



FIG. 7 - LUCCA, CHIESA DI S. FREDIANO - AMICO ASPERTINI: FRATI E BOSCAIOLI (PARTICOLARE DELL'AFFRESCO RAPPRESENTANTE "S. FREDIANO CHE DIRIGE I LAVORI PER LA DEVIAZIONE DEL SERCHIO", (Fot. Soprint., Firenze)

pretendenti sono appena indicati nei loro nudi. Nel disegno, eseguito a penna su carta bianca, alto 0,289, largo 0,218 notiamo le medesime deri-



FIG. 8 - LUCCA, CHIESA DI S. FREDIANO - AMICO ASPERTINI: OPERAI (PARTICOLARE DELL'AFFRESCO RAPPRESENTANTE "S. FREDIANO CHE DIRIGE I LAVORI PER LA DEVIAZIONE DEL SERCHIO" (Fot. Soprint., Firenze)

vazioni Pinturicchiesche degli affreschi Lucchesi che possono stabilire un avvicinamento nella data di esecuzione. ODOARDO H. GIGLIOLI

DANIELE DA VOLTERRA, PITTORE

LA PRIMA opera di Daniele rimastaci è l'affresco della *Giustizia* (Pinacoteca, Volterra), al quale documenti dell'archivio di Volterra¹⁾ permettono di attribuire la data del 1532, e il cui modello si ritrova nell'affresco di *S. Vittorio* del Sodoma (Siena, Palazzo pubblico). Daniele appare nella *Giustizia* così subordinato al Sodoma, da dover ammettere col Vasari²⁾ aver egli appreso i principî della sua arte da quel maestro senese.

Alla stessa stregua, nella quale Daniele appare fedele al Sodoma ne' suoi primi affreschi, lo ritroviamo sotto l'influsso del Beccafumi, nelle

pitture dell'*Apostolo Paolo* e di *Giovanni Evangelista* (Coll. Inghirami, Volterra). Tanto la raffigurazione pittorica quasi espressionistica dei tipi, quanto la concezione dello spazio son da comprendere sotto questo punto di vista. Nel Beccafumi (per esempio nel Palazzo pubblico di Siena) si trovano in gran copia le teste di vecchi dalle alte fronti e dagli occhi profondi ed ombreggiati, che danno ai visi, insieme con le barbe ondeggianti, qualche cosa di selvaggio; tutto ciò è così ben imitato, da farci quasi dubitare dell'attribuzione a Daniele. Tuttavia il carattere beccafumesco delle prime opere

romane di Daniele non lascia seri dubbi in proposito.

Il quadro della prima attività artistica del maestro rimane pertanto incompiuto, essendo perdute tutte le altre sue opere: dobbiamo contentarci di stabilire l'uno accanto all'altro gli influssi, non molto elaborati, del Sodoma e del Beccafumi.

Le fonti non ci danno elementi più precisi per la data del trasferimento di Daniele da Volterra a Roma. Vasari afferma che la causa di tale trasferimento fu che egli non vedeva nella sua città possibilità di ulteriore sviluppo delle proprie doti.³⁾

Così dobbiamo cercare di rispondere alla domanda riguardo all' "ulteriore sviluppo", dell'arte di Daniele, riportandoci agli affreschi del Palazzo Massimo alle Colonne (Roma) i quali ci appaiono, contro il parere del Vasari, le prime opere di lui nell'Urbe. Diciamo con ciò, che lo sviluppo di Daniele ha preso verosimilmente un corso diverso, da quel che ritenne il Vasari, il quale reputa anteriore il compimento della volta della Cappella di S. Marcello, cominciata da Perino del Vaga. Per altro il Fiocco ha dimostrato con prove d'archivio⁴⁾ che i lavori in S. Marcello non furono terminati prima del 1543; mentre per un'altra opera principale di Daniele, la *Deposizione* (S. Trinità dei Monti, Roma) possiamo con certezza stabilire una data anteriore, cioè il 1541, così che dobbiamo datare l'esecuzione del fregio nel Palazzo Massimo circa il 1538.

L'assunto, cioè la glorificazione di Fabio Massimo, eroico capostipite della famiglia Massimo, appare così raffinatamente indagato, da dover essere stato elaborato certo da uno di quegli storiografi di famiglia, come ne erano in quel tempo tenuti dalla maggior parte delle case patrizie.⁵⁾ Il concetto fondamentale della decorazione, l'alternarsi ritmico di riquadri ad una sola figura di divinità con altri raffiguranti storie, pare sia direttamente inventato da Daniele. Forse vi hanno influito ricordi di antiche pitture murali, per esempio decorazioni del secondo stile pompeiano, sebbene neppure in quelle si trovi mai una vera e propria struttura ritmica, mentre piuttosto le figure isolate paiono incastrate a

caso in una pittura murale ininterrotta. Quando si trova in Raffaello e la sua scuola una struttura condotta così rigorosamente (per esempio dove gli spicchi della volta incidono la parete) essa è generalmente ottenuta per mezzo dell'architettura. Queste imitazioni di scultura a grandezza naturale, come le ha usate Daniele, preparano una nuova concezione barocca, che sarà adottata in vari modi in senso decorativo, per esempio dal Tintoretto nella sua suddivisione delle pareti del Palazzo Ducale di Venezia.

Per la composizione manieristica delle scene predomina l'influsso senese del Beccafumi, che abbandona per lo più, nelle sue composizioni, l'accentuazione dell'asse centrale del quadro. Tale maniera di comporre, vale a dire il rilievo degli spazi marginali, è adottata da Daniele, che dal Beccafumi deriva pure la sua colorazione decorativa. Daniele attinge ampiamente, per la forma delle proprie figurazioni da elementi senesi, per il contenuto da modelli romani, lasciandosi deviare, in quanto ad altri dettagli, fuori del mondo d'immagini raffaellesche: l'Ercole nella scena della nascita è preso dal soffitto della Farnesina; la ninfa della stessa pittura dalla stampa di Marc'Antonio, dal *Giudizio di Paride* di Raffaello, ecc.

Oltre a Raffaello e alla sua scuola, esercitarono in quei primi tempi influssi su Daniele, fra gli altri artisti operosi a Roma, Sebastiano del Piombo e Michelangelo. Sebastiano principalmente contribuì a determinare la maniera di panneggiare e di colorire. Michelangiolesche, e precisamente ispirate alla volta della Cappella Sistina, sono le figure viste di schiena, messe in primo piano, a modo di quinte.

Daniele non comincia dunque apertamente quale seguace di Michelangelo, come sempre lo si è considerato. Tuttavia, nel fregio di Palazzo Massimo, egli non si mostra soltanto un eclettico, ma comincia già a formarsi il proprio stile. I migliori esempi ne sono le rappresentazioni di divinità: cicli simili erano già stati eseguiti da Polidoro da Caravaggio⁶⁾ e dal Rosso fiorentino.⁷⁾ Daniele ne riprese la disposizione generale, raffigurando ogni divinità in una nicchia, ma pure vi apportò qualche cosa di assolutamente nuovo. Mentre gli affreschi di Polidoro

debbono essere stati, in gran parte, copie abbastanza fedeli da statue antiche, le figure di Daniele appaiono decisamente manieristiche, pur senza raggiungere le stramberie del Rosso. Nella scultura si mostrano figure analoghe del Tribolo (per esempio la fontana a Castello presso Firenze).

