L'Arte della Memoria

LETTERE DEL VENERDI

Raccolta delle newsletter d'arte

VOLUME PRIMO



L'edizione di questo volume è a cura di

L'Arte della Memoria Associazione culturale via di San Giovanni in Laterano 226 00185 Roma

www.artedellamemoria.wordpress.com



Indice

5	10 aprile Pala Baglioni
7	L'arte di curiosare
9	17 aprile Imprese e morte di Meleagro
13	24 aprile In tempi di Brexit, una vecchia storia inglese: l'arazzo di Bayeux
17	30 aprile Il colera e la rivolta, Parigi 1832
21	8 maggio La provocazione dell' <i>Unité d'Habitation</i>
25	15 maggio Incontri tra congiunti – <i>La Visitazione</i>
29	5 giugno Medioevo zoologico
33	19 giugno Intrecci culturali nel tesoro di Sutton Hoo
37	17 luglio Il progetto è vostro, se vi pare
41	24 luglio Strutture di produzione, o del <i>Bauhaus</i> monastico
45	31 luglio L'abito di Eleonora e il potere delle immagini



Raffaello, *Trasporto di Cristo*, 1507, Roma, Galleria Borghese

Pala Baglioni

In questo primo appuntamento vi proponiamo la cosiddetta Pala Baglioni, il celeberrimo dipinto di Raffaello con il *Trasporto di Cristo* conservato alla Galleria Borghese di Roma. Sì perché non è una Deposizione, come ancora troppo spesso è definita, ma un Trasporto.

Da dove nasce questa iconografia? Chi sono i personaggi, siamo sicuri di riconoscerli tutti? Perché solo uno sembra essere investito dal vento? Cosa ci ricorda quel braccio di Cristo, l'abbiamo già visto... ma dove?

Raffaello firma il dipinto sulla roccia posta in basso a sinistra: è il 1507, ha ventiquattro anni. Si trova a Firenze, ma non smette di curare i rapporti con Perugia, città nella quale ha esordito come astro nascente e tanto brillante da oscurare perfino la gloria locale, Perugino. A Firenze riceve dalla nobildonna perugina Atalanta Baglioni una commissione per una pala d'altare destinata alla cappella di famiglia in San Francesco al Prato. Non è un caso: nella stessa chiesa, di mano dello stesso Raffaello, Atalanta poteva ammirare tutti i giorni la pala con l'Assunzione e Incoronazione della Vergine, commissionata da Maddalena degli Oddi (la famiglia rivale

dei Baglioni) e ora in Pinacoteca Vaticana. Evidentemente la nobildonna vuole un'opera bella oltre ogni dire. Bello oltre ogni dire era infatti suo figlio Grifonetto il quale, messosi sciaguratamente a capo di una congiura familiare, fu trucidato il 14 luglio del 1500, quando forse Raffaello era ancora a Perugia.

Trasportato morente a casa e compianto dalla madre e dalla moglie Zenobia Sforza, Grifonetto esala l'ultimo respiro. Forse è proprio Grifonetto quel giovane, quell'Adone vestito di rosso e di verde, dal volto imperturbabile, i cui capelli sono scossi da un vento che non investe gli altri personaggi. E forse è Zenobia che regge il corpo svenuto della Vergine-Atalanta, in una gamma coloristica più spenta anche se preziosissima.

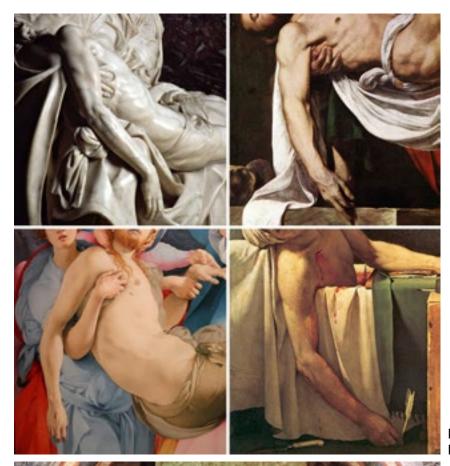
In un momento particolare come questo, quando tante persone sono state private della possibilità di dare un ultimo saluto ai propri cari, riportiamo le belle parole di Vasari che descrive: «Il dolore che hanno i più stretti ed amorevoli parenti nel riporre il corpo d'alcuna più cara persona, nella quale veramente consiste il bene, l'onore, e l'utile di tutta una famiglia».

L'arte da curiosare

Chi è questo personaggio con il braccio abbandonato come il Cristo del *Trasporto* di Raffaello? Se indovinate il suo nome (e se ci riuscite anche il nome dell'autore del dipinto), sarete più vicini al tema della nostra prossima newsletter...



Intanto, ecco qui sotto una carrellata di altre bellissime "braccia della morte". A Michelangelo hanno sicuramente guardato tutti ma Raffaello, nella Pala Baglioni, si deve essere riferito in modo particolare a Signorelli, se non altro per quel finto bassorilievo...



Michelangelo, Caravaggio, Pontormo, David



Luca Signorelli, *Deposizione*, Orvieto, Duomo



La morte di Meleagro, Sarcofago del III secolo, Musei Capitolini

Imprese e morte di Meleagro

Quaeque inhonoratae, non et dicemur inultae!

«Potranno dirmi senza onori, non senza vendetta!»

Comincia con queste parole il nostro racconto. Parole che uscirebbero bene dalla bocca beffarda della nostra dirimpettaia che, passati trent'anni con un marito avaro e fedifrago, recupera finalmente una prova del tradimento su cui basare la sua giustificata vendetta.

A pronunciare la frase è invece una delle dee più giovani del pantheon greco, quella che fin da infante è stata disciplinata dalla mamma a punire con massime pene le pecche dei mortali: Artemide.

E allora, cominciamo come si conviene. C'era una volta, nella lontana terra di Calidone, un re di nome Eneo...

Sembrerebbe l'inizio di una storia a lieto fine se non fosse che si tratta di un re profondamente distratto. Un giorno infatti, per ringraziare gli dèi di un fortunato raccolto di stagione, Eneo offrì le primizie delle proprie messi a Demetra, parte del vino a Dioniso e dell'olio ad Atena; terminati poi questi sacrifici, passò ad onorare gli altari degli altri dèi campestri. A tutti fu reso omaggio, tranne ad Artemide che fu dimenticata.

La figlia di Latona non esitò un attimo e, senza dare a Eneo neppure il tempo di un tempestivo ripensamento, mandò un cinghiale, grande più di qualsiasi toro mai visto, a devastare i campi e le greggi: «Di fuoco brillavano gli occhi iniettati di sangue, ispide sul collo possente si ergevano

setole rigide come una palizzata di lunghe aste piantate al suolo, con rauco sfrigolio scorreva lungo tutto il petto la bava ribollente, le zanne simili a quelle di un elefante indiano; fiamme eruttavano le fauci, che di vampate bruciavano le foglie». La gente subito si rifugia nelle proprie case, pregando che questo demonio si fermi al più presto.

Le preghiere non giungono alle orecchie degli dèi ma a quelle del giovane e valoroso principe Meleagro che, radunata una scelta schiera di eroi, decide di dare la caccia alla smisurata creatura. Ad accompagnarlo ci sono, tra gli altri, Giasone, Teseo, Piritoo, i figli gemelli di Actore, Fileo, Telamone, Peleo (padre del grande Achille), Iolao della Beozia e, infine, Atalanta di Tagea, vanto dei boschi del Liceo, con i capelli raccolti senza ornamenti in un unico nodo, la faretra tintinnante appesa alla spalla sinistra e l'infallibile arco, stretto sempre nella sinistra. Non appena la scorge, Meleagro avverte una morsa al petto e il fuoco del desiderio divampare per la ragazza. Ma, ahimè, quello non era il tempo per accadimenti d'amore.

