

Iconografie d'infanzia nell'“officina della maniera”. Il caso Rosso Fiorentino

Franco Cambi

1. *Riflessioni di metodo*

Sì, fu Ariès nel suo volume generativo di un nuovo ambito di ricerca storica e educativa, quello della storia dell'infanzia, a fissare anche lo stretto legame che corre tra tale settore di indagine e l'iconografia: i ritratti, le scene d'insieme, poi la stessa fotografia. Indicandoli come una precisa risorsa documentaria di cultura dell'infanzia. Scandendo anche per questa via il passaggio dal Medioevo al Moderno e alla sua “scoperta” dell'infanzia e al suo “sentimento” verso il bambino. Certo, poi anche su questo fronte si concentrarono le critiche: quelle “immagini d'infanzia” sono sempre ideologicamente sorrette e interpretate e vanno quindi sempre de-costruite e re-interpretate, alla luce dei principi sociali e etici dell'Epoca.

Da qui, però, si sono sviluppate ricerche che sofisticano questa frontiera documentaria in una storia (quella dell'infanzia) assai poco lineare e non solo evolutiva, sempre condizionata da “visioni del mondo” e ideologie specificamente d'Epoca. Comunque anche l'iconografia ci parla, ma va letta sempre con spirito critico e alla luce di una metodologia storiografica più complessa e sottile.

Ce lo ricordava tempo fa Egle Becchi in un saggio sul “putto” contenuto in Maschietti e bambine del 2011, in cui riaffrontava anche il rapporto con l'iconografia per dotarsi di una metodologia storica più autenticamente critica. Seguendo proprio l'affermarsi del “putto” nella pittura moderna ne riconosceva la complessa genesi (di angelo e di amorino: simbolo cristiano e pagano insieme) e la sua onnipresenza in varie forme e contesti, che ne valorizzano, tra Cinque e Settecento, il suo esser-di-carne, la sua ludicità, la sua volontà di agire (=fare-cose) e che ne dilatano la presenza, investendo anche il Gesù Bambino, San Giovannino e altre figure sacre e andando così ben oltre una funzione decorativa. Lì è il bambino in carne ed ossa che si affaccia nella cultura (ideologica, sociale, pedagogica) e si impone come modello. E modello ostensivo e regolativo insieme.

Altre indagini ci hanno poi posto in luce il senso e la funzione della ritrattistica dei principi (Ferrari), il valore pedagogico dell'iconografia (Farné), la scansione temporale di tale iconografia pe le immagini d'infanzia (Vanni),

ma confermando bene che attraverso l'immagine passa sempre una visione d'infanzia di valore sociale e teorico al tempo stesso, sia essa più emancipativa o meno, arrivando anche alla fotografia, alla pubblicità, al cinema e alla TV, alla fumettistica attuale.

Allora 1) l'immagine è una risorsa di metodo in storiografia; 2) ma va interpretata; 3) ne va colta l'ideologia a vari livelli; 4) ne va fissata la funzione sociale e pedagogica; 5) va posseduta una metodologia di lettura fine e complessa; 6) bisogna continuare a interrogarsi su questa "questione di metodo", con un lavoro interdisciplinare e internazionale, poiché tale frontiera è ben presente in molti ambiti della ricerca storica, sociale, psicosociale, ideologica etc.

2. *Nella tradizione del putto*

Due parole sulla tradizione del putto tra Quattro e Settecento, su cui si è soffermata la Becchi, integrando studi diversi e attenta a fissarne la diacronia e la sincronia al tempo stesso. Lì si compie l'affermazione di un bambino vivo e reale, ma lo si lega a modelli ideologici (Eros fanciullo e l'Angelo bambino, che si saldano in una visione forte dell'infanzia e in una sua valorizzazione: dell'Amore e del Divino) e a funzioni sociali. Come ci ricordava la Ferrari. Come ci ha sottolineato anche la Vanni.