Il modo come gli spazi sono intesi s'avvantaggia per una disposizione interessante: cioè, le figure non sporgono dalle loro nicchie, come quelle del Rosso, quasi come per librarsi nello spazio, ma sono invece strette e insieme trattene dalle pareti laterali. Tale spazio in funzione di riquadro è significativo anche per le storie. Nelle scene, che hanno numerose figure, Daniele concentra l'interesse su pochi personaggi

di primo piano, che occupano vasti spazi della superficie del quadro. Ogni profondità spaziale è possibilmente evitata, o per mezzo di ritagli di fantastiche architetture, o di masse umane simili ad ombre, a volte soltanto di teste pigiate. La circoscrizione dello spazio, la trasposizione di personaggi principali ai margini dei riquadri, l'ordinamento delle figure affollate e balzanti, sono caratteri principali dello stile "anticlassico". Oltre a ciò è da notare una decisa trasformazione nelle sfumature dei colori. Le prime scene tradiscono ancora un forte influsso della luminosa colorazione degli affreschi di Raffaello e di Sebastiano: le figure del primo piano son

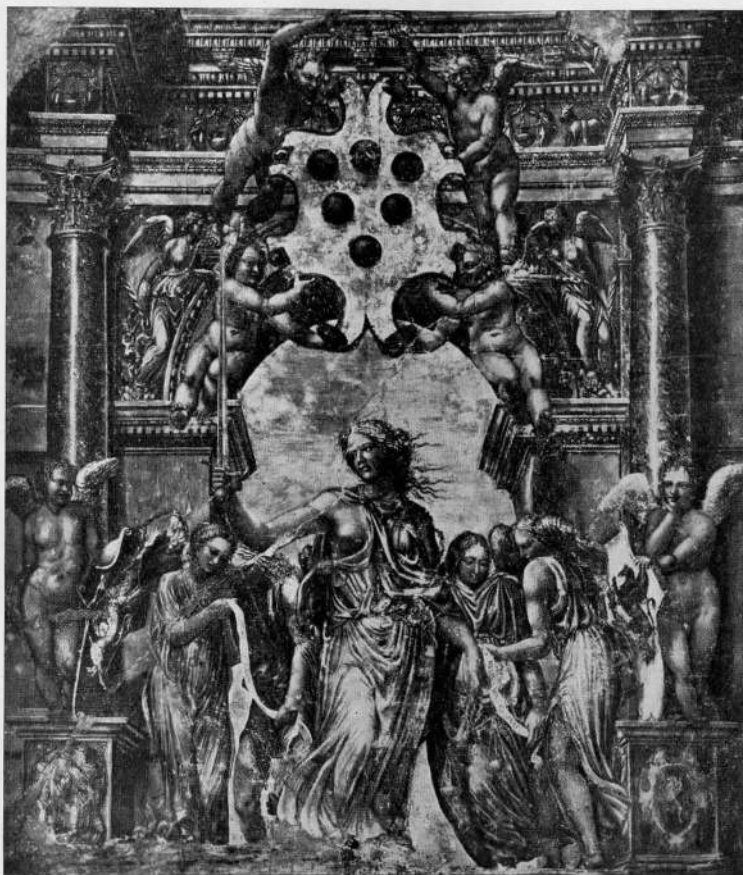
rese con toni locali e con chiari colori cangianti, mentre ai fondi delle composizioni sono assegnate tonalità grigie brune e nocciola. Questa scala di colori, discendente nel senso della profondità, domina poi gradualmente sempre

più l'intera composizione, così che le ultime scene fan quasi l'effetto di chiaroscuri.

La facciata posteriore⁸⁾ del Palazzo Massimo è delle poche in Roma, che ancora mantengano il loro antico ornamento, gli affreschi a chiaroscuro. Vi sono rappresentate scene tratte dalla storia di Giuditta: il cattivo stato di conservazione e i ripetuti ritocchi rendono difficile pronunciarsi esattamente circa l'artista che li eseguì. Vari motivi della facciata appaiono affini

a quelli del fregio, così che anche per la facciata posteriore dovettero esistere almeno dei disegni di mano di Daniele: se e quanto abbiano poi contribuito, nell'esecuzione, mani di aiutanti, questo non è più possibile accertarlo.

Le pitture su tavola di Daniele non sono né datate né firmate, e per tanto non è facile dar loro un ordine sicuro, nell'opera del maestro. Come prima pittura non murale del periodo romano, della quale ci sia rimasta conoscenza, consideriamo l'*Elia nel deserto* (Siena, Collezione Conte d'Elci), che s'avvicina al fregio di Palazzo Massimo: una notevole affinità è soprattutto costituita dalla sorprendente mancanza di



VOLTERRA, PINACOTECA - DANIELE DA VOLTERRA: LA GIUSTIZIA
(Fot. Alinari)



ROMA, PALAZZO MASSIMO: DANIELE DA VOLTERRA: STORIA DI FABIO MASSIMO (Fot. Alinari)

correlazione tra la monumentale figura d'Elia giacente, che risalta quasi plasticamente, e il paesaggio retrostante, trattato con abbondanza di particolari. Daniele s'è dato, apparentemente almeno, la pena di collegare più strettamente fra loro i due contrastanti elementi della composizione, come lo dimostra il parallelismo tra la gamba destra che sfugge diagonalmente verso il fondo, ed il corso del fiume nello sfondo stesso: tuttavia quest'effetto è a sua volta sciupato dal modo come il pittore ha condotta l'altra gamba isolata, tirata su rigida e slegata, così da tagliare in due il paesaggio, come fosse una montagna.

Nelle opere di Sebastiano del Piombo s'accordano in maniera del tutto analoga la monumentalità michelangiolesca delle figure e l'amabilità minuziosa dei paesaggi. Potrebbe ben essere che Daniele, scolaro d'un senese dalla visione decisamente pittorica, abbia cercato il paesaggio a Michelangelo attraverso l'arte di quel

veneziano. Ci fanno pensare a Sebastiano, nel quadro d'Elia, certe particolarità, come il morbido modellato del nudo, e il modo di segnare le pieghe. Poichè l'influenza di Sebastiano non è sensibile in tale misura nel fregio di Palazzo Massimo, e poichè esso appare elaborato in una maniera già molto più indipendente nella *Deposizione* della Trinità (Roma), la tavola d'Elia è da attribuire proprio al periodo che corre tra queste due opere: tra il 1538 ed il 1541.

La conclusione a cui siamo giunti per la tavola d'Elia, a proposito della mancanza d'unità nella composizione, vale ugualmente per il *Mosè al Monte Sinai* (Dresda, Pinacoteca).⁹⁾ La costruzione manieristica del quadro spinge la figura principale, Mosè, fuori del centro. Una certa unilateralità è ancora accentuata dalla colossale massa del Monte Sinai, che innalzandosi proprio dietro Mosè, che s'erge diritto,



ROMA, PALAZZO MASSIMO - DANIELE DA VOLTERRA: STORIA DI FABIO MASSIMO (Fot. Alinari)

chiude ogni profondità spaziale non solo, ma copre una superficie sproporzionata (più di tutta la metà superiore del quadro), e lascia libero lo sguardo solo nel margine sinistro. Nei particolari, una tendenza alla raffigurazione plastica, che può esser notata ne' suoi quadri d'epoca posteriore (*Davide e Golia*, Louvre; *Massacro degli Innocenti*, Uffizi) appare decisamente già fin da ora. Daniele non s'accontenta di rappresentare con forte modellato la donna inginocchiata del primo piano; ma le pone accanto la stessa figura, vista da un'altra parte. Qui appare chiaro che Daniele cerca d'accordarsi con le possibilità di rappresentazione del corpo umano, possedute da Michelangelo, ma senza raggiungere nessun altro risultato all'infuori di quello di copiare, l'una vicina all'altra, determinate figure di Michelangelo.

A ciò corrisponde la povertà di gesti espressivi. Sempre egli ricade nella stessa posa, con la

quale quasi tutte le figure, spaventate e supplichevoli, protendono affettatamente le mani. Bisogna dire che l'influenza di Michelangelo non s'esercita ancora in modo assai felice, ma piuttosto rimane limitata a compiti affatto esterni.