La caccia è aspra e dolorosa: molti degli eroi cadono sotto i colpi della fiera, senza che questa, per molto tempo, sia persino scalfita. Solo Atalanta, sfruttando la velocità per cui è nota, riesce a scagliare una freccia dal valoroso arco e a configgerla sotto l'orecchio dell'animale, macchiandone di sangue le setole.

Meleagro vede il colpo per primo e con le parole *meritum feres virtutis honorem* («di questa impresa tu porterai l'onore») rivolte alla fanciulla, si scaglia rapido all'inseguimento. Tornato vittorioso dal duello con il cinghiale, il principe Calidonio ne offre la pelle ad Atalanta per condividerne la gloria, ma in tutto il resto del gruppo si accende veloce il livore. A fermare la mano della donna che si accinge a raccogliere il suo premio sono i fratelli Plessippo e Tosseo, zii materni di Meleagro, che per questo gesto li giustizia. Mentre si accinge a sacrificare doni agli dèi, due notizie giungono nello stesso mo-

Mentre si accinge a sacrificare doni agli dèi, due notizie giungono nello stesso momento alla regina Antea e, come di prassi, una è buona e l'altra no: il figlio Meleagro ha vinto sul cinghiale riportando pace nei campi ma i suoi amati fratelli sono morti. Affranta, riempie la città dei suoi lamenti e muta il colore delle sue vesti per il lutto; ma quando le salme arrivano al suo cospetto con il nome di chi li ha uccisi, il suo cordoglio si tramuta in sete di vendetta. Conviene ora rivelare un fatto riguardante la prodigiosa nascita di Meleagro. Quando

la madre Antea era ancora prostrata dai dolori del parto, ricevette la visita delle tre Moire che, dopo aver predetto virtù di straordinaria forza e coraggio per il neonato, posarono sul fuoco un ceppo con le parole tempora eadem lignoque tibique, o modo nate, damus («Durata uguale di vita assegnamo al ceppo e a te, che ora vedi la luce»); pronunciata la profezia e ancora filando il filo del destino, le Moire si allontanarono mentre Antea si affrettava a togliere il tizzone dal fuoco e a riporlo, accuratamente spento, all'interno di uno scrigno che fosse solo a lei accessibile. Da allora il ceppo era rimasto nascosto e, così preservato, aveva mantenuto Meleagro in vita. Ma in questo giorno nefasto, Antea, accecata dal rancore per l'assassinio dei fratelli, lo scova sotto strati di polvere e, ordinato di accendere il braciere, pregusta il castigo del figlio per essersi macchiato le mani del suo stesso sanque. Quattro volte è sul punto di gettare il



Atalanta e Meleagro, illustrazione di F.L. Lonsing, 1772

ceppo tra le fiamme, quattro volte si trattiene. Sorella e madre combattono in lei, trascinando il suo cuore in direzioni opposte. Come una nave in balìa del vento e di una corrente che lo contrasta, così la regina si dibatte tra impulsi aversi e, di volta in volta, placa e riaccende la sua ira. Ma se è vero quello che anche le più vicine tragedie ci tramandano, solo con un'altra morte si paga una morte e lentamente Antea diviene miglior sorella che madre e con mano tremante, volgendo gli occhi per non guardare, getta in mezzo alle fiamme riluttanti il legno funereo che, mentre brucia, sembra lanciare un gemito.

Lontano e ignaro, Meleagro sente le membra seccarsi e si duole di non essere caduto sotto le zanne del cinghiale ma di doversi spegnere di quella morte ingloriosa; e mentre con un ultimo lamento invoca il nome dell'amata, il corpo si trasforma in cenere, quella stessa cenere bianca che ora ricopre il focolare, di fronte a cui anche la madre Antea giace ormai senza vita con un pugnale confitto nel petto.
Con la vendetta di un dio cominciava la storia e con quella di un mortale si compie. La morte del triste eroe Meleagro risarcisce e rallegra il cuore di Artemide che vede così finire la stirpe dell'ingrato Eneo, perché ancora una volta le colpe dei padri trovano risarcimento nelle sofferenze dei figli.

Per la storia che lo riguarda, Meleagro diviene ben presto uno dei temi preferiti per ornare le fronti dei sarcofagi e delle urne, dove l'eroe viene raffigurato ormai morto durante il trasporto del suo corpo o, molto più raramente, durante la caccia. Proprio da queste prime immagini gli artisti del Rinascimento attinsero la gestualità del mostrare la morte, nell'assoluto abbandono delle membra che decreta, senza alcun dubbio, l'essere cadavere.



Il tizzone di Altea, illustrazione di Johann Wilhelm Baur, 1659



Arazzo di Bayeux, XI secolo, Musée de la tapisserie de Bayeux, particolare

In tempi di Brexit, una vecchia storia inglese: l'arazzo di Bayeux

C'è stata, un migliaio di anni fa, un'epoca in cui le isole britanniche erano il teatro delle scorrerie dei popoli marinari del nordeuropa e si deve al re Edoardo se alla fine i Vichinghi furono sconfitti e la popolazione poté godere di un periodo relativamente tranquillo.

Tuttavia l'Inghilterra era destinata a non aver pace e indipendenza, perché di lì a poco i Normanni guidati da Guglielmo – poi conosciuto come il Conquistatore – si sarebbero presentati al largo delle sue coste, pronti a sbarcare per insediarsi in quelle terre e a rivendicare il diritto alla corona.

Ma facciamo un passo indietro, e raccontiamo una storia. Siamo nel 1064, il re Edoardo - che non ha avuto figli nonostante il matrimonio con una giovane sassone, Editta - indica come suo successore al trono d'Inghilterra il cugino Guglielmo, duca di Normandia. A quel trono aspirava anche il cognato Aroldo, fratello di Editta, che tuttavia presta giuramento di fedeltà al re e accetta di fare da messaggero per andare a comunicare la notizia a Guglielmo: un viaggio non senza difficoltà e imprevisti per mare e per terra, tanto che lo stesso Guglielmo si trova a dover pagare un riscatto per lui, trattenuto come ostaggio dopo un naufragio. Liberato Aroldo, Guglielmo riceve da lui la notizia della designazione ad erede di Edoardo, e prima che riparta verso le coste inglesi si fa giurare fedeltà.

Nel gennaio 1066, tuttavia, quando infine Edoardo muore, Aroldo non perde tempo, e il giorno dopo si è già fatto incoronare re di Inghilterra con il nome di Aroldo II. A Guglielmo occorrono alcuni mesi per organizzare una nuova e potente flotta con la quale veleggiare attraverso la Manica, sbarcare sulle propaggini meridionali dell'isola e, dopo una serie di piccole scaramucce, sbaragliare l'esercito di Aroldo in una memorabile battaglia ad Hastings, nell'ottobre 1066. Ucciso Aroldo, Guglielmo il Conquistatore è così il nuovo e legittimo re d'Inghilterra.

Questa storia è minuziosamente narrata in una preziosa opera "minore" detta impropriamente Arazzo di Bayeux: il termine arazzo non è esatto perché si tratta di un vero ricamo realizzato su lino (nove pezze di varia lunghezza) utilizzando il "punto di Bayeux" e il punto erba. Il ricamo, alto solo 50 cm, è però lungo ben 70 m ed è stato realizzato per ornare l'interno della navata centrale della cattedrale di Bayeux: dunque la realizzazione di questo splendido manufatto si colloca tra il 1066, anno degli avvenimenti, e la prima esposizione avvenuta il 14 luglio 1077, durante la solenne consacrazione della nuova cattedrale.