Già nel Quattrocento tale "rivoluzione" dell'immaginario è in atto: con Luca della Robbia, con Agostino di Duccio, con Melozzo da Forlì, con lo stesso Botticelli e molti altri. Lì l'infante è, appunto, vivo e reale, se pure idealizzato tramite il modello del "putto". Sarà il Cinquecento a dipanare le molte infanzie sociali e ideali: il putto si fa bambino e sale come modello fino al Cristo bambino. E si guardino la Madonna di Raffaello (da quella "del cardellino" in su e in giù). A fianco si hanno le infanzie sociali, alte e basse, con Mantegna e i suoi nobili-bambini realisticamente raffigurati, con Brueghel che fissa le infanzie popolari, anch'esse vive e in azione. Il Cinquecento è allora il punto di passaggio dal putto al bambino sì, ma fa coabitare le due visioni, anche se le miscela in modo originale e significativo. Ad esempio nel Manierismo. Nel Seicento saranno ancora le due tradizioni (idealizzante e realistica) a tener campo: si confronti la grande tradizione barocca controriformistica, che attinge a Raffaello e lo rivive in Reni e nella sua scuola, e quella olandese, descrittiva e borghese, che esalta il privato e l'agire. Nel Settecento il putto tende a uscire di scena, con poche resistenze (il Serpotta a Palermo e non solo, ad esempio) e poi col prevalere del realismo (si pensi a Goya).

Quel modello ideale del putto ha svolto però una significativa funzione: 1) ha saldato due culture d'infanzia; 2) ha riportato il modello-putto verso elementi di realismo; 3) ha coltivato un immaginario dell'infanzia che ne sottolinea la specificità e il valore; 4) ha sottolineato anche una "pedagogia del bambino" che proprio l'opera pittorica ha reso socialmente presente, l'ha diffusa e reso attiva nell'immaginario collettivo.

3. *L'Età della Maniera*

Sofferamoci ora sul Manierismo, di cui possediamo ricostruzioni culturali e pittoriche assai dense e decisive. A cominciare da Hauser, che lo indica come categoria culturale ampia, in cui alienazione, tragico e allegorico si saldano insieme. Per passare a Hocke che ne sottolinea la visione del mondo come “labirinto” di forme e di significati. Per arrivare anche agli storici dell'arte da Briganti a Zeri, alle mostre anche recenti tenute a Firenze nel 2014 e anche prima. Eventi tutti che hanno sottolineato la complessità della Maniera nella sua scansione temporale e geografica (col centro a Firenze), nella sua varietà di poetiche (tra Andrea del Sarto, Pontormo e Rosso, poi Bronzino e Vasari, per restare solo a Firenze), nei suoi esiti collettivi e personali, ma anche nella continuità di una lettura-del-mondo che ne fissa i canoni di interpretazione sia sul reale sia sull'ideale in un gioco sottile e complicato di significati culturali.

Qui, però, ci fermeremo solo sul secondo manierismo fiorentino che si sviluppa dalla bottega di del Sarto e poi cresce e si fa europeo con Pontormo e Rosso: “due divergenti vie della maniera”. Se Pontormo idealizza e monumentalizza, espandendo volumi, intreccio di forme, colori (si pensi alla Visitazione di Carmignano e alla Deposizione di S. Felicità a Firenze), Rosso invece deforma, dinamizza, incastra volumi, dà ai colori un contrassegno realistico e tragico (e si pensi al Mosè e le figlie di Jetro degli Uffizi o alla Deposizione di Volterra).

Al Rosso si riconosce di essere la figura più inquieta, dinamica e “visionaria” del Manierismo italiano. In lui il Manierismo stesso si fa anti-Maniera e apre a esperienze ulteriori, di realismo da un lato, di decomposizione della forma (classica e rinascimentale). A noi interessa in tale posizione estrema del Manierismo, di vedere cosa accade alle metamorfosi del putto e di come se ne viene a leggere sempre più la realtà emotiva e il valore ideale, in un processo ambiguo e significativo proprio nella sua ambiguità.

4. *Il caso Rosso Fiorentino*

Chi era Rosso Fiorentino? Una personalità inquieta e un pittore assai complesso: con esperienze di attività in contesti diversi, con atteggiamenti di ripresa e di attacchi alla tradizione rinascimentale, con un pathos tragico e iperdinamico. La sua formazione avvenne con Andrea del Sarto alla cui scuola apprese la Maniera Grande, che sintetizzava Michelangelo e Raffaello con elementi di Leonardo dando corpo a raffigurazioni eleganti, simboliche, imponenti (si pensi alla Madonna delle Arpie di del Sarto: un vero modello *a quo*). Poi passò a Roma in cui la presenza del classicismo rinascimentale si sviluppava sulle orme dei Maestri. Soggiornò a Sansepolcro dove lasciò testimonianze di uno stile in ulteriore evoluzione. Infine fu in Francia alla corte del re per cui decorò il castello di Fontainebleau, con arazzi assai significativi proprio in relazione alle metamorfosi del putto.

