GIULIANO BRIGANTI

IL MANIERISMO

E

PELLEGRINO TIBALDI

ROMA
COSMOPOLITA
1945

Proprietà letteraria riservata. I diritti di riproduzione e traduzione sono riservati per tutti i Paesi.

SOCIETÀ IN ACCOMANDITA "LA POLIGRAFICA" - VIA ENEA 51, ROMA

PARTE PRIMA

I

Molto si è scritto e discusso in questi ultimi anni intorno al Manierismo e, a ben considerare, il risultato di quel molto scrivere e discutere mi pare, in complesso, negativo. Dopo essere stato rivestito di tanti significati diversi e costretto nei più vari sistemi, il concetto di Manierismo s'è ridotto ora a qualcosa di molto elastico, di addirittura informe. L'austero abito dottrinale e sistematico con cui molta critica tedesca s'è accinta ad esaminare il problema, non ha mancato di deludere ogni fiducia perchè, basandosi quasi esclusivamente sull'osservazione di esteriori procedimenti stilistici, nel cercar di stringere ciò che con tali mezzi non si poteva nemmeno individuare, ha creato complesse e faticose costruzioni dove una voluta confusione fra fatti d'arte e moventi culturali era troppo spesso accompagnata da una pochissima conoscenza dello svolgersi storico di quei convolti ed intrigati eventi artistici. Dai molti lambicchi dell'estrazione sono usciti faticosamente pochi astrusi simboli, qualche sterile polemica e numerose definizioni rimaste senz'eco, così che a tutt'oggi si deve ammettere che Manierismo è una di quelle parole che hanno perso il loro significato originario, del quale solo testimonio è l'etimo, per acquistarne uno di uso comune: parola di comodo, dunque, e di facile circolazione. Che tale, e non altra, è stata la sorte non invidiabile di quel concetto: passar sotto la penna di molti che s'immaginarono di definirlo, assumer per via aspetti diversi, astratti ed involuti per ritornarsene, dopo il lungo e contorto cammino, nel limbo di quelle espressioni che vivono quali comodi punti di riferimento e indicano, con agevole approssimazione, proprio quello cui non si sa o non si può dare un'esatta definizione generale. Ritrovarsi cioè nella compagnia confusa e tanto modesta di molti altri « ismi » antichi e moderni, consunti dall'uso: compagnia facile ed accomodante. E' così, del resto, che l'anonimo buon senso dell'uso comune fa vendetta della vana astrazione di molti errati giudizi e unilaterali definizioni della critica, appropriandosi a modo suo dei concetti per spenderli come corrente moneta.

In quel suo muoversi tra gli argomenti spesso ermetici di un sedentario mondo professorale, il termine di Manierismo ha perso dunque per via il primitivo significato, inteso come peggiorativo del concetto vasariano di Maniera, e lo ha perso molto presto, il giorno stesso forse della sua creazione, quando con il vocabolo moderno, o almeno rimodernato, si volle indicare ciò che gli antichi, dal Bellori in qua, intendevano come decadenza, facendo spesso tornare, nei loro discorsi fioriti, dove si parlava di « idea fantastica » di « vana temerità » di «abbandono della natura » o « di perniciosissimo abuso », il vocabolo incriminato di « maniera », anzi di « quella certa maniera » radice di ogni male. La nascita del concetto di Manierismo ha portato con sè altri discorsi e si parla ora di « stile plastico », di « orrore dello spazio » di « rifiuto del problema fenomenico » e di altre cose ancora, ma un significato nuovo, a quella parola, nessuno, in fondo, ha saputo darlo. Nella sua generica enunciazione si è ridotta al ruolo di mera indicazione di un tempo che comprende fatti ed opere di varia qualità. E' chiaro, da questo, che « Manierismo » debba identificarsi con la storia di quei fatti e di quelle opere, dei valori e dei disvalori che in quell'età si verificarono. Ma identificarsi e non essere sostituito: che quei fatti e quelle opere non si posson dire isolati mentre, d'altra parte, ci pare eccessivo l'affermare che il termine in questione vada mantenuto solamente per lasciare in vita un comodo uso del linguaggio. Il Manierismo esiste. E' un generico concetto, cioè da abolire, solo qualora lo si intenda secondo quell'impostazione schematica e astratta con cui l'ha inteso la maggior parte della critica moderna che lo ha cristallizzato in un'arida elencazione di estrinseci modi formali, dandone un'interpretazione ora psicologica, ora sociologica, ora di carattere generale. Ma è un cadere in un eccesso opposto il credere che non si debba parlare di Manierismo ma solo di singole persone d'artisti. Mentre « maniera », nel significato vasariano, è una parola morta e non appartiene che alla storia della letteratura artistica, il termine Manierismo è quanto mai vivo e ritorna continuamente, necessario e insostituibile, nel linguaggio della moderna critica. Costituisce, questa sua indiscutibile vitalità, l'invito più convincente a non abolire un termine che si dimostra un così utile e comodo strumento di lavoro.

Non è difficile, poi, individuar le ragioni che han fatto sì che ogni tentativo di dare un preciso stato ed una logica, inamovibile universalità al Manierismo non abbiano approdato ad altro che ad una serie di vaghissime ed inafferrabili definizioni. Prima d'ogni cosa, perchè, in quei tentativi, non si è mai voluto intendere che, come molte altre simili parole, anche quella, illustrando un periodo nato da determinate condizioni storiche, di natura cioè particolare e non universale, è una categoria empirica, cioè un utile

approssimazione, non qualcosa che possa scomporsi e svolgersi in precisi termini logici o comunque ricondurre, con spiegazione assolutamente valida, nell'ambito di eterni motivi umani. V'era poi un difetto d'origine costituito dal fatto che coloro i quali erano responsabili del nuovo concetto volevano inserirlo a forza (in verità avevano trovato il posto bell'e pronto) secondo i criteri formalistici della pura visibilità, nel quadro, precedentemente immaginato dal Woelfflin, del graduale passaggio dal Rinascimento al Barocco. E, date le premesse, il Manierismo si prestava moltissimo a far la parte di « stadio critico di evoluzione ».

Sebbene non sia costume di certa critica d'arte affaticarsi troppo nel conseguire una precisa coscienza dei valori e nel risolvere il problema « poesia-non poesia » che tanto maggiormente interessa la sorella critica letteraria, per quel che riguarda il Manierismo non pare ci sian mai stati dubbi nel considerarlo come una manifestazione anti-artistica e nel negargli ogni possibilità di esprimersi poeticamente. E' solo in questi ultimi tempi, ansiosi, anche troppo, di « rivalutazioni », che si è cominciato, non senza qualche scrupolo, a riguardare con un certo interesse ad alcuni atteggiamenti di quel lunatico mondo di artisti attirati, più che altro, dalle sconcertanti manifestazioni di una strana e rigogliosa fantasia.

Un rapido sguardo a quanto è stato scritto sul Manierismo non ci da certo un esempio di limpidità e di coerenza. Nella sua carriera non lunga di parola scientifica quel termine è servito per indicare ora uno « stile » ora un « non-stile », gli è stato conferito a volte una significazione qualitativa a volte una significazione storica, ha mantenuto in alcuni casi quel valore di indicazione negativa che aveva sin dall'origine, ne ha acquistato, in altri, uno positivo. Ma a parte queste fluttuazioni subite dal concetto astratto, si è manifestato, ripeto, in questi ultimi anni, un sempre maggior interesse per i pittori manieristi: si sono pubblicate monografie e studi particolari e generali, si sono organizzate mostre. Se il concetto serbava ancora, nella mente dei suoi esegeti, un significato negativo, si dava il caso di non pochi artisti che, pur essendo considerati manieristi, venivano rivendicati tra i valori più vivi dell'arte figurativa (1).

La causa prima che fa riuscir vane e inconclusive le molte considerazioni sorte intorno al concetto di Manierismo non sarà difficile individuarla in quel formalismo astratto e schematico che a tale concetto ha dato vita; la prima mossa sbagliata che rivela sin dall'inizio tutto il lato negativo di quel macchinoso procedere è l'aver incluso il Manierismo nel chiuso sistema di evoluzione Rinascimento-Barocco. Da una tale inserzione nascono non poche pericolose conseguenze che costituiscono una serie di lacci e tra-

bocchetti dai quali la critica che si è esercitata sull'argomento non ha mai saputo felicemente disimpegnarsi. Non è inutile, perciò, spendere qualche parola in proposito.

La prima pericolosa conseguenza è stata questa: l'esigenza di includere il Manierismo in quel sistema di concatenazione formale trovava le sue ragioni in una visione della storia dell'arte che offrisse uno svolgimento genetico dotato di stadi di evoluzione con una compiutezza di passaggi quali solo si riscontrano nella storia naturale. Per passare dall'astrazione Classico alla astrazione Barocco era necessario un collegamento che ben prendeva figura nell'astrazione Manierismo; e per individuare questa terza astrazione in modo che fosse rispondente al suo compito non v'era altro mezzo che elencare una serie di modi formali costituenti il passaggio dalla forma A (lineare, superficiale) alla forma B (pittorica, profonda ecc.). Di qui l'identificare il Manierismo con alcuni procedimenti di stile, astratti dalle singole opere di quel periodo. Ora è chiaro che quei procedimenti, così isolati, erano appena posti come categorie del Manierismo che subito tradivano la loro funzione uscendo, di necessità, dalle linee del percorso obbligato Rinascimento-Barocco. Era troppo facile, infatti, ritrovare tipi di forme del tutto simili in altre epoche ed in altri artisti e ne derivava perciò che la prima conseguenza del tentativo di dare uno stato ed una consistenza storica al Manierismo includendolo in un ben congegnato « passaggio al Barocco » era solo quella di togliere al concetto ogni precisa qualità storica. Fu così che proprio in seno alla critica del formalismo nacque il proposito di intender con quel concetto una categoria artistica o meglio una delle forme generali nelle quali l'arte si divide; per cui si rilevò un manierismo nella scultura greca del V secolo, nella scultura tedesca del tardo trecento; oltre che, s'intende, nell'arte della seconda metà del Cinquecento e così via (2).

