



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

**AI LIMITI DEL VISIBILE.
LA FIGURA DI SPALLE NELLA PITTURA
ITALIANA DEL CINQUECENTO**

**Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo
Corso di Dottorato in Storia dell'Arte XXXIII ciclo**

**Luca Esposito
Matricola 1237955**

Tutor
Prof. Marco Ruffini

Co-Tutor
Prof.ssa Claudia Cieri Via

A.A. 2020-2021

A mia madre.

«Io sono amico dell'invisibile
e non faccio conto che di ciò che si fa sentire
e non si mostra, e non credo e non posso credere
a tutto quello che si tocca e che si vede».
(E. Montale, 1917)

«O notte senza oggetti! O finestra che di fuori è opaca, o porte chiuse con cura! Norme d'altri tempi, ereditate, convalidate, mai del tutto comprese. O silenzio nella tromba delle scale, silenzio dalle camere accanto, silenzio alto presso i soffitti! O madre: o tu, l'unica che ha sostituito tutto questo silenzio, una volta, al tempo dell'infanzia. Che lo prende su di sé, dice: non avere paura, sono io. Che a notte fonda ha il coraggio d'essere questo silenzio per chi ha paura, chi muore di paura. Accendi un lume, e già il rumore sei tu. E tieni il lume dinanzi a te e dici: sono io, non avere paura. E lo deponi, lentamente, e non c'è dubbio: sei tu, sei tu la luce intorno alle cose consuete e amiche, che sono là senza intenzioni nascoste, buone, semplici, sincere. Vi è sulla terra un potere che uguagli il tuo potere? Vedi, i re giacciono irrigiditi e il narratore non riesce a distarli con le sue storie. Sul seno beato della favorita serpeggia in loro l'orrore e li fa vacillanti e fiacchi. Ma tu giungi e tieni l'orrore dietro di te e lo copri completamente di te; non come un sipario che qua e là esso potrebbe sollevare. No, come se tu lo avessi oltrepassato, al grido di chi aveva bisogno di te. Come se tu fossi giunta molto al di là di tutto ciò che può sopravvenire, e alle spalle avessi soltanto il tuo accorrere qui, il tuo eterno cammino, il volo del tuo amore».

(R. M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, 1910)

INTRODUZIONE	9
1. PER UNA STORIA DELLA FIGURA DI SPALLE	13
1.1. DEFINIZIONE DEL CAMPO DI STUDI	13
1.2. LO STATO DEGLI STUDI	16
1.3. PER UNA STORIA DELLA FIGURA DI SPALLE NELL'ARTE ITALIANA: IL CINQUECENTO	27
2. RECTO/VERSO: RITRATTI DI SPALLE	31
2.1. IL RITRATTO DI ISABEL DE REQUESENS: UNO SGUARDO VERSO NORD	33
2.1.1. <i>La commissione e il soggetto</i>	33
2.1.2. <i>L'artista</i>	40
2.1.3. <i>Rückenfigur. Sulla figura di spalle e l'arte nordica</i>	49
2.1.4. <i>La fortuna del dipinto</i>	59
2.2. IL RITRATTO DI IGNOTO ATTRIBUITO A MICHELANGELO ANSELMI: L'IRRUZIONE DELLA REALTÀ	66
2.3. IL RITRATTO DI GIOVANE UOMO DI ALESSANDRO ALLORI: UN OMAGGIO A MICHELANGELO	73
2.4. L'AUTORITRATTO SU CAVALLETTO DI ANNIBALE CARRACCI: UNA «CONFESSIONE AUTOBIOGRAFICA»	85
3. DALLA NATURA ALL'ARTIFICIO, DALL'ARTIFICIO ALLA NATURA. LA FIGURA DI SPALLE NELL'OPERA DI TINTORETTO E DEI CARRACCI.	99
3.1. VENEZIA, 1548: VOLTANDO LE SPALLE ALLA TRADIZIONE	102
3.1.1. <i>L'Autoritratto di Philadelphia di Jacopo Tintoretto: una riflessione sul "ritratto di spalla"</i>	102
3.1.2. <i>«...et in tutte l'opere vostre fateli intervenire almeno una figura tutta sforciata, misteriosa et difficile»: Tintoretto e il Dialogo di Pittura di Paolo Pino.</i>	109
3.2. «L'EFFETTO DI REALE»: LA FIGURA DI SPALLE NELL'ARTE DEI CARRACCI	127
3.2.1. <i>Carlo Cesare Malvasia e la descrizione del fregio con storie di Giasone a Palazzo Fava</i>	128
3.2.3. <i>«Una poetica dell'immediato e del quotidiano»: Annibale Carracci e le Diverse figure.</i>	141
3.3. CONCLUSIONE	148
4. ANTI-CORPI. SUL RAPPORTO TRA FIGURA DI SPALLE E SPETTATORE	151
4.1. NAKED MAN, BACK VIEW. DA LUCIAN FREUD A ROMANINO	151
4.2. LA FIGURA DI SPALLE NELL'ARTE DI ROMANINO	154
BIBLIOGRAFIA	171
TAVOLE	205

INTRODUZIONE

In uno dei disegni preparatori per la celebre *Scuola di Atene* (FIG. 1), Raffaello ha tracciato con la punta d'argento i contorni delle due figure che poi avrebbe dipinto sulla parte destra dell'affresco nella Stanza della Segnatura, colte nel loro rispettivo salire e scendere le scale (FIG. 2)¹. Il giovane in primo piano è rappresentato di spalle mentre sta indicando con entrambe le mani verso un punto in basso alla sua sinistra (nell'affresco, il gesto sarà rivolto alla figura di Diogene). Sullo stesso foglio, l'artista ha abbozzato anche uno studio per la testa della Medusa che avrebbe poi affrescato sullo scudo dell'imponente statua di Minerva, visibile sempre sulla destra. La compresenza di questi due elementi – la figura di spalle e la testa di Medusa – è certamente casuale. Tuttavia, questa combinazione diviene l'occasione perfetta per dare avvio alla nostra ricerca sulle *Rückenfiguren*, le figure viste di schiena, nella pittura italiana del Cinquecento.

La figura di spalle, infatti, genera lo stesso effetto dello sguardo di Medusa. Pur non mostrando il proprio volto, la sua schiena ci “guarda”, ci immobilizza, ci pietrifica esattamente come farebbe la Gorgone².

Lo sguardo fermo e immobile «è stato concepito come uno sguardo maligno, come quello mortifero di Medusa, quello imperscrutabile della pazzia o quello irresistibile del desiderio sessuale»: non è mai un segno rassicurante o una promessa di salvezza³. È uno sguardo che intrappola, che attrae e respinge, non lasciando alcuna libertà di movimento a chi gli si trova di fronte; è uno sguardo che infastidisce, che crea disagio, che intimorisce. Lo stesso vale per le figure di schiena. Esse ci costringono ad accettare il loro negarsi, ci ignorano, ci dimenticano, ci usano anche contro la nostra volontà, perché la loro presenza implica la nostra. A chi volgerebbero le spalle altrimenti?

¹ Per una scheda del disegno si veda Gnann in VIENNA 2017-2018, pp. 194-196.

² L'associazione tra fissità dello sguardo e voltarsi di spalle è già proposta, pur con tutt'altra finalità, da Cicerone: nel suo *De Oratoria*, egli afferma che parlare al pubblico tenendo lo sguardo fisso equivale a voltargli le spalle (CICERONE 1994 [55 a.C.], p. 735).

³ BOEHM 2014, p. 16.

Emerge tuttavia una sostanziale differenza: le *Rückenfiguren* vogliono sì intrappolarci, ma per lasciarci un margine di salvezza, per permetterci e permettersi di sopravvivere. Nel loro dare corpo a un limite, a un muro, a un ostacolo, conservano il “senso”, il segreto, consentendoci di tornare ancora al loro cospetto. Se si voltassero, più nulla sarebbe.

Lo sa bene Euridice che avrebbe potuto cambiare il proprio destino se solo Orfeo fosse rimasto per lei una figura di spalle. Ma è proprio – e solo – dallo sguardo d’Orfeo che ha origine l’opera. Ne era convinto Maurice Blanchot quando, ne *Lo spazio letterario*, affermava: «Scrivere, incomincia con lo sguardo di Orfeo. Questo sguardo è l’impulso del desiderio che spezza il destino e la preoccupazione del canto, e, in questa determinazione ispirata e incurante, esso raggiunge l’origine, consacra il canto»⁴. Il gesto di Orfeo, dunque, è la chiara dimostrazione dell’esistenza di un limite invalicabile che, grazie alla sua drammatica scelta, egli ha reso visibile. Tale limite è insito in ogni *Rückenfigur* e si presenta come una sorta di *memento*. Il suo sguardo è davanti a noi, pronto a ricordarci «che vi è qualcosa da vedere, qualcosa che per definizione, e per la natura stessa della pittura, e per la natura stessa della tela, è necessariamente invisibile»⁵.

Indagare la figura di spalle richiede, innanzitutto, di scendere a patti con essa, accettando di non poter avere tutte le risposte che vorremmo, consapevoli che arriverà presto un punto in cui non ci sarà spazio che per il silenzio. Sarà vano, dunque, ogni tentativo di darle un volto, di darle un nome. Essa rimarrà per noi anonima come la moglie di Lot, trasformata in una statua di sale per aver trasgredito all’unico precetto che Dio le aveva imposto per la salvezza: «Fuggi, per la tua vita. Non guardare indietro...»⁶. Ma prima che le fiamme impietose inghiottissero definitivamente Sodoma, la donna si girò compiendo il proprio destino. Francesco Furini, nel suo dipinto conservato presso il Museo Horne di Firenze (FIG. 3), ha fornito un’inedita interpretazione dell’episodio biblico focalizzando l’attenzione non più sulla figura di Lot e delle sue figlie in fuga ma sul tragico destino riservato a sua moglie⁷. Quest’ultima non appare più come una figura secondaria, relegata in lontananza, talvolta così piccola da

⁴ BLANCHOT 1975, p. 151.

⁵ FOUCAULT 2005, p. 45.

⁶ *Genesi* 19, 17.

⁷ Per una scheda del dipinto si veda Maffeis in FIRENZE 2007-2008, pp. 226-227, n. 36.

passare inosservata (FIG. 4), ma conquista il centro della scena. Come una Gradiva che, più che immobilizzarsi durante un'affannosa fuga, sembra essersi bloccata compiendo un passo di danza, la donna di Furini non esprime disperazione ma una spiccata grazia, ponendosi in contrasto con gli affannosi gesti delle figlie e del marito.

Prendendo spunto da questa tela, anche noi vogliamo mettere al centro la moglie di Lot – figura di spalle per antonomasia – per indugiare di fronte a essa, osservarla con attenzione, interrogarla. L'obiettivo di questa ricerca non è, tuttavia, quello di arrivare a fornire una risposta sistematica. Si tratta piuttosto di acquisire degli strumenti attraverso i quali poter formulare nuove domande sia alle figure di spalle, che alle opere, e infine al nostro stesso metodo. Per tale ragione si è scelto di non inserire delle conclusioni ma di lasciare il discorso aperto, a dimostrazione del fatto che la ricerca può essere ulteriormente sviluppata, che si potrà arrivare a costruire nuove domande ancora più specifiche e avvicinarsi maggiormente a quel limite del visibile di cui la figura di spalle si fa segno. Come ha scritto Walter Benjamin riferendosi alla *Recherche* di Proust:

Sappiamo per esperienza che la curiosità può diventare, sotto forma di una domanda ripetuta che sonda sempre la medesima circostanza, uno strumento terribile [...]. Qui per altro coincidono le due grandi passioni dell'uomo, la curiosità e il sadismo: nel non potersi in qualche modo quietare presso nessuna scoperta, nel trovare, contenuto in ogni segreto, un segreto più piccolo e, dentro di questo, uno ancora più minuscolo e così via all'infinito, dove l'importanza di ciò che si ricerca sale, mentre decresce la sua grandezza⁸.

Abbiamo affidato al primo capitolo il compito di assolvere l'incombenza di ripercorrere le domande che sono state sin qui formulate in seno agli studi dedicati al tema della figura di spalle, le prospettive da cui è stata già osservata, le narrazioni a cui ha dato vita. Tale operazione preliminare risulta necessaria per affrontare le *Rückenfiguren* nella pittura italiana del Cinquecento – *focus* di questa tesi – dimostrando come, nonostante certi pregiudizi, questo indirizzo di ricerca si riveli particolarmente fertile.

Il secondo capitolo sarà invece dedicato all'analisi di una serie di ritratti e autoritratti, accomunati dalla presenza di un medesimo dettaglio: una figura di spalle dipinta dietro l'effigiato, in secondo piano. Come ha affermato Omar Calabrese, selezionare un dettaglio è sempre un «programma d'azione»⁹. Il nostro è quello di far

⁸ Da W. Benjamin, *Una serata con Monsieur Albert* (1930), citato in MARANGONI 2020, p.13.

⁹ CALABRESE 1987, pp. 75-77; ripreso in ARASSE 2007 [1996], p. 16.

emergere come la *Rückenfigur* possa delineare inediti percorsi all'interno della storia della pittura, manifestare nuove connessioni, fornire la chiave per comprendere più a fondo le invenzioni degli artisti. Il capitolo sarà corredato, dunque, da illustrazioni che riprodurranno anche solo minime parti dell'opera, *dettagli*, appunto, in molti casi ignorati dagli storici dell'arte.

Le opere di Tintoretto e dei Carracci saranno, invece, le protagoniste del terzo capitolo. Attraverso l'analisi di alcuni significativi lavori condotti da questi artisti, si cercherà di far emergere l'anima dicotomica della figura di spalle: essa può, infatti, porsi al servizio di un'idea di pittura intesa come pura rappresentazione, dichiarandone la natura artificiale, ma anche di una pittura finalizzata ad affermare la realtà del mondo rappresentato, agendo quindi come testimone del vero.

La tesi si chiuderà con un capitolo dedicato allo spettatore, colui a cui vengono voltate le spalle. Sebbene i riferimenti a quest'ultimo ricorrano spesso nel corso del nostro studio, abbiamo sentito la necessità di dedicargli un apposito spazio in ragione del complesso rapporto che si stabilisce tra esso e la *Rückenfigur*. Per approfondire questa tematica si analizzeranno alcune opere di Girolamo Romani, detto Romanino, artista che, nell'ambito della pittura italiana del Cinquecento (ma non solo), ha interpretato la figura di spalle con una sorprendente modernità.

1. PER UNA STORIA DELLA FIGURA DI SPALLE

1.1. DEFINIZIONE DEL CAMPO DI STUDI

Uno dei primi dati che emerge con evidenza nello studio della *Rückenfigur* è, senza dubbio, la grande difficoltà nel delineare il campo di ricerca, ossia nel racchiudere in una precisa categoria un soggetto sfuggente e dai contorni quanto mai indefiniti. Cosa si intende per figura vista di spalle? Semplicemente un corpo mostrato da tergo? Una figura che rivolge il proprio volto in direzione opposta rispetto allo spettatore? Rientrano in questa categoria anche i “ritratti di spalla” e i *profils perdus*? Qual è, insomma, la caratteristica fondamentale che definisce una figura vista di schiena?

Gli autori che hanno trattato l’argomento hanno superato questo ostacolo ricorrendo ognuno a criteri di selezione diversi, dimostrando, dunque, quanto arduo sia trovare delle risposte univoche a queste domande¹. Per tale ragione, è necessario elaborare una definizione preliminare di “figura vista di schiena”, a cui si rivolgerà questo studio. Come ha chiarito Margarethe Koch – autrice del primo fondamentale contributo sul tema –, affrontare lo studio della *Rückenfigur* implica l’avvio di una riflessione sulle caratteristiche essenziali dell’immagine e in particolare, sul modo in cui essa si pone rispetto al mondo reale e quindi allo spettatore². Tenendo conto di questa considerazione, le opere che andremo ad analizzare presenteranno come elemento distintivo e comune quello di includere delle figure che non mostrano il proprio volto, non lasciando di fatto alcun margine di interazione a chi si trova al loro cospetto. Rientreranno quindi nell’indagine anche quei personaggi il cui corpo non è interamente visto da tergo ma colto nell’atto di voltarsi. La discriminante non risiede, infatti, nella possibilità di vedere la schiena o le spalle, bensì in come queste figure si presentano, con

¹ Si rimanda, a titolo esemplificativo, alle definizioni di figura di spalle elaborate in BANU 2000, pp. 13-14; WILKS 2005, p. 15; GRAZIOLI 2014, pp. 3-5; RUBIN 2018, p. 8.

² KOCH 1965, p. 8.

un atteggiamento in grado di generare – come già rimarcato da Koch – un rapporto dialettico tra spazio reale e spazio della rappresentazione: voltano volutamente le spalle o la loro posa è determinata unicamente dalla posizione dello spettatore?

Del tutto escluse sono invece le figure che assolvono a una funzione di puro ornamento, la cui posa è facilmente giustificabile appellandosi a un criterio di varietà: ci riferiamo, in particolare, ad angeli, putti, cariatidi e telamoni, elementi schiettamente decorativi, spesso rappresentati in coppia, con la figura da tergo che fa il paio con quella di fronte (FIGG. 1.1-1.3). Restano ugualmente fuori dalla trattazione le cosiddette figure di *staffage* (*Rückenstaffagen*): si tratta di quei personaggi, solitamente di dimensioni molto ridotte, a cui è possibile attribuire moltissime funzioni tra cui quella di aumentare l'interesse narrativo di alcune parti della composizione – soprattutto brani di paesaggio – destinate altrimenti a essere poco considerate dall'osservatore³. Sebbene abbiano conosciuto maggior fortuna tra XVII e XIX secolo, sono comunque presenti nella pittura del Cinquecento (FIG. 1.4).

Il secondo aspetto da chiarire in via preliminare riguarda le coordinate cronologiche e geografiche entro cui si è scelto di calare la ricerca. Le opere che prenderemo in esame rientrano nell'ambito della pittura italiana del Cinquecento, grossomodo muovendo da Raffaello per arrivare sino ai Carracci. Laddove si citeranno opere che non appartengono a questa specifica cronologia, lo si farà per fornire dei confronti o ribadire alcuni concetti emersi dall'approfondimento dei singoli casi studio. Le principali ragioni di tale selezione sono due. *In primis*, il tentativo di colmare una lacuna nella bibliografia sulla figura di spalle che, nei rari casi in cui si è occupata della prima età moderna, lo ha fatto da un punto di vista estremamente circoscritto. Si pensa, in particolare, al recente libro di Patricia Rubin dedicato allo studio della rappresentazione delle natiche del corpo maschile⁴. Un indirizzo di ricerca così specifico ha portato necessariamente a non considerare alcune opere che, in una riflessione di più ampio respiro, rientrano invece a pieno titolo. La seconda ragione è determinata dall'abbondanza di *Rückenfiguren* che possono essere rintracciate nell'arte del Cinquecento, un dato che di per sé suggerisce l'elaborazione di uno studio specifico.

³ Si pensi, ad esempio, alle figure sullo sfondo del *Ritratto di Alessandro Farnese* di Raffaello. Per una definizione di *staffage* si veda CAPITELLI 2018, pp. 284-285.

⁴ RUBIN 2018.

Infine, si deve precisare che la ricerca riguarderà principalmente opere pittoriche. Solo nella pittura, infatti, le figure che appaiono voltate di spalle lo sono indipendentemente dalla posizione assunta dallo spettatore e, per la loro stessa natura, non potrebbero apparire altrimenti⁵. Relativamente alla scultura, sebbene anche una statua a tutto tondo possa diventare una *Rückenfigur*, grazie alla pluralità dei punti di vista con cui si offre allo spettatore, tuttavia è quest'ultimo a renderla tale: l'essere vista di spalle dipende, infatti, dalla posizione assunta da chi la osserva e non dalla sua stessa forma⁶. Si pensi al celebre episodio narrato dallo Pseudo Luciano ne *Gli Amori*, in cui il protagonista, Licino, insieme a due suoi amici – Caricle e Callicratide – entrano dalla porta posteriore del tempio di Cnido per poter ammirare la famosa *Venere di spalle*:

Avendo girato per il portico di Sostrato, e per altri luoghi che potevano dilettarci, ci avviammo al tempio di Venere [...]. Il tempio ha un altro uscio per chi vuole vedere la dea anche dalle spalle, acciocché sia ammirata tutta quanta; e facilmente si può entrare per l'altra porta, ed osservare la formosità delle parti posteriori. Noi dunque, volendo vedere tutta la dea, girammo dietro il tempietto; ed apertaci la porta da una donna che ne serbava le chiavi, rimanemmo subito abbagliati a quella bellezza. Per modo che l'ateniese che testé aveva rimirato in silenzio, come ebbe fissati gli occhi su quelle parti della dea, subito, più di Caricle impazzendo, gridò: «Oh! Che bellezza di schiena!»⁷.

Diversamente, sarebbero potuti rientrare a pieno titolo nell'analisi i rilievi scultorei; tuttavia, in ragione della natura polisemica che caratterizza la *Rückenfigur*, abbiamo voluto cogliere l'occasione di indagarla nell'ambito di un unico linguaggio, quello pittorico, per verificarne lo specifico funzionamento tra gli ingranaggi della "macchina della pittura", come recita il felice titolo di un libro di Omar Calabrese⁸. Resta, dunque, aperta la possibilità di dedicare, in futuro, uno studio specifico sulla figura di spalle in scultura.

⁵ Verranno citate anche delle opere grafiche, strumenti ausiliari imprescindibili per l'approfondimento di alcuni casi studio.

⁶ Rubin ha dedicato un intero capitolo al problema della visione di spalle in relazione alla scultura (RUBIN 2018, pp. 144-187).

⁷ LUCIANO DI SAMOSATA 1988, I, pp. 491-494. Il passo è riportato anche da WELTZIEN 2001, pp. 440-441 e da RUBIN 2018, pp. 43-47. L'autrice ha messo in relazione l'episodio narrato da Luciano con il brano tratto dalla *Naturalis Historia* di Plinio (XXXVI, 21), in cui l'autore riporta la leggenda secondo cui un uomo tentò di avere un amplesso con la scultura.

⁸ CALABRESE 2012 [1985].

1.2. LO STATO DEGLI STUDI

L'interesse dimostrato dalla disciplina storico-artistica verso lo studio della *Rückenfigur* è quanto mai episodico e i risultati sinora prodotti restano ancora poco noti. L'argomento appare tutt'oggi non del tutto convenzionale se si considera la storia dell'arte come la disciplina dedita esclusivamente allo studio delle singole opere, alle loro evidenze stilistiche, agli artisti, alla ricostruzione dei contesti storici. Nonostante ciò, le pubblicazioni sul tema sono notevolmente aumentate nel corso dell'ultimo ventennio coinvolgendo non solo storici dell'arte ma anche scrittori, storici del teatro e del cinema, giornalisti.

Come ha evidenziato la scrittrice Eleonora Marangoni nel suo recente libro, *Viceversa. Il mondo visto di spalle*, una ricerca dedicata alle figure di schiena non può che tradursi in un «tentativo di fare ordine in un insieme che resterà per forza di cose parziale, ma a partire dal quale può essere interessante tracciare delle traiettorie, osservare alcune corrispondenze»⁹. Nessuno dei testi cui faremo riferimento dichiara infatti di voler essere conclusivo, di fornire delle risposte, di mettere un punto. «This book is open-ended», ha affermato Patricia Rubin nella prefazione del suo libro *Seen from behind. Perspectives on the Male Body and Renaissance Art*, e attingendo proprio da questo titolo, è possibile definire le ricerche sulla *Rückenfigur* come tentativi di messa a fuoco di un punto di vista, di una “prospettiva” in grado di stimolare la formulazione di nuove domande, evidenziare connessioni inedite, aprire nuovi orizzonti nello studio delle immagini¹⁰.

Dopo questa necessaria premessa è ora possibile rendere conto dei principali contributi sul tema, lasciando emergere le diverse metodologie con cui tali figure sono state approcciate. La prima storia della figura di spalle è stata scritta da Margarete Koch nel suo libro *Die Rückenfigur im Bild, von der Antike bis zu Giotto*, pubblicato nel 1965. Come ha scritto l'autrice nell'introduzione, il suo intento era quello di studiare le

⁹ MARANGONI 2020, p. 13.

¹⁰ RUBIN 2018, p. 8.

occorrenze di tale figura nell'arte europea dal XIV sino al XVIII secolo¹¹. Tuttavia, approfondendo lo studio degli affreschi di Giotto agli Scrovegni, Koch si rese conto che per comprendere la rivoluzione compiuta dall'artista fiorentino rispetto al modo di declinare la figura vista da tergo, era necessario fare luce sulle opere precedenti, partendo dall'antichità. Non potendo rimandare a contributi esaustivi sul tema, Koch si assunse il compito di colmare tale lacuna scrivendo un testo che è tutt'oggi imprescindibile per chiunque scelga di indagare il motivo della figura di spalle¹². Oltre a raccogliere e sistematizzare per la prima volta un *corpus* di immagini con *Rückenfiguren* – con esempi che corrono dalla pittura vascolare greca del VI secolo a.C. alle scene dei più importanti cicli giotteschi – la studiosa ha il merito di aver individuato e fatto emergere, sin dalle prime battute, il vero nocciolo della questione: occuparsi delle figure di spalle significa occuparsi necessariamente di un problema spaziale, del rapporto tra la figura e lo spazio in cui è inserita – lo spazio che le si apre dinanzi – e di quello tra l'opera e il mondo reale – lo spazio a cui la figura volta le spalle¹³. La grandezza di Giotto, le cui opere sono utilizzate da Koch come termine di confronto per l'analisi dell'arte a esse precedente, deriva dall'aver colto il carattere dialettico di tale figura, sfruttandola per rimarcare una distanza tra opera e mondo e nello stesso tempo per metterli in dialogo. Nei suoi affreschi i personaggi visti di schiena acquisiscono lo stesso valore della cornice, marcando fisicamente, o meglio visivamente, il confine tra il mondo della rappresentazione e il mondo reale come fossero una "barriera", «eine Schranke» (FIG. 1.5)¹⁴. Ponendosi di spalle, guidano lo spettatore in uno spazio che afferma – soprattutto grazie alla loro presenza – la propria autonomia e indipendenza dalla realtà, suggerendo

¹¹ KOCH 1965, p. 7.

¹² L'unico contributo citato da Koch è un articolo del 1940 di Herbert von Einem, dedicato a Caspar David Friedrich. L'autore ha tracciato una brevissima storia della figura di spalle dall'antichità sino ad arrivare all'artista tedesco, menzionando alcune delle opere tra le più importanti e conosciute (si veda EINEM 1940, pp. 157-158).

¹³ «Denn die Frage nach der Rückenfigur ist mit der Frage nach dem Bild als Form und nach der Qualität des Raumes im Bilde unlösbar verbunden» (KOCH 1965, p. 8).

¹⁴ «Durch sie werde vielmehr am augenfälligsten der repräsentative Charakter der mittelalterlichen Darstellung aufgehoben und zwischen Bildwelt und Betrachter eine Schranke aufgerichtet, die ihn zu reinem und in kantischem Sinne interesselosem Gegenüber zwingt» (KOCH 1965, pp. 7-8; si vedano anche le pp. 72-73).

a chi osserva di approcciarsi all'immagine con un atteggiamento che Koch definisce, citando Kant, «disinteressato»¹⁵.

Alla luce del legame indissolubile che tale interpretazione sancisce tra figura di spalle e spazio della rappresentazione, è opportuno chiarire i riferimenti dell'autrice rispetto a questo secondo elemento. Nell'articolo pubblicato da Wayne Dynes nel 1971, «The Dorsal Figure in the Stavelot Bible», sebbene l'autore riconosca il merito a Koch di aver intrapreso per prima un'indagine sull'argomento, ha ritenuto che alcune parti del testo siano «impaired by an uncritical acceptance of the speculative approach to space cultivated by some European scholars»¹⁶. Non potendo approfondire in questa sede le circostanze di tale giudizio, possiamo tuttavia tradurlo in un invito a soffermarci più lungamente sui testi riguardanti il problema dello spazio che Koch cita nel suo contributo. Tra tutti, il titolo che ricorre più frequentemente è *La prospettiva come forma simbolica* di Erwin Panofsky¹⁷. Koch ha dimostrato in più occasioni di voler ricalcare l'itinerario tracciato dal critico di Hannover per indagare l'evoluzione della concezione dello spazio nell'arte, dall'antichità sino a Giotto – termine ultimo nel testo della studiosa –, sovrascrivendo su questa narrazione la propria specifica ricerca sulla figura di spalle. Dynes, al contrario, piuttosto che seguire una linea di sviluppo cronologica, ha preferito individuare quattro tipologie di *Rückenfiguren* impiegate dai «western Christian artists of the first millennium»¹⁸. La prima prevede la disposizione dei personaggi in cerchio, con la conseguente attribuzione della posa di spalle alla figura posizionata in prossimità dello spettatore; la seconda, lo sviluppo della composizione su due registri disposti uno sopra l'altro, affidando quindi alla figura di spalle il ruolo di *trait-d'union* tra le due rappresentazioni; la terza tipologia consiste nella disposizione antitetica delle figure (una vista di fronte, l'altra da tergo); l'ultima prevede la rappresentazione di scene di gruppo in cui la *Rückenfigur* assolve il ruolo di «visual bucket», di divisore in grado di isolare gli elementi salienti della composizione¹⁹. Non entrando nel merito delle analisi delle singole miniature della *Bibbia Stavelot* elaborate da Dynes, riportiamo unicamente

¹⁵ Si veda KANT 1999 [1790], pp. 40-41. In realtà, Koch sembra qui riprendere quanto già affermato da Einem nel citato articolo del 1940 (EINEM 1940, p. 157).

¹⁶ DYNES 1971, p. 47, nota 6.

¹⁷ PANOFSKY 2007 [1927].

¹⁸ DYNES 1971, p. 41.

¹⁹ DYNES 1971, pp. 41-42.

la sua proposta di interpretare la posa di spalle in chiave teologica: partendo dall'etimologia del verbo *convertere*, lo studioso suggerisce di individuare nell'atto di volgere la schiena l'espressione fisica della conversione spirituale a Dio e quindi la volontà del personaggio rappresentato di anteporre la propria fede all'apparenza estetica (FIG. 1.6)²⁰.

Dynes non è stato il solo ad esprimere delle riserve rispetto al testo di Margarete Koch. Irmgard Siede ha giudicato negativamente l'ampiezza dell'arco cronologico entro cui si sviluppa la ricerca di *Die Rückenfigur im Bild* notando come tale scelta abbia implicato l'impossibilità di offrire un trattamento che non si rilevasse sommario e generalizzato dei singoli casi studi²¹. Inoltre, sebbene l'intuizione di interpretare la figura di spalle in relazione alla concezione spaziale sia pienamente condivisibile, Koch avrebbe ignorato, secondo Siede, l'ipotesi di leggere la posa in relazione a specifici contenuti legati all'azione che il personaggio svolge nella rappresentazione²². Tali critiche sono del tutto comprensibili se si considera che sono state avanzate da una studiosa che ha, invece, affrontato la problematica della posa di spalle in relazione a un soggetto estremamente circoscritto quale la rappresentazione dei cavalli e dei cavalieri, a partire dall'analisi del dittico con la *Crocifissione* e il *Giudizio Universale* di Jan van Eyck²³.

Per un nuovo confronto con delle riflessioni di ampio respiro bisognerà attendere la pubblicazione del libro di Georges Banu, *L'homme de dos. Peinture, theatre* del 2000. Storico del teatro, Banu ha offerto una lettura della figura di spalle nella pittura – da Giotto alla contemporaneità – e nel teatro – dalle riflessioni di Diderot sino alle messe in scena del regista Peter Brook – che rifugge da ogni tentativo di categorizzazione: non è un saggio di storia dell'arte, né di storia del teatro. Si tratta, piuttosto, del tentativo di

²⁰ DYNES 1971, p. 47. Questa proposta interpretativa meriterebbe di essere approfondita declinando la riflessione in termini più generali, ovvero allargandola alla rappresentazione di personaggi sacri visti di spalle (si pensi alle figure di santi). Sebbene non si tratti di un'ampia casistica – come ha rilevato anche David Ekserdjian in un suo contributo di prossima pubblicazione – ciò non lo rende certamente meno interessante e stimolante. Nel corso della nostra trattazione si offrirà in più occasioni la lettura di personaggi sacri visti di spalle.

²¹ SIEDE 1999, p. 22.

²² Si riferisce in particolare alle figure degli antagonisti, i personaggi negativi come, ad esempio, i manigoldi nelle scene di martirio (si veda SIEDE 1999, p. 23).

²³ SIEDE 1999. L'opera di van Eyck è conservata al Metropolitan Museum di New York (inv. 33.92ab). Per la grande quantità di figure di spalle presenti nel pannello con la *Crocifissione*, l'opera è stata inclusa anche nella riflessione sul tema elaborata da GRAZIOLI 2014, pp. 72-73.

comporre un *identikit* della figura di spalle, sistematizzando gli indizi tratti dalle moltissime immagini e dai testi analizzati dall'autore. L'indagine, infatti, non vuole formulare una storia della *Rückenfigur* ma tipizzarla, renderla riconoscibile, oltre che per l'evidenza della sua posa anche per le potenzialità espressive dell'elemento che la rappresenta, la schiena. «Dispositif d'absence», «présence secrète», «figure de l'absorbement», «modèle de renoncement», sono solo alcune delle etichette con cui Banu ha definito la figura di spalle. *Absorbement* e *renoncement* rappresentano, in particolare, i poli entro cui si determina la natura duplice dell'*Homme de dos*:

Si, dans la version de l'absorbement, l'Homme de dos est l'être rattaché, dans celle du renoncement, il se présente, au contraire, comme l'homme détaché. Le premier s'oublie dans le travail, l'autre s'emploie à oublier simplement; le premier se dévoue au monde, l'autre le désavoue; le premier se fie à la force de bras, le second privilégie l'abstraction du regard: deux versants complémentaires d'une posture à jamais double²⁴.

L'aspetto che emerge con più forza dall'analisi dello storico del teatro – e, forse, anche il più interessante da sviluppare – è sicuramente l'essenza rivoluzionaria della *Rückenfigur*, la sua capacità di mettere in crisi i principi cardine dell'arte: non è una figura che rende visibile, che mostra un contenuto ma è una figura che nasconde, che blocca lo sguardo, che testimonia un'irrapresentabilità.

L'homme de dos intéresse dans la mesure où il s'attaque à l'autorité du visage et de la frontalité pour suspendre temporairement leur échange privilégié avec le spectateur. Las de ces commerce, l'Homme de dos se retourne sur soi pour explorer des raisons inédites d'être au moment où il entend prendre ses distances²⁵.

Banu ha sottolineato, quindi, come lo studio della figura di spalle implichi delle domande che vanno oltre la pura ricerca storico-artistica. Per quanto sia fondamentale includere nell'analisi i dati storici e stilistici dell'opera, nonché quelli riguardanti l'artista e il contesto in cui è stata creata, per poter sviluppare una seria riflessione sulla *Rückenfigur* è necessario analizzarla in una dimensione fenomenologica, chiedersi in che modo la sua presenza sia in grado di condizionare la percezione dell'opera, quale reazione può innescare nello spettatore. Si prenda, ad esempio, l'analisi

²⁴ BANU 2000, p. 109.

²⁵ BANU 2000, p. 19.

dell'*Ammonizione paterna* di Gerard Ter Borch, immagine quanto mai evocativa del problema della figura di spalle (FIG. 1.7). Banu ha rilevato che «en se détournant, le personnage de dos engendre une supposition de visage. À cette absence, le spectateur ne peut échapper et, inlassablement, pointe la question: que verrais-je si l'homme de dos se retournait?»²⁶. La domanda formulata dallo studioso francese preannuncia la citazione del celebre brano tratto dalle *Affinità elettive* di Goethe, in cui i protagonisti mettono in scena, come un *tableau vivant*, proprio il dipinto di Ter Borch:

Un padre, dall'aspetto nobile e cavalleresco, siede coi piedi incrociati, e sembra che parli alla coscienza della sua figliola, dritta davanti a lui. Questa, magnifica figura in abito di raso bianco a fitte pieghe, si vede, sì, solamente di schiena, ma tutta la sua persona sembra denotare il raccoglimento [...]. In questa rappresentazione doveva Luciana apparire in tutto il suo splendore [...]. Questo quadro vivente superava senz'alcun dubbio l'originale e destò generale entusiasmo. Non si finiva di chiederne la replica, e il naturalissimo desiderio di vedere anche in faccia una così bella creatura, che si era ammirata di schiena ormai a sazietà, proruppe in questo modo: un buontempone impaziente gridò forte le parole che si sogliono scrivere in fin di pagina: *tournez, s'il vous plaît*, e destò una tempesta di applausi. Ma gli altri sapevano troppo bene ciò che a loro convenisse di fare, ed erano troppo penetrati del senso di quell'opera d'arte, per cedere alle richieste generali. Immobile rimase la figliuola vergognosetta, senza concedere agli spettatori l'espressione del volto²⁷.

La richiesta dello spettatore – destinata a reiterarsi davanti a tutte le *Rückenfiguren* e a restare sempre inascoltata – esprime la sua resistenza al dover accettare di non poter trovare risposte nel quadro ma solo nella propria personale visione dell'opera: «L'Homme de dos dérobe son visage et invite à le construire mentalement, telle une virtualité: travail à partir du manque»²⁸. Il motivo della figura di spalle diventa, dunque, un espediente per dare all'immagine un carattere ambiguo, per affermare l'impossibilità di risolvere il contenuto in un significato che sia univoco, e, infine, per coinvolgere lo spettatore sino al punto di costringerlo a scegliere le modalità con cui relazionarsi con l'opera: accettare il compito di immaginare un volto o provare ancora a chiederle di

²⁶ BANU 2000, p. 20.

²⁷ GOETHE 2014, pp. 198-199.

²⁸ BANU 2000, p. 20.

voltarsi²⁹. Nel caso segua le direttive dell'artista, accedendo alla sfera dell'immaginario, egli è destinato a comporre nuove narrazioni, a mettere a fuoco nuove prospettive³⁰.

Nel già citato libro *Viceversa*, Eleonora Marangoni ha certamente accolto l'invito offerto dalle *Rückenfiguren* di sviluppare dalla loro posa nuovi scenari³¹. Il punto di vista da cui la scrittrice guarda a tali figure – libero da implicazioni storiche – le consente di includere opere di diversa natura, dall'affresco al cinema, dalla letteratura alla fotografia, appartenenti ad ambiti geografici e cronologici molto distanti tra loro, e di accostarle in modo non convenzionale, come dimostra l'efficace confronto tra la fotografia di Alfred Stieglitz con Dorothy Norman e quella di Edward Weston rappresentante il dorso di un cavolo (FIG. 1.8):

Nel caso delle figure di schiena, il velo non è una questione di filtro, ma di prospettiva. Poco importa, ovviamente, quale sia il soggetto, perché la visione da tergo livella, "pareggia": il dorso di un cavolo può incantarci o interrogarci tanto quanto la nuca di una ragazza, anche se quella ragazza è Dorothy Norman, e il cavolo è, a tutti gli effetti, il dorso di un cavolo qualunque. Le due immagini sono diversissime, eppure legate a doppio nodo, e l'incantesimo che producono negli occhi di guarda è scritto nella medesima lingua³².

L'operazione messa in atto dalla scrittrice ribadisce come la parzialità sia una componente essenziale della ricerca sulle figure di spalle, in grado di tradursi essa stessa in un elemento della narrazione: la scelta delle opere, il loro posizionamento nei vari capitoli del libro, gli accostamenti proposti sono tutti fattori che contribuiscono a rendere il contributo l'espressione di una vera e propria estetica del voltare le spalle.

Questo aspetto si rivela di particolare interesse se messo in relazione alla profonda e inedita attenzione che oggi viene rivolta alla *Rückenfigur*: come ha affermato il designer Riccardo Falcinelli in occasione di una recente intervista, «ora siamo nel decennio della figura di spalle»³³. Limitandoci solo alle testimonianze inerenti alla

²⁹ Sul tema dell'ambiguità in relazione alle opere di Ter Borch si veda MCNEIL KETTERING 1993, HAMMER-TUGENDHAT 2000; HAMMER-TUGENDHAT 2010. La frequenza con cui gli artisti olandesi della *Golden Age* hanno inserito nei loro interni domestici delle *Rückenfiguren*, rende lo studio di questo motivo essenziale. Non rientrando nella cronologia e nell'ambito geografico selezionato per la nostra trattazione ci limitiamo in questa sede a un rimando alla tesi di dottorato di YALÇIN 2004.

³⁰ Per un approfondimento di questi temi si rimanda alle recenti riflessioni elaborate da Michele di Monte in relazione all'opera di Jan Vermeer, *Donna che legge alla finestra* (DI MONTE 2020, pp. 22-26).

³¹ MARANGONI 2020.

³² MARANGONI 2020, p. 20.

³³ Tale affermazione è stata formulata da Falcinelli rispondendo a una domanda inerente alla ripetizione, da parte di differenti editori, degli stessi modelli per le copertine dei libri. Secondo il *designer*, «il fatto che ci

disciplina storico-artistica, possiamo giustificare l'affermazione di Falcinelli notando l'incremento delle pubblicazioni sul tema, l'organizzazione di specifiche iniziative di carattere espositivo³⁴, lo sconfinamento dell'interesse verso la figura di spalle, dalle sole pittura e scultura, al cinema³⁵, alla fotografia³⁶, ai nuovi *media* utilizzati dall'arte contemporanea³⁷, sino ai *Game Studies*³⁸; infine, la riscoperta di artisti che sono ricorsi con particolare frequenza alla rappresentazione della *Rückenfigur*, rendendola un vero e proprio *topos* nella loro produzione³⁹.

Il consenso di cui sta godendo oggi la figura di spalle trova, tuttavia, le sue premesse critiche all'inizio del XIX secolo. Per rintracciarle è necessario riportare la narrazione su un piano diacronico, valutando gli apici e le cesure, ovvero i fatti che ne hanno cambiato irreversibilmente il corso. Se, come già si è avuto modo di dimostrare, il primo di questi momenti è stato riconosciuto nell'arte di Giotto, un altro artista che ha significativamente rivoluzionato l'uso della figura di spalle in pittura è stato senza dubbio Caspar David Friedrich (FIG. 1.12). Includendola con continuità nelle sue composizioni, sino a renderla una cifra stilistica, Friedrich ha attribuito alla figura di spalle inediti significati e funzioni, promuovendola a protagonista delle proprie opere e presentandola come un motivo artistico indipendente. All'inizio degli anni Duemila, Guntram Wilks ha svolto un progetto di dottorato presso l'Università di Greifswald volto a ripercorrere criticamente la fortuna di tale motivo nell'arte tedesca e scandinava,

siano delle costanti che ritornino fa parte della costruzione di un'epoca. Negli anni Ottanta, ad esempio, andava molto di moda la luce che filtrava dalle tapparelle e veniva usata per qualunque cosa [...]. Ora siamo nel decennio delle figure di spalle». Si veda CARVELLI 2020 (s.p.).

³⁴ Si veda PARIGI 2019b; NAMUR 2020-2021.

³⁵ Per una riflessione sulla figura di spalle nel cinema si rimanda all'interessante raccolta di saggi curata da Benjamin Thomas (THOMAS 2012); si veda anche STOICHITA 2015.

³⁶ Per la fotografia, è particolarmente suggestivo il volume *Vues de dos* che raccoglie unicamente fotografie con figure di spalle realizzate da Edouard Boubat, commentate o introdotte da brevi testi dello scrittore francese Michel Tournier (BOUBAT, TOURNIER 1981); per delle riflessioni critiche si veda DIAS DE MAGALHÃES 2010; MARANGONI 2020.

³⁷ Si pensa alle superfici specchianti di Michelangelo Pistoletto (FIG. 1.9) o alle opere polimateriche come *Amore e Psiche* di Giulio Paolini (FIG. 1.10).

³⁸ Si veda, ad esempio, BEIL 2012. Beil ha dedicato un intero capitolo alla figura di spalle all'interno della sua ricerca sull'immagine dell'*avatar* nei videogiochi (si vedano in particolare le pp. 131-170).

³⁹ Nel corso dell'ultimo lustro, si contano ad esempio più di cinque mostre dedicate al pittore danese Vilhelm Hammershøi (FIG. 1.11). Chi scrive ha avuto la possibilità di svolgere delle ricerche sulla figura di spalle nelle rappresentazioni di interni di Hammershøi nell'ambito della sua tesi di laurea magistrale *Dipingere il silenzio: Vilhelm Hammershøi e i luoghi dell'inespresso*. I risultati delle ricerche sono in parte confluiti in ESPOSITO 2019; ESPOSITO cds; per un contributo più esteso sull'artista si rimanda alla monografia di Poul Vad (VAD 1992) e al catalogo della recente mostra del Musée Jacquemart-André (PARIGI 2019a).

dimostrando la necessità di partire dall'analisi delle opere di Friedrich per poter comprendere gli sviluppi successivi, spingendosi sino agli artisti attivi nel secondo Dopoguerra⁴⁰. I risultati delle sue ricerche sono stati pubblicati nel libro *Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre*, che, ad oggi, contiene la più completa – seppur ancora parziale – storia della figura di spalle⁴¹. Preliminarmente all'approfondimento degli artisti e delle opere attinenti all'arco cronologico selezionato, Wilks ha, infatti, sistematizzato i risultati delle passate ricerche sul tema, tracciando una storia del motivo le cui origini possono essere ricondotte al tardo Paleolitico⁴².

Il carattere rivoluzionario dell'arte di Friedrich, relativamente alla rappresentazione della figura di spalle, è stato confermato anche da numerosi articoli e saggi in cui sono state avanzate diverse ipotesi interpretative. Tra tutte, risultano di particolare interesse quelle che hanno tentato di mettere in discussione la radicata tendenza a interpretare le *Rückenfiguren* come figure di mediazione tra pittura e spettatore, tra l'infinità della natura e la finitezza dell'uomo⁴³, proponendo invece di leggerle in termini meta-pittorici, come figure dell'enunciazione e non dell'enunciato, come elementi che, al contrario di quanto si è sempre pensato, determinano un'esclusione e non un'inclusione dello spettatore, dichiarando la natura artificiale dell'immagine e non celandola per favorire un rispecchiamento⁴⁴.

In un importante contributo pubblicato nel 2010, Regine Prange ha posto Giotto e Friedrich come i due estremi entro cui è possibile osservare l'evoluzione della figura di spalle⁴⁵. Negli affreschi di Giotto, il motivo si presenta come un limite estetico, assumendo lo stesso valore della cornice e alludendo, quindi, all'esistenza di una quarta parete che delimita lo spazio rappresentato rispetto allo spazio della rappresentazione e

⁴⁰ La scelta di questo limite cronologico è giustificata dall'autore con la crescente implementazione della pittura non figurativa dopo il secondo conflitto mondiale, e la conseguente diminuzione di casi studio relativi alla figura di spalle (WILKS 2005, p. 7).

⁴¹ Si veda il terzo capitolo in WILKS 2005, pp. 18-64.

⁴² L'autore ipotizza che la prima figura di spalle possa essere riconosciuta in un graffito rinvenuto nel complesso della grotta dell'Addaura (Palermo), risalente al tardo Paleolitico (si veda WILKS 2005, pp. 18-19).

⁴³ Si veda KOERNER 2009, pp. 245-246. L'autore individua la radice di tale interpretazione negli scritti del pittore amico di Friedrich, Carl Gustav Carus e riporta con toni apparentemente polemici il perseverare di questa lettura anche negli studi più recenti.

⁴⁴ Si pensa, in particolare, a BÖHME 2006, KOERNER 2009, PRANGE 2010, FRIED 2014.

⁴⁵ PRANGE 2010.

allo stesso tempo connota il primo come spazio percepito (dallo spettatore interno alla scena, visto di spalle) e quindi percepibile (dallo spettatore esterno). Friedrich, invece, riformula tale figura in termini “iconoclastici”, come figura che nega la percettibilità della rappresentazione, che rende opaca la quarta parete e anzi la fa coincidere con il piano stesso della tela⁴⁶. La *Rückenfigur*, infatti, non ha più la funzione di informare l’illusione della profondità, ma rimanda necessariamente alla bidimensionalità del supporto, all’impossibilità dell’arte di farsi segno di un’esperienza già avvenuta e pertanto irripetibile⁴⁷. Affermandosi come motivo indipendente, non riferito a null’altro che a sé stesso, la figura di spalle si libera dei suoi occhi, del suo sguardo, ponendosi semplicemente come segno di una perdita, di un’assenza, di qualcosa destinato a rimanere incompiuto⁴⁸. Se essa reitera la figura dell’osservatore di fronte al quadro, allora si fa anche segno di ciò che tale osservatore fisico non potrà mai vedere, l’oggetto dello sguardo del suo *Doppelgänger* interno all’opera. Come ha notato Joseph Koerner, analizzando il celebre dipinto rappresentante il *Monaco in riva al mare* (FIG. 1.12):

The feelings of longing and bereavement, of lure and lack, experienced before the landscape cannot simply be replicated by an artistic representation of landscape. Or, in the language of our discussion of *Erlebniskunst* and the aesthetics of the symbol, experience and the representation of experience are not identical [...]. Friedrich’s painting will not evoke longing and loss by allowing us entrance into its spectacle, any more than the real sea allowed us passage from the shore. It will instead simply repeat the experience of exclusion, keeping us out of the landscape by being merely a painted image [...]. It distances us tragically from the sea, from reality, from the fullness of life and experience. And this is what enables the viewer to identify with the *Rückenfigur* [...]: not an erasure of the boundary between self and world, but the establishment of boundary. The viewer’s ability “to think himself into” the *Rückenfigur*’s place becomes the very instance of separation⁴⁹.

Se fino al 1800 la *Rückenfigur* era funzionale ad alimentare la riflessione meta-pittorica come forma che sottolinea il sottilissimo confine tra spazio rappresentato e spazio della rappresentazione, tra opera e realtà, con Friedrich l’autoreferenzialità mette in crisi lo stesso statuto rappresentativo dell’opera, la sua capacità di ri-produrre la realtà⁵⁰. È,

⁴⁶ L’espressione è ripresa da PRANGE 2010, p. 134. Prange descrive le due forme di meta-pittura in termini affermativi e negativi: «Ich unterscheide also zwischen einer affirmativen und einer kritischnegativen Metapicturalität» (PRANGE 2010, p. 134).

⁴⁷ Si veda FRIED 2014.

⁴⁸ KOERNER 2009, p. 213.

⁴⁹ KOERNER 2009, p. 247.

⁵⁰ PRANGE 2010, p. 160.

dunque, dall'affrancamento della figura di spalle dal contenuto dell'opera – con la conseguente affermazione della propria indipendenza come motivo artistico –, che essa è entrata ufficialmente nella modernità⁵¹.

⁵¹ Si veda PRANGE 2010; SAINT GIrons 2015.

1.3. PER UNA STORIA DELLA FIGURA DI SPALLE NELL'ARTE ITALIANA: IL CINQUECENTO

Gli studi sulla figura di spalle sinora ricordati permettono di avanzare alcune considerazioni di carattere generale rispetto all'interesse che la storia dell'arte ha rivolto a questo motivo figurativo. Ad esempio, è possibile constatare come l'area geografica che si è dimostrata più sensibile verso l'approfondimento di questo tema è indubbiamente quella nordeuropea, con epicentro in Germania. Questa assidua frequentazione è facilmente comprensibile se si considera la consuetudine con cui gli artisti nordici hanno inserito nelle loro opere delle figure voltate di spalle, a discapito di quel principio di frontalità a cui, invece, si sarebbero attenuti gli artisti dell'area mediterranea. Tuttavia, il fatto che nella pittura nordica si possa contare un numero notevolmente maggiore di figure di schiena rispetto all'arte italiana – come sottolineano più volte gli storici dell'arte tedeschi⁵² –, non può e non deve tradursi in un'omissione del problema. Il risultato di questo pregiudizio è di fatto la totale mancanza di contributi dedicati allo studio della *Rückenfigur* nell'arte italiana della prima età moderna.

Guntram Wilks ha proposto di stabilire un legame tra la sfortuna della figura vista di spalle nell'arte italiana del Rinascimento e i precetti contenuti nel *De Pictura* di Leon Battista Alberti, senza dubbio il più importante e influente trattato sull'arte in questo specifico periodo storico. In particolare, Wilks ha citato il passaggio in cui Alberti esprime il proprio disappunto verso gli artisti che, per riprodurre dei movimenti «troppo arditi», hanno mostrato di una stessa figura «il petto e le reni»⁵³. Sebbene il giudizio dell'umanista riguardi esplicitamente delle figure in movimento – condizione sufficiente ma non necessaria per determinare la posa di spalle –, è stato interpretato come un avvertimento rivolto a scoraggiare ogni iniziativa in grado di compromettere il principio fondativo della prassi artistica: rendere visibile, mostrare. Se una delle funzioni principali dell'opera d'arte era, infatti, quella di narrare, di comunicare il contenuto di un'*historia*, la leggibilità dipendeva in maniera imprescindibile dalla visibilità. Diverso è il discorso per la pittura nordica, devota piuttosto alla descrizione e interessata a

⁵² PRANGE 2010, p. 142; WILKS 2005, pp. 12-13.

⁵³ ALBERTI 2006 [1436], pp. 219-220. Si tornerà su questo passo nel corso del terzo capitolo.

riprodurre la realtà così come appare osservandola da una finestra, accogliendo, quindi, anche figure che volgono la schiena, senza temere di veder compromesso il proprio valore⁵⁴.

La questione è certamente molto più complessa di quanto questi accenni possano far credere e meriterebbe di essere oggetto di un serio e approfondito studio. Tuttavia, quanto detto è sufficiente per comprendere le ragioni per cui spesso gli storici dell'arte hanno interpretato le figure di spalle presenti nelle opere degli artisti italiani del Cinquecento, come testimonianze di tendenze anticlassiche, manieriste, contrarie alla norma⁵⁵. Letture di questo genere denotano finalità diverse da quelle del nostro studio, rivolto a problematizzare la *Rückenfigur* e non a considerarla semplicemente un segno di eccentricità, un *divertissement*, un atto rivoluzionario. È necessario porsi in maniera critica anche nei confronti dei contributi che hanno esaurito l'interpretazione della figura di spalle con l'individuazione di un possibile modello, arrivando a considerarla una mera citazione. Questo genere di analisi può rivelarsi utile solo se è in grado di stabilire delle connessioni altrimenti destinate a rimanere inesprese: si pensa, in particolare alla circolazione dei motivi figurativi tra il Nord Europa e l'Italia.

Il già citato libro di Patricia Rubin è un autorevole modello per perseguire tali intenti, dimostrando come anche la rappresentazione delle terga maschili rappresenti un preciso problema storico, «the focal point for perspectives on questions of representation, of historical distance and proximity, of vernacular expression and formal languages, and of metaphorical structures of understanding»⁵⁶. Il testo è di fatto il primo contributo dedicato al problema della figura di spalle nell'arte del Rinascimento⁵⁷. La studiosa ha scelto di concentrare la propria attenzione sul ruolo assunto dalle natiche del corpo maschile nella cultura figurativa del Cinquecento, sulla base dell'interesse dimostrato dagli stessi artisti:

⁵⁴ Relativamente al problema specifico della figura di spalle si veda GRAZIOLI 2014, pp. 10-14. Per una riflessione più generale si rimanda al celebre contributo di Svetlana Alpers (ALPERS 1983).

⁵⁵ Si renderà conto di tali giudizi soprattutto nel corso del secondo capitolo.

⁵⁶ RUBIN 2018, p. 7.

⁵⁷ Per completezza si cita anche l'e-book del giornalista Luigi Grazioli, che nonostante offra degli spunti stimolanti per approfondire la riflessione sul motivo della *Rückenfigur* nell'ambito dell'arte occidentale dal XIV al XVII secolo, non persegue finalità scientifiche.

Renaissance artists realized that the buttocks and the spinal column – the body's center of gravity – can generate graceful torsion and imply elegant or powerful motion. Exposed to view, the eloquence of the back is in its mute appeal. Its psychology is entirely formal. Unlike the draped figure seen from the back, its rhetorical force is not discursive or expository and as a pose it often supposes explanation⁵⁸.

Il volume, composto di sei saggi definiti dalla stessa Rubin «cumulative rather than synthetic», si pone dunque come principale obiettivo quello di spiegare la posa di spalle, mettendo in evidenza le potenzialità espressive delle terga sia da un punto di vista formale, sia rispetto allo sguardo degli stessi artisti e del pubblico contemporaneo⁵⁹.

Sebbene sin dalle prime pagine la studiosa abbia chiarito di non voler seguire un percorso cronologico, il suo testo ricostruisce indirettamente una storia della figura di schiena, lasciando emergere, attraverso l'analisi di alcuni casi studio, il ruolo centrale del Rinascimento. Luca Signorelli⁶⁰ e Michelangelo Buonarroti⁶¹ sono indubbiamente i grandi protagonisti del libro di Rubin. Entrambi hanno contribuito a elaborare un nuovo vocabolario della rappresentazione del corpo, in cui la vista da tergo s'impone come uno dei lemmi destinati ad avere più successo. Relativamente a Michelangelo, l'invenzione per l'affresco con la *Battaglia di Cascina* – destinato a decorare la Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Vecchio a Firenze –, è per la studiosa «a turning point in the history of the back view. While ever losing the potential to be abject [...], following the *Cascina* cartoon, the *culo* made its definitive appearance as an object of beauty, or rather, as a component of a male body's aesthetic appeal»⁶².

Considerata la profonda attenzione con cui *Seen from behind* indaga il motivo della figura di spalle in Michelangelo, abbiamo ritenuto plausibile sviluppare la nostra narrazione in direzioni diverse, non prevedendo uno specifico approfondimento sull'arte del Buonarroti ma rimandando al contributo di Rubin tutte le volte che si è presentata l'esigenza di riferirsi alle opere dell'artista fiorentino⁶³. Lo stesso vale per il

⁵⁸ RUBIN 2018, p. 8.

⁵⁹ RUBIN 2018, p. 8.

⁶⁰ Per Rubin, tutta la sua produzione – dagli studi grafici ai grandi cicli ad affresco – può essere interpretata come l'attestazione di una ricerca volta a sondare la capacità del corpo di raccontare, di esprimere particolari stati d'animo, di attrarre e coinvolgere lo spettatore (RUBIN 2018, pp. 196-200. Si veda anche Burke in LOS ANGELES-LONDRA 2018-2019, pp. 240-243).

⁶¹ Si veda RUBIN 2009, pp. 439-440; RUBIN 2018, pp. 198-199.

⁶² RUBIN 2018, p. 40.

⁶³ Sebbene il testo di Rubin sia intriso di riferimenti all'arte di Michelangelo, il capitolo in cui viene approfondita con più attenzione è il sesto (RUBIN 2018, pp. 189-217).

problema del paragone tra scultura e pittura, tema cardine negli studi sull'arte italiana del Rinascimento che Rubin approfondisce con grande perizia nel suo libro⁶⁴. Per tale ragione in questa sede risulterà trattato in maniera marginale.

⁶⁴ Si veda in particolare il quinto capitolo (RUBIN 2018, pp. 145-187).

2. RECTO/VERSO: RITRATTI DI SPALLE

«About suffering they were never wrong,
The old Masters: how well they understood
Its human position: how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking dully along»
(W. H. Auden, *Musée des Beaux-Arts*, 1939).

In questo capitolo verranno analizzati alcuni ritratti e autoritratti, realizzati tra il 1518 e il 1604 circa, caratterizzati dalla presenza in secondo piano di una figura vista da tergo. Dettaglio poco considerato o del tutto trascurato negli studi dedicati a queste opere, la *Rückenfigur* assume un particolare interesse se si considera il contesto in cui è inserita. Il ritratto è, infatti, il genere artistico che più di tutti afferma le capacità mimetiche della pittura, il suo saper rendere presente quella che di fatto è un'assenza. Perché inserire, quindi, una figura che nega l'espressione di tali qualità, non lasciandosi ri-conoscere?

Questi anonimi personaggi, si presentano apparentemente come attori non-protagonisti, figure accessorie in grado di connotare l'ambiente in cui è colto l'effigiato e quindi impreziosire la composizione. Includono nella rappresentazione quel lato del corpo che il pittore non ha potuto mostrare nel ritratto, lasciandosi interpretare come il verso di una medaglia. Esattamente come il recto e il verso di una medaglia, l'immagine non concede alcun margine di interazione tra le due figure che si voltano vicendevolmente le spalle. Solo l'artista che ha dipinto l'opera – e quindi lo spettatore – può vederle entrambe.

Non sono molti i ritratti che, nell'ambito della pittura italiana del Cinquecento, presentano questa caratteristica compositiva. La scelta di analizzarle in uno stesso capitolo è funzionale a presentare la figura di spalle come un motivo, cercando quindi di rintracciarne i modelli e di ripercorrerne la fortuna, citando anche dipinti che non appartengono al genere del ritratto.

L'opera che aprirà la serie è il *Ritratto di Isabel de Requesens* realizzato da Giulio Romano e Raffaello nel 1518. A questo stadio della ricerca, il dipinto risulta essere

l'esempio più antico a presentare l'elemento compositivo di nostro interesse e per tale ragione si è ritenuto opportuno soffermarsi lungamente sulla sua analisi. Si passerà poi al *Ritratto di ignoto (detto Giovanni Battista Castaldi)* attribuito a Michelangelo Anselmi, opera quanto mai esplicitiva della componente temporale di cui si fa segno la figura di spalle. Il terzo dipinto sarà il *Ritratto di giovane uomo* di Alessandro Allori, conservato all'Ashmolean Museum di Oxford. Si tratta dell'unico caso in cui la *Rückenfigur* si mostra quasi in totale nudità, stimolando quindi una riflessione sulle potenzialità espressive della schiena. L'analisi si concluderà con l'*Autoritratto su cavalletto* di Annibale Carracci, oggetto di numerose interpretazioni da parte degli storici dell'arte. Attraverso questo dipinto si metterà in evidenza il grado d'indeterminatezza che accompagna ogni rappresentazione della figura di spalle, elemento che testimonia un'irrapresentabilità, qualcosa che non può o non deve essere visto.

2.1. IL RITRATTO DI ISABEL DE REQUESENS: UNO SGUARDO VERSO NORD

2.1.1. La commissione e il soggetto

Roma, 1518. Il garzone Giulio Pippi, il più amato «fra i molti, anzi infiniti discepoli di Raffaello da Urbino», partiva da Roma alla volta di Napoli per ritrarre una delle donne più belle d'Europa, la viceregina Donna Isabel de Requesens (1498-1534; FIG. 2.1)¹. Il ritratto sarebbe stato inviato a Parigi come dono diplomatico per Francesco I da parte del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena, legato di Francia sotto il pontificato di Leone X. Non fu l'unica opera che quell'anno, il 1518, lasciò la bottega di Raffaello per essere spedita Oltralpe. Nei primissimi mesi l'urbinate fu impegnato nella realizzazione del *Ritratto di Lorenzo de' Medici* (FIG. 2.3), duca d'Urbino, nipote del pontefice². Il dipinto doveva essere uno di quei «maggiori doni» che il duca promise alla sua futura sposa, Maddalena de la Tour d'Auvergne, cugina di Francesco I, nel caso in cui avesse acconsentito alle nozze³. Celebrata poi nel maggio dello stesso anno, quest'unione ribadiva l'alleanza che, dopo il concordato di Bologna, si faceva sempre più solida tra il papa – e quindi la famiglia Medici – e la corona francese.

Come testimonia la lettera datata 12 febbraio 1518, inviata da Baldassare Turini, datario del papa, a Goro Gheri, segretario di Lorenzo, il dipinto era stato sottoposto al giudizio di Leone X e del cardinale Giulio de Medici, che, con la loro approvazione,

¹ VASARI 1966-1987, V, p. 55. Nell'edizione giuntina della *Vita* di Giulio Romano si legge: «il quale [Raffaello] mandò al medesimo re [Francesco I di Francia] il ritratto della vicereina di Napoli, il quale non fece Raffaello altro che il ritratto della testa di naturale, et il rimanente finì Giulio» (VASARI 1966-1987, V, p. 55). Conferma che l'opera fu realizzata con la collaborazione di un aiuto – non menzionando tuttavia Giulio Romano – anche la lettera inviata il 2 marzo 1519 da Beltrame Costabili, vescovo d'Adria e ambasciatore ferrarese alla corte papale in Roma, al duca Alfonso d'Este: «Ho parlato cum Raphael da Urbino, secondo la excellentia vostra me scrive per la sua de' XX[II], lui dice non havere mandato quello ritracto a vostra excellentia per cossa de sua man[o], ma che havendo voluto Santa Maria in Portico el mandasse uno suo gargione a Neapoli per ritrarre quella signora, ha mandato a la excellentia vostra quello proprio ritracto fece el suo gargione» (SHEARMAN 1987, p. 211).

² Per una scheda del dipinto si veda MEYER ZUR CAPELLEN 2008, pp. 156-161 n. 80.

³ La citazione è tratta dalla lettera di Lorenzo de Medici a Giovanni Stafileo del 17 gennaio 1518: «come harò la nova de la totale conclusione, li manderò altri maggiori doni» (SHEARMAN 2003, pp. 316-317).

consentirono la spedizione⁴. Gli altri *maggiori doni* manifestano, infatti, fin dalla scelta dei soggetti, la loro finalità di rendere omaggio alla corona francese: si tratta del *San Michele che sconfigge Satana* (FIG. 2.4), della *Santa Margherita* (FIG. 2.5) e della *Sacra Famiglia* (FIG. 2.6), opere che oggi fanno parte delle collezioni del Louvre. Il primo allude evidentemente alla forza del re cristianissimo e alla sua carica di Gran Maestro dell'ordine di San Michele; la *Santa Margherita* onorava la sorella del re, Margherita di Valois, mentre la *Sacra Famiglia* è stata interpretata come un dono per la regina Claudia in relazione alla recente nascita del Delfino⁵.

Esplicata la delicatezza di questa commissione, non sorprende che il pontefice si sia rivolto al pittore più celebre e aggiornato del momento, lo stesso cui aveva affidato la soprintendenza alla fabbrica di San Pietro e che nominò conservatore delle antichità di Roma: Raffaello Sanzio⁶. La sua grande bottega garantiva, oltre a un'altissima qualità, un'esecuzione dell'opera in tempi brevi⁷. Così fu. Alcuni scambi epistolari testimoniano che il *San Michele* e la *Sacra Famiglia* furono terminati in meno di tre mesi⁸.

Vasari riporta che, per almeno due delle opere commissionate da Leone X con destinazione la corte di Valois, Raffaello si servì di Giulio Romano, e se ne comprende bene la ragione se si pensa ai grandi cantieri cui l'urbinate stava lavorando in quel periodo – Villa Madama, le logge Vaticane, Palazzo Branconio dell'Aquila, la Sala di Costantino. Nell'*incipit* della biografia del Pippi si legge: «et a olio lavorò sopra un bellissimo quadro d'una Santa Lisabetta, che fu fatto da Raffaello, e mandato al re Francesco di Francia insieme con un altro quadro d'una Santa Margherita, fatto quasi

⁴ «Dite anchora a S. Ex.a che 'l suo ritracto è finito del tutto, e che assai è satisfacto a N. S. et a Mons. Rev.mo, parendoli tanto bello che non par loro che li [manca?] altro che lo spirito; e ve lo mando per questo corriero di Lione, el quale non parte questa sera ma indugierà a doman da sera» (SHEARMAN 2003, p. 322).

⁵ COX-REARICK 1995, pp. 191-199; per le schede sui dipinti pp. 201-214.

⁶ Si veda FERINO PAGDEN 2020.

⁷ Questo dato si evince dalla lettera che Baldassarre Turini invia a Goro Gheri il 23 marzo 1518: «Fate intendere alla Ex.a del Duca che Raphaello da Urbino non attende ad altro tutti el dì che a lavorare per lei e che el San Michele è a bonissimo termine e riesce una cosa per excellentia, e similmente el quadro della Nostra Donna è molto innanzi; e non attende ad altro, e ci so dire che ei usa una diligentia et una sollecitudine che mai usò in opere sue tale, e come saranno finite subito vi si manderanno» (SHEARMAN 2003, p. 328).

⁸ Il primo marzo 1518 Beltrame Costabili scrive ad Alfonso d'Este che Raffaello ha appena ricevuto una nuova commissione dal papa di un *San Michele* a grandezza naturale (SHEARMAN 2003, p. 326). Il dipinto è citato insieme alla *Sacra Famiglia* in numerose lettere successive fino a quella del 25 maggio 1518 in cui Baldassarre Turini comunica a Goro Gheri che le due opere sono terminate (SHEARMAN 2003, p. 343).

interamente da Giulio col disegno di Raffaello»⁹; il *San Michele*, già nell'edizione torrentiniana, è attribuito unicamente alla mano del maestro¹⁰.

La commissione del Bibbiena dell'effigie della viceregina si inserisce, dunque, in un preciso contesto diplomatico. Investito del ruolo di legato pontificio alla corte di Francia il 3 marzo 1518, il cardinale volle evidentemente partecipare all'omaggio che la corte papale stava rendendo a Francesco I, scegliendo per il suo dipinto un soggetto più dilettevole¹¹. Essendo nota la sensibilità del sovrano per la bellezza femminile, il Bibbiena era certo che il suo dono sarebbe stato molto gradito¹². È opportuno chiedersi, però, perché fra tutte le cortigiane fu scelta la consorte di uno dei più schierati nemici di Francesco I, il viceré Ramon Folch de Cardona¹³.

Nominato comandante supremo della Lega Santa che, all'inizio del secondo decennio del Cinquecento, si contrappose all'avanzata francese sulle corti italiane, il viceré incontrò il Bibbiena più volte e i due strinsero un legame di amicizia¹⁴. Nell'agosto 1512, durante il congresso di Mantova in cui Giulio II decise di appoggiare, con l'aiuto degli spagnoli, il rientro dei Medici a Firenze, fu proprio il cardinale a introdurre Ramon nella corte estense; il viceré era noto per le sue numerose avventure amorose e, sebbene fosse già sposato con la quattordicenne Isabel, s'infatuò di una delle damigelle di Isabella d'Este, Eleonora Brogna de' Lardis Compagni, detta la Brognina¹⁵. Temendo l'imminente punizione che sarebbe stata inflitta al duca Alfonso per le sue dichiarate simpatie

⁹ VASARI 1966-1987, V, p. 56. La prima visita di Vasari a Mantova risale al 1541 e fu quindi anteriore alla prima edizione delle *Vite* mentre il secondo soggiorno risale al maggio del 1566. Essendo Giulio morto nel 1546, è necessario ricondurre tutte le informazioni ottenute dal Pippi alla prima visita del '41. Tuttavia, Vasari non ne farà menzione nella Vita del 1550 ma solo in quella contenuta nell'edizione torrentiniana (RUBIN 1995, pp. 130-134; AGOSTI 2016, pp. 48-49). Secondo Patricia Rubin il motivo è riconducibile a una mera attestazione di riservatezza: «it was not germane to the *Life* that he fashioned out of his friendship and respect for Giulio» (RUBIN 1995, p. 209).

¹⁰ «Fece in Francia molti quadri, e particolarmente per il re San Michele che combatte col Diavolo, tenuto cosa maravigliosa; [...] senzaché egli è dipinto d'una maniera, che tanto quanto l'Angelo getta splendore, tanto più cresce e multiplica paura e tenebre guardando Lucifero, che l'uno e l'altro fu talmente fatto da lui che egli ne ebbe dal re onoratissimo premio» (VASARI 1966-1987, IV, p. 199).

¹¹ FRITZ 2002, p. 433.

¹² Si riporta la lettera che nel novembre 1518 Francesco d'Este inviò a Francesco I insieme alla Venere realizzata da Lorenzo Costa: «Sire. Per questo camerero di Federico mio figlioso mando a V. M.à un quadro de pictura qual ho fatto far a posta al mio pictore, havendo inteso che quella desiderava di haver una immagine di questa sorte. So ben che la ditta pictura vene inanti a uno grande e bono giudice di bellezze di corpi macimamente di donne et per questo tanto più voluntieri la mando...» pubblicata in FRITZ 2002, pp. 442-443. Si vedano anche FERINO PAGDEN 1989b, p. 46; COX-REARICK 1995, pp. 262-264.

¹³ Per un profilo del personaggio si veda YEGUAS I GASSÓ 2009.

¹⁴ FRITZ 2002, p. 457.

¹⁵ Si veda BELLONCI 2010 da p. 184 a seguire.

francesi¹⁶, la marchesa sfruttò la debolezza del viceré a suo vantaggio e, favorendo l'unione con la Brognina, neutralizzò Ramon che si ritirò, con la sua amante, a Goito nei pressi di Mantova. La fama della bellezza di Eleonora arrivò alle orecchie di Francesco I che, durante la sua spedizione in Nord Italia – che si concluse con la vittoria di Marignano (1515) – predispose, tramite il vescovo di Nizza, il rapimento della donna dalle mani del suo nemico. Il piano fallì. Durante la fuga, i francesi furono intercettati da alcuni soldati spagnoli che liberarono la Brognina; Francesco I rimase talmente amareggiato dall'esito negativo della missione che predispose l'esilio del vescovo¹⁷.

Alla luce di queste vicende storiche, è evidente come la scelta di omaggiare il re di Francia con il ritratto della moglie del suo antagonista – non solo politico – assuma un preciso significato di rivalsa: se Francesco I era uscito perdente dalla battaglia amorosa per la conquista della Brognina – in cui il Bibbiena si schierò esplicitamente dalla parte del suo avversario – ora, tre anni dopo, il cardinale lo vendicava consentendogli di collezionare l'immagine della viceregina.

Nonostante la Requesens fosse nota in Europa per la sua bellezza, celebrata da artisti e poeti, sarebbe riduttivo, nello specifico caso di questa commissione, giustificare la scelta del soggetto unicamente in ragione della sua avvenenza¹⁸. Donna Isabel – la cui identità è stata riconosciuta solo recentemente grazie alle ricerche di Michael Fritz¹⁹

¹⁶ FRITZ 2002, p. 451.

¹⁷ FRITZ 1997, p. 34.

¹⁸ Si pensa, in particolare, all'*Opera nuova nomata vero Tempio de Amore*, componimento poetico scritto in ottave da Jacopo Campanile all'inizio degli anni Venti del Cinquecento e pubblicato nel 1536 ad Alife. Isabel è qui descritta come la più bella delle donne, prima colonna su cui il poeta costruisce il suo tempio: «La prima fu l'invitta alma Isabel / ov'era un bel cardon signat'è scolto,/ che com'in ciel par matutina stella/ così risplend'in terra il suo bel volto,/ la qual se canta, ride o se favella,/ dimostra un mar di grazia in se raccolto;/ questa gli parve in fin di poner prima/ bella tra belle e delle belle in cima» (IMPIERI 2012-2013, p. 97). Sul componimento di Campanile e il riferimento a Isabel si veda anche RUOTOLO 2017, pp. 96-97; BAZZANO 2012, p. 1499 (a p. 1497 viene citato il ritratto del Louvre); CAPATA 1998, p. 222. Benedetto Croce riporta alcuni versi che Fernando d'Avalos compose per la viceregina (CROCE 1917, pp. 135-136). In YEGUAS I GASSÓ 2009 vengono citati anche i commenti di Sanuto - «la moglie giovane e bella» - e quello di Costantino Castriota - «di volto la più bella donna che nacque mai...bella di cannatura la Requesenz moglie del viceré Cardona, ebbe i suoi denti neri come il carbone ed il fiato di febido e puzzolente odore» (pp. 46-47). Passavant è stato il primo a sottolineare la necessità di interpretare il ritratto considerando la fortuna letteraria della ritrattata, identificandola però ancora come Giovanna d'Aragona (PASSAVANT 1860, pp. 266-268).

¹⁹ Con la pubblicazione del suo studio monografico, Fritz ha tolto ogni dubbio sull'identità della ritrattata, Donna Isabel de Requesens, individuando nella pubblicazione del *Receuil des dames galantes* di Brantôme (1584-86) il momento in cui si è diffusa l'erronea convinzione che l'opera rappresentasse Giovanna d'Aragona, moglie di Ascanio Colonna e figlia di Ferdinando I (FRITZ 1997). Con la scoperta di Fritz si è potuta riabilitare anche la fonte vasariana in quanto l'aretino utilizza il sostantivo viceregina senza nessun nome proprio.

– è ritratta seduta, con indosso un voluminoso abito di velluto rosso e in testa un copricapo impreziosito da gemme. La mano destra gioca con la pelliccia che porta intorno al collo, mentre la sinistra è poggiata sul ginocchio²⁰. Sebbene questa posa sembri finalizzata a comunicare naturalezza, lo sguardo spento e asettico lascia prevalere una certa freddezza e artificiosità: Isabel «è soltanto posa, abbigliamento e simboli di regalità; come personalità umana e individuale, per la quale era tanto lodata al di là della sua bellezza fisica, finisce quasi per scomparire»²¹. Incluso quindi tra i cosiddetti *State Portraits* per la forte attenzione riservata alla resa dei dettagli che indicano lo *status* della donna, il ritratto è stato considerato cruciale anche nello studio della ritrattistica e dell'immaginario femminile nella prima età moderna²²: l'insistenza con cui Isabel sottolinea con la mano la presenza del ginocchio nell'inquadratura, ne confermerebbe la carica erotica²³.

In questa polarità che vede contrapporsi da una parte gli attributi politici, riconducibili al ruolo di viceregina, e dall'altra gli attributi sensuali che testimoniano l'idea di bellezza a cui il suo corpo rimanda, si inserisce un terzo fattore: lo spazio. Isabel è infatti ritratta nel salone di una residenza reale tra uno strumento a corde, alla sua destra, e un trono decorato con teste leonine, alla sua sinistra. Alla fine del corridoio voltato, a cui la donna dà le spalle, si apre una loggia riccamente decorata abitata da due figure di spalle che si affacciano verso il panorama che gli si apre dinanzi (FIG. 2.2). Colonne marmoree poggiate su una balaustra a doppio fuso, sostengono, tramite capitelli corinzi dorati, un architrave che, a sua volta, fa da base alla volta affrescata. Tra le due colonne s'intravedono tre voliere e, sulla sinistra, l'acqua zampillante di una fontana; oltre questi elementi si sviluppa una macchia verde – potenzialmente un bosco – alla fine della quale, dopo alcune velature più chiare che potrebbero indicare uno specchio d'acqua, si può riconoscere una montagna.

Dando credito alla lettera che il 2 marzo 1519 Beltrame Costabili, vescovo d'Adria e ambasciatore ferrarese alla corte papale in Roma, inviò al duca d'Este, si

²⁰ Béguin ipotizza, per la posa di Isabel, un preciso riferimento all'ignudo alla sinistra del profeta *Geremia* della Sistina; questa citazione lo renderebbe «un modèle pour la formule maniériste du portrait d'apparat» (PARIGI 1983-1984, pp. 98-101).

