



Eroici furori
Illusioni erotiche
tra Riforma e
Controriforma

Gg 2016

Raffaello Sanzio, **Le tre Grazie**, 1503-1504 (Museo Condé, Chantilly).

Olio su tavola - 17 cm x 17 cm

Martin de Vos,
RATTO DI EUROPA, 1572 ca.
 (Museo de Bellas Artes, Bilbao).
 Olio su tela - 133,7 x 174,5 cm

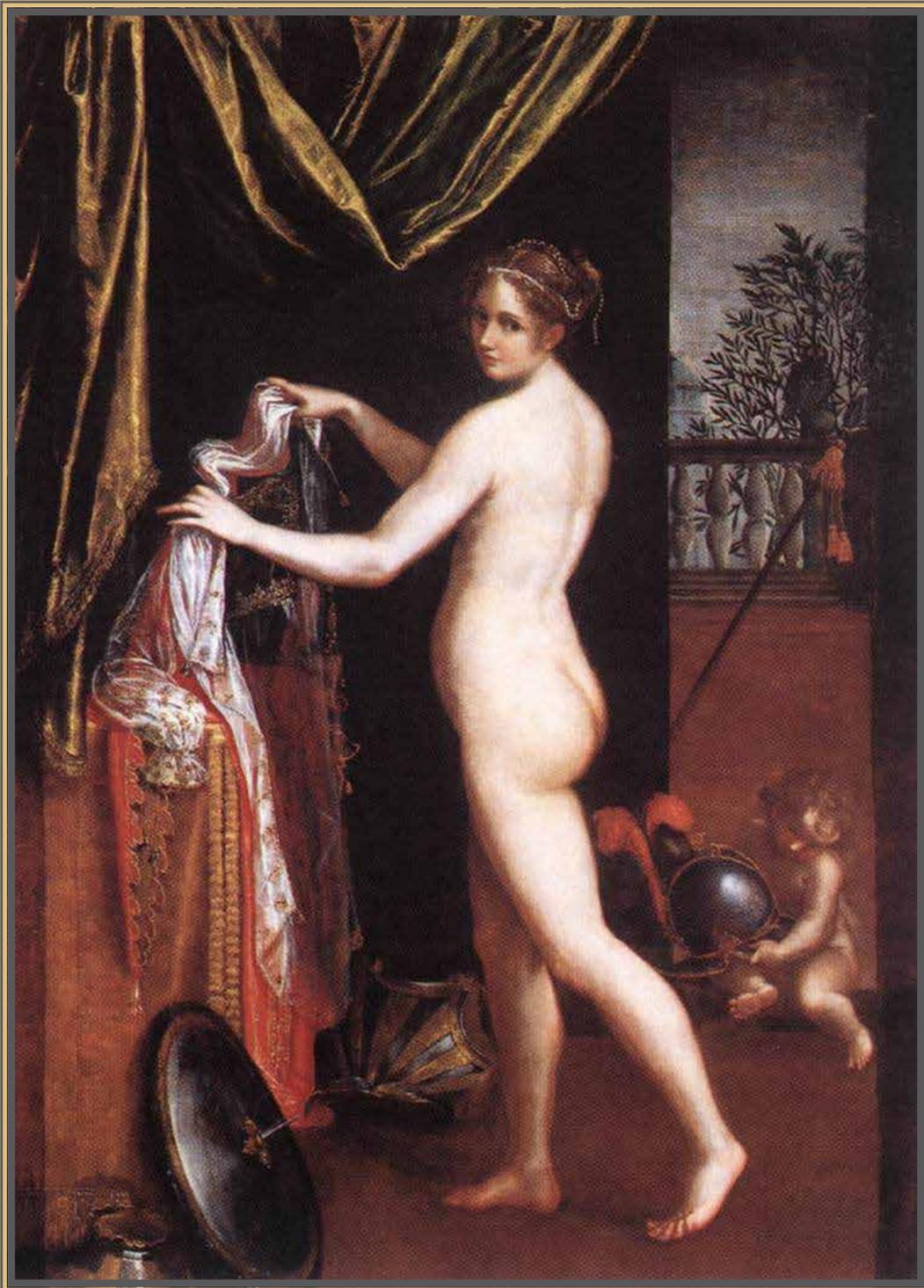
Nella seconda metà del XVI secolo nei Paesi Bassi si registra un'evoluzione del nudo femminile che perde la sua possanza eroica derivata dalla statuaria romana per acquistare una linea più morbida, languida e sensuale: rispetto al mito in esame, Europa non viene più ritratta come una fanciulla innocente, ma come una donna nel pieno della sua femminilità e sensualità. Il primo piano è occupato interamente dalla figura di Europa rapita dal toro [...]

