

Giuseppe Peterlini

«Una certa deformità».¹ L'*Allegoria macabra* di Rosso Fiorentino e la parodia visiva nell'Italia del Cinquecento



1. Rosso Fiorentino, *Allegoria macabra*, 1517, pietra rossa e biacca su carta, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

La cosiddetta *Allegoria macabra* è un disegno in pietra rossa e biacca su carta eseguito da Rosso Fiorentino, datato 1517 (fig.1). In un'ambientazione non ben precisata, una folla è riunita attorno a uno scheletro sdraiato e a uno in piedi, alato, con un libro in mano. Fra gli astanti, balzano all'occhio una donna a seno scoperto e altre figure nude, stranianti e così emaciate da essere quasi comparabili agli scheletri. L'indefinitezza spaziale, le figure raffigurate e le loro reazioni rendono la scena enigmatica.

¹ CASTIGLIONE 2000, II, cap. 46, 188.



2. Agostino Veneziano da Rosso Fiorentino, *Allegoria macabra*, 1518, bulino, New York, Metropolitan Museum of Art

La sanguigna deve aver subito destato interesse nei conoscitori, se già nel 1518 Agostino Veneziano decide di inciderla su rame (fig. 2). A questa trasposizione a stampa ne seguirà poi un'altra di Marco Dente. In entrambi i casi il nome dell'“inventor” non compare.² L'alta originalità della rappresentazione deve aver spinto a investire nella stampa dell'*Allegoria*, che però si presentava già allora altamente oscura: la descrizione vasariana del disegno si limita, infatti, a definirlo una «notomia [...] d'ignudi secchi e d'ossame di morti» (VASARI 1966-1997, V, 12). L'enigmaticità iconografica della rappresentazione ha destato in seguito anche l'interesse dei critici moderni. Mentre Sydney Freedberg la interpreta come un *memento mori*, Erwin Panofsky ci scorge una disputa fra il diavolo, ovvero la figura androgina, e la morte alata per l'anima dell'uomo di cui non rimane altro che lo scheletro disteso. Anche Roberto Paolo Ciardi interpreta il disegno come una disputa, ma questa volta fra la morte con il Libro della Vita e l'umanità. Vivien Gaston ci coglie una profonda riflessione sul trapasso e sul sacrificio di Cristo, che mira a stimolare il fruitore a immedesimarsi nel Signore o addirittura nelle altre figure raffigurate.³

² GEREMICCA 2013, 286; PIERGUIDI 2018, 3-4.

³ FREEDBERG 1961, I, 544; PANOFSKY 1964, 233; CIARDI 1997, 270; GASTON 2009, 218-220.



3. Leonardo da Vinci, *Adorazione dei Re Magi*, 1482 c., disegno a carbone, acquerello di inchiostro e olio su tavola, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

Che l'*Allegoria macabra* si prestasse al tempo di Rosso a essere oggetto di discussione è molto probabile anche per i riferimenti visivi velati e per l'insolito trattamento di questi ultimi. Nel 1961 Freedberg constatava la sofisticatezza, l'anticlassicismo e la bizzarria della sanguigna, sottolineando la ricezione di opere toscane precedenti, fra cui l'*Adorazione dei Re Magi* di Leonardo da Vinci, un dipinto che aveva stabilito un nuovo criterio artistico per la rappresentazione dei moti d'animo (fig. 3).⁴ Ed è proprio sul piano della resa emotiva degli astanti che Rosso imita quest'opera nella sua composizione, giudicata dal Freedberg «a kind of reverse image, in its situation in respect of classical invention and unclassical residue» (FREEDBERG 1961, I, 555). Nel 1978 Paul Barolsky notava il riutilizzo nell'*Allegoria macabra* dello schema iconografico del Compianto sul Cristo morto in chiave parodica (fig. 4) e si poneva la seguente domanda: «Is it not possible that Rosso conceived of the composition as a parody of this kind of subject?» (BAROLSKY 1978, 102) Nel 2002 Stephen Campbell accoglie questa

⁴ FREEDBERG 1961, I, 544-555. Si veda anche CIARDI 1997, 269; CAMPBELL 2002, 603, nt. 57.

proposta e giudica la scena «not only macabre but also a parody of compositional procedures heavily identified with the Tuscan tradition» (CAMPBELL 2002, 603, nt. 57).



4. Beato Angelico, *Compianto su Cristo morto*, 1436, tempera su tavola, Firenze, Museo di San Marco

Quest'interpretazione non si è sedimentata e ha incontrato anche una ferrea opposizione.⁵ Ciò è dovuto alla mancanza di una solida teorizzazione della parodia nel Cinquecento, da cui nasce un certo scetticismo nei confronti di una tale lettura apparentemente anacronistica. Contro questo scetticismo si schiera il presente articolo che mira ad approfondire il tema della parodia visiva nell'arte italiana del XVI secolo, considerando l'*Allegoria macabra* come un esempio calzante di questo fenomeno.⁶ La ricerca ha accertato come nel caso della parodia si abbia a che fare con un fenomeno dialettico, intertestuale e interculturale estremamente complesso.⁷ È stato riconosciuto che non esiste una sua definizione trans-storica e che il suo significato dipende dal tempo e dal luogo, nonché dal contesto storico e geografico in cui nasce.⁸ Sulla base di ciò verranno qui proposte alcune recenti definizioni di parodia per inquadrare l'argomento trattato, procedendo poi, con un'analisi comparata di fonti scritte e visive cinquecentesche, alla ricerca di un possibile concetto di parodia "perduto" nell'Italia del tempo. In conclusione, si tornerà sull'*Allegoria macabra* per proporre un nuovo confronto, esaminarne la complessità a livello parodico ed esporre alcune osservazioni sulla funzione della parodia visiva nel Cinquecento.

