



## Il Rosso e le stampe

ALESSANDRO NOVA

La ricerca sull'opera del Rosso Fiorentino è viziata da un curioso paradosso poiché una parte fondamentale della sua produzione, i «disegni di stampe», per utilizzare la terminologia vasariana, è relegata spesso ai margini dell'analisi, ad eccezione degli studi che si occupano in modo specifico della grafica dell'artista. Il risultato è una separazione artificiale tra quest'ultima e l'opera pittorica. Basti ricordare che le ultime quattro monografie, pur non rinunciando alla lettura critica di qualche incisione, ignorano quasi del tutto il problema della sua produzione grafica, riproducendo così, forse inconsapevolmente, il modello offerto dalla prima biografia del pittore pubblicata da Giorgio Vasari nel 1550. Infatti, nella prima edizione delle *Vite* lo storico aretino descrisse il fenomeno con queste scarse parole: «Fece al Baviera [l'editore che aveva già messo sul mercato numerose carte basate sulle invenzioni grafiche di Raffaello], in disegni di stampe tutti gli Dei, intagliati poi da Gian Giacomo Caraglio alcune, quando Saturno si muta in cavallo e quando Plutone rapisce Proserpina».<sup>1</sup> Tutto qui, in una frase ambigua e sgrammaticata, al cospetto di una biografia molto articolata e densa di informazioni, legate al fatto che Vasari aveva conosciuto il Rosso di persona.<sup>2</sup>

Di fronte a tale parsimonia, la storia dell'arte moderna ha risposto con contributi persino monumentali come il catalogo, a cura di Eugene Albert Carroll, della mostra sulla grafica rossesca organizzata dalla National Gallery of Art di Washington nel 1987.<sup>3</sup> In questa prima e sinora unica esposizione monografica vennero presentati ben ventotto disegni, più della metà di quelli tuttora esistenti, e decine di stampe di alta qualità tratte dai disegni del Rosso oppure da sue opere e creazioni. Un libro di quasi quattrocento pagine si opponeva così alle parole succinte del Vasari, ma con questa operazione si accentuava ancora di più la distanza tra le stampe, che divenivano campo di una critica specialistica, e il resto della produzione rossesca. La grafica del Rosso è invece indispensabile se vogliamo capire la complessità di tutta la sua opera. E lo è ancora di più nel contesto di questa mostra, che lo mette a confronto con il Pontormo. Ambedue attivi da giovani nell'orbita della bottega di Andrea del Sarto, seguirono percorsi estremamente distanti che, in un certo senso, si manifestarono anche nei loro diversi rapporti con la riproduzione a stampa. Il Pontormo era maggiormente legato alla tradizione fiorentina, come denotano la sua maestria e la preferenza per la tecnica ad affresco, e consultò le incisioni düreriane per scopi circoscritti. Il Rosso trovò invece nella grafica un mezzo ideale per "evadere", per uscire dall'orizzonte limitato delle botteghe del suo tempo e per aprirsi una strada verso un pubblico più qualificato o, quanto meno, più internazionale.

La possibilità di poter stampare e pertanto far circolare le proprie invenzioni fu di grande importanza per il Rosso perché il mezzo rispondeva molto bene alle sue esigenze espressive e alle sue strategie di promozione del "proprio marchio", come diremmo oggi. La sua inclinazione per l'opera a stampa era il risultato di un'educazione letteraria di prim'ordine che lo aveva preparato ad affrontare le difficoltà, ma anche le opportunità, di una forma d'arte ancora piuttosto nuova. Pertanto, per capire il rapporto del Rosso con la stampa, bisogna prima ricostruirne l'estrazione, il carattere e le ambizioni sociali.

