



FIG. 1 - WASHINGTON, NATIONAL GALLERY OF ART, COLL. KRESS - MAESTRO DEI PAESAGGI KRESS: PAESAGGIO

FEDERICO ZERI

ECCENTRICI FIORENTINI

I.

IL PITTORE DEI PAESAGGI KRESS
NELLA NATIONAL GALLERY DI WASHINGTON

La ricerca sull'ambiente pittorico fiorentino nei primi tre lustri del Cinquecento, lungi dall'estinguersi nell'esaurimento della compiutezza, sta sempre più ravvisando in quel decisivo quindicennio uno dei terreni maggiormente ricchi di testi inediti, di problemi aperti e di soluzioni nuove ed inattese. È appena di ieri la brillante scoperta dell'esordio fiorentino dello spagnolo Alonzo Berruguete e della sua posizione di fiancheggiatore, anzi di "compri-mario", di quell'aspetto della Maniera che si esemplifica nel primo tempo del Rosso e del Pontormo;¹⁾ ma, a

parte un caso di rilievo così notevole, anche in quei capitoli dove sarebbe lecito attendersi una stabile definizione da parte della storiografia e della ricerca filologica, il riesame dei risultati di comune accettazione finisce col rimarcare che il punto raggiunto dagli studi su buona parte degli artisti fiorentini dell'inizio del secolo si è sovente fermato ad una generica classificazione empirica, tale che autentiche persone, e sia pure di varia levatura, hanno finito col trasformarsi in generiche etichette, indicatrici di tendenze e non di precise entità storiche. Ristretta la rosa dei protagonisti e delle comparse di quell'intricatissimo periodo a pochi nomi, è accaduto che un Francesco Granacci, ad esempio, o un Ridolfo del Ghirlandaio, o un Domenico Puligo (per non ricordare che i casuali suggerimenti



FIG. 2 - WASHINGTON, NATIONAL GALLERY OF ART, COLL. KRESS - MAESTRO DEI PAESAGGI KRESS: PAESAGGIO

della memoria) rechino spesso l'indebito fardello di opere toccanti ad autori di ben diversa classe ed estrazione; tanto che a volersi provare in una plausibile ricostruzione delle loro vicende e del loro svolgimento basandosi sui dati attuali, si finisce col trovarsi in un labirinto di improbabilità e di incoerenze insolubili. A riscontro delle due dozzine scarse di "eletti", riconosciuti dalla letteratura moderna, sta la folla dei "nomi senza quadri", dei pittori citati dal Vasari o dai documenti di cui non è sinora riapparsa opera alcuna che si possa accettare senza riserve ed alla quale rifarsi come punto di riferimento preciso nel corso della ricerca; e l'elenco di costoro, (che include Aristotele da Sangallo, Francesco Rustici, Toto del Nunziata, Jacopo dell'Indaco, e tanti altri) non può certo dirsi segnato da una troppo maggior sfortuna rispetto al numero di quelli la cui fisionomia è giunta sino a noi grazie alla sopravvivenza di una o due opere di sicura paternità, ma senza avere sollecitato, per una sorta di pigra indifferenza, un adeguato stimolo di indagine da parte dei ricercatori e conoscitori dei nostri giorni: come è il caso, fra gli altri, di uno Jacone

o di un Antonio di Donnino del Mazziere. Non è certo da presumere che, a indagare in questo terreno, possa darsi l'opportunità di mettere a fuoco astri di prima grandezza; sarebbe però ingiustificato abbandonare la partita prima ancora di averne battuto le diverse aperture e saggiato, almeno in parte, l'effettiva consistenza di nobiltà artistica e di rilievo storico. Ed è altresì innegabile che da una più nitida conoscenza dei fatti marginali e minori non può che risultare chiarificata la vicenda dei maggiori protagonisti di un capitolo, come quello in questione, ricco di episodi, tendenze, cenacoli, polemiche, e segnato da intime e profonde fratture, le stesse cioè che si conviene abitualmente indicare col termine generico di crisi, di avvio al sorgere del Manierismo.

In una ricerca di così vasta portata si tratterà a volte di seguire, lungo i primi quindici anni del Cinquecento, artisti che si erano già affermati nel declinio del secolo precedente, e che continuano a pubblicare le loro opere senza lasciarsi toccare dai fatti nuovi che, attorno a loro, si andavano susseguendo a ritmo serrato. Sotto questo aspetto, resta tuttora da definire il seguito immediato di Piero di Cosimo; o quello, altrettanto



FIG. 3 - WASHINGTON, NATIONAL GALLERY OF ART, COLL. KRESS - MAESTRO DEI PAESAGGI KRESS: PAESAGGIO

confuso, di Lorenzo di Credi, nel cui giro si ritrovano persone di schietto significato tradizionalistico, come il nobilissimo Maestro di Santo Spirito,²⁾ accanto ad altre che, in misura più o meno rilevante e con più o meno intelligenza, modificano la propria grammatica sulla falsariga di moventi più aggiornati, come accade ad Antonio del Ceraio. E vicino al problema, tuttora molto enigmatico, degli inizi del Rosso Fiorentino, rimane da gettar luce adeguata sui riflessi sortiti da Fra Bartolomeo su un buon numero di satelliti, che restarono attratti da taluni degli aspetti, e neppure i più rilevanti, della sua complessa figura, come è quello che ce lo mostra paesaggista di eccezionale e felicissima lucidità. Nell'accennare a sommi capi al groviglio e all'abbondanza dei problemi che sono impliciti in tale ricerca, è necessario insistere ancora sul fatto che il suo obiettivo non è di scavare i sottofondi di Firenze, o di individuare pedantemente questo o quel momento di un Tommaso di Stefano, poniamo, o di un Bacchiacca; se è vero che il suo raggio scavalca il giro delle mura fiorentine, entrando nel pieno delle vicende pittoriche senesi, dove strettamente legati ad essa sono i quesiti concernenti l'entità cui si è abituati a riferire il nome "Andrea del Brescianino", (ma che in effetti include anche Raffaele Piccinelli), o il problema riguardante l'esordio di Domenico Beccafumi.

Un caso esemplare, del terreno in cui si muove tale revisione, e dei risultati cui essa può pervenire, mi pare legato ai singolari 'Paesaggi' della National Gallery di Washington, che, quantunque esposti da molti anni in quel grande Istituto, non sono mai stati presi in esame da una conveniente indagine critica (figg. 1-3). Pervenuti all'attuale sede dalla Collezione Samuel H. Kress (e un tempo, si dice, in Casa Niccolini a Firenze) i tre piccoli dipinti su tela debbono la loro presente consistenza ad un'opera di modifica, eseguita chissà quando; non vi è dubbio infatti che, accanto al quadro più grande, che conserva l'originaria ampiezza, le due vedute più strette (figg. 1-2) costituivano anch'esse una sola composizione, poi tagliata a metà, come prova la precisa corrispondenza di tutti gli elementi lungo il margine di destra dell'una, che continuano puntualmente nel margine di sinistra dell'altra.

In un periodo, come il nostro, in cui gli studi sulle arti figurative sono segnati da una reviviscenza di interessi iconografici e iconologici (molte volte anche a scapito di ciò che è intrinseca vivacità e qualità poetica) il quesito che le tele di Washington hanno sollecitato è quello che concerne non già, come sarebbe da aspettarsi, il loro autore, bensì il senso del loro "soggetto"; comodamente sistemate sotto un'insegna di generosa ampiezza, intestata a Francesco Granacci, non si è



FIG. 4 - PROVINCETOWN (MASS.), CHRYSLER ART MUSEUM - MAESTRO DEI PAESAGGI KRESS: PAESAGGIO



FIG. 5 - già ROSSIE PRIORY, INCHTURE (PERTSHIRE), COLL. LORD KINNAIRD - FRANCESCO GRANACCI
UNA SANTA MARTIRE (LUCIA?) DAVANTI AL GIUDICE

mancato di interpretarle in chiave di una imprecisabile, ma nondimeno effettiva, leggenda o novella,³⁾ ripercorrendo all'incirca la medesima via che la letteratura aveva già battuto per un altro dipinto analogo, un tempo nella Collezione Otto Lanz di Amsterdam ed oggi nel Museo di Walter Chrysler Jr., a Provincetown nel Massachusetts (fig. 4). Anche per questa inconsueta figurazione, scartati i nomi di Piero di Cosimo cui lo riferiva il vecchio proprietario e quello del Beccafumi, si è ricorsi al Granacci, mentre per il significato letterario lo Schubring proponeva di vedervi l'arrivo di Téseo a Creta,⁴⁾ e Bertina Manning (cui spetta la riunione del dipinto al medesimo gruppo dei paesaggi di Washington) lo ha battezzato 'L'arrivo del galeone dei Medici', basandosi sul vessillo con l'insegna medicea che sventola sulla poppa del vascello, in primo piano a destra.⁵⁾ Ammessa, come è certo, l'appartenenza di tutti i dipinti in questione ad una stessa serie, il volervi individuare un preciso riferimento letterario, quali trascrizioni figurative di un tema "iconografico", ben definito, significa passar sopra a quello che è il senso genuino di opere così incantevoli; senso che,