²¹ FERINO PAGDEN 1989a, p. 68.

²² OBERHUBER 1971, p. 128; OBERHUBER 1972; CASTELNUOVO 1973, p. 1063; JENKINS 1977 [1947], p. 39; GOFFEN 2002, p. 192.

²³ WOODS-MARSDEN 2001, pp. 80-81.

potrebbe avanzare l'ipotesi che il panorama oltre la loggia sia il golfo di Napoli. Nella lettera, infatti, Costabili informava il duca che il cartone del *Ritratto della viceregina* – richiesto a Raffaello subito dopo che Alfonso vide il dipinto nella collezione di Francesco I durante il suo viaggio in Francia alla fine del 1518 – non era stato realizzato dall'artista ma da un suo *gargione*, inviato a Napoli per cogliere le fattezze della donna²⁴.

Per quanto riguarda l'architettura e le decorazioni della volta, è già stato riconosciuto un preciso riferimento al coevo cantiere della loggia di Psiche alla Farnesina²⁵. Questa citazione può essere interpretata sia come volontà di testimoniare in Francia la ricchezza e lo sfarzo della Roma papale, sia come espediente per evidenziare il ruolo di modello che le residenze vicereali, in particolare la villa di Poggioreale, ebbero nella progettazione di villa Chigi²⁶.

Considerata la funzione di diporto di Poggioreale, è molto probabile che Giulio Romano abbia avuto occasione di visitarla e non è da escludersi che abbia ritratto proprio qui Donna Isabel. Due fonti cinquecentesche – *Le cose volgari di messere Agostino Landolfo Vescovo di Monte Piloso nelle quale si ragiona dell'una e dell'altra fortuna...* (1536) e il libro III del *Trattato di Architettura* di Sebastiano Serlio (1540) – evidenziano, infatti, la presenza di una grande voliera come elemento caratteristico dei suoi giardini²⁷. Si può

²⁴ Si rimanda alla nota 1. Interessante la notazione di Bazzano secondo cui «il ritratto appare come pochi in grado di offrire un'immagine icastica della cultura napoletana del primo Cinquecento» (BAZZANO 2012, pp. 1497-98).

²⁵ FRITZ 1997, pp. 41-46. Béguin ha invece proposto un confronto con l'architettura di Villa Madama (PARIGI 1983-1984, p. 100).

²⁶ Un foglio conservato agli Uffizi attribuito a Baldassarre Peruzzi e caratterizzato da una filigrana riconducibile al papato di Giulio II (1503-1513), testimonierebbe che il senese studiò la villa durante il soggiorno napoletano che dovrebbe conseguentemente collocarsi ai primi anni del XVI secolo (FROMMEL 1961, p.96; GHISETTI GIAVARINA 1984). Considerando che Agostino Chigi possedeva un palazzo a Napoli – noto come La Munitione – e conoscesse direttamente lo sfarzo e la magnificenza delle residenze vicereali, sembra quanto mai probabile che la richiesta di prenderle a modello sia stata avanzata dallo stesso committente (GHISETTI GIAVARINA 1984, p. 20). Alla luce di queste considerazioni, si rivela particolarmente interessante anche l'ipotesi avanzata da Eugenio Battisti secondo la quale si potrebbe considerare la villa di Poggioreale come modello per il progetto di Palazzo Te (BATTISTI 1991, p. 24). Di fatto, nella vita di Giulio Romano, Vasari riporta che durante la sua visita a Mantova, il Pippi gli mostrò «tutte l'opere sue e particolarmente tutte le piante degli edifizii antichi di Roma, di Napoli, di Pozzuolo, di Campagna, e di tutte l'altre migliori antichità di che si ha memoria, disegnate pare da lui e parte da altri» (VASARI 1966-1987, V, p. 79).

²⁷ «De i bellissimoi giardini con diversi compartimenti, de gli hortaggi, de i frutti d'ogni sorte in grandissima copia, de le peschiere di acque vive, de i rivi, de i luoghi per diversi augelli grossi e minuti, de le stalle ben fornite di ogni sorte di cavalli, e di molte altre cose belle io non parlo perciocché messer Marc'Antonio Michiele [...] ne ha trattato apieno in una epistola latina drizzata ad un suo amico» (MODESTI 2014, pp. 44-45). «Alle delizie paradisiache della villa doveva contribuire il canto degli uccelli. Una grande voliera

quindi ipotizzare che l'artista abbia scelto di inserire questo dettaglio nel ritratto per facilitare il riconoscimento della ricca e sfarzosa residenza vicereale. La fama di quest'ultima, quale luogo di straordinaria bellezza, era arrivata anche in Francia grazie alle testimonianze dei reduci dalla campagna di Carlo VIII nel Regno di Napoli (1494-1495). Pierre de Rohan, viceconte di Fronsac, rimase talmente affascinato dallo sfarzo di quegli edifici che decise di prenderli a modello per la ristrutturazione del suo *Château Le Verger*. Proprio da questo castello, il cardinal Bibbiena inviò, nel luglio del 1518, una lettera a Giulio de' Medici in cui esprimeva tutta la sua fascinazione: «Questo Vergier è la più bella cosa ch'io vedessi, o creda veder giamai. Ci staremo ancor otto giorni poi si torna ad Angiers [...]»²⁸. Il legato soggiornò presso il castello – ereditato dal figlio di Pierre, Charles de Rohan – insieme a Francesco I che pare avesse portato con sé il *Vergier d'honneur*, la cronaca scritta in prosa e in versi da André de la Vigne dedicata proprio al racconto della marcia su Napoli compiuta da Carlo VIII²⁹. Nel testo è contenuta un'accurata descrizione di Poggioreale quale luogo destinato al piacere e al riposo, caratterizzato da grandi gallerie, ricchi giardini con voliere, fontane, alberi da frutto, fiori di ogni specie³⁰. Secondo Michael Fritz è altamente probabile che il regno di Napoli e

composta da otto gabbie «piene tutte d'ogni maniera d'ugelli che rendevano certamente dulcissima melodia» si affacciava infatti sul lato orientale dell'ultimo giardino attraversato, oltre il quale, nell'area triangolare annessa alla villa nelle tavole di Lord Bute, viene da immaginare il tradizionale boschetto» (SERLIO 2008 [1544], p. CL).

²⁸ Pubblicato in FRITZ 2002, p. 436.

²⁹ FRITZ 2002, p. 436.

³⁰ «Le samedi son armee diverse/assez matin se partit du dict Verce,/et tost après il monta a cheval/pour aller boire dedens Pouge Real,/ qui est ung lieu de plaisance confit;/ aussi Alphons pour son plaisir le fit/ auprès de Napples ou en toutes manieres/ y a des choses sur toutes singulieres, comme maisons a mignons fenestraiges,/ gran galleries, longues, amples et larges,/ jardins plaisans, fleurs de douceurs remplies,/ et de beaultez sur toutes acomplies,/ petit præaulx, passages et barrieres,/ costé fontaines et petites rivieres/pour s'esjouir et a la fois s'esbatre,/ou sont ymaiges antiques d'albastre,/ de marbre blanc et de porphire aussi,/ emprés le vif ou ne fault ça ne si,/ung parc tout clos ou sont maints herbes saines,/beaucoup plus grant que le Boys de Vincennes, /plains d'oliviers, oreniers, grenadiers,/figuiers, datiers, poiriers, allemandiers,/ pommiers, loriers, roumarins, marjolaines,/ et giroffles sur toutes souvearines,/nobles heuillets, plaisantes armerires,/ qui en tous temps sont la dedens flories/et de rosiers, assez bien dire l'ose, /pour en tirer neuf ou ditz muytz d'eau rose[...]. Et puys, au bout de toutes ses prayerues,/sont situees les grandes mestaieries,/la ou que sont avec chappons, poulailles,/toutes manieres et sortes de volailles» (DE LA VIGNE 1981, pp. 248-249). Uno dei primi bollettini spediti da Napoli a Parigi descriveva la villa come «une maison de plaisance que le roy Ferrand et ses predecesseurs ont fait faire, qui est telle que le beau parler de maistre Alain Chartier, la subtilité de maistre Jehan de Meun, et la main de Fouquet ne sauroient dire, escrire, ni peindre... Elle est environnee d'orengers et de rommarins et de tous autres arbres fructueux tant en yver que en esté a si grant quantité que c'est chose inestimable. Ledit jardin est clos de murs en carré, et il est si beau qui je ne vous sauray escrire en la vie d'homme. Environ ceste maison sont les belles fontaines, les viviers pleins d'oyseaulx de toutes sortes et si estranges qu'on ne sauroit penser», (J. La Pilorgerie, *Campagne et bulletin de la grande armée d'Italie*, Paris 1866; ripubblicato in DE LA VIGNE 1981, pp. 343-344).

soprattutto la sua capitale, descritta dalle fonti francesi come una sorta di paradiso terrestre, furono argomento di conversazione tra il padrone di casa, Charles de Rohan, e i suoi illustri ospiti³¹. Che sia stato, dunque, lo stesso cardinale a raccomandare Raffaello di insistere sulla sfarzosità e sulla ricchezza dell'ambiente in cui avrebbe collocato la bella viceregina?

2.1.2. L'artista

Nel *Ritratto di Isabel* lo spazio è quindi protagonista tanto quanto la figura umana. Analizzando lo sfondo è possibile cogliere la ricchezza dei dettagli descritti dall'artista con particolare perizia, in grado di generare una tensione tra primo e secondo piano. Questo modo di comporre è stato considerato una delle discriminanti che farebbero pendere a favore di Giulio l'annoso dibattito sulla paternità dell'invenzione. In occasione della mostra del 1989, Ferino Pagden ha rilevato come «Due sono oggi i problemi principali connessi a quest'opera: il primo capire chi fu il responsabile del *layout* generale, il secondo se Raffaello sia intervenuto nel volto, come specifica il Vasari»³².

Dal confronto con gli altri dipinti coevi e di medesimo genere usciti dalla bottega di Raffaello, si sono potute facilmente mettere in risalto le divergenze rispetto all'impostazione tipicamente raffaellesca con l'effigiato rappresentato su uno sfondo

³¹ FRITZ 2002, pp. 444-445, nota 42.

³² MANTOVA 1989, p. 267. In quest'occasione Ferino Pagden ha messo ben in evidenza come il *Ritratto di Isabel* sia «un esempio illuminante della problematica Raffaello-Giulio: benché oggi si riconosca all'unanimità che Giulio lavorò all'esecuzione, non v'è accordo sulla paternità dell'invenzione» (FERINO PAGDEN 1989a, p. 67). Qualche anno prima Gould si pronunciò a favore del maestro evidenziando una «Giulio fallacy» (GOULD 1982, pp. 486-487). Di tutt'altro avviso è Joannides che in più occasioni ha affermato la sua opinione secondo cui il ritratto è opera di un grande artista quale era Giulio nel 1518 (JOANNIDES 1985, p. 419; JOANNIDES 1989, pp. 68-69; YOUNG, JOANNIDES 1995, p. 732; JOANNIDES 2000, p. 36; MADRID-PARIGI 2012, pp. 237-240). Tuttavia, Ferino Pagden è stata la prima a concentrarsi sul problema compositivo. Per la questione riguardante l'informazione di Vasari rispetto a un ritocco di Raffaello al volto di Isabel, le indagini diagnostiche fatte in occasione delle mostre del 1983 e del 2012 a Parigi hanno confermato che gli occhi della donna sono stati modificati. Per ulteriori approfondimenti si rimanda al compte rendue d'étude del 24 settembre 2010 consultabile presso il Département des Peintures du Musée du Louvre e a MADRID-PARIGI 2012 pp. 375-376. La totale assenza di caratterizzazione psicologica della viceregina costituisce un problema rispetto a un possibile intervento di Raffaello se si pensa che negli stessi mesi l'urbinate aveva realizzato il ritratto di Lorenzo de' Medici, ammirato proprio per la sua espressione viva (SHEARMAN 1995, p. 112).

monocromo. Si pensi, per limitarsi ai ritratti femminili, alla *Velata* (FIG. 2.7)³³, al *Ritratto di donna* di Strasburgo (FIG. 2.8)³⁴ o, estendendo il confronto anche agli altri ritratti, al già citato *Lorenzo de Medici* o al precedente *Giovane uomo* di Cracovia (1510-11 ca.; FIG. 2.9) che, sebbene presenti un'apertura su un paesaggio, non è certamente paragonabile alla complessità dello spazio in cui è rappresentata la viceregina³⁵.

Sarebbe proprio «questa mancanza di equilibrio fra l'individualità umana e l'ambiente», ricco di quegli «elementi discorsivi»³⁶ estranei alla ritrattistica del maestro, che per Ferino Pagden porta a escludere un intervento di Raffaello nel processo compositivo³⁷. Per verificare tale ipotesi è sufficiente spostare l'analisi comparativa nell'ambito del *corpus* giuliesco della pittura su cavalletto coeva o subito successiva al nostro ritratto.

Osservando la pala dipinta per la cappella Fugger in Santa Maria dell'Anima (FIG. 2.11), prima commissione affidata direttamente a Giulio senza passare per il suo maestro, si possono già riscontrare alcune affinità³⁸. Se la parte destra, in cui è collocata la Sacra Famiglia, ha per sfondo un telo verde sorretto da due putti, la parte sinistra resta scoperta lasciando vedere quello che Vasari ha descritto come un «casamento che gira a uso di teatro»³⁹. Si tratta di un antico edificio romano, probabilmente realizzato sul modello della galleria dell'esda dei Mercati traianei, abitato da una vecchiarla che, in una pausa dal suo filare, dà da mangiare a una gallina e ai suoi pulcini (FIG. 2.12)⁴⁰. Per quanto il dettaglio appaia distanziato dal primo piano e manifesti immediatamente il suo carattere superfluo, ci sono almeno due elementi che lo portano all'attenzione dello spettatore: la tenda-sipario e la luce⁴¹. Il primo funziona come una soglia spazio-

³³ Per una scheda del dipinto si veda MEYER ZUR CAPELLEN 2008, pp. 116-119, n. 73.

³⁴ Ritratto realizzato sulla base di un'invenzione Raffaellesca, la cui esecuzione fu affidata molto probabilmente a Giulio Romano. Si veda Ferino Pagden in MANTOVA 1989, p. 268; JOANNIDES 1989, pp. 68-69; ROMA 2020-2021, pp. 311-312).

³⁵ Il confronto è stato proposto in PARIGI 1983-1984, p. 101. Per una scheda del dipinto si veda MEYER ZUR CAPELLEN 2008, pp. 94-99, n. 70. Un'apertura sul paesaggio è presente anche nel *Ritratto di Giuliano de Medici* (FIG. 2.10) e nel già citato *Alessandro Farnese* ma, come per il *Giovane* di Cracovia, questi inserti non intaccano la gerarchia dei piani.

³⁶ Espressione ripresa da Ferino Pagden in MANTOVA 1989, p. 267.

³⁷ FERINO PAGDEN 1989a, p. 67.

³⁸ HARTT 1958, pp. 56-57.

³⁹ VASARI 1966-1987, V, p. 62.

⁴⁰ HARTT 1958, pp. 56.

⁴¹ Il soggetto della pala è una *Sacra famiglia con San Giovannino, San Giacomo Maggiore e San Marco*. Per una proposta di lettura iconologica del dettaglio in secondo piano si veda PASTI 2017. È interessante notare che nel disegno del GDSU, U14615 F (FIG. 2.13), interpretato dalla critica come preparatorio alla *Pala Fugger*,

temporale tra la sacra conversazione e il mondo contingente sullo sfondo⁴²; il secondo, la luce, illumina la donna e i volatili come attori su di un palcoscenico⁴³. Queste due scelte compositive sono state interpretate da Manfredo Tafuri in rapporto alla volontà dell'artista di smascherare l'artificialità dell'opera:

Giulio avverte che si tratta di una rappresentazione, che la "messa in posa" dei soggetti del quadro ha come correlato la vita quotidiana raffigurata dalla scenetta sullo sfondo, con la vecchia che nutre i pulcini. E una rappresentazione è per definizione qualcosa di fittizio, persino di precario, malgrado la tonalità monumentale che ad essa può essere attribuita⁴⁴.

Il carattere di rovina con cui è presentato l'edificio romano, dalla sua struttura architettonica alle decorazioni – si notino i brani a monocromo nei sottarchi o le statue amputate nelle nicchie –, enfatizza ancora di più il contrasto temporale tra una storicità terrestre e un'a-storicità divina. Nel proporre una datazione del dipinto ai mesi antecedenti la partenza per Mantova, Frederick Hartt lo ha definito «the most outspokenly Mannerist of Giulio's Roman Madonnas. [...] More than ever the vignette becomes a picture, with its own system of illumination, hung in the background»⁴⁵. L'invito ad interpretare questo dettaglio come una *picture* risulta interessante se letto in relazione al passo sopracitato da Tafuri e può essere esteso senza difficoltà anche al *Ritratto della viceregina*: la scena sullo sfondo con le due figure di spalle incorniciate

l'artista abbia ommesso la figura della vecchia con il fuso e i volatili e anche le piante e le statue nelle nicchie (si veda Ferino Pagden in MANTOVA 1989, p. 262).

⁴² TAFURI 1989, p. 37 e p. 52.

⁴³ L'uso di forti contrasti chiaroscurali nelle opere romane di Giulio – non del tutto compresi da Vasari (VASARI 1966-1987, V, p. 63) – va ricondotto, secondo la critica, alla riflessione che Raffaello aveva avviato sull'opera di Leonardo quando quest'ultimo fu ospitato presso la corte papale dal 1513 al 1516; a tale proposito si veda WEIL GARRIS POSNER 1974; FERINO-PAGDEN 1989, p. 80; BAMBACH 2013.

⁴⁴ TAFURI 1989, p. 52.

⁴⁵ HARTT 1958, p. 57. Si ritiene necessario interrogarsi sull'uso dell'aggettivo "Mannerist" in relazione alla *Pala Fugger*. Esso si presenta come indice dell'espressione di quella tendenza "anticlassicista" con cui, secondo Hartt, Giulio Romano si sarebbe emancipato dalla norma raffaellesca (si veda FERINO-PAGDEN 1989, p. 81) e che, alla luce dell'interpretazione del Manierismo diffusa alla metà del Novecento, costituiva un tratto distintivo di questo stile artistico. Anche Briganti ha citato la pala dell'Anima come prova del distacco di Giulio dal modello del suo maestro a favore di «risoluzioni "realistiche"» – si veda il dettaglio della vecchiarella – in cui rintracciare l'inizio del Manierismo (BRIGANTI 1945, pp. 34-36). Ferino Pagden non è d'accordo con l'interpretazione di questa scena come "quadro nel quadro" ma invita a considerare tali dettagli come «*elementi discorsivi*», inserti di vita quotidiana finalizzati più a distrarre lo spettatore dal soggetto principale che a una tautologia della rappresentazione (FERINO-PAGDEN 1989a, p. 68).

dall'arco che collega l'interno alla loggia, si presenta infatti come un'immagine nell'immagine⁴⁶.

Giulio è ricorso più volte a questo «raddoppiamento dell'immagine», sia nelle sue opere sacre sia in quelle profane. Tra queste ultime, non può non essere menzionata la *Donna alla toletta* del Museo Puskin di Mosca (FIG. 2.14), dipinto che per il soggetto e la composizione si avvicina moltissimo al *Ritratto della viceregina*⁴⁷. Sebbene il dibattito su quest'opera si sia concentrato principalmente sul riconoscimento della ritrattata, non sono mancate riflessioni specificamente formali legate alla composizione⁴⁸. Il gesto della donna si presenta, infatti, ambiguo: concede allo spettatore di vedere le sue nudità o manifesta il disagio di essere stata vista⁴⁹? La domanda acquista particolare interesse se si considera lo spazio in cui è inserita la figura. Si tratta, come per il nostro ritratto, di una complessa e articolata costruzione architettonica, probabilmente la facciata di un cortile. Oltre la balaustra su cui sta camminando una scimmia – animale simbolo della passione sfrenata – si vedono due mezze arcate intramezzate da una colonna ionica: l'arcata di sinistra incornicia una statua in una nicchia (molto probabilmente Venere) mentre quella di destra una donna che sta stendendo un drappo⁵⁰. Tom Henry e Paul Joannides hanno proposto di riconoscere in quest'ultima figura la stessa che nel *Ritratto della viceregina* è vista di spalle: «elle est ici vue de face, comme si nous étions dans le jardin d'Isabelle»⁵¹. Giulio avrebbe spostato il suo punto di vista di 180 gradi, portando lo spettatore all'interno del giardino che si intravede nello sfondo del dipinto del Louvre.

In entrambe le opere questi dettagli afferiscono alla sfera del quotidiano e indicano un elemento contingente, superfluo nella “narrazione”. La grande differenza sta nel fatto che, mentre il dipinto del Louvre si presenta indubbiamente come un ritratto, quello di Mosca non è riconducibile a un genere pittorico. Citando il confronto

⁴⁶ Si rimanda a STOICHITA 2013 [1998], pp. 41-72.

⁴⁷ Si rimanda alla recente scheda scritta da Wolk-Simon in MANTOVA 2019-2020b, pp. 174- 175, n. 29, con bibliografia precedente. Per i confronti con il *Ritratto della viceregina* si veda: FERINO-PAGDEN 1989, p. 79; MADRID-PARIGI 2012, p. 302.

⁴⁸ Si veda in particolare WOLK-SIMON 2011, pp. 156; MADRID-PARIGI 2012, pp. 302-303; MANTOVA 2019-2020b, pp. 174-175, n. 29.

⁴⁹ Wolk-Simon propende per la prima ipotesi, proponendo d'identificare la donna con la prostituta Lucrezia Scanatoria (MANTOVA 2019-2020b, p. 174, n. 29); Ferino Pagden (FERINO-PAGDEN 1989a, p. 79), Henry e Joannides (MADRID-PARIGI 2012, p. 302) hanno lasciato sospesa la lettura concordando però sull'attitudine sorpresa della donna di fronte allo spettatore.

⁵⁰ MADRID-PARIGI 2012, p. 302.

⁵¹ MADRID-PARIGI 2012, p. 302.

che la critica ha proposto con la *Fornarina* è evidente che la nudità assuma nelle due tele un valore molto diverso: «Alors que la Fornarina attend le spectateur qui s'approche, cette femme, interrompue dans sa toilette, se tourne vers lui en exprimant la surprise»⁵². Tale espressione di sorpresa – indipendentemente dal grado di artificiosità che le si vuole riconoscere – costringe lo spettatore a definirsi come *voyeur*, osservatore di un'intimità violata e non intenzionalmente offerta⁵³. Il dettaglio della donna che stende il drappo sembrerebbe funzionale a rendere efficace tale meccanismo: l'inclusione nella composizione di un gesto istantaneo e spontaneo contribuisce, infatti, a confondere lo spettatore rispetto alla legittimità della sua presenza di fronte a quel tipo di immagine.

La volontà di “giocare” con lo spettatore e con il suo sguardo è, d'altronde, ribadita più volte da Giulio nelle sue opere romane, per raggiungere il suo *climax* nei grandi cicli mantovani. Si può citare come esempio i *Due amanti* dell'Hermitage (FIG. 2.15), dipinto che tematizza nella sua stessa composizione il motivo del *voyeurismo* e costringe lo spettatore a essere complice della vecchia che si affaccia dalla porta⁵⁴. Anche quest'opera è stata descritta come ambigua: si tratta della rappresentazione di due divinità – Venere e Marte, Venere e Adone? – o l'incontro di due giovani in un bordello? Secondo l'interpretazione di Barbara Furlotti, Giulio Romano avrebbe creato «volutamente» un'immagine «ambigua e teatrale» per «rievocare le trame movimentate da colpi di scena e amplessi – spesso facilitati proprio dall'intervento di una serva – che caratterizzano commedie antiche e moderne di grande successo nel Rinascimento»⁵⁵. Le composizioni di Giulio sono delle vere e proprie messe in scena e già Vasari, come si è potuto evincere dal sopracitato commento alla pala di Santa Maria dell'Anima, aveva riconosciuto questo rimando al teatro⁵⁶.

Appare come un colpo di scena anche l'ingresso del corteo di dame nella stanza in cui è ritratta la cosiddetta Margherita Paleologa (FIG. 2.16). Sulla destra del dipinto, realizzato verosimilmente in occasione delle nozze di Margherita con Federico Gonzaga nel 1531, alcune donne irrompono letteralmente nello spazio del ritratto. Il gesto della

⁵² MADRID-PARIGI 2012, p. 302; si veda anche Wolk-Simon in MANTOVA 2019-2020b, pp. 170-171, 174.

⁵³ Su questo tema si veda Di Monte in ROMA 2020-2021, pp. 219-221.

⁵⁴ Su questa problematica si veda Ferino Pagden in MANTOVA 1989, pp. 274-275 e più recentemente Furlotti in MANTOVA 2019-2020b, pp. 176-181.

⁵⁵ Furlotti in MANTOVA 2019-2020b, p. 176.

⁵⁶ Si veda qui la nota 38 del secondo capitolo.

figura che scopre la tenda – di cui resta anche uno studio preparatorio (FIG. 2.17)⁵⁷ – consente l'ingresso non solo di questi personaggi secondari ma anche di una temporalità in netto contrasto con la fissità della donna in primo piano⁵⁸.

Come si è già avuto modo di sottolineare analizzando la *Pala Fugger*, Giulio Romano dimostrò quella che Tafuri ha definito «ricercata bipolarità», inserendo nelle rappresentazioni sacre, caratterizzate, quindi dallo svolgersi in una temporalità in grado di trascendere il tempo terreno, dei dettagli che rimandano invece al quotidiano, alla realtà⁵⁹. Lo conferma la piccola tela rappresentante una *Madonna con bambino*⁶⁰ (FIG. 2.18) conservata presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma e la *Madonna della Gatta* di Capodimonte⁶¹ (FIG. 2.19). Entrambe sono ambientate in un interno domestico, segno di quel «processo di paganizzazione» operato da Giulio rispetto all'idea di sacro che esprimono le opere del suo maestro⁶². La piccola *Madonna* di Roma presenta sulla destra una coppia di colombi incorniciati da un'infilata di porte aperte che dilata lo spazio in profondità; lo stesso tipo di composizione si ritrova nella *Madonna della Gatta*, dove Giuseppe è collocato alla fine del lungo corridoio che si apre sulla destra, incorniciato anch'egli dagli stipiti di una porta.

Secondo Joannides queste *enfilades* dimostrano «Giulio's precocious interest in possibilities only fully realised in the 17th century Holland, appropriately, since he must, in turn, have been inspired by Flemish painting»⁶³. Tuttavia, lo storico dell'arte inglese ha subito precisato che questo tipo di invenzione è riscontrabile già in Raffaello: nello specifico, fa riferimento a un disegno conservato nelle collezioni di Chatsworth (FIG. 2.20), rappresentante una donna che legge con una bambina, e a un altro foglio dell'Ahsmolean Museum di Oxford che ha per soggetto la *Madonna con il bambino e San*

⁵⁷ Inv. 3568, Département des Arts graphiques, Musée du Louvre: si veda MANTOVA 2019-2020a, pp. 130-131, n. 28.

⁵⁸ Shearman ha suggerito un diretto legame tra questo dettaglio e lo sfondo del *Ritratto della viceregina* attribuendo, però, l'invenzione del secondo a Raffaello (SHEARMAN 1983, pp. 118-121). Tale proposta è stata accolta da CAMPBELL 1990, p. 118.

⁵⁹ TAFURI 1989, p. 37.

⁶⁰ MADRID-PARIGI 2012, pp. 237-240, n. 63.

⁶¹ Ferino Pagden in MANTOVA 1989, p. 269; sull'iconografia del dipinto si veda PASTI 2012.

⁶² FERINO-PAGDEN 1989, p. 65.

⁶³ JOANNIDES 1985, p. 29.

Giovannino (FIG. 2.21)⁶⁴. Quest'ultimo si rivela di particolare interesse se messo in relazione al *Ritratto della viceregina*. Un confronto tra le due opere non è ancora stato proposto, probabilmente per la grande divergenza tra i soggetti e gli ambiti di realizzazione⁶⁵. Tuttavia, la vicinanza nella costruzione dello spazio appare evidente: la fuga speculare verso la loggia determina lo stesso tipo di tensione tra primo e secondo piano con una particolare attenzione alla resa degli elementi architettonici – seppur in misura minore nel disegno. Come ha notato Joannides, «Unusually, the group is set within a spacious chamber opening to a loggia with a large Serliana of the sort that Bramante was constructing in the Vatican at this time»⁶⁶.

L'analisi del disegno dell'Ashmolean indica una nuova pista di ricerca rivolta a indagare piuttosto che la paternità dell'invenzione del ritratto, i modelli raffaelleschi che in esso vengono ripresi e trasformati. Rispetto al soggetto principale della nostra riflessione – la figura di spalle – si presenta di grande interesse il confronto tra il ritratto della viceregina e un dettaglio del cartone preparatorio per l'arazzo sistino rappresentante l'episodio della *Morte di Anania* (FIG. 2.22)⁶⁷. In alto a sinistra, lontano dal palcoscenico in cui i vari testimoni, con pose e gesti teatrali, manifestano il proprio sgomento di fronte l'improvvisa morte del personaggio biblico, si vede la *silhouette* di una figura affacciata a una finestra (FIG. 2.23) presumibilmente impegnata a guardare lo stesso paesaggio di cui l'artista offre un brano nella parte destra del cartone. Questo dettaglio è stato poco considerato dalla critica, probabilmente per il suo carattere "accessorio" e totalmente estraneo a quella "grammatica" expressionista di gesti ed espressioni facciali che Raffaello ha coniato nei cartoni⁶⁸.

Osservando le due incisioni tratte da un primo modello dell'invenzione raffaellesca – una attribuita a Agostino Veneziano (FIG. 2.24) e l'altra a Ugo da Carpi (FIG. 2.25) – è evidente come inizialmente Raffaello avesse pensato le rappresentazioni delle estremità sinistra e destra del registro superiore in termini completamente differenti:

⁶⁴ JOANNIDES 1985, p. 29. Per il disegno di Chatsworth (inv. 728) si veda GERE, TURNER 1983, pp. 168-169, n. 137; JOANNIDES 1983, p. 213, n. 320. Per il disegno di Oxford si veda JOANNIDES 1983, p. 175, n. 173r; GERE, TURNER 1983, p. 70, n. 52

⁶⁵ Sia Joannides che Gere e Turner datano il disegno agli anni fiorentini, tra il 1507 e il 1508.

⁶⁶ JOANNIDES 1983, p. 175, n. 173r.

⁶⁷ Sul cartone si veda: WAAGEN 1854, pp. 376-379; SHEARMAN, WHITE 1958; SHEARMAN 1972; FERMOR 1996; NEW YORK 2002, pp. 190-193; LONDRA 2010, pp. 89-93; GNANN 2020.

⁶⁸ L'espressione è presa da SHEARMAN 1972, p. 129.

orientandosi rispetto al cartone, la parte destra non prevedeva un'apertura paesistica ma una veduta sulla città; la parte sinistra, invece, includeva una figura apparentemente in fuga, con il panneggio svolazzante mentre sale una scalinata⁶⁹. In una recente scheda dedicata al chiaroscuro di Ugo da Carpi, Achim Gnann ha trascurato questo dettaglio. Rispetto all'analisi delle differenze tra il chiaroscuro e il cartone si legge: «Sul lato destro [...], al di sotto della scalinata, l'artista aveva inserito una volta il cui arco si prolunga nel movimento discendente delle figure in piedi e poi inginocchiate»⁷⁰. Il motivo della scarsa considerazione riservata dalla critica verso questa figura può essere ricondotto anche alla sua scarsa leggibilità. Nel tradurre a stampa l'invenzione raffaellesca, Nicholas Dorigny rappresentò il personaggio di faccia, spettatore del dramma in atto (FIG. 2.26)⁷¹.

Nel celebre volume dedicato ai cartoni raffaelleschi, *Raphael's cartoons in the collection of Her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel*, John Shearman ha ripreso un confronto già proposto da Gustav Friedrich Waagen tra la *Morte di Anania* e il rilievo rappresentate *l'Incontro tra Salomone e la Regina di Saba* scolpito da Lorenzo Ghiberti per la Porta del Paradiso del Battistero di Firenze (FIG. 2.27)⁷². Lo storico dell'arte ha giustificato la pregnanza di tale confronto, oltre che per alcuni aspetti strettamente compositivi e architettonici, anche per il dettaglio delle figure che si affacciano dalle finestre: «A connection [...] is not easily proved unless the back-views among Raphael's foreground figures and the half-length at a window in the background of the Cartoon seem sufficiently convincing references»⁷³. Tuttavia, mentre nell'opera scultorea i personaggi alla finestra partecipano all'evento principale, la figura raffaellesca sembra del tutto ignara dell'episodio drammatico che sta avvenendo a pochi passi da lei. Soffermendosi sulla coppia di personaggi ritratta mentre sale le scale in prossimità della *Rückenfigur*, Waagen ha messo in evidenza la loro tranquillità, interpretandola come un anacronismo. Raffaello avrebbe qui rappresentato «the preceding moment, by an old man and a girl, who are represented ascending a staircase,

⁶⁹ Si veda SHEARMAN 1972, pp. 99-100.

⁷⁰ GNANN in ROMA 2020, p. 260, n. V.28.

⁷¹ Si tratta di una delle incisioni realizzate per la *Pinacotheca Hamptoniana*. Per una scheda si rimanda a: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1157432/pinacotheca-hamptoniana-print-dorigny-nicholas-sir/> (consultato nel novembre 2020).

⁷² SHEARMAN 1972, p. 120. Il confronto era già stato proposto da WAAGEN 1854, pp. 376-377.

⁷³ SHEARMAN 1972, p. 120

comforted and strengthened»⁷⁴. Trattandosi della stessa calma ed estraneità ravvisabili nella figura di spalle, non è da escludere che anche quest'ultima vada interpretata nel medesimo senso. Potrebbe altrimenti essere compresa tra quegli «extraneous narrative or decorative detail» che la critica ha riconosciuto nelle invenzioni raffaellesche per gli arazzi e ai quali è stata attribuita la funzione di sottolineare la storicità dei fatti, la prova che essi sono realmente avvenuti⁷⁵. Come rilevato da Gnann:

Raphael depicts the works of Christ and the Apostles in the earliest Christian community, and sets them in the temples, squares, and landscapes, proclaiming the Christian faith, converting heathens and Jews, performing miracles, and opposing inner and external adversaries. Raphael's genius for pictorial narrative renders their actions comprehensible while endowing them with extraordinary complexity. In the tapestries, each protagonist perceives events in diverse ways, responding differently, and for beholders as well, this opens up continually new paths of reception⁷⁶.

Tale interpretazione della figura di spalle, come segno funzionale ad immergere la rappresentazione nella realtà, circostrive uno dei temi centrali di questa trattazione e pertanto si presenta come una necessaria premessa per i successivi paragrafi.

Prima di concludere questa lunga introduzione dedicata alla ricostruzione del contesto in cui è stato realizzato il *Ritratto della viceregina*, si vuole tornare ancora sull'interpretazione del dipinto elaborata da Sylvia Ferino Pagden. Nel catalogo della già citata mostra mantovana del 1989, la storica dell'arte ha descritto l'opera come «un incunabolo, documento della prima espressione artistica di Giulio nella bottega di Raffaello»⁷⁷. Andando oltre il dibattito sul riconoscimento della paternità, ciò che si può affermare con moderata certezza è che questo ritratto esprime la grande capacità di Giulio Romano di assorbire le invenzioni raffaellesche e partendo da esse, di sperimentare nuove composizioni. Ogni elemento che caratterizza la composizione del dipinto porta il marchio del maestro ma probabilmente quest'ultimo non avrebbe mai

⁷⁴ WAAGEN 1854, p. 378. Anche Frederick Antal ha rilevato il diverso grado di partecipazione dei personaggi ritratti nel cartone: «man mano che si avvicinano ad Anania, appaiono turbati e si piegano su sé stessi; più si avvicinano agli apostoli, invece, e più si mostrano tranquilli ed eretti [...]. L'origine di ogni movimento è esplicitamente motivata, tutte le figure si dispongono organicamente nello spazio, e lo spazio stesso è chiaramente rappresentato» (ANTAL 1977, p. 17).

⁷⁵ NEW YORK 2002, p. 196.

⁷⁶ GNANN 2020, p. 50.

⁷⁷ FERINO-PAGDEN 1989, p. 67.

concepito un ritratto nei termini in cui lo ha realizzato l'allievo. Considerando, ad esempio, il rapporto tra lo spazio e la figura è possibile affermare che:

Per lui [Giulio Romano] l'uomo non è il fulcro, l'interesse centrale del quadro, come lo è per Raffaello, ma è solo parte di un complesso assemblaggio. In Raffaello, la figura umana è il centro focale del quadro, l'unità essenziale cui tutto si subordina. Le figure di Giulio non dominano l'ambiente: esistono in esso o coesistono con esso. Lo spazio di Giulio non è costruito coerentemente né è subordinato alla presenza umana, ma si estende sulla superficie in molteplici episodi, materializzato come la figura umana e quindi più vicino alla concezione spaziale dell'antichità⁷⁸.

Le due figure affacciate alla loggia nel *Ritratto della viceregina* costituiscono, dunque, uno di quei «molteplici episodi» che contribuiscono a degerarchizzare il ruolo della protagonista, accentuando «l'elemento accidentale, singolo, eccezionale» rispetto a quello «universale e normativamente valido»⁷⁹. Con l'introduzione di questi contrappunti attraverso cui il quotidiano irrompe nell'opera, Giulio manifesta il suo «ambizioso desiderio [...] di affascinare lo spettatore con la varietà e la molteplicità dei punti di vista»⁸⁰.

2.1.3. Rückenfigur. Sulla figura di spalle e l'arte nordica

L'attenzione rivolta dalla critica verso i dettagli che arricchiscono i secondi piani delle opere del Pippi non è di certo inedita. Come si è avuto modo di evidenziare, già Vasari aveva notato il particolare della vecchierella nello sfondo della *Pala Fugger* asserendo che «non può esser cosa più naturale»⁸¹. Adolfo Venturi, nella sua *Storia dell'Arte italiana*, li descrive come «motivi di genere introdotti con gusto fiammingo in uno scenario di romana grandezza» attraverso cui l'artista «trasforma in colpi di grancassa le quiete e profonde armonie di Raffaello»⁸². Considerando l'analisi di Venturi, è interessante la sua esclusione del *Ritratto della viceregina* sia dal catalogo di Raffaello che da quello di Giulio:

⁷⁸ FERINO-PAGDEN 1989, p. 68.

⁷⁹ FERINO-PAGDEN 1989, p. 68.

⁸⁰ FERINO-PAGDEN 1989, p. 68.

⁸¹ VASARI 1966-1987, V, p. 62

⁸² VENTURI 1926, p. 372.

L'autore ignoto [...] è, con tutta probabilità, un maestro straniero, sui cui si riflette, [...] l'arte di Raffaello. [...] Difficile determinare il nome dell'autore; diremo soltanto che la trattazione minuziosa dei capelli, delle trine, dei nastri, la durezza dei contorni, potrebbero far pensare a un discepolo straniero, venuto dal Nord⁸³.

Anche in tempi più recenti questi elementi sono stati associati all'arte fiamminga. In particolare, Michael Fritz ha usato il termine *fiamminghismo*, «cet élément nordique dans le langage pictural narratif de Giulio, qui le distingue alors clairement de l'oeuvre de Raphaël»⁸⁴. Ferino Pagden, considerando l'interesse dimostrato da Giulio verso l'opera di Leonardo, afferma come esso si traduca in uno stimolo

a una più naturalistica osservazione delle cose, a una specie di maniera "nordica" nella resa degli oggetti sotto fonti luminose di volta in volta diverse; una maniera che richiama i primi fiamminghi olandesi, forse preannunciando gli olandesi del Seicento (lo sfondo della Madonna Hertz) e per altri versi lo stesso Caravaggio⁸⁵.

Nelle pagine precedenti si è voluto dimostrare che la scelta di basare l'interpretazione di questi "motivi" sulla dialettica Raffaello-Giulio Romano, considerandoli il segno dello scarto tra l'allievo e il maestro, potrebbe rivelarsi ingannevole. È opportuno, quindi, uscire da tale dinamica, accogliendo piuttosto l'invito a leggere questi dettagli attraverso la lente dell'arte nordica.

Il rapporto tra l'urbinate e la cultura figurativa del Nord Europa è molto complesso e ancora oggi non pienamente chiarito: si tratta, infatti, oltre che di restituire lo sguardo con cui l'artista ha assorbito e rielaborato determinati motivi provenienti da opere nordiche⁸⁶, di considerare anche l'evoluzione di tale interesse nel corso della sua biografia, dalla formazione – con un esplicito riferimento al contesto urbinato e alle conoscenze che può aver acquisito dal padre stesso⁸⁷ – al suo soggiorno fiorentino, altro

⁸³ VENTURI 1926, pp. 447-448.

⁸⁴ FRITZ 1997, p. 24.

⁸⁵ FERINO-PAGDEN 1989, p. 80.

⁸⁶ Si vedano ad esempio i contributi di QUEDNAU 1983; PASSAVANT 1983.

⁸⁷ Giovanni Santi cita nella sua *Cronaca Rimata* gli artisti Jan van Eyck e Rogier van der Weyden, dimostrando non solo di conoscerne l'opera ma anche di avere gli strumenti per poterne cogliere il valore: «A Brugia fu, fra gli altri più lodati, /el gran Joannès e 'l discepol Rugiero, /cum tanti di excellentia chiar dotati, /ne la cui arte et alto magistero/di colorir, son stati sì eccellenti,/che han superati molte volte el vero», SANTI 1985, vv. 358-363. Per il rapporto tra Giovanni Santi e l'arte fiamminga si veda: LIMENTANI VIRDIS 1999; BOTTACIN 2018. Per quanto riguarda le evidenze biografiche, si ricordano gli scambi epistolari con Albrecht Dürer che, come è stato documentato, prevedono anche lo scambio di opere (Si veda NESSLERLATH 1993).

centro fondamentale per l'innesto di un gusto "nordico" in Italia, sino alle questioni più strettamente legate alla tecnica pittorica⁸⁸.

Non potendo esser questa la sede per interrogarsi su una così complessa e ampia problematica, si vogliono tuttavia mettere in evidenza alcuni aspetti necessari per lo sviluppo della nostra riflessione sulla figura di spalle.

Il primo è determinato dalla stessa genesi del *Ritratto della viceregina*: per realizzarlo, il *gargione* Giulio Romano, fece un viaggio a Napoli, città che, dalla metà del Quattrocento, è «una centrale dell'arte europea, un centro di trasbordo delle grandi novità nella storia dell'arte e della pittura in particolare»⁸⁹. Con il regno di Renato d'Angiò prima (1438-1442) e Alfonso d'Aragona poi (1442-1458), la presenza sul territorio di opere d'arte fiamminghe s'incrementò notevolmente, come si può evincere dalla lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel, datata 20 marzo 1524⁹⁰. Alfonso possedeva almeno due tavole di van Eyck – il *Trittico Lomellino* e un *San Giorgio* – e una serie di arazzi realizzati su cartoni di Rogier van der Weyden sul tema della passione di Cristo⁹¹. Considerando che Giulio si presentò a Napoli come pittore delegato dal grande maestro Raffaello – del quale in città si conservava la *Madonna del Pesce*, inviata da Roma nel 1514 per la chiesa di San Domenico Maggiore⁹² – è possibile che ebbe modo di accedere a questi tesori.

Il *Ritratto della viceregina* viene citato anche nella lettera del Summonte che, tuttavia, non fornisce alcuna notizia riguardo al soggiorno napoletano di Giulio Romano⁹³. Questo dettaglio appare rilevante se si considera che nello stesso testo vengono citati altri due artisti che eseguirono il ritratto di Donna Isabel: il primo è «Paulo de Augustini», Paolo degli Agostini, pittore veneziano allievo di Giovanni Bellini⁹⁴,

⁸⁸ Sugli scambi tra Firenze e le Fiandre si veda MEIJER 2008.

⁸⁹ BEYER 2008, p. 99.

⁹⁰ Si veda NICOLINI 1925.

⁹¹ Per una panoramica generale del collezionismo di opere d'arte fiamminghe a Napoli si veda CASTELFRANCHI VEGAS 1983, pp. 77-128; BEYER 2002; TOSCANO 2004; CHALLÉAT 2012.

⁹² L'opera è oggi conservata al Museo del Prado di Madrid. Per una scheda si veda: MEYER ZUR CAPELLEN 2005, pp. 117-123, n. 54. È interessante notare che Giulio Romano riprese questa composizione e in particolare la disposizione asimmetrica dei personaggi nella pala realizzata per la cappella Fugger (MADRID-PARIGI 2012 p. 90)

⁹³ Si veda NICOLINI 1925, p. 164.

⁹⁴ «Ebbimo poi in questi proximi anni un iovene vostro veneziano, [detto] Paulo de Augustini, che ben mostrava venire dalla istituzione e docta scola veneta, lo quale in su il fiorire di sua iuventù s'è morto. Di man di costui è l'immagine del Sannazaro ritratta dal naturale insino al cincto. Ritraxo ancora similmente la

mentre il secondo è un certo «Ioan Baptista fiorentino»⁹⁵. Sull'identità di quest'ultimo, la critica si è espressa in modo vario proponendo i nomi di Rosso Fiorentino e di Giovan Francesco Penni⁹⁶.

Il secondo aspetto tiene conto dello stile di Raffaello nell'arco cronologico in cui è stato dipinto il ritratto. Nel 1518 la bottega dell'urbinate licenziò anche il celebre *Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi Rossi* (FIG. 2.28), alla cui realizzazione – dando credito all'aneddoto riportato da Vasari – avrebbe preso parte anche Giulio⁹⁷. Si tratta di un dipinto che, dalla composizione generale alla cura nella resa dei dettagli più minuti, dichiara una riflessione dell'autore su modelli non propriamente italiani⁹⁸. Per quanto riguarda l'assetto compositivo e la disposizione dei personaggi, Raffaello si sarebbe ispirato al ritratto di Eugenio IV realizzato da Jean Fouquet in Santa Maria sopra Minerva⁹⁹. Per alcuni dettagli come il riflesso della finestra nella palla della sedia su cui è seduto il pontefice, il libro miniato e la campana finemente cesellata, si potrebbero fare, invece, dei confronti meno puntuali – ma non per questo meno efficaci – con molte opere fiamminghe¹⁰⁰.

Questo sguardo verso Nord si presenta, quindi, come la soluzione per soddisfare l'ambizione di produrre un'arte che possa “contraffare” la realtà, in cui le cose, gli oggetti, appaiano – parafrasando Vasari – “più vive che la vivacità”. Non entrando nel merito del dibattito su chi abbia dipinto questi dettagli, si cita unicamente la proposta avanzata da Joannides poiché basata proprio su un confronto con il *Ritratto della viceregina*. Secondo lo storico dell'arte inglese, l'autore non può che essere Giulio

illustrissima signora donna Isabel di Requesens, donna bellissima, moglie del quondam illustrissimo don Raimondo di Cardona, nostro viceré» NICOLINI 1925, p. 164.

⁹⁵ «[...] è venuto qua un altro iovane, Ioan Baptista fiorentino, lo quale ha fatto ancora, in un quadro di legno, dal naturale, lo Sannazaro, la dicta illustrissima donna Isabel di Requesens, la illustrissima signora donna Ioanna d'Aragona, formosissima donna, moglie dell'illustrissimo signor Ascanio Colonna, e la illustrissima signora duchessa de Amalfe, donna ancora di somma bellezza. E ci sono altre cose sue ancora qua» NICOLINI 1925, p. 164.

⁹⁶ Per l'attribuzione a Rosso Fiorentino si veda NICOLINI 1925, pp. 250-251 e i contributi di Antonio Natali che ha sostenuto fermamente una tappa napoletana dell'artista tra la seconda metà del 1519 e la prima del 152; si vedano in particolare: NATALI 1995, pp. 186-187; NATALI 2006b, pp. 88-89; NATALI 2014, p. 88. Propende, invece, per l'attribuzione al Penni Pierluigi Leone de Castris (GIUSTI - LEONE DE CASTRIS 1988, pp. 77-84, n. 4). Per una lettura del passo del Summonte si veda FRITZ 2002, pp. 445-447, nota 44.

⁹⁷ VASARI 1966-1987, IV, pp. 379-380. Per una scheda del dipinto si veda MEYER ZUR CAPELLEN 2008, pp. 162-167, n. 81.

⁹⁸ FRITZ 1997, pp. 17-20.

⁹⁹ PÄCHT 1941, p. 89; SCHWAGER 1970 ripreso anche in OBERHUBER 1971, pp. 128-129 e CASTELNUOVO 1973, p. 1062-1063; Di Teodoro in ROMA 2020, pp. 250.

¹⁰⁰ SCHWAGER 1970, p. 215, ripreso in MEYER ZUR CAPELLEN 2008, p. 164.

Romano considerata la sua maestria nel rendere le diverse qualità fisiche della materia e in particolare nella rappresentazione degli oggetti di metallo: «the shaping of metal – in imagination, in simulation and in executed tableware – is a central continuity in Giulio's work»¹⁰¹.

Nel *Ritratto di Isabel*, l'elemento formale che più di tutti rimanda alla cultura figurativa nordica è senza dubbio la coppia di figure sullo sfondo: si tratta di una donna e di un uomo – poco visibile perché nascosto da una colonna – ritratti di spalle mentre sono intenti a condividere la vista del panorama che gli si apre dinanzi. Nell'analisi di questo dettaglio, la critica ha fatto spesso riferimento al suo carattere anedddotico¹⁰², al suo essere un «motivo divagante»¹⁰³, l'espressione di un «naturalisme charmante»¹⁰⁴, di un gusto «descrittivo ed episodico, con qualche punta di grottesco»¹⁰⁵, ma non ha mai indagato sufficientemente il possibile legame con i modelli nordici. Micheal Fritz ha proposto un confronto con le *Rückenfiguren* dipinte da Jan van Eyck sullo sfondo della celebre *Madonna del Cancelliere Rolin* (FIG. 2.29), limitandosi però a un mero accostamento dei due dettagli¹⁰⁶. Considerato che il *Ritratto della viceregina* è il primo, nell'ambito di tale genere, a presentare questi personaggi-osservatori sullo sfondo, è opportuno interrogarsi in maniera più approfondita sia sulle sue possibili fonti figurative sia sul ruolo assunto da queste figure nella composizione. Per affrontare la questione è necessario soffermarsi sull'origine fiamminga del motivo, analizzando brevemente il dipinto di van Eyck e ripercorrendone la fortuna figurativa fino al *Ritratto della viceregina*.

Le *Rückenfiguren* dipinte da van Eyck nella già menzionata *Madonna del Cancelliere Rolin* sono collocate in un piano intermedio tra il primissimo piano, dedicato ai due protagonisti – il cancelliere in preghiera e la Vergine che sta per essere incoronata dall'angelo mentre tiene in braccio il bambino – e lo sfondo, che si apre su una dettagliata rappresentazione di un paesaggio prima urbano e poi naturale. I due personaggi di spalle, entrambi di sesso maschile, impegnati nell'osservazione del paesaggio, sembrano

¹⁰¹ JOANNIDES 1989, p. 36; JOANNIDES 2000, p. 36; MADRID-PARIGI 2012, p. 66. Lo studioso presenta, in particolare, l'esempio delle teste leonine in bronzo dorato rappresentate nel *Ritratto della viceregina*.

¹⁰² FRITZ 1997, p. 20.

¹⁰³ Ferino Pagden in MANTOVA 1989, p. 267.

¹⁰⁴ MADRID-PARIGI 2012, p. 278.

¹⁰⁵ DI MAJO 2007, p. 259. Secondo la storica dell'arte, la donna sarebbe una dama di corte colta mentre sta trafficando con la voliera.

¹⁰⁶ FRITZ 1997, p. 20.

essere ignari di quanto sta avvenendo dietro di loro. Di fatto solo uno dei due sta guardando il panorama mentre l'altro, quello rappresentato sulla destra, ha la vista coperta dal merlo del parapetto e si rivolge quindi verso il compagno alla sua sinistra. Secondo Millard Meiss, «they are the first figures in the history of painting who are entirely preoccupied with a view»¹⁰⁷. Proponendo un confronto tra la *Madonna del Cancelliere Rolin* e la già citata *Crocifissione* del Metropolitan Museum – sempre di van Eyck –, lo studioso ha sottolineato come in quest'ultima, nonostante siano presenti dei personaggi come i due soldati visti di spalle, a cui è affidato unicamente il ruolo di osservatori, essi sono, tuttavia, immediatamente riconducibili al tema dell'opera. Nella tavola del Louvre, al contrario, non è possibile stabilire alcun legame tra le due figurine e la “sacra conversazione” tra il cancelliere di Borgogna e la Vergine con il Bambino rappresentata in primo piano. Christine Hasenmueller li ha descritti come un'«iconographic anomaly», ribadendo che i due personaggi sono rappresentati nel mezzo di una composizione a cui non appartengono¹⁰⁸, mentre Erwin Panofsky ha sottolineato il loro carattere accessorio, interpretandoli come dei «petits personnages cocasses»¹⁰⁹.

Accertata, quindi, la loro estraneità rispetto al tema principale del dipinto, l'unica strada per poter cogliere il senso della loro presenza sembra essere quella già delineata da Meiss con il suo invito a concentrarsi sul loro ruolo di osservatori. Nell'ambito della cultura figurativa fiamminga del XV secolo non è una novità che all'interno di un'immagine ci siano dei personaggi chiamati a svolgere la parte degli spettatori, dei testimoni oculari di un determinato evento e anzi, come ha magistralmente notato Aby Warburg, si tratta di una vera e propria conquista, di un segno distintivo della moderna concezione dell'immagine e di un suo più stretto rapporto con la realtà¹¹⁰. Commentando alcune opere quattrocentesche realizzate da artisti fiamminghi, Warburg ha affermato che

¹⁰⁷ MEISS 1976, p. 50. Meiss cita come possibile eccezione una figura che compare nell'affresco con *l'Allegoria del Buon Governo* di Ambroglio Lorenzetti. Tuttavia, la figura in questione non è di spalle (si veda IMBERT 2015).

¹⁰⁸ HASENMUELLER 1980, p. 75.

¹⁰⁹ PANOFSKY 2010 [1953], p. 349.

¹¹⁰ Sullo spettatore rappresentato all'interno dell'opera si veda FRICKE, KRASS 2015.

le persone rappresentate nel dipinto cominciano a staccarsi dallo sfondo sacro di chiesa come creature individuabili, senza attitudini rivoluzionarie, ma semplicemente mediante un processo di sviluppo naturale, iniziatosi dall'interno [...]. Mentre le mani del committente mantengono ancora l'abituale gesto dell'uomo che, dimentico di sé stesso, implora protezione dall'alto, lo sguardo già si rivolge sognante o osservatore verso lontani orizzonti terreni. [...] Nelle figure di questi uomini interamente presi dalla contemplazione, viene personificata come inconscio simbolismo quella candida innocenza dell'osservare, nella quale i pittori fiamminghi erano di gran lunga superiori agli italiani, inclini quest'ultimi alla retorica ed educati sotto l'influsso dell'antichità¹¹¹.

Il dipinto di van Eyck si presenta come una perfetta espressione di tale conquista proprio perché le due figure sullo sfondo hanno come unica funzione quella di dare corpo a uno sguardo. Con la loro presenza rendono il paesaggio che gli si apre dinanzi "osservato", quindi osservabile, quindi conoscibile e infine rappresentabile. Rimandano alla realtà in cui si trovava il pittore quando ha dipinto la tavola ma anche a quella in cui si trova oggi l'osservatore: una realtà che, sebbene si presenti come al-di-là, come un altrove rispetto allo spazio in cui Rolin sta contemplando la Vergine, riesce a trovare il suo posto nella rappresentazione sacra e integrarsi con essa in un'unità che solo l'opera d'arte può garantire¹¹². Il minimo comune denominatore è il senso della vista che si declina nello sguardo tutto interiore del cancelliere che "vede" la Madonna con gli occhi dell'anima e si affida a lei con la più profonda devozione, e nello sguardo esteriore, tutto terrestre delle due *Rückenfiguren* ma anche dello stesso pittore e del moderno osservatore¹¹³. Come ha rilevato Victor Stoichita,

le due figurette ripropongono, all'interno dell'immagine, l'atteggiamento dello spettatore stesso di fronte al quadro. Chi guarda è, così, doppiamente implicato nel quadro, e in due diverse maniere. Da un lato, contempla la scena principale a una distanza ravvicinata, in un dialogo frontale con i personaggi principali, quasi "faccia a faccia". Dall'altro, in lontananza e oltre il portico, percepisce il paesaggio in secondo piano, a imitazione dei suoi anonimi sosia¹¹⁴.

Hans Belting ha invece sottolineato come le figure di spalle, oltre a rendere manifesta la duplicità spaziale, rimarcano anche una duplicità temporale :

¹¹¹ WARBURG 1980, pp. 169-170.

¹¹² Si veda BELTING 2016, pp. 99-105. Si veda anche HASENMUELLER 1980; MARTENS 1994; PRANGE 2010, pp. 141-142.

¹¹³ Si veda BÖHME 2006, pp. 61-63; IMBERT 2015; BELTING 2016, pp. 99-105.

¹¹⁴ STOICHITA 2013 [1993], p. 48. Lo storico dell'arte ha riconosciuto nelle figure di spalle rivolte verso il paesaggio, il culmine di «un processo di *mise-en-abime* del guardante» che a suo avviso caratterizza la ricerca artistica di van Eyck. Si veda anche KOERNER 2009, pp. 192-193.

In lontananza, là dove si svolgono febbrili le attività mondane, una folla innumerevole attraversa il fiume sul ponte o in barca. Lo sguardo sul mondo non solo si appaga con tutti gli elementi che esso contiene, ma lo riconosce anche come racconto, mentre all'interno dello spazio in chiaroscuro, nel quale il cancelliere sogna, il tempo sembra essersi fermato¹¹⁵.

Fornisce una più chiara testimonianza della capacità della figura di spalle di raccordare due spazi e due tempi eterogeni, il dipinto di Petrus Christus rappresentante la *Morte della Vergine* (1460 ca; FIG. 2.30). In quest'opera, l'artista «mette in evidenza con un contrasto schematico l'Ascensione di Maria che dal suo letto di morte rivolge lo sguardo al Cielo, con lo sguardo che uno dei personaggi presenti all'evento posa sul paesaggio esterno attraverso la finestra aperta»¹¹⁶. Sebbene la figura di spalle si trovi nella stessa stanza in cui sta avendo luogo l'azione principale, non ha alcun legame narrativo con l'evento che determina il soggetto del dipinto¹¹⁷. La sua presenza non è finalizzata a chiarire la morte della Vergine ma a costruire un raccordo empirico e simbolico attraverso la posa e lo sguardo, tra l'abitazione e il paesaggio, tra il mondo terreno e quello ultraterreno¹¹⁸.

La citazione del dipinto di Petrus Christus – artista che quasi sicuramente entrò in contatto diretto con van Eyck – consente di spostare il *focus* della riflessione dallo studio del motivo e del suo funzionamento nell'immagine a quello della sua fortuna figurativa. La più immediata testimonianza dell'impatto che ebbe l'invenzione vaneyckiana è senza dubbio il *San Luca che disegna la Vergine* di Rogier van der Weyden (1435 ca) (FIG. 2.31). Le due *Rückenfiguren*, molto probabilmente un uomo e una donna, si trovano sullo sfondo di un'immagine che non rappresenta più uno sguardo spirituale – a cui loro contrappongono uno sguardo “reale” sul mondo – ma quello “empirico” di un uomo che, vestendo i panni dell'artista, è impegnato nella realizzazione di un ritratto della Vergine.

Il motivo ritorna, con ulteriori modifiche, anche nella *Crocifissione del Parlamento di Parigi* (1449-1453; FIG. 2.32) attribuita ad André d'Ypres¹¹⁹, nella *Vergine e il bambino con*

¹¹⁵ BELTING 2016, p. 105.

¹¹⁶ BELTING 2016, p. 125.

¹¹⁷ Si veda l'interpretazione di BANU 2000 pp. 41-42.

¹¹⁸ BELTING 2016, p. 125.

¹¹⁹ LORENTZ 2004.

Santa Maddalena e la donatrice attribuita al Maestro de la vue de Sainte-Gudule¹²⁰(1475 ca; FIG. 2.33) e nella più tarda *Vergine con bambino* di Bernard van Orley (FIG. 2.34)¹²¹. Come si evince dai titoli, si tratta sempre di rappresentazioni sacre.

Nell'ambito dell'arte italiana, la prima opera a presentare il motivo degli osservatori di spalle è la *Visitazione* affrescata da Domenico Ghirlandaio nella cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella (FIG. 2.35). Dietro la rappresentazione dell'incontro tra la Vergine ed Elisabetta, l'artista ha dipinto un muretto da cui due gruppi di uomini si affacciano per guardare la città dall'alto. Il primo gruppo, più evidente, è composto da due personaggi molto vicini e da un terzo che sembra essere solo; il secondo gruppo, collocato a sinistra del primo, comprende due figurine appena accennate, anch'esse impegnate nell'osservazione di qualche evento invisibile agli occhi dello spettatore dell'affresco (FIG. 2.36). Ronald Kecks li ha definiti *Brüstungsguckern*¹²² – letteralmente degli “osservatori dal parapetto” – riconoscendo la citazione del motivo vaneyckiano e mettendone in luce alcuni aspetti interessanti:

Anche se il Ghirlandaio non può essere considerato l'inventore del motivo, gli si riconoscerà comunque di averne intensificato la forza espressiva. La maggiore efficacia sullo spettatore nasce da un uso scaltrito della prospettiva. La posizione elevata delle figure fa apparire le figure del Ghirlandaio da sotto in su, cioè in senso opposto alla direzione dei loro movimenti e sguardi. L'interesse di queste figure, già così accresciuto dal punto di vista del virtuosismo prospettivo, si rafforza ancora per il motivo che l'oggetto della loro osservazione è sottratto, a causa della struttura prospettica del dipinto, agli occhi dello spettatore. In questo modo è sottolineato il carattere teatrale di questa veduta oltre un muro (*Teicoscopia*)¹²³.

A livello concettuale le due figure sullo sfondo del *Ritratto della viceregina* si avvicinano molto di più al prototipo di van Eyck rispetto a quelle di Ghirlandaio. Nella *Visitazione*, infatti, le *Rückenfiguren* rimandano alla *Teichoscopia*, ovvero la vista dalle mura, che implica necessariamente l'impossibilità di condividere con lo spettatore l'oggetto della

¹²⁰ Si veda IMBERT 2015, p. 32.

¹²¹ <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-virgin-and-child-with-the-infant-saint-john/bc5c6159-6aea-484e-9fb6-778907c9be0a> (consultato nel dicembre 2020).

¹²² KECKS 2000, p. 307.

¹²³ KECKS 1996, p. 53. Si veda anche KECKS 2000, pp. 306-308. È interessante notare che proprio la scena della *Visitazione* è stata citata per dimostrare l'interesse del Ghirlandaio verso l'arte fiamminga, in particolare nell'elaborazione del paesaggio. Per dare profondità ai suoi sfondi paesaggistici l'artista sovrappone una serie di alture, lasciando decrescere man mano la densità tonale: «Questi effetti atmosferici ci riportano, ancora una volta, alla tecnica fiamminga di registrazione dei cambiamenti di tonalità e luminosità man mano che il paesaggio recede verso la distanza sebbene, più che a Memling, in questo caso, penseremmo per esempio a Jan van Eyck nella *Madonna Rolin*» (AMES-LEWIS 1996, p. 81).

loro visione¹²⁴. Al contrario, nella *Madonna Rolin*, come nel *San Luca* di van der Weyden, i personaggi di spalle appaiono come degli indici che invitano lo spettatore a rivolgere la propria attenzione verso il paesaggio, sono funzionali a sottolineare l'importanza di ciò che l'artista rappresenta nel secondo piano.

Nel caso del ritratto di Raffaello e Giulio Romano, lo spettatore del dipinto può vedere – o meglio, intravedere – ciò che stanno osservando i due cortigiani anche se non si può affermare che la loro presenza sia funzionale a evidenziarlo. Le voliere che si trovano dinanzi a loro, con le loro linee incrociate, impediscono una chiara lettura dello sfondo. A questo proposito, risulta suggestivo il confronto con un'opera realizzata da Giulio Romano a Mantova: si tratta di uno dei medaglioni affrescati nella *Camera dei Venti* a Palazzo Te (1527-28; FIG. 2.37) con una scena di carcere. Considerato prima da Ernst Gombrich¹²⁵ poi da Frederick Hartt¹²⁶ uno degli episodi di più difficile interpretazione all'interno del già complesso programma iconografico della sala, il tondo-lunetta – l'unico a essere tagliato per la finestra sottostante – presenta un gruppo di uomini incatenati. Vicino le grate, l'artista ha dipinto due figurine che, volgendo le spalle allo spettatore, guardano verso il muro di luce che si trova oltre la cella dove l'unico elemento visibile è un'ombra con una posa quasi speculare al personaggio sulla destra: difficile stabilire se si tratti dell'ombra del personaggio o se rappresenti la *silhouette* di un'altra figura¹²⁷.

Rispetto alle figure di spalle dipinte da van Eyck, da van der Weyden e da Ghirlandaio, nel *Ritratto della viceregina* Raffaello e Giulio Romano hanno declinato il motivo in un modo nuovo, caricandolo di significati che sino ad allora non gli erano ancora stati attribuiti. I due cortigiani possono considerarsi delle comparse, coinvolte nell'inquadratura per rappresentare la vita di corte, per includere nel ritratto una componente mondana, già espressa in potenza nella posa e nell'abbigliamento della donna e nello spazio riccamente decorato. Inoltre, la loro presenza, accessoria e casuale,

¹²⁴ KECKS 1996, p. 53. La Theicoscopia viene utilizzata per la prima volta da Omero nel III libro dell'*Iliade*, quando descrive il combattimento tra troiani e achei, attraverso il punto di vista di Elena che lo osserva dall'alto di una torre insieme a Priamo.

¹²⁵ Gombrich 1950, p. 195.

¹²⁶ HARTT 1958, pp. 115-122.

¹²⁷ Immediato è il confronto con la celebre *Liberazione di San Pietro* affrescata da Raffaello nella Stanza di Eliodoro in Vaticano, oltre che per la rappresentazione delle grate della prigione anche per l'uso dell'elemento luministico.

contribuisce a dare maggiore vitalità al ritratto in quanto rimanda all'esatto momento in cui la viceregina era di fronte all'artista. Per comprendere a fondo queste inedite potenzialità espressive della *Rückenfigur* intuite da Raffaello e Giulio Romano, è possibile considerare la grande fortuna di cui ha goduto il dipinto nella pittura italiana del Cinquecento.

2.1.4. La fortuna del dipinto

Il *Ritratto della viceregina* ebbe un immediato successo non appena arrivò in Francia. Il 29 dicembre 1518 Alfonso d'Este inviò al suo segretario, Obizzone Remo, una lettera in cui gli chiedeva di procurarsi il cartone del ritratto visto in quei giorni a Parigi¹²⁸; Raffaello, in estremo ritardo nella consegna del dipinto che aveva promesso al Duca per il suo camerino, concesse senza alcuna remora il cartone e aggiunse anche che avrebbe potuto inviare una copia dipinta¹²⁹. Accettando la proposta di Shearman di identificare la copia estense con il quadro conservato presso la Galleria Doria Pamphilj di Roma¹³⁰ (FIG. 2.38), i tratti fortemente leonardeschi che caratterizzano il volto della donna nel dipinto romano non aiutano a stabilire se fu realizzata da un anonimo artista a Ferrara sulla base del cartone o direttamente da un allievo dell'urbinate¹³¹. L'elemento rilevante è che l'artefice ha realizzato una copia fedele del ritratto, soffermandosi non solo sulla figura di Isabel ma anche sui dettagli dello sfondo: sulla sinistra è possibile riconoscere la loggia – non più balaustrata – con affacciata una figura femminile che guarda il paesaggio oltre la gabbia di una voliera. Nonostante siano presenti alcune differenze negli elementi

¹²⁸ «Opizio. Scrivete a Roma a Mons. de Adria che faccia sollicitare la nostra pictura che fa Raphael da Urbino e che, o per il Pauluzzo o per altri, faccia parlare ad esso Raphael, e dirgli che noi desyderiamo d'havere il chartone di quella pictura che esso ha mandato qua al Rev.mo legato, su la quale è ritratta la S.ra Viceregina de Napoli, e che havendolo ci farà piacer gratissimo a donarcelo; circa che usi il prefato Mons.re quella maniera e mezo che pare a S. S., alla quale reputamo che basti far noto il nostro appetito, conoscendo la prudenza e dexteritade Sua S.» (SHEARMAN 2003, pp. 379-380).

¹²⁹ Si veda qui la nota 1 del secondo capitolo. Per i motivi del ritardo dell'artista nella consegna del dipinto per il camerino si veda SHEARMAN 1987; BAYER 1998, pp. 33-40.

¹³⁰ SHEARMAN 2003, pp. 392-393.

¹³¹ DE MARCHI 2016, p. 310.

architettonici e manchino le riproduzioni dei brani ad affresco sulla volta, la *Rückenfigur* e la voliera sono ancora presenti.

Diversamente, una copia cinquecentesca attribuita all'ambito di Bernardino Luini, riproduce solo il busto della donna e, dalla presenza del ciondolo, elemento che compare solo nella copia della Doria Pamphilj, e dalla piccola porzione di loggia visibile sulla sinistra, è possibile considerarla una copia della copia (FIG.2.39)¹³².

Rispetto all'apprezzamento dimostrato da Alfonso d'Este per il ritratto, è interessante rilevare che presso le collezioni estensi era presente un arazzo rappresentante il *San Luca che disegna la Vergine* di Rogier van der Weyden¹³³. Si suppone che l'opera arrivò a Ferrara da Bruxelles all'inizio del XVI secolo ed è altresì ipotizzabile, quindi, che il duca avesse gli strumenti per riconoscere l'ispirazione fiamminga del motivo della figura di spalle che compare sullo sfondo dell'opera di Raffaello e Giulio Romano.

L'importanza che ebbe l'arazzo nel contesto artistico ferrarese è attestata da un piccolo quadro di Girolamo da Carpi rappresentante lo stesso soggetto, *San Luca che disegna la Vergine* (FIG. 2.40). Se Nello Forti Grazzini e Bert Meijer non hanno avuto dubbi nel rilevare il debito che il pittore ha maturato nei confronti dell'invenzione di van der Weyden, Alessandra Pattanaro ha invece incluso la piccola tavola tra le più esplicite testimonianze dell'interesse del Sellari per il linguaggio artistico di Giulio Romano¹³⁴. Nessuno ha sinora ipotizzato che, oltre all'arazzo, Girolamo possa essersi ispirato anche alla copia del *Ritratto della viceregina*. L'atteggiamento della *Rückenfigur* appare, infatti, molto più vicino al ritratto che non a quello delle due figurine di spalle sullo sfondo del *San Luca*.

In una disanima delle varie copie tratte dal ritratto originale è interessante citare anche un'opera molto più tarda ma non meno eloquente: si tratta dell'incisione di Paul Alais realizzata dal dipinto perduto di Pignerolle con *Raffaello che dipinge il ritratto della*

¹³² <http://www.morrisfineart.com/gallery/dipinti/ritratto-di-giovanna-daragona/> (consultato nel Maggio 2019). Per un elenco completo delle copie sia pittoriche che grafiche si veda MEYER ZUR CAPELLEN 2008, pp. 153-154.

¹³³ FORTI GRAZZINI 1990, p. 41; MEIJER 2004, p. 150.

¹³⁴ FORTI GRAZZINI 1990, p. 41; MEIJER 2004, p. 150. Pattanaro propone di accostare il *San Luca* di Girolamo da Carpi con la composizione messa a punto da Giulio Romano per lo stucco con le *Tre parche*, realizzato per decorare il centro della volta della sala degli stucchi. Difficile ipotizzare che l'artista abbia studiato direttamente lo stucco mentre è più probabile che abbia avuto accesso a un disegno preparatorio (si veda PATTANARO 1999, pp. 85-86)

principessa d'Aragona (FIG. 2.41). L'opera pittorica fu esposta al Salon del 1859 e rappresentava – come testimonia l'incisione – la viceregina seduta in trono, con dietro lo stemma aragonese, e di fronte Raffaello che la guarda per riprodurre la fisionomia sulla tela già incorniciata. Intorno ai due protagonisti, si muovono una serie di dame di corte.

Alcune evidenti differenze rispetto al ritratto cinquecentesco, come la mancanza del copricapo e lo spazio in cui è ritratta la donna, rivelano che l'opera fu presa a modello più come espediente per trasmettere una continuità tra la bellezza della viceregina e i canoni estetici caratteristici degli anni del Secondo Impero¹³⁵.

Confermano la grande attenzione riservata a questo dipinto nella Francia della metà del XIX secolo anche le parole con cui Theophile Gautier descrisse l'opera nella sua guida del Louvre, pubblicata nel 1867:

Le portrait de Jeanne d'Aragon est une de ces œuvres qui, outre leur mérite d'art, ont un attrait de fascination. Il est impossible, à qui l'a vu une fois, de l'oublier. Jeanne d'Aragon reste dans le souvenir comme un de ces types de la perfection féminine qu'on rêve et qu'on désespère de rencontrer en cette vie. [...] C'est une beauté princière dans toute la force du mot, et l'imagination placerait à cote d'elle un blason royal, quand même on ne saurait pas qu'on a devant les yeux Jeanne d'Aragon, [...] mariée au prince Ascanio Colonna, connétable de Naples. Heureux Ascanio d'avoir possédé l'original d'une telle copie!¹³⁶.

Tornando a considerare la fortuna cinquecentesca del ritratto, possiamo ora concentrarci sul motivo della figura di spalle. Il dato da cui partire è senza dubbio la già citata proposta di Shearman di riconoscere nel dipinto oggi conservato a Roma, la copia realizzata per Alfonso d'Este¹³⁷. Non potendo accertare né smentire tale ipotesi, il collegamento tra le due opere consente di comprendere come, già nel Cinquecento, la fortuna del ritratto dipendeva non solo dalla bellezza della viceregina ma anche dall'innovativo impianto compositivo. È proprio alla luce di questa considerazione che Paul Joannides e Tom Henry, hanno proposto di interpretare l'invenzione di Raffaello – tramandata dalla copia di Alfonso d'Este – come possibile modello per la celebre *Venere d'Urbino* di Tiziano:

C'est par l'intermédiaire de cette transcription que le portrait a été connu en Italie, où il a pu influencer indirectement les belles femmes de Titien. En effet, si la copie Doria Pamphilj a été

¹³⁵ PARIGI 1983-1984, p. 188; COX-REARICK 1995, p. 416.

¹³⁶ GAUTIER 2011, p. 118.

¹³⁷ Per le questioni collezionistiche si veda DE MARCHI 2016, p. 310.

faites pour Alphonse d'Este [...], Titien pourrait en avoir eu directement connaissance et s'en inspirer en partie pour le servantes de sa *Vénus d'Urbino*¹³⁸.

Tenendo conto dei vari soggiorni ferraresi di Tiziano tra la fine del secondo e l'inizio del terzo decennio è molto probabile che egli vide le opere inviate da Raffaello al duca: oltre alla copia e/o al cartone del ritratto avrebbe avuto modo di studiare il cartone per una «historia di Papa Leone III.to, che esso ha dipinta nel salotto del Papa»¹³⁹, e quello per il *San Michele*¹⁴⁰.

Se a Ferrara poté confrontarsi, quindi, con le opere, qualche anno dopo, durante i periodi trascorsi a Mantova al servizio dei Gonzaga, il cadorino ebbe modo di conoscere direttamente uno degli autori, Giulio Romano. Oltre al celebre ritratto che Tiziano fece del Pippi nella seconda metà degli anni Trenta, un'altra testimonianza del loro contatto artistico è la decorazione del camerino dei *Cesari* in Palazzo Ducale, a cui i due lavorarono tra il 1537 e il 1539. Sono gli stessi anni in cui Tiziano realizza la sua *Venere d'Urbino* (FIG. 2.42) e il ritratto di *Eleonora Gonzaga della Rovere* (FIG. 2.43), opere formalmente vicine al nostro dipinto¹⁴¹.

Non volendo prender parte al gioco delle “influenze” nella caccia al dettaglio citato, la ragione per cui si è scelto di accogliere e approfondire la proposta di un confronto tra il *Ritratto di Isabel* e la *Venere d'Urbino* è legata ai preziosi spunti di riflessioni che esso può fornire rispetto al problema del rapporto tra la figura di spalle e la dimensione spaziale.

Isolando le due scene sullo sfondo, è possibile descrivere entrambe come rappresentazioni di un «paesaggio domestico», espressioni di una «forma del vivere»¹⁴²:

¹³⁸ Madrid-Parigi 2012, p. 275.

¹³⁹ SHEARMAN 2003, pp. 310-311; non si è ancora arrivati a un parere univoco sull'individuazione della “historia” cui si fa riferimento: potrebbe trattarsi sia della *Battaglia di Ostia* sia dell'*Incendio di Borgo*.

¹⁴⁰ SHEARMAN 2003, pp. 371-372. Il cartone per il *San Michele* è stato considerato una delle fonti a cui Tiziano potrebbe aver guardato per la torsione del busto e la «gestualità svelta delle braccia» che caratterizzano la più tarda *Santa Margherita*, dipinta alla metà del secolo (GROSSO 2016, p. 69). Si veda anche JOANNIDES 1990.

