte della volta si dispongono le storie del mito, mentre sulle pareti si snoda il fastosissimo festino degli dèi, dipinto con colori squillanti e vivacemente contrastanti. Rispetto allo stesso tema trattato



603. Giulio Romano, veduta della sala dedicata alla favola di Amore e Psiche, affreschi entro cornici in legno e stucco dorato, 1527-29 (Mantova, Palazzo del Te).



604



MOMO
HARON
VELESTO

605



606

604-6. Giulio Romano, *La caduta dei Giganti e L'Olimpo*, particolari della decorazione ad affresco, e il pavimento a mosaico della sala dei Giganti, 1532-34 (Mantova, Palazzo del Te).

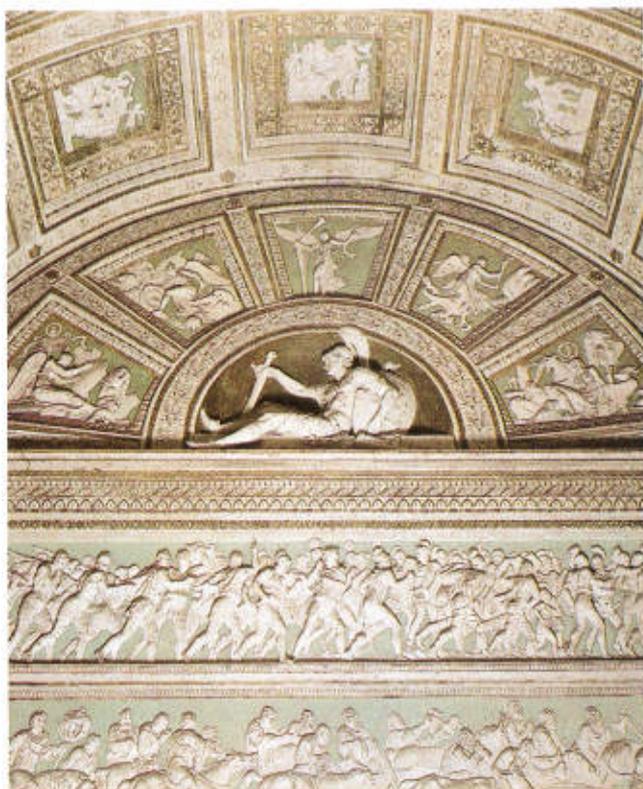
da Raffaello nella loggia della Farnesina, qui la volontà scenografica è più accentuata e i soggetti mitologici sono interpretati con una vena sensuale e smitizzante, inconcepibile dal classicismo dell'ambiente romano, ma ben adatta alla dimora preferita per la vita privata del duca di Mantova.

A questo clima si può ricondurre anche il delizioso gruppo di ambienti, raccolti e intimi, in fondo al giardino grande con la grotta, decorata un tempo da un mosaico di conchiglie e ciottoli, da sculture in bronzo e da giochi d'acqua; la loggetta con grottesche e storie figurate; il «giardino segreto» con i rilievi delle favole d'Esopo, forse del Primaticcio (che collaborò anche ad altri fregi a stucco). Come è consuetudine, Giulio si vale della collaborazione di una schiera di maestri con competenze e pesi diversi, ma bisogna sottolineare il suo ruolo di «regista» che progetta tutto l'edificio, dalle strutture murarie alle decorazioni, dai soggetti dei dipinti agli arredi, dalle corrispondenze tra i motivi delle volte e i disegni dei pavimenti, dai camini alle argenterie da tavola.

La costruzione e la decorazione del palazzo del Te erano a buon punto nel 1530: è questo l'anno dell'incoronazione di Carlo V imperatore a Bologna e della sua prima visita ufficiale a Mantova e, per il Gonzaga, è il tempo della precisazione del suo programma politico, per il quale si garantisce la protezione di Carlo V. Il programma scenografico delle sale decorate in questa seconda fase rispetta i nuovi interessi di Federico: dalla sala degli Stucchi, col fregio che allude al trionfo di Carlo V, alla sala di Cesare, alla più stupefacente invenzione di Giulio Romano nella sala dei Giganti.

Dalla descrizione di Vasari: «Giulio che era capricciosissimo e ingegnoso... disegnò di fare una stanza la cui muraglia avesse corrispondenza con la pittura per ingannare quanto più potesse gli uomini che dovevano vederla... Perché Giove fulminando e tutto il cielo adirato contra di loro pare che non solo spaventi il temerario ardire de' Giganti rovinando loro i monti addosso, ma che sia tutto il mondo sottosopra e quasi al suo ultimo fine... e chi entra in quella stanza... non può non temere che ogni cosa gli rovini addosso... e quello che è in questa opera meraviglioso, è il veder tutta quella pittura non aver principio né fine...» Tutto in questa sconcertante sala — dal vortice al centro del mosaico del pavimento, da cui pare sprigionarsi il moto che invade le pareti, fino alla mancanza di cornici architettoniche per porte e finestre — è congegnato per strabillare lo spettatore cui è sottratto ogni punto di riferimento valido alla misurazione razionale dello spazio, illusoriamente dilatato.

Nel momento dell'interpretazione del Manierismo come decadenza del Rinascimento si era voluto vedere nella decorazione di questa sala la traduzione simbolica del tragico crollo della fede rinascimentale nelle possibilità dell'uomo e della sua costruzione razionale del mondo, ma il clima storico in cui viene pensata questa decorazione spinge piuttosto a vedervi l'esaltazione del trionfo di Carlo V. Quello che è mutato è il tono con cui sono trattati i temi mitologici che non sono più filtrati attraverso l'aura reverenziale di cui li rivestiva precedentemente il Rinascimento. Basta pensare al divario che corre tra i toni enfatici, e persino ironici e grotteschi di Giulio, e quelli aulici e compassati dei Trionfi che Mantegna aveva dipinto per la corte mantovana (cfr. fig. 198).



607. Giulio Romano e collaboratori (tra cui Primaticcio), particolare del fregio e della decorazione della volta della sala degli Stucchi, 1531 circa (Mantova, Palazzo del Te).

- | | |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> -> 1499 Bramante da Milano -> 1500-3 Amico Aspertini da Bologna (ancora nel 1532-1534 e nel 1535-40) -> 1505 probabile primo soggiorno di Cesare da Sesto (che torna a Milano entro il 1510; ancora a Roma intorno al 1512 e al 1520) -> 1505 circa Baldassarre Peruzzi da Siena -> 1505 Andrea Sansovino da Firenze -> 1505-6 Giuliano da Sangallo e Antonio da Sangallo il Giovane da Firenze -> 1506 Michelangelo da Firenze -> 1506-11 Jacopo Sansovino da Firenze (ancora dal 1516 al 1527) -> 1508 il Sodoma da Siena (ancora nel 1512-13) -> 1508 il Bramantino e Gaudenzio Ferrari da Milano -> 1508 Raffaello da Firenze -> 1508 Jan Gossaert (detto Mabuse) dalle Fiandre -> 1508 Alonso Berruguete dalla Spagna -> 1509-11 Lorenzo Lotto da Venezia -> 1510 Marcantonio Raimondi da Venezia -> 1510-12 Domenico Beccafumi da Siena (ancora nel 1520) -> 1511 Sebastiano del Piombo da Venezia -> 1513 Leonardo da Milano -> 1514 fra' Bartolomeo da Firenze -> 1514 circa Giovanni Maria Falconetto da Verona -> 1515 Sebastiano Serlio da Bologna -> 1516 circa il Pordenone dal Veneto (ancora nel 1518) -> 1515-16 supposto viaggio del Garofalo da Ferrara 1516 Michelangelo a Firenze -> 1516-17 Perino del Vaga da Firenze -> 1517 circa Polidoro da Caravaggio dalla Lombardia -> 1517-20 Battista Dossi da Ferrara | <ul style="list-style-type: none"> -> 1518-19 supposto soggiorno del Correggio da Parma -> 1519 Benvenuto Cellini da Firenze (che soggiorna prevalentemente a Roma fino al 1540) -> 1519-22 Girolamo Genga dalle Marche -> prima del 1520 Pedro Machuca dalla Spagna -> 1520-21 Dosso Dossi da Ferrara -> 1520-24 Jan van Scorel dall'Olanda -< 1521 Giovanni Maria Falconetto a Padova -< 1523 Girolamo Genga a Pesaro -< 1523 Perino del Vaga a Firenze (poi di nuovo a Roma) -< 1523-24 Polidoro da Caravaggio a Napoli (poi di nuovo a Roma) -> 1523-27 il Parmigianino da Parma -< 1524 Giulio Romano a Mantova -> 1524-27 il Rosso Fiorentino da Firenze -< 1526 Giovan Francesco Penni a Mantova (poi di nuovo a Roma) -< 1526-29 Sebastiano del Piombo a Venezia (poi di nuovo a Roma fino alla morte nel 1547) -< 1527 Perino del Vaga a Genova (poi di nuovo a Roma dal 1538, fino alla morte nel 1547) -< 1527 Polidoro da Caravaggio a Napoli (e dal 1528 a Messina) -< 1527 Giovanni da Udine a Firenze (dopo il 1540 a Venezia e a Udine) -< 1527 Giovan Francesco Penni a Napoli (dove muore nel 1528) -< 1527 Sebastiano Serlio a Venezia -< 1527 Baldassarre Peruzzi a Siena (di nuovo a Roma intorno al 1532) -< 1527 Michele Sanmicheli a Verona -< 1527 Jacopo Sansovino a Venezia -< 1527 il Rosso Fiorentino a Perugia -< 1527 il Parmigianino a Bologna -< 1527 Marcantonio Raimondi a Bologna |
|---|---|



638. Giovan Girolamo Savoldo, *San Matteo e l'Angelo*, olio su tela, h. cm 94, 1530 circa (New York, Metropolitan Museum of Art).

BO: $\left\{ \begin{array}{l} \text{FRANCESCO FRANCA} \\ \text{Lorenzo Costa} \\ \text{Amico Aspertini} \end{array} \right.$

Ferrara - Raffaellino - Rosa

PARMA - Correggio
Petrucchino
Nicola dell'Abbate

638

un esponente di quelle esigenze di rigore morale e religioso che affiorano nella cultura del Cinquecento. Un rigore morale che si traduce anche nella «verità» anticelibrativa dei suoi ritratti dell'aristocrazia provinciale, da cui partirà il più interessante dei suoi allievi, Giovan Battista Moroni, che è appunto uno dei più acuti ritrattisti del Cinquecento. Meglio infatti che nella produzione di soggetti religiosi, nella galleria di personaggi della piccola aristocrazia e dell'alta borghesia tra Brescia e Bergamo, Moroni si rivela interprete acutissimo per penetrazione psicologica e per semplicità di rappresentazione di un ideale di vita che corrisponde coerentemente a quella severa morale religiosa. Questo tipo di ritratto, documentario piuttosto che encomiastico, avrà larga fortuna nell'area lombarda da qui in avanti (cfr. anche fig. 840).

Anche Giovan Girolamo Savoldo, coetaneo del Romanino, si vale di un linguaggio accessibile e piano, di tipica marca lombarda, ma riesce a trasfigurarla mediante l'inserzione e la fusione sul luminismo foppesco dei valori cromatici veneti, ispirandosi soprattutto a Giorgione e alle sue atmosfere raccolte. Ancor più intensamente degli altri bresciani, Savoldo è affascinato dalle scene di «notturno» e dagli effetti delle luci sui tessuti cangianti e sui brani di intimo realismo che affiorano dal buio, ottenendo in questo genere di dipinti risultati che preludono alla pittura del Seicento.

Correggio e gli sviluppi della pittura in Emilia

Agli inizi del XVI secolo l'Emilia appare un'area ancora non toccata ma potenzialmente disponibile a recepire le novità che si andavano elaborando in quegli anni. Bologna già dall'ultimo decennio del Quattrocento aveva visto fiorire il classicismo garbato, di impronta peruginesca, di Francesco Francia e del fer-

rarese Lorenzo Costa (cfr. p. 246), che nel 1506, alla morte di Mantegna, tornerà a Mantova come pittore di corte. I due artisti lavorano ancora assieme agli affreschi dell'oratorio di Santa Cecilia (1504-506); accanto a loro è un pittore locale, Amico Aspertini, la cui cultura appare nutrita delle stesse fonti (Perugino e Pintoricchio) eppure rivela, in certo gusto per l'asimmetria, per le soluzioni eccentriche e in certe accentuazioni drammatiche (la scena del *Martirio dei santi Valeriano e Tiburzio*), una personalità estrosa che si metterà pienamente in luce nel giro di un decennio. Il caso di Aspertini è singolare: la sua pittura — come la troviamo pienamente definita nella *Madonna in trono col Bambino e Santi* (1515 circa) per San Martino a Bologna — così irregolare formalmente, piena di eccentricità coloristiche e compositive e di pungenti deformazioni espressive, costituisce un'anomalia, una devianza ben difficile da definire nel corso che la cultura pittorica emiliana sta prendendo nel primo ventennio del secolo.

Sulla base del classicismo tardo-quattrocentesco si innesta infatti — si direbbe con una continuità che trova le sue ragioni nella comune matrice peruginesca — l'opera matura di Raffaello che raggiunge l'Emilia con la *Madonna Sistina* per la chiesa di San Sisto a Piacenza (1513; cfr. fig. 522) e con la pala della *Santa Cecilia* per la cappella Duglioli in San Giovanni in Monte a Bologna (1514-15, Bologna, Pinacoteca nazionale), per non dimenticare poi la larga diffusione che le sue opere romane ebbero attraverso le stampe che il bolognese Marcantonio Raimondi andava incidendo a fianco di Raffaello fin dal 1510. L'Emilia era inoltre un'area spontaneamente aperta e disponibile agli influssi provenienti dalle regioni vicine, la Lombardia e il Veneto, particolarmente per il tramite delle due corti «gemelle» di Mantova e Ferrara: la prima caratterizzata dal colto mecenatismo di Isabella d'Este, che ospitò Leonardo e ordinava opere ai migliori

artisti del tempo (cfr. scheda 24), la seconda dalla fastosa corte del fratello di lei, Alfonso I d'Este, committente di opere mitologiche di Tiziano (cfr. fig. 626) e ammiratore di Michelangelo. La presenza di Tiziano a Ferrara conferma l'orientamento verso la pittura veneziana (Giorgione in particolare) già sensibile in pittori ferraresi come il Garofalo, l'Ortolano e il più geniale Dosso Dossi, presente a Mantova nel 1512 e dal 1514 pittore di corte di Alfonso I a Ferrara; pri-

ma che tutti vengano travolti, nel giro di pochi anni, da una trionfante ondata di raffaellismo, diretta o mediata attraverso l'influsso esercitato dal grande «cantiere» del palazzo del Te a Mantova. Riesce a mantenersi in posizione non subordinata Dosso Dossi che, nell'impresa davvero improba di conciliare Tiziano e Raffaello, approda ai risultati estrosi e pieni di fantasia delle sue composizioni mitologiche, che rievocano, nell'atmosfera letteraria di Ferrara — domi-

DOSSO
DOSSI



639. Lorenzo Costa, *La conversione di san Valeriano*, dall'oratorio di Santa Cecilia, affresco, 1504-506 (Bologna, San Giacomo Maggiore).

640. Francesco Francia, *Lo sposalizio di Santa Cecilia*, dall'oratorio di Santa Cecilia, affresco, 1504-506 (Bologna, San Giacomo Maggiore).

dominus portabo
in monte profinere



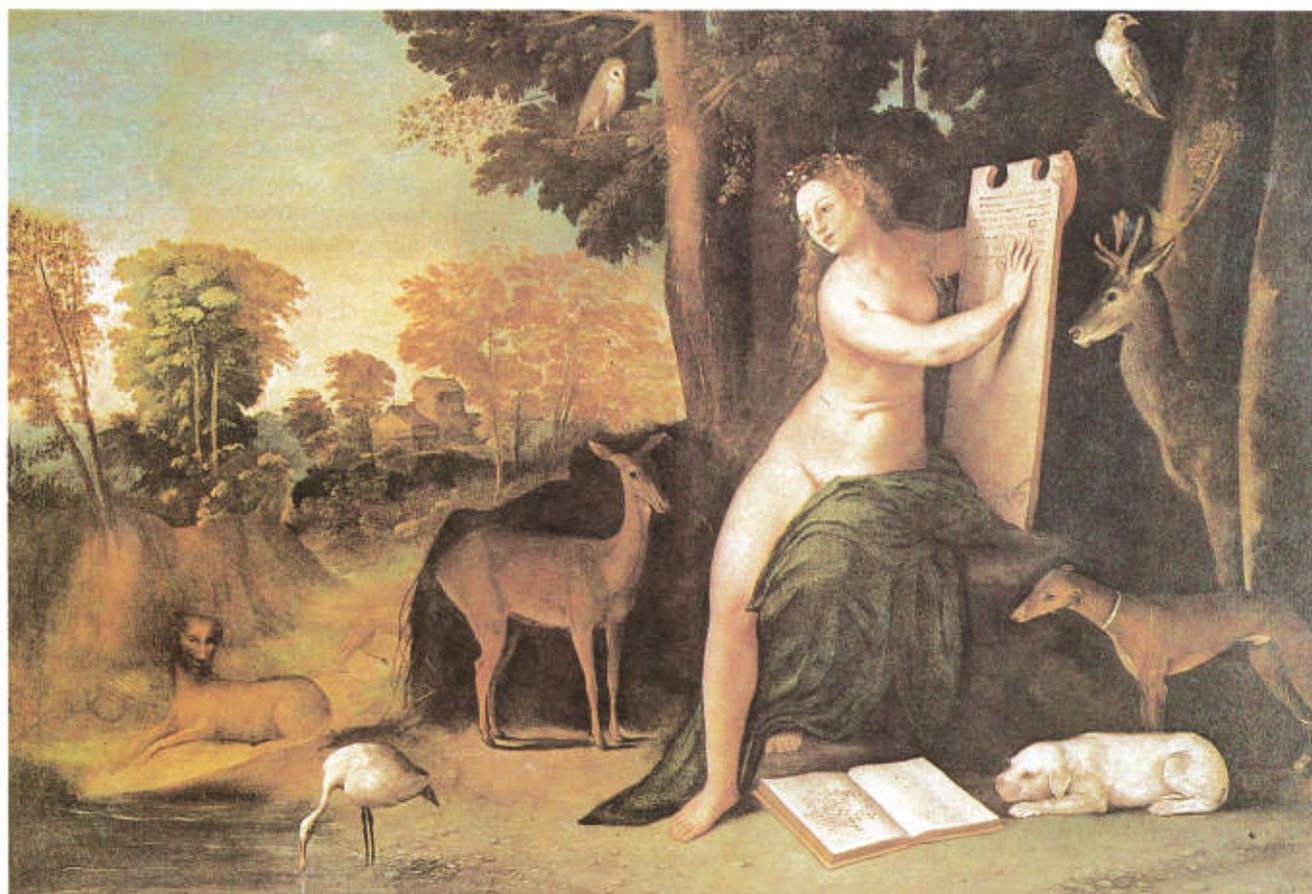
640



641

nata dalla grande figura di Ariosto — la tradizione favolistica della pittura ferrarese.

In questa situazione composita e ricca di diversi stimoli culturali era tuttavia difficile prevedere la comparsa in Emilia di un «genio» locale quale fu Antonio Allegri, detto il Correggio dal suo paese natale: e meno ancora si sarebbe potuto pensare che ci fosse spazio tra i grandissimi interpreti del momento per una nuova versione del classicismo rinascimentale. Il Correggio brucia con incredibile celerità e sicurezza tutti gli stimoli che può accogliere nella sua terra — dall'ascendenza mantegnesca al morbido classicismo di Costa, dalla lezione di Leonardo al tonalismo di Giorgione, fino a Raffaello (quanto deve aver meditato sulla *Madonna Sistina*!) — e in un soggiorno — sicuro anche se non documentato — alla grande «scuola» di Roma. Di modo che, non ancora trentenne, alla sua prima importante impresa parmense, la decorazione di una stanza del convento di San Paolo (1519 circa), commissionata dalla colta badessa Giovanna Piacenza, egli compare con un linguaggio originalissimo, di una freschezza pittorica non intaccata da nessuna scoria o residuo del lavoro culturale che l'ha generato. L'idea bellissima della finta pergola della volta deve qualcosa, come pensiero, all'illusionismo mantegnesco della camera degli Sposi, come alla sala delle Asse di Leonardo e più ancora alla



642

641. Amico Aspertini, *Madonna in trono col Bambino e Santi*, tempera su tavola, h. m 2,73, 1515 circa (Bologna, San Martino).

642. Dosso Dossi, *La maga Alcina*, olio su tela, h. m 1,08, 1515 circa (Washington, National Gallery of Art).



643

raffaellesca volta della loggia di Psiche alla Farnesina; ma a nessuno di questi esempi è riconducibile come a un modello preciso. L'evocazione dei miti classici si cala in una festosa atmosfera pittorica, nella girandola dei putti del corteo di Diana (raffigurata sul camino) che scorre dietro agli oculi aperti nella pergola, nelle squisite figurazioni a finti marmi monocromi delle lunette.

