

# Sommario

15	CAPITOLO I L'intrico degli esordi
63	CAPITOLO II La pala per lo Spedalingo. Piombino e Volterra (e la questione del viaggio a Napoli)
105	CAPITOLO III Il ritorno a Firenze
145	CAPITOLO IV Roma, la cappella per Agnolo Cesi
181	CAPITOLO V Roma, e poi ancora la provincia
223	CAPITOLO VI Alla corte di Francesco I
259	APPARATI Biografia
263	Biography
267	Bibliografia

“Giovambattista et Romolo di Iacopo di Guasparre [a tutti noto come Rosso Fiorentino], popolo di Santo Michele Bisdomini, nacque a dì 8, hore 18” del marzo 1494 a Firenze<sup>1</sup>. Lo stesso anno, in un sobborgo d’Empoli, nasceva Jacopo Pontormo, pittore di tempera e indole differenti, e però sovente a lui accomunato per via di un’espressione parimenti innovativa e passionale (non si dimentichi però che tutt’e due, nei primi anni dieci del secolo – come presto vedremo –, furono in vario grado intimi di Andrea del Sarto, maestro della ‘maniera moderna’<sup>2</sup>).

Se per il Rosso si volessero seguire le carte e il percorso cronologico ch’esse ci dettano, dovremmo dalla data di nascita passare al 1510 (allorché un documento lo qualifica come pittore<sup>3</sup>) e poi saltare al 1513, quando l’artista aveva ormai quasi vent’anni: un’età in cui allora qualcosa già s’era dato, a maggior ragione se c’era stoffa e il carattere era intraprendente. Ai primi di settembre del ’13, difatti, il Rosso viene pagato insieme ad Andrea di Cosimo Feltrini per la dipintura alla Santissima Annunziata di Firenze di uno stemma di Leone X, il papa Medici eletto proprio quell’anno<sup>4</sup>; e ancora in settembre il pittore è compensato per altri due stemmi nella sala del Generale dei Serviti nel medesimo convento<sup>5</sup>. Un documento, riemerso da poco, riferisce ancora al settembre del ’13 la partecipazione del Rosso all’esecuzione per l’Annunziata di un’immagine in cera di Giuliano de’ Medici, opera dello scultore Baccio da Montelupo<sup>6</sup>. Si trattava verisimilmente di uno di quegli ex voto, a grandezza naturale, che la famiglia medicea in più occasioni fece fare per quella veneratissima chiesa fiorentina (e si rammenti che il 1513 è anche l’anno che segue immediatamente la caduta della repubblica e la restaurazione medicea, eventi che possono da soli giustificare un ringraziamento solenne alla Madonna). All’ottobre-novembre rimontano poi pagamenti per un altro stemma (stavolta di Lorenzo Pucci, quando “fu da papa Leone fatto cardinale”), sempre all’Annunziata, sopra la porta dell’oratorio di San Sebastiano<sup>7</sup>. Infine, fra l’ottobre del ’13 e il giugno del ’14, i documenti registrano danari dati al Rosso per l’*Assunzione della Vergine*, l’affresco nel chiostro de’ voti, luogo di transito obbligato per chi volesse accedere al santuario dell’Annunziata (fig. 1)<sup>8</sup>.

Gli archivi dunque attestano fra l’artista e il convento dei Serviti una relazione privilegiata che Vasari aveva marcato quasi in esordio della *Vita* del Rosso, là dove scrive dei rapporti che avevano legato il pittore “a maestro Giacomo frate de’ Servi, che attendeva alle poesie”<sup>9</sup>. Ma il recente rinvenimento d’una carta da cui è dato conoscere che due fratelli del pittore erano frati e che uno era per l’appunto servita all’Annunziata (l’altro era domenicano a Santa Maria Novella) dà un’indicazione precisa di come quei rapporti potrebbero essere principati<sup>10</sup>, senza nulla togliere al legame che il Rosso avrebbe poi instaurato con “maestro Giacomo”. Per quel frate servita, intellettuale e personaggio di spicco all’interno dell’Ordine<sup>11</sup>, committente – a detta del biografo – del lunettone con l’Assunta nel chiostro de’ voti, il pittore aveva dipinto anche “un quadro d’una Nostra Donna con la testa di S. Giovanni Evangelista, mezza figura”<sup>12</sup>; di cui – con buon fondamento, mi pare – s’è proposto di vedere una copia antica in un dipinto su tavola conservato nel Musée des Beaux-Arts di Tours (fig. 2), che propone un’insolita, formalmente spregiudicata, composizione<sup>13</sup>, alla quale rimonta una *Madonna col Bambino* (d’ubicazione ignota), che presenta, rispetto al





1. Rosso Fiorentino, *Assunzione*, 1513-1514, Firenze, Santissima Annunziata, chiostrino de' voti

Affrescata sulla parete d'ingresso del chiostrino de' voti nel santuario fiorentino dell'Annunziata, l'*Assunzione della Vergine* fu commissionata al Rosso, secondo Vasari, da "maestro Giacopo": personaggio di spicco all'interno dell'Ordine dei Serviti, cui apparteneva anche Filippo Maria, uno dei fratelli del pittore.