¹⁴¹ Per il ritratto di *Eleonora Gonzaga* si guardi CAMPBELL 1900, p. 61; Fletcher in MADRID 2003, p. 320-321; Falomir in MADRID 2003, pp. 377-378; per la *Venere d'Urbino* si rimanda alla scheda di Falomir in MADRID 2003, pp. 367-368. Rebecchini e Walk-Simon hanno associato la *Venere d'Urbino* a un'altra opera di Giulio Romano, la *Donna allo specchio* di Mosca: Rebecchini, per lo sguardo sullo spettatore che fa assumere alle due donne il ruolo attivo di riguardanti (REBECCHINI 2019, p. 22); Walk-Simon, per il dettaglio della domestica sullo sfondo (MANTOVA 2019-2020b, p. 174). Sulla collaborazione tra Giulio Romano e Tiziano a Mantova si veda anche PALLUCCHINI 1981, p. 19; PEDROCCO 2000, pp. 47-51; HUMFREY 2007 pp. 90-113;

¹⁴² CALABRESE 2003, pp. 37-39. Per commentare le scene sullo sfondo di entrambi i dipinti, la critica ha fatto riferimento all'arte nordica. Relativamente alla *Venere d'Urbino* si veda WIND 1985, pp. 175-176.

entrambi gli artisti hanno inserito nelle loro composizioni uno spaccato della vita di corte che fa irrompere la casualità del quotidiano e crea una tensione con il primo piano, in cui compaiono i protagonisti “messi in posa”¹⁴³. Se, tuttavia, nel *Ritratto della viceregina* – come nelle altre opere di Giulio menzionate precedentemente – tra i due piani c’è una *continuità* spaziale, nella *Venere* si tratta piuttosto di *contiguità*. Questa differenza è stata messa in evidenza da Daniel Arasse negli studi che ha dedicato alla tela di Tiziano¹⁴⁴. Lo storico dell’arte francese ha basato la sua lettura partendo da un’analisi dello spazio: esso è la discriminante che ha liberato la *Venere d’Urbino* dalla sfera dell’*ideale* che informa ancora il suo modello – la *Venere* di Dresda – rendendo, invece, il suo corpo *reale*¹⁴⁵. Alle domestiche sullo sfondo è quindi assegnato il ruolo di contribuire all’efficacia di questa “umanizzazione”, ma la loro presenza è anche generatrice di ambiguità:

la presenza delle due figure secondarie fa supporre che esista un rapporto d’azione tra le fantesche e la nuda, ma questo rapporto non è certo. Ed è proprio questa indeterminazione che non solo è all’origine del dibattito iconografico sopra il senso del quadro nel suo insieme, ma determina un’altra, ancor più basilare, conseguenza: l’incertezza che regola il rapporto narrativo dei due spazi principali dell’immagine impedisce una “lettura” univoca del dipinto e autorizza, perfino richiede, l’intervento dello spettatore nella struttura del messaggio dell’immagine¹⁴⁶.

Secondo Arasse, per risolvere questa incertezza è necessario osservare il modo in cui è stato costruito lo spazio. L’impossibilità di descrivere pre-iconograficamente gli elementi che determinano l’articolazione dei due piani – la linea verticale che percorre la tela al centro e quella orizzontale che costituisce il margine inferiore della stanza – e la mancanza di una coerenza prospettica, sono due indizi sufficienti per smentire ogni tentativo di leggere i due spazi come continui: «Their articulation is arbitrary, fundamentally artificial»¹⁴⁷. Da questa premessa, Arasse ha preso le mosse per la formulazione della sua tesi secondo la quale, con un processo che si potrebbe definire di focalizzazione inversa, Tiziano avrebbe portato in primo piano l’immagine che si svela

¹⁴³ Si veda GOFFEN 1997, p. 146; ROSAND 1997, p. 104;

¹⁴⁴ ARASSE 1986; ARASSE 1997; ARASSE 2000, pp. 125-173.

¹⁴⁵ ARASSE 1986, pp. 10-12.

¹⁴⁶ ARASSE 1986, p. 12.

¹⁴⁷ ARASSE 1997, p. 96. Arasse parte dall’interpretazione del dipinto offerta da Erwin Panofsky, giudicandola imprecisa. Secondo lo studioso di Hannover, «il campo è diviso simmetricamente dall’orlo della tenda e, in senso orizzontale, la sezione destra è divisa simmetricamente dalla fine delle piastrelle del pavimento» (PANOFSKY 1992, p. 23). Per Arasse è impossibile pensare che Tiziano abbia dipinto un drappeggio in un modo così rettilineo.

alla domestica nel momento in cui apre il cassone; questi ultimi erano, infatti, spesso decorati all'interno con pannelli rappresentanti nudi femminili:

That is to say, Titian finds her in the interior of marriage chests – and he makes her the very foreground of his composition.

From this point of view, the arbitrary and artificial character of the edges that isolate the chamber of the background make it almost a painting within the painting. But far from being conceived as a “genre scene” that is almost detachable from the principal figure, it must be understood in relation to the entire structure of the painting¹⁴⁸.

Per Arasse la *Venere d'Urbino* è una complessa «macchina di significazioni» in cui ogni segno è un ingranaggio necessario per il funzionamento dell'intera composizione e la cui chiave per l'accensione sta nello sguardo dell'osservatore¹⁴⁹. Quest'ultimo diventerebbe coincidente con quello della domestica sullo sfondo, fornendo anche un suggerimento per giustificare la scelta dell'artista di rappresentarla di spalle: attraverso tale posa, la donna rende invisibile il proprio volto, facilitando e favorendo la sovrapposizione con quello di chi si trova davanti la tela.

Per provare ulteriormente la complessità di questo meccanismo, lo studioso propone un confronto con la *Venere distesa* di Lambert Sustris (FIG. 2.44), opera che dichiara apertamente il suo debito verso il precedente tizianesco:

Sustris has normalized the presentation of the interior space. For example. In painting the rear angle of the bed and the wall edge that projects laterally, Sustris establishes an indisputable continuity between foreground and background. In thus normalizing his composition, Sustris shows how the composition of the Venus of Urbino is based instead on the juxtaposition of two distinct spaces¹⁵⁰.

In questa “normalizzazione” dello spazio, l'artista olandese avrebbe disinnescato il gioco degli sguardi, semplificando in maniera radicale l'immagine. L'identità della donna continua a oscillare tra quella di una cortigiana e quella di una Venere ma non ci sono dubbi che i vari personaggi sullo sfondo siano nella sua stessa stanza, alle sue spalle, e che il loro ruolo nel dipinto si esaurisca come “scena di genere”¹⁵¹.

¹⁴⁸ ARASSE 1997, p. 99.

¹⁴⁹ ARASSE 1986, p. 25.

¹⁵⁰ ARASSE 1997, p. 96.

¹⁵¹ Meijer in VENEZIA 1999-2000, pp. 532.

Sebbene la critica non sia giunta a un parere concorde relativamente alla datazione del dipinto, è quasi certo che Sustris ebbe modo di vedere la *Venere di Urbino* nella bottega di Tiziano, durante il suo primo soggiorno veneziano svolto nella seconda metà del quarto decennio¹⁵². Si è persino ipotizzato che l'olandese abbia preso parte alla realizzazione dell'opera, occupandosi proprio della scena sullo sfondo¹⁵³.

Oltre all'indiscusso modello tizianesco, la *Venere sdraiata* potrebbe testimoniare tra le righe anche una riflessione dell'artista su Giulio Romano. Su questo aspetto si è interrogato Alessandro Ballarin in una serie di saggi dedicati a Sustris¹⁵⁴. Come ha affermato lo studioso in un contributo del 1962, «L'ambito di queste opere è strettamente tizianesco, ma con modificazioni sostanziali, non riconducibili genericamente alla provenienza nordica del Sustris e che i nomi di Giulio Romano e del Bordone possono in qualche modo spiegare».¹⁵⁵ I dipinti cui Ballarin fa riferimento sono la *Venere*, il *Noli me tangere* di Lille, il ritratto del duca *Whilhelm Truchness von Waldburg-Trauchburg* di Monaco e la *Natività* della Wellcome Collection di Londra (FIG. 2.45). In particolare, rispetto a quest'ultimo, Ballarin ha notato che:

Per il singolare ambiente della "Natività", tenuto in una penombra spettrale, rotta dalla luce forte e arida di un caminetto, e svolto nella parte figurale in un minuto e inciso graficismo, è da pensare che il Sustris conoscesse gli interni delle "Sacre famiglie" di Giulio Romano¹⁵⁶.

Curiosamente in questo dipinto torna il dettaglio delle due figurine affacciate alla loggia presente anche nella *Venere*. Nonostante i diversi soggetti, in entrambe le rappresentazioni le *Rückenfiguren* si inseriscono in dei contesti spaziali particolarmente studiati dall'artista, ricchi di elementi che rimandano a una temporalità reale, vicina a quella dell'osservatore. Basti notare il dettaglio della donna che suona la spinetta, strumento presente anche nel *Ritratto della Viceregina*¹⁵⁷.

¹⁵² Per una sintesi delle varie proposte di datazione del dipinto si veda Meijer in VENEZIA 1999-2000, p. 533. Relativamente al soggiorno veneziano di Sustris si veda MEIJER 1999.

¹⁵³ Merkel in PARIGI 1993, pp. 593-594, n. 186; Meijer in VENEZIA 1999-2000, p. 532-533, n. 156.

¹⁵⁴ BALLARIN 1962-1963; BALLARIN 1963. Si veda anche PALLUCCHINI 1981, p. 26; MANCINI 1987.

¹⁵⁵ BALLARIN 1963, p. 64.

¹⁵⁶ BALLARIN 1963, p. 79, nota 14.

¹⁵⁷ Si veda PEDROCCO 1990, p. 86.

2.2. IL RITRATTO DI IGNOTO ATTRIBUITO A MICHELANGELO ANSELMINI: L'IRRUZIONE DELLA REALTÀ

Nel suo celebre saggio *Il ritratto: storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei lumi*, Édouard Pommier, partendo dall'assioma secondo cui «la teoria del ritratto è ovunque», rileva come essa spesso coincida con una «teoria aneddotica del quotidiano»¹⁵⁸. La scelta di questi due termini, “aneddotico” e “quotidiano”, non può che destare un particolare interesse nell'ambito della nostra riflessione, considerato che, come già si è avuto modo di evidenziare, il dettaglio delle *Rückenfiguren* è spesso inserito sullo sfondo di un ritratto per “calarlo” nella realtà e far emergere il carattere incidentale dell'immagine. L'efficacia di tali figure dipende, quindi, dalla loro capacità di esprimere una dimensione temporale che rimandi all'istante in cui l'opera è stata creata. All'interno della serie di ritratti qui delineata, l'analisi del *Gentiluomo detto Giovanni Battista Castaldi* conservato al Museo Nazionale di Capodimonte (FIG. 2.46) permette di approfondire ulteriormente questo aspetto¹⁵⁹.

Esposto nel Palazzo del Giardino di Parma già nel 1680 come opera del Parmigianino, il ritratto è ricondotto unanimemente alla sua mano fino al 1940, quando Roberto Longhi avanzò i primi dubbi su tale attribuzione¹⁶⁰. Ancora oggi non si è giunti a un parere concorde sull'autore e continua a restare anonima anche l'identità del ritrattato¹⁶¹. Tuttavia, anche quando tali incognite troveranno una soluzione, l'opera continuerà a circondarsi di un'aria di mistero che è insita nella sua stessa composizione.

L'uomo ritratto appare seduto su una sedia, vestito con un elegante abito scuro e un copricapo piumato; il gesto della mano sinistra che abbassa il libro mantenendo con il pollice il segno della pagina, lascia intendere che il personaggio abbia appena interrotto la sua lettura per rivolgere il proprio sguardo verso lo spettatore. Quest'ultimo dettaglio suggerisce che sia stato proprio l'avvicinamento dell'osservatore a causare

¹⁵⁸ POMMIER 2003, pp. 4-5.

¹⁵⁹ Per una scheda del dipinto si veda Leone de Castris in LEONE DE CASTRIS, SPINOSA 1994, pp. 267-268 e Santucci in NAPOLI 2006, pp. 236-237.

¹⁶⁰ LONGHI 1940, p. 167 (come Girolamo da Carpi). L'attribuzione è stata poi respinta da Alessandra Pattanaro nel catalogo dei ritratti di Girolamo (PATTANARO 2000, pp. 159-160, n. 20a) sebbene tuttavia ancora riproposta da Maria Cristina Chiusa (CHIUSA 2001, p. 206).

¹⁶¹ La scheda più recente sul dipinto è di Marina Santucci in NAPOLI 2006, pp. 236-237.

l'interruzione¹⁶². Sulla sinistra, un domestico di spalle rientra ignaro nell'inquadratura mentre sta varcando la soglia per uscire dalla stanza con un piatto nella mano.

Lorne Campbell, nel suo volume *Renaissance Portraits*, inserisce l'opera tra quei «not truly double portraits» la cui caratteristica è di rappresentare, oltre al soggetto principale, anche un inserviente, «a servant, a slave or a dwarf»¹⁶³. Per il ruolo secondario e subalterno di questi ultimi, il loro volto «may even be turned away and hidden from the spectator», elemento da cui derivano le resistenze per l'inserimento di queste opere tra i doppi ritratti¹⁶⁴.

Se ci si limita a considerare l'uomo rappresentato in primo piano, è possibile interpretare il dipinto in relazione ai ritratti di lettori che, nell'ambito della ritrattistica parmigianinesca, possono essere considerati un vero e proprio *topos*: si pensi al *Ritratto di un collezionista* della National Gallery di Londra (FIG. 2.47), al *Ritratto di uomo con un petrarchino* (FIG. 2.48), ai due dipinti con uomini che sospendono la lettura di Vienna e di York (FIGG. 2.49-2.50)¹⁶⁵. Oltre che per il comune riferimento all'azione del leggere, il dipinto di Capodimonte è stato citato insieme a queste opere anche per specifiche assonanze formali come l'ombra riportata – condivisa con il *Ritratto di uomo con un petrarchino* – o il modo di tenere il libro aperto con il pollice, riscontrabile anche nel dipinto di York¹⁶⁶. Tuttavia, questi aspetti non sono sufficienti per eliminare i dubbi relativi all'inclusione del nostro ritratto nel catalogo del Mazzola: resta, infatti, il problema della figura del domestico¹⁶⁷.

Definita «artificio manieristico»¹⁶⁸ dipinto con «cangiante *nonchalance*»¹⁶⁹, l'inserimento della *Rückenfigur* sullo sfondo sembra essere una scelta troppo ardita

¹⁶² Sul tema dello spettatore "indiscreto" che, con il suo avvicinamento all'opera interrompe l'azione dei personaggi rappresentati, ha riflettuto la recente mostra a cura di Michele di Monte (ROMA 2020-2021, pp. 174-191).

¹⁶³ CAMPBELL 1990, p. 54. Altri esempi citati da Campbell sono il *Ritratto di Carlo Emanuele I di Savoia accompagnato da un nano* realizzato da Giacomo Vighi (p. 102, ill. 119) e il *Ritratto di Giovanna d'Austria con uno schiavo* di Antonis Mor (p. 135).

¹⁶⁴ CAMPBELL 1990, p. 54.

¹⁶⁵ Non si è considerato il *Ritratto di uomo che legge* di Milano, attribuito ormai dalla maggior parte della critica a Correggio (VACCARO 2002, A15, pp. 224-225). Sul tema dei ritratti di lettori nel primo Cinquecento si veda MACOLA 2007.

¹⁶⁶ POMMIER 2002, p. 66 (nota 35).

¹⁶⁷ Già Adolfo Venturi aveva sottolineato la particolarità di questa figura; attribuendo l'opera a Parmigianino, lo studioso rilevava come l'artista si pose «un quesito pittorico, dipingendo anche una figura in vesti chiare, rosa carnicino e foglia secca, col volto nero, controluce» (VENTURI 1926, p. 683).

¹⁶⁸ NAPOLI 2006, p. 236.

¹⁶⁹ Leone de Castris in LEONE DE CASTRIS, SPINOSA 1994, p. 268.

persino per Parmigianino che, come ha affermato Patricia Rubin, ha fatto del genere del ritratto «a heady realm of experimentation»¹⁷⁰. Sebbene l'opera resti ufficialmente attribuita alla mano di un artista «ignoto attivo a Parma nel secondo quarto del secolo XVI»¹⁷¹, la critica ha avanzato come possibile nome il pittore «più geniale»¹⁷² e tra i «più originali»¹⁷³ tra quelli riconducibili alla cerchia del Mazzola: Michelangelo Anselmi¹⁷⁴.

Tornando a esaminare il motivo della lettura espresso in questi ritratti, è interessante considerare alcune riflessioni elaborate da Pommier all'inizio degli anni Duemila. Secondo il teorico francese, in questi dipinti sono presenti sia lo sfoggio del libro come «elemento essenziale e fondatore» della cultura, «simbolo della modernità del XVI secolo», sia ciò che si potrebbe definire lo “spazio del pensiero”: «l'uomo si discosta dal libro, si riposa, lascia che il libro si allontani dal suo sguardo, prende le distanze dalla lettura, che, da occupazione, diventa meditazione e *rêverie*»¹⁷⁵. Pommier prosegue rintracciando in questo stato pensante del ritrattato quella “grazia” che, citando uno dei più importanti trattati del primo Cinquecento, fa il perfetto “cortegiano”: «alla stregua di Apelle, che discosta la mano dal quadro che sta eseguendo, il lettore, che alza gli occhi dal libro, evita di dare l'impressione dell'“affettazione”, [...] e mostra di possedere “il vero fonte donde deriva la grazia”»¹⁷⁶. Come precisa lo stesso autore, non è possibile verificare se il Parmigianino conoscesse il *Cortegiano* o Baldassarre Castiglione ma, osservando i suoi ritratti di nobili e aristocratici, è indubbio che l'artista e lo scrittore abbiano respirato la stessa “aria”:

sui volti e negli atteggiamenti di questi personaggi potremmo ritrovare un riflesso dell'immagine che il Parmigianino ci ha lasciato di sé stesso nell'*Autoritratto* di Vienna, quella di un essere dall'eleganza fundamentalmente aristocratica, che non lascia trasparire della propria superiorità, evidente e discreta al contempo, null'altro che la giusta misura che suscita il rispetto, se non l'affetto. Tutti questi personaggi sembrano cercare la propria strada,

¹⁷⁰ RUBIN 2007, p. 7.

¹⁷¹ NAPOLI 2006, p. 236

¹⁷² NAPOLI 2006, p. 236.

¹⁷³ Leone de Castris in LEONE DE CASTRIS, SPINOSA 1994, p. 268.

¹⁷⁴ Come riporta Leone de Castris in LEONE DE CASTRIS, SPINOSA 1994, p. 268, il primo ad avanzare l'attribuzione ad Anselmi è stato Ferdinando Bologna. Elisabetta Fadda, nella monografia dedicata all'artista, accoglie quest'attribuzione affermando che «la figura di spalle che attraversa il quadro a sinistra, nell'atto di uscire dalla porta, ha le caratteristiche tipiche del modo di dipingere del pittore, con tocchi rapidi di colore e di bianco sulla manica e sui riccioli. A conferma di questo si accosti ancora il dipinto, senza bisogno di commento, alla figura di spalle del Cristo Bergonzi, che accorre in direzione delle altre due figure» (FADDA 2004, pp. 169-170, n. 21).

¹⁷⁵ POMMIER 2002, p. 63.

¹⁷⁶ POMMIER 2002, p. 63, ripreso in MACOLA 2007, pp. 102-103. Si veda anche MISERY 2012, pp. 19-20.

come scrive Castiglione, tra la famosa “spezzatura” e l’“attillatura”, che egli associa al “tenere il capo così fermo da non guastarsi la zazzera ed aver sempre dietro il paggio per le strade con la sponga e la scopetta”...¹⁷⁷.

Limitandoci unicamente a rilevare la suggestiva immagine del *double portrait* descritto nella citazione da Castiglione, con il nobile “attillato” con il paggio a seguito e ribadendo la mancanza di attestazioni che provino la conoscenza da parte del Parmigianino del *Cortegiano*, la proposta dello studioso di interpretare questi dipinti attraverso la categoria della “grazia”, così come definita nel trattato cinquecentesco, apre un nuovo orizzonte di ricerca per il nostro studio.

Se si sposta, infatti, il *focus* dall’analisi del risultato – la “grazia” – al modo in cui auspicabilmente dovrebbe essere resa – la “sprezzatura” –, si delinea subito una nuova cornice entro cui leggere la figura del domestico di spalle. Attore non protagonista, la sua presenza nella scena non sembra riguardare tanto il ritratto in sé – il suo corpo frammentario e la sua identità totalmente inaccessibile rendono impossibile affidargli un ruolo nella narrazione e impediscono anche di dedurre un legame con l’effigiato che vada oltre la sua attività di domestico – ma riferirsi al processo di realizzazione dell’opera stessa. Nel rappresentare la *Rückenfigur* in prossimità di una soglia, l’artista ha introdotto nell’immagine il movimento: l’uomo sta, infatti, uscendo dalla stanza in cui si trova il personaggio principale, alludendo alla presenza di un altro spazio che si trova al di là della porta e che non è accessibile allo spettatore.

Secondo Omar Calabrese, la «conquista della profondità» e la «conquista del movimento» – quest’ultima, naturale evoluzione della prima – sono le due grandi innovazioni che hanno traghettato il ritratto verso la modernità¹⁷⁸. Nel nostro dipinto, la presenza della figura di spalle sembra finalizzata proprio a sottolineare queste due “conquiste”. In particolare, rispetto alla rappresentazione del movimento, è opportuno evidenziare che con esso viene introdotta nell’opera una dimensione temporale: quello che l’artista rappresenta è un istante, «il culmine di una azione che presuppone una

¹⁷⁷ POMMIER 2002, p. 63. Come ipotizzato prima da Shearman e poi da Ekserdjian e da Rubin, Parmigianino ebbe quasi sicuramente modo di vedere e studiare il *Ritratto di Baldassare Castiglione* di Raffaello durante alcuni soggiorni a Mantova svolti all’inizio del terzo decennio del Cinquecento (si veda SHEARMAN 1995, p. 137; EKSERDJIAN 2006, p. 33; RUBIN 2007, pp. 8-9).

¹⁷⁸ Si veda CALABRESE 2012, pp. 141-146 ma anche pp. 164-166.

durata, un passato e un futuro»¹⁷⁹. La scelta di esplicitare l'istantaneità di ciò che l'immagine mostra favorisce, secondo Calabrese, una «duplice potenzialità espressiva»¹⁸⁰: da un lato si fa segno dello scorrere del tempo, riferendosi implicitamente all'istante immediatamente passato e a quello immediatamente futuro; dall'altro, esplicita la sua immobilità «perché l'istante è strutturalmente bloccato in una *posa*, cioè una staticità che è il simulacro, la finzione del movimento»¹⁸¹. Il «tempo *nel* quadro», la temporalità interna all'opera, riguardante la narrazione, implica necessariamente il riferimento al «tempo *del* quadro», alla temporalità esterna, che concerne il momento in cui l'opera è stata prodotta, «il *fare pittorico*»¹⁸².

Con l'introduzione del concetto di «*istante durativo*», Calabrese dichiara che se questo

offre grandi possibilità alla narrazione storica, implica però inevitabilmente un rinvio all'attività pittorica che produce la fissazione di quel medesimo istante [...]. E pertanto possiamo anche aggiungere che la conquista della spazialità-temporalità corrisponde anche a una presa di possesso da parte dell'artista (in quanto autore) del proprio prodotto¹⁸³.

Per approfondire tale questione si ritiene di estrema utilità il confronto con uno dei più importanti ritratti di Parmigianino, il *Galeazzo Sanvitale* conservato al Museo Nazionale di Capodimonte (FIG. 2.51)¹⁸⁴. Osservando il dipinto è possibile rilevare che l'artista ha voluto creare un dialogo tra il ritrattato e lo spettatore, rappresentando il primo nell'atto di volgersi verso il secondo, invitandolo a osservare la medaglia che tiene nella mano destra. La torsione compiuta dal Sanvitale, sebbene marcata dalla direzione del bracciolo della savonarola, appare delicata e non intacca minimamente la stabilità e la solidità del corpo. Prima di arrivare a questo risultato, alcuni dei disegni preparatori al dipinto dimostrano che Parmigianino è tornato più volte a riflettere sulla posa, variando il grado di rotazione dell'uomo.

In un disegno di collezione privata (FIG. 2.52), egli è colto di profilo mentre si gira di quasi centottanta gradi verso una figura femminile che sbuca alle sue spalle,

¹⁷⁹ CALABRESE 2012, p. 142.

¹⁸⁰ CALABRESE 2012 p. 165.

¹⁸¹ CALABRESE 2012 p. 165.

¹⁸² CALABRESE 2012, p. 142.

¹⁸³ CALABRESE 2012, pp. 142-143. Si veda anche GOMBRICH 1985.

¹⁸⁴ Si veda MISERY 2012.

probabilmente sua moglie, Paola Gonzaga¹⁸⁵. In un altro foglio conservato al Louvre (FIG. 2.53), sebbene la figura femminile non sia più presente, il corpo presenta ancora una marcata torsione¹⁸⁶. Come rilevato da David Ekserdjian,

This conception is so very unusual for a Renaissance portrait that one wonders whether it does not reflect a movement actually observed by the artist and recorded spontaneously. It might indeed be asked whether such an arrangement could ever have been contemplated for a painted portrait, and in consequence whether Parmigianino's drawing is strictly speaking preliminary¹⁸⁷.

Nel primo disegno la rotazione del corpo sembra pregiudicare persino la possibilità di restituire il ritratto del conte, limitando la visione del suo volto al profilo destro. Se John Shearman ha potuto affermare che con la versione pittorica del *Ritratto di Galeazzo Sanvitale*, Parmigianino «dichiara la sua sfida a Raffaello [riferendosi al ritratto di Baldassarre Castiglione] più coll'opulenza dei simboli e dello sfondo che con la vitalità della comunicazione o una verisimiglianza più parlante», nei disegni, la ricerca sembra orientarsi unicamente verso la rappresentazione del personaggio “vivo”, cogliendolo nell'istante di un suo movimento imprevisto¹⁸⁸.

Tornando ad attingere alle riflessioni di Omar Calabrese, si può affermare che attraverso «la ricerca dell'istante come misura del tempo e del movimento», l'artista riesce a *simulare* la realtà¹⁸⁹. Tale connessione, tra la rappresentazione del tempo e quella che si potrebbe definire “trasparenza del *medium*”, suggerisce il riferimento al concetto di “sprezzatura” come qualità volta a dissimulare il carattere artificiale dell'immagine, dimostrando «ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi»¹⁹⁰. Quali

¹⁸⁵ GNANN 2007, n. 145, p. 373. Si veda anche EKSERDJIAN 2006, p. 126; RUBIN 2007, p. 24.

¹⁸⁶ GNANN 2007, n. 144, p. 372. Se si aggiunge a questi due studi anche un terzo disegno conservato presso la Fondazione Custodia di Parigi (inv. 3408) rappresentante un uomo e una donna identificati come Galeazzo Sanvitale e Paola Gonzaga, è possibile ipotizzare che Parmigianino avesse in mente di realizzare un doppio ritratto (Cordellier in PARIGI 2015, p. 86). Se fino al foglio di collezione privata i due coniugi rientravano nella stessa composizione, il disegno del Louvre testimonia che l'artista cambiò idea: «Galeazzo Sanvitale, désormais représenté seul, se retourne vers la droite, vers l'hypothétique effigie de Paola Gonzaga» (Cordellier in PARIGI 2015, p. 86). È stato il dettaglio della sedia, la savonarola, che ha indotto gli studiosi a pensare che uno studio per il ritratto di Paola – mai realizzato – fosse da riconoscersi nel foglio conservato al British Museum (FIG. 2.54) rappresentante una donna seduta completamente voltata di spalle (POPHAM 1971, no. 759, p. 219, pl. 44; Cordellier in PARIGI 2015, p. 86). Su questo foglio si veda anche RUBIN 2007, pp. 24-31.

¹⁸⁷ EKSERDJIAN 2006, p. 126; ripreso in MISERY 2012, p. 13.

¹⁸⁸ SHEARMAN 1995, p. 137.

¹⁸⁹ CALABRESE 2012, p. 166.

¹⁹⁰ CASTIGLIONE 2003 [1528], p. 60.

immagini informano questo concetto meglio del Galeazzo Sanvitale che, durante una sessione di posa per la realizzazione del suo ritratto, si gira istintivamente verso sua moglie dimenticandosi della presenza del pittore, «quasi senza pensarvi»? O del nostro gentiluomo, ritratto nell'istante in cui viene interrotto nella sua lettura, mentre incidentalmente alle sue spalle un uomo esce dalla stanza? Quella che Calabrese definisce la «ricerca dell'istante» sembra essere, dunque, un catalizzatore delle capacità mimetiche della pittura, fondamentali per la riuscita di un ritratto.

Tale processo passa però inevitabilmente per una doppia simulazione: l'artista ha messo in scena una composizione che simula un'istante di vita ma nel rappresentarla produce inevitabilmente una simulazione della simulazione. In relazione a questo passaggio, Calabrese fa riferimento a Baudrillard e alla sua interpretazione del *trompe-l'oeil*, come fenomeno in grado di generare una «“vertigine tattile” del “più reale del reale”»¹⁹¹. Non volendo incorrere nel rischio di allontanarsi troppo dal *focus* della nostra analisi, non si può tuttavia non restare colpiti dalle parole usate dal filosofo francese per descrivere il *trompe-l'oeil*. Secondo Baudrillard,

opache e neutre, le figure del *trompe-l'oeil* compaiono improvvisamente, con siderale esattezza, come figure surrealiste, come spogliate dell'atmosfera del senso e immerse in un etere vuoto.

Non c'è natura nel *trompe-l'oeil*, né paesaggio, né cielo, né linea di fuga, né luce naturale. Non c'è neppure volto, psicologia o storicità. Qui, tutto è artefatto, il fondo verticale erige a segni puri oggetti isolati dal loro contesto referenziale¹⁹².

Senza psicologia, storicità e – letteralmente – volto, la figura di spalle, manifestandosi in tutto il suo artificio, dichiara il suo sforzo nel virare la lettura dell'immagine verso la realtà. L'efficacia di questo tentativo si gioca tutta sulla scelta della posa: trovandosi alle spalle del ritrattato, non sarebbe stato possibile assegnargli un volto senza contaminare la lettura del soggetto in primo piano. In questo suo anonimato, nel suo presentarsi come attore non protagonista, può imporsi unicamente come segno di quelle conquiste dello spazio e del tempo – e quindi del movimento – che garantiscono la “simulazione della realtà”.

¹⁹¹ CALABRESE 2012, p. 166. Si veda anche CALABRESE 2011.

¹⁹² BAUDRILLARD 1979, p. 1.

2.3. IL RITRATTO DI GIOVANE UOMO DI ALESSANDRO ALLORI: UN OMAGGIO A MICHELANGELO

Il *Ritratto di giovane uomo* di Alessandro Allori, conservato presso l'Ashmolean Museum di Oxford (FIG. 2.55), condivide con il *Ritratto* di Capodimonte appena analizzato, una serie di incognite che restano ancora irrisolte¹⁹³. Ad oggi non si è ancora in grado di stabilire con precisione l'identità del ritrattato, la provenienza dell'opera, il contesto della commissione, la sua destinazione, il suo significato. Gli unici dati certi sono l'autore, il pittore fiorentino allievo di Bronzino, e la data in cui è stato terminato, il 1561, come si evince dall'iscrizione sulla base del tavolino a sinistra¹⁹⁴.

L'opera è stata acquistata dall'Ashmolean Museum all'asta Sotheby's del 21 aprile 1982 come un generico «Portrait of young man». La scheda del catalogo d'asta fa riferimento a un'antica identificazione dell'effigiato con Benvenuto Cellini. Tale associazione risale agli anni in cui l'opera si trovava presso la Mentmore House del barone Mayer Amschel de Rothschild (1818-1874), prima attestazione nota del dipinto¹⁹⁵. Si tratta di un'interpretazione romantica che ebbe una discreta fortuna, come testimonia un disegno di Tommaso Minardi facente parte di un album oggi conservato a New York (FIG. 2.56)¹⁹⁶. Il pittore purista copiò a matita nera il busto del giovane dell'Ashmolean e nella parte inferiore aggiunse l'iscrizione «Benvenuto Cellini». Considerato che l'album raccoglie disegni databili entro i primi tre decenni dell'Ottocento, si può affermare con

¹⁹³ Per una scheda del dipinto si veda LECCHINI GIOVANNONI 1991, pp. 303-304, n. 183.

¹⁹⁴ «AS. AL. B. P. F. M.D.L.XI.». L'iscrizione si trova al centro della base con i due satiri che sostiene il tavolino alle spalle del protagonista. A un'osservazione più ravvicinata del dipinto è possibile notare che la data è stata scritta due volte: sopra le cifre romane accanto alla firma, si leggono le stesse cifre in un formato ridotto.

¹⁹⁵ Si veda LONDRA 1982, lotto 85. Non si hanno informazioni sulle vicende relative all'acquisto del dipinto da parte del barone Rothschild ma è ipotizzabile che il lotto rientri tra quelle opere acquisite tra gli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento dalla Galleria Manfrin di Venezia, tramite la mediazione dell'agente Alexander Barker. Il ritratto sarebbe stato esposto, infatti, nel salotto verde di Mentmore House insieme a dipinti di Tiziano, Carlo Dolci e Moroni provenienti in gran parte dalla collezione veneziana (si veda PICKERING 2013, p. 234). L'opera rimase di proprietà Rothschild sino al 1977, quando fu venduta all'asta insieme a molte altre opere della collezione di Mentmore House (si veda WATSON 1977).

¹⁹⁶ Si veda ROMA 1982, p. 306, n. 157.5. Sull'album, oggi conservato presso il Dahesh Museum of Art di New York, si veda sempre ROMA 1982, pp. 304-305. A giustificazione dell'identificazione con Cellini si propone di accostare il ritratto all'incisione di Francesco Allegrini su disegno di Giuseppe Zocchi (FIG. 2.57) realizzata per la *Serie di ritratti d'uomini illustri toscani* (1766, vol. I, p. 129): dal confronto si possono riscontrare delle somiglianze nell'abbigliamento, nella composizione, con il personaggio in primo piano e la scultura sullo sfondo, e nel gesto di presentare la medaglia all'osservatore. Sui ritratti di Cellini si veda WALDMAN 2007 (in particolare p. 822, nota 8).

una discreta sicurezza che nella prima metà del XIX secolo il dipinto di Allori veniva interpretato come un'effigie dello scultore fiorentino.

Tuttavia, già nel 1878, in occasione della prima esposizione pubblica del ritratto alla Royal Academy di Londra, esso è descritto genericamente come «Portrait of a Youth»¹⁹⁷. Bisognerà attendere l'articolo di Philippe Costamagna pubblicato nel 1988, per poter disporre di una nuova proposta di identificazione¹⁹⁸. Secondo lo studioso l'effigiato è un componente della famiglia Capranica: si tratta di Paolo, nominato vescovo coadiutore al canonico di San Pietro da suo zio, il cardinale Bartolomeo Capranica, proprio nell'anno dell'iscrizione riportata nel dipinto, il 1561¹⁹⁹. A suggerire tale ipotesi è la scultura dipinta sopra il tavolino, l'*Apollo citaredo*, prezioso oggetto antico documentato da varie fonti cinquecentesche in collezione Della Valle Capranica, i cui proprietari, all'altezza del 1561, sono da riconoscersi nei fratelli Bartolomeo e Agnolo Capranica, rispettivamente zio e padre di Paolo²⁰⁰. Valgono come ulteriori indizi a sostegno di questa identificazione – accolta anche da Simona Lecchini Giovannoni²⁰¹ – il medaglione dipinto all'interno dell'ovale che decora il bordo del tavolino, possibile allusione all'Eucarestia e quindi alla recente nomina di Paolo, e la medaglia che il ragazzo tiene in mano²⁰². Secondo Costamagna, Allori avrebbe rappresentato su quest'ultima «un homme agé barbu», consentendo al giovane di esprimere, attraverso il ritratto, «la reconnaissance filiale du jeune homme envers son oncle»²⁰³.

Anche Gabrielle Langdon ha formulato la sua proposta di identificazione partendo dall'analisi di singoli dettagli. La studiosa è tornata a riflettere proprio sull'immagine contenuta nell'ovale sul tavolino, escludendo che possa trattarsi di

¹⁹⁷ LONDRA 1878, p. 29, n. 149. In questa occasione l'opera è attribuita ad Agnolo Bronzino.

¹⁹⁸ Costamagna 1988.

¹⁹⁹ COSTAMAGNA 1988, p. 26.

²⁰⁰ COSTAMAGNA 1988, p. 26. La prima fonte che documenta la presenza dell'opera nella collezione del cardinale Andrea Della Valle è un'incisione di Hieronimus Cock a partire da un disegno perduto di Marten van Heemskerck realizzato molto probabilmente tra il 1532 e il 1534 (FIG. 2.58). Successivamente, l'opera compare in un disegno di Girolamo da Carpi – datato al 1555 – e viene descritta da Ulisse Aldroandi nel suo volume *Delle Statue antiche* (1556). L'opera è stata poi acquistata da Ferdinando de Medici nel 1584 e posizionata prima a Boboli e poi a decorare la facciata della villa di Poggio Imperiale a Firenze dove si trova tutt'ora.

²⁰¹ LECCHINI GIOVANNONI 1991, pp. 303-304, n. 183.

²⁰² COSTAMAGNA 1988, p. 26; LECCHINI GIOVANNONI 1991, p. 304.

²⁰³ COSTAMAGNA 1988, p. 26. A seguito di un'osservazione ravvicinata del dettaglio risulta difficile riconoscere sulla medaglia il ritratto descritto da Costamagna.

un'allusione al tema eucaristico²⁰⁴. Si tratterebbe, piuttosto, dell'emblema dei conti Palma di Cesnola, famiglia di origine piemontese: osservando il dettaglio è possibile, infatti, leggere il motto «Oppraesa Resurgam» iscritto su un cartiglio che gira intorno a una palma, simbolo della famiglia²⁰⁵. Facendo riferimento all'albero genealogico dei Palma di Cesnola, ne deduce che dovrebbe trattarsi del ritratto di Pietro o di Giacomo, figli del Giacomo Palma nato nel 1510 (FIG. 2.59)²⁰⁶.

È opportuno, tuttavia, precisare che il motto della famiglia non prevede l'utilizzo della prima persona singolare del futuro semplice del verbo *resurgere* bensì la terza persona singolare del presente indicativo, *resurgit*²⁰⁷. Questa incongruità, sebbene non aiuti a risolvere il problema dell'identificazione, fornisce un interessante suggerimento per l'interpretazione della figura di spalle che compare sullo sfondo.

Prima però di approfondire questo aspetto, si riporta una terza proposta per intendere il ritrattato: si tratta di un'ipotesi avanzata da Elizabeth Pilliod nella sua recensione alla monografia di Lecchini Giovannoni²⁰⁸. Pilliod ha rifiutato infatti sia la proposta formulata da quest'ultima e Costamagna, sia quella avanzata da Langdon. La studiosa ha ricordato che né Allori né il suo maestro Bronzino hanno avuto dei contatti artistici con Torino tali da giustificare la commissione di un ritratto e che il motto inserito all'interno del medaglione, oltre a essere molto comune nel Cinquecento, potrebbe essere stato aggiunto successivamente. Escludendo di dover riconoscere un simbolo dell'Eucarestia nel già citato medaglione, ha messo in dubbio anche che la riproduzione dell'*Apollo citaredo* debba necessariamente rimandare alla famiglia Capranica²⁰⁹. Pilliod ha infatti segnalato che la medesima scultura è stata dipinta dallo stesso Allori circa vent'anni dopo, nell'affresco rappresentante la *Cena di Siface con Scipione* nella Villa di Poggio a Caiano (FIG. 2.60)²¹⁰. La studiosa ha infine proposto di identificare il giovane

²⁰⁴ LANGDON 1989, pp. 34-37. Presso la documentazione dell'Ashmolean Museum di Oxford si conserva il manoscritto di un articolo scritto da Langdon nel 1989 e mai pubblicato in cui la studiosa da corpo alla sua ipotesi (consultato nel Maggio 2019).

²⁰⁵ LANGDON 1989, p. 35.

²⁰⁶ Si veda BERTOLOTTI 1876.

²⁰⁷ Si veda BERTOLOTTI 1876, p. 7.

²⁰⁸ PILLIOD 1992.

²⁰⁹ PILLIOD 1992, p. 729.

²¹⁰ PILLIOD 1992, p. 729. Allori terminò la decorazione del Salone di Leone X nel 1582 (LECCHINI GIOVANNONI 1991, p. 72), due anni prima l'acquisizione da parte di Ferdinando de' Medici della collezione Della Valle Capranica, comprendente anche la scultura dell'*Apollo citaredo*.

del dipinto in un personaggio – ancora anonimo – facente parte della numerosa schiera di figure inserite dall'artista nella scena con *Cristo tra i Dottori* affrescata tra il 1560 e il 1564 nella cappella fiorentina dei Montauto, nella chiesa della Santissima Annunziata (FIG. 2.61)²¹¹.

Nessuna delle tre ipotesi è stata unanimemente accolta e per tale ragione l'Ashmolean Museum continua a presentare l'opera come «Portrait of Young Man»²¹².

La mancata identificazione del soggetto costituisce certamente uno scoglio per chiunque intenda occuparsi di questo dipinto. Non è da escludersi, infatti, che le soluzioni compositive adottate da Allori dipendano essenzialmente dal messaggio che tale ritratto era chiamato a trasmettere; questa ipotesi potrebbe valere anche per la figura di spalle che sarebbe stata quindi inserita come "attributo" del ritrattato, considerata anche la sua stravagante nudità.

Secondo Costamagna è possibile ipotizzare che Allori abbia preso a modello il *Ritratto della viceregina* di Giulio Romano e Raffaello. Tale ipotesi è basata sulla fortuna che ebbe da subito il ritratto di Isabel, sia in Francia che in Italia, e, di fatto, le due opere appaiono molto vicine se misurate sotto il profilo dell'impianto compositivo²¹³: il personaggio principale, collocato in primo piano, è ritratto in un ricco interno che si apre su un paesaggio; in un ambiente intermedio – la loggia per la viceregina, la terrazza per il giovane uomo – è collocata una piccola figura di spalle intenta a guardare verso lo spazio aperto²¹⁴.

Sebbene il confronto risulti piuttosto appropriato, è necessario, tuttavia, sottolineare un'importante differenza: l'uomo di spalle rappresentato da Allori fatica a combinarsi con lo specifico contesto in cui si trova inserito, risultando in qualche modo poco coerente con esso. Perché includere in un ritratto così ricco di riferimenti "alti" una figura quasi completamente nuda, di cui si intravedono anche le natiche? Perché la scelta

²¹¹ PILLIOD 1992, p. 729. Sull'identificazione dei vari personaggi presenti nell'affresco si veda PILLIOD 1989, pp. 49-53 e PILLIOD 2001, pp. 145-185.

²¹² https://collections.ashmolean.org/collection/browse-9148/per_page/100/offset/29400/sort_by/random/object/51667 (consultato nel Dicembre 2020).

²¹³ Si rimanda al paragrafo 2.1.4 di questo elaborato.

²¹⁴ COSTAMAGNA 1988, p. 27.

di una posa così innaturale, con il corpo in torsione e sbilanciato in avanti verso la balastra?

Secondo Georges Banu la presenza della figura di spalle in questo dipinto è funzionale a generare una tensione tra i due personaggi: «Deux corps, deux relations distinctes pour ce qui est du rapport culture-nature. L'homme de dos se réclame d'autres vertus que le courtisan et, bien que voué à une position secondaire, il devient ici un personnage alternatif au protagonist»²¹⁵. Questa lettura suggerisce, quindi, di considerare l'“indecorosa” nudità come un espediente funzionale a sottolineare l'alterità della figura sullo sfondo rispetto al ritrattato.

Anche Gabrielle Langdon ha interpretato la *Rückenfigur* ricorrendo al tema dell'irrapresentabilità. Secondo la studiosa, si tratterebbe di un'opera commemorativa, realizzata a seguito della morte del giovane in primo piano, con la figura sullo sfondo da intendersi come lo spirito dello stesso ritrattato, ormai appartenente a un'altra realtà²¹⁶.

La proposta di individuare nella rappresentazione due registri – primo piano e sfondo – che fanno capo a realtà spazio-temporali diverse ma coesistenti all'interno della composizione, è corroborata dalla lettura formulata da Elizabeth Pilliod degli affreschi realizzati da Allori all'inizio degli anni Sessanta nella Cappella Montauto. Partendo dall'analisi del *Cristo tra i Dottori*, Pilliod ha individuato come questo schema compositivo ricorra spesso nelle invenzioni di Allori che lo riproporrà anche negli apparati decorativi realizzati per il funerale di Michelangelo (1564) e per l'ingresso a Firenze di Giovanna d'Austria in occasione del matrimonio con Francesco I (1565)²¹⁷.

Quest'ipotesi appare quanto mai interessante se considerata in relazione al già citato motto che compare sul bordo del tavolino: “*oppressae resurgam*”. Il verbo *resurgere* potrebbe infatti essere stato declinato alla prima persona del futuro semplice – *resurgam* – intendendo un'azione attribuita all'anima del ritrattato, la cui presenza nel dipinto confermerebbe la sicura riuscita dell'auspicata resurrezione.

²¹⁵ BANU 2000, p. 42.

²¹⁶ L'ipotesi è formulata nell'articolo rimasto inedito consultato presso la documentazione dell'Ashmolean Museum (consultato nel Maggio 2019).

²¹⁷ Per approfondire si veda PILLIOD 2001, pp. 145-185.

Dopo aver riportato queste considerazioni, è ora possibile approfondire lo studio della figura di spalle, partendo dalle sue qualità squisitamente formali. In particolare, prenderemo spunto dal commento elaborato per primo da Costamagna – e poi ripreso anche dagli altri studiosi –, secondo il quale la *Rückenfigur* andrebbe letta come un inequivocabile omaggio all'arte di Michelangelo²¹⁸. Istituito un contraltare con la statua dell'*Apollo citaredo*, Allori avrebbe voluto così inserire entrambi i propri principali riferimenti artistici: l'Antico e Michelangelo. Si tratta di una lettura particolarmente convincente, anche perché strettamente connessa ad alcune evidenze biografiche.

Fino al 1560 – anno che precede il nostro ritratto – Allori si trovava a Roma, impegnato in un soggiorno di studio finalizzato ad approfondire le sue conoscenze dell'arte antica. La permanenza nell'Urbe gli diede inoltre la possibilità di interagire personalmente con Michelangelo e di riflettere sulle sue opere²¹⁹. Tale duplicità nei suoi interessi trova significativa testimonianza nel *Riposo* di Raffaello Borghini, la fonte più ricca di informazioni sull'artista: «Di 19 anni si trasferì a Roma, dove stette due anni studiando sopra le statue antiche e sopra l'opere di Michelangelo e d'altri valentuomini...»²²⁰.

Borghini fornisce delle indicazioni precise anche relativamente alle opere prodotte da Allori durante il soggiorno romano: «nel medesimo tempo fece più ritratti, come quello di Tommaso de' Bardi e di madonna Ortensia Montauti sua donna e questi si trovano oggi in Firenze nelle case de' sopradetti Bardi»²²¹. La critica è abbastanza certa nel riconoscere i tratti di Ortensia nel *Ritratto di donna con cammeo* conservata agli Uffizi (FIG. 2.62), opera che reca l'iscrizione «Roma 1559»; diversamente, il ritratto del suo consorte, Tommaso de' Bardi, è stato a lungo considerato perduto. Solo nel 2015, è apparso sul mercato antiquario un dipinto che presenta tutte le caratteristiche per essere ritenuto la versione originale del ritratto di Allori. (FIG. 2.63)²²². Un disegno conservato

²¹⁸ COSTAMAGNA 1988, p. 26; LECCHINI GIOVANNONI 1991, p. 304. Anche Langdon concorda con questa interpretazione (si rimanda al documento citato nella nota 204 del secondo capitolo).

²¹⁹ Si veda anche PILLIOD 1989, p. 37; PILLIOD 2003; NATALI 2006a.

²²⁰ BORGHINI 1584, IV, pp. 623.

²²¹ BORGHINI 1584, IV, pp. 623-624. Sul ritratto di Ortensia si veda LECCHINI GIOVANNONI 1991, p. 302, n. 176; NATALI 2006a.

²²² si veda la scheda del catalogo d'arte Sotheby's, New York 29 gennaio 2015: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.39.html/2015/master-paintings-part-i-n09302> (consultato nel dicembre 2020).

presso le collezioni del British Museum e considerato da buona parte degli specialisti uno studio preparatorio per il ritratto del de' Bardi ha facilitato l'identificazione (FIG. 2.64)²²³.

Confrontando allora i due dipinti "romani" con il ritratto dell'Ashmolean è possibile rilevare delle affinità nella composizione e nell'attenzione rivolta agli elementi decorativi, ma soprattutto un costante riferimento all'arte del Buonarroti. Nel ritratto di Ortensia, Allori inserisce una riproduzione della *Rachele* realizzata per la tomba di Giulio II e dei chiari riferimenti alle sculture ideate per la Sagrestia Nuova di San Lorenzo, mentre nel disegno preparatorio per il ritratto di Tommaso è schizzato uno degli *Schiavi* – dettaglio poi eliminato nella versione dipinta²²⁴. Se nei ritratti dei due coniugi i riferimenti alle opere di Michelangelo sono espliciti e immediatamente leggibili, nella tavola inglese Allori si concentra piuttosto nell'imitazione del suo linguaggio artistico.

Perché la *Rückenfigur* ci appare così "michelangiolesca"? La prima motivazione riguarda certamente la corporatura esageratamente muscolosa che, come avviene ad esempio negli *ignudi* della Sistina, è lasciata scoperta dal panneggio e mostrata in tutta la sua potenza. Un secondo aspetto riguarda più specificamente il punto di vista da cui è osservato il corpo, di spalle. A tal proposito, si riportano le parole con cui Antonio Natali ha interpretato la figura vista di schiena inserita da Allori nella decoratissima sedia dipinta accanto al ritratto di Ortensia Montauti (FIG. 2.65):

Il nudo di spalle, per esempio, ripreso come fosse in corsa, non può non rammentare il foglio sublime di Casa Buonarroti [FIG. 2.66], preparatorio forse per la *Battaglia di Cascina*, dove la postura del corpo si distingue da quella dipinta soltanto per il braccio sinistro, che sulla carta accenna a cadere e sulla tavola s'alza invece come il destro²²⁵.

Sulle figure di spalle nell'opera di Michelangelo ha avanzato delle interessanti osservazioni anche Vittoria Romani, a partire dall'analisi di alcune *Rückenfiguren* dipinte

²²³ Si veda COSTAMAGNA 1988, p. 25; LECCHINI GIOVANNONI 1991, p. 302, n. 177; COSTAMAGNA 2004, p. 344; NATALI 2006a, p. 50. Nel suo contributo del 2001, Pilliod riteneva che il disegno fosse un ritratto di Benedetto da Montauto (si veda PILLIOD 2001, p. 179).

²²⁴ Si veda COSTAMAGNA 2004, p. 344. Langond ha interpretato il *Ritratto di giovane uomo* dell'Ashmolean come *pendant* del ritratto di Ortensia (LANGDON 1989, p. 45). Per le complesse questioni relative al valore politico assunto da queste citazioni michelangiolesche nel contesto delle opere commissionate dai fiorentini esuli a Roma dopo la salita al potere di Cosimo I, si rimanda a LANGDON 1989, pp. 37-43; PILLIOD 1989, pp. 30-72; PILLIOD 2001, pp. 145-185; COSTAMAGNA 2004, pp. 343-345.

²²⁵ NATALI 2006a, p. 56.

da Taddeo Zuccaro nella Cappella Mattei in Santa Maria della Consolazione e da Pellegrino Tibaldi nella Sala Paolina in Castel Sant'Angelo (FIG. 2.67). Secondo la studiosa, esse testimoniano «la risonanza immediata, negli anni intorno alla metà del secolo, dell'invenzione michelangiotesca della figura di spalle»²²⁶. Oltre a fornire delle preziose formule in grado di sintetizzare efficacemente il concetto di "michelangioloismo" – come «oltranzismo muscolare» – la studiosa insinua il dubbio che si possa attribuire al Buonarroti la paternità dell'invenzione della figura di spalle. Non è chiaro, però, se la studiosa abbia in mente una specifica opera – si può pensare, ad esempio, al gruppo dei tre armigeri nella parte sinistra della *Crocifissione di San Pietro* dipinta sulle pareti della Cappella Paolina tra il 1545 e il 1550²²⁷ (FIG. 2.68) – o se il riferimento è da intendersi in modo più generico. Andando oltre tale dubbio, questo suggerimento si rivela un utile invito a considerare la figura di spalle come un lemma del complesso vocabolario della rappresentazione del corpo umano coniato dal Buonarroti. Come ha dimostrato Patricia Rubin, l'artista ha scritto con la sua arte una pagina fondamentale nella storia della *Rückenfigur* e la testimonianza più eloquente è senza dubbio il già citato cartone per la *Battaglia di Cascina* (FIG. 2.69), definito «a turning point in the history of the back view»²²⁸.

Osservando la *grisaille* eseguita da Bastiano da Sangallo – probabilmente la testimonianza più vicina a quello che doveva essere il cartone esposto prima nella Sala del Maggior Consiglio del Palazzo della Signoria poi a Palazzo Medici – dei diciannove soldati fiorentini, solo sei sono rappresentati di schiena²²⁹. Il loro numero esiguo può sembrare in contraddizione con quanto appena dichiarato sull'opera, ma basterà rimandare ai contributi che hanno indagato la sua fortuna figurativa per dimostrare che le poche figure di spalle sono state le più studiate e riprodotte dagli artisti, da Raffaello sino a Cézanne²³⁰. Lo stesso Allori citerà nella sua *Pesca delle perle*, dipinta per lo Studiolo

²²⁶ ROMANI 1997, p. 72.

²²⁷ Per questo gruppo si conserva anche il prezioso cartone preparatorio (Museo Nazionale di Capodimonte, 1490); si veda NEW YORK 2017-2018, pp. 213-218.

²²⁸ RUBIN 2018, p. 40; si vedano anche le pp. 189-217 e RUBIN 2009. La crucialità del cartone con la *Battaglia di Cascina* nell'ambito della ricerca sulla "figura manierista" è stata più volte ribadita dalla critica. Si veda anche SUMMERS 2007.

²²⁹ Sull'opera del Sangallo si veda la scheda di Alessandro Cecchi in FIRENZE 1996-1997, pp. 112-113, n. 20. Si veda in ultimo anche RUFFINI 2019, pp. 334-336, nota 6.

²³⁰ Si veda RUBIN 2018, pp. 189-217.

di Francesco I in Palazzo Vecchio, la figura che nell'opera del Sangallo compare all'estrema sinistra (FIG. 2.70)²³¹.

Tra i più o meno noti "furti" dall'invenzione michelangiotesca, Joost Keizer, nel suo saggio *Michelangelo, Drawing, and the Subject of Art*, si è soffermato su tre casi tratti da opere cronologicamente molto vicine alla creazione del cartone: egli ha citato, in particolare, la figura all'estrema sinistra affrescata da Raffaello nella *Scuola di Atene* (FIG. 2.71), il pastore appoggiato allo scalino nella *Devozione dei fiorentini alle reliquie di San Filippo* di Andrea del Sarto (FIG. 2.72) e l'Apostolo di spalle nell'*Assunzione della Vergine* di Rosso Fiorentino (FIG. 2.73), questi ultimi affrescati entrambi nel chiostro della Santissima Annunziata a Firenze²³². Per il confronto con le opere di Raffaello e Rosso Fiorentino, Keizer ha fatto riferimento al «"running" soldiers» che nell'opera del Sangallo appare all'estrema destra, riconoscibile per il gomito del braccio sinistro piegato; Andrea del Sarto si sarebbe invece ispirato alla figura che si trova all'angolo inferiore destro, subito sotto quella appena menzionata²³³. Secondo lo studioso,

All quotations appear extraneous to the narrative in which they are inserted. As bystanders irrelevant to the story, they stand deprived of any meaning other than referencing Michelangelo's work. In their iconographic irrelevance – beggar, youngster posing on a ledge, a mere *Rückenfigur* – they do nothing more than index the historical pedigree of the images in which they appear.

The reception of Michelangelo's cartoon simply reinforced what was already at the basis of its conception: a conglomerate of isolated figure studies that has more to say about the history of representation than the city's glorious military past²³⁴.

Keizer ha individuato, quindi, nell'opera di Michelangelo l'emblema del passaggio dalla concezione albertiana dell'immagine, come necessariamente subordinata al soggetto, all'*historia*, a nuova visione dell'opera che si emancipa dall'obbligo di esprimere un contenuto che sia esterno all'arte stessa²³⁵: nella *Battaglia di Cascina*, Michelangelo «raised the artistic process as a proper subject of representation»²³⁶. La rappresentazione della battaglia è sostituita dalla rappresentazione del corpo nella sua nudità, l'*historia* è

²³¹ RUBIN 2018, p. 106.

²³² KEIZER 2011, p. 314.

²³³ KEIZER 2011, p. 314.

²³⁴ KEIZER 2011, p. 314.

²³⁵ KEIZER 2011, p. 305.

²³⁶ KEIZER 2011, p. 308.

sostituita dalla “figura”²³⁷. Non è, dunque, un caso che le figure che meglio esprimono questo voltare le spalle alla narrazione sono proprio le *Rückenfiguren*.

Come ha rilevato Patrica Rubin:

Michelangelo’s athletic bodies were designed to attract the attention of the body politic of Florence. Not face to face, however, which was the normal way to engaging beholders, but through forceful physicality. Largely turned away and completely absorbed in their separate actions, the figures embodied the story. The episode is exposed, not expounded, leaving it to the viewer to find its narrative thread, “piece by piece” or “part by part” ...²³⁸.

Alla luce di queste considerazioni è quindi possibile interpretare il personaggio di spalle dipinto da Allori come l’affermazione di una precisa declinazione di “michelangioloismo”, volta a manifestare le potenzialità enunciative della figura e il suo affrancamento dalle istanze narrative dell’opera d’arte. Oltre che per un’evidente connotazione stilistica che si concretizza nell’insistenza sulla resa della muscolatura, la figura è michelangioloesca anche per il suo presentarsi in quanto “figura”, elemento indipendente da ogni legame narrativo, che dichiara la propria condizione sufficiente rispetto al soggetto del dipinto. Non si tratta semplicemente di emulare uno stile assolvendo a una funzione estetica, ma di affermare una vera e propria teoria dell’arte di cui Michelangelo ha fornito nella *Battaglia di Cascina*, quello che anacronisticamente – ma neanche troppo – si potrebbe considerare un manifesto²³⁹.

L’analisi del dipinto di Allori risulterebbe incompleta se non facessimo riferimento a un altro ritratto già citato da Costamagna come una delle testimonianze più dirette della fortuna figurativa di cui godette la tavola inglese. Si tratta di un’opera di cui, ad oggi, restano ignoti l’artefice, il soggetto e l’ubicazione (FIG. 2.74).²⁴⁰ L’unico dato certo è la data, iscritta sul basamento di una colonna: «ADDI PMO. DI MAGGO MDLXII».

L’uomo rappresentato nel ritratto cerca con gli occhi lo sguardo dell’osservatore per invitarlo a osservare una statua di Cerere posta su un tavolino alla sua sinistra, come

²³⁷ Si veda COLE 2014, pp. 5-14.

²³⁸ RUBIN 2018, pp. 200-201.

²³⁹ Cellini definì i due cartoni di Michelangelo e Leonardo «la scuola del mondo» e anche Vasari già nell’edizione giuntina delle *Vite* lo descrisse come «uno studio d’artefici» (si veda RUBIN 2009, p. 430).

²⁴⁰ COSTAMAGNA 1988, p. 27, fig. 23, p. 29. L’opera è nota grazie a un passaggio sul mercato antiquario nel 1967 e da allora non se ne ha più notizia; si veda la scheda del catalogo dell’asta Christie’s (Londra) del 23 giugno 1967, p. 45, lotto 52.

suggerisce il gesto della sua mano. Accanto al personaggio è presente una sedia riccamente decorata su cui egli poggia l'altra mano che stringe un fazzoletto. L'impianto compositivo appare ricalcato sopra quello del ritratto di Allori: l'effigiato è colto in un interno che si apre su un ricco loggiato del quale è possibile vedere una colonna e parte della decorazione della volta. Quest'ultimo affaccia su un giardino privato, di cui si intravedono i muri divisorii e quella che sembra essere una fontana, oltre il quale si estende un paesaggio naturale caratterizzato dalla presenza di un edificio a pianta centrale coperto da una cupola. Accanto al basamento della colonna, su cui è iscritta l'unica notizia certa del dipinto – la data – è presente una *Rückenfigur* affacciata alla balaustra.

Costamagna ha definito il dettaglio della figura di spalle come il sintomo di un'«influence nordique», proponendo di attribuire l'opera a Jacopo Zucchi²⁴¹. Probabilmente lo studioso alludeva proprio alle figurine delle opere fiamminghe citate nelle pagine precedenti, modello da cui presero ispirazione anche Raffaello e Giulio Romano per la realizzazione del *Ritratto della viceregina*, considerato dallo stesso Costamagna il prototipo da cui prese ispirazione Allori.

Un ultimo aspetto da mettere in evidenza è la presenza della datazione a giorno: «ADDIPMO. DIMAGGO MDLXII». Sebbene ad oggi non sia stata formulata nessuna ipotesi su quale possa essere l'avvenimento che tale data vuole testimoniare – il giorno in cui l'opera è stata consegnata al committente? Un particolare evento nella biografia del ritrattato? – è interessante interrogarla in relazione alla vicinanza della *Rückenfigur*. Riprendendo quanto detto in merito al ritratto attribuito a Michelangelo Anselmi e in particolare relativamente alla possibilità di attribuire alla figura di spalle l'espressione di una componente temporale, è possibile riconoscere un legame tra questi due segni, figura di spalle e datazione. Come ha sottolineato Omar Calabrese, la presenza della data

²⁴¹ COSTAMAGNA 1988, p. 27; per quanto riguarda l'attribuzione l'opera è passata in asta come Michele di Ridolfo del Ghirlandaio ed è stata successivamente riattribuita da Costamagna a Jacopo Zucchi. Sebbene non sia possibile avanzare una nuova proposta senza un esame autoptico del dipinto, si suggerisce il nome di Maso da San Friano, collega di Allori nella decorazione dello Studiolo di Francesco I; tale ipotesi è stata condivisa con Carlo Falciani che non l'ha del tutto esclusa (comunicazione via e-mail avvenuta nel febbraio 2019). Si ritiene interessante un confronto con il *Ritratto di giovane uomo* della Galleria Frascione di Firenze, datato 1560 e attribuito da Falciani a Maso (scheda pubblicata in FIRENZE 2019, pp. 28-31). Si invita a rilevare l'attenzione riservata alla rappresentazione delle mani e alla veduta cittadina al di là della finestra, accostabili senza troppe difficoltà a quelle del ritratto di ubicazione ignota.

può, infatti, essere considerata una «formula [...] tendente all'identificazione di un istante durativo»²⁴². Lo studioso ha citato, in particolare, un passaggio de *Le parole nella pittura*, in cui Michel Butor riconosce alla datazione iscritta nell'opera la finalità di «far divenire durativo (bloccato) il momento circostanziale del ritratto»²⁴³. La loro vicinanza nell'opera sembra quindi suggerire che entrambi i due elementi concorrano a testimoniare il momento in cui il soggetto si è trovato di fronte all'artista e quest'ultimo lo ha ritratto. Allo stesso modo della data incisa, anche la figura di spalle si presenta come una forma del tempo.

²⁴² CALABRESE 2012, p. 166.

²⁴³ CALABRESE 2012, p. 166. Si veda anche BUTOR 1987, pp. 44-48.

2.4. L'AUTORITRATTO SU CAVALLETTO DI ANNIBALE CARRACCI: UNA «CONFESSIONE AUTOBIOGRAFICA»²⁴⁴

Nel presentare gli autoritratti di Annibale Carracci esposti nella prima ed unica retrospettiva sinora dedicatagli, Daniele Benati li ha definiti come le pagine di un «diario interiore, dettato da un'esigenza di introspezione che il pittore sente di dover condurre nelle pause del proprio lavoro»²⁴⁵. Affermando che Annibale non riproducesse mai il proprio volto per occasioni ufficiali o per autocelebrarsi, lo studioso ha proposto quindi di interpretare queste opere come le testimonianze di precisi stati d'animo, le tappe di «un percorso esistenziale» attraverso cui lo spettatore moderno può «ricercare il senso della difficile e travagliata esperienza» dell'artista²⁴⁶. Basterà rilevare l'attenzione e l'intensità con cui il pittore ha riprodotto il proprio sguardo – sempre rivolto verso lo spettatore – per verificare l'intimità che caratterizza i suoi autoritratti e per cogliere l'urgenza che è alla base della loro creazione²⁴⁷: l'urgenza di mettersi in gioco come uomo – diventando oggetto della propria arte – e come artista, sondando i limiti della pittura. Questa duplice componente emerge chiaramente nell'*Autoritratto con altre figure allo specchio* della Pinacoteca di Brera (FIG. 2.75), nell'*Autoritratto su cavalletto* nelle versioni dipinte dell'Hermitage (FIG. 2.76) e degli Uffizi (FIG. 2.77), e nello studio preparatorio conservato presso le collezioni di Windsor Castle (FIG. 2.78)²⁴⁸.

Nell'*Autoritratto* di Brera, l'artista si ritrae mentre sta dipingendo, contornato da altri tre personaggi di differenti età – un uomo più anziano a sinistra, un bambino al centro, subito dietro la figura di Annibale, e parte della testa di un altro personaggio che sbucca da destra, apparentemente coetaneo del pittore – sulla cui identificazione la critica ha avanzato diverse ipotesi²⁴⁹. Per quanto l'anonimato di queste figure sia d'ostacolo per

²⁴⁴ L'espressione è ripresa da STOICHITA 2013 [1993], p. 64.

²⁴⁵ Benati in BOLOGNA-ROMA 2006-2007, p. 72.

²⁴⁶ Benati in BOLOGNA-ROMA 2006-2007, p. 72. Si veda anche WOODS-MARSDEN 1998, p. 241.

²⁴⁷ Si veda BOSCHLOO 1998, p. 51.

²⁴⁸ Si vedano le schede di Benati in BOLOGNA-ROMA 2006-2007. Per l'*Autoritratto con altre figure allo specchio*, pp. 76-77, n. I.1; per l'*Autoritratto su cavalletto* nella versione degli Uffizi, pp. 80-81, n. I.3; per il disegno con *Studi per l'autoritratto su cavalletto* si veda pp. 82-83, n. I.4. Per la versione dell'*Autoritratto su cavalletto* conservata all'Hermitage si veda la scheda di POSNER 1971, II, pp. 65-66, n. 143.

²⁴⁹ Si veda ZAPPERI 1989, pp. 99-122, WOODS-MARSDEN 1998, pp. 241-247, Benati in BOLOGNA-ROMA 2006-2007, pp. 76-77, n. I.1. Si veda anche LOH 2015, pp. 163-164.

una conoscenza approfondita dell'opera, è indubbio che l'obiettivo del pittore fosse mettere in risalto la sua mano, colta mentre sta avvicinando il pennello alla tela; si tratta, tuttavia, della mano sinistra e non della destra, normalmente usata per dipingere²⁵⁰. Tale dato consente di dedurre che l'artista ha rappresentato sulla "vera" tela il riflesso di ciò che sta osservando nello specchio posizionato di fronte – da cui l'inversione della mano –, usato come ausilio per dipingere il proprio ritratto sulla "finta" tela. Di quest'ultima, lo spettatore vede solo un piccolo frammento del retro, a sottolineare come il soggetto dell'opera non è determinato da ciò che Annibale sta dipingendo ma dall'azione stessa del dipingere: «la sua è una riflessione sul modo di praticare l'arte, cioè sugli aspetti tecnici della sua professione»²⁵¹. Tornano immediatamente alla mente le parole con cui, secondo Giovanni Battista Agucchi, Annibale avrebbe risposto all'invito del fratello Agostino a ragionare insieme sulla statua del Laocoonte: «Noi altri Dipintori abbiamo da parlare con le mani»²⁵². Proprio attraverso il gesto della mano, l'artista mette al centro dell'opera la pittura e gioca con le sue capacità illusionistiche convincendo lo spettatore che ciò che sta osservando non è un ritratto del pittore ma il pittore stesso che sta realizzando il proprio ritratto²⁵³. Come ha sintetizzato Daniele Benati,

Portando avanti una riflessione sui propri mezzi espressivi che caratterizzerà la sua intera attività, Annibale sembra dirci che l'arte è lo specchio del vero, ma che rispetto allo specchio, in cui le immagini si formano per la durata di un istante, essa ha il potere di fermarle e di renderle per così dire eterne²⁵⁴.

Annibale ha sempre dimostrato un particolare interesse a sondare le possibilità mimetiche della pittura, assottigliando il confine tra la rappresentazione e la realtà. Sempre Benati ha ricordato che il pittore confessò in una postilla alla *Vita* vasariana di Tiziano, di essere caduto vittima di un *trompe-l'oeil* dipinto da Jacopo Bassano, giudicandolo, proprio per la riuscita dell'inganno, un artista «molto degno di lode»²⁵⁵.

²⁵⁰ Nessuna fonte riporta che Annibale fosse mancino.

²⁵¹ BENATI 2006, p. 20. Si veda anche LOH 2015, p. 164,

²⁵² Si veda Agucchi in MAHON 1947, p. 254. La citazione è ripresa in relazione all'Autoritratto di Annibale anche da WOODS-MARSDEN 1998, pp. 245-246.

²⁵³ Si veda Benati in BOLOGNA-ROMA 2006-2007, p. 76.

²⁵⁴ Si veda BENATI 2006, p. 19.

²⁵⁵ «[Q]uesto Jacomo Bassano [è] stato pittor molto [d]egno di maggior lode [di] quelle che gli dà [il] Vasari perciocché [ol]tre all'altre bellissime [s]ue pitture à fatto d[i] que' miracoli che [s]i dice che facevano [g]l'i anitichi Gesui et [al]tri <...> ingannando [f]acilissimamente non [p]ur gli animali, ma [g]l'i huomini anco del['a]rte, et io ne son [t]estimonio perché [f]ui ingannato da lui [u]na volta, ch'esse[n]do io nella sua

Degno di nota è anche il collegamento proposto dallo studioso tra l'*Autoritratto* di Brera e il dettaglio tratto dall'episodio del fregio di Palazzo Magnani rappresentante *Remo si batte contro i ladri di armenti*²⁵⁶(FIG. 2.78): in alto a sinistra, Annibale ha simulato la tela schiodata dal telaio che si ripiega su stessa, «una sorta di discorso sulla pittura con la pittura»²⁵⁷. Questa continua volontà di spingersi oltre, di sperimentare, di ripensare i confini tra arte e realtà raggiungerà l'acme nel celebre *Autoritratto su cavalletto*.

La tela conservata all'Hermitage (FIG. 2.76) – dalla quale è stata tratta la copia degli Uffizi – rappresenta un ambiente buio in cui è difficile stabilire dove finisca il pavimento e inizino le pareti e il soffitto: una sorta di non-luogo al cui interno le forme sono evanescenti, avvolte dall'oscurità dei toni ombrosi. Gli unici elementi chiaramente riconoscibili sono il cavalletto, la tavolozza e naturalmente l'autoritratto del pittore, dipinto su una tela di piccole dimensioni, ancora appoggiata sul supporto. Dietro quest'ultimo si intravedono un cane e un gatto che guardano verso lo spettatore: i loro sguardi "vivi" sembrano scortare quello "inanimato" dell'artista, anch'esso rivolto nella stessa direzione.

Gli oggetti e le figure sinora descritti si concentrano tutti nel primo piano e in particolare nella parte destra; la parte sinistra presenta invece un quadrato di luce dai contorni dissolti, davanti al quale si profila la *silhouette* di una figura non identificabile. La nostra analisi verterà proprio su questo dettaglio, oggetto di copiose interpretazioni da parte della critica.

Prima di procedere è tuttavia necessario acquisire alcuni dati rispetto agli altri elementi dell'opera, come, ad esempio, la tavolozza ancora piena di colori. Si tratta di un oggetto che rimanda immediatamente all'azione del dipingere, come la mano del pittore nell'*Autoritratto* di Brera, e proprio per questa associazione è possibile considerarla anche un «temporal marker» che include nel dipinto l'impronta della passata attività e della presente inattività di Annibale²⁵⁸. Come ha rilevato Philip Sohm,

[bo]ttega stesi la mano per pigliar un libro il quale era posto sopra una [se]dia et con tutto ciò ch'egli mi paresse d'assai buona grandezza m'avvidi [che] io strinsi un picciolo pezzetto di cartoncello, nel qual era con tanto [ar]tificio figurato un libro in iscorto che senza dubitar mi pareva cosa [vera et pareva quattro volte...]

²⁵⁶ Benati in BOLOGNA-ROMA 2006-2007, p. 76.

²⁵⁷ EMILIANI 1989, p. 178.

²⁵⁸ SOHM 2017, pp. 1001.

It is all of these and more. Hanging to the lower right of the portrait, the signature corner in two of Annibale's altarpieces, the palette is a painterly creation, a portrait of his technique and hence a self-representation of the absent Annibale as much as the self-portrait on the easel²⁵⁹.

Anche Victor Stoichita si è soffermato sulla descrizione della tavolozza, riconoscendo uno stretto legame con il quadro sul cavalletto:

Tavolozza e quadro, quadro e tavolozza si toccano, creano un sistema e, allo stesso tempo, accentuano con la loro disposizione (e il loro isolamento) l'assenza del termine intermedio, l'assenza di colui che toccando la tavolozza/il quadro, il quadro/la tavolozza fa, di quest'andirivieni, pittura²⁶⁰.

È evidente come entrambe le letture mettano l'accento sull'assenza di Annibale: «il pittore è *sulla tela* riportata, *dentro* il quadro, e là soltanto. Solo un attimo prima il pittore in carne e ossa stava davanti al cavalletto, ma ora è scomparso. Il pittore è assente, presente è la sua immagine»²⁶¹.

Anche l'inclusione del cane e del gatto può essere interpretata come un segno per rimarcare la «presenza iconica e assenza corporea» dell'artista²⁶². La critica non sembra avergli dato particolare importanza e per interrogarsi sul loro significato è necessario affidarsi a dei confronti con altri autoritratti. Quello già proposto da Hans Belting con l'*Autoritratto* di Johannes Gump (FIG. 2.80) si rivela di notevole efficacia: sebbene quest'ultimo sia successivo al ritratto di Annibale, propone allo spettatore la stessa riflessione sul rapporto tra arte e realtà. L'artista dà le spalle all'osservatore mentre è impegnato a replicare sulla tela il proprio volto così come appare riflesso nello specchio che ha di fronte. Posizionati in primo piano, alle spalle di Gump, un cane e un gatto sono pronti per scontrarsi, come si evince dalle loro espressioni piene di rabbia: il primo

²⁵⁹ SOHM 2017, pp. 1001-1002.

²⁶⁰ STOICHITA 2013 [1993], p. 213.

²⁶¹ STOICHITA 2013 [1993], p. 213. Sebbene non riferita esplicitamente al dipinto di Annibale, si veda anche la definizione di Micheal Fried di *immersive "moment"* and *specular "moment"* elaborate a partire dalla sua analisi del dipinto di Caravaggio con *Il ragazzo morso da un ramarro*: «the contrast between the two "moments", one might say, it between the artist's being "in" the painting (or at least "continuous" with it in the ongoing process by which the painted image was laid down on the canvas) and finding himself "outside" the painting, of discovering that he has become not just detached but distanced from it, in a relationship of mutual facing (also mutual freezing) that first establishes the painted image as an image and with it the paintings as a picture, as fundamentally addressed to a viewer- in the first instance, to the artist himself (or herself, needless to say)» (FRIED 2010, p. 39).

²⁶² BELTING 2014 [2013], p. 175.

si trova a destra, dalla parte del dipinto; il secondo si trova dalla parte dello specchio, a sinistra. Per l'interpretazione di questo dettaglio Belting si è affidato alle parole del filosofo Jean-Luc Nancy che ha associato le coppie specchio-gatto, pittura-cane ai diversi gradi di fedeltà dell'artificio rispetto alla realtà: «il cane, situato sotto il ritratto e in primo piano, simbolizza la fedeltà, mentre il gatto, sotto lo specchio e più indietro, indica se non l'infedeltà perlomeno una fedeltà meno netta o meno viva»²⁶³. Considerata la capacità dello specchio di riflettere in maniera oggettiva la realtà indipendentemente dalla mediazione dell'artista, sembrerebbe che l'abbinamento sia invertito; tuttavia, secondo Nancy, «la somiglianza fedele consiste proprio nel mostrare un'altra cosa rispetto alla corrispondenza dei tratti. Essa mostra la vita o il vivo dello spirito [...] ma lo mostra soltanto mostrandosi al tempo stesso – ed è la stessa cosa – come l'arte di dipingerlo»²⁶⁴.

Nell'opera di Annibale i due animali convivono pacificamente e, data l'assenza dello specchio, è possibile riferirli unicamente alla tela sul cavalletto e alla rappresentazione dello spazio in cui è collocata: si tratterebbe quindi, di una tautologia della pittura. Nel già citato disegno preparatorio all'*Autoritratto* (FIG. 2.78), una delle differenze più evidenti con la versione dipinta riguarda proprio la rappresentazione degli animali: mentre il gatto mantiene invariata la sua posizione accovacciata sotto il cavalletto, il cane non è più uno solo ma sono almeno tre ed è difficile stabilire se si trovino davanti o dietro il supporto. La critica ha più volte sostenuto che il cane dai contorni più definiti starebbe abbagliando al ritratto del padrone, alludendo implicitamente alla sfida tra Parrasio e Zeusi, con l'animale "ingannato" dal mimetismo del quadro²⁶⁵; tuttavia è opportuno sollevare il dubbio che prospetticamente il cane si trovi dietro il supporto e quindi dietro la tela con l'autoritratto.

Nel dipinto, l'artista ha scelto di inserire un unico cane di piccola taglia rivolto non più al ritratto del padrone ma allo spettatore, allo stesso modo del gatto e dello stesso Annibale nel suo autoritratto. Nell'appello di questi tre sguardi silenziosi è possibile trovare la chiave di lettura per comprendere l'iconografia del ritratto.

²⁶³ NANCY 2002 [2000], p. 33; si veda anche BELTING 2014 [2013], p. 174.

²⁶⁴ NANCY 2002 [2000], pp. 33-34.

²⁶⁵ POSNER 1971, II, pp. 65-66; Benati in BOLOGNA-ROMA 2006-2007, p. 82. Nella già menzionata postilla alle *Vita* vasariana di Tiziano, Annibale dimostra di conoscere la vicenda di Zeusi (si veda qui la nota 255 del secondo capitolo). Si veda anche WETENHALL 1984, p. 49.