Tale considerazione, messa in rapporto alla mancanza d'unità della composizione, ci dà motivo a considerare la tavola in parola circa contemporanea dell'Elia.

La *Deposizione* (S. Trinità dei Monti) è l'opera alla quale principalmente Daniele deve la sua fama.¹⁰⁾ Essa s'annoverava tra le più conosciute opere d'arte romane, ed era messa al primo posto, accanto alla *Trasfigurazione* di Raffaello ed al *S. Girolamo* del Domenichino. Daniele aveva ricevuto l'incarico nel 1541¹¹⁾ da Elena Orsini, di decorare la cappella di famiglia con affreschi e con ornati di stucco, dei cui abbellimenti oggi nulla è conservato all'infuori

della *Deposizione*. Notizie intorno al destino della cappella furono raccolte dallo Steinmann.¹²⁾

Solo da un raffronto con altre *Deposizioni* più antiche risulta chiaro il cammino compiuto da Daniele rispetto a quanto era stato fatto prima di lui.

A partire da Fra Angelico (Firenze, Museo di San Marco) l'aspirazione degli artisti, nella pittura monumentale, è volta a raffigurare la *Deposizione* in maniera quanto è possibile verista. Uomini in piedi sulle scale s'affannano ad accordare le difficoltà tecniche di calare a terra il corpo d'un morto, col rispetto dovuto alla divina persona. Nella pittura di Raffaello, della quale conosciamo solo l'incisione (Marc'Antonio, Bartsch, 32), dalle scale si tendono in aiuto delle braccia verso il Cristo pendente nell'aria, sostenuto da nastri. Ma rimarrebbe sempre inverosimile che fosse possibile avvicinare al suolo sia pure d'un centimetro il corpo che ancora è sospeso per aria. Tale difficoltà è evitata nella composizione del Perugino e di Filippino (Firenze, Uffizi) col circondare il cadavere di nastri ornamentali, che rendono possibile di farlo scendere a terra. Quest'idea dei nastri, che nel senso raffaellesco permette ancora una composizione affatto quattrocentesca, è adottata anche dal Sodoma (Accademia, Siena) e dal Signorelli (S. Croce, Umbertide).

Una composizione assolutamente nuova è quella del Rosso (Pinacoteca, Volterra). Cristo non è sospeso in aria, bensì Nicodemo (?) ne porta il corpo: sotto il peso la sua schiena si piega; così pure ai due altri aiutanti è data una funzione attiva. A tale concezione che comporta una verità d'azione, si riattacca Daniele. Non che egli si sia serbato specialmente fedele al Rosso nei particolari, ma la tendenza è la stessa: si vuol cioè mettere in evidenza che si tratta d'un peso, che pur dovendo esser maneggiato con il massimo possibile rispetto, obbedisce alla legge di gravità. Daniele non presenta una visione vasta, nella quale possano essere introdotti un paesaggio e figure secondarie decorative, per dar maggior evidenza all'azione e alle figure principali.

La croce è corta, grossa e massiccia. Nessun soverchio ingombro predomina nel senso manieristico: tutta la superficie del quadro è coperta di figure, in modo quasi uniforme. La posizione

delle scale ed i profili delle figure lasciano apparire lo spazio, profondo e lontano: la ristrettezza della concezione manieristica è superata.

Il gruppo principale, nel quale Nicodemo tiene tra le braccia il corpo morto, occupa il posto centrale della composizione. Egli abbraccia Cristo dal dorso, e la sua mano è visibile solo sotto la spalla, mentre il corpo del morto può stendersi nell'armonia delle sue forme senza spezzamenti che disturbino. Ogni movimento è riportato a lui, come al punto centrale di quiete; giovani che aiutano sono composti intorno a lui in una curva, che da Giovanni, a destra in basso, risale, sormontando l'uomo che sta sulla scala, fino al braccio della croce, per ridiscendere lungo l'altro e infine per perdersi nel giovane in piedi a destra.

Il momento assolutamente transitorio, che distingue questa pittura anche da quella del Rosso (che con maggior teatralità non raggiunge tuttavia il medesimo verismo) è forse una delle cause principali, alla quale la *Deposizione* deve la sua secolare celebrità.

Tuttavia non è difficile rintracciare i motivi di composizione tratti, per la *Deposizione* di Daniele, da altre raffigurazioni anteriori. Assai maggior forza è, in genere, posta nei movimenti, e da ciò s'accresce l'intensità dell'effetto.

A questo gruppo di persone, fino a un certo punto separato dal resto, che s'affaccendano intorno al corpo di Cristo, tendono dalla metà inferiore del quadro i giovani che accorrono da ambo le parti. Quello di sinistra attira lo spettatore quasi nella cerchia del movimento; ed analoga funzione adempie Giovanni con le braccia aperte in atto di dolore.

Il gruppo delle donne costituisce, per così dire, un quadro a sè. Esso significa un'ardita innovazione nella tradizione rappresentativa dell'arte religiosa. Maria è distesa a terra, in ardito scorcio, veduta dall'alto. Il gruppo delle Marie, come lo ha riconcepito Daniele, lo possiamo seguire, in un graduale sviluppo dei tipi, risalendo fino al Trecento. Allora esso era formato dalla Madonna in piedi, ma già fuori di sentimento, tra Giovanni e la Maddalena, raffigurati dalle due parti nell'atto di sorreggerla, e così s'otteneva una composizione simmetrica,