Poiché suo padre era una semplice guardia comunale o, per usare il termine allora in uso, uno dei "fanti del rotellino" al servizio della Signoria fiorentina, possiamo dedurre che l'artista era nato in una famiglia di origini modeste ma vicina al gruppo di potere, e che alloggiava nella

89. Gian Giacomo Caraglio dal Rosso Fiorentino, *Furia* (cat. VII.12; particolare). Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, 1875,0510.220.

parrocchia di San Michele Visdomini, a pochi passi dal convento servita dell'Annunziata.<sup>4</sup> Qui suo fratello Filippo – un nome da predestinato se si pensa a Filippo Benizzi, fondatore dell'ordine – si fece frate e qui il Rosso ebbe la fortuna di attirare l'attenzione del priore Jacopo de' Rossi: costui non fu solo il committente dell'*Assunzione* (cat. I.1.2) nel Chiostrino dei voti e di una *Madonna col Bambino e san Giovannino* (cat. I.2.3) per sua devozione privata, bensì qualche cosa di più, un maestro personale «che attendeva alle poesie», per citare Vasari.<sup>5</sup> Da lui il Rosso dovette imparare moltissimo: non solo in teologia, considerata la complessità iconografica dei suoi dipinti religiosi, ma anche in tanti altri campi del sapere. Basta gettare un'occhiata alla lettera che egli indirizzò a Michelangelo il 6 ottobre del 1526 (fig. 90), oggi conservata a Casa Buonarroti, per poter apprezzare una calligrafia ordinata, aulica, ben impostata.<sup>6</sup>

Quella lettera, dove l'artista cercava di scagionarsi dall'accusa di aver criticato la “maniera”, vale a dire lo stile degli affreschi sulla volta della Cappella Sistina, è preziosa espressione di una consumata educazione retorica: all'ampollosa *salutatio* («Al Magn[ifi]co viro Michelagnolo Buonarroti felicità»), segue una *captatio benevolentiae* che insiste sul suo sincero affetto nei confronti dell'artista più anziano, di cui non vuole perdere le grazie per futili e falsi motivi; la *narratio* è prolissa prima di arrivare al nocciolo, dove l'autore respinge le accuse dei malevoli per ribadire la «divinità» dell'opera buonarrotiana;<sup>7</sup> il testo termina con una *petitio* e la prammatica *conclusio*. Non ci possono essere dubbi: se il Rosso proveniva da una famiglia povera, era tuttavia dotato di un'educazione superiore che alimentò sempre la sua ambizione sconfinata. E quello di “ambizione” mi sembra un concetto fondamentale per capire tutta la vita e la carriera del Rosso. Lo aveva già intuito Vasari che, nel primo paragrafo della sua biografia, ricordò come il successo dell'artista in terra di Francia gli avesse consentito di «spegnere la sete in ogni grado di ambizione che possa 'l petto di qualsivoglia artefice occupare».<sup>8</sup>

La *Vita* vasariana getta pertanto una chiara luce sul carattere del Rosso, smanioso di arrampicarsi verso i gradi più alti della società,<sup>9</sup> e le stampe giocarono un ruolo non secondario in questo piano. A detta del biografo, l'artista era di bellissima presenza, come Leonardo da Vinci, parlava in modo «molto grazioso e grave», era eccellente musico, come Giorgione e Sebastiano del Piombo, architetto straordinario, come Raffaello, dotato di «ottimi termini di filosofia».<sup>10</sup> Nella seconda edizione delle *Vite*, Vasari inserisce un passo assai importante per il tema in questione. Oltre a ribadire che il Rosso era una persona molto cortese, ragion per cui non stupisce che tra i suoi libri preferiti ci fosse il *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, acquistato o fattogli pervenire da Pietro Aretino lo stesso anno o al massimo un anno dopo la sua pubblicazione,<sup>11</sup> il Vasari aggiunge che il ciclo per la Madonna delle Lacrime restò incompiuto anche perché il Rosso «fu sempre nemico del lavorare in fresco».<sup>12</sup> Questa riflessione sulla qualità e proprietà delle tecniche ci apre uno spiraglio per comprendere meglio ciò che persino lo storico aretino non ha saputo o “non ha voluto” cogliere, vale a dire la malleabilità dell'incisione come mezzo particolarmente adatto a realizzare le ambizioni artistiche e sociali del Rosso.

