

# Manierismo

---

## Manierismo come sperimentalismo anticlassico

**Luigi Lanzi**, nella *Storia pittorica dell' Italia* (1795-96), per primo conia il termine **Manierismo**, per indicare dispregiativamente i modi stilistici di quegli artisti giudicati meri epigoni di Michelangelo e Raffaello e ritenuti responsabili della decadenza artistica seguita al tragico evento del Sacco di Roma. La radice del vocabolo è "*maniera*", un termine usato fin dal Medioevo come sinonimo di stile.

**Vasari** intendeva la parola con lo stesso significato, dandole a volte anche un valore storico ("*Maniera moderna*" per i pittori da Leonardo in poi, "*vecchi*" per gli artisti dell'epoca di Giotto ecc.).

Esistono, in Vasari, sostanzialmente altre due accezioni di Maniera: quella che indica caratteristiche geografiche e stilistiche (come la "*Maniera fiamminga*", "*tedesca*" ecc.) oppure quella che connota peculiarità di ogni singolo artista (la "*maniera pastosa*", "*secca*", "*grande*"); rarissimi sono i casi in cui usa il termine in senso negativo (a proposito degli affreschi del *Fondaco dei Tedeschi*, opera di Giorgione, dice che l'autore è degno di lode perché ha rispettato "*al segno delle cose vive, e non a imitazione nessuna della maniera*").

Per Vasari la storia dell'arte era caratterizzata dal "*progresso*": in sostanza la divisione per "*età*" sanciva un passaggio di consegne fra le diverse epoche, da quella di Giotto, a quella di Masaccio per arrivare al culmine della "*Maniera moderna*" nel suo massimo esponente: il divino Michelangelo. Ciò adombrerebbe, però, un processo involutivo, perché, una volta raggiunta la perfezione con Michelangelo, agli artisti delle generazioni successive, fra cui Vasari stesso, non poteva restare che un vano tentativo di emulazione. Ma Vasari introduce l'elemento della "*licenza*", cioè: "*Aggiungere... alla regola una licenza che, non essendo di regola fosse ordinata nella regola, e potesse stare senza far confusione o guastare l'ordine*". La licenza è l'estro, la bizzarria, il virtuosismo che non deve mai intaccare l'ordine e che deve essere accompagnata da una profonda preparazione di base (la conoscenza della "*regola*"): in sostanza, le caratteristiche che distinguono gli artisti dell'Età della Maniera.

Vasari è stato per secoli male inteso e si è fatto della sua opera il fondamento per l'interpretazione negativa del Manierismo, leggendola soprattutto alla luce dell'opinione di Lanzi. Tale giudizio negativo ha pesato a lungo su quel periodo della storia dell'arte; soltanto intorno agli Anni Venti del Novecento si sono poste le basi per una corretta lettura della Maniera, e solo in anni recenti si sono individuati i filoni stilistici principali che la contraddistinguono.

In un primo momento (1515-1525), si registra una sorta di insorgenza anticlassica che interessa Firenze, ma poi altri centri e altri artisti. E un momento non di involuzione, piuttosto è una 'crisi di crescita', almeno nella prima fase: un mettere in discussione le regole, prendendosi la libertà di sperimentarle.

A questa prima fase, che coincide con anni turbolenti per la storia italiana, segue l'Età della Maniera, da comprendere a partire dagli anni del Sacco di Roma e dell'incoronazione imperiale di Carlo V (1530), quando il linguaggio visivo diventa una sorta di sofisticato gioco mondano, colto e raffinato, spesso privo di significato se non quello dell'evasione, o della semplice celebrazione.

A questo punto, il recupero effettuato dalla critica recente sul testo di Vasari, estenderebbe alcune caratteristiche della *Maniera*, come l'uso della licenza, l'estro e il mettere in crisi le regole, anche ad alcune fasi o opere di Raffaello e Michelangelo.

Il discorso è complesso e indubbiamente l'opera dei due è un punto imprescindibile sia per la prima fase della *Maniera*, sia per la fase matura.

Sicuramente alcune opere di questi artisti, come il cartone della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo, o l'affresco con *L'Incendio di Borgo* di Raffaello, presentavano elementi in sintonia con la *Maniera*, come gli scorci arditi, i colori cangianti; ma per gli artisti '*manieristi*', l'opera dei due grandi ha rappresentato unicamente la '*regola*', la normativa assoluta oltre la quale poteva esserci soltanto la '*licenza*' o la contraddizione

### *Manierismo in sintesi*

- 1) Il termine **Manierismo** non si deve intendere in senso negativo: deriva dalla parola *Maniera*, cioè stile, e caratterizza, in parte, la produzione degli stessi artisti della **terza maniera vasariana** e quella ad essa successiva
- 2) Presuppone l'uso della '*licenza*', cioè del bizzarro, l'estroso, il virtuosistico
- 3) Si possono distinguere due fasi nella produzione '*manierista*':
  - a) un **primo periodo di rottura** (che ha il suo apice fra il 1515-25) nei confronti della tradizione classicista esemplificabile nello sperimentalismo anticlassico di **Rosso** e **Pontormo**.
  - b) una seconda fase, detta *Età della Maniera* (1527-30 in poi), in cui si evidenziano gli aspetti introdotti dall'uso della '*licenza*' all'interno dell'ordine normativo delle regole pittoriche, architettoniche e di scultura; si esaltano gli aspetti edonistici e celebrativi sui significati e sulle strutture.

## **Lo sperimentalismo anticlassico in Firenze**

Una prima fase, precocissima, dello sperimentalismo anticlassico si verifica fra il 1515 e il 1525 ed è ben esemplificabile nella situazione fiorentina e in particolare nell'opera di Jacopo Carnicci detto **Pontormo** (1494-1557) e di Giovan Battista di Jacopo, più noto come **Rosso Fiorentino** (1495-1540), entrambi con alle spalle un periodo formativo nella bottega di **Andrea del Sarto** (1486-1531).

Per l'attività di **ANDREA DEL SARTO** fondamentale punto di riferimento sono le opere fiorentine di Leonardo, Raffaello e Michelangelo. L'educazione ricevuta nella bottega di Piero di Cosimo lo spinge però a cimentarsi con diverse tecniche pittoriche, affrontate spesso con il gusto della ricerca sperimentale. Eccellente disegnatore, grazie a un'esecuzione impeccabile e nello stesso tempo molto libera e sciolta nella modellazione. Andrea riesce a contemperare elementi di difficile conciliazione come il chiaroscuro atmosferico di Leonardo, il risalto plastico di Michelangelo, il classicismo compositivo di Raffaello. Tra il 1518 e il 1519 si aprono per l'artista nuove prospettive con l'invito rivoltagli da Francesco I di trasferirsi in Francia. Una "*certa timidità d'animo*", rilevata dal Vasari, gli impedisce tuttavia di cogliere la grande occasione, sciupata, come osserva L. Berti, "*per nostalgia e trascuratezza*". Lo stesso Berti, d'altra parte, sottolinea come già in precedenza Andrea si fosse "*ritirato da una esperienza approfondita della Roma papale, con il suo rigoglio artistico ormai egemone: quasi essendogli necessario di ritirarsi a distillarne le nouritures [alimenti], anche le più decise e scioccanti, tra le mura della sua Firenze*". E a Firenze, nelle

opere dell'ultimo decennio di attività, si approfondisce il dialogo-contrapposizione con quelle dei due giovani allievi **Pontormo** e **Rosso Fiorentino**.