Pittore schivo e appartato — non operò mai fuori del parmense — il Correggio incarna il paradosso di un artista «di provincia» che elabora un linguaggio così ricco e innovativo da fornire spunti fino al secolo successivo, colto e intelligente al pari di quello di Raffaello, ma meno intellettuale, offerto allo spettatore con stupenda facilità e naturalezza. Le sue composizioni sacre hanno il tono affabile dei quadri domestici, intimamente commossi. Così nella giovanile *Madonna col Bambino* — detta popolarmente «La zingarella» — la tenerezza sentimentale del gruppo si scioglie in un'interpretazione lirica del paesaggio che avvolge le figure come solo in *Giorgione* è possibile ritrovare.

In una delle grandi pale del periodo maturo, *L'Adorazione dei pastori*, detta «La notte» (dipinta come pendant della *Madonna di san Gerolamo*, detta «Il giorno», 1527-28, Parma, Galleria nazionale), la suggestiva atmosfera da «notturno» è creata dalla luce



644

643. Correggio, decorazione della stanza della badessa Giovanna Piacenza, affreschi, 1519 circa (Parma, Convento di San Paolo).

644. Correggio, *Madonna col Bambino*, detta «La zingarella», olio su tela, h. cm 49, 1517 circa (Napoli, Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte).

645. Correggio, *L'Adorazione dei pastori*, detta «La notte», olio su tavola, h. m 2,56, 1530 (Dresda, Gemäldegalerie).



645

miracolosa che emana dal corpo del Bambino e si riverbera sul dolce viso reclinato della Vergine, sugli astanti abbagliati, sul grappolo di biondi angeli che irrompe dall'alto. Il dipinto è inoltre ben rappresentativo delle novità introdotte dal Correggio nelle pale d'altare: ambientazione nel paesaggio, composizione delle figure liberamente asimmetrica secondo un taglio in diagonale, movimento dinamico in profondità sottolineato dalla «quinta» laterale di una figura in primo piano. La sostituzione dello schema centrico o piramidale con l'impianto in diagonale che si va affermando in questa fase del Cinquecento apre nuove possibilità alla pittura del secolo e diventerà patrimonio comune di quella del Seicento.

Il coinvolgimento emotivo dei quadri sacri si trasforma nelle composizioni pagane — per Federico Gonzaga il Correggio realizzò una serie di quattro dipinti con gli amori di Giove che si colloca tra i vertici assoluti del classicismo rinascimentale — in un richiamo erotico sottile e piccante, esplicito e riservato insieme. Si paragoni la grazia tenera e sofisticata della *Danae* alla sensualità opulenta e scopertamente dichiarata delle analoghe figurazioni di Tiziano (cfr. fig. 725).

Questo pittore del garbo e della grazia quando affronta temi monumentali dimostra un'energia e una tempra degne di Michelangelo. E veramente degne degli «eroi» della Sistina sono nell'*Ascensione di Cristo*



646. Correggio, *Danae*, olio su tela, h. m 1,61, 1530-32 (Roma, Galleria Borghese).

647. Correggio, *L'Assunzione della Vergine*, particolare della decorazione della cupola, affresco, diam. della cupola m 11 circa, 1522-30 (Parma, Duomo).

648. Correggio, *L'Ascensione di Cristo*, decorazione della cupola, affresco, diam. m 9,66, 1520-23 (Parma, San Giovanni Evangelista).



647



848

A. P. 1010

Parmigianino

della cupola di San Giovanni Evangelista a Parma le robuste figure degli Apostoli, ignudi come mitici giganti, che assisi sulle nuvole fanno corona al Cristo che ascende trionfale nel cielo luminoso. Con un colpo di genio, gravido di conseguenze per il futuro, qui il Correggio elimina ogni supporto di inquadrature architettoniche e dispone nel libero spazio atmosferico le sue dinamiche composizioni. Di lì a pochi anni questi nuovi principi trovano il loro massimo esito nell'Assunzione della Vergine della cupola del duomo di Parma, nel trascinate effetto rotatorio del vortice di forme completamente modellate nel colore e intrise di luce dorata. La libertà compositiva, il potente effetto illusionistico, la fluida morbidezza delle forme e degli effetti di luce sono altrettante clamorose anticipazioni della grande pittura decorativa del Seicento, all'interno però di una misura e di un equilibrio completamente rinascimentali.

Così poco prevaricante era la personalità del Correggio che alla sua ombra poté formarsi l'esperienza del tutto antitetica alla sua, per scelte culturali e di vita, di Francesco Mazzola detto il Parmigianino. Giovanissimo, questi esordisce con alcuni affreschi in

due cappelle di San Giovanni Evangelista, giusto quando il Correggio era impegnato a dipingervi la cupola. Prima di partire per Roma nel 1523, negli affreschi con storie di Diana e Atteone in una piccola sala della rocca di Fontanellato, il Parmigianino tributa un esplicito omaggio al suo maestro, nell'impianto che ricorda quello della camera della Badessa, e tuttavia l'atmosfera dell'idillio mitologico è diversa, più preziosa ed esclusiva, di un'eleganza sofisticata e distaccata. L'atmosfera privata, intima del locale — forse stanza da letto o salottino — è in relazione all'omaggio tributato alla signora del castello, Paola Gonzaga, sposa di Galeazzo Sanvitale, la quale viene ritratta negli affreschi in vesti classicheggianti, tra i suoi oggetti preziosi, i suoi cani, i suoi bambini. La pergola fiorita di rose, dove scherzano graziosi putti, si apre sulla volta in un occhio di cielo ove è incastonato, come una pietra preziosa, uno specchio che forse allude alla luna, simbolo di Diana, e che inserisce nella favola agreste un tocco lievemente inquietante nel suo riflettere, deformandoli, spazio e figure.

Il soggiorno romano sicuramente accentuò le tendenze dell'artista, che proveniva da una famiglia ari-

1529
Autoritratto

stocratica e di alta cultura, verso un concetto dell'arte come attività elitaria, intellettuale e mondana. Egli stesso ci presenta, in un celebre *Autoritratto*, in modo sconcertante, la propria immagine riflessa in uno specchio convesso, la mano in primo piano deformata per l'effetto ottico, l'ambiguo volto giovanile affiorante da una lontananza elusiva. A Roma il Parmigianino guardò certamente ai grandi esempi di Raffaello e di Michelangelo, ma molti stimoli dovette ricevere anche dalla conoscenza, tramite il Rosso Fiorentino, presente a Roma nel 1524, del primo Manierismo fiorentino. La sua personale interpretazione della «maniera» dei grandi maestri non tende alla deformazione in chiave espressiva e drammatica ma a un'estrema raffinatezza delle forme, a un'eleganza spinta fino al limite del cerebrale. Rispetto al calore umano delle pale del Correggio, i dipinti a soggetto sacro del Parmigianino appaiono talmente «mondani» da rasentare la più disinvolta indifferenza al tema trattato. Così l'accento profano della *Madonna della rosa* (1531,

Dresda, Gemäldegalerie) è tale che essa fu anche interpretata come *Venere e Amore* (è significativo che il quadro sia stato dipinto per Pietro Aretino). La *Madonna dal collo lungo* (1534-40) rappresenta in tal senso l'esempio più celebre e uno dei più impeccabili saggi di stile del Manierismo: la composizione pare tutta motivata dal riferimento a un ideale modello formale di astratta eleganza — l'anfora ovoidale retta dal giovinetto in primo piano, le altissime, slanciate colonne in vertiginosa fuga prospettica nello sfondo — cui si adeguano le proporzioni estremamente allungate delle figure.

L'ultima fase della vita del Parmigianino (morto nel 1540 a soli trentasette anni) dopo il rientro definitivo nella città natale (1531) fu in gran parte occupata dalla decorazione della chiesa di Santa Maria della Steccata: la grande impresa, che ebbe vicende travagliatissime e non fu condotta a termine dal pittore, doveva risultare come il contraltare «manierista», sontuosamente decorativo, delle grandi



649

649. Parmigianino, *Il mito di Diana e Atteone, particolare, affresco, 1522 circa (Fontanellato, Rocca).*



650

650. Parmigianino, *Autoritratto in uno specchio convesso, olio su tavola, diam. cm 24, 1524 (Vienna, Kunsthistorisches Museum).*

651. Parmigianino, *Madonna col Bambino e Angeli, detta «Madonna dal collo lungo», olio su tavola, h. m 2,14, 1534-40 (Firenze, Galleria degli Uffizi).*

652. Parmigianino, *Mosè, Adamo e tre Vergini, particolare della decorazione del sottarco, affresco, 1531-39 (Parma, Santa Maria della Steccata).*



661

composizioni «classiche» del Correggio. La vera e propria mania di perfezionismo che aveva colto il Parmigianino per questa realizzazione è testimoniata da una nutrita serie di splendidi disegni, nei quali vengono studiati fino i minimi particolari dell'apparato decorativo. Nella parte realizzata — il sottarco dell'altar maggiore — sullo sfondo di cassettoni riccamente ornati con grandi rosoni in rame sbalzato, le Vergini savie e le Vergini folli sono trasformate in eleganti figure di ninfe, legate da un ritmo di danza, che reggono sul capo anfore dalle forme elaborate: tutta la composizione è come il distillato prezioso delle più squisite invenzioni decorative della «scuola» romana. A terminare l'impresa decorativa della Steccata venne chiamato Giulio Romano: dato illuminante dell'orientamento della cultura emiliana che risente dell'indirizzo artistico sviluppatosi a Mantova e a Ferrara, specialmente per l'influsso esercitato da Dosso Dossi.

150
1540
NICOLÒ DELL'ABATE

È un'ipotesi suggestiva quella che suppone un intervento nella decorazione dell'Imperiale di Pesaro (cfr. fig. 592), proprio a fianco di Dosso, del nuovo astro nascente della pittura emiliana, il modenese Niccolò dell'Abate. Nel 1540, l'anno della morte del Parmigianino, questi raggiunge la notorietà col successo del ciclo di affreschi della rocca di Scandiano nel quale le sue fonti culturali (Dosso, Correggio, Parmigianino) appaiono già assimilate in un linguaggio personale, orientato a scelte tematiche molto precise, che rimarranno costanti nell'attività del pittore. I temi illustrati sono episodi dell'Eneide, esplicito omaggio al più illustre ospite della rocca, il poeta Matteo Maria Boiardo, autore dell'Orlando Innamorato, un discen-

150



662

Niccolò dell'Abate

1540 Rocca di Scandiano

mitologici - denotano esultanza
LUTHERO - vedute paesistiche e scene di pace

dente del quale aveva commissionato il ciclo a Nicolò. Al classicismo «romanizzante» e lievemente accademico di queste scene si contrappone, in una serie di lunette, il fresco naturalismo di vedute paesistiche di boschi, acque, città e castelli, animate da piccole e vivaci figure. Ad altre parti della decorazione appartengono deliziose figure di fanciulle che suonano strumenti musicali entro cornici fiorite.

Tutti questi temi — l'illustrazione di testi letterari, il paesaggio, i concerti — torneranno nella successiva, fortunata attività di Nicolò frescante e decoratore a Modena e a Bologna. In questa città egli lascia due cicli di grande interesse nelle sale del palazzo Torfanini (1550 circa; ora Bologna, Pinacoteca nazionale) e di palazzo Poggi (rimasto incompiuto nel 1552). Nel primo egli affianca a soggetti mitologici e della storia romana l'illustrazione di alcuni episodi dell'*Orlando Furioso* di Ariosto, primo esempio di opera pittorica ispirata al grande poema con tanta ampiezza e originalità. Ma forse l'esito più felice della vena pittorica di Nicolò, estranea agli intellettualismi del Parmigia-

nino, sempre festosamente decorativa e narrativa, resta il ciclo di palazzo Poggi: l'incantevole fregio della sala dei Concerti, sottolineato da una freschissima bordura di gelsomini, dove si compongono gruppi di personaggi che suonano, cantano, giocano a tarocchi, partecipano a un convito; le ariose, liberissime vedute della sala dei Paesaggi, totalmente autonome, cioè senza spunti narrativi; le storie di Camilla, personali variazioni dei modi della scuola romana. Se si pensa a come i Concerti anticipano, non solo nel soggetto ma anche nella composizione, la scena di genere seicentesca e a come i paesaggi si impongono come ineludibile precedente di quelli dei Carracci si può capire il segno profondo che l'opera di Nicolò ha lasciato nella pittura emiliana.

Nel 1552 Nicolò dell'Abate si reca in Francia, raggiungendo a Fontainebleau il Primaticcio, che già vi si trovava dal 1532; i migliori rappresentanti del Manierismo emiliano contribuiscono così a determinare il clima culturale di uno dei più prestigiosi centri del Manierismo internazionale (cfr. cap. xx).

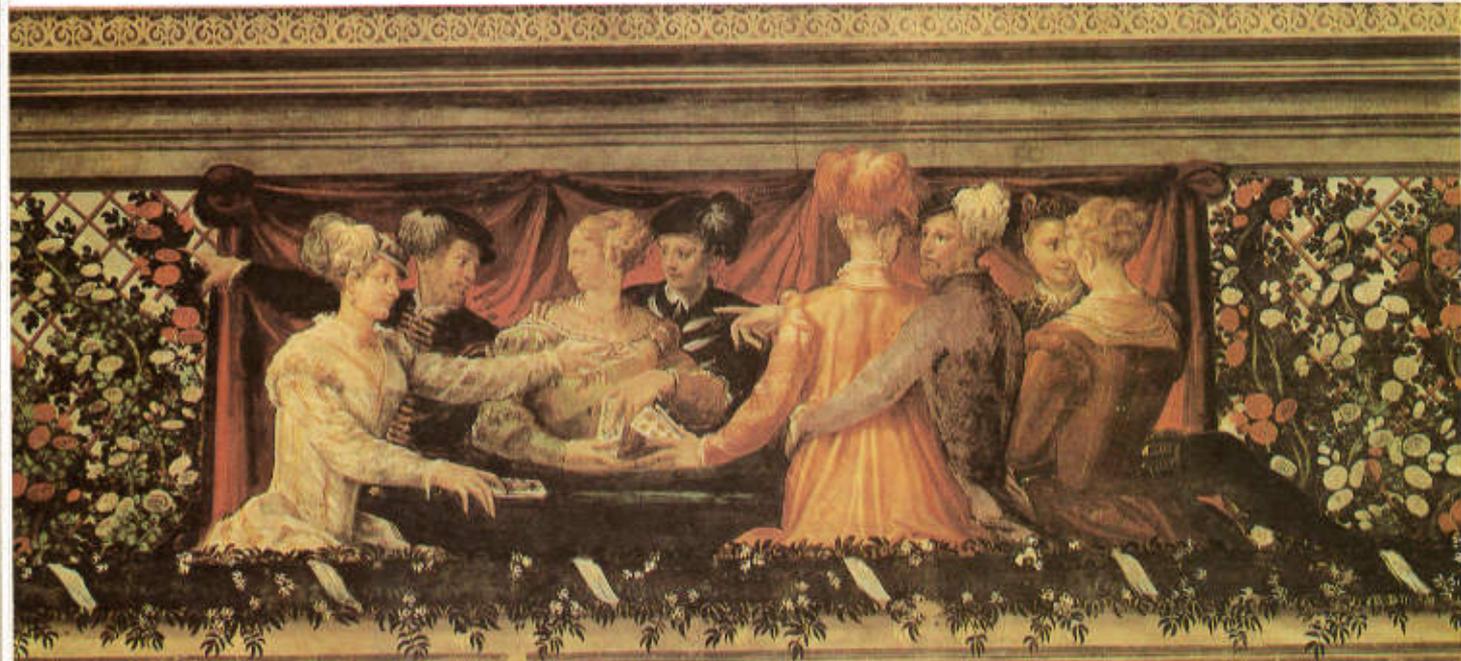
Bologna
1552
Palazzo Poggi
sala concerti

1552 Fontainebleau
BC



653

653. Nicolò dell'Abate, *paesaggio con Matteo Maria Boiardo che scrive il suo poema, dalla decorazione di un gabinetto della rocca di Scandiano, affresco trasportato su tela, h. cm 51, 1540 circa (Modena, Galleria Estense).*



654

654. Nicolò dell'Abate, *La partita a tarocchi, particolare del fregio della sala dei Concerti, affresco trasportato su tela, h. m 2,16, 1550-52 circa (Bologna, Palazzo Poggi, ora Università degli Studi).*

Caravaggio - San Luigi ole Francesi (1593-1602)
 Annibale Carracci - Galleria Palazzo Farnese (1597-1602)

La svolta della pittura tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento

L'ultimo decennio del XVI secolo a Roma registra l'affermazione prepotente, in stimolante contemporaneità, di due indirizzi pittorici che, reagendo alle correnti tardo-manieriste ancora largamente rappresentate, ne segnano il definitivo tramonto. I nuovi principi che vengono affermati si identificano nell'opera di due indiscussi capiscuola: Michelangelo Merisi detto il Caravaggio e Annibale Carracci. Le opere, quasi contemporanee, che si impongono come «manifesti» della loro poetica — i dipinti della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi (1599-1602) per il primo; la decorazione della volta della galleria di palazzo Farnese (1597-1600) per il secondo — rivelano in Roma novità strepitose, che orienteranno in modo imprescindibile la cultura pittorica del nuovo secolo.

Tanto diversi tra loro apparvero i linguaggi del Caravaggio e di Annibale Carracci da alimentare successivamente nelle testimonianze critiche, fin dalla metà del Seicento, l'immagine di due grandi antagonisti che operavano su posizioni irriducibilmente antitetiche: come nobile restauratore della più alta tradizione rinascimentale l'uno (Carracci), come violento trasgressore di ogni tradizione e ogni convenzione l'altro (Caravaggio); e i caratteri della loro opera, come di quella dei seguaci, venivano facilmente riassunti nella contrapposizione schematica del «naturalismo» dell'uno al «classicismo» dell'altro, del «realismo» caravaggesco all'«eclettismo» carraccesco.

— I contemporanei del Caravaggio e di Annibale Carracci dovevano invece avere coscienza di un fondo comune nell'opera dei due artisti, come ci conferma la testimonianza del marchese Vincenzo Giustiniani,

collezionista e mecenate aperto e intelligente, che li stimava entrambi e che in uno scritto (anteriore al 1620) individua nella loro opera un esemplare rapporto di equilibrio tra «dipingere di maniera» (cioè quel che l'artista «ha nella sua fantasia, senza alcun modello») e «con l'esempio del naturale» (cioè con lo studio del modello dal vero). Il marchese Giustiniani appare perfettamente conscio che, nel comune intento di uscire dal vicolo cieco delle astruserie tardo-manieriste, i termini della questione sono posti dai due artisti in modo diverso e che il Caravaggio, sempre secondo le sue parole, «ha premuto più nel naturale che nella maniera»; mentre Annibale Carracci, come afferma un altro amatore e scrittore d'arte romano del momento, Giulio Mancini, «fu pittore universale... grave e vero pittore poiché faceva di sua fantasia senza tener il naturale davanti».

Entrambi «padani» — lombardo il Caravaggio, bolognese Annibale Carracci — essi giungono a Roma in momenti molto diversi della propria vita, con esperienze altrettanto diverse alle spalle. Michelangelo Merisi, nato a Milano nel 1571, ha circa vent'anni quando giunge a Roma, e non è nessuno. Ben poco si sa della sua formazione: un tirocinio di quattro anni (1584-88) nella bottega del pittore bergamasco Simone Peterzano a Milano, forse qualche viaggio, forse una prima attività lombarda. Per la storia dell'arte il Caravaggio nasce a Roma.

Annibale ha tredici anni più di lui e quando giunge a Roma (1595) è un artista affermato la cui fama ha già superato l'ambito bolognese, ha un'intensa attività alle spalle e scelte culturali già chiaramente delineate; è stato chiamato a Roma da un committente prestigioso, il cardinal Odoardo Farnese, per realizzare opere di grande impegno nel suo palazzo.

1596



10. Caravaggio, *Canestro di frutta*, olio su tela, h. cm 46, 1596 (Milano, Pinacoteca Ambrosiana).

11. Caravaggio, *Bacco*, olio su tela, h. cm 95, 1595 (Firenze, Galleria degli Uffizi).

12. Floris Claeszoon van Dijck, *Natura morta con formaggi*, olio su tela, fine del XVI secolo (Haarlem, Frans Hals Museum).