Secondo Ulrich Pfisterer, in questo dipinto Annibale ammette a sé stesso che l'inganno della pittura è destinato sempre a essere svelato e che un ritratto, per quanto perfetto e duraturo, non potrà mai sostituire la persona reale²⁶⁶. L'unico modo in cui l'artista può quindi rappresentarsi è attraverso la sua pittura e non la sua persona, il suo corpo. Gail Feigenbaum ha articolato in maniera molto chiara questa interpretazione in un recente articolo apparso sulla rivista *Imagines*, di cui riportiamo di seguito le battute finali:

Artists' self-portraits of the early modern period tend to make a claim, usually with a flourish: here I am. Annibale's portrait operates in multiple temporalities that precede and follow such a performance of self. Annibale's portrait conveys the sequence of first-person messages to a spectator of his own time, but more forcefully to the spectator of the future: not, here *I am*, but rather here *I was*, when I painted this. Annibale declares, as you - the spectator - look at this painting, I am *not* here; here is my studio that now is empty of me. The artist has finished his painting and he has departed, but when? Has he only just departed, is the paint not yet dry? Is the spectator Annibale's contemporary? What about the term and the association with the boundary between life and death? Is this a painted farewell? Still dwelling in this painting four centuries later is a melancholy that does not flinch from a truth. The artist addresses his viewer in the long durée: As you look at this, what is left of me is my painting. The painting reifies my presence and my absence. Painting is my fame, my immortality²⁶⁷.

È interessante notare che l'analisi di Jean-Luc Nancy dell'*Autoritratto* di Gumpff approda a degli esiti molto vicini rispetto a quelli appena citati. Sebbene il pittore austriaco abbia scelto di inserire il proprio corpo nella rappresentazione, ritraendosi nell'atto di dipingere sé stesso, il fatto che si mostri di schiena «conduce infine la somiglianza alla sua estrema verità: la conduce e la espone come un'assenza»²⁶⁸. Di fatto, manca nell'opera il "vero" volto dell'artista.

Dopo queste considerazioni sugli elementi principali che caratterizzano l'*Autoritratto su cavalletto*, è possibile ora addentrarsi nell'interpretazione del dettaglio con la figura davanti la finestra di luce, collocato nella parte sinistra della tela. La problematicità di questo brano risiede nella sua indeterminatezza, nell'impossibilità di associare la pittura a delle forme precise: si tratta di una rappresentazione che rifiuta la descrizione pre-iconografica. Nel 1984, in uno dei primi articoli dedicati al dipinto, John Wetenhall ha affermato in maniera lapidaria che «the *Self-portrait on an Easel* [...]

²⁶⁶ Pfisterer in PFISTERER, VON ROSEN 2005, p. 70.

²⁶⁷ FEIGENBAUM 2020, p. 95.

²⁶⁸ NANCY 2002 [2000], p. 35.

frustrates interpretation»²⁶⁹. È possibile prendere atto di tale frustrazione passando in rassegna le diverse letture del dettaglio sullo sfondo. Volendo operare una sintesi, si possono estrapolare due principali scuole di pensiero: da una parte coloro che sono convinti che si tratti della rappresentazione di una figura inerme, una statua; dall'altra, chi pensa sia una figura umana.

Il primo a fare riferimento a una scultura è stato Donald Posner nella monografia del 1971²⁷⁰, seguito da Matthias Winner²⁷¹, Victor Stoichita²⁷², Joanna Woods-Marsden²⁷³ e da Daniele Benati²⁷⁴. Nell'articolo del 1989 intitolato *Annibale Carracci's Self Portraits and the Paragone Debate*, Winner ha dedicato molto spazio all'analisi della figura in secondo piano: si tratterebbe di un'erma, «seen as a painted shadow outlined by sunlight on the wall of his studio»²⁷⁵. Secondo lo studioso, la scultura è chiaramente riconoscibile per la mancanza degli arti superiori e può essere facilmente contestualizzata nella produzione artistica di Annibale che, a partire dai fregi di Palazzo Fava, ha fatto spesso ricorso alle erme per incorniciare i quadri riportati o per definire le finte architetture²⁷⁶. Per giustificare la sua presenza nell'*Autoritratto*, Winner ha proposto di riconoscerci una rappresentazione della divinità romana di Termine, figura legata all'idea del confine, del limite tra la vita e la morte. Questa interpretazione sollecita a considerare l'ipotesi che Annibale abbia voluto, attraverso questo dipinto, riflettere sulla natura mortale dell'uomo e dell'artista in contrasto con l'immortalità accordata all'arte²⁷⁷. Nella conclusione dell'articolo, Winner sembra infine descrivere l'opera come fosse la testimonianza di una performance, nel senso più moderno del termine:

In the process of painting his self-portrait, Annibale starts with the determination of his bodily *termini*, boundary lines. Sunlight falling through an open window behind the active painter had probably cast the shadow or silhouette of his bust on the wall. Where he had originally planned to put the mirror from which to paint his facial expression, he now found it sufficient to hint at his own shadow, which he had seen as mirroring the *termini* of his bodily shape.

²⁶⁹ WETENHALL 1984, p. 49.

²⁷⁰ POSNER 1971, II, p. 65.

²⁷¹ WINNER 1989.

²⁷² STOICHITA 2013 [1993], pp. 213-216.

²⁷³ WOODS-MARSDEN 1998, p. 250.

²⁷⁴ Benati in BOLOGNA-ROMA 2006-2007, p. 80.

²⁷⁵ WINNER 1989, p. 510.

²⁷⁶ WINNER 1989, pp. 510-511.

²⁷⁷ WINNER 1989, p. 511.

But this shadow of his body is only foreshadowing the mortality of his three-dimensional being. This shadow could never express the eternal life of Annibale's soul²⁷⁸.

Si può definire, quindi, liminale anche l'interpretazione di Winner che finisce per alludere alla possibilità che si tratti di un'ombra umana somigliante a una scultura. Tale lettura è stata ripresa da Ulrich Pfisterer che, mantenendo il riferimento al significato simbolico dell'erma in relazione al confine tra la vita e la morte, ha interpretato la figura sullo sfondo come un autoritratto dell'artista: «Der wirkliche und vergangliche Annibale tritt in den Hintergrund», il reale ed effimero Annibale si ritira sullo sfondo, lasciando in primo piano la versione dipinta di sé²⁷⁹. Gail Feigenbaum, nel suo già menzionato contributo sul ritratto, ha combinato l'interpretazione di Winner e quella di Pfisterer rimarcando, però, che non è possibile associare l'erma dell'*Autoritratto su cavalletto* con quelle affrescate precedentemente da Annibale e in particolare con quelle della Galleria Farnese: «Annibale knew well the liminal realm occupied by the term, and pointedly, there is nothing of the festive cheer of his Farnese Gallery terms in his self-portrait»²⁸⁰. Considerando la scelta di ambientare la rappresentazione all'interno della bottega, secondo Feigenbaum sembrerebbe più plausibile l'interpretazione di Daniele Benati, che ha riconosciuto nella figura in secondo piano, uno di quei burattini che stando a quanto riporta Malvasia, i pittori erano soliti utilizzare per «studiare i partiti di panneggio»²⁸¹. Tuttavia, la studiosa ha sottolineato che la mancanza degli arti superiore rende la figura più facilmente accostabile a un'erma che a un manichino²⁸².

Il dato rilevante che emerge da questo breve *compte-rendu* è l'impossibilità di dare una forma a un dettaglio che l'artista ha lasciato volutamente informe. Partendo da questa evidenza, vorremo proporre un diverso punto di vista da cui indagare la figura sullo sfondo.

Tutte le precedenti interpretazioni hanno fatto riferimento al disegno preparatorio di Windsor come ausilio per comprendere quale potesse essere l'idea originale di Annibale per lo sfondo del suo autoritratto. Nel foglio, infatti, quest'ultimo

²⁷⁸ WINNER 1989, p. 512.

²⁷⁹ Pfisterer in PFISTERER, VON ROSEN 2005, p. 70.

²⁸⁰ FEIGENBAUM 2020, p. 94.

²⁸¹ Benati in BOLOGNA-ROMA 2006-2007, p. 80.

²⁸² FEIGENBAUM 2020, p. 94. Si veda anche FEIGENBAUM 2010, pp. 31-33

appare più definito rispetto al dipinto ed è possibile riconoscere chiaramente una cornice quadrata entro cui è collocato il busto di una figura umana. La maggior parte degli studiosi ha esternato una certa difficoltà nello stabilire se si tratti di uno specchio in cui si rifletterebbe il busto del pittore a lavoro, o di una finestra da cui si affaccerebbe un'anonima figura²⁸³. La seconda ipotesi, ovvero che si tratti di una figura affacciata a una finestra, implicherebbe la scelta dell'artista di inserire nella rappresentazione uno sguardo speculare a quello dello spettatore. In questo modo, lo spazio in cui si trova l'autoritratto sul cavalletto si definisce come una terra di mezzo tra i due termini assoluti di finzione e realtà, gli estremi entro cui si colloca l'opera d'arte: da una parte lo sguardo dello spettatore, che muove dallo spazio reale verso lo spazio in cui si trova l'opera sul cavalletto; dall'altra lo sguardo della figura sullo sfondo, che proviene da uno spazio collocato oltre ogni possibile tentativo di simulare la realtà.

Nonostante i contorni della figura siano estremamente evanescenti – sia nella versione dell'Hermitage, sia nella copia degli Uffizi – è indubbio che essa sia collocata all'interno dello studio e che, semmai rappresenti un personaggio "vivo", quest'ultimo starebbe guardando o in direzione del pittore o verso l'esterno, verso il quadrato di luce delimitato dagli stipiti della finestra. In questo secondo caso, si tratterebbe, evidentemente, di una *Rückenfigur*, affine a quelle analizzate nel corso del nostro studio.

Di tutte le frustrate interpretazioni con cui gli storici dell'arte hanno tentato di sfidare l'indeterminazione di questo dettaglio, l'unica ad aver fatto riferimento a una figura di spalle è quella offerta da Maria Loh nel volume *Still Lives: Death, Desire, and the Portrait of the Old Master*:

Carracci's midlife confession seems already to be mourning the departed body of its representational avatar (and here we come full circle). This effect is intensified in this self-portrait by the ghostly *Rückenfigur* in the background, lingering at the edge of what seems to be a window flooded with sunlight or standing in a ray of light cast against the far wall of the artist's studio²⁸⁴.

²⁸³ Si veda POSNER 1971, II, p. 65; WETENHALL 1984, p. 49; WINNER 1989, p. 510; Ganz in WASHINGTON 1999-2000, p. 174; FEIGENBAUM 2010, p. 31. Benati è l'unico ad affermare con certezza che non possa trattarsi di uno specchio ma di una finestra (BOLOGNA-ROMA 2006-2007, p. 82).

²⁸⁴ LOH 2015, p. 108.

Tale lettura, al pari delle altre, non può essere verificata e accertata con una più attenta osservazione del dipinto; questo non preclude, tuttavia, la possibilità di svilupparla ulteriormente sia perché l'indeterminato, il non visibile, l'irriconoscibile sono le caratteristiche principali di cui si fa segno una figura di spalle, sia in ragione del fatto che il motivo ricorre con frequenza nelle opere degli artisti bolognesi della seconda metà del Cinquecento.

Partendo proprio da quest'ultimo elemento, è interessante rilevare come a partire da alcuni disegni di incerta attribuzione datati agli anni Quaranta del Cinquecento si innesti nell'arte emiliana, e più specificamente bolognese, la tendenza a inserire nel secondo piano delle composizioni una o più figure di spalle affacciate a una finestra o a una terrazza. Si fa riferimento a tre fogli – l'inv. 2207 del Louvre (FIG. 2.81), l'inv. 504 dell'Albertina (FIG. 2.82), e l'inv. NMH 170/1863 del Nationalmuseum di Stoccolma (FIG. 2.83) – rappresentanti la *Sacra famiglia* in un interno domestico, la cui attribuzione oscilla tra Giorgio Vasari e Prospero Fontana. Se l'autore fosse Vasari sarebbe lecito ipotizzare che si tratti di un motivo "romano" esportato a Bologna, mentre se i disegni fossero opera di Prospero, sarebbe opportuno dare credibilità a quanto affermato da Giovanni Sassu, secondo il quale si tratta di elementi «più frequenti nei dipinti di Prospero o in area emiliana che in quelli di Vasari»²⁸⁵. Non entrando nel merito del dibattito rispetto alla paternità dei fogli – per cui si rimanda ai contributi di Florian Härb e di Giovanni Sassu – è interessante rilevare come la composizione riecheggi, da un punto di vista concettuale, i dipinti di genere sacro realizzati da Giulio Romano a Roma²⁸⁶. Come ha sottolineato Sassu, il dettaglio delle due *Rückenfiguren* alla finestra «sembra quasi una scena "in presa diretta" che poco ha di sacro: i modelli in posa sul primo piano, la vita normale di una bottega sul fondo»²⁸⁷. I disegni possono, dunque, essere accostati senza troppe difficoltà a opere come la *Madonna Hertz*, la *Madonna della Gatta*, la *Pala Fugger*. Proprio quest'ultima – in particolare il dettaglio architettonico che compare in secondo piano – è stata citata da Vasari in un disegno conservato oggi a Worms (FIG. 2.84)²⁸⁸.

²⁸⁵ SASSU 2011, p. 139.

²⁸⁶ Florian Härb attribuisce i disegni di Stoccolma e Vienna a Giorgio Vasari, mentre per il foglio del Louvre concorda con l'attribuzione già proposta da Monbeig Goguel al suo assistente, Cristofano Gherardi (HÄRB 2015, pp. 244-246). Per Sassu si tratta di opere di Prospero Fontana (si veda SASSU 1999; SASSU 2011); si veda anche DANIELE 2021.

²⁸⁷ SASSU 1999, p. 160.

²⁸⁸ HÄRB 2015, p. 247, n. 103.

Il motivo delle figure alla finestra tornerà circa un ventennio dopo in due ritratti attribuiti a Prospero Fontana: il cosiddetto *Astronomo* della Galleria Spada (FIG. 2.85) e il *Ritratto di Dama* conservato presso il Museo Davia Bargellini di Bologna (FIG. 2.86). Per quanto riguarda il primo, Florian Härb ha pubblicato nel suo catalogo dell'opera grafica di Vasari, un foglio conservato a Budapest ritenuto preparatorio per il ritratto, confermando i dubbi rispetto alla paternità del motivo²⁸⁹. La letteratura sui due dipinti ha completamente ignorato i precedenti disegni degli anni Quaranta, definendo il dettaglio con le figure alla finestra un «elemento di novità»²⁹⁰: si tratterebbe, in particolare, di una testimonianza dell'importanza che ha avuto per la ricerca artistica di Prospero la sua attività come scenografo e anche del suo interesse verso lo studio delle stampe fiamminghe²⁹¹. Nell'economia del ritratto, l'introduzione di questo motivo lo trasforma in un «racconto più ampio di vita vissuta»²⁹², «una sorta di microstoria domestica» in un «affascinante connubio di "aulico" e "domestico"»²⁹³. Vera Fortunati Pietrantonio, non riconoscendo possibili connessioni con i disegni sopramenzionati, ha inizialmente giustificato lo stile e l'invenzione dei due ritratti – Spada e Davia Bargellini – sulla base delle esperienze artistiche e biografiche dell'artista: dall'incontro con l'opera di Giulio Romano nei suoi viaggi verso Genova, alle «inclinazioni fiammingheggianti del tardo manierismo fiorentino (1563-1565)» su cui ebbe modo di riflettere durante la sua partecipazione ai cantieri vasariani in Palazzo Vecchio, agli stimoli derivanti dalla temperie culturale bolognese facente capo ad Ulisse Aldovrandi, ai «più nobili modelli cinquecenteschi (Sebastiano, Parmigianino, Girolamo da Carpi)»²⁹⁴. Più recentemente, la studiosa ha invece proposto di riconoscere un legame diretto – soprattutto per il *Ritratto di Dama* – con il *Ritratto della Viceregina di Napoli*, che Prospero potrebbe aver osservato e studiato durante il suo soggiorno in Francia²⁹⁵.

²⁸⁹ HÄRB 2015, pp. 567-568, n. 379.

²⁹⁰ Oriana Orsi in BOLOGNA 2000, p. 57.

²⁹¹ Oriana Orsi in BOLOGNA 2000, p. 57, n.1. Si veda Fortunati Pietrantonio in GRANDI, MEDICA 1987, pp. 92-93, n. 16. Angela Ghirardi sottolinea che lo studio delle stampe fiamminghe nella bottega del Fontana divenne senz'altro una consuetudine a seguito del matrimonio di Prospero con Antonia de Bonardis, proveniente da una famiglia di tipografi (GHIRARDI 1994, p. 148).

²⁹² Sabatini in BOLOGNA 1994, p.188.

²⁹³ Fortunati Pietrantonio in GRANDI, MEDICA 1987, p. 93.

²⁹⁴ Fortunati Pietrantonio in GRANDI, MEDICA 1987, p. 93.

²⁹⁵ FORTUNATI 2010, pp. 388-392. Per alcune precisazioni sugli estremi cronologici del viaggio in Francia di Prospero si veda DANIELE 2018.

Per quanto sia difficile chiarire con certezza l'origine del motivo delle figure alla finestra, appare molto difficile non interpretarlo nella sua continuità, come una formula destinata a ripresentarsi in contesti diversi. Lo dimostra il caso del dipinto rappresentante *San Girolamo nello studio* attribuito a Lorenzo Sabatini (FIG. 2.87), realizzato verosimilmente nella seconda metà degli anni Sessanta del Cinquecento²⁹⁶. Come ha rilevato Daniele Benati, «con una soluzione che gli conferisce un carattere straniante e quasi metafisico, il dipinto unisce in un'unica raffigurazione i due tipi iconografici del San Girolamo “nello studio” e “nel deserto”»²⁹⁷. Le due figure sullo sfondo sembrano finalizzate proprio a rimarcare questo straniamento, ribadendo che il Santo sta meditando sulla croce in un ricco interno bolognese della seconda metà del XVI secolo. Il quotidiano irrompe nell'opera e la arricchisce di una narratività che, nel suo essere essenzialmente superflua, è in grado di connotare irreversibilmente la composizione²⁹⁸.

Prima di tornare a considerare l'*Autoritratto su cavalletto* di Annibale, è necessario citare un'altra opera di ambito carraccesco in cui è presente il motivo della *Rückenfigur* affacciata, in questo caso, a una terrazza: si tratta dell'incisione di Agostino intitolata *Ogni cosa vince l'oro*, databile alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento (FIG. 2.88). Un vecchio con le mani «al carniero»²⁹⁹ – per utilizzare le parole di Carlo Cesare Malvasia – è colto dall'artista mentre sta per beneficiare del servizio offerto da una giovane donna nuda, sancendo la fine dell'amore (si veda il Cupido che spezza l'arco). La stanza in cui si trovano i due amanti, si apre sulla sinistra verso una terrazza, dove si scorgono una figura che volge le spalle mentre è assorta a guardare il panorama – probabilmente Piazza San Marco a Venezia – e un bambino intento a giocare³⁰⁰. Questi due personaggi appaiono completamente estranei alla rappresentazione in primo piano e molto probabilmente ne sono ignari. Secondo Patricia Simons, la figura di spalle potrebbe

²⁹⁶ BENATI 2019, pp. 11-15; BALZAROTTI 2019-2020, pp. 127-128.

²⁹⁷ BENATI 2019, p. 14.

²⁹⁸ Sarebbe di grande interesse approfondire la lettura della composizione di Sabatini in relazione ai precetti del cardinale Paleotti pubblicati nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Bologna 1582).

²⁹⁹ MALVASIA 1678, p. 98. Si veda anche SIMONS 2009, p. 209.

³⁰⁰ Questa ipotesi è suggerita dalla presenza del campanile e dall'evidenza biografica per cui Agostino realizzò l'incisione mentre era a Venezia all'inizio del 1582 o tra il 1585 e il 1589.

(si veda BODMER 1940, p. 48; DEGRAZIA 1984, p. 176, n. 190; SUTHERLAND HARRIS 2000; Bury in LONDRA 2001, pp. 196-198; SIMONS 2009, p. 206; FAIETTI 2007; FAIETTI 2009, p. 79; Pasquali in FORLÌ 2018).

essere la governante del bambino – figlio della cortigiana – che distrattasi a guardare il panorama, non potrà risparmiargli la brutta caduta cui andrà in conto se continuerà a sporgersi per afferrare la mela³⁰¹. Anche Marzia Faietti si è interrogata su questa figura, limitandosi ad affermarne con sicurezza unicamente il sesso, a suo avviso maschile³⁰². Dopo aver proposto d'interpretare l'incisione come la rappresentazione delle tre età dell'uomo nelle diverse attitudini di fronte al piacere, la studiosa riporta la lettura fornita da Lionel Dax³⁰³. Lo storico dell'arte francese ha avanzato l'ipotesi che l'incisione vada letta in senso biografico: Agostino – che secondo quanto riporta Malvasia, durante il suo soggiorno veneziano aveva avuto una relazione con una cortigiana, Isabel – si raffigura mentre dà le spalle alla compagna impegnata a espletare i propri doveri lavorativi³⁰⁴. Il bambino sarebbe invece Antonio, il figlio avuto dalla donna e che Agostino poi portò con sé a Bologna. Lasciando tra parentesi le possibili implicazioni famigliari, il motivo della figura di spalle può certamente essere interpretato come un dettaglio in grado di aggiungere all'invenzione una dimensione di quotidianità, un elemento narrativo che nel suo essere superfluo, apparentemente inutile, è finalizzato ad avvicinare l'opera alla realtà, presentandola come un'istantanea *ante-litteram*.

Tutti gli esempi analizzati sinora dimostrano l'efficacia del motivo in relazione a questa sua capacità di simulare la realtà all'interno dello spazio pittorico. Nel suo *Autoritratto*, Annibale ha inserito la figura di spalle nello spazio che dovrebbe rappresentare la realtà del suo studio, in contrasto con la rappresentazione fittizia del suo autoritratto sul cavalletto. Non è da escludere, quindi, che, sia che si tratti di una *Rückenfigur* sia che si tratti di un'erma o di un manichino, la figura sullo sfondo vada letta come un elemento casuale, in grado di rimandare al tempo "reale" in cui l'artista ha dipinto l'opera. Di fatto, è indubbio che la particolarità del "come" è stata dipinta trascenda il "cosa" rappresenta: la sua visibilità primeggia sulla sua leggibilità.

Maria Loh è arrivata alla conclusione che l'efficacia di questo autoritratto si basa sul proporre continui contrasti: da una parte il cane, dall'altra il gatto; da una parte un dipinto chiaro e leggibile, dall'altra una rappresentazione evanescente; da una parte una

³⁰¹ SIMONS 2009, pp. 206-207

³⁰² FAIETTI 2009, p. 80.

³⁰³ DAX, DE BUTLER 2003, pp. 42-46.

³⁰⁴ MALVASIA 1978, p. 518. Si veda anche ZAPPERI 1989.

tavolozza intrisa di colori che, nel loro generare forme informi, sono perfettamente determinate, dall'altra una finestra con una figura che, pur rimandando a dei segni definiti, restano nell'indeterminato.

The intense choreography of these conflicting forces reads like an exercise in Heinrich Wölfflin's principles of formal analysis (linear/painterly; plance/recession; closed/open; multiplicity/unity; absolute clarity/relative clarity). Psychologically, it has the effect of pulling us into the gaping wound of the image, where the traces of the artist's laboring body bleed (*ostentatio vulnerum*), while simultaneously pushing us out, reminding us of the transience of flesh (*noli me tangere*)³⁰⁵.

La presenza della figura di spalle non può che amplificare questo doppio movimento di attrazione e repulsione. Antipode per eccellenza del ritratto, la *Rückenfigur* informa letteralmente l'altra faccia della rappresentabilità testimoniando ciò che manca, ciò che non si può mostrare, che non entra nel campo del rappresentabile. Si tratta dunque di una figura che evidenzia un confine estetico³⁰⁶. Questa lettura è particolarmente interessante se si considera che nell'*Autoritratto* di Annibale il tema della soglia è predominante: la prima coincide con i limiti del "quadro nel quadro" e separa lo spazio fittizio della tela sul cavalletto dallo spazio dell'*atelier*; la seconda coincide con gli stipiti della finestra sullo sfondo, determinando un al di qua – l'interno dello studio – e un al di là, dominato dalla luce; la terza, infine, coincide con l'oggetto fisico del telaio e separa la realtà dalla finzione. Ognuna di queste soglie contribuisce a far emergere il carattere meta-pittorico dell'immagine, il suo dichiararsi come finzione e la figura sullo sfondo, elemento illeggibile in un contesto che dovrebbe rappresentare la realtà, sembra essere stata inserita da Annibale proprio per ribadirlo³⁰⁷:

The painter's final question is there – in paintings which appear as imitations of themselves, as objects which have material existence, as appearances which deceive. What is art? What is a painting but a few nails, a stretcher, a rag of canvas splashed with earthen colors?³⁰⁸

³⁰⁵ LOH 2015, p. 109.

³⁰⁶ PRANGE 2010, pp. 141-143.

³⁰⁷ Si veda STOICHITA 2013 [1993].

³⁰⁸ DEMPSEY 2000, p. 72.

3. DALLA NATURA ALL'ARTIFICIO, DALL'ARTIFICIO ALLA NATURA. LA FIGURA DI SPALLE NELL'OPERA DI TINTORETTO E DEI CARRACCI.

Perché far convergere in uno stesso capitolo Tintoretto e i Carracci? Le fonti riguardanti i tre cugini bolognesi, come anche le loro stesse opere, ci testimoniano dell'interesse che rivolsero al Robusti, includendolo tra i loro principali "maestri"¹: ne studiarono la tecnica pittorica, il modo di comporre, ne apprezzarono le «stupendissime opere»². Eppure, la ricerca artistica portata avanti dai tre cugini, tutta rivolta verso il naturale, sembra seguire una direzione diametralmente opposta a quella di Tintoretto, tra i protagonisti del cosiddetto "manierismo veneto"³.

Rilevando la frequenza con cui questi artisti sono ricorsi all'espedito della figura di spalle, in questo capitolo abbiamo voluto confrontare il loro modo di declinarla per verificare se anch'essa può confermare il diverso approccio alla prassi artistica: dall'esaltazione della natura artificiosa dell'immagine pittorica, all'ambizione di renderla una testimonianza di verità.

Carlo Ridolfi, nell'introdurre la sua biografia di Tintoretto, ha individuato nella rappresentazione del corpo umano, «con giuste proporzioni, con moti vivaci, e affetti pellegrini», «il punto più difficile della pittura»⁴. Tale affermazione preannuncia il grande apprezzamento che l'autore ribadirà più volte nel ripercorrere le gesta artistiche del Robusti, pittore che ha fondato la propria ricerca e il proprio successo sullo studio delle potenzialità espressive del corpo umano. Lo stesso Agostino Carracci, nel sonetto scritto per celebrare Niccolò dell'Abate, assocerà la figura di Tintoretto al suo talento

¹ Si pensa, in particolare, ai passi della *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia (MALVASIA 1678, I, p. 358), ai versi della *Carta del navigar pitoresco* di Marco Boschini in cui l'autore testimonia l'apprezzamento di Tintoretto per l'incisione di Agostino tratta dalla sua *Crocifissione* a San Rocco, alle postille di Annibale alle *Vite* vasariane (PERINI FOLESANI 1990, pp. 158-164; ZAPPERI 2011), alle incisioni di Agostino tratte dalle opere del Robusti (si veda DE GRAZIA 1979, p. 196, n. 101; pp. 252-261, nn. 146-149).

² PERINI FOLESANI 1990, p. 160.

³ Sul problema della definizione di una stagione manierista nel corso della storia dell'arte veneta si rimanda alla nota 64 del terzo capitolo.

⁴ RIDOLFI 1642, p. 4.

nell'aver saputo rendere la *mossa*, il movimento delle figure, come nessun'altro artista era stato in grado di fare⁵. Secondo quanto riporta Ridolfi, il pittore veneziano maturò tale interesse a partire dalla sua formazione e lo nutrì attraverso il disegno dei corpi dal naturale e la dissezione anatomica⁶. È proprio su queste due pratiche – il disegno dal vero e lo studio dell'anatomia – che i Carracci fonderanno, qualche decennio dopo, gli insegnamenti dispensati dalla loro Accademia, dimostrando anch'essi di riservare un ruolo primario alla rappresentazione della figura:

In quella Accademia si vedeva una commendabil'emulazione, per la quale tutti facevano a gara nel disegnar l'ossatura de' corpi, nell'imparar i nomi, le posature, e legature dell'ossa, i muscoli, i nervi, le vene, e l'altre parti, facendosi perciò spesse volte Anatomia. Quivi s'attendeva [...] con mirabile frequenza al disegnar persone vive, ignude in tutto, o in parte, armi, animali, frutti e insomma ogni cosa creata⁷.

L'interesse che i Carracci rivolsero all'arte di Tintoretto può dunque trovare giustificazione proprio nell'aver ritrovato nelle sue opere la "verità" dei corpi, anche nelle figure di schiena. Come avremo modo di riportare, la critica ha proposto di interpretare alcune delle *Rückenfiguren* dipinte da Ludovico, Annibale e Agostino riconoscendone il modello nelle opere di Tintoretto: è il caso, ad esempio, della figura di *Remo* in una delle scene affrescate nel fregio di Palazzo Magnani, probabilmente realizzata sul modello di uno degli angeli dipinti da Tintoretto nel *Giudizio universale* di Santa Maria dell'Orto, o dell'apostolo dipinto da Ludovico in una delle sue pale con lo scoprimento del sepolcro della Vergine, confrontato con l'angelo di schiena nella *Resurrezione* di San Rocco.

La scelta di approfondire l'opera di questi artisti in uno stesso capitolo trova un'ulteriore giustificazione nella possibilità di fare riferimento sia per i Carracci che per Tintoretto, ad alcuni passaggi contenuti nelle fonti coeve in cui sono espressi dei giudizi in merito alla scelta di attribuire alle figure la posa di spalle. In particolare, si farà

⁵ PERINI FOLESANI 1990, p. 172

⁶ «...si pose talora à disegnare da corpi naturali, apparandone alcuni effetti per l'inventioni, à quali dava spirito ne' movimento, cavandone da quelli le posture degli scorci, riducendoli puntualmente in disegno. Talvolta iscorticò membra de' morti, per vederne curiosamente le attaccature di quelle, e l'ordine de' muscoli, procurando di unire ciò, che osservava nel rilievo con il naturale, apprendendo da quello la gratia, e la fierrezza de contorni, da questi le accennate osservazioni, e la tenerezza, che nella natura si scorgea», RIDOLFI 1642, p. 8.

⁷ MALVASIA 1678, I, p. 427.

riferimento al *Dialogo di pittura* di Paolo Pino per Tintoretto e alla *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia per i Carracci.

3.1. VENEZIA, 1548: VOLTANDO LE SPALLE ALLA TRADIZIONE

3.1.1. L'Autoritratto di Philadelphia di Jacopo Tintoretto: una riflessione sul "ritratto di spalla"

«Il a été pensé comme un manifest»: sono queste le parole con cui Guillaume Cassegrain ha definito l'*Autoritratto* di Tintoretto conservato al Philadelphia Museum of Art (FIG. 3.1)⁸. Realizzato poco prima dei trent'anni, il pittore è riuscito a condensare in questo dipinto tutto ciò che lo avrebbe reso uno dei più importanti protagonisti della storia dell'arte italiana⁹. Attraverso la luce e il leggero ingrandimento degli occhi, Tintoretto indirizza l'attenzione dello spettatore sul suo sguardo: uno sguardo che oltrepassa la tela e si rivolge con aria fiera, quasi di sfida, a chiunque gli si trovi dinanzi. La pennellata libera, a tocchi larghi porta la tecnica a olio agli estremi delle sue potenzialità, lasciando emergere, senza timore, il processo creativo. Citando le parole di Robert Echols e Frederick Ilchman,

con la sua assertiva intensità, la sua pennellata aggressiva e il suo aspetto di apparente non-finito, l'autoritratto di Filadelfia rivela molti tratti del giovane Tintoretto: la determinazione, l'energia, la forza della personalità, l'ambizione, l'impazienza, la voglia di spingersi sempre oltre, di superare i limiti imposti dalle convenzioni¹⁰.

Come testimonia Carlo Ridolfi nella sua biografia del Robusti, nella Venezia della prima metà del Cinquecento gli artisti erano soliti autopromuoversi esponendo le proprie opere lungo le Mercerie – le strade che collegano Piazza San Marco a Rialto – per attrarre l'attenzione di nuovi possibili committenti¹¹. Tintoretto avrebbe scelto di presentarsi al pubblico veneziano con un ritratto del fratello e un suo autoritratto notturno, a

⁸ CASSEGRAIN 2010, p. 102; sul dipinto si veda Nepi-Scirè in PARIGI 1993, p. 599, n. 191; Echols e Ilchman in BOSTON 2009, pp. 120-121; Falomir in MADRID 2007, pp. 209-211, n. 7; ILCHMAN 2014, pp. 7-49; Krischel in PARIGI 2018, p. 178, n. 48; VENEZIA-WASHINGTON 2018-2019, p. 248.

⁹ Si fa riferimento alla datazione 1546-47, proposta da ultimo in VENEZIA-WASHINGTON 2018-2019, p. 248.

¹⁰ ECHOLS, ILCHMAN 2018a, p. 2.

¹¹ «Hor in que' tempi, che si possono dire i felici della Pittura pullulavano in Venezia giovani di meraviglioso ingegno, che ripieni di buon talento facevano gran progressi nell'arte, esponendo a gara nella Merceria i frutti delle fatiche loro, per attendere il sentimento dagli spettatori; ed il Tintoretto con sue invenzioni e fantasie non mancava di far vedere gl'effetti, che Iddio, e la Natura operavano in lui», in RIDOLFI 1642, p. 10. Si veda anche CASSEGRAIN 2010, p. 105 e NICHOLS 2015, p. 25

testimonianza della sicurezza con cui l'artista padroneggiava questo genere pittorico ma anche della volontà di rimarcare l'indissolubilità del legame tra il proprio – inedito – stile e la propria individualità¹².

Nel dipinto di Philadelphia si ritrae con il corpo di profilo, rivolto verso sinistra, e il volto che si gira dalla parte opposta, a cercare lo sguardo dello spettatore. Apparentemente potrebbe sembrare la classica posa dell'artista allo specchio ma, come rilevato da gran parte della critica, si tratta piuttosto di una scelta compositiva che vuole porsi in dialogo con la tradizione dei cosiddetti "ritratti di spalla"¹³.

A partire da alcuni studi di Carlo Pedretti, la formula "ritratto di spalla" è divenuta consueta per definire quei dipinti in cui il soggetto è colto con il corpo in torsione, mentre volge il proprio sguardo verso lo spettatore¹⁴. Si tratta di un espediente compositivo che ha raggiunto la sua massima fortuna a cavallo tra XV e XVI secolo – soprattutto in ambito veneto – grazie all'uso che ne fecero prima Leonardo e poi Giorgione, ma anche Tiziano, Raffaello, Sebastiano del Piombo, Andrea del Sarto¹⁵. Secondo l'interpretazione offerta da Pedretti, che ha individuato l'archetipo di questa tipologia nel *Ritratto di Cecilia Gallerani* di Leonardo (FIG. 3.2), tale scelta compositiva deriverebbe dalla ricerca artistica che impegnò lungamente Leonardo, volta a sondare i limiti del *medium* pittorico rispetto alle altre arti e in particolare rispetto alla scultura: si tratta, infatti, di una posa che consente di "dar rilievo", di dare corpo «all'idea della forma nello spazio, intesa volumetricamente come struttura architettonica intorno alla quale ci si possa muovere»¹⁶, dimostrando come la bidimensionalità del supporto pittorico non implichi l'impossibilità di rendere l'idea della terza dimensione¹⁷. La torsione del corpo e il derivante gioco di luci e ombre generano, infatti, l'idea di un

¹² RIDOLFI 1642, p. 10; si veda anche NICHOLS 2015, p. 25.

¹³ Si veda Nepi-Scirè in PARIGI 1993; ILCHMAN 2014, p. 36, nota 16. Fried propone di interpretarlo come un autoritratto allo specchio (FRIED 2010, pp. 7-37; si vedano in particolare le pp. 18-19)

¹⁴ Pedretti 1979; Pedretti 1981; Pedretti 1994; Pedretti 1996.

¹⁵ La fortuna di questa posa è stata ripercorsa da Cranston nella sua analisi del *Ritratto di Bindo Altoviti* di Raffaello (CRANSTON 2004 [2003]), opera esemplificativa dello sviluppo del "ritratto di spalla" oltre i confini lagunari. Si veda, a proposito, la scheda di MEYER ZUR CAPELLEN 2008, p. 179. Sulla fortuna del "ritratto di spalla" si veda anche JOANNIDES 2001, pp. 203-235.

¹⁶ PEDRETTI 1996, p. 98.

¹⁷ Leonardo era un fervente sostenitore della superiorità della pittura sulla scultura e non mancò di descrivere scientificamente le ragioni di tale primato (LEONARDO DA VINCI 1890, cap. XXXVI, pp. 28-29). Per una lettura critica in relazione al tema del paragone si veda CARRARA 2019 (con bibliografia precedente).

movimento che l'occhio dell'osservatore sarebbe intuitivamente portato a seguire, come se stesse girando intorno a una figura a tutto tondo¹⁸.

Forse ispirarono Leonardo gli "autoritratti di spalla" che gli artisti del Quattrocento frequentemente inserirono nelle loro composizioni – si pensi, ad esempio, al ritratto di Filippino Lippi nell'affresco rappresentate la *Disputa di Simon Mago* nella Cappella Brancacci a Santa Maria del Carmine (FIG. 3.3), o a quello di Sandro Botticelli nell'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi – e che Leonardo stesso aggiunse nell'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi (FIG. 3.4)¹⁹. La presenza di questi personaggi è, tuttavia, totalmente estranea al problema del paragone, rimandando piuttosto alla figura dell'*admonitor* teorizzata da Leon Battista Alberti nel suo *De Pictura*²⁰: essa ha il compito di facilitare la comprensione, da parte dell'osservatore, del messaggio di cui si fa tramite l'immagine, dell'*historia*, e per questo è generalmente rappresentata in torsione, con il corpo rivolto verso l'azione principale e la testa voltata a intercettare lo sguardo dell'osservatore.

Sono molte le opere – soprattutto grafiche – che testimoniano la ricerca di Leonardo su questa posa: tra tutte, si ricorda lo studio preparatorio per l'angelo che compare nella *Vergine delle rocce*²¹ e il foglio, oggi conservato presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia, con il *Cristo portacroce* (FIG. 3.5)²². Quest'ultimo è considerato una delle prove più eloquenti del passaggio di Leonardo in laguna tra il gennaio e il marzo del 1500. Si ritiene che Giorgione possa aver visto questo studio prima del ritorno di Leonardo a Milano²³. Come ricorda Vasari nell'edizione giuntina delle *Vite*, l'artista di Castelfranco fu particolarmente sensibile alle innovazioni leonardesche, soprattutto in merito alla rappresentazione della figura umana, riservando una particolare attenzione alla resa degli stati d'animo attraverso lo studio delle espressioni dei volti e della

¹⁸ PEDRETTI 1996.

¹⁹ PEDRETTI 1996, pp. 98-100.

²⁰ Si riporta di seguito il celeberrimo passo tratto dal *De Pictura*: «E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegna a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere» (ALBERTI 2006 [1436], p. 212). Si veda CRANSTON 2004 [2003], p. 118.

²¹ Si tratta del disegno conservato oggi presso la Biblioteca Reale di Torino, pubblicato in PEDRETTI 1996, p. 100.

²² PEDRETTI 1994, pp. 105-106, n. 13; PEDRETTI 1996, p. 103; Marani in VENEZIA 1992, pp. 344-353.

²³ Il problema del rapporto tra Leonardo e Giorgione, già messo in evidenza da Vasari (VASARI 1966-1987, IV, p. 42), è stato lungamente indagato dalla storiografia, nonostante le serie problematiche attributive e di datazione delle opere dell'artista di Castelfranco. Per un approfondimento della questione si veda DAL POZZOLO 2009, pp. 213-236; PEDRETTI 1994; VENEZIA 1992, soprattutto i saggi di Brown (pp. 85-96; 335-343) e Marani (pp. 344-353).

gestualità²⁴. Oltre al celebre e problematico *Cristo portacroce* dell'Albergo della Scuola Grande di San Rocco – opera tradizionalmente attribuita a Giorgione, in cui l'artista ha saputo fondere partendo dal modello leonardesco, immagine sacra e ritratto, creando un rapporto diretto tra il Cristo sofferente e lo spettatore²⁵ – è soprattutto nella ritrattistica che si possono rilevare le impronte del passaggio di Leonardo. Si veda ad esempio il *Ritratto di soldato* di Vienna (FIG. 3.6): la presenza del personaggio sulla destra, i cui tratti del volto appaiono fortemente marcati, ha indotto gli storici dell'arte ad associare il dipinto al foglio conservato oggi a Windsor in cui Leonardo ha studiato cinque teste grottesche (FIG. 3.7)²⁶. Si potrebbero citare anche le invenzioni giorgionesche leggibili nell'*Autoritratto come David* di Braunschweig (FIG. 3.8), spesso messo a confronto con l'*Autoritratto* di Tintoretto, e nei ritratti virili di Edimburgo e di Vienna (FIG. 3.9)²⁷.

La fortuna che ebbe l'invenzione di Leonardo in ambito veneto – e non solo – è facilmente giustificabile se analizzata in relazione alle documentate ricerche che proprio Giorgione stava conducendo sulla pittura e sulla possibilità di condensare in un'unica immagine, più punti di vista su una stessa figura²⁸. Lo specchio, e in generale le superfici specchianti, si rivelarono l'espedito perfetto per raggiungere tale scopo. L'opera manifesto di questa ricerca è un perduto dipinto di Giorgione rappresentate San Giorgio – noto attraverso le fonti – in cui l'artista sarebbe riuscito «a far vedere integralmente una

²⁴ VASARI 1966-1987, IV, p. 42. Si veda anche ANDERSON 1979.

²⁵ PEDRETTI 1994, p. 106; PEDRETTI 1996, p. 100. Si veda anche Ferrara in VENEZIA 2003, pp. 168-175, n. 10; ANDERSON 1996, p. 303.

²⁶ BALLARIN 2016 [1979], pp. 110-111; ANDERSON 1996, p. 304; Ferino-Pagden in VIENNA 2004, pp. 212-214, n. 12; BROWN 2008.

²⁷ Per l'*Autoritratto in veste di David* si rimanda alle schede della versione conservata all'Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig (ANDERSON 1996, pp. 306-307; Ferino Pagden in VIENNA 2004, pp. 234-236, n. 18); per il *Ritratto di arciera* (Edimburgo, National Gallery of Scotland) si veda ANDERSON 1996, p. 309 (tra le opere di attribuzione incerta); Ferino Pagden in VIENNA 2004, pp. 206-207, n. 10. Uscendo dall'ambito della ritrattistica, si può considerare anche la figura che compare sulla sinistra nelle *Tre età dell'uomo* di Palazzo Pitti. Per la lettura di questo dipinto in relazione a Leonardo si veda BALLARIN 2016 [1979], pp. 96-97; VENEZIA 1992, pp. 338-339, n. 66; DAL POZZOLO 2009, pp. 215-224; CASTELFRANCO VENETO 2009-2010, pp. 421-423, n. 42; LONDRA 2016, pp. 134-135, n. 38.

²⁸ Si riporta il passo tratto dalla biografia di Giorgione pubblicata nelle *Vite* di Vasari: «Dicesi che Giorgione ragionando con alcuni scultori nel tempo che Andrea Verrocchio faceva il cavallo di bronzo, che volevano, perché la scultura mostrava in una figura sola diverse posture e vedute girandogli a torno, che per questo avanzasse la pittura, che non mostrava in una figura se non una parte sola, Giorgione – che era di opinione che in una storia di pittura si mostrasse, senza avere a camminare a torno, ma in una sola occhiata tutte le sorti delle vedute che può fare in più gesti un uomo, cosa che la scultura non può fare se non mutando il sito e la veduta, talché non sono una ma più vedute -, propose di più, che da una figura sola di pittura voleva mostrare il dinanzi et il didietro et i due profili dei lati: cosa che è fece mettere loro il cervello a partito» (VASARI 1966-1987 [1568], IV, p. 46).

figura a un sguardo solo, che non può così far un scultore»²⁹. Anche Tintoretto diede prova di voler partecipare alla riflessione sul paragone tra le arti, insistendo in alcune delle sue opere sulla possibilità della pittura di condensare in un'immagine diversi punti di vista su una stessa figura. Il dipinto che dichiara nella maniera più esplicita tale intenzione è senza dubbio il *Marte, Venere e Vulcano* dell'Alte Pinakothek di Monaco (FIG. 3.10)³⁰. La critica ha già ampiamente evidenziato come la scelta di inserire sulla parete di fondo uno specchio che potesse riflettere la figura di Vulcano vista di schiena, vada interpretata proprio in relazione al dibattito sul paragone³¹. La posa attribuita da Tintoretto alla Venere potrebbe invece essere un omaggio a Tiziano e alla sua *Danae* dipinta in quegli stessi, tra il 1544 e il 1545, per Odoardo Farnese³².

Anche il cadorino contribuirà a rafforzare il fronte dei sostenitori della pittura, fornendo, con alcune delle sue opere più importanti dipinte tra il quinto e il sesto decennio, delle efficaci argomentazioni per affermare il primato di quest'arte. Pensiamo, in particolare, alle celebri *Poesie* dipinte per Filippo II. Nella lettera che l'artista avrebbe scritto per accompagnare l'invio della seconda delle sei tele che arrivarono in Spagna a partire dal 1553, ovvero quella rappresentante *Venere e Adone* (FIG. 3.11), si legge:

È perché la Danae che io mandai già a Vostra Maestà, si vedeva tutta da la parte dinanzi, ho voluto in quest'altra poesia variare e farle mostrare la contraria parte, acciocchè riesca il camerino, dove hanno da stare, più grazioso a la vista. Tosto le manderò la poesia di Perseo e Andreomeda, che avra un'altra vista diversa da queste; e così Medea e Jasone³³.

²⁹ La citazione è tratta da PINO 1960 [1548], p. 131; si veda anche VASARI 1966-1987 [1568], IV, p. 46. Sulla questione del *San Giorgio* si veda CALVESI 1956; BALLARIN 2016 [1979], pp. 103-104, nota 42; PARRONCHI 1989, pp. 15-17; HOPE 2008, p. 16 (l'autore sottolinea come l'opera venga citata anche nel trattato di Francisco de Hollanda, *Da pintura antiga* (1548); de Hollanda la attribuisce, tuttavia, a Pordenone; si veda HOPE 2008, p. 34, nota 18); RUBIN 2018, pp. 155-156. Dal perduto dipinto di Giorgione trasse ispirazione Giovanni Girolamo Savoldo per il suo *Ritratto di uomo con armatura, cosiddetto Gastone de Foix*. L'artista – bresciano di origine ma lungamente attivo nella Serenissima – dimostrò con quest'opera di aver appreso la lezione giorgionesca per dimostrare il primato della pittura sulla scultura attraverso la pittura stessa: l'uomo, vestito con un'armatura metallica – anch'essa riflettente – è circondato da due specchi posti ortogonalmente, uno alle sue spalle e l'altro alla sua sinistra che riflettono le parti della sua figura altrimenti invisibili. L'artificio è sottolineato dallo stesso soggetto che indica con la mano sinistra lo specchio, suggerendo a chi osserva di concentrarsi anche sull'immagine prodotta dalla superficie specchiante (si veda la scheda di Lucchesi Ragni in BRESCIA-FRANCOFORTE 1990, pp. 164-167, n. 1.26).

³⁰ Per una scheda del dipinto si veda Echols in MADRID 2007, pp. 200-203.

³¹ Si veda da ultimo FALOMIR 2018, pp. 197-198. Sul dipinto è tornata a riflettere recentemente Claudia Cieri Via (CIERI VIA 2020, p. 118-121).

³² ECHOLS, ILCHMAN 2018b, pp. 104-105.

³³ PUPPI 2012, pp. 213-214.

Le parole del pittore sono apparse estremamente stimolanti per gli studiosi che hanno dedicato le proprie ricerche al dipinto, favorendo lo sviluppo di punti di vista molteplici ed eterogenei³⁴. Limitandoci in questa sede a un commento “letterale” del passaggio tratto dalla lettera, possiamo facilmente constatare che, nel sottolineare la capacità della pittura di mostrare anche «la contraria parte», Tiziano allude chiaramente al problema del paragone³⁵. L’interpretazione del *Venere e Adone* come manifesto della superiorità della pittura – da intendersi anche nei termini di superiorità del colorito sul disegno, di Tiziano su Michelangelo – verrà ribadita anche da Ludovico Dolce nel testo della celebre lettera indirizzata ad Alessandro Contarini:

La Venere è volta di schena, non per mancamento d’arte, come fece quel dipintore, ma per dimostrar doppia arte. Perche nel girar del viso verso Adone, sforzandosi con ambe le braccia di ritenerlo, e meza sedendo sopra un drappo sodo di pavonazzo, mostra da per tutto alcuni sentimenti dolci e vivi, e tali, che non si veggono, fuor che in lei...³⁶

Nel rilevare i toni di apprezzamento di Dolce, riconducendoli alla spiccata sensibilità dimostrata dall’umanista, sia nell’*ekphrasis* sia nel descrivere gli effetti provocati dall’immagine, la critica non ha dedicato molta importanza al passo «come fece quel dipintore», arrivando addirittura a ometterlo nel trascrivere la lettera³⁷. Nell’ambito della nostra riflessione, non si può non cedere alla tentazione di approfondire questo inciso. In particolare, risulta di particolare interesse la proposta interpretativa di Mark Roskill che, nel commentare il passo di Dolce, ha proposto di riconoscere in «quel dipintore», un mascherato attacco a Tintoretto³⁸. Roskill ha ipotizzato che Dolce potesse avere in mente un’opera come la *Venere allo specchio*, allora ritenuta autografa del Robusti e accostata dall’autore al *Venere, Vulcano e Marte* di Monaco per la maniera in cui è stato utilizzato l’artificio dello specchio³⁹. Più recentemente, Guillaume Cassegrain ha

³⁴ Tra i contributi più rilevanti si segnalano GOFFEN 1987; CROPPER 1995; JACOBS 2000; ROSAND 2003; da ultimo si veda DALLA COSTA 2019.

³⁵ Si veda ROSAND 2003; RUBIN 2018, pp. 154-155; DALLA COSTA 2019, p. 193.

³⁶ Si veda ROSKILL 1968, p. 214.

³⁷ GOFFEN 1987, p. 692, nota 13.

³⁸ ROSKILL 1968, p. 349.

³⁹ ROSKILL 1968, pp. 349-350. Pallucchini e Rossi hanno incluso l’opera tra i dipinti autografi, proponendo una datazione alla fine degli anni Settanta (si veda PALLUCCHINI, ROSSI 1982, p. 211, n. 383). Per Echols e Ilchman si tratta di un’opera di bottega, probabilmente attribuibile a Domenico (ECHOLS, ILCHMAN 2009, p. 143).

proposto, senza menzionare la lettera di Dolce a Contarini, un confronto tra il *Venere e Adone* di Tiziano e la tela con *La liberazione di Arsinoé* del Robusti (FIG. 3.12)⁴⁰:

La mise en scène de ces corps féminins vus sous des angles différents au sein du camerino de Philippe II est condensée, dans une seule image, par Tintoret. Il représente Arsinoé de face et ajoute, comme une surenchère aux visées esthétiques de Titien, un autre féminin, vu de dos cette fois-ci⁴¹.

Secondo lo storico dell'arte francese, il riferimento al tema del paragone è confermato dal dettaglio del riflesso del corpo nudo di Arsinoé sull'armatura del soldato che la sta portando in salvo, ulteriore prova della capacità della pittura di offrire, non meno della scultura, molteplici punti di vista nonché di riportare dettagli come il riflesso sul metallo⁴².

Se il commento denigratorio di Dolce fosse realmente rivolto a Tintoretto, esso confermerebbe, quindi, che quest'ultimo era inteso come il principale rivale del cadorino anche nel modo di interpretare la figura di spalle, figura che, come vedremo, esprimeva la *difficoltà* dell'arte e quindi il talento dell'artista.

Tornando all'*Autoritratto* di Philadelphia, è necessario aggiungere che Tintoretto ha dimostrato già in questo dipinto, di voler aspirare a risolvere la contrapposizione pittura-scultura, e colore-disegno, operando quella sintesi che trova espressione nel celebre motto «il disegno di Michel Angelo e 'l colorito di Titiano»⁴³: si ritrae di spalla ma attribuendosi un'espressione che, ad alcuni studiosi come Cassegain, ha ricordato alcune opere di Michelangelo in relazione al concetto di *terribilità*⁴⁴. Il suggerimento a seguire questa lettura è fornito dallo stesso Ridolfi che, riferendosi ai già citati ritratti esposti alla Merceria, notò che erano dipinti «con sì terribile maniera, che fece stupire ogn'uno»⁴⁵. Considerata l'ambiguità insita nel termine, attribuibile – con sfumature

⁴⁰ CASSEGRAIN 2010, pp. 136-137.

⁴¹ CASSEGRAIN 2010, p. 137.

⁴² CASSEGRAIN 2010, p. 137. Secondo Rubin, «implicit in his praise of the fleshy beauty of Titian's goddess is in his earlier criticism of painters who aped "the overpowering grandeur" of Michelangelo's figures with harsh contours, exaggerated musculature, and inappropriate foreshortenings», RUBIN 2018, p. 155.

⁴³ Il motto è riportato da RIDOLFI 1642, p. 6.

⁴⁴ Si veda CASSEGRAIN 2010, p. 110. NICHOLS 2015, pp. 25-28.

⁴⁵ RIDOLFI 1642, p. 10. Sui significati del termine e sulla sua fortuna si vedano VASARI 1962, II, n. 362, p. 472-479; SUMMERS 1981, pp. 236-241; SCIOLLA 2000. Anche Vasari utilizzerà l'aggettivo "terribile" in riferimento a Tintoretto ma in tutt'altro significato, come sinonimo di "eccessivo" (si veda VASARI 1962, II, n. 362, p. 473-

diverse – sia al soggetto dipinto, allo stile, e alla personalità dell'artista, è opportuno limitarsi a constatare la necessità del biografo di attingere a un vocabolario poco "veneto" e più "fiorentino" per descrivere l'espressionismo dei ritratti di Tintoretto⁴⁶. L'artista attinge dalla tradizione dei "ritratti di spalla" per rendere la tridimensionalità ma la declina in un modo nuovo, per sollecitare lo scambio di sguardi con l'osservatore. La torsione del busto culmina e si risolve proprio nei suoi occhi, messi in evidenza dalla stessa composizione:

In other words, it seems that Tintoretto does not just confidently look out, he also looks ahead. And what lies ahead? The viewer, of course, one of the targets of his scrutiny, lies in front of him, but so does the great professional success that Tintoretto could almost taste⁴⁷.

L'*Autoritratto* di Philadelphia è dunque un manifesto dell'arte di Tintoretto per il suo dichiarare, attraverso il corpo e lo sguardo, l'intenzione di andare oltre ogni tipo di limite, di sfidare la norma, metterla in crisi, dando alla prassi artistica una nuova forma. Nei suoi occhi sembra già riflettersi la rivoluzione di cui sarà protagonista: citando Henry James, è il ritratto di un uomo che fu «quasi un profeta»⁴⁸.

3.1.2. «...et in tutte l'opere vostre fateli intervenire almeno una figura tutta sforciata, misteriosa et difficile»: Tintoretto e il *Dialogo di Pittura* di Paolo Pino.

La scelta di Carlo Ridolfi di descrivere le prime opere di Tintoretto ricorrendo a un concetto così michelangiolesco come quello di *terribilità*, è da leggersi in relazione al passo in cui l'autore approfondisce la formazione dell'artista e, in particolare,

474). Anche nell'*Autoritratto come David* di Giorgione può cogliersi un riferimento a Michelangelo, sebbene in termini polemici. Come testimoniano la biografia vasariana dell'artista e l'incisione di Wenceslaus Hollar, l'autoritratto di Braunschweig ha subito un taglio della parte inferiore in cui era rappresentata la testa mozzata di Golia (VASARI 1966-1987 [1568], IV, p. 43; sull'incisione si veda la scheda di Del Torre Scheuch in VIENNA 2004, pp. 237-238, n. 19). L'incisione tratta dal dipinto testimonia che la testa del gigante non superava per dimensioni quella dell'eroe biblico. Per giustificare tale scelta, Edgar Wind (WIND 1969, pp. 10-11, 33-34, nota 57), seguito da David Summers (SUMMERS 1978, pp. 117, 120, nota 24) e da Joanna Woods-Marsden (WOODS-MARSDEN 1998, pp. 116-119), hanno ipotizzato che l'artista abbia voluto rispondere provocatoriamente alla scultura del *David* di Michelangelo, soprannominato "il gigante".

⁴⁶ Sebbene il termine sia ampiamente utilizzato da Ludovico Dolce nel *Dialogo della pittura* (Venezia, 1557), esso è sempre riferito al Buonarroti (si veda SCIOLLA 2000, pp. 94-95).

⁴⁷ ILCHMAN 2014, p. 13.

⁴⁸ ECHOLS, ILCHMAN 2018a, p. 34.

l'interesse del pittore verso le opere del Buonarroti⁴⁹. Ridolfi riporta, infatti, che Tintoretto

si fece condur da Firenze i piccioli modelli di Daniello Volterrano, cavati dalle figure, dalle sepolture de' Medici, poste in San Lorenzo di quella Città, cioè l'Aurora, il Crepuscolo, la Notte e il Giorno, sopra quali fece studio particolare; traendone infiniti disegni à lume di Lucerna, per comporre, mediante quelle ombre gagliarde, che fanno que' lumi, una maniera forte, e rilevata⁵⁰.

L'attendibilità di questo passaggio è attestata dai numerosi disegni in cui il pittore ha riprodotto le sculture michelangiottesche, osservandole da punti di vista estremamente audaci e con condizioni di luce marcatamente innaturali (FIG. 3.13)⁵¹. L'obiettivo dell'artista non era, infatti, quello di tradurle graficamente in maniera fedele, ma rileggerle in una nuova forma, utilizzandole come strumenti per approfondire lo studio dell'anatomia e l'interazione del corpo con la luce⁵².

Il primo – e forse il più alto – esito di tale ricerca è indubbiamente il *Miracolo dello Schiavo* (FIG. 3.14), il telero realizzato nel 1548 per la Scuola Grande di San Marco⁵³. Esordio ufficiale di Tintoretto, anche quest'opera è stata considerata un manifesto del suo stile, della sua personalità: egli irrompe con veemenza nella scena artistica veneziana, come il Santo che fa il suo ingresso nella composizione con un volo avveniristico⁵⁴. Come hanno rilevato Robert Echols e Frederick Ilchman,

quest'opera epocale comprendeva in sé tutto ciò che Jacopo aveva appreso durante il suo primo decennio e spostava il lavoro dell'artista su un piano del tutto nuovo, che avrebbe cambiato il corso della pittura veneziana. L'essenza del traguardo raggiunto da Tintoretto in quest'opera è nientemeno che una sintesi del disegno centroitaliano, nella sua massima manifestazione di Raffaello e Michelangelo, e del colorito veneziano, evidente negli straordinari effetti creati dal pennello nell'intera tela⁵⁵.

Il telero si presenta, quindi, come la traduzione in pittura della famosa formula programmatica che, secondo quanto riporta Ridolfi, Tintoretto aveva scritto nella sua

⁴⁹ Già Borghini ne *Il Riposo* riporta che l'artista «si prese per principal maestro l'opere del divino Michelagnolo, non riguardado a spesa alcuna per haver formate le sue figure della sagrestia di San Lorenzo, e perimenti tutti i buoni modelli delle migliori statue, che sieno in Firenze» (BORGHINI 1584, p. 551).

⁵⁰ RIDOLFI 1648, p. 6.

⁵¹ Si veda KOSHIKAWA 2018 e le schede dei disegni, p. 264.

⁵² Su questo tema si veda Ilchman, Saywell in MADRID 2007, pp. 385-393; Marciari in NEW YORK-WASHINGTON 2018-2019, pp. 91-113; KOSHIKAWA 2018.

⁵³ Sul dipinto si veda Binotto in ROMA 2012, pp. 76-81; BATTAGLIA 2018 (anche le pp. 214-215).

⁵⁴ Echols, Ilchman 2018a, p. 8.

⁵⁵ ECHOLS, ILCHMAN 2018b, pp. 106-107. Si veda anche CASSEGRAIN 2017c.

bottega, «Il disegno di Michel Angelo e 'l colorito di Titiano». Osservando l'opera si potrà notare come tale sintesi si compia principalmente nella rappresentazione della figura umana, «pietra angolare della sua arte e per lui principale veicolo di comunicazione»⁵⁶. Ne sono testimonianza i tre personaggi sulla destra, rappresentati sotto il trono su cui è assiso il padrone dello schiavo. La posa assunta dall'uomo disteso col turbante rosa è una chiara citazione dal *Crepuscolo* di Michelangelo, scultura lungamente studiata da Tintoretto, mentre l'insistenza sulla muscolatura del soldato di spalle richiama i disegni tratti dal bozzetto michelangiolesco dei *Due lottatori*, di cui Tintoretto possedeva una copia⁵⁷. Nel soldato che li accompagna, abbigliato con una cotta di maglia, l'artista svela, invece, il suo attento studio della tecnica pittorica di Tiziano: il personaggio può essere, infatti, confrontato con la figura dell'armigero che compare nell'*Incoronazione di spine* del Louvre, dipinta dal cadorino tra il 1540 e il 1542 (FIG. 3.15)⁵⁸.

Sebbene, quindi, i riferimenti a Michelangelo e Tiziano – ma anche a Raffaello e Sansovino – appaiano così espliciti da lasciar presupporre che la riflessione di Tintoretto sulle loro opere si concretizzi in un mero citazionismo, in realtà, come ha efficacemente evidenziato Vittoria Romani, gli esiti della sua ricerca vanno indagati a un livello più profondo:

Entro questa agitata spazialità agli scorci, agli avvitamenti, alle esibizioni di muscoli è affidato il compito di dare forza drammatica al racconto, ma con un protagonismo della luce, che non troveremmo mai in questi termini in un artista toscano o romano. [...] Il dinamismo della luce è in Tintoretto radicale e riesce in un ribaltamento dei canoni rappresentativi rinascimentali e nella costruzione di un nuovo modo narrativo, in cui determinante è l'azione febbrile della condotta pittorica⁵⁹.

⁵⁶ Echols, Ilchman 2018, pp. 9-10.

⁵⁷ Si veda ROMANI 2007, pp. 183-187; BATTAGLIA 2018; ROMANI 2018.

⁵⁸ Roland Krischel ha ipotizzato che Tintoretto abbia potuto studiare la pala intorno al 1541, subito prima che fosse trasferita nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano, sua ultima destinazione: «L'esecuzione della cotta permise a Jacopo di mettere in risalto la propria rapidità ed economia artistica: la pittura di fondo uniformemente scura su fondo chiaro fu dapprima segnata con linee guida che seguivano la forma del corpo, poi il colore fu grattato via per ottenere gli anelli della maglia, su cui fu quindi stesa una velatura per creare le ombre, infine furono aggiunte le lumeggiature a biacca» (KRISCHEL 2018, p. 64). Sulla tela di Tiziano si veda PEDROCCO 2000, p. 175. Sulle differenze tra la pennellata di Tiziano e quella di Tintoretto si veda ROSAND 1996.

⁵⁹ ROMANI 2007, p. 85. Sulla possibilità di un viaggio a Roma di Tintoretto nei suoi primissimi anni di attività si veda ROMANI 2018 e BATTAGLIA 2018.

Il *Miracolo di San Marco* segnò dunque una svolta nel contesto artistico lagunare, tratteggiando gli argini di un nuovo corso dell'arte a Venezia. Se per averne la prova è possibile affidarsi alle parole che Pietro Aretino – fedele sostenitore del primato di Tiziano – indirizzò direttamente al pittore subito dopo aver visto la sua opera⁶⁰, per comprendere le ragioni di tale impatto si può far riferimento al trattato pubblicato a Venezia proprio nel 1548: il *Dialogo di Pittura* di Paolo Pino⁶¹.

Pensato come un dialogo tra un artista fiorentino, Fabio, e un artista veneto, Lauro, Pino – anch'egli pittore – fa dire a quest'ultimo che «se Tiziano e Michiel Angelo fussero un corpo solo, over al disegno di Michiel Angelo aggiuntovi il colore di Tiziano, se gli potrebbe dir lo dio della pittura»⁶². Il passo è stato messo più volte in relazione con il motto di Tintoretto e con le sue opere e, considerato che ad oggi non è possibile determinare se lo svelamento del *Miracolo* avvenne prima o dopo la pubblicazione del *Dialogo*, non sono mancate ipotesi secondo cui Pino potrebbe averlo scritto stimolato «dal contatto con un dipinto che alla realizzazione di tale sintesi si avvicinava più di qualsiasi cosa vista fino a quel momento»⁶³. Superando l'ambito delle congetture, si può invece affermare con certezza che il trattato di Pino è la prima testimonianza – resa con la penna e non con il pennello – della necessità, sentita dagli artisti veneti, di aprirsi agli stimoli che i protagonisti della maniera tosco-romana stavano portando in laguna a partire dalla fine del terzo decennio del Cinquecento, che si traduce anche nell'elaborazione di un inedito pensiero sull'arte.

Con i trasferimenti a Venezia di Jacopo Sansovino e di Pietro Aretino, avvenuti entrambi nel 1527, e le prime opere “veneziane” del Pordenone – si pensi alle celebri tavole con *San Martino* e *San Cristoforo* per San Rocco – si insinuò in laguna un nuovo linguaggio artistico alternativo all'imperante – e ormai vacillante – giorgionismo: un linguaggio sviluppatosi a partire dalle ricerche artistiche di Raffaello e Michelangelo, tarato sulla forma pensata del *disegno* e non sulla macchia istintiva del *colorito*⁶⁴.

⁶⁰ Si veda PROCACCIOLI 2018 con appendice documentaria.

⁶¹ Per il profilo biografico di Paolo Pino si veda BIFFIS 2015.

⁶² PINO 1960 [1548], p. 127. Qualche riga prima, lo stesso Lauro aveva definito i due artisti «come dèi e come capi de' pittori, e questo lo dico veramente senza passione alcuna» (PINO 1960 [1548], p. 126). Su Pino pittore si veda MAZZA 1992.

⁶³ ECHOLS, ILHCAMAN 2018, p. 109. Si veda anche PINO 1946 [1548], p. 131; PINO 1960 [1548], p. 422.

⁶⁴ La bibliografia che ha affrontato l'ingresso della Maniera in ambito veneto è ampia e variegata. Consapevoli della parzialità della selezione operata in questa sede, si rimanda al saggio di Pallucchini

L'ingresso di questo nuovo stile fu definitivamente sancito tra la fine del quarto decennio e l'inizio del quinto, con i soggiorni di Francesco Salviati, Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati. Concentrandosi sui pittori, il primo arrivò in città nel luglio del 1539, accompagnato dal suo allievo Giuseppe Porta, su invito dei fratelli Grimani – Giovanni e Vettore – che vollero affidargli, coinvolgendo anche Giovanni da Udine, la decorazione del loro palazzo in Santa Maria Formosa, destinato a diventare la roccaforte della romanità in laguna⁶⁵. Dal dicembre 1541 all'agosto del 1542 fu la volta di Giorgio Vasari, giunto in città per collaborare alla messa in scena della *Talanta*, commedia scritta dal suo compatriota Pietro Aretino⁶⁶. L'artista fu nuovamente ingaggiato nella primavera del '42 da Giovanni Cornaro – vicino, come i Grimani, alla curia romana – per la decorazione del soffitto del suo palazzo sul Canal Grande. La commissione prevedeva la realizzazione di nove scomparti decorati con soggetti allegorici caratterizzati da pose complesse e scorci particolarmente arditi, come dimostra il pannello rappresentante *La Giustizia* in cui il soggetto principale è colto di spalle⁶⁷. Il pubblico veneziano sembrò reagire positivamente al nuovo linguaggio espresso dall'aretino e più in generale alle «seduzioni della maniera», e non mancarono di coinvolgere l'artista in nuove commissioni. In particolare, grazie alla mediazione di Jacopo Sansovino, Vasari fu incaricato di realizzare tre grandi tavole destinate a decorare il soffitto della chiesa di Santo Spirito in Isola⁶⁸. Tuttavia, poco dopo aver ottenuto la commissione, l'aretino partì alla volta di Roma lasciando solo alcuni disegni che, molto probabilmente, furono d'ispirazione per Tiziano, l'artista chiamato a sostituirlo⁶⁹.

contenuto nel catalogo della fondamentale mostra del 1981 (VENEZIA 1981, pp. 11-68), alla recensione della stessa mostra firmata da BRIGANTI 1981, ai contributi di FURLAN 1996, ROSAND 1997, HUMFREY 1998, JOANNIDES 1999, MCTAVISH 2015, Romani (ROMANI 2007, pp. 41-45; ROMANI 2018), Echols, Ilchman 2018c. Sulle opere di Pordenone a Venezia si veda Fatuzzo in VENEZIA 2018, pp. 114-115; Chiari Moretto Wiel in PORDENONE 2019-2020, pp. 92-103; RUTHERGLEN 2018.

⁶⁵ Si veda Hochmann in ROMA-PARIGI 1998, pp. 56-60; ROMANI 2007, pp. 33-38; Savy in VENEZIA 2018, pp. 126-127. Si ricorda che presso la collezione dei fratelli Grimani si trovava anche il prezioso cartone preparatorio di Raffaello realizzato per l'arazzo sistino con la *Conversione di San Paolo*, a cui Tintoretto certamente guardò per comporre l'opera di medesimo oggi alla National Gallery di Washington. Come precisano Echols e Ilchman, l'artista ebbe la possibilità di vedere anche una versione dell'arazzo presso la casa di Zuanantonio Venier (si veda Echols e Ilchman in VENEZIA 2018, pp. 150-151).

⁶⁶ Si veda AGOSTI 2016 pp. 52-56. Sugli apparati scenici ideati da Vasari si veda HÄRB 2015, pp. 191-205. Sull'attività di Giuseppe Porta Salviati a Venezia si veda BIFFIS 2011.

⁶⁷ Si veda ROMANI 2007, pp. 38-40; Manieri Elia in VENEZIA 2018, pp. 128-129.

⁶⁸ AGOSTI 2016, p. 54.

⁶⁹ Le tavole rappresentanti episodi tratti dall'Antico Testamento – il sacrificio di Isacco, Davide e Golia e l'uccisione di Abele – si trovano oggi presso la chiesa di Santa Maria della Salute a Venezia. Si veda Echols e Ilchman in VENEZIA 2018, pp. 141-143.

Alla luce di questi fatti, è possibile comprendere le motivazioni per cui il primo trattato sull'arte scritto e pubblicato a Venezia da un pittore veneziano – il *Dialogo di pittura* – non si presenti come uno schierato elogio dell'arte veneta ma auspichi un approccio eclettico che trova espressione nella celebre sintesi tra Michelangelo e Tiziano⁷⁰. I toni sono certo molto diversi da quelli della celebre lettera scritta da Pietro Aretino a Michelangelo nel 1545⁷¹. Pino era piuttosto interessato a formulare, alla vigilia della pubblicazione della prima edizione delle *Vite* vasariane, un «correttivo pluralistico [...] al campanilismo toscano persuasivamente argomentato di Vasari»⁷². Si trattava di affermare, anticipando l'aretino, la piena idoneità della pittura veneziana a competere con l'arte tosco-romana⁷³. Questi moventi restano naturalmente impliciti nel testo, mascherati dalla più pacifica ambizione di spiegare «che cosa sia pittura», arte «degnata di rasserenare il cielo con la gloria sua», destinata a «giacer sopita e negletta dal mondo»⁷⁴.

Non essendoci modelli “veneziani” con cui potersi confrontare, Pino si pose in dialogo con il più importante trattato italiano sull'arte che, sebbene scritto un secolo prima, era appena ritornato in auge grazie a delle nuove edizioni a stampa: il *De Pictura* di Leon Battista Alberti⁷⁵. Nel 1540 era stata pubblicata a Basilea la prima edizione a stampa della versione latina mentre nel 1547, a ridosso dell'uscita del *Dialogo* di Pino, era stata stampata, proprio a Venezia, la traduzione in volgare a opera di Ludovico Domenichi⁷⁶. Pino non fa mai riferimento a quest'ultima edizione e, nella lettera ai lettori, identifica l'Alberti come il pittore che «fece un trattato di pittura in lingua latina, il qual è più di matematica che di pittura, ancor che prometti il contrario»⁷⁷. La parzialità di questo giudizio, apparentemente negativo, viene confermata dalla struttura stessa del *Dialogo*, dal momento che ricalca in maniera puntuale quella del *De Pictura*; inoltre, in più di un passaggio, il veneziano cita quasi letteralmente il trattato albertiano⁷⁸. Si

⁷⁰ Si veda PINO 1960 [1548], pp. 422-423. Si veda anche MAHON 1953, pp. 311-313.

⁷¹ Si veda ROMANI 2019.

⁷² PARDO 1984, pp. 26-36; PARDO 1992, p. 47.

⁷³ Si veda POZZI 1998, p. 388.

⁷⁴ PINO 1960 [1548], p. 96. Si veda anche POZZI 1998; DUBUS 2010;

⁷⁵ Mary Pardo ha parlato di «“revival” albertiano» (PARDO 1992, pp. 43-44). Si veda anche BOUVRANDE 2007; BOUVRANDE 2017.

⁷⁶ PARDO 1992, p. 44.

⁷⁷ PINO 1960 [1548], p. 96.

⁷⁸ PARDO 1992, pp. 34-40.

prenda ad esempio, il passo in cui Pino istruisce i pittori su come rappresentare la figura umana dopo aver condiviso una serie di accorgimenti – seppur notevolmente confusi – sulla prospettiva:

E guardative d'incorrere negli errori che appaiono in molte tavole, dico di mano di gran maestri, dove le figure sono tanto disordinate ch'una tende all'oriente, l'altra all'occidente; voglio dir che per ragione alcune scopren la schiena, che dovrebbero dimostrare il petto. La qual confusione rende l'opera disgraziata a tutti, tutto che molti non sanno assegnare le ragioni di tal fallo. Dovete adonque affimarvi a un luoco et indi ritrarre il tutto⁷⁹.

Come già rilevato dai Pallucchini, in questo passaggio Pino rielabora quanto scritto da Alberti nel II libro del *De Pictura*, quando si espone negativamente su «quelli pittori quali, dove vogliono parere copiosi nulla lassando vacuo, ivi non composizione, ma dissoluta confusione disseminano; pertanto, non pare la storia facci qualche cosa degna, ma sia in tumulto avvilupata»⁸⁰. Il teorico fiorentino aveva appena affermato che «quello che prima dà voluttà nella istoria viene dalla copia e varietà delle cose»⁸¹, parafrasando poi il concetto di “copia e varietà” con un lungo elenco di personaggi che un bravo artista dovrebbe riuscire a far convivere nell'immagine⁸². Tuttavia, non basta riempire l'opera di figure per poterla considerare piacevole ma ognuna di esse deve «essere ornata di certa varietà, ancora moderata e grave di dignità e verecundia»⁸³. Tra i vari suggerimenti in grado di garantire tale varietà, Alberti include anche quello di lasciar visibili solo alcune parti del corpo – «Sianvi corpi alcuni quali si porgano verso di noi, alcuni si porgano in qua verso in là, e d'uno medesimo alcune parti si dimostrino a chi guarda, alcune si retrianno, alcune stieno alte, e alcune basse»⁸⁴ – ma non arriva mai a consigliare all'artista di rappresentare un personaggio visto da tergo. Tra le varie membra dell'anatomia umana citate nel trattato albertiano, la schiena non è mai nominata, nemmeno quando l'autore fornisce degli esempi sugli errori che gli artisti potrebbero commettere nella rappresentazione del corpo – «capo grandissimo e il petto

⁷⁹ PINO 1960 [1548], p. 101.

⁸⁰ ALBERTI 2006 [1436], p. 203.

⁸¹ ALBERTI 2006 [1436], p. 202.

⁸² «Dirò io quella istoria essere copiosissima in quale a' suo luoghi sieno permisti vecchi, giovani, fanciulli, donne, fanciulle, fanciullini, polli, catellini, uccellini, cavalli, pecore, edifici, province, e tutte simili cose» (ALBERTI 2006 [1436], pp. 202-203). Pino riprende anche questo passo (PINO 1960 [1548], p. 115).

⁸³ ALBERTI 2006 [1436], p. 203.

⁸⁴ ALBERTI 2006 [1436], pp. 215-216.

piccolo, la mano ampia e il piè enfiato, il corpo gonfiato»⁸⁵. L'unico passo in cui fa riferimento al dorso è stato menzionato da Paola Barocchi proprio in relazione al passaggio sopracitato tratto dal *Dialogo* di Pino:

Truovasi chi, exprimento movimenti troppo arditi et in una medesima figura facendo che ad uno tratto si vede il petto e le reni, cosa impossibile e non condicente, credono essere lodati perché odono quelle immagini molto parer vive quali molto gettino ogni suo membro; et per questo in loro figure fanno parerle schermidori et istrioni senza alcuna dignità di pittura, onde non solo sono senza grazia e dolcezza, ma più ancora mostrano l'ingegno dell'artefice troppo fervente e furioso⁸⁶.

Nella teoria di Alberti, la rappresentazione del corpo umano – e dei suoi movimenti – è finalizzata a rendere intelligibile *l'istoria*, è un mezzo attraverso cui l'artista può trasmettere allo spettatore il contenuto di ciò che l'immagine rappresenta. Questo concetto viene ribadito più volte dall'autore: «ciascuno membro faccia il suo officio, che niuno per minimo articolo che sia, resti ozioso»⁸⁷. Rappresentare un personaggio visto da tergo implicherebbe una grande sfida per l'artista, in quanto dovrebbe dimostrarsi capace di esprimere unicamente attraverso il corpo quanto potrebbe essere espresso dal volto, senza tuttavia forzare troppo l'anatomia, rischiando di rendere l'opera «senza grazia e dolcezza»⁸⁸.

Sostenendo – attraverso le continue citazioni e i continui riferimenti – l'attualità e il persistere della validità di questi precetti a più di un secolo di distanza dalla loro formulazione, Paolo Pino assume in alcuni passaggi un tono polemico verso alcune tendenze artistiche a lui contemporanee che sembrano non tenere più in considerazione le regole a cui è opportuno attenersi per realizzare una buona pittura. Anna e Rodolfo Pallucchini hanno colto questa velata critica anche nel passaggio da cui siamo partiti, riconoscendo in quei *gran maestri* capaci, nonostante la loro grandezza, di cadere nell'errore di realizzare un'opera "disgraziata", un riferimento ad artisti come Tiziano,

⁸⁵ Si veda ad esempio ALBERTI 2006 [1436], p. 191.

