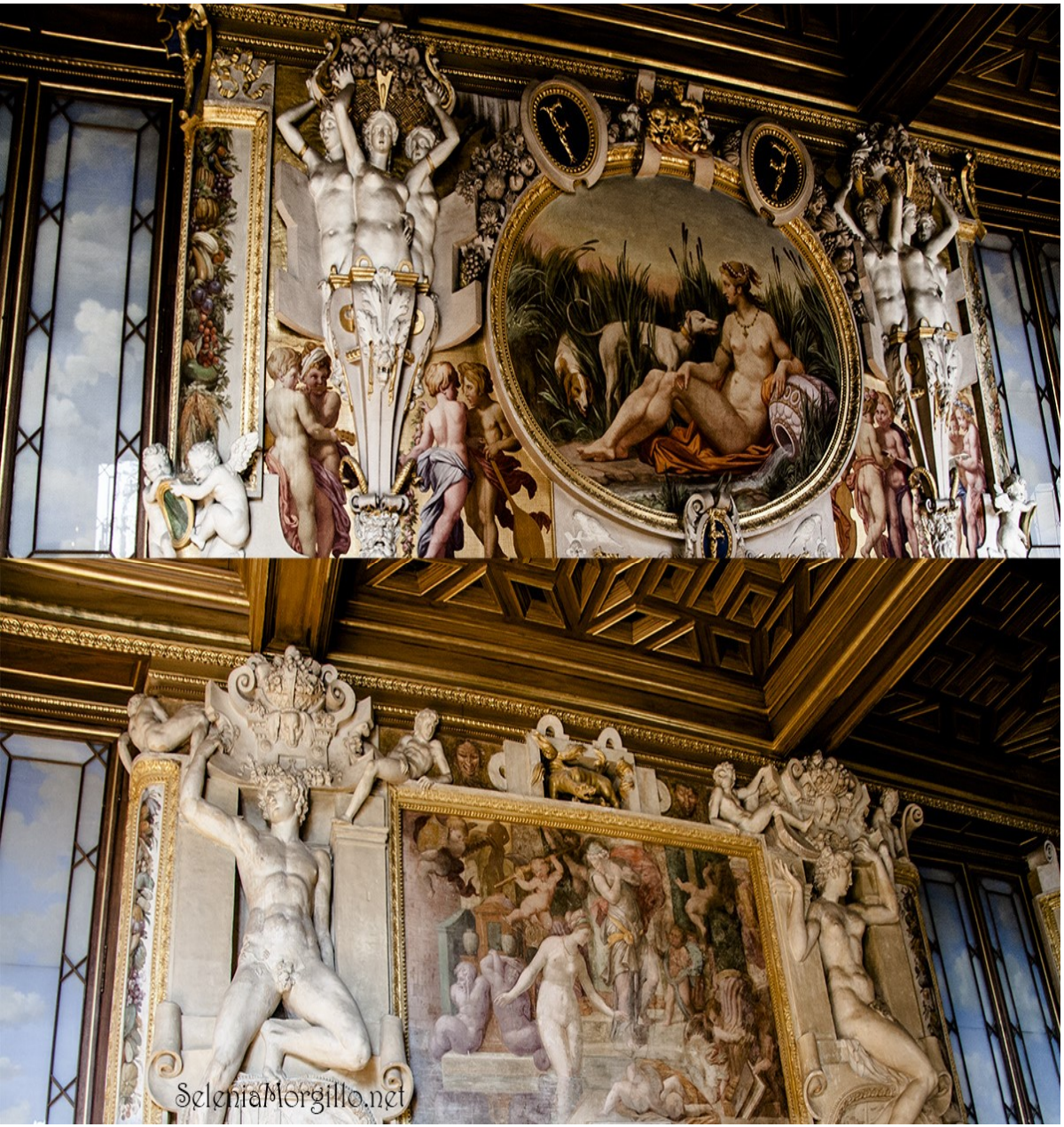
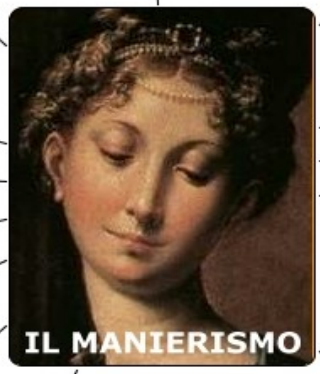