all'incontrario, è da ravvisare nello scioglimento del dato più intimamente figurativo, "pittorico", e fantastico dai vincoli del "soggetto", della fonte mitologica, novellistica o poetica. In effetti, a parte la presenza delle insegne medicee, il solo brano che possa prestarsi ad un'esegesi in chiave di repertorio è quello situato quasi al centro della maggiore delle tele di Washington (fig. 3), dove un personaggio sdraiato al suolo si sta contemplando nello specchio di un piccolo stagno, lo stesso cui si abbevera un capriolo; ma anche a voler riconoscere in questo personaggio il tradizionale Narciso, esso risulta relegato in una parte che, nell'economia dell'insieme, è del tutto marginale e secondaria, sommersa nell'abbondante ricchezza di un tessuto figurativo, nelle incessanti variazioni di un tema che, unico e solo, è quello del paesaggio: un tema in cui è pienamente risolto, nel quadro Chrysler, anche il verosimile spunto allusivo al ritorno dei Medici a Firenze, verso la fine del 1512, dopo un esilio durato diciotto anni. Il rapporto tra figure e ambiente; il metro secondo cui è regolata la successione dei diversi episodi; lo stampo di stilizzazione estrema in cui sono calati, sotto un comune



FIG. 6 - ROMA, GALLERIA BORGHESI
MAESTRO DEI PAESAGGI KRESS: SACRA FAMIGLIA (PARTIC.)
(Fot. G. F. N.)

denominatore, i personaggi umani, gli edifici e la regione di boschi e colline che li circonda: sono tutti elementi che concordano nel riportare alla memoria i tipi della paesistica del tardo Ellenismo, e dei suoi derivati romani. L'accostamento non è punto arbitrario; sugli intonaci della "Domus Aurea", di Villa



FIG. 7 - ROMA, GALLERIA BORGHESI
MAESTRO DEI PAESAGGI KRESS: SACRA FAMIGLIA
(Fot. G. F. N.)

Adriana e dei sepolcri lungo le vie consolari di Roma, i pittori del primo Cinquecento non andavano a studiare soltanto un particolare tipo di decorazione, come è quella cui toccò il nome di "grottesche"; anzi, proprio il grande favore sortito da un dato cui, nella partizione delle antiche superfici ad encausto, tocca un posto secondario e marginale, esclude che nessun interesse abbiano suscitato i piccoli riquadri centrali, gli "emblemata", di origine alessandrina, con il loro inesauribile repertorio di un paesistica irreale, dove la nervosità quasi siglata dello stile "compendiario", accomuna uomini e cose in un caratterismo elegiaco e idillico, di supremo disfacimento formale. Che l'autore dei paesaggi in questione conoscesse di persona i testi tramandati dall'antichità è verosimile; un dettaglio, come quello alla sinistra del maggiore dei dipinti di Washington (dove il cavallo impennato sembra alludere ad uno dei celebri Dioscuri del Quirinale), pare confermare l'ipotesi di una sua visita a Roma. Certo è che, operando sul canovaccio di probabile ascendente classico, egli ne ha saputo produrre una versione di rigoroso valore moderno, squisitamente personale e di non comune vivezza lirica. È anche troppo evidente che buona parte del materiale sintattico di queste acutissime descrizioni geografiche trae spunto dal Fra Bartolomeo paesaggista, specie dai suoi disegni; accanto ad esso, l'eco di Andrea del Sarto si mescola a quella, più larvata, di Piero di Cosimo, il tutto con una punta di sapore "nordico", con un accento di fiabesco vegetale che dà per certa la conoscenza dell'opera grafica di Albrecht Dürer. Su di un fondo cromatico in cui domina essenzialmente la gamma, splendidamente dosata e variegata, dei verdi, e contro il cielo che all'orizzonte impallidisce, sfumando l'azzurro sino ad una tenue iridescenza di rosa e giallo, il paese si svolge con un incessante movimento della sua geografia collinosa, delle sue coste marine, delle sue valli; aprendosi nell'imprevista profondità di lontane vedute, lungo sentieri montani che salgono ripidi fra rocce, spalancandosi su remote città, inoltrandosi diritto fra le alte mura di palazzi turrati; introducendoci in una regione di ville e borgate dalle strutture geometrizzate, in una sorta di irreale periferia di coltivatissime strutture urbane, a un passo dalle quali ci si inoltra tra boschi e fore di densità quasi impenetrabili. A gruppetti, o solitari, sia che conversino fra di loro o che viaggino col cappello e la bisaccia da pellegrini, i personaggi di questo mondo sono stretti nella morsa rigorosa di una caratterizzazione tipologica e mimica di inflessibile perseveranza: si stagliano così i loro profili secondo snodi serpentini, i gesti scattano con la forza di molle compresse, gli arti si innestano e si modificano con una carica di irrealismo pungente, cavilloso, quasi grottesco. Che dire, dunque, del riferimento al Granacci? È ben vero che costui mostra, in una fase della sua

varia vicenda, di conoscere, aderendovi, tendenze formali assai analoghe a quelle in questione; ma si tratta sempre di un'adesione limitata, frenata dalla radice ghirlandiesca che nel Granacci non viene mai meno. Basta rivedere nel suo catalogo gli esempi più accentuati e più vivaci in senso "anti-classico", per misurare l'ampiezza della diversificazione: non pervengono mai al grado di estrosità dei 'Paesaggi' Kress e Chrysler, nè la 'Entrata di Carlo VIII in Firenze' del Museo Mediceo, nè le celebri 'Storie di Giuseppe' eseguite per il Borgherini,⁶⁾ e neppure quelle tavolette, che rappresentano però un notevole risultato nella direzione che ci interessa, destinate dal Granacci al complesso ora smembrato di Sant'Apollonia, e di cui la più significativa, accanto alle sei nella Galleria dell'Accademia e alle due nella Collezione Berenson, è certamente quella che fece parte della Collezione di Lord Kinnaid a Rossie Priory (fig. 5).

Non parliamo poi di quello che, nelle tele di Washington e di Provincetown, è la parte "vegetale", del paesaggio: il dato più individuale, grazie cui il suo talento può essere riconosciuto anche in altre opere. È, questa, una flora che affonda le radici nei precedenti di Fra Bartolomeo, dell'Albertinelli, di Piero di Cosimo e di Andrea del Sarto, ripubblicandone un distillato straordinariamente ricco, di mordente degno di un Lucas van Leyden, e alla cui ricetta non può non aver preso parte l'esempio delle stampe del Dürer. Nulla di più opposto alle notazioni "dal vero", dei naturalisti fiorentini di queste esplosioni di fogliami piumati e pennati, che sventagliano come razzi la loro aerea lievità; di questi cespugli, che avanzano aggressivi, a fronde serrate, lungo le salite, le punte ultime protese in avanti; di questi alberi e macchioni, stratificati a dischi e ombrelli, appena orlati dalle sfrangiature di un verde meno oscuro e inaccessibile. Si manifesta, in questa splendida varietà botanica, l'aspetto più vivace della medesima sostanza figurativa che



FIG. 8 - FUCECCHIO, MUSEO CIVICO - MAESTRO DEI PAESAGGI KRESS: NATIVITÀ E SANTI (Fot. Sopr. Gallerie, Firenze)

sfaccetta poliedricamente gli edifici lontani, e che strizza e contorce le persone, riducendo quelle più distanti a brevi segni, quasi stenografici, intaccati e corrosi.



FIG. 9 - FUCECCHIO, MUSEO CIVICO - MAESTRO DEI PAESAGGI KRESS: LA TRINITÀ E I QUATTRO EVANGELISTI (Fot. Sopr. Gall., Firenze)



FIG. 10 — FUCECCHIO, MUSEO CIVICO
MAESTRO DEI PAESAGGI KRESS: NATIVITÀ E SANTI (PARTIC.)
(Fot. Sopr. Gall., Firenze)