⁸⁶ ALBERTI 2006 [1436], pp. 219-220 (citato anche in PINO 1960 [1548], p. 399).

⁸⁷ ALBERTI 2006 [1436], p. 196; ma anche pp. 194-195.

⁸⁸ È interessante notare che Alberti non faccia riferimento alla possibilità di rappresentare un personaggio di spalle neanche quando tratta il tema dell'irrappresentabilità: nel passaggio in cui cita la rappresentazione del Sacrificio di Ifigenia realizzata al pittore Timante di Cipro, il terocio afferma che «avendo finto Calcante mesto, Ulisse più mesto, e in Menelao poi avesse consunto ogni suo arte a molto mostrarlo adolorato, non avendo in che modo mostrare la tristezza del padre, a lui avolse uno panno al capo, e così lassò si pensasse qual non si vedea suo acerbissimo merore» (ALBERTI 2006 [1436], p. 213).

Bassano, Tintoretto, Schiavone che «per impulso di elementi compositivi manieristici, avevano superato o stavano superando questa regolarità armonica di composizione sostenuta dal Pino»⁸⁹. Si tratta dei pittori che si erano dimostrati più sensibili ai nuovi stimoli provenienti da Roma e da Firenze, ma anche da Mantova – con i grandi cicli decorativi di Giulio Romano – e da Parma – si pensi in particolare alla maniera di Parmigianino e alla diffusa circolazione dei suoi disegni in laguna⁹⁰. Considerato che Pino, per sua stessa ammissione, ha scritto il *Dialogo* da pittore rivolgendosi ai pittori, non sarebbe risultato coerente se avesse completamente trascurato ciò che stava avvenendo sulla scena artistica veneziana (e non solo). Come evidenziato da Mario Pozzi:

Trattare della pittura come pittore voleva anche dire evitare le astrazioni e gli scientismi e viceversa accogliere l'esperienza che il Pino si era formato. Gli elementi contingenti, pertanto, non vennero eliminati dalla trattazione per costruire un ritratto ideale, anzi nel dialogo il riferimento alla condizione della pittura e dei pittori a Venezia è preciso. Per questo, e non perché teorizzi l'arte veneta, il suo è un trattato veneziano. La dottrina che vi viene presentata è quella toscano-romana; essa però viene calata in una pratica pittorica che è ben diversa⁹¹.

Possono essere considerati tra gli effetti di questa sentita necessità di calare il *Dialogo* nella realtà, alcuni passaggi in cui l'autore arriva a contraddirsi o assume un atteggiamento revisionista nei confronti della fonte albertiana. Tra questi, possiamo includere il celebre passo in cui Pino suggerisce ai suoi colleghi di inserire nelle proprie "invenzioni" «almeno una figura tutta sforciata, misteriosa e difficile, acciò che per quella voi siate notato valente da chi intende la perfezion dell'arte»⁹². I Pallucchini hanno commentato questo brano rilevando come l'autore insista

sull'opportunità di rendere formalmente complesso l'atteggiamento delle figure, il che è ancora la spia d'un gusto che si andava profilando nell'orientamento manieristico della pittura veneziana tra il '30 e il '50, e che lo stesso Pino, quasi contro voglia andava accettando⁹³.

⁸⁹ PINO 1946 [1548], pp. 74-75.

⁹⁰ Oltre ai contributi già citati qui nella nota 64 del terzo capitolo, a cui si rimanda, si aggiunga il saggio di Krischel in FALOMIR 2007, pp. 58-65 per una riflessione sul rapporto tra Giulio Romano e Tintoretto, e le schede delle opere raccolte nella sezione intitolata «Tra Veneto ed Emilia: il modello di Parmigianino» contenuta nel catalogo della recente mostra dedicata ad Andrea Schiavone (VENEZIA 2015-2016, pp. 319-325).

⁹¹ POZZI 1998, p. 388.

⁹² PINO 1960 [1548], pp. 115, 411, nota 10.

⁹³ PINO 1946 [1548], p. 105. Nell'*Introduzione* al commento al testo, i Pallucchini avevano già citato il passaggio da Pino per sottolineare come «nella caratterizzazione del concetto di invenzione il Pino, nonostante il suo conformismo, riveli una sensibilità sulla quale ha fatto presa la moda manieristica, approdata fin dagli inizi del quarto decennio a Venezia» (PINO 1946 [1548], p. 40). Qualche pagina prima avevano affermato: «Per il Pino [...] la canonica delle proporzioni classiche è superata in una sintesi che è il movimento. Poco importa

Anche Ettore Camesasca ha interpretato le parole di Pino come una «felicissima testimonianza di manieristica comprensione (tanto da richiamarci – con quanta immediatezza – qualche personaggio tintorettesco)»⁹⁴. Prima di loro, Julius von Schlosser, nella sua celebre *Kunstliteratur*, aveva messo l'accento sull'utilizzo della parola "difficile", considerata tra quelle «nozioni e termini del manierismo» che Pino mette «in rilievo con enfasi»⁹⁵. Se qualche pagina prima il pittore si era dichiarato concorde con Alberti rispetto al redarguire l'artefice dal mettere troppo in evidenza il proprio talento, ora lo invita a mostrare le proprie capacità, dipingendo delle figure dalle pose innaturali e complesse⁹⁶.

Come ha sottolineato Mattia Biffis, Pino scrisse il suo trattato in un contesto – quale quello veneziano della metà del Cinquecento – estremamente competitivo, nel quale «riuscire a colpire l'attenzione di un pubblico esigente attraverso simili sfoggi di virtuosismo era un imperativo essenziale per il successo di un artista»⁹⁷. Vittoria Romani ha associato la frase di Pino ai teleri dipinti da Tiziano nei primi anni Quaranta – dall'*Allocuzione di Alfonso d'Avalos* alle tele per il soffitto di Santo Spirito in Isola –, riconoscendo in queste opere la chiara testimonianza del debito maturato dal cadorino nei confronti della «pittura dei toscani a Venezia, e soprattutto di Salviati»⁹⁸. La maggior parte della critica – a partire dal già citato Camesasca⁹⁹ sino ad arrivare ai recenti

se sia il pensiero leonardesco o la comprensione di quanto gli artisti contemporanei andavano realizzando da Tiziano a Tintoretto, ad indirizzare il Pino a tali conclusioni, in aperto contrasto con quel pensiero rinascimentale da cui parte. Dal punto di vista critico e storico è della più grande importanza che il Pino superi tali presupposti in una accezione nuova, che giustifica in atto il gusto dell'arte veneta del pieno Cinquecento» (PINO 1946 [1548], p. 34). Anche Mary Pardo interpreta queste parole come «a symptom of the shift undergone by a classicist aesthetic in the course of a century of artistic experimentation», individuando la fonte per i tre attributi – sforziata, misteriosa e difficile – nella descrizione del *Discobolo* di Mirone offerta da Quintiliano, «*distortum ac elaboratum, whose artful difficultas roused admiration*» (PARDO 1984, p. 247). Michel Hochmann non condivide questa interpretazione: secondo lo studioso francese «il est excessif de voir dans ces quelques lignes, comme le fait Rodolfo Pallucchini, l'écho de l'intérêt que certains artistes vénitiens témoignaient alors pour le maniérisme. Il ne s'agit en fait de quelques remarques que contrebalencent la condamnation sans équivoque de la manière d'Andrea Schiavone» (HOCHMANN 1992, pp. 128-129).

⁹⁴ PINO 1954 [1548], p. 12.

⁹⁵ SCHLOSSER MAGNINO 1964 [1924], p. 240.

⁹⁶ POZZI 1998, p. 394.

⁹⁷ BIFFIS 2018, p. 119. Sul tema della competizione artistica a Venezia nel Cinquecento si veda ILCHMAN 2009, pp. 21-31; NICHOLS 2016, pp. 117-145; KRISCHEL 2018.

⁹⁸ ROMANI 2007, p. 48.

⁹⁹ PINO 1954 [1548].

contributi di Robert Echols e Frederick Ilchman¹⁰⁰ – le ha invece citate per descrivere alcune invenzioni di Tintoretto, artista appartenente alla generazione successiva, «che aveva esordito nel solco aperto del dialogo con la cultura centroitaliana», per la quale «la Maniera ebbe un’incidenza più ampia e profonda»¹⁰¹.

Secondo Biffis, «un esempio del modo in cui Tintoretto valorizzò la sua capacità di elaborare pose “misteriose e difficili” è offerto dai dipinti eseguiti per la Scuola della Trinità»¹⁰². Del ciclo realizzato per la Sala dell’Albergo della Scuola della Santissima Trinità, rappresentante episodi tratti dalla Genesi, restano integri solo la *Creazione degli animali*, la *Tentazione di Adamo* e *Caino uccide Abele*¹⁰³. In queste tele, il pittore dimostra di aver compreso quanto la posa e il movimento della singola figura possano incidere sulla efficacia della rappresentazione di una *historia*. Il dipinto con la *Tentazione di Adamo* (FIG. 3.16) lo dimostra in maniera chiara. Rappresentando Adamo in primo piano visto di schiena, l’artista consente allo spettatore di immedesimarsi nella sua figura, incarnando lo sguardo rivolto verso la mela e verso la nudità di Eva e focalizzando, quindi, l’attenzione sul «“punto di non ritorno” del racconto»¹⁰⁴. Come già rilevato da Biffis, «quella della figura “volta di spalle” costituisce una tipologia di grande impatto nella pittura veneziana del tempo» e Tintoretto ne fu senza dubbio uno degli interpreti più originali¹⁰⁵. Nel vario e complesso vocabolario figurativo da lui coniato, la *Rückenfigur* è, di fatto, un lemma particolarmente ricorrente sia nel *corpus* delle opere grafiche che in quello pittorico.

Si può considerare, ad esempio, il pannello rappresentante *Apollo e Dafne* (FIG. 3.17), realizzato per decorare – insieme ad altri quindici tavole – il soffitto di Palazzo Pisani a San Paternian. Si tratta di una delle prime commissioni private ricevute dall’artista, e, sebbene il tema del ciclo fosse già stabilito – le *Metamorfosi* di Ovidio –,

¹⁰⁰ Si vedano i loro contributi nel catalogo della mostra VENEZIA-WASHINGTON 2018-2019.

¹⁰¹ ROMANI 2007, p. 44.

¹⁰² BIFFIS 2018, p. 119.

¹⁰³ Si veda Binotto in ROMA 2012, pp. 84-85; Grosso in VENEZIA 2018-2019, pp. 224-225; BIFFIS 2018, p. 250.

¹⁰⁴ BIFFIS 2018, p. 120; si veda anche CASSEGRAIN 2010, p. 184.

¹⁰⁵ BIFFIS 2018, p. 120. Anche Tom Nichols, analizzando le opere giovanili di Tintoretto, ha rilevato la frequenza con cui questa figura compare nelle composizioni, arrivando a definirla una «stock figure» (NICHOLS 2015, p. 46).

Tintoretto dimostra una marcata autonomia nell'interpretazione delle favole¹⁰⁶. Come ha evidenziato Claudia Cieri Via,

L'impianto decorativo proposto da Tintoretto nel palazzo veneziano, pur ispirandosi alla tradizione classica attraverso la rielaborazione della cultura romana di fine Quattrocento e di inizio Cinquecento, coniugava interessi prospettici che si orientavano verso una sorta di illuminismo spaziale e interessi artistici ed espressivi legati a una resa drammatica del mito, non più narrato ma icasticamente rappresentato¹⁰⁷.

Secondo la studiosa, l'opera di Tintoretto sarebbe una chiara testimonianza di quel fenomeno di «allegorizzazione del mito», che comportò – nel corso del Cinquecento – un passaggio dal privilegiare gli aspetti narrativi delle storie, «alla selezione di aspetti specifici del mito stesso finalizzati, attraverso una resa artistica ed espressiva, a comunicare un messaggio preciso legato al valore denso della *descriptio* letteraria e alle esigenze della committenza»¹⁰⁸. Per Tintoretto, a favorire questa transizione è stato senza dubbio il contatto – evidente, sebbene non documentato – con i grandi cicli decorativi realizzati a Mantova da Giulio Romano. In particolare, la critica ha più volte interpretato le invenzioni del Robusti per San Paternian, come una risposta agli stimoli derivanti dalle soluzioni decorative adottate dal Pippi nella Sala di Psiche di Palazzo Te: oltre al formato ottagonale e al tema delle Metamorfosi – per Giulio, quelle di Apuleio – l'elemento che ritorna sono i forti scorci con cui vengono rappresentate le figure¹⁰⁹.

Andando oltre le complesse questioni stilistiche e soffermandosi sull'analisi del pannello con *Apollo e Dafne*, Cieri Via ha evidenziato come, nonostante i due personaggi appaiano completamente voltati di schiena, impedendo all'osservatore di cogliere i loro volti, il mito è perfettamente leggibile e la rappresentazione è particolarmente fedele alla fonte ovidiana¹¹⁰. L'identità dei due protagonisti passa in second'ordine rispetto

¹⁰⁶ Sulla commissione si veda MASON 1996.

¹⁰⁷ CIERI VIA 2008, p. 240; si veda anche CIERI VIA 2003, pp. 104-105.

¹⁰⁸ CIERI VIA 2008, p. 240.

¹⁰⁹ Krischel in FALOMIR 2007, pp. 58-7;5; CASSEGRAIN 2010, pp. 224-225; Fracassi in ROMA 2012, pp. 140-143. Più recentemente Vittoria Romani ha sostenuto che «il riferimento al modello della Sala di Psiche non basta per rendere conto pienamente della cultura dei soffitti di Modena, dove la violenza del colore e della luce travolge lo studiato digradare degli scorci di Giulio» (Romani in VENEZIA 2018-2019, p. 159).

¹¹⁰ CIERI VIA 2008, p. 244. «Mentre che Daphne a piu poter fuggiva/ e che anchor Phebo pur la seguitava/ la vestimenta Zephiro il apriva/ dinanzi si, che le gambe mostrava/ e per le spalle la trecia le giva/ in modo che damor piu linfiammava/ & se delibero con piu desire/ lo innamorato Apol Daphne sequire» (dalla traduzione in volgare curata da Nicolò degli Agostini, pubblicata a Venezia nel 1522). Si veda anche CAVANNA 2017, pp. 151-152.

all'espressione del *pathos* dato dall'inseguimento amoroso: la gravidanza dell'istante rappresentato risiede unicamente nei loro corpi, dall'ultimo slancio di Apollo che, con un salto quasi danzante, cerca di trattenere Daphne, all'arresto di quest'ultima, ormai trasformata in alloro. L'immagine non è costretta a sfidare l'eloquenza della poesia ma afferma la propria capacità di sintetizzare il significato in una forma icastica come il corpo¹¹¹. Come rilevato da Tom Nichols, «the poised artificiality of the arrangement encourages the viewer to enjoy form for its own sake, to take note of (and pleasure in) its knowing display of artistic *difficoltà*»¹¹². L'*Apollo e Dafne* di Tintoretto testimonia, dunque, come l'artista stesse già percorrendo, all'inizio del quinto decennio, quel percorso di ricerca che porterà alla formulazione del celebre e già citato precetto piniano: «et in tutte l'opere vostre fateli intervenire almeno una figura tutta sforziata, misteriosa e difficile»¹¹³. Osservati da un punto di vista ribassato – lo stesso da cui li avrebbe poi guardati lo spettatore nella sala di Palazzo Pisani¹¹⁴ –, i due personaggi sono colti con pose particolarmente artificiose, che mettono in mostra la *difficoltà* dell'arte, finalizzate a colpire l'attenzione dell'osservatore e imprimersi nella sua memoria. Potrebbe essere ricondotta a questo scopo anche la scelta di adottare la posa di spalle: le figure appaiono, così, “misteriose” – per citare Pino –, generando un effetto di attrazione e repulsione in chi guarda.

Sebbene Tintoretto non sia il primo artista a inserire delle *Rückenfiguren* nelle sue composizioni, dimostra però una particolare audacia nell'associare questa posa non solo a personaggi secondari ma anche ai protagonisti delle sue rappresentazioni. Oltre ai già citati *Apollo e Dafne* e all'*Adamo* del telero per la Scuola della Santissima Trinità, è possibile considerare anche il *San Paolo* dipinto per la Chiesa della Madonna dell'Orto (FIG. 3.18). Colto pochi istanti prima di essere decapitato, Paolo volge completamente la schiena allo spettatore, mostrandosi in preghiera verso l'angelo che, giungendo da un'incandescente fonte di luce, sta portando i segni del martirio, la corona e la palma. Con questa scelta compositiva, l'artista indirizza l'attenzione dell'osservatore sulla visione divina, segno della salvezza a cui Paolo approderà non appena il boia lo avrà

¹¹¹ Sull'importanza del corpo in questa rappresentazione si veda DE HALLEUX 2012.

¹¹² NICHOLS 2015, p. 73.

¹¹³ PINO 1960 [1548], p. 115.

¹¹⁴ Si veda CASSEGRAIN 2010, p. 224.

finito. È interessante notare che tradizionalmente, nell'iconografia dei martiri, è il manigoldo a essere rappresentato di spalle, figura destinata a rimanere senza volto, senza personalità, perché mero braccio della testa non visibile che ha deliberato la condanna¹¹⁵. In questo caso è il Santo a restare nell'anonimato. Nichols, ha rilevato che Tintoretto, soprattutto nelle composizioni sacre, spesso sceglie di non rendere visibili i volti di alcuni dei personaggi, avanzando l'ipotesi che dietro questa "abitudine" si celi il tentativo «to re-establish a principle of selfless anonymity for the Christian drama, a revision which at some level must reflect contemporary movements of catholic reform»¹¹⁶. Tale proposta interpretativa non è stata ancora sviluppata e meriterebbe certamente un approfondimento. Già Pierluigi De Vecchi, riflettendo sulle modalità con cui il Robusti restituì in pittura gli eventi miracolosi, si era espresso in questi termini:

Le rappresentazioni tintorettesche di "miracula et salutaria exempla" sembrano anticipare per molti aspetti, con la massima libertà e originalità, proprio lo spirito e le intenzioni del decreto tridentino, aprendo la via ad una nuova tradizione iconografica che, ripudiando la struttura narrativa delle più antiche figurazioni di intonazione di volta in volta storica o agiografica o favolosa, punta a colpire lo spettatore direttamente nella sfera degli affetti e dei sentimenti, a sconvolgerlo e turbarlo con la drammatica immediatezza della immagine e il fulmineo contrastante accostamento di terreno e sovranaturale¹¹⁷.

Nella schiena di Paolo – denudata dall'armatura appena deposta, visibile alla sua sinistra –, la muscolatura turgida che lascia intendere un tentativo di idealizzazione del corpo, si scontra con la volontà dell'artista di testimoniare, attraverso gli inestetismi della pelle, la sua umanità, la sua storicità, da cui è impossibile trascendere¹¹⁸. La superficie del dorso, intessuta di muscoli in tensione e di pelle cadente, è, per lo spettatore, ostacolo e soglia: sebbene non permetta di cogliere la fisionomia del Santo,

¹¹⁵ Su questo tema si veda GRAZIOLI 2014, pp. 56-64; RUBIN 2018, pp. 132-134.

¹¹⁶ NICHOLS 2015, p. 49. È possibile citare come ulteriori esempi di composizioni sacre in cui uno dei protagonisti è rappresentato di spalle il telerò rappresentante la *Vergine Maria in meditazione* nella Scuola Grande di San Rocco (si veda SAPIENZA 2008, p. 88; Binotto in ROMA 2012, pp. 120-123) e l'*Annuncio del Martirio a Santa Caterina d'Alessandria* (si veda van BENEDEEN, BROOKE, NEERMAN 2019).

¹¹⁷ DE VECCHI 1972, p. 114.

¹¹⁸ Paola Rossi ha definito la resa anatomica del dorso «pezzo di bravura che fa pensare a quegli studi dal vero di cui parla il Ridolfi» (ROSSI 1994, p. 103); il riferimento è al passo della biografia del Robusti in cui l'autore riporta che «Si pose talora à disegnare da corpi naturali, apparandone alcuni effetti per l'inventioni, à quali dava spirito ne' movimenti, cavandone da quelli le posture degli scorci, riducendoli puntualmente in disegno. Talvolta scorticò membra de' morti, per vederne curiosamente le attaccature di quelle, e l'ordine de' muscoli, procurando di unire ciò, che osservava nel rilievo con il naturale, apprendendo da quello la gratia, e la fierezza de contorni, da questi le accennate osservazioni, e la tenerezza, che nella natura scorgea» (RIDOLFI 1642, p. 8).

consente di entrare immediatamente nel dramma, di partecipare al *pathos* del momento che precede la fine della vita terrena di Paolo e l'inizio della sua salvezza eterna. Come rilevava Adolfo Venturi nella sua suggestiva descrizione della tela, «invece del volto noi vediamo la sfolgorante luce del nimbo stamparsi sul fondo di sole e vincerne lo splendore. L'immagine resa così impersonale lascia agire l'attore vero della scena, la luce»¹¹⁹. La scelta di rappresentare il protagonista di spalle sembra trovare giustificazione proprio in quella luce, nell' «immensità di quel vuoto atmosferico folgorato di sole» che si staglia sullo sfondo dell'immagine, verso cui San Paolo rivolge il proprio sguardo¹²⁰. La sua posa è un invito rivolto all'osservatore ad assumere lo stesso atteggiamento contemplativo, la stessa calma assoluta – anche di fronte all'incombere di una tragica morte – a cui è possibile accedere solo per mezzo di una profonda fede.

La visione diventa, quindi, il vero soggetto dell'opera, dialogando perfettamente con la scena dipinta sull'altra portella, *L'apparizione della croce a San Pietro* (FIG. 3.19)¹²¹. Secondo Guillaume Cassegrain, in questo genere di composizioni Tintoretto mette in scena «la phénoménologie de l'image, son "apparaitre", qui repose sur l'hétérogénéité des espaces figurés. Espace du récit sacré et espace du dévot, espace de l'histoire et espace de sa contemplation»¹²². In un'altra sede, approfondendo il tema della "visione" nella produzione artistica veneziana del Cinquecento, lo storico dell'arte ha affermato che

le fonctionnement complexe du regard est au cœur des représentations de visions miraculeuses qui ne se contentent pas de figurer des manifestations surnaturelles mais qui entendent également s'attarder sur la force d'*attraction* de la vue. Représenter une vision miraculeuse n'a pas pour unique fonction de révéler, aux yeux de tous, ce qu'un seul individu a pu voir [...]. La figuration d'un tel événement surnaturel s'attache aussi à dégager la valeur paradigmatique de la vision qui peut, par la mise en scène de l'activité du regard, aider le fidèle dans sa propre pratique de contemplation¹²³.

Se gli esempi sinora proposti hanno messo in evidenza come Tintoretto abbia incluso la *Rückenfigur* tra quei "dispositivi" – per riprendere un termine già usato da Cassegrain – volti ad assicurare l'efficacia delle immagini, nei termini di un massimo coinvolgimento

¹¹⁹ VENTURI 1929, IX, IV, p. 498.

¹²⁰ VENTURI 1929, IX, IV, p. 498.

¹²¹ Si veda ROSSI, PALLUCCHINI 1982, I, pp. 164-165; ROSSI 1994.

¹²² CASSEGRAIN 2010, pp. 161-162. Su questo tema si veda anche CASSEGRAIN 2017a, pp. 49-51; CASSEGRAIN 2017b.

¹²³ CASSEGRAIN 2017b, pp. 371-372. Si tornerà a riflettere su questi temi nell'ultimo capitolo.

dello spettatore, è possibile cogliere nell'ambito della sua produzione, una diversa declinazione di questa figura, rivolta a marcare delle caratteristiche formali dell'opera¹²⁴. In particolare, è possibile attribuire ai personaggi di spalle la funzione di catalizzatori delle vertiginose fughe prospettiche che sfidano arditamente la bidimensionalità delle tele. Ne fornisce un eclatante esempio la donna di spalle rappresentata in primo piano nella *Presentazione della Vergine* (FIG. 3.20), dipinta sulla parte esterna delle portelle dell'organo di Santa Maria dell'Orto. Nell'indicare con il braccio destro teso la timida figura della Vergine che si presenta al cospetto del sacerdote, la *Rückenfigur* interviene a modificare la gerarchia degli assi su cui è costruita la composizione: se la Presentazione avviene, infatti, su un asse orizzontale – ponendosi in continuità con la tradizione veneziana, da Cima da Conegliano a Carpaccio, all'imprescindibile Tiziano nella Scuola Grande della Carità (FIG. 3.21) –, la donna di spalle insiste con forza sull'asse verticale, quello che garantisce l'illusione della tridimensionalità dello spazio. Dal primo gradino – quasi coincidente con il margine inferiore del telero – su cui poggiano i piedi i personaggi nel registro inferiore, la scena si sviluppa in una «fuga ascensionale che dilata iperbolicamente lo spazio»¹²⁵. Gli astanti, testimoni diretti dell'evento biblico, se nelle precedenti composizioni si dispongono in maniera paratattica dietro la Vergine, nell'opera di Tintoretto fanno eco con i loro corpi al gesto della donna di spalle, creando una catena ascensionale senza soluzione di continuità che, grazie all'invenzione del braccio scorciato del personaggio posto nell'angolo inferiore sinistro, richiama l'attenzione dello spettatore, lo fa entrare nell'opera e lo guida, a partire dallo sguardo dello stesso personaggio, fino al gesto del sacerdote posto sulla sommità della scalinata.

L'anziano uomo sulla sinistra si presenta, quindi, come un mediatore tra lo spazio reale e lo spazio della rappresentazione, assumendo il ruolo dell'*admonitor* albertiano. Sarebbe riduttivo, infatti, associare tale funzione alla figura della donna di spalle: quest'ultima va interpretata, piuttosto, come una «“figure de révélation”»¹²⁶. Cogliendola nell'atto di indicare a una bambina – apparentemente coetanea della Vergine – la figura del sacerdote, l'artista genera un'immediata ambiguità nella lettura del dipinto, ribadita, a livello formale, dalla scelta di polarizzare la rappresentazione

¹²⁴ CASSEGRAIN 2010, pp. 117-191.

¹²⁵ ROSSI 1994, p. 97.

¹²⁶ CASSEGRAIN 2010, p. 160.

dell'*historia* – la Presentazione – in senso opposto rispetto alla sua visione: Tintoretto «maintient volontairement le déroulement du récit presque parallèlement à la surface de la représentation pour le compléter par un point de vue perpendiculaire»¹²⁷. Questo modo di concepire la composizione, attribuendo un ruolo tettonico alle figure, ai loro gesti, alle pose, al rapporto con lo spazio, pone la ricerca di Tintoretto su un percorso parallelo rispetto a quello intrapreso da Tiziano e definito, prima di lui, da Giorgione, basato invece sul *colorito*, inteso come “processo attivo” che permette all’immagine di emergere dalla tela, attraverso cui si genera l’illusione della profondità e si garantisce, quindi, l’efficacia della rappresentazione¹²⁸.

Nel recuperare la tela considerata perduta rappresentante la *Disputa di Gesù nel tempio* (FIG. 3.22), Francesco Arcangeli ha offerto una suggestiva interpretazione di un brano del dipinto in cui un giovane uomo sembra voltare le spalle a un personaggio più anziano, per rivolgersi verso un suo coetaneo, con un libro aperto tra le mani. Sulla base di alcuni confronti, secondo Arcangeli nel vecchio potrebbe riconoscersi un ritratto di Tiziano mentre il giovane avrebbe i tratti dello stesso Tintoretto. «È possibile che tutto questo non debba avere un senso?», si chiede l’autore:

Quel volto, dagli occhi grossi, attoniti, coi capelli neri arruffati sulla fronte, è tutto preso in una sua idea. Poggiato alla colonna, ascolta qualche vangelo ancora non scritto della “maniera” toscano-romana (sarà Giuseppe Salviati, sarà il Vasari che gli sta leggendo di Firenze, di Roma, del divino Michelangelo? [...]); ma pensa intanto, che questa “macchina”, dove egli si può ripagare di qualche gran torto, è lui che la muove; che questa nuova e pur regolata furia è lui che la possiede. Se la sente bruciare addosso, attaccata ai panni, alla mente, al pennello. Si volti pure sdegnoso Tiziano, già avviato ai sessanta; ha bisogno d’una grucciona, ora, qualche cosa già zoppica nella sua arte sublime¹²⁹.

Per quanto tale interpretazione sia stata rivista e corretta dalla critica successiva, è quanto mai pertinente per chiudere la nostra riflessione¹³⁰. Qualunque sia l’identità dei tre personaggi, l’atteggiamento del ragazzo al centro traduce perfettamente quello di Tintoretto nei confronti del modello tizianesco e del nuovo vangelo dell’arte toscano-

¹²⁷ CASSEGRAIN 2010, p. 160. Cassegrain ripropone il confronto con l’uomo di spalle che compare nella *Presentazione della Vergine* affrescata da Daniele da Volterra a Santa Trinità dei Monti a Roma, senza però sbilanciarsi rispetto all’aperta questione di un possibile viaggio a Roma del Robusti, prima del 1548 (si veda da ultimo ROMANI 2018, p. 60).

¹²⁸ ROSAND 1976, p. 12.

¹²⁹ ARCANGELI 1955, p. 28.

¹³⁰ Romani in VENEZIA 2018-2019, p. 187.

romana; un atteggiamento che ha portato all'elaborazione di un nuovo linguaggio nell'ambito del quale la figura di spalle è una delle più chiare testimonianze di originalità ed efficacia.

3.2. «L'EFFETTO DI REALE»: LA FIGURA DI SPALLE NELL'ARTE DEI CARRACCI

In occasione di un recente seminario, Giovanna Perini Folesani ha condiviso un aneddoto riguardante una sua visita alla celebre mostra monografica dedicata ad Annibale Carracci del 2006, svolta in compagnia di un medico dell'Istituto ortopedico Rizzoli¹³¹. Quest'ultimo, di fronte alla schiena nuda della Venere che compare in primo piano nel famoso dipinto degli Uffizi (FIG. 3.23), ha interrogato la studiosa sulla scelta dell'artista di rappresentare la dea della bellezza con la schiena di un uomo, affermando che nessuna donna potrebbe presentare quella conformazione anatomica. La risposta a questo quesito è contenuta in un divertente passo della vita dei Carracci scritta da Malvasia:

Usavano farsi modello fra di loro; godeva Agostino di accomodarsi nella attitudini bramate da Lodovico, essendo di questa opinione, che chi non le intendeva, non le sapesse ben rappresentare e perciò quelle de' modelli fossero posticce ed insipide; né sdegnò Lodovico, ch'era cicciosotto e polputo, spogliatosi fino alla cintura, lasciar copiar la sua schiena ad Annibale nella Venere volta in quell'attitudine, che poi da' Signori Bolognetti fu venduta alle Altezze Serenissime di Firenze, ed oggi trovasi fra l'altre pitture famose del Real Museo¹³².

A rendere questo passaggio straordinariamente calzante con la nostra riflessione è l'associazione tra la scelta di dipingere un personaggio di schiena e la necessità che tale schiena fosse "vera"o – utilizzando le parole di Annibale – "viva"¹³³: pur di non contraddire questo principio, il pittore ha osato associare al corpo di Venere la schiena del «cicciosotto e polputo» cugino, Ludovico. Mettendo insieme una serie di indizi contenuti nelle fonti più antiche e nella bibliografia più recente dedicata ai Carracci, ci proponiamo ora di riflettere sul ruolo che la figura di spalle può aver assunto all'interno di una ricerca artistica tutta rivolta al naturale, al raggiungimento di una fedele riproduzione della realtà, come è stata quella perseguita dai tre artisti.

¹³¹ L'aneddoto è stato riportato in occasione del Workshop *The Art of Truth* tenutosi all'Istituto Norvegese di Roma il 31 ottobre 2019.

¹³² MALVASIA 1678, I, p. 378.

¹³³ PERINI FOLESANI 1990, pp. 158-164.

3.2.1. Carlo Cesare Malvasia e la descrizione del fregio con storie di Giasone a Palazzo Fava

Bologna, 1584. Ludovico, Agostino e Annibale Carracci debuttano ufficialmente come artisti nella città che la storia dell'arte legherà indissolubilmente ai loro nomi¹³⁴. Grazie all'intermediazione di Antonio Carracci, il padre di Agostino e Annibale, i tre cugini ottengono la commissione di decorare con fregi ad affresco, tre stanze del palazzo della famiglia Fava: una con scene tratte dal mito di Giasone, l'altra dal mito di Europa e l'ultima dall'Eneide¹³⁵. Sebbene restino ancora irrisolte alcune questioni riguardanti la distribuzione del lavoro è, tuttavia, indubbio il ruolo fondamentale assunto dal cantiere di Palazzo Fava per l'avvio della riforma della prassi pittorica di cui i tre artisti si fanno promotori¹³⁶. Si accorge precocemente di tale importanza Carlo Cesare Malvasia che nella sua *Felsina Pittrice* dedica particolare attenzione alla descrizione dei tre fregi e in particolare al primo, quello con storie tratte dal mito di Giasone. Attraverso notazioni iconografiche e stilistiche passa in rassegna i principali episodi del ciclo, soffermandosi più a lungo sulla rappresentazione di alcuni dei protagonisti come, ad esempio, Ercole che – facilmente riconoscibile per l'attributo della clava e della leonté – compare in almeno sette dei diciotto episodi¹³⁷. Malvasia lo cita, in particolare, quando descrive e commenta *Il trasporto della nave attraverso il deserto e la lotta con le arpie* (FIG. 3.24): «Ercole volto pur qui in ischiena, per mostrarci quella fortezza, che da gli omeri rilevati s'argomenta, al leon già ferito, mena colpo di mazza, e col piè atterra»¹³⁸. Il conte scrive “pur qui” perché lo stesso eroe volta le spalle anche nei due riquadri precedenti, *La costruzione della nave di Argo* (FIG. 3.25) e *L'imbarco degli Argonauti* (FIG. 3.26) e, nel descrivere quest'ultima scena, egli aveva già dato testimonianza della posa: «più grande ancora con l'altre figure ci fanno apparire quell'Ercole, che volto in ischiena con la man

¹³⁴ Si veda ZAPPERI 1989, pp. 3-24.

¹³⁵ Si vedano BOLOGNA 1984; ROBERTSON 1993, pp. 271-305; CAMPBELL 2002, pp. 210-230; PERINI FOLESANI 2006, pp. 189-211; ROBERTSON 2008, pp. 77-82.

¹³⁶ Si veda Emiliani in BOLOGNA 1984, pp. XVII-XXXIX.

¹³⁷ Segue l'elenco sei sette episodi con le indicazioni delle relative schede pubblicate in BOLOGNA 1984: la *Costruzione della nave di Argo* (pp. 104-106), *La partenza degli Argonauti* (pp. 107-108), *Il trasporto della nave attraverso il deserto e la lotta con le arpie* (pp. 109-111), *Il sacrificio e i giochi di ringraziamento* (pp. 112-113), *L'incontro tra Giasone ed Eete* (pp. 114-117), *La fuga degli Argonauti* (pp. 129-131), *La consegna del vello d'oro a Pelia* (pp. 132-134).

¹³⁸ MALVASIA 1678, I, p. 370.

sul fianco, sta rimirando il salir de compagni»¹³⁹. Nonostante le evidenti differenze stilistiche tra le tre raffigurazioni dell'eroe – dovute sia alle diverse mani che le realizzarono sia alle successive ridipinture – è tuttavia interessante notare il reiterarsi della scelta di presentarlo di spalle¹⁴⁰. Nelle prime due scene il personaggio è a riposo, spettatore in entrambe dell'azione principale del racconto: nel primo episodio si presenta con una postura ferma, con piedi larghi e ben saldi, mentre nel secondo appare “sfiancheggiante”¹⁴¹. Nel settimo episodio, invece, Ercole s'impone sul campo della rappresentazione mentre torce il suo corpo per prendere la forza necessaria a finire il leone.

Nella lettura critica che Malvasia offre alla fine della descrizione del fregio – un esercizio più complesso, a suo dire, delle peripezie stesse cui dovettero far fronte gli Argonauti – tornando ad analizzare il succitato riquadro, sottolinea la bravura di Annibale nell'aver saputo assegnare ai personaggi pose diverse: «s'un di essi in faccia si vede, l'altro è posto di fianco, l'atro in ischiena vedesi»¹⁴². A conferma della virtuosità di tale scelta, Malvasia cita un brano tratto dal *De Arte Graphica* dell'"Orazio gallico pittore", ovvero Charles Dufresnoy, in cui l'autore auspica che nella rappresentazione di un gruppo composto da più figure, esse siano colte in svariate posizioni, compresa la vista da tergo¹⁴³:

Inque figurarum cumulis non omnibus idem
Corporis inflexus, motusque, vel artubus omnes
Conversis partier non connitantur eodem,
Sed quaedam in diversa trahant contraria membra:
Transcersaeque aliis pugnent, et caetera fragrant.
Pluribus adversis aversam oppone figuram,
Pectoribusque humeros, et dextera membra sinistris¹⁴⁴.

¹³⁹ MALVASIA 1678, I, p. 370.

¹⁴⁰ Per le questioni attributive si rimanda in particolare alle schede pubblicate in BOLOGNA 1984 (pp. 104-111).

¹⁴¹ Il termine è usato da MALVASIA 1686 p. 114, per descrivere la figura di San Giorgio nella pala d'altare di Ludovico Carracci realizzata per la chiesa dei Santi Gregorio e Siro di Bologna (per una scheda dell'opera si veda BROGI 2001, pp. 183-184). Perini Folesani lo interpreta come «una traduzione originale per verba del tipico hanchement della figura manierista» (PERINI FOLESANI 1981, p. 240). Per la posa assunta da Ercole nel *L'imbarco degli Argonauti* si rimanda alla riflessione di Patricia Rubin secondo cui è possibile definire un «herculean ideal» nei corpi «open-legged, solidly built, and fully formed» (si veda RUBIN 2018, pp. 126-143).

¹⁴² MALVASIA 1678, I, p. 373.

¹⁴³ MALVASIA 1678, I, pp. 372-373; si veda anche SUMMERSCALE 2000, p. 109 (nota 59). Si veda anche DUFRESNOY 2005 [1668], pp. 186-187, 276-277.

¹⁴⁴ «Non tutte le figure in gruppi accolte/Abbian l'istesso incurvamento e mossa,/Né verso un lato con le parti stesse/ Cospiran tutte a rintracciar l'appoggio,/Ma traversando con le membra opposte/Alcune ad altre obliquamente il corso,/A vicenda contrastino, e interrotto/ Così rimanga in ogni parte il resto./A più di faccia

Malvasia tornerà a ribadire l'importanza del dare varietà alle pose anche nella sua descrizione e commento degli affreschi con *Storie di Romolo e Remo* in Palazzo Magnani. Quando prende in esame l'episodio rappresentante *Remo mette in fuga e uccide i ladri degli armenti* (FIG. 2.79) afferma che:

...si come non mai attitudini più espressive, e più proprie di quelle di colui, che qui l'altro percuote, di quel che piegandosi, schiva il colpo mortale, e d'ogn'altro: mutale pure, girale, volgele in quant'altre saprai, mai troverassi (come anco di quelle del sudetto Rafaele avviene) la più naturale, la più vera, la più esprimente delle quivi elette¹⁴⁵.

Come si è già avuto modo di precisare, possono essere molti i casi in cui la presenza di una figura di schiena si giustifica unicamente appellandosi alla ricerca della varietà, richiamando quindi regole compositive come quelle teorizzate da Dufresnoy. Tuttavia, come conferma il passo appena citato, per Malvasia la scelta della posa deve essere finalizzata anche a rendere "più naturale" e "più vera" l'azione del personaggio. Questo assunto trova conferma proprio nelle sue descrizioni delle pose di Ercole negli affreschi di Palazzo Fava. Nel *L'imbarco degli Argonauti*, Ercole assume il ruolo di osservatore – «sta rimirando il salir de compagni» – inserendosi, quindi, in quella tradizione iconografica per cui la posa di spalle permette un immediato rispecchiamento da parte dello spettatore reale nell'osservatore interno all'immagine¹⁴⁶. Nel commentare, invece, *Il trasporto della nave attraverso il deserto e la lotta con le arpie*, Malvasia rileva che Ercole è «volto pur qui in ischiena, per mostrarci quella fortezza, che da gli omeri rilevati s'argomenta», giustificando la posa dell'eroe con lo sforzo che sta compiendo¹⁴⁷.

Attraverso questo punto di vista sulla figura, l'artista può mettere in evidenza la tensione dei muscoli implicati nell'azione, facendo risultare quest'ultima "più naturale, "più vera". Come ha notato Patricia Rubin, «seeing the body from behind presents a panorama of the muscles that support the stance and that are mobilized in

una figura a tergo/Si opponga, e le une insieme dell'altre al petto/Volgano il dorso, e il destro lato al manco» (DUFRESNOY 2005 [1668], pp. 16-17)

¹⁴⁵ MALVASIA 1678, I, p. 393.

¹⁴⁶ La problematica è già stata approfondita nel primo paragrafo di questo capitolo.

¹⁴⁷ MALVASIA 1678, I, p. 370. Per la particolare posa assunta da Ercole in questa scena è stato proposto un confronto con la figura di uno dei manigoldi dipinti da Federico Barocci nel *Martirio di San Vitale* a Ravenna (si veda Emiliani in BOLOGNA 1984, pp. LIII-LIV; AMBROSINI MASSARI 2009, pp. 128, 136, n. 56).

movement»¹⁴⁸. La posa sarebbe quindi definibile, continuando a citare Rubin, come un elemento «protoiconografico» in grado di comunicare la forza del personaggio prima ancora che l'osservatore si interroghi sulla sua identità o sulla sua azione¹⁴⁹.

Nell'ambito della produzione dei Carracci, è possibile trovare ulteriori casi studio che consentono di sviluppare la nostra analisi, come ad esempio il già citato fregio con *Storie di Romolo e Remo* realizzato per la sala senatoria di Palazzo Magnani. A distanza di poco più di un lustro dalla decorazione di Palazzo Fava, Ludovico, Agostino e Annibale si trovano nuovamente a lavorare fianco a fianco, per soddisfare le richieste del neoeletto senatore Lorenzo Magnani¹⁵⁰. Osservando l'intero fregio realizzato ad affresco tra il 1590 e il 1592, si noterà la copiosa frequenza di figure viste di schiena: dai muscolosi telamoni, satiri e putti che separano i vari episodi, ai singoli personaggi – più o meno protagonisti – che animano le scene¹⁵¹. Di particolare interesse per la nostra riflessione è la figura di spalle che compare in primo piano nel sesto episodio rappresentante *Romolo traccia con l'aratro i confini di Roma* (Fig. 3.27), realizzato quasi certamente da Annibale¹⁵². L'uomo è impegnato in un'azione all'apparenza di grande fatica: sta sollevando, con l'aiuto di altri uomini, il vomere dell'aratro con cui Romolo sta tracciando i confini della città, per evidenziare il punto in cui – secondo quanto racconta Plutarco – sarebbe sorta una porta. Il personaggio che si china alla sua sinistra sta, invece, rivoltando all'interno del solco, le zolle appena sollevate¹⁵³. È interessante notare che, sebbene nella composizione siano presenti altri uomini impegnati nella stessa azione, gli unici che non indossano l'armatura sono proprio i due in primo piano: la

¹⁴⁸ RUBIN 2018, p. 113.

¹⁴⁹ RUBIN 2018, p. 120. A questo proposito, è di particolare interesse citare la notazione con cui è riportato, nell'inventario del cardinale Carlo Barberini dei beni al Palazzo alle Quattro Fontane redatto dal 1692 al 1704, il chiaroscuro di Aristotile da Sangallo riprodotto il celebre cartone della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo: «uno studio di varie forze di chiaro scuro in tavola [...]». Come rilevato da Marco Ruffini, la descrizione di questo soggetto in termini di «varie forze» – sforzi diversi – è già stata proposta da Giovanni Domenico Ottonelli e Pietro da Cortona nel loro trattato sull'arte pubblicato a Firenze nel 1652: in quest'ultimo testo l'opera è descritta come «varie attitudini, e forze d'huomini» (RUFFINI 2019, pp. 334-336, nota 6).

¹⁵⁰ Sul fregio con *Storie di Romolo e Remo* si veda: BROGI 1985; EMILIANI 1989; VITALI 2011.

¹⁵¹ Si citano a titolo di esempio: il cacciatore di spalle nel primo episodio con *Romolo e Remo allattati dalla Lupa*; il soldato in primo piano nel *Remo condotto in catene davanti a re Amulio* e quello colto nell'atto di colpire con la lancia re Amulio nell'episodio successivo; la coppia sempre in primo piano nel *Ratto delle Sabine*; i due personaggi «sfiancheggiati» ne *La superbia di Romolo* e infine il personaggio di Proculo nell'episodio con *L'Apparizione di Romolo*.

¹⁵² Si veda VITALI 2011, p.141.

¹⁵³ Si veda Stanzani in EMILIANI 1989, p. 181.

nudità dei torsi e delle braccia consente di rendere con più efficacia, attraverso la visione dei muscoli contratti, lo sforzo in atto. In relazione al personaggio intento a sollevare le zolle, si conserva, presso le Gallerie degli Uffizi di Firenze, un disegno – molto probabilmente di bottega – rappresentante un giovane con il torso nudo ritratto in una posa analoga mentre sta sollevando dei libri da terra¹⁵⁴. Si potrebbe trattare di un garzone a cui Annibale avrebbe richiesto di assumere quella determinata posa e di sollevare un peso – in questo caso dei libri – per permettere agli aspiranti artisti di cogliere la tensione muscolare e rendere, quindi, lo sforzo nel modo più fedele possibile alla realtà.

Accogliendo l'ipotesi che la posa del personaggio provenga dai due pescatori che compaiono nell'arazzo sistino con la *Pesca Miracolosa* di Raffaello¹⁵⁵, il foglio diventa un'ulteriore testimonianza della priorità affidata al vero e al "vivo": la forza dello studio dal vero permette, infatti, agli artisti di guardare anche alle opere dei maestri del passato, senza dover rinunciare alla realizzazione di un'opera naturalistica¹⁵⁶. Gail Feigenbaum ha riflettuto su questa pratica in merito alle citazioni riscontrabili nelle opere dei tre Carracci, delle pose attribuite da Michelangelo alle sue figure:

By re-posing the model the Carracci and their pupils regrounded Michelangelo's art in nature, rather than submitting to Michelangelo's absolute authority. In so doing they confirmed nature – that is, the actual model – and not art as the higher authority, a conviction crucial to their reform of painting¹⁵⁷.

Nell'ambito dell'analisi di questo stesso episodio – *Romolo traccia con l'aratro i confini di Roma* – Samuel Vitali ha proposto un modello artistico anche per il personaggio di spalle in primo piano impegnato nel sollevamento del vomere. Secondo Vitali si potrebbe accostargli la figura di santo che compare sotto quella di Cristo nel *Giudizio Universale*

¹⁵⁴ GDSU, inv. 12413F. Si veda BOLOGNA 1956, p. 77, n. 94. Catherine Loisel ha messo in discussione per prima l'autorità del disegno, definendolo un «dessin romain du XVII^e siècle dont le rapport avec la fresque est du reste peu évident» (LOISEL 1994, p. 76, n. 48). Concordano con i dubbi sull'attribuzione ad Annibale anche BROGI (2001, p. 144) e VITALI (2011, p. 141); quest'ultimo riconosce le debolezze del foglio ma considera certo il legame con l'affresco.

¹⁵⁵ Stanzani cita come possibile modello oltre la *Pesca Miracolosa*, anche l'arazzo con la *Lapidazione di Santo Stefano* realizzato sempre su cartone di Raffaello (Stanzani in EMILIANI 1989, p. 181). VITALI (2011, p. 142), tuttavia, precisa che l'arazzo sistino era sicuramente più noto, considerata la diffusione delle incisioni dagli arazzi realizzate da Ugo da Carpi (sulle incisioni si veda: BERNINI PEZZINI, MASSARI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985, pp. 129-131).

¹⁵⁶ Su questa pratica si veda FEIGENBAUM 1993, in particolare pp. 67-69.

¹⁵⁷ FEIGENBAUM 1993, p. 69.

(FIG. 3.28) dipinto da Jacopo Tintoretto nel grande telero che decora il coro della chiesa di Santa Maria dell'Orto a Venezia¹⁵⁸.

Il confronto è senza dubbio suggerito anche dalla postilla di Annibale al passo della *Vita* di Battista Franco in cui Vasari cita le opere realizzate dal Robusti in questa chiesa: «Questo palco è una di quell'oper[e] della quale dovr[ebbe] il tempo mutar i[l] suo stile di cons[u]mar le cose perch[hé] restasse eterna qu[esta] meraviglia del'a[rte] ma perché i maestri [non] furono fiorentini [poco li stimò]»¹⁵⁹. Il personaggio tintoretiano, visto anch'esso di spalle, sta tenendo tra le mani quello che sembra essere un grosso volume aperto, di cui è possibile vedere solo l'estremità della parte sinistra. Effettivamente le due figure a confronto dimostrano una certa somiglianza – la leggera torsione del busto verso sinistra, la posizione del braccio sinistro piegato con il gomito che va a stringersi verso il corpo, la gamba destra leggermente arretrata, la schiena scoperta – anche se è opportuno considerare la mancanza di uno sforzo fisico nella figura del santo¹⁶⁰. La proposta di Vitali resta comunque più convincente rispetto a quella avanzata da Andrea Emiliani nel 1984. Emiliani interpreta questa figura come un «antico ricordo» dell'apostolo di spalle affrescato da Girolamo Siciolante da Sermoneta nell'abside della cappella Fugger nella chiesa di Santa Maria dell'Anima a Roma (FIG. 3.29)¹⁶¹. Il personaggio presenta in effetti la stessa leggera torsione del busto verso sinistra con la testa che, rispetto a quella affrescata da Annibale, si volta più marcatamente nella direzione opposta, verso destra. Tuttavia, in questo confronto viene meno l'espressione di quella forza che – grazie alla nudità – si sprigiona dall'uomo che solleva il vomere; la figura dell'apostolo, oltre a non compiere nessuno sforzo, è, infatti, avvolta da un lungo manto che lascia scoperto unicamente la spalla destra. Come ha efficacemente riassunto Rubin:

Renaissance artists realized that the buttocks and the spinal column – the body's center of gravity – can generate graceful torsion and imply elegant or powerful motion. Exposed to view, the eloquence of the back is in its mute appeal. Unlike the draped figure seen from the

¹⁵⁸ VITALI 2011, p. 142.

¹⁵⁹ Perini Folesani 1990, p.160.

¹⁶⁰ Considerate le dimensioni gigantesche del telero (e il posizionamento di questo possibile modello nella parte superiore, si sollevano dei quesiti su come Annibale abbia potuto studiare questa figura da una prospettiva così lontana.

¹⁶¹ Si veda BOLOGNA 1984, p. 100.

back, its rhetorical force is not discursive or expository and as a pose it often supposes explanation¹⁶².

Tra i possibili modelli per la figura di schiena in primo piano occorre citare il disegno conservato presso la Fondation Custodia di Parigi e ritenuto da una parte della critica autografo di Annibale e vicino «almeno nello spirito e nella data» proprio a questo personaggio (FIG. 3.30)¹⁶³. Si tratta, in effetti, di uno studio di figura vista da dietro ma risulta davvero difficile considerarlo preparatorio al nostro affresco. La maggior parte degli studiosi ritiene invece che si tratti di un disegno di Guercino, preparatorio alla figura di Salomone nella celebre tela conservata oggi presso il Metropolitan Museum di New York, *Sansone catturato dai Filistei* (FIG. 3.31). Sebbene quest'opera non rientri direttamente nella nostra riflessione dedicata all'arte dei Carracci, tuttavia si candida per essere un perfetto caso studio. La figura di spalle è, infatti, Sansone, uomo noto – allo stesso modo di Ercole – per la sua forza.

Nel dipinto del Metropolitan, Guercino rappresenta il momento subito successivo alla presa di coscienza, da parte dell'eroe biblico, di essere stato tradito da Dalila che lo ha completamente rasato, facendogli perdere tutta la sua forza e rendendolo innocuo; già circondato dai Filistei, cerca in tutti i modi di divincolarsi e liberarsi dalle loro prese. Non potendo più disporre della forza divina, Sansone è costretto a ricorrere alla sola forza dei suoi muscoli. La scelta di rappresentarlo di spalle, oltre a reiterare il tradimento anche a livello visivo – lo spettatore lo coglie alle spalle, senza che lui abbia consapevolezza della sua presenza – esprime anche tutta la fisicità del suo sforzo o, in altre parole, la sua umanità. Michael Fried ha proposto di interpretare la scelta di questa posa nell'ambito della più generale ambiguità che caratterizza la prima produzione del pittore di Cento rispetto al rapporto tra le sue opere e lo spettatore:

The viewer of the 1619-20 works other than the Samson occupies no fixed or stable imaginary position relative to the painting [...]. Put slightly differently, the Samson points up by contrast – one might perhaps say metapictorially – the extreme subtlety – also, it turns out, the fragility – of the Guercino “system” during these years, by which I mean the extent to which it involved an extraordinarily delicate and unstable balance between engaging with the viewer and denying him or her entrance to the picture...¹⁶⁴

¹⁶² RUBIN 2018, p. 8

¹⁶³ BYAM SHAW 1983, p. 332, n. 326; LOISEL 2000, p. 86.

¹⁶⁴ FRIED 2016, pp. 170-171.

Introducendo le problematiche legate alla ricezione, Fried fornisce uno spunto interessante per riflettere sull'efficacia della scelta di rappresentare il personaggio visto di spalle. Secondo il critico americano, è proprio nella schiena nuda, con i suoi muscoli ben tesi che risiede l'ambiguità rispetto alla volontà di coinvolgere direttamente lo spettatore – attraverso la sua proiezione e successiva identificazione nel personaggio di spalle – o di escluderlo, rendendo la schiena – proprio per la rappresentazione così vicina al reale – una superficie “opaca”, un muro oltre cui non è possibile andare grazie a «its almost Michelangesque quasi-sculptural and yet intensely painterly “presence”»¹⁶⁵.

3.2.2. Ludovico Carracci e gli affreschi di San Michele in Bosco.

Per approfondire questo binomio posa-azione, finalizzato alla resa naturalistica del movimento in atto, sarà utile far riferimento a un altro testo del conte felsineo: la descrizione degli affreschi, oggi quasi totalmente perduti, che Ludovico Carracci concepisce per il chiostro del Monastero di San Michele in Bosco a Bologna¹⁶⁶. Pubblicato postumo nel 1694, il volume si presenta come un commento ai versi del celebre sonetto che Agostino Carracci avrebbe scritto in lode di Niccolò dell'Abate:

Chi farsi un bon pittore cerca e desia,
Il disegno di Roma habbia alla mano,
La mossa coll'ombrar Veneziano,
E il degno colorir di Lombardia,
Di Michel Angiol la terribil via,
Il vero natural di Tiziano,
Del Correggio lo stil puro e sovrano,
E di un Rafel la giusta simetria;
Del Tibaldi il decoro e il fondamento,
Del dotto Primaticcio l'inventare,
E un po' di gratia del Parmigianino.
Ma senza tanti studi e tanto stento,
Si ponga solo l'opre ad imitare

¹⁶⁵ FRIED 2016, p. 171.

¹⁶⁶ MALVASIA 1694. Sul Chiostro di San Michele in Bosco si veda: BOLOGNA 1993, pp. LX-LXIII; CAMPANINI 1993; SUMMERSCALE 2000, 213 (nota 278).

Che qui lascioci il nostro Nicolino¹⁶⁷.

Seguendo quel filone interpretativo che ha inteso il sonetto più come «un omaggio ironico in forma di ricettario speziato o speziale ad un pittore di aggraziata maniera lombarda» piuttosto che come manifesto dell'ecllettismo concepito come «semplice giustapposizione meccanica di motivi e qualità formali di origine eterogenea», le riflessioni che Malvasia pubblica in relazione ai singoli versi, formalizzano la proposta carraccesca di ricercare nuovi «metodi e principi d'osservazione» per rappresentare un «mondo visivo nuovo» rispetto a quello della Maniera¹⁶⁸. Sebbene Agostino non nomini direttamente nessun artista nel verso «La mossa, coll'ombrar Veneziano» è molto probabile che, come intuito dal conte felsineo, stia pensando a Tintoretto, pittore molto apprezzato dai Carracci¹⁶⁹. Al Robusti andrebbe riconosciuto il merito di aver fatto «il più valid'uso al certo, e efficace pratica» della «Mossa, o sia moto, o movenza delle Figure»¹⁷⁰, e, secondo Malvasia, anche Ludovico, nelle scene affrescate con storie di San Benedetto, si è distinto per aver dato «qualche moto fuor del consueto alle Figure»¹⁷¹. Tale “moto” lo si può osservare nei nudi in azione che compaiono nel *San Benedetto che libera il masso reso immobile dal demonio* (FIG. 3.32), nella scena con l'indemoniato, nei «Ladroni Soldati»¹⁷² dell'*Incendio e saccheggio dell'abbazia di Montecassino* (FIG. 3.33), nella *Pazza* (FIG. 3.33), ma soprattutto nell'*Incendio della cucina* (FIG. 3.35). Nella rappresentazione di quest'ultimo episodio, Ludovico «pienamente trasformatosi nel sopradetto Robusti, anzi in Tiziano con più giustezza imitante il Robusti, si dimostrass'egli grand'osservatore della Mossa Veneziana»¹⁷³. Malvasia resta

¹⁶⁷ PERINI FOLESANI 1990, p. 172. Per la dibattuta paternità del sonetto si veda PERINI FOLESANI 1990 (soprattutto pp. 58-69); PIERGUIDI 2014, pp. 68-78. Sul sonetto in generale si veda da ultimo UNGER 2019, pp. 36-40.

¹⁶⁸ PERINI FOLESANI 1990, pp. 44-46. Sulla questione dell'ecllettismo si veda p. 44, nota 38, con bibliografia precedente. Si veda anche UNGER 2019.

¹⁶⁹ Annibale espresse in più occasioni il suo apprezzamento per il Robusti (si veda PERINI FOLESANI 1990, pp. 47-52; ROBERTSON 2008, pp. 61-62) e Agostino incise alcune delle sue opere durante uno dei suoi soggiorni a Venezia, tra il 1588 e il 1589 (si veda DE GRAZIA 1984, pp. 153-156, catt. 146-149).

¹⁷⁰ MALVASIA 1694, p. 13.

¹⁷¹ MALVASIA 1694, p. 13.

¹⁷² MALVASIA 1694, p. 13.

¹⁷³ MALVASIA 1694, p. 13. Malvasia si sta riferendo alla perduta pala d'altare dipinta da Tiziano per la chiesa di San Zanipolo a Venezia, rappresentante il *Martirio di San Pietro*. Il conte aveva già evidenziato nella *Felsina Pittrice*, come in quest'opera il cadorino riveli il suo debito verso Tintoretto, in particolare nella resa dei corpi in movimento (MALVASIA 1678, pp. 367-368). Lo stesso dipinto fu anche copiato da Annibale Carracci (si veda PERINI FOLESANI 1990, p. 47, nota 46; FEIGENBAUM 1992, p. 301; SUMMERSCALE 2000, 99-100, nota 41; ROBERTSON 2008, pp. 52-67).

particolarmente colpito dalla grande maestria del Carracci nel rendere l'incitamento dei frati conversi che riempiono i secchi al pozzo per spegnere l'incendio, arrivando addirittura a giustificare la licenza di mostrare le loro gambe e le braccia nude, «per dimostrarci magistralmente in quelle agitazioni di membra, il vero, e sicuro effetto de' muscoli in quel violente moto alterati»¹⁷⁴. Secondo il conte bolognese, il modo in cui Ludovico rende il movimento delle figure risponde perfettamente ai precetti che Leonardo da Vinci tramanda nel suo *Trattato sulla pittura*, e in particolare a quanto scritto nel capitolo CCXXXIII, dove tratta «Dell'apparecchio della forza dell'huomo, che vuol generare gran percussione»¹⁷⁵. Ludovico, «per render più vigoroso il lancio dell'Acqua di che pieno è il Secchio» dei frati, gli fa volgere indietro «impetuosamente le Braccia, perché più vigorosamente elleno poi si stesano, e si allonghino alla vibrazione», come suggerito da Leonardo¹⁷⁶. L'interesse di Malvasia per il trattato vinciano trova ulteriore conferma poche righe dopo, quando torna a citarlo in relazione all'affresco di Domenichino nell'oratorio di Sant'Andrea al Celio a Roma (FIG. 3.36):

ne gl'infuriati Manigoldi, ma specialmente in quello, che in prima veduta a noi volto il tergo, e alzate le concordi braccia, a vibrare più pesante il colpo dell'impugnate verghe, slogando in dietro la gamba, fa vedere quanto coll'apparecchio anch'egli della sua forza sappiasi ben disporre a generare la sopra accennata dal Vinci, gran percussione; anzi a praticare quanto ei dimostra nella figura proposta al cap. CCXXXIV della forza composta dell'huomo, e prima delle braccia¹⁷⁷.

Il capitolo cui vuole riferirsi Malvasia è in realtà il CCXXXIII e l'errore potrebbe essere giustificato dall'impaginazione del trattato che vede l'immagine riferita alla “gran percussione” subito sopra il titolo del capitolo CCXXXIV, *Della forza composta dall'huomo, e prima si dirà delle braccia*¹⁷⁸. Nel capitolo CCXXXIII, Leonardo, quindi, scrive (FIG. 3.37):

Quanto l'huomo si dispone alla creation del moto con la forza, esso si piega e si torce quanto può nel moto contrario à quello dove vuol generare la percussione, e quivi s'apparecchia nella

¹⁷⁴ MALVASIA 1694, p. 13. Malvasia aveva già rilevato le «strepitose mosse» dei frati nella *Felsina Pittrice*, citando l'appena menzionata pala di Tiziano (MALVASIA 1678, p. 436).

¹⁷⁵ Sulla possibile conoscenza del *Trattato* di Leonardo da parte Carracci si veda LEONARDO DA VINCI 1995, pp. 65-66; PEDRETTI 1996, pp. 65-66; LAURENZA 2005, pp. 343-346; BARONE 2015, p. 457. Il nome “Vinci” compare nel dorso di un libro in uno dei finalini che decora la prima edizione della *Felsina Pittrice* e del *Claustro di San Michele in Bosco* (ad esempio si veda MALVASIA 1694, p. 8). Ringrazio la Prof.ssa Perini Folesani per questa indicazione.

¹⁷⁶ MALVASIA 1694, p. 14.

¹⁷⁷ MALVASIA 1694, p. 15.

¹⁷⁸ Leonardo da Vinci 1651, p. 67.

forza che à lui è possibile, la quale conduce e lascia sopra della cosa da lui percossa col moto del composto¹⁷⁹.

Come si evince da questo passo, non emerge alcun riferimento alla necessità che il corpo sia rappresentato visto di spalle tant'è che Giovan Pietro Bellori cita lo stesso paragrafo nella sua interpretazione del Polifemo, dipinto da Annibale nella Galleria Farnese, figura in questo caso vista di faccia (FIG. 3.38)¹⁸⁰. Se in entrambi gli autori la ripresa di Leonardo è funzionale a dimostrare la capacità dell'artista nel rendere la rappresentazione del movimento esattamente come avviene in natura, è tuttavia interessante che Malvasia lo riferisca sempre a personaggi visti di spalle. D'altronde, per l'azione che si sta compiendo, come scrive lo stesso Leonardo, la torsione è fondamentale e i muscoli della schiena risultano essere quelli che meglio rendono lo sforzo. In quest'ottica, la visione da tergo si presenta come un espediente che attribuisce più "verità" al movimento¹⁸¹.

Che l'esattezza nella rappresentazione delle anatomie sia una delle maggiori preoccupazioni dei Carracci, uno dei mezzi più affidabili per vincere quella «battaglia per la verità»¹⁸² di cui si sono fatti carico, è dimostrato anche dall'importanza che gli studi anatomici ricoprono nel programma di formazione dell'Accademia da loro fondata. Come evidenziato da Roberto Paolo Ciardi è opportuno, tuttavia, distinguere diversi livelli di interesse verso la pratica della dissezione: Agostino le dedica la massima attenzione mentre Annibale non è convinto della necessità di "cacciarsi dentro"¹⁸³ nei corpi – attività che a suo dire andrebbe lasciata ai medici; per quanto riguarda Ludovico, egli riesce a operare una sintesi tra i due approcci, quello demolitore dell'indagine anatomica, e quello ricostruttore dell'indagine artistica¹⁸⁴.

Tale sintesi emerge dall'analisi di alcune opere in cui, come per le già citate scene affrescate nel Chiostro di San Michele, la posa di spalle è strettamente connessa all'azione che la figura sta svolgendo. Si tratta di due tele di medesimo soggetto che Ludovico realizza all'inizio del Seicento: la pala per il santuario del Corpus Domini di

¹⁷⁹ Leonardo da Vinci 1651, p. 66.

¹⁸⁰ BELLORI 1672, p. 60.

¹⁸¹ A questo proposito è interessante notare che Jan de Bisschop isolerà la figura del manigoldo nell'affresco di Domenichino e lo inserirà nella raccolta *Paradigmata Graphices Variorum Artificium* del 1671 come modello per la rappresentazione di un esecutore (si veda RUBIN 2018, p. 35)

¹⁸² BOLOGNA 1993, p. XXXV.

¹⁸³ Postilla alla *Vita* di Giovanni Antonio Lappoli (si veda PERINI FOLESANI 1990, p.158).

¹⁸⁴ CIARDI 1993; si veda anche ROBERTSON 2008, pp. 74-75; PIGOZZI 2012; PIGOZZI 2013.

Bologna¹⁸⁵ (FIG. 3.39) e quella per la cattedrale di Piacenza¹⁸⁶ (FIG. 3.40) – ora conservata presso la Galleria Nazionale di Parma – rappresentanti *Gli Apostoli alla tomba della Vergine*. Rispetto alle altre invenzioni che Ludovico dedica a questo stesso soggetto, le due opere si caratterizzano per lo slittamento del focus della rappresentazione dalla figura della Vergine assunta in cielo al momento tutto terreno dello scoprimento del sepolcro vuoto¹⁸⁷. Nella pala bolognese l'episodio sacro è ancora presente nella parte alta della composizione – anche se si tratta più propriamente dell'unione mistica di Maria con Cristo e non dell'Assunzione. Come ha efficacemente notato Gail Feigenbaum, l'evento ultraterreno copre nella composizione il ruolo di "glossa" che, oltre a garantire la comprensibilità dell'immagine – rendendo l'opera conforme ai precetti paleottiani, riferimento imprescindibile in quegli anni – aiuta a comprendere il vero soggetto del dipinto¹⁸⁸: l'inquietudine tutta umana degli apostoli nel momento in cui scoprono il sepolcro vuoto¹⁸⁹.

Ludovico makes it clear that physical and spiritual discovery are not simultaneous. He presents what these men must have experienced at this moment, stunned by the empty tomb, stricken with anguish and confusion. The apostles peer into the tomb and touch the shroud with their hands, but the perceptions of the senses are not adequate. Nor is reason¹⁹⁰.

Nella pala del Corpus Domini, dunque, l'artista mette in evidenza tutta la limitatezza – fisica e psicologica – dell'umanità degli apostoli. Se le espressioni confuse e angosciate dei volti manifestano la difficoltà nel comprendere ciò che sta avvenendo, i gesti convulsi con i muscoli ben tesi suggeriscono la concreta realtà del momento. Nel suo saggio sull'iconografia dell'Assunzione, Else Staedel ha rilevato che Ludovico è il primo artista a inserire nella rappresentazione di questo soggetto lo sforzo fisico¹⁹¹: in primo piano,

¹⁸⁵ Si veda la scheda di Faigenbaum in BOLOGNA 1993, pp. 120-122 (n. 56); BROGI 2001, pp. 185-186.

¹⁸⁶ BOLOGNA 1993, pp. LXIII- LVII; BROGI 2001, p. 209.

¹⁸⁷ Risultano essere più conformi alla tradizionale iconografia dell'Assunzione della Vergine la tela conservata al North Carolina Museum of Art di Raleigh (si veda PINNEL 1958; Feigenbaum in BOLOGNA 1993, pp. 37-39, n.17; BROGI 2001, pp. 124-126) e quella conservata alle Gallerie Estensi di Modena (si veda STREET 1970; Feigenbaum in BOLOGNA 1993, pp. 146-147, n. 67; BROGI 2001, pp. 200-201).

¹⁸⁸ Feigenbaum in BOLOGNA 1993, p. 120.

¹⁸⁹ Sulla ricezione da parte di Ludovico del *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) di Gabriele Paleotti e sul dibattito relativo all'iconografia dell'Assunzione della Vergine si veda: PINNEL 1958; PRODI 1959-1967, II, pp. 545-549; PRODI 2014 [1965], pp. 133-138; STREET 1970; FEIGENBAUM 1984, pp. 143-162; 360-361, n. 101; Feigenbaum in BOLOGNA 1993, pp. 120-122; PIERGUIDI 2018, pp. 129-131.

¹⁹⁰ FEIGENBAUM 1984, p. 155.

¹⁹¹ STAEDEL 1935, p. 183.

sulla sinistra della tela, compare un apostolo che, puntando il piede, spinge con entrambe le braccia il sarcofago verso l'alto aiutato da altri tre personaggi. Tale scelta compositiva è già presente nel riquadro con la *Resurrezione di Lazzaro* (FIG. 3.41) affrescata da Giotto nella Cappella degli Scrovegni di Padova ed è stata ripresa anche dai fratelli Limbourg nel foglio delle *Très riche heures du Duc du Berry* con il medesimo soggetto (FIG. 3.42)¹⁹². Tuttavia, in questi precedenti lo sforzo fisico è intuibile solo dalla postura piegata della figura e non dalla tensione muscolare. Feigenbaum ha proposto di individuare come possibile modello l'angelo che compare nella *Resurrezione di Cristo* (FIG. 3.43) dipinta da Tintoretto per la Scuola Grande di San Rocco; tale proposta risulta di grande interesse se si considera anche il disegno preparatorio del Robusti conservato al Courtauld Institute di Londra (FIG. 3.44): la posa di spalle dell'angelo – la stessa dell'apostolo – consente all'artista di focalizzare tutta l'attenzione nella resa dei muscoli contratti nello sforzo, garantendo che quest'ultimo sia rappresentato con la massima veridicità¹⁹³. È bene precisare, però, che Tintoretto completerà la *Resurrezione* solo nel 1581, dopo quindi la fine del soggiorno veneziano di Ludovico che rientra a Bologna nel 1580¹⁹⁴. Si propone di valutare come possibile alternativa la figura dell'angelo che porta la croce nella *Visione della Croce da parte di San Pietro* (FIG. 3.19), dipinta da Tintoretto in uno dei pannelli interi delle portelle dell'organo di Santa Maria dell'Orto tra il 1551-1556¹⁹⁵. Nonostante il carico sollevato da quest'ultimo sia evidentemente meno pesante della lastra del sepolcro di Cristo, tuttavia è interessante notare la scelta del pittore di rappresentare le ali trasparenti in modo da lasciare visibile allo spettatore la schiena con i muscoli contratti.

¹⁹² Si veda GRAZIOLI 2014, p. 74.

¹⁹³ Feigenbaum in BOLOGNA 1993, p. 122 (nota 7); per il disegno di Tintoretto si veda VENEZIA-WASHINGTON 2018-2019, pp. 186, 263, n. 171. Presenta una posa molto simile anche l'angelo che porta la Croce nella *Visione della Croce da parte di San Pietro*, dipinta da Tintoretto nell'interno della portella dell'organo di Santa Maria dell'Orto (1551-1556); nonostante appaia evidente la minore portata dello sforzo dell'angelo, è interessante notare la scelta del pittore di rappresentare le ali trasparenti, forse proprio per risaltare la muscolatura in tensione.

¹⁹⁴ Si veda STANZANI 1993, pp. 202-203. Soggiogneranno in laguna tra il 1581 e il 1601 – anno di realizzazione della tela di Ludovico – sia Agostino che Annibale e, considerato il documentato interesse verso il Robusti, non è da escludersi che abbiano portato a Bologna delle testimonianze grafiche di quest'opera (si veda in BOLOGNA 1986, per Agostino, p. 225 e per Annibale, p. 239).

¹⁹⁵ Come già precisato nel paragrafo precedente, i Carracci avevano senza dubbio visitato la chiesa e osservato con attenzione le opere di Tintoretto (si veda nota 160).

Lo stesso avviene anche nella pala che Ludovico realizzò per la Cattedrale di Piacenza. La grande differenza con la tela per il Corpus Domini è la mancanza dell'evento mistico; gli unici dettagli sovranaturali sono infatti gli angeli che sbucano dalle nuvole. Questa assenza trova una possibile giustificazione se si considera la collocazione dell'opera. Essa, infatti, insieme alla pala d'altare con la *Morte della Vergine* di Camillo Procaccini e il *Funerale* dello stesso Ludovico, adornava le pareti dell'abside. Tutte e tre le opere rappresentavano, quindi, episodi legati alla fine della vita terrena di Maria in contrapposizione alla decorazione della volta a vela e del catino absidale, che celebrava l'assunzione e l'incoronazione tra gli angeli trionfanti e i predecessori al Limbo. Essendo la pala con gli apostoli al sepolcro parte di un più complesso ciclo decorativo, non era dunque necessario ripetere l'episodio dell'Assunzione. Per valorizzare il momento terreno dello scoprimento del sepolcro, Ludovico sceglie nuovamente di inserire in primo piano una figura di spalle nell'atto di compiere un evidente sforzo fisico per posare a terra la pesante lastra tombale che era posta a chiusura del sepolcro. La forte geometrizzazione con cui è resa la muscolatura – probabilmente dovuta alle enormi dimensioni della tela (665 x 343 cm) e alla distanza da cui doveva essere vista – benché da un lato contraddica l'autenticità nella resa delle anatomiche ricercata dall'indagine naturalistica, dall'altro trova giustificazione nella volontà di esaltare il nesso tra posa e azione – finalizzata in ogni caso ad avvicinare il più possibile l'immagine al "reale".

3.2.3. «Una poetica dell'immediato e del quotidiano»: Annibale Carracci e le Diverse figure.

Le opere analizzate sinora, dagli affreschi di Palazzo Fava a quelli nel Chiostro di San Michele in Bosco, alle due tele con gli *Apostoli al sepolcro*, hanno permesso di riflettere sulla presenza della *Rückenfigur* all'interno di un'*historia*: la sua azione è apparsa necessariamente legata alla narrazione principale mentre la posa è risultata ascrivibile a una precisa scelta artistica. Accogliendo la proposta di Malvasia di interpretare posa e azione come un binomio finalizzato alla resa naturalistica dell'intera immagine, si è

cercato di far emergere le qualità espressive della schiena, in relazione alla rappresentazione di uno sforzo fisico e alla capacità di facilitare la proiezione dello spettatore all'interno della scena. Per alcune delle figure è stato possibile proporre dei modelli da opere di altri artisti, sottolineando, però, come anche nella citazione, Ludovico, Annibale e Agostino dimostrino un'assoluta fedeltà alla natura¹⁹⁶.

In relazione a questo loro sguardo sempre rivolto verso il "vivo", la produzione dei Carracci consente di studiare la *Rückenfigur* anche in opere molto diverse da quelle già considerate: non si tratta, infatti, di traduzioni in immagini di episodi sacri o tratti dalla letteratura ma di scene di vita quotidiana. Come ha efficacemente chiarito Andrea Emiliani, una ricerca artistica indirizzata verso il "naturalismo" quale è quella portata avanti dai Carracci, implica necessariamente un confronto con il "quotidiano":

Nel cuore stesso del naturalismo si incide anche una esclusiva metrica del tempo e un'identità nel luogo, che è la "quotidianità" [...]. Di fronte insomma ai tempi solenni, alle trionfalità liturgico-sacre, al sensazionale eccitato dalla poetica del "meraviglioso", e quasi in opposizione a questi, emerge alla vita un senso che, legandosi al luogo, ne determina con la sua immediatezza una durata oggettiva, e con essa un aspetto semplice, capace di portare in sé stesso un metro saldamente collegato alle cose più certe del nostro mondo sensibile. Si tratta d'un sentimento, perfino, del consueto e del ripetuto, dell'elementare e dell'inavvertito: e tuttavia del prediletto e dell'accertato tra tutti i sentimenti, qualcosa che non ha bisogno – per vivere – della legittimazione d'una struttura come la storia, forse neppure della religione, o della sacralità¹⁹⁷.

Si può affermare che sia proprio quel «qualcosa che non ha bisogno di legittimazione» a costituire il motore della riforma promossa dai tre cugini. Questo marcato interesse trova espressione principalmente nella produzione grafica: si conservano, infatti, molti disegni rappresentanti scene di mercato, lavoratori all'opera, momenti di vita familiare, riconducibili soprattutto alla mano di Annibale¹⁹⁸. Malvasia, nel delineare il ritratto dei tre cugini riporta che: «mangiavano, e nello stesso tempo disegnavano: il pane in una mano, nell'altra la matite, ò il carbone»¹⁹⁹. Il disegno, nelle loro mani, diventa una sorta

¹⁹⁶ Per Agostino si rimanda all'analisi dell'incisione *Ogni cosa vince l'oro* nel paragrafo 2.4.

¹⁹⁷ Emiliani in BOLOGNA 1993, p. XXXIII.

¹⁹⁸ Per quanto riguarda la rappresentazione dei mestieri, secondo Zapperi Annibale fu l'unico dei tre cugini a realizzare opere che avessero per soggetto il lavoro dei propri parenti, «seguendo un impulso irresistibile che lo induceva di tanto in tanto a soffermarsi sulle forme del lavoro manuale più basse e disprezzate». Agostino e Ludovico si sarebbero attenuti, invece, al noto proverbio «Il villano nobilitato non conosce parentato», cercando di evitare, nella propria arte, ogni riferimento alle loro umili origini (ZAPPERI 1989, p. 53).