L'impatto della grafica düreriana sulla pittura italiana del XVI secolo è stato ampiamente indagato. Le stampe di Dürer circolavano anche nella bottega di Andrea del Sarto e tutti sanno quanto quei modelli abbiano ispirato il Pontormo quando dovette affrontare la decorazione del chiostro della Certosa del Galluzzo, a partire dal 1523. Qui, tuttavia, non c'interessano le citazioni precise dai prototipi düreriani, bensì ci si chiede quale ruolo quelle stampe possano avere avuto nella formazione e nell'immaginario dei giovani ragazzi che si riunirono intorno alla bottega del Sarto. Ambedue, il Rosso e il Pontormo, avevano sedici-diciassette anni quando Dürer eseguì le ultime cinque xilografie della *Grande Passione* e le trentasette immagini della *Piccola Passione*. Pubblicate in forma di libro nel 1511, devono avere raggiunto Firenze per tempo e se si getta uno sguardo, anche frettoloso, alla sua inquietante figura della *Furia* (fig. 89), stampata a Roma dal Caraglio nel 1524, si capisce come il Rosso debba aver guardato con curiosità soprattutto alle prime.<sup>13</sup> Si tratta infatti di un'immagine che, al di là di qualche suggestione bandinelliana, non avrebbe potuto prendere forma senza i tronchi attorcigliati della *Cattura di Cristo* e i mostri della *Discesa al Limbo* (1510), né senza l'immaginario di altre incisioni a bulino più antiche e più recenti. Questo vale anche per altre opere del Rosso, ma sia chiaro che qui non si fa nessun rife-





91. Gian Giacomo Caraglio, dal Rosso Fiorentino, *Ercole e l'Idra*. Vienna, Albertina, Inv. DG2004/8501 (HB 4, fol.57,81).

ricordati dal Vasari, ma solo per la pittura, senza intuire o volendo consapevolmente ignorare, al di là delle chiare componenti locali (Sarto, Michelangelo, Bandinelli ecc.), la parte avuta in questa maturazione dall'esempio düreriano. Vasari scrive: «quel che importava più che tutte l'altre sue bonissime qualità, fu che egli del continuo nelle composizioni delle figure sue era molto poetico»,<sup>14</sup> vale a dire variato nei particolari. Ma ancora più decisiva è la seconda citazione, aggiunta nell'edizione del 1568, quando ampliò notevolmente il passo dedicato allo *Sposalizio della Vergine* in San Lorenzo (cat. VI.2.1): «Era anco tanto ricco d'invenzioni che non gl'avanzava mai niente di campo nelle tavole, e tutto conduceva con tanta facilità e grazia che era una maraviglia». <sup>15</sup> Una capacità appresa anche dallo studio delle composizioni di Dürer.

Quando Giulio de' Medici salì al soglio pontificio con il nome di Clemente VII, il Rosso si trasferì a Roma nella speranza di poter approfittare, come fiorentino, del mecenatismo papale. Ma le cose andarono diversamente e per sopravvivere si diede alla produzione di stampe, in società con il Baviera e Gian Giacomo Caraglio. "Sopravvivere" non è forse il verbo più appro-

92. Gian Giacomo Caraglio, dal Rosso Fiorentino, *Nettuno*. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 1096 St. Sc.