Il ricamo – realizzato in lana con una decina di sfumature dei colori bianco, verde, rosso e giallo – è suddiviso in tre fasce orizzontali per quasi tutta la sua lunghezza: nella fascia centrale trova posto la narrazione figurata dei fatti principali compresa di "didascalia", mentre i margini istoriati superiore e inferiore fanno da sfondo a scene minori e a un incredibile e variopinto bestiario, tipico dell'epoca medievale e in parte ispirato alle favole di Fedro ed Esopo.

Oggi il ricamo, dopo una serie di peripezie e secoli di oblio, è conservato in una lunga teca trasparente e suggestivamente esposto a Bayeux nel museo che porta il suo nome: oggi si può ammirare da vicino la maestria delle antiche ricamatrici, tra le quali si dice ci fosse Matilde, duchessa di Normandia e poi regina di Inghilterra al fianco del marito Guglielmo.



Aroldo progetta la sua vendetta



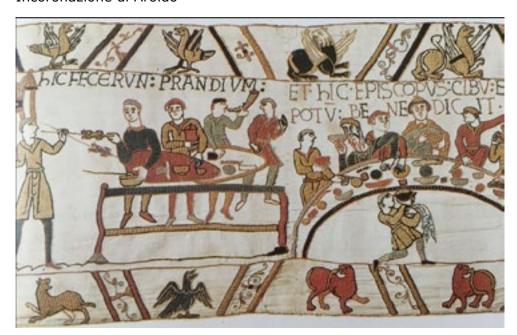
Guglielmo invia ambasciatori



Funerale di Re Edoardo



Incoronazione di Aroldo



Pranzo prima della battaglia di Hastings



Battaglia di Hastings



Eugène Delacroix, Le 28 juillet. La Liberté guidant le peuple (28 juillet 1830), 1830, Parigi, Louvre

Il colera e la rivolta, Parigi 1832

Il 1832 è l'anno del colera a Parigi. Il morbo viaggia per l'Europa, proveniente dall'Asia, almeno dal 1817. È un evento devastante soprattutto per quanti appartengono ai gradini più bassi della società. L'esasperazione del popolo dovuta all'alta mortalità assieme ai malumori per le mancate promesse di Luigi Filippo, il "monarca di luglio" salito al trono dopo i celebri moti di due anni prima, portano al desiderio di un nuovo rovesciamento politico.

Il 5 giugno si celebra il funerale del generale Lamarque, percepito come difensore delle cause popolari, vittima del colera. È l'occasione perfetta per organizzare la sommossa e Parigi vede rialzarsi le barricate come nel luglio di due anni prima. L'insurrezione del 5 giugno - immediatamente sedata - ha una eco importante nell'opinione pubblica, come risposta al malgoverno, anche per ciò che riguarda la gestione dell'epidemia di colera, tanto da finire in un celebre episodio de Les Misérables di Victor Hugo. Tra i protagonisti del romanzo, e dell'episodio, c'è un personaggio che si distingue, il monellaccio Gavroche.

Il Gavroche di Hugo ha un prototipo figurativo ben definito, col suo basco, il suo gilet liso, la pistola pronta a sparare, nel dipinto di rivolta per antonomasia di quegli anni: Le 28 Juillet. La Liberté guidant le peuple (28 juillet 1830) di Eugène Delacroix (1798-1863), il più importante pittore francese tra gli anni Venti e gli anni Quaranta del XIX secolo, per certi versi l'alter ego visuale dello scrittore. Si tratta di una delle opere più importanti del romanticismo francese, un'opera che celebra l'avvento, nei giorni tra il 27 e il 29 luglio 1830, di quella monarchia costituzionale che i moti del 5 giugno 1832 tentarono di difendere.

La Libertà, col berretto frigio e il tricolore, i simboli della Rivoluzione del 1789, è una donna che sprona il popolo a insorgere. È donna perché è immagine della Francia; è donna perché figura metaforica delle molte donne che sono state protagoniste della rivolta; è donna giunonica e classica, antica e moderna insieme.

Su quella donna – e sull'opera tutta – si condensa l'intera storia della pittura francese post-neoclassica e da lì, proprio da quel dipinto, ripartirà verso nuovi orizzonti. È una immagine duplice, dialettica, come direbbe Walter Benjamin, poiché concentra in sé contemporaneamente due tempi: il punto di arrivo delle ricerche naturali, classiche e romantiche partite con la Zattera della Medusa di Théodore Géricault (1819) e il punto di partenza del realismo e del racconto del potere del popolo che sarà di Courbet. È una allegoria,

ma è concreta e vissuta; è classica, ma è allo stesso tempo reale, presente. La piramide formata dai cadaveri e dalla Libertà mostra con poco lirismo sangue, piedi sporchi, peli pubici. È una immagine forte e universale, che non tarderà a diventare uno dei simboli della Francia moderna, in particolare dopo l'acquisizione al Louvre nel 1874.

La forza ideologica del dipinto quale manifesto della libertà recuperata dopo la restaurazione trapela da più punti: la data nel titolo definitivo, sebbene apocrifo, e Nôtre Dame sullo sfondo ne sono i simboli più forti. Il 28 luglio è il cuore della tre giorni di insurrezioni popolari che portano alla monarchia costituzionale di Luigi Filippo e quindi alla nascita della Francia moderna.

Sarà negli anni del monarca borghese che Parigi diverrà "la capitale del XIX secolo" (citando nuovamente Benjamin), all'avvio di una modernizzazione sociale e tecnologica che raggiungerà il suo apice nel 1889, in una libertà guadagnata sulle barricate grazie al popolo: Scènes de barricades è il titolo del dipinto quando è presentato al Salon del 1831 e lì acquisito dallo Stato francese. La forza di quella immagine si rivela presto ai potenti tanto che il dipinto rimane esposto al Musée du Luxembourg, il "museo d'arte contemporanea" del tempo, per meno di un anno. Esattamente nel 1832 viene tolto dal percorso espositivo, forse proprio perché ancora enfatico ispiratore dei moti del giugno parigino ferito dal colera di quell'anno.



Théodore Géricault, Le Radeau de la Méduse, 1818-1819, Parigi, Louvre



June rebellion barricades, Les Misérables



La rue Saint-Antoine lors des Trois-Glorieuses (juillet 1830)



Piscina sul terrazzo dell'Unité

La provocazione dell'Unité d'Habitation

In questi giorni stiamo vivendo in una condizione particolare che può essere interpretata, a ben vedere, come una trasformazione del rapporto tra la dimensione privata e quella pubblica. Ora più che mai diventa quindi interessante ripensare a progetti del passato che hanno immaginato, anche se in altri modi e con diversi esiti, un cambiamento simile.

Ci troviamo a Marsiglia nel dopoguerra e a Charles-Édouard Jeanneret, in arte Le Corbusier, non sembra vero di aver trovato la possibilità di realizzare la propria idea di città con la pianificazione e la costruzione dell'*Unité d'Habitation*.

L'interlocutore è Raoul Dautry, ministro dell'Urbanistica e della Ricostruzione che, accettando i principi dell'architetto svizzero, pone le basi per offrire soluzioni concrete per la sistemazione temporanea dei cittadini rimasti senza casa durante la guerra.

Un'occasione unica per dare vita ad un processo progettuale iniziato fin dagli anni Venti con le *immeuble-villas*.

Nel 1942 nel suo libro *La maison des hommes*, Le Corbusier parla di una "città giardino verticale" che assorbe, in uno sviluppo ascensionale verso il cielo, tutte le funzioni urbane, lasciando libero il ter-

ritorio circostante riconquistato dal verde. Un'idea che arriva da lontano e che trova i suoi riferimenti, più o meno palesi, nel falansterio ottocentesco di Fourier e negli edifici collettivi realizzati in Unione Sovietica dopo la rivoluzione.