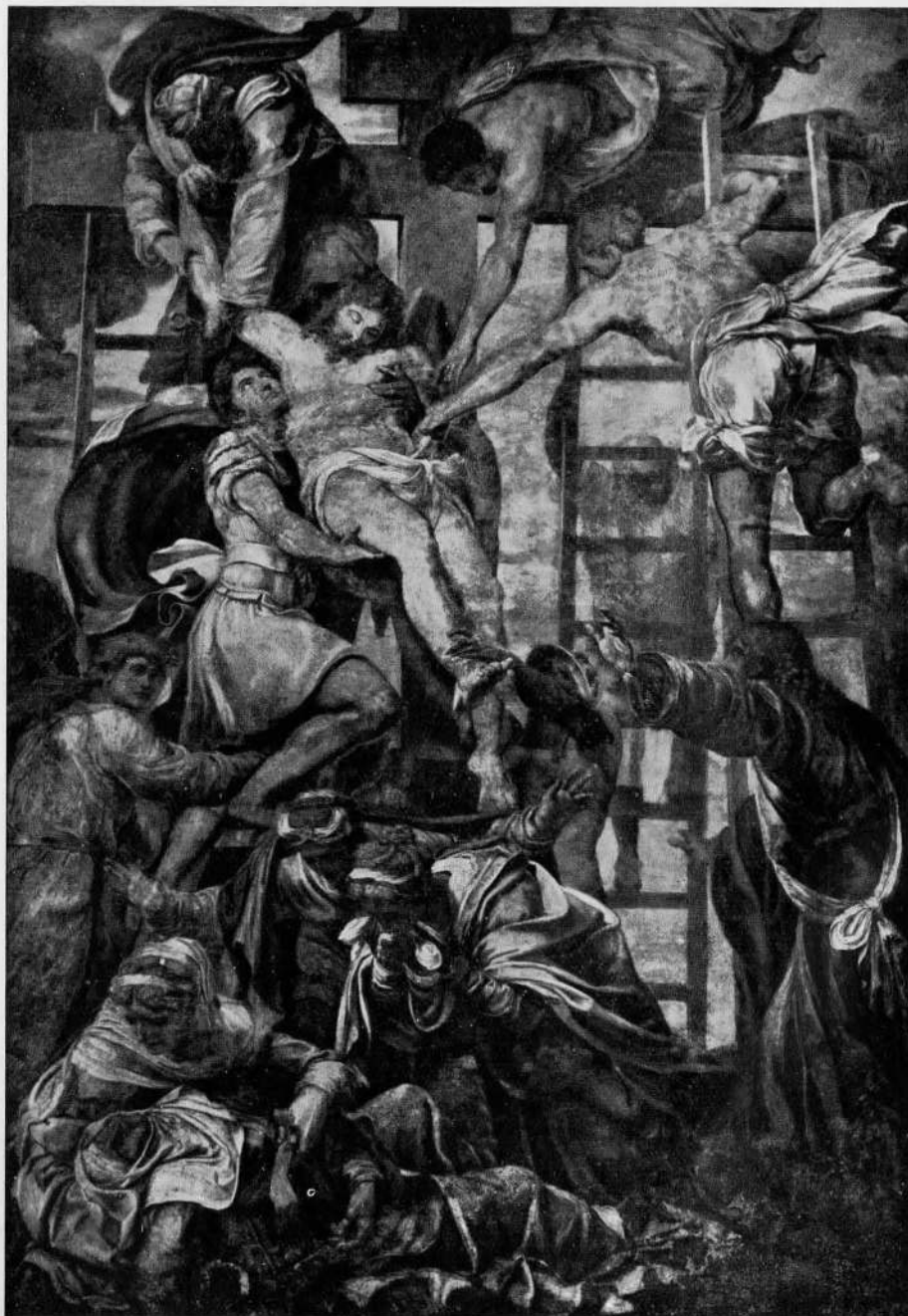
DRESDA, PINACOTECA - DANIELE DA VOLTERRA: MOSÈ AL MONTE SINAI

simile a quella dell'*Ecce Homo*. Solo la Rinascenza trasforma la raffigurazione del gruppo delle Marie in quanto Maria non si regge più in piedi, ma analogamente al mutato tipo della *Pietà*, essa s'appoggia, quasi giacente, ai suoi accompagnanti. Il gruppo delle donne nella *Deposizione* del Sodoma (Siena, Accademia) è

paragonabile, non ostante le differenze stilistiche e iconografiche, con la *Pietà* di Fra Bartolomeo (Firenze, Pitti). Il Rosso (Pinacoteca, Borgo S. Sepolcro) riunisce le due scene della deposizione e del lamento, che in realtà si susseguono in ordine di tempo, in un'unica rappresentazione. Di qui risulta infine la concezione di Daniele,

che racchiude in sé la più evidente intensità d'espressione. È possibile che l'efficace motivo del Cristo morto del Rosso sia riportato da Daniele a Maria. Così pure si può considerare come precorritrice di questa, una analoga raffigurazione del motivo della *Deposizione* di Polidoro da Caravaggio (Napoli, Museo). In un ultimo atto di prostrazione sul corpo di Cristo che giace al suolo come nella *Pietà*, anche Maria è raffigurata in uno stato di svenimento simile alla morte.

Potrebbe parere che noi abbiamo messo così estesamente in luce le fonti di derivazione della *Deposizione* di Daniele dalla tradizione manieristica toscana, per protestare contro il secolare rimprovero, che Michelangelo abbia procurato a Daniele magari anche un esatto disegno per questo affresco. In realtà, è da escludere che Michelangelo sia stato materialmente l'ideatore di questa *Deposizione*.



ROMA, SS. TRINITÀ DEI MONTI - DANIELE DA VOLTERRA: LA DEPOSIZIONE (Fot. Alinari)

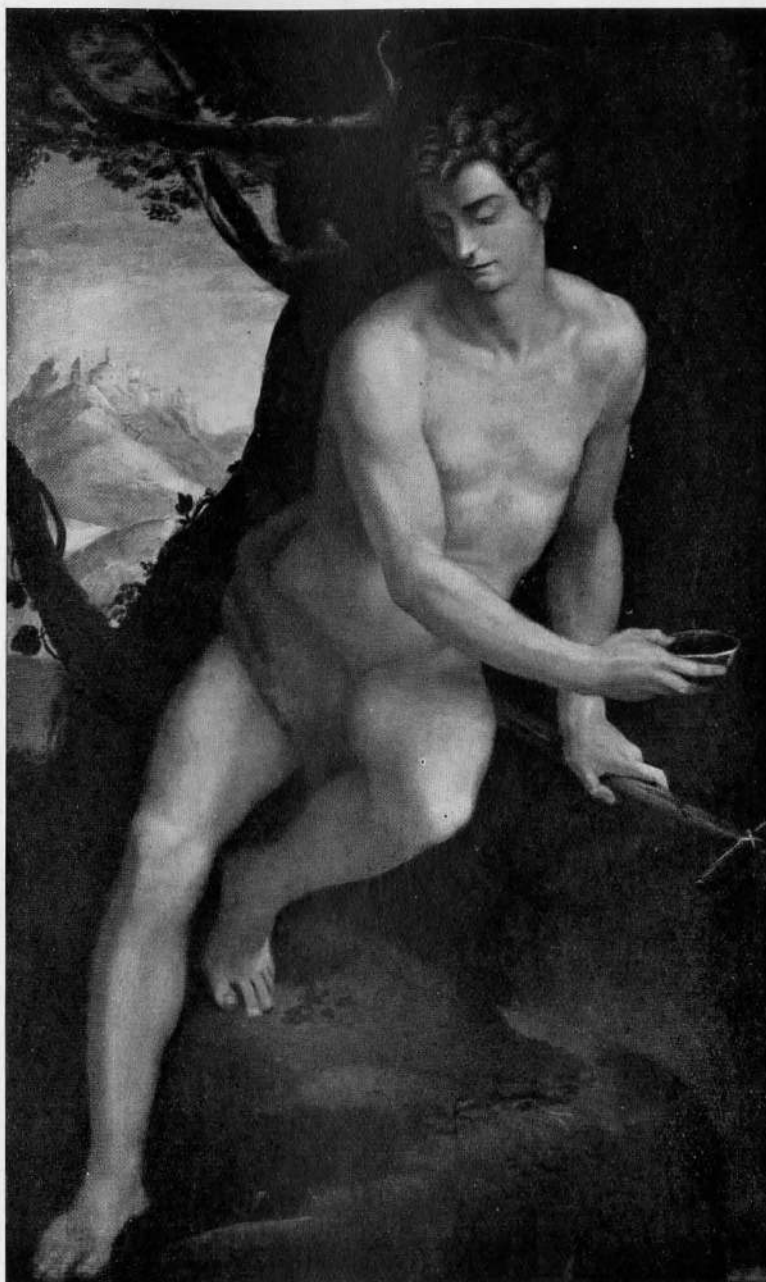
Michelangiolesco rimane, ciò non pertanto, l'esclusivo concentramento sulla figura umana e sulle sue possibilità d'espressioni del corpo e dell'anima, e il formale principio che ne consegue, d'occupare uniformemente la superficie con figure umane.

Nella descrizione del Dvorak (*Geschichte der ital. Kunst*, II, pag. 141), che coglie così bene l'essenziale di questa composizione, ci pare che sia troppo accentuato il concetto della piena liberazione da ogni legame costruttivo. Il Dvorak mette forse troppo innanzi ciò che distingue lo spirito della pittura di Daniele da tutto quel che lo precede, e ciò che forma la sua profonda importanza per lo sviluppo dell'arte barocca. All'infuori di questo elemento il Panofsky (*Belvedere*, 1927, pag. 50) a ragione rileva l'apporto classico nella *Deposizione*. In realtà l'effetto del quadro ci pare sia ottenuto in massimo grado per l'unità rappresentativa del gruppo superiore, e ciò a tal punto che perfino la ripetizione che Rubens fa del motivo della deposizione sembra risentirne una chiara eco.¹³ Il confronto con quella composizione barocca mette in luce nell'affresco di Daniele, un ulteriore momento classico: l'antitetico, sormontato da Rubens in grazia d'un nuovo concetto di unità. Il contrasto fra la drammatica movimentazione del gruppo inferiore e la rasserenata quiete del superiore, ha ancora sapore raffaellesco, nel senso della celebre *Trasfigurazione*.