¹⁹⁹ MALVASIA 1678, I, pp. 467-468.

di macchina fotografica *ante-litteram*, lo strumento per cogliere delle istantanee di vita vissuta, per dare corpo a quella «poetica dell'immediato e del quotidiano» espressa nelle loro opere²⁰⁰; Donald Posner ha riconosciuto alla base di tale interesse una «almost journalistic curiosity»²⁰¹. La testimonianza più evidente di questa declinazione del “vivo” nei termini di “quotidiano” è senza dubbio il volume pubblicato a Roma nel 1646 con il titolo di *Diverse figure al numero di ottanta, disegnate di penna nell'hore di recreatione da Annibale Carracci, intagliate in rame e cavate dagli originali da Simone Giulino Parigino*. Si tratta di una serie di ottanta incisioni realizzate dall'artista francese Simon Guillain, di cui settantacinque sono tratte da disegni originali di Annibale Carracci, rappresentanti i mestieri di Bologna²⁰². Giovanni Antonio Massani – che ha ereditato i fogli originali di Annibale e ideato il progetto editoriale – nello scritto pubblicato a introduzione della raccolta, ne descrive la genesi in questi termini²⁰³:

quanto più l'imitatione al vero si accosta, tanto più diletta, e piace à i riguardanti, e all'Operante istesso: da ciò nasceva, che occupato Annibale nelle opere più grandi di molto studio, e fatica, egli prendeva il suo riposo, e recreatione dall'istesso operare della sua professione, disegnano, ò dipingendo qualche cosa, come per ischerzo: e tra le molte, che in tale maniera operò, postosi à disegnare con la penna l'effigie del volto, e di tutta la persona de gli Artisti, e che per la Città di Bologna, patria di lui, vanno vendendo, ò facendo varie cose...²⁰⁴

Annibale avrebbe poi raccolto questi disegni in un “libro” «il quale, per alcun tempo, che il maestro se lo tenne appresso di sé, fù riputato da' suoi Discepoli un'esemplare ripieno di insegnamenti dell'arte utilissimi per loro, e del continuo diligentemente di approfittarsene si studiarono»²⁰⁵.

²⁰⁰ Emiliani in BOLOGNA 1993, p. XXXVI; si veda anche ROBERTSON 2008, pp. 17-44.

²⁰¹ POSNER 1971, p. 18.

²⁰² Si veda MARABOTTINI 1966; MARABOTTINI 1973; MCTIGHE 1993; ROBERTSON 1997, pp. 20-23; BENATI 2006, pp. 28-29; ROBERTSON 2008, p. 36; SAPORI 2011; SAPORI 2015.

²⁰³ Per un profilo di Giovanni Antonio Massani si veda SAPORI 2015, pp. 44-57.

²⁰⁴ MASSANI 1646, p. 4.

²⁰⁵ MASSANI 1646, p. 4. Una parte della critica ha espresso molti dubbi sull'autenticità della versione riportata da Massani, mettendo in discussione l'ipotesi che Annibale abbia realizzato i suoi disegni già sapendo che sarebbero stati poi incisi e raccolti in un volume. Pareri divergenti sono stati espressi anche sulla datazione dei perduti disegni originali. Wittkower riprende la proposta fatta per primo da Tieztes all'inizio del Novecento, collocandoli nel periodo romano di Annibale; a suggerire tale ipotesi è la presenza di un piccolo schizzo che ricalca la figura del *Brentador da vino* in un più ampio studio preparatorio per la Galleria Farnese (WITTKOWER 1952, pp. 136-137). Condividono questa datazione anche GINZBURG 2000, pp. 24-28; LOISEL 2004, p. 276; BENATI 2006, pp. 28-29. Propendono, invece, per una datazione agli anni Ottanta-Novanta, e quindi al periodo bolognese, POSNER 1971, p. 17, p. 155 (nota 29); MCTIGHE 1993, p. 75; Robertson in OXFORD-

La raccolta si presenta particolarmente interessante nell'ambito della nostra riflessione poiché ben quattordici lavoratori dei settantacinque disegnati da Annibale, sono colti di spalle (FIGG. 3.45-3.58)²⁰⁶. Osservando attentamente questi fogli, risulta difficile assegnare alla posa una finalità connessa alla rappresentazione dei mestieri in questione: i quattordici lavoranti avrebbero potuto essere effigiati anche di faccia o di profilo senza aggiungere o sottrarre elementi per la comprensione del lavoro che stanno svolgendo. L'irrilevanza della posa al fine dell'intelligibilità del mestiere viene confermata dai confronti, già ampiamente discussi dalla critica, con altre serie di medesimo soggetto come il *Ritratto de Quelli che Vano Vendendo et Lavorando per Roma*, realizzata su disegni di Ambrogio Brambilla (FIG. 3.59)²⁰⁷. In quest'opera, tutti i lavoratori sono colti con la medesima posa di profilo, ponendosi in continuità con i primi repertori di mestieri, i celebri *Cris de la ville* di ambito francese²⁰⁸. Se, ad esempio, si confrontano i personaggi del *Ciambellaro* (FIG. 3.60) e del *Sediario* (FIG. 3.61) così come vengono rappresentati nella serie di Brambilla e nelle *Diverse Figure*, si noterà come il mestiere sia riconoscibile senza difficoltà sia con la figura vista di profilo, sia di spalle.

La critica ha proposto dei confronti anche con raccolte di diverso genere come quelle di Enea Vico (*Diversarum Gentium Nostrae Aetatis Habitus*), Ferdinando Bertelli (*Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus*, 1563) e Cesare Vecellio (*Degli Habiti antichi e moderni*, 1590), finalizzate a delineare una vera e propria storia del costume attraverso lo studio degli abiti²⁰⁹. Rispetto all'opera di Brambilla, in cui su uno stesso foglio sono rappresentati più di cento lavoratori, queste raccolte consentono un confronto più diretto con le *Diverse figure*, in quanto ad ogni figura è dedicato un intero foglio. Come già rilevato da Giovanna Saporì: «nelle raccolte dei *Costumi* [...], i personaggi sono presentati anche frontalmente o di spalle anche a seconda dei dettagli dell'abito da

LONDRA 1996, p. 132, n. 81. Per una panoramica dei vari pareri riguardanti la genesi del volume e la datazione dei disegni di Annibale si rimanda a SAPORI 2015, pp. 95-131.

²⁰⁶ In ordine numerico: Il *Facchino* (n.2); il *Vende paste per i sorci* (n. 13); il *Chiavaro* (n. 26); il *Fornaro* (n. 27); il *Imbiancantore* (n. 30); il *Vende aceto* (n. 33); il *Rotatore* (n. 42); il *Beccamorto* (n. 43); il *Netta pozzi* (n. 45); il *Rastrellino per l'uva* (n. 48); il *Cacciator da lepri* (n. 64); il *Pescatore* (n. 67); il *Sediario* (n. 69); il *Ciambellaro* (n. 72).

²⁰⁷ Si considera l'edizione Lafrery-Duchet pubblicata a Roma nel 1582 (si veda Bury in LONDRA 2001, p. 166, n. 114). Per il confronto con le *Diverse Figure* si veda POSNER 1971, p. 17; MCTIGHE 1993, pp. 79-82; SAPORI 2015, pp. 79-94.

²⁰⁸ MCTIGHE 1993, pp. 79-82; SAPORI 2015, pp. 79-94.

²⁰⁹ Si veda SAPORI 2015, pp. 17-29; 79-94.

mettere in risalto»²¹⁰. La posa, in questi casi, è funzionale a privilegiare alcuni aspetti della figura, assumendo un ruolo ostensivo. Si prenda, ad esempio, l'illustrazione dell'abito *Delle donne per casa* (FIG. 3.62) contenuta nel volume del Vecellio²¹¹: come chiarito dal testo che segue l'immagine, le «Donne Nobili, e d'altra honesta conditione», usano indossare in casa degli abiti di broccato, molto decorati, con dei lunghi strascichi²¹². Trattandosi, però, di abiti da casa, Vecellio precisa che se devono praticare «qualche servizio, se lo alzano, e l'appuntano con achi di dietro alla vesta, ovvero da una cordellina di seta, la quale è attaccata alla punta del busto di dietro, e in cima ha un'ancinetto, ove attaccano il strascico»²¹³. La vista da tergo consente, quindi, di rappresentare sia la coda dell'abito sia il sistema per sollevarla. Inoltre, Vecellio si sofferma anche sulla descrizione della capigliatura: «s'acconciano la testa, facendosi due trecce ristrette in un gruppo tirato nell'ultimo della testa, e legato con cordelle di seta...»²¹⁴. Anche questo aspetto non si sarebbe potuto cogliere se la figura fosse stata rappresentata frontalmente.

Tali confronti consentono di mettere in evidenza le novità della raccolta di Annibale: rispetto ai lavoratori rigorosamente di profilo di Brambilla e alle figure abbigliate del Vecellio, le *Diverse figure* introducono degli elementi narrativi e di contesto. Attorno ai personaggi si delineano i contorni della città e i profili dei cittadini che si interagiscono con i lavoratori e permettono di introdurre una dimensione narrativa²¹⁵. Per quanto dibattuta sia la genesi della raccolta, le singole invenzioni che la compongono non tradiscono l'interesse verso la realtà, verso il "vivo", trascendendo ogni divagazione caricaturale o grottesca e ogni idealizzazione²¹⁶. Sheila McTighe ha messo ben in evidenza come il problema sollevato dalle *Diverse Figure* sia legato a questioni squisitamente artistiche: come giustificare nella città che ha visto trionfare l'Annibale devoto all'idea – Roma –, la pubblicazione di un volume che testimonia in

²¹⁰ SAPORI 2015, p. 79.

²¹¹ VECCELLIO 1590, p. 138v.

²¹² VECCELLIO 1590, p. 139r.

²¹³ VECCELLIO 1590, p. 139v.

²¹⁴ VECCELLIO 1590, p. 139r.

²¹⁵ SAPORI 2015, pp. 84-85 e pp. 95-131. Si veda anche BENATI 2006, pp. 28-29.

²¹⁶ SAPORI 2015, p. 85. A chiarire l'estraneità dell'opera da finalità "sociali" contribuisce anche il testo introduttivo alle incisioni, firmato da Antonio Massani (Si veda MAHON 1947, pp. 109-154; MCTIGHE 1993, pp. 76-78; 82-85).

ogni singolo dettaglio un'assoluta tensione verso la natura? La studiosa ha tentato di rispondere alla domanda attraverso due interrogativi: «what constitutes the signs for the “natural” here?» and «what make up the signs for the “ideal” form here?»²¹⁷. In rapporto al problema della figura di spalle si può riformulare la prima domanda in questi termini: la scelta di ritrarre un personaggio di spalle può essere considerato come «sign for the natural»? Cogliere un personaggio di spalle significa assicurarsi che – non potendo vedere lo sguardo dell'artista – si muova con naturalezza, ignaro del fatto che sta diventando il soggetto di un'immagine. Inoltre, un uomo visto di spalle esplicita la casualità con cui l'occhio dell'artista si rivolge al reale, non essendo in posa ma presentandosi in un'anti-posa proprio per la sua incoscienza e la conseguente naturalezza. È in questo senso che tale punto di vista è una prova di verità: non ha alcun significato se non quello di rimandare necessariamente alla realtà e alla contingenza del momento. Come ha evidenziato Roberto Zapperi, questo non implica una visione dell'arte come prassi estemporanea e immediata,²¹⁸ ma si tratta piuttosto di rispondere a quello che McThighe ha definito «powerful impetus to find new graphic signs that give the “effect of the real”, to borrow Barthes»²¹⁹. Sebbene la studiosa non vada oltre la citazione del titolo del saggio di Barthes, *L'effet de réel*, esso si presenta, invece, come un riferimento teorico di grande efficacia per interpretare le *Diverse Figure* di Annibale²²⁰.

Finalizzato a indagare quegli aspetti della narrazione che apparentemente risultano privi di significato ma senza i quali il “reale” – da intendersi nel suo senso più concreto – non potrebbe irrompere nell'opera, il testo di Barthes pone delle questioni tangenti, se non sovrapponibili, alle nostre. Considerando il riferimento al “reale” un elemento imprescindibile in un genere letterario come il racconto storico, il teorico francese evidenzia come tale rimando non possa che avvenire attraverso degli elementi “superflui”, “inutili”, senza alcuna finalità²²¹. Questi dettagli, che Barthes definisce

²¹⁷ McTIGHE 1993, p. 83.

²¹⁸ ZAPPERI 1989, p. 62.

²¹⁹ McTIGHE 1993, p. 83.

²²⁰ Il testo di Barthes è uno strumento estremamente importante per l'interpretazione di alcuni dettagli dell'immagine che, presentandosi come *parerga*, come elementi accessori, sfuggono a una interpretazione iconologica. Lo conferma anche il testo di BOKODY 2015 in cui lo studioso ha interpretato, citando il saggio di Barthes, l'inserimento di elementi architettonici all'interno dell'immagine come dettagli superflui finalizzati a garantire l'effetto di reale (BOKODY 2015, pp. 59-87).

²²¹ BARTHES 1988 [1968], pp. 151-152.

«concreti», sembrano appellarsi direttamente al fruitore dell'opera affermando: «*noi siamo il reale*»²²². Sebbene si possa obiettare che la posa di spalle non è formalmente un segno – come lo è il barometro citato da Barthes da *Un coeur simple* di Flaubert – essa rientra però in quei «piccoli gesti, atteggiamenti momentanei, oggetti insignificanti, discorsi ridondanti» che assicurano «la “rappresentazione” pura e semplice del “reale”»²²³.

Dunque, la posa di spalle dei lavoratori disegnati da Annibale non ha alcuna funzionalità nel riconoscimento del soggetto, ma proprio attraverso questa totale assenza di senso essa riesce a rimandare lo spettatore al reale. Per dirla con le parole di Barthes: «proprio la carenza del significato a vantaggio del solo referente diventa il significante stesso del realismo: si produce un *effetto di reale*, fondamento di quel verosimile inconfessato che costituisce l'estetica di tutte le opere correnti alla modernità»²²⁴.

Lavoratore visto di spalle è anche il giovane artista, probabilmente un allievo dell'Accademia degli Incamminati, che Annibale ha rappresentato in un disegno oggi conservato presso il British Museum di Londra (FIG. 3.63)²²⁵. La lunga tunica lascia scoperti solo i polpacci e le caviglie. Il capo leggermente reclinato verso il basso e la posa arcuata indicano la concentrazione del giovane che con il pennello sta per tracciare un segno sulla tela. Se non fosse per i frammenti della tavolozza e del pennello che sbucano rispettivamente a sinistra e a destra del corpo del ragazzo, nessun indizio aiuterebbe a capire che si tratta di un giovane pittore. Resta tutto nel non-detto: la sua identità, i suoi tratti fisionomici, la sua età. Su questi aspetti non visibili si impone il lavoro, l'azione del dipingere, colta in quello che sembra essere il modo più autentico: di spalle.

²²² BARTHES 1988 [1968], p. 158.

²²³ BARTHES 1988 [1968], p. 156.

²²⁴ BARTHES 1988 [1968], p. 158.

²²⁵ OXFORD-LONDRA 1996, p. 55.

3.3. CONCLUSIONE

Nel suo libro *L'homme de dos*, Georges Banu ha studiato le implicazioni legate alla posa di spalle non solo nella pittura ma anche nel teatro²²⁶. In particolare, attingendo al pensiero del filosofo francese Denis Diderot, lo studioso ha messo in evidenza come nel gesto del voltare le spalle al pubblico – che prenderà ufficialmente piede con l'avvento del “teatro di regia”, alla fine del XX secolo²²⁷ – sia possibile rintracciare una nuova concezione della messa in scena, non più subordinata all'esposizione – declinata nei termini di frontalità, massima visibilità, dipendenza dallo spettatore, più in generale di “teatro” – ma all'azione compiuta dall'attore, al “dramma”: «il s'agit de sacrifier l'Homme qui se montre au profit de l'Homme qui agit»²²⁸. Tra i consigli offerti alla giovane attrice Marie-Madeleine Jodin in una serie di lettere scritte tra il 1765 e il 1769, Diderot la invitava a porgere, di tanto in tanto, le spalle al pubblico: «Que le théâtre n'ait pour vous ni fond, ni devant; que ce soit rigoureusement un lieu d'où et où personne ne vous voit. Il faut avoir le courage quelquefois de tourner le dos au spectateur; il ne faut jamais se souvenir de lui»²²⁹. Il filosofo ha preannunciato, con queste parole, il concetto di “quarta parete” che rivoluzionerà, grazie al contributo di registi come Konstantin Staniskavski e André Antoine, la pratica teatrale tra diciannovesimo e ventesimo secolo²³⁰. L'attore doveva agire sul palco *come se* davanti a lui non ci fosse il pubblico ma

²²⁶ Si veda il capitolo intitolato *Figure de l'absorment* (BANU 2000, pp. 69-105).

²²⁷ Si fa riferimento, in particolare, agli spettacoli organizzati dagli artisti del teatro di Meiningen, sotto la direzione di Ludwig Kroneck. Come riporta Banu, fu dopo aver assistito a una loro rappresentazione del Giulio Cesare di Shakespeare che l'attore e regista André Antoine scrisse: «un dos montré à propos donne bien au public la sensation qu'on ne s'occupe pas de lui et que c'est arrivé» (A. Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre-libre* (1921) citato in BANU 2000, p. 95). Sul teatro di regia si veda ARTIOLI 2018.

²²⁸ BANU 2000, p. 69. Sull'utilizzo dispregiativo del termine *théâtral* in Diderot si veda FRIED 1980, p. 100; FRIED 1990, p. 7. Micheal Fried è indubbiamente uno dei massimi interpreti del pensiero sull'arte di Diderot e si potrebbe ritenere insolito che non venga citato in quest'occasione. Le motivazioni di tale scelta dipendono dal fatto che il pensiero di Banu appare già intriso delle riflessioni di Fried, il cui saggio *Absorption and Theatricality* è costantemente citato; inoltre, sebbene il testo del 1980 sia ricco di spunti e anche di esempi iconografici per la nostra riflessione sulla figura di spalle, lo studioso americano ha approfondito tale problematica solo nell'ambito di interventi su singoli artisti come Caspar David Friedrich e Gustave Corubet (si veda FRIED 1990 e FRIED 2014) arrivando a delle conclusioni che apparirebbero forzate se associate all'oggetto del nostro studio – l'arte di Tintoretto e dei Carracci.

²²⁹ L'estratto dalla lettera è ripreso da BANU 2000, p. 86.

²³⁰ BANU 2000, pp. 89-99.

solo un grande muro: «La scène sacrifie l'ancienne pratique de l'adresse directe et, "close", il faudra que, par ses actes, elle se détache de la salle en lui tournant en quelque sort le dos»²³¹. La posa di spalle non doveva essere, quindi, una forzatura ma un'esigenza naturale insita nell'atto stesso che l'attore era chiamato a compiere. Come ha affermato Banu, «pour Diderot, l'Homme de dos ne montre pas son visage en raison de la plongée dans le travail comme acte de vérité»²³². Nella rappresentazione, la ricerca della verità è il primo movente per voltare le spalle al mondo: attraverso questa posa, espressione massima della "quarta parete" – si potrebbe quasi definire una sua ipostasi –, l'opera d'arte nella sua essenza fittizia e artificiosa può prendere le distanze da ciò che è e assumere l'apparenza di ciò che non potrà mai essere: la realtà.

Tali considerazioni, sebbene formulate in relazione a contesti e problematiche estremamente lontani da quelli analizzati sinora – la Venezia di Tintoretto e la Bologna dei Carracci –, forniscono, tuttavia, degli utili strumenti per elaborare una sintesi di tutti i dati acquisiti nel corso delle precedenti pagine

Le opere di Tintoretto hanno dimostrato come la *Rückenfigur* possa essere interpretata, in ragione della sua posa, come figura "misteriosa" e "difficile", espressione del talento dell'artista e dispositivo strategico volto a impressionare lo spettatore e a garantire, quindi, l'efficacia dell'immagine. Mostrandosi di spalle, è come se la figura gettasse un amo per attirare l'attenzione di chi guarda, portarlo nella scena e "intrappolare" il suo sguardo²³³. Henry James, in una lettera inviata al fratello subito dopo aver visto le opere di Tintoretto a Palazzo Ducale, scrisse: «Ti sembra non soltanto di guardare i quadri, ma di guardarvi dentro»²³⁴. Secondo lo scrittore inglese, il Robusti sarebbe stato in grado, «più di qualsiasi altro pittore», di presentare le proprie rappresentazioni «non come un semplice soggetto o finzione, ma come un grande frammento strappato a forza alla vita e alla storia, con ancora attaccati tutti i particolari naturali a testimoniare della sua realtà»²³⁵. Nel citare questa suggestiva descrizione della genesi dell'opera d'arte in Tintoretto, è opportuno considerare, tuttavia, che nello "strappo", l'arte diventa l'unico referente dell'immagine sostituendosi alla sua fonte, la

²³¹ BANU 2000, p. 92.

²³² BANU 2000, p. 70.

²³³ L'espressione è ripresa da LATINI 2007.

²³⁴ Citato in MAMOLI ZORZI 1996, p. 57.

²³⁵ Citato in MAMOLI ZORZI 1996, p. 57.

realtà: l'efficacia della rappresentazione non sarà, infatti, subordinata alla *mimesis*, all'esatta costruzione dello spazio prospettico o alla leggibilità delle forme ma unicamente alla pittura, intesa come artificio. Enrico Maria Dal Pozzolo, dopo aver riconosciuto nel linguaggio dei gesti e delle pose attribuito alle figure, una delle più efficaci strategie messe in atto dal pittore veneziano al fine di attrarre lo spettatore, ha fatto emergere, nel tentativo di decodificare tale linguaggio, la necessità di operare con la «massima prudenza» per non correre il rischio di confondere delle “istintive espressioni corporee” in “veicoli di qualche concetto”²³⁶. Accogliendo e condividendo tale invito, si ritiene che nell'analizzare la figura di spalle in Tintoretto non si corra il rischio di commettere tale errore: esse voltano sempre le spalle a qualcuno e sono introdotte nella composizione proprio per dichiarare la necessità di essere viste, non lasciando alcun dubbio sulla loro essenza teatrale, artificiosa²³⁷.

Ricordando gli esiti a cui si è approdati nell'approfondimento delle opere di Ludovico, Agostino e Annibale Carracci, dovrebbero essere ora chiari i motivi per i quali, già nell'introduzione, si era anticipata una profonda divergenza nell'utilizzo della figura di spalle tra questi artisti. Citando nuovamente l'esempio dell'apostolo impegnato nel sollevamento della pesante lastra tombale, dipinto da Ludovico nelle sue tele legate al tema dell'Assunzione della Vergine, egli volge la schiena perché questa è la posa che meglio esprime lo sforzo in atto e lo rende reale, vero. Allo stesso modo, i lavoratori di Annibale, lasciandosi cogliere in pose causali – tra cui quella di spalle – manifestano il loro totale assorbimento nell'azione che stanno svolgendo, nel loro lavoro, ignorando completamente la presenza di un potenziale osservatore: non stanno volgendo le spalle a nessuno in particolare ma semmai la loro posa testimonia unicamente il punto di vista da cui l'artista ha scelto di coglierli. La *Rückenfigur* si lascia, dunque, interpretare come una “prova di verità” dell'immagine, come figura liminale che, sebbene non possa rinunciare al suo carattere fittizio, non può che rimandare al reale, al “vivo”.

²³⁶ DAL POZZOLO 1996, pp. 145-154.

²³⁷ Sulla teatralità delle opere di Tintoretto si veda ROSAND 1997; HALL 2011, pp. 173-197; CASSEGRAIN 2010, pp. 117-188; BIFFIS 2018, pp. 113-121.

4. ANTI-CORPI. SUL RAPPORTO TRA FIGURA DI SPALLE E SPETTATORE

4.1. NAKED MAN, BACK VIEW. DA LUCIAN FREUD A ROMANINO

«The paintings themselves are the reasons. Just as the language of art is silent, so it is the beauty of a painting that renders the spectator speechless. The uneasy silence of a man faced by a work of art is unlike any other. What do I ask of a painting? I ask it to astonish, disturb, seduce, convince»

(L. Freud, *The Artist's Eye: Lucian Freud*, 1987).

Nell'introduzione al suo libro *Seen From Behind*, Patricia Rubin riporta la vicenda relativa all'acquisto da parte del Metropolitan Museum di New York, del grande nudo di schiena realizzato da Lucian Freud all'inizio degli anni Novanta (FIG. 4.1)¹. Philippe de Montebello, l'allora direttore del museo – siamo nel 1993 –, ha raccontato che quando l'opera fu proposta al *Board of Trustees* del Metropolitan, Brooke Astor chiese la parola per condividere le sue impressioni sul dipinto: «At first I saw a mound of flesh and was disgusted; as the meeting progressed, I began to see paint; paint marvelously handled»². In quegli anni, quell'«ammasso di carne» era uno dei soggetti preferiti da Freud, il performer australiano Leigh Bowery (FIG. 4.2)³. Se non fossimo a conoscenza del rapporto tra i due, sarebbe difficile riconoscerlo: l'uomo, infatti, mostra unicamente la schiena e nasconde il proprio volto dietro la spalla. Nessun dettaglio suggerisce la sua identità e anche il titolo dell'opera non facilita l'identificazione, anzi contribuisce a celarla: *Naked man, back view*⁴. Maestro indiscusso nell'arte del travestimento, Bowery ha fatto della sua

¹ RUBIN 2018, pp. 10-12. Per una scheda dell'opera si veda LIEBERMAN, 1994.

² RUBIN 2018, p. 12.

³ Sul rapporto tra Lucian Freud e Leigh Bowery si veda HOWGATE 2012, pp. 30-32.

⁴ Come ha rilevato Maria Giuseppina Di Monte, «il nome, con cui il soggetto si identifica, si configura come un elemento cruciale, niente affatto trascurabile nell'economia del ritratto: l'identità della persona e la sua apparenza riconoscibile o riconosciuta costituiscono i presupposti irrinunciabili della ritrattistica» (DI MONTE 2014, p. 107).

capacità di mettersi nei panni di una moltitudine di personaggi diversi, l'espressione più alta del suo talento artistico. Non è un caso che Freud abbia utilizzato l'aggettivo *naked* e non *nude*⁵: per mezzo della pittura, l'artista ha spogliato il *performer* di tutte le sue identità portandolo a un grado zero del proprio essere. Bowery è rappresentato, infatti, attraverso l'unica parte del suo corpo su cui egli – in quanto essere umano – non poteva avere alcun controllo, la parte più vulnerabile e necessariamente la più autentica, impossibile da nascondere dietro una maschera: la schiena.

Considerando che il genere del ritratto si identifica nei valori di riconoscibilità, somiglianza, caratterizzazione, l'opera di Freud si pone agli antipodi, lasciandosi piuttosto definire come un anti-ritratto⁶.

Sulla tela, il corpo già di per sé imponente è reso da Freud ancora più monumentale. Nel 1994, Margalit Fox scrisse un articolo su quest'opera intitolandolo provocatoriamente «Pose for Lucian Freud and who recognizes you?»⁷. Ritenendo opportuno includere anche l'altezza e il peso dell'uomo, 188 centimetri per 102 chili, l'autrice definiva Bowery «a bald colossus of a man»⁸. Qualche mese prima, anche William Lieberman lo aveva definito «a subject quite frankly not handsome», «an enormous man, a broken giant», rimarcando tuttavia l'abilità del pittore nel rendere l'incarnato di Bowery⁹. Il suo corpo si presentava come «a landscape of flesh», «a still life of skin», piuttosto che un ritratto¹⁰. Il vero soggetto del dipinto non è più Leigh Bowery, ma la sua pelle, la membrana che racchiude il suo essere. Come affermò Willem De Kooning, «Flesh is the reason why oil painting was developed»¹¹.

Oltre alla riproduzione del dipinto di Freud, Rubin ha pubblicato anche una vignetta di Paul Noth realizzata per il numero del *New Yorker* uscito nel novembre 2014, in cui un visitatore, di fronte all'opera di Freud, esclama al suo accompagnatore: «You can't hold yourself to those impossible standards» (FIG. 4.3)¹². Bowery non appare più

⁵ Si rimanda al celebre contributo di CLARK 1956, pp. 1-25.

⁶ Relativamente all'"anti-ritratto", sono particolarmente efficaci le parole con cui Michele di Monte ha recentemente analizzato il *Nudo femminile di schiena* di Pierre Soubleyras (ROMA, 2020-2021, p. 232-236).

⁷ FOX 1994.

⁸ FOX 1994.

⁹ Lieberman 1994.

¹⁰ Lieberman 1994.

¹¹ La citazione è riportata in LIEBERMAN 1994.

¹² RUBIN 2018, p. 6.

come un individuo ma come un «impossible standard», un corpo monumentale destinato a non significare altro che sé stesso. Sul sito della casa editrice della rivista, la vignetta è oggi descritta come «Two men stand in a museum, looking at a huge Lucian Freud portrait of an obese man's behind»¹³.

Il ritratto sarebbe stato descritto come «an obese man» anche se Bowery fosse stato rappresentato frontalmente? Quanto la posa con cui un corpo ci viene mostrato può condizionarne la percezione? E ancora, quanto conta il volto per definire un corpo come soggetto? Tali domande invitano a riflettere sul rapporto tra corpo e identità, sul valore che il genere del ritratto attribuisce al volto e sul valore che l'arte stessa attribuisce al volto in relazione alla rappresentazione del corpo; ma, in fondo, anche sul ruolo dello spettatore, perché di fatto è a lui che vengono voltate le spalle.

Sebbene il critico d'arte Jonathan Jones abbia definito Bowery «a character out of Renaissance art - perhaps Silenus, the companion of Dionysus»¹⁴, è opportuno tentare di rispondere ai quesiti appena espressi a partire dall'analisi di opere d'arte del Cinquecento, oggetto di studio della nostra ricerca. In particolare, in questo capitolo ci occuperemo di Girolamo Romani detto il Romanino, dando seguito a un'intuizione di Alessandro Nova. Lo studioso è stato il primo, infatti, a evidenziare la frequenza con cui l'artista bresciano ha inserito nelle sue composizioni dei personaggi visti da tergo¹⁵.

¹³ Si veda: <https://condenaststore.com/featured/two-men-stand-in-a-museum-paul-noth.html> (consultato nell'ottobre 2020).

¹⁴ JONES 2000.

¹⁵ NOVA 2006, p. 323.

4.2. LA FIGURA DI SPALLE NELL'ARTE DI ROMANINO

«E non è nemmeno [...] un pittore facile, perché nessuno dei suoi quadri ispira eleganza, grazia, piacevolezza a vedersi. Questa idea non viene mai di fronte al Romanino, di fronte a lui si è sempre in un atteggiamento della massima, quasi religiosa attenzione e sempre in uno stato critico, mai di delizia»

(P. P. Pasolini in *L' arte di Romanino e il nostro tempo*, 1965).

La figura di spalle ricorre con inusuale frequenza nelle opere del pittore bresciano. Come ha precisato Alessandro Nova, è assai improbabile che tale ricorrenza derivi da una poca pratica nella rappresentazione delle fisionomie dei volti; assai più ragionevole è che si tratti di una “strategia” visiva: «Girolamo deve avere [...] intuito come lo spettatore resti catturato dall’enigma di una figura senza volto»¹⁶. Accogliendo l’invito di Nova, anche Ezio Chini, nei suoi studi sulle decorazioni del Castello del Buonconsiglio di Trento – di cui Romanino fu uno dei principali artefici –, ha indugiato sulla posa di spalle, condividendo l’interpretazione secondo cui queste figure funzionerebbero come delle esche, “gettate” dall’artista con l’intento di richiamare l’attenzione dello spettatore. La loro posa aggiungerebbe, infatti,

un *quid* di enigmatico e di imprevedibile all’immagine umana, la cui fisicità si carica di mistero, di ambiguità; è forse un modo per porre seriamente in dubbio attraverso un artificio manierista la conoscibilità dell’uomo, in implicita contestazione della capacità di cogliere e dominare la realtà asserita nell’ambito del versante razionale del pensiero dell’Umanesimo¹⁷.

Già da queste prime – e uniche – interpretazioni, quel che emerge con evidenza è la tendenza a riconoscere alla posa una specifica funzionalità, tutta volta a provocare una certa reazione nello spettatore: i personaggi delineati da Romanino mostrerebbero intenzionalmente la propria schiena invece del proprio volto per “catturare”

¹⁶ A sostegno di questa affermazione lo storico dell’arte cita lo studio a matita nera per una testa di San Rocco, oggi conservato al GDSU (inv. 2180F); per una scheda del disegno si veda Nova in *TRENTO 2006*, p. 324, n. 59.

¹⁷ CHINI 2006a, p. 231. Questo saggio si trova nello stesso catalogo in cui è presente anche NOVA 2006; l’autore ha aggiunto il commento dopo aver letto il saggio di Nova poiché fa un esplicito riferimento a quest’ultimo. Relativamente all’interpretazione della figura di spalle come artificio manierista, si veda anche CHINI 1985, pp. 113-114; CHINI 2006a, p. 232 (ripreso anche in GIACOMELLI 2017, p. 66).

L'osservatore nella rete delle immagini, attraverso un gioco di attrazione-repulsione reso esplicito dalla *Rückenfigur*. Per Nova, bisognerà attendere le opere del pittore tedesco Caspar David Friedrich per ritrovare nuovamente delle figure di spalle in grado di implicare in maniera così chiara lo spettatore¹⁸. Naturalmente, lo studioso ha subito precisato che i mondi dei due artisti non hanno nulla in comune e sarebbe impensabile anche solo proporre una sovrapposizione del loro modo di declinare tale motivo. Si tratta piuttosto di far emergere la sistematicità con cui entrambi l'hanno incluso nelle loro composizioni, l'insistenza con cui si sono affidati a tale figura, il grado di affezione e consapevolezza verso la gamma di effetti provocati dalla sua presenza nella rappresentazione. Mentre le *Rückenfiguren* di Friedrich interpretano a loro volta il ruolo di osservatori e sono chiamati principalmente a incarnare, a dare corpo a uno sguardo, a un'esperienza di senso, in Romanino non è possibile riconoscere alla posa di spalle alcuna funzione¹⁹. La figura non è un'ipostasi dello spettatore, non interpreta il ruolo dell'*admonitor* albertiano, non ha finalità compositive come quella di marcare una linea prospettica assecondando lo sviluppo in profondità dello spazio, non è giustificabile con particolari iconografie, né con l'azione che sta svolgendo. Esprime, essenzialmente, il rifiuto a ogni tipo di interazione con il mondo reale e quindi con lo spettatore.

Tra le *Rückenfiguren* più interessanti dipinte da Romanino va certamente citato il nudo virile affrescato nella Loggia dei Leoni nel Magno Palazzo di Trento (FIG. 4.4)²⁰. La figura è una degli otto *ignudi* che decorano i pennacchi della loggia e, sebbene non sia la sola ad essere mostrata di schiena (FIG. 4.5), è certamente l'unica tra esse a celare il proprio volto. Il corpo, seduto su un basamento in marmo, è colto in un movimento di torsione che parte dalla gamba sinistra – vista di profilo – e culmina proprio nella testa, che appare voltata di novanta gradi. Con la sua posa, il personaggio volta le spalle non solo al visitatore della loggia ma anche al resto della decorazione, agli altri *ignudi* e soprattutto alla scena principale dipinta sulla volta, rappresentante la caduta del carro di Fetonte (FIG. 4.6).

¹⁸ NOVA 2006, p. 323. Si veda anche Nova in TRENTO 2006, p. 326.

¹⁹ Relativamente all'opera di Friedrich si rimanda ai già citati contributi di KOERNER 2009 e FRIED 2014.

²⁰ Per una descrizione completa degli affreschi della loggia si veda la scheda di Chini in TRENTO 2006, pp. 272-274.

Non è l'unico, tuttavia, a non sembrare particolarmente coinvolto nell'evento drammatico in atto. Osservando gli altri nudi virili della parete settentrionale – quella in cui compare anche la nostra *Rückenfigur* – possiamo notare, infatti, che i loro atteggiamenti risultano alquanto pacati e i loro sguardi sono rivolti verso il basso, verso l'interno della loggia (FIGG. 4.4; 4.7-4.9). Al contrario, quelli dipinti sulla parete opposta appaiono percorsi da un più profondo *pathos*, a suggerire una loro azione in continuità narrativa con la folle corsa di Fetonte. Come travolti dal soffio del vento, che l'artista ha reso visibile sulle loro capigliature e barbe spettinate, i corpi – fortemente scorciati – presentano pose particolarmente instabili, difficili, a cui fanno eco le espressioni patetiche e i gesti poco aggraziati, tutti proiettati verso l'alto (FIGG. 4.5; 4.10-4.12). Sembra, dunque, che queste quattro figure stiano assistendo e reagendo all'evento drammatico, suggerendo l'esistenza di uno specifico programma iconografico che informava l'intero complesso. In realtà, alcune evidenze documentarie e il susseguirsi delle giornate di lavoro, studiate in occasione di un importante restauro avvenuto alla metà degli anni Ottanta, smentiscono questa possibilità²¹.

La scelta del tema da affrescare sulla volta fu infatti presa quando Romanino aveva già iniziato a dipingere i pennacchi nell'autunno del 1531²². In una lettera inviata dal committente, il cardinale Bernardo Clesio, ai soprastanti alla fabbrica del palazzo, si legge che «circa la pittura de la logia publica [...], desideremo sia ~~fatto un bellissimo freso et sia~~ depento li cantoni solamente et li volti de sopra depinto de azzuro, cum cosse d'oro tirate dentro»²³. Tale indicazione non era indirizzata a Romanino bensì a Dosso Dossi, l'artista più importante che Clesio riuscì a intercettare per la decorazione della sua dimora e, prima dell'arrivo del bresciano nel settembre del 1531, unico responsabile degli apparati pittorici²⁴. In una precedente missiva, Dosso aveva richiesto al committente che gli indicasse un "tema" per gli affreschi della loggia²⁵, l'ambiente che, per stessa ammissione di Clesio, era «una de le principal parte atte ad rendere

²¹ Si veda PASSAMANI 1996, pp. 166-169

²² Si veda PASSAMANI 1996, pp. 167-168. Si veda anche la scheda di NOVA 1994, pp. 272-278.

²³ Riedito nel regesto documentario pubblicato in TRENTO 2006, p. 411, n. 71. Sulla figura di Bernardo Clesio si veda CHINI 2006b.

²⁴ Sull'attività di Dosso Dossi all'interno del cantiere del Magno Palazzo si rimanda a TUMIDEI 1996; CHINI 2006a, pp. 228-232; TRENTO 2014.

²⁵ TRENTO 2006, p. 411, n. 71

grandissimo ornamento a tutta essa fabrica»²⁶. Tuttavia, l'idea del cardinale era quella di lasciare la volta piuttosto spoglia, sul modello di quella della Cappella Sistina nella sua *facies* quattrocentesca²⁷. Restano ancora da chiarire le motivazioni per le quali Clesio cambiò idea e acconsentì a decorare la volta con un episodio mitologico. Considerata l'importanza attribuita alla loggia nel complesso architettonico del Magno Palazzo, risulta difficile credere che il cardinale abbia scelto in origine un tema apparentemente semplice per non gravare ulteriormente sulla già poderosa mole di lavoro a cui Dosso doveva far fronte, lasciando intendere che si dimostrò, quindi, disponibile ad arricchirlo solo in seguito all'arrivo di Romanino²⁸. Persistono dei dubbi anche sulla corretta interpretazione del termine «cantoni», le uniche porzioni della loggia che il committente desiderava sin dall'inizio che fossero dipinte²⁹. Alla luce del testo poi sbarrato in cui Clesio faceva riferimento a un «bellissimo freso», Alessandro Nova ha ipotizzato che si trattasse dei «lati della loggia»³⁰. Questa spiegazione è sembrata troppo vaga a Bruno Passamani che ha invece proposto di intendere i “cantoni” per le vele sovrastanti gli archi e le lunette³¹. Affidandoci ai pochi dati certi forniti direttamente dalla materia pittorica, lo studio del grafico delle “giornate” rivela che gli *ignudi* furono tra le prime figure affrescate da Romanino mentre le lunette e i tre campi centrali della volta – quelli

²⁶ La citazione è tratta da una lettera inviata dal Bernardo Cles ai soprastanti alla fabbrica del Magno Palazzo fra il 7 e l'11 giugno 1532, pubblicata in TRENTO 2006, p. 272.

²⁷ Si veda NOVA 1994, p. 275; PASSAMANI 1996, p. 167. Si riporta anche l'ipotesi interpretativa avanzata da Lia Camerlengo che ha rintracciato delle convergenze tra i progetti clesiani per la loggia e il contenuto del *Trattato di architettura* di Filarete, «un testo divenuto da alcuni decenni essenziale punto di riferimento per l'arte italiana» (CAMERLENGO 2006, p. 258). Dialogando sulla decorazione più appropriata per una loggia in un palazzo principesco, l'architetto consiglia il suo committente affermando che «si può ornare in varii modi e tutti saranno begli, ma quello che a me parrebbe che stesse bene è sarebbe degno in pima di fare uno bello pavimento, e poi queste volte ornarle d'oro e d'azzurro oltremarino», aggiungendo poi, «Mi pare che si debbino fare a similitudine del cielo pieno di stelle d'oro nel campo azzurro» (Dall'IX libro del *Trattato di Architettura* di Filarete, citato in CAMERLENGO 2006, p. 258). Secondo la studiosa è possibile far riferimento al testo di Filarete anche per la successiva scelta di rappresentare la corsa del carro di Fetonte. Riferendosi alla decorazione di un palazzo ideale, l'architetto afferma che «Alle volte di sopra voglio che sia come Fetonte mena i cavalli del Sole; e così Dedalo quando vola, così un poco più in basso; e come Baccho va per rapire Adriana; e come Giove e Ganimede...» (Dall'IX libro del *Trattato di Architettura* di Filarete, citato in CAMERLENGO 2006, p. 258). Si veda anche CAMERLENGO 2012, p. 382.

²⁸ NOVA 1994, p. 275. Nella già menzionata lettera in cui Clesio indica a Dosso il suo desiderio di decorare la volta della Loggia con il cielo stellato, il cardinale fa già riferimento al possibile ingresso di Romanino tra gli artisti attivi nel cantiere («Circa quello eccellente pittore bressano che si ha offerto venire, si remettemo a vui», TRENTO 2006, p. 412)

²⁹ Come riporta Ezio Chini, si tratta di «un termine dialettale locale», normalmente riferimento agli angoli (CHINI 2006a, p. 225).

³⁰ NOVA 1994, p. 275.

³¹ PASSAMANI 1996, p. 167.

con il Carro do Fetonte e le quattro Stagioni (Fig. 4.6) – furono realizzati solo nella primavera del 1532³². A causa delle condizioni meteorologiche avverse, l'artista fu infatti costretto a interrompere i lavori all'inizio di novembre del 1531 per poi riprenderli solo nell'aprile dell'anno successivo. Come ha riassunto Passamani:

Non è da escludere che ad opera avanzata, quando ormai l'invenzione romaniniana poteva venire apprezzata almeno nella porzione orientale, il Clesio si sia determinato a sostituire all'impostazione primitiva per il cielo centre la forte soluzione figurativa del ciclo del tempo (*Stagioni e Carro di Fetonte*) inserendola in un programma più complesso esteso anche alle lunette ed ispirato al tema dell'amore nei suoi significati morali³³.

Andando oltre la questione strettamente iconografica, è opportuno sottolineare come rispetto al primo progetto elaborato da Clesio, sia stata mantenuta l'idea di sfruttare le capacità mimetiche della pittura per sfondare l'architettura e aprire la loggia verso il cielo³⁴. Romanino si è dimostrato estremamente abile nel raggiungimento di tale obiettivo dipingendo la corsa sfrenata dei cavalli con un audace *da sotto in su* e dando un carattere atmosferico allo sfondo azzurro su cui si stagliano le figure nei pennacchi³⁵. Riguardo questi ultimi, è stato proposto di leggerli in continuità con quelli affrescati da Raffaello nella loggia della Villa di Agostino Chigi, soprattutto relativamente all'idea di rappresentare le figure contro il cielo, come se l'architettura diventasse trasparente³⁶. Come modello figurativo per gli *ignudi*, sono stati citati gli affreschi di Michelangelo nella volta della Cappella Sistina³⁷. Sebbene sia possibile stabilire dei confronti tra le due

³² PASSAMANI 1996, p. 169. Si veda anche NOVA 1994, pp. 272-278.

³³ PASSAMANI 1996, p. 169. Per un approfondimento dei temi iconografici rappresentati nella loggia si rimanda a FRANGENBERG 1993; TIES 2007; CAMERLENGO 2012, pp. 381-385.

³⁴ Relativamente al rapporto tra decorazione ad affresco e architettura si veda WOLTERS 1987.

³⁵ La scelta del punto di vista ha portato gli storici dell'arte a proporre un confronto con il Carro del Sole affrescato da Giulio Romano nella Camera del Sole e della Luna in Palazzo Te (PASSAMANI 1996, p. 178). Questa ipotesi è stata sviluppata tenendo conto della già documentata importanza che i cantieri mantovani hanno avuto per l'elaborazione del progetto del Magno Palazzo. Per approfondire questo tema si rimanda a NOVA 1994, pp. 273-274; CASTELNUOVO, DI MACCO 1995, pp. 34-37.

³⁶ WOLTERS 1987, pp. 419-421.

³⁷ Si veda da ultimo CAMPBELL 2019, p. 195. Come riporta Passamani, sia gli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina, sia quelli di Raffaello a Villa Chigi, sono citati nel poema di Pietro Andrea Mattioli dedicato alle decorazioni del Magno Palazzo. Questo dato conferma che queste due opere erano conosciute e particolarmente apprezzate nella cerchia clesiana. In particolare, il medico senese le cita quando commenta gli affreschi di Dosso Dossi nella Libreria: «Quando ch'io mi specchiai nell'opera bella,/ Che cuopre della sala ogni confino,/ Mi ricordai della magna Cappella,/ Opra di Michelagnol Fiorentino:/ E trascorse la mente infino a quella,/ Ch'il Chigio fe già far nel suo giardino/ A Raphaello, e comparando 'l tutto,/ M'è parso il tuo sì buon come il lor frutto» (MATTIOLI 1995 [1539], p. 200). Sugli affreschi di Dosso Dossi in questo ambiente si veda TUMIDEI 1996, pp. 149-152.

opere, è opportuno precisare che Romanino non si è limitato unicamente ad attingere dal «typical Michelangelesque burly youth», ma avrebbe coinvolto nella rappresentazione anche uomini più anziani e dai fisici decisamente meno tonici³⁸.

L'omaggio evidente ai prototipi sistini di Michelangelo non garantì però che i nudi virili venissero ritenuti sufficientemente decorosi per la loggia. Secondo la testimonianza di Pietro Andrea Mattioli, medico personale del cardinale Clesio e autore di un poema in versi dedicato alle decorazioni del Magno Palazzo³⁹, queste figure furono ritenute poco “oneste”, rendendo necessario un intervento a secco volto a coprire le nudità, probabilmente a opera dello stesso Romanino⁴⁰. Nel suo poema, pubblicato a Venezia nel 1539 presso Marcolini, si legge:

Attorno attorno ai nobil pavimenti
Mostrat'hal buon pittor qual l'arte sia
Di finger nudi corpi in vivi gesti,
Se ben dice qualchun non sono honesti.

L'arte del buon pittor degna si vede
Nel saper ben formare un corpo ignudo.
Non fa dell'eccellenza vera fede
Il vestir chi di gonna, e chi di scudo.
Hor s'io calco a qualcuno adosso 'l piede
Taccia, ch'il ver dell'arte gli concludo.
Facil cosa è sopra una bella vesta
Accomodar qualche leggiadra testa.

S'honesta ben non parve la pittura,
Come si richiedeva al luogo degno,
Lo fe il pittore per mostrar che natura
Ben sapeva imitar con suo disegno.
Ma perché d'honestà poi hebbe cura
Il tutto ritrattò con grand'ingegno,
E dimostrò che col divin pennello
Fare, e disfar sapea qualcolsa anch'ello⁴¹.

³⁸ BURKE 2018, p. 81. Si veda anche PANAZZA 1965, p. 40. Relativamente agli ignudi sistini, Passamani propone dei confronti con il *Giona*, l'*Adamo*, gli ignudi che sormontano i troni dei veggenti e quelli bronzei aggiungendo anche la possibilità di uno studio dell'artista sul Torso del Belvedere (PASSAMANI 1995, p. 178). La questione apre il problema di un possibile viaggio a Roma di Romanino, ipotesi avanzata per prima da Mina Gregori (GREGORI 1986, p. 14).

³⁹ MATTIOLI 1995 [1539]. Per un profilo biografico dell'autore si veda PRETI 2008.

⁴⁰ Non è stato possibile chiarire se già Romanino intervenne sui suoi affreschi per coprire le nudità. Il restauro del 1985-86 ha rilevato che gli interventi a secco potrebbero essere avvenuti tra il XVI e il XVIII secolo (FRANGENBERG 1993, p. 372).

⁴¹ MATTIOLI 1995 [1539], p. 126.

Questa fonte è certamente preziosa in quanto fornisce una testimonianza di come furono recepiti gli affreschi di Romanino al tempo in cui furono realizzati; resta ignota, tuttavia, la provenienza del giudizio negativo riportato da Mattioli. Per chi tali nudi furono fonte di turbamento? Escludendo che possa trattarsi del committente, dato il tono con cui Mattioli si rivolge al detrattore – «Hor s'io calco a qualcuno adosso 'l piede/ Taccia, ch'il ver dell'arte gli concludo» –, potrebbe trattarsi di una personalità a lui vicina, di uno degli stessi artisti attivi al fianco di Romanino, o anche dei soprastanti alla fabbrica con cui Clesio mantenne un rapporto epistolare continuo durante i lavori⁴². Il principe vescovo non poté di fatto seguire il cantiere in prima persona, essendo impegnato, in quegli anni, in una complessa attività diplomatica che lo portò a viaggiare continuamente tra le principali città dell'Europa centrale⁴³. Il materiale documentario delinea il ritratto di una personalità che, sebbene rimase sempre vaga relativamente ai temi con cui decorare la propria dimora, aveva le idee ben chiare rispetto al problema del decoro⁴⁴. Nell'estate del 1532, Clesio scriveva in una lettera indirizzata ai soprastanti alla fabbrica che alcune figure affrescate da Romanino erano risultate prive di «quella venustade et proportione che doveriano; et in specie ni è stato referto de una Lucretia, la qual è in fronte de la scala che vien dal giardino: al che tanto più cura se li doveria havere, quanto il loco è più pubblico et in prospetto di tutti»⁴⁵. Definita da Nova «un documento straordinario per la teoria rinascimentale del "decorum"», la missiva dimostra come il cardinale fosse particolarmente attento alla difesa della propria immagine pubblica⁴⁶. La rappresentazione di figure nude era certamente ammessa nelle decorazioni di spazi privati – si pensi alle bagnanti che Romanino dipinse nel bagno privato di Clesio – mentre negli ambienti pubblici bisognava operare con la massima attenzione e

⁴² PASSAMANI 1996, p. 179.

⁴³ CHINI 2006b, p. 362-363.

⁴⁴ Si veda FRANGENBERG 1993; NOVA 1994, p. 280-281.

⁴⁵ TRENTO 2006, p. 413, no. 80; si veda FRANGENBERG 1993, p. 357; PASSAMANI 1996, p. 181-182; BALLARIN (1970) 2006, p. 34-35. In realtà la figura citata da Clesio rappresenta Porzia e non Lucrezia. Come ha ipotizzato Alessandro Nova, questa divergenza potrebbe essere dovuta agli effetti che ebbe la missiva di Clesio: Romanino trasformò la Lucrezia in una Porzia per renderla più "decorosa". L'alternativa è che il soprastante non riconobbe il soggetto e lo intese come una Lucrezia (si veda NOVA 1994, p. 280-281).

⁴⁶ NOVA 1994, p. 280.

sensibilità per non dare adito a ricezioni ambigue che potessero intaccare la reputazione del committente⁴⁷.

Tornando ai versi citati dal poema di Mattioli è possibile cogliere come l'autore non si sia limitato a dare conto del giudizio negativo sugli ignudi ma abbia anche fornito una chiave di lettura che permettesse di neutralizzare il biasimo, di assolvere le figure dall'accusa di non essere decorose. Secondo il medico senese, il corpo nudo è il soggetto più indicato per far emergere il talento di un grande artista e proprio per tale ragione non è possibile giudicarlo poco onesto⁴⁸. Come ha efficacemente notato Thomas Frangenberg, commentando i versi di Mattioli,

These figures are not engaged in any activity which could encourage an interpretation going beyond what Mattioli says about them. They are nude to reveal the painter's excellence, and they are decorous because they do so. Mattioli's preparedness to accept images without any literary content is a response to images which clearly do not have any specific literary content⁴⁹.

Il soggetto degli ignudi è, dunque, la pittura stessa, le morbide pennellate di colore, applicate di getto, i contrasti dei toni e i tocchi di luce con cui l'artista ha reso la plasticità delle anatomie⁵⁰. Le forme plastiche si "disciolgono" – citando Gaetano Panazza – in forme pittoriche, dimostrando l'attenzione con cui Romanino ha assorbito la lezione di Giorgione e Tiziano durante la sua formazione veneziana⁵¹. Persino il disegno delle linee di contorno si tramuta in colore, generando ombre che aumentano l'effetto plastico delle membra. La pittura si fa, dunque, "opaca" – come direbbe Louis Marin – presentandosi nell'atto di rappresentare qualcosa⁵².

Dopo queste necessarie premesse, torniamo ora a osservare il nudo di schiena. Sebbene Mattioli nel suo poema non faccia un particolare riferimento a questa figura, potremmo ipotizzare che il suo voltare la schiena – reiterato anche da un altro *ignudo* – abbia accentuato la formulazione di un giudizio non troppo positivo su questi elementi della decorazione. La documentazione fotografica antecedente il restauro degli anni

⁴⁷ NOVA 1994, p. 280. Sulla decorazione dell'andito del bagno si veda PASSAMANI 1996, p. 174-176; de Gramatica in TRENTO 2006, p. 300, no. 55.

⁴⁸ Si veda LAZZARINI 2010, pp. 32-37.

⁴⁹ FRANGENBERG 1993, p. 374. Si veda anche PASSAMANI 1996, p. 179.

⁵⁰ PASSAMAN, 1996, p. 178-179.

⁵¹ PANAZZA 1965, p. 40. Per le questioni più strettamente stilistiche si rimanda a BALLARIN 2006 [1970].

⁵² MARIN 2014 [1988].

Ottanta mostra, infatti, che anche il nostro nudo di spalle fu “vestito” con un pannello⁵³. Oltre a non consentire allo spettatore di cogliere le fattezze del volto, la figura è colta mentre indica con la mano sinistra verso lo spazio interno alla loggia. Se, come è stato più volte ribadito, la scelta del tema della corsa di Fetonte era funzionale a garantire lo sfondamento dell’architettura per aprire lo spazio verso il cielo, accordando alla rappresentazione la massima trasparenza rispetto al *medium*⁵⁴, il personaggio di spalle si pone agli antipodi di questa operazione: il nostro sguardo è destinato a scontrarsi contro la sua schiena per tornare indietro, come un *boomerang*, guidato dal gesto della sua mano⁵⁵. Se quest’ultimo è tradizionalmente associato al personaggio del già citato *admonitor* descritto da Leon Battista Alberti nel suo *De Pictura*, la figura cui è affidato il compito di *insegnare l’historia*, in questo caso Romanino ne inverte il significato: da gesto che favorisce l’ingresso dello spettatore nella rappresentazione, manifestandone la trasparenza, a segno respingente che invece ne sottolinea l’opacità⁵⁶. Lo spettatore rimane dunque turbato dal vedersi negato il proprio ruolo di soggetto attivo nel processo ricettivo e ancor più dalla sensazione di divenire, invece, egli stesso oggetto: *l’ignudo* sembra infatti voltarsi per informare un potenziale interlocutore, a noi invisibile, della nostra presenza.

A conferma della centralità del gesto nell’interpretazione di questa figura è possibile esaminare due disegni, custoditi entrambi in collezioni private, che la critica ha più volte messo in relazione con la decorazione della loggia. Si tratta di una figura maschile e di una figura femminile – entrambi nudi – che presentano la medesima posa dell’*ignudo* trentino (FIGG. 4.13-4.14)⁵⁷. Seduti in un equilibrio più o meno instabile su un blocco di pietra, appoggiano il peso sul braccio destro mentre rivolgono la schiena allo spettatore. Sussiste però un’evidente differenza: il braccio sinistro non è proteso a indicare verso il basso ma è portato in avanti, nascondendo la mano. Tale dettaglio sembrerebbe confermare che la scelta del gesto nel nudo virile trentino sia tutt’altro che casuale: la figura, consapevole della presenza dello spettatore, gli sta volgendo volutamente le spalle.

⁵³ Gli affreschi del Romanino, 1987.

⁵⁴ Si veda WOLTERS 1987.

⁵⁵ CHASTEL 2008 [2001], p. 50.

⁵⁶ Sul gesto dell’indicare si rimanda al classico di CHASTEL 2008 [2001], pp. 49-65.

⁵⁷ NOVA 1995, pp. 164-165; Nova in TRENTO 2006, pp. 337-338, n. 71.

La critica non ha perso occasione di rimarcare la possibilità di riconoscere un senso cosmologico dietro la decorazione della volta, indicato dall'asse longitudinale che parte dalla rappresentazione del Sole (con la Primavera e l'Estate) e, attraverso il passaggio del carro di Apollo, arriva alla Luna (con l'Autunno e l'Inverno): una chiara allusione alla ciclicità dei fenomeni temporali⁵⁸. Tuttavia, si può avanzare la proposta di individuare anche una linea che segue lo sviluppo latitudinale della decorazione e prende avvio dai gesti e dalle attitudini dei nudi dipinti sulla parete meridionale, tutti rivolti verso l'alto, attraversa anch'essa il riquadro centrale con la corsa di Fetonte, per arrivare ai quattro *ignudi* della parete settentrionale, tutti rivolti invece verso il basso e terminare, quindi, nello spazio reale sotto la loggia. Questa seconda linea sarebbe stata riconoscibile anche se sulla volta fosse stato dipinto un cielo stellato, così come era previsto quando Romanino iniziò ad affrescare gli *ignudi*: da una parte si rimanda alle cose del cielo, dall'altra alle cose della terra. Secondo Bruno Passamani, le finalità parentetiche della decorazione,

vanno colte nell'organizzazione bipolare delle raffigurazioni: alla dimensione cosmologica sottintesa dalla ciclicità dei fenomeni temporali esposta nella volta, corrisponde il livello inferiore della vicenda umana nelle sue manifestazioni bibliche e storiche⁵⁹.

La presenza nelle lunette delle *Tre Grazie* potrebbe attaccare la solidità di questa interpretazione, confermando ancora una volta la difficoltà di poter accedere a una sintesi rispetto al programma iconografico dipinto da Romanino. La "vicenda umana" potrebbe, tuttavia, rimandare alla presenza fisica degli spettatori sotto la loggia. Il gesto della nostra *Rückenfigur*, come gli sguardi dei suoi compagni, di fatto ci coinvolgono nella rappresentazione: solo il nostro esserci può attivare questa linea circolare e dare senso agli affreschi. Da semplici spettatori, diventiamo quindi parte della rappresentazione, l'ultimo ingranaggio necessario per garantire il corretto funzionamento del meccanismo creato da Romanino. La posa di spalle del nudo virile catalizza questo processo in quanto la causa della sua torsione – che impedisce ogni forma di interazione con lo spettatore – è lo spettatore stesso. Prima che quest'ultimo

⁵⁸ Si veda NOVA 1994, p. 276; PASSAMANI 1996, p. 179; Chini in TRENTO 2006, p. 272.

⁵⁹ PASSAMANI 1996, p. 179. Si riportano di seguito i temi delle lunette: Giuditta e Oloferne, Concerto di flauti, Morte di Virginia uccisa dal padre, le Tre Grazie, Suicidio di Cleopatra, un Concerto, Dalila che taglia i capelli a Sansone addormentato (si veda PASSAMANI 1996, pp. 164-181).

possa posare il suo sguardo sulla figura, essa rivela di averlo già visto. L'ellisse generata dal sorgere e tramontare del sole si incrocia, dunque, con il cerchio che, grazie agli *ignudi*, unisce il cielo e la terra creando una corrispondenza tra lo spettatore e il Fetonte che evidenzia i risvolti morali del racconto mitico.

Oltre alla figura emblematica dell'*ignudo* di spalle, la decorazione della loggia del Magno Palazzo fornisce anche altro materiale figurativo che si rivela interessante per la nostra riflessione. Nelle vele della loggia, Romanino ha affrescato venti finte statue collocate entro nicchie dipinte su uno sfondo che simula un mosaico dorato di cui ben otto volgono le spalle (FIG. 4.15). Queste figure si presentano con delle pose che sfidano ogni principio di gravità, generando sin da subito una certa ambiguità: più che delle sculture, sembrano infatti essere dei corpi vivi, soggetti anch'essi al vento che soffia nella loggia e che scombina le capigliature⁶⁰. Le ricerche per individuare una possibile derivazione da cammei o gemme antiche non hanno portato ad alcun risultato: sino a prova contraria, si tratta di invenzioni dell'artista bresciano, inserite nella decorazione per simulare delle figure «di generica ispirazione classica, assecondando un gusto allora diffuso nella decorazione di nobili ambienti»⁶¹. Il riferimento più immediato è con gli stucchi della volta della Camera del Sole e della Luna progettata da Giulio Romano in Palazzo Te e, sebbene non siano mai stati proposti dei confronti puntuali tra le due opere, è possibile evidenziare la presenza di figure di spalle già nella decorazione mantovana (FIG. 4.16)⁶².

Concentrandoci ora sulle otto figure di spalle è necessario premettere che il dato interessante non è relativo alla loro copiosità ma alla fortuna figurativa che ebbero nell'immediato cantiere decorativo del Magno Palazzo, fortuna testimoniata dalle opere realizzate dagli altri artisti impegnati con Romanino a Trento, in particolare Dosso Dossi e Marcello Fogolino (FIG. 4.17). Come ha rimarcato Ezio Chini, è impossibile concepire le due statue mutile viste di spalle affrescate da Dosso nella *Stua de la famea* (FIG. 4.18) o le figure chiuse entro ovali dipinte da Fogolino nella Camera del Torrion dal basso (FIG.

⁶⁰ de Gramatica propone di riconoscere il modello di questa invenzione negli affreschi di Giulio Romano a Mantova; in particolare cita «le cinque statue maschili e femminili impegnate a “dialogare” animatamente» nella storia di Adone della Sala di Psiche a Palazzo Te (DE GRAMATICA 2017, p. 236).

⁶¹ PASSAMANI 1996, p. 189, nota 76.

⁶² Il confronto con la Camera del Sole e della Luna è proposto da Passamani che, tuttavia, non fa alcun riferimento alla presenza di figure di spalle (PASSAMANI 1996, p. 189, nota 76).

4.19) senza le precedenti invenzioni di Romanino⁶³. Relativamente alle prime, Chini ha affermato che:

Fra le statue, due sono presentate completamente di schiena e in una posa irrequieta e mossa che ricorda le finte statue negli ovali della loggia [...]. Doveva essere un'idea decorativa molto cara a Romanino quella di mostrare le figure di schiena, ossia esseri umani – perché sono immagini di viventi, per quanto abbiano l'apparenza ambigua di manufatti marmorei – che in un certo qual modo sembrano voler celare la propria identità, sottraendosi a ogni relazione⁶⁴.

Relativamente alle opere di Marcello Fogolino, è sempre Chini a proporre di interpretare le invenzioni dell'artista veneto attraverso la lente delle opere di Romanino:

Di tutte le immagini romaniniane, le più ammirate dal pittore veneto attraverso una "citazione" creativa e fantasiosa, sono quelle viste di spalle e quelle rappresentate in pose complesse e in torsione, secondo un'accesa sensibilità manierista che privilegia il virtuosismo pittorico⁶⁵.

Il legame diretto che è possibile individuare tra le opere dei tre artisti è indicativo delle potenzialità espressive che Dosso e Fogolino hanno riconosciuto, da spettatori, alla figura di spalle subendone l'efficacia. Presentandosi come la testimonianza di un'assenza, di qualcosa che manca, un'ellissi, la *Rückenfigur* induce necessariamente lo spettatore ad attivare la propria immaginazione cercando di dare un volto alla figura, di completarla⁶⁶. Come ha rilevato Michele Di Monte,

Sebbene concepite come esatti contraltari dell'enfatica teatralità delle immagini "d'appello", anche le cosiddette *Rückenfiguren* stimolano una specifica dinamica della curiosità. D'altra parte, la retorica della reticenza e del silenzio è pur sempre eloquenza. Figure assortite nei propri pensieri e nelle proprie azioni paiono non curarsi e a volte neppure avvedersi di essere viste dal di fuori, alle spalle⁶⁷.

⁶³ CHINI 2006a (si vedano in particolare le p. 229-232).

⁶⁴ CHINI 2006a, p. 231. De Gramatica, nella sua analisi degli affreschi di Dosso, non sembra invece rilevare un collegamento con le figure di Romanino (DE GRAMATICA 2014, pp. 262-264).

⁶⁵ CHINI 2006a, p. 232.

⁶⁶ Si rimanda agli studi di Ernst Gombrich sulla percezione e in particolare a quanto elaborato nel capitolo terzo di *Arte e Illusione*, «La parte dell'osservatore» (GOMBRICH 2002 [1960], pp. 172-262). Relativamente allo specifico caso della figura di spalle si riporta il passaggio tratto da GOMBRICH 1971 [1951]. Riferendosi alla capacità dell'uomo di cogliere la tridimensionalità anche laddove è solo simulata – come in un'opera bidimensionale –, Gombrich scrive: «Giotto fece largo uso della figura vista di spalle che stimola la nostra immaginazione "spaziale" obbligandoci a immaginare, appunto, l'altro lato», GOMBRICH 1971 [1951], p. 17. Si veda anche KEMP 1985; KEMP 1998.

⁶⁷ Di Monte in ROMA 2020-2021, p. 176.

Le finte statue di Romanino, si “caricano” di mistero e di ambiguità nel momento in cui stimolano, con la loro posa, l’attivazione dello spettatore che trova nella schiena – l’unica parte visibile della figura – la superficie su cui poter proiettare il prodotto della sua immaginazione, i dati necessari a completare la figura, a riassegnarle il lato che l’immagine le nega⁶⁸.

Certamente «una specifica dinamica della curiosità» – per riprendere le parole di Di Monte – viene stimolata dal foglio di Romanino conservato agli Uffizi in cui a essere rappresentato di schiena non è una finta statua o un personaggio dichiaratamente decorativo ma una figura maschile dal corpo massiccio che, con un gesto ricco di *pathos*, rivolge le braccia e la testa verso il cielo (FIG. 4.20)⁶⁹. Accanto a lui è presente un altro corpo sdraiato a terra apparentemente esanime. Interrogandosi sul soggetto di questo disegno, Giovanni Agosti si è chiesto: «Che cosa hanno fatto questi due Tarzan appesantiti e inevitabilmente cagnarosi, nonostante l’età? La lotta o l’amore?»⁷⁰. Giovanni Romano ha espresso l’opinione che si tratti di un tema mitologico ma Nova ha precisato che «non è possibile che si tratti di un Ercole e Anteo perché quest’ultimo appena toccato terra dovrebbe risorgere con rinnovata energia, ma anche il mito di Deucalione e Pirra non convince del tutto perché mancano le pietre sul terreno»⁷¹. Il gesto dell’uomo in piedi è un simbolo di vittoria o di una profonda disperazione? L’esaltazione di una superiorità o l’inconsolabile realizzazione di una perdita? Chi è il personaggio che ci volge la schiena?

Quest’ultimo interrogativo, riguardante il problema dell’identità in relazione alla posa di spalle, ci introduce all’analisi delle ultime due *Rückenfiguren* che affronteremo in questa tesi: il *Mercurio* affrescato da Romanino nella Sala delle Quattro Stagioni in Palazzo Averoldi a Brescia (FIG. 4.21) e il profeta *Osea*, dipinto sulla volta della chiesa di Santa Maria della Neve a Pisogne (FIG. 4.22) Questi personaggi sono riconoscibili unicamente per i loro attributi: le ali per Mercurio e un cartiglio per Osea. Notando ciò non si vuole certo sostenere che se fossero stati voltati verso lo spettatore, i loro volti avrebbero facilitato l’identificazione. La questione su cui si vuole riflettere riguarda

⁶⁸ GOMBRICH 2002 [1960], p. 192.

⁶⁹ Si veda AGOSTI 2001, p. 471-474; Nova in TRENTO 2006, p. 352-354.

⁷⁰ AGOSTI 2001, p. 471.

⁷¹ Nova in TRENTO 2006, p. 354.

piuttosto le modalità con cui cambia la ricezione di una *Rückenfigur* nel momento in cui l'osservatore può darle un nome.

Per entrambe queste figure non è stato possibile rintracciare una motivazione che potesse giustificare la scelta di rappresentarle con questa posa. La decorazione della sala delle Quattro Stagioni di Palazzo Averoldi è incentrata su un tema cosmologico in cui le raffigurazioni simboliche del Sole e della Luna (Apollo e Diana) sono affiancate da quelle dei cinque pianeti noti a quel tempo (Mercurio, Venere, Marte, Giove, e Saturno)⁷². Il profeta Osea rientra, invece, nel gruppo di sibille e profeti che decorano la volta dell'aula unica della chiesa di Santa Maria della Neve a Pisogne sulle cui pareti Romanino ha affrescato scene tratte dalla vita di Cristo⁷³.

Soffermandoci proprio sulla figura del profeta, è opportuno evidenziare che si tratta dell'unico personaggio del gruppo colto di spalle. Perché proprio Osea? Lo studio dell'iconografia del Santo e delle vicende agiografiche non forniscono alcuna risposta. Il confronto più immediato è con la figura dipinta quindici anni prima da Moretto nel sottarco a destra della Cappella del Santissimo Sacramento in San Giovanni Evangelista a Brescia, condotta sotto gli occhi di Romanino, contemporaneamente impegnato nella decorazione della parete sinistra (Fig. 4.23)⁷⁴. Il corpo dell'Osea di Moretto è visto frontalmente mentre il viso di profilo è rivolto verso l'interno del sottarco; tra le mani tiene un cartiglio sul quale si legge una delle sue profezie. Questo dettaglio si rivela particolarmente interessante se confrontato con quello mostrato dall'Osea di Romanino. Dopo il nome di facile lettura, seguono, infatti, parole intraducibili, in cui caratteri romani si alternano a quelli di lingue più antiche creando lemmi di pura fantasia: tale elemento sembra evidenziare ancora di più il carattere liminale di questo corpo già dimostrato dalla sua posa, tra visibile e invisibile, leggibile e illeggibile⁷⁵.

⁷² LUCCHESI RAGNI, 2021, p. 60. Si veda anche NOVA, 1994, p. 343-345, no. 118. Sebbene Alessandro Nova sia persuaso che tali affreschi vadano ricondotti alla mano di Lattanzio Gambara – genero e fedele collaboratore di Romanino negli ultimi anni della sua attività –, la loro evidente vicinanza con le decorazioni della loggia del Magno Palazzo, lasciano ipotizzare che le invenzioni furono elaborate dal pittore bresciano.

⁷³ Si veda PANAZZA, 1965, p. 47-55; NOVA, 1994, p. 287-292.

⁷⁴ NOVA, 1994, p. 242-246; BALLARIN, (1988) 2006.

⁷⁵ NOVA, 1994, p. 289. Si riporta la trascrizione di Nova: «HOSEE FINI UOEXB/YXYHUO E UP ::PL7» (NOVA, 1994, p. 291).

Nel suo libro *Facce. Una storia del volto*, Hans Belting sviluppa la sua riflessione sul volto a partire dalla definizione offerta da Sigrid Weigel, come «medium di espressione, autopresentazione e comunicazione».⁷⁶ Secondo Belting, «con il volto ci mettiamo in scena: comunichiamo e rappresentiamo noi stessi. Il volto non è semplicemente una parte del corpo, perché funge da rappresentante – come *pars pro-toto* – dell'intero corpo»⁷⁷. Viene da chiedersi se, nel momento in cui il volto non è visibile, anche la schiena possa funzionare come espediente retorico (una sineddoche) per l'intero corpo, ovvero può la schiena essere citata come una parte significativa l'intero? Secondo la teoria del ritratto la risposta non può che essere negativa. Riprendendo il pensiero di Jean-Luc Nancy, autore citato più volte da Belting, «non basta che il quadro si organizzi attorno a una figura, quest'ultima deve inoltre organizzarsi attorno al suo sguardo – attorno alla sua visione o alla sua veggenza. Che cosa vede, che cosa deve vedere o guardare?»⁷⁸. È solo grazie allo sguardo che il soggetto può presentarsi in quanto tale agli occhi dello spettatore. Continuando a citare Nancy, «lo sguardo non è niente di fenomenico, al contrario è la *cosa in sé* di un'uscita da sé, solo con la quale un soggetto diventa soggetto, e la cosa in sé dell'uscita da sé non è uno sguardo su un oggetto ma l'apertura verso un mondo»⁷⁹. Il corpo di Osea, come quello di Mercurio, non può dunque presentarsi come immagine del personaggio, non può fornirne un ritratto nel momento in cui non mostra il volto. Lo spettatore si trova necessariamente turbato di fronte a un corpo che nel suo rendere riconoscibile una particolare identità in realtà dichiara di non poterla rappresentare. A cosa rimandano, quindi, queste figure? Continuando ad attingere dalle riflessioni di Nancy, risulta particolarmente efficace quanto scritto in merito al già citato *Autoritratto allo specchio* di Johannes Gump (FIG. 2.80), opera in cui i limiti e le possibilità offerte dalla capacità mimetica dell'arte sono elevate a soggetto. Soffermandosi sul corpo del pittore di schiena in primo piano, il filosofo scrive:

Questa schiena scura del pittore, il retro del suo sguardo di cui ci ritornano solo i riflessi e gli effetti, quest'ombra simile a quella di cui parla la leggenda della nascita della pittura, questa

⁷⁶ La citazione è tratta da S. Weigel, *Das Gesicht als Artefakt*, in «Trajekte», 25, 2012, pp. 6-7; si riporta la versione tradotta pubblicata in BELTING 2014 [2013], p. 12.

⁷⁷ BELTING 2014 [2013], p. 30.

⁷⁸ NANCY 2002 [2000], p. 16.

⁷⁹ NANCY 2002 [2000], p. 62.

massa scura rivolta verso di noi e fissata contro i nostri occhi come una sfida alle regole e al buon gusto pittorici, conduce infine la somiglianza alla sua estrema verità: la conduce e la espone come un'assenza⁸⁰.

⁸⁰ NANCY 2002 [2000], p. 35.

BIBLIOGRAFIA

- AGOSTI 2001: G. Agosti (a cura di), *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, Olschki, Firenze 2001.
- AGOSTI 2016: B. Agosti, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle vite*, Officina Libraria, Milano 2016.
- ALBERTI 2006 [1436]: L.B. Alberti, *Il nuovo De pictura di Leon Battista Alberti*, a cura di R. Sinisgalli, E. Kappa, Roma 2006.
- ALPERS 1983: S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1983
- AMBROSINI MASSARI 2009: A. M. Ambrosini Massari, *Appunti su Barocci e Bologna, dai Carracci a Crespi*, in A. Giannotti, C. Pizzorusso (a cura di), *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009-10 gennaio 2010), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, pp. 124-137.
- AMES-LEWIS 1996: F. Ames-Lewis, «Il paesaggio nell'arte del Ghirlandaio», in W. Prinz, M. Seidel (a cura di), *Domenico Ghirlandaio*, atti del convegno (Firenze, 16-18 ottobre 1994), Centro di, Firenze 1996, pp. 81-88.
- ANDERSON 1979: J. Anderson, *The Giorgionesque Portrait: from Likeness to Allegory*, in *Giorgione*, atti del Convegno Internazionale di Studio per il V centenario della nascita (Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978), Castelfranco Veneto 1979, pp. 153-158.
- ANDERSON 1996: J. Anderson, *Giorgione. Peintre de la "Brièveté poétique"*, Lagune, Paris 1996.
- ANTAL 1977: F. Antal, *La pittura italiana tra classicismo e manierismo*, a cura di N. Hadjinicolau, Editori Riuniti, Roma 1977.
- ARASSE 1986: D. Arasse, *Tiziano. Venere d'Urbino*, Arsenale Ed., Venezia 1986.
- ARASSE 1991: D. Arasse, «Le nu couché dans la peinture de la Renaissance», in *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 9, 1991, pp. 175-187.
- ARASSE 1997: D. Arasse, *The "Venus of Urbino", or the Archetype of a Glance*, in R. Goffen (a cura di), *Titian's "Venus of Urbino"*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, pp. 91-107.
- ARASSE 2000: D. Arasse, *On y voit rien. Descriptions*, Denoël, Parigi 2000.
- ARASSE 2007 [1996]: D. Arasse, *Il dettaglio: la pittura vista da vicino*, Il Saggiatore, Milano 2007.
- ARCANGELI 1955: F. Arcangeli, «La "Disputa" del Tintoretto, a Milano», in *Paragone. Arte*, 6, 1955, 61, pp. 21-35.

- ARTIOLI 2018: U. Artioli (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Carocci editore, Roma 2018.
- BALLARIN 1962-1963: A. Ballarin, «Lamberto d'Amsterdam (Lamberto Sustris): le fonti e la critica», in *Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali e Lettere. Atti*, 121, 1962-1963, pp. 335-366.
- BALLARIN 1963: A. Ballarin, «Profilo di Lamberto d'Amsterdam (Lamberto Sustris)», in *Arte Veneta. Rivista di storia dell'arte*, 16, 1962, pp. 61-81.
- BALLARIN 1967: A. Ballarin, «Una villa interamente affrescata da Lamberto Sustris», in *Arte veneta*, 20, 1966, 1967, pp. 244-249.
- BALLARIN 2006 [1970]: A. Ballarin, *La "Salomè" del Romanino. Corso di lezioni sulla giovinezza del pittore bresciano (1970-1971) [1970]*, in *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B.M. Savy, 2 voll., Bertoncello Artigrafiche, Cittadella 2006, I, pp. 123-156.
- BALLARIN 2006 [1988]: A. Ballarin, *La cappella del Sacramento nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia [1988]*, in *La "Salomè" del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B.M. Savy, 2 voll., Bertoncello Artigrafiche, Cittadella 2006, I, pp. 157-194.
- BALLARIN 2016 [1979]: A. Ballarin, *Una nuova prospettiva su Giorgione [1979]*, *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, 7 voll., Edizioni dell'Aurora, Verona 2016, tomo I.
- BALZAROTTI 2019-2020: V. Balzarotti, *Lorenzo Sabatini. Maniera e controriforma tra Bologna, Firenze e Roma*, tesi di dottorato, Università di Roma Tre, anno accademico 2019-2020.
- BAMBACH 2013: C. Bambach, *Leonardo and Raphael in Rome in 1513-16*, in M. Falomir (a cura di), *Late Raphael*, atti del convegno internazionale (Madrid, Museo Nacional del Prado, ottobre 2012), Museo Nacional del Prado, Madrid 2013, pp. 26-37.
- BANU 2000: G. Banu, *L'homme de dos: peintures, théâtre*, Biro, Parigi 2000.
- BARONE 2015: J. Barone, «"et de' suoi Amici": la prima trasmissione del Trattato della pittura di Leonardo», in C. Marani, M.T. Fiorio (a cura di), *Leonardo da Vinci 1452 – 1519. Il disegno del mondo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 16 aprile-19 luglio 2015), Skira, Milano 2015.
- BARTHES 1988 [1968]: R. Barthes, «L'effet de réel», in *Communications*, XI, 1, 1968, pp. 84-89, (trad. it. *L'effetto di reale*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici, IV*, Einaudi, Torino 1988, pp. 151-159).
- BATTAGLIA 2018: R. Battaglia, *Attorno al Miracolo dello schiavo*, in *VENEZIA 2018-2019*, pp. 80-101.
- BATTISTI 1991: E. Battisti, *Conformismo ed eccentricità in Giulio Romano come artista di corte*, in *GIULIO ROMANO 1991*, pp. 21-43.
- BAUDRILLARD 1979: J. Baudrillard, «Il «Trompe-l'oeil». Documento di lavoro», in *Rivista di Estetica*, 3, dicembre 1979, pp. 1-7.