Ora, io non credo che, nella pur vasta rosa di persone del primo Cinquecento fiorentino, esista la possibilità di riferire ad un'altra mano che non sia quella dei quattro dipinti con cui abbiamo iniziato la ricerca quest'altro brano di paesaggio, che, per essere eseguito su tavola anziché su tela, ha dato al suo autore l'occasione di mostrare tutta la sottilissima finezza dei suoi modi (fig. 6); ogni dettaglio ritorna identico, dall'aggressiva siepe che fiancheggia la stradina in salita, agli alberi stratificati e ombrelliformi, alla scattante

vitalità delle figurine, isolate o a coppie: senza poi insistere sul dato cromatico, praticamente sovrapponibile. Siamo così in presenza di un altro documento del Maestro dei Paesaggi Kress, e ad essi sicuramente coevo; e di documento fondamentale per la sua conoscenza, trattandosi di un semplice dettaglio tratto da un'opera assai celebre, come è la 'Sacra Famiglia' della Galleria Borghese (fig. 7). La vicenda critica di questo importante quadro è notissima a tutti gli studiosi del Manierismo italiano; le sue oscillazioni vanno da Domenico Beccafumi, cui la riferiva il Berenson, al Rosso Fiorentino, cui la restituì il Longhi, accettandone la datazione intorno al 1512 cui pensava F. Antal, anche lui decisamente favorevole per il Rosso.⁷⁾ E questo nome è stato accolto quasi unanimemente dalla successiva storiografia, dalla Becherucci alla Barocchi, se si eccettuano i dubbi espressi da A. M. Ciaranfi, e quelli, ben più decisi, avanzati da C. Gamba, che ha respinto il nome del Rosso, attribuendo il quadro ad un seguace di Piero di Cosimo, intorno al 1515-1520, forse identificabile con Antonio di Donnino del Mazziere.⁸⁾ Se quest'ultima ipotesi non può essere accettata per molte e decisive ragioni (e si vedrà più oltre, nel corso di queste stesse note, quale sia il raggruppamento di opere in cui ravvisare la personalità di Antonio di Donnino) dirò subito che il battesimo in favore del Rosso non mi sembra plausibile per un numero altrettanto folto di motivi. La fattura, minuta e precisa, della tavola della Borghese è difficilmente situabile all'inizio del percorso che, a pochi anni di distanza, dovrebbe sfociare nel grande affresco dell' 'Assunta' nell'atrio della SS. Annunziata, la prima opera fin qui nota del Rosso, del 1517, e nella quale la definizione formale risulta senza confronti più libera e semplificata, anche a tener conto della diversità di tecnica e di momento. Nel dipinto borghesiano, la perfetta stilizzazione grafica — e non solo nel paesaggio ma anche nelle quattro figure — insiste con estrema coerenza in tutti i minimi particolari con una meticolosità che si addice ad un tempo già inoltrato nella carriera di un artista meglio che ad un principiante; per non dire poi dell'impossibilità di aggiungere al catalogo del Rosso i 'Paesaggi' di Washington e Chrysler, tutte opere che debbono necessariamente passare per il medesimo uscio in cui entra la 'Madonna' ma per le quali mi pare ben difficile proporre una simile paternità. Resta tuttavia pienamente valida la lucida pagina critica che scrisse il Longhi a proposito della tavola della Borghese; soprattutto nel rilievo dell'accento quasi polemico che il quadro assume nei confronti della contemporanea accademia classicheggiante di Firenze, e nel sapore arcaico, quasi di ripresa in chiave quattrocentesca, che si esprime dalle lisce, geometriche mura nel fondo, con quell'arco allungato e nudo, di accezione persino masaccesca. Alla straordinaria eccentricità



FIG. 11 - VENEZIA, CA' D'ORO
MAESTRO DEI PAESAGGI KRESS: SAN GEROLAMO
E SAN FRANCESCO (Fot. Fiorentini)

di alcune soluzioni, come nel volto di cera sfatta del Gesù Bambino, corrisponde la singolare tematica iconologica, che a sua volta si allaccia ad un motivo di vetusta discendenza com'è quello della 'Madonna dell'Umiltà'; l'accento ad un ritmo curvilineo, cui allude il gruppo principale (chiuso in un blocco falcato, compatto, con un andamento che rammenta il crescente lunare) viene ripreso, in controparte, dal gruppo del San Giuseppe con il Battista infante. E contro la struttura, rigorosamente ortogonale, di spigoli, scalini e pavimenti, del fondo, spicca il volto tondeggiante della Vergine, sorta di Monna Lisa beffarda e disincantata. I 'Paesaggi' Kress e Chrysler, assieme alla 'Madonna' Borghese non possono essere nati che a brevissima distanza gli uni dall'altra; la loro data deve cadere verso la metà del secondo decennio del '500, e su questo punto la proposta del Gamba, limitata alla sola tavola borghesiana, non mi trova consenziente. A situare la nascita del gruppo verso il 1515 non è soltanto il rapporto della concezione paesistica che in esso viene pubblicata con gli sfondi delle varie tavole, eseguite da vari artisti contemporanei (il Pontormo, Andrea del Sarto, il Granacci, il Bacchiacca); ma anche la necessità di un intervallo di tempo non molto lungo, ma certamente non di pochi anni, che separa

le opere finora esaminate da un altro dipinto, di ben maggiori dimensioni, in cui si ravvisa il medesimo, eccentrico pittore, e che è datato 1523. È una grande pala, purtroppo mutila ai due lati, nel Museo Comunale di Fucecchio (fig. 8); rimasta fin qui inedita, mi risulta però che, indipendentemente da me, ma sotto il nome di Antonio di Donnino del Mazziere, anche il Gamba la riferisce all'autore della 'Madonna' della Borghese in un saggio che da tempo attende di vedere la luce. Se nella bellissima apertura del fondo ritorna la medesima, svincolata fantasia, il medesimo, pungente favoleggiatore di città poliedriche, vegetazioni spiritate, personaggi macerati dalla stilizzazione sino a raggiungere l'aspetto di sigle e geroglifici, la stessa mente cioè che abbiamo convenzionalmente denominato il Maestro dei Paesaggi Kress (fig. 10), nelle figure principali e nella struttura del cospicuo dipinto si manifesta con maggiore evidenza l'accostamento di modi della cerchia di Fra Bartolomeo. Il modulo della Vergine inginocchiata ad adorare il Bambino è tolto di peso da un qualche prototipo dell'ambiente di San Marco, forse dell'Albertinelli, e l'architettura ad archi e lesene, quantunque



FIG. 12 - LONDRA, COLL. P. TURNER
MAESTRO DEI PAESAGGI KRESS: MADONNA COL BAMBINO
E S. GIOVANNINO



FIG. 13 - ROMA, GALLERIA NAZIONALE
MAESTRO DEI PAESAGGI KRESS: ASSUNZIONE
(Fot. G. F. N.)



FIG. 14 - ROMA, GALLERIA NAZIONALE
MAESTRO DEI PAESAGGI KRESS: ASSUNZIONE (PARTIC.)
(Fot. G. F. N.)

la prima fonte ne sia l'affresco del 'Laocoonte' di Filippino a Poggio a Caiano (1502), è tuttavia interpretata secondo la rielaborazione che, ripetutamente, ne pubblicarono i corifei del purismo classicheggiante fiorentino del primo Cinquecento. Sotto lo schema, volutamente accademico, della pala di Fucecchio, si agita sempre la vena aggressiva, la linfa umoristica, quasi caricaturale, che conferisce alla tavola della Borghese il raro sapore di una presa di posizione sfrontatamente ironica, grottesca. E così, il volto della Vergine, e quello della Santa monaca (forse Brigida di Svezia), sono colati in taglienti spigolature di pesanti palpebre, di orli affilati, con una dosatura di mimica del tutto "en pose", e secondo una regia il cui preciso senso lo si legge, e ben chiaro, nei due Santi laterali, il San Michele impettito nella ornata eleganza dell'armatura con la sostenutezza di un "dandy", domenicale, il San Pietro occhieggiante con la furbizia mefistofelica di un attore che sa tenere bene in mostra gli emblemi iconografici. E, una volta penetrati nell'intimo di questo sconcertante dipinto, non si mancherà di osservarne le innumerevoli sottigliezze di sintassi formale, gli infiniti spunti caricaturali, le inesauribili battute antinaturalistiche e antiaccademiche: basta dare un'occhiata alla incomparabile figura del San Giuseppe, relegato nel fondo in un atteggiamento di

accigliata preoccupazione. Nella lunetta della pala, anch'essa conservata nel museo di Fucecchio, la fattura si fa un po' trasandata, dimessa, senza però che venga meno lo spirito paradossale, persino maligno, del pittore (fig. 9).

L'aggancio con un esempio della cerchia del Frate è qui più scoperto che altrove: il modulo della centrale Trinità non essendo altro che quello fornito dalla notissima pala dell'Albertinelli, oggi nell'Accademia di Firenze;⁹⁾ ma per quali trasformazioni è stato costretto a passare! Sopra il Crocifisso consumato da spasimi cavillosi, piegato in un movimento di sofferenza sdilinquita, il Padre Eterno si curva in avanti, gonfio e sbuffante, pari ad un Eolo irritato; e ai lati di questo motivo d'obbligo, i quattro Evangelisti sono disposti a coppie, incrociando in controparte la presentazione di fronte e di profilo secondo cui è alternato ciascuno dei due gruppi. E in questi, non meno che nei due Angeli che sostengono la Trinità, il piglio della stilizzazione e della rielaborazione formale sfiora un certo qual sapore "espressionistico", che riesce assai peculiare, individualissimo, anche a misurarlo nel contesto, pur così vario e ricco, del primo Manierismo.