Si può anche ammettere che sia leggitimo l'avvicinare tra loro alcune espressioni della storia dell'arte, sebbene lo si faccia quasi sempre così male a proposito, ma a parte il fatto che in ogni caso è un lavoro sterile e privo di qualsiasi fondamento scientifico il render generale un concetto che è nato con un carattere proprio e individuale, questa universalizzazione del Manierismo diveniva pericolosa perchè, proprio nel toglierlo dall'ambito di un preciso periodo storico si correva il rischio di fraintenderne la natura più intima. Era uno sfuggire la considerazione di particolari condizioni, necessariamente tanto diverse per ogni periodo avvicinato, solo per creare una inutile generalizzazione. Tanto più che per scoprire tale Manierismo quintessenziale, che affiorerebbe qua e là in varie epoche, è sembrato necessario considerare qualitativamente l'aspetto di quei tipi di forme ed è risultato a tal uopo sufficiente adoperare, come criterio di giudizio, il concetto di «ma-

nierato » (3), col quale s'è voluto intendere qualcosa al di là del naturale e del logico, un'esagerazione e nello stesso tempo una cristallizzazione (4). E' inutile dire come sia un criterio, questo, che non ha valore alcuno per la espressione artistica allo stesso modo che non valgono per essa le parole *logico* e *naturale*, ed è chiaro come, su questi fondamenti, sia ugualmente privo di valore trarre, dalla considerazione dei vari manierismi storici, la definizione di un Manierismo, universale concetto di stile. Sorgerebbe più spontaneo, e sarebbe come tale più legittimo, adoperare il termine Manierismo per varie epoche in senso più comune, direi semplicemente familiare, in un senso genericamente umano e psicologico, come si adoperano del resto, in tale comoda e dimessa veste da camera, i termini Barocco e Romanticismo. Ma a quest'uso va sottratto ogni valore scientifico. Bisogna dunque adoperare il concetto in senso precisamente storico, riferendolo a ciò per cui nacque, cioè a quelle manifestazioni artistiche che diedero origine alla parola.

Un'altra errata conseguenza aveva origine da quella iniziale posizione formalistica: la costante valutazione negativa del Manierismo (5). Prima di tutto, a causa di quel suo presunto carattere transitorio, di quella sua natura di « stadio critico di evoluzione », gli veniva negata ogni autonomia di stile; in secondo luogo, le nuove teorie non si allontanavano dalle antiche nell'affermare che all'epoca classica era seguìto un periodo di pieno esaurimento, una vera e propria morte dell'arte. In questo senso la critica sul Manierismo non aveva subìto deviazioni sin dal tempo nel quale i Carracci erano considerati i risuscitatori della pittura. Non v'è dubbio, del resto, che la parola e il concetto di Manierismo nacquero con intenti reprobativi. Molti altri termini erano nati, similmente, come simboli di bruttezza e di perversione artistica: Gotico, Barocco, Romanticismo (6). L'etimologia del nostro va ricercata in « maniera », così come l'adoperò il Bellori che la privò per la prima volta del senso positivo vasariano (7) nel definire gli atteggiamenti pittorici del michelangiolismo. Ma quando dal generico « far di maniera » si creò il vocabolo in « ismo », esso servì ancora per contrassegnare, con inflessione negativa, un periodo di decadenza, quello stesso che era inviso al Bellori, che va all'incirca dalla prima metà del Cinquecento ai primissimi anni del Seicento.

Se non era, dunque, nuovo il ravvisare nei manieristi, senza affaticarsi troppo nelle distinzioni, dei corsivi divulgatori della tradizione pittorica romana, degli imitatori manierati delle forme dei grandi del Rinascimento, Raffaello e Michelangelo, dove la vecchia teoria rivelava il suo aggiornamento, e in verità non c'era da compiacersene, era in quel considerare un anticipo o una preparazione del Barocco tutto ciò che di originale veniva rilevato nelle espressioni artistiche di quel periodo. Tanto bene, in quel

caso, si identificava il concetto di Manierismo con quello di decadenza, che ogni accenno pittorico cui si conferisse un valore positivo non era ritenuto proprio del Manierismo, ma solo un preludio dell'età susseguente. Era negata specialmente ai manieristi la possibilità di giungere all'espressione di una propria personalità creatrice (8) e li si accusava di portare le forme raffaellesche e michelangiolesche ad una cristallizzazione e, mediante l'esagerazione, al decadimento: proprio nella crisi nata da questo decadimento erano da ricercarsi le origini, anzi addirittura le « ragioni » del Barocco. Esagerazione, cristallizzazionc, innaturalezza: tutti vocaboli del linguaggio naturalistico e psicologico che venivano, naturalmente, a conferire un aspetto extra-artistico al configurarsi del rapporto, così astrattamente posto, tra Rinascimento, Manierismo e Barocco.

Questo rapporto, istituito da una critica che dalla storia della visione andava fatalmente scivolando verso una « storia dell'arte senza artisti », eludeva volentieri la considerazione di singolari relazioni storiche e dall'esame delle categorie visive e dei tipi formali sconfinò talvolta nel campo della morale e in quello della concezione dell'arte. Ciò che la vecchia critica del classicismo e del naturalismo interpretava come un abbandono dello studio della natura o una rinuncia all'idea della Bellezza, fu individuato dalla moderna come una scissione di quell'equilibrio che aveva raggiunto il Rinascimento. Ci si avvicinava così maggiormente al punto vivo del problema; ma se, per configurare storicamente questa scissione, si abbandonavano gli schemi ormai vecchi del formalismo, si proponevano, in loro vece, delle giustificazioni etiche che, perchè del tutto eterogenee, lasciavano altrettanto insoddisfatti. Così, i termini dialettici di quell'equilibrio erano posti, da alcuni, nella funzione della fantasia da una parte e nell'elemento imitativo-naturalistico dall'altra (9), da altri nell'arte e nella conoscenza, nel problema artistico e nel problema conoscitivo (10): il dualismo, che avrebbe trovato nel Rinascimento un'unità *etica* veniva a dissociarsi nel Manierismo, in quell'esasperata ansia intellettuale che sarebbe indice di rilasciata moralità (11).

Nel porre così la questione avveniva che molto spesso Manierismo non era chiaramente distinto da altri termini più generici, quali eclettismo, imitazione manierata, michelangiolismo, raffaellismo; anzi con questi veniva talvolta addirittura ad identificarsi. Non c'era, del resto, alcuna difficoltà a confondere insieme questi termini perchè, come è notissimo, tali caratteristiche di eclettismo e di imitazione, di asservimento ai canoni raffaelleschi e michelangioleschi, furono programmaticamente esposte dagli scrittori di arte di allora, dai pittori, scultori, architetti stessi di quella tendenza, in trattati e in esposizioni teoriche. Le citazioni sarebbero facili quanto superflue. Ma proprio per confondere i fatti dell'arte con i movimenti letterari e culturali che li fiancheggiarono senza approfondire lo spirito che presiedeva tali moventi, nacque, nella maggior parte della critica sul Manierismo, un'identificazione di questo concetto con quelli di eclettismo ed imitazione; e l'aspetto che gli deriva da questa identificazione, un aspetto cioè vago e generico, è quello più comune e corrente.

Per distinguere Manierismo da « eclettismo » e da « imitazione manierata », basta por mente che, nello svolgersi degli eventi artistici, ogni grande personalità ha fornito argomenti figurativi a tutto un periodo, determinando in qualche maniera l'espressione di un gruppo più o meno numeroso di artisti. Se questa è una chiara condizione universale, è vero altresì che nei manieristi c'è qualcosa per definire il quale non basta ricorrere a quei termini che contrassegnano di solito le schiere dei seguaci e degli imitatori. Per un cospicuo gruppo di artisti del Cinquecento il termine Manierismo ha potuto assumere un significato a sè, una qualifica particolare, che ci indica un fàtto preciso e concreto. Quando noi diciamo michelangiolesco o raffaellesco diciamo molto di meno di quanto non possa suscitare nella nostra mente la parola manierista.

Bisogna dunque desistere una volta per tutte dal considerare il Manierismo in una così astratta relazione con il Rinascimento e con il Barocco e ammettere, tanto più semplicemente, che quell'epoca e quello stile affermano un nuovo gusto, una nuova sensibilità, un nuovo modo di intendere e di esprimere le cose. Al vecchio luogo comune della manierata e sterile imitazione dei modi del Rinascimento gioverà sostituire la considerazione attenta delle particolari condizioni culturali e spirituali nelle quali vennero a trovarsi i Manieristi e l'esame della loro posizione storica nei riguardi del Classicismo, di Raffaello e di Michelangelo. Invece di condannare il Manierismo di sterilità, di impossibilità di esprimere vere personalità creatrici si rivelerà cosa più utile il rendersi conto dei suoi lati più originali, il ricercare ciò che di nuovo ebbero da dire quegli spiriti fertili ed irrequieti. La possibilità di esprimersi individualmente, e in maniera quant'altre mai singolare, non fece difetto ad alcuni artisti di quel periodo, e a non pochi. Ma ciò che costituisce il fondo comune della loro arte non è certo da individuarsi in una stretta dipendenza stilistica da Raffaello o da Michelangelo bensì in quella affinità di tendenze e di intenzioni alla base della quale una cosa sola va ricercata: un comune atteggiamento spirituale nell'esprimersi figuratamente.