Da notare le ghirlande di fiori intorno al toro, a ricordare il momento narrato dalle fonti precedenti al ratto, in cui Europa cinge il muso del toro con dei fiori. Sullo sfondo le ancelle e compagne di Europa si disperano per l'accaduto, mentre Mercurio, complice di Giove, è in cielo circondato da alcuni amorini che tengono in mano delle saette, classico attributo di Giove.

Chiara Mataloni



	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Gennaio	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	
	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	



Lavinia Fontana,
MINERVA IN ATTO DI ABBIGLIARSI, 1613
(Galleria Borghese, Roma).
Olio su tela - 258 x 190 cm

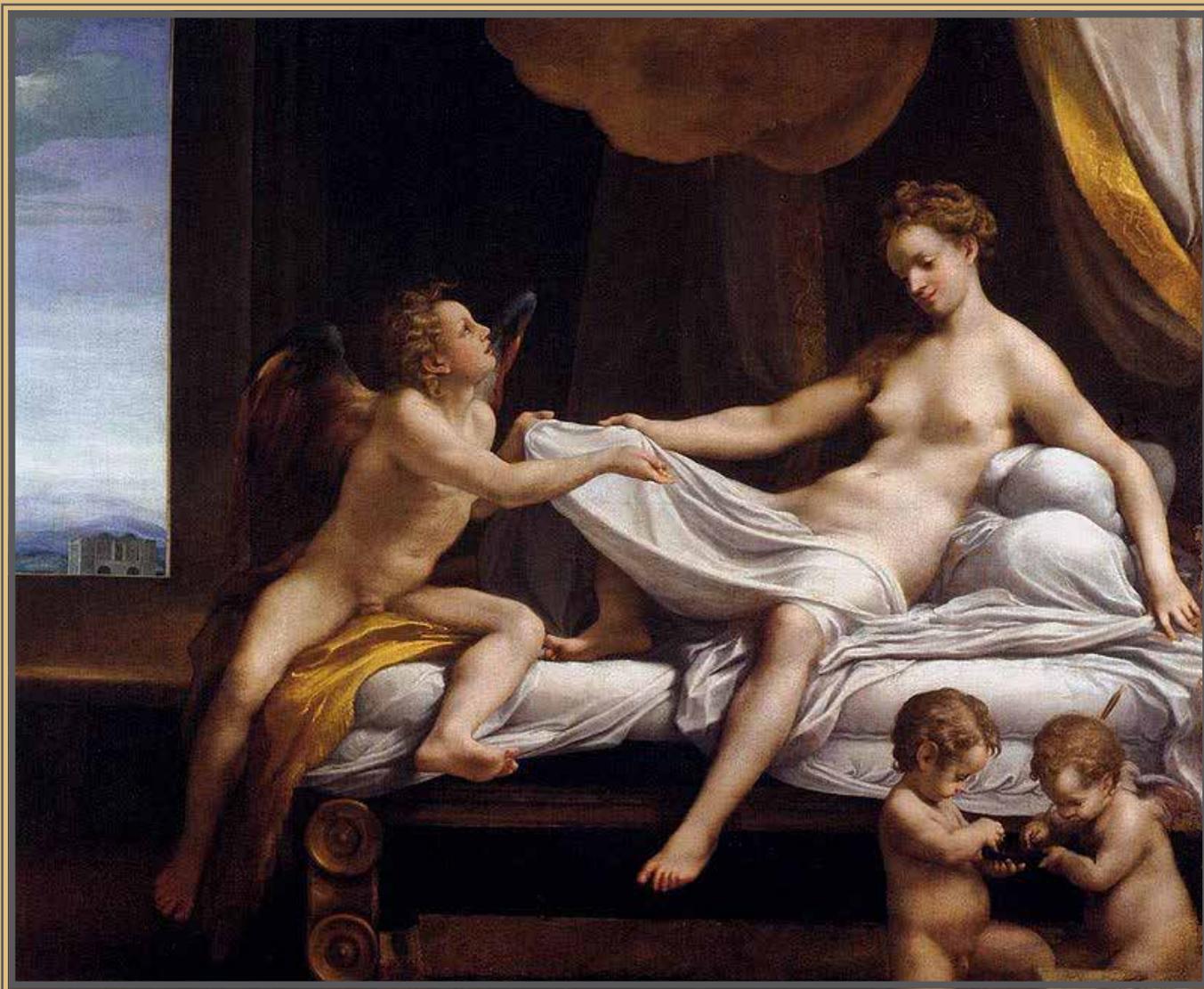
Minerva, figlia di Giove e Meti, è considerata la dea della saggezza e della prudenza, consigliera di uomini sia in guerra che in pace. Originariamente associata alla guerra, è inoltre la protettrice delle scienze, delle arti, del sapere e di ogni virtù umana in genere.