Il Manierismo italiano alla corte di Francesco I in Francia a Fontainebleau



- E' STATO CONSIDERATO PER MOLTO TEMPO
  - **UN MOMENTO DI IMITAZIONE**
    - RIFACENDOSI A
      - MICHELANGELO RAFFAELLO LEONARDO
  - **IN MODO NEGATIVO**
    - SI PENSAVA CHE GLI ARTISTI LAVORASSERO
      - ALLA "MANIERA" DEI GRANDI MAESTRI EDL RINASCIMENTO
- IN REALTA' E' UN PERIODO
  - **ORIGINALE**
- PORTA ALLE ESTREME CONSEGUENZE
  - **CRISI SPIRITUALE DEL 500**
- SPESSO GLI ARTISTI ASSUMONO
  - **COMPORTAMENTI INSOLITI E ASOCIALI**
- SI SEGUE
  - **INTERPRETAZIONE PERSONALE DELL'ARTISTA**
- VIENE DATA GRANDE IMPORTANZA ALLA
  - **TECNICA ESECUTIVA**
- LE OPERE APPAIONO
  - **BIZZARRE STRAVAGANTI FANTASTICHE**
- SI STRAVOLGONO
  - **LE FORME CLASSICHE**
- SI DISSOLVE
  - **L'ARMONIA E L'ORDINE RINASCIMENTALI**
- SI SVILUPPA
  - **DOPO I PRIMI VENTI ANNI DEL 500**
- ESPRIME
  - **PAURE E LE INQUIETUDINI DELL'UOMO**
    - CIOE'
      - L'ANSIA DELL'ESISTENZA
      - CONSAPEVOLEZZA DEI LIMITI UMANI
      - LA CRISI DELLE CERTEZZE DELL'UOMO RINASCIMENTALE
- ALTERANO
  - **LA REALTA'**
- I PRINCIPALI PROTAGONISTI SONO
  - **GIULIO ROMANO**
    - E' STATO
      - PITTORE E ARCHITETTO
  - **ARCIMBOLDI**
    - DIVENNE FAMOSO PER
      - TESTE COMPOSTE CON NATURE MORTE
  - **GIAMBOLOGNA**
    - E' UNO SCULTORE
      - ESEMPIO DI RAFFINATO VIRTUOSISMO (MERCURIO)
  - **ROSSO FIORENTINO**
    - E' UN PITTORE CHE REALIZZA
      - FIGURE SPIGOLOSE IN SPAZI IRREALI (LA DEPOSIZIONE)
  - **PONTORMO**
    - E' UN PITTORE CHE REALIZZA
      - OPERE DAI COLORI VIVACI, INNATURALI, CONTRASTANTI (LA VISITAZIONE - LA DEPOSIZIONE)
  - **PARMIGIANINO**
    - E' UN PITTORE CHE REALIZZA
      - FIGURE ALLUNGATE (MADONNA DAL COLLO LUNGO)

Il termine «maniera», presente già nella letteratura artistica quattrocentesca, era sostanzialmente sinonimo di stile (stile di un artista, stile dominante in un'epoca). Con tale accezione venne ripreso da Vasari, nella cui monumentale opera inizia ad assumere un significato più specifico e, per certi versi, fondamentale nell'interpretazione dei fenomeni artistici. Nella terza parte de «Le Vite» lo storico aretino inizia a parlare della "Maniera moderna" o "grande maniera" dei suoi tempi, indicando in artisti come Leonardo da Vinci, Michelangelo e Raffaello i fautori di un culmine della progressione artistica, iniziata come una parabola ascendente alla fine del Duecento, con Cimabue e Giotto. Agli artisti del primo Cinquecento attribuisce infatti il merito di essere arrivati a una perfezione formale e a un ideale di bello in grado di superare gli "antichi", cioè i mitici artefici dell'arte classica, e la natura stessa. Vasari si raccomandò dunque, ai nuovi artisti, di riferirsi a questi modelli per acquisire la «bella maniera».

Il significato di "maniera", dunque positivo nell'opera vasariana, venne poi trasformato in "manierismo" nei secoli XVII e XVIII, assumendo una connotazione negativa: i "manieristi" erano infatti quegli artisti che avevano smesso di prendere a modello la natura, secondo l'ideale rinascimentale, ispirandosi esclusivamente allo stile dei tre grandi maestri: la loro opera venne così banalizzata come una sterile ripetizione delle forme altrui, veicolata spesso da un'alterazione del dato naturale.

Per assistere a un cambiamento di rotta sul giudizio di questa fase si dovette attendere il primo Novecento, quando si iniziò a guardare al "manierismo" (termine ormai consolidato) sotto un'altra luce, che evidenziava le componenti anticlassiche di tale movimento, la loro eleganza superiore alla "Natura" e la loro straordinaria modernità, intesa come emancipazione dai coercitivi canoni classici che anticipava nello spirito le avanguardie del XX secolo.

La preparazione richiesta ad un pittore nel Cinquecento non si fermava all'abilità artistica, ma comprendeva anche la cultura, una formazione universale, anche religiosa, nonché le norme di comportamento etico e sociale che gli consentissero di rapportarsi alle istituzioni e ai committenti. Anche questo si traduceva nella "maniera" di dipingere; e per il Vasari, l'espressione più alta della "buona maniera" di dipingere era in Raffaello e Michelangelo.

La "maniera", o lo "stile" che dir si voglia, si tradusse negli autori successivi in affettazione, inventiva, ricercatezza, artificio preziosismo.