1591 Caravaggio } arrivo a RM
1595 Annibale

Da questo momento le esperienze dei due artisti si succedono con ritmo incalzante in un breve volgere di anni, in un'avvincente contemporaneità. Muoiono a un anno di distanza l'uno dall'altro, nel 1609 Annibale, nel 1610 il Caravaggio, entrambi al culmine della loro fama: onorato come il restauratore dell'arte italiana Annibale, solo e in circostanze drammatiche il Caravaggio. La leggenda del «pittore maledetto» accumulata sulla personalità di quest'ultimo fin dal Seicento, nelle testimonianze di appassionati sostenitori e di accesi detrattori — e che, proprio perché parte integrante della sua «storia», è impossibile ignorare —, non deve in alcun modo far velo alla valutazione della portata dell'opera di due straordinari protagonisti quali furono Annibale Carracci e il Caravaggio.

«Depingere bene et imitare bene le cose naturali» Nel 1593 il Caravaggio trova ospitalità per alcuni mesi nella bottega di un giovane pittore sulla cresta dell'onda in quel momento, Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino: colto, raffinato, dotato di una tecnica smaltata e di una grande facilità esecutiva, questo professionista alla moda, a capo di una bottega oberata di commissioni, trova modo di impiegare utilmente lo sconosciuto apprendista affidandogli l'esecuzione di piccoli quadri «da vendere» di fiori e frutta, un genere disprezzato dagli accademici e allora monopolio quasi esclusivo dei Fiamminghi. Alcuni studiosi riconoscono le prime prove del Caravaggio in un gruppo di nature morte (Roma, Galleria Borghese; Hartford, Wadsworth Atheneum, cfr. fig. 252) per lungo tempo attribuite a maestri fiamminghi. Il Caravaggio si adatta alle richieste, ma dimostra subito di essere perfettamente cosciente dei limiti di una pratica

che rischia di essere meccanica e ripetitiva e «inventata» un suo particolare repertorio di soggetti: sono giovani modelli dipinti a mezza figura (un taglio nuovo e originale), spesso «messi in posa» o «travestiti» in fogge classiche, accompagnati da inserti naturalistici (fiori, frutta, calici e caraffe di vetro trasparente). In queste opere è evidente lo sforzo di operare una sintesi nuova tra i modelli manieristi e fiamminghi e l'adesione al «vero naturale»: si notino ad esempio nel cosiddetto *Bacco*, che possiamo considerare conclusivo di questa prima serie di opere (1595; come per tutti i dipinti di questo tipo i titoli sono stati dati a posteriori sulla base di descrizioni contemporanee), il riferimento michelangiolesco nel braccio ripiegato, il richiamo a certa statuaria tardo-romana e la prodigiosa «verità» delle luci, dei riflessi, delle trasparenze nei brani naturalistici.

È ugualmente evidente che il Caravaggio rifiuta ben presto la visione fiamminga, quel modo curioso, analitico, dispersivo di accumulare sulla tela i dati della natura. Basta confrontare, come esempio, un'opera di uno specialista del genere, Floris van Dijk, che frequentava la bottega del Cavalier d'Arpino e vi conobbe il Caravaggio — questo vero e proprio repertorio di oggetti messi in mostra — con la prodigiosa sintesi visiva del *Canestro di frutta* (1596), solidamente costruito dalla luce e fissato nell'evidenza prospettica del taglio in primo piano. La lucidissima, quasi implacabile definizione ottica degli oggetti rifiuta ogni abbellimento: un frutto bacato, alcune foglie appassite o mangiate dai vermi denunciano la deperibilità di tutte le cose naturali e tuttavia hanno l'integrità che l'occhio del Caravaggio rintraccia in ogni elemento della realtà.

È inevitabile richiamare a questo punto le più tar-

1595



11



12

de (1603) affermazioni del Caravaggio — la dichiarazione di principio dell'«imitare bene le cose naturali» o la convinzione che «tanta manifattura gli è a fare un quadro buono di fiori, come di figure» — cercando di intenderne la reale portata. L'adesione al reale è per il Caravaggio ben altro che imitazione superficiale di forme: con tali polemiche affermazioni antiaccademiche egli intende sovvertire le tradizionali gerarchie di valori nella rappresentazione visiva, proclamando l'uguale dignità di tutti i dati della natura, secondo principi che trovano un immediato confronto con il pensiero scientifico e filosofico contemporaneo, da Galileo a Giordano Bruno. La pittura del Caravaggio appare in sintonia con l'affermazione di quest'ultimo, che «alla divinità s'ascende per la Natura... per la vita rilucente nelle cose naturali si monta alla vita che soprasseda a quelle». Con Galileo, il Caravaggio ritiene che «tra le sicure maniere per conseguire la verità è l'anteporre l'esperienza a qualsivoglia discorso... non sendo possibile che una sensata esperienza sia contraria al vero».

Si può valutare il salto di qualità compiuto dal Caravaggio sulla base di questi principi nel suo primo importante dipinto «di figure» a soggetto sacro, *Il riposo durante la fuga in Egitto* (1595 circa), opera che è estremamente indicativa della sua cultura e illuminante della sua formazione. È infatti evidente la qualità «lombarda» del dipinto: il paesaggio dalle luci smorzate, i brani di natura in primo piano e soprattutto il tono di domestica intimità della scena, con la Vergine e il bimbo addormentati e cullati dalla musica suonata dall'angelo, richiamano la tradizione dei grandi maestri bergamaschi e bresciani, da Lotto al Moretto, a Savoldo (cfr. vol. II, pp. 361-66). A questi modelli il Caravaggio deve essere risalito, negli anni

della sua formazione lombarda, per evitare le secche della tarda «maniera» (rappresentata da pittori come Ambrogio Figino e Giovan Paolo Lomazzo o lo stesso suo maestro, Peterzano) e nello stesso tempo per revitalizzare le convenzioni di una pittura «devota» come quella dei Campi, che pure dovette conoscere. Ma è più importante sottolineare che dal clima milanese e lombardo il Caravaggio deve aver tratto un'istanza profonda di «moralità», in doppio senso: una moralità di mestiere e di metodo, inerente all'impegno tecnico (la «manifattura») del dipingere e una moralità di fondo rispetto al problema della rappresentazione visiva del fatto sacro, trasmessagli dalla cultura della Controriforma lombarda (cfr. vol. II, cap. xxv).

Quando dipinge *Il riposo durante la fuga in Egitto* il Caravaggio ha però già conosciuto, e vagliato, gli esempi della cultura romana e lo dimostra la figura dell'angelo, perno della composizione, che è certamente lottessa ma deriva anche da uno schema manierista, lo stesso cui si riferisce contemporaneamente Annibale Carracci in una figura del suo *Ercole al bivio* (cfr. fig. 25).

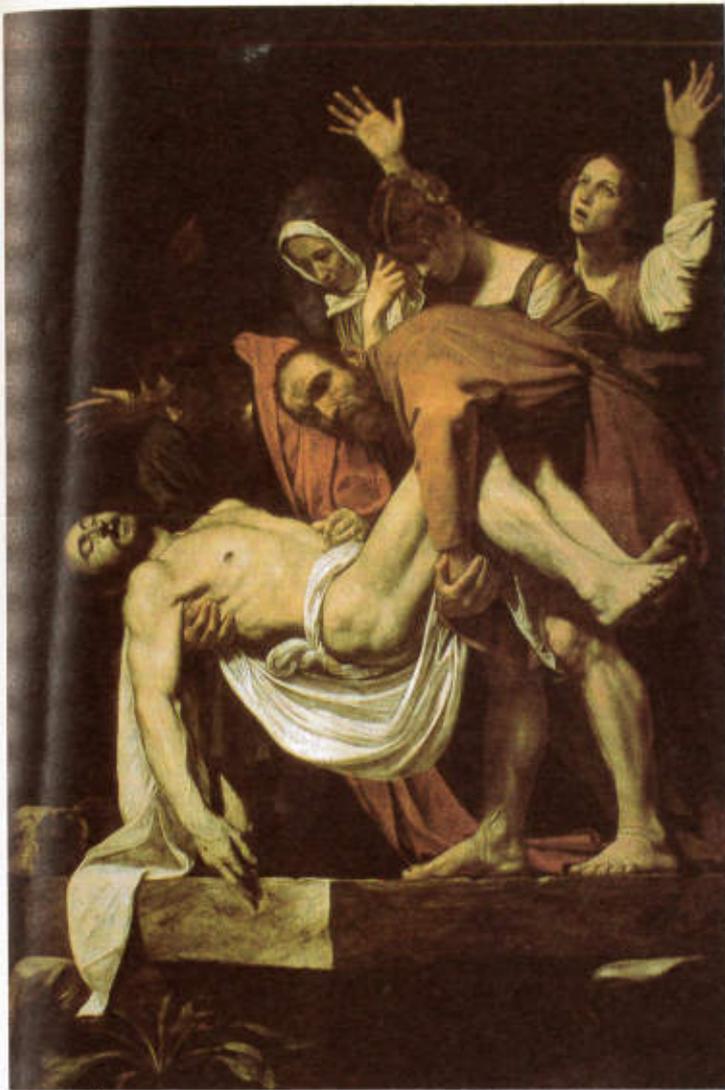
A quella data egli ha inoltre abbandonato lo studio del Cavalier d'Arpino e trovato il suo primo influente protettore nel cardinal Francesco Maria Del Monte. Un uomo, quest'ultimo, che viveva come un mecenate del Rinascimento, di ampi interessi culturali, fratello del celebre matematico Guidobaldo, in rapporto con personalità come Galileo, Campanella, Federico Borromeo, intenditore di arte e di musica e generoso protettore di artisti. Non solo Del Monte offre al Caravaggio la possibilità di lavorare con agio, passandogli uno stipendio, ma lo inserisce in un ambiente culturale ricco e stimolante, ben diverso dal rigorismo della Lombardia borromea, e lo indirizza ai suoi futuri



13. Caravaggio, *Il riposo durante la fuga in Egitto*, olio su tela, h. m 1,35, 1595 circa (Roma, Galleria Doria Pamphili).

14. Caravaggio, *La Deposizione nel sepolcro*, olio su tela, h. m 3, 1602-604 (Roma, Pinacoteca vaticana).

15. Caravaggio, *La Madonna dei pellegrini*, detta anche «*Madonna di Loreto*», olio su tela, h. m 2,60, 1604-605 (Roma, Sant'Agostino).



14

committenti: il marchese Giustiniani, i Mattei, i Crescenzi, i Barberini. I risultati della recettività di tali stimoli sono evidenti in opere che rivelano una cultura raffinata — come la sorprendente *Testa di Medusa*, tra le molte per il cardinal Del Monte (1596, Firenze, Galleria degli Uffizi) — e una spregiudicata capacità di riferimento ai grandi modelli — come il *San Giovanni Battista* per il cardinale Pio (1600, Roma, Pinacoteca Capitolina), o l'*Amore vittorioso* per il marchese Giustiniani (1602, Berlino-Dahlem, Gemäldegalerie), nei quali il Caravaggio ritrae i suoi modelli tolti dalla strada nell'atteggiamento degli «Ignudi» della Sistina e del *Genio della Vittoria* di Michelangelo. Una libertà che risulta ancora più evidente se si pensa alla contemporanea, programmatica riproposta «classicista» dei temi michelangioleschi attuata da Annibale Carracci nella galleria di palazzo Farnese (cfr. fig. 26).

La rapida maturazione della poetica caravaggesca approda così in un breve giro d'anni alla rivelazione delle tele della cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi (cfr. scheda 2). La grande risonanza che il ciclo suscitò in Roma è sottolineata dalla sequenza serrata di commissioni pubbliche negli anni seguenti: le due tele con la *Crocifissione di san Pietro* e la



15

Conversione di san Paolo (1600-601) nella cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo (la pala d'altare con l'*Assunzione* è di Annibale Carracci), la *Deposizione nel sepolcro* (1602-604) per la cappella Vittrice nella Chiesa Nuova; la *Madonna dei pellegrini* (1604-605) in Sant'Agostino; la *Madonna dei palafrenieri* (1605-606) per l'omonima confraternita, destinata a un altare in San Pietro in Vaticano; la *Morte della Vergine* (1605-606) per Santa Maria della Scala in Trastevere.

Di tutte queste opere solo una (la *Deposizione*) fu accolta con unanime favore; due furono rifiutate dalla committenza (*Madonna dei palafrenieri*; *Morte della Vergine*); per le tele della cappella Cerasi si hanno confuse notizie di prime versioni non accettate; la *Madonna* in Sant'Agostino, non rifiutata, fu però accolta «da' popolani [con] estremo schiamazzo». Questo dato — davvero impressionante — sottolinea lo scotto che il Caravaggio deve pagare a livello pubblico per le sconvolgenti novità del suo linguaggio pittorico e per il coraggioso anticonformismo delle sue scelte culturali, spirituali ed esistenziali. L'arte del Caravaggio era sostenuta da una committenza privata colta ed elitaria, che contribuì in modo determinante alla sua prima affermazione e continuò ad appoggiar-

lo, ma è indubbio che la sua fama si consolidò, ottenendo alto apprezzamento, proprio attraverso le commissioni pubbliche, per quanto contrastate. È significativo che la *Madonna dei palafrenieri* sia stata rilevata dal cardinale Scipione Borghese e che la *Morte della Vergine* sia stata acquistata, per diretto interessamento di Rubens, dal duca di Mantova.

Non è difficile capire perché sia risultata più accettabile la *Deposizione* (opera che ebbe un'immensa fortuna e fu più volte oggetto di copie e imitazioni, a partire dai contemporanei, come Rubens — cfr. anche fig. 39 — fino ai moderni, da Géricault a Cézanne): perché era apparsa più «classica» nell'evidenza scultorea del gruppo serrato che si libera verso l'alto nel gesto di Maria di Cleofe con le braccia levate; e

perché la dolente umanità delle figure non esclude l'accento «eroico», sensibile nel riferimento michelangiotesco (la *Pietà* di San Pietro) del braccio abbandonato del Cristo. Questi elementi facevano passare in sottordine, agli occhi dei contemporanei, la violenza del coinvolgimento percettivo del riguardante, che si trova come sprofondato nell'avello, aggredito dalla sporgenza dello spigolo della pietra tombale.

Si confronti con tale elevatezza di tono, l'apparizione tutta domestica della Vergine nella pala di Sant'Agostino, mentre si affaccia sulla porta di casa a porgere il figlio alla devozione commossa dei due pellegrini, «uno co' piedi fangosi e l'altra con una cuffia sdrucita e sudicia» (Baglione); oppure nella *Morte della Vergine* lo strazio di uomini e donne stroncati



16. Caravaggio, *La morte della Vergine*, olio su tela, h. m 3,69, 1605-606 (Parigi, Musée du Louvre).

1606 = Caravaggio uccide un uomo
in una rissa

1582 = Acc. dei Desiderosi poi
Incaminati

da un dolore senza conforto, attorno a una morta dal corpo gonfio, il volto disfatto, i piedi nudi, esposta su un umile catafalco in un interno vuoto, solo percorso in alto da un gran drappo color sangue. È incredibile l'effetto compositivo e pittorico che il Caravaggio riesce a ottenere da quest'ultimo espediente (ripetuto altre volte), se si pensa alla povertà dell'oggetto (stracci da studio) rispetto alla scenografica opulenza dei tanti e consueti «siparii» dell'arte aulica del Seicento.

Sappiamo che le critiche alla *Morte della Vergine* erano rivolte alla «sconvenienza» con cui era trattato il soggetto, ma l'opposizione al Caravaggio aveva motivazioni più profonde: esse erano in rapporto sia con il dibattito artistico del tempo sia con gli sviluppi di una nuova arte per la Chiesa secondo lo spirito della Controriforma. Il Caravaggio aveva contro di sé l'ambiente accademico di Roma ancora dominante (Federico Zuccari muore nel 1609) e soprattutto gli si contrapponeva la riforma classicista avanzata da Annibale Carracci e dai suoi seguaci, ben più facilmente assimilabile dall'accademia. I suoi più accesi oppositori furono infatti il pittore Giovanni Baglione dell'Accademia di San Luca, per ragioni di rivalità personale, e, per ragioni più fondatamente critiche, Giovan Pietro Bellori, il teorico del classicismo seicentesco. La proposta di pittura sacra del Caravaggio non rispondeva ai fini edificanti richiesti dall'ortodossia controriformista, né alle esigenze di una rappresentazione chiara, semplificata, «decorosa». Il mondo di forme del Caravaggio è sentito perciò come «eretico»: uno spazio vuoto che nega le sicurezze prospettiche del Rinascimento, sperimentato empiricamente — come lo spazio galileiano — nella dialettica tra ombra (male) e luce (bene); una luce che non è naturale ma artificiale, proveniente da fonti esterne al quadro, che rivela crudamente e impietosamente l'oggetto più «nobile» della natura, il corpo umano, oppure lo annulla nell'ombra. Tanto eretico dovette apparire questo spazio di tenebre che il pittore-scrittore spagnolo Bartolomé Carducho paragonò (1633) il Caravaggio all'Anticristo, attribuendo alla sua pittura «ingannatrice» una travicante forza di perversione. E Bellori trasferisce addirittura la qualità «oscura» della pittura del Caravaggio al suo aspetto fisico («era egli di color fosco, et aveva foschi gli occhi, nere le ciglia, e i capelli»). L'identificazione arte-vita (vita violenta = arte perversa) non è un'invenzione romantica, è proclamata già dalle testimonianze seicentesche; c'è in questa distorsione un fondo di verità, poiché certo il Caravaggio ha coinvolto totalmente se stesso nella sua opera con la stessa radicalità di scelte con cui conduceva la sua vita messa «a sbaraglio» (Baglione).

L'esperienza romana del Caravaggio si chiude nel 1606, quando uccide un uomo durante una rissa; alla fuga da Roma seguono gli anni inquieti a Napoli, a Malta, in Sicilia, segnati da una intensa attività pittorica (cfr. scheda 3). Infine, nel 1610 il tentativo di rientro in Roma, dove ci si è adoperati per ottenergli la grazia; ancora un arresto (per errore) e poi la morte sulla spiaggia di Porto Ercole.

I Carracci e l'Accademia bolognese Nel 1582 viene fondata a Bologna un'accademia artistica chiamata «Accademia delli Desiderosi» (dal 1590 «Accademia degli Incaminati»); promotori dell'iniziativa erano tre pittori della stessa famiglia, Ludovico, Agostino e Annibale Carracci (il primo, maggiore di età, era cugino degli altri due che erano fratelli). L'episodio, che si inserisce perfettamente nel proliferare di accademie grandi o piccole, letterarie, artistiche, scientifiche che caratterizza la fine del XVI secolo, era destinato ad avere un'importanza notevolissima sulla cultura artistica del momento, non tanto come istituzione ma come fulcro dell'attività dei tre artisti promotori. Si trattava infatti di un'accademia privata, che non aveva carattere di ufficialità né pretese di orientamento normativo e di controllo dell'attività artistica, come avveniva invece per grandi istituzioni pubbliche come l'Accademia del disegno a Firenze, o l'Accademia di San Luca a Roma. Era piuttosto un centro di cultura locale, aperto anche a contributi extra-artistici (letterari, scientifici), nel quale la funzione di «scuola» veniva svolta dall'attività della bottega dei tre Carracci. Una scuola basata sull'esempio e sulla pratica piuttosto che su principi teoretici; il che distingue sostanzialmente la proposta dei Carracci dalla contemporanea tendenza della teorizzazione tardo-manierista, quale è rintracciabile, ad esempio, nei trattati del milanese Giovan Paolo Lomazzo (*Trattato dell'arte della pittura...*, 1584) o di Giovan Battista Armenini (*De' veri precetti della pittura*, 1586) o anche nell'attività di Federico Zuccari all'Accademia di San Luca a Roma.

Il legame dell'accademia bolognese con questo tipo di cultura è stato identificato in due principi basilari: che l'arte possa essere insegnata e che per ottenere la «buona maniera» si possano fissare regole precise riassumibili nell'applicazione di una formula eclettica. Per molto tempo l'intera arte dei Carracci è stata caratterizzata come «eclettica» e a essi è stata attribuita una teorizzazione in tal senso che studi successivi e recenti hanno dimostrato inesistente.

L'attività dei Carracci nel suo complesso — sia nell'insegnamento all'accademia sia nel concreto operare artistico — dimostra la consapevolezza della crisi del Manierismo, della decadenza della cultura di cui essi stessi erano nutriti. Essi reagiscono alla degenerazione della «maniera» proponendo un ritorno alla natura e alla storia e impostano la loro azione culturale su un rapporto dialettico tra la riconquista del «vero naturale» e la rimeditazione della grande tradizione del Rinascimento. Estremamente indicativa del loro metodo di lavoro è l'importanza data al disegno, non in senso accademico ma come esercizio, come indagine sperimentale sulla realtà; nei molti disegni dei Carracci e della scuola non c'è aspetto del «vero naturale» che venga ritenuto indegno di attenzione. Sono questi gli stessi anni, ricordiamolo, che vedono la formazione e la prima attività del Caravaggio, ma mentre per questi il vero diventa il fine della pittura, senza mediazioni, per i Carracci, tra l'indagine del reale svolta nell'esercizio del disegno e l'elaborazione pittorica volta a proporre un nuovo «grande stile», si

Il vero è immediato di Caravaggio
e tradizione ideale della scuola
Carracci

interpone il filtro della «storia». Quello che è stato definito «eclettismo» è piuttosto penetrante coscienza storica della tradizione del Rinascimento; di essa vengono proposti alcuni modelli, questo è indubbio, e sono il Correggio, Raffaello, i grandi pittori veneti; ma su di essi i Carracci non operano in chiave imitativa né intellettualistica, respingendo quel modo di elaborare per combinazione e intersecazione delle «maniere» dei grandi maestri che era tipico del Manierismo. La loro proposta non va intesa come un ripiegamento anacronistico sul passato, un recupero artificioso della tradizione, ma come volontà di affermarne la validità dandole nuova linfa e nuovo vigore.