L'opera di Lavinia Fontana, ritrae Minerva intenzionata a coprirsi con una lussuosa vestaglia, a richiamo della sua funzione di protettrice della tessitura. Nell'opera sono presenti e riconoscibili gli emblemi identificativi a lei riconducibili, come l'elmo, la lancia, la civetta (animale sacro) e lo scudo.

La dea vergine è sorpresa nuda nell'atto d'indossare il manto, quasi una Venere che indossi gli abiti di Minerva (come parrebbe suggerire Cupido che si gingilla con l'elmo) e guarda maliziosamente verso lo spettatore.

Febbraio

Lu	1	Me	17
Ma	2	Gi	18
Me	3	Ve	19
Gi	4	Sa	20
Ve	5	Do	21
Sa	6	Lu	22
Do	7	Ma	23
Lu	8	Me	24
Ma	9	Gi	25
Me	10	Ve	26
Gi	11	Sa	27
Ve	12	Do	28
Sa	13	Lu	29
Do	14		
Lu	15		
Ma	16		



Antonio Allegri detto il Correggio,
DANAË, 1531-32
 (Galleria Borghese, Roma).
 Olio su tela - 161 x 193 cm

L'iconografia è quella tradizionale, derivata direttamente dalla pittura vascolare antica, con Danaë distesa sul letto che solleva il lenzuolo per accogliere la pioggia d'oro. Anche la figura di Cupido non è una novità rispetto alla tradizione classica: assente nelle fonti letterarie, era già stato introdotto nell'arte antica, forse come simbolo dell'amore di Giove per Danaë. Nel dipinto è rappresentato ai piedi del letto e, volgendo lo sguardo verso la pioggia d'oro, aiuta Danaë a sorreggere il lenzuolo, [...].

La vera novità iconografica è costituita dai due puttini in primo piano a destra; oltre ad essere ulteriori simboli della tematica amorosa del soggetto, presentano delle particolarità interessanti: infatti mentre il puttino sulla sinistra non ha le ali e tiene in mano una pietra, quello di destra è alato ed ha una freccia dorata. Il putto alato può essere identificato con Eros, l'altro con il fratello Anteros. I due, rappresentati insieme, raffigurano la conciliazione tra Amore Celeste e Amore Terreno, e dunque simboleggiano la felice conclusione della vicenda amorosa di Giove e Danaë.

Chiara Mataloni

	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Marzo	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	
	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	

Angelo Bronzino, **ALLEGORIA DEL TRIONFO DI VENERE**, 1540-45
 (National Gallery, Londra).
 Olio su tavola - 146 x 116 cm

Aprile

Ve	1	Do	17
Sa	2	Lu	18
Do	3	Ma	19
Lu	4	Me	20
Ma	5	Gi	21
Me	6	Ve	22
Gi	7	Sa	23
Ve	8	Do	24
Sa	9	Lu	25
Do	10	Ma	26
Lu	11	Me	27
Ma	12	Gi	28
Me	13	Ve	29
Gi	14	Sa	30
Ve	15		
Sa	16		



L'intero significato del quadro è molto esplicito: l'amore sensuale. Influenzato pesantemente dalla filosofia neoplatonica, Bronzino all'interno di questo ritratto propone le divinità che sono legate all'elemento dell'amore. In primo piano sono presenti Cupido e Venere che si scambiano un bacio, ma in realtà c'è qualcosa di più profondo sotto, ovvero entrambi si stanno ingannando. Da una parte la bella dea sta nascondendo una freccia di Cupido, abbassando la sua pericolosità, mentre il ragazzo, sta cercando di rubarle un diadema, mentre la distrae con le sue tecniche di seduzione.

A destra è rappresentato un amorino che sta trasportando delle bacchette, simbolo ed allegoria dell'unità all'interno di una coppia, quindi un'aspetto positivo nel sentimento amoroso. Simmetricamente, a sinistra del quadro, invece, è dipinta una donna che si sta strappando i capelli, e non è altro che l'allegoria della gelosia, fattore distruttivo e negativo nell'amore. Ai piedi di Venere, inoltre, si trovano due maschere, che oltre a poter indicare l'inganno, stanno a rappresentare la differenza dell'età nell'amore, come qualcosa di lascivo e di poco conto.