1. Rosso Fiorentino, *Assumption*, 1513-1514, Florence, Santissima Annunziata, Chiostrino de' Voti

Frescoed on the wall of the entrance to the Chiostrino de' Voti in the Florentine Santuario dell'Annunziata, the *Assumption of the Virgin* was commissioned from Rosso, according to Vasari, by "Maestro Giacopo", a leading personality in the Ordine dei Serviti, to which belonged also Filippo Maria, one of the painter's brothers.



2. Da Rosso Fiorentino, *Madonna col Bambino e san Giovanni*, circa 1512 (il prototipo), Tours, Musée des Beaux-Arts

Come quello d'ubicazione sconosciuta al numero seguente, il dipinto rappresenta probabilmente una copia antica dell'opera, oggi perduta, che il Rosso eseguì per frate Jacopo dell'Annunziata. Di poco precedente all'affresco del chiostrino de' voti, il quadro mostra, nella testa in scorcio del san Giovanni, un chiaro riferimento a modelli ellenistici.

2. From Rosso Fiorentino, *Madonna with Child and Saint John*, c. 1512 (the prototype), Tours, Musée des Beaux-Arts

Like that of unknown location immediately below, this painting is probably an old copy of the work, now lost, made by Rosso for Friar Jacopo dell'Annunziata. Slightly earlier than the fresco in the Chiostrino de' Voti, the painting refers clearly to Hellenistic models in the foreshortening of the head of Saint John.

3. Da Rosso Fiorentino, *Madonna col Bambino*, circa 1512 (il prototipo), ubicazione sconosciuta

3. From Rosso Fiorentino, *Madonna with Child*, c. 1512 (the prototype), location unknown

dipinto di Tours, la sola variante d'un grumo di panni su un cuscino al posto dell'Evangelista (fig. 3). Inizialmente quest'ultima *Vergine col figlio* era stata attribuita al Rosso<sup>14</sup>; e a lui è stata ascritta anche in tempi vicini, per via di stilemi che indubbiamente le pertengono<sup>15</sup>. Nel quadro di Tours una Vergine in posa lievemente avvitata, quasi d'istinto, e senza dargli gran peso, sostiene il figlio irrequieto, attratta piuttosto dalla lettura d'un libriccino tenuto come su un leggio da una mano artigliata. Fra lei e san Giovanni Evangelista, ritratto in basso a mezzo busto, s'agita il bimbo che, per quella sua postura dichiaratamente tortile, par quasi da poco aver lasciato a malincuore i parimenti scomposti fanciullini del girotondo angelico intorno a Maria che assurge in cielo nell'affresco all'Annunziata. Sicché potrebbe ben essere, come annota Vasari, che il quadro eseguito per frate Jacopo preceda di poco la dipintura del lunettone; nel quale si scorgeranno anche assonanze fra le teste, scorciate sott'insù, degli apostoli ai piedi dell'Assunta e il volto un po' arrovesciato dell'Evangelista. E nella testa di Giovanni si potranno forse scoprire i riverberi dell'interesse del Rosso per i marmi ellenistici, se, come pare, essa si conforma all'*Alessandro morente*, con gli occhi pateticamente voltati in alto, la bocca leggermente dischiusa, e i rari, corti capelli che ne incoronano il volto (fig. 4); così come doveva apparire ai primi del Cinquecento la testa d'*Alessandro*, che solo integrazioni successive ci hanno consegnato tutta inanellata di riccioli mossi<sup>16</sup>. E l'*Alessandro morente*, il Rosso potrebbe averlo visto di persona a Roma, in occasione d'un viaggio, del quale fra poco si dirà.

Se dunque l'operina per frate Jacopo fosse di poco precedente all'affresco con l'Assunta, dovrebbe situarsi agli esordi del secondo decennio; e con gli stilemi ch'entrambi i dipinti esprimono (per esempio, le attorte posture nel quadro o l'aspirazione alla monumentalità nel dipinto murale) verrebbe di congetturare l'esistenza di relazioni fra il poco più che adolescente Rosso e l'ambiente di San Marco, giacché sembra di cogliere in essi tangenze palesi con Fra' Bartolomeo<sup>17</sup> piuttosto che con Andrea del Sarto, il quale invece al convento del-





4. Arte ellenistica,  
*Alessandro morente*,  
Firenze, Galleria degli Uffizi

Vista forse in occasione d'un primo viaggio a Roma, databile agli inizi del secondo decennio del Cinquecento, la testa dell'*Alessandro morente* colpì l'immaginazione del Rosso (come di tant'altri artisti d'allora) per l'intenso patetismo spirante dagli occhi levati verso l'alto e dalle labbra leggermente dischiuse.