La sola realtà dunque che può assumere la parola Manierismo è quella che le è conferita dall'illustrazione di un atteggiamento spirituale. Solo indicando uno spirito ed una sensibilità manierista, e appigliandosi a questi fatti come punto unico di riferimento, è possibile usare il termine con vali-

dità universale e secondo un significato storico. Dico secondo un significato storico perchè questo spirito manierista, con le caratteristiche che lo configurano, non può essere distolto da un insieme di circostanze che si svolsero in un preciso numero di anni e fecero sì che la sua apparizione si riscontri solo in una ben delimitata epoca della storia figurativa.

Come tale, è inutile proclamare il Manierismo un valore o un disvalore in assoluto o addirittura « un non stile » come più volte s'è fatto. In ogni epoca della storia dell'arte e della letteratura vi sono state tendenze, come questa, che si possono chiamare comuni o generali e che provocarono sempre quella affinità di espressione cui si suole dare appunto il nome di scuola, di gusto, talvolta anche di moda; ma non credo che per questo si possa considerare un limite all'arte o alla poesia quegli atteggiamenti e quella comune cultura che di queste tendenze formano l'essenza. Ciò che è veramente arte in quanto tale sfugge ad ogni denominazione generale e una volta riconosciuto questo mi sembra privo di fondamento dare una qualifica di « non-stile » al Manierismo basandosi su di un giudizio aprioristico della condizione del suo esprimersi.

II

Un esame dei fatti del Manierismo induce a considerare quel momento complesso in cui la civiltà del Rinascimento si ripiega su se stessa, filtrando in lambicchi preziosissimi di sottigliezze intellettuali quei motivi che, da circa un secolo, le avevano dato vita. Nel fervido crepuscolo della cultura rinascimentale, gli ideali umanistici si cristallizzarono in studiatissime alchimie; le ampie volte sonore della costruzione aulica eretta dal classicismo che echeggiano di ammonimenti imperiosi, quasi intimidatori, vedon muovere un'eletta schiera di spiriti preziosi ed irrequieti, compiaciuta dei vezzi ostentati di un'anarchica spigliatezza che s'appresta a volgere in simbologia sottile quegli stessi fatti nei quali il Rinascimento aveva riconosciuto, scoprendoli, la propria nuova umanità. Un'ansia d'esprimere, soprattutto, la rarità singolarissima del movente intellettuale, un fervore di ricerche periferiche e lambiccate, la studiata inserzione di motivi sentimentali estranei ed inquietanti, il calcolato intrecciarsi di eleganza crudele e di sensuale misticismo, di grazia e d'orridezza, di liberissimi capricci e di concettosità archeologiche, si compongono di un'atmosfera rarefatta, irrespirabile (12).

Se, come ho detto, furono fatti, questi, che sorsero sul terreno della cultura rinascimentale, è chiaro tuttavia che non si può trovare ad essi altra origine che quello stesso atteggiamento spirituale che li condizionò, ed è chiaro altresì che essi non possono offrire alcun diretto o immediato rapporto di causalità con il Rinascimento o, tanto meno, con fatti eterogenei della storia contemporanea. Ma nel ricercare una « causa » o una « ragione » al Manierismo non pochi critici si sono perduti per contrade estranee e diverse. Pareva gran sacrificio allontanarsi dalla convinzione che esso rispecchiasse un qualche fatto della vita pratica, che la sua espressione di « decadenza » derivasse da un contemporaneo decadere della morale, del costume e della politica persino (13). Non importa ora soffermarsi sui vari motivi, elaborati con tanta ingegnosa fatica, per giustificare ciò che era considerato il trascorrere senza vincoli dell'arte figurativa giù per una inevitabile china,

sui diversi paralleli escogitati con fatti della vita e della storia cinquecentesca: nelle linee in cui era contenuto il problema, è chiaro quanto fosse sterile lavoro cercare una causa o un parallelo all'atteggiamento spirituale del Manierismo, fare di questa tendenza artistica un indice del decadere della società cortigiana o una espressione della controriforma. Sarebbe sfondare un uscio aperto il dimostrare come tutte queste cose poichè addotte con principii e metodi deterministici non sfiorino nemmeno il problema. Ciò che invece maggiormente c'interessa è il constatare come ogni volta che si è inteso giungere al punto vivo della questione, desistendo saggiamente dal ricercare una causa al Manierismo nel senso esteriore o psicologico, per fermarsi sui fatti più concreti della vicenda artistica, si è elusa troppo spesso un'approfondita considerazione di quei fatti, nel loro svolgersi storico, per chiudersi nella facile costruzione di uno schema. Si è considerato cioè il Manierismo come un fenomeno iniziatosi dopo Raffaello e Michelangelo, e in quel « dopo » oltre al senso cronologico, anche quello inesatto del resto, perchè troppo vago, si celava il significato di uno stretto rapporto causale.

Alla base di questo chiuso procedere del ragionamento non sarà difficile riconoscere ancora una volta quella tenacissima astrazione, tanto cara alla critica formalistica tedesca, che poneva il Manierismo come un necessario termine di passaggio tra il Rinascimento e il Barocco. Raffaello e Michelangelo s'identificavano col pieno sbocciare del Rinascimento: i manieristi ne rappresentavano il malinconico sfiorire e l'inevitabile appassire, divulgando e « degenerando » le forme dei due artisti. Così fortemente, dunque, era radicata l'eredità vasariana in quelle manifestazioni della critica, che il pensiero si modellava ancora, inevitabilmente, sull'aspetto organico e naturalistico dell'evoluzione. Ma si vedrà come diversamente stessero le cose; si vedrà cioè come quei modi espressivi, quello spirito che si può chiamar manierista, non solo lo troviamo già, pienamente espresso, in alcuni aspetti di Michelangelo ma che non sarebbe nemmeno del tutto esatto l'affermare che i primi manieristi lo derivassero da lui: la realtà è che si orientarono verso un'espressione che era nata solo da un comune sentire. Lo svolgersi, poi, di Michelangelo sorpassa i limiti cronologici entro i quali operò la prima generazione dei manieristi e determina, con le opere della tarda attività, coi nuovi motivi che s'iniziano nel Giudizio e più pienamente si svolgono nella cappella Paolina, molti modi espressivi della seconda generazione, lontani, e non poco, da quelli della prima.

Ben diverso, invece, sarà il discorso a proposito dei rapporti che incorsero tra Raffaello e il Manierismo; non si mancherà d'accorgersene, esaminando le sue opere tarde o addirittura quelle, ove s'inserisce, a volte inscin-

dibile, la collaborazione degli allievi e che maggiormente perciò dovrebbe prestarsi all'individuazione di motivi manieristici dato che molti di quegli allievi, appunto, quali ad es. Giulio Romano o Pierin del Vaga, sono considerati, spesso, artisti del Manierismo.

Guardiamo, dunque, le opere tarde di Raffaello e dei suoi collaboratori, guardiamo specialmente le Loggie.

La forma è portata alla massima semplificazione sentimentale, ad una naturalezza sicura e senza vincoli, ad una calma elencazione delle cose. L'equilibrio compositivo è subito raggiunto con tanta certezza, nella ricerca della soluzione più semplice e naturale, che i risultati sfiorano da vicino le impersonali manifestazioni d'un genio anonimo, senza storia. Ma in quella serena riproduzione di un mondo prefigurato, traluce una divina chiarezza mentale, che è la mèta felicemente toccata dopo il ricomporsi dei tempi del lungo cammino della cultura e che par riprodurre un'immutabile sostanza figurativa, sicuro patrimonio interiore. Una cultura, dunque, così certa di se stessa, così padrona dei propri mezzi, che esclude ogni dramma culturale, non si volge, curiosa, al cammino percorso, ma coscientemente sente di essere il termine estremo di quel cammino, sente vivere in se stessa la pienezza della propria attualità e giunge così alla massima semplificazione, avvicinandosi talvolta, sino ai limiti del possibile, per la parte secondaria riconosciuta all'esecuzione, al proprio estremo: l'immediatezza, guidata dalla tradizione, dell'arte popolare. Le cose sono rappresentate nella loro manifestazione vitale più ovvia, con una serenità di pensiero che è pieno accordo fra intenzione e mezzi d'espressione, che fra questi e quella esclude ogni momento intermedio. Persino del michelangiolismo, entrato ad interferire nell'espressione di Raffaello tardo, che cosa resta, per esempio, nelle Logge? V'è accettato come un dato di cultura assimilato e ormai remoto, si compone nell'intimità più segreta dell'espressione, non porta alcun accento di incoerenza o di crisi. E così l'antico: Se Dio è identico ad un agitato Zeus alessandrino e se i vecchi patriarchi sono ammantati nel gesto grave dei filosofi dell'antica Grecia, è in questa loro apparenza che diverranno dominio della tradizione iconografica del cattolicesimo, inserendosi così persino nelle rappresentazioni popolari; con quella stessa naturalezza con cui la Giudea e l'Egitto erano state trasposte tra le querce e i cespugli della campagna romana, in vista del Tevere o del Soratte. Ciò che più stupisce, in quegli affreschi dove l'idea raffaellesca è interpretata quasi sempre da Giulio Romano e tradotta talvolta, dai disegni di questo, nell'esecuzione molto spesso sommaria del Penni, è la certezza del risultato che doveva precedere il termine della creazione e che traspare dall'infinita e tranquilla sicurezza del racconto. Sicurezza che lascia un margine preciso e consono alla divagazione: il fanta-

stico, ad esempio, l'imprevisto dei paesaggi, inventati, variati, che pongono un problema ambientale sempre nuovo, si potrebbe pensare che dovesse suonare come un'incrinatura o fornire una pericolosa distrazione, in confronto agli schemi formali, prefigurati, inevitabili, che, nella loro semplicità, testimoniano esser gli ultimi, nobilissimi frutti d'una lunga tradizione figurativa. Invece, proprio per quella suprema sicurezza, per quell'inimitabile equilibrio fra volere e fare, i paesaggi entrano intimamente e indissolubilmente a far parte di quell'eletto mondo, apprestando l'ambiente «unico» ove quelle figure possan vivere la loro vita nobilmente colta ed astratta (*figure 1-5*).