Il processo compositivo appare piuttosto semplice: si tratta di una struttura cellulare in cui i nuclei abitativi sono duplex – alloggi a due piani – che si sviluppano per l'intero spessore del fabbricato e prendono così aria da entrambe le facciate. L'ingresso dei 337 appartamenti è servito da una strada interna che corre ogni tre livelli, riducendo al minimo lo spazio servente in favore dello spazio servito.

Ma il vero punto del progetto è la presenza, all'interno dello stesso edificio, non solo di aree comuni ma anche di numerose funzioni solitamente al di fuori dell'ambiente domestico: al settimo piano è prevista una galleria di negozi e di ambienti commerciali, mentre la terrazza all'ultimo piano accoglie una pista per le corse, una piscina per bambini, un giardino d'infanzia e una palestra.

L'Unité si presenta, usando le parole di Frampton, come un vero e proprio "condensatore sociale" nel quale si raggiunge un livello di autonomia abitativa piuttosto elevato, rendendo possibile lo svolgersi di una buona parte della propria quotidianità in una singola costruzione. Non deve quindi stupire il suo valore di modello riproducibile nelle periferie di tutta Europa. Saranno realizzati altri cinque esemplari a Nantes, a Berlino, a Briey-en-Fôret e a Firminy-Vert tra la metà degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta.

Nonostante l'Unité sia successivamente diventato il simbolo per eccellenza della speculazione edilizia in atto in molte delle nostre città, colpisce ancora oggi per il suo carattere rivoluzionario non solo per la sua epoca ma anche in tempi recentis-

simi in cui l'abitazione ha assunto nuovi confini, materiali e psicologici. I diversi appartamenti sono concepiti come stanze di un grande albergo dove ognuno ritrova il suo raccoglimento e la sua solitudine. Lo spazio comune è lì a due passi, a portata dell'individuo che in questo modo ha la possibilità di non uscire dall'edificio. Con la situazione attuale invece, quando l'esterno diventa interdetto e non c'è più altra scelta, un'architettura del genere, nel suo carattere provocatorio, si ripropone come una soluzione particolare per ritrovare una socialità perduta e un'interazione mediata.



Sezione appartamenti



Locali commerciali e di servizio al settimo piano



Strada interna



Jacopo Carucci detto il Pontormo, La Visitazione, 1528-1530, Pieve di San Michele, Carmignano

Incontri tra congiunti - La Visitazione

La lunga e obbligata assenza dagli abbracci che ha segnato gli ultimi mesi e che, con molta probabilità, cambierà il nostro futuro, ci ha portato a trattenere i nostri gesti. Abbiamo perso la generosità e la spontaneità che la nostra storia mediterranea ci ha regalato e i pochissimi incontri rimangono imbrigliati dentro una gestualità che non ci appartiene e che ci impedisce di manifestare il nostro affetto, il nostro riconoscerci l'uno nell'altro.

Forse stava proprio in questo riconoscersi il significato dell'abbraccio che Pontormo dipinse nella Visitazione di Carmignano, la straordinaria tavola che un recente restauro ci ha restituito in tutta la sua straniante forza cromatica.

Il dipinto ha una storia ancora oscura, incerte sono datazione e collocazione originaria, dubbia la committenza. Realizzato probabilmente intorno agli anni Trenta del Cinquecento, sappiamo che nel 1667 era conservato nella villa di Carmignano della famiglia fiorentina dei Pinadori e che nel 1740 fu spostato sull'altare della cappella di famiglia della Pieve di Carmignano. Ma non sappiamo esattamente chi commissionò l'opera al pittore né a quale luogo fosse destinata.

Ciò che appare con estrema chiarezza è che Pontormo, nonostante la vita grama, il carattere scontroso e l'estrema avarizia che sempre lo caratterizzò, riuscì a trovare uno stile straordinario, suggestivo e generoso nel regalare emozioni vive, uno stile che sapeva fondere il canone classico con una maniera inquieta, arrivando a una sintesi perfetta, a uno stile soltanto suo. La scena rappresentata nella tavola vie-

ne raccontata nel Vangelo di Luca e si riferisce al momento in cui la Vergine, dopo aver ricevuto l'annuncio della sua gravidanza dall'arcangelo Gabriele, decide di far visita a sua cugina Elisabetta, anche lei incinta nonostante la tarda età. Nel caso di Elisabetta la gravidanza arriva come un segno dell'onnipotenza divina, nel caso di Maria come una realtà da accettare con umiltà. In entrambi i casi l'attesa di una nuova vita è qualcosa da accettare con gioia, anche se, a dispetto delle fonti evangeliche, la tradizione figurativa attribuisce a entrambe le donne la precoce consapevolezza del proprio tragico destino. Spesso infatti nelle raffigurazioni dell'Annuncio a Maria e della Visitazione sono associati eventi legati alla morte di Cristo e, a ben guardare, dell'esultanza che i testi ci tramandano non c'è alcuna traccia.

Luca racconta che appena Maria arrivò in casa di Elisabetta pronunciando parole di saluto, il bambino nella pancia di Elisabetta sussultò e subito Elisabetta ebbe chiaro cosa era accaduto. Maria era incinta di Gesù, le vite delle due donne stavano per essere attraversate da un uragano, i loro destini di donne segnati per sempre. Le fonti evangeliche non parlano di abbracci, raccontano soltanto le parole pronunciate dalle due donne, parole di esultanza, di cui il Magnificat di Maria è l'espressione più pura.

Pontormo traduce le parole del racconto di Luca in un gesto sospeso: l'attimo in cui le due donne s'incontrano sulla soglia della casa di Elisabetta, si riconoscono, si abbracciano e i corpi sono leggeri, pieni ma ariosi, gli sguardi gioiosi ma consapevoli, riconoscono se stesse l'una nell'altra e si cercano in un abbraccio necessario. Dietro di loro, le ancelle mettono in risonanza i sentimenti delle due donne in primo piano, ma nel loro sguardo non c'è più traccia di gioia, con le loro espressioni attonite rispondono allo sguardo di chi guarda e diventano lo specchio del presagio.

Questo registro di inquieta sospensione ha affascinato l'artista statunitense Bill Viola, che nel suo video intitolato *The Greeting* si è ispirato a quell'incontro, a quel saluto, offrendoci qualcosa che il quadro di Pontormo sollecita a immaginare, un prima e un dopo dell'incontro. Un movimento che però non nega la fissità e la sospensione, anzi le esalta.

Il lavoro è del 1995, Bill Viola ha visto il dipinto su un libro. Lo vede dal vero per la prima volta nel 2001 e poi, a distanza ravvicinata, in occasione del restauro del 2013. È allora che scrive nel libro degli ospiti del laboratorio di restauro queste semplici e commosse parole:

For Master Pontormo,

Thank you for your Inspiration and your Spirit.

I am forever grateful for all that you had given me. You are a great master.

I wish I could show you my work with the Moving Image.

I look forward to seeing you in Heaven, in the section for Artists.

With gratitude and respect Bill Viola



Jacopo Carucci detto il Pontormo, La Visitazione, particolare



Pontormo, Visitazione - Bill Viola, The Greeting



S. Giovanni Battista e l'agnello, primo quarto del XIII secolo, portale settentrionale della cattedrale di Chartres

Medioevo zoologico

Non c'è altra epoca storica che come il Medioevo abbia saputo rendere protagonisti gli animali: qualsiasi sia l'opera d'arte, ecco che troviamo un animale che fa capolino, scolpito nei capitelli, dipinto sui muri o miniato nei capilettera dei codici. "Animali" è peraltro un termine assai riduttivo, dal momento che non solo la varietà degli esseri che vediamo rappresentati è incredibilmente vasta, ma anche che il Medioevo considera quasi alla pari gli animali reali e le creature fantastiche: l'arte medievale è talvolta un giardino zoologico che ci rallegra, ci turba, ci stupisce, ci incuriosisce.