Un altro elemento qualificante dell'azione dei Carracci è il rifiuto degli aspetti più élitari e cortigiani della cultura manierista, delle sue ambiguità intellettualistiche, per affermare una «moralità» di lavoro (non diversa come esigenza da quella del Caravaggio) che si traduce in una pittura comprensibile, comunicativa; impegno che si rivela soprattutto nelle opere a soggetto sacro, in particolare nell'attività di Ludovico.

Nei suoi termini generali la proposta dei Carracci era comunque trasmissibile, insegnabile e in questo risiede la sua forza maggiore. Ma il loro insegnamento era così poco dogmatico e accademico, legato com'era non a teorie astratte ma al concreto operare dei tre artisti, da permettere lo sviluppo di un largo raggio di esperienze, con risultati diversi e persino contraddittori. Esiste infatti nella loro opera una continua tensione dialettica tra «natura» e «ideale», tra adesione alla realtà e creazione di un nuovo grande stile «classico», cosicché l'indagine sul vero può essere spinta fino a toni popolari o persino grotteschi, con l'invenzione, ad esempio, di un nuovo «genere», la caricatura (cfr. fig. 268); al paesaggio «naturale» si affianca il paesaggio «eroico»; alla morali-

tà della pittura religiosa di Ludovico si contrappone il classicismo profano e sensuale di Annibale.

Negli stessi anni in cui si consolida la loro scuola i tre Carracci conquistano una posizione dominante a Bologna con un'importante serie di decorazioni ad affresco — con soggetti mitologici, letterari e di storia antica — in palazzi cittadini (palazzo Fava, 1583-84; palazzo Magnani-Salem, 1588-92; palazzo Sampieri-Talon, 1593-94). Il lavoro in *équipe* (è molto difficile distinguere nei cicli le diverse mani) testimonia del perfetto affiatamento e della completa comunanza di intenti dei tre artisti, i quali tuttavia andavano contemporaneamente definendo personalità diverse e sviluppando ricerche autonome e indipendenti.

Agostino, l'intellettuale del gruppo, era l'animatore infaticabile dell'accademia, cui recava il contributo della sua vasta cultura, della facilità e del fervore dell'eloquio nelle discussioni che vi si tenevano e la sua passione per l'insegnamento, a servizio del quale poneva anche la sua intensa attività di incisore.

Il contributo più importante in questa fase veniva però da Ludovico. È indubbio infatti che egli si era posto precocemente il problema di reagire all'evoluzione del Manierismo e che aveva avviato — se non teoricamente, di certo nel suo concreto operare — un tentativo di rinnovamento della pittura religiosa. Un'opera come l'*Annunciazione* (1585 circa) per la cappella del Sacramento in San Giorgio a Bologna è molto indicativa del suo orientamento: la composizione semplice ed equilibratissima, l'impianto prospettico chiaramente definito, con gusto quasi arcaizzante, la compostezza delle figure, gli effetti luministici contenuti entro un tono smorzato di ombra diffusa, la sobrietà degli inserti realistici (il cestino con gli oggetti da cucito, i libri sul leggio) creano un'atmosfera severa e insieme domestica, il senso di una religione intimamente vissuta. Si avverte in quest'opera



17. Ludovico Carracci, *L'Annunciazione*, olio su tela, h. m 2,10, 1585 circa (Bologna, Pinacoteca nazionale).

18. Ludovico Carracci, *Madonna col Bambino, i santi Francesco e Giuseppe e i committenti*, olio su tela, h. m 2,25, 1591 (Cento, Pinacoteca civica).

19. Annibale Carracci, *L'Assunzione della Vergine*, olio su tela, h. m 2,60, 1592 (Bologna, Pinacoteca nazionale).



18



19

l'esplicita volontà di porre la propria arte al servizio di una missione moralizzatrice; è un'immagine che risponde molto bene alle istanze espresse dal cardinale bolognese Gabriele Paleotti nel suo testo del 1582 sulle immagini sacre, «dalle quali si vedrà spirare pietà, modestia, santità, devozione» poiché in tal modo esse «penetreranno dentro di noi con molta maggior violenza che le parole». L'adesione di Ludovico a questi principi gli permette di alzare il livello del suo discorso dai toni quasi dimessi dell'*Annunciazione* a una retorica sostenuta, persuasiva, sinceramente commossa, intesa, ancora secondo le parole di Paleotti, «a guisa degli oratori, a persuadere il popolo, a tirarlo ad abbracciare alcune cose pertinenti alla religione». Caratteri che si ritrovano palesati in opere come la pala per la chiesa dei Cappuccini a Cento (1591), nel rapporto eloquente tra i personaggi sacri, nel gesto trascinante del san Francesco che «invita» allo slancio estatico il fedele riguardante ed è proposto come modello esemplare di devozione dal gesto del committente ritratto in primo piano (cfr. anche vol. II, figg. 794, 840). Questa concezione di un'arte che deve persuadere e commuovere, sfruttando tutte le potenzialità del linguaggio figurativo per coinvolgere la partecipazione del pubblico, è alla base della nuova arte del Seicento. In tal senso il contributo di Ludovico Carracci è fondamentale come quello del Caravaggio la cui opera egli conobbe e stimò e al quale è avvicicabile, sia pure su un piano culturale ed esistenziale molto diverso, per la profonda serietà morale.

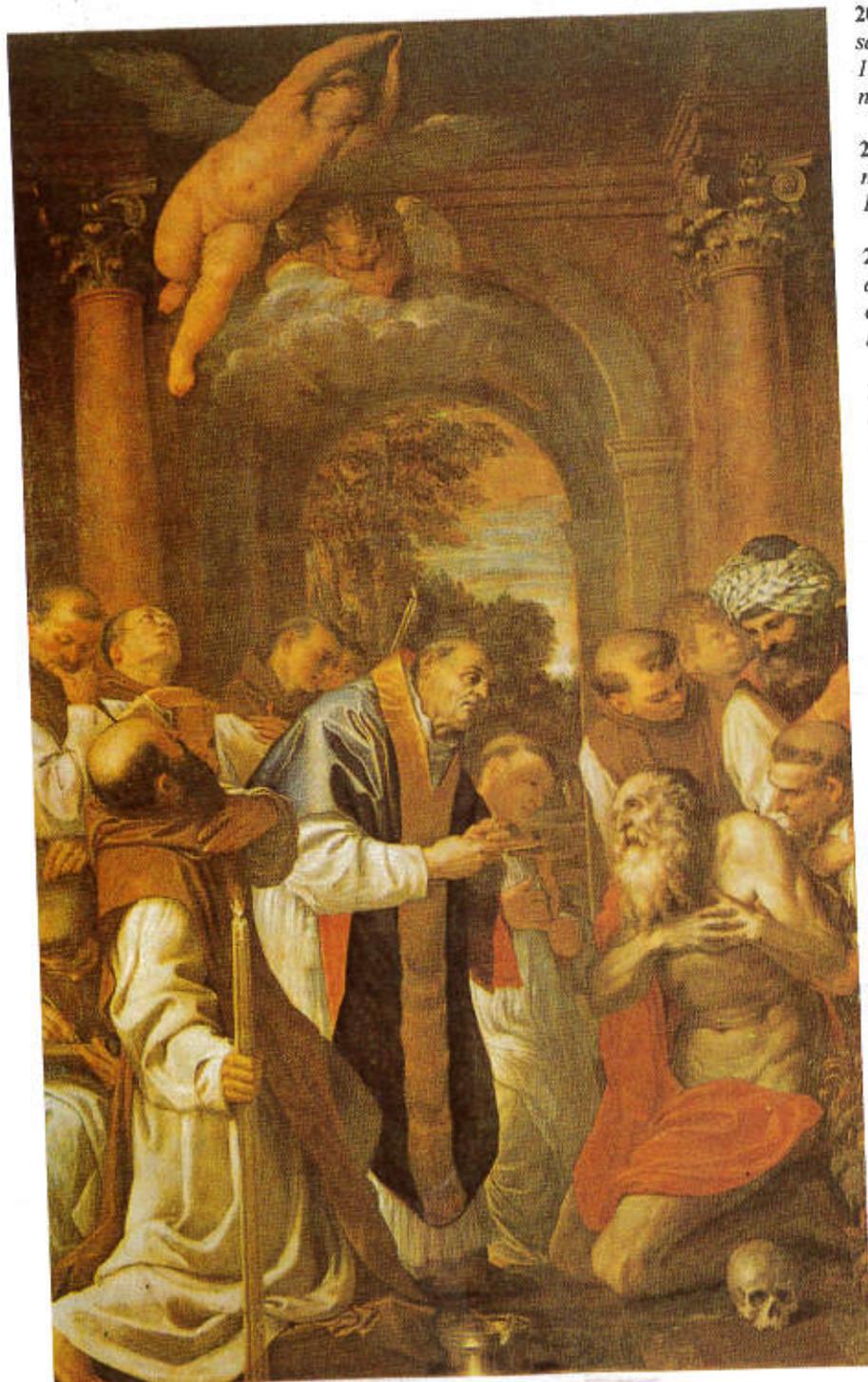
Può essere utile per valutare l'opera dei tre Carracci nella fase che immediatamente precede la partenza di Annibale per Roma (1595) il confronto tra la pala di Cento e due opere dello stesso momento: *La comunione di san Gerolamo* di Agostino (1591-92) e *L'Assunzione della Vergine* (1592) di Annibale. A partire da Malvasia, che lo definì «di tutte le maniere... un concertato misto», il dipinto di Agostino è stato interpretato come il manifesto dell'ecclettismo carraccesco e non si può negare che esso rappresenti lo sforzo per costruire il «quadro perfetto». Intelligenza e cultura reggono in impeccabile equilibrio una composizione volutamente complessa che non nasconde, anzi esplicita programmaticamente, i modelli di riferimento, dal Veronese a Tiziano, dal Correggio a Raffaello. Il contrasto con la pala di Annibale non potrebbe essere più clamoroso: in questa il vigore appassionato dei gesti, lo slancio ascensionale delle figure, il drammatico luminismo — che rivelano la scelta di un diverso modello veneto, cioè il Tintoretto — mettono in luce una personalità ben più dotata di Agostino e più aggressiva di Ludovico.

Il più giovane dei Carracci ha rivelato fin dai suoi esordi un temperamento passionale e inquieto e la capacità di affrontare con impeto esperienze diverse con un'evidente insofferenza nei confronti di teorizzazioni o programmi costituiti a priori. Sarà questa la ragione del suo futuro distacco dal fratello, al cui intellettualismo contrapporrà questa significativa dichiarazione: «noi altri Dipintori abbiamo da parlare con le mani». Qualunque tematica affronti, Annibale tende a un «far grande», a una pittura eloquente, saldamente

costruita e sostenuta da una vitalità calorosa. La qualità del suo «naturalismo» può essere valutata in opere come l'*Autoritratto* (cfr. fig. 219), *Il mangiafagioli* (1583-84, Roma, Galleria Colonna) o *La bottega del macellaio* (1582-83 circa): si noti in quest'ultimo dipinto il rigore compositivo, la forza delle figure che danno alla realtà della scena di vita quotidiana un valore «monumentale», evidentissimo se lo si confronta con un analogo soggetto del pittore bolognese Bartolomeo Passarotti (spesso considerato un anticipatore delle ricerche dei Carracci), ben più facilmente assimilabile alle scene di genere di tradizione fiamminga. Rispetto ai suoi compagni di lavoro, Annibale sviluppa precocemente un modo del tutto diverso di

rapportarsi al classicismo rinascimentale, in chiave di rievocazione sentimentale, con un'evidente inclinazione edonistica e sensuale; come risulta, ad esempio, nello stupendo nudo tizianesco della *Venere con un Satiro e due Cupidi* (1588 circa).

Per una tempra come quella di Annibale l'ambiente di Bologna doveva alla fine risultare troppo angusto: solo a Roma infatti si compie il suo destino e si realizza la sua missione storica, destinata a superare di molto l'esperienza dell'accademia bolognese e lo stesso notevole peso della nobile figura di Ludovico. La prima impresa realizzata da Annibale a Roma, al servizio del cardinale Odoardo Farnese, fu la decorazione (1595-97) con soggetti mitologici di un camerino



20. Agostino Carracci, *La comunione di san Gerolamo*, olio su tela, h. m 3,76, 1591-92 (Bologna, Pinacoteca nazionale).

21. Annibale Carracci, *La bottega del macellaio*, olio su tela, h. m 1,90, 1582-83 circa (Oxford, Christ Church).

22. Bartolomeo Passarotti, *La bottega del macellaio*, olio su tela, h. m 1,12, seconda metà del XVI secolo (Roma, Galleria nazionale d'arte antica).

23. Pieter Aertsen, *La bottega del macellaio*, olio su tela, h. m 1,24, 1551 (Uppsala, Università).



21



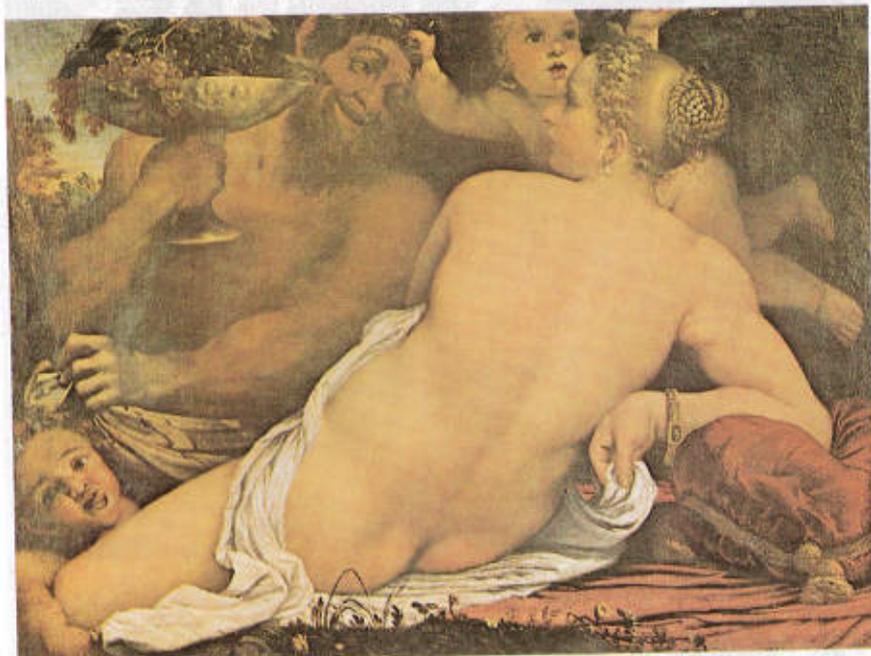
22



23

di palazzo Farnese, di cui faceva parte la tela con *Ercole al bivio*. Il tono di quest'opera, rispettando il carattere «privato» dell'ambiente, è di un classicismo nostalgico e contemplativo, un preludio in sordina alla grande impresa della decorazione della galleria dello stesso palazzo, condotta da Annibale nella volta con la collaborazione del fratello Agostino, che lo aveva raggiunto a Roma, dal 1598 al 1601 e nelle pareti fino al 1602, con l'intervento del Domenichino.

Il tema della decorazione della volta a botte della galleria è il trionfo dell'amore, forza dominante cui cedono uomini e divinità, attraverso l'illustrazione di episodi mitologici tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio. La complessità dell'impianto decorativo testimonia della penetrante intelligenza delle scelte culturali di Annibale: nella volta è finta una struttura architettonica aperta sul cielo, in scorcio prospettico, retta da erme e atlanti in finto stucco e arricchita da meda-



24. Annibale Carracci, *Venere con un Satiro e due Cupidi*, olio su tela, h. m 1,12, 1588 circa (Firenze, Galleria degli Uffizi).

25. Annibale Carracci, *Ercole al bivio*, olio su tela, h. m 1,67, 1596 circa (Napoli, Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte).

26. Annibale Carracci, volta della galleria di palazzo Farnese a Roma, affreschi, m 18x6, 1598-1601.



25

glioni in finto bronzo e da figure di ignudi; a questa struttura — chiaramente ispirata alla volta della Sistina di Michelangelo (cfr. vol. II, fig. 540) — si sovrappongono gli episodi dipinti come «quadri riportati» entro cornici, secondo un modello inaugurato da Raffaello nella loggia di Psiche alla Farnesina e largamente sviluppato dalla sua scuola (cfr. vol. II, fig. 551). L'abbinamento dei due sistemi decorativi è governato da una prodigiosa capacità di controllo, co-

sicché l'insieme appare armonico e unitario e tuttavia è percorso da una continua tensione interna, da una sorprendente varietà di spunti e di soluzioni. L'esuberante ricchezza compositiva e la prepotente vitalità pittorica dei singoli episodi, che tocca il culmine nel grande «quadro» centrale con il *Trionfo di Bacco e Arianna*, tende inoltre a rompere i limiti rinascimentali tanto chiaramente imposti da Annibale al suo lavoro; nel momento stesso in cui egli si impone come



«restauratore» della grande arte del Rinascimento pone tutte le premesse per il suo definitivo superamento. La galleria Farnese è il presupposto ineliminabile della grande decorazione seicentesca che svilupperà, rompendo l'equilibrio composito di «quadratura» e «quadro riportato», il principio dell'illusionismo spaziale totale.

Lo stesso discorso vale per il nuovo classicismo proposto da Annibale, del tutto estraneo a qualunque spirito accademico di riesumazione archeologica. Roma ha significato per Annibale uno studio appassionato dell'antico, attraverso il filtro dell'opera matura di Raffaello. Ma i numerosi disegni e studi per la galleria ci rivelano come le forme classiche venissero fatte passare attraverso il «naturale», come fossero amorosamente verificate sul «vero» per acquistare nuova vita nella fantasia. Il rapporto di Annibale con l'antico è nutrito di un sentimento rievocativo che trova un paragone negli sviluppi del teatro, nella favola pastorale e nel melodramma o nella poesia di Torquato Tasso.

Lo stesso spirito delle composizioni mitologiche anima anche i paesaggi di Annibale: egli aveva già dipinto nel periodo bolognese alcuni paesaggi di gran-

de libertà pittorica, ma a Roma inventa un nuovo stile di paesaggio, quello esemplificato nelle lunette per la cappella di palazzo Aldobrandini, eseguite con la collaborazione di allievi (1603-604). Nella *Fuga in Egitto*, di sua mano, si dispiega un paesaggio ampio e solenne, rigorosamente composto nei suoi diversi elementi, una natura «colta», nobilitata dalla presenza dell'uomo e delle sue opere. I precedenti dei paesaggi «naturali» di Nicolò dell'Abate o di quelli «archeologici» di Polidoro da Caravaggio (cfr. vol. II, figg. 653, 582) sono assorbiti in una nuova concezione mentale e sentimentale del tempo e della vita dell'uomo nella natura: è qui l'origine del paesaggio «eroico» del Seicento. Dall'esempio di Annibale deriveranno, da lì a pochi anni, l'interpretazione lucida e razionale di Nicolas Poussin e quella elegiaca e idillica di Claude Lorrain (cfr. figg. 80, 229).

Con un curioso parallelismo di destini, nello stesso momento della fuga del Caravaggio da Roma, Annibale è colpito da una grave malattia, che limiterà fortemente la sua attività negli ultimi anni di vita. Tra le sue ultime opere sono alcune *Pietà*, il cui eloquente patetismo risulta ancora una volta anticipatore, pensando alle esperienze di un Rubens o di un Bernini.



27



28

27. Annibale Carracci, *La fuga in Egitto*, olio su tela, h. m 1,22, 1604 circa (Roma, Galleria Doria Pamphili).

28. Annibale Carracci, *Pietà*, olio su tela, h. cm 92,8, 1606 circa (Londra, National Gallery).

29. Stefano Maderno, *Santa Cecilia*, marmo, lungh. m 1 circa, 1600 (Roma, Santa Cecilia in Trastevere).

30. Camillo Mariani, *La Religione*, nel monumento funebre di Luisa Deti Aldobrandini, marmo, h. m 1,75, 1600 circa (Roma, Santa Maria sopra Minerva).