Il rapporto di discepolato con Andrea del Sarto è solo una delle componenti della formazione di Jacopo Canicci, detto **IL PONTORMO**, personalità centrale della pittura fiorentina a partire dalla fine del secondo decennio del secolo.

Tormentato e introverso, fino a divenire, soprattutto in conseguenza della biografia che ne tracciò il Vasari, il prototipo dell'artista turbato, malinconico e solitario, il Pontormo entrerà effettivamente in una grave crisi che investirà direttamente la sua attività artistica, a partire dagli anni trenta, durante i lavori per i perduti affreschi nel coro di San Lorenzo, quando il confronto con Michelangelo e il desiderio di superarlo diventeranno per lui quasi una ossessione, fonte di insostenibili tensioni.

Le giovanili esperienze presso Leonardo, Piero di Cosimo e Mariotto Albertinelli trovano uno sbocco naturale nell'incontro-scontro con Andrea del Sarto. In lui il Pontormo riconosce l'artista capace di armonizzare le caratteristiche dei tre grandi d'inizio secolo; ma, allo stesso tempo, gli rimprovera la soggezione nei confronti di schemi compositivi arcaici.

La base dell'arte del Pontormo è essenzialmente il disegno, come dimostra l'imponente corpus grafico pervenutoci. Le opere nascono da una lunga e paziente meditazione intellettuale, scandita dalla verifica disegnativa. Tale operazione di cristallizzazione dell'immagine attraverso una sorta di filtro cerebrale è applicata anche nei ritratti (tra cui spicca il celebre ritratto ideale di Cosimo il Vecchio, Firenze, Uffizi, 1518), accuratamente studiati dal Bronzino.

Un punto di estrema, lacerante polemica con il passato coincide con i lavori per la decorazione della Cappella Capponi in Santa Felicità (1526-28), alla quale collabora il Bronzino: oltre ai tondi con gli Evangelisti e all'affresco con l'Annunciazione, il Pontormo dipinge la pala d'altare con *il Trasporto di Cristo al sepolcro*. Eliminando qualsiasi accento ambientale, l'artista inserisce gli undici personaggi in uno spazio indistinto, ambiguo, privo di punti di riferimento; i gesti enfatici e i volti dolenti appaiono carichi di tensione espressiva. La stesura del colore è compatta e smaltata. L'immagine risulta così carica di un raffinato intellettualismo, sottile ed enigmatico.

Simile a quello del Pontormo è l'iter stilistico del quasi coetaneo **ROSSO FIORENTINO** (Giovanni Battista di Jacopo). almeno fino al 1523, quando lascia Firenze per Roma.

Come il Pontormo discepolo di Andrea del Sarto, il Rosso è a sua volta animato dal desiderio di un profondo rinnovamento, e cerca un'alternativa alla "forma chiusa" della tradizione toscana. La sua scelta è caratteristica: senza dimenticare attenti riferimenti ai grandi contemporanei, da Michelangelo a Dürer, avvia un singolare recupero della deformazione espressiva, spinta quasi a effetti caricaturali, accennata dalle opere di Filippino Lippi e di Piero di Cosimo.

Le opere fiorentine mostrano una tensione non inferiore ai contemporanei dipinti del Pontormo.

Nella *Deposizione dalla croce* della Pinacoteca di Volterra (1521), l'impianto compositivo presenta soluzioni prospettiche paradossali, come l'incrocio tra la Croce e le tre scale sullo sfondo di un cielo compatto e privo di profondità. I gesti sono bloccati, quasi meccanici, mentre le espressioni rivelano forzature quasi grottesche. I colori, smaltati e gelidi, accentuano il carattere irrealistico della composizione.

## ROMA - 1520-27

*"Il 6 maggio abbiamo preso d'assalto Roma, ucciso seimila uomini, saccheggiato le case, portato via quello che trovavamo nelle chiese e dappertutto; e infine incendiato buona parte della città... abbiamo lacerato, distrutto gli atti dei copisti, i registri, le lettere, i documenti della Curia. Il papa è fuggito in Castel Sant'Angelo con la sua guardia del corpo, cardinali, vescovi, abitanti di Roma e membri della Curia sfuggiti al massacro. L'abbiamo assediato per tre settimane fino a che, spinto dalla fame, dovette consegnare il castello...".* La scarna cronaca delle vicende del sacco della "Città eterna" nel maggio del 1527 assume, nelle pagine del memoriale di uno dei capitani imperiali, toni tanto più impressionanti quanto maggiore è il distacco: *"avevamo occupato Roma solo da due mesi che già cinque mila dei nostri morirono di peste, perché non si seppellivano i cadaveri. In luglio, mezzi morti, lasciammo la città per le Marche... in settembre, di ritorno a Roma saccheggiammo la città ancora più a fondo e trovammo grandi tesori nascosti. Vi siamo rimasti alloggiati altri sei mesi..."*.

Massacri, violenze e rapine, chiese e palazzi saccheggiati e incendiati, biblioteche e archivi devastati, reliquie profanate e distrutte, un immenso tesoro di opere d'arte e di oggetti preziosi trafugato e disperso: non si trattava certamente di un esempio isolato di atrocità commesse in una grande e illustre città, ma la risonanza dell'evento in tutta la Cristianità, l'eccitazione e il turbamento, l'angosciosa attesa di altri inevitabili catastrofi, assumono immediatamente eco e diffusione vastissime.

L'umiliazione senza precedenti di Roma e del papato appariva ad alcuni l'annuncio della fine di un'epoca e di una civiltà, ad altri addirittura un segno del prossimo avvento del regno dell'Anticristo, ad altri ancora la provvidenziale caduta della nuova esecranda Babilonia.

Città splendida e cosmopolita dove, grazie soprattutto all'attività degli artisti negli ultimi decenni, la grandezza antica sembrava rispecchiarsi nelle opere del presente, Roma esercitava un'attrazione quasi irresistibile su letterati, umanisti e artisti, come sulle folle di pellegrini e di fedeli. Da tempo tuttavia, in particolare nei Paesi germanici, cresceva in ogni classe sociale l'insofferenza contro i costumi della curia romana, che apparivano in contrasto inconciliabile con le diffuse esigenze di diretta partecipazione al culto e di ritorno alla purezza della Chiesa delle origini.