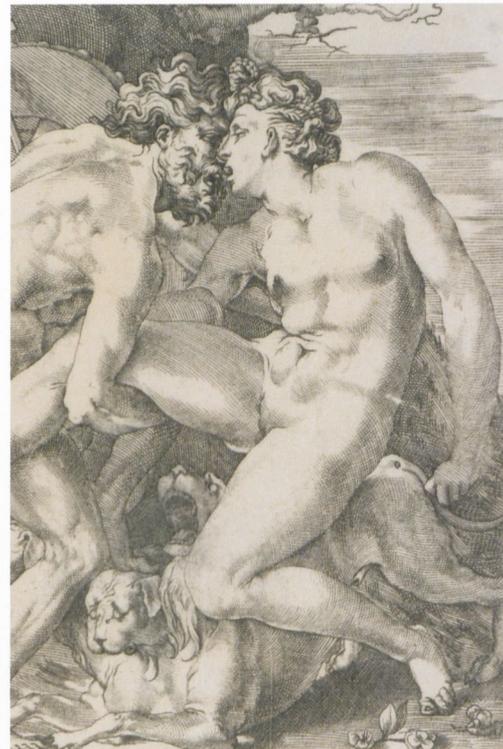


priato. Certamente Giovan Battista avrebbe preferito dipingere cappelle, palazzi e pale d'altare, ma nei tre anni precedenti al sacco di Roma (1527) la commercializzazione delle stampe deve essere stata tutt'altro che un semplice ripiego, come gli insegnava il modello di Dürer. Oltre alla *Furia*, il Rosso disegnò, verso la fine del 1524, sei splendide *Fatiche d'Ercole* (fig. 91; cat. VII.6-11), poi la *Sfida delle Pieridi*, i venti *Dei nelle nicchie* (fig. 92; cat. VII.13) nel 1526, due o più incisioni della serie dedicata agli *Amori degli dei* (figg. 93-94; cat. VII.15) all'inizio del 1527 e la *Scena di combattimento tra Romani e Sabini* lasciata incompiuta a causa del Sacco.<sup>16</sup> Un lavoro enorme, di alta tensione intellettuale, che deve averlo impegnato a fondo e che fa di lui l'artista italiano con il maggior numero di disegni per stampe della prima metà del Cinquecento.<sup>17</sup> Considerata l'alta commerciabilità del prodotto, confermata anche dalle numerose copie tratte dalle serie degli *Dei nelle nicchie* e degli *Amori degli dei* replicate sino al XVIII secolo, si può ben dire che il mezzo gli era congeniale perché veniva incontro a due requisiti: la possibilità di vivere, forse anche agiatamente, grazie al proprio lavoro intellettuale e l'opportunità di far circolare le proprie idee compositive presso un vasto pubblico, anche all'estero.

Il Rosso deve aver intuito abbastanza presto l'enorme potenzialità della stampa come forma e mezzo di comunicazione. Dopo tutto, egli aveva già preparato il terreno per il proprio trasferimento a Roma spedendo (non sappiamo a chi) alcuni disegni (non sappiamo se si trattasse invece di stampe) a riprova della propria "bravura", un altro termine ricorrente nella biografia vasariana.<sup>18</sup> Stando a quanto sappiamo, si trattava di una procedura del tutto nuova, forse da accostare all'*Autoritratto* del Parmigianino oggi a Vienna che era stato spedito a Clemente VII come biglietto da visita per documentare il talento del giovane Raffaello redivivo. Ma in merito ai disegni? Esistono precedenti? Eppure Vasari è del tutto esplicito su questo punto: «Avendo il Rosso finito l'opere sue [a Firenze] ... s'inviò a Roma; et essendo in grandissima aspettazione, l'opre sue infinitamente erano desiderate, essendosi veduti alcuni disegni fatti per lui, i quali erano tenuti maravigliosi».<sup>19</sup>