Nel nome di Annibale Carracci: l'affermazione del classicismo

Il successo di Annibale Carracci richiamò rapidamente a Roma un discreto numero di artisti emiliani: nei primissimi anni del Seicento giungono Francesco Albani, Domenico Zampieri detto il Domenichino, Guido Reni, Giovanni Lanfranco e Sisto Badalocchio. Rispetto all'eterogenea congrega degli «aderenti al Caravaggio», il gruppo degli emiliani si configura come una vera e propria «scuola» sotto l'egida dell'indiscusso primato di Annibale. Sono artisti che hanno avuto una formazione comune all'Accademia degli Incamminati a Bologna e che giungono a Roma con una solida preparazione; il loro metodo di lavoro — lo stesso imposto da Annibale nella grande decorazione — è quello della tradizione del Rinascimento rivista dall'accademia bolognese, che rivela una totale padronanza della tecnica dell'affresco, forte della preparazione di un gran numero di disegni, bozzetti, cartoni.

Il prestigio di Annibale e il sostegno di una potentissima committenza assicurano agli emiliani un successo quasi incontrastato, testimoniato dal monopolio pressoché totale che essi detengono sui cicli ad affresco in chiese, cappelle, palazzi e ville di Roma nei primi due decenni del secolo. A cominciare dalla collaborazione prestata ad Annibale in palazzo Farnese (il Domenichino) alla serie delle lunette Doria (Albani, Lanfranco) agli affreschi della cappella di San

Diego in San Giacomo degli Spagnoli (Albani, Lanfranco, Badalocchio), la squadra degli artisti emiliani opera in *équipe* lavorando in piena unità d'intenti; il che non esclude momenti di stimolante competizione tra le personalità di maggiore spicco — è il caso di Reni e del Domenichino impiegati contemporaneamente negli affreschi dell'oratorio di Sant'Andrea presso San Gregorio Magno (1608) — o anche di accesa rivalità, come quella che più tardi dividerà il Domenichino e Lanfranco.

Anche nella varietà delle soluzioni personali l'attività del gruppo configura, partendo dalle premesse di Annibale, un coerente filone di gusto: il nuovo classicismo seicentesco, la cui affermazione appare legata a un particolare ambito di committenza. Per i Carracci e la loro scuola si può parlare di una vera e propria linea di tendenza, sostenuta dal potente appoggio dei Farnese e degli Aldobrandini e accompagnata da una precisa formulazione di principi teorici. Personalità chiave fu in quel senso il dotto prelado bolognese Giovan Battista Agucchi, segretario del cardinale Pietro Aldobrandini e autore di un trattato — steso tra il 1607 e il 1615 — che rappresenta una sorta di manifesto del classicismo. Ammiratore dell'arte di Annibale — nella quale felicemente individuò l'accordo del «disegno finissimo di Roma» e della «bellezza del colorito lombardo» — Agucchi trovò nel Domenichino il collaboratore più convinto alla formulazione delle sue teorie e l'artista che le incarnò con maggior rigore in

tutta la sua attività. L'opera del Domenichino illustra limpidamente il principio, di ascendenza rinascimentale, della selezione degli elementi del «bello» della natura per ricomporli in un superiore equilibrio, depurato da ogni elemento di contingente realismo, nello stesso tempo dichiara un criterio di adattabilità alle diverse richieste e situazioni tematiche che è parte comune del costume professionale dei «classicisti» e testimonianza della flessibilità del loro linguaggio. Egli può

così spaziare dal tono grave e commosso delle *Storie di santa Cecilia* in San Luigi dei Francesi (1611-14) alla sostenuta oratoria sacra della celebre *Comunione di san Girolamo* (1614, Roma, Pinacoteca vaticana), dal vagheggiamento di una bellezza idealizzata negli idilli mitologici — come la squisita *Caccia di Diana* (1617, Roma, Galleria Borghese) o le *Storie di Apollo* di villa Aldobrandini a Frascati — all'assorta, serena contemplazione della natura in una serie di mirabili

(NB)

l'opera è del reale → bello

addebe
l'arte
della
formale



42

42. Domenichino, *La morte di santa Cecilia*, dalle storie di santa Cecilia, affresco, 1611-14 (Roma, San Luigi dei Francesi).



43

43. Domenichino, *Paesaggio con san Girolamo*, olio su tavola, h. cm 44, 1620 circa (Glasgow, Art Gallery and Museum).

44. Francesco Albani, *Il trionfo di Diana*, olio su tela, diam. m 1,50, 1625 circa (Roma, Galleria Borghese).



44

paesaggi. Di fronte a questi che sono gli esiti più alti e liberi della sua pittura non è difficile comprendere come proprio il rigore estremo del Domenichino, la sua fedeltà al credo classicista («il disegno dà l'essere e non v'è niente che abbia forma fuor dai suoi termini precisi», sono parole sue) abbiano finito per irretire e mortificare le sue doti in una fase più inoltrata della sua attività (a cominciare dagli affreschi in Sant'Andrea della Valle; cfr. scheda 1) quando egli si assunse il ruolo di intransigente oppositore dei nuovi fermenti della nascente pittura «barocca» di Lanfranco o di Pietro da Cortona.

➤ Personalità assai meno autonoma fu quella di Francesco Albani, partecipe delle maggiori imprese collettive degli emiliani e molto vicino alle posizioni dell'amico Domenichino: nella sua opera — nella quale spicca una bella serie di dipinti mitologici e allegorici — il classicismo si configura come una piacevole accademia, non senza sfumature di una grazia leziosa di facile consumo — ne è esempio la più volte replicata *Danza degli amorini* — destinata, proprio per i suoi caratteri divulgativi e disimpegnati, a una larga diffusione.

➤ Ben altra tempra rivelò Guido Reni, che si mosse fin dall'inizio con una notevole autonomia rispetto al gruppo raccolto attorno ad Annibale, ponendosi, quando si trovò a lavorare a fianco agli altri, in una posizione orgogliosamente competitiva (così fu nei confronti del Domenichino e di Albani). L'atteggiamento sperimentale e aperto di Reni è testimoniato dal suo accostamento alla poetica caravaggesca nella *Crocifissione di san Pietro* (1604-605), in cui il crudo realismo del lombardo viene composto e come depurato in una versione che rivela la profonda e meditata

assimilazione del grande esempio di Ludovico Carracci su cui Reni si era formato. Toccò tuttavia proprio a Reni, il meno implicato nei dibattiti teorici del circolo di Agucchi, dare del classicismo l'interpretazione più integrale e convinta, si direbbe per autentica vocazione più che per adesione intellettualistica, in un'opera emblematica come l'*Aurora* del casino Rospigliosi (1613-14). Lo studio appassionato di Raffaello e della statuaria antica è programmaticamente enunciato in ogni particolare dell'equilibratissima composizione, governata da eleganti cadenze ritmiche e ravvivata dalla qualità luminosa e trasparente del colore. Non solo per gli sviluppi del classicismo seicentesco, di cui tra non più di un decennio sarà interprete massimo Nicolas Poussin (cfr. figg. 78, 79, 80) ma ben oltre nel tempo nella storia dell'ideale classico l'*Aurora* si pone come un testo fondamentale.

Quasi a confermare la propria indipendenza di azione, Reni, che aveva costantemente mantenuto i rapporti con Bologna, vi ritorna nel 1614; non partecipa quindi al momento di massima fortuna degli eredi di Annibale Carracci in Roma, corrispondente agli anni del pontificato di Gregorio XV Ludovisi (1621-1623), il papa bolognese che riportò a Roma il Domenichino e vi convocò un altro emiliano, Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino. Il nuovo venuto, di una generazione più giovane rispetto ai colleghi operanti in Roma, aveva avuto una formazione eterodossa, fuori dall'accademia bolognese, condotta direttamente su Ludovico, sulla scuola ferrarese (non solo nei suoi rappresentanti attuali, ma risalendo a Dosso Dossi) e infine sulla conoscenza a Venezia (1618) della grande tradizione pittorica veneziana. Quando giunge a Roma il Guercino ha già alle spalle una produzione



45. Guido Reni, *La crocifissione di san Pietro*, olio su tela, h. m 3,05, 1604-605 (Roma, Pinacoteca vaticana).

46. Guido Reni, *L'Aurora*, affresco, 1613-14 (Roma, Palazzo Pallavicini Rospiigiosi, casino dell'Aurora).





47. Guercino, *La vestizione di san Guglielmo d'Aquitania*, olio su tela, h. m 3,45, 1620 (Bologna, Pinacoteca nazionale).

notevole, segnata da una ricerca continua e da un progressivo arricchimento dei mezzi formali. Le qualità del suo linguaggio sono pienamente apprezzabili in un'opera di grande impegno come la pala bolognese di *San Guglielmo d'Aquitania* (1620): una pittura di denso impasto, stesa a macchia, un chiaroscuro robusto, percorso da vibranti effetti luministici, un modo di comporre dinamico e focoso. Queste qualità, non vengono minimamente mortificate dalla tradizionale complessità strutturale della pala d'altare, ma solo composte e calibrate secondo i principi cari alla scuola bolognese: a chi se non a Ludovico si potrebbe riferire il tono affettuoso, così stringente, del gruppo della Vergine con il Bambino, l'Angelo e i Santi della parte superiore?

Non meraviglia quindi che un artista di questa tempera esordisca a Roma con un'impresa eccezionale, la decorazione di una sala del casino Ludovisi con *l'Aurora* nella volta e le allegorie del *Giorno* e della *Notte* nelle lunette laterali (1621 circa). L'invenzione

compositiva è stupenda e gravida di conseguenze per il futuro: superando di slancio sia il complesso illusionismo architettonico della galleria Farnese sia il rigore purista dell'affresco come «quadro riportato» senza quadrature (così era nel caso dell'*Aurora* di Reni), il Guercino spalanca, oltre una quadratura spezzata da pittoreschi inserti paesistici, un cielo luminoso, macchiato di nuvole e di mobili effetti di luce, in cui trascorre il carro del sole trainato da due focosi cavalli, il cui mantello pezzato, toccato da chiazze di luce, costituisce un brano di pittura di indimenticabile freschezza. La stessa esuberante felicità pittorica anima ogni particolare dell'opera, dagli incantevoli giochi di amorini alla malinconica figura della *Notte*, ripiegata su se stessa nell'ombra fonda di un arco spezzato.

Nonostante questo esordio folgorante, l'ambiente romano agì negativamente sul Guercino, quasi intimidito dall'austerità normativa imposta dal Domenichino e dalla sua cerchia. Nella vastissima tela con la

Sepoltura di santa Petronilla (1622-23, Roma, Pinacoteca capitolina) egli mortifica le sue qualità di colorista, coagulando e fissando il colore per dare il massimo risalto plastico alle figure in una composizione la cui complessità denuncia uno sforzo di controllo sull'abituale slancio espressivo e di adeguamento al clima imperante in Roma. È l'inizio di un processo di accademizzazione che segnerà, con fasi alterne, la successiva attività del Guercino — che lascia Roma nel 1623 — svoltasi a Cento e a Bologna.

Le novità portate dal Guercino sono comunque indicative di una fase notevolmente complessa per gli sviluppi del classicismo romano nella seconda metà degli anni '20. Un protagonista del primo gruppo carraresco, Giovanni Lanfranco, amico e collaboratore di Annibale, rimasto ancora in sottordine rispetto al Domenichino, si prende una clamorosa rivincita sul rivale attuando contemporaneamente la prima vistosa

deviazione dal classicismo ortodosso: gli affreschi della cupola di Sant'Andrea della Valle (cfr. scheda 1).

Agli inizi del Seicento la «rivoluzione» del Caravaggio e la «riforma» di Annibale Carracci si erano svolte in una situazione non tanto di scontro frontale quanto di rapporto dialettico, agli esordi di una nuova civiltà figurativa che esse stesse andavano creando. Tuttavia esisteva indubbiamente tra i due grandi artisti una radicale divergenza di posizioni mentali e tecniche. L'opposizione polemica tra il filone naturalista e quello classicista si risolve intorno al 1630 con la vittoria del secondo. Mentre il naturalismo si esaurisce nel generismo (cfr. cap. vi), il classicismo continuerà lungo il secolo ad alimentarsi di nuovi apporti e a mantenersi vitale, malgrado l'avanzata delle nuove correnti «barocche» e nonostante il pericolo di irrigidimento insito nello stretto rapporto con l'ambiente dell'Accademia (cfr. pp. 56-59).



48. Guercino, *L'Aurora*, affresco, 1621 circa (Roma, Casino di Villa Ludovisi).

Le quadrature sono di Agostino Tassi (cfr. anche fig. 275).

Sant'Andrea della Valle a Roma

La chiesa dei Teatini, Sant'Andrea della Valle, compiuta tra il 1591 e il 1665, è un interessante punto di osservazione degli sviluppi della produzione artistica in Roma dalla fine del Cinquecento a tutto il secolo successivo. Nella realizzazione della sua struttura architettonica si succedono alcuni tra i più significativi nomi di architetti dell'epoca che, pur rispettando ciascuno il progetto del predecessore nelle linee essenziali, lo modificarono tuttavia, intensificando via via gli effetti plastici e pittorici in accordo con le concezioni architettoniche del tempo.

Così Carlo Maderno, che diresse la fabbrica dal 1608 al 1623, non alterò lo schema planimetrico, tracciato sul modello della chiesa del Gesù probabilmente da Giacomo della Porta, ma impresso un più deciso sviluppo verticale al vasto interno e realizzò una delle sue opere migliori nella grandiosa e scattante cupola (seconda in dimensioni soltanto a quella di San Pietro, alla quale dichiaratamente si ispira). Collaborava con Maderno nel 1621, come scalpellino, il giovane Borromini, cui si deve la singolare invenzione dei capitelli del lanternino con i cherubini che imitano le volute ioniche con le ali ripiegate.

La facciata verrà realizzata (1656-65) da Carlo Rainaldi (cfr. pp. 123-24) che resterà fedele al progetto di Maderno, accentuando però gli effetti di verticalismo e di vibrante plasticismo secondo gli ormai affermati principi «barocchi» che si rivelano anche negli interventi plastici, opera di Giacomo Antonio Fancelli, di Domenico Guidi e di Ercole Ferrata, cui si deve la bella soluzione dell'angelo che sostituisce il tradizionale raccordo a voluta tra i due ordini della facciata.

La decorazione dell'interno vide operosi importanti protagonisti dell'arte dei primi del secolo: da Pietro Bernini, che si sforzò di imprimere un certo dinamismo allo schema tardo-manieristico del *San Giovanni Battista* della cappella Barberini, a Francesco Mochi: la sua *Santa Marta* per la stessa cappella rivela nella naturalezza del gesto scattante e aggraziato insieme, oltre alla parentela con la prodigiosa vitalità dell'*Annunciata* di Orvieto, un ben più ardito e stimolante superamento delle forme dell'ultimo Cinquecento.

49. Carlo Maderno, cupola di Sant'Andrea della Valle a Roma, 1620-22.

50. Pietro Bernini, *San Giovanni Battista*, marmo, h. m 2,43, 1614-15 (Roma, Sant'Andrea della Valle, cappella Barberini).



49



50

Nella cappella Barberini sono anche dipinti del Passignano, ma i nomi di maggiore spicco nella decorazione pittorica di Sant'Andrea sono quelli del Domenichino, che affrescò la calotta absidale (1624-27) e gli *Evangelisti* nei pennacchi della cupola, e di Giovanni Lanfranco cui, con grande delusione del Domenichino, fu affidata la *Vergine in gloria* della cupola, dapprima commissionata a lui: al programmatico classicismo del Domenichino si contrappone il dinamico ruotare delle schiere angeliche di Lanfranco — ben memore delle cupole del Correggio a Parma (cfr. vol. II, figg. 647, 648) che aveva di recente rivisitato — che avvia con decisione l'orientamento verso gli effetti illusionistici, d'ora in poi caratteristici della grande decorazione seicentesca.

Alla fine del terzo decennio del secolo la chiesa dei Teatini era la più sontuosa e moderna di Roma, più di quella dei Gesuiti (cfr. vol. II, scheda 32) e di Santa Maria della Vallicella, dell'altro importante ordine degli Oratoriani (cfr. scheda 6).

I più significativi interventi che completarono, nel corso del secolo, la decorazione della chiesa si devono a Mattia Preti (cfr. fig. 157), autore delle tre storie di sant'Andrea nell'abside, e ad Antonio Raggi che scolpì la pala d'altare e il monumento funebre del cardinale Ginnetti nell'omonima cappella.



51



52

51. Francesco Mochi, *Santa Marta*, marmo, h. m 2,40 circa, 1629 (Roma, Sant'Andrea della Valle, cappella Barberini).

52. Giovanni Lanfranco, *La Vergine in gloria*, affresco della cupola, 1625-28; Domenichino, *i quattro Evangelisti con i loro simboli*, affreschi dei pennacchi, 1627-28 (Roma, Sant'Andrea della Valle).

I dipinti della cappella Contarelli

Le vicende della cappella Contarelli hanno inizio nel 1565, quando il cardinale Mathieu Cointrel (Matteo Contarelli) acquista la quinta cappella a sinistra della chiesa nazionale di San Luigi dei Francesi, affidandone la decorazione a Girolamo Muziano: dovevano essere dipinte ad affresco scene della vita di san Matteo sulla volta e sulle pareti, mentre per l'altare era prevista una pala con il santo intento a scrivere il Vangelo sotto la dettatura dell'angelo.

L'impresa ebbe tempi lentissimi e, dopo la morte di Contarelli (1585), vicende molto travagliate per questioni ereditarie. Muziano non iniziò mai i lavori; nel 1591 la commissione degli affreschi passò al Cavalier d'Arpino che eseguì la volta entro il 1593, ma non iniziò i laterali. Solo nel 1599 questi vennero affidati al Caravaggio, per interessamento del cardinal Del Monte.

Scartando l'affresco (tecnica che preferì non praticare, per precisa scelta e non perché non la conoscesse) il Caravaggio eseguì le due tele con il *Martirio* e la *Vocazione di san Matteo*, consegnate il 4 luglio 1600. La prima tela eseguita fu, con tutta probabilità, il *Martirio di san Matteo*: le radiografie del dipinto hanno rivelato sotto la redazione definitiva precedenti stesure che — oltre a testimoniare il metodo di lavoro del Caravaggio, che dipinge di getto senza bozzetti preparatori — permettono di seguire il travaglio creativo del pittore, nello sforzo di superare i modelli compositivi manieristi. Anche nella versione definitiva di questa sua prima prova nella pittura «di storia» il riferimento a tali modelli è infatti ancora evidente: nella costruzione simmetrica della composizione attorno a un perno centrale — lo splendido nudo michelangiolesco del carnefice — o ancora nelle due figure laterali in primissimo piano, in funzione di quinte scenografiche. Inoltre, anche se il



53

53. Caravaggio, *Il martirio di san Matteo*, olio su tela, h. m 3,23, 1598-1600 (Roma, San Luigi dei Francesi).

Martirio inaugura la poetica caravaggesca del rapporto luce-ombra, la luce vi ha ancora una funzione costruttiva-chiaroscurale.

Nella *Vocazione*, invece, la dialettica tradizione-rinnovamento è travolta dall'affermazione di un modo totalmente nuovo di intendere la pittura, la funzione delle immagini della storia sacra, il significato stesso del messaggio evangelico. La «storia» calata nella contemporaneità del reale (l'ambiente spoglio del «magazeno» in cui lavora il pubblicano; i personaggi in abiti moderni) diventa esperienza esistenziale comune a tutti, perennemente attuale. Per il Caravaggio l'unica realtà storica rappresentabile è il presente e la ricerca della salvezza si concretizza in un attimo folgorante, nell'azione colta *in fieri*: l'improvvisa comparsa del Cristo e il suo gesto imperativo. Come per Masaccio due secoli prima il miracolo risiede nella realtà, l'esempio evangelico si attualizza nella vita e nell'esperienza quotidiana.

Anche nella *Vocazione* le radiografie hanno rivelato un pentimento significativo. Nella prima versione la figura del Cristo, avvolta in una toga classica, era isolata; l'inserzione della figura di san Pietro — che copre quasi quella del Cristo — è determinante per la redazione finale: essa ribadisce il primato della Chiesa romana secondo i dettami della Controriforma — la salvezza si attua attraverso la parola di Dio (Cristo) e la mediazione della Chiesa (san Pietro) — e insieme ottiene, dal punto di vista compositivo, una forte accentuazione drammatica. La luce infatti fa emergere dall'ombra solo il volto del Cristo e la mano tesa nel gesto della chiamata, che irresistibilmente richiama l'analogo atto divino nella *Creazione di Adamo* di Michelangelo. Nella *Vocazione* la luce ha un valore nuovo e determinante: il fascio luminoso che irrompe dall'alto proietta un'ombra fonda sulla parete rivelando il prodigioso brano di «vero» della finestra dai vetri polverosi e accentua il taglio in diagonale della scena secondo un doppio percorso percettivo: mentre infatti l'azione avviene da destra a sinistra, il taglio ascendente dell'ombra conduce lo sguardo da sinistra a destra, dal gruppo



54

54. Caravaggio, *La vocazione di san Matteo*, olio su tela, h. m 3,22, 1598-1600 (Roma, San Luigi dei Francesi).

55. Caravaggio, *San Matteo e l'Angelo*, 1ª versione, olio su tela, h. m 2,32, 1600 circa (già Berlino, Kaiser Friedrich Museum; andò distrutta nel 1945 in seguito ai bombardamenti).

attorno al tavolo verso il gesto e il volto del Cristo, sottolineando il passaggio dall'inconsapevolezza alla coscienza, dall'indifferenza alla salvezza.