Gli animali – inventati e non – raramente sono raffigurati per se stessi, rappresentano sempre altro, come sentimenti, affetti, emozioni. L'intera sfera degli stati d'animo umani e divini, insomma, trova nel corpo degli animali quello che potremmo chiamare un "contenitore di allegoria". Abbiamo detto umani e divini, perché ancora una volta a ispirare artisti e scrittori nel Medioevo sono le Sacre Scritture, la Bibbia in primis, e le storie che da esse derivano.

Ma un altro volume è stato fondamentale per trovare ispirazione nel corso del Medioevo: si tratta del *Physiologus*, un antico testo scritto in lingua greca forse ad Alessandria d'Egitto. Esso si può ben considerare l'antenato di tutti i bestiari medievali, cioè quei libri che raccolgono (come fossero veri e propri cataloghi) le illustrazioni di animali corredate da testi descrittivi delle caratteristiche fisiche e

morali di ogni animale. Sì perché gli animali nel Medioevo hanno un'anima, o meglio, un animo, che li fa essere di volta in volta entità positive o negative, indipendentemente dalle loro sembianze: nei bestiari si raccoglie dunque il meglio del sapere medievale, un sapere che corre sul crinale tra la fede e la scienza, che nell'epoca medievale è molto sottile e talvolta perfino confuso. Già, perché se Dio è Verità, anche ciò che viene da Dio è vero in assoluto ed assume il valore di prova scientifica: dunque in un modo che per noi è quasi incomprensibile, gli animali immaginari diventano veri per il solo fatto di essere portatori di significato morale e/o religioso, trovando posto nelle pagine miniate dei bestiari, summa del sapere enciclopedico del Medioevo sugli animali, e nelle opere d'arte.

Le bestie ci ammoniscono, ci incoraggiano sulla via della virtù, ci minacciano se commettiamo peccato, ma ci tentano, ci ammaliano, ci accompagnano nel cammino della vita.

Ed ecco allora i cani che significano fedeltà, i purissimi unicorni che si lasciano ammansire solo da una vergine, il pavone che talvolta richiama la vanità e talvolta la vita eterna, ma anche la chimera, il serpente che si morde la coda, il drago. E ciò che è più stupefacente è che all'occhio dell'osservatore anche più illetterato queste immagini parlavano di Dio, della Giustizia, del Bene e del Male in un racconto per immagini che solo il Medioevo ha saputo creare.



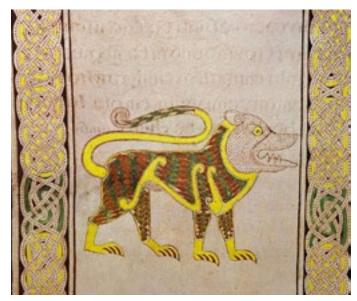
Pavone, VI secolo, Ravenna, Basilica di San Vitale



Elefante, Bestiario di Aberdeen, XII secolo



Drago, 1270 circa, Apocalisse di Westminster



Leone, simbolo dell'evangelista Giovanni, 680 circa, Libro di Durrow



Rappresentazione del mondo animale dall'Enciclopedia di Rabano Mauro, XI secolo



Fibbia da cintura in oro, British Museum

Intrecci culturali nel tesoro di Sutton Hoo

Se ne parlava da tempo tra gli abitanti della zona di Woodbridge, nel Suffolk. Dicevano che un tesoro segreto si nascondesse sotto le tombe della necropoli pagana di Sutton Hoo. Quando nel 1938 si iniziò a scavare il tesoro fu trovato davvero. Era all'interno di una nave tirata a secco dal vicino fiume Deben e interrata sotto un tumulo di due metri di terra. La nave era larga 4,4 metri e lunga 27 e conservava i resti di una camera sepolcrale lignea costruita probabilmente sul ponte. Al suo interno era stato sepolto il corpo di un uomo, sicuramente importante dato il valore del suo corredo funebre. Il ritrovamento di alcuni manufatti con richiami al cristianesimo ha fatto ipotizzare che il defunto potesse essere Redwald, bretwalda (capo supremo dei Bretoni) dell'Anglia orientale, primo re anglosassone ad accogliere il battesimo cristiano. Redwald morì intorno al 624 e fu ricordato per non aver mai scelto un unico paradiso e per aver pregato fino alla morte i propri dèi d'origine e il Dio cristiano. Non stupisce dunque se il rito scelto per farsi seppellire sia quello tipico delle culture norrene che del mare avevano fatto la fonte di sostentamento e che vedevano nella nave il

mezzo per sopravvivere e il simbolo della propria cultura. E non stupisce che, nello scegliere il rito per la propria morte, Redwald abbia voluto forse lasciarsi aperte più possibilità: non ci sono prove certe della sua cremazione e sappiamo dagli studi che il rito funebre celebrato sulla sua tomba fu probabilmente una versione mitigata rispetto a quelli tradizionali: mancano tracce dei sacrifici animali e umani che costituivano uno dei momenti più tipici dei funerali scandinavi e le cui tracce sono evidenti in altri tumuli della stessa zona sepolcrale. Forse una concessione alla sua nuova fede.

Il ricchissimo corredo funebre ci racconta di un capo guerriero, seppellito con l'elmo, lo scudo, la spada e i suoi gioielli da parata, tutti realizzati in modo sapiente da una bottega orafa legata alla tradizione scandinava, sia per la tecnica sia per il repertorio decorativo di chiara origine germanica. Ma il defunto aveva bisogno anche di oggetti di uso quotidiano nel suo viaggio verso l'aldilà e per provvedere a questo furono lasciati sulla nave scodelle, piatti, mestoli e cucchiai d'argento che provengono invece da botteghe del Mediterraneo orientale. Due culture che

s'incontrano nella tomba di un re barbaro e pagano: quella nordica arrivata in Inghilterra con la conquista degli Anglosassoni, e quella classica mediata prima dalla conquista romana e poi dai traffici commerciali.

Tra gli oggetti rinvenuti ciò che meglio simbolizza questo dialogo culturale è si-curamente il motivo decorativo a intreccio che ricorre pervasivo sulle fibule, sugli elementi metallici dello scudo e sull'elmo e che, pur utilizzando un repertorio di forme appartenenti al mondo germanico, non può non richiamare alla mente i meandri continui dell'arte mediterranea e orientale. In questi elementi si rintracciano forme animali che hanno perso l'a-

spetto naturalistico e si sono trasformate in elementi astratti, scomposti e rimodellati per essere adattati alle superfici che riempiono senza interruzione. La natura sublimata e ricomposta attraverso la decorazione.

Un labirinto ipnotico, quello creato dall'intreccio metallico, che ne richiama un altro, quello delle pagine miniate dei coevi codici irlandesi, scozzesi e inglesi a sancire il passaggio del linguaggio decorativo dalla superficie metallica a quella più ampia e morbida della pergamena. Nelle pagine cosiddette "a tappeto" degli straordinari Evangeliari di Durrow, di Lindisfarne e di Kells l'intreccio diventa un elemento metamorfico dal movimento



Evangeliario di Lindisfarne, VIII secolo



Libro di Kells, IX secolo

inarrestabile e quasi fluido, satura le iniziali delle pagine e trasforma la scrittura in qualcos'altro, non più simbolo da leggere ma da ammirare.