Nessun dubbio che il gruppo dei 'Paesaggi' e della tavola della Borghese preceda di qualche tempo



FIG. 15 - già MONACO, CASA DREY
MAESTRO DEI PAESAGGI KRESS: MADONNA COL BAMBINO
E S. GIOVANNINO



FIG. 16 - AREZZO, MUSEO CIVICO
MAESTRO DEI PAESAGGI KRESS: MADONNA COL BAMBINO
(Fot. Alinari)



FIG. 17 - LONDRA, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM - MAESTRO DEI PAESAGGI KRESS: BATTAGLIA



FIG. 18 - ROMA, GAB. NAZ. STAMPE E DISEGNI
MAESTRO DEI PAESAGGI KRESS (COPIA?): MADONNA
COL BAMBINO (Fot. G. F. N.)

la pala del 1523 a Fucecchio; incerta è invece la posizione di altre opere in cui l'Anonimo si rivela secondo modi che a volte paion precedere la grande pala, costituendo così il passaggio immediatamente successivo alla tavola romana, a volte sembrano seguirla. Non saprei, ad esempio, definire la precisa fase in cui va collocato il dipinto della Ca' d'Oro di Venezia (fig. 11), per il quale il nome del Granacci spetta al Gamba,¹⁰ e dove la duplice figurazione del San Francesco che riceve le Stimate e del San Gerolamo penitente si svolge in un paese che è fra i più incantevoli di tutta la serie; costellato di fronde lievissime, raccontato, nella lontana montagna, con una straordinaria finezza e lucidità sintattica, esso riflette certamente una qualche idea di Piero di Cosimo, come quelle che ci sono pervenute per via autografa soltanto in alcuni disegni. E altrettanto incerta mi pare la puntuale posizione di questa tavola, molto sciupata nei visi della Vergine e del Bambino e ancor più malamente restaurata, che intorno al 1940 faceva parte della Collezione Percy Turner di Londra, dove veniva riferita dubbiosamente a diversi nomi fiorentini, fra cui il

Bacchiacca (fig. 12). Similissima, nei dettagli del paese, alle tele di Washington, essa mostra, e assai cospicuo, il singolare campione di flora a strati multipli, minutamente descritti, mentre nei tipi della Vergine (almeno per quel che ne è dato ancora leggere) un lieve sapore alla Mariotto Albertinelli, non ancora accentuato come nella pala del 1523, suggerisce una nascita in un momento di poco anteriore.

All'incirca coeva alla tavola di Fucecchio sembra invece questa, con la Vergine Assunta che lascia cadere la cintola verso San Tommaso, che un tempo appartenne a Giovanni Morelli, dal quale, attraverso il lascito di Enrichetta Hertz, passò poi alla Galleria Nazionale di Roma (fig. 13). Che dire dell'attribuzione a Fra Paolino, spettante al suo vecchio proprietario, e che, sia pure con la riserva dell'interrogativo, è stata accolta anche dal Berenson?¹¹ Un particolare come questo (fig. 14) mi pare più che sufficiente a contestarla; nè saprei davvero chi altri, se non proprio il nostro misterioso pittore, potrebbe essere chiamato in causa per una così ammirevole interpretazione di motivi, diversi, tutti equidistanti tra Bartolomeo della Porta, Andrea del Sarto, il Franciabigio, Piero di Cosimo e, infine, gli incisori nordici. Nelle figure del dipinto (di cui si sa soltanto che il Morelli l'acquistò in Firenze)



FIG. 19 - già FIRENZE, COLL. PRIVATA
MAESTRO DEI PAESAGGI KRESS: MADONNA COL BAMBINO

la vicinanza con la pala di Fucecchio è troppo spinta perchè vi si debba insistere; sebbene i riflessi dell'Albertinelli ritornino qui in una trascrizione meno sfaccettata, e meno sospinta dall'impegno di polemico antiaccademico. Quale che sia il percorso della singolare persona che andiamo qui individuando (e quale che possa esserne il plausibile svolgimento in rapporto ai tre ultimi dipinti esaminati), il suo capitolo finale, segnato da un evidente calo di qualità e di inventiva, lo rappresenta la tavola già (prima del 1928) presso l'Antiquario Drey di Monaco, ed oggi smarrita (fig. 15). L'Antal e il Longhi ne colsero l'evidente rapporto con la Madonna della Borghese, considerandola però una derivazione di mano di Francesco Granacci;¹²⁾

oggi è lecito affermare che si tratta di un documento del finale declino del Maestro dei Paesaggi Kress, tanto più che il suo tema figurativo non è che una replica (ma quanto meno intensa!) del dipinto Percy Turner (fig. 12). Nel volto del San Giovannino è da osservare lo stampo della deformazione caratteristica, così prossima a quella che condiziona i due Angeli ai piedi della Trinità nella lunetta di Fucecchio (fig. 9); anche da questo confronto risulta chiara una situazione entro un momento più avanzato, che molto verosimilmente punta già verso il 1530.

Tutte le opere finora citate appartengono alla maturità ed al capitolo ultimo del nostro eccentrico fiorentino; la sua fase più remota può essere ricostruita, almeno in parte, grazie ad un dipinto che da molto tempo è stato ricollegato alla 'Madonna' Borghe- se. È la tavola che dalla Galleria degli Uffizi venne depositata presso il Museo Civico di Arezzo (fig. 16); la sua vicenda critica include l'attribuzione (consueta nelle opere più antiche del gruppo) al Beccafumi, avanzata dalla dott. Ciaranfi, che tuttavia non mancò di rilevarne la palmare affinità con la tavola romana; molto più di recente il Longhi, riaffermando il legame fra le due opere, coglieva l'occasione per precisarne la precedenza sull'esemplare della Borghese, che spostava dal 1512 circa al 1514, considerando implicitamente il quadro di Arezzo una delle primizie più significative dell'avvio alla Maniera.¹³⁾



FIG. 20 - UBICAZIONE IGNOTA - MAESTRO DEI PAESAGGI KRESS: UN FESTINO

Sotto l'inevitabile, molteplice analogia di risultati con la versione di Roma, questa di Arezzo presenta in effetti una profonda diversità, da cui una posizione anteriore di qualche anno risulta ovvia. Non è tanto l'aggancio in senso arcaico, proto-rinascimentale, che condiziona tutta la parte inferiore della figura della Vergine (immaginata, si direbbe, tenendo d'occhio un modello dell'ultima ondata goticeggiante a Firenze) ma i sintomi più palesi della precedenza sono nella definizione formale, che, pur accennandola, non tocca ancora la tagliente, arrovellata insistenza della 'Madonna' Borghese. Per non dire poi del paese, dove i tipi sono già quelli consueti, ma la scrittura ignora i



FIG. 21 - FIRENZE, UFFIZI, GAB. STAMPE E DISEGNI - DIS. 28 P: BATTAGLIA (Fot. Sopr. Gall., Firenze)



FIG. 22 - FIRENZE, UFFIZI, GAB. DEI DISEGNI - DIS. 1360 ESP.: PAESAGGIO CON FIGURE (Fot. Brogi)

caratteri, le stilizzazioni, le specificazioni botaniche e morfologiche che rendono così tipici tutti i prodotti sinora incontrati del pittore. La fattura di questo fondo è, anzi, condizionata da una stesura larga, e, in taluni

dettagli delle fronde, persino liquida; le sottili velature sono distese secondo un'ampiezza di percorso che ignora le minute descrizioni sotto il cui segno nascono i 'Paesaggi' Kress e le altre cose ad essi prossime. Con ciò non affermo che l'artista, al momento di eseguire la tavola aretina, non avesse ancora fatto esperienza dell'incontro con le incisioni nordiche; ma vorrei sottolineare come il dato, personalissimo, di questa scrittura sia lo stesso che si incontra in altre opere, tutte situabili intorno alla fine del primo decennio del '500 o poco dopo, e che io credo rappresentino gli esordi della persona che andiamo seguendo. Ecco, nel Victoria and Albert Museum di Londra, questa tavola con una ' Battaglia '

(fig. 17); neppure a dirlo, anche qui il nome del Beccafumi è stato suggerito dal Berenson e, con una datazione verso il 1503-1506, dal Pope-Hennessy, cui ha fatto seguito il Sanminiatielli per respingere il nome del



FIG. 23 - FIRENZE, UFFIZI, GAB. DEI DISEGNI DIS. 1355 ESP.: RUPE, ALBERI E MENDICANTE (Fot. Brogi)



FIG. 24 - FIRENZE, UFFIZI, GAB. DEI DISEGNI DIS. 21 P: PAESAGGIO CON LA CERTOSA IN VAL D'EMA (Fot. Sopr. Gall., Firenze)

pittore senese, riconducendo l'opera in territorio fiorentino, e avanzando tentativamente il nome del Bacchiacca verso il 1515.¹⁴⁾ Di strettissima aderenza alla leonardesca 'Battaglia di Anghiari' nel Palazzo Vecchio e, anzi, fra le più antiche e preziose testimonianze del perduto capolavoro, la scena londinese non può, per questa sua condizione di riflesso, risalire a oltre il 1505: fra le due date suggerite, quella del Pope-Hennessy si avvicina dunque con meno scarto alla realtà. Ma, per lo stile, la trama fornita dal grande modello è pretesto per una revisione formale applicata con uno zelo assai sostenuto, e tale che il risultato si colloca in una zona del tutto isolata nel contesto del leonardismo: ammesso che una simile definizione sia davvero valida per un prodotto come questo. I due dati di movimento e di "sfumato" di cui dovette essenzialmente vivere il cartone di Leonardo sono accolti solo per rielaborarli in chiave caratterizzata, accentuata, ipertrofica; le lucide, studiatissime anatomie equine vengono spinte sino all'enfasi più paradossale e, specie in secondo piano, con un rilasciamento delle norme della prospettiva lineare così improvviso e precipitoso da far pensare alla resurrezione di un Paolo Uccello, questa volta nato sotto il segno di un umorismo grafico di sapore squisitamente letterario. Non è neppure il caso di insistere sul peculiare aspetto del paese che si apre al di là del convulso succedersi di curve, impennate, mulinelli: eseguito secondo la fattura larga e liquida che già si è vista nella 'Madonna' di Arezzo, e cosparso di macchioni e cespugli le cui fronde, aprendosi sfrangiate, non pervengono a nascondere allo sguardo le lontane vedute di castelli, borgate e città, dove l'architettura, geometricamente sfaccettata, è già la medesima che l'artista ripresenterà, praticamente identica, anche nelle opere del tempo più avanzato.