⁵ Cfr. GASTON 2009, 219-220.

⁶ Per lo studio della parodia visiva nell'arte italiana del Cinquecento si vedano le seguenti pubblicazioni: CAMPBELL 2002; SCHMIDT 2003; NYGREN 2004; BRASSAT 2005; TAUBER 2009; TAUBER 2016; DREILING 2016; SIMONS 2017; MÜLLER 2021A; PETERLINI 2023.

⁷ BONAFIN 2001, 3-6.

⁸ HUTCHEON 1985, 32.

Parodia e imitazione

Nel 1999 Frank Wünsch propone la seguente definizione di parodia:

Eine Parodie bezieht sich immer auf eine Vorlage [...], die sie partiell wiederholt (imitiert, nachahmt, nachbildet), aber gleichzeitig auch variiert (verändert, adaptiert). Die Art der Variation ist grundsätzlich abweichend, unpassend, verzerrend, und verzerrt wird immer dergestalt, daß eine komische Wirkung entsteht, speziell eine komische Diskrepanz zwischen Original und Parodie bzw. zwischen den wiederholenden und den variierenden Textpassagen oder -schichten innerhalb der Parodie. (WÜNSCH 1999, 11)

Similmente si pone anche Margaret Rose,⁹ mentre Massimo Bonafin vede nella parodia

[...] un'operazione dialettica, perché pone e nega contemporaneamente il suo modello/bersaglio. Lo pone (tesi), in quanto il testo parodiante mantiene, conserva, riattiva, rende riconoscibile per il pubblico il testo parodiato, attraverso una riproduzione dei suoi tratti salienti; ma lo nega (antitesi) in quanto ne demolisce la coerenza, lo destruttura, lo altera con diversi procedimenti, lo estremizza, per enfatizzare l'unilateralità, l'inadeguatezza, l'obsolescenza. Per questo si dice che la parodia è sintesi dialettica di parodiante e parodiato, dove il primo è generato dalla trasformazione/rifunzionalizzazione del secondo. (BONAFIN 2001, 35)

Secondo queste definizioni, la parodia corrisponde a un procedimento dialettico, un'imitazione che trasforma l'oggetto parodiato dando vita a una sintesi critica fra il primo e il secondo, che genera a sua volta un effetto comico dovuto alla discrepanza che intercorre fra i due.

Come appurato da Nicola Catelli, nella prima della metà del Cinquecento il termine latino *parodia* compare molto raramente e solo in alcuni scritti umanistici eruditi.¹⁰ Lo stesso vale per il suo corrispettivo in lingua volgare, il quale è da rintracciarsi soprattutto nelle traduzioni della *Poetica* di Aristotele.¹¹ È solo a partire dal 1561 con i *Poetices libri septem* di Giulio Cesare Scaligero che si può trovare un'analisi del termine in questione. In contesto teatrale, Scaligero usa la parola *parodia* per descrivere un controcanto che inverte in modo ridicolo la rapsodia seria,¹² enfatizzandone tre caratteristiche essenziali: l'imitazione di un modello, la sua inversione e la sua comicità.¹³ Su di esse si basano la cultura parodica popolare quattro- e cinquecentesca, come quella del carnevale, nonché le parodie letterarie in ambiente colto, diffuse non solo in componimenti poetici brevi, ma anche nel romanzo cavalleresco.¹⁴ Che gli artisti colti del XV secolo conoscessero i principi della parodia si evince dall'inno *Canis* che Leon Battista Alberti dedicò al suo cane deceduto, in cui lo loda con una serie di topoi e panegirici umanistici.¹⁵ Né i letterati né gli artisti del tempo necessitavano, perciò, di una definizione di parodia per creare ciò che questa parola definisce. La parodia visiva, infatti, come quella popolare e letteraria, corrisponde a una forma di imitazione, una manifestazione dell'*imitatio*, che era parte integrante del fare artistico dell'epoca.¹⁶ L'imitazione di altre opere

⁹ [...] parody in its broadest sense and application may be described as first imitating and then changing either, and sometimes both, the form and content, or style and subject-matter, or syntax and meaning of another work [...] to produce from the comic incongruity between the original and its parody some comic, amusing, or humorous effect [...]. (ROSE 1995, 45)

¹⁰ CATELLI 2011, 65-67.

¹¹ *Ivi*, 55, nt. 1.

¹² SCALIGERO 1561, I, cap. XLII, 46. Si veda anche ROSE 1995, 9-10; BONAFIN 2001, 11; ROBERT 2006, 49; CATELLI 2011, 55-56; MÜLLER 2021B, 8-9; PETERLINI 2023, 15.

¹³ ROBERT 2006, 49-51.

¹⁴ PETERLINI 2023, 14-17.

¹⁵ KEAZOR 2002, 92-93 e nt. 144.