La data di inizio dell'era moderna è convenzionalmente posta al 1492, anno della Scoperta delle Americhe, della fine della Reconquista e della morte di Lorenzo il Magnifico, ago della bilancia nella scacchiera politica italiana. Negli anni vicini, prima e soprattutto dopo, avvennero una serie di fatti di gravità epocale che demolirono, uno dopo l'altro il sistema di certezze che era stato alla base del mondo umanistico: la presa di Costantinopoli (1453), la discesa in Italia dell'esercito di Carlo VIII di Francia (1494), l'invasione di Carlo V d'Asburgo con il suo esercito di mercenari tedeschi e spagnoli, propriamente detti lanzichenecchi, culminata col Sacco di Roma del 1527 che segnarono duramente la società europea, e in particolare quella italiana, inaugurando un periodo di guerre, instabilità e smarrimento, dove anche punti di riferimento intoccabili come il papato sembrarono vacillare.

Nei fatti artistici italiani assumono una rilevanza particolare il 1498, anno dell'esecuzione di Savonarola a Firenze, e il 1520, anno della morte di Raffaello Sanzio a Roma, nonché la diaspora del 1527 degli artisti alla corte di Clemente VII, dovuta al Sacco. Il primo avvenimento segnò l'inizio della crisi politica e religiosa della città di Firenze (dove il Rinascimento era nato), mentre i secondi due testimoniano rispettivamente la formazione e la diaspora della scuola di allievi dell'urbinate, che diffuse il nuovo stile in tutta la penisola: tra questi Perin del Vaga a Genova e poi a Roma, Polidoro da Caravaggio a Napoli e poi in Sicilia, Parmigianino a Bologna e Parma, fino a Rosso Fiorentino e Francesco Primaticcio che lavorano nel castello di Fontainebleau per il re di Francia.

Caratteristiche abbastanza ricorrenti nelle opere pittoriche manieriste, più o meno apprezzate nei tempi successivi, furono:

- una costruzione della composizione complessa, molto studiata, fino ad essere artificiosa, talvolta con distorsioni della prospettiva, talvolta con eccentricità nella disposizione dei soggetti, tipica è la figura serpentinata, cioè realizzata come la fiamma di un fuoco o una s;

- uso importante della luce, finalizzato a sottolineare espressioni e movimenti, a costo di essere a volte irrealistico;

- grande varietà di sguardi ed espressioni, normalmente legate al soggetto e alla situazione rappresentata: talora intense, dolorose, a volte assenti, metafisiche, a volte maestose, soprannaturali;

- grande varietà nelle pose, che come quelle di Buonarroti intendono suggerire movimenti, stati d'animo, e quando richiesto la soprannaturalità del soggetto;

- uso del drappeggio molto variegato fra i vari artisti, ma di solito importante e caratteristico, fino a diventare innaturale;

- anche i colori delle vesti, ma talvolta anche degli sfondi, consentono di staccarsi dalle tinte più comuni in natura e portare l'effetto di tutta l'opera su coloriture più artefatte e insolite.

Dal toponimo latino Fons Bellaquaeus deriva Fontaine Belle Eau o Fontaine Belleau, fontana dalla bell'acqua, contratta poi in Fontainebleau. All'inizio fu un ritrovo di caccia per il re Luigi VII, il quale vi fece costruire anche una piccola cappella, e successivamente fu apprezzata da Luigi IX che vi fece edificare una villetta personale e un ospedale. Nel XVII secolo venne notevolmente apprezzata da Elisabetta Carlotta del Palatinato, sposa di Filippo I.

Per più di sette secoli, da Luigi VI a Napoleone III (1873), numerosi sovrani vi hanno soggiornato per la bellezza della foresta circostante e la tranquillità che ci si poteva trovare così vicino a Parigi. Inoltre tra XVI e XVIII secolo, tutti i re effettuarono cambiamenti di ordine strutturale alla cittadina, e proprio da ciò deriva il carattere molto eterogeneo (ma al contempo armonioso) del Castello di Fontainebleau, dapprima residenza di caccia poi ingrandita sotto Francesco I.

Francesco I di Francia nei suoi progetti di decorazione aveva chiamato a sé già numerosi artisti italiani (in particolare fiorentini), tra cui Leonardo da Vinci e Andrea del Sarto. Quando Rosso Fiorentino giunse in Francia (1530), la galleria del castello di Fontainebleau era stata appena terminata

Ai quattro punti cardinali si trovano scene legate al tema dell'amore. Al centro della parete nord infatti si apriva un camerino contenente un perduto ovale con Giove e Semele, mentre sul lato opposto un altro ovale rappresenta l'Amore di Giove e Danae.

Al centro campeggiava un busto del sovrano in marmo.

I lati lunghi presentano una serie di dodici riquadri - circondati da stucchi e intervallati dalle finestre - con affreschi il cui tema è essenzialmente una celebrazione allegorica della vita, delle virtù e delle imprese di Francesco I.

Era in effetti volontà di Francesco I creare a Fontainebleau una «nuova Roma» nella quale gli artisti italiani esprimevano il loro talento e influenzavano l'arte francese. Fu così che nacque la Scuola di Fontainebleau, che rappresenta il periodo più ricco dell'arte rinascimentale in Francia e ispira la pittura francese fino alla metà del XVIII secolo e oltre: i tratti stilistici sono da ravvisarsi principalmente nel descrittivismo degli arredi, nel decorativismo delle strutture e rifiniture, con particolare attenzione alla vista d'insieme degli interni oltre che nel giardinaggio.