- BAYER 1998: A. Bayer, *Il pubblico di Dosso: la corte estense a Ferrara*, in P. Humfrey, M. Lucco (a cura di), *Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, 26 settembre – 14 dicembre 1998; New York, Metropolitan Museum of Art 14 gennaio – 28 marzo 1999; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 27 aprile -11 luglio 1999), Ferrara arte, Ferrara 1998, pp. 27-54.
- BAZZANO 2012: N. Bazzano, *Giovanna d'Aragona: Ritratti di gentildonna tra idealizzazioni letterarie e tensioni religiose*, in J. Martinez Millán, M. Rivero Rodríguez, G. Versteegen (a cura di), *La corte en Europa, política y religión (siglos XVI - XVIII)*, 3 voll., Ediciones Polifemo, Madrid 2012, III, pp.1495-1509.
- BÉGUIN 2001: S. Béguin, «“Portrait d'homme tenant un petit Pétrarque” par Parmigianino», in *Artibus et Historiae*, 22, 2001, 43, pp. 9-16.
- BÉGUIN, DI GIAMPAOLO 1998: S. Béguin, M. Di Giampaolo (a cura di), *Disegni della donazione Marcel Puech al Museo Calvet di Avignone*, 2 voll., Paparo Edizioni, Napoli 1998.
- BEIL 2012: B. Beil, *Avatarbilder. Zur Bildlichkeit des zeitgenössischen Computerspiels*, Transcript, Bielefeld 2012.
- BELLONCI 2010: M. Bellonci, *Rinascimento privato*, Mondadori, Milano 2010.
- BELLORI 1672: G. P. Bellori, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, I, Mascardi, Roma 1672.
- BELTING 2014 [2013]: H. Belting, *Facce. Una storia del volto*, Carocci Editore, Roma 2014.
- BELTING 2016: H. Belting, *Specchio del mondo. L'invenzione del quadro nell'arte fiamminga*, Carocci editore, Roma 2016.
- BENATI 2016: D. Benati, *Annibale Carracci e il vero*, in BOLOGNA-ROMA 2006-2007, pp. 18-37.
- BENATI 2016: D. Benati, «Sull'idea del “vero” in Annibale Carracci», in *ArtItalia*, 22, 2016, pp. 6-15.
- BENATI 2019: D. Benati, «Lorenzo Sabatini, *San Girolamo in preghiera*», in *Fondantico. Tefaf Maastricht 2019*, Fondantico, Bologna 2019, pp. 11-13.
- BENEDEN, BROOKE, NEERMAN 2019: B. van Beneden, I. Brooke, M. Neerman (a cura di), *David Bowie's Tintoretto. The Lost Church of San Geminiano*, Hannibal, Venezia 2019.
- BERNINI PEZZINI, MASSARI, PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985: G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Edizioni Quasar, Roma 1985.
- BERTOLOTTI 1876: A. Bertolotti, *I conti Palma di Cesnola e di Borgofranco: cenni genealogici*, Tipografia Araldica, Pisa 1876.
- BEYER 2002: A. Beyer, *Princes, Patrons and Eclecticism. Naples and the North*, in T.-H. Borchert (a cura di), *The Age of van Eyck: The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting, 1430-1530*, catalogo della mostra (Bruges, Groeningemuseum, 15 marzo-30 giugno 2002), Thames & Hudson, Londra 2002, pp. 119-125.

- BEYER 2008: A. Beyer, *Il Nord che venne dal Sud: il contributo della Napoli aragonese alla divulgazione e rinascita della pittura sotto il primato fiammingo*, in L. Pestilli, I. D. Rowland, S. Schütze (a cura di), *Napoli è tutto il mondo. Neapolitan Art and Culture from Humanism to the Enlightenment*, atti del convegno (Roma, 19-21 giugno 2003), Serra, Pisa 2008, pp. 99-105.
- BIFFIS 2011: M. Biffis, *Giuseppe Salviati a Venezia, 1540-1575: indagini e ricerche sulla produzione figurativa e sul lascito letterario*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, Venezia 2013.
- BIFFIS 2015: M. Biffis, *Pino, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 83, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2015, *ad vocem*.
- BIFFIS 2018: M. Biffis, *Storyteller: narrazioni sacre*, in Venezia-Washington 2018-2019, pp. 131-121.
- BLANCHOT 1975: M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1975.
- BODMER 1940: H. Bodmer, «Die Entwicklung der Stechkunst des Agostino Carracci», in *Die Graphischen Künste*, 5, 1940, pp. 41-71.
- BOEHM 2014: G. Boehm, *Lo sguardo vivente. Volto, ritratto, identità*, in G. Di Monte, M. Di Monte, H. de Riedmatten (a cura di), *L'immagine che siamo: ritratto e soggettività nell'estetica contemporanea*, atti del convegno (Roma, 20-22 ottobre 2011), Carocci, Roma 2014, pp. 13-26.
- BÖHME 2006: H. Böhme, «Rückenfiguren bei Caspar David Friedrich», in G. Greva (a cura di), *Caspar David Friedrich*, Diskord, Tübingen 2006, pp. 49-94.
- BOKODY 2015: P. Bokody, *Images-within-Images in Italian painting (1250 - 1350). Reality and Reflexivity*, Ashgate, Farnham 2015.
- BORGHINI 1584: R. Borghini, *Il riposo*, G. Marescotti, Firenze 1584
- BOSCHLOO 1998: A. Boschloo, *Perceptions of the status of painting: the self-portrait in the art of the Italian Renaissance*, in *Modelling the individual: biography and portrait in the Renaissance*, Rodopi, Amsterdam 1988, pp. 51-73.
- BOTTACIN 2018: F. Bottacin, *Ancora sul fiamminghismo di Giovanni Santi. Novità e precisazioni*, in M. R. Valazzi (a cura di), *Giovanni Santi*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 30 novembre 2018-17 marzo 2019), Silvana, Cinisello Balsamo 2018, pp. 33-43.
- BOUBAT, TOURNIER 1981: E. Boubat, M. Tournier, *Vues de dos*, Gallimard, Paris 1981.
- BOUVRANDE 2007: I. Bouvrande, *Une réception du "De pictura" à Venise au XVI^e siècle : le "Dialogo di pittura" de Paolo Pino (1548)*, in R. Cardini, M. Regoliosi (a cura di), *Leon Battista Alberti umanista e scrittore. Filologia, esegesi, tradizione*, atti del convegno internazionale (Arezzo, 24-26 giugno 2004), Ed. Polistampa, Firenze 2007, pp. 631-652.
- BOUVRANDE 2017: I. Bouvrande, «Le "Dialogo di pittura" de Paolo Pino: une réception remarquable du "De pictura" autour de 1550 à Venise», in *Albertiana*, n.s., 2, 2017, 1, pp. 243-273, 321.
- BRIGANTI 1945: G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Cosmopolita, Roma 1945.

- BRIGANTI 1981: G. Briganti, «Signori, il Manierismo non esiste», in *La Repubblica*, 29 settembre 1981.
- BROGI 1985: A. Brogi, *Il fregio dei Carracci con "Storie di Romolo e Remo" nel salone di palazzo Magnani*, in G. Maioli, G. Roversi (a cura di), *Il Credito Romagnolo fra storia, arte e tradizione*, Credito Romagnolo, Bologna 1985, pp. 217-271.
- BROGI 2001: A. Brogi, *Ludovico Carracci (1555 - 1619)*, 2 voll., Edizione Tipoarte, Ozzano Emilia 2001.
- BROWN 2008: D.A. Brown, *Giorgione's "Man in Armor"*, in S. Ferino-Pagden (a cura di), *Giorgione entmythisiert*, atti del convegno (Vienna, 11 luglio 2004), Breapols, Turnhout 2008, pp. 143-154.
- BURKE 2018: J. Burke, *The Italian Renaissance Nude*, Yale University Press, Londra 2018.
- BUTOR 1987: M. Butor, *Le parole nella pittura*, Arsenale Editrice, Venezia 1987.
- BYAM SHAW 1983: J. Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, 3 voll., Parigi 1983.
- CALABRESE 1987: O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, Roma-Bari, 1987.
- CALABRESE 2003: O. Calabrese, *La Venere di Urbino di Tiziano Vecellio*, in BRUXELLES 2003-2004, pp. 29-46.
- CALABRESE 2011: O. Calabrese, *L'arte del trompe-l'oeil*, Jaca Book, Milano 2011.
- CALABRESE 2012: O. Calabrese, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione tra Rinascimento e Barocco*, La Casa Usher, Lucca 2012.
- CALVESI 1956: M. Calvesi, «Il "San Giorgio" Cini e Paolo Pino», in L. Venturi (a cura di), *Venezia e l'Europa*, atti del XVIII Congresso internazionale di Storia dell'Arte (Venezia 12-18 settembre 1955), Casa Ed. Arte Veneta, Venezia 1956, pp. 254-257.
- CAMERLENGO 2006: L. Camerlengo, *La loggia del principe. Temi mitologici negli affreschi di Romanino a Trento, fonti e motivi*, in TRENTO 2006, pp. 258-269.
- CAMERLENGO 2012: L. Camerlengo, *Dosso, Romanino e Ovidio nel palazzo del principe vescovo di Trento*, in I. Colpo, F. Ghedini (a cura di), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico*, atti del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011), Padova University Press, Padova 2012, pp. 379-391.
- CAMPANINI 1993: M. S. Campanini, *Il chiostro di San Michele in Bosco, storia materiale e filologia visiva*, in BOLOGNA 1993, pp. 179-198.
- CAMPANINI 1994: M. S. Campanini, *Il chiostro dei Carracci a San Michele in Bosco*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1994.
- CAMPBELL 1990: L. Campbell, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, Yale University Press, New Haven 1990.
- CAMPBELL 2002: S. J. Campbell, «The Carracci Visual Narrative and Heroic Poetry after Ariosto: The "Story of Jason" in Palazzo Fava», in *Word and Image*, 18, 2002, pp. 210-230.

- CAMPBELL 2019: S. J. Campbell, *The endless periphery: toward a geopolitics of art in Lorenzo Lotto's Italy*, The University of Chicago, Chicago 2019.
- CAPATA 1998: A. Capata, *Nicolò Franco e il plagio del Tempio d'Amore*, in R. Gigliucci (a cura di), *Furto e plagio del Tempio d'Amore*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 219-232.
- CAPITELLI 2018: G. Capitelli, «Lo staffage nella pittura di paesaggio ideale a Roma all'inizio dell'Ottocento: Johann Martin von Rohden, Johann Christian Reinhart e gli scritti di Karl Ludwig Fernow», in *Studi di Storia dell'Arte*, 29, 2019, pp. 279-296.
- CARRARA 2019: E. Carrara, *Il tema del "Paragone delle arti" da Leonardo a Benedetto Varchi*, in F. Dubard de Gaillardbois, O. Chiquet (a cura di), *Nodi, vincoli e groppi leonardeschi. Études sur Léonard de Vinci*, atti della giornata di studi (Parigi, 22 gennaio 2018), Spartacus IDH, Parigi 2019, pp. 241-156.
- CARVELLI 2020: R. Carvelli, *Il mondo nuovo. Una visione del futuro*, Mimesis Edizioni, Milano 2020.
- CASSEGRAIN 2010: G. Cassegrain, *Tintoret*, Hazan, Parigi 2010.
- CASSEGRAIN 2017a: G. Cassegrain, *Représenter la vision. Figurations des apparitions miraculeuses dans la peinture italienne de la Renaissance*, Actes Sud, Arles 2017.
- CASSEGRAIN 2017b: G. Cassegrain, *Voir celui qui voit: la mise en scène de la vision dans la peinture vénitienne du Cinquecento*, in *Voir l'au-delà. L'expérience visionnaire et sa représentation dans l'art italien de la Renaissance*, atti del convegno internazionale (Parigi, 3-5 giugno 2013), Brepols, Turnhout 2017, pp. 369-377.
- CASSEGRAIN 2017c: G. Cassegrain, «*zovene d'etae e vechio de consideration*». *Tintoret et la question de l'imitation*, in CASSEGRAIN, GENTILI, HOCHMANN, SAPIENZA 2017, pp. 59-68.
- CASSEGRAIN, GENTILI, HOCHMANN, SAPIENZA 2017: G. Cassegrain, A. Gentili, M. Hochmann, V. Sapienza (a cura di), *La giovinezza di Tintoretto*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 28-29 maggio 2015), Lineadacqua, Venezia 2017.
- CASTELFRANCHI VEGAS 1983: L. Castelfranchi Vegas, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Jaca Book, Milano 1983.
- CASTELNUOVO 1973: E. Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, Einaudi, Torino 1973.
- CASTELNUOVO, DI MACCO 1995: E. Castelnuovo, M. di Macco, *Antico già, hor tutto rinnovato*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Il castello del Buonconsiglio. Percorso nel Magno Palazzo*, Temi editrice, Trento 1995, pp. 11-49.
- CASTIGLIONE 2003 [1528]: B. Castiglione, *Il libro del cortegiano* [1528], a cura di N. Longo, Milano, Garzanti 2003.
- CAVANNA 2017: A.M. Cavanna, *Il gesto «catturato» nell'immagine*, in CASSEGRAIN, GENTILI, HOCHMANN, SAPIENZA 2017, pp. 147-157.
- CHALLÉAT 2012: C. Challéat, *Dalle Fiandre a Napoli: committenza artistica, politica, diplomazia al tempo di Alfonso il Magnanimo e Filippo il Buono, "L'Erma" di Bretschneider*, Roma 2012.

- CHASTEL 2008 [2001]: A. Chastel, *Il gesto nell'arte* [2001], Laterza, Bari-Roma 2008.
- CHINI 1985: E. Chini, *Aspetti dell'attività di Marcello Fogolino a Trento: gli affreschi al Buonconsiglio e i dipinti di tema sacro*, in E. Chini (a cura di), *Bernardo Cles e l'arte del Rinascimento nel Trentino*, catalogo della mostra (Trento, Museo Castello del Buonconsiglio, 16 dicembre 1985 – 31 agosto 1986), Mazzotta, Milano 1985, pp. 105-140.
- CHINI 2006a: E. Chini, "... *haver servito un principe non immemore de li servicii tuoi*". *Girolamo Romanino a Trento*, in TRENTO 2006, pp. 222-241.
- CHINI 2006b: E. Chini, *Il committente Bernardo Cles, un principe vescovo fra l'Italia e l'Impero*, in TRENTO 2006, pp. 362-367.
- CHIUSA 2001: M.C. Chiusa, *Parmigianino*, Electa, Milano 2001.
- CIARDI 1993: R.P. Ciardi, «"Intus et extra": lo studio dell'anatomia nell'Accademia dei Carracci», in *Atti e memorie Accademia Clementina*, 32, 1993, pp. 209-222.
- CICERONE 1994 [55 a.C.]: M. T. Cicerone, *Dell'oratore*, Rizzoli, Bologna 1994.
- CIERI VIA 2003: C. Cieri Via, *L'arte delle metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Lithos, Roma 2003.
- CIERI VIA 2008: C. Cieri Via, *Tintoretto, Ovidio e il dramma delle "Metamorfosi"*, in *Tracce dei luoghi, tracce della storia. L'editore che inseguiva la bellezza*, scritti in onore di Franco Cosimo Panini, Donzelli, Roma 2008, pp. 239-250.
- CIERI VIA 2020: C. Cieri Via, *Lo spettatore attraverso la rete delle immagini*, in ROMA 2020-2021, pp. 103-126.
- CLARK 1956: K. Clark, *The Nude. A Study in Ideal Form*, Pantheon Books, New York 1956.
- COLE 2001: M.W. Cole, «The "Figura Sforzata": Modelling, Power and the Mannerist Body», in *Art History*, 24, 2001, pp. 520-551.
- COLE 2014: M.W. Cole, *Leonardo, Michelangelo, and the Art of the Figure*, Yale University Press, New Haven 2014.
- COSTAMAGNA 1988: P. Costamagna, «Osservazioni sull'attività giovanile di Alessandro Allori. Seconda parte. Les portraits», in *Antichità viva*, 27, 1988, 1, pp. 23-31.
- COSTAMAGNA 2004: P. Costamagna, *Ritratti di esiliati fiorentini*, in A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos (a cura di), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 8 ottobre 2003 – 12 gennaio 2004; Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1 marzo -15 giugno 2004), Electa, Milano 2004, pp. 329-350.
- COX-REARICK 1995: J. Cox-Rearick, *The Collection of Francis I: Royal Treasures*, Fonds Mercator Paribas, Antwerp 1995.
- CRANSTON 2004 [2003]: J. Cranston, *Desiderio e Gravitas nei ritratti di Bindo*, in A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos (a cura di), *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 8

ottobre 2003 – 12 gennaio 2004; Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1 marzo -15 giugno 2004), Electa, Milano 2004, pp. 115-131.

CROCE 1917: B. Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Laterza, Bari 1917.

CROPPER 1986: E. Cropper, «The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture», in M. W. Ferguson, M. Quilligan, N. J. Vickers (a cura di), *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, The University of Chicago Press, Chicago 1986, pp. 175-190.

CROPPER 1995: E. Cropper, *The Place of Beauty in the High Renaissance and its Displacement in the History of Art*, in A. Vos (a cura di), *Place and Displacement in the Renaissance*, Centre for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York, Binghamton 1995, pp. 159-205.

DAL POZZOLO 1996: E.M. Dal Pozzolo, *Rilevanze gestuali nell'opera del pittore: problemi di metodo e legittimità interpretative*, in PUPPI, ROSSI 1996, pp. 145-154.

DAL POZZOLO 2009: E.M. Dal Pozzolo, *Giorgione*, Motta, Milano 2009.

DALLA COSTA 2019: T. Dalla Costa, *Venere e Adone di Tiziano. Arte, cultura e società tra Venezia e l'Europa*, Marsilio, Venezia 2019.

DANIELE 2018: G. Daniele, *Sul viaggio di Prospero Fontana in Francia. Un primo documento e qualche riflessione*, in C. Di Bello, R. Gandolfi, M. Latella (a cura di), *In corso d'opera 2. Ricerche dei dottorandi in Storia dell'arte della Sapienza*, atti delle giornate di studio (Roma, 21-23 aprile 2016), Campisano editore, Roma 2019, pp. 107-114.

DANIELE 2021: G. Daniele, *Prospero Fontana and Giorgio Vasari: Friendly Enemies*, in I. Andreoli, K. Di Dio (a cura di), *Friends with Benefits: Italian Artists and Friendships in Early Modernity*, Brepols, Turnhout 2021, in c.d.s.

DAX, DE BUTLER 2003: L. Dax, A. de Butler, *Augustin Carrache. Les Lascives*, Les Éditions de l'Amateur, Paris 2003.

DE GRAMATICA 2014: F. De Gramatica, «Vaghezza», «varietas» e «pretezza» nell'opera di Dosso Dossi al Castello del Buonconsiglio, in TRENTO 2014, pp. 253-275.

DE GRAMATICA 2017: F. De Gramatica, *Marcello Fogolino "vero homo da bene" al Castello del Buonconsiglio*, in G.C.F. Villa, L. Dal Prà, M. Botteri (a cura di), *Ordine e bizzarria. Il Rinascimento di Marcello Fogolino*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 8 luglio – 5 novembre 2017), Castello del Buonconsiglio, Trento 2017, pp. 225-239.

DE GRAZIA 1979: D. De Grazia, *Prints and related drawings by the Carracci family: a catalogue raisonné*, National Gallery of Art, Washington 1979.

DE GRAZIA 1984: D. De Grazia, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi; catalogo critico*, Ed. Alfa, Bologna 1984.

DE HALLEUX 2012: E. de Halleux, *De la métamorphose corporelle à la métamorphose amoureuse. Le corps androgyne, l'amour et le cosmos dans un tableau de Tintoret*, in C. Thouret, L. Wajeman (a

- cura di), *Corps et interprétation (XVIe - XVIIIe siècles)*, Rodopi, Amsterdam 2012, pp. 181-193.
- DE LA VIGNE 1981: A. de la Vigne, *Le Voyage de Naples*, ed. critica di A. Slerca, Università cattolica del Sacro Cuore, Milano 1981.
- DE MARCHI 2016: A.G. De Marchi, *Collezione Doria Pamphilj. catalogo generale dei dipinti*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2016.
- DE VECCHI 1972: P. De Vecchi, «Invenzioni sceniche e iconografia del miracolo nella pittura di Jacopo Tintoretto», in *L'arte*, 5, 1972, 17, pp. 101-132.
- DEMPSEY 2000: C. Dempsey, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Cadmo, Fiesole 2000.
- DEMPSEY 2013: C. Dempsey, «Malvasia's *Il Claustro di S. Michele in Bosco* (Bologna, 1694)», in G.M. Anselmi, A. De Benedictis, N. Terpstra (a cura di), *Bologna – Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque*, atti del convegno, Bologna 20-21 giugno 2011, Bononia University Press, Bologna 2013, pp. 107-112.
- DI MAJO 2007: I. Di Majo, *Raffaello e la sua scuola: Giovan Francesco Penni, Giulio Romano, Giovanni da Udine, Perino del Vaga, Polidoro da Caravaggio*, (I grandi maestri dell'arte, 14), Education.it, Firenze 2007.
- DI MONTE 2014: Maria Giuseppina Di Monte, *Le persone e le cose. La tentazione della contemporaneità da Giacometti a Bacon*, in G. Di Monte, M. Di Monte, H. de Riedmatten (a cura di), *L'immagine che siamo: ritratto e soggettività nell'estetica contemporanea*, atti del convegno (Roma, 20-22 ottobre 2011), Carocci, Roma 2014, pp. 107-118.
- DI MONTE 2020: M. Di Monte, «Le ragioni dello spettatore», in Roma 2020-2021, pp. 12-39.
- DIAS DE MAGALHÃES 2016: C. Dias de Magalhães, *Vu(es) de dos: la photographie, espace d'identité et de création*, L'Harmattan, Paris 2016.
- DUBUS 2010: P. Dubus, «Un nouvel Alberti à Venise? Le "Dialogo di pittura" de Paolo Pino et le "De Pictura" de Leon Battista Alberti», in *Venezia Cinquecento*, 20, 2010(2011), 40, pp. 167-181.
- DUFRESNOY 2005 [1668]: C.-A. Dufresnoy, *De Arte Graphica*, C. Allen, Y. Haskell, F. Muecke (a cura di), Droz, Ginevra 2005.
- DYNES 1971: W. Dynes, «The Dorsal Figure in the Stavelot Bible», in *Gesta*, 10, 1971, 2, pp. 41-48.
- ECHOLS, ILCHMAN 2009: E. Echols, F. Ilchman, *Toward a new Tintoretto catalogue, with a checklist of revised attributions and a new chronology*, in FALOMIR 2009, pp. 91-150.
- ECHOLS, ILCHMAN 2018a: R. Echols, F. Ilchman, *Quasi un profeta. L'arte di Jacopo Tintoretto*, in VENEZIA-WASHINGTON 2018-2019, pp. 2-35.
- ECHOLS, ILCHMAN 2018b: R. Echols, F. Ilchman, «Il disegno di Michel Angel e 'l colorito di Titiano», in VENEZIA-WASHINGTON 2018-2019, pp. 103-110.

- ECHOLS, ILCHMAN 2018c: R. Echols, F. Ilchman, Il motto sul muro, in VENEZIA-WASHINGTON 2018-2019, pp. 85-92.
- VON EINEM 1940: H. von Einem, «Ein Vorläufer Caspar David Friedrichs?», in *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 7, 1940, pp. 156-166.
- EKSERDJIAN 2006: D. Ekserdjian, *Parmigianino*, Yale University Press, New Haven 2006.
- EMILIANI 1989: A. Emiliani, *Le storie di Romolo e Remo di Ludovico, Agostino e Annibale Carracci in Palazzo Magnani a Bologna*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1989.
- ESPOSITO 2019: L. Esposito «Quand le silence donne voix à l'art: Vilhelm Hammershøi et Maurice Maeterlinck», in C. Armand (a cura di), *Voix et silence dans les arts. Passages, poïèsis et performativité*, atti del convegno, Nancy, 14-17 giugno 2017, PUN - Éditions universitaires de Lorraine, Nancy 2019, pp. 145-154.
- ESPOSITO cds: L. Esposito, «Dipingere il silenzio: Vilhelm Hammershøi e i luoghi dell'inespresso» in C. Cieri Via (a cura di), *Il silenzio delle immagini. Teorie e processi dell'invenzione artistica*, atti del convegno (Roma, MAXXI, 11-12 dicembre 2015), in corso di stampa.
- FADDA 2004: E. Fadda, *Michelangelo Anselmi*, Allemandi, Torino 2004.
- FAIETTI 2007: M. Faietti, «Rebus d'artista Agostino Carracci e "La carta dell'ogni cosa vince l'oro"», in *Artibus et historiae*, 28, 2007, pp. 155-171.
- FAIETTI 2009: M. Faietti, «Carte lascivie e disoneste di Agostino Carracci», in M. Koshikawa (a cura di), *L'arte erotica del Rinascimento*, atti del convegno (Tokyo, National Museum of Western Art, 29 marzo 2008), The Yomiuri Shimbun, Tokyo 2009, pp. 81-99.
- FALOMIR 2009: M. Falomir (a cura di), *Jacopo Tintoretto*, atti del convegno internazionale (Madrid, 26-27 febbraio 2007), Museo del Prado, Madrid 2009.
- FALOMIR 2018: M. Falomir, *I soggetti mitologici*, in VENEZIA-WASHINGTON 2018-2019, pp. 191-199.
- FEIGENBAUM 1984: G. Feigenbaum, *Lodovico Carracci. A Study of His Later Career and a Catalogue of His Paintings*, Ann Arbor 1984.
- FEIGENBAUM 1992: G. Feigenbaum, «When the Subject Was Art. The Carracci as Copyists», in G. Perini (a cura di), *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, atti del convegno (Bologna, 1990), Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1992, pp. 297-311.
- FEIGENBAUM 1993: G. Feigenbaum, «Practice in the Carracci Academy», in *Studies in the History of Art*, 38, 1993, pp. 59-76.
- FEIGENBAUM 2010: G. Feigenbaum, «"A Likeness in the Tomb": Annibale's Self-Portrait Drawing in the J. Paul Getty Museum», in *The Getty research journal*, 2, 2010, pp. 19-38.
- FEIGENBAUM 2020: G. Feigenbaum, «An evanescent corpus of self-portraits by Annibale Carracci in the Uffizi», in *Imagines*, 4, maggio 2020, pp. 76-97.

- FERINO PAGDEN 1987: S. Ferino Pagden, «Invenzioni raffaellesche adombrate nel libretto di Venezia: la Strage degli Innocenti e la “Lapidazione di Santo Stefano” a Genova, in *Studi su Raffaello* (Vol. I), Quattroventi, Urbino 1987, pp. 63-72.
- FERINO-PAGDEN 1989a: S. Ferino-Pagden, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma*, in MANTOVA 1989, pp. 65-96.
- FERINO-PAGDEN 1989b: S. Ferino-Pagden, *Giulio Romano und das künstlerische Vermächtnis Raffaels*, in S. Ferino Pagden, K. Oberhuber (a cura di), *Fürstenhöfe der Renaissance: Giulio Romano und die klassische Tradition*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 6 dicembre 1989 – 18 febbraio 1990), Vienna 1989, pp. 46-87.
- FERINO-PAGDEN 2020: S. Ferino-Pagden, *Raffaello, Leone X e la sontuosità della pittura*, in Roma 2020, pp. 181-201.
- FERRARI 1992: D. Ferrari (a cura di), *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, Vol. I-II, pubblicazioni degli archivi di Stato, Fonti XIV, Roma 1992.
- FORTI GRAZZINI 1990: N. Forti Grazzini, *Arazzi di Bruxelles in Italia, 1480 - 1535: tracce per un catalogo*, in E. Castlenuovo (a cura di), *Gli arazzi del Cardinale Bernardo Cles e il Ciclo della Passione di Pieter Van Aelst*, Temi Editrice, Trento 1990, pp. 35-71.
- FORTUNATI 2010: V. Fortunati, *Nuove considerazioni sul viaggio di Prospero Fontana in Francia*, in S. Frommel (a cura di), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV - XVI)*, atti del convegno internazionale di studi (Bologna, 11-13 maggio 2009), Bononia University Press, Bologna 2010, pp. 381-394.
- FOUCAULT 2005: M. Foucault, *La pittura di Manet*, Abscondita, Milano 2005.
- FOWLER 2003: A. Fowler, *Renaissance realism: narrative images in literature and art*, Oxford University press, Oxford 2003.
- FOX 1994: M. Fox. «Model Behavior: Pose for Lucian Freud and who recognizes you?», in *New York Times*, 9 gennaio 1994, p. V4.
- FRANGENBERG 1993 T. Frangenberg, «Decorum in the Magno Palazzo in Trent», in *Renaissance studies*, 7, 1993, pp. 352-378.
- FRICKE, KRASS 2015: B. Fricke, U. Krass, «The Public in the Picture. An Introduction», in *The Public in the Picture. Involving the Beholder in Antique, Islamic, Byzantine, Western Medieval and Renaissance Art*, Diaphanes, Zurich 2015, pp. 7-21.
- FRIED 1980: M. Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley 1980.
- FRIED 1990: M. Fried, *Courbet's Realism*, University of Chicago Press, Chicago 1990.
- FRIED 2010: M. Fried, *The Moment of Caravaggio*, Princeton University Press, Princeton 2010.
- FRIED 2014: M. Fried, «Orientation in painting: Caspar David Friedrich», in M. Fried, *Another Light. Jacques-Louis David to Thomas Demand*, Yale University Press, New Haven and London, 2014, pp. 111-149.

- FRIED 2016: M. Fried, *After Caravaggio*, Yale University Press, New Haven-Londra 2016.
- FRITZ 1997: M.P. Fritz, *Giulio Romano et Raphaël: la vice-reine de Naples ou la renaissance d'une beauté mythique*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Parigi 1997.
- FRITZ 2002: M.P. Fritz, "Pieno d'una certa argutia gioconda et sottile [...]" Kardinal Bibbiena und die hohe Kunst der Diplomatie, in G.-R. Tewes, M. Rohlmann (a cura di), *Der Medici-Papst Leo X. Und Frankreich*, Mohr Siebeck, Tübingen 2002, pp. 427-467.
- FROMMEL 1961: C.L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, de Gruyter, Berlino 1961.
- FURLAN 1996: C. Furlan, *La "fortuna" di Michelangelo a Venezia nella prima metà del Cinquecento* in PUPPI, ROSSI 1996, pp. 19-25.
- GAUTIER 2011: T. Gautier, *Le Musée du Louvre*, Louvre éditions, Paris 2011.
- GERE, TURNER 1983: J.A. Gere, N. Turner (a cura di), *Drawings by Raphael from the Royal Library, the Ashmolean, the British Museum, Chatsworth and other English collections*, British Museum Publications Limited, Londra 1983.
- GHIRARDI 1994: A. Ghirardi, «Ritratto e scena di genere. Arte, scienza, collezionismo nell'autunno del Rinascimento», in V. Fortunati (a cura di), *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento: un'avventura artistica tra natura e idea*, Nuova Alfa Editoriale, Electa, Milano 1994, pp. 148-183.
- GHISSETTI GIAVARINA 1984: A. Ghisetti Giavarina, «Baldassarre Peruzzi a Napoli e la villa di Poggioreale», in *Napoli nobilissima*, 23, 1984, pp. 17-24.
- GIACOMELLI 2017: L. Giacomelli, *Rivisitazione dell'antico. Sculture dipinte tra realtà e invenzione nella pittura di Marcello Fogolino*, in G.C.F. Villa, L. Dal Prà, M. Botteri (a cura di), *Ordine e bizzarria. Il Rinascimento di Marcello Fogolino*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 8 luglio – 5 novembre 2017), Castello del Buonconsiglio, Trento 2017, pp. 57-67.
- GINZBURG 2000: S. Ginzburg, *Annibale Carracci a Roma: gli affreschi di Palazzo Farnese*, Donzelli, Roma 2000.
- GIUSTI-LEONE DE CASTRIS 1988: P. Giusti, P. Leone de Castris, "Forastieri e regnicoli". *La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*, Electa, Napoli 1985.
- GLI AFFRESCHI DEL ROMANINO 1987: *Gli affreschi del Romanino nella Loggia del Castello del Buonconsiglio in Trento: documentazione grafica del restauro, 1985-1986*.
- GNANN 2007: A. Gnann, *Parmigianino - die Zeichnungen*, 2 voll., Michael Imhof Verlag.
- GNANN 2020: A. Gnann, *Raphael's Designs for the Tapestries in the Sistine Chapel*, in *Raphael - the Power of Renaissance Images: the Dresden Tapestries and their Impact*, catalogo della mostra (Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, 6 giugno - 30 agosto 2020; Ohio, Columbus Museum of Art, 14 novembre 2020 -7 marzo 2021), Sandstein Verlag, Dresda 2020, pp. 30-51.
- GOETHE 2014: J.W. Goethe, *Le affinità elettive*, Mondadori, Milano 2011.

- GOFFEN 1987: R. Goffen, «Renaissance Dreams», in *Renaissance Quarterly*, 40, 1987, pp. 682-706.
- GOFFEN 1997: R. Goffen, *Titian's Women*, Yale University Press, New Haven 1997.
- GOFFEN 2002: R. Goffen, *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, Yale University Press, New Haven 2002.
- GOMBRICH 1950: E.H. Gombrich, «The Sala dei Venti in the Palazzo Te», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1950, pp. 189-201.
- GOMBRICH 1971 [1951] : E. Gombrich, *Il cavallo a manico di scopa ovvero le radici della forma artistica [1951]*, in *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Giulio Einaudi editore, Torino 1971, pp. 3-19.
- GOMBRICH 2002 [1960]: E. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica [1960]*, Phaidon, Londra 2002.
- GOMBRICH 1985: E. Gombrich, *Momento e movimento nell'arte*, in *L'immagine e l'occhio*, Einaudi, Torino 1985, pp. 37-63.
- GOULD 1982: C. Gould, «Raphael versus Giulio Romano: the swing back», in *The Burlington magazine*, 124, 1982, pp. 479-487.
- GRANDI, MEDICA 1987: R. Grandi, M. Medica (a cura di), *Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini*, Grafis edizioni, Casaleto di Reno 1987.
- GRAZIOLI 2014: L. Grazioli, *Figura di schiena*, Doppiozero, Milano 2014.
- GREGORI 1986: M. Gregori, *Pittura del Cinquecento a Brescia*, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, Milano 1986.
- GREGORI 1991: M. Gregori, «Giulio romano e Caravaggio», in MANTOVA 1991, pp. 187-202.
- GROSSO 2016: M. Grosso, «Fonti antiche e moderne per la pittura religiosa di Tiziano nel sesto decennio», in *Arte Veneta*, 72, 2015, pp. 61-75.
- HALL 2011: M. Hall, *The Sacred Image in the Age of Art. Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio*, Yale University Press, New Haven 2011.
- HAMMER-TUGENDHAT 2000: D. Hammer-Tugendhat, «Kunst der Imagination/Imagination der Kunst. Die Pantoffeln Samuel van Hoogstratens», in K. Krüger, A. Nova (a cura di), *Imagination und Wirklichkeit: zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, von Zabern, Mainz 2000, pp. 139-153.
- HAMMER-TUGENDHAT 2010: D. Hammer-Tugendhat, «Tournez s'il vous plaît! Transkriptionen einer Rückenfigur Gerard ter Borchs», in *Ambiguität in der Kunst*, Böhlau, Köln 2010, pp. 73-91.
- HÄRB 2015: F. Härb, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Ugo Bozzi editore, Roma 2015
- HARTT 1958: F. Hartt, *Giulio Romano*, 2 voll., Yale University Press, New Haven 1958.

- HASENMUELLER 1980: C. Hasenmueller, «A Machine for the Suppression of Space: Illusionism as Ritual in a Fifteenth Century Painting», in *Semiotica*, 29/1-2, 1980, pp. 53-94.
- HOCHMANN 1992: M. Hochmann, *Peintres et commanditaires à Venise (1540 - 1628)*, Ecole Française de Rome, Roma 1992.
- HOWGATE 2012: S. Howgate (a cura di), *Lucian Freud. Porträts*, catalogo della mostra (Londra, National Portrait Gallery, 9 febbraio – 28 maggio 2012; Fort Worth, Modern Art Museum of Fort Worth, 2 luglio – 28 ottobre 2012), Prestel, München 2012.
- HUMFREY 2007: P. Humfrey, *Titian*, Phaidon Press, London 2007.
- ILCHMAN 2009: F. Ilchman, *Venetian Painting in an Age of Rivals*, in BOSTON 2009, pp. 21-40.
- ILCHMAN 2014: F. Ilchman, *Jacopo Tintoretto in Process: the Making of a Venetian Master, 1540 -1560*, tesi di dottorato, Columbia University, New York 2014.
- IMBERT 2015: A.-L. Imbert, *Regardeurs, flâneurs, voyageurs dans l'horizon d'une culture prémoderne du paysage. Quelques réflexions à partir du Bon gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti*, in A.-L. Imbert (a cura di), *Regardeurs, flâneurs et voyageurs dans la peinture*, atti del convegno (Parigi, INHA, 5-6 giugno 2009), Publication de la Sorbonne, Parigi 2015, pp. 31-52.
- IMPIERI 2012-2013: E. Impieri, *Nicolò Franco prosatore e poeta tra innovazione e tradizione*, tesi di laurea magistrale in lingua e letteratura italiana discussa presso l'Università di Pisa, a.a. 2012-2013.
- FEIGENBAUM 1992: G. Feigenbaum, *When the Subject Was Art. The Carracci as Copyists*, in G. Perini (a cura di), *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, atti del colloquio C.I.H.A. (Bologna, 1990), Nuova Alfa, Bologna 1992, pp. 297-311.
- JACOBS 2000: H. Jacobs, «Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Mascolo, Grazia», in *The Art Bulletin*, 82, 2000, pp. 51-67.
- JENKINS 1977 [1947]: M. Jenkins, *The State Portrait, its Origin and Evolution*, College Art Association of America, New York 1947 (trad. it., *Il ritratto di stato*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1977).
- JOANNIDES 1983: P. Joannides, *The Drawings of Raphael, with a Complete Catalogue*, University of California Press, Berkeley 1983.
- JOANNIDES 1985: P. Joannides, «The Early Easel Paintings of Giulio Romano», in *Paragone*, 36, 1985, 425, pp. 17-46.
- JOANNIDES 1989: P. Joannides, «The Giulio Romano Exhibition in Mantua», in *Paragone*, 40, 475, 1989, pp. 61-73.
- JOANNIDES 1990: P. Joannides, «On Some Borrowings and Non-Borrowings from Central Italian and Antique Art in the Work of Titian c. 1510 - c. 1550», in *Paragone*, 41, 1990, 23, pp. 21-45.
- JOANNIDES 1999: P. Joannides, *Classicità e classicismo nella pittura veneta del Cinquecento*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto*, 3 voll., Electa, Milano 1999, III, pp. 1041-1078.

- JOANNIDES 2000: P. Joannides, «Giulio Romano in Raphael's Workshop», in *Te. Quaderni di Palazzo Te*, 8, 2000, pp. 35-45.
- JOANNIDES 2001: P. Joannides, *Titian to 1518: the Assumption of Genius*, Yale University Press, New Haven 2001.
- JONES 2000 J. Jones, «Leigh Bowery (Seated), Lucian Freud (1990)», in *The Guardian*, 18 Novembre 2000.
- KANT 1999 [1790]: I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999.
- KEAZOR 2007: H. Keazor, «*Il vero modo*»: *die Malereireform der Carracci*, Mann, Berlin 2007.
- KECKS 1996: R.G. Kecks, *La formazione artistica del Ghirlandaio*, in in W. Prinz, M. Seidel (a cura di), *Domenico Ghirlandaio*, atti del convegno internazionale (Firenze, 16-18 ottobre 1994), Centro di, Firenze 1996, pp. 43-60.
- KECKS 2000: R. G. Kecks, *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, Kunstverl. München 2000.
- KEIZER 2011: J. Keizer, «Michelangelo, Drawing, and the Subject of Art», in *The Art Bulletin*, 93, 2011, 3, pp. 304-324.
- KEMP 1985: W. Kemp, «Death at Work: A Case Study on Constitutive Blanks in Nineteenth-Century Painting», in *Representations*, 10, 1985, pp. 102-123.
- KEMP 1998: W. Kemp, *The Work of Art and its Beholder: the Methodology of Aesthetic of Reception*, in A. Cheetham (a cura di), *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, pp. 180-196.
- KRISCHEL 2018: R. Krischel, *Tintoretto al lavoro*, in VENEZIA-WASHINGTON 2018-2019, pp. 64-83.
- MCNEIL KETTERING 1993: A. McNeil Kettering, «Ter Borch's Ladies in Satin», in *Art History*, 16, 1993, 1, pp. 95-124
- KOCH 1965: M. Koch, *Die Rückenfigur im Bild. Von der Antike bis zu Giotto*, Recklinghausen, Bongers 1965.
- KOERNER 1985: J. L. Koerner, «Borrowed sight: The halted traveller in Caspar David Friedrich and William Wordsworth», in *Word & Image*, 1. 1985, Taylor & Francis Group, London 1985, pp. 149-163.
- KOERNER 2009: J. L. Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, Reaktion Books, London 2009
- KOSHIKAWA 2018: M. Koshikawa, *Disegnatore*, in VENEZIA-WASHINGTON 2018-2019, pp. 170-189.
- KRISCHEL 2009: R. Krischel, «Jacopo Tintoretto and Giulio Romano», in *Jacopo Tintoretto*, Proceeding of the Internation Symposium Jacopo Tintoretto, Madrid, Museo Nacional del Prado, 26-27/02/2007, Museo del Prado, Madrid 2009, pp. 58 – 65.

- LANGDON 1989: G. Langdon, «A Reattribution: Alessandro Allori's Lady with a Cameo», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52, 1989, pp. 25-45.
- LATINI 2007: M. Latini, «Tintoretto e la trappola dello sguardo. Note su Th. Bernhard e Jean-Paul Sartre», in *Bollettino sartriano*, 3, 2007, pp. 195-214.
- LAURENZA 2005: D. Laurenza, «Possibili tracce di Leonardo nella cultura artistico-scientifica bolognese all'epoca di Passerotti e dei Carracci (una incisione di soggetto animalistico il Codice Huygens)», in *Raccolta Vinciana*, 31, 2005, pp. 331-351.
- LAZZARINI 2010: E. Lazzarini, *Nudo, arte e decoro. Oscillazioni estetiche negli scritti d'arte del Cinquecento*, Pacini editore, Pisa 2010.
- LECCHINI GIOVANNONI 1991: S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Allemandi, Torino 1991
- LEONARDO DA VINCI 1651: Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaelle DuFresne*, Parigi 1651.
- LEONARDO DA VINCI: 1890 Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura: condotto sul Cod. Vaticano Urbinato 1270*, Unione cooperativa editoriale, Roma 1890.
- LEONARDO DA VINCI 1995: L. da Vinci, *Libro di pittura, codice urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, C. Pedretti (a cura di), 2 voll., Giunti, Firenze 1995.
- LIEBERMAN 1994: W.S. Lieberman, in «Recent Acquisitions. A Selection, 1992-1993», in *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 51, Fall 1993, pp. 64-65.
- LIMENTANI VIRDIS 1999: C. Limentani Virdis, *Alcune note e proposte sul fiamminghismo di Giovanni Santi*, in a R. Varese (a cura di), *Giovanni Santi*, atti del convegno internazionale (Urbino, 17-19 marzo 1995), Electa, Milano 1999, pp. 115-118.
- LOH 2015: M.H. Loh, *Still Lives. Death, Desire, and the Portrait of the Old Master*, Princeton University Press, Princeton 2015.
- LOISEL 1994: C. Loisel, *Le dessin à Bologne (1580-1620). La réforme des trois Carracci*, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, Parigi 1994.
- LOISEL 2000: C. Loisel (a cura di), *Gli affreschi dei Carracci. Studi e disegni preparatori*, Rolo Banca, Bologna 2000.
- LOISEL 2004: C. Loisel, *Inventaire général des dessins italiens. 7. Ludovico, Agostino, Annibale Carracci*, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, Parigi 2004.
- LONGHI 1940: R. Longhi, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, Sansoni, Firenze 1940.
- LORENTZ 2004: P. Lorentz, *La crucifixion du parlement de Paris*, Réunion des Musées Nationaux, Parigi 2004
- LUCIANO DI SAMOSATA 1988: Luciano di Samosata, *I dialoghi e gli epigrammi*, traduzione di Luigi Settembrini, Fratelli Melita, Genova 1988, 2 voll.

- LUCCHESI RAGNI, 2021: Elena Lucchesi Ragni, *“Le meraviglie di due pennelli”: Romanino e Lattanzio Gambara in Palazzo Averoldi*, in P. Balzani, Elisa B. (a cura di), *Palazzo Averoldi. Arte e storia di una nobile dimora bresciana*, Scalpendi, Milano, 2021, pp. 47-63.
- MACOLA 2007: N. Macola, *Sguardi e scritture. Figure con libro nella ritrattistica italiana della prima metà del Cinquecento*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2007.
- MAHON 1947: D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Warburg Institute, Londra 1947.
- MAHON 1953: D. Mahon, «Eclecticism and the Carracci. Further Reflections on the Validity of a Label», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, 1953, 3/4, pp. 303-341.
- MALVASIA 1678: C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., Bologna 1678.
- MALVASIA 1686: C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna*, Bologna 1686.
- MALVASIA 1694: C.C. Malvasia *Il claustro di San Michele in Bosco*, Bologna 1694.
- MAMOLI ZORZI 1996: R. Mamoli Zorzi, *Jacopo Tintoretto, John Ruskin e Henry James*, in PUPPI, ROSSI 1996, pp. 55-62.
- MANCA 2015: J. Manca, *Subject matter in Italian Renaissance art. A study of early sources*, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe 2015.
- MANCINI 1987: V. Mancini, *Note sugli esordi di Lambert Sustris*, in *Per ricordo di Sonia Tiso. Scritti di storia dell'arte fiamminga e olandese*, Corbo, Ferrara 1987, pp. 61-72
- MANTOVA 1991: *Giulio Romano*, atti del convegno, «Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento», Accademia Nazionale virgiliana (a cura di), Mantova, 1-5 ottobre 1989, Mantova, Palazzo Ducale, Teatro Scientifico del Bibiena, Accademia Nazionale virgiliana, Mantova 1991.
- MARABOTTINI 1966: A. Marabottini (a cura di), *Le “Arti di Bologna” di Annibale Carracci*, Edizione dell'Elefante, Roma 1966.
- MARABOTTINI 1973: A. Marabottini, *Su i disegni di Annibale Carracci per le “Arti di Bologna”*, in *Studi offerti a Giovanni Incisa Dalle Rocchetta*, Società Romana di Storia Patria, Roma 1973, pp. 273-292.
- MARANGONI 2020: E. Marangoni, *Viceversa. Il mondo visto di spalle*, Johan & Levi editore, Sant'Egidio alla Vibrata 2020.
- MARIN 2014 [1988]: L. Marin, *Della rappresentazione* [1988], a cura di L. Corrain, Mimesis, Sesto San Giovanni 2014.
- MARTENS 1994: D. Martens, *L'illusion du réel*, in B. de Patoul, M. Wynn Ainsworth (a cura di), *Les primitifs flamands et leur temps*, Renaissance du Livre, Louvain-la-Neuve 1994, pp. 255-277.
- MASON 1996: S. Mason, *Intorno al soffitto di San Paternian: gli artisti di Vettore Pisani*, in PUPPI, ROSSI 1996, pp. 71-75.

- MASSANI 1646: G.M. Massani, *Diverse figure al numero di ottanta, Disegnate di penna nell'hore di ricreatione da annibale carracci intagliate in rame. E cavate dagli originali da simone guilino paragino*, Roma 1646
- MATTIOLI 1995: [1539] P.A. Mattioli, *Il Magno Palazzo del Cardinale di Trento [1539]*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Il castello del Buonconsiglio. Percorso nel Magno Palazzo*, Temi editrice, Trento 1995, pp. 73-227.
- MAZZA 1992: A. Mazza (a cura di), *Paolo Pino, teorico d'arte e artista: il restauro della pala di Scorzè*, Scorzè 1992.
- MCTAVISH 2015: D. McTavish, *From Rome and Florence to Venice: some observations on the painter's art about 1540*, in A. Geremicca (a cura di), *Francesco Salviati. "Spirito veramente pellegrino ed eletto"*, Campisano editore, Roma 2015, pp. 65-73.
- MCTIGHE 1993: S. McTighe, «Perfect Deformity Ideal Beauty and the "Imaginaire" of Work: the Perception of Annibale Carracci's "Arti di Bologna" in 1646», in *The Oxford Journal*, 16, 1993, pp. 75-91.
- MEIJER 2004: B.W. Meijer, *Ferrara e il Nord*, in J. Bentini (a cura di), *Gli Este a Ferrara. 2. Una corte nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Ferrara, 14 marzo – 16 giugno 2004), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004, pp. 146-157.
- MEIJER 2008: B.W. Meijer, *Firenze e gli antichi Paesi Bassi: una stagione di contiguità culturale del tutto particolare*, in FIRENZE 2008, pp. 16-21.
- MEISS 1976: M. Meiss, *The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, Harper & Row, New York 1976.
- MEYER ZUR CAPELLEN 2005: J. Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings. 2. The Roman Religious Paintings, ca. 1508 - 1520*, Arcos-Verl, Landshut 2005.
- MEYER ZUR CAPELLEN 2008: J. Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of his Paintings. 3. The Roman Portraits, ca. 1508 – 1520*, Arcos-Verl, Landshut 2008.
- MISERY 2012: N. Misery, «Le portrait de Galeazzo Sanvitale par Parmigianino (1524). Crise des identités nobiliaires à Parme (1520- 1540)», in *Europa Moderna. Revue d'histoire et d'iconologie*, 3, 2012, *Image(s) de soi et identité*, pp. 4-53
- MODESTI 2014: P. Modesti, *Le delizie ritrovate. Poggioreale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese*, Leo S. Olschki editore, Firenze 2014.
- MONCALLERO 1953: G. L. Moncallero, *Il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena umanista e diplomatico (1470-1520)*, Leo S. Olschki editore, Firenze 1953.
- NANCY 2002 [2000]: J.L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina editore, Milano 2002.
- NATALI 1995: A. Natali, *La piscina di Betsaida. Movimenti nell'arte fiorentina del Cinquecento*, Maschietto & Musolino, Firenze 1995.
- NATALI 2006a: A. Natali, *La donna col cammeo: Ortensia de' Bardi da Montauto dipinta da Alessandro Allori*, Edizioni Polistampa, Firenze 2006.

- NATALI 2006b: A. Natali, *Rosso Fiorentino. Leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006.
- NATALI 2014: A. Natali, *Dalla pala dello Spedalingo alla Deposizione: il Rosso a Piombino, Napoli e Volterra*, in C. Falciani, A. Natali (a cura di), *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della "maniera"*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 8 marzo - 20 luglio 2014), Mandragora, Firenze 2014, pp. 85-93.
- NESSLRATH 1993: A. Nesselrath, «Raphael's Gift to Dürer», in *Master Drawing*, 31, 1993, 4, pp. 376-389
- NICHOLS 2015: T. Nichols, *Tintoretto. Tradition and Identity*, Reaktion Books, Londra 2015.
- NICHOLS 2016: T. Nichols, *Renaissance Art in Venice: from Tradition to Individualism*, Laurence King Publishing, Londra 2016.
- NICOLINI 1925: F. Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Ricciardi, Napoli 1925.
- NOVA 1994: A. Nova, *Girolamo Romanino*, Allemandi, Torino 1994.
- NOVA 1995: A. Nova, «The Drawings of Girolamo Romanino. Part I», in *The Burlington Magazine*, 137, 1995, pp. 159-168.
- NOVA 2006: A. Nova, *L'opera grafica di Girolamo Romanino*, in *TRENTO 2006*, pp. 320-323.
- OBERHUBER 1971: K. Oberhuber, «Raphael and the State-Portrait 1: The Portrait of Julius II», in *The Burlington magazine*, 113, 1971, pp. 124-131.
- OBERHUBER 1972: K. Oberhuber, «Raphael and the State-Portrait 2: The Portrait of Lorenzo de' Medici», in *The Burlington magazine*, 113, 1972, pp. 436-443.
- PÄCHT 1941: O. Pächt, «Jean Fouquet, a study of his style», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 4, 1940-1941, pp. 85-102.
- PALLUCCHINI 1981: R. Pallucchini, *Per la storia del Manierismo a Venezia*, in *VENEZIA 1981*, pp. 11-68.
- PALLUCCHINI, ROSSI 1982: R. Pallucchini, P. Rossi, *Jacopo Tintoretto*, 2 voll., Alfieri, Venezia 1982.
- PANAZZA 1965: G. Panazza, *Affreschi di Girolamo Romanino*, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, Milano 1965.
- PANOFSKY 1992: E. Panofsky, *Tiziano. Problemi di iconografia*, Marsilio, Venezia 1992
- PANOFSKY 2007 [1927]: E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" [1927]*, Abscondita, Milano 2007.
- PANOFSKY 2010 [1953]: E. Panofsky, *Les Primitifs Flamands*, Hazan, Paris 2010.
- PARDO 1984: M. Pardo, *Paolo Pino's Dialogo di Pittura: A Translation with Commentary*, tesi di dottorato, University of Pittsburgh, Pittsburgh 1984.

- PARDO 1992: M. Pardo, *Testo e contesti del "Dialogo di pittura" di Paolo Pino*, in MAZZA 1992, pp. 33-50.
- PARRONCHI 1989: A. Parronchi, *Giorgione e Raffaello*, Boni, Bologna 1989.
- PASSAMANI 1996: B. Passamani, *Quello eccellente pittore bressano che si ha voluto venire*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Il castello del Buonconsiglio. Dimora dei Principi Vescovi di Trento. Persone e tempi di una storia*, Temi editrice, Trento 1996, pp. 159-191.
- PASSAVANT 1860: J.D. Passavant, *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi*, 2 voll., Renouard, Paris 1860.
- PASSAVANT 1983: G. Passavant, «Reflexe nordischer Graphik bei Raffael, Leonardo, Giulio Romano und Michelangelo», in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 27, 1983, pp. 193-222.
- PASTI 2012: S. Pasti, «Giulio Romano e la Madonna della Gatta: uno studio iconografico», in *Storia dell'arte*, 131, 2012, 31, pp. 27-60.
- PASTI 2017: S. Pasti, «Committenza e iconografia nella Pala Fugger di Giulio Romano», in *Artibus et Historiae*, 76, 2017, 56, pp. 231-257.
- PATTANARO 1999: A. Pattanaro, «La vocazione raffaellesca di Girolamo da Carpi e il confronto con Giulio Romano», in *Nuovi studi*, 4, 1999(2000), 7, pp. 77-104.
- PATTANARO 2000: A. Pattanaro, *Girolamo da Carpi. Ritratti*, Bertoni, Cittadella 2000.
- PEDRETTI 1979: C. Pedretti, *Leonardo*, Capitol, Bologna 1979.
- PEDRETTI 1981: C. Pedretti, *Giorgione e Leonardo*, in R. Pallucchini (a cura di), *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, 2 voll., Olschki, Firenze 1981, II, pp. 485-512.
- PEDRETTI 1994: C. Pedretti, *Leonardo a Venezia*, in R. Maschio (a cura di), *I tempi di Giorgione*, Gangemi, Roma 1994, pp. 96-109.
- PEDRETTI 1996: C. Pedretti, «The Dart Caster», in *Achademia Leonardi Vinci: the Armand Hammer Center for Leonardo Studies at UCLA*, 9, 1996, pp. 55-72.
- PEDROCCO 1990: F. Pedrocco, *Iconografia delle cortigiane di Venezia*, in *Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento. Il gioco dell'amore*, catalogo della mostra (Venezia, Casinò municipale, 2 febbraio – 16 aprile 1990), Berenice, Milano 1990, pp. 81-93
- PEDROCCO 2000: F. Pedrocco, *Tiziano*, Rizzoli, Milano 2000
- PERINI FOLESANI 1981: G. Perini Folesani, *Il lessico tecnico del Malvasia*, in *Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento*, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 1-3 dicembre 1980), Eurografica, Firenze 1981, pp. 219-153.
- PERINI FOLESANI 1990: G. Perini Folesani, *Gli scritti dei Carracci: Ludovico Annibale Agostino Antonio Giovanni Antonio*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1990.

- PERINI FOLESANI 2006: G. Perini Folesani, *Il fregio con le storie di Giasone dipinto dai Carracci a Palazzo Fava Bologna*, in M. Kokole (a cura di), *Mediterranean Myths from Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, Založba ZRC, Ljubljana 2006, pp. 189-211.
- PFISTERER, VON ROSEN 2005: U. Pfisterer, V. von Rosen (a cura di), *Der Künstler als Kunstwerk : Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Reclam, Stuttgart 2005.
- PICKERING 2013: N.A. Pickering, *The English Rothschild Family in the Vale of Aylesbury: their Houses, Collections, and Collecting Activity, 1830-1900*, tesi di dottorato, King's College London, Londra 2013.
- PIERGUIDI 2014: S. Pierguidi, «Le aporie della critica di Malvasia: tra difesa del primato lombardo e ossequio alla teoria eclettica», in *ArtItali*, 20, 2014, pp. 68-78.
- PIERGUIDI 2018: S. Pierguidi, *Fedeltà alle fonti e rispetto della tradizione nell'età della Controriforma: gli apostoli presenti all'Assunzione di Maria al tempo dei Carracci*, in I. Foletti, M. Gianandrea, S. Romano, E. Scirocco (a cura di), *Re-Thinking Re-Making Re-Living Christian Origins*, Viella, Roma 2018, pp. 121-146.
- PIGOZZI 2012: M. Pigozzi, *Bologna: dall'anatomia agli esemplari del corpo*, in G. Olmi, C. Pancino (a cura di), *Anatome: sezione scomposizione raffigurazione del corpo fra Medioevo e età moderna*, Bononia University Press, Bologna 2012, pp. 87-116.
- PIGOZZI 2013: M. Pigozzi, *Annibale Carracci. "Al vivo rappresentava non pur le parti del corpo, ma quelle dell'animo"*, in V. Stoichita, M. Portmann, D.-A. Boariu (a cura di), *Le corps transparent*, atti del convegno internazionale (Roma, Istituto Svizzero, 11-12 giugno 2010), L'Erma di Bretschneider, Roma 2013, pp. 195-214.
- PILLIOD 1972: E. Pilliod, recensione a «Lecchini Giovannoni, Simona: *Alessandro Allori*», *The Burlington Magazine*, 134, 1992, pp. 727-729.
- PILLIOD 2000: E. Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori : a Genealogy of Florentine Art*, Yale Univ. Press, New Heaven 2001.
- PINNEL 1958: M. Pinnel, «Lodovico Carracci's *Assumption of the Virgin*», in *North Carolina Museum of Art bulletin*, 1, 1958, pp. 1-7.
- PINO 1946 [1548]: P. Pino, *Dialogo di pittura*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Guarnati, Venezia 1946.
- PINO 1954 [1948]: P. Pino, *Dialogo di pittura*, a cura di Ettore Camesasca, Rizzoli, Milano 1954.
- PINO 1960 [1548]: P. Pino, *Dialogo di pittura*, in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma. I. Varchi, Pino, Dolce, Danti, Sorte, Laterza*, Bari 1960.
- POMMIER 2002: E. Pommier, *Riflessioni sul Parmigianino ritrattista*, in L. Fornari Schianchi (a cura di), *Parmigianino e il manierismo europeo*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 13 - 15 giugno 2002), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2002, pp. 58-66.
- POMMIER 2003: E. Pommier, *Il ritratto. Storia e teoria dal Rinascimento all'Età dei Lumi*. Torino: Einaudi, 2003.
- POPHAM 1971: A.E. Popham, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, 3 voll., Yale University Press, New Heaven 1971.

- POSNER 1971: D. Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, Phaidon, New York 1971.
- POZZI 1998: M. Pozzi, *Appunti sul Dialogo di Pittura di Paolo Pino*, in M.-F. Piéjus (a cura di), *Regards sur la Renaissance italienne. Mélanges de littérature offerts à Paul Larioville*, Université de Paris X, Nanterre 1998, pp. 383-398.
- PRANGE 2010: R. Prange, *Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur*, in V. Krieger & R. Mader (a cura di) *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines anhaltend aktuellen Topos*, atti del convegno internazionale (Vienna, 05-07 marzo 2009), Böhlau, Köln, 125-167.
- PRETI 2008: C. Preti, *Mattioli, Pietro Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, Roma, 2008, *ad vocem*.
- PROCACCIOLI 2018: P. Procaccioli, «Per amarlo, e non per dargli menda»: ancora sul dossier Aretino-Tintoretto, in *VENEZIA 2018-2019*, pp. 36-49.
- PRODI 1959-1967: P. Prodi, *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, 2 voll., Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1959-1967.
- PRODI 2014 [1965]: P. Prodi «Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica», in *Archivio italiano per la storia della pietà*, IV (1965), pp. 121-212, ristampato in P. Prodi, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna 2014, pp. 53-189.
- PUPPI 2012: L. Puppi (a cura di), *Tiziano. L'epistolario*, Alinari 24 ore, Firenze 2012.
- PUPPI, ROSSI 1996: L. Puppi, P. Rossi (a cura di), *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 24 - 26 novembre 1994), Il Poligrafo, Padova 1996.
- QUEDNAU 1983: R. Quednau, «Raphael und "alcune stampe di maniera tedesca"», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46, 1983, pp. 129-175.
- RAMOS 2015: J. Ramos, «Perte du centre? De l'ambiguïté des Rückenfiguren chez Caspar David Friedrich», in *IMBERT 2015a*, pp. 189-207.
- RAVELLI 1991: L. Ravelli, «Riflessioni sui caratteri espressivi e pittorici di Giulio Romano», in *MANTOVA 1991*, pp. 237 - 274.
- REBECCHINI 2019: G. Rebecchini, *Lo sguardo, i sensi: Giulio Romano e l'arte erotica del Cinquecento*, in *MANTOVA 2019b*, pp. 16-27.
- RIDOLFI 1642: C. Ridolfi, *Vita di Giacopo Robusti detto il Tintoretto, celebre pittore cittadino venetiano*, Oddoni, Venezia 1642.
- ROBERTSON 1993: C. Robertson, «I Carracci e l'invenzione: osservazioni sull'origine dei cicli affrescati di Palazzo Fava», in *Accademia Clementina: Atti e Memorie*, 23, 1993, pp. 271-305.
- ROBERTSON 1997: C. Robertson, «Annibale Carracci and "Invenzione": Medium and Function in the Early Drawings», in *Master Drawings*, 35, 1997, 1, pp. 3-42.

- ROBERTSON 2008: C. Robertson, *The Invention of Annibale Carracci*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo 2008.
- ROMANI 1997: V. Romani, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle «cose del cielo»*, Bertoncetto, Cittadella 1997.
- ROMANI 2007: V. Romani, *Tiziano e il tardo Rinascimento a Venezia: Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese*, E-ducation.it, Firenze 2007.
- ROMANI 2018: V. Romani, *Osservazioni sul percorso del giovane Tintoretto*, in VENEZIA 2018-2019, pp. 58-79.
- ROMANI 2019: V. Romani, *Aretino e Michelangelo, II. Dopo il "Giudizio"*, in A. Bisceglia, M. Ceriana, P. Procaccioli (a cura di), *"Pietro Pictore Arretino". Una parola complice per l'arte del Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 17-19 ottobre 2018), Marsilio, Venezia 2019, pp. 103-115.
- ROSAND 1976: D. Rosand, «Titian's Presentation of the Virgin in the Temple and the Scuola della Carita», in *The Art Bulletin*, 58, 1976, pp. 55-84.
- ROSAND 1996: D. Rosand, *Tintoretto e gli spiriti nel pennello*, in PUPPI, ROSSI 1996, pp. 133-137.
- ROSAND 1997: D. Rosand, *"So-and-so Reclining on Her Couch"*, in R. Goffen (a cura di), *Titian's Venus of Urbino*, Cambridge University Press, Cambridge University Press, Cambridge 1997, pp. 37-62.
- ROSAND 2003: D. Rosand, *Inventing Mythologies: the Painter's Poetry*, in P. Meilman (a cura di), *The Cambridge Companion to Titian*, Cambridge 2003, pp. 35-57.
- ROSKILL 1968: M.K. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, College Art Association of America by New York University Press, New York 1968
- ROSSI 1994: P. Rossi, *Tintoretto*, Giunti, Firenze 1994.
- RUBIN 1995: P. L. Rubin, *Giorgio Vasari: Art and History*, Yale University Press, New Haven 1995.
- RUBIN 2006: P. L. Rubin, «"Contemplating fragments of ancient marbles". Sitters and statues in sixteenth-century portraiture», in *Studiolo*, 4, 2006, pp. 17-38.
- RUBIN 2007: P.L. Rubin, *Portraits by the Artist as Young Man: Parmigianino ca. 1524*, The Gerson Lectures Foundation, Groningen 2007.
- RUBIN 2009: P.L. Rubin, «"Che è di questo culazzino!". Michelangelo and the Motif of the Male Buttocks in Italian Renaissance Art», in *The Oxford Art Journal*, 32, 2009, 3, pp. 427-446.
- RUBIN 2011: P. L. Rubin, «Florenz und das Portrait der Reinassance», in *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke Italienischer Portrait-Kunst*, K. Christiansen, P. L. Rubin (a cura di), catalogo della mostra, Berlino, Bode Museum, 25 agosto 2011 – 20 novembre 2011, New York, Metropolitan Museum of Art, 19 dicembre 2011 - 18 marzo 2012, Hirmer, München 2011, pp. 2-25.
- RUBIN 2013: P. L. Rubin, «Art History from the bottom up», in *Art History*, 36, 2013, 2, pp. 280-309.

- RUBIN 2018: P. L. Rubin, *Seen from Behind. Perspectives on the Male Body and Renaissance Art*, Yale University Press, New Haven 2018.
- RUFFINI 2019: M. Ruffini, *La battaglia di Leonardo. Fortune alterne del dipinto e del cartone*, in R. Barsanti, G. Belli, E. Ferretti, C. Frosinini (a cura di), *La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci. Dalla configurazione architettonica all'apparato decorativo*, Leo S. Olschki editore, Firenze 2019, pp. 333-347.
- RUOTOLO 2017: R.A. Ruotolo, «Il catalodo muliebre nella Napoli del XVI secolo: un contributo di Benedetto Croce», in *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, 22, 2017, pp. 89-112.
- RUTHERGLEN 2018: S. Rutherglen, *Dipinti per facciate, soffitti e mobili*, in VENEZIA-WASHINGTON 2018-2019, pp. 93-102.
- RZUCIDLO 1998: E. Rzucidlo, *Caspar David Friedrich und Wahrnehmung: von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*, Lit, Münster 1998.
- SAINT GIRONS 2015: B. Saint Girons, «Acte esthétique, sublime et figures de dos chez Friedrich», in IMBERT 2015a, pp. 209-230.
- SANTI 1985: G. Santi, *La vita e le gesta di Federico di Montefeltro, Duca d'Urbino*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1985.
- SAPIENZA 2008: V. Sapienza, «Miti, metafore e profezie: le "Storie di Maria" di Jacopo Tintoretto nella sala terrena della Scuola Grande di San Rocco», in *Venezia Cinquecento*, 17, 2007(2008), 33, pp. 49-139.
- SAPORI 2011: G. Saporì, *Risfogliando le "Arti di Bologna": Carracci, Agostini, Massani, Algardi, Guillin*, in S. Ebert-Schifferer, S. Ginzburg (a cura di), *Nuova luce su Annibale Carracci*, atti del convegno internazionale (Roma, Bibliotheca Hertziana, 26-28 marzo 2007), De Luca editore d'arte, Roma 2011, pp. 227-253.
- SAPORI 2015: G. Saporì, *Il libro dei Mestieri di Bologna nell'arte dei Carracci*, Artemide, Roma 2015.
- SASSU 1999: G. Sassu, «Percorsi della Maniera. Tra Giorgio Vasari e Prospero Fontana», in *Arte a Bologna*, 5, 1999, pp. 151-165.
- SASSU 2011: G. Sassu, «Giorgio Aretin invenit. Osservazioni su Vasari "designer" per Prospero Fontana», in *Artibus et historiae*, 32, 2011, 64, pp. 129-151.
- SCHLOSSER MAGNINO 1964 [1924]: J. Von Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, La Nuova Italia, Firenze 1964.
- SCHWAGER 1970: C. Schwager, *Über Jean Fouquet in Italien und sein verlorenes Porträt Papst Eugens IV*, in *Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970*, DuMont Schauberg, Köln 1970, pp. 206-234.
- SCIOLLA 2000: G.C. Sciolla, «Grazia, prestezza, terribilità. Definizione e ricezione della pittura in Paolo Pino e Lodovico Dolce», in *Arte documento*, 14, 2000, pp. 92-95.
- SERLIO 2008 [1544]: S. Serlio, *Trattato di architettura (Libro III); Antiquità di Roma e le altre che sono in Italia, e fuori de Italia*, Ed. Dedalo, Roma 2008.

- SHEARMAN 1972: J. Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, Phaidon, Londra 1982
- SHEARMAN 1987: J. Shearman, *Alfonso d'Este's Camerino*, in «*Il se rendit en Italie*». *Études offertes à André Chastel*, Ed. dell'Elefante-Flammarion, Roma 1987, pp. 209-230.
- SHEARMAN 1995: J. Shearman, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano. "Only connect..."*, Jaca Book, Milano 1995.
- SHEARMAN 2003: J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources*, 2 voll., Yale University Press, New Haven 2003.
- SHEARMAN, WHITE 1958: J. Shearman, J. Witte, «Raphael's Tapestries and their Cartoons. 1.2», in *The Art Bulletin*, 40, 1958, pp. 193-221, 299-323.
- SIEDE 1999: I. Siede, «„Pferde von hinten“ in der New Yorker Doppeltafel. Eine unberücksichtigte Pathosformel und die Rolle Italiens bei ihrer Verbreitung», in *Pantheon*, 57, 1999, pp. 22-32
- SIMONS 2009: P. Simons, « Agostino Carracci's Wit in Two Lascivious Prints», in *Studies in Iconography*, 30, 2009, pp. 198-221.
- SOHM 2017: P.L. Sohm, «Palettes as Signatures and Encoded Identities in Early-Modern Self-Portraits», in *Art History*, 40, 2017, 5, pp. 994–1025.
- LEONE DE CASTRIS, SPINOSA, 1994: N. Spinosa, P. Leone de Castris (a cura di), *La collezione Farnese. I. La scuola emiliana: i dipinti, i disegni*, Electa, Napoli 1994.
- STAEDEL 1935: E. Staedel, *Ikongraphie der Himmelfahrt Mariens*, Heitz, Strassburg 1935.
- STANZANI 1993: A. Stanzani, *Regesto della vita e delle opere*, in BOLOGNA 1993, pp. 199-268.
- STOICHITA 2013 [1993]: V. I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano 2013.
- STOICHITA 2015: V.I. Stoichita, *L'effet Sherlock Holmes. Variations du regard de Manet à Hitchcock*, Hazan, Paris 2015
- STREET 1970: L. Street, «Lodovico Carracci's Assumption of the Virgin in Modena», in *The Art Quarterly*, 33, 1970, pp. 379-392.
- SUMMERS 1978: D. Summers, *David's Scowl*, in *Collaboration in Italian Renaissance Art*, Yale University Press, New Haven 1978, pp. 113-124.
- SUMMERS 1981: D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton University Press, Princeton 1981.
- SUMMERS 2007: D. Summers, «Michelangelo's Battle of Cascina, Pomponius Gauricus, and the invention of a gran maniera in Italian painting», in *Artibus et historiae*, 28.2007, 56, Cracovia 2007, pp. 165-176.
- SUMMERSCALE 2000: A. Summerscale, *Malvasia's "Life of the Carracci": commentary and translation*, Penn State University Press, University Park 2000.

- SUTHERLAND HARRIS 2000: A. Sutherland Harris, «Agostino Carracci's inventions: pen-and-ink studies, 1582 – 1602», in *Master Drawings*, 38, 2000, 4, pp. 393-423.
- TAFURI 1989: M. Tafuri, *Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti*, in MANTOVA 1989, pp. 15-64.
- THOMAS 2012: B. Thomas (a cura di), *Tourner le dos. Sur l'envers du personnage au cinéma*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis Cedex 2012
- TIES 2007: H.-P. Tiens, «Il cardinale Bernardo Cles e il “potere d'amore”. Note sul programma iconografico degli affreschi di Girolamo Romanino nel Castello del Buonconsiglio a Trento», in *Studi trentini di scienze storiche*, 86, 2007, pp. 53-96.
- TOSCANO 2004: G. Toscano, *Opere fiamminghe nelle collezioni di Alfonso il Magnanimo*, in *Le carti aragonesi*, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento Meridionale, Pisa 2004, pp. 165-189
- TOURNIER; BOUBAT 1981: M. Tournier, E. Boubat, *Vues de dos*, Gallimard, Paris 1981.
- TUMIDEI 1996: S. Tumidei, *Dosso (e Battista) al Buonconsiglio*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Il castello del Buonconsiglio. Dimora dei Principi Vescovi di Trento. Persone e tempi di una storia*, Temi editrice, Trento 1996, pp. 131-157.
- UNGER 2019: D.M. Unger, *Redefining Eclecticism in Early Modern Bolognese Painting. Ideology, Practice, and Criticism*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019.
- VACCARO 2002: M. Vaccaro, *Parmigianino. I dipinti*, Allemandi, Torino 2002.
- VAD 1992: P. Vad, *Vilhelm Hammershøi and Danish Art at the Turn of the Century*, Yale University Press, New Haven 1992.
- VASARI 1962: G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, 5 voll., Riccardi, Milano 1962.
- VASARI 1966-1987: G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, 11 voll., S.P.E.S., Firenze 1966-1987.
- VECELLIO 1590: C. Vecellio, *Degli Habiti antichi e moderni di diverse parti del mondo*, Venezia 1590.
- VENTURI 1926: A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento. Parte II*, Hoepli, Milano 1926.
- VENTURI 1929: A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento. Parte Quarta*, Hoepli, Milano 1929.
- VITALI 2011: S. Vitali, *Romulus in Bologna. Die Fresken der Carracci im Palazzo Magnani*, Hirmer, München 2011.
- WAGEN 1854: G.F. Wagen, *Treasures of art in Great Britain: being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss.*, Murray, Londra 1854
- WALDMAN 2007: L.A. Waldman, «A rediscovered portrait of Benvenuto Cellini attributed to Francesco Ferrucci del Tadda and Cellini», in *The Burlington Magazine*, 149, 2007, 1257, pp. 820-830.

- WARBURG 1980 [1902]: A. Warburg, *Arte fiamminga e primo Rinascimento fiorentino [1902]*, in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1980, pp. 147-170.
- WATSON 1977: F. Watson, «Collectors Contrasted: Baron Mayer Amschel de Rothschild and the 5th Earl of Rosebery at Mentmore and Elsewhere», in *Art at Auction*, 243, 1977, pp. 12-30
- WEIL GARRIS POSNER 1974: K. Weil Garris Posner, *Leonardo and Central Italian Art: 1515-1550*, New York University Press, New York 1974.
- WELTZIEN 2001: F. Weltzien, «Der Rücken als Ansichtsseite. Zur „Ganzheit“ des geteilten Körpers», in C. Benthien, C. Wulf (a cura di), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Rowohlt-Taschenbuch-Verlag. Reinbek bei Hamburg 2001, pp. 439-460.
- WETENHALL 1984: J. Wetenhall, «Self-Portrait on an Easel. Annibale Carracci and the Artist in Self-Portraiture», in *Art International*, 27, 1984,3, pp. 49-55.
- WILKS 2005: G. Wilks, *Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre*, Tectum-Verlag, Marburg 2005.
- WIND 1969: E. Wind, *Giorgione's Tempesta. With Comments on Giorgione's Poetic Allegories*, Clarendon Press, Oxford 1969.
- WIND 1985: E. Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Adelphi, Milano 1985.
- WINNER 1989: M. Winner, *Annibale Carracci's Self Portraits and the Paragone Debate*, in I. Lavin (a cura di), *World Art. Themes of Unity in Diversity*, Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art, 3 voll., University Park 1989, II, pp. 509-515.
- WITTKOWER 1952: R. Wittkower, *Drawings of the Carracci in the Collections of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Phaidon Press, Londra 1952.
- WOLK-SIMON 2011: L. Wolk-Simon, «The Lost Decoration of the Chapel of the Magdalene by Giulio Romano and Giovanni Francesco Penni in SS. Trinità dei Monti in Rome: Some New Drawings», in *Master Drawings*, 49, 2011, 2, pp. 147-158.
- WOLTERS 1987: W. Wolters, *La decorazione delle volte e dei soffitti del Castello del Buonconsiglio*, in P. Prodi (a cura di), *Bernardo Clesio e il suo tempo*, atti del convegno internazionale di studi (Trento, 29 maggio - 1 giugno 1985) Bulzoni, Roma 1987, pp. 417-428.
- WOODS-MARSDEN 1998: J. Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: the Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, Yale University Press, New Haven 1998.
- WOODS-MARSDEN 2001: J. Woods-Marsden, *Portrait of the Lady, 1430-1520*, in *Virtue and Beauty, Leonardo's "Ginevra de' Benci" and Renaissance Portraits of Women*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 30 settembre 2001 - 6 gennaio 2002), Princeton University Press, Princeton 2001, pp. 62-87.
- YALÇIN 2004: F. Yalçin, *Anwesende Abwesenheit. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte von Bildern mit menschenleeren Räumen, Rückenfiguren und Lauschern im Holland des 17. Jahrhunderts*, Dt. Kunstverl., München 2004

- YEGUAS I GASSÓ 2009: J. Yeguas i Gassó, *El mausoleu de Bellpuig: història i art del renaixement entre Nàpols i Catalunya*, Bellpuig, Saladrigues 2009.
- YOUNG, JOANNIDES 1995: P. Young, P. Joannides, «Giulio Romano's Madonna at Apsley House», in *The Burlington magazine*, 137, 1995, pp. 728-736.
- ZAPPERI 1989: R. Zapperi, *Annibale Carracci. Ritratto di artista da giovane*, Einaudi, Torino 1989.
- ZAPPERI 2011: R. Zapperi, «Le postille di Annibale Carracci alle Vite di Vasari: un'apologia della pittura veneziana del Cinquecento», in *Venezia Cinquecento*, 20, 2010 (2011), 39, pp. 171-180.