Salvati dalle razzie norrene, molti codici di produzione insulare lasciarono le terre d'origine e andarono a riempire le biblioteche monastiche di tutta Europa. E lì, negli scriptoria, le loro decorazioni a intreccio geometrico e lo stile animalistico della cultura nordica incontrarono i nuovi linguaggi decorativi dell'arte carolingia e dell'eredità classica recuperata, innestandosi fra loro e dando vita a nuovi linguaggi. Così, gli intrecci del corredo funebre di Sutton Hoo diventano il filo rosso di un dialogo tra due mondi soltan-

to in apparenza distanti: il bagaglio culturale di un mondo pagano, fatto di credenze animistiche e popolato da mostri e creature fantastiche, si sposta all'interno dell'universo cristiano. Ma il suo percorso di contaminazione non si fermerà perché, dopo aver incontrato e accolto la tradizione naturalistica, l'intreccio delle pagine miniate andrà a fecondare quello lapideo dell'arte romanica.

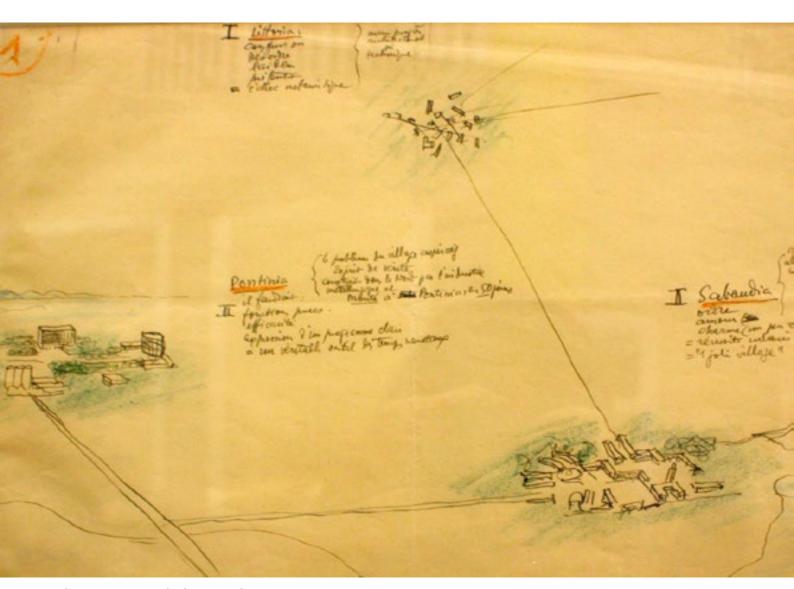
La tomba a forma di nave di un re barbaro ci racconta la nostra storia, quella di un dialogo millenario e ininterrotto tra culture diverse, fatto di movimenti di popoli e di merci, di migrazioni di simboli e significati, in uno scambio e in un dialogo dal flusso continuo e inarrestabile.



Fermaglio da spalla, British Museum



Chiusura di borsa, British Museum



Schizzi progettuali di Le Corbusier per Pontinia, 1934

Il progetto è vostro, se vi pare

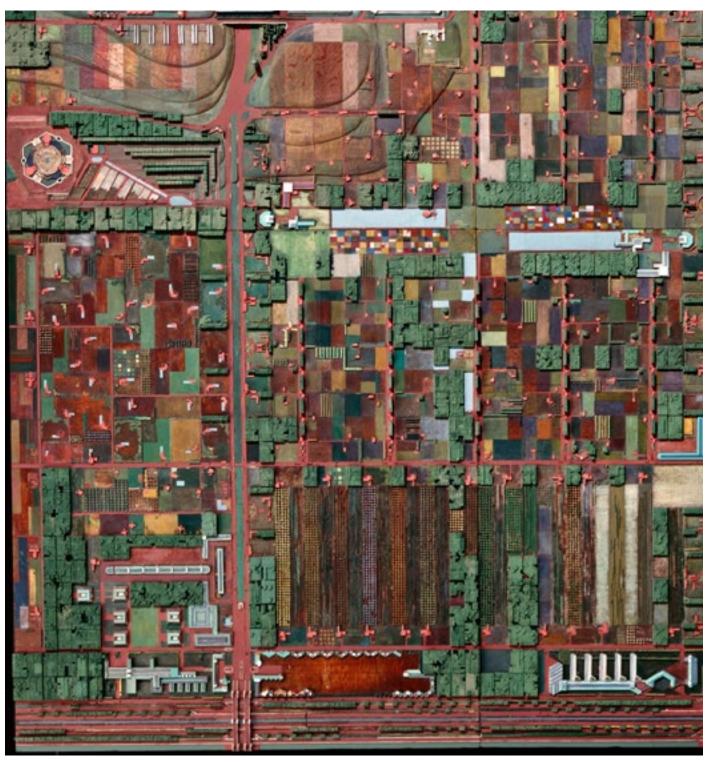
In un caldo giugno del 1934 – mentre il Paese è concentrato sui mondiali di calcio che ospita e che lo vedrà campione per la prima volta – arriva a Roma Le Corbusier. L'architetto svizzero ritorna in Italia, dopo le esplorazioni giovanili, compiendo un lungo viaggio non solo per studiare l'architettura e il territorio italiano, ma soprattutto per intessere nuove e proficue relazioni professionali.

La tappa più importante si trova proprio nella capitale: con l'occasione di allestire una mostra con i suoi progetti e tenere due conferenze, ha in animo, tramite l'intercessione di Bottai, di incontrare Mussolini per ottenere la progettazione della nuova città di Pontinia. Aspettando il fatidico incontro a Palazzo Venezia che non si terrà mai, Le Corbusier ha modo di visitare la città ed elaborare progetti per lo sviluppo della periferia a nord o per la costruzione del Palazzo del Littorio dietro la basilica di Massenzio, riprendendo per quest'ultimo le richieste del celebre concorso in atto.