In questo iter complesso Rosso tenne ben ferma la presenza del putto e lo rilesse attraverso una doppia simbolizzazione, ideale e reale. Ma lì tale ambiguità si fa più netta, più estrema e pertanto più esemplare. E esemplare proprio per l'oscillazione che viene a sviluppare e fissare, già allora così tipicamente moderna. Tipica dell'infanzia moderna: Certo anche il caso-Rosso va contestualizzato in quella *societas* fiorentina del pieno Cinquecento, travagliata da crisi radicali, fucina di un pensiero (politico in particolare) radicale, ma anche di una sensibilità antropologica che sta mutando e crescendo, che spiazza la *dignitas hominis* per leggerne le contraddizioni e le tensioni più profonde, che guarda al reale in molte forme (l'agire, la lotta, il sesso), che matura uno sguardo più libero e disilluso. Anche Rosso sta in quel contesto complesso e articolato e ne rivive le oscillazioni, le inquietudini, le tensioni interne.

5. *Le metamorfosi del putto*

Proprio la fisionomia del putto nella complessa produzione artistica del Rosso si fa testimone centrale della citata oscillazione, pur restando fermi i connotati del bambino simbolico che lì viene mostrato e teorizzato. Una oscillazione appunto tra modello ideale-tipico e realismo ora deformante ora ironico. Posizione che proprio per questo oscillare si fa esemplare e per l'epoca e nell'epoca. Anche qui Rosso non è da solo ma in lui tale aspetto si fa più netto e significativo, se rileggiamo il suo cammino artistico alla luce di quel "putto" che vi resta costante e che è in sé così problematico. Un cammino di "leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti" come sottolinea Natali, il quale se seguito nel suo sviluppo mostra bene il suo identikit di artista tra i "più spregiudicati e poetici" dell'arte pittorica occidentale. Anche il punto di vista iconologico del putto lo riconferma.

Vediamo ora il suo iter rispetto al putto. Alcune date: 1512 e 13 e 14. Poi il 18 e il 20 e il 21. Infine il 29 e il 32, per passare poi agli anni di Fontainebleau.

Nel 1512 Rosso è diciottenne e nella sua *Madonna col Bambino e S. Giovannino* di Tours presenta una torsione audace, inusuale del bambino: ginocchio poggiato e mano sul proprio capo. Una lettura del corpo infantile più realistica e innovativa anche rispetto alle raffigurazioni del tempo: da Raffaello a Andrea del Sarto. Nel '13 invece, nel tabernacolo di via delle Campora a Firenze, il bambino torna più composto e lieto. Nel '14, con la *Madonna col Bambino e San Giovanni* di Francoforte, torna un'infanzia più libera e vivace e reale. Come nella *Carità* del suo maestro del Sarto, del '13. Ma è la *Madonna col Bambino in gloria* dell'Ermitage (1513) che sigilla questa visione dell'infanzia "liberata", più giocosa e fuori dagli schemi del tempo: qui il gioco corporeo del bambino viene posto al centro.

Del '18 è invece la Pala dello Spedaligno di S. Maria Nuova ora agli Uffizi: lì il bambino è in torsione colla mano tesa e in movimento, in basso due angeli fanciulli leggono, intensi e muti, senza muoversi. Nel '21 nella *Madonna col Bambino e santi* di Volterra torna un Bambino vivace e abbracciato, sorri-

dente, alla madre. Come nella *Sacra Famiglia* di Baltimora, sempre del '21. Come lo è l'*Angiolino musicante* degli Uffizi, un quadro mirabile per delicata visione dell'infanzia e per lo scorcio compositivo inedito. Più realistico nel '22 è il Bambino della Pala Dei della Palatina a Firenze: e anatomicamente realistico. Come reali sono i putti della *Madonna con Bambino* di Los Angeles, pur richiamati nella loro affettuosità. Nel '28/'29 l'esperienza romana tocca anche il corpo infantile, sotto l'influenza di Michelangelo. Si veda il *Cristo resuscitato e glorioso* di Città di Castello. Nel disegno, del '29, sulla *Madonna della Misericordia*, al Louvre, tornano bambini in varie posizioni, realistiche ma senza deformazione. Ciò sarà presente anche nelle opere francesi tra disegni, pitture e arazzi. Ora sono putti e bambini che giocano, che animano la scena, che insistono su posizioni inconsuete (come il Cupido visto da tergo nel *Bacco e Venere* del Lussemburgo, attribuito al Rosso) con un ruolo vario e un'immagine tagliata secondo prospettive nuove (vedi *La morte di Adone*, il *Bagno di Pallade*, *I fratelli di Catania* fino al *Sacrificio*, tutti degli anni '35/'39) e insistendo sul ludico e sull'erotico infantile, in particolare negli arazzi con i giochi liberi di putti posti in primo piano.