L'elemento più importante però è Padre Tempo che vige sull'intera scena, con il suo braccio, e con uno sguardo discriminatorio, quasi come se avesse smascherato qualcosa che era nascosto, come si può notare anche dal velo che trascina via con se. Questo suo gesto è carico di un ulteriore significato, ovvero il Tempo come rivelatore, nella sua accezione positiva, quasi ad indicare che è lo scorrere dello stesso tempo ad indicare quali sono gli aspetti positivi (e piccoli), e gli aspetti negativi (ed enormi) dell'amore.



L'immagine rappresenta Danaë nel momento in cui sta ricevendo la pioggia d'oro, con un atteggiamento sensuale di abbandono. È stesa su un letto con un lenzuolo sfatto ed una coperta color porpora scura, sulla quale risalta il biancore delle membra. L'atteggiamento languido della giovane e l'espressione del suo volto, oltre alle monete poggiare sulle gambe e strette nel pugno della mano destra, sono un chiaro riferimento all'azione che si sta compiendo. Gli occhi sono chiusi, in un'espressione di godimento sessuale, il braccio sinistro, piegato sotto il capo, sembra presentare tutto il corpo ad accogliere l'intervento di Zeus, mentre i lunghi capelli scuri scendono dietro il braccio destro, accentuando la sensazione tattile del dipinto.

La figura di Danaë occupa tutta la larghezza dell'immagine, dando una forte luminosità al primo piano, che si staglia in modo netto dal fondo scuro, sul quale si evidenziano le monete d'oro, simili a stelle nel buio del cielo. Dietro la fanciulla, in piedi, sulla destra, c'è la figura della giovane nutrice, con un velo bianco sui capelli e un abito azzurro dalle ampie maniche bianche, tenuto alzato sul davanti, in atteggiamento avido, per raccogliere le monete che piovono dal cielo.

Le due figure femminili sono fra loro di spalle e in atteggiamenti contrapposti, come è contrapposta la loro partecipazione all'evento divino che si sta compiendo. Le tinte usate da Artemisia Gentileschi sono poche, e si basano solo sulle tonalità del bianco, dell'azzurro e del rosso, per concentrare l'attenzione dello spettatore sull'episodio, in cui divino ed umano si compenetrano, per raggiungere la soddisfazione della volontà di Zeus.

Giulia Masone

Artemisia Gentileschi, **DANAË**, 1612
(The Saint Louis Art Museum, Missouri).
Olio su rame - 40,5 x 52,5 cm

Maggio

Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	
17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	

Tiziano Vecellio,
VENERE DI URBINO, 1538 ca.
 (Galleria degli Uffizi, Firenze).
 Olio su tela - 119 x 165 cm

Il quadro rappresenta un'allegoria del matrimonio e doveva servire come modello "didattico" per Giulia Varano, la giovane moglie del duca: l'erotismo evidente del dipinto, infatti, doveva ricordare alla donna i doveri matrimoniali nei confronti dello sposo. L'allegoria erotica è ancora più chiara nella rappresentazione di Venere, dea dell'amore, come una donna terrena e carnale che fissa in modo allusivo lo spettatore noncurante della sua avvenenza.

Il colore chiaro e caldo del corpo della Venere, in contrasto con lo sfondo e con i cuscini scuri, risalta ulteriormente il proprio erotismo. Il cagnolino ai piedi della donna è simbolo di fedeltà coniugale mentre alle spalle, la domestica che guarda la bambina mentre rovista in un cassetto è un augurio di maternità. La forte carica sensuale dell'opera era quindi coerente con l'uso domestico per cui fu commissionata. [...]

In quest'opera Tiziano [...] arriva alla perfetta rappresentazione della donna rinascimentale che, come Venere, diventa simbolo di amore, bellezza e fertilità.



fonte: uffizi.org

Giugno

Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi		
17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30		



Piero di Cosimo,
RITRATTO DI SIMONETTA VESPUCCI, 1480 ca.
(Museo Condé, Chantilly).
Tempera su tavola - 57 x 42 cm