Toeletta di venere, 1550 ca.

GIOVAN BATTISTA DI JACOPO DI GASPARRE detto ROSSO FIORENTINO (1495-1540)

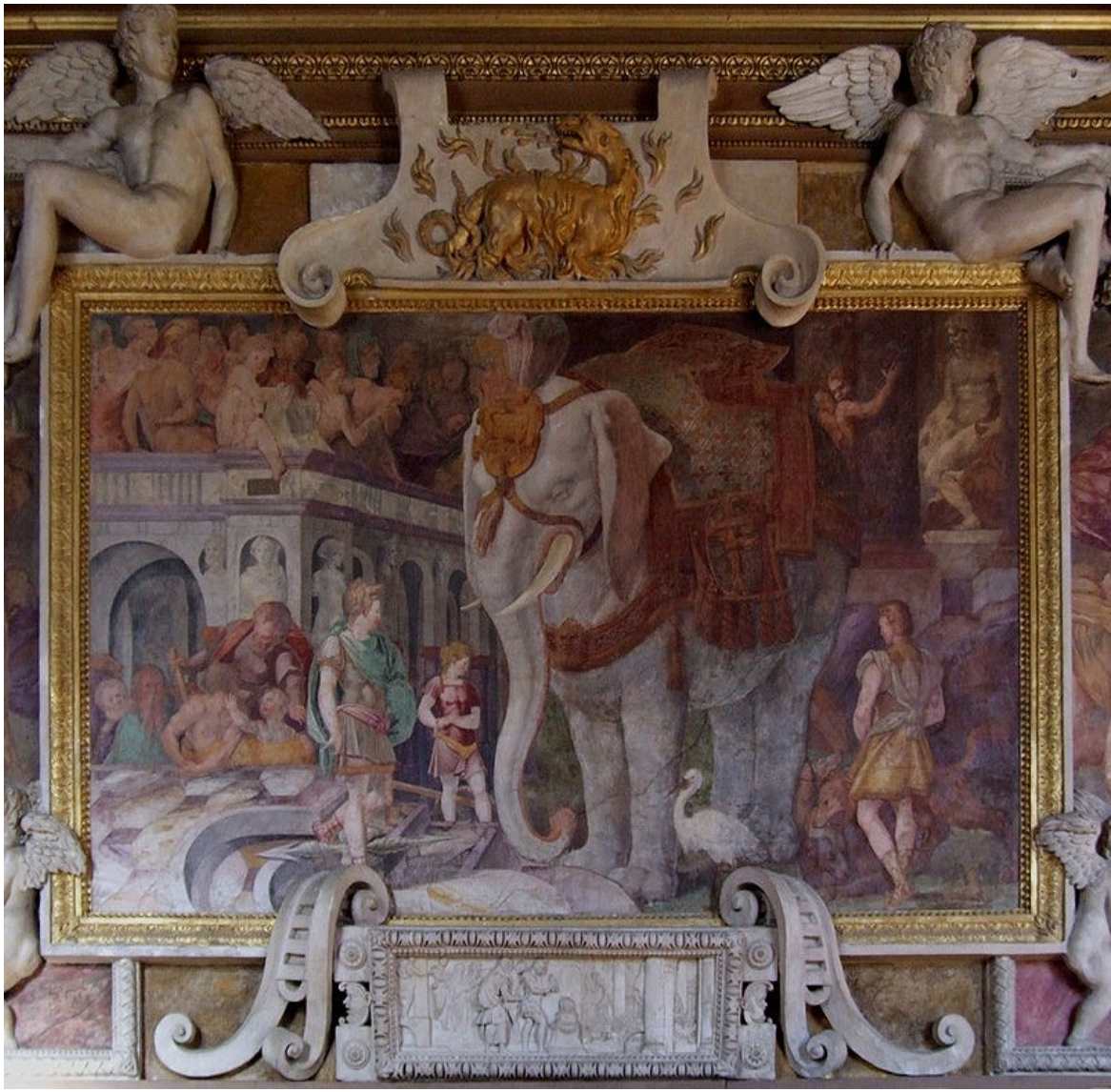
Artista originale e anticonformista, riscosse tiepidi consensi a Firenze, a Roma prima di rifugiarsi nella provincia umbro-toscana. Da qui fece il grande passo, trasferendosi alla corte di Fontainebleau, dove divenne lo stimatissimo pittore di corte di Francesco I di Francia, incarico già ricoperto dal suo maestro Andrea del Sarto e da Leonardo da Vinci. Assieme a Francesco Primaticcio, che gli succedette, portò oltralpe il gusto sofisticato ed elitario della Roma clementina prima del Sacco, diventando la scintilla che accese il manierismo internazionale e la scuola di Fontainebleau.