¹⁶ MÜLLER 2015, 11-15; PETERLINI 2023, 14-24.

d'arte era un mezzo per creare nuove immagini, competere con i grandi maestri e dimostrare le proprie conoscenze e capacità artistiche.¹⁷ I principi di *imitatio* (imitazione), *dissimulatio* (dissimulazione) e *aemulatio* (emulazione, intesa anche come superamento), che hanno origine nella retorica, costituivano i pilastri principali dei processi artistici del tempo.¹⁸ Dal momento che lo studio e la copia di modelli autorevoli erano una parte fondamentale della formazione di un artista, non tutte le imitazioni di un modello sono da considerarsi portatrici di un significato altro. Tuttavia, nel caso di un'arte fortemente retorica come quella del Cinquecento italiano, un'interpretazione di questo processo strettamente formale è limitata.¹⁹ Lo svelamento di un'imitazione può fornire al fruitore diverse informazioni sugli interessi artistici dell'artista o del suo committente, sul loro gusto o su quello di una particolare zona geografica. Gli artisti potevano servirsi dell'*imitatio artis* come un sistema d'imitazione visiva, manifestando tramite la scelta e la rielaborazione dell'oggetto imitato l'ammirazione o il rifiuto per esso.²⁰ Interpretata in questo modo, la prassi dell'imitazione acquisisce una dimensione semantica agli occhi di coloro che erano in grado di riconoscerla e giudicarla criticamente. Si tratta, nel caso del Cinquecento, di un pubblico elitario composto prettamente da artisti, esperti e umanisti.²¹ Il rapporto formale e contestuale tra l'oggetto imitato e la sua imitazione apre un possibile ulteriore livello di interpretazione di un'opera o del soggetto raffigurato, che non sostituisce quello iconografico e non esclude altri livelli di lettura, ma piuttosto li integra.²²

Ridicolo, deformità e sconvenienza



5. René Boyvin, *Opi*, 1550 c.,
bulino, Düsseldorf, Kunstpalast,
Sammlung der Kunstakademie
Düsseldorf

¹⁷ IRLE 1997, 4.

¹⁸ PETERLINI 2023, 17.

¹⁹ Riguardo all'*imitatio artis* si veda IRLE 1997; MÜLLER 2015, 128-155; PETERLINI 2023, 17-24.

²⁰ PROCHNO 2006, 6-7.

²¹ PETERLINI 2023, 16 e 57-59.

²² TAUBER 2009, 58-62; MÜLLER 2015, 138-139.

In un'incisione dell'artista francese René Boyvin una donna nuda anziana e raggrinzita sta in piedi sulla soglia di una nicchia (fig. 5). Attornata da una serie di animali, l'anziana è intenta ad afferrarsi i seni, stringendoli fra le sue dita. Dal punto di vista iconografico il soggetto raffigurato rimane inspiegabile, finché non si identifica l'opera su cui si basa in termini di forma e contenuto: l'*Opi* di Rosso Fiorentino (fig. 6). Boyvin ha imitato letteralmente l'immagine presa a modello, ma in modo deformante. In contrasto con la figura sensuale e classicamente idealizzata dell'artista fiorentino, Boyvin ha trasformato la dea romana della fertilità in una figura decrepita, impossibilitata a svolgere il suo compito divino: nutrire la natura, gli animali e le persone.²³



6. Gian Jacopo Caraglio da Rosso Fiorentino, *Opi*, 1526 c., bulino, New York, Metropolitan Museum of Art

Un'analogha deformazione spiazzante e ridicola del soggetto imitato si ritrova in una xilografia di Niccolò Boldrini con tre scimmie che gridano e si agitano in un paesaggio collinare prealpino. I primati sono posti su un basamento in pietra e tentano disperatamente di liberarsi dalla morsa letale di un serpente che le stringe fra le sue spire (fig. 7). L'inconsueto insieme di questi elementi rivela lo scherzo che si cela dietro questa scena insensata: il trio in lotta e il loro avversario corrispondono in modo speculare al famoso gruppo del *Laocoonte* vaticano (fig. 8).²⁴

²³ BRINK 1997, 60-64; TAUBER 2009, 54; DREILING 2016, 25 e 206.

²⁴ BAROLSKY 1978, 174-175; SCHMIDT 2003, 370-373; MÜLLER 2015, 13; AURENHAMMER 2021, 175-176.



7. Niccolò Boldrini, *Laocoonte scimmia*, 1540-1545, xilografia, New York, Metropolitan Museum of Art



8. Atanodoro, Agesandro e Polidoro, *Laocoonte*, 40–20 a.C., marmo, Città del Vaticano, Musei Vaticani

Le incisioni di Boyvin e Boldrini costituiscono, quindi, due curiose invenzioni iconograficamente enigmatiche che acquistano senso solamente dopo il riconoscimento del modello imitato. Tenendo a mente la più tarda definizione di parodia come un controcanto proposta da Scaligero e avvalendosi di un termine proposto da Jürgen Müller, si è portati a leggere le incisioni come delle “contro-immagini”, in cui il modello è sottoposto a un’inversione for-