In questo caso la strategia aveva pagato, benché il soggiorno romano si fosse trasformato poi in un periodo difficile a causa della propria arroganza e dell'invidia dei colleghi; tuttavia gli andò ancora meglio con altre spedizioni effettuate sempre intorno al 1523 e qualche anno più tardi. In quel periodo il Rosso inviò in Inghilterra, grazie all'intermediazione del mercante Giovanni Cavalcanti che risiedeva soprattutto a Londra, un quadro di *Rebecca al pozzo*, forse da consegnare a Enrico VIII che aveva avuto modo di apprezzare la qualità degli artisti fiorentini negli anni in cui il Torrigiano aveva realizzato la tomba di Enrico VII ed Elisabetta di York a Westminster. Inoltre, nel 1529, Giovanni Battista della Palla ottenne da Giovanni Bandini *Mosè difende le figlie di Jetro* (cat. VI.2.2) per spedirlo a Francesco I in Francia.<sup>20</sup> Pertanto, quando il Rosso si trasferì nel 1530 alla corte del monarca francese, la sua arte era già conosciuta e molto apprezzata in base all'abile opera di promozione sostenuta dalla solidarietà dei suoi amici. Il desiderio di Giovan Battista risulta allora evidente, sfacciatamente palese: diventare un artista di corte, nel nome di quegli ideali di cavalleria che sembrano aver improntato i suoi comportamenti sociali in pubblico.<sup>21</sup> Anche Vasari ricorre a un vocabolario cortigiano fatto di dignità, onore, grado, buone maniere, creando il ritratto di un artista che non si sporca le mani con la fatica della pittura ad affresco, con la pozzolana, come fa invece il Pontormo, e che predilige lo studio scientifico dell'anatomia, delle proporzioni architettoniche, dello stile pittorico e dei cerimoniali. Giunto in Francia, il Rosso poté realizzare finalmente i suoi sogni: visse da principe, nel lusso, con servitori e cavalli, un'immagine che non è stata creata di punto in bianco dalla penna fantasiosa di Vasari, poiché è confermata da alcune lettere di Antonio Mini, un aiutante di Michelangelo che si era trasferito oltralpe in cerca di fortuna.

La "favola" del Rosso si chiude però con un incidente increscioso. Perde il suo onore, il bene cui un cavaliere tiene di più al mondo, per aver accusato ingiustamente di furto Francesco di Pellegrino, un artista che lo serviva amorevolmente a Fontainebleau. L'onta sarebbe stata tale da indurre il pittore a togliersi la vita per lavare la macchia del disonore, per evitare il processo e il carcere. Può darsi che le cose siano andate veramente così, ma c'è un particolare del racconto vasariano che non convince del tutto: quel contadino che il Rosso avrebbe spedito a Parigi per



93. Gian Giacomo Caraglio, su disegno qui attribuito al Rosso Fiorentino, *Giove e Mnemosine*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény, n. 6748.

94. Gian Giacomo Caraglio, dal Rosso Fiorentino, *Plutone e Proserpina* (cat. VII.15; particolare del primo stato). Vienna, Albertina, inv. DG2013/7.

procurarsi un veleno potentissimo, così potente da erodere il pollice del malcapitato, che proprio con quel dito teneva chiusa l'ampolla durante il tragitto di ritorno verso il castello. In realtà questi sono gli anni in cui il gruppo di incisori francesi e italiani intorno al Rosso incomincia a condurre esperimenti con la tecnica dell'acquaforte, i cui acidi e fumi erano molto nocivi per la salute degli artisti.<sup>22</sup> Il Vasari non amava l'incisione e ancora meno l'acquaforte, ma era un formidabile *raconteur* e pertanto propongo di leggere il finale della biografia del Rosso in parallelo alla conclusione della *Vita* del Parmigianino: anche costui, giunto all'apice della sua fama, avrebbe sprecato il suo talento inseguendo gli illusori, facili guadagni promessi dall'alchimia. In un'altra occasione ho letto questo aneddoto come una metafora letteraria di due eventi reali e concreti: il fallimento dell'opulenta decorazione della Steccata a Parma, il cui arco trionfale è decorato con rose tridimensionali letteralmente coperte d'oro, e l'interesse del Mazzola per una forma d'arte,

l'acquaforte, che gli consentiva di trasformare in un'opera commerciabile le sue straordinarie invenzioni compositive, riducendo il ruolo dell'incisore.<sup>23</sup> Le morti drammatiche del Parmigianino e del Rosso Fiorentino si sono sedimentate nel nostro immaginario attraverso le abili parole del Vasari scrittore. Dietro di loro si cela una metafora della sfortuna dell'acquaforte nella storia visiva del XVI secolo. Ma non dovremmo mai dimenticare che la grande fama goduta dai due artisti si basa ancora oggi sulla loro incredibile bravura nel dominare e sfruttare tutte le potenzialità del mezzo grafico, nonostante la fama del Rosso in questo campo non fosse legata all'acquaforte, bensì alle incisioni a bulino realizzate dal Caraglio nei suoi anni romani.