Vasari ricordò di aver discusso esplicitamente col Rosso delle opportunità che la corte di Francia offriva in quegli anni agli artisti italiani (e toscani in particolar modo), tanto da riportare direttamente il dialogo nelle Vite in cui si ricorda come il Rosso «avesse sempre avuto capriccio di finire la sua vita in Francia e tòrsi, come diceva egli, a una certa miseria e povertà nella quale si stanno gli uomini che lavorano in Toscana e ne' paesi dove sono nati»

La decorazione della Galleria di Francesco I, affrescata da Rosso Fiorentino, restaurata e ridipinta numerose volte, è una delle parti ancora conservate della decorazione originale, malgrado le varie trasformazioni strutturali.

La Galleria, nata per collegare gli appartamenti di Luisa di Savoia, madre di Francesco I, collocati nel mastio, con l'abbazia, viene terminata nel 1533, dopo la morte della destinataria.

I grandiosi affreschi del pittore, inquadrate in cornici a stucco, con fantasiosi motivi di cariatidi, putti, ghirlande, scene minori ispirate nello schema generale dalla volta della Cappella Sistina di Michelangelo, dove finte sculture circondano gli affreschi realizzano un nuovo stile:le sue composizioni vengono infatti diffuse da varie incisioni e dagli arazzi commissionati dallo stesso Francesco I.



Nonostante la ricchezza di documenti, i dieci anni circa di lavoro del Rosso in Francia sono in massima parte ignoti. Due dipinti sono descritti minuziosamente da Vasari come eseguiti subito dopo l'arrivo del pittore in Francia e prima di quello del Primaticcio (1532). Se poco e niente si conosce dell'Amore e Psiche, che forse si può identificare nell'Amore e Venere di cui si conserva un disegno al Louvre, il Bacco e Venere è stato identificato con cautela nel dipinto di Bacco, Venere e Amore nel Musée national d'histoire et d'art della città di Lussemburgo.

Appoggiato su un complesso sedile drappeggiato, Bacco, protagonista della scena, solleva il braccio destro con la ciotola del vino da banchetto, riecheggiando le statue del dio di Michelangelo e altri. Il torso del dio è dilatato e scultoreo, mentre gli arti sono allungati e disposti scioltamente, nel più raffinato stile manierista internazionale. Ai suoi piedi, di spalle, Cupido cavalca un leone dagli occhi spenti, vicino al quale si trova l'elsa decorata di una spada. A destra Venere, appoggiata a un vaso, mostra le forme canoniche della bellezza femminile dell'epoca, coi fianchi dilatati, la vita stretta, i seni ben proporzionati. Chiude la composizione, a destra in alto, un satiro con un drappo rosso che solleva allegramente grappoli d'uva. Opera raffinatissima dal punto di vista formale, vi si riscontrano le qualità inventive del Rosso e del nuovo stile pittorico che egli inaugurò a corte: erotismo, primato della decorazione, stile prezioso, iconografia sofisticata.

Il corpo di Cristo è rappresentato in primo piano e, semidisteso, occupa tutta la superficie del dipinto. Gli fa eco Maria che, disperata, allarga le braccia arrivando a sfiorare i bordi del dipinto e rivivendo, simbolicamente, il martirio della crocifissione. Essa è retta da una pia donna col capo coperto da un pesante velo dal colore rosso acceso, mentre Gesù è tenuto ai piedi dalla Maddalena, dall'abbigliamento e l'acconciatura raffinatissimi, e da Giovanni apostolo, rappresentato inginocchiato di spalle a destra in una complessa torsione, complementare a quella della Maddalena. Le figure occupano praticamente tutto il campo a disposizione, lasciando poco spazio allo sfondo scuro che simula il sepolcro aperto. Esse hanno un tono eroico e drammatico, evidenziato dalla gestualità, ma tutto sommato austeramente contenuto, che Antonio Natali ha definito "da coro di tragedia greca".

BENVENUTO CELLINI 1500 - 1571

Una vita in cui arte e politica si intrecciano e che comincia, artisticamente, dal Cellini orafo, in fuga da Firenze e approdato a Roma. Qui, alla corte di papa Clemente VII, non ottiene grandi commesse, ma si distingue in uno dei momenti più drammatici della storia della città e della Chiesa: il sacco di Roma del 1527, ordinato dal “cattolicissimo” imperatore Carlo V. Un comportamento eroica che poco varrà a Cellini con il successore di Clemente: Paolo III Farnese lo emargina e lo imprigiona. A “salvarlo” è il re di Francia, Francesco I, che lo vuole alla sua corte, già meta di altri grandi artisti del nostro Rinascimento.

Di piccolo formato (è alta 26 cm), è considerato universalmente il capolavoro d'oreficeria dell'artista e uno degli oggetti più significativi del Manierismo europeo. La saliera rappresenta la dea Terra mentre con le sue gambe incontra Nettuno, dio del mare. Dall'incontro tra terra e mare nasce il sale. Sotto le due raffigurazioni vi sono le allegorie delle fasi del giorno, Aurora, Giorno, Crepuscolo e Notte, di chiara derivazione michelangiolesca. Bellissime le pose dei due dei in puro stile manierista, mosse, dinamiche e nello stesso tempo armoniose.