Ci si domanda, a questo punto, quale sia l'identità storica di un pittore così singolare, e se il suo nome debba rimanere ignoto, a dispetto di una situazione effettiva che, nel contesto del Manierismo Fiorentino, risulta fin d'ora quella di uno dei più antichi, originali rappresentanti. Eppure, per quanto inesplicabile possa sembrare, il suo nome di battesimo resta oscuro, nè luce di documenti o di antiche citazioni sembra illuminare nessuna delle opere qui riunite. Non resta così che tentare, sulla traccia dei dati di cultura su cui si fondano i dipinti, di individuarne la possibile sovrapposizione con uno dei molti "pittori senza quadri", citati da Giorgio Vasari nella Firenze del primo Cinquecento. Su questo punto, penso che non vi sia incertezza nel situare il Maestro dei Paesaggi Kress nell'ambito stretto di Fra Bartolomeo e della cerchia di San Marco: le inequivocabili, sensibili allusioni che si leggono in questo senso nelle cose più tarde e cospicue del gruppo collimano con altri indizi, tutti convergenti nella medesima direzione. Questo disegno, ad esempio, della Raccolta Nazionale di Roma



FIG. 25 — FIRENZE, CHIESA SS. ANNUNZIATA
ANTONIO DI DONNINO: MADONNA COL BAMBINO
E CINQUE SANTI (Fot. Sopr. Gall., Firenze)

(fig. 18) ben dimostra come su invenzioni tematiche del Frate siano costruite anche le trame delle varie 'Madonne', non escluse quelle più antiche della Galleria Borghese e di Arezzo. Un foglio che nelle parti appena accennate allude ad un'interpretazione dei motivi di Fra Bartolomeo ben distinta da quella dei suoi seguaci fin qui noti; dove poi la fattura è rifinita sino a specificare i dettagli delle pieghe, come nella parte inferiore o nella manica, in alto sulla destra, la stabilizzazione dello stile è a mezza via fra le tavole di Arezzo e della Borghese e quelle, più avanzate, delle Collezioni Turner e Drey, sulle quali insiste anche la figura, tracciata con estrema sommarietà, del San Giovannino che fiancheggia la Vergine. Il momento del Maestro dei Paesaggi Kress nella bottega di Fra Bartolomeo, o in una fase immediatamente successiva, lo si riconosce in una tavola che tempo fa vidi presso un restauratore di Firenze (fig. 19); non sto a sottolineare la precisa sintomatologia che, nella fattura e nella fisionomia del fondo, si lega strettamente alla 'Battaglia' di Londra, situandosi anzi all'inizio del percorso che sfocia nel capitolo da cui ha preso inizio la ricerca. Non si mancherà tuttavia di rilevare come la



FIG. 26 - CASTIGLION FIORENTINO, PINACOTECA
ANTONIO DI DONNINO: ADORAZIONE DEI PASTORI (Fot. Sopr. Gall., Firenze)

trascrizione del modulo del Frate sortisca già una irrequieta vivacità di forme, una capricciosità di caratteri — soprattutto nelle mani delle due figure — ben lontana dai modi di un Fra Paolino o di un Sogliani. Il problema degli inizi del nostro bizzarro anonimo viene così ad interferire con quello del primissimo tempo del Franciabigio e di Andrea del Sarto, di Tommaso di Stefano Lunetti e di Domenico Puligo; confido però che la sua persona non correrà il rischio di venir confusa con quella dei suoi coetanei e conterranei, e, spero, non solo nei documenti del suo tempo maturo, condizionati da una fantasia così scintillante e individuale, ma anche nelle occasioni della sua presenza in prossimità del Frate, nelle primizie del suo singolare ma nitido percorso. Questa tavola, un tempo in una raccolta tedesca, e troppo grande (cm. 65 × 70) per costituire l'avanzo di un mobile o di un cofano (fig. 20), potrà servire di pietra di paragone, così affine ad

Andrea, al Franciabigio, al Bacchiacca, al Lunetti e ad altri, ma nel contempo di così preciso e singolare sapore, anche per la schietta ripresa neo-quattrocentista secondo cui è impiantata la curiosa scena dell'ospite pellegrino (forse un cantore cieco) ammesso dal servitore all'elegante festino dei due giovani e del musico, sulla terrazza di una villa in collina (per la veduta che se ne scorge rimando il lettore alle figg. 16, 17, 19).

Per tornare al nome di anagrafe reale, e non convenzionale, di questo eccentrico fiorentino, per molti anni, e cioè da quando ne ho incominciato a ritrovare le sparse membra, ho creduto che si trattasse di una figura di notevole rilievo nella Firenze del primo Cinquecento — ad esempio Aristotele da Sangallo. Mi sono però dovuto convincere che la sua identità va ricercata fra i vari satelliti dei principali artisti del suo tempo, fra coloro cioè che il Vasari cita senza appoggiarne la menzione con un elenco di opere e, tantomeno, con l'estensione di una biografia. Ora, restando, come mi pare indispensabile, nella cerchia di Fra Bartolomeo, due o tre nomi possono bene adattarsi al nostro pittore, in via del tutto ipotetica naturalmente, e in attesa che la ricerca negli archivi possa dar luce sulla pala di Fucecchio, la sola opera di tutto il gruppo ancora "in situ". A qualcuno parrà improbabile che un artista tanto estroso possa identificarsi con uno dei minori e minimi cui il biografo aretino non si degna di concedere più della semplice menzione; resta però il fatto che, a giudicare dai prodotti del suo pennello, il nostro anonimo non dovette certo lavorare per committenti e edifici di grido, risultando anzi che la sua principale fatica fu sollecitata da un piccolo centro del contado, e, riguardo all'altra pala, l'Assunta, di Roma, non appare, almeno dalle ricerche più minuziose sul materiale pubblicato, che essa provenga da una qualche chiesa di Firenze. Non vedo quindi nessun ostacolo a suggerire che il nome della curiosa, singolarissima persona, possa risultare quello di Cecchino del Frate o di Gabriele Rustici, due pittori dell'immediato giro di Fra Bartolomeo che il Vasari cita assieme a Fra Paolino, ma dei quali nulla di certo è sopravvissuto.¹⁵⁾ Ad ogni modo, il tentativo di identificare



FIG. 27 - ROMA, GALLERIA BORGHESE - ANTONIO DI DONNINO: STORIA DI GIUSEPPE EBREO (Fot. Anderson)

storicamente il Maestro dei Paesaggi Kress senza l'appoggio dei documenti, è speculazione gratuita; merita piuttosto notare come la sua riesumazione fornisca una più plausibile pista per uno dei problemi più sottili del primo Manierismo a Firenze, come è quello che si dibatte intorno al taccuino di disegni, iniziato nel 1527, e di cui gli Uffizi posseggono trentun fogli. Tradizionalmente attribuito ad Andrea del Sarto, viene oggi riferito al Bacchiacca, cui però non può in nessun modo spettare; e voglio soltanto accennare alla delicata questione, per i cui dettagli rinvio al saggio recentemente pubblicato dalla dott. Luisa Marcucci.¹⁶⁾ Isolando dai fogli di altra mano, e da quelli più tardi, le parti sicuramente autografe del taccuino, mi sembra che in esse appaiono molti spunti di cultura, stilistici e grafici che concordano verso l'ultimo tempo del Maestro dei Paesaggi Kress. E non è tanto il disegno 28 P (fig. 21), in cui par di leggere una reminiscenza della ' Battaglia ' del Victoria and Albert Museum (fig. 17), certamente più antica eppure, come rilevò il Sanminiatelli, legata a questo disegno,¹⁷⁾ ma sono le vedute di paesi, spesso accompagnate dal nome della località, e le notazioni di alberi, rocce, cespugli, riprese, come ci informa l'artista " dal naturale ,, , a ruotare con sempre maggiore insistenza attorno alle opere più avanzate del gruppo dell'anonimo. Ne scelgo soltanto tre (figg. 22-24), e lascio al lettore di giudicare sulla precisa identità fantastica e poetica che intercorre fra i dipinti su tela e su tavola (soprattutto i ' Paesaggi ' Kress, la pala di Fucecchio e quella di Roma, le ' Madonne ' Borghese e Turner, e il dipinto della Ca' d'Oro) e queste straordinarie immagini di un fiabesco nordicggiante (in effetti il Dürer è presente in molti fogli del taccuino con precise annotazioni dalle sue stampe),

dove la flora si apre alle stilizzazioni più macerate, non meno dei cavalieri, dei mendicanti e dei " borghesi ,, , tutti condizionati da un paradigma siglato e stenografico che, a volte, pare presagire persino i modi dell'ultimo Manierismo toscano, quello, ad esempio, di Giacinto Cantagallina.