Comune era il detto popolare che per essere un buon cristiano occorresse rimanere lontano da Roma. Anche tra gli intellettuali - l'esempio più illustre è Erasmo da Rotterdam - molti avvertivano un senso di grave turbamento o addirittura di indignazione di fronte alla mescolanza di sacro e di profano, di modelli antichi e di pratiche cristiane che caratterizzava la cultura, gli ideali, la vita stessa degli ecclesiastici romani. D'altra parte un personaggio come Egidio da Viterbo, vicario generale degli Agostiniani, che non risparmiava accuse severe e aspre contro gli abusi e il rilassamento dei costumi del clero, non vedeva tuttavia, come ricorda André Chastel, *"alcuna contraddizione fra la critica dei costumi romani e l'esigenza di una sempre maggiore autorità della Santa Sede, tra il sogno di un ritorno alla semplicità e il dovere della magnificenza. Egli incoraggia Leone X a proseguire l'opera gigantesca del nuovo San Pietro, il che, fra l'altro, significa la sua approvazione per la vendita delle indulgenze allo scopo di raccogliere fondi, senza supporre la catastrofe che questo avrebbe provocato"*.

### L'età "clementina"

Il 19 novembre 1523 viene eletto papa il cardinale Giulio de' Medici, che assume il nome di Clemente VII.

Succede sulla cattedra di Pietro all'olandese Adriano VI che, animato da un austero spirito riformatore, non nascondeva la sua avversione per il fasto e le decorazioni degli ambienti vaticani. Secondo quanto riferisce Vasari *"aveva cominciato Adriano... a ragionare di volere gettare per terra la cappella del divino"*

*Michelagnolo. dicendo ch'ella era una stufa d'ignudi, e sprezzando tutte le buone pitture e le statue, le chiamava lascivie del mondo e cose obbrobriose e abominevoli"* Qualsiasi fossero le sue intenzioni nei riguardi delle opere patrocinate dai suoi predecessori, è certo che durante il suo breve pontificato si interrompe l'attività dei maggiori cantieri artistici romani.

Uno dei primi atti ufficiali di Clemente VII è quello di ordinare la ripresa dei lavori nella Sala di Costantino, la cui decorazione era iniziata al tempo di Leone X su progetto di Raffaello.

Per dissimulare l'irregolarità in pianta del vasto ambiente, l'artista aveva studiato una partitura molto più complessa di quella delle Stanze, che prevedeva architetture dipinte con nicchie tra pilastri alle estremità delle pareti e finti arazzi negli ampi campi centrali. Oltre alle immagini di santi pontefici e a figure allegoriche femminili, il ciclo comprendeva quattro Storie di Costantino, raffigurate appunto come arazzi. Alla morte di Raffaello i suoi allievi e collaboratori hanno in mano il programma generale della decorazione elaborato dal maestro e suoi disegni per le prime due scene. Proprio in considerazione di tale fatto Leone X respinge il tentativo di Sebastiano del Piombo, appoggiato da Michelangelo, di subentrare al Sanzio nella commissione e affida l'opera a Giulio Romano e al Penni.

A **GIULIO ROMANO** (Giulio Pippi, detto, c. 1499-1546) in particolare spetta l'esecuzione della Visione di Costantino e della Battaglia di Ponte Milvio, ambientate sullo sfondo di vedute romane e intessute di citazioni ".classiche" dalla colonna Traiana, dai rilievi traianei dell'arco di Costantino e da sarcofaghi antichi.

Alla ripresa dei lavori (alla fine del 1523), per iniziativa di Clemente VII. dopo l'interruzione sotto il pontificato di Adriano VI, vengono significativamente mutati i soggetti delle ultime due scene che avrebbero dovuto avere Costantino per protagonista. I due nuovi soggetti prescelti - Il Battesimo e la Donazione di Costantino - introducono in primo piano papa Silvestro e alludono chiaramente alla supremazia del pontefice sull'imperatore e alla legittimità del potere temporale dei papi. Con le immagini Roma tenta di rispondere alle minacce imperiali (vanamente, come dimostrerà, pochi anni più tardi, il tragico evento del Sacco), proprio mentre le immagini (foglietti con illustrazioni a xilografia) diventavano una delle armi più efficaci della violenta e dissacratoria polemica antipapale nei Paesi germanici.

A Roma la supremazia artistica di Giulio Romano, "erede" di Raffaello, che fin dal 1521 aveva cercato di competere con *la Trasfigurazione* del maestro e con *la Resurrezione di Lazzaro* di Sebastiano Del Piombo nella grande pala raffigurante *la Lapidazione* di santo Stefano, quasi tentando una sintesi delle loro maniere, ha termine nel 1524, quando l'artista si trasferisce a Mantova al servizio di Federico II Gonzaga.

Con tale partenza, prima ancora del Sacco, ha inizio la diffusione della grande Maniera romana presso le corti italiane ed europee.

Negli anni seguenti il clima della cultura figurativa muta ancora sensibilmente nella città, mentre Sebastiano del Piombo, dopo la morte del Sanzio, non ha più rivali come ritrattista.

Cresce e si diffonde la passione archeologica, ma con riflessi sull'attività artistica molto diversi da quelli che si colgono nelle opere di Raffaello e anche della prima attività di Giulio Romano. L'*antico* diviene una moda e si sviluppa un nuovo tipo di "*decorazione archeologica*" (di cui il primo interprete è lo scultore Lorenzetto), con composizioni di frammenti antichi integrati e liberamente raggruppati. In pittura si afferma la tendenza verso forme eleganti e ricercate, inconsuete e preziose: un orientamento stilistico che incomincia a prendere le distanze dall'ultima fase raffaellesca, come dalla volta della Sistina.

Protagonisti della svolta sono giovani artisti: **Perin del Vaga** e **Polidoro da Caravaggio**, usciti dai cantieri del Sanzio, ai quali si affiancano il **Rosso Fiorentino** e il **Parmigianino**.

Su questa cultura di serra della prima età "clementina" si abatterà (primavera del 1527) la catastrofe del Sacco.

## La crisi della Maniera

L'eredità formale lasciata da Raffaello ai suoi allievi e seguaci, la fioritura delle loro opere e della stagione clementina avevano condotto Roma, alla fine del pontificato di Leone X e agli inizi di quello di Clemente VII, in un clima di vivo fervore sperimentale, favorito dalla contemporanea presenza nella città di numerosi artisti e dal grande numero di cantieri aperti. Sotto la spinta di giovani artisti come **Parmigianino** o **Rosso Fiorentino** e di personalità di rilievo come **Giulio Romano** o **Polidoro da Caravaggio**, le certezze del linguaggio figurativo elaborato dai maestri dell'inizio del secolo incominciano a sfaldarsi, lasciando posto a nuove modulazioni formali, sempre più orientate verso un estremo perfezionamento della "maniera", dello stile, attraverso l'elegante "contaminazione" di elementi classici, citazioni moderne e variazioni personali.