E' chiaro che era una strada, questa, che mai avrebbe condotto, direttamente, al dramma culturale, all'inquietante, esasperata espressività dei primi manieristi. Non v'era possibilità di comunicazione tra il mondo che Raffaello e i suoi allievi andavano creando in Roma intorno al 1520 e quello dei manieristi contemporanei o del decennio successivo. Fra i primi manieristi solo il Parmigianino trasse alcuni elementi del suo stile dalle « stanze », ma non fu che più tardi, coi manieristi della seconda generazione, quando il centro pittorico di questo movimento si spostò da Firenze a Roma, che le idee raffaellesche entrarono a far parte del prezioso e complesso bagaglio culturale del Manierismo. Ma non ebbero valore determinante: furono accettate per i suggerimenti di un pacato calcolo stilistico, nella loro qualità di « storia », e agirono, se mai, come un freno, come un invito a concentrarsi su serene regole formali. Se, per fare un esempio, il semicerchio di figure e il corrisponder dei due cerchi, degli angeli e dell'architettura, che coronano l'Assunta di Daniele da Volterra alla Trinità dei Monti, sottintende una sua origine dalla Disputa del Sacramento, quell'intelligente meditazione d'una idea raffaellesca ci riporta ad uno dei momenti più raccolti ed interiori della pittura verso la metà del secolo.

Il raffaellismo coltivò sempre gli aspetti più eruditi dell'espressione manieristica, avviandola a quella meditazione sull'archeologia che s'originò dalla commossa scoperta, iniziatasi appunto circa il secondo decennio del Cinquecento, di un nuovo aspetto del mondo classico. Si scoprì in quegli anni, il sottile gusto decorativo dell'età imperiale, e dalle « grotte » esquiline e dalle catacombe, dalle tombe augustee e del tardo impero, da monumenti che non avevano suscitato, prima d'allora, che un'ansiosa ricerca di norme costruttive, i primi scolari di Raffaello, Giovanni da Udine, Polidoro, Giulio Romano, Pierin del Vaga, trassero elementi per quel gusto decorativo che sottilmente giuocava sull'alternarsi di stucchi, di pitture, di puri elementi di decorazione e che, per la durata di tutto il secolo, fornì i termini immutabili per quel genere d'espressione. In quanto agli aspetti « manieristici »

dei seguaci di Raffaello, bisognerà ricercarne i motivi proprio in quegli atteggiamenti che maggiormente s'allontanano dalle idee del maestro o là dove s'accostano a quel modo di sentire che altri pittori avevano accentuato ed espresso.

Si può dir corrente l'opinione che il Manierismo dia i primi segni di sè intorno al secondo decennio del Cinquecento. Accanto alla conchiusa e serena unità di ritmo di fra Bartolomeo e di Andrea del Sarto, mentre Raffaello raggiungeva in Roma quella meditatissima sintesi che resterà sempre uno dei paradigmi più limpidi del Classicismo, si fan strada, nel breve giro di quegli anni, le prime manifestazioni irrequiete di un sentimento drammatico, mobilissimo, irrazionale. Chè, in verità, la genesi del Manierismo, la sua prima concreta apparizione, è un fatto repentino, ha origini quasi improvvise. Non sarebbe facile compito, infatti, ricercare nel Beccafumi, nel Pontormo, nel Rosso, in coloro cioè che furono i primi e riconosciuti responsabili del nuovo gusto, un periodo giovanile, sia pur esso limitato, ove l'educazione classica si dimostrasse con conseguenze decisive: vien fatto se mai di constatare che nelle primissime opere dei tre artisti il Manierismo si può dir già ben vivo e, ciò che più conta, cosciente a pieno di se stesso. E' un fatto, questo, che ci permette di fissarci con esattezza su alcune date, e precisamente sul 1512-14 per il Beccafumi, sul 1513 per il Pontormo, sul 1514 per il Rosso (14). Il privilegio di tanta determinazione cronologica non parrebbe condiviso davvero da altri periodi. Ma se, per secondare le intenzioni d'una obiettività che chiamerei naturalistica, giova soffermarsi su questi anni e sulla primissima operosità dei tre artisti, e cominciare in tal modo le cronache della vicenda storica di quella singolarissima avventura culturale che risponde al nome di Manierismo, è chiaro che una così semplice esposizione di dati di fatto non può lasciarci che inappagati. Come restiamo inappagati di fronte alla tentata giustificazione storica, basata sul noto passo del Vasari (15), dell'interferire dello spirito nordico e dell'influenza delle stampe del Dürer sul Pontormo, spiegazione che ci lascia in debito del dimostrare il perchè si fosse già pienamente preparati ad accogliere da noi, in un momento di dominante classicismo, lo spirito ombroso e tormentato del pittore tedesco (16). Pur accettando una nascita tanto repentina e persuasi appieno dell'inutilità di ricercar « ragioni » a quell'improvvisa scossa che si registrò sui sismografi dell'espressione artistica e minacciò di spezzarli addirittura, proprio quando sembrava che non dovessero deviare dalla linea semplice e serena dell'equilibrio classico, non ci si potrà astenere dal riguardare i fatti da un punto di vista più elevato, nella loro dialettica, indagando la posizione di quegli artisti nella storia e traendone delle con-

clusioni che non sian quelle che suffragano le facili visioni dei formalistici schemi a catena della pura visibilità.

Nascerà per prima cosa, da quest'esigenza, la constatazione dell'originalità del Manierismo, che vediamo come una nuova forma di fantasia e di sensibilità che si fa urgente e cerca di esprimersi, e verrà fatto, molto naturalmente, di ricorrere ad una di quelle antitesi così care alla critica, che riescono il più delle volte ad arbitrarie e inconclusive genericità ma che sono anche, e molto spesso, qualora non si metta da parte il fattore storico, utili, direi indispensabili approssimazioni. Antitesi che si configurerà in questo caso, fra il classicismo e l'incipiente Manierismo. Non ci sarà difficoltà infatti a definire anticlassica l'espressione di quegli spiriti lunatici e irrequieti. Di fronte alla sicura coscienza di una propria validità universale, che è del Classicismo, di fronte alla considerazione unitaria e totale della vita, accolta in un sistema di armonica naturalezza, si pone, tormentoso, il vagare di un sentimento irrequieto, solitario, inappagato; cade quella certezza di dare espressione individuale e compiuta bellezza formale ad un complesso di sentimenti e di pensieri che l'artista sa di condividere con il suo pubblico, sicuro di perseguire una verità limpida e cristallina, di natura universale. Quell'apice classico, che ebbe maggior pienezza di vita in Italia tra il 1510 e il 1520, non regge oltre quegli anni, l'ideale misura svanisce, nuove forme di gusto, di sensibilità, di fantasia, si fanno strada in una nuova espressione: il Manierismo (17).

E' chiaro, ora, che se si dà a Manierismo il « valore » di anticlassicismo e se si pone mente a ciò che il Classicismo significava allora in Italia e di conseguenza al giudizio che una definizione di anticlassicismo comporta, è chiaro, dico, che se si imposta in tal modo la questione, si è indotti a considerare i fatti su di un piano di importanza di fronte al quale vengono in certo senso a scadere i valori che si possono ritrovare nelle giovanilissime opere del Beccafumi, del Rosso, del Pontormo. Sarà necessario rifarsi, allora, a colui che della deviazione dal Classicismo fu il primo e il massimo artefice: a Michelangelo. E non soltanto al Michelangelo tardo, dal quale il Woellflin vide dipartirsi una così disastrosa influenza (18); non al Michelangelo della pietà Rondanini o della Deposizione del Duomo di Firenze, nel quale il Dvoràck vide trascorrere un soffio di cristianità medioevale (19), non insomma ad un Michelangelo « degenerato » o comunque allontanatosi da un proprio iniziale classicismo, ma bensí a Michelangelo nella sua integrità, a tutte le sue opere che fin dalla Centauromachia illustrano un cammino coerente e ininterrotto. Perchè noi non ci azzarderemo, come il Dvorák, a chiamar classiche le sue opere giovanili, se già proprio nella Centauromachia s'agita una tormentosa insofferenza a fermare in un « finito » formale delle immagini che non appaiono più nella loro causalità di natura, e per le quali cade molto più acconcio un ricorso a Giovanni Pisano che non ad un sarcofago dell'età imperiale. Ciò, poi, che tra il 1508 e il 1512 si va svolgendo nella volta della Sistina, dal « Diluvio » agli « antenati di Cristo », e che poi si matura, esasperandosi, nel « Giudizio » è la convinzione tragica e silenziosa di una propria solitudine, è la sfiducia nella naturalezza, nell'umanità, nell'universalità del proprio tempo. Ogni accenno al calore cordiale di una vita contemporanea che coincida, senza sforzo apparente, col mito, è impensabile; l'altiera certezza dell'impossibilità di condividere i sentimenti e i pensieri comuni è ovunque, nè mai traspare, a conforto, il pensiero che una chiara validità universale sia l'appannaggio di quel mondo. Quella visione solitaria e rischiosa comportava un rapporto complesso con la natura, non già subserviente ma ossessiva, non accettata come una «realtà » ormai sistemata che fosse specchio vitale ad un « organizzato » e in sè perfetto microcosmo dell'intelletto, ma animata da una vita contrastante, crudele, demoniaca, affermata in una sua ignota inconciliabilità. L'inumana, stupefatta genia che svolge il muto dramma del « Diluvio », ove ogni simile nega al suo simile la disperata illusione della salvezza, colpendo, ricacciando in acqua, uccidendo, non è solo da una rappresentazione così evidente della naturale crudeltà umana, che trae quel senso di un mondo desolato, senza speranza, ove si leva, non lieto ma sinistro, il braccio profetico di Noè che sembra preludere ad una biblica, disumana salvazione, inizio di nuove calamità; ma da quella demoniaca vitalità animale della sua essenza — la natura — preoccupante, isolata, tormentosa. Quell'unitario equilibrio dialettico raggiunto tra natura ed intelletto, che fu il segreto felice di Raffaello, una volta spezzato da una così grandiosa ansietà dell'inconciliabile, stenterà un pezzo a ricomporsi: bisognerà giungere, forse, sino all'olimpico mondo di Nicola Poussin.