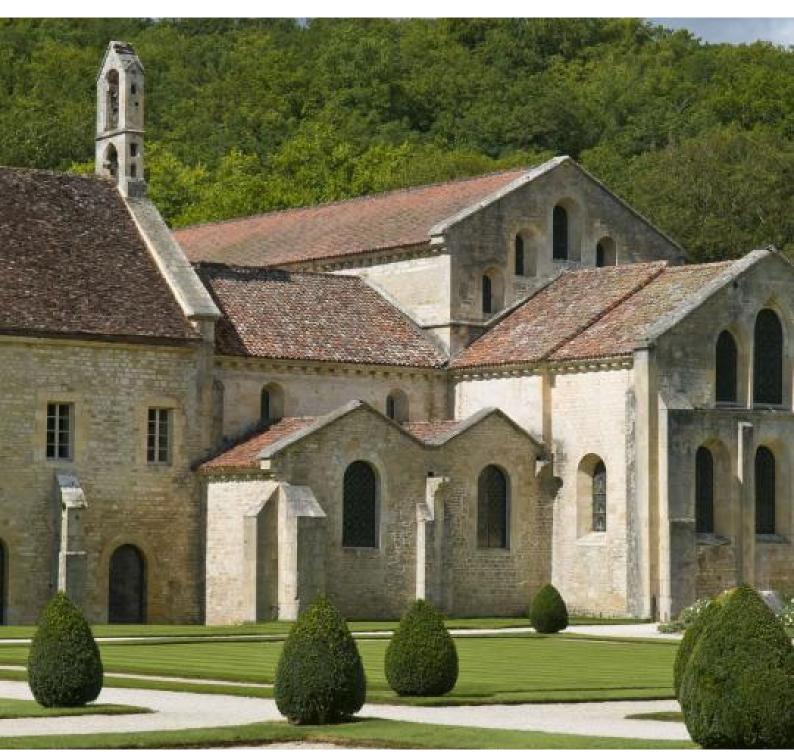
Tutte le proposte saranno respinte. E la candidatura di uno degli architetti più significativi del modernismo internazionale viene vista se non con imbarazzo, almeno con sospetto. Le città di fondazione - di cui Sabaudia rappresenta l'esempio più riuscito per la sua tangenza a modelli europei e il bilanciato disegno degli spazi urbani - devono evidentemente rimanere una questione nazionale. La permanenza a Roma per quasi due settimane è frutto quindi di una forte motivazione che spinge Le Corbusier a sfruttare, senza successo, l'occasione di contribuire allo sviluppo della cultura urbanistica italiana. Non deve stupire questo atteggiamento se si considera la continua ossessione, da parte del celebre architetto, di elaborare un modello urbano ripetibile all'infinito. Un'esplosione esponenziale che si concretizza laddove è possibile agire; dove è presente non solo una committenza attenta e coraggiosa, ma semplicemente disposta ad accogliere le proposte progettuali. Per questa ragione la discriminante ideologica è una variabile irrilevante: oltre al regime fascista di Mussolini, Le Corbusier ricerca contatti con la Russia sovietica di Stalin, con la Francia collaborazionista di Pétain o con la Francia democratica di De Gaulle. In effetti l'esito negativo di alcune committenze ben chiarisce la natura a-ideologica di questi lavori: il piano di Algeri rappresenta l'antitesi della visione ottocentesca di Pétain, mentre il palazzo dei Soviet non può soddisfare l'esigenza celebrativa che il regime richiede al suo monumento più importante. Con la fine della Seconda guerra mondiale la necessità di ricostruire interi quartieri sarà il terreno fertile su cui realizzare la propria visione di città: grazie a Raoul Dautry le Unité d'Habitation diventeranno realtà. E la crescita dei nuovi paesi extra-europei, desiderosi di "costruire" gli spazi del potere sarà alla base della chiamata di Jawaharlal Nehru per Chandigarh (similmente a quanto succede a Lucio Costa e Oscar Niemeyer per Brasilia e Luis Kahn per Dacca). Perfino Wright, considerato da Zevi come modello di "architetto della democrazia", invia, tramite il figlio, un messaggio a Mussolini nel 1935 durante il XIII Congresso Internazionale di Architettura a Roma nel quale propone al Duce il progetto di Broadacre City - l'utopia insediativa a bassa densità immaginata dal 1932 - come modello per la politica urbanistica del regime. A dimostrazione che la definizione di una committenza schierata e partigiana sia difficile da mantenere di fronte al comportamento reale da parte degli architetti che, al di là dei programmi e delle idee, rimangono sempre professionisti in cerca continua di interlocutori, con le loro contraddizioni e la loro spregiudicatezza.



Le Corbusier a Roma, 1934



Plastico del progetto di Broadacre City, 1935, particolare



Abbazia di Fontenay

Strutture di produzione, o del Bauhaus monastico

Gli edifici costruiti in funzione delle attività lavorative costituiscono un'ampia sezione dell'architettura medievale, e ricorrono sia nell'architettura civile sia in quella religiosa, in qualche modo ponendosi come un ponte tra queste due sfere. Si deve prima di tutto all'ordine fondato da S. Benedetto l'aver nobilitato, con il motto ora et labora, anche le attività manuali e l'aver scandito, con precisione e cura, quali momenti della giornata riservare alla preghiera e alla contemplazione e quali al lavoro. Così il frate benedettino prega e coltiva l'orto, cucina per i confratelli, recita la compieta e prepara erbe medicinali.

Tuttavia la vera rivoluzione nell'organizzazione del lavoro monastico è più tarda, si deve ai monaci cistercensi e avviene a cavallo dei secoli XII e XIII. I Cistercensi, figli prima della casa madre di Citeaux (Cistercium) e poi dell'abbazia di Clairvaux, disseminatisi in tutta Europa, associano a questa rivoluzione una modularità e una razionalità di progettazione dei luoghi della preghiera e del lavoro che è stata accostata con qualche ragione al novecentesco Bauhaus.

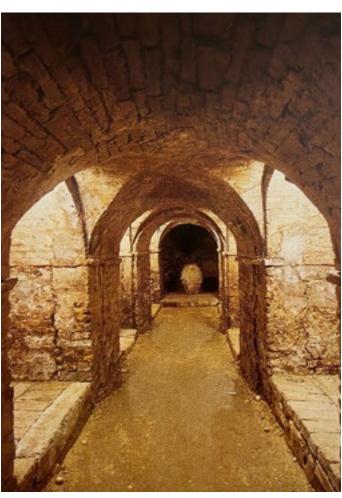
I Cistercensi si insediano in luoghi isolati, erigono chiese che sono tutte sovrapponibili nella pianta, nei materiali e nell'assenza di decorazioni che non siano la luce e i suoi mistici percorsi o le figure geometriche regolari. Una nudità banalmente scambiata per semplicità, ma che rappresenta invece la più alta espressione del puro pensiero, fondamento ideale di quel

gotico essenziale nel suo rigore che secondo alcuni è il segno tangibile dell'estetica di S. Bernardo. Ogni nuova abbazia dà vita a una serie di abbazie figlie che a loro volta si riproducono in una catena fertile di strutture architettoniche tutte simili a se stesse.

I monaci, fuori dalle ore di contemplazione, sono attivissimi nei "deserti" che hanno scelto di abitare: disboscano, irrigano, coltivano, raccolgono, immagazzinano, trasformano prodotti agricoli, allevano animali: insieme a loro una quantità di conversi e inservienti laici (spesso salariati e accompagnati dalle famiglie) contribuisce alla buona riuscita del lavoro, trasformando la maggior parte delle abbazie in vere e proprie aziende agricole. Uno degli aspetti peculiari delle abbazie dell'Ordine è la presenza - al massimo a un giorno di cammino di distanza dall'abbazia - delle strutture agricole di pertinenza: una grangia, ed eventualmente attorno altre costruzioni, magazzini per i prodotti della terra, ricoveri per animali, pascoli o abitazioni per i lavoratori che talvolta potevano essere ospitati nel piano superiore della grangia stessa. I Cistercensi gestiscono il territorio nel vero senso della parola, modificando radicalmente il paesaggio che abitano, ampliando le superfici coltivabili, introducendo nuove colture, creando posti di lavoro e inventando nei fatti quel "cantiere-scuola" dei mestieri che permette alle popolazioni locali di imparare a coltivare la terra ma anche ad allevare gli animali, a lavorare il legno, il ferro, il cuoio, a costruire murature di difesa ed edifici e, infine, a commercializzare il prodotto finito. A ogni attività i Cistercensi assegnano una tipologia di costruzione, alla cui erezione è dedicata la medesima cura che alla chiesa abbaziale, ed è in questo che si comprende come vita attiva e vita contemplativa avessero davvero la stessa dignità agli occhi dei monaci. Costruzioni modulari per le chiese e per gli annessi abbaziali, edifici per il lavoro molto ben riconoscibili: i Cistercensi pre-fabbricano i loro insediamenti, in un moltiplicarsi di luoghi che è innanzitutto la replica di un pensiero estetico-architettonico, che si declina nella varietà delle soluzioni, adattate di volta in volta a luoghi diversi.

Le grange cistercensi - di cui qualche

traccia resta anche in Italia, per esempio a Fossanova – sorgevano su terreni che potevano essere i possedimenti iniziali di un'abbazia oppure il frutto di donazioni successive, che permettevano l'ampliarsi dell'area dell'insediamento primitivo. Esse sono delle strutture per il lavoro utilizzate dai monaci in modo sistematico in ogni insediamento: il nome viene dalla loro prima e antica funzione di granai, ma il vocabolo è stato poi usato in modo estensivo per indicare tutto il complesso di edifici "agricoli" di pertinenza di un'abbazia, vere cittadelle satellite con un'organizzazione specialistica e perfino gerarchizzata del lavoro, cardine dell'economia agraria del Basso Medioevo, nonché scuola di numerose maestranze all'opera nei cantieri architettonici esterni alle abbazie.