Questa stagione feconda e felice, che si sviluppa tuttavia in anni di drammatici contrasti, si interrompe di colpo con la devastazione di Roma a opera delle truppe imperiali allo sbando: nel 1527 la città, abbandonata dal papa, mentre gli artisti che vi operavano si disperdono in ogni angolo d'Italia, vive mesi cupi, preda del saccheggio, di violenze e di distruzioni. Nel contempo la sfera di influenza di Carlo V si estende su tutta la Penisola, in conseguenza di una politica che tende a insediare e a rafforzare ovunque corti o oligarchie alleate dell'Impero. Tale azione investe alcuni dei più antichi Stati italiani, dal ducato di Mantova a quello di Urbino, dalla Repubblica di Genova a Milano e Firenze, e perfino Venezia deve scendere a patti con l'Impero. La nuova stabilizzazione del potere favorisce la ripresa delle committenze artistiche, accelerando la diaspora di opere, artisti, idee e progetti provenienti per le più da Roma.

Il nuovo linguaggio figurativo elaborato nella città durante gli anni clementini viene così posto al servizio delle corti e assumendo di volta in volta accenti diversi, si diffonde capillarmente in tutta la Penisola, non senza suscitare reazioni e resistenze, dando luogo a quel fenomeno di trasformazione del linguaggio figurativo comunemente indicato come "*crisi manieristica*".

Il concetto di "**Manierismo**" è di assai complessa definizione. Nel suo significato più ampio il termine è stato sovente utilizzato per indicare, in genere, i fenomeni artistici occorsi tra la morte di Raffaello (1520) e l'inizio del periodo barocco, ma solo in un'accezione più circoscritta può essere ancora utile per evocare una determinata temperie culturale e orientamenti stilistici che si affermano nel corso del XVI secolo.

Nella valutazione critica dei secoli scorsi la produzione artistica successiva alla scomparsa dei "grandi" dei primi decenni del secolo è stata considerata in modo riduttivo, ritenuta espressione di un'inarrestabile crisi e decadenza rispetto alla "perfezione" raggiunta nelle opere di quei maestri. Così la critica classicista svalutava l'apporto delle nuove generazioni di artisti, condannando la tendenza a innestare sul linguaggio figurativo del "pieno Rinascimento" elementi di licenza e bizzarria, allontanandosi dalla schietta "imitazione della natura".

Intorno agli anni venti del Novecento il termine "**Manierismo**" ha acquistato invece significato positivo, e l'arte del maturo Cinquecento è stata interpretata come una reazione alle coercitive regole classiche e quindi come una sorta di ribellione paragonabile, almeno per alcuni aspetti, ai rivolgimenti artistici maturati in Europa a cavallo tra XIX e XX secolo. Non è un caso che la critica e la storiografia del primo Novecento si

siano soffermate a riconsiderare proprio gli eventi artistici successivi alla morte di Raffaello. In anni che vedevano gli interessi degli ambienti culturali più avanzati concentrarsi sui problemi dell'interiorità, esplorando tematiche inedite come quelle dell'angoscia e dell'inconscio, non stupisce il crescere dell'attenzione nei confronti della "crisi manieristica", vista in contrapposizione al "razionalismo rinascimentale" e considerata come un precedente storico della crisi filosofica e artistica maturata nel Novecento.

Decenni di appassionato dibattito critico hanno consentito di pervenire a una visione e a conclusioni più distaccate e obiettive, riconoscendo nella tarda produzione cinquecentesca lo sviluppo di fermenti già vivi nelle opere dei maestri dei primi decenni del secolo, in una situazione di consapevole crisi e di ripiegamento rispetto agli ideali - non solo formali - del pieno Rinascimento, e in rapporto con le richieste e le aspettative dei committenti e del pubblico delle nuove corti cinquecentesche.

Nel XVI secolo "*maniera*" (da cui "Manierismo" deriva) è sinonimo di "*stile*" e in tale accezione il termine era stato già utilizzato nei trattati del **Cennini**, del **Ghiberti** e di **Leon Battista Alberti**, per i quali parlare della "*maniera*" di un pittore significa parlare del suo "*stile*".

Nelle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1550), **Vasari**, tracciando la storia delle vicende artistiche italiane da Cimabue a Michelangelo come un continuo progresso verso la "perfezione dell'arte", contrappone la "*maniera moderna*" della terza età (a partire da Leonardo) alle "*maniere*" precedenti e vede in essa il punto culminante di tale secolare evoluzione: un apice al quale tuttavia non può che fare seguito un inarrestabile declino. Per usare le sue stesse parole, nella terza età "*mi par di poter dir sicuramente che l'arte abbia fatto quello che a una imitatrice della natura è lecito poter fare e che ella sia salita tanto in alto, che più presto si abbia a temere del calare a basso, che sperare oggimai più aumento*".

L'imitazione della "buona maniera" dei grandi maestri diviene quindi necessità imprescindibile, ma deve fondarsi anche sulla dinamica contrapposizione di "regola" e "licenza". Padroneggiando alla perfezione le regole della composizione, del disegno e del colore, l'artista deve anche sapersi districare dalle costrizioni di tali regole, contraddicendole elegantemente come estremo virtuosismo, perseguendo la licenza consapevolmente, mai casualmente.

Nel Proemio alla terza e ultima parte delle *Vite*, Vasari paragona gli artisti del Rinascimento maturo con quelli della seconda metà del XV secolo, le cui opere "*non erano però tanto perfette, che elle finissero di agguagnare all'intero della perfezione, mancandoci ancora nella regola una licenza che, non essendo di regola, fusse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine; il quale aveva bisogno di una invenzione copiosa di tutte le cose, e d'una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quell'ordine con più ornamento*". Nei dipinti non comparivano "*la copia di belli abiti, la varietà di tante bizzarrie, la vaghezza di colori, la universalità ne casamenti, e la lontananza e la varietà ne paesi*". Enunciando le carenze dell'arte del passato Vasari enumera i fondamenti della cultura della sua epoca.

Se in precedenza non erano mancate tendenze "anticlassiche", lo stile moderno illustrato da Vasari è rivolto a esiti eleganti, a forme raffinate e inusitate, pervase di grazia e facilità, non riscontrabili in natura, piuttosto che a sovvertire le regole degli antichi, considerate sempre la misura su cui fondare l'operare artistico con una "*licentia che, non essendo di regola, fosse ordinata nella regola*".

La ricerca di eleganza, grazia, artificio e rapidità di esecuzione nell'arte manieristica trova compiuta espressione in una delle forme caratteristiche del linguaggio del maturo Cinquecento: la "figura

serpentinata", un modo di rappresentare il corpo umano in un complicato gioco di contrapposizioni delle membra, paragonato dal Lomazzo nel 1584 *"alle tortuosità d'una serpe viva quando cammina, che è la propria forma de la fiamma del foco che ondeggia. Il che vuol dire che la figura ha di rappresentare la forma de la lettera S"*. Il semplice contrapposto era un espediente classico già sfruttato anche dalla scultura antica per articolare le figure conferendo loro accentuata forma espressiva. La figura serpentinata rappresenta l'exasperazione del contrapposto, la "licenza" rispetto alla regola, in quanto le membra del corpo vengono piegate innaturalmente in un fluire del movimento paragonabile alla fiamma, senza che nessuna traccia dello sforzo compiuto traspaia sul volto imperturbabile del personaggio raffigurato (esemplari appaiono in questo senso *la Carità* di Francesco Salviati (Firenze, Uffizi) o *il Mercurio* di Giambologna (Firenze, Museo Nazionale del Bargello).