Ma per ritornare al nostro discorso, se fu, dunque, Michelangelo il primo autore della deviazione dal Classicismo, mi guardo bene dal dire con questo che egli fu un manierista o che i manieristi furono solo dei michelangioleschi. Michelangelo s'era incamminato per una strada ove non pareva che alcuno potesse seguir da vicino la sua anima altera e solitaria. La sua individualità, cioè il suo problema espressivo, non era cosa da cogliersi alla prima e dal primo venuto o da diffondersi, comunque, in un comune linguaggio; ma un fatto oltremodo essenziale, è che egli aveva creato un mondo figurativo il cui aspetto formale, la cui « esteriorità » direi, era tale che non solo non ammetteva d'essere ignorata o di rimanere un fatto isolato, ma costituiva un punto d'arrivo che non poteva dar luogo ad elusioni, dinnanzi al quale era impossibile retrocedere. Lo scoprimento della volta della

Sistina era, in altre parole, un fatto più clamoroso e infinitamente più ricco d'echi che non l'apertura delle stanze di Raffaello. Se classicismo e anticlassicismo sono momenti dello spirito umano, appartenenti ad ogni uomo, è certo tuttavia che a Firenze, a partire dal terzo decennio del Cinquecento, gli spiriti delle nuove generazioni erano più inclini ad assumere un atteggiamento anticlassico, ed è certo che il mondo di Michelangelo era destinato a fornir elementi di espressione più di quanto non lo potesse il mondo, pur in apparenza tanto più comunicabile, di Raffaello (20). Giovani come Pontormo o come Rosso o come Bronzino trovarono nella propria inquietudine intellettuale un riflesso della tormentata e ansiosa moralità michelangiolesca. Se fu dunque da Michelangelo, e quasi esclusivamente da lui, ad attingere l'espressione del Manierismo, ciò accadde perchè il sentimento irrequieto e vagante di quegli artisti s'era subito rivolto, senza esitazione, al mondo che egli aveva creato. D'altra parte, il ritrovare nei primi manieristi un sentimento così mobile e vivo è fatto sufficiente per riscattarli da un'indicazione di semplice michelangiolismo, cioè dall'accusa di essere corsivi e superficiali imitatori dei procedimenti stilistici di quell'artista.

E' certo, ripeto, che le intenzioni di Michelangelo eran tali che mai avrebbero potuto costituire la comune atmosfera d'una unitaria corrente di cultura artistica. Il suo discorso s'era sempre mantenuto, di necessità, più nei termini d'un assorto soliloquio che in quelli d'una oratoria certa di trovar comprensione. Quel platonismo astratto, quella solitaria e disperata moralità biblica che sostentavano il suo mondo tormentoso, non eran fatti che potessero propagarsi al di là della sua personalità. Dell'avvinta ansia michelangiolesca non v'è traccia nei manieristi: è solo la comune esigenza di trascendere la forma classica per inquietudine sentimentale che li fa gravitare intorno a lui. Ma alla « terribilità » di quell'ispirazione si sostituisce l'incredibile fiorire d'uno spirito bizzarro, concettoso, svagato; sopravviene un escogitare fertilissimo di calcolate sottigliezze stilistiche, di grazie ambigue, di complesse e capricciose eleganze: la ricerca d'una nuova Bellezza (« Bellezza è null'altro che una certa grazia vivace e spirituale » dice il noto passo del Lomazzo). I risultati vertono su di un piano intellettualistico e decorativo a un tempo.

Quegli atteggiamenti, poi, che l'espressione del Manierismo attinse dalla volta della Sistina o dal Giudizio si spogliarono dell'aspetto tetro ed ossessivo nel quale li aveva confinati l'altera e solitaria intenzione michelangiolesca, per disciogliersi nei molti aspetti vivaci di una vena facile e spregiudicata: non agivano più come elemento di crisi ma erano accolti con una compiaciuta curiosità che faceva del suo meglio per acuirli ed esasperarli; entravano, in altri termini, a far parte di uno scaltro calcolo stilistico.

V'è specialmente un atteggiamento che i manieristi, a modo loro, condivisero con Michelangelo, un atteggiamento che, una volta fissato, maggiormente facilita la comprensione di quel periodo; perchè in parte ne configura l'individualità e, al suo primo manifestarsi, ne segna la nascita e l'originaria condizione stilistica. Quei modi di eletta preziosità espressiva che suscitano, nel complicarsi segreto di allusioni ambigue e sottili, l'involuta molteplicità d'accento di tanti dipinti del Manierismo, oltre che da un rigoroso e aristocratico intellettualismo formale, derivano da un particolare contenuto sentimentale di quelle opere. V'è in esse la deliberata volontà di illustrare, direttamente o per via d'accenni d'una esplicita allegoria delle forme, la complessità di un mondo morale che trova esito alla sua allucinata sensualità nell'esprimersi figuratamente. L'espressione pittorica riesce un mezzo adatto, anzi adattissimo, per esternare la torbida intellettualità dell'artista, per concretare, direi, le manifestazioni più ossessive di una sessualità ambigua e tormentosa. Non a caso, d'un'opera michelangiolesca, alcuni moralisti cinquecenteschi dissero: « porcheria del maestro di tutte le porcherie, Michelangelo ». So bene che l'indicazione di un particolare atteggiamento morale e intellettuale non ha, di per sè, alcun valore per la storia della pittura: ma alla radice dell'espressione pittorica del Manierismo s'intrecciano fatti morali e intellettuali indissolubilmente congiunti e determinanti. Non è facile, penso, sottrarsi alla considerazione di tali fatti poichè è proprio alla presenza di questi che molte opere del Cinquecento debbono l'aspetto essenzialmente « manieristico ». Non intendo certo qui dare importanza a quelle manifestazioni in se stesse, che sono umane ed eterne e come tali presenti in ogni tempo; ma un punto vivo del Manierismo è proprio nel decisivo interferire di queste nell'espressione artistica. Molte opere indicano esplicitamente il desiderio di esprimere nel mondo figurativo l'ambiguità tormentosa di un mondo morale le cui manifestazioni erano state relegate, prima d'allora, nell'esplicarsi privato e circoscritto del costume. La complessa moralità di questo mondo, che aveva provocato in Michelangelo la crisi cupa e taciturna di un'anima religiosa, mentre aveva dato luogo, nei manieristi, all'accettazione piena e senza scrupoli di una esasperata sensualità, noi la rileviamo dalle opere, non dalla biografia degli artisti. I documenti di questa potranno fornirci tutt'al più suggestioni non inutili, così che non sarà privo di qualche illuminazione il conoscere l'ambigua sessualità di molti di quegli artisti, o il ricordare fatti d'altra ma non diversa natura: per esempio che il Rosso dissotterrava nottetempo i cadaveri dal cimitero di Borgo San Sepolcro per studiarne i corpi in decomposizione (21); che il Parmigiano morì impazzito per il fallimento dei suoi tentativi di alchimia e di magia (22).

Un'accolta nobile e silenziosa di creature soffuse della strana bellezza di improbabili fiori di serra, nati dai laboriosi incroci di un fantastico alchimista-orticultore, popola la bizzarra illusività minerale del mondo figurativo di quel primo Manierismo. Ambigui adolescenti dal corpo tenero e flessuoso di giovanetta, assorti nella contemplazione della loro immacolata purezza lineare, fanciulle vigorose, armate di corazza, imprescindibili, nel loro aspetto, dal prezioso corredo di araldiche acconciature, volti demoniaci di vecchi spiritati dal corpo giovanile e prestante, torbida e sfacciata consapevolezza di teneri visi adolescenti, promiscuità di atteggiamenti che per nulla celano il loro esplicito erotismo. La serenità che è data dall'immediato rapporto fra il pensiero e la realizzazione è scomparsa, dando luogo alla coscienza sottile e raffinata di un mondo dolorosamente complesso. Ogni opera illustra un lungo cammino culturale, presuppone l'affiancarsi dell'arte figurativa alle manifestazioni più intellettuali ed elette del contemporaneo mondo della cultura.

Ma a parte quell'atteggiamento che i manieristi condividevano, sia pure in una così diversa sfumatura di sentimento, con Michelangelo, la loro indicibile inquietudine spirituale trovò maggior campo di sbizzarrirsi in fatti d'ordine più esteriore e decorativo. Per la perduta immediatezza, la forma assume aspetti strani e bizzarri, ne nasce una continua trasposizione dei dati naturali nell'involuto svolgersi decorativo delle immagini. Le figure umane si avvicinano alla cristallizzata parvenza degli oggetti, all'elegante curvarsi delle anfore; le anfore e gli oggetti, i mobili e persino gli indumenti, animati da una concentrata espressione umana, assumono l'aspetto ammiccante e caricaturale di mostri nuovi e deformi. Una grazia crudele e disumana contorce le membra, le assottiglia, le allunga, le curva, piegandole alla necessità dello stile nell'ansia di una preziosa dignità formale. Gli elementi decorativi e le figure umane sembrano identificarsi nell'aspetto spinoso e grifagno d'una esacerbata eleganza, carica d'espressività fisionomica, nell'atmosfera rarefatta dell'improbabile.