La prima grande scultura eseguita dal Cellini é questa Diana cacciatrice, rilievo eseguito per Francesco I, in Francia, nel 1543-44. Capolavoro di astrazione stilistica, nel ritmo e nella cristallizzazione che traducono lo stile adrianeo in gusto neo-gotico.

Collocata sotto la Loggia dei Lanzi, la scultura rappresenta Perseo in piedi sul corpo di Medusa, appena decapitata con la spada impugnata nella mano destra, mentre la sinistra solleva trionfante la testa del mostro tenuta per i capelli. Il Perseo ha anche un significato politico, come la maggior parte delle statue poste sulla piazza: rappresenta infatti l'affermazione del Duca che dà un "taglio" alle esperienze repubblicane, rappresentate da Medusa. Dal corpo di Medusa escono infatti i serpenti, allusione alle proverbiali discordie cittadine che avevano da sempre minato una vera democrazia. Nonostante la fama, dovuta soprattutto alle circostanze della fusione (vedi infra), la critica è tutt'altro che unanime nell'acclamare il Perseo come un capolavoro del manierismo; si imputa alla statua la sua posa languida e l'eccessiva cura dei particolari, tipica dell'orafo che ha preso in ultimo il sopravvento sullo scultore

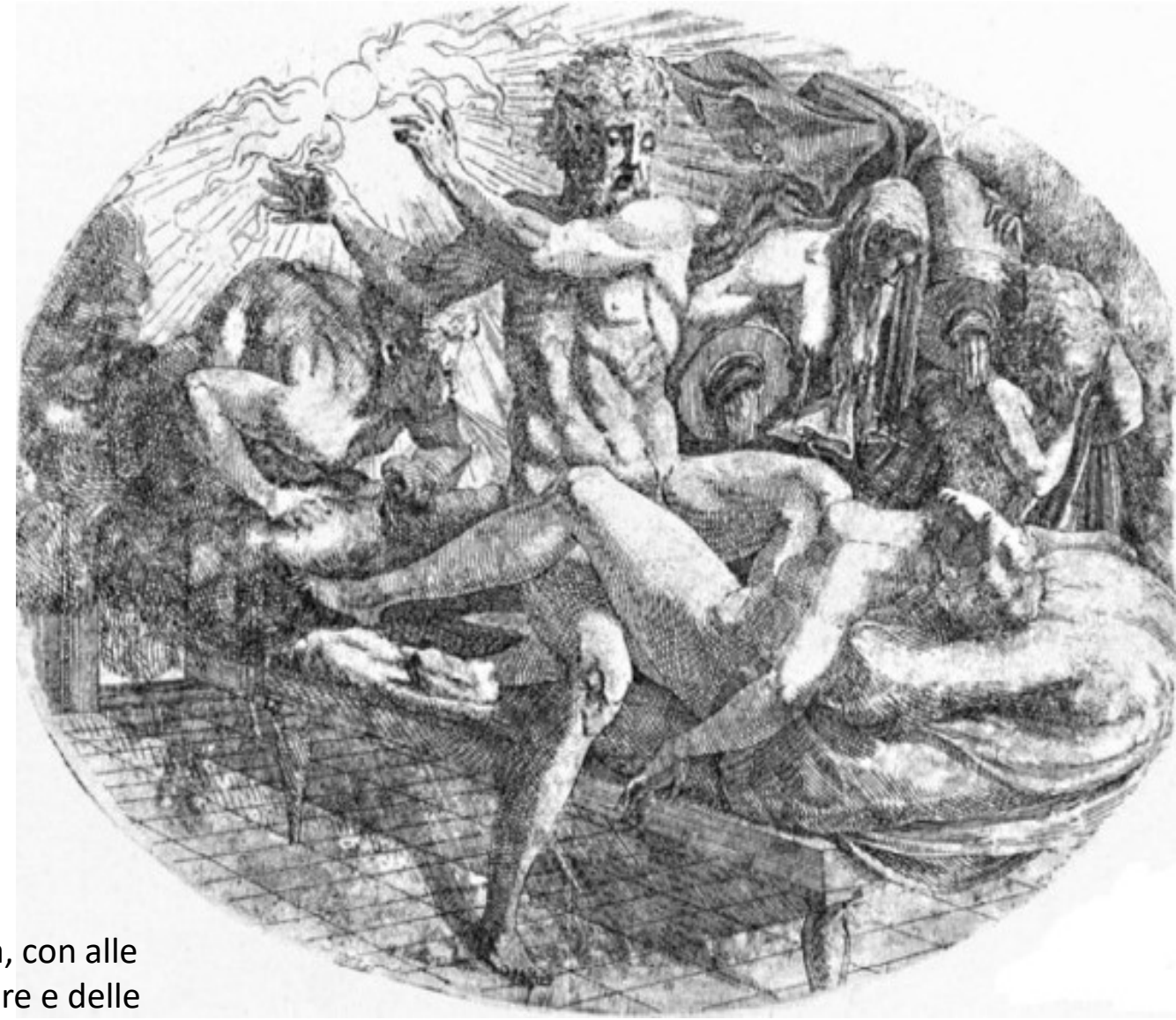
FRANCESCO PRIMATICCIO detto IL BOLOGNA (Bologna 1504 – Parigi 1570)