Simonetta Vespucci, moglie di un cugino alla lontana di Amerigo Vespucci, fu modella e musa di artisti quali Botticelli e Piero di Cosimo, una donna alla cui bellezza tra il 1475 e il 1515 viene dedicata l'opera di più di tredici poeti, tra cui Angelo Poliziano e Lorenzo de' Medici. La ragazza è effigiata a mezza figura di profilo, voltata verso sinistra e sullo sfondo di un paesaggio aperto, arido a sinistra e rigoglioso a destra. Una nube scura esalta per contrasto il profilo purissimo del volto, dalla carnagione chiarissima. Tradizionalmente viene identificato come un ritratto nelle vesti di Cleopatra, per il seno scoperto e l'aspide attorcigliato al collo con il quale essa morì. Studi più recenti hanno però anche ipotizzato che la donna simboleggi Proserpina, col serpente che simboleggerebbe la speranza di resurrezione in chiave pagana. Stupisce la purezza dei lineamenti e la ricchezza dell'acconciatura, elaborata con treccine, nastri e perline. La fronte è altissima, secondo la moda del tempo che prevedeva la rasatura dell'attaccatura dei capelli. Il busto, secondo una tipologia quattrocentesca, è leggermente ruotato verso lo spettatore, in modo da favorire la visuale, ed è avvolto da un panno riccamente ricamato e intarsiato. Sul parapetto dipinto si legge un'iscrizione che imita lettere intagliate: SIMONETTA IANUVENSIS VESPUCCIA.

fonte: *wikipedia*

Luglio

Ve	1	Do	17
Sa	2	Lu	18
Do	3	Ma	19
Lu	4	Me	20
Ma	5	Gi	21
Me	6	Ve	22
Gi	7	Sa	23
Ve	8	Do	24
Sa	9	Lu	25
Do	10	Ma	26
Lu	11	Me	27
Ma	12	Gi	28
Me	13	Ve	29
Gi	14	Sa	30
Ve	15	Do	31
Sa	16		



Il titolo attribuito all'opera è quello di "Ninfe al bagno" [...] la tela rappresenterebbe Diana e le sue ninfe, con Callisto, in piedi sulla sinistra, nel momento di essere scoperta. Callisto [...] unica fra tutte le ninfe, si trova sola in un lato e sembra quasi acconsentire con fatica alla necessità di spogliarsi per bagnarsi nelle acque del fiume. Mentre le altre ninfe, infatti, sono serene e godono, in mezzo al verdeggiare degli alberi, di questo piacevole momento, la posa di Callisto, con il volto chino verso terra, mostra quasi un sentimento di malinconia ed anche di pudicizia. La figura della dea e quella di Callisto, pur collocate in mezzo ad altre numerose ninfe, sembrano stagliarsi, solitarie: la prima nella sua regale luminosità, sullo sfondo scuro del fiume, l'altra quasi al limite della tela, isolata dal resto del gruppo.

Giulia Masone

Palma il Vecchio,
NINFE AL BAGNO, 1520 ca.
 (Kunsthistorisches Museum, Vienna).
 Olio su tela applicata a tavola - 77,5 x 124 cm

	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Agosto	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	
	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	

Questo quadro è uno dei simboli della Galleria Borghese e una delle opere più belle di Tiziano Vecellio giovane: colori intensi e corposi, figure femminili sensuali, un paesaggio reso naturalisticamente. Una vera celebrazione della bellezza e della maestria coloristica del pittore. [...] La sola descrizione iconografica non aiuta a comprendere il significato della scena. Due donne molto somiglianti tra di loro, l'una sontuosamente abbigliata e l'altra seminuda, siedono alle estremità di un sarcofago scolpito e adibito a fontana; tra loro un amorino,

con le mani nell'acqua. Il gruppo è collocato in un ampio paesaggio, scosceso e fortificato dietro la vestita, pianeggiante e sereno dietro la nuda. [...] Il titolo Amor sacro e Amor profano non è quello originale ma è apparso in un inventario della Galleria Borghese solo nel 1792. [...] Sembra ormai assodato che il quadro sia un dono di nozze. [...] Prima di questa "svolta matrimoniale" le due donne erano state identificate con varie figure, allegoriche o mitologiche, e si erano trovati dei nessi tra loro e le scene scolpite sul sarcofago, e anche

il paesaggio. [...] Per Gentili (1990) la vestita è la Sposa, la nuda è Venere, che deve persuaderla ad accettare le nozze, e l'amorino che miscela l'acqua nel sarcofago-fontana è Amore, che trasforma la morte (scene scolpite) in vita. [...] La Sposa ideale è il titolo proposto da Guidoni (1999), in quanto l'opera della sposa illustra i due ruoli più significativi: la moglie elegantemente abbigliata per la vita ufficiale e la compagna d'amore nel talamo nuziale.