4. Hellenistic art,  
*Alexander Dying*,  
Florence, Galleria degli Uffizi

Rosso probably saw the head of *Alexander Dying* on the occasion of his first trip to Rome, datable to the early 1510s. It struck his imagination (as it did that of many other artists of the day) on account of the intense pathos exuded by the upwardly raised eyes and the slightly open lips.

l'Annunziata era a quell'epoca di casa, e vi aveva realizzato i suoi lavori di maggior impegno (figg. 5a-e). E riscontri formali con lo stile di Fra' Bartolomeo rivela anche la prima fatica che Vasari menziona del Rosso: quell'affresco con "un Cristo morto" in un tabernacolo fuori Porta Romana, che fino a ieri si dava per perso, perché irreperibile nella zona che – stando alle indicazioni vasariane<sup>18</sup> – si presumeva esser quella giusta<sup>19</sup> (fig. 6).

Il Rosso dipinse pertanto "fuor della Porta a S. Pier Gattolini di Fiorenza, a Marignolle in un tabernacolo lavorato a fresco per Piero Bartoli [...] un Cristo morto, dove cominciò a mostrare quanto egli desiderasse la maniera gagliarda e di grandezza più degli altri, leggiadra e meravigliosa"<sup>20</sup>. Questo, giustappunto, scrive Vasari. Ma l'aretino dice anche che in questa prova il Rosso dimostrò quella "certa sua opinione contraria alle maniere" dei maestri allora in auge in Firenze, con "pochi" dei quali "volle stare all'arte"<sup>21</sup>. Risulta pertanto chiaro che la conoscenza di quest'opera non è importante solo perché citata per prima da Vasari, o perché con essa si colma una lacuna nel percorso iniziale dell'artista; ma soprattutto perché da essa si possono cavare i parametri per giudicare la "maniera gagliarda", eroica o monumentale (così si potrebbe tradurre quel "di grandezza più degli altri"), "leggiadra e meravigliosa" del giovane Rosso, e poi, ancora, per valutare quale fosse la sua concezione ("contraria" a quelle degli altri pittori) dell'espressione figurativa.

L'affresco, s'è detto, si reputava perduto perché a Marignolle, fuori Porta Romana, non se ne trovava traccia; non c'era nelle terre, lì, del 'popolo' di San Quirico a Marignolle, dov'era una residenza dei Bartoli, un tabernacolo che si prestasse all'identificazione con quello tramandato da Vasari. E d'altronde c'è da presumere che, considerata la frequenza con cui gli affreschi di via vanno in malora per le intemperie o per gli interventi dissennati dell'uomo, non si sia neppure troppo insistito nelle ricerche. Se si fosse invece indagato con più libertà sui colli vicini, si sarebbe trovato nel 'popolo' di Sant'Ilario a Colombaia, in cima alla via dove sorgeva il convento delle Campora, un tabernacolo con una figura di Vergine dipinta in alto, messa di sghembo, a sovrastare il nulla d'un intonaco mangiato dall'umido e dal tramontano: alla sua destra è un bimbo ritto, cui lei, protettiva, passa dietro la mano, mentre il braccio sinistro, coperto di panni affastellati, si allarga in un gesto quieto; e una mano grifagna ne sorte, come una sigla (fig. 7).

Se si fosse investigato su quest'opera (che almeno nei caratteri stilistici ancora visibili si presta assai bene a riscontri con la produzione giovanile del Rosso), si sarebbe prima di tutto appreso che la bella casa a due passi dal tabernacolo fu anch'essa dei Bartoli (fig. 8); però questa volta proprio di Piero, il committente dell'affresco, e non di qualcuno d'un ramo collaterale di quella famiglia, com'era nel caso dell'abitazione di cui s'è detto prima. Si sarebbe visto che la Vergine non è un'Assunta o una Madonna in gloria (come potrebbe sembrare a tutta prima<sup>22</sup>), ma una Vergine seduta su una sorta di sprone roccioso; e questo alla fine non sarebbe parso un dettaglio dappoco, visto che proprio lì accanto sorgeva il convento delle Campora, ch'era dedicato a 'Santa Maria sul poggio del Santo Sepolcro': un titolo che poteva essere ben illustrato nell'affresco del tabernacolo dirimpettaio, nel quale – una volta instaurata questa relazione col convento – si sarebbe allora potuto congetturare la presenza di quel "Cristo morto"; presenza ch'è indispensabile all'identificazione col lavoro