Della pala d'altare con *San Matteo e l'Angelo* esistevano due versioni (la prima è andata distrutta a Berlino nel 1945); Bellori afferma (1672) che il dipinto fu rifiutato perché «mancava di decoro» e Baglione in precedenza aveva sostenuto (1642) che esso «non era piaciuto a veruno» (salvo che al marchese Giustiniani che lo acquistò subito). In seguito a tale rifiuto il pittore avrebbe realizzato la seconda versione tuttora sull'altare della cappella. La questione non è pacifica, visto anche che le testimonianze provengono da due detrattori del Caravaggio, ma una cosa è certa: tra i due dipinti esiste un notevole scarto contenutistico e formale. La prima versione rivela, nella ricchezza dei riferimenti culturali, un rapporto in tensione tra tradizione e ribellione: la testa del santo è ispirata a busti antichi di Socrate, l'atteggiamento con le gambe accavallate (che sarebbe stato oggetto di scandalo) deriva da una figura di Raffaello nella loggia della Farnesina, ma ricorda anche gli Evangelisti del Romanino e del Moretto (cfr. vol. II, figg. 635, 636). Se mai un rifiuto ci fu, non dovette essere motivato da ragioni di «decoro» o di correttezza iconografica, ma dalla violenza aggressiva dell'immagine — l'angelo che guida la mano dell'apostolo analfabeta — e dall'uso spregiudicato («volgare») dei riferimenti culturali.

La seconda versione è più aderente allo spirito evangelico, più semplice e diretta e risolve in un impianto compositivo del tutto originale il rapporto tra il santo, colto in un atteggiamento dinamico che rivela la forza della fulminea ispirazione, e l'angelo splendente che gli detta la genealogia di Cristo con cui ha inizio il suo vangelo. Il percorso ideativo che intercorre tra le due versioni è insomma simile a quello che passa tra le prime ideazioni dei due dipinti laterali della cappella Contarelli e le redazioni definitive; esso indica, in un brevissimo arco di tempo (1599-1602), l'affermazione e la maturazione del Caravaggio come pittore di storia.



55

56. Caravaggio, *San Matteo e l'Angelo*, 2^a versione, olio su tela, h. m 2,95, 1600-602 (Roma, San Luigi dei Francesi).



58

Il palazzo dei Barberini in Roma

Per la loro residenza romana, il più grande palazzo privato della città, i Barberini avevano scelto l'architetto più accreditato degli anni '20, Carlo Maderno (cfr. fig. 3). Alla sua morte vengono interpellati Pietro da Cortona e Gian Lorenzo Bernini: scartato il progetto del primo perché troppo costoso, i lavori vennero affidati a Bernini che proseguì con alcune modifiche l'impostazione maderiniana. Suoi sono il compimento della facciata — con il sapiente «crescendo» luminoso dal portico alla loggia finestrata del piano nobile, alle finestre entro scorcì prospettici del piano superiore — la fronte posteriore, lo scalone quadrato e il portico. Assistente di Maderno prima e poi di Bernini fu Francesco Borromini, al quale si devono l'elegante scala ovale e le fantasiose finestre dell'ultimo piano, ai lati del corpo centrale.

Nel 1632 l'edificio era pressoché terminato tanto che i Barberini vi si trasferirono e si occuparono della decorazione degli interni che era già iniziata: l'opera più rilevante era stata affidata ad Andrea Sacchi che aveva affrescato (1629-33) la volta di uno dei saloni con il tema della *Divina Sapienza*. L'austera composizione con le poco numerose figure nobilmente atteggiare entro il vasto spazio celeste esprime con la sua misura e i suoi colori delicati l'ideale di classicismo che, insieme a Sacchi, sostenevano allora in Roma Poussin, Algardi, Duquesnoy in contrapposizione all'indirizzo rappresentato dall'esuberante ed esplicita sensualità della pittura di Pietro da Cortona.

Era appena terminato l'affresco di Sacchi che in palazzo Barberini entrava Pietro da Cortona per affrescare la volta del salone principale con il *Trionfo della Divina Provvidenza* (1633-39): nessun altro in quegli anni avrebbe avuto il suo empito nel celebrare la gloria del potere spirituale e temporale del papato romano insieme al momento della massima fortuna dei Barberini. Tutte le storie, gli emblemi, le allegorie dell'intricato programma iconografico composto dall'adulazione cortigiana del poeta Francesco Bracciolini (1566-1645) sono unificati in un'unica vastissima composizione: il turbinio dei gruppi di figure e la festosa vivacità del colore travolgono il limite dell'inquadratura architettonica dipinta con i suoi finti stucchi e travolgono l'osservatore con l'apparente casualità del



88. Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini, Carlo Maderno, palazzo Barberini a Roma, facciata, 1625-44.

loro disporsi, in realtà sapientemente calcolato intorno al luminoso vuoto centrale dove campeggiano, gigantesche, le api dello stemma familiare.

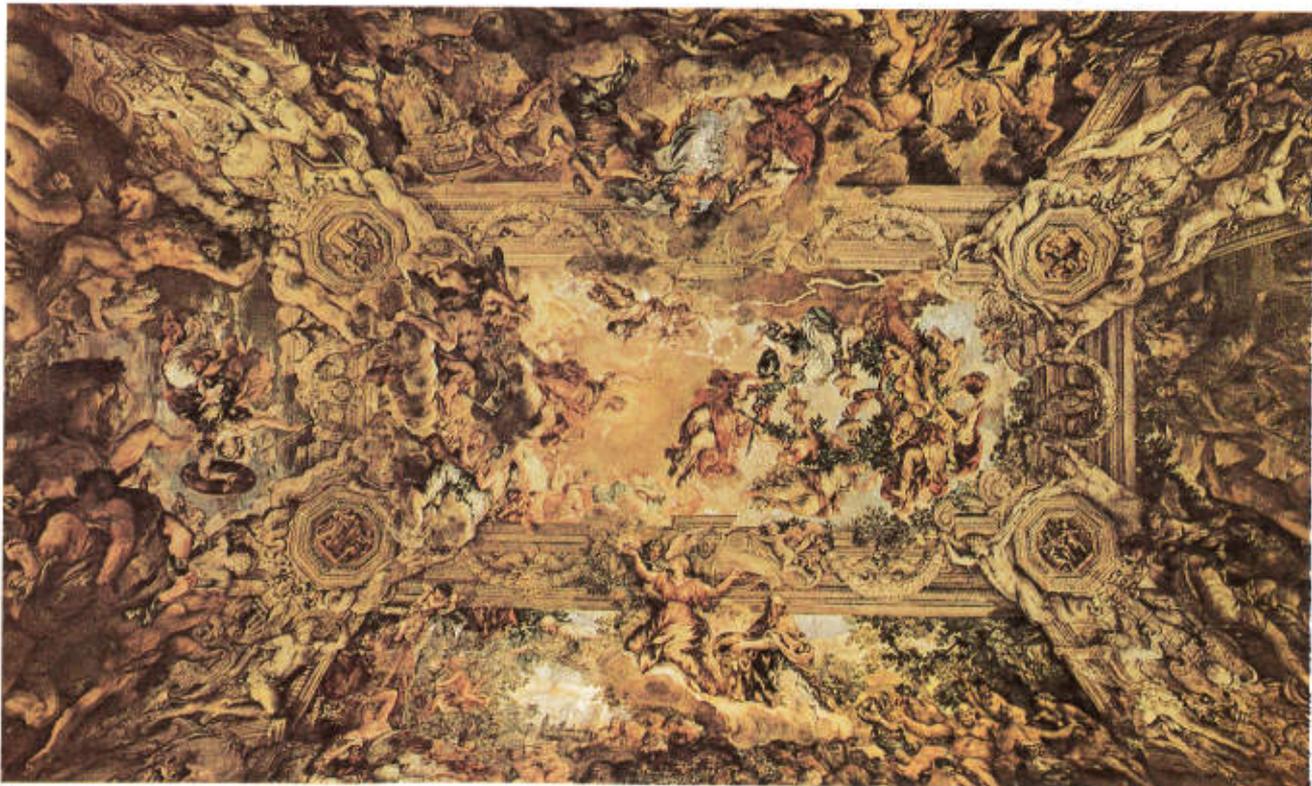
Il palazzo intanto si arricchiva della vastissima biblioteca del cardinal Francesco, si riempiva di dipinti, di statue e di oggetti d'arte raccolti da tutti i componenti della famiglia, ospitava una pregevole manifattura di arazzi per i quali fornì anche Pietro da Cortona, richiamava cortigiani e ospiti italiani e stranieri, particolarmente in occasione degli spettacoli che, allestiti nel teatro realizzato da Pietro da Cortona (con una capienza di tremila posti), spesso con le scene di Bernini, erano una delle più ricercate attrattive di Roma.

La morte di Urbano VIII (1644) e ancor più la gravità della situazione politica e finanziaria della famiglia, emersa in occasione della guerra di Castro (1641-44), diedero un duro colpo alla fortuna dei Barberini; anche quando, dopo qualche anno di esilio, essi rientrarono in Roma la grande stagione della loro casata era finita e con essa il ruolo della loro residenza.



89. *Andrea Sacchi, La Divina Sapienza, affresco, 1629-33 (Roma, Palazzo Barberini).*

90. *Pietro da Cortona, Il trionfo della Divina Provvidenza, affresco, 1633-39 (Roma, Palazzo Barberini).*



facciata di Sant'Andrea della Valle (1661-65; cfr. scheda 1) e la sistemazione di piazza del Popolo. Dalla grande piazza, che si apriva al di là dell'ingresso in Roma da porta del Popolo, tre vie disposte a ventaglio conducevano al centro della città: Rainaldi progettò due chiese gemelle che con le loro cupole tondeggianti avrebbero fatto da fondale alla piazza e da snodo alle testate del cosiddetto «tridente». È una soluzione urbanistica di grande efficacia, condotta con felice intuito e con sicura padronanza di linguaggio: a quest'ultima si deve lo spicco in altezza delle cupole rispetto al modello tradizionale del Pantheon, la continuazione del motivo delle colonne ai lati dei pronai che spingono l'occhio verso la fuga delle strade, lo stratagemma infine della cupola ovale per Santa Maria di Montesanto e circolare per Santa Maria dei Miracoli che risolve la differenza delle aree e fa apparire uguali le cupole (cfr. fig. 564). Delle numerose altre opere di Rainaldi bisogna ricordare il sontuoso involucro marmoreo dell'abside di Santa Maria Maggiore (1673) elevato sopra un'enorme scalinata a fare da fondale a un percorso dei «romei» tra le grandi basiliche. In molti casi Rainaldi aveva avuto come collaboratore Carlo Fontana, che diventerà figura dominante dell'architettura romana alla fine del secolo.

Gli anni della fine del secolo: continuità e involuzione accademica — La fine del pontificato di Alessandro VII segnò un rapido declino del tradizionale mecenatismo papale; scomparsi Borromini (1667) e Pietro da Cortona (1669), persino a Bernini — ultimo rimasto dei grandi della generazione «barocca» — vengono a mancare le commissioni ufficiali. L'ambiente artistico romano non è più in grado di produrre novità, di alimentare sperimentazioni: la continuità delle correnti già affermate nella prima metà del secolo non esprime vitalità ma ristagno, proseguimento per inerzia. La supremazia culturale di Roma è insidiata non solo dallo sviluppo di altri centri italiani, ma ancora più gravemente dall'irresistibile ascesa della grande capitale europea, Parigi, sotto l'assolutismo di Luigi XIV. Lo spostamento del polo culturale europeo da Roma a Parigi è segnato — non solo simbolicamente — dalle vicende del viaggio di Bernini (cfr. scheda 11) e dalla fondazione dell'Accademia di Francia a Roma (1666): con il tempo questa istituzione, creata per ospitare gli artisti francesi venuti a perfezionare la loro formazione in Italia, diventerà un centro di diffusione dell'influenza francese, assumendo un ruolo di primaria importanza nella vita culturale romana.

L'aspetto della continuità è particolarmente evi-



196



197

196. Martino Longhi il Giovane, facciata della chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio a Roma, 1646-50.

197. Carlo Rainaldi, Santa Maria in Campitelli a Roma, facciata, 1663-67.



198. Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio, *Il trionfo del nome di Cristo*, affresco della volta, 1672-75 (Roma, Chiesa del Gesù).

Gli stucchi si devono ad Antonio Raggi.

dente nella ininterrotta fortuna della decorazione illusionistica sui soffitti di chiese e palazzi: malgrado l'apporto anche di artisti «esterni», come il napoletano Mattia Preti, il bolognese Domenico Maria Canuti, i lucchesi Giovanni Coli e Filippo Gherardi, le soluzioni adottate non si discostano di molto dalla linea aperta da Lanfranco e Pietro da Cortona. Gli esiti più originali e risolutivi del sogno barocco di dominio sullo spazio infinito si collocano, verso fine secolo, negli affreschi del genovese Giovan Battista Gaulli nella chiesa del Gesù (1672-83) e in quelli del gesuita Andrea Pozzo in Sant'Ignazio (1682-94). Il contrasto tra le due realizzazioni è significativo: Gaulli ha meditato fino in fondo la lezione berniniana, il principio dell'unità materiale e illusoria di tutte le arti, l'idea dell'ininterrotta continuità delle forme nello spazio: la sua straordinaria soluzione non sarebbe sta-

ta possibile senza il precedente della cattedra di San Pietro e della decorazione della cappella Cornaro. Nella volta del Gesù — che illustra il *Trionfo del nome di Cristo* — i gruppi di figure sono come larghe macchie di materia colorata che irresistibilmente dilagano oltre le sontuose cornici dorate e coinvolgono gli inserti scultorei e gli stucchi decorativi bianchi e dorati, sgorgando con inesauribile empito dalla fonte di luce abbagliante che emana dal monogramma del nome di Cristo.

A questa retorica sonora e coinvolgente si contrappone la lucidissima, razionale soluzione della volta di Sant'Ignazio, raffigurante il trionfo del santo, elaborata da padre Pozzo, matematico, scenografo abilissimo, autore di un trattato di prospettiva (*Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma, 1693), repertorio ricchissimo di tutti i «trucchi» dell'inganno ottico per

la creazione di spazi fittizi. Tra i molti suggerimenti per strutture sceniche di impiego ecclesiastico ve ne sono anche per la realizzazione di altari provvisori o stabili, e Andrea Pozzo fu infatti il creatore di alcuni tra i più sontuosi esempi di queste «macchine» devozionali (altare di Sant'Ignazio nella chiesa del Gesù, cfr. fig. 195; altari gemelli di San Luigi e San Giovanni Berchmans in Sant'Ignazio).

Tornando alla volta di Sant'Ignazio, al di là dell'architettura reale, una complessa quadratura con punto di fuga unico rigorosamente centralizzato, di stupefacente effetto illusivo, crea uno spazio «altro», altrettanto «vero» di quello reale, lo spazio del divino, contiguo allo spazio dell'umano, miracolosamente percepibile al di là dell'esperienza terrena. Culmine dell'uso seicentesco dei mezzi visivi ai fini della propaganda religiosa, la volta di Sant'Ignazio non fa tuttavia altro che portare al limite estremo di abilità tec-

nica il tradizionale impiego della quadratura prospettica. D'altro canto non è senza significato che padre Pozzo abbia ottenuto dal generale dell'ordine l'incarico dell'intera decorazione pittorica in Sant'Ignazio (che comprendeva, oltre alla volta, l'abside e i pennacchi della cupola) dando dimostrazione delle sue capacità con un magistrale trucco prospettico: la gigantesca tela raffigurante una sontuosa cupola con ampio tamburo a colonne, collocata in luogo della prevista cupola che non era stato possibile realizzare.

La posizione ben più sperimentale e originale di Gaulli, che non mancò di suscitare un'eco profonda anche nel secolo successivo in Italia come in Europa, fu fieramente osteggiata in Roma: la controversia che aveva in altri tempi diviso Pietro da Cortona e Andrea Sacchi pare infatti riproporsi tra Gaulli e il nuovo campione del classicismo accademico, Carlo Maratta. Nel *Trionfo della Clemenza* in palazzo Altieri,



199. Andrea Pozzo, *La gloria di sant'Ignazio*, affresco della volta, 1691-94 (Roma, Sant'Ignazio).

200. Carlo Maratta, *Il trionfo della Clemenza*, affresco della volta del salone, dopo il 1670 (Roma, Palazzo Altieri).

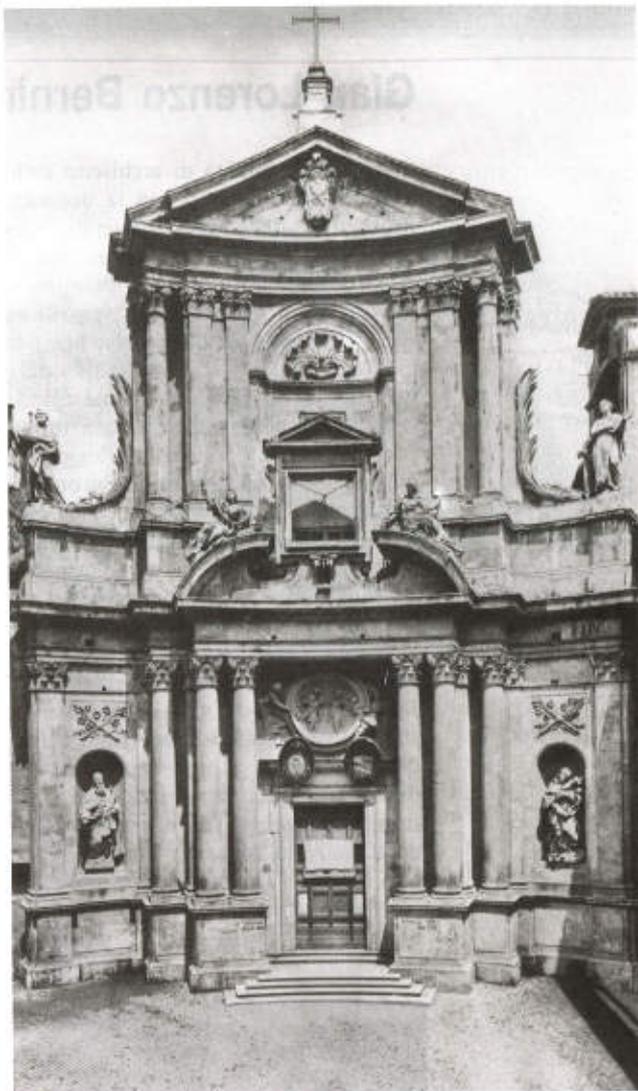
201. Carlo Fontana, *facciata della chiesa di San Marcello al Corso a Roma*, 1682-83.



200

dipinto poco dopo il 1670, quest'ultimo, formatosi alla scuola di Sacchi, rivela chiaramente la qualità restauratrice, per non dire reazionaria, dell'operazione che sta conducendo: egli ripropone lo schema caraccesco del «quadro riportato», riafferma l'integrità e l'autonomia non illusiva della superficie dipinta, ribadisce il concetto classicista delle composizioni ordinate, con numero limitato di figure e una diffusa luminosità di colore, senza contrasti. È ben evidente, tuttavia, che non si tratta dello stesso spirito del classicismo della prima metà del secolo: Maratta opera un'abilissima mediazione tra le diverse tendenze della pittura seicentesca ed è appunto il tono «medio», la qualità piana e scorrevole del suo linguaggio ad assicurargli un incontrastato successo. Successo confermato dalla sua influente posizione nell'Accademia di San Luca e dal rapporto amichevole che lo legava al teorico del classicismo, Giovan Pietro Bellori.

Qualcosa di analogo a quanto attuato in pittura da Carlo Maratta si registra nell'architettura romana per opera di Carlo Fontana. Attivo già dalla metà del secolo come assistente e collaboratore di Bernini, Pietro da Cortona e Rainaldi, urbanista e ingegnere, infaticabile progettista di cappelle, tombe, altari, fontane, allestitore di apparati, dopo la scomparsa di Ber-



201

nini Fontana diventa la figura dominante della scena romana. Il manifesto del suo stile è la facciata di San Marcello al Corso (1682-83): in essa Fontana impagina gli elementi lessicali dell'architettura seicentesca romana — da Maderno a Bernini — con il massimo di chiarezza e leggibilità, coordinando tra loro i singoli episodi, che tuttavia hanno una loro autonomia, come l'edicola vuota sul frontone, che potrebbe essere asportata senza danno sensibile dell'insieme. Che è principio diametralmente opposto all'unità inscindibile delle opere dei grandi maestri del Seicento romano e semmai paragonabile al modo di comporre del filone rappresentato da Carlo Maratta.