male e semantica che tramuta l'aulico in banale, il serio in ridicolo.²⁵ Ed è questo suo carattere prettamente ridicolo che nel Cinquecento distingue la parodia visiva dagli altri tipi d'imitazione. Sebbene il ridicolo come concetto sia sempre soggettivo e dipendente dal contesto in questione, Baldassarre Castiglione lo considerava parte essenziale della cultura cortese del tempo, tant'è che a questo argomento è dedicato il secondo libro de *Il cortegiano*. In questo dialogo, dato alle stampe nel 1528 a Venezia, vengono analizzate le diverse tipologie e manifestazioni del riso e individuate le occasioni consone ad esso, rendendo quest'opera un punto di partenza fondamentale, come osservato da Paul Barolsky e da Christine Tauber, anche per lo studio dell'ironia visiva.²⁶ A questo proposito, il seguente passo tratto dal dialogo si rivela cruciale: «[i]l loco adunque o quasi il fonte onde nascono i ridicoli consiste in una certa deformità; perché solamente si ride di quelle cose che hanno in sé discovenienza [...]» (CASTIGLIONE 2000, II, cap. 46, 188).²⁷ Questa definizione sull'origine del "ridicolo" è sostanzialmente debitrice del discorso sulla maschera della commedia presente nella *Poetica* di Aristotele e delle riflessioni sul limite da porre agli scherzi mordaci formulate da Cicerone nel *De oratore*.²⁸ Secondo Castiglione il ridicolo ha luogo, quindi, nella contraffazione, ovvero nell'imitazione inappropriata e deformante di un oggetto.²⁹ Questa riflessione si riferisce a un ambito sociale e teatrale-performativo, mentre nel caso trattato deve essere trasferita a un livello figurativo: osservando il *Laocoonte scimmia* di Boldrini, l'*Opi* di Boyvin e l'*Allegoria macabra* di Rosso Fiorentino, risulta evidente come in queste opere il modo in cui la rielaborazione dei modelli selezionati ha luogo corrisponde all'*imitatio* distorta e disdicevole evocata dal Castiglione, atta a generare un dialogo incongruo fra imitato e imitazione da cui scaturisce il ridicolo. Di conseguenza, il concetto di imitazione deformante e sconveniente come possibile fonte del riso è da interpretarsi come un principio di parodia.³⁰ Si ride di «cose discrepanti» e «delle comparazioni» (CASTIGLIONE 2000, II, cap. 67 e 79, 215 e 229) e la sconvenienza nasce dal contrasto sviluppatosi fra l'oggetto selezionato e la sua rielaborazione parodica.³¹ I detti contrastanti, l'ambiguità, l'ironia, la dissimulazione e la capacità di tradire le aspettative dell'osservatore si pongono come strategie fondamentali per provocare il riso. In campo artistico tali tecniche possono essere applicate attraverso una consapevole mancanza di decoro, cioè attraverso un'imitazione in cui la dignità e il rango dell'oggetto imitato non vengono adeguatamente rispettati.³² Nella parodia visiva il decoro viene intenzionalmente negato e il parodiato svalutato per dar luogo a una discrepanza spiazzante.

L'Apollo rinsecchito

In quanto rielaborazioni incongrue e deformanti le opere analizzate si nutrono dell'oggetto parodiato, basando su questo rapporto il loro carattere polisemico e sul riconoscimento di questa relazione la loro ricezione, nonché il loro successo. L'ipotesi è che gli artisti del Cinquecento abbiano dovuto confrontarsi con due canoni artistici consolidati: uno iconografico e uno estetico.³³ Il consolidamento dei modelli iconografici nell'arte italiana è stato un lungo percorso che ha portato allo sviluppo di una serie di schemi normativi tematici a cui gli artisti

²⁵ MÜLLER 2021B, 9-11. Cfr. anche PETERLINI 2023, 31.

²⁶ BAROLSKY 1978, 4-9; TAUBER 2009, 59-62; DREILING 2016, 6-7 e nt. 13-14; PETERLINI 2023, 29.

²⁷ PETERLINI 2023, 30.

²⁸ CASTIGLIONE 2000, II, cap. 46, 189, nt. 8. Cfr. ARISTOTELE 1974, cap. V, 9; CICERONE 2013, II, cap. LIX (238-239), 245.

²⁹ CASTIGLIONE 2000, II, cap. 46 e 49, 188 e 193; PETERLINI 2023, 30.

³⁰ PETERLINI 2023, 30.

³¹ CASTIGLIONE 2000, II, cap. 64, 211; BONAFIN 2001, 28 e 41-49; TAUBER 2009, 59-62; MÜLLER 2021B, 13; PETERLINI 2023, 30.

³² IRLE 1997, 11; MÜLLER, KÜSTER 2011, 29-30; MÜLLER 2021B, 24; PETERLINI 2023, 31.

³³ PETERLINI 2023, 60-61.

dovevano orientarsi per concepire le loro opere.³⁴ All'inizio del XVI secolo, tuttavia, grazie all'*electio* di modelli artistici degni di essere imitati per ragioni estetiche, morali e politiche e alla conseguente costituzione di un canone artistico attraverso le collezioni di Giulio II, si è verificò un significativo cambiamento nel campo delle parodie visive con un decisivo aumento del numero di parodie di opere, motivi e stili. Il canone estetico era formato dall'antico, soprattutto dalle sculture del Cortile del Belvedere, e dalle opere moderne di Michelangelo e Raffaello, elevate a norma grazie alla loro qualità in campo artistico.³⁵ L'*auctoritas* di cui godevano queste opere si basava sulla loro continua citazione, riproduzione, diffusione e imitazione. Gli artisti si muovevano tra canone e innovazione: le loro opere dovevano mostrare al contempo novità e legame con la tradizione.³⁶ L'innovazione poteva essere raggiunta attraverso un tentativo di *aemulatio* (superamento) degli *exempla* canonici o attraverso un confronto critico con essi.³⁷ Ed è alla soglia ambivalente tra la conferma delle norme e la loro violazione che la parodia visiva si situa: attraverso l'*electio* di un'opera normativa come modello da parodiare veniva riconosciuta da un lato la sua canonicità in modo affermativo; dall'altro, però, la parodia poteva mettere in discussione questa *auctoritas* attraverso la sua svalutazione e ridicolizzazione.³⁸