Incarna la figura dell'artista polivalente. Pittore, stuccatore, scultore, eccellente disegnatore, creatore di costumi e decori effimeri, architetto e, infine, sovrintendente dei palazzi del re, egli è l'artista che con Rosso Fiorentino, Luca Penni e Cellini e, più tardi, il modenese Nicolò dell'Abate, trapianta il manierismo italiano alla corte di Francia. L'esempio che il re Francesco I di Valois intende seguire a partire dal 1528 per la ristrutturazione della reggia, dapprima fabbrica utilizzata per le battute di caccia, è quello di Palazzo Te, raffinata dimora principesca. A questo scopo, Francesco I tenta di avere a corte importanti artisti italiani come Michelangelo e Giulio Romano ma, data la loro indisponibilità, la scelta ricade su Rosso Fiorentino e Primaticcio. L'influenza di questi due artisti in Francia risulta da questo momento in poi determinante, dando origine alla Scuola di Fontainebleau.

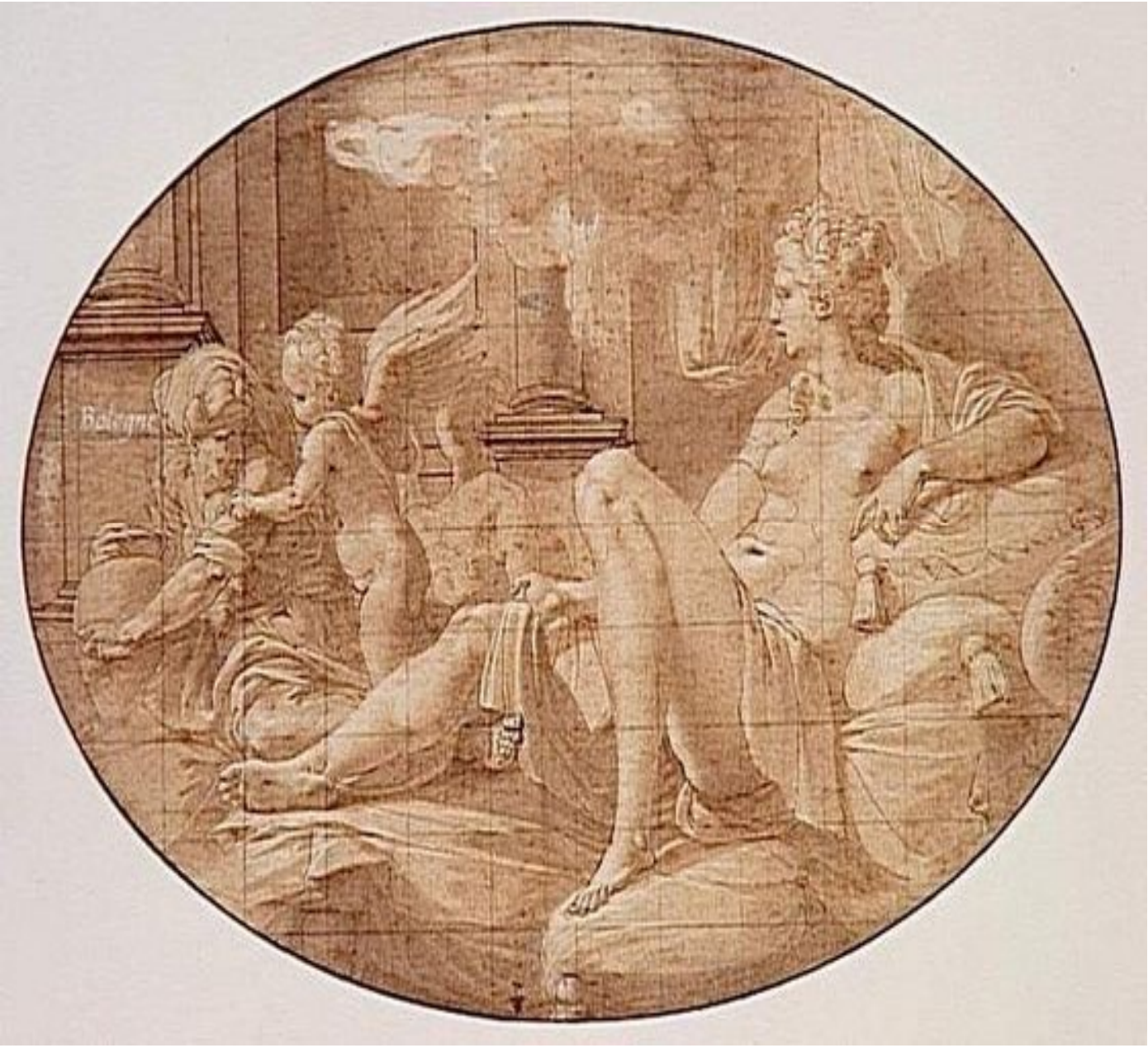
Primaticcio viene inizialmente incaricato di curare la decorazione delle Camere del re e della regina, andate distrutte sotto il regno di Luigi XV, eccetto un tondo ad affresco raffigurante Venere e Adone nella Camera della regina.