III

La ricerca d'una particolare eleganza formale e, contemporaneamente, l'esigenza di stabilire i canoni d'un ideale di bellezza sono due motivi paralleli che costituiscono uno degli aspetti più determinanti del Manierismo.

Il dilemma che Pietro Aretino pone nel prologo dell'Orazia

...se più mertano in sè lode di gloria
de la Natura i discepoli o vero
gli scolari de l'Arte...

i Manieristi l'avevano risolto tutto in favore del secondo termine: nelle loro convinzioni teoriche e nel loro operare. Le opere, infatti, illustrano tutte una fortissima volontà formale, certa del possesso d'una regola assoluta e che non dubita affatto d'imporre le proprie leggi alle immagini stesse della natura. Per quel che riguarda le loro convinzioni, quella volontà non è che lo sviluppo di un proposito rinascimentale cui, nel tardo Cinquecento, fu conferito a forza un significato platonico. Il proposito, dico d'una espressione tutta « formale » e tutta astratta che aveva origine dal pensiero che l'artista creasse nella sua mente quella bellezza ideale, quella forma perfetta, che vive, nella natura, solo allo stato di possibilità o d'intenzione. In altre parole il « disegno interno » di Federico Zuccari.

Se il credere che all'arte valga solo trovare le proprie leggi in se stessa era il fondamento teorico del Manierismo, ne derivava un continuo ricorrere a generali criteri di espressione, a formule fisse e prestabilite. Si noterà la necessità imperiosa di uno « stile » e l'affermarsi di molte leggi che hanno perduto ogni rapporto col problema della conoscenza per rivelare una natura essenzialmente artistica, anzi, nel generico formularsi, decorativa. Di qui ciò che si chiamerà più tardi il «far di maniera» e la conseguente qualifica di manieristi, cioè di « scolari de l'arte ». Ma occorre ora tenere presente che quei criteri avevano un'origine che escludeva ogni preventivo calcolo della riflessione perchè erano nati in seno ad un ambiente tutt'altro che accademico e pedagogico, frequentato piuttosto da spiriti estrosi e li-

beri quanti altri mai. Non v'era ombra d'intenzioni accademiche nei primi manieristi: si può parlare invece d'una opposizione nei riguardi dell'accademia di Andrea del Sarto e di Fra Bartolomeo. L'Accademia Manierista verrà solo più tardi, nella seconda metà del Cinquecento, quando quei criteri di espressione, nati da una concentrata e fortissima volontà formale, divennero in un secondo tempo leggi tiranniche dello stile e fornirono, con una lunga serie di modi fissi e imprescindibili, i termini d'una convenzione espressiva che prese proporzioni europee. Furono poste un'altra volta, allora, dopo il così detto Gotico internazionale, le condizioni per un linguaggio universale dell'arte.

I criteri di stile che appaiono con più frequenza nelle intenzioni espressive del Manierismo sono quelli che determinano i canoni di una particolare eleganza formale rivelando la comune ricerca d'un ideale di bellezza. In tale ricerca, come nel Rinascimento, il termine di paragone, la norma che non si discute, l'ammaestramento esemplare, è l'« antico »: la scuola ritenuta più certa quella dell'antichità classica. Ma il modo con cui fu considerata l'antichità e i suoi insegnamenti negli anni del Manierismo differiva alquanto dall'atteggiamento che, nei riguardi di quella, si attuò durante il Rinascimento.

Quegli ideali umanistici che avevano fatto coincidere il nuovo modo d'intendere e d'amare il mondo greco-romano con la nascita di un nuovo mondo spirituale, non sostengono più l'espressione del Manierismo. Era un tempo ormai molto lontano quello in cui il rinnovato amore per l'antichità corrispondeva al nuovo modo di concepire il valore dell'uomo e della vita, al nuovo modo d'intendere il problema della conoscenza. Si riguardano le opere antiche con intenzioni diverse: la rete dei canoni e delle regole s'infittisce e lo spirito s'avvicina piuttosto all'Archeologia, a qualcosa cioè di freddo e di distante; una archeologia, però, sottile, a volte sensuale e decadente che non manca, in momenti non rari, di crear l'illusione dell'atmosfera d'una cultura romantica. Talvolta, in alcune opere manieristiche, i frammenti classici oppure quegli aspetti formali che, sotto il velo provvisorio di un misticismo affettato, rivelano una loro chiara origine dalla statuaria antica, disseminati ad arte nelle rappresentazioni tradizionali del mondo sacro, assumono nuovamente quel senso medioevale di una sapienza sconosciuta e proibita, di una segreta magia.

La poetica rinascimentale aveva riconosciuto negli antichi una norma assoluta; non solo una norma stilistica, ma una norma di vita, di pensiero, di costume. Questo sentimento perde, allo scadere del Rinascimento, la sua forza d'avvio: vengon meno le ragioni di quello straordinario impulso, se ne affievolisce, per così dire, la forza rivoluzionaria, sino a spegnersi completamente mentre, in un ambiente saturo di idee, la cultura si ripiega su se stessa.

L'antichità diviene simbolo, intromissione « letteraria », non priva di una tinta leggera di satanismo talvolta, indispensabile ornamento culturale sempre, atmosfera imprescindibile di gusto, diffusa moda stilistica. L'interesse verso il mondo antico è certo più esteso ma è venuto meno quel sentimento che riconosceva in esso un ideale concreto alla propria ansia di libertà spirituale, un esempio ed una guida per affermare i modi d'essere di una rinnovata umanità (23).

Si inizia la selezione dei capolavori classici: le immagini del Laocoonte, dell'Apollo del Belvedere, dei colossi di Montecavallo, della Cleopatra e del Nilo del Vaticano si diffondono con le copie, le stampe i gessi; ma ciò che indusse il Primaticcio a gettare in bronzo i calchi di quelle statue e a comprar marmi antichi per ordine di Re Francesco non è più quello stesso impulso che aveva indotto il Brunelleschi a spingersi a piedi « così come egli era in mantelletto ed in cappuccio ed in zoccoli » da Firenze sino alle mura medioevali di Cortona per disegnarvi un modesto sarcofago romano di cui gli aveva raccontato Donatello. Alla religione per l'antichità si sostituisce la capziosa moda archeologica: una moda schiva d'ogni ingenuità ma scaltrita e bizzarra che non avrebbe più dato luogo, certo, ad una seconda Hypnoerotomachia Poliphili (24).

All'« antico » s'aggiunge la Sistina tra le autorità maggiori riconosciute dalle nuove generazioni. Da Michelangelo e dalle statue si disegnava e ridisegnava incessantemente, chè l'« indefesso studio di sempre disegnare giorno e notte » era ritenuto il maggior maestro dell'arte. Solo con il perfetto dominio del disegno si poteva ottenere la « bellezza » manieristica. Sino a quando, verso la metà del Cinquecento, non cominciarono a prevalere i criteri della poetica aristotelica, il concetto della Bellezza aveva dominato nel significato platonico di bellezza oggettiva, concetto che fiancheggiava meravigliosamente gli ideali classicisti della seconda metà del Quattrocento e del primo Cinquecento. Una bellezza spirituale e incorporea perchè nata dalla proporzione, che è rapporto immateriale, e che consisteva nell'armonia costruttiva delle linee, delle forme, dei colori, tendenti ad una medesima perfezione naturale e divina a un tempo.

Se questo concetto della bellezza ben secondava la volontà formale delle manifestazioni artistiche del classicismo cinquecentesco, non è più nella medesima accezione che esso ci appare nell'età manieristica. E' certo che la Bellezza del Manierismo non ha ancora come concetto, il significato e l'importanza che avrà nell'età del Barocco e del Neoclassicismo. Nei tratti, nelle opere teoretiche e negli stessi propositi degli artisti di quell'età, vivono ancora i

erano ancora quelli dell'estetica rinascimentale, la « proporzione », per esempio, se si modellava, nelle fonti letterarie, sull'« eurytmia » di Vitruvio, questo Aristotile delle arti figurative, è condotta molto spesso dai Manieristi ad una sproporzione spiritata, ad una complessità ritmica che poco aveva da condividere con il classico ritmo vitruviano. Sin d'allora, del resto, e molto prima del Bellori dunque, si constatò una « decadenza » dell'arte, in modi più o meno espliciti, più o meno coscienti, e si contrappose alla « grande maniera » la « bizzarra invenzione », la « maniera sforzata » e così via. Si sa quante offese lamentassero, gli scrittori del Cinquecento, all'ethos della retorica classica, il « Decorum », che era il concetto centrale della poetica del Rinascimento e tuttavia sopravviveva nelle sistemazioni teoretiche di fine secolo (27).