Secondo Castiglione "i motti ridicoli" sono congeniali a esprimere aspre critiche, biasimo e opposizione.³⁹ In tale direzione si collocano le interpretazioni delle parodie visive di Boldrini e Boyvin. Mentre il *Laocoonte scimmia* è stato interpretato come una beffarda canzonatura veneziana della teoria artistica e della pratica dell'imitazione nell'arte romana e fiorentina,⁴⁰ l'*Opi emaciata* è stata letta come un'emulazione della raffigurazione mitologica di Rosso, con cui Boyvin poteva mostrare la sua superiorità nei confronti dell'arte del fiorentino.⁴¹ Il *Laocoonte* in quanto opera canonica godeva allora di una sterminata fama, l'*Opi* di Rosso, benché diffusa grazie alla stampa, probabilmente non era così nota. Per questo motivo è da ipotizzare una ricezione internazionale della parodia di Boldrini, mentre la parodia di Boyvin è forse da riferirsi a un contesto più ristretto, alla scena artistica di Fontainebleau, dove Rosso era stato un assoluto protagonista.⁴² La conoscenza dell'arte del rivale traspare non solo dal modello imitato, ma anche dal meccanismo parodico utilizzato dal parodista. L'anziana di Boyvin è estremamente simile alle "notomie" di Rosso Fiorentino ed entrambi utilizzano l'esagerazione nella sua variante del "diminuire".⁴³ La parodia nasce, quindi, per dirla con le parole di Castiglione, «dal ragionare mordace del compagno», per cui Boyvin «piglia le medesime parole nel medesimo senso e contra di lui le rivolge, pungendolo con le sue proprie arme [...]» (CASTIGLIONE 2000, II, cap. 60, 205).⁴⁴ Lo stesso meccanismo parodico è applicato da Rosso a un modello canonico ben preciso più di trent'anni prima nella sua *Allegoria macabra*.

³⁴ Si veda a riguardo SETTIS 2005.

³⁵ IRLE 1997, 11 e 56-78; MÜLLER, KÜSTER 2011, 29-30; MÜLLER 2015, 138-140 e 162-164; MÜLLER 2021B, 12; PETERLINI 2023, 60-61.

³⁶ PFISTERER 2002, 273-280; MÜLLER 2015, 138-140; PETERLINI 2023, 60-61.

³⁷ PFISTERER 2002, 273-280; PROCHNO 2006, 2; TAUBER 2009, 53 e 60-62; MÜLLER, KÜSTER 2011, 30; PETERLINI 2023, 61.

³⁸ PROCHNO 2006, 2; MÜLLER 2021B, 10-12; PETERLINI 2023, 61.

³⁹ Castiglione 2000, Buch 2, Kap. 47 und 83, S. 189 und 233; CASTIGLIONE 2000, II, cap. 47 e 83, 189 e 233; TAUBER 2009, 59-61; PETERLINI 2023, 54.

⁴⁰ BAROLSKY 1978, 174-175; SCHMIDT 2003, 370-373; MÜLLER 2015, 13; AURENHAMMER 2021, 175-176.

⁴¹ TAUBER 2009, 53-55; PETERLINI 2023, 54-55.

⁴² PETERLINI 2023, 55.

⁴³ CASTIGLIONE 2000, II, cap. 49, 192; PETERLINI 2023, 44 e 55. Si veda TAUBER 2009, 54-55.

⁴⁴ PETERLINI 2023, 55.

In confronto alle incisioni di Boldrini e Boyvin, in cui l'oggetto parodiato corrisponde a un'unica opera, l'*Allegoria* appare nella sua concezione parodica più complessa: in un'unica immagine coesistono diverse tipologie di parodia visiva cinquecentesca. In primis, come osservato, si ha a che fare con la parodia dello schema iconografico del Compianto, il quale è oggetto di un'inversione: compianto non è più Cristo ai piedi della croce, ma uno scheletro anonimo in un'ambientazione vaga. Quest'ultimo diviene, insieme alle figure intente a discutere, oggetto d'adorazione e di stupore degli astanti, ed è analizzando le loro reazioni e le pose che ci si accorge del secondo modello imitato, l'*Adorazione dei Re Magi* di Leonardo. Ma se sulla tavola i presenti si concentrano sul neonato Gesù, nella sanguigna si rivolgono in modo ironico e inaspettato alla morte su cui Cristo dovrebbe trionfare. Alcune figure del disegno corrispondono alla variazione grottesca di motivi desunti dall'*Adorazione* di Leonardo, ora decontestualizzati, come il vecchio così prostrato verso lo scheletro che sembra baciare il terreno.⁴⁵ Visibile sopra di lui vi è una pianta. Rosso riprende l'albero slanciato e rigoglioso alla sinistra della Madonna nell'opera di Leonardo e lo trasforma nel suo contrario, anch'esso secco e defunto.

L'artista riutilizza in maniera inappropriata sia lo schema iconografico sia i motivi tratti da Leonardo applicando all'immagine un meccanismo verbale tipico della facezia che consiste nel «[...] pigliar [...] le parole in significato diverso da quello che le pigliano tutti gli altri [...]» (CASTIGLIONE 2000, II, cap. 58, 203-204). Così facendo riesce a «[...] ingannar la opinione e rispondere altramente che quello che aspetta [il fruitore – G. P.]» (CASTIGLIONE 2000, II, cap. 83, 233).⁴⁶ Sorprendente è però anche il fatto che Rosso non si sia accontentato di tutta questa bizzarria, ma che abbia aggiunto addirittura una terza parodia visiva nell'emaciato che ci introduce, con un ampio gesto del braccio, verso il fulcro della rappresentazione. La figura corrisponde a una contro-immagine speculare dell'*Apollo del Belvedere* (fig. 9).⁴⁷ Essa appare però "dritta" nel bulino di Agostino Veneziano, il che fa presupporre che Rosso avesse concepito il disegno come base per una stampa.