II.

ANTONIO DI DONNINO DEL MAZZIERE

Sono dovuti passare quasi tre secoli dal tempo in cui Giorgio Vasari gli dedicava qualche riga, prima che Antonio di Donnino trovasse in Gaetano Milanesi un ricercatore delle proprie vicende; e da allora, poco meno di cento anni sono trascorsi sino a che il suo nome è tornato nella luce degli studi grazie al Gamba. Ma procediamo con ordine. Nelle " Vite ,, del Vasari, la figura di Antonio di Donnino è trattata di sfuggita, una volta fra gli allievi del Franciabigio, e una seconda volta nel descrivere le pitture eseguite da diversi artisti in occasione delle nozze del Duca Cosimo con Eleonora di Toledo, nel 1539.¹⁸⁾ Delle opere citate dal biografo aretino, nessuna è sopravvissuta, nè le ' Storie del Vecchio Testamento ' dipinte a monocromato nel chiostro di Sant'Agostino a Monte San Savino, nè i dipinti nella cappella di San Matteo nel Vescovado di Arezzo, e neppure l'affresco con la ' Storia dei Martiri ' eseguito nella Chiesa dell'Annunziata in Firenze, dove, soggiunge il Vasari " si portò tanto male, che avendo oltre modo perso il credito si condusse a lavorare d'ogni cosa ,, . Superfluo poi rammentare la perdita delle cose eseguite per le nozze ducali, in concorrenza del Tribolo, del Bronzino, di Pierfrancesco Foschi, del



FIG. 28 - già NEW YORK, COLL. J. H. WEITZNER - ANTONIO DI DONNINO: STORIA DI ABRAMO E ISACCO

Bacchiacca, di Domenico Conti e di Battista Franco. Eppure il Vasari non manca di apprezzare talune doti dell'artista, di cui dice che "fu fiero disegnatore,, e che "ebbe molta invenzione in far cavalli e paesi,,;



FIG. 29 - già LONDRA, COLL. H. HARRIS
ANTONIO DI DONNINO: PREDICA DEL BATTISTA (Fot. Gray)

aggiungendo, a proposito del grande dipinto del 1539, rappresentante la presa di Montemurlo, che Antonio di Donnino "pittore fiero nelle movenze,, , vi aveva rappresentato "nel lontano una scaramuccia di cavalli tanto bella, che quel quadro, di mano di persona riputata debole, riuscì molto migliore che l'opera di alcuni altri che erano valent'uomini solamente in openione,,.¹⁹⁾ Gaetano Milanesi riuscì a trovare qualche notizia sul suo conto, relativa a registrazioni e matricolazioni negli anni 1520, 1525, 1536, oltre alla data della morte, avvenuta nel 1547, e all'allogazione di una tavola per la Chiesa dell'Annunziata di Firenze, che, dipinta fra il luglio e l'agosto del 1543, esiste ancora (fig. 25). Su questo relitto di una produzione, certamente molto vasta, si fonda il tentativo del Gamba di restituire ad Antonio di Donnino le tavole della Galleria Borghese e della Pinacoteca di Arezzo (figg. 7, 16), da noi riferite al Maestro dei Paesaggi Kress.²⁰⁾ Sulle ragioni che consigliano di non accedere alla proposta del sottile conoscitore della pittura fiorentina, è meglio lasciar la parola alle immagini, sembrando che la tavola dell'Annunziata corrisponda con perfetta precisione agli apprezzamenti del Vasari, quando afferma che Antonio di Donnino "si portò tanto male,, , da avere "oltre modo perso il credito,, , e siamo certi che la 'Storia dei Martiri' cui accenna lo scrittore cinquecentesco dovette essere di questa medesima, esausta carenza formale. È anche vero che il dipinto pare alterato da vecchi restauri, e che un certo qual piglio traspare nelle tre teste dei Santi maschili; ma i motivi di fonte Andrea



FIG. 30 - LONDRA, COLL. W. M. H. POLLEN - ANTONIO DI DONNINO: STORIA DI NARCISO (Fot. Braun)

del Sarto e Franciabigio su cui si fonda il gruppo centrale sono degradati sino ad un livello che sfiora la caricatura involontaria. L'ipotesi del Gamba ignora curiosamente l'esistenza di un'altra opera di Antonio di Donnino, accertata per vie di documenti, ed è la grande 'Adorazione dei pastori' eseguita nel 1538 per la Chiesa di San Giuseppe in Castiglion Fiorentino, ed ora nella locale Pinacoteca (fig. 26). Quantunque sia cosa appartenente già al tempo più maturo e, stando alle parole del Vasari, meno sostenuto del pittore, se ne esprime però una formula culturale infinitamente più nobile e meno anonima che nella pala dell'Annunziata, anzi, provvista di tutti i numeri perchè sia lecito servirsene quale traccia per riconoscere il suo autore anche altrove. In effetti i tipi di questo dipinto sono assai marcati e caratterizzati, non tanto nel gruppo della Vergine e del Bambino (sul quale le ingiurie del tempo si accordano con la stanchezza dell'invenzione, desunta da un qualche modello della Firenze di trenta anni addietro); quanto nelle figure dei quattro pastori e in quella del San Giuseppe, dove la specificazione fisionomica non va esente da un certo qual accento di retorica (la "fierz-

za", sottolineata dal Vasari). Nel fondo poi, l'arrivo dei Re Magi è narrato ad episodi, con un gruppo che già si avvicina alla capanna, e, più addietro, l'incontro dei due altri cortei, dove Antonio di Donnino introduce due cammelli, una giraffa e due schiere di cavalieri che avanzano a galoppo; alla sinistra, l'Annuncio ai pastori avviene su una collina, profilata e orlata da alberetti e cespugli dalle fronde piumate, appena schizzate, di un tipo che, comune nella Firenze del primo Cinquecento, appare tuttavia in questa tavola secondo una peculiare scrittura, del tutto personale. Il ricco corredo "morelliano", della pala ci risparmia di elencare le ragioni per le quali mi par ovvio che ad Antonio di Donnino tocchi, ad esempio, la 'Storia di Giuseppe Ebreo' della Galleria Borghese (fig. 27). Comunemente attribuita al Bacchiacca, su indicazione di G. Morelli (che la riuni del tutto a sproposito con i celebri pannelli della camera Borgherini conservati nella medesima Galleria, basandosi più sulla affinità di soggetto che su quella di stile), soltanto di recente sono stati avanzati dubbi intorno ad un siffatto battesimo che, al lume della riprova, non regge neppure un istante.²¹) A parte il Franciabigio, suggerito dal



FIG. 28 - già NEW YORK, COLL. J. H. WEITZNER - ANTONIO DI DONNINO: STORIA DI ABRAMO E ISACCO

Bacchiacca, di Domenico Conti e di Battista Franco. Eppure il Vasari non manca di apprezzare talune doti dell'artista, di cui dice che "fu fiero disegnatore", e che "ebbe molta invenzione in far cavalli e paesi";



FIG. 29 - già LONDRA, COLL. H. HARRIS
ANTONIO DI DONNINO: PREDICA DEL BATTISTA (Fot. Gray)

aggiungendo, a proposito del grande dipinto del 1539, rappresentante la presa di Montemurlo, che Antonio di Donnino "pittore fiero nelle movenze", vi aveva rappresentato "nel lontano una scaramuccia di cavalli tanto bella, che quel quadro, di mano di persona riputata debole, riuscì molto migliore che l'opera di alcuni altri che erano valent'uomini solamente in opinione",¹⁹⁾ Gaetano Milanesi riuscì a trovare qualche notizia sul suo conto, relativa a registrazioni e matricolazioni negli anni 1520, 1525, 1536, oltre alla data della morte, avvenuta nel 1547, e all'allogazione di una tavola per la Chiesa dell'Annunziata di Firenze, che, dipinta fra il luglio e l'agosto del 1543, esiste ancora (fig. 25). Su questo relitto di una produzione, certamente molto vasta, si fonda il tentativo del Gamba di restituire ad Antonio di Donnino le tavole della Galleria Borghese e della Pinacoteca di Arezzo (figg. 7, 16), da noi riferite al Maestro dei Paesaggi Kress.²⁰⁾ Sulle ragioni che consigliano di non accedere alla proposta del sottile conoscitore della pittura fiorentina, è meglio lasciar la parola alle immagini, sembrando che la tavola dell'Annunziata corrisponda con perfetta precisione agli apprezzamenti del Vasari, quando afferma che Antonio di Donnino "si portò tanto male", da avere "oltre modo perso il credito", e siamo certi che la 'Storia dei Martiri' cui accenna lo scrittore cinquecentesco dovette essere di questa medesima, esausta carenza formale. È anche vero che il dipinto pare alterato da vecchi restauri, e che un certo qual piglio traspare nelle tre teste dei Santi maschili; ma i motivi di fonte Andrea