L'accentuato interesse formalistico, unito all'intellettualismo predominante, portava con sè l'esigenza di creare uno stile comune, una lunga serie di convenzioni formali; esigenza che grandemente si sviluppò nella seconda metà del secolo. La fantasia sembrò allora essere sempre indirizzata verso una particolare maniera di realizzazione che si concretava nell'aspetto decorativo d'una forma frutto d'una acquisita struttura di modi artistici, sì che il compito dell'invenzione era, per così dire, semplificato perchè s'arrestava allo stadio narrativo e al contenuto intellettuale, lasciando il campo così, nel realizzarsi dell'immagine, all'esplicarsi della tradizione di determinati modi decorativi. La mano degli artisti sembrava seguire necessariamente delle particolari movenze, per esprimersi nei termini di un linguaggio aulico, già fissato e trasmesso; anche il tratto più insignificante rivelava un'origine storica e colta, il cosciente adeguarsi ad una tradizione espressiva. Il bisogno di convenzioni formali provocò quei continui ricorsi a fonti storiche, a Michelangelo e all'« antico » o, in genere, a qualcosa di preesistente (28), di già artisticamente espresso. Ogni figura, nella sua movenza, nel suo atteggiarsi in una posa, ha una sua « storia », si richiama a dei precedenti spesso complessi e l'apparenza compositiva della forma supera o elude, talvolta, il significato stesso della rappresentazione provocando nella nostra visione l'intervento della memoria che a quella sovrappone un'altra « storica » immagine. Per le ragioni medesime, il patrimonio formale si arricchisce di quelle figure che, quali obbligate « clausole metriche », non mancano mai, qualora ve ne sia la più piccola possibilità, di intromettersi nella rappresentazione, quali, per esempio, il « Fiume » adagiato in iscorcio in primo piano a destra o a sinistra, il fanciullo aggrappato alla colonna e via dicendo. Si arriva così, andando avanti nel Cinquecento, e specialmente nelle manifestazioni più scadenti del Manierismo, sino a quella che chiamerei una mancanza di reazione nel mondo prestabilito delle forme, l'abbandonarsi cioè passivamente alle particolari movenze di una fantasia grafica che prendeva facilmente la mano e portava di necessità a dati risultati per la sua stessa forza determinante. Alcuni risultati non erano, starei per dire, voluti originariamente, cioè « inventati » dall'artista, ma costituivano la necessaria esplicazione di quella grafia.

Quanto finora s'è detto potrebbe essere interpretato come una condanna del Manierismo ma non bisogna dimenticare che quella « volontà formalistica » che comporta i criteri di stile e le convenzioni formali cui ho accennato è una classificazione empirica che è ben lungi dal fornire una giustificazione esauriente di quel momento artistico. La contropartita di quello astratto stilismo, la sua vera origine, in fondo, è una vivissima inquietudine spirituale, una sottilissima acutezza dell'ingegno che provoca quell'indicibile vena di bizzarrie, di capricci, di esasperazioni sentimentali che costituisce l'aspetto positivo del Manierismo. Ma è chiaro come, nella definizione del concetto storico di Manierismo, non si possa andar oltre la semplice constatazione di questo aspetto positivo. Una definizione ulteriore può esser data solo dalla diretta conoscenza dei vari modi di esprimere quella comune inquietudine, delle diverse sfumature e delle diverse tonalità che, nelle varie opere dei Manieristi, essa assume. Il che equivale alla storia dei singoli artisti e delle singole opere. Solo allora il concetto andrà oltre queste generali classificazioni per animarsi di immagini vive e particolari e divenire così concreto possesso della critica.

Accanto all'unilateralità dell'interesse formale si nota, nel Manierismo, un aumentato interesse per l'« invenzione ». I due fatti sono, per così dire, separati, costituiscono due valori autonomi. L'« invenzione » fa parte, come non mai, del mondo dell'intelletto, vuole addirittura inserirsi nelle categorie dei concetti. L'accentuata volontà formalistica e il particolare valore assunto dal contenuto formano così due poli del Manierismo e danno luogo a due manifestazioni caratteristiche di quel periodo: il virtuosismo e l'intellettualismo.

« E' lecito al pennello trattare le cose della Filosofia favoleggiando; atteso che la poesia e la pittura usano come sorelle i medesimi termini» scrisse il Vasari in un luogo dei Ragionamenti; e in queste parole son còlti con molta precisione due aspetti del medesimo atteggiamento manieristico che trovava la sua condizione nel gran calcolo che si faceva allora sulle possibilità rappresentative e narrative dell'arte, specialmente nella pittura.

Di questi aspetti primo il « favoleggiare », cioè il dilettarsi di «storie» nuove e complesse. Una riprova può ravvisarsene nella fortuna toccata in quel tempo alle incisioni che, in gran numero, divulgavano nuove composi-

zioni e nuovi soggetti. Si pensi come decisamente furono rotti i vincoli con la precedente tradizione iconografica, anche per le rappresentazioni più usuali, e con quanto fervore si ricorse alle fonti letterarie, sia bibliche che mitologiche, nella ricerca di nuove « invenzioni ». Andava spesso perduta, nell'intricato esprimersi di queste rappresentazioni, l'evidenza letteraria del soggetto, soprafatta da un'attitudine descrittiva che si prodigava nell'animata narrazione episodica, lasciando largo margine alle più bizzarre escursioni della fantasia. E non è da credere che questo ricorrere a «storie» complesse, piene di figure e di suggestivi atteggiamenti, nascondesse il fine pratico di mettere in scena, in una nuova combinazione, una serie di forme fisse e prestabilite. E' un'osservazione questa che potrà valere per i faticosi fotomontaggi michelangioleschi cui si dedicava la sterile immaginazione di Battista Franco. Si nota invece, nelle migliori manifestazioni del Manierismo, una esuberante forza fantastica che trova il punto più vivo dell'espressione proprio nel valore evocativo dell'« invenzione ». E' un'attitudine costante che possiamo seguire dalle astruse e formicolanti composizioni del Rosso, sino a quei singolari quadri storici da « Salon » ottocentesco, sul tipo delle tele di casa Buonarroti o delle rappresentazioni di Jacopo Ligozzi.

Per rendersi conto delle facoltà illustrative riconosciute allora alla pittura, gioverà leggere un passo della lettera che il Vasari scrisse a Benedetto Varchi, in risposta al noto Referendum sulla *maggioranza delle arti*. « Contraffà (la pittura) perfettamente i fiati, i fiumi, i venti, le tempeste, le piogge, i nuvoli, le grandini, le nevi, i ghiacci, i baleni, i lampi, l'oscura notte, i sereni, il lucer della luna, il lampeggiar delle stelle, il chiaro giorno, il sole e lo splender di quello. Formasi la stultizia e la saviezza nelle teste di pittura, ed in esse si fa le mortezze e vivezze di quelle; variasi il color delle carni, cangiansi i panni, fassi vivere e morire, e di ferite coi sangui si fa vedere i morti; secondo che vuole la dotta mano e la memoria di un buon artefice. Ma dove lascio i fuochi che si dipingono, la limpidezza dell'acque, ed inoltre veggiamo dare anima vivente di colore all'immagine di pesci vivi vivi, e le piume degli uccelli apparire. Che dirò io più della mostra dei capelli, o della morbidezza delle barbe; i colori sì vivamente stilati e lustri, che più vivi che la vivezza somigliano... e i paesi coi monti, e coi fiumi... Dove sarà mai da loro (gli scultori) figurato una terribilità di vento, che sfrondando un albero delle foglie, la saetta li percuota, l'accenda il fuoco, dove si vegga la fiamma, il fumo, il vento, e le faville di quello, ed il soffiar del fiato, che esca dalla bocca di quell'altro per freddarlo... » (29).

Non sarà difficile accorgersi come qui il Vasari, che voleva dimostrare come la pittura meglio della scultura possa riprodurre gli effetti naturali, segua più la sua natura di pittore che i termini di un ragionamento teore-

tico e, proprio da pittore manierista, si diffonda sulle possibilità descrittive ed evocative della sua arte. Mi pare che questo brano illustri uno dei lati del Manierismo cui meno s'è dato rilievo. Troppo intenti nel ricercare le disumane freddezze dell'astrazione formale, non si è posto l'occhio su d'un aspetto più cordiale e vivo del Manierismo, un aspetto così ricco di sviluppi storici.

Un altro aspetto del medesimo atteggiamento è quel voler trattare, in pittura, « delle cose della filosofia », che corrispondeva al proposito di Federico Zuccari di dipingere le cose « più belle e più *dotte* ». Quel compiacersi cioè della figurazione di soggetti astratti, dell'immaginazione di complesse allegorie che doveva condurre necessariamente al tipo dell'artista erudito, quale ci appare, ad esempio, il Vasari, Federico Zuccari o Jacopo Zucchi. Quell'atteggiamento insomma che, seguendo le inclinazioni di un principe « souingneus un peu de l'Archemie et des ars mechaniques » (Montaigne) diede vita allo Studiolo di Francesco I (30).

Nel suo fervido esplicarsi, l'immaginazione non si limitava a creare un complesso e sempre nuovo racconto, ma, nello svolgersi di questo, rivelava la sua origine intellettuale nella vivace e continua invenzione di astrusi espedienti stilistici, di « trovate » sottili, di tutto ciò insomma che il Vasari chiamava, compiaciuto, « le cose strane » i parti d'un « ingegno peregrino ». Motivi d'una vivissima intelligenza artistica, nati dall'abile giuoco d'una scaltrita fantasia intellettuale più che dalla immediata necessità d'una intuizione visiva, sì che una sorta d'ammirazione « letteraria » accompagna sempre la lettura degli elementi formali di molte di quelle opere. Si riferisce a tale tendenza quella parte del programma manierista vasariano che comportava l'estrema facilità dell'esecuzione, l'abilità del « virtuoso », cioè di dipingere con perfetto dominio del materiale. Il che non rivelava solo la ricerca d'una abilità fine a sè stessa: dato che uno spunto intellettualistico presiedeva e condizionava l'espressione, v'era bisogno d'un'enorme abilità tecnica che secondasse in tutto il complesso precedente suggerito dall'intelletto (34).