9. Confronto fra l'*Allegoria macabra* di Rosso Fiorentino, il bulino di Agostino Veneziano e l'*Apollo del Belvedere* (II secolo d.C., marmo, Città del Vaticano, Musei Vaticani)

⁴⁵ FREEDBERG 1961, I, 545.

⁴⁶ *Ivi*, cap. 83, 233.

⁴⁷ PETERLINI 2023, 63-64. Nel 1517, l'anno d'esecuzione dell'*Allegoria macabra*, l'*Apollo del Belvedere* era già ben conosciuto a livello europeo come dimostrano diversi disegni tratti dalla scultura, una stampa di Nicoletto da Modena e le imitazioni di Albrecht Dürer. Si veda KOSHIKAWA, MCCLINTOCK 1994, 60-64.

La parodia di quest’opera canonica non balza subito all’occhio: l’artista dissimula la scultura antica, la deforma e la riduce ironicamente in pelle e ossa, ponendola così in pieno contrasto con le norme artistiche incarnate dal modello parodiato. Il dio viene spogliato della sua perfezione e bellezza anatomica e così della sua superiorità morale. La fragilità fisica della figura cadaverica contrasta con la grazia divina e con la sublime prestantza di Apollo. Per enfatizzare questo beffardo processo di sottrazione e sostituzione, nonché per intensificare l’effetto parodico, Rosso non solo “prosciuga” il corpo armoniosamente proporzionato del dio ma anche il ceppo accanto a lui, che diviene un sottile bastone a cui l’instabile carcassa vivente si appoggia per non cadere a terra. I folti capelli ricci di Apollo sono caduti, una smorfia grottesca ha preso il posto del viso giovane e senza macchia. La parodia del dio non guarda più in avanti, ma sofferente all’indietro, distogliendo lo sguardo dall’orripilante evento rappresentato.⁴⁸



10. Jacopo Caraglio da Rosso Fiorentino, *Furia*, 1524 c., bulino, New York, Metropolitan Museum of Art

Rosso ha arricchito la sua *Allegoria* con una serie di riferimenti visivi a schemi tradizionali, modelli affermati nel campo della rappresentazione delle emozioni e opere canoniche, confrontandosi così sia con il canone iconografico sia con quello estetico e aprendo la sua invenzione a diversi livelli di interpretazione destinati a un pubblico colto, ovvero a coloro che stabilivano le norme in campo artistico.⁴⁹ L’assurda e parodica esagerazione emotiva dell’“adorazione” messa in scena nell’*Allegoria macabra*, la parodia delle norme artistiche vigenti, dell’antico stesso e l’utilizzo del meccanismo parodico della “diminuzione”, sono tutti elementi che mettono il disegno degli Uffizi in connessione con la più tarda *Furia* di Rosso Fiorentino (fig. 10), una parodia del *Laocoonte*, da leggersi in relazione alla copia eseguita allora da Baccio Bandinelli.⁵⁰ Il confronto fra le due invenzioni consente di scorgere un’intenzione

⁴⁸ PETERLINI 2023, 63-64.

⁴⁹ *Ivi*, 64 e 57-59.

⁵⁰ *Ivi*, 41-44 e 64; SCHMIDT 2003, 365-370; TAUBER 2009, 54-55; PIERGUIDI 2013, 8. Baccio Bandinelli, *Laocoonte*, 1520-1524, marmo, Firenze, Uffizi.

programmatica alla base della produzione dell'artista fiorentino: la sua «opinione contraria» (VASARI 1966-1997, V, 12), menzionata dal Vasari nella *Vita* di Rosso, corrisponde probabilmente a una presa di posizione teorica e critica dell'artista verso le norme canoniche prevalenti nel panorama artistico toscano-romano del tempo.⁵¹ Così intrepertate, l'*Allegoria macabra* e la *Furia* si presentano come due caustiche parodie visive funzionali alla comunicazione dei principi artistici del loro autore contro un approccio acritico al canone e alle sue norme.⁵² In rivalità con i rappresentanti delle norme artistiche messe in dubbio, Rosso sembra dimostrarci che il canone non solo può essere trasgredito, ma deve essere superato attraverso nuove soluzioni o tramite la rielaborazione delle vie solcate in precedenza.⁵³ La sua controestetica “macabra”, in tutta la sua accezione parodica, si prefiggeva però sicuramente anche un altro scopo: la promozione dell'artista stesso e della sua arte come alternativa nella scena artistica fiorentina e romana. Come già ipotizzato, è pensabile che, come la *Furia*, anche l'*Allegoria macabra* fosse stata concepita per essere tradotta in stampa, con lo scopo di portare al suo autore benefici economici e d'immagine.⁵⁴

Conclusione

L'*Allegoria macabra* e la *Furia* sono due parodie visive figlie della cultura del riso del loro tempo, dominata in ambito popolare e umanistico da processi alla cui base stava l'imitazione, che corrispondeva a sua volta a una prassi fondamentale del fare artistico dell'epoca.⁵⁵ Il crescente interesse in Italia per i principi e i meccanismi del ridicolo, nonché per la parodia e le procedure parodistiche è confermato dalla seguente nascita di una trattatistica atta a indagare questi fenomeni. E non c'è da stupirsi se dodici anni dopo l'esecuzione dell'*Allegoria macabra* e cinque dopo la *Furia*, in un inventario dei beni del loro autore lasciati ad Arezzo, datato 12 marzo 1532, emerge proprio *Il Cortegiano* di Castiglione:⁵⁶ Rosso si procurò, quindi, un esemplare dell'opera che più di tutte descriveva e teorizzava la cultura del riso e del ridicolo nella società di allora.