FIG. 30 - LONDRA, COLL. W. M. H. POLLEN - ANTONIO DI DONNINO: STORIA DI NARCISO (Fot. Braun)

del Sarto e Franciabigio su cui si fonda il gruppo centrale sono degradati sino ad un livello che sfiora la caricatura involontaria. L'ipotesi del Gamba ignora curiosamente l'esistenza di un'altra opera di Antonio di Donnino, accertata per vie di documenti, ed è la grande 'Adorazione dei pastori' eseguita nel 1538 per la Chiesa di San Giuseppe in Castiglion Fiorentino, ed ora nella locale Pinacoteca (fig. 26). Quantunque sia cosa appartenente già al tempo più maturo e, stando alle parole del Vasari, meno sostenuto del pittore, se ne esprime però una formula culturale infinitamente più nobile e meno anonima che nella pala dell'Annunziata, anzi, provvista di tutti i numeri perchè sia lecito servirsene quale traccia per riconoscere il suo autore anche altrove. In effetti i tipi di questo dipinto sono assai marcati e caratterizzati, non tanto nel gruppo della Vergine e del Bambino (sul quale le ingiurie del tempo si accordano con la stanchezza dell'invenzione, desunta da un qualche modello della Firenze di trenta anni addietro); quanto nelle figure dei quattro pastori e in quella del San Giuseppe, dove la specificazione fisionomica non va esente da un certo qual accento di retorica (la "fierez-

za", sottolineata dal Vasari). Nel fondo poi, l'arrivo dei Re Magi è narrato ad episodi, con un gruppo che già si avvicina alla capanna, e, più addietro, l'incontro dei due altri cortei, dove Antonio di Donnino introduce due cammelli, una giraffa e due schiere di cavalieri che avanzano a galoppo; alla sinistra, l'Annuncio ai pastori avviene su una collina, profilata e orlata da alberetti e cespugli dalle fronde piumate, appena schizzate, di un tipo che, comune nella Firenze del primo Cinquecento, appare tuttavia in questa tavola secondo una peculiare scrittura, del tutto personale. Il ricco corredo "morelliano", della pala ci risparmia di elencare le ragioni per le quali mi par ovvio che ad Antonio di Donnino tocchi, ad esempio, la 'Storia di Giuseppe Ebreo' della Galleria Borghese (fig. 27). Comunemente attribuita al Bacchiacca, su indicazione di G. Morelli (che la riuni del tutto a sproposito con i celebri pannelli della camera Borgherini conservati nella medesima Galleria, basandosi più sulla affinità di soggetto che su quella di stile), soltanto di recente sono stati avanzati dubbi intorno ad un siffatto battesimo che, al lume della riprova, non regge neppure un istante.²¹) A parte il Franciabigio, suggerito dal



FIG. 31 - FIRENZE, GALLERIA CORSINI - ANTONIO DI DONNINO: APOLLO E DAFNE; NARCISO (Fot. Alinari)

De Rinaldis, le successive ipotesi si sono orientate verso il Sogliani (Gamba) e il Puligo, quest'ultimo dal Freedberg, cui spetta di avere riunito la tavola borghesiana con un piccolo gruppo di cose, tutte, a mio avviso, di Antonio di Donnino.²²⁾ Non voglio annoiare il lettore con l'elenco dei legami, strettissimi e decisivi, che intercorrono fra questa 'Storia di Giuseppe' e la pala di Castiglion Fiorentino; ma si osserva anche qui un certo qual stento disegnativo nel rendere i tipi e la scrittura "senza errore", del Franciabigio, di Andrea e dei loro seguaci, nè vi manca, nei vari brani del racconto, presentato di nuovo ad episodi, la medesima varietà di stilizzazione botanica, e neppure, manco a dirlo, la cavalcata con un cammello che sta avanzando oltre la collina nel fondo.

Il medesimo, puntuale repertorio ritorna in questa inedita 'Storia di Abramo e Isacco', che studiai nel 1957 nella Raccolta del dott. Julius H. Weitzner a New York (fig. 28); anche essa successivamente spostata verso il Bacchiacca, il Franciabigio, e altri protagonisti della prima Maniera, la sua somiglianza con il pannello della Borghese è tale che ci si chiede se ambedue non facciano parte di una stessa serie.²³⁾ Nel fondo, la "molta invenzione nel far... paesi",

lodata dal Vasari, si sposa con la curiosa trovata di far sortire l'Angelo da uno squarcio nel cielo, riempito di oro, oggi ossidato.

Terzo numero del gruppo è la 'Predica del Battista', già nella dispersa Collezione di Henry Harris a Londra (fig. 29). Il Freedberg non ha mancato di riunirla alla 'Storia di Giuseppe', sotto l'insegna del Puligo, seguendo il parere del Berenson (che però lasciava al Bacchiacca il pannello romano);²⁴⁾ i personaggi barbuti, dalle chiome scarmigliate, i loro gesti un po' anchilosati, i caratteri del paese, e, soprattutto, la punta di enfasi retorica che traspare nel gruppo degli ascoltatori a sinistra, valgono più di qualsiasi firma o documento.

Quanto alla 'Storia di Narciso' un tempo in Casa Rosini a Pisa, poi nella Collezione Benson di Londra, ed oggi in quella di Mr. W. M. H. Pollen (fig. 30) la sua riunione con la tavola Harris, effettuata dal Freedberg, è inappuntabile; vorrei solo rilevare come, una volta espunto il quadro dal catalogo del Franciabigio cui era stato riferito da tempo assai lungo, anche il nome del Puligo non regge all'esame.²⁵⁾ Per chi si diletta di confronti meticolosi, indico la scaramuccia di cavalieri nel fondo a sinistra, la veduta della città

turrita, la singolare rigidità "statuaria", delle figure, e, infine, la ninfa che a braccia aperte piange la morte di Narciso, il cui modulo preannuncia quello della Santa Anna nella più tarda pala dell'Annunziata (fig. 25).

Sono certo che una accurata ricerca fra i dipinti attribuiti al Franciabigio e ad Andrea del Sarto non mancherà di rintracciare altri e numerosi prodotti di questa stessa mano, riesumando il momento più valido di Antonio di Donnino, quello cioè primitivo; mi preme per ora indicarne un esempio nella tavola con le 'Storie di Apollo e Dafne e di Narciso' nella Galleria Corsini di Firenze (fig. 31). Il suo battesimo più comune è verso il tempo giovanile di Andrea del Sarto;²⁶⁾ ma tutto allude invece alla persona che ci interessa, che, anche sotto un aspetto innegabilmente più sostenuto che non altrove, mostra ben chiari i propri segni. La tavola, che è all'incirca una prima e più antica versione di quella già nella Collezione Benson, denuncia la posizione equidistante fra Andrea e il Franciabigio che segna l'esordio di Antonio di Donnino; ma è anche una prova della sua condizione di satellite e imitatore, limitato da una non irreprensibile padronanza del mezzo grafico (si veda il profilo dell'Apollo) e fermo, sin da questa fase, ad un repertorio figurativo

che non pare abbia mutato gran che con l'andar degli anni: anche qui il racconto è presentato ad episodi, e, nel fondo, non manca nè la veduta della città turrita, e nemmeno la scaramuccia di cavalieri, questa, evidentemente, la "pièce de resistance", del nostro "minore", del primo Cinquecento fiorentino. Ben a ragione il Freedberg ha riunito la tavola Corsini a quelle Harris, Benson e Borghese; il nome, che a me pare inaccettabile, del Puligo, sotto cui egli ha sistemato il gruppo, sta a dimostrare la posizione tangenziale che il problema di Antonio di Donnino offre col Puligo, e, aggiungerei, col Sogliani. A quest'ultimo infatti pare più verosimile riferire un altro dipinto del gruppo formato dallo studioso americano, come è la 'Adorazione dei Magi' già nella Galleria Crespi di Milano,²⁷⁾ sebbene la precisa soluzione debba rimanere, al punto odierno delle conoscenze, in aspettativa. Più nitida è invece la linea di confine rispetto a Domenico Puligo, sia per