Il termine stabilito dal Fiocco per l'esecuzione della Cappella del Crocifisso di S. Marcello in Roma collima presso a poco con la data d'esecuzione della *Deposizione*. Daniele, dopo essersi accostato alla grandiosità michelangiolesca, si racchiuse qui senza riserve nel più piccolo mondo di Pierin del

Vaga. Muove a sorpresa la versatilità con la quale egli si lasciava guidare volta per volta, in grazia di una concessione senza riserve al proprio modello. I rapporti con opere anteriori di Daniele rimangono limitati all'esterno, e motivi affini furono già raccolti dal Fiocco.

Dopo l'esecuzione di questa cappella segue un lungo periodo nel quale non abbiamo nessuna



ROMA, PINACOTECA CAPITOLINA - DANIELE DA VOLTERRA
S. GIOVANNI BATTISTA



SIENA, COLLEZIONE DEL CONTE D'ELCI - DANIELE DA VOLTERRA
MADONNA COL PUTTO, S. GIOVANNINO E SANTA MARTINA

informazione sul suo ulteriore sviluppo stilistico. Vasari nomina Daniele tra gli aiutanti di Pierino per la decorazione della Sala Regia in Vaticano,¹⁴⁾ dove egli per conseguenza deve aver già lavorato prima del 1547, anno di morte del Vaga. Degli affreschi che vi eseguì non è rimasto nulla.

Del fregio Farnese diamo qui solo menzione poichè, cronologicamente, questo è il posto che gli spetta nell'opera di Daniele. Il *S. Giovanni nel deserto* (Museo Capitolino, Roma) appartiene alla fase stilistica del fregio Farnese. E ciò sia perchè l'intera figura, con le sue proporzioni assottigliate, ancor più accentuate dalla lunga gamba distesa, e con il suo complicato contorcimento, s'avvicina all'ideale della "figura

serpentina,, sia perchè per il morbido modellato, questa deve esser considerata come la più "manieristica,, delle opere di Daniele. Si potrebbe quasi considerare come un'ironia, che proprio per questo quadro si sia voluto trovare uno schizzo di Michelangelo.¹⁵⁾ A nostro parere sembra si tratti piuttosto di una casuale concordanza; altrimenti, Daniele avrebbe dovuto interpretare a bella posta tutto ciò che v'è di Michelangiolesco in grazia d'un ideale formale a Michelangelo assolutamente opposto.

La *Madonna* (Conte d'Elci, Siena) non ci è tramandata da fonti sicure, così che all'esame dello stile spetta di determinare non meno l'attribuzione che l'ordine cronologico. Oltre all'esemplare di Siena, se ne conservano altri due: uno, attribuito a Pierino del Vaga (Genova, Palazzo Reale) e l'altro (proprietà privata, Lipsia) pubblicato come opera di Daniele dal Voss (*Malerei der Spätrenaissance...* I, pag. 130). Tutte e due queste repliche presentano all'ingrosso la medesima composizione, arricchite della testa di Giuseppe presso il margine del quadro. Il movimento

di S. Caterina appare significativo nell'esemplare di Siena, e solo in esso: negli altri due manca la torre (?), dietro la quale essa si sporge innanzi. A causa di ciò il braccio destro di lei si perde nello sfondo nel quadro di Genova; in quello di Lipsia, a tale difetto d'evidenza è posto rimedio con un rigonfio di pieghe. Ma poichè anche sotto altri aspetti la qualità di tutti e due gli esemplari è sostanzialmente più fiacca, vorremmo ritenere per originale quello di Siena. Il quadro da un lato mostra ancora affinità con quello del S. Giovanni e d'altra parte vi si affacciano già quei problemi dello spazio, che sopra ogni altra cosa lo occupano nelle opere del periodo più avanzato.

Il S. Giovanni, pur essendo escluso ogni senso di profondità dato che il fondo è costituito

da una parete oscura, può ancora muoversi liberamente nello spazio, mentre la Madonna pare proprio racchiusa entro una porzione di spazio più ristretta possibile, rinunciando per quanto si è potuto a qualsiasi notevole espansione nel senso della profondità. Qui giunge alla sua più forte espressione il conflitto fra i due problemi: quello di costruire lo spazio per mezzo della potenza plastica, e quello di riempire forzatamente lo spazio stesso. Le figure si spingono fuori della cornice; motivi come quelli delle michelangiolesche pieghe rigonfie, scalpellate nel loro volume; delle mani, modellate in senso assolutamente plastico, e delle ombre taglienti, accennano già a quelle soluzioni, sviluppate poi nella *Strage degli innocenti*.

L'intera composizione tende, nonostante ogni plasticità, a un equilibrio e a una quiete, come ci offrono le Madonne di Raffaello dell'ultima maniera.

A breve intervallo dal Fregio Farnese segue un'importante opera, la pittura della Cappella della Rovere (SS. Trinità dei Monti, Roma) nella quale si manifesta tutt'altro stile. Se cerchiamo un modello per la composizione dell'*Assunzione* (parete dell'altare) c'imbattiamo di nuovo nel Rosso, e precisamente nel Rosso ancora quasi classico, nella sua *Assunzione* del 1516 (SS. Annunziata, Firenze). Qui è già raffigurato il motivo più significativo della composizione di Daniele, cioè la danza degli angeli; ma la funzione dei putti di Daniele nell'insieme si è pure trasformata: la loro schiera svanisce lontano verso il basso, così da formare un mezzo di congiunzione tra la Madonna che ascende e gli Apostoli che rimangono in basso, ed ha funzione puramente decorativa, sopra tutto perchè gli angeli si voltano verso l'esterno, invece di rivolger lo sguardo verso la Madonna.



ROMA, SS. TRINITÀ DEI MONTI - DANIELE DA VOLTERRA: ASSUNTA
(Fot. Alinari)

Per il gruppo inferiore si fanno notare correlazioni con la *Disputa* e con l'*Eliodoro* di Raffaello. La testa d'apostolo al margine destro rappresenta un fedele ritratto di Michelangelo.¹⁶⁾

Nuova è, sopra ogni altra cosa, la rappresentazione architettonica che avvolge le figure e ne rafforza la monumentalità. Si tratta d'una specie di ciborio, i cui spigoli poggiano ognuno su due colonne. L'anello della cupola non si svolge tuttavia da pennacchi, ma da semplici angoli orizzontali. Un avviamento ad un'architettura simile ci è data da Raffaello, nella sua *Cacciata d'Eliodoro*, nella quale la cupola appoggia direttamente sui capitelli: soluzione adottata in architettura soltanto cento anni più tardi dal Borromini, che per primo costruisce un vano simile nel Palazzo Falconieri (Roma). Nella pittura