Grazie agli scritti di Castiglione e Scaligero e sulla base di una loro comparazione con fonti grafiche cinquecentesche, è possibile formulare una definizione di parodia visiva adeguata al linguaggio e al modo di pensare dell'epoca. Essa si può intendere come un'imitazione deformante e sconveniente, una contro-immagine impropria dell'oggetto imitato che ne lede il decoro e lo inverte, facendo emergere così il comico. La parodia visiva nel Cinquecento si pone non solo come mezzo di rielaborazione e reinterpretazione di modelli per dar vita a invenzioni originali e giocose, ma anche come tecnica di svalutazione, di distanziamento e di negazione, come mezzo di promozione e d'espressione di opinioni contrarie, atte a criticare e persuadere.⁵⁷ Così alla domanda che Barolsky si pose nel 1978 – se è possibile interpretare l'*Allegoria macabra* come una parodia visiva – non si può che rispondere di sì, senza il rischio d'incorrere in una lettura anacronistica.

Bibliografia

ARISTOTELE (1974), *La Poetica*, Firenze, La Nuova Italia editrice.

⁵¹ CAMPBELL 2002, 600; PETERLINI 2023, 64-65.

⁵² CAMPBELL 2002, 603, nt. 57; PETERLINI 2023, 64-65.

⁵³ PETERLINI 2023, 65. Riguardo a questo concetto si veda BONAFIN 2001, 42; MÜLLER 2021b, 24

⁵⁴ Sulla vicenda della traduzione in stampa si veda PIERGUIDI 2018.

⁵⁵ Per approfondire si veda PETERLINI 2023, 14-74.

⁵⁶ NOVA 2014, 242 e nt. 11.

⁵⁷ *Ivi*, 68.

- AURENHAMMER HANS (2021), *Allzu menschliche Götter. Giovanni Bellinis Götterfest als Mythenparodie?* in: MÜLLER JÜRGEN *et al.* (a cura di), 175-200.
- BAROLSKY PAUL (1978), *Infinite Jest. Wit and Humor in Italian Renaissance Art*, Columbia-Londra, University of Missouri Press.
- BONAFIN MASSIMO (2001), *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET.
- BRASSAT WOLFGANG (2005), »The Battle of the Pictures«: Rhetorik, Interpikturalität und der Agon der Künstler in: WOLFGANG BRASSAT (a cura di), *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch*, 24 (“Bild-Rhetorik”), Tübinga, Niemeyer, 43-70.
- BRINK SONJA (a cura di), (1997), *Ruhm der Könige und Künstler. Druckgraphik der Schule von Fontainebleau aus dem Kunstmuseum Düsseldorf*, catalogo della mostra (Kunstmuseum, Düsseldorf), Düsseldorf, Kunstmuseum im Ehrenhof.
- CAMPBELL STEPHEN J. (2002), »Fare una cosa morta parer viva«. Michelangelo, Rosso, and the (un)divinity of art, “The art bulletin”, 84, 596-620.
- CASTIGLIONE BALDASSARRE (2000), *Il libro del Cortegiano*, Milano, Garzanti.
- CATELLI NICOLA (2011), »Parodiae Libertas«. Sulla parodia italiana nel Cinquecento, Milano, FrancoAngeli.
- CIARDI ROBERTO PAOLO (1997), »Respice finem«: per l'interpretazione dell'»Allegoria macabra« del Rosso Fiorentino in: CRISTINA ACIDINI LUCHINAT *et al.* (a cura di), *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Firenze, Le Lettere, 269-274.
- CICERONE (2013), *De oratore / Über den Redner*, a cura di Theodor Nüßlein, Berlino-Boston, De Gruyter.
- DREILING SEMJON ARON (2016), *Die klassischen Götter auf Abwegen. Launige Götterbilder in den italienischen und nordalpinen Bildkünsten der Frühen Neuzeit*, Berlino-Boston, De Gruyter.
- FREEDBERG SYDNEY J. (1961), *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, 2 Vol., Cambridge, Harvard University Press.
- GASTON VIVIEN (2009), “Opinione contraria”: the Anatomy of Pathos in an early Drawing by Rosso Fiorentino in: JAYNIE ANDERSON (a cura di), *Crossing cultures*, Carlton, Miegunyah Press, 216-221.
- GEREMICCA ANTONIO (2013), Allegoria macabra. Agostino dei Musi detto Veneziano (da Rosso Fiorentino o Baccio Bandinelli), in: TOMMASO MOZZATI, ANTONIO NATALI (a cura di), *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della »maniera moderna«*, catalogo della mostra (Uffizi, Firenze), Firenze, Giunti, cat. IV.11, 286.