La composizione, elegante e ricercata, rivela appieno il virtuosismo tecnico, la capacità dell'artista di far apparire facile ciò che è difficile, unitamente a citazioni delle opere dei grandi maestri in un insieme fluido, tendente a esaltare al sommo grado la bellezza e la bizzarria inventiva. È il trionfo della "maniera", dello "stile per lo stile", della ricerca formale che affonda le proprie radici nel linguaggio del maturo Rinascimento costituendone il logico sviluppo. Questa evoluzione conosce inizialmente momenti di accensione fantastica e di grande vivacità (a Fontainebleau, a Roma e a Firenze) per spegnersi poi gradualmente in formule sempre più ripetute e stucchevoli, esaurendosi verso la fine del secolo di fronte al manifestarsi di nuove aspettative ed esigenze soprattutto di carattere devozionale.

Dopo il Sacco di Roma, Clemente VII ripara a Bologna, per far ritorno nell'Urbe solo nel luglio del 1528. È ormai chiaro, agli occhi suoi e del mondo, che il futuro della città non potrà più essere indipendente dalla politica imperiale e che le speranze universalistiche accarezzate nell'ultimo quarto di secolo sono ormai del tutto svanite. Appena rientrato in città, il papa indirizza a Carlo V una lettera molto eloquente: *"Dovremmo rallegrarci dopo un tale naufragio e benché spoglio di tutto, di essere giunto in porto; ma il nostro dolore per la rovina dell'Italia, visibile a tutti gli sguardi, e soprattutto per la miseria di questa città, la nostra stessa sventura, sono stati aumentati dall'aspetto di Roma. Ci resta l'unica speranza di poter sanare le numerose ferite dell'Italia e della Cristianità, con i mezzi che tu ci offri, e di risuscitare questa città con la nostra presenza e quella della Curia..."*.

Negli ultimi anni del suo pontificato Clemente VII non riesce a sanare tutte le ferite come auspicato nella lettera, cerca di restituire dignità a Roma, che non può neppure accogliere l'incoronazione imperiale del 1530. Alcuni artisti vengono richiamati dai lontani esili per partecipare a quest'opera di ricostruzione: Sebastiano del Piombo e Benvenuto Cellini accettano quasi subito di ritornare a Roma, altri giungeranno poco dopo. Sebastiano trasfonde in alcuni ritratti del papa, dimesso e sconfitto, l'amarezza e la disillusione del momento, mentre Cellini alla Zecca conia monete allegoriche allusive del desiderio di pace: la caduta di Roma aveva segnato un'incolmabile cesura nel corso della storia, e il peso dei recenti avvenimenti gravava sull'animo di tutti i contemporanei.

Sebastiano Luciani, in seguito soprannominato **SEBASTIANO DEL PIOMBO** (c. 1485-1547) avendo ottenuto l'ufficio del Piombo (reddizia carica onorifico-amministrativa), era stato uno dei pittori più in vista durante i primi anni del pontificato di Clemente VII, ma dopo il Sacco rallenta la sua attività e oltre alla pala per la Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo (la Nascita della Vergine), esegue poche opere pubbliche. A partire dal 1530 elabora diverse versioni sul tema dell'Andata di Cristo al Calvario richiamando l'attenzione sul motivo di Cristo portacroce visto quasi frontalmente, a tre quarti di figura, spogliando la composizione di ogni elemento descrittivo e superfluo, abbassando il tono dei colori e addensando larghe zone d'ombra. Il risultato è un'immagine severa e dolente, che ben si addice al nuovo clima spirituale creatosi negli ambienti



romani in conseguenza del Sacco e con la presa di coscienza della gravità dello scisma protestante, precorrendo gli esiti della pittura sacra degli anni del Concilio di Trento.

Mentre **Parmigianino** e **Rosso Fiorentino** non faranno più ritorno a Roma, **BALDASSARRE PERUZZI** (1481-1536) accetta di rientrarvi e vi resta fino alla morte, diventando architetto pontificio. Intorno al 1533 Peruzzi incomincia a lavorare al palazzo di Pietro Massimo, distrutto da un incendio durante il Sacco, innestando sulla sua conoscenza delle regole classiche e dell'opera dei contemporanei una nuova interpretazione degli elementi lessicali tradizionali, con notevoli conseguenze per gli architetti della generazione successiva. La particolare conformazione dell'area edificabile induce Peruzzi a innalzare una facciata curva, caratterizzata al piano terreno da un colonnato aperto su un *vestibulum* all'antica. Alle colonne del portico Peruzzi affianca due serie di paraste, facendo correre al di sopra una grande fascia convessa destinata a "sorreggere" le finestre a edicola del piano nobile. Negli ultimi due piani apre finestre molto più piccole, derivate dai mezzanini di Palazzo Branconio dell'Aquila di Raffaello. Se si esclude la presenza della fascia del primo piano, sulla facciata sono assenti altri elementi orizzontali, e la compatta cortina appare sostenuta dall'ordine del piano terreno: il volume convesso del palazzo risulta così inciso nella zona inferiore dalla profonda ombra del portico, mentre in quella superiore è ritmato dal chiaroscuro della griglia formata dai giunti delle pietre creando un effetto dinamico che si sovrappone alle semplificazioni degli elementi ornamentali. Il linguaggio di Peruzzi si connette ancora decisamente allo sperimentalismo degli interventi artistici dei primi anni clementini, senza indulgere in virtuosismi manieristici.

L'ultima iniziativa in campo artistico di Clemente VII, poco prima della morte, è il conferimento a Michelangelo dell'incarico di affrescare nella Cappella Sistina il Giudizio Universale, compiuto durante il papato di Paolo III Farnese.

## La diaspora degli artisti e la diffusione del nuovo linguaggio artistico

Le devastazioni seguite al Sacco non sono l'unico movente della diaspora degli artisti convenuti a Roma prima del 1527. Già in precedenza il mecenatismo inaugurato da alcune corti particolarmente vicine all'orbita spagnola (Urbino e Mantova) aveva richiamato alcuni artisti di grande esperienza e prestigio come **Gerolamo Genga** e **Giulio Romano**. Le loro opere pesaresi e mantovane contribuiranno a diffondere il nuovo linguaggio elaborato nel corso dell'esperienza romana ma sviluppatosi appieno proprio in contatto con il clima culturale delle corti italiane.