La fortuna di questo stile, che è all'origine del classicismo tardo-barocco, risiede nella sua facile esportabilità e nelle sue possibilità di adattamento a situazioni diverse: nello studio romano di Fontana passarono architetti non solo italiani, come Filippo Juvarra, ma anche stranieri come gli austriaci Fischer von Erlach e Lukas von Hildebrandt, i fratelli Asam dalla Baviera e gli inglesi James Gibbs e Thomas Archer. La diffusione internazionale delle forme romane nel classicismo tardo-barocco tra fine del Seicento e prima metà del Settecento ha quindi la sua origine nell'accademismo di Fontana.

La palazzina di caccia di Stupinigi

A poca distanza da Torino, in località Stupinigi, si estendeva una riserva di caccia di proprietà dei Savoia. Intorno al 1729 Vittorio Amedeo II decise di farvi erigere un edificio atto a ospitare la corte e i suoi ospiti durante le battute di caccia e ne affidò il progetto a Filippo Juvarra. Un primo progetto generale fu redatto nel 1729 e un secondo probabilmente nel 1730, anno di inizio dei lavori. L'originale pianta dell'edificio è una croce di sant'Andrea; all'incrocio dei bracci un vasto ambiente ovale è occupato dal salone principale; due ali si allungano anteriormente per racchiudere quasi completamente un vasto cortile di impianto ottagonale. Nelle soluzioni della palazzina si riconoscono alcune caratteristiche dell'arte di Juvarra: lo spazio è chiuso ma movimentato e la luce, penetrando negli ambienti attraverso ingegnosi aditi, gioca elegantemente, accentuando gli effetti scenografici degli scorci prospettici che legano l'architettura alla natura circostante. I lavori procedettero speditamente e una battuta di caccia celebrò ufficialmente l'inaugurazione della palazzina, non ancora completata però, nel novembre 1731.

Una vasta schiera dei migliori decoratori presenti a Torino in quegli anni collaborò alla realizzazione dell'edificio: essi operarono sotto la costante supervisione dell'architetto-regista Juvarra che riuscì quindi a imprimere un carattere unitario al complesso. Egli eseguiva personalmente i disegni di molti particolari decorativi dell'arredamento e dettava i temi degli affreschi. I positivi effetti dell'opera di Juvarra continuarono a essere avvertiti a Stupinigi anche dopo la sua partenza per Madrid (1735): lungo il Settecento la palazzina fu ampliata tramite l'estensione delle sue ali, seguendo un progetto probabilmente già previsto da lui e realizzato da architetti locali. Anche Benedetto Alfieri fu chiamato intorno al 1740, da Carlo Emanuele III, per un progetto di ampliamento, che avrebbe trasformato la residenza di Stupinigi in un gigantesco complesso; dell'ambizioso progetto, mai realizzato, resta traccia nelle ali delle stalle che formano l'esedra dell'ingresso.

Nei primi anni erano presenti nel cantiere i pittori fratelli Valeriani, Giovanni Battista Crosato, Charles-André van Loo, Francesco Ladatte (autore probabilmente del grande cervo che sovrasta il tetto della palazzina), oltre a numerosi stuccatori, doratori ed ebanisti. In seguito si dedicarono ai lavori di decorazione, fra gli altri, i pittori Cristiano Wherlin e Michele Rapous. Il succedersi dei



327

lussuosi ambienti della palazzina rispecchia il tipico gusto delle regge settecentesche europee: oltre al grande salone delle feste vi sono il salone da gioco, il gabinetto degli specchi, la sala delle architetture, il gabinetto cinese, vari salotti e sfarzose anticamere. Nelle stanze di Stupinigi sono conservate pregevoli opere dei mobili torinesi: in particolare dei grandi ebanisti Pietro Piffetti, Luigi Prinotto e Giuseppe Maria Bonzanigo. Tema predominante nella decorazione è naturalmente la caccia: esso compare in numerosi particolari della decorazione (come, ad esempio, nelle eleganti *appliques* a foggia di trofeo venatorio realizzate su disegno dello stesso Juvarra) e in moltissimi affreschi e dipinti. Fra questi particolarmente notevoli sono il *Riposo di Diana* di van Loo e le numerose scene, mitologiche e di genere, che ornano pareti e soffitti, dipinti da Crosato.

La palazzina di Stupinigi, che raggiunse alla fine del Settecento le dimensioni di una vera e propria reggia suburbana, rappresenta un'eccezionale testimonianza dell'architettura e delle arti decorative piemontesi del XVIII secolo, conservando ancora praticamente intatto il suo arredo interno.

327-28. *Filippo Juvarra, palazzina di caccia di Stupinigi, dal 1730: veduta aerea; interno del salone centrale.*

329. *Giovanni Battista Crosato, particolare della decorazione della sala che conduce alla cappella di Sant'Uberto, affresco, 1730 circa (Stupinigi, Palazzina di caccia).*

330. *Sala degli scudieri, con dipinti di Vittorio Amedeo Cignaroli, 1772 (Stupinigi, Palazzina di caccia).*



329



328



330

Tradizione e attualità dell'arte veneziana del Settecento

Il viaggiatore che giunge oggi a Venezia per ferrovia, all'uscita della stazione di Santa Lucia viene accolto da un'immagine — ormai tanto consueta da essere percepita distrattamente — che può venire assunta a simbolo dell'architettura veneziana agli inizi del Settecento: la facciata della chiesa dei Santi Simone e Giuda (1718-38) di Giovanni Antonio Scalfarotto. Si tratta di un'ennesima variazione del Pantheon, rivisto attraverso il Palladio, come indica l'alto basamento a gradinata su cui poggia il pronao; ma l'enfatica cupola rialzata è un evidente riecheggiamento delle tradizionali strutture bizantino-veneziane. L'organizzazione spaziale dell'interno si riallaccia, attraverso lo schema di Santa Maria della Salute (cfr. scheda 7), ancora una volta a soluzioni palladiane. Questo accostamento di motivi tradizionali dell'architettura veneziana di due secoli appare non tanto un anticipo del nuovo più rigoroso e programmatico classicismo che si svilupperà dalla metà del secolo (cfr. pp. 305-7) quanto piuttosto l'esito della corrente tradizionalista

mai spenta nel Seicento. Troppo personali, complesse e al fondo ambigue erano state le proposte di Longhena (cfr. pp. 86-88) perché ne potesse nascere un indirizzo unitario. Gli architetti veneziani continuano a oscillare tra un'animazione plastica superficiale della facciata (emblematica quella della chiesa di San Moisè di Alessandro Tremignon) e riproposizioni classiciste o meglio neopalladiane (come il programmatico pronao «vitruviano» della facciata di San Nicolò da Tolentino di Andrea Tirali, 1706-14); non attecchiscono infatti a Venezia i modi dell'architettura romana del Seicento con la loro animazione spaziale e la loro ricchezza decorativa (l'unico, tardo e isolato esempio di questo filone è la chiesa dei Gesuiti, costruita da Domenico Rossi nel 1725).

L'unico intelligente continuatore di Longhena, Giorgio Massari, che completò Ca' Rezzonico (1758) con il secondo piano e il solenne scalone d'onore, è anche la personalità più notevole dell'architettura della prima metà del Settecento. Egli realizzò la chiesa



331



332

dei Gesuati (cfr. scheda 15) e l'originale chiesa di Santa Maria della Pietà: quest'ultima (1744-60) era annessa a un ospizio — pure progettato da Massari nel 1735 e rimasto incompiuto — che forniva alle fanciulle ospitate anche un'educazione musicale. La chiesa fungeva quindi anche da sala per concerti (e ve ne diresse numerosi Antonio Vivaldi), il che spiega la sua particolare struttura: il vestibolo a fornice per assicurare l'isolamento dall'esterno; la pianta ad aula unica, con angoli arrotondati che trasformano il rettangolo in un'ellisse; il coro a due ordini sopra l'ingresso e i coretti laterali, riservati alle esecutrici dei brani musicali; il soffitto a volta ribassata. L'elegante, luminoso interno, curato da Massari in ogni particolare dell'arredo, è arricchito nella volta da uno smagliante affresco con l'*Incoronazione della Vergine* di Giambattista Tiepolo (1754-55). Il trattamento sicuro e arioso degli spazi interni si rivela anche nella maggiore costruzione civile di Massari, il lussuoso palazzo Grassi (1748-72), specialmente nella bella sequenza — lungo l'asse longitudinale — di portico, atrio, cortile colonnato e scalone d'onore a tenaglia; la facciata del palazzo presenta invece linee di un classicismo compassato e un po' rigido, da manuale.

La stessa oscillazione tra persistenze di modi tradizionali risalenti ai modelli del Cinquecento (Vittoria e Sansovino) e aggiornamento sulle nuove correnti italiane e straniere si verifica nella scultura. La seconda metà del Seicento è dominata dal fiammingo Giusto Le Court (cfr. fig. 163) che ebbe numerosi collaboratori e seguaci. Un contributo originale è quello offer-

to dall'opera del cadorino Andrea Brustolon che spazia dai modi barocchi a quelli rococò nella prodigiosa abilità dell'intaglio ligneo (cfr. rep. 16). A fine secolo il rinnovamento della scultura verso le eleganze del gusto rococò è avviato da Antonio Corradini (cfr. fig. 409), Giovanni Marchiori e Giovanni Maria Morlaiter: mentre le forme di Marchiori sono caratterizzate da un raffinato classicismo, la produzione di Morlaiter, negli effetti pittorici e nell'aggraziata vivacità delle figure, rivela più stretti rapporti con la scultura del Rococò oltralpino e con la pittura di Tiepolo (cfr. scheda 15).

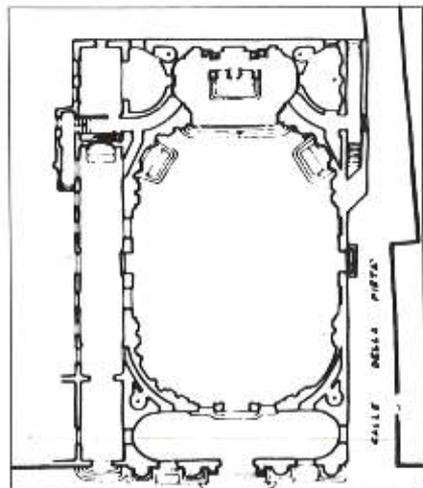
I pittori «internazionali» e la committenza straniera Non l'architettura né la scultura quindi meritavano al Settecento la fama di «ultimo secolo d'oro» di Venezia, che lo concluse con la fine della sua secolare storia di libera repubblica (1797). Tale vanto spetta alla pittura i cui sviluppi riportarono Venezia a una posizione di preminenza in Italia e di indiscusso prestigio in Europa. Non si può non sottolineare la contraddizione lampante tra questo successo dell'arte veneziana e la reale situazione della città. Già stremata dalla disperata e vana difesa di Candia (1644-69), nuovamente impegnata in logoranti e inutili tentativi di riconquista nell'Egeo, annullati tutti dalla pace di Passarowitz (1718), la repubblica si trovò emarginata dal gioco politico europeo, in una condizione di passiva neutralità. Il rigido conservatorismo interno copriva con la finzione di una gloriosa continuità di tradizioni la realtà del declino economico e della perdita di

331. *Giovanni Antonio Scalfarotto, Santi Simeone e Giuda a Venezia, 1718-38.*

332. *Alessandro Tremignon, facciata di San Moisè a Venezia, 1668.*

L'esuberante decorazione plastica si deve a Enrico Meyring.

333-34. *Giorgio Massari, Santa Maria della Pietà a Venezia, 1744-60: pianta; veduta dell'interno.*



333



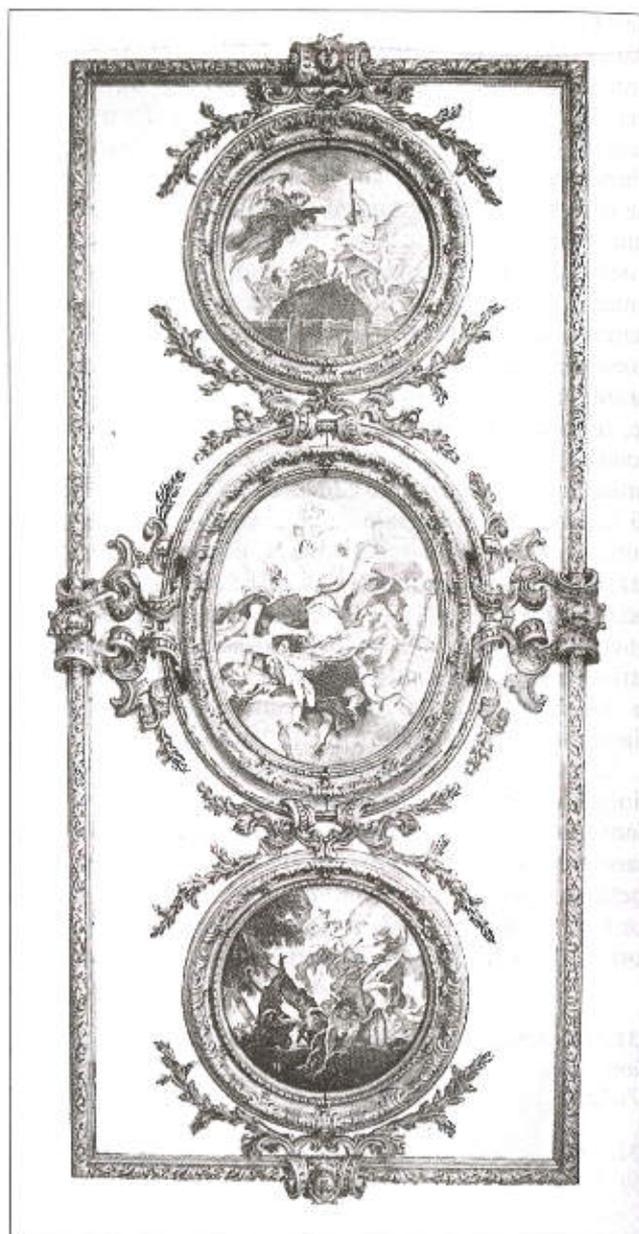
334

ruolo politico. Un sintomo evidente di questa realtà è la fine delle grandi commissioni pubbliche: dallo stato la committenza passa ai reali detentori del potere economico, l'aristocrazia e i grandi ordini religiosi. Si tratta spesso di una nobiltà di fresca data, accolta a malincuore per rimpinguare le casse dello stato, che traeva la propria ricchezza dalla rendita fondiaria dei possedimenti in terraferma. Nell'intento di emulare, anche nel campo artistico, il prestigio dell'antica aristocrazia veneziana, i nuovi nobili si impegnano in una frenetica esibizione di sé (e non più della «gloria» di Venezia); fu loro massima — e forse immeritata — fortuna trovare in Giambattista Tiepolo l'interprete ideale.

Esisteva però anche un'altra Venezia: la città vivace e cosmopolita, meta imprescindibile del viaggio italiano di amatori e turisti, soggiorno di diplomatici, uomini d'affari, mercanti; e non bisogna dimenticare i frequenti passaggi di principi stranieri. Per tutti costoro la città era solo lo stupendo scenario per raffinati incontri con l'arte, la musica, il teatro, per i piaceri galanti, per le sontuose occasioni mondane di feste e spettacoli allestiti nei saloni dei grandi palazzi lussuosamente arredati (cfr. rep. 16) o negli ambienti accoglienti e nei giardini delle ville di campagna (cfr. rep. 17). Si devono a questi diversi apporti — in particolare all'attività di residenti stranieri in Venezia, come il console inglese Joseph Smith (cfr. scheda 16) e il maresciallo sassone J. M. Schulenburg, collezionisti e mecenati — l'apertura dell'Europa all'arte veneziana e insieme lo stimolo per quest'ultima al rinnovamento a contatto con le correnti di gusto europee. La frequenza e la continuità dei soggiorni di artisti veneziani all'estero, frutto di questi rapporti, sono certo segno di prestigio internazionale, ma denunciano anche l'impoverimento economico e la provincializzazione dell'ambiente locale.

La situazione della pittura a Venezia nella seconda metà del Seicento, dopo le novità portate da Luca Giordano (cfr. fig. 132), può essere brevemente sintetizzata nella compresenza di due correnti diverse. La prima, che possiamo definire «chiarista» per le scelte coloristiche, fa ancora capo all'opera di Pietro Liberi e si alimenta del nuovo contributo portato da Giordano con le neocinquecentesche e accademizzanti tele per Santa Maria della Salute (cfr. scheda 7) e anche dell'introduzione della grande decorazione romana a opera di Giovanni Coli e Filippo Gherardi (1663-65, affreschi nella volta della biblioteca del convento di San Giorgio Maggiore). Questa linea brillante ma sostanzialmente tradizionalista coesiste con l'altra detta dei «tenebrosi»; questa sviluppa una pittura di densi impasti, di toni scuri e di drammatici contrasti chiaroscurali che prende l'avvio dal primo contributo di Luca Giordano e dalla contemporanea presenza del genovese Giambattista Langetti e prosegue con il tedesco Johann Carl Loth (a Venezia dopo il 1655), Antonio Zanchi e Antonio Carneo.

Tale è l'ambiente in cui matura l'esperienza del primo grande rinnovatore della pittura veneziana agli albori del Settecento, il bellunese Sebastiano Ricci. Le vicende della sua formazione e della sua vita risultano



338

emblematiche perché configurano in certo senso il «modello» del pittore veneziano del Settecento. Abbandonato giovanissimo il suo ambiente provinciale, Ricci si spostò nei centri che doveva ritenere indispensabili alla propria formazione — Bologna e Parma (1680 e 1685), Roma, Milano (fino al 1698) e ovviamente Venezia — in un percorso di assimilazione delle maggiori esperienze della decorazione cinque e seicentesca, segnato da un continuo accrescimento della sua sperimentazione formale. A questo itinerario italiano egli affiancò ben presto i viaggi in Europa; è con Sebastiano Ricci che la pittura veneziana del Settecento viene immessa nel circuito internazionale e assume un ruolo di protagonista nella diffusione del gusto rococò. Il percorso dell'artista per giungere a questo fondamentale rinnovamento è esemplarmente indicato dal passaggio tra i toni neoveronesiani del soffitto della chiesa di San Marziale a Venezia (1700 circa) — solidamente costruiti dall'intenso chiaroscuro e dal ricco impasto coloristico — e l'arioso spalancarsi dei luminosissimi cieli popolati di dei e di figure



336

335. Sebastiano Ricci, *L'arrivo miracoloso della statua della Madonna, San Marziale in gloria, Gli Angeli scolpiscono la statua della Madonna*, olio su tela, 1700 circa (Venezia, San Marziale).

336. Sebastiano Ricci, *Ercole ricevuto in Olimpo, particolare*, affresco, 1706-707 (Firenze, Palazzo Marucelli).

337. Giovanni Antonio Pellegrini, *Allegoria della guerra*, olio su tela, h. m 3,48, 1715 circa (Schleissheim, Castello).

338. Rosalba Carriera, *ritratto di nobildonna*, pastello su carta, h. cm 56,5, 1730 circa (Treviso, Museo civico).



337



338

allegoriche, dipinti in palazzo Marucelli a Firenze (1706-707). Questa pittura decorativa brillante e festosa, in cui la luminosità si fa evanescente e il colore sfuma nelle trasparenze madreperlacee, indica la via sulla quale la parola più alta sarà detta da Tiepolo.

Sull'itinerario delle capitali europee inaugurato da Sebastiano Ricci si spostano nella prima metà del secolo altri artisti: suo nipote Marco Ricci, che spesso collabora con lui, Antonio Bellucci, Gaspare Diziani, Jacopo Amigoni, Rosalba Carriera e il più «internazionale» di tutti, Giovanni Antonio Pellegrini, infaticabile nel far la spola tra Londra, Anversa, Amsterdam, Parigi, Dresda. Le esperienze di questi pittori configurano un nuovo stile apprezzato a livello internazionale: in una serie di mitologie, ritratti, invenzioni capricciose si dispiega una pittura elegante, senza peso e senza tensioni, leggera fino alla frivolezza, piccante più che sensuale, tanto disimpegnata sul piano dei contenuti quanto ricca di qualità pittoriche, nei vaporosi accordi di colori chiari e trasparenti. Nasce così una nuova figura di pittore, tipica del Settecento, quella del «virtuoso» del pennello, secondo un termine mutuato dalla musica e dal canto, che indica una prodigiosa abilità tecnica e un sicuro dominio dei mezzi formali. «Virtuosa» per eccellenza fu considerata Rosalba Carriera (così la definisce uno dei suoi maggiori collezionisti, Joseph Smith): fu un inglese, il segretario dell'ambasciatore britannico a Venezia, a

suggerire nel 1703 alla giovane artista, che dipingeva miniature per tabacchiere, di dedicarsi al pastello. In breve tempo Rosalba arrivò a padroneggiare da maestra questa tecnica, ottenendo risultati di impareggiabile finezza, specialmente nei ritratti. La sua opera divenne ricercatissima e la pittrice passò da un successo all'altro, ammirata e vezzeggiata da principi stranieri (da Massimiliano di Baviera a Federico IV di Danimarca al principe elettore di Sassonia) e da collezionisti privati come Joseph Smith (cfr. scheda 16) o il celebre banchiere parigino Pierre Crozat. Questi aveva ospitato in casa sua Sebastiano Ricci e per attirare Rosalba a Parigi le aveva promesso in cambio un'opera di Jean-Antoine Watteau, il più significativo esponente del Rococò francese. Il confronto può apparire eccessivamente adulatorio per Rosalba: sta di fatto che in pochi mesi la pittrice conquistò la città (tanto da essere ammessa all'unanimità all'Accademia) e che la sua ritrattistica intimista e sottile dovette stimolare in Francia anche artisti di talento e capacità assai superiori alle sue.