Abbazia di Chiaravalle di Fiastra, grotte di immagazzinamento



Grangia dell'Abbazia di Ter Doest (interno)



Grangia dell'Abbazia di Ter Doest (esterno)



Agnolo Bronzino, *Ritratto di Eleonora di Toledo e del figlio Giovanni*, 1545, Firenze, Uffizi

L'abito di Eleonora e il potere delle immagini

Vederla camminare altera e distante tra le sale dei suoi palazzi, nel frusciante movimento delle vesti di broccato, mentre si rivolge in una lingua straniera ai suoi cortigiani, non doveva piacere molto agli orgogliosi Fiorentini. Nonostante la sua avvenenza, eleganza e capacità di governo non fu mai amata dai suoi sudditi che mal sopportavano il suo austero contegno che non le permetteva di rivolgere un segno o un saluto durante le uscite nelle vie di Firenze, serrata all'interno della sua carrozza foderata di velluto verde.

Eleonora di Toledo era bellissima, intelligente, molto ricca e figlia di un uomo molto potente: Don Pedro Álvarez de Toledo, nominato viceré di Napoli dall'imperatore Carlo V. Sposò Cosimo de' Medici per procura, a soli diciassette anni e dovette lasciare la sfarzosa corte di Napoli per Firenze. Si racconta che suo marito, che ne era molto innamorato, aveva alta stima del suo giudizio e che ogni decisione politica non venisse presa senza prima averla consultata. Oltre che colta e capace, fu madre affettuosa di numerosi figli da cui, raccontano le curiose note degli ambasciatori veneziani, non si separava neanche a tavola, suscitando lo scandalo della corte. Abile amministratrice del proprio patrimonio, contribuì in modo significativo ad aumentare il prestigio e la ricchezza del Ducato di Toscana creando intorno a sé e alla propria corte un raffinato clima artistico e culturale. Al suo servizio lavorarono non solo i più grandi pittori e argentieri di Firenze, ma anche un esercito di sarti, ricamatori e tessitori. Di questi ultimi le carte ci hanno tramandato i nomi e i lauti stipendi, equiparabili a quelli dei più celebri artisti di corte. Eleonora era infatti molto attenta alla qualità dei tessuti, al punto da istituire nel suo palazzo un laboratorio di tessitura specializzato con a capo una donna, Madonna Francesca di Donato che, forse per timore che le sue creazioni venissero copiate, aveva l'abitudine di dormire accanto ai suoi due telai. Le anonime botteghe medievali si trasformano così in laboratori prestigiosi guidati dall'estro creativo dei maestri artigiani che cominciano a riscattarsi dal loro ruolo di meri esecutori.

Alcuni degli abiti e tessuti usciti dalle mani di donna Francesca e Mastro Agostino da Gubbio, sarto di corte, sono arrivati presso le corti d'Europa diffondendo il gusto e lo "stile Eleonora" oltre i confini del ducato fiorentino e, a giudicare dalle sfilate di alta moda dei nostri tempi, oltre i confini del suo tempo.

Nel 1545 Agnolo Bronzino, pittore di corte, ritrasse Eleonora e suo figlio Giovanni: lei seduta, il bambino accanto, dietro di loro un fondo piatto blu oltremare nel quale s'intravede, sulla destra, un paesaggio, delicata allusione ai vasti possedimenti della famiglia Medici. Ma il vero protagonista del quadro è indubbiamente l'abito indossato da Eleonora, accanto al quale persino i volti di porcellana sembrano arretrare. Il pittore sceglie per il dipinto un taglio di tre quarti, che consente alla preziosa veste di occupare buona parte della superficie, e rappresenta l'abito con una meticolosità quasi ossessiva: ogni singolo dettaglio è dipinto con quel nitore minerale tipico del suo stile di corte. L'effetto della luce sul tessuto, i colori, il ripetersi dei motivi decorativi, hanno un effetto quasi ipnotico.

L'abito fu disegnato da Antonio Bachiac-

ca, pittore e artista di corte, e realizzato in seta bianca intessuta di fili d'argento su cui si stagliano motivi decorativi in velluto nero controtagliato e broccato intessuto di fili d'oro. La camarra, la lunga veste esterna, ha un corpetto liscio e rigido, secondo la moda spagnola; le maniche, elementi importantissimi del vestiario cinquecentesco, sono legate al corpetto attraverso cordoncini e bottoni dorati e, tagliate lungo il braccio, lasciano intravedere la camicia che esce dagli sbuffi.

La scollatura quadrata, detta "alla spagnola", è ricoperta in parte da una reticella d'oro che richiama quella che copre i capelli. Entrambe impreziosite con piccole perle, gioielli prediletti da Eleonora, le
reticelle furono appositamente realizzate,
naturalmente, da una «tessitora spagnola». I motivi decorativi del tessuto alternano arabeschi in stile moresco e melagrane, motivo quest'ultimo mutuato dalla
decorazione arabo-persiana che rimandava al concetto di fertilità e abbondanza. Eleonora fu sposa straordinariamente
feconda: all'epoca del ritratto aveva già
avuto quattro figli e al termine della sua
vita avrà avuto undici gravidanze. Ma la
melagrana richiama anche le origini spaqnole della duchessa: essa è infatti parte

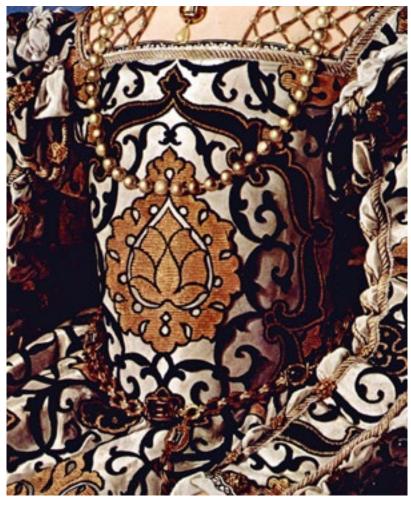


Gucci, sfilata Cruise 2018 - Ritratto di Eleonora di Toledo

dell'emblema di Isabella di Castiglia.

Gli studiosi hanno cercato a lungo tra le carte d'archivio e gli inventari su cui sono annotate minuziosamente tutte le spese relative all'acquisto di stoffe e materiali destinati dell'ampio guardaroba di Eleonora e della sua famiglia, ma di questo abito non si è trovata traccia.

L'ipotesi più plausibile è che Eleonora non abbia mai posseduto l'abito con cui è passata alla storia e che il Bronzino lo abbia immaginato partendo da un campione di tessuto, uno dei migliori tessuti prodotti a Firenze. Dunque, attraverso la straordinaria mano del suo pittore, Eleonora diventa una testimonial ante litteram della moda italiana, dell'eccellenza della manifattura fiorentina il cui ricordo riempie ancora le strade di Firenze con i molti toponimi dedicati agli artigiani dei tessuti. Ma il suo abito è anche testimonianza di come il proverbiale e inconfondibile stile italiano, quello stesso che ci ha reso unici in tutto il mondo, sia nato dall'intreccio di culture diverse. Forse stava proprio in questo riconoscersi il significato dell'abbraccio che Pontormo dipinse nella Visitazione di Carmignano, la straordinaria tavola che un recente restauro ci ha restituito in tutta la sua straniante forza cromatica.



Agnolo Bronzino, Ritratto di Eleonora di Toledo, particolare