Nel 1521, rientrato nel ducato di Urbino dopo cinque anni di esilio con la moglie Eleonora Gonzaga (figlia di Isabella d'Este), il duca Francesco Maria I della Rovere affida la direzione dei cantieri di corte al pittore-architetto-scenografo urbinato **GEROLAMO GENGA** (1476-1551) che, negli anni precedenti, aveva lungamente viaggiato e soggiornato nei maggiori centri della Penisola. Francesco Maria ed Eleonora incaricano **Genga** di avviare la ristrutturazione della vecchia villa-fortezza Sforza di Pesaro (detta l'Imperiale), e pochi anni dopo impegnano l'artista a costruire un'ala nuova al palazzo, per ospitare il riposo e lo svago della corte. Nella vecchia villa **Genga** coordina la decorazione ad affresco di otto stanze, dove vengono eseguiti cicli encomiastici in onore dei duchi e dove, seguendo la più moderna inclinazione scenografica, le pareti vengono "sfondate" su ariosi paesaggi e cieli dipinti, con frequenti riferimenti all'ambiente esterno. Genga affida la decorazione delle sale a un gruppo di artisti dall'esperienza eterogenea, valendosi in particolare della collaborazione dei due fratelli ferraresi **Dosso** e **Battista Dossi**, di **Raffaellino del Colle** (già attivo a Mantova accanto a Giulio Romano) e del giovane **Bronzino**.

Nell'Imperiale Nuova, oltre a progettare l'edificio raccordandolo con le vecchie strutture, **Genga** si dedica alla pianificazione e alla trasformazione del vastissimo giardino circostante. Egli rinuncia a intonacare le facciate e lascia i mattoni a vista per ottenere un'armonica integrazione con la villa preesistente (costruita secondo la tradizione locale) ed evocare il materiale delle costruzioni romane antiche. Il progetto rivela la conoscenza delle opere classiche e con-temporanee: nell'integrazione di architettura e scenografia naturale si riconoscono echi dal cortile del Belvedere di Bramante e dalla villa Madama di Raffaello, mentre in alcuni elementi riaffiora il ricordo delle architetture classiche, come nell'inserimento sulla facciata di aironi, che discendono da quelli della Basilica di Massenzio.

La caratteristica più appariscente del nucleo dell'Imperiale è tuttavia costituita dalla sua collocazione entro un contesto scenografico-teatrale fondato, è stato scritto, sul "gusto della sorpresa ottica" mirante a stupire il visitatore con soluzioni imprevedute e inconsuete. Mentre il cortile del Belvedere seguiva un percorso ascensionale, l'Imperiale ha un andamento discendente, con l'ingresso principale sistemato sull'alto della collina, in modo che la villa compare in basso seminascosta dalla vegetazione. La struttura esterna è estremamente compatta, mentre l'interno presenta una gran varietà di soluzioni e un'ampia articolazione di percorsi. Alcuni locali "sorprendono" per la ricercata corrispondenza di disegno tra il pavimento e il soffitto, come nella stanza "chiocciola". Man mano che si sale però, la pianta si semplifica, fino all'ultimo piano a terrazze, che risulta completamente immerso nel giardino e il cui assetto originario, disegnato da Genga, è oggi purtroppo perduto.

Mentre l'opera marchigiana di Genga rimane circoscritta in un ambito abbastanza ristretto, l'attività di corte svolta a Mantova da **GIULIO ROMANO** (C. 1499-1546) segna profondamente il volto della città padana e la cultura stessa dell'Italia settentrionale, irradiando la sua influenza fino a Milano, Venezia e Fontainebleau. Per ottenere i servizi di **Giulio Romano**, nel 1524 Federico Gonzaga, marchese di Mantova, chiede la mediazione del letterato Baldassarre Castiglione, che invita "l'erede di Raffaello", ancora impegnato nel condurre a termine le grandi imprese decorative romane rimaste incompiute alla morte del maestro. Giulio accetta la proposta di trasferirsi a Mantova e vi resta fino alla morte, divenendo prefetto generale delle fabbriche del Gonzaga e sovrintendente alle strade ed edifici della città. In occasione della sua visita a Mantova, Vasari rimarrà sorpreso e ammirato di fronte agli interventi di Giulio e affermerà: "non più Mantova era, ma nuova Roma". Lo scopo perseguito da Giulio e dai suoi committenti era in effetti il rinnovamento "all'antica" della città, benché né al tempo di Federico II, né sotto il suo successore, il cardinale Ercole, sia stato attuato un vero e proprio piano di rinnovamento urbanistico.

Federico II da ragazzo aveva vissuto per alcuni anni (come ostaggio) alla corte di Giulio II, e aveva perciò avuto diretta esperienza delle novità artistiche romane, tanto da trovare probabilmente ormai superata la stupefacente collezione di opere raccolte dalla madre, Isabella d'Este. Proprio l'educazione ricevuta a Roma lo aveva spinto a ricercare un artista "moderno", aggiornato, dotato di grandi capacità progettuali.

**Giulio Romano** aveva appreso da Raffaello a organizzare imprenditorialmente grandi cantieri artistici e poteva quindi far fronte a molti incarichi, comprese la costruzione e la decorazione di una grandiosa villa suburbana. Il Palazzo del Te – tale è la denominazione della villa, probabilmente ricavata da un toponimo locale – sarà infatti compiuto entro il 1535. Mentre attendeva alla realizzazione di questo grande complesso, Giulio forniva a Federico anche disegni per argenterie arazzi, apparati trionfali, scenografie teatrali e -coreografie di feste, dipingeva ritratti e risistemava edifici cittadini, svolgendo appieno le mansioni di artista di corte. Dopo la conclusione dei lavori nel palazzo del Tè, l'artista, incaricato di rinnovare ampie zone della residenza ufficiale dei Gonzaga, ormai elevati da Carlo V al rango di duchi, allestisce in palazzo Ducale nuovi appartamenti con decorazioni dedicate al ciclo troiano e a scene di caccia.

Tra le altre opere progettate, il Gabinetto dei Cesari, ornato in seguito da pitture di Tiziano, e il cortile della Cavallerizza, movimentato lungo il perimetro dalla presenza di colonne tortili al primo piano e dall'apertura di un lato sul vicino lago mediante finestre e archi. La capacità di Giulio Romano di modulare il linguaggio classico in forme nuove e sorprendenti si fonda su una vasta cultura figurativa (che spazia dalle opere antiche fino alla perfetta padronanza delle esperienze di Bramante o Raffaello) e su una strabiliante abilità tecnica. Grazie alla riconoscenza dei duchi di Mantova, suoi committenti e protettori, la posizione sociale di **Giulio Romano** si eleva al punto che, prima di morire, gli è consentito di ricostruire e adattare a suo uso una casa di "rappresentanza" (dono ducale) che sancisce la nuova condizione di artista intellettuale e cortigiano; in tale edificio Giulio raccoglie la sua collezione di reperti antichi e di opere moderne, riceve la visita di artisti (Vasari e Cellini) o del duca in persona.

La potente interpretazione romanizzante, cortigiana e capricciosa dei soggetti aulici e dell'universo classico fornita da **Giulio Romano** a Mantova ottiene immediata risonanza presso tutte le corti europee e condiziona in notevole misura molti artisti contemporanei tanto da rendere spesso plausibile, nella ricostruzione delle loro biografie, l'ipotesi di un soggiorno nella città, considerata fin oltre la metà del secolo un'importante tappa di formazione e aggiornamento.