- HUTCHEON LINDA (1985), *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth- Century Art Forms*, Londra–New York, University of Illinois Press.
- IRLE KLAUS (1997), *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster-New York-Monaco di Baviera-Berlino, Waxmann.
- KEAZOR HENRY (2002), *»Distuggere la maniera«? Die Carracci-Postille*, Friburgo in Brisgovia, Rombach.
- KOSHIKAWA MICHIAKI, MCCLINTOCK MARTHA J. (a cura di), (1994), *High Renaissance in the Vatican: The Age of Julius II and Leo X*, catalogo della mostra (National Museum of Western Art, Tokyo), Tokyo.
- MÜLLER JÜRGEN, KÜSTER KERSTIN (2011), *Der Prediger als Pornograf? Konvention und Subversion in der Bildpoetik Sebald und Barthel Behams* in: JÜRGEN MÜLLER, THOMAS SCHAUERTE (a cura di), *Die gottlosen Maler von Nürnberg: Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder*, catalogo della mostra (Albrecht-Dürer-Haus, Norimberga), Emsdetten, Imorde, 20-32.
- MÜLLER JÜRGEN (2015), *Der sokratische Künstler. Studien zu Rembrandts Nachtwache*, Leida-Boston, Brill.
- MÜLLER JÜRGEN *et al.* (a cura di), (2021A), *Gegenbilder. Bildparodistische Verfahren in der Frühen Neuzeit*, Berlino–Monaco di Baviera, Deutscher Kunstverlag
- MÜLLER JÜRGEN (2021B), *Vorbilder und ihre Gegenbilder. Eine Einleitung*, in: MÜLLER JÜRGEN *et al.* (a cura di), (2021) (a cura di), 7-32.
- NOVA ALESSANDRO (2014), *Il Rosso e le stampe* in: CARLO FALCIANI, ANTONIO NATALI (a cura di), *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della »Maniera«*, Firenze, Mandragora, 241-248.
- NYGREN BARNABY (2004), *Immersed in Things of the Body. Humor and Meaning in an Annunciation by Filippo Lippi*, “Studies in iconography”, 25, 173-195.
- PANOFSKY ERWIN (1964), *Mors Vitae Testimonium. The positive Aspect of Death in Renaissance and Baroque Iconography* in: WOLFGANG LOTZ, LISE LOTTE MÖLLER (a cura di), *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*, Monaco di Baviera, Prestel, 221-236.
- PETERLINI GIUSEPPE (2023), *Gegen Michelangelo: Die Bildparodie in der nord- und mittelitalienischen Kunst des Cinquecento*, Berlino-Boston, Deutscher Kunstverlag.
- PFISTERER ULRICH (2002), *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445*, Monaco di Baviera, Hirmer Verlag.
- PIERGUIDI STEFANO (2013), *La Furia di Rosso Fiorentino e il Laocoonte di Bandinelli: l’antitesi fra notomia e antico*, “Grafica d’Arte”, 24, 93, 2-10.

- PIERGUIDI STEFANO (2018), [L'“Allegoria della morte e della fama” di Agostino Veneziano e Rosso Fiorentino](#), “Grafica d’arte”, 29, 115, 2-6.
- PIGMAN GEORGE W. (1980), *Versions of Imitation in the Renaissance*, “Renaissance Quaterly”, 33, 1-32.
- PROCHNO RENATE (2006), *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen*, Berlino, Akademie-Verlag.
- ROBERT JÖRG (2006), *Nachschrift und Gegengesang. Parodie und ›parodia‹ in der Poetik der Frühen Neuzeit*, in: REINHOLD GLEI, ROBERT SEIDEL (a cura di), *›Parodia‹ und Parodie. Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit*, Tübinga, Niemeyer, 47-66.
- ROSE MARGARET A. (1993), *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SCALIGERO GIULIO CESARE (1561), *Poetics libri septem*, 7 Vol., Ginevra, Antoine Vincent.
- SETTIS SALVATORE (2005), *Iconografia dell’arte italiana 1100–1500: una linea*, Torino, Einaudi.
- SCHMIDT EIKE (2003), *Furor und Imitatio. Visuelle Topoi in den Laokoon-Parodien Rosso Fiorentinos und Tizians*, in: ULRICH PFISTERER, MAX SEIDEL (a cura di), *Visuelle Topoi. Erfindungen und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, Monaco di Baviera-Berlino, Deutscher Kunstverlag, 351–384.
- SIMONS PATRICIA (2017), *Fiction and Friction: Agostino Carracci’s engraved, erotic Parody of the Toilette of Venus*, “Source”, 36, 2, 88-98.
- TAUBER CHRISTINE (2009), *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I*, Berlino, Akademie-Verlag.
- TAUBER CHRISTINE (2016), *Stilpolitik im Palazzo del Te in Mantua*, in: CHRISTINE TAUBER, DIETRICH ERBEN (a cura di): *Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit*, Passau, 93–127, Dietmar Klinger Verlag.
- VASARI GIORGIO (1966-1997), *Le vite de’ piu eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di PAOLA BAROCCHI e ROSANNA BETTARINI, 11 Vol., Firenze, Sansoni.
- WÜNSCH FRANK (1999), *Die Parodie. Zu Definition und Typologie*, Amburgo, Kovač.

Referenze fotografiche

Fig. 1, 3: © Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 6499 F. e inv. 1890 n. 1594.

Fig. 2, 6, 7, 10: © New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 49.97.145, inv. 49.97.223, inv. 22.73.3-125 e inv. 49.97.251.

Fig. 4, 8: © Wikipedia Commons, dominio pubblico.

Fig. 5: da BRINK 1997, 61.

Fig. 9: © Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 6499 F / © New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 49.97.145 / © User: Wknight94, Wikipedia Commons, CC BY-SA 3.0 DEED, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apollo_Belvedere_3.jpg?uselang=de