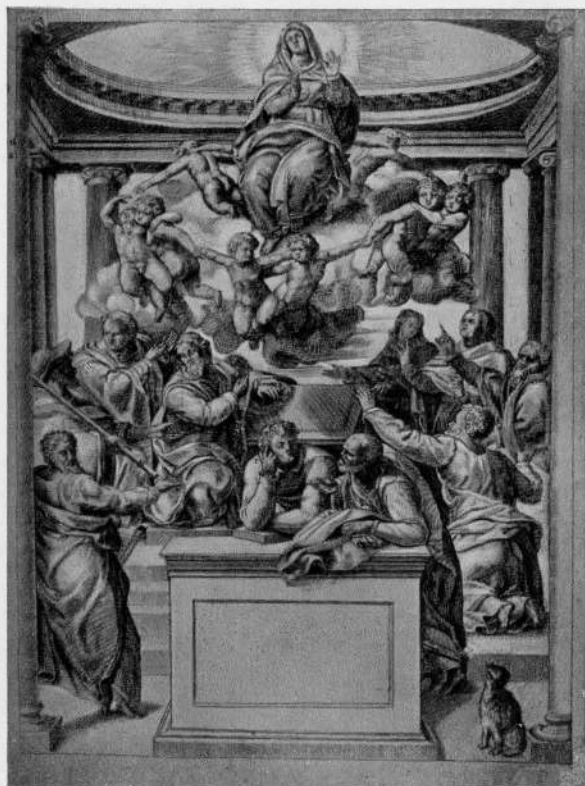
di Daniele, la cupola vera e propria manca addirittura, per lasciar posto alla Madonna che sale verso il cielo. La negazione di ogni verità architettonica, il trapasso nel fantastico e nel visionario, sono caratteri assolutamente barocchi. Il rapporto tra lo spazio figurato e lo spazio reale non è più lo stesso usato dall'arte classica, per esempio quello di Leonardo nella *Cena*, o più tardi di Sebastiano del Piombo nella *Flagellazione* (Roma, San Pietro in Montorio) in quanto secondo tale rapporto lo spazio figurato è messo al posto del reale, cioè a guisa di continuazione, di approfondimento di quest'ultimo; ma per presentare una rispettosa distanza. Il Manierismo a sua volta (per esempio gli affreschi del Vasari, Cancelleria a Roma) rompe assolutamente la parete, la fa a pezzi, per sostituirvi effetti molteplici privi di qualsiasi

unità, in parte con illusione di realtà, in parte soltanto di carattere pittorico. Daniele, dal suo canto, torna a collegarsi alla formula classica, in quanto raffigura una coerente profondità di spazio: ma tuttavia ne esce in quanto cerca di sopprimere quella distanza che doveva sempre essere sensibile allo spettatore, di fronte alle raffigurazioni illusionistiche della tarda Rinascenza. Gli Apostoli della sua *Assunzione* appartengono all'ambiente della cappella antistante, luogo in cui s'immagina collocato lo spettatore ed a quello della visione, luogo dell'ascensione di Maria verso il cielo. Brevissimo è il passo di qui alla prospettiva dello spazio, quale arrivò a costruirla il vero e proprio illusionismo barocco.

La *Strage degli Innocenti* (parete laterale sinistra della stessa cappella) sviluppa nell'intera

sua costruzione quell'idea di composizione manifestata nell'*Assunzione*. Nelle più diverse varianti dei medesimi motivi, i singoli gruppi di figure, plasticamente sentiti, sono disposti in cerchi ed in ordini centrifughi. L'ordinamento

dello spazio adottato da Daniele serve solo d'accentuazione a quelle tendenze, che trovano la loro espressione nelle figure: così pure s'affannano verso i lati i gruppi dei combattenti, fuori dell'ambiente del quadro non più circuito e racchiuso, com'è nella stampa del Bandinelli; l'osservatore resta così libero d'immaginare il luogo dove avviene l'eccidio. Solo gli ornamenti del pavimento, eseguiti con una certa raffinatezza, e la parete di fondo, rivestita ritmicamente di massicce colonne, mettono le figure entro l'ambiente, molto più efficacemente di quanto riscontri Michelangelo.



DANIELE DA VOLTERRA: L'ASSUNZIONE DELLA VERGINE
INCISORE IGNOTO

L'interesse si concentra per Daniele nella figura umana; egli copia da modelli plastici di Michelangelo,¹⁷⁾ esprimendo la costante replica dello stesso pensiero nelle varianti più diverse: in aggruppamenti sempre nuovi, collegati alla raffigurazione plastica. In nessuna delle sue opere posteriori Daniele si libererà da questa stretta mescolanza di pittura e di plastica. L'interesse puramente pittorico passa, in grazia della rappresentazione plastica, sempre più verso lo sfondo, fino ad arrivare a un assoluto allontanamento dalla pittura. Già nella *Strage degli Innocenti* una composizione di per sé stessa drammatica è mutata in scene di lotta per quanto sia possibile plastiche.

Daniele non fu l'esecutore materiale dell'affresco: egli lasciò un cartone, al quale Michele

Alberti, suo amico e discepolo, si deve essere tenuto molto fedele, come attesta il confronto con la replica posteriore, di mano dello stesso Daniele (Uffizi, Firenze). Di faccia alla *Strage degli Innocenti* si trova la *Presentazione di Maria al Tempio*. Daniele raffigura una scena, vista sulla gradinata d'una chiesa, sfuggente, come osservata dal basso in forte scorcio prospettico, lungo tutta l'ampiezza del quadro. La scala, piegata prospetticamente, è diventata il motivo centrale, e su di essa i singoli gruppi sono disposti molto liberamente e distanziati l'uno dall'altro. La piccola Maria, che in realtà è il personaggio principale, è quasi stretta verso il limite del quadro, mentre il massimo interesse è posto nel racchiuso gruppo di mendicanti, dai quali è fatto invadere, come studio di movimento, tutto il terreno centrale. Lo stato di conservazione dell'affresco è così deplorabile, da non lasciar dire nulla riguardo a quanto, nella sua esecuzione, sia stato affidato da Daniele a mani di allievi.

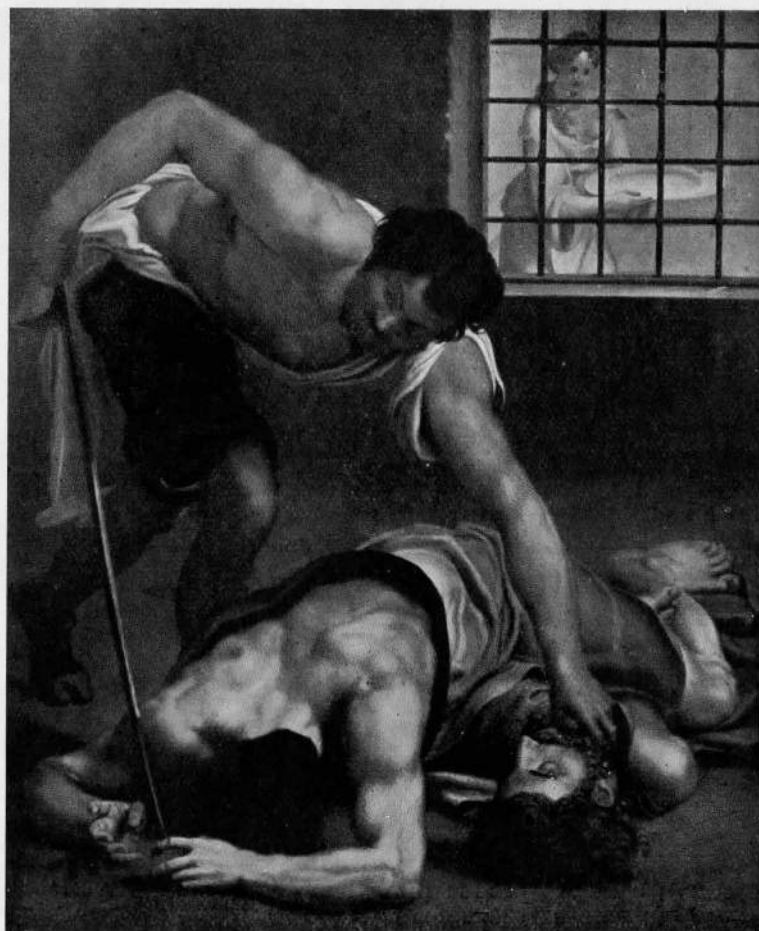
Dopo che Daniele ebbe dedicato gran parte del suo interesse alla raffigurazione dell'ambiente e dopo aver cercato di riportar questa scena all'equilibrio e alla quiete classica, egli si volge tutto, nei suoi quadri dell'ultima maniera, alla figura umana.