FIG. 32 - BALTIMORA, WALTERS ART GALLERY - DOMENICO PULIGO: LA VISIONE DI S. BERNARDO

differenza di livello d'arte e di qualità sia per composizione di base culturale: chè in costui agisce costantemente il riflesso di Ridolfo Ghirlandaio e del suo impeccabile chiaroscuro, desunto in parte da Leonardo e in parte da Piero di Cosimo. A misurare il distacco fra il Puligo ed Antonio di Donnino sarà da tener presente la 'Visione di San Bernardo' nella Walters Gallery di Baltimora (fig. 32), capolavoro di Domenico, come a suo tempo non mancò di giudicarlo il Vasari, e in cui il fondo di paese ha caratteri e sapore affatto distinti da quanto si legge nel maestro minore.²⁸⁾

Resta ancora da notare come la parabola di Antonio di Donnino, ripetutamente operoso per Arezzo e il territorio circostante, mostri una declinazione dei modi del Franciabigio e di Andrea che, nel capitolo ultimo, accenna in qualche modo ai tipi del Vasari, intendo cioè al suo campionario fisionomico, secondo che si nota, e ripetutamente, nella pala di Castiglion Fiorentino,

e nelle tavole Borghese, Weitzner e Harris. Quale sia il senso in cui indirizzare tale rapporto, lo potrà stabilire soltanto la scoperta di nuove opere dell'ultimo capitolo di Antonio di Donnino e di quello più antico del Vasari; si deciderà così se l'enfasi di queste comparse barbate, gravi, intinte di retorica, sia già da prendersi come un primo riflesso dell'aretino o se piuttosto non vada aggiunta al numero dei dati su cui questi formò la sua particolare declinazione della Maniera. (continua)

¹⁾ R. LONGHI, in *Paragone*, IV (1953), n. 43, p. 4 ss.

²⁾ Indico con tale nome l'autore di tre pale d'altare nella Chiesa di Santo Spirito in Firenze, che H. HORNE (*Burl. Mag.*, VIII, 1905-1906, pp. 50, 189) e C. GAMBA (*L'Arte*, LVI, 1957, p. 111 ss.) hanno pensato di poter identificare con Giovanni da Larciano, detto il Graffione. Alle tre tavole di Santo Spirito e alla grande pala della Pinacoteca di Volterra, riunite dal Gamba (che però vi aggiunge una non pertinente 'Annunciazione' nella Galleria di Capodimonte a Napoli) si collega un folto gruppo di opere, da cui riemerge una delle più interessanti figure dell'ultimo Quattrocento fiorentino, operosa anche nei primi due decenni del secolo successivo. Altra traccia di questo più che notevole artista l'ha fornita, su indicazione di P. Pouncey, il DAVIES (*National Gallery Catalogues, The Earlier Italian Schools*, 1951, p. 145) che ha aggiunto al gruppo il n. 2492 della National Gallery di Londra. Ma dirò altrove di questa persona, cui toccano opere nella Collezione della Marchesa di Lothian a Newbattle Abbey, in quella dell'Earl of Crawford a Balcarres, nella Walters Gallery di Baltimora (n. 37.432), nell'Accademia di Venezia (n. 363), nell'Ashmolean Museum di Oxford, nel Museo di Tolosa, in quello di Saint Omer, nella National Gallery di Washington (n. 405), nella Collezione Kress a Birmingham (Alabama), oltre che in varie raccolte private.

³⁾ Cfr. *National Gallery of Art, Washington, Preliminary Catalogue*, 1941, p. 91, n. 437. La tela maggiore misura cm. 28 per 89, le due minori cm. 28 x 42 ciascuna.

⁴⁾ P. SCHUBRING, *Cassoni*, 1923, p. 408, n. 844, tav. CLXXVIII. Il dipinto misura cm. 28,6 x 102,2.

⁵⁾ B. SUIDA MANNING, *Chrysler Art Museum of Provincetown, Mass., Inaugural Exhibition*, 1958, p. 14 s.

⁶⁾ Sulla tavola Borgherini manca tuttora uno studio esauriente; pare tuttavia molto dubbio aggiungere alla serie, e sotto il nome di Francesco Granacci, il 'Giuseppe condotto in carcere' della Galleria degli Uffizi (L. BERTI, in *Boll. d'Arte*, XXXVII, 1952, p. 258 ss.).

⁷⁾ R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane. Galleria Borghese*, in *Vita Artistica*, II (1927), p. 87 ss.

⁸⁾ P. BAROCCHI, *Il Rosso Fiorentino* (1950), pp. 20, 245; A. M. CIARANFI, in *Bull. Senese di Storia Patria*, 1934, p. 1 ss.; C. GAMBA, in *L'Arte*, LVI (1957), p. 7 ss.

⁹⁾ A. VENTURI, IX, parte 1, fig. 271.

¹⁰⁾ C. GAMBA, in *Boll. d'Arte*, X, (1916), p. 324.

¹¹⁾ Cfr. N. Di CARPEGNA, *Cat. Gall. Naz., Palazzo Barberini*, 1953, p. 47, dove il nome di Fra Paolino è rifiutato, e l'opera è collocata al seguito anonimo del primo tempo di Fra Bartolomeo e di Mariotto Albertinelli.

¹²⁾ R. LONGHI, in *Vita Artistica*, II (1927), p. 88.

¹³⁾ A. CIARANFI, loc. cit.; B. BERENSON, *Pitt. Ital. del Rinascimento*, 1936, p. 56 (come Beccafumi); R. LONGHI, in *Paragone*, II (1951) n. 13, p. 59 (come Rosso) e in *Paragone*, IV (1953) n. 43, p. 8.

¹⁴⁾ B. BERENSON, *Pitt. Ital. del Rinascimento*, 1936, p. 56; J. POPE-HENNESSY, in *Burl. Mag.*, LXXXVI, (1940), p. 116; D. SANMINIATELLI, in *Burl. Mag.*, XCIX, (1957), p. 402, nota 7.

¹⁵⁾ VASARI-MILANESI, IV, p. 200.

¹⁶⁾ L. MARCUCCI, in *Boll. d'Arte*, XLIII (1958), p. 31 ss., e *Cat. Mostra Disegni dei primi Manieristi Italiani*, Gabinetto Dis. e Stampe degli Uffizi (1954), p. 55 s. Non credo che al taccuino appartenga anche la 'Veduta della Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo a Roma' nel Museo Nazionale di Stoccolma, come pensa la Marcucci, seguendo il parere della Fraenkel. Per questo disegno cfr. B. BERENSON, *Drawings of Florentine Painters*, 1938, n. 506 A.

¹⁷⁾ D. SANMINIATELLI, loc. cit., p. 402.

¹⁸⁾ VASARI-MILANESI, V, p. 199, VI, pp. 87, 445.

¹⁹⁾ VASARI-MILANESI, VI, p. 445.

²⁰⁾ C. GAMBA, in *L'Arte*, LVI (1957), p. 7 ss. Non discuto, perchè non la conosco direttamente, la tavola nell'Ospedale degli Innocenti di Firenze che il Gamba attribuisce ad Antonio di Donnino.

²¹⁾ Per la storia del dipinto, vedi P. DELLA PERGOLA, *Cat. dipinti della Gall. Borghese*, II (1959), p. 15.

²²⁾ Per l'opinione del Gamba, vedi U. BALDINI, in *Cat. Mostra del Pontorno e del primo Manierismo Fiorentino* (1956), p. 116; S. FREEDBERG, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence* (1961), I, pp. 499, 625.

²³⁾ Il pannello Weitzner misura cm. 73,7 x 142,9.

²⁴⁾ B. BERENSON, *Pitture Ital.*, cit., p. 408.

²⁵⁾ Cfr. *Cat. of It. Pictures... collected by Robert and Evelyn Benson* (1914), p. 69, n. 36; B. BERENSON, *Pitt. Ital.*, cit., p. 408 (come Puligo); S. FREEDBERG, op. cit., p. 499.

²⁶⁾ B. BERENSON, *Pitt. Ital.*, cit., p. 15. Per l'attribuzione al Bacchiacca vedi A. VENTURI, IX, parte I (1925), p. 471, fig. 354; G. SINIBALDI, in *L'Arte*, XXVIII (1925), p. 27, nota; R. SALVINI, in TH. BECK., XXXIII (1939), p. 522. Il Venturi riunisce il dipinto alla 'Storia di Caino e Abele' nell'Accademia Carrara, opera tipica di Mariotto Albertinelli, da accostare ad analoghi pannelli nella Galleria di Zagabria e altrove.

²⁷⁾ S. FREEDBERG, op. cit., p. 498, fig. 622.

²⁸⁾ VASARI-MILANESI, IV, p. 465: "... la migliore opera che mai conducesse Domenico, fu un quadro grande, dove fece quanto il vivo una Nostra Donna con alcuni Angeli e putti ed un San Bernardo che scrive; il qual quadro è oggi appresso Giovanguilberto del Giocondo e messer Niccolò suo fratello canonico di San Lorenzo di Firenze ... L'identificazione con la grande tavola Walters (cm. 214 x 170) mi pare certa, malgrado qualche piccola diversità rispetto alla descrizione vasariana ('alcuni... putti...'), imputabile alle imprecisioni spesse volte rimarcate nel biografo aretino.