6. Tra affettuosa bellezza e realismo “estragante”

L'antinomica visione dell'infanzia quale emerge dalle metamorfosi del putto in Rosso Fiorentino e che abbiamo di sopra richiamata nei suoi nuclei più significativi, si dispone sì tra idealizzazione e realismo, ma lì questi due poli si complicano in se stessi e si fissano, l'uno, in una immagine affettuosa e dolce dell'infanzia di cui si esalta la bellezza, la grazia, il riso comunicativo e l'agire delicato, l'altro, in una visione corporea e dinamica, di libertà e di tensione, in un ludico estroso e in un comunicare anche extracanonico, con posture e atti più liberi. Rosso sta in bilico tra due immagini d'infanzia: quella del sentimento e degli affetti, che idealizza, e quella che registra comportamenti e stati d'animo o forme d'azione più liberi e corporei, che tende al realismo. Il tutto in una poetica che deforma il consueto, pur stilizzando, che va contro corrente, guardando a “stravaganze” ma saldate a un'ottica di leggiadria e di bellezza. Così Rosso sta dentro la Maniera Grande del Cinquecento con piena autorevolezza: lì si rinnova l'immaginario e lo si fa con forza, determinazione e consapevolezza, vivendo insieme una svolta e un annuncio, tendendosi tra due sensibilità compresenti nell'Epoca: Anche Rosso si fa lì testimone di una lettura inquieta della cultura del proprio tempo. Che nelle metamorfosi del putto è pienamente rispecchiata. È proprio anche nel Moderno che avanza e di cui vive lacerazioni e complessità insieme.

Bibliografia

- G. Agamben, E. Coccia (a cura di), *Angeli*, Vicenza, Neri Pozza, 2009.
 Ph. Ariès, *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Bari, Laterza, 1968
 P. Barocchi, *Il Rosso fiorentino*, Roma, Gismondi, 1950

- E. Becchi, *Maschietti e bambine*, Pisa, ETS, 2011
- E. Becchi, D. Julia (a cura di), *Storia dell'infanzia*, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1996
- G. Briganti, *La Maniera italiana*, Roma, Editori Riuniti, 1961
- Catalogo della mostra, "L'officina della maniera", Firenze, Marsilio, 1996
- Catalogo della mostra, "Pontormo e Rosso fiorentino. Divergenti vie della Maniera", Firenze, Mandragora, 2014.
- Catalogo della mostra "Puro semplice e naturale", Firenze, Giunti, 2014
- R. P. Ciardi, A. Mugnaini, *Rosso Fiorentino. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Contini, 1991
- C. Falciani, *Il Rosso Fiorentino*, Firenze, Olschki, 1996
- M. Ferrari, *Lo specchio, le pagine, le cose*, Milano, FrancoAngeli, 2011.
- A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1964.
- A. Hauser, *Il manierismo*, Torino, Einaudi, 1965.
- R. Hocke, *Il mondo come labirinto*, Roma, Theoria, 1989
- A. Natali, *Rosso Fiorentino*, Milano, Silvana, 2006.
- E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1975
- L. Vanni (a cura di), *Iconografie d'infanzia*, Roma, Anicia, 2012
- G. Vasari, *Le vite*
- S. Vegetti Finzi, *Il bambino nella psicoanalisi*, Bologna, Zanichelli, 1976.
- F. Zeri, *Pittura e Controriforma*, Torino, Einaudi, 1957
- F. Zeri, *Eccentrici fiorentini*, "Bollettino d'arte", 1962, 2-3
- S. Zuffi (a cura di), *La Grande Storia dell'arte. I Il Rinascimento italiano*, Roma, L'Espresso, 2015