1 Vasari 1550, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1987, IV, p. 481. Nell'edizione del 1568, tuttavia, Vasari cassa la parola «alcune»: la genericità del termine, che suona quasi come un'aggiunta posticcia, sembra indicare che il Caraglio fosse l'autore solo di parte delle stampe disegnate dal Rosso, oppure che il contributo dell'artista fiorentino alla serie degli *Amori degli dei* fosse più esteso rispetto alle due immagini citate in modo esplicito nel testo. Una seconda variante introdotta nel testo sembra confermare quest'ultima interpretazione: «e particolarmente quando Plutone rapisce Proserpina», come a indicare la possibile paternità rossesca di altre immagini della serie. In effetti, James Grantham Turner (2007, p. 370) ha recentemente attribuito al Rosso anche la stampa che rappresenta l'amplesso tra Giove e Io colti in fallo da Giunone, benché l'immagine con l'amplesso tra Giove e Mnemosine (si veda *supra* fig. 93) sembri ancora più calzante, se si propone di allargare l'intervento del Rosso nella preparazione di questa serie. Inoltre la frase di Vasari, talmente sincopata da risultare ambigua, sembrerebbe alludere anche alla serie degli *Dei nelle nicchie*.

2 Vasari affrontò in modo più approfondito la cooperazione tra il Rosso e il Caraglio nella seconda edizione delle *Vite*, e precisamente nella *Vita di Marcantonio [Raimondi] bolognese e d'altri intagliatori di stampe* (Vasari 1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1987, V, pp. 16-17, dove l'autore sostiene senza ambiguità che il Rosso disegnò solo due storie della serie degli *Amori degli dei*).

3 Carroll 1987.

4 Si veda Waldman 2000.

5 Vasari 1550, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1987, IV, p. 475.

6 Per il testo completo della lettera si veda Barocchi-Ristori 1965-1983, III, pp. 235-237.

7 Su questo aspetto cfr. Campbell 2002.

8 Vasari 1550, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1987, IV, p. 473.

9 Ivi, IV, p. 474: «e sempre, per povero ch'egli fosse, fu ricco d'animo e di grandezza».

10 Ivi, IV, pp. 473-474.

11 Il *Libro del Cortegiano*, pubblicato nel 1528, è ricordato insieme alla *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio e al *De architectura* di Vitruvio nell'inventario (12 marzo 1532) dei libri e degli oggetti che lasciò dietro di sé ad Arezzo nel 1529, quando si trasferì in fretta e furia a Venezia, ospite dell'Aretino. Per una recente trascrizione dell'inventario si veda Franklin 1994, pp. 314-315, doc. 12.

12 Vasari 1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1987, IV, p. 483.

13 L'iconografia della stampa non è ancora del tutto chiarita, dato che il componimento poetico a essa sottostante aiuta solo in parte a decifrarne l'enigma. Qui seguo la proposta di Eike D. Schmidt (2003, part. pp. 357-365).

14 Vasari 1550, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1987, IV, p. 474.

15 Vasari 1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1987, IV, p. 477.

16 Per un'ottima riproduzione del secondo stato di questa incisione molto rara si veda A. Gnann, in *Roma e lo stile classico di Raffaello* 1999, pp. 394-395, n. 300.

17 Si veda Carroll 1989, p. 4.

18 Sul concetto di "bravura" si veda Suthor 2010.

19 Vasari 1550, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1987, IV, p. 480.

20 Si veda Elam 1993, part. pp. 63-69.

21 Sia le *Vite* del Vasari che l'*Autobiografia* del Cellini ricordano risse e spade sguainate, utili a nobilitare la figura dell'artista, a cui veniva concesso il privilegio di portare le armi, prefigurando l'attitudine del Caravaggio. Si veda Bredekamp 2003. Su questo aspetto della figura del Rosso hanno insistito sia Carlo Falciani (*Il Rosso* 1996) che Antonio Natali (*Rosso* 2006).

22 Si veda Moffitt 1988.

23 Si veda Nova 2006, part. pp. 9-11.