Giulia Grassi



Tiziano Vecellio,
L'AMOR SACRO E AMOR PROFANO, 1514 ca.
 (Galleria Borghese, Roma).
 Olio su tela - 118 × 279 cm

Settembre

Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve		
17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30		



Il soggetto fa rivivere temi e forme delle ninfe all'antica, è derivato dall'Eneide di Virgilio (V, 485) e descrive i guerrieri nella gara con l'arco, mentre trafiggono con la prima freccia l'albero, con la seconda il nastro e con la terza l'uccello cadente. [...] Il tema del tiro a segno fu usato come metafore dell'acutezza degli argomenti che colpiscono il bersaglio [...]. Nel modo di captare la natura all'interno di chiari disegni che prevalgono sul colore, comunque il Domenichino rende omaggio allo sciolto colorito veneziano, adoperato a tratti nei panneggi fluttuanti con colori straordinari nei passaggi dal verde al giallo, dal bianco al bluastro o nella modulazione del color purpureo. Ma quello che apre un nuovo capitolo nella resa dell'atmosfera è la graduale e calcolata modulazione dei colori verso le montagne azzurre con un gioco di sempre più sottili velature che denotano un nuovo interesse per le teorie di Leonardo sulla prospettiva aerea (studiata e insegnata dal frate teatino Matteo Zaccoloni, maestro di prospettiva del Domenichino nel secondo decennio del Seicento).

fonte: galleriaborghese.it

Domenico Zampieri detto il Domenichino,
LA CACCIA DI DIANA, 1616-17
 (Galleria Borghese, Roma).
 Olio su tela - 225 x 320 cm

	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Ottobre	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	
	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	

Novembre

Ma	1	Gi	17
Me	2	Ve	18
Gi	3	Sa	19
Ve	4	Do	20
Sa	5	Lu	21
Do	6	Ma	22
Lu	7	Me	23
Ma	8	Gi	24
Me	9	Ve	25
Gi	10	Sa	26
Ve	11	Do	27
Sa	12	Lu	28
Do	13	Ma	29
Lu	14	Me	30
Ma	15		
Me	16		



Antonio Allegri detto il Correggio,
IO POSSEDUTA DA GIOVE, 1531 ca.
(Kunsthistorisches Museum, Vienna).
Olio su tela - 163,5 x 74 cm

Per la posa arcuata della ninfa Io, rappresentata di schiena, il Correggio si ispirò a prototipi antichi, quali il celebre bassorilievo ellenistico dell'Ara Grimani dove è rappresentato Cupido che bacia Psiche. Più in generale, la raffigurazione di tergo di una figura femminile in atteggiamento erotico, appartiene alla cultura artistica antica.

I possibili modelli antichi furono sapientemente trasfigurati dal Correggio per creare questa immagine splendida dove l'abbandono della ninfa è funzionale ad accogliere quella che è una delle rappresentazioni più virtuosistiche della pittura del Cinquecento: la nuvola soffice ed eterea in cui si era mutato Giove per sedurre la bellissima Io.

[...] Rappresentare le nuvole, come del resto la pioggia, l'acqua, i fulmini, era considerata una delle più ambite difficoltà dell'arte. Alla fine della sua carriera, per quella che forse è in assoluto la sua ultima opera, il Correggio si impegnò ad offrire un saggio della sua maestria. Non solo la nuvola perlacea e evanescente in cui si intravede un volto umano, ma anche un ruscello di acqua limpida in primissimo piano, per circondare il gesto voluttuoso della ninfa di un riverbero di luci crepuscolari.

fonte: arte.it

Leda col cigno è un dipinto perduto su tavola di Leonardo da Vinci, databile al 1505-1510 circa. Del dipinto sopravvivono oggi solo un certo numero di studi e alcune copie e varianti di allievi e imitatori: le migliori alla Wilton House di Salisbury, alla Galleria Borghese di Roma e agli Uffizi di Firenze.

Le raffigurazioni presentano una sensuale Leda abbracciata ad un cigno il cui collo è cinto da una corona di fiori: il richiamo mitologico all'amante

di Zeus è chiaro, ed è testimone dell'interesse per gli antichi tipico degli umanisti del Rinascimento italiano.

Ai piedi della donna, le due uova da cui sarebbero nati, secondo alcune versioni del mito, le sorelle Elena e Clitennestra e i Dioscuri gemelli Castore e Polluce. Lo sfondo, ricco di paesaggi e di architetture (tra le quali, in basso a sinistra, delle rovine antiche a riprova del fascino verso l'antico) è sfumato con la prospettiva aerea.