Piazzetta e Tiepolo: realtà e fantasia Del tutto divergente, per non dire antitetica rispetto a quella dei pittori «internazionali», fu l'esperienza di Giovan Battista Piazzetta: veneziano, dopo gli anni della formazione non abbandonò più Venezia e la sua attività si distingue per una serietà d'impegno e una concre-



339

339. Giovan Battista Piazzetta, *La gloria di san Domenico*, olio su tela, 1727 (Venezia, Santi Giovanni e Paolo).

340. Giovan Battista Piazzetta, *Idillio sulla spiaggia*, olio su tela, h. m 1,96, 1741-45 (Colonia, Wallraf-Richartz Museum).

341. Giovan Battista Piazzetta, *Il martirio di san Jacopo*, olio su tela, h. m 1,67, 1722 (Venezia, San Stae).

342. Giambattista Tiepolo, *Il martirio di san Bartolomeo*, olio su tela, h. m 1,67, 1722 (Venezia, San Stae).

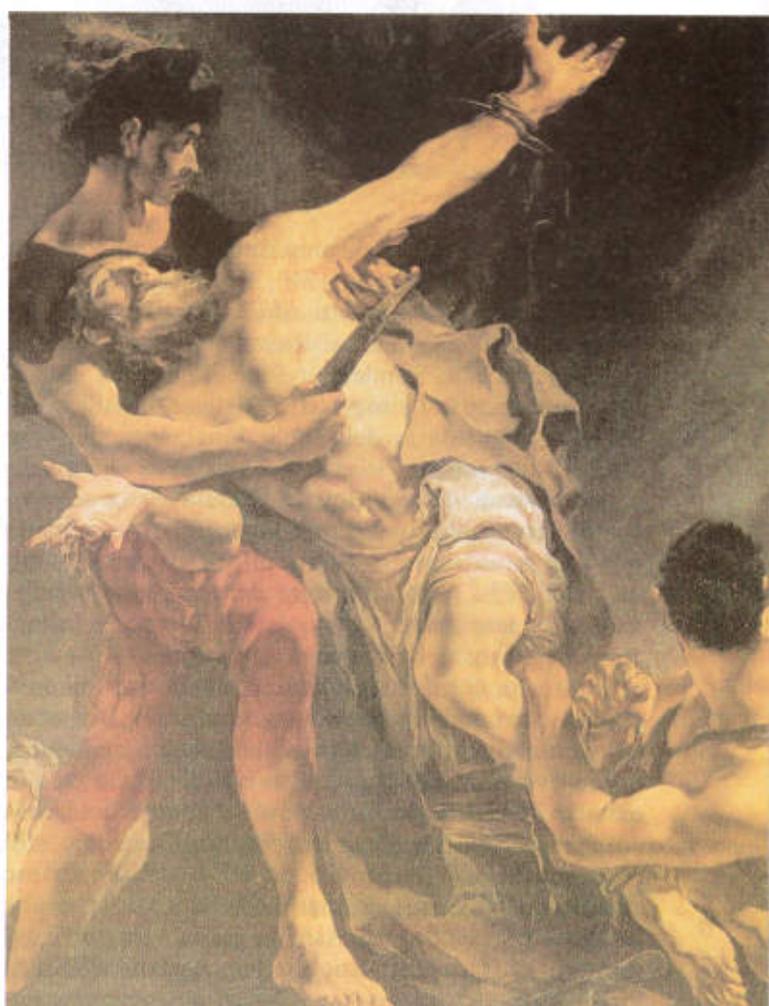


340

tezza di espressione formale che escludono ogni accento di frivolo decorativismo. La sua formazione si riallaccia alla corrente dei «tenebrosi», ma soprattutto al grande filone del naturalismo seicentesco, vivificato dal più recente esempio di Giuseppe Maria Crespi, che Piazzetta frequentò a Bologna all'inizio del secolo e che fu il suo vero maestro. *Il martirio di san Jacopo* in San Stae (1722) è indicativo di tali esperienze nella sua drammatica concitazione e nei tempestosi effetti luministici. Anche più avanti, quando schiarisce i toni cupi, addolcisce i contrasti chiaroscurali e ravviva il colore, Piazzetta non abbandona la concretezza delle sue forme saldamente definite. Si noti come nella sua unica impresa «decorativa», *La gloria di san Domenico* nei Santi Giovanni e Paolo (1727), la dilatazione dello spazio e il ritmo trascinate della composizione sono governati da un'esigenza di chiarezza nell'impianto e di concretezza visiva nei gruppi di figure. Analoghi caratteri di evidenza corporea delle figure, di dinamici rapporti compositivi e luminosità di colore si ritrovano nelle numerose pale d'altare, come in quella per la chiesa dei Gesuati (cfr. scheda 15). L'adesione di Piazzetta alla realtà — che sembra quasi ancora attingere allo spirito del naturalismo caravaggesco — si esprime nella verità di certe sue mezze figure «di genere», nell'interpretazione affabile, da episodio quotidiano, delle storie bibliche (*Rebecca al pozzo*, 1730, Milano, Pinacoteca nazionale di Brera),



341



342

343. *Giambattista Tiepolo, Apparizione dell'Angelo a Sara, affresco, 1726-28 (Udine, Galleria del palazzo dell'Arcivescovado).*

Nel 1726 il patriarca di Aquileia Dionisio Dolfin, vescovo di Udine e membro della nobile famiglia veneziana per la quale Tiepolo era già attivo in quegli anni a Ve-

nezia, affidò all'artista l'incarico di affrescare gli interni del rinnovato palazzo dell'Arcivescovado di Udine. Tra il 1726 e il 1728, con la collaborazione di Gerolamo Mengozzi Colonna per le quadrature, Tiepolo decorò il soffitto dello scalone d'onore, la galleria del secondo piano e la sala rossa, cosiddetta perché adibita a tribunale ecclesiastico. In questo complesso di opere Tiepolo raggiunge una completa maturazione del suo linguaggio: in particolare le scene bibliche della galleria si impongono per la qualità luminosa del colore intonato su gamme chiare e trasparenti e per l'impeccabile ritmo compositivo.



343

344. *Giambattista Tiepolo e Gerolamo Mengozzi Colonna, affreschi del salone delle Feste, 1747-50 (Venezia, Palazzo Labia).*

Al centro della parete è raffigurato il convito di Antonio e Cleopatra, a riscontro dello sbarco di Cleopatra sulla parete opposta; nello scomparto di raccordo tra la parete e il soffitto è dipinta l'allegoria del Tempo che rapisce la Bellezza. Le quadrature, di spettacolare effetto illusionistico, sono di Gerolamo Mengozzi Colonna, che vi realizza uno dei suoi risultati più alti, per autonomia e ricchezza di soluzioni e per la perfetta integrazione con gli affreschi di Tiepolo.

345. *Federico Bencovich, Agar e Ismaele, olio su tela, h. m 2,14, 1715 circa (Pommersfelden, collezione Schönborn).*

nella libertà pittorica e compositiva di scene di vita comune come l'*Indovina* (1740, Venezia, Gallerie dell'Accademia) o i cosiddetti *Idilli* (Chicago, The Art Institute; Colonia, Wallraf-Richartz Museum) dipinti per il maresciallo Schulenburg che apprezzava moltissimo questo tipo di soggetti. Lo stesso artista li descrive nell'inventario della collezione senza dar loro alcun titolo; tuttavia Piazzetta è tutt'altro che un generista: nessun altro pittore a Venezia tratta soggetti comuni con tanta ampiezza e vigore. Piazzetta svolse in Venezia un ruolo culturale di primo piano: nominato nel 1750 primo direttore della neonata accademia, ebbe una numerosa scuola e influenzò la formazione degli artisti della nuova generazione.

Piuttosto che i numerosi quanto spesso modesti seguaci che continuarono a lungo i modi di Piazzetta, è doveroso ricordare l'originale personalità del dalmata Federico Bencovich, che aveva condiviso con il maestro veneziano la formazione in ambito bolognese ed ebbe con lui un contatto fecondo di scambio e di reciproci influssi. La tradizione dei «tenebrosi» viene rinnovata dall'estro visionario di Bencovich in una pittura di stravolta espressività, giocata su tagli aggressivi, audaci deformazioni e lampeggianti effetti di luce.

Anche il giovane Tiepolo subì l'ascendente di Piazzetta: un'opera come l'energico e drammatico *Martirio di san Bartolomeo* in San Stae (1722) denuncia chiaramente il rapporto con *Il martirio di san Jacopo* di Piazzetta nella stessa chiesa. Determinante tuttavia fu per il nuovo orientamento stilistico di Tiepolo il rapporto con l'opera di Sebastiano Ricci: è attraverso tale esempio che Tiepolo viene elaborando quei modi impetuosi e quel colorito vibrante che meglio rispondono alle richieste della committenza aristocratica di grandi composizioni mitologiche, storiche, allegoriche. L'affermazione di Tiepolo a Venezia fu altrettanto rapida quanto l'elaborazione del suo più originale linguaggio, che lo porta nel giro di pochi anni all'autentica rivelazione del suo talento decorativo negli affreschi del palazzo dell'Arcivescovado di Udine.

Giambattista Tiepolo fu nella Venezia del Settecento quel che il Veronese era stato nel Cinquecento: come questi aveva esaltato i fasti della Serenissima al suo massimo splendore, così Tiepolo divenne l'ultimo, grandissimo interprete delle ormai effimere glorie dell'aristocrazia veneziana. La pittura del Veronese, fastosa, decorativa, solare (cfr. vol. II, pp. 420-22), diventa per Tiepolo un'inesauribile fonte di ispirazione. Il legame strettissimo con la committenza aristo-



344



345

cratica è dichiarato dallo stesso Tiepolo, al culmine della sua folgorante carriera (1762), quando afferma: «li Pittori devono procurare di riuscire nelle opere grandi, cioè in quelle che possono piacere agli Signori Nobili, e ricchi, perché questi fanno la fortuna de' Professori, e non già l'altra gente, la quale non può comprare quadri di molto valore. Quindi è che la mente del Pittore deve sempre tendere al Sublime, all'Eroico, alla Perfezione». Con simili intenti Tiepolo opera per antiche e nuove famiglie aristocratiche — dai Corner ai Dolfin, dai Sandi ai Barbarigo, dai Labia ai Rezzonico — spalancando sui soffitti di ville e palazzi i suoi cieli trasparenti, dove in un tripudio di luci iridescenti e nubi rosate trasvolano le personificazioni e le allegorie delle glorie di famiglia. Tale enfasi magniloquente e adulatoria, retta da una sapienza tecnica insuperabile e da una leggerezza di tocco magistrale, non muta sostanzialmente di tono se Tiepolo passa a celebrare i trionfi dei santi o della fede oppure a illustrare la grandezza di potenze europee di ben altro livello che non i nobili veneziani (affreschi della residenza del principe vescovo di Würzburg, 1751-53, e del Palazzo Reale di Madrid, 1762-66).

La creazione di spazi incommensurabili, dilatati al-

l'infinito, sempre al di là di ogni possibilità di reale partecipazione dello spettatore malgrado la smalzata esibizione di effetti illusionistici, indica il limite estremo della dialettica barocca tra realtà e illusione. Oltre l'evidente, totale fiducia di Tiepolo nei suoi mezzi, nella sua opera si dichiarano la totale scollatura tra un fittizio mondo di sogno e la realtà, l'insanabile distacco tra l'arte-fantasia e il divenire della storia. Più raramente — e sono momenti preziosi — l'eloquio del grande decoratore scende a un linguaggio più

intimo e somnesso, come nella squisita serie di affreschi della villa Valmarana presso Vicenza (1757): gli dei dell'Olimpo, gli eroi di Omero, i personaggi dell'*Orlando Furioso* e della *Gerusalemme liberata* rivivono in un'atmosfera di tenero idillio, venata di sottile sensualità e percorsa da una sorta di nostalgico rimpianto per le belle «favole» del passato; per esprimere questa atmosfera il pittore adotta una gamma di colori delicatissima e un segno quasi evanescente.



346

346. Balthasar Neumann e Giambattista Tiepolo, lo scalone della residenza di Würzburg.

Negli anni 1751-53 Tiepolo fu impegnato nella decorazione della sala dell'imperatore e dello scalone dell'edificio costruito dall'architetto Neumann tra 1719 e 1735. Nel soffitto della sala è rappresentato Apollo che conduce al Barbarossa la sposa Beatrice di Borgogna; sulle pareti le nozze del Barbarossa e l'investitura del vescovo Aroldo.

Nella volta dello scalone (m 30 x 19) è rappresentato l'Olimpo con le allegorie dei quattro continenti.

347. Giambattista Tiepolo, *L'Immacolata Concezione*, olio su tela, h. m 2,79, 1767-69 (Madrid, Museo del Prado).

Questa opera fa parte della serie di sette pale d'altare commissionate a Tiepolo nel 1767 per la nuova chiesa conventuale di San Pasquale ad Aranjuez, eseguite, quasi sicuramente, in collaborazione con i figli, Giandomenico e Lorenzo, e terminate nel 1769. Tiepolo si era recato in Spagna nel 1762. Nel 1764-66 fu impegnato nella decorazione dei soffitti di Palazzo Reale con grandi composizioni allegoriche e celebrative della monarchia spagnola.



347

348. Giambattista Tiepolo e Gerolamo Mengozzi Colonna, affreschi nella stanza dell'*Orlando Furioso* nella villa Valmarana presso Vicenza, 1757.

A destra Angelica trova Medoro ferito, a sinistra Angelica e Medoro nella capanna dei pastori.



348

Cronaca e commedia A villa Valmarana, nella decorazione della foresteria, abbiamo testimonianza, alla data del 1757, della presenza accanto a Giambattista del figlio Giandomenico, allora trentenne, suo allievo e collaboratore costante fino al periodo spagnolo. Un illustre visitatore della villa, Wolfgang Goethe, coglierà (1786) con penetrante intuizione la differenza di mondo poetico e di espressione visiva tra i due artisti, attribuendo uno «stile sublime» a Giambattista e uno «stile naturale» a Giandomenico. Quando non collabora con il padre, adottandone i modi e gli schemi, nell'opera di Giandomenico — dagli affreschi di villa Valmarana a quelli della villetta di Zianigo (1791-93), acquistata da Giambattista per la fa-

miglia, ai numerosissimi disegni e incisioni — si rivela uno spirito di beffarda ironia, una vena satirica talora bonaria, talora amara e graffiante. È la dimostrazione che il mondo della società veneziana, trasfigurato da Giambattista nei cieli della fantasia, trovava interpreti diversamente attenti alla sua realtà quotidiana, capaci di ritrarla insieme con cordialità e distacco e non di rado con la coscienza del giudizio morale.

Il più noto rappresentante di questo filone, che si manifesta pienamente a partire dalla metà del secolo, è Pietro Longhi. Partito anch'egli dalla «maniera grande», che non dovette risultargli affatto congeniale, l'artista l'abbandona verso il 1740 per diventare il narratore instancabile della vita quotidiana della Ve-

nezia contemporanea. Sfilano nei suoi interni raccolti i personaggi familiari, i momenti della vita borghese (*Toilette della giovane signora; La lezione di geografia*; cfr. anche fig. 249), i riti delle occasioni mondane e galanti (*Il concerto; Il cavaliere indiscreto*). Gli angoli di una Venezia minore e dimessa si popolano di personaggi tipici (*Il cavadenti; La venditrice di ciambelle*) e di una folla curiosa delle tante novità dello spettacolo cittadino (*Il rinoceronte; Il Mondo Novo*). Non solo la tematica della pittura di Longhi, ma anche il modo in cui le sue figurette si atteggiavano e si muovono sul loro piccolo palcoscenico, come «tipi» o

«caratteri» ricorrenti, richiamano l'atmosfera del teatro di Carlo Goldoni, che all'artista fu legato da viva amicizia (nel 1750 gli indirizzò in un sonetto questi significativi versi: «Longhi tu che la mia Musa sorella / chiami del tuo pennel che cerca il vero»). Nel rapporto tra i due, Longhi può aver avuto un ruolo di stimolo, poiché dipingeva già le sue scene di costume quando Goldoni attuò il suo distacco dal vecchio teatro dell'arte per creare la commedia «borghese». I limiti di Longhi tuttavia sono ben dichiarati dal metodo stesso di lavoro del pittore: egli produce generalmente in piccolo formato, spesso in serie di soggetti



349. Giandomenico Tiepolo, *Il «Mondo Novo»*, affresco nella foresteria della villa Valmarana presso Vicenza, 1757.

Veniva chiamato «Mondo Novo» lo spettacolo di proiezioni con la lanterna magica, in gran voga nel Settecento presso tutti gli strati sociali.

350. Pietro Longhi, *Il casotto del Borgogna*, olio su tela, h. cm 58, 1762 circa (Vicenza, Palazzo Leoni Montanari).



350



351. *Teatrino delle marionette, XVIII secolo (Venezia, Ca' Rezzonico).*

Il teatrino delle marionette, appartenuto alla famiglia Grimani, è completo di scene, sipario, tendaggi; il proscenio è illuminato da piccole candele. Le marionette, che raffigurano i personaggi tipici della commedia dell'arte, sono in legno e cartapesta, rivestite poi con abiti veri.

352. *Luca Carlevarijs, palazzo Moro-Lina San Samuele, acquaforte, h. cm 24,5, 1703 (Venezia, Civico Museo Correr).*



351

352

omogenei (spiccano due gruppi: *I sette Sacramenti* e le scenette della *Caccia in valle*, entrambe a Venezia, Pinacoteca Querini-Stampalia); esegue spesso repliche dei temi più fortunati con minime varianti o utilizza, sulla base di semplici schemi di «montaggio», gli stessi gruppi di figure per soggetti diversi. Può sembrare quindi una forzatura indebita la lettura dell'opera di Longhi in chiave «illuminista», attribuendogli una razionale coscienza di adesione al vero o espliciti intenti di critica sociale. Certo è che gli spiriti più avvertiti a Venezia, che partecipavano delle nuove idee e del nuovo clima culturale che l'opera degli illuministi francesi andava diffondendo in Europa (cfr. cap. xi), salutarono in Longhi l'interprete di un nuovo modo di far pittura. Gaspare Gozzi individua (1761) la novità della pittura di Longhi nel fatto che «egli, lasciate indietro ne' trovati suoi le figure vestite all'antica e gli immaginati caratteri, ritragge nelle sue tele quel che vede con gli occhi suoi propri e studia una situazione da aggrupparsi dentro certi sentimenti che pizzichino del gioiale».

L'immagine di Venezia Non è soltanto né principalmente nella «pittura di costume» che si manifesta

in Venezia lungo il Settecento l'esigenza di una verità visiva aderente alla realtà delle cose, fuori dalle evasioni mitologiche e dalla spettacolarità scenografica della grande pittura. Il campo in cui tale esigenza si esplica con i più alti risultati è quello della pittura di paesaggio e delle vedute urbane. Lungo tutto il secolo i pittori veneziani — da Marco Ricci a Giuseppe Zais, dall'immigrato toscano Francesco Zuccarelli a Michele Marieschi — diedero un contributo di rilievo agli sviluppi della pittura di paesaggio in Europa, nei suoi diversi aspetti (cfr. repp. 6 e 7). Qui ci interessa in particolare la storia dell'immagine di Venezia nell'opera dei suoi vedutisti: una storia che inizia ad apertura del secolo (1703) con la raccolta di 104 acquaforti con vedute della città incise da Luca Carlevarijs. Un repertorio vastissimo che ottenne grande successo, come testimoniato da successive analoghe imprese, tra cui le raccolte incise da Marieschi (1741) e dal Canaletto (1744). Solo Roma può competere con Venezia nel commercio e nella diffusione della propria immagine, in risposta anche alla sempre viva richiesta del mercato straniero (cfr. pp. 274-75).

A Venezia è ancora uno straniero, Joseph Smith, a svolgere un ruolo determinante come scopritore, me-