Il clamore e le devastazioni del Sacco costringono gli artisti ancora rimasti in città a cercare rifugio in altri centri della Penisola. **Perin del Vaga** viene invitato da Andrea Doria a Genova dove si trasferisce per un decennio; **Polidoro da Caravaggio** si spinge fino a Napoli e in Sicilia, mentre **Rosso Fiorentino** vaga per l'Italia per qualche tempo prima di raggiungere definitivamente la Francia nel 1530. Molti fanno ritorno in patria: **Sebastiano del Piombo** rientra a Venezia. **Cellini** a Firenze, **Peruzzi** a Siena e **Parmigianino** conclude la sua vita a Parma dopo aver soggiornato per qualche tempo a Bologna. Questa diaspora, in aggiunta alle partenze di **Gerolamo Genga** e di **Giulio Romano**, avvenute appena pochi anni prima, è il principale veicolo della diffusione della nuova "maniera" in tutta l'Italia e in Europa.

In fuga da Roma, **PARMIGIANINO** (Francesco Mazzola, detto il, 1503-40) ripara a Bologna, dove riceve l'incarico di dipingere, per la chiesa di Santa Margherita, una Sacra Conversazione (ora a Bologna, Pinacoteca Nazionale). Il gruppo di santi che circonda la Vergine con il Bambino appare collocato in un ambiente oscuro e, nell'atmosfera notturna, si intrecciano complesse corrispondenze di gesti e sguardi che riconducono al clima delle raffinate sperimentazioni clementine. La cosiddetta Madonna della rosa (Dresda, Gemäldegalerie), dipinta da Parmigianino sempre durante il soggiorno bolognese, fornisce una versione talmente intellettuale e sofisticata del tema sacro della Vergine con il Bambino da prestarsi a essere interpretata come un soggetto profano: Venere che regge Amore. In effetti, l'ambiguità era probabilmente intenzionale dal momento che l'opera era in origine destinata alla collezione del letterato Pietro Aretino, amante delle allegorie e delle allusioni oscure, che potevano essere svelate solo da menti esercitate e colte.

Oltre alle opere sacre, Parmigianino dipinge straordinari ritratti, che tendono a sublimare le caratteristiche del personaggio raffigurato entro i contorni di un'immagine ideale ed enigmatica, come la cosiddetta Antea (Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte).

Nel 1531, dopo il soggiorno bolognese, Parmigianino fa ritorno nella nativa Parma dove riceve l'incarico di affrescare la zona presbiteriale della chiesa della Madonna della Steccata: un'impresa che lo impegnerà fino al 1540, anno della sua prematura morte, e non verrà mai condotta a compimento. A Parma Correggio aveva affrescato le due cupole di San Giovanni Evangelista e del duomo ed è lecito pensare che i fabbricieri della Steccata si attendessero dal Parmigianino una ripresa dei motivi correggeschi. Parmigianino inizia l'opera dalla volta del presbiterio sospinto da un anelito di perfezione e dal desiderio di giungere a un'ineguagliabile rappresentazione di grazia e bellezza, ma rimanendo costantemente insoddisfatto. La

volta dell'arco viene ricoperta con una ornamentazione a cassettoni, sulla quale rilucono colori antichi (oro, rosso pompeiano, azzurro intenso) mentre ogni riquadro, con rosoni di rame sbalzato, viene separato da quelli circostanti per mezzo di ricchissimi fregi. Lungo le due linee di imposta della volta, sono dipinte in affresco le Vergini savie e le Vergini folli, immagini irrealmente slanciate e avvolte in vesti preziose, mentre nelle quattro nicchie a monocromo delle estremità sono raffigurati Adamo, Eva, Mose e Aronne.

La decorazione appare splendidamente elegante e raffinata, ma chiusa come entro uno scrigno, risultando quanto di più lontano dalle cupole correggesche si potesse immaginare.

La produzione grafica di Parmigianino risulta fondamentale per la diffusione oltre i confini emiliani dell'ideale di grazia e bellezza formale perseguito dall'artista: gli sviluppi manieristici dell'arte di Fontainebleau, di Venezia e di Praga dagli anni quaranta saranno infatti in stretto rapporto con la circolazione delle sue stampe e dei suoi disegni.

Molto diversa dalla parabola solitaria di Parmigianino è la vicenda artistica di **PERIN DEL VAGA** (Pietro Bonaccorsi, detto, 1501-47), allievo di Raffaello, uno dei protagonisti della felice stagione clementina che, dopo aver lasciato Roma, si stabilisce a Genova, città rimasta fino a quel momento ai margini del panorama artistico italiano. Nel 1528 la città ligure entra nell'orbita di influenza spagnola grazie a un'accorta manovra politica del grande ammiraglio Andrea Doria, desideroso di ostentare la potenza raggiunta anche mediante iniziative artistiche aggiornate, tali da inserire definitivamente Genova nel circuito delle corti italiane e straniere. Perin del Vaga, conquistato rapidamente il favore di Andrea Doria, riceve l'incarico di coordinare la ristrutturazione e l'ammodernamento della villa-fortezza dei Doria a Fassolo, alla periferia della città.

Nonostante l'ubicazione suburbana, Andrea Doria non intendeva farne una dimora di passaggio e svago (destinata agli *otia* della sua cerchia), ma la residenza ufficiale della famiglia, dove poter ospitare anche l'imperatore in occasione dei frequenti viaggi in Italia.

I principali interventi di Perino e del gruppo di artisti da lui diretto nel Palazzo Doria, conservati solo in parte, si situano cronologicamente tra il 1529 e il 1533. All'interno, i saloni destinati a funzione pubblica vengono decorati con cicli di affreschi che celebrano le analogie tra Genova e Roma antica ed esaltano il ruolo pacificatore di Carlo V e Andrea Doria. Un affresco ora scomparso raffigurava Nettuno - potente divinità marina simbolicamente collegata sia al grande ammiraglio Doria sia alla Repubblica marinara di Genova - in atto di placare la tempesta per consentire un approdo al naufrago Enea (il mitico fondatore di Roma), mentre in un'altra stanza (ancora esistente), tema della decorazione è l'esaltazione delle virtù civili e militari degli antichi eroi. Nella Sala dei Giganti, lungo le pareti, destinate a essere coperte con arazzi, corre una fascia ad altorilievo, al di sopra della quale si alternano lunette e figure a stucco; il soffitto, scompartito a riquadri, reca al centro la Caduta dei giganti, immagine allegorico-celebrativa che associa Andrea Doria e Carlo V al trionfo di Giove sui suoi nemici. I giganti riversi, nei quali sono facilmente riconoscibili citazioni michelangiolesche, sono infatti abbigliati "alla turca" alludendo alle vittorie di Andrea Doria e dell'imperatore sui Berberi. La composizione ripresenta nella partizione in due zone, una terrena e una celeste, la struttura della *Disputa sul Sacramento* di Raffaello, ma l'attenzione per i rapporti ritmici interni - per esempio nell'ovale generato dalla fascia dello zodiaco in alto e nella disposizione ad arco dei due giganti centrali - e le posizioni enfatiche degli sconfitti manifestano l'intento di superare il classico equilibrio del modello nella ricerca di più complesse tensioni ed effetti dinamici accentuati dal rilevato plasticismo.