Leonardo da Vinci,
Studio per **LEDA COL CIGNO**, 1503-07
(Museum Boijmans Van Beuningen,
Rotterdam).

Penna e inchiostro su carta - 126 x 109 cm



Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma(?),
LEDA COL CIGNO, 1510-20
(Galleria Borghese, Roma).

Tempera grassa su tavola - 112 x 86 cm



Francesco Melzi (?),
LEDA COL CIGNO, 1505-07
(Galleria degli Uffizi, Firenze).

Olio e resine su tavola - 130 x 77,5 cm



Cesare da Sesto (?),
LEDA COL CIGNO, 1515-20
(Wilton House, Salisbury).

Olio su tela - 69,5 x 73,7 cm

Dicembre

Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	Do	Lu	Ma	Me	Gi	Ve	Sa	
17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	

La storia di Leda e del Cigno è narrata nelle Metamorfosi di Ovidio. Il libro è un testo chiave nella storia della cultura rinascimentale nel quale si fa riferimento a tutta una serie di azioni “impossibili” realizzate da Giove, grazie alle sue metamorfosi, che ispirarono la cultura sia letteraria che artistica, non solo rinascimentale.

Per quanto riguarda Leda e il Cigno, nell'antichità classica si affermano sostanzialmente tre tipologie di rappresentazione, come testimoniamo nella prima sezione della mostra: la prima è quella della Leda giacente, che corrisponde in maniera più diretta alla descrizione di Ovidio, una rappresentazione che appartiene più strettamente alla tradizione ellenistica; la seconda è quella testimoniata dalla “Leda di Timotheos”, e corrisponde a un'altra tradizione che vede Leda nell'atto di proteggere il cigno, il quale stavolta non rappresenta Zeus (questi compare invece sotto forma di aquila nell'atto di aggredirlo); vi è poi una terza tipologia, mista, che rappresenta Leda accosciata

con il cigno accanto, dove si perde quasi completamente la valenza erotica.

Nel dipinto del Correggio, al centro della scena, è rappresentata Leda (moglie di Tindaro, re di Sparta) seduta frontalmente, con il cigno fra le cosce, che con la mano aiuta l'animale a unirsi a lei; sul lato sinistro, Cupido con la cetra e due amorini con i flauti accompagnano la coppia. Sul lato destro del dipinto sono raffigurate altre due fasi della storia: i primi approcci tra Giove-cigno e la restia donna e l'uccello che vola via mentre Leda si riveste.

Nel dipinto sono rappresentati tre momenti dell'incontro fra la Leda e il cigno: a destra il momento in cui la regina, rappresentata come una giovanissima fanciulla, si schernisce e tenta di allontanare il cigno da lei, al centro il momento dell'unione felice fra i due e, sempre a destra, il momento successivo all'incontro quando il cigno vola via e la fanciulla in atto di rivestirsi lo guarda con un'espressione innamorata e riconoscente.

Dicembre

Gi	1	Sa	17
Ve	2	Do	18
Sa	3	Lu	19
Do	4	Ma	20
Lu	5	Me	21
Ma	6	Gi	22
Me	7	Ve	23
Gi	8	Sa	24
Ve	9	Do	25
Sa	10	Lu	26
Do	11	Ma	27
Lu	12	Me	28
Ma	13	Gi	29
Me	14	Ve	30
Gi	15	Sa	31
Ve	16		



Antonio Allegri
detto il Correggio,
LEDA, 1520-31
(Gemäldegalerie, Berlino).
Olio su tela - 152 x 191 cm



Raffaello Sanzio, **Le tre Grazie**, 1503-1504
(Museo Condé, Chantilly).
Olio su tavola - 17 cm x 17 cm

La spontaneità e semplicità della composizione, da cui trae origine lo strano e sottile fascino dell'opera, nasce da un delicato, studiato e sottile equilibrio di ritmi nel sovrapporsi e rispecchiarsi dei corpi e dei movimenti delle tre Grazie. Esse occupano l'intero spazio della scena, su uno sfondo spoglio che serve soprattutto, con i suoi toni di terra bruciata e con il tono del cielo, a valorizzare i colori carnici dei nudi. Nelle Grazie di Raffaello si sente il movimento dello spazio attorno alle figure femminili, e girando attorno a loro ne possiamo percepire la perfezione e la rotondità dei corpi come e meglio che in gruppo scultoreo. Il piccolo dipinto di Raffaello riesce a raggiungere valori e dimensioni speciali non solo grazie alla costruzione geometrica, basata sulla "simmetria contrapposta", tipica dell'arte rinascimentale, quanto soprattutto all'eccezionale e del tutto originale equilibrio e bilanciamento dei corpi delle Grazie, che nelle perfette proporzioni, negli atteggiamenti, nei veli trasparenti e nei toni ocra del carnico, sottolineati dai coralli delle collane, evocano suggestioni di castità e sensualità insieme.