ESPOSIZIONI

- BOLOGNA 1956: D. Mahon (a cura di), *Mostra dei Carracci. Disegni. Catalogo critico*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1° settembre-31 ottobre 1956), Edizione Alfa, Bologna 1956.
- BOLOGNA 1984: A. Emiliani (a cura di), *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 13 ottobre-16 dicembre 1984), Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1984.
- BOLOGNA 1993: A. Emiliani (a cura di), *Ludovico Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, Pinacoteca Nazionale, 25 settembre – 12 novembre 1993; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 22 gennaio – 10 aprile 1994), Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1993.
- BOLOGNA 1994: V. Fortunati Pietrantonio (a cura di), *Lavinia Fontana, 1552-1614. Per una storia delle donne: uno studio sulla creatività femminile nell'analisi dei dipinti di una donna artista nel tardo Cinquecento*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 1 ottobre-4 dicembre 1994), Electa, Milano 1994.
- BOLOGNA 2000: J. Bentini (a cura di), *Il gesto e la memoria: ritratti a Bologna nella seconda metà del Cinquecento*, catalogo della mostra (Settimana per la cultura, 27 marzo-2 aprile 2000), Compositori, Bologna 2000.
- BOLOGNA-FORT WORTH 1993: A. Emiliani (a cura di), *Ludovico Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico - Pinacoteca Nazionale, 25 settembre-12 novembre 1993; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 22 gennaio-10 aprile 1994), Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1993.
- BOLOGNA-ROMA 2006-2007: D. Benati, E. Riccomini (a cura di), *Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 22 settembre 2006 - 7 gennaio 2007; Roma, Centro Culturale Internazionale Chiostro del Bramante, 25 gennaio - 6 maggio 2007), Electa, Milano 2006.
- BOLOGNA-WASHINGTON-NEW YORK 1986-1987: *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti, Museo Civico Archeologico, 10 settembre-10 novembre 1986; Washington, National Gallery of Art, 19 dicembre 1986-16 febbraio 1987; New York, The Metropolitan

- Museum of Art, New York, 26 marzo-24 maggio 1987), Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1986.
- BOSTON 2009: F. Ilchman (a cura di), *Titian, Tintoretto, Veronese: Rivals in Renaissance Venice*, catalogo della mostra (Boston, Museum of Fine Arts, 15 marzo 2009 - 16 agosto 2009), Lund Humphries, Farnham 2009.
- BRESCIA-FRANCOFORTE 1990: B. Passamani (a cura di), *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia, 3 marzo-31 maggio 1990; Francoforte, Schirn Kunsthalle, 8 giugno-3 settembre 1990), Electa, Milano 1990.
- BRUXELLES 2003-2004: O. Calabrese (a cura di), *Venere svelata. La Venere di Urbino di Tiziano*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 11 ottobre 2003-11 gennaio 2004), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003.
- CASTELFRANCO VENETO 2009-2010: E.M. Dal Pozzolo, L. Puppi (a cura di), *Giorgione*, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 dicembre 2009-11 aprile 2010), Skira, Milano 2009.
- FIRENZE 1996-1997: A. Cecchi, A. Natali (a cura di), *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 28 settembre 1996-6 gennaio 1997), Marsilio, Venezia 1996.
- FIRENZE 2007: M. Gregori, R. Maffei (a cura di), *Un'altra bellezza. Francesco Furini*, catalogo della mostra, Firenze, Museo degli argenti, 22 dicembre 2007 - 27 aprile 2008, Mandragora, Firenze 2007.
- FIRENZE 2007-2008: M. Gregori, R. Maffei (a cura di), *Un'altra bellezza. Francesco Furini*, catalogo della mostra, (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 22 dicembre 2007-27 aprile 2008), Mandragora, Firenze 2007.
- FIRENZE 2008: B.W. Meijer, S. Padovani (a cura di), *Firenze e gli antichi Paesi Bassi, 1430-1530: dialoghi tra artisti, da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 20 giugno-26 ottobre 2008), Sillabe, Livorno 2008.
- FIRENZE 2019: Biennale Internazionale dell'Antiquariato (Firenze, Palazzo Corsini 2019), Enrico Frascione, Firenze 2019.
- FORLÌ 2018: A. Bacchi, D. Benati, A. Paolucci, P. Refice, U. Tramonti (a cura di), *L'eterno e il tempo, tra Michelangelo e Caravaggio*, catalogo della mostra (Forlì, Musei di San Domenico, 10 febbraio-17 giugno 2018), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018.
- LONDRA 1878: *The Exhibition of the Royal Academy, 1878*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts), Londra 1878.
- LONDRA 1982: *Catalogue of Important Old Master Paintings Including Works by Alessandro Allori*, catalogo d'asta (Londra, Sotheby's, 21 aprile 1982), Londra 1982.
- LONDRA 2001: M. Bury (a cura di), *The Print in Italy. 1550-1620*, catalogo della mostra (Londra, British Museum, 27 settembre 2001-06 gennaio 2002), British Museum Press, Londra 2001.

- LONDRA 2010: M. Evans (a cura di), *Raphael: Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel*, catalogo della mostra (Londra, Victoria and Albert Museum, 8 settembre-17 ottobre 2010), V&A Publication, Londra 2010.
- LONDRA 2016: S. Facchinetti, A. Galansino, P. Rumberg (a cura di), *In the Age of Giorgione*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 12 marzo-5 giugno 2016), Royal Academy of Arts, Londra 2016.
- LOS ANGELES-LONDRA 2018-2019: T. Kren, J. Burke, S.J. Campbell (a cura di), *The Renaissance Nude*, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 30 ottobre 2018 - 27 gennaio 2019; Londra, Royal Academy of Arts, 2 marzo - 2 giugno 2019), J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2018.
- MADRID 2003: M. Falomir (a cura di), *Tiziano*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 10 giugno-7 settembre 2003), Museo Nacional del Prado, Madrid 2003.
- MADRID 2007: M. Falomir (a cura di), *Tintoretto*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 30 gennaio - 13 maggio 2007), Holberton, Londra 2007.
- MADRID-PARIGI 2012-2013: T. Henry, P. Joannides (a cura di), *Raphaël: les dernières années*, catalogo della mostra, (Madrid, Museo Nacional del Prado, 12 giugno-16 settembre 2012; Parigi, Musée du Louvre 11 ottobre 2012-14 gennaio 2013), Hazan, Parigi 2012.
- MANTOVA 1989: *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 1° settembre-12 novembre 1989), Electa, Milano 1989.
- MANTOVA 2019-2020a: L. Angelucci, R. Serra, P. Assmann, P. Bertelli (a cura di), «*Con nuova e stravagante maniera*»: *Giulio Romano a Mantova*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso museale Palazzo ducale di Mantova, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), Skira, Milano 2019.
- MANTOVA 2019-2020b: B. Furlotti, G. Rebecchini, L. Wolk-Simon (a cura di), *Giulio Romano, arte e desiderio*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), Electa, Milano 2019.
- MANTOVA-VIENNA 1999: K. Oberhuber (a cura di), *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 20 marzo-30 maggio 1999, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 23 giugno-5 settembre 1999), Electa, Milano 1999.
- NAMUR 2020-2021: *Vu.e de dos – Images à contre-courant*, catalogo della mostra (Namur, le Delta, 26 settembre 2020 – 3 gennaio 2021), Stichting Kunstboek BVBA, Legeweg 2020
- NAPOLI 2006: N. Spinosa (a cura di), *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 25 marzo - 4 aprile 2006), Electa, Napoli 2006.
- NEW YORK 2002: T.P. Campbell (a cura di), *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 12 marzo-19 giugno 2002), Metropolitan Museum of Art, New York 2002.
- NEW YORK 2017-2018: C. Bambach (a cura di), *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 13 novembre 2017-12 febbraio 2018), Yale University Press, London-New Haven 2017.

- NEW YORK-WASHINGTON 2018-2019: J. Marciari (a cura di), *Drawing in Tintoretto's Venice*, catalogo della mostra (New York, Morgan Library and Museum, 12 ottobre 2018-27 gennaio 2019; Washington, National Gallery of Art, 3 marzo-26 maggio 2019), Paul Holberton, Londra 2018.
- OXFORD-LONDRA 1996-1997: C. Robertson, C. Whistler (a cura di), *Drawings by the Carracci from British Collections*, catalogo della mostra (Oxford, Ashmolean Museum, 10 dicembre 1996-31 marzo 1997, Londra, Hazlitt, Gooden and Fox, 9 aprile-9 maggio 1997), Ashmolean Museum, Oxford 1996.
- PARIGI 1983-1984: *Raphaël dans les collections françaises. Hommage à Raphaël*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 15 novembre 1983-13 febbraio 1984), Réunion des Musées Nationaux, Parigi 1983.
- PARIGI 1993: M. Laclotte, G. Nepi-Scirè (a cura di), *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais, 9 marzo-14 giugno 1993), Réunion des Musées Nationaux, Parigi 1993.
- PARIGI 2015: D. Cordellier (a cura di), *Parmigianino. Dessins du Louvre*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 17 dicembre 2015-15 febbraio 2016), Officina Libraria, Milano 2015.
- PARIGI 2018: R. Krischel (a cura di), *Tintoret. Naissance d'un génie*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Luxembourg, 7 marzo-1° luglio 2018), Éditions de la Réunion des musées nationaux, Parigi 2018.
- PARIGI 2019a: J.-L. Champion, P. Curie (a cura di), *Hammershøi, le maître de la peinture danoise*, catalogo della mostra (Parigi, Musée Jacquemart-André, 14 marzo-22 luglio 2019), Fonds Mercator, Bruxelles 2019.
- PARIGI 2019b: A. Samson (a cura di), *Back side/Dos à la mode*, catalogo della mostra (Parigi, Palais Galliera, Musée Bourdelle, 5 luglio-17 novembre 2019), Éditions Paris Musées, Parigi 2019.
- PORDENONE 2019-2020: C. Furlan, V. Sgarbi (a cura di), *Il Rinascimento di Pordenone, con Giorgione, Tiziano, Lotto, Correggio, Bassano, Tintoretto*, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria d'Arte Moderna, Parco Galvani, Museo Civico d'Arte, 25 ottobre 2019-2 febbraio 2020), Skira, Milano 2019.
- ROMA 1982: S. Susinno (a cura di), *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 21 ottobre 1982-9 gennaio 1983), 2 voll., De Luca, Roma 1982.
- ROMA 2000: E. Borea, C. Gasparri (a cura di), *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, I-II, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000), De Luca, Roma 2000.
- ROMA 2012: V. Sgarbi (a cura di), *Tintoretto*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 25 febbraio-10 giugno-2012), Skira, Milano 2012.
- ROMA 2020: M. Faietti, M. Lafranconi, F. P. Di Teodoro, F. Vincenzo (a cura di), *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo - 30 agosto 2020), Skira, Milano 2020.

- ROMA 2020-2021: M. Di Monte (a cura di), *L'ora dello Spettatore. Come le immagini ci usano*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 26 novembre 2020 – 5 aprile 2021), Campisano editore, Roma 2020.
- ROMA-PARIGI 1998: C. Monbeig Goguel (a cura di), *Francesco Salviati (1510 - 1563) o la Bella Maniera*, catalogo della mostra (Roma, Académie de France, 29 gennaio – 29 marzo 1998; Parigi, Musée National du Louvre, 30 aprile – 29 giugno 1998), Electa, Milano 1998.
- TRENTO 2006: L. Camerlengo, E. Chini (a cura di), *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 29 luglio-29 ottobre 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006.
- TRENTO 2014: V. Farinella (a cura di), *Dosso Dossi. Rinascimenti eccentrici al Castello del Buonconsiglio*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 12 luglio - 2 novembre 2014), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo-Milano 2014.
- URBINO 2009: L. Mochi Onori (a cura di), *Raffello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, 4 aprile -12 luglio 2009), Electa, Milano 2009.
- VENEZIA 1981: C. Provano, S. Mason Rinaldi (a cura di), *Da Tiziano a El Greco, per la storia del Manierismo a Venezia, 1540 – 1590*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, settembre-dicembre 1981), Electa, Milano 1981.
- VENEZIA 1992: *Leonardo & Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Istituto di cultura di Palazzo Grassi, 22 marzo – 5 luglio 1992), Bompiani, Milano 1992.
- VENEZIA 1999-2000: B. Aikema, B. L. Brown (a cura di), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999-9 gennaio 2000), Bompiani, Milano 1999.
- VENEZIA 2003: G. Nepi Scirè, S. Rossi (a cura di), *Giorgione, "le meraviglie dell'arte"*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1° novembre 2003 - 22 febbraio 2004), Marsilio, Venezia 2003.
- VENEZIA 2015-2016: E.M. Dal Pozzolo, L. Puppi (a cura di), *Splendori del Rinascimento a Venezia. Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 28 novembre 2015-10 aprile 2016), 24 ore cultura, Milano 2015.
- VENEZIA 2018-2019: R. Battaglia, P. Marini, V. Romani (a cura di), *Il giovane Tintoretto*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 7 settembre 2018-6 gennaio 2019), Electa, Milano 2018.
- VENEZIA-WASHINGTON 2018-2019: R. Echols, F. Ilchman (a cura di), *Tintoretto 1519-1594*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 7 settembre 2018-6 gennaio 2019; Washington, National Gallery of Art, 10 marzo – 07 luglio 2019), Marsilio, Venezia 2018.
- VIENNA 2004: S. Ferino-Pagden, G. Nepi Scirè (a cura di), *Giorgione. Mythos und Enigma*, catalogo della mostra (Vienna, Kunsthistorischen Museums, 23 marzo-11 luglio 2004), Skira, Milano 2004.
- VIENNA 2017-2018: A. Gnann (a cura di), *Raphael*, catalogo della mostra, (Vienna, Albertina, 29 settembre 2017-7 gennaio 2018), Hirmer Verlag, Monaco 2017.

WASHINGTON 1999-2000: D. Benati, D. De Grazia (a cura di), *The Drawings of Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 26 settembre 1999-9 gennaio 2000), National Gallery of Art, Washington 1999.

TAVOLE

INTRODUZIONE



Fig. 1 – Raffaello Sanzio, *Studio per la Scuola di Atene*, punta d'argento su carta preparata rosa, mm 278 x 200, Oxford, Asmolean Museum, WA1846.191.

Fig. 2 – Raffaello Sanzio, *Scuola di Atene* (dettaglio), 1508-1511, affresco, Città del Vaticano, Musei Vaticani.



Fig. 3 – Francesco Furini, *La moglie di Lot*, olio su tela, cm 168 x 229, Firenze, Museo della Fondazione Horne.



Fig. 4 – Guercino, *Lot e le figlie*, 1651, olio su tela, cm 172 x 222, Parigi, Musée du Louvre.

1. PER UNA STORIA DELLA FIGURA DI SPALLE



Fig. 1.1 – Ludovico, Agostino e Annibale Carracci, fregio con Storie della Fondazione di Roma, 1590-91, affresco, Bologna, Palazzo Magnani.



Fig. 1.2 – Michelangelo Buonarroti, dettaglio della vela sopra *Salmòn, Booz e Obed*, 1508-12, affresco, Roma, Cappella Sistina.



Fig. 1.3 – Giulio Romano (attr.), *Due putti alati che reggono uno scudo*, 1540 ca, penna e inchiostro marrone, con acquerellatura grigio-marrone su gesso nero, mm 160 x 200, Londra, British Museum, inv. 1874,0808.76.



Fig. 1.4 – Raffaello Sanzio, *Ritratto di Alessandro Farnese*, 1511 ca, olio su tavola, cm 132 x 86, Napoli, Museo nazionale di Capodimonte.



Fig. 1.5 – Giotto di Bondone, *Compianto sul Cristo morto*, 1303-1305 ca., affresco, cm 200 x 185, Padova, Cappella degli Scrovegni.



Fig. 1.6 – *San Girolamo*, Bibbia Stavelot, Londra, British Museum, Add. MS. 28106, fol. 96.



Fig. 1.7 – Gerard Ter Borch, *L'Ammonizione paterna*, 1654, olio su tela, cm 71,4 x 61, Berlino, Gemäldegalerie.

19. Alfred Herglotz,
Dorothea Norman, 1911.
21. Edward Weston,
Catching Light, 1911.



La bellezza della pittura – come della fotografia – è quasi sempre contenuta al suo interno, e nel caso dei soggetti di spalle questo sembra addirittura ancora di più, forse più profondo e in qualche modo eterno.
«Il bello è un successo che ha scritto il filosofo cinese Tsung-Chang-Fan. «Si manifesta indagando. Essere bello è essenzialmente essere velato. [...] Per conoscere ciò che è velato occorre innanzitutto rivolgerci al velo. Il velo è più essenziale dell'oggetto velato.» Nel caso delle figure di schiena, il velo non è una questione di fibre, ma di prospettiva. Poco importa, ovviamente, quale sia il soggetto, perché la visione da sopra le spalle, "parrucchia" il corpo di un modo più intimità e interrogativo verso quanto la metà di una ragazza, anche se quella ragazza è Dorothea Norman, e il corpo è, a tutti gli effetti, il corpo di un corpo qualunque. Le due immagini (figg. 19 e 21) sono diversissime, eppure legate a doppio nodo, e l'incantesimo che producono sugli occhi di chi guarda è scritto nella medesima lingua.»



«Essendo schiena (e anche più o meno coscia, spallato o semplicemente comunicativo, e osservare il mondo da questa prospettiva può portare) non soltanto è interrogativo con un virgolo contro, a stabilire una connessione con lei e intuire qualcosa sul suo corpo, ma anche spingerci a sorgere relazioni su una pluralità di individui, siano essi folle, piccoli gruppi o coppie. In *Proseguita*, romanzo di Wladimir Gombrowicz, un ragazzo e una ragazza stanno camminando in una piazza a poca distanza l'uno dall'altra. Non si conoscono, ma vengono isolati dal resto della folla e accoppiati in un legame inaffidabile a partire dal modo in cui le rispettive anche abitano lo spazio e si espongono al mondo. A compiere questa operazione è il narratore del romanzo, che li osserva di lontano rimascello spettatore esterno di una scena che capita solo grazie al suo sguardo. Non si capisce che il ragazzo e la ragazza non si riconoscano come anime gemelle, e – senza riuscire a spiegarci l'emozione che lo

Fig. 1.4 – tratto da Marangoni 2020, pp. 20-21.

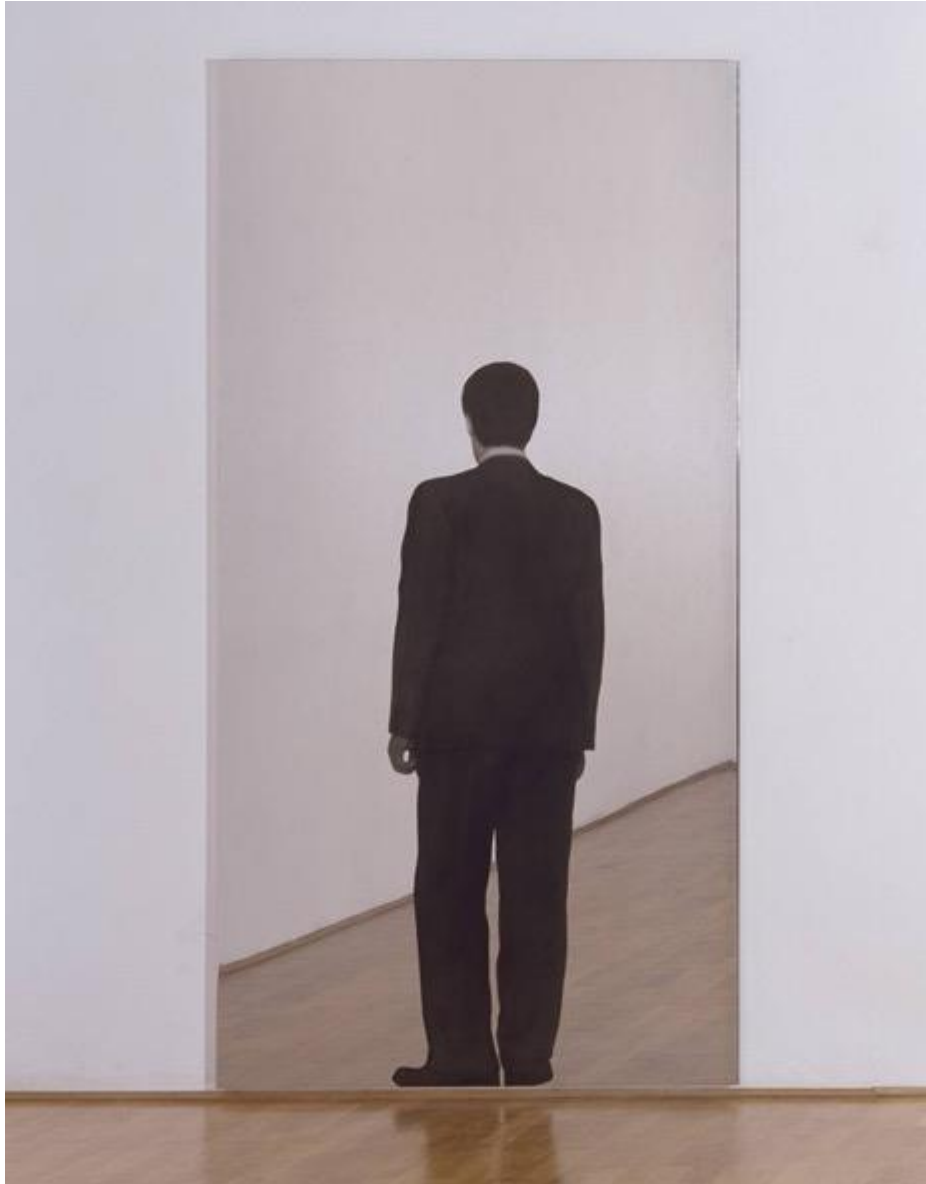


Fig. 1.9 – Michelangelo Pistoletto, *Uomo in piedi*, 1962, serigrafia su acciaio, cm 250 x 125 x 0,25, Londra, Tate Modern.



Fig. 1.10– Giulio Paolini, *Amore e Psiche*, 1981, fotografia su tela emulsionata, telai, tessuti colorati, Tela cm 55 x 65, sette telai cm 55 x 65 ciascuno, misure complessive variabili, New York, The Olnick Spanu Collection.



Fig. 1.11– Vilhelm Hammershøi, *Riposo*, 1905, olio su tela, 49,5 x 46,5, Parigi, Musée d'Orsay.



Fig. 1.12 – Caspar David Friedrich, *Viandante sul mare di nebbia*, 1818, olio su tela, cm 95 x 75, Amburgo, Hamburger Kunsthalle.



Fig. 1.13 – Caspar David Friedrich, *Monaco in riva al mare*, 1809-10, cm 110 x 171,5, Berlino, Alte Nationalgalerie.

2. RECTO/VERSO: RITRATTI DI SPALLE. DAL *RITRATTO DI ISABEL DE REQUESENS*
ALL' *AUTORITRATTO SU CAVALLETTO DI ANNIBALE CARRACCI*



Fig. 2.1– Giulio Romano e Raffaello Sanzio, *Ritratto di Donna Isabel de Requesens, viceregina di Napoli*, 1518, olio su tavola trasportato su tela, cm 120 x 95, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 2.2 - Giulio Romano e Raffaello Sanzio, *Ritratto di Donna Isabel de Requesens* (dettaglio).



Fig. 2.3 – Raffaello Sanzio, *Ritratto di Lorenzo de' Medici*, 1518, olio su tela , cm 97 x 79, New York, già collezione Ira Spanierman.



Fig. 2.4 – Raffaello Sanzio, *San Michele*, 1518, olio su tavola trasportato su tela, cm 260 x 160, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 2.5 – Raffaello Sanzio, *Santa Margherita*, 1518, olio su tavola trasportato su tela, cm 185 x 117 cm, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 2.6 – Raffaello Sanzio, *La Grande Sainte Famille*, 1518, olio su tavola trasportato su tela, cm 207 x 140 cm, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 2.7– Raffaello Sanzio, *La Velata*, 1512-15 ca., olio su tela, cm 82 x 60,5, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 2.8 – Raffaello Sanzio, *Ritratto di giovane donna*, 1518-19 ca., olio su tavola, cm 60 x 40, Strasburgo, Musée de Beaux-Art.



Fig. 2.9 – Raffaello Sanzio, *Ritratto di giovane uomo*, 1510-11 ca., olio su tavola, cm 72 x 56, Cracovia, già al Museo Czartoryski.



Fig. 2.10– Raffaello Sanzio, *Ritratto di Giuliano de' Medici*, 1515-16 ca., tempera e olio su tela, cm 83,2 x 66 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 2.11 – Giulio Romano, *Sacra Famiglia con i santi Giovannino, Marco e Giacomo (Pala Fugger)*, 1521-22 ca., olio su tavola, cm 250 x 190, Roma, Chiesa di Santa Maria dell' Anima.



Fig. 2.12 – Giulio Romano, *Sacra Famiglia con i santi Giovannino, Marco e Giacomo (Pala Fugger)* (dettaglio).



Fig. 2.13 – Giulio Romano, *Studio per la Pala Fugger*, penna, acquerello marrone e biacca, mm 23,3 x 18,8, Firenze, GDSU, U 14615 F.



Fig. 2.14 – Giulio Romano, *Donna allo specchio*, 1520 ca., olio su tavola trasferito su tela, cm 111 x 92, Mosca, Museo Puškin.



Fig. 2.15 – Giulio Romano, *Due amanti*, 1524 ca., olio su tela trasferito su tavola, cm 163 x 337, San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage.



Fig. 2.16 – Giulio Romano, *Ritratto di Margherita Paleologa*, 1531, olio su tavola, cm 115 x 90 cm, Richmond upon Thames, Hampton Court.



Fig. 2.17 – Giulio Romano, Donna che solleva una tenda, penna e inchiostro marrone, lavis marrone, mm 233 x 158, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts-graphiques, inv. 3568.



Fig. 2.18 – Giulio Romano, Madonna con bambino (Madonna Hertz), 1522-23, olio su tavola, cm 37 x 30,5, Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini (Palazzo Barberini).



Fig. 2.19 – Giulio Romano, *Madonna della gatta*, 1522-23, olio su tavola, cm 172 x 144, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.



Fig. 2.20 – Raffaello Sanzio, *Donna seduta che legge con un bambino*, 1512-14 ca., punta di metallo su carta grigia con lumeggiature in biacca, Chatsworth, Devonshire Collections.



Fig. 2.21 – Raffaello Sanzio, *La vergine con San Giuseppe e il Bambino in un interno*, penna, mm 163 x 118, Oxford, Ashmolean Museum.



Fig. 2.22 – Raffaello Sanzio, *Cartone per la Morte di Anania*, 1515-1516, tempera su cartone, cm 385 x 440, Londra, Victoria and Albert Museum.



Fig. 2.23 – Raffaello Sanzio, *Cartone per la Morte di Anania* (dettaglio).



Fig. 2.24 – Agostino Veneziano, *Morte di Anania* (dal cartone di Raffaello), incisione, mm. 264 x 403, Bologna, Pinacoteca Nazionale, PN 21364.



Fig. 2.25 – Ugo da Carpi, *Morte di Anania* (dal cartone di Raffaello), xilografia a chiaroscuro, mm 270 x 381, Vienna, Albertina, inv. DG2002/290.



Fig. 2.26 – Nicholas Dorigny, *Morte di Anania* (dal cartone di Raffaello), fine XVII-inizio XVIII sec., incisione, cm 51 x 75,3, Londra, Victoria and Albert Museum, DYCE.2563.

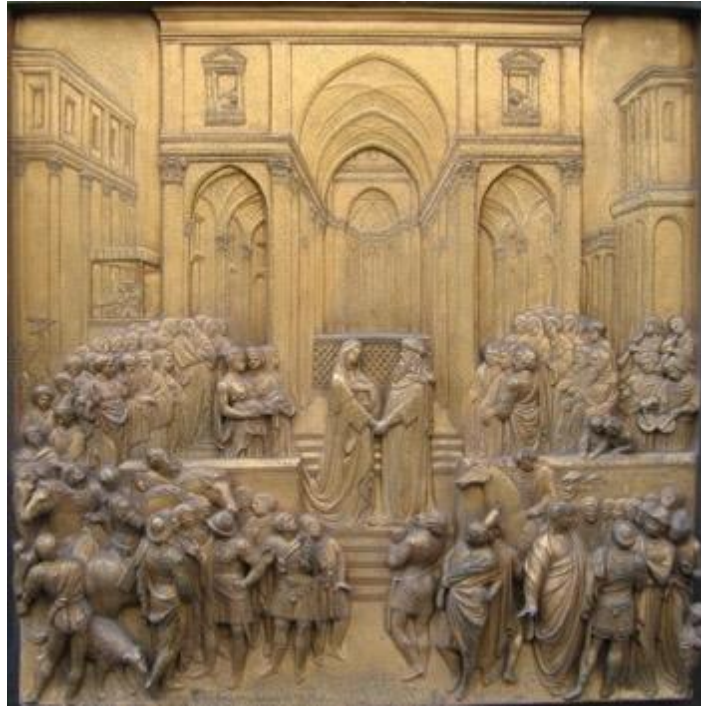


Fig. 2.27 – Lorenzo Ghiberti, *Incontro della regina di Saba con il re Salomone*, Porta del Paradiso, 1425-1452, bronzo laminato in oro, cm 80 x 79, Firenze, Battistero di San Giovanni.



Fig. 2.28 – Raffaello Sanzio, *Ritratto di papa Leone X con i cardinali Giulio de' Medici e Luigi de' Rossi*, 1518, olio su tavola, cm 155,2 x 118,9, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



Fig. 2.29 – Jan van Eyck, *Madonna del Cancelliere Rolin*, 1435 ca., olio su tavola, cm 66 x 62, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 2.30–Petrus Christus, *Morte della Vergine*, 1457-1467, olio su tela, cm 171,1 x 138,4, San Diego, Timken Art Gallery.



Fig. 2.31– Rogier van der Weyden, *San Luca che disegna la Vergine*, 1435-40, olio e tempera su tavola, 37,5 x 110,8 cm, Boston, Museum of Fine Arts.



Fig. 2.32 – André d'Ypres (attr.), *The Crucifixion of the Parlement of Paris*, 1452 ca., olio su tavola, cm 226 x 270, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 2.33 – Maître de la vue de Sainte-Gudule, *La Vierge et l'Enfant avec Marie Madeleine et une donatrice*, 1475 ca., olio su tavola, cm 56 x 49, Liegi, Grand Curtius.



Fig. 2.34 – Bernard van Orley, *La Vergine con il Bambino e San Giovannino*, olio su tavola, cm 98 x 71, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 2.35 – Domenico Ghirlandaio, *Visitazione*, Cappella Tornabuoni, 1485-90, affresco, Firenze, Santa Maria Novella .



Fig. 2.36 – Domenico Ghirlandaio, *Visitazione* (dettaglio).



Fig. 2.37 – Giulio Romano, *I prigionieri*, Sala dei Venti, 1527-28, affresco, Mantova, Palazzo Te.



Fig. 2.38 – Anonimo, *Ritratto della viceregina di Napoli*, 1520 ca., olio su tavola, cm 120,3 x 94,4, Roma, Galleria Doria Pamphilj.



Fig. 2.39 – Ambito di Bernardino Luini, *La Viceregina di Napoli*, XVI sec., olio su tela, Morris Fine Arts.



Fig. 2.40 – Girolamo da Carpi, *San Luca che disegna la Vergine*, 1535 ca., olio su tavola, cm 47 x 34, Chicago, Art Institute.



Fig. 2.41 – Pierre-Prosper Allais, *Raffaello dipinge il ritratto della viceregina di Napoli* (da Charles-Marcel Pigneron), litografia, Parigi, Bibliothèque National, Cabinet des Estampes.



Fig. 2.42 – Tiziano Vecellio, *Venere d'Urbino*, 1538 ca., olio su tela, cm 119 x 165, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



Fig. 2.43 – Tiziano Vecellio, *Eleonora Gonzaga Della Rovere*, 1536-38 ca., olio su tela, cm 114 x 103, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



Fig. 2.44 – Lambert Sustris (attr.), *Venere distesa*, 1540 ca.-1560 ca., olio su tela, cm 116 x 186, Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 2.45 – Anonimo, copia dalla *Natività* di Lambert Sustris, olio su tela, cm 54,6 x 79, Londra, Wellcome Library.



Fig. 2.46 – Michelangelo Anselmi (?), *Ritratto di gentiluomo*, 1520-1540, olio su tavola, 98 x 84 cm, Napoli, Museo di Capodimonte.



Fig. 2.47 – Parmigianino, *Ritratto di un collezionista*, 1524 ca., olio su tavola, cm 89 x 64, Londra, National Gallery.



Fig. 2.48 – Parmigianino, *Ritratto d'uomo col petrarchino*, 1524 ca., olio su tavola, cm 66 x 31, Collezione privata.



Fig. 2.49 – Parmigianino, *Ritratto d'uomo che interrompe la lettura*, 1529., olio su tavola, cm 67,5 x 53, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 2.50 – Parmigianino, *Ritratto di uomo con un libro*, 1524 ca., olio su tela, cm 70 x 52, York, York Art Gallery.



Fig. 2.51 – Parmigianino, *Ritratto di Galeazzo Sanvitale*, 1524, olio su tavola, cm 109 x 81, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.



Fig. 2.52 – Parmigianino, *Studio per il ritratto di Galeazzo Sanvitale*, 1523-24 ca., sanguigna e inchiostro bruno su carta, mm 185 x 145, New York, collezione privata.



Fig. 2.53 – Parmigianino, *Studio per il ritratto di Galeazzo Sanvitale* (dettaglio), 1524 ca., matita nera, sanguigna e inchiostro bruno su carta, mm 140 x 118, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 2.54 – Parmigianino, *Studio per il ritratto di Paola Gonzaga (?)*, 1524-25 ca., penna e inchiostro bruno su carta, mm 140 x 102, Londra, British Museum, 1997,0712.44.



Fig. 2.55 –Alessandro Allori, *Ritratto di giovane uomo (Paolo Capranica?)*, 1561, olio su tela, cm 133 x 140, Oxford, Ashmolean Museum.



Fig. 2.56 – Tommaso Minardi, *Studio dal ritratto di giovane uomo*, matita nera con lumeggiatura bianca su carta verde-grigia, mm 172 x 112, New York, Dahesh Museum of Art.



Fig. 2.57 – Francesco Allegrini, *Ritratto di Benvenuto Cellini* (su disegno di Giuseppe Zocchi), *Serie di ritratti d'uomini illustri toscani*, 1766, vol. I, p. 129.



Fig. 2.58 – Hieronymus Cock (da Maarten van Heemskerck), Sculture della collezione di Palazzo Della Valle-Capranica, 1553, incisione, cm 28,9 x 41,6, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1996-38.

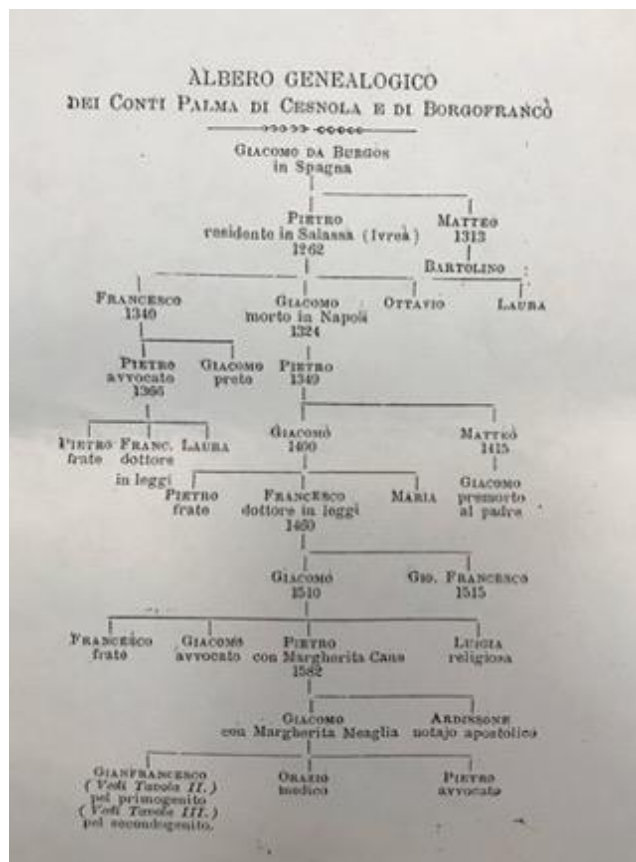


Fig. 2.59 – Albero genealogico della famiglia dei Conti Palma di Cesnola, pubblicato in Bertolotti 1876.



Fig. 2.60 –Alessandro Allori, *Siface di Numidia riceve Scipione vincitore di Asdrubale in Spagna*, 1578-82, affresco, Poggio a Caiano, Villa Medicea.



Fig. 2.61 – Alessandro Allori, *Disputa di Cristo tra i Dottori* (dettaglio), Cappella Montauto, 1560 ca.- 1561, affresco, Firenze, Basilica della Santissima Annunziata.



Fig. 2.62 – Alessandro Allori, *Ritratto di Ortensia Montauto*, 1559 ca., olio su tavola, cm 114 x 95, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



Fig. 2.63 – Alessandro Allori, *Ritratto di Tommaso de' Bardi*, 1588-60, olio su tavola, cm 105 x 83, Collezione privata.



Fig. 2.64 – Alessandro Allori, *Studio per il ritratto di Tommaso de' Bardi*, matita nera, mm 392 x 246, Londra, British Museum.



Fig. 2.65 – Alessandro Allori, *Ritratto di Ortensia Montauto* (dettaglio).



Fig. 2.66 – Michelangelo Buonarroti, *Studio di nudo visto da dietro*, ca. 1504, penna e inchiostro su matita nera, mm 409 x 285, Firenze, Casa Buonarroti, 73F r.



Fig. 2.67 – Pellegrino Tibaldi (attr.), Sala Paolina (dettaglio), 1546-47 ca., affresco, Roma, Castel Sant' Angelo.



Fig. 2.68 – Michelangelo Buonarroti, *Tre armigeri* (frammento del cartone per l'affresco con la Crocifissione di San Pietro, Roma, Cappella Paolina), 1546 ca., carboncino su 19 fogli di carta reale bolognese, cm 263 x 156, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.



Fig. 2.69 – Bastiano (Aristotile) da Sangallo, *Battaglia di Cascina* (da Michelangelo), 1542, olio su tavola, cm 76,4 x 130,2, Norfolk, Holkham Hall.



Fig. 2.70 – Alessandro Allori, *I cacciatori di perle*, 1570-72, olio su ardesia, cm 116 x 86, Firenze, Palazzo Vecchio.



Fig. 2.71 – Raffaello Sanzio, *Scuola di Atene* (dettaglio), 1508-1511, affresco, Città del Vaticano, Musei Vaticani.



Fig. 2.72 – Andrea del Sarto, *Devozione dei fiorentini alle reliquie di San Filippo* (dettaglio), 1510, affresco, Firenze, Chostro della Basilica della Santissima Annunziata.



Fig. 2.73 – Rosso Fiorentino, *Assunzione della Vergine* (dettaglio), 1517, affresco, Firenze, Chiostro della Basilica della Santissima Annunziata.



Fig. 2.74 – Jacopo Zucchi (?), *Ritratto di giovane*, 1562, olio su tela, cm 119 x 102, ubicazione ignota.



Fig. 2.75 – Annibale Carracci, *Autoritratto con altre figure allo specchio*, 1588-90 ca., olio su tela, cm 60 x 48, Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 2.76 – Annibale Carracci, *Autoritratto sul cavalletto*, 1603-04, olio su tela, cm 42,5 x 30, San Pietroburgo, Hermitage.



Fig. 2.77 – Annibale Carracci, *Autoritratto sul cavalletto*, 1603-04, olio su tela, cm 36,5 x 29,8, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



Fig. 2.78 – Annibale Carracci, *Studi per l'autoritratto su cavalletto*, 1603-04, penna e inchiostro bruno, mm 245 x 180, Windsor Castle, Royal Library, inv. RL 1984.



Fig. 2.79 – Annibale Carracci, *Remo si batte con i ladri di armenti*, 1590-91, affresco, Bologna, Palazzo Magnani.



Fig. 2.80 – Johannes Gump, *Doppio autoritratto allo specchio*, 1646, olio su tela, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



Fig. 2.81 – Crisofano Gherardi (attr.), *La Sacra Famiglia con Sant'Anna e il Battista*, penna e inchiostro marrone, acquerello marrone, mm 325 x 240, Parigi, Musée du Louvre, inv. 2207.



Fig. 2.82 – Giorgio Vasari, *La Sacra Famiglia con Sant'Anna e il Battista*, penna e inchiostro bruno, acquerello marrone, con lumeggiature di biacca su matita nera, mm 247 x179,Vienna, Albertina, inv. 504.



Fig. 2.83 – Giorgio Vasari, *La Sacra Famiglia con Sant'Anna e il Battista*, penna e inchiostro bruno, acquerellatura marrone, con lumeggiature di biacca su matita nera su carta colorata di blu, mm 162 x195, Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH 170/1863.



Fig. 2.84 – Giorgio Vasari, *La Sacra Famiglia con Sant'Anna e il Battista*, penna e inchiostro bruno, acquerello marrone, con lumeggiature di biacca su matita nera su carta colorata di blu, mm 328 x 224, Worms, Foundation Kunsthau Heylshof, inv. 133.



Fig. 2.85 – Prospero Fontana, *Astrologo*, olio su tela, cm 100,3 x 82,3, Roma, Galleria Spada.



Fig. 2.86 – Prospero Fontana, *Ritratto di Dama*, 1565-70 ca., olio su tela, cm 120 x 90, Bologna, Museo Davia Bargellini.



Fig. 2.87 – Lorenzo Sabatini, *San Girolamo nel suo studio*, 1570 ca., olio su tela, cm 43 x 33,3, Collezione privata.



Fig. 2.88 – Agostino Carracci, *Ogni cosa vince l'oro*, incisione, mm 214 x 162, Londra, British Museum.

3. DALLA NATURA ALL'ARTIFICIO, DALL'ARTIFICIO ALLA NATURA. LA FIGURA DI SPALLE NELL'OPERA DI TINTORETTO E DEI CARRACCI.



Fig. 3.1– Tintoretto, *Autoritratto*, 1546-47 ca., olio su tela, cm 45,1 x 38,1, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.



Fig. 3.2 – Leonardo da Vinci, *Ritratto di Cecilia Gallerani*, 1488-90, olio su tavola, cm 54,8 x 40,3, Cracovia, Museo Czartoryski.



Fig. 3.3 – Filippino Lippi, *Disputa di Simon Mago e crocifissione di san Pietro* (dettaglio), 1482-85 ca., affresco, Firenze, Basilica di Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci.



Fig. 3.4 – Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Magi* (dettaglio), 1481-82, olio su tavola, Firenze, Gallerie degli Uffizi.



Fig. 3.5 – Leonardo da Vinci, *Testa di Cristo con una mano che gli afferra i capelli*, punta metallica su carta preparata grigio-azzurra, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 3.6 – Giorgione, *Ritratto di armigero con un servitore*, olio su tela, cm 72 x 56,5, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 3.7 – Leonardo da Vinci, *Cinque teste grottesche.*, punta metallica su carta preparata grigio-azzurra, mm 260 x 205, Windsor Castle, Royal Library, inv. 12495.



Fig. 3.8 - Giorgione, *Autoritratto come David*, olio su tela, cm 52 x 43, Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum.



Fig. 3.9 – Giorgione, *Arciere*, olio su tavola, cm 54 x 41,3, Edimburgo, National Gallery of Scotland.



Fig. 3.10 - Tintoretto, *Venere, Vulcano e Marte*, 1545-46 ca., olio su tela, cm 135 x 198, Monaco, Alte Pinakothek.



Fig. 3.11 – Tiziano Vecellio, *Venere e Adone*, 1551-54 ca., olio su tela, cm 186 x 207 ca., Madrid, Museo del Prado.



Fig. 3.12 – Tintoretto, *Liberazione di Arsinoè*, 1555-56 ca., olio su tela, cm 153 x 251, Dresda, Gemäldegalerie.



Fig. 3.13 – Tintoretto, *Studio dal Crepuscolo di Michelangelo*, gessetto nero con lumeggiature bianche su carta azzurrina, mm 370 x 271, Firenze, GDSU, 13048F.



Fig. 3.14 – Tintoretto, *Miracolo dello schiavo*, 1548, olio su tela, cm 416 x 544, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 3.15 – Tiziano Vecellio, *Incoronazione di spine*, 1542-43, olio su tela, cm 303 x 180, Parigi, Musée du Louvre.



Fig. 3.16 – Tintoretto, *Tentazione di Adamo ed Eva*, 1550-53, olio su tela, cm 150 x 220, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 3.17– Tintoretto, *Apollo e Dafne*, 1542 ca., olio su tavola, cm 153 x 133, Modena, Gallerie estensi.



Fig. 3.18 – Tintoretto, *Decollazione di San Paolo*, 1551-56, olio su tela, cm 430 x 240, Venezia, Santa Maria dell'Orto.



Fig. 3.19 – Tintoretto, *Apparizione della croce a San Pietro*, 1551-56, olio su tela, cm 420 x 240, Venezia, Santa Maria dell'Orto.



Fig. 3.20 – Tintoretto, *Presentazione della Vergine al tempio*, 1551-56, olio su tela, cm 429 x 480, Venezia, Chiesa della Madonna dell'Orto.



Fig. 3.21 – Tiziano Vecellio, *Presentazione della Vergine*, 1534-1538, olio su tela, cm 335 x 775, Venezia, Gallerie dell'Accademia.



Fig. 3.22 – Tintoretto, *Cristo fra i Dottori*, 1540-41 ca., olio su tela, cm 197 x 319, Milano, Museo del Duomo.



Fig. 3.23 – Annibale Carracci, *Venere con satiro e due amorini* (dettaglio), 1589-90 ca., olio su tela, cm 112 x 142, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Fig. 3.24 – Annibale Carracci, *La traversata del deserto libico*, 1584, affresco, Bologna, Palazzo Fava.



Fig. 3.25 – Annibale Carracci, *La costruzione della nave di Argo*, 1584, affresco, Bologna, Palazzo Fava.



Fig. 3.26 – Ludovico Carracci, *L'imbarco degli Argonauti*, 1584, affresco, Bologna, Palazzo Fava.



Fig. 3.27 – Annibale Carracci, *Romolo traccia con l'aratro i confini di Roma*, 1590-91, affresco, Bologna, Palazzo Magnani.



Fig. 3.28– Tintoretto, *Giudizio Universale* (dettaglio), 1559-60 ca., olio su tela, cm 1450 x 590, Venezia, Santa Maria dell'Orto.



Fig. 3.29 – Girolamo Siciolante da Sermoneta, *Assunzione della Vergine*, 1560-63 ca., affresco Roma, Santa Maria dell'Anima, Cappella Fugger.



Fig. 3.30 – Guercino (attribuito a), *Studio di un uomo seduto visto da dietro*, ante 1619, sanguigna, mm 337 x 272, Parigi, Fondation Custodia, inv. 2536.



Fig. 3.31– Guercino, *Sansone catturato dai Filistei*, 1619, olio su tela, cm 191,1 x 236,9, New York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 3.32 – Giacomo Maria Giovannini, *San Benedetto libera il masso reso immobile dal demonio*, dall'affresco di Ludovico Carracci in San Michele in Bosco, incisione.



Fig. 3.33 – Giacomo Maria Giovannini, *Incendio e saccheggio dell'abbazia di Montecassino*, dall'affresco di Ludovico Carracci in San Michele in Bosco, incisione.



Fig. 3.34 – Giacomo Maria Giovannini, *La Pazza*, dall'affresco di Ludovico Carracci in San Michele in Bosco, incisione.



Fig. 3.35 – Giacomo Maria Giovannini, *L'incendio della cucina*, dall'affresco di Ludovico Carracci in San Michele in Bosco, incisione.



Fig. 3.36 – Domenichino, *Martirio di Sant'Andrea*, 1608, affresco, Roma, San Gregorio al Celio, oratorio di Sant'Andrea.



Fig. 3.37 – Dal *Trattato della Pittura* di Leonardo da Vinci.



Fig. 3.38– Annibale Carracci, *Polifemo e Aci*, 1597-1600, affresco, Roma, Palazzo Farnese.



Fig. 3.39– Ludovico Carracci, *Apostoli al sepolcro di Maria*, 1601, olio su tela, cm 211 x 145, Bologna, Chiesa del Corpus Domini.



Fig. 3.40 – Ludovico Carracci, *Apostoli al sepolcro della Vergine*, 1609, olio su tela, cm 665 x 346, Parma, Galleria nazionale.

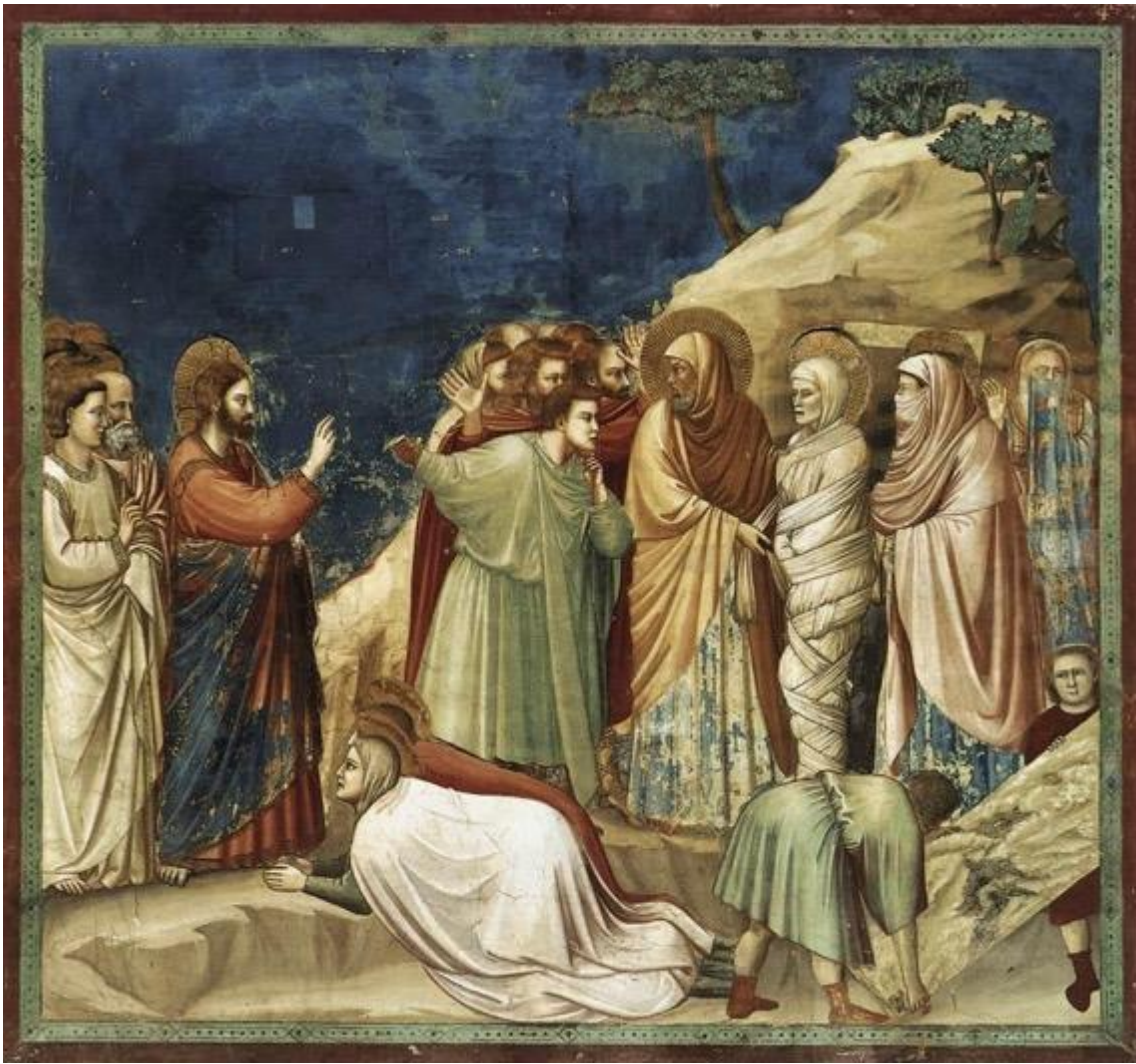


Fig. 3.41 – Giotto di Bondone, *La Resurrezione di Lazzaro*, 1303-05, affresco, cm 200 x 185, Padova, Cappella degli Scrovegni.



Fig. 3.42 – Fratelli Limbourg, *La Resurrezione di Lazzaro*, dalle *Très riches heures du Duc de Berry*, 1412-1415, folio 171 r, Chantilly, Musée Condé.



Fig. 3.43 – Tintoretto, *Resurrezione*, 1578-1581, olio su tela, cm 529 x 485, Venezia, Scuola Grande di San Rocco.



Fig. 3.44 – Tintoretto, *Nudo maschile di schiena*, 1578, carboncino con lumeggiature bianca su carta marrone quadrettata, mm 272 x 182, Londra, The Courtauld Gallery, D.1978.PG.101



Fig. 3.45 – Simon Guillain, *Facchino*, dalle *Diverse Figure* (Annibale Carracci), 1646, incisione, mm 368 x 240, Londra, British Museum.



Fig. 3.46 – Simon Guillain, *Vende paste per i sorci*, dalle *Diverse Figure* (Annibale Carracci), 1646, incisione, mm 368 x 240, Londra, British Museum.



Fig. 3.47 – Simon Guillain, *Chiavaro*, dalle *Diverse Figure* (Annibale Carracci), 1646, incisione, mm 368 x 240, Londra, British Museum.



Fig. 3.48 – Simon Guillain, *Fornaro*, dalle *Diverse Figure* (Annibale Carracci), 1646, incisione, mm 368 x 240, Londra, British Museum.



Fig. 3.49 – Simon Guillain, *Imbiancatore*, dalle *Diverse Figure* (Annibale Carracci), 1646, incisione, mm 368 x 240, Londra, British Museum.



Fig. 3.50 – Simon Guillain, *Vende aceto*, dalle *Diverse Figure* (Annibale Carracci), 1646, incisione, mm 368 x 240, Londra, British Museum.



Fig. 3.51 – Simon Guillain, *Rotatore*, dalle *Diverse Figure* (Annibale Carracci), 1646, incisione, mm 368 x 240, Londra, British Museum.



Fig. 3.52 – Simon Guillain, *Beccamorto*, dalle *Diverse Figure* (Annibale Carracci), 1646, incisione, mm 368 x 240, Londra, British Museum.



Fig. 3.53 – Simon Guillain, *Netta pozzi*, dalle *Diverse Figure* (Annibale Carracci), 1646, incisione, mm 368 x 240, Londra, British Museum.



Fig. 3.54 – Simon Guillain, *Rastrellino per l'uva*, dalle *Diverse Figure* (Annibale Carracci), 1646, incisione, mm 368 x 240, Londra, British Museum.



Fig. 3.55 – Simon Guillain, *Cacciatore da lepri*, dalle *Diverse Figure* (Annibale Carracci), 1646, incisione, mm 368 x 240, Londra, British Museum.



Fig. 3.56 – Simon Guillain, *Pescatore*, dalle *Diverse Figure* (Annibale Carracci), 1646, incisione, mm 368 x 240, Londra, British Museum.



Fig. 3.57 – Simon Guillain, *Sediaro*, dalle *Diverse Figure* (Annibale Carracci), 1646, incisione, mm 368 x 240, Londra, British Museum.



Fig. 3.58 – Simon Guillain, *Ciambellaro*, dalle *Diverse Figure* (Annibale Carracci), 1646, incisione, mm 368 x 240, Londra, British Museum.

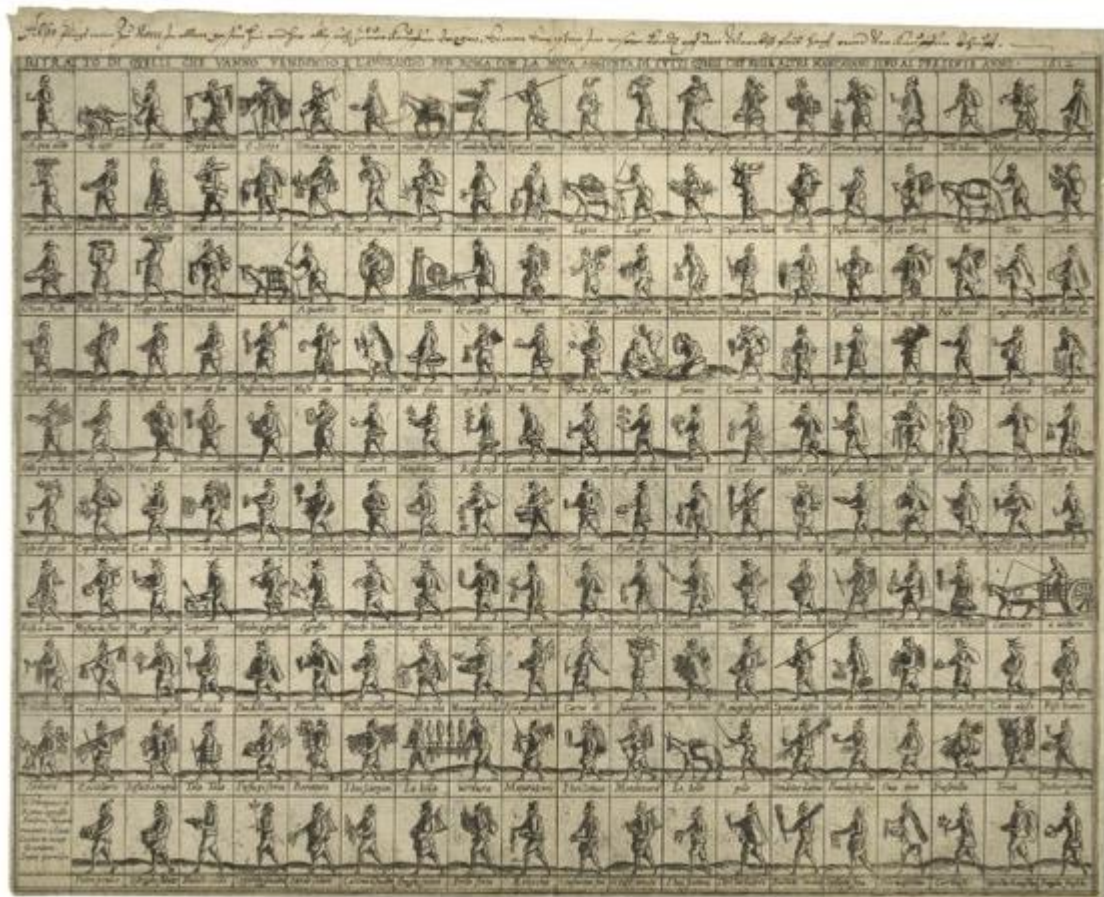


Fig. 3.59 – A. Brambilla, *Ritratto de' Quelli che Vanno Vendendo et Lavorando per Roma*, 1582, incisione, Milano, Civiche raccolte d'arte applicata ed incisioni, Raccolta delle stampe Achille Bertarelli.



Fig. 3.60 – A. Brambilla, *Ritratto de Quelli che Vano Vendendo et Lavorando per Roma* (dettaglio).



Fig. 3.61 – Simon Guillain, *Sediario*, dalle *Diverse Figure* (Annibale Carracci), 1646, incisione, mm 368 x 240, Londra, British Museum.



Fig. 3.62 – Cesare Vecellio, *Delle donne per casa*, da *De gli Habiti antichi e moderni*, 1590, incisione, 138 v.



Fig. 3.63 – Annibale Carracci, *Giovane pittore*, matita rossa e nera, mm 378 x 188, Londra, British Museum, 1895,0915.874.

4. ANTI-CORPI. SUL RAPPORTO TRA FIGURA DI SPALLE E SPETTATORE

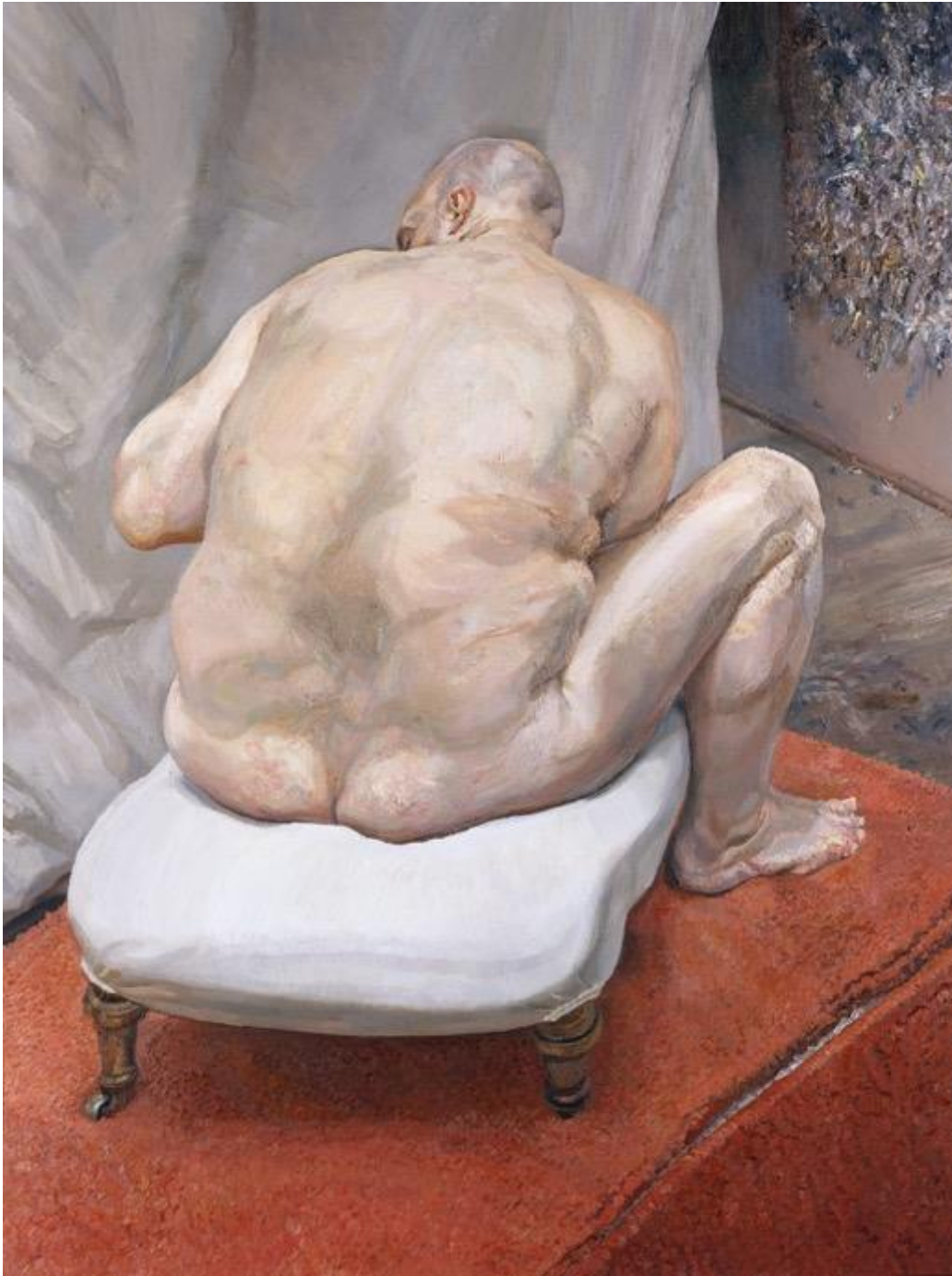
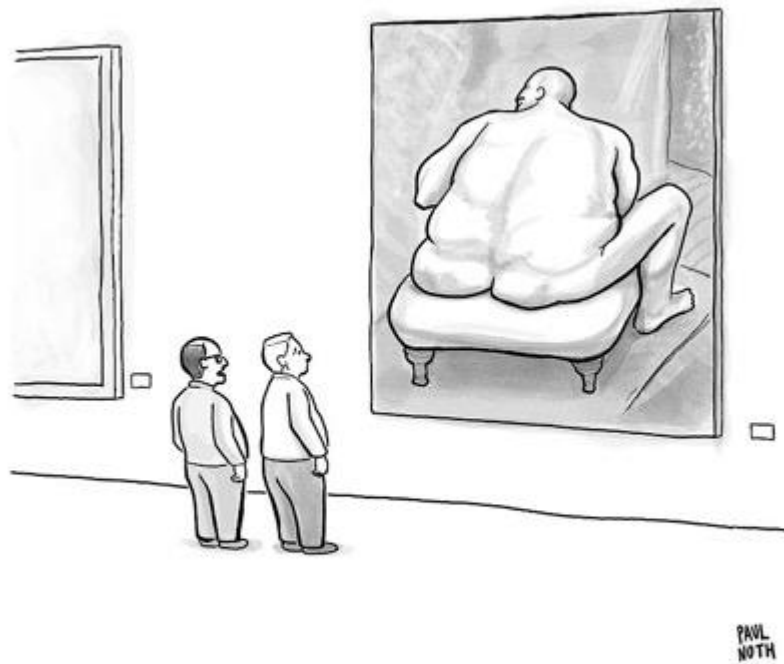


Fig. 4.1 – Lucian Freud, *Naked man, Back view*, 1991-92, cm 182,9 x 137,2, olio su tela, New York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 4.2 – Bruce Bernard, *Leigh Bowery posing for 'Naked Man, Back View'*, 1992.



"You can't hold yourself to those impossible standards."

Fig. 4.3 – Paul Noth, «You can't hold yourself to those impossible standards», 10 Novembre 2014, cm 11,43 x 11,43, *The New Yorker*.



Fig. 4.4 – Romanino, *Ignudo*, 1531, affresco, Trento, Magno Palazzo, Loggia dei Leoni.



Fig. 4.5 – Romanino, *Ignudo*, 1531, affresco, Trento, Magno Palazzo, Loggia dei Leoni.



Fig. 4.6 – Romanino, Loggia dei Leoni, 1531-32, affresco, Trento, Magno Palazzo.

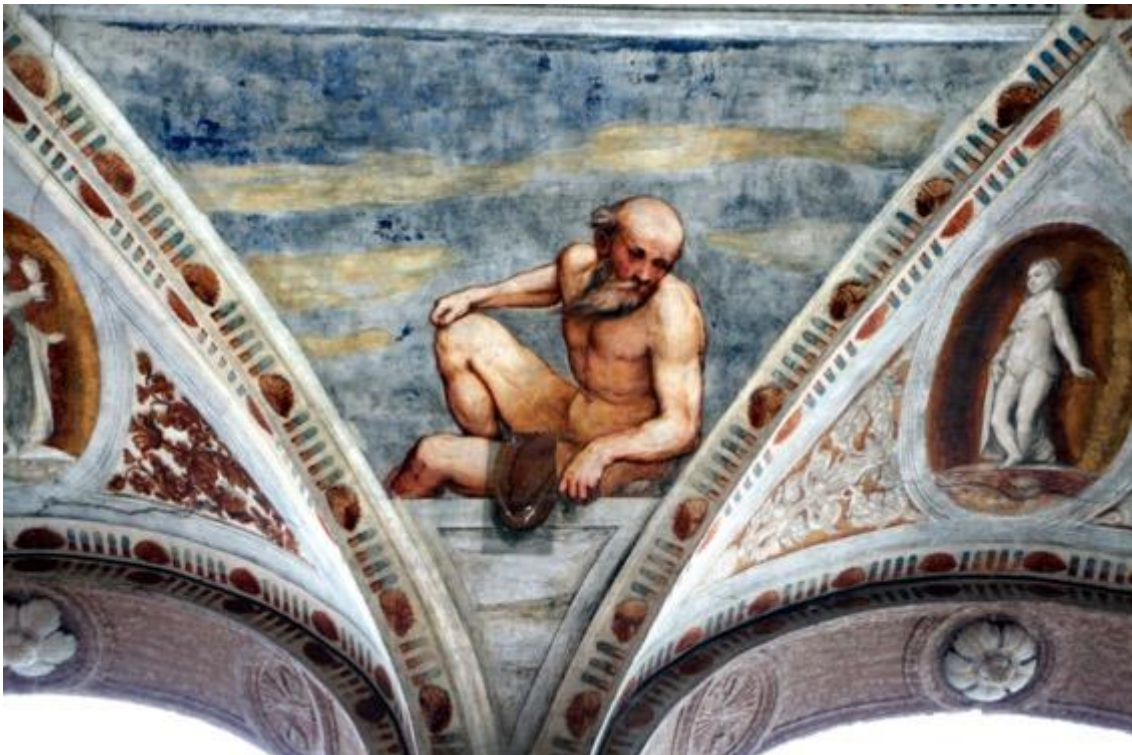


Fig. 4.7 – Romanino, *Ignudo*, 1531, affresco, Trento, Magno Palazzo, Loggia dei Leoni.



Fig. 4.8 – Romanino, *Ignudo*, 1531-32, affresco, Trento, Magno Palazzo.



Fig. 4.9 – Romanino, *Ignudo*, 1531-32, affresco, Trento, Magno Palazzo.



Fig. 4.10 – Romanino, *Ignudo*, 1531-32, affresco, Trento, Magno Palazzo.



Fig. 4.11 – Romanino, *Ignudo*, 1531-32, affresco, Trento, Magno Palazzo.



Fig. 4.12 – Romanino, *Ignudo*, 1531-32, affresco, Trento, Magno Palazzo.



Fig. 4.13 – Romanino, *Nudo maschile di spalle*, penna e inchiostro marrone, tracce di matita, mm 260 x 218, collezione privata.



Fig. 4.14 – Romanino, *Nudo di spalle*, penna e inchiostro marrone su carta color crema, mm 199 x 127, collezione privata.



Fig. 4.15 – Romanino, *Decorazione delle vele della Loggia dei Leoni*, 1531-32, affresco, Trento, Magno Palazzo.



Fig. 4.16 – Giulio Romano, dal soffitto della Camera del sole e della luna, 1527-28, stucco, Mantova, Palazzo Te.



Fig. 4.17 – Romanino, Decorazione delle vele della Loggia dei Leoni, 1531-32, affresco, Trento, Magno Palazzo.

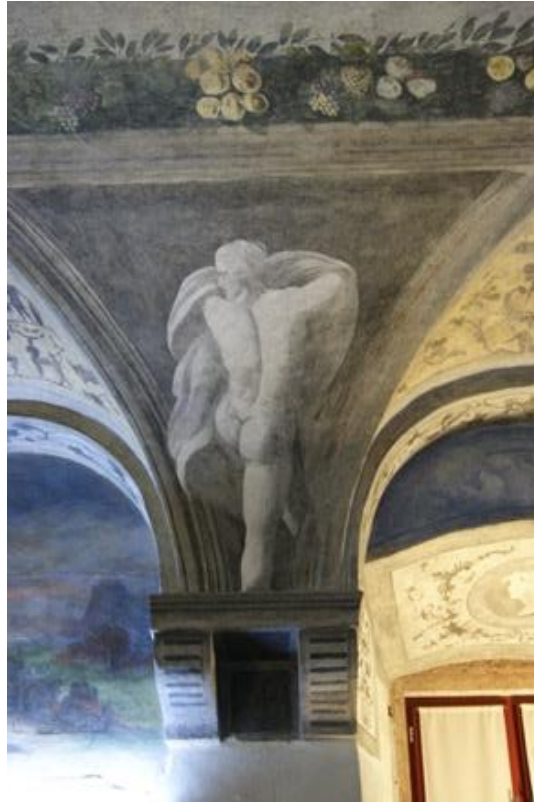


Fig. 4.18 – Dosso Dossi, Decorazione della *Stua della Famea*, 1531-32, Trento, Castello del Buonconsiglio.

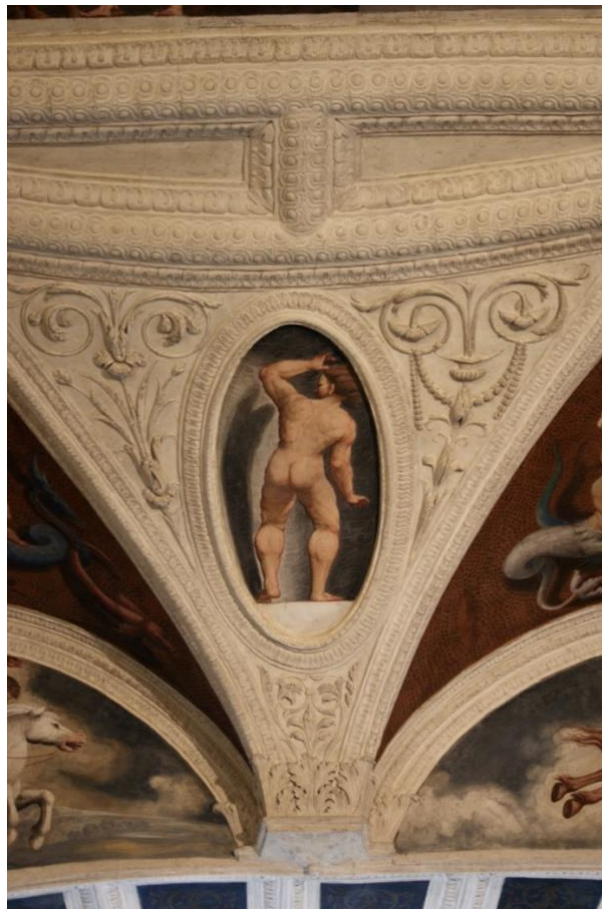


Fig. 4.19 – Marcello Fogolino, Dettaglio dalla decorazione della *Camera terrena del torrion dal basso*, 1531-32, Trento, Castello del Buonconsiglio.



Fig. 4.20 – Romanino, *Due uomini nudi*, penna, pennello e acquerello marrone su carta bianca ingiallita, mm 263 x 207, Firenze, GDSU, inv. 1003S.



Fig. 4.21 – Romanino e Lattanzio Gambara, *Mercurio*, 1550-1555, affresco, Brescia, Palazzo Averoldi.



Fig. 4.22 – Romanino, *Profeta Osea*, 1533-34, affresco, Pisogne, Chiesa di Santa Maria della Neve.



Fig. 4.23 – Moretto, *Profeta Osea*, 1521-24, olio su tela, cm 130 x 128, Brescia, Chiesa di San Giovanni Evangelista.

RINGRAZIAMENTI

Sono molte le persone che mi hanno accompagnato in questi tre anni e mezzo; a loro va tutta la mia gratitudine.

Desidero ringraziare il mio tutor, il Prof. Marco Ruffini, per il continuo sostegno, la disponibilità, la fiducia, per aver accolto questo progetto e avermi aiutato a farlo crescere. Ringrazio la Prof.ssa Claudia Cieri Via, per avermi insegnato che la ricerca può essere un riparo sicuro, uno spazio in cui perdersi per ritrovarsi, per rinascere. La ringrazio per i suoi silenzi e per aver saputo ascoltare i miei. Ringrazio la Prof.ssa Gianandrea, coordinatrice del Dottorato in Storia dell'arte, e tutti i professori membri del collegio per aver sempre supportato le attività di ricerca.

Ringrazio il personale della Bibliotheca Hertziana di Roma, del Kunsthistorisches Institut in Florenz, del Zentralinstitut für Kunstgeschichte di Monaco, del Warburg Institute di Londra, della Biblioteca Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, in particolare Mauro e Silvia.

Ringrazio Joanne Anderson, mio supervisor presso il Warburg Institute per la disponibilità e i suoi suggerimenti. Ringrazio David Ekserdjian per l'appassionato scambio epistolare sulle figure di spalle e per l'interesse che ha dimostrato verso il mio progetto. Ringrazio Patricia Rubin, per avermi accolto nel suo studio al Kunsthistorisches Institut in Florenz dando vita a uno scambio continuo e stimolante, per avermi sempre incoraggiato a proseguire questa ricerca. Ringrazio Mattia Biffis e Michele Di Monte per aver letto questa tesi e per aver condiviso con me le loro impressioni e i loro preziosi suggerimenti. Ringrazio David Zagoury per i nostri scambi sulle *Rückenfiguren* nel *Parlatorium* della Bibliotheca Hertziana.

Ringrazio i molti colleghi e amici che mi hanno supportato in questi tre anni e mezzo: Laura Angelucci, Gloria Antoni, Valentina Balzarotti, Elisabetta Bartoli, Vittoria Brunetti, Giorgia Bruno, Gianluca Cabula, Tommaso Carletti, Matteo Chirumbolo, Elisa Coletta, Alessandra Cosmi, Giulia Daniele, Carola Delpino, Daniele Di Cola, Damiana Di Bonito, Carmen Di Meo, Tancredi Farina, Giorgio Fichera, Dario Iacolina, Maria Elena Lamanna, Monica Latella, Maria Onori, Camilla Parisi, Marco Parrella, Elisa Paoli, Donatella Restaino, Ilaria Serati, Giulia Spina, Vincenzo Stanziola, Lunarita Sterpetti,

Beatrice Tomei, Simone Zacchini. Ringrazio anche Marina Lucardi, Markus, Sara, Joel e la piccola Alma.

Ringrazio la mia famiglia per avermi permesso di intraprendere questo bellissimo viaggio; senza il loro supporto nulla di tutto ciò sarebbe stato possibile.

Ringrazio infine Serena, per l'inestimabile valore che ha acquisito il tempo da quando abbiamo iniziato a camminare insieme.