IV

Vi sono dei motivi, di natura del tutto diversa da quelli sin qui illustrati, che s'intrecciano, nel corso del Cinquecento, all'astratta intelligenza formale del Manierismo. Alludo a quelle intenzioni che si potrebbero chiamare, con qualche approssimazione, realistiche, ma che è più esatto definire come ricerche d'un illusivo verismo della materia rappresentata e per le quali, ogni volta che vagamente la critica le individuò, fu facile appellarsi all'esistenza di motivi anticipatori del Barocco nella pittura Cinquecentesca. Non è difficile immaginare che con Barocco si alludeva, in quel caso, a Caravaggio, che per i più è sinonimo di « realismo »; ma a togliere ogni significato storico a quella constatata anticipazione e relegarla così nel vano meccanismo dell'astratto, basta por mente a quelle che furono le vere origini stilistiche di Caravaggio, che in nulla o in poco coincisero con le intenzioni, con gli accenni, con le ricerche che ci accingiamo a individuare. Del resto è evidente quanto sia arbitrario e antistorico parlare di fatti precursori, di anticipazioni e di simili cose, trasportando così quelle considerazioni che unicamente posson esser fatte dal punto di vista del passato, che riguardano cioè l'esperienza storica d'un artista, ad un « avvenire » che sarebbe implicito nelle forme d'una personalità e d'una tendenza.

Il realismo di cui parlo è un realismo frammentario, inquadrato in un irrealismo complessivo. Un realismo di disegno, cioè una ricerca di oggettività riproduttiva che parte dal particolare, si compone, in un secondo tempo, di particolari aggiunti uno all'altro, ma non arriva mai ad un realismo complessivo, ad un vero e proprio realismo pittorico. Più che di dipingere dal vero si tratta di disegnare dal vero e riprodurre poi in pittura i diversi disegni componendoli nell'insieme del quadro. Un realismo perciò più che altro di oggetti, di nature morte inserite nella composizione, di panneggi, di materiali. Un realismo illusivo, occhialuto, spesso accademico.

Poichè questi precisi accenni realistici sono strettamente congiunti all'espressione del Manierismo, giocando alcune volte come elementi d'una

crisi formale raggiunta con compiaciuta esasperazione, alcune altre rispondendo docilmente agli intenti rappresentativi di quel mondo pittorico, non sarà possibile dare un quadro sufficiente degli aspetti generali del periodo in questione senza averli prima particolarmente individuati, anche perchè ne costituiscono uno dei lati più vivi.

L'origine d'una di queste correnti si coglie, nelle opere tarde di collaborazione di Raffaello e più chiaramente in quelle dove si individua la nascente personalità di Giulio Romano. Un'origine classica, dunque, e non manieristica.

Giulio Romano non poteva certo mantenersi a lungo sul filo sottilissimo dell'equilibrio raffaellesco. Si servì delle idee del maestro con un'intelligenza che gli permetteva di muoversi senza alcun impaccio tra i limiti di quel mondo di ritmi sicuri e conchiusi, assimilando anzi le norme di quella civilissima eloquenza con una dignità che escludeva ogni ingenua incertezza. Sebbene, per questa sola premessa, non ci sarebbe difficile immaginare la sua personalità completamente assorbita tra i raggiungimenti della tarda attività di Raffaello, tra le opere di collaborazione, dove l'impulso ideale alla classica universalità di una norma figurativa conferiva alle forme l'apparenza d'una impersonalità restia ad ogni analisi, Giulio Romano dimostra subito un suo particolare accento che s'accompagnò, da principio senza alcuna discordanza, al ritmo delle opere raffaellesche. Egli fu portato a fare quello che per lui doveva essere un limpido approfondimento, una più chiara e particolareggiata esposizione della materia, facendo così traboccar la bilancia dell'inimitabile equilibrio del maestro verso una precisa « descrizione » che, con una certa approssimazione, rimanendo nei limiti del relativo, si potrebbe chiamar « naturalismo ». Era un'esigenza di diffusa e attentissima elencazione formale che rispondeva, in fondo, solo ad un desiderio di chiarezza e di determinazione. Ogni elemento che animava la composizione raffaellesca, entrando a far parte della materia rappresentativa del dipinto era « esposto » con precisione di particolari, approfondito nella sua essenza naturale. Questo atteggiamento lo cogliamo, per esempio, nella Santa Margherita del Louvre, dove le fauci dell'Orca (*fig.* 36), certo dipinte da Giulio Romano, così particolarmente « descritte » con un secondario interesse per l'effetto fantastico e animistico della rappresentazione ma con raccolta e precisa curiosità, mostrano una pittura che vuol farsi « materia » con un effetto isolato e assoluto, come in una « natura morta ». In opere di poco posteriori, i particolari, in tal modo considerati, cominciano, sia pure appena sensibilmente, a distrarre l'occhio dall'esigenze dell'equilibrio cui l'opera s'informa. Ciò che abbiamo notato per l'Orca della Santa Margherita del Louvre, si esplica più chiaramente in altre opere di Giulio Romano quali

per esempio, la Madonna e Santi di Santa Maria dell'Anima o la Madonna della Gatta (*fig.* 31-32). Nella prima la luce di una nota ora meridiana aumentata da un'intensità giallognola di grandinata imminente illumina il chiostro filtrando fra il buio degli archi e il forte controluce dei pilastri e costringendo l'ombra che avvolge il gruppo di santi a divenire l'atmosfera di un particolare ambiente dove le parti luminose, che non sono motivate da quella prima sorgente, si dimostrano assurde e discordanti (*fig.* 35); nella seconda, il cui motivo si sviluppa sulle idee raffaellesche della Madonna dell'Impannata e di quella di Francesco I echeggiate dalle Madonne della Perla, della Quercia e del Divino Amore, il dato particolare e naturalistico ancor più decisamente turba l'equilibrio fra chiarezza rappresentativa e serena esposizione della forma, fra l'idea della composizione e il precisarsi della realizzazione. Quella porta laggiù, che si spalanca sullo smobigliato andito romano inondato di luce (*fig.* 34), la presenza familiare del vecchio e cisposo « volpino » da carrettiere, la gatta sonnacchiosa e accigliata, il colmo cestino da lavoro (*fig.* 33), la lucida cannuccia e la ciotola polita di S. Giovannino rivelano un'attenzione affettuosa che ricerca i termini familiari di un realismo sereno e divertito. Lo stesso fregio marmoreo romano assume un'aria casalinga e addomesticata così adoperato da architrave in un camminetto e il rilievo classico della culla, col genio e i fregi d'acanto, scolpito sul legno chiaro e venato, sembra uscito pur ora dalle mani d'un preciso ebanista. Da quella porta, lasciata aperta quasi per distrazione, penetra nella penombra della stanza una luce « vera » che costringe il pittore a soffermarsi più di quanto non vorrebbe, forse, sulle conseguenze accidentali di quel dato luminoso, che era nato come episodio. Una particolare luce, fredda e riflessa, partendo dalla porta illumina infatti il pesante candelabro, sull'angolo, ma si arresta davanti al gruppo della Sacra Famiglia che per la origine aulica e per la sostanza prefigurata del suo comporsi, contrario ad ogni « accidente » luministico, sembra perdere ogni intimo legame con l'ambiente e si illumina di radenti riflessi, come una statua.

Questi accenni a risoluzioni « realistiche », attenti specialmente agli effetti determinanti della luce, Giulio Romano li sviluppò ulteriormente a Mantova (vedi per es. le storie di Psiche) e non restarono senz'eco nella coeva pittura manieristica.

Intenzioni « realistiche » di ben diversa natura si possono invece seguire per buona parte del corso del Cinquecento nella pittura tosco-romana e, contro ogni apparenza, la loro origine bisognerà ricercarla proprio nel gruppo degli esasperati primi Manieristi fiorentini, in Pontormo e poi più ancora in Bronzino, sebbene, nella seconda metà del secolo, i risultati si allontanassero alquanto dai motivi che li avevano generati (32). Un « realismo » così singolarmente congiunto, nel suo originario manifestarsi, ai dati più assurdi e improbabili di una accesa fantasia, che per certi « magici » effetti dei suoi risultati, sarebbe più esatto, forse, anticipargli la definizione di « surrealismo ». Ho già detto come quel volontario abbandono d'ogni immediatezza nell'ispirazione trovasse uno dei maggiori incentivi alla fantasia nella continua trasposizione dei dati naturali, che mi parve una delle note più facilmente identificabili del Manierismo tanto chiaramente ne determina l'aspetto esteriore. Quella intellettualissima e sottile inversione dei termini non aveva per oggetto solamente l'espressività fisionomica delle figure o delle cose, ma si compiaceva oltremodo di illudere nell'essenza stessa della materia rappresentata. Il che portava ad escludere la presenza di ogni immediato e libero accenno « pittorico » per costruire il quadro in una materia « assente » e incorruttibile che non rivelasse alcuna traccia dei mezzi e del cammino percorso dall'artista. In Bronzino specialmente, l'illusività della materia, che non corrisponde mai a quella della cosa rappresentata, raggiunge gli effetti più sottili. Un volto umano o una maschera hanno la medesima qualità « fisica » ma ambedue, nella loro purissima sostanza marmorea, emergono solidamente per l'illusorio effetto « veristico » della rappresentazione. Così, in fatti più deliberatamente decorativi, se un cielo era variegato come una lastra di marmo, la metafora figurativa veniva spinta alle conseguenze estreme e la materia pittorica si avvicinava, al possibile, alla « veristica » rappresentazione della natura stessa del marmo, un panneggio ora dipinto come una pietra dura o qualsiasi altra sostanza minerale, un ricciolo come una lucida voluta di metallo o come una serica frangia e via dicendo (*fig.* 40, 42). Questi metafisici raggiungimenti d'illusivo verismo, che continuano a fomentare la solerzia visiva d'un Macchietti e d'un Cavalori