Nella scelta dei soggetti si manifesta, in questa composizione, una essenziale limitatezza: la *Strage degli Innocenti*, *Davide e Golia*, la *Decollazione del Battista*, non sono che tre varianti del medesimo tema di lotta tra due persone: nei movimenti opposti, ricchi di contrasti di due figure umane, è facile ottenere un effetto assolutamente plastico. Prima di dedicarsi definitivamente alla scultura, Daniele cerca ancora nella pittura di ottenere un accrescimento dell'effetto plastico: cerca cioè di illuder l'occhio, in grazia d'un immaginario senso tattile.

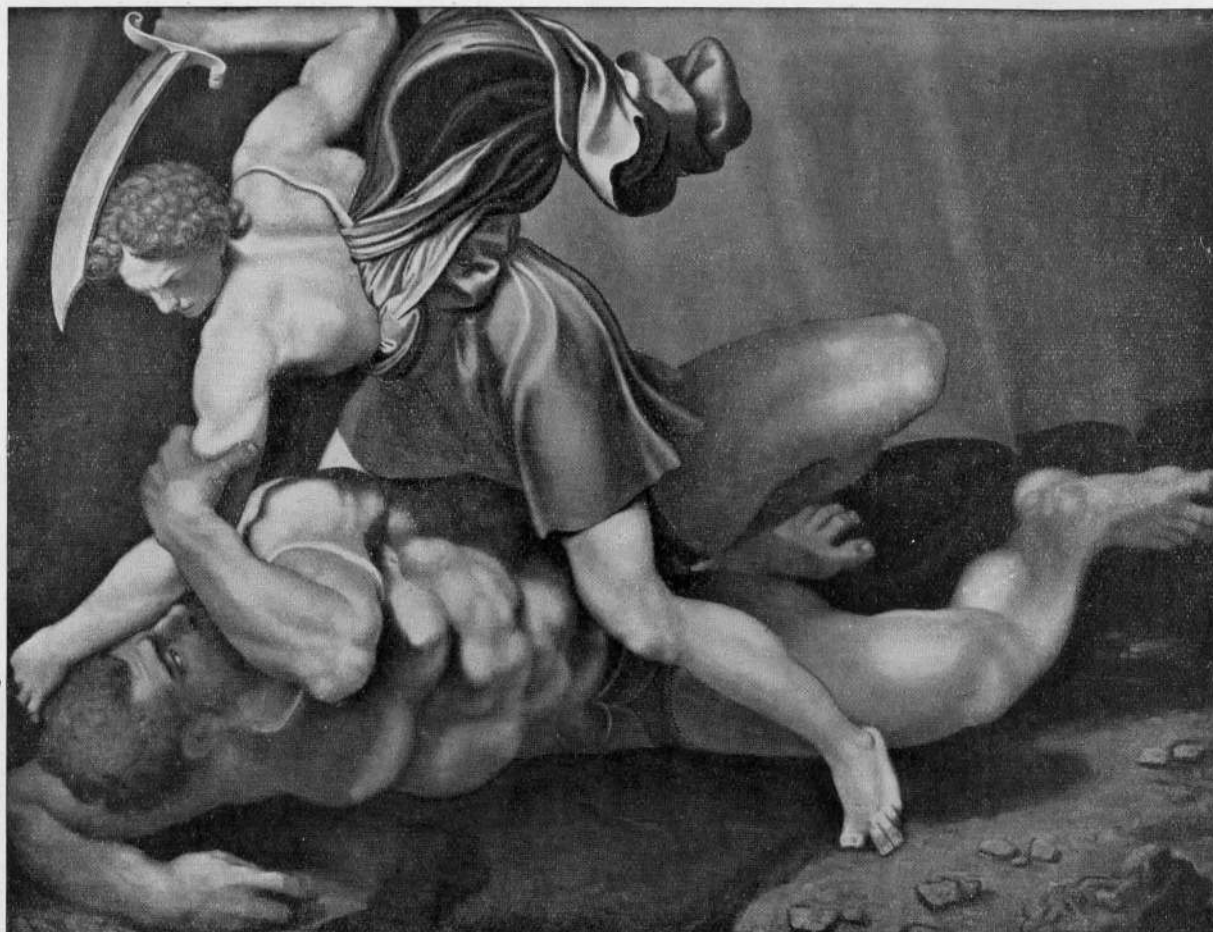
L'esecuzione della *Decollazione di S. Giovanni* (Torino, Pinacoteca)

non è di buona qualità, così che è incerto se il quadro sia di mano propria di Daniele o una replica da un originale sconosciuto. Lo spazio non serve, qui, che a dar risalto al gruppo "plastico". Le figure, affacciandosi al piano anteriore del quadro in enormi proporzioni, lo riempiono quasi del tutto. Di nuovo il terreno, in leggero pendio, permette la vista della figura giacente di Giovanni. Il carnefice sta ancora in quella posizione, dalla quale gli fu possibile menare il colpo: le gambe rattappite pel dolore e le mani contratte di Giovanni accentuano l'azione. Irreale e schematica, di fronte a tale realismo, sta dietro le finestre inferriate nel fondo — presentando il vassoio in attesa — la figura di Salomè.

Nella composizione bilaterale, nel *Combattimento tra Davide e Golia* (Louvre, Parigi) è espresso un estremo raffinamento del problema,



TORINO, PINACOTECA — DANIELE DA VOLTERRA: DECOLLAZIONE DI S. GIOVANNI



PARIGI, LOUVRE - DANIELE DA VOLTERRA: DAVID

che attesta di quanto possano essere oltrepassati i reali confini tra pittura e scultura.

La sorprendente penetrazione con la quale il Vasari esamina questo quadro ci dimostra quanto fosse acuta la critica di tale problema.¹⁸⁾ Giovanni della Casa aveva incaricato Daniele di formare un modello e di copiarlo poi in pittura. Le variazioni che si notano nell'una visione e nell'altra, dimostrano che questo modello non è mai esistito. L'effetto ultraplastico, per il quale le figure tendono addirittura a sgomentare l'osservatore, è ancora accresciuto dall'abolizione di qualunque spazio in profondità dietro le figure stesse. Daniele si attiene, nella composizione, alla stessa raffigurazione di Michelangelo (Cappella Sistina): e di qui prende pure il motivo della tenda nello sfondo. Il Thode (*Kritische Untersuchungen*, II, pag. 445) ritiene verosimile che il

disegno di Michelangelo (Frey 76, vari studi del gruppo di *Ercole e Caco*) sia stato eseguito addirittura per Daniele, ma noi non possiamo ammetterlo, per le ragioni sopra esposte.

Ad eccezione della fionda e della spada, ogni altro particolare decorativo è trascurato. Il contrasto fra le proporzioni tarchiate e massicce di Golia, accentuate dalla corazza di maglia, e quelle fini e graziose di Davide, contrasto che si manifesta qui anche nel colorito, mostra di nuovo un'anticipazione delle possibilità del vero e proprio barocco.

Una tavola assai dubbia nell'opera di Daniele ci pare il piccolo quadro rappresentante l'*Ambasciata di Mercurio a Enea* (proprietà privata, Svezia).¹⁹⁾ Ci sembra tuttavia non si tratti, nell'esemplare che se ne possiede, d'un'opera originale di Daniele, sebbene la composizione

sia già stata segnalata dal Vasari, e sebbene l'unico schizzo che conosciamo di lui per una pittura, si adatti precisamente ad essa.²⁰⁾ Il quadro citato dal Vasari era dipinto su tela, mentre l'esemplare esistente in Svezia è su tavola: non è dunque affatto provato che i due quadri debbano essere identici, tanto più che la composizione originale pare aver goduto di grande popolarità ed è nominata come opera di Daniele, anche nella collaborazione Orsini.²¹⁾ Che la composizione sia opera sua, questo è assicurato tanto dal Vasari che dai disegni; tuttavia nella esecuzione essa ci sembra aver sofferto modificazioni che ne rendono

molto improbabile l'esecuzione d'un solo autore.