Accanto a Perin del Vaga lavorano per Andrea Doria anche altri artisti di rilievo, come Pordenone e Beccafumi, ma i loro interventi sulle facciate del palazzo di Fassolo sono ormai perduti; il soggiorno

genovese di questi pittori lascia però una traccia profonda inaugurando la moda delle facciate dipinte, che caratterizzano la città per secoli.

Nel 1527 un altro allievo di Raffaello, il lombardo **POLIDORO CALDARA DA CARAVAGGIO** (c. 1500-43?), lascia Roma devastata trovando rifugio a Napoli, dove già aveva soggiornato pochi anni prima. L'ambiente artistico meridionale si dimostra, nel corso del Cinquecento, ospitale per numerosi artisti forestieri, provenienti in un primo tempo soprattutto dalla Spagna e dalla Lombardia, in seguito anche da Roma, dalla Toscana e dalle Fiandre. Se, da un lato, l'apporto di questi artisti contribuisce ad aggiornare e stimolare la pittura del Regno di Napoli e Sicilia, dall'altro bisogna riconoscere che anche la cultura meridionale interagisce con l'opera degli immigrati, condizionandone spesso gli esiti in direzione più patetica e drammatizzata.

A Napoli Polidoro si trova a operare in una situazione culturale diversa da quella degli anni romani, ma riesce rapidamente ad adeguarsi al nuovo clima, abbandonando in parte la sua propensione per la decorazione "all'antica", e accogliendo, per contro, influenze locali. Nella città campana l'artista trova lavoro prevalentemente presso committenti molto diversi da quelli romani, quali, per esempio, la Confraternita dei venditori di pesce, ed è costretto a distaccarsi radicalmente dal raffinato ambiente umanistico frequentato fino a quel momento. La nuova situazione stimola la sua vena drammatica, anche se restano sempre vivi i legami con la cultura artistica romana aggiornata sulla recente produzione di Rosso Fiorentino e di Parmigianino. A causa della instabile situazione politica napoletana, Polidoro decide dopo qualche anno di trasferirsi in Sicilia, a Messina, dove rimane fino alla morte. In questa fase estrema della sua vita dipinge l'Adorazione dei pastori per la chiesa dell'Altobasso, il polittico per i Carmelitani e l'Andata al Calvario, compiuta entro il 1534, per la chiesa della Santissima Annunziata dei Catalani, che presenta analogie tematiche e strutturali con il cosiddetto Spasimo di Sicilia dipinto da Raffaello nel 1517 e inviato a Palermo, ma, contemporaneamente, rivela nelle varianti l'originalità di Polidoro, che perviene a risultati particolarmente coinvolgenti e drammatici, in consonanza con la religiosità meridionale e con le travagliate vicende personali di quegli anni (l'abbandono di Roma saccheggiata dai Lanzichenecci, la visione di Napoli devastata dalla peste). Accanto all'amore per i dettagli naturalistici, in quest'opera Polidoro palesa la sua conoscenza delle stampe nordiche, dalle quali deriva l'ambientazione dell'angusta valle e una certa crudezza di modellati (nel volto di Cristo, nello sgherro con la corda raffigurato accanto alla croce). Nello scorcio di Gerusalemme (sulla destra) e nel sottostante gruppo di personaggi a cavallo affiora la familiarità di Polidoro con l'antico, non vissuto come ricordo di una lontana età dell'oro, ma sentito come strumento espressivo di tonalità tragica, quasi visionaria.

Anche Polidoro da Caravaggio deve essere annoverato tra i grandi diffusori del nuovo linguaggio artistico romano maturato prima del Sacco e a lungo la sua opera costituisce un fondamentale punto di riferimento per moltissimi artisti meridionali, quali l'anziano Andrea Sabatini, Marco Cardisco, Giovan Filippo Crisaiolo e altri ancora. In un'opera come Ecce Homo di Cardisco si fondono precocemente la vena mistica regionale e il saldo impianto polidoresco.

La battaglia di Pavia (1525) e la pace di Cambrai (1529) segnano il definitivo tramonto delle mire espansionistiche di Francesco I di Valois in Italia, proprio mentre si apre un periodo di grande influenza dell'arte italiana su quella francese. In questi anni infatti il re affida la ristrutturazione di Fontainebleau, il suo castello preferito, a un nutrito gruppo di artisti italiani, determinando un'importante svolta nella storia del gusto francese, ancora parzialmente dipendente dalla cultura gotica internazionale. In precedenza Francesco I aveva commissionato l'acquisto di opere di Raffaello e Fra Bartolomeo e aveva ospitato in

Francia Leonardo e Andrea del Sarto, ma solo con l'arrivo di **Rosso Fiorentino** (1530) trova attuazione il suo desiderio di rinnovamento dell'arte francese.

**ROSSO FIORENTINO** reduce dal soggiorno romano e dalla fuga dopo il Sacco, si rivela un perfetto artista di corte coordinando l'allestimento di varie imprese quali dipinti, disegni per arazzi, apparati, oreficerie e stampe. Mentre la Galleria di Francesco I è rimasta sostanzialmente integra, gran parte delle fastose decorazioni degli appartamenti del castello realizzati sotto la guida di Rosso e del Primaticcio (giunto in Francia nel 1531) sono state distrutte, tanto che oggi rimane solo un riflesso della grandiosa decorazione originaria. Gli affreschi allegorici della Galleria, incorniciati da ornamenti a foglie, mascheroni, frutti e ghirlande in stucco, costituiscono la grande novità elaborata da Rosso Fiorentino, che porta al massimo grado di sviluppo le tendenze delle raffinate sperimentazioni formali romane, adattandole alle esigenze della corte francese. Il progetto complessivo di rinnovamento di Fontainebleau risente dell'allestimento del palazzo del Tè di Mantova (dove Primaticcio aveva collaborato con Giulio Romano), anche se il linguaggio, più prezioso e raffinato, appare meno monumentale e trasgressivo. Negli anni francesi Rosso esegue anche diversi dipinti, tra cui la Pietà, per il connestabile di Montmorency (Parigi, Louvre), in cui accentua l'assimilazione di elementi michelangioleschi e rivela una nuova propensione per i colori brillanti e accesi.

Alla morte di Rosso Fiorentino (1540) **FRANCESCO PRIMATICCIO** (1504-70) lo sostituisce nella direzione dei cantieri francesi, ma la sua opera è quasi del tutto perduta (fanno eccezione pochi ambienti ancora esistenti). Numerosi altri artisti italiani affluiscono in Francia e in particolare vengono chiamati a corte l'orafo e scultore **BENVENUTO CELLINI** (1500-71) e l'architetto **SEBASTIANO SERLIO** (1476-1554/55)