Venere è raffigurata disperante poiché Adone sta preparandosi per la caccia, infatti sta prendendo una freccia dalla faretra, prefigurando in questo modo la tragica fine dell'amato. A rafforzare questa ipotesi c'è il fatto che Amore è addormentato e quindi potrebbe essere identificato come Thanatos, il genio della morte, che ha uno stretto rapporto con il sonno (tra sonno e morte come sonno eterno il passaggio è diretto).

Nella Galleria di Francesco I, rimasta incompiuta per la morte del Rosso, le pitture che Primaticcio realizza sicuramente sono due ovali rappresentanti Giove e Semele e Danae.



Giove pronto a scagliare sulla donna distesa la saetta, con alle spalle una personificazione del vento intenta a soffiare e delle donne che versano l’acqua per temperare le fiamme



La scena è ambientata all'interno di una stanza con colonne classiche poggianti su alti basamenti. Danae è adagiata su un letto disfatto su cui sono poggiati alcuni cuscini; Zeus, trasformatosi in una pioggia di monete d'oro, penetra nella stanza in cui la giovane è rinchiusa unendosi a lei. L'amorino sul letto è rivolto verso la vecchia ancella, che tiene stretto un vaso in cui probabilmente ha raccolto alcune monete d'oro; un altro amorino è parzialmente visibile dietro il letto, chino come se stesse raccogliendo altre monete.

Il Cabinet del re era probabilmente decorato da una serie di "uomini illustri" sull'esempio degli studioli italiani quattrocenteschi, primo fra tutti quello di Federico da Montefeltro nel Palazzo Ducale a Urbino. La Camera della favorita del re (in parte conservata nelle sue decorazioni) era significativamente ornata con storie rappresentanti Alessandro. Nei bagni, situati al pianterreno della Galleria di Francesco I, figuravano diversi affreschi oggi distrutti, con le storie di Diana e Callisto. Proprio in essi erano custoditi i più importanti dipinti della collezione reale: la Gioconda di Leonardo da Vinci, la Santa Margherita di Raffaello, la Carità di Andrea del Sarto e la Visitazione di Sebastiano del Piombo (opere oggi conservate al Louvre).

JACOPO CARRUCCI detto IL PONTORMO 1494 - 1557

Avviò una sistematica opera di rinnovamento degli schemi compositivi della tradizione, talvolta spregiudicato, cercando di reagire al classicismo pittorico attraverso un'inesauribile vena sperimentale e anticlassicista. La sua complessa personalità, introversa e tormentata, ne fa il prototipo dell'artista malinconico e solitario.

Vasari dà un ritratto entusiasta del giovane Pontormo, che era molto promettente, una specie di bambino prodigio nella pittura; anche i grandi Raffaello e Michelangelo riconoscevano il suo eccezionale talento e gli avevano previsto una luminosa carriera artistica. Proprio questa lo avrebbe portato successivamente, secondo Vasari, ad abbandonare i "buoni modelli" della pittura e ad avventurarsi in sperimentazioni e innovazioni.

Tra le opere che meglio rappresentano questo passaggio, spiccano sicuramente i quattro pannelli per le Storie di Giuseppe ebreo, dipinte dal 1517circa: in queste opere si nota un tentativo riuscito di rompere gli schemi tradizionali, con scene più affollate e scandite nello spazio con più complessità. Ispirandosi alle stampe nordiche che proprio allora iniziavano circolare con frequenza anche a Firenze (soprattutto di Luca da Leida e Albrecht Dürer), l'artista ruppe con la tradizione tutta italiana di organizzare l'immagine attorno a un fulcro centrale, spargendo i personaggi ai quattro angoli del dipinto, in gruppi però sempre coordinati con sapienza, in modo da guidare, anche grazie alle particolari pose dei personaggi, l'addentrarsi dell'occhio dello spettatore in profondità. Andò sperimentando inoltre l'uso di colori accesi e brillanti, in mezze tonalità inusuali

Il tema era quello delle Storie di Giuseppe ebreo, eroe virtuoso e casto spesso raffigurato come esempio per le giovani coppie. Il Pontormo dipinse quattro pannelli: Giuseppe riceve richieste d'aiuto dai fratelli, Giuseppe venduto a Putifarre, il Supplizio del fornaio e Giuseppe in Egitto.

Il risultato era così straordinario che nel 1529 la Signoria voleva farne dono a Francesco I di Francia, ma Margherita Acciaiuoli negò la richiesta di acquisto seccamente: «vilissimo rigattiere, mercantuzzo da quattro denari, questo letto che tu vai cercando [...] è il letto delle mie nozze per onor delle quali Salvi mio suocero fece tutto questo magnifico apparato...»