Per il quadro, ultimo in ordine cronologico, la *Strage degli Innocenti* del 1557 (Uffizi, Firenze) l'analogia con l'affresco dello stesso soggetto rende superflua una descrizione a parte. Noi non riteniamo opera d'un solo autore il quadro della *Deposizione* (Chantilly, Musée Condé) ed il *Battesimo di Cristo* (S. Pietro in Montorio, Roma) essendo la firma del primo evidentemente falsificata (forse esso può derivare da una composizione originale perdutasi) e notandosi nel secondo uno stile assolutamente diverso da quello di Daniele; per tanto possiamo finire qui la rassegna delle opere certamente sue.

Dopo che Daniele, abbandonata la pittura, si fu dedicato alla scultura, fu incaricato, ancora vivente Michelangelo, di ricoprire le nudità da lui dipinte nel suo *Giudizio Finale*; incarico ben



FIRENZE, UFFIZI - DANIELE DA VOLTERRA: STRAGE DEGLI INNOCENTI (Fot. Brogi)

poco glorioso, che doveva valergli per sempre il nome di braghettoni.

Come già è apparso dallo studio de' suoi singoli quadri, l'opera pittorica di Daniele non si lascia inscrivere in una sola linea; si è piuttosto tentati di parlare d'uno sviluppo a linee ondegianti. Come eclettico, nel miglior senso della parola, Daniele accettò ogni suggerimento che gli potesse esser dato dagli artisti del suo tempo: sempre egli si mostra disposto ad abbandonare uno stile appena formatosi, per seguire possibilità in apparenza più nuove e da questo risulta che non si può parlare in lui d'uno sviluppo artistico continuativo e progressivo. Soltanto un definitivo e piuttosto tardo accostamento a Michelangelo diede alla sua arte un nuovo indirizzo, e non a vantaggio della sua attività di pittore.

L'importanza storica di Daniele va assai oltre i suoi stessi contemporanei, che possono esser

rimasti piuttosto sotto l'impressione delle sue sorprendenti e variabili doti. Forse la sua posizione nella storia della pittura si può riassumere in ciò: che egli giunse, attraverso a una giovanile sintesi dei lavori della tarda Rinascenza, e nello stesso tempo attraverso gli incitamenti formali del primo manierismo, a formarsi uno stile che vorremmo designare prebarocco.

Per certo fu la cognizione d'una tale attività precorritrice dello sviluppo storico dell'arte, che

gli assicurò, se pure non il riconoscimento dei suoi contemporanei, almeno quello dei secoli seguenti. Un Bernini e un Rubens poterono trarre suggerimenti dalla sua *Deposizione*: e per rispetto a lui, non meno che al riconoscimento con cui gli resero omaggio, fino all'Ottocento, quasi tutti i grandi scrittori recatisi a Roma, non ci pare esagerato parlare, entro certi limiti, di un'azione d'importanza europea, avuta da Daniele nella storia della pittura.

MARIA LUISA MEZ

¹⁾ Libro dei conti, nell'Archivio di Volterra (Filza 41^A: spese occorse).

²⁾ VASARI-MILANESI, VII, 49.

³⁾ VASARI-MILANESI, VII, 50.

⁴⁾ FIOCCO, *Bollettino d'arte*, 1913, pag. 87 e seg.

La base storica per l'iconografia delle raffigurazioni la ritroviamo in PLUTARCO: *Vita di Fabio Massimo* estratta del volgarizzamento antico. Padova, 1865.

⁵⁾ Illustrazioni in MARIANI: *Il Palazzo Massimo alle Colonne; Palazzi di Roma*.

⁶⁾ Incisioni di Raffaello Guidi. Leggi: "Polidoro da Caravaggio pinxit Roma e Monte Quirinale...".

⁷⁾ Incisore: Caraglio, vedi BARTSCH, *Le peintre graveur*.

⁸⁾ Una buona riproduzione della fascia inferiore dell'affresco si trova in TOESCA, *Affreschi decorativi in Italia*, Milano, 1917, Tav. pag. 166.

⁹⁾ Il quadro risultava, nel vecchio catalogo, come del Portelli (attribuzione del Frizzoni) e fu dal Voss (*Jahrbuch prussiano*, 1913, pag. 302) attribuito a Daniele. R. Longhi si tiene alla vecchia attribuzione al Portelli (*Arte*, 1913, pag. 356).

¹⁰⁾ STEINMANN, (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1919, pag. 193) ha raccolto una grande quantità di manifestazioni letterarie intorno a questo affresco.

¹¹⁾ VASARI-MILANESI, VII, 53. Vedi anche VASARI BOTTARI, 1760, III, pag. 133 e seg.

¹²⁾ KUSENBERG (*le Rosso*, Paris, 1931) non condivide la nostra opinione: "il est caractéristique, que le tableau de Rosso n'ait pas exercé d'influence sur les Descendentes de Croix exécutées dans la suite par Daniele, Jacopino...".

¹³⁾ Per l'importanza di Daniele riguardo allo sviluppo delle tendenze figurative barocche, vedi MARIANI (*Bollettino d'Arte*, 1920, pag. 57) dove son mostrate le relazioni tra la Maria della *Deposizione* di Daniele e la Lodovica Albertoni di Bernini.

¹⁴⁾ VASARI-MILANESI, VII, pag. 55 e 62; VIII, pag. 487: Lettera di G. Vasari a Vincenzo Borghini.

¹⁵⁾ VOSS, *Jahrbuch prussiano*, 1913, pag. 303 e TOLNAT, (*Münchener Jahrbuch*, 1928, pag. 397).

¹⁶⁾ STEINMANN, *Michelangelo, Porträtsdarstellungen*, 1913, pag. 47. Il disegno lo riteniamo un ricalco dall'affresco. La stampa di poco posteriore, di un incisore ignoto, mostra chiaramente quali piccoli cambiamenti e amplificazioni fossero necessarie nella raffigurazione degli Apostoli, per portare nella stessa cappella, l'ambiente nel quale essi sono immaginati.

¹⁷⁾ Tanto il SUPINO (*Miscellanea d'Arte*, 1903, pag. 83 e seg.) quanto il BRINKMANN (*Barockskulptur*, I, pag. 1 e 2) attestano della replica del perduto bozzetto di Michelangelo nel gruppo di combattenti in primo piano a sinistra.

¹⁸⁾ VASARI-MILANESI, XX, 61. Dal trattato della *Pittura di Leonardo*, la valutazione estetica della pittura e della scultura, ha una grande importanza nella teoria dell'arte del Cinquecento. Secondo le tendenze pratiche occasionali si portano innanzi i vantaggi dell'una o dell'altra arte; e tale indirizzo diede luogo ad un'ampia letteratura. Non ci è rimasto il trattato di G. della Casa; è per altro improbabile che egli, se non avesse a priori optato per la scultura, avrebbe fatto dipingere i suoi quadri proprio da Daniele, sul quale Michelangelo s'era così espresso: "Io dico, che la pittura mi par più tenuta buona, quanto più va verso il rilievo, ed il rilievo più tenuto cattivo, quanto più va verso la pittura, e però a me soleva parere che la scultura fosse la lanterna della pittura...". (BOTTARI, *Raccolta...* Milano, 1872, I. 9.

¹⁹⁾ VOSS, *Kunstchronik N. F.*, 34, pag. 373 e segg.

²⁰⁾ WILDE, *Belvedere*, 1927, pag. 142.

²¹⁾ P. DE NOLHAC (*Gazette des Beaux Arts*, 1884, I. pag. 426), pubblica il testamento di Fulvio Orsini (1600).