Per la pittura della Riforma esistono due percorsi: l'iconofilia e l'iconoclastia, il nudo classico e il misticismo metafisico. Si tratta di creare uno spazio intermedio. All'interno di esso nascono nella prima metà del XVI secolo alcuni quadri che sono i capolavori dell'erotica occidentale dello svestire. Le numerose Lucrezie di Cranach, di Dürer (che Melantone considera insieme a Grünewald i pittori della Riforma), di Bandung Grien... hanno un duplice significato: colte nell'atto di lacerare insieme il proprio nudo e la tela, la carne e il quadro, li salvano entrambi dalla distruzione, li preservano come veli indispensabili di una verità che resta differente e irrepresentabile nella sua nudità. Il loro erotismo consiste nell'essersi spogliate, nel non porre ostacoli al farsi spogliare, nell'autocontestarsi come immagini, nel non porre ostacoli alla propria distruzione, e tuttavia nello stesso tempo nel presentare la propria nudità come velo che non può essere tolto, nel raffigurare l'iconoclasma come un'azione che non può essere compiuta. La pulsione che porta al denudamento e alla verità deve essere assunta senza riserve perché solo così si può scoprire l'intimo legame che congiunge il nudo col velo, la verità col suo nascondimento. [...]

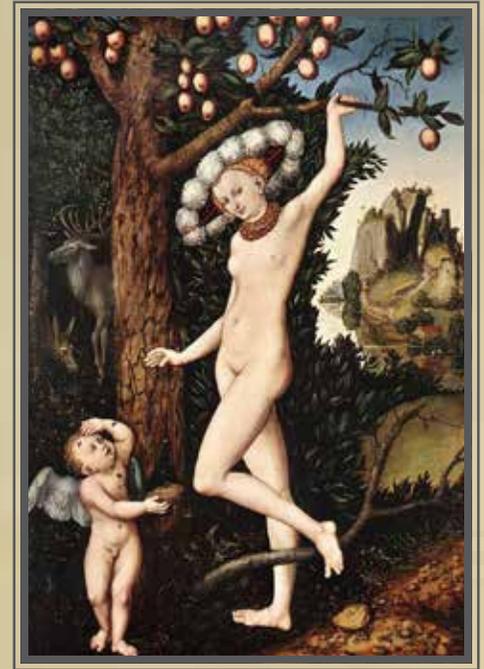
Nel quadro *Venere e Amore* di Cranach il Vecchio, l'erotica dello spogliare raggiunge il suo vertice. Questa Venere istituisce ed accompagna con uno sguardo che infinitamente strugge e infinitamente concede una serie di transiti senza arresto in cui lo spettatore si perde. [...]

Il transito istituito da Cranach tra soggetto mitologico e soggetto religioso è sviluppato in modo diverso dal Parmigianino nella *Madonna della rosa*: la è una Venere che assomiglia a Cristo, qui è una Madonna che assomiglia a Venere.

[...] Nella pittura rinascimentale Veneri e Madonne si assomigliano perché entrambe partecipano all'idea metafisica della bellezza: l'iconoclastia ponendo il divino al di là di ogni forma, in una differenza irrepresentabile, ha invece reso possibile il movimento, la dislocazione, il transito da una forma all'altra. Nulla sta più fermo nella sua identità metafisica: tutto circola e si trasforma.

Il Manierismo è appunto l'esperienza artistica di questa circolazione, unita alla consapevolezza che qualsiasi forma può essere velo della differenza. [...] C'è un limite allo spogliarsi e allo spogliare, superato il quale, cessa ogni movimento: l'atto mancato, come il velo, apre e mantiene lo spazio intermedio tra vestito e nudità, tra ebraismo e grecità, che la croce, punto d'incontro tra diverse metafisiche, ha aperto.

(Mario Perniola, *Transiti - filosofia e perversione*, Castelvecchi editore).



Lucas Cranach il Vecchio,
VENERE E CUPIDO, 1529
(National Gallery, Londra). Olio su tavola - 81,3 x 54,6 cm

Girolamo Mazzola detto il Parmigianino,
MADONNA DELLA ROSA, 1530
(Gemäldegalerie, Dresda). Olio su tavola - 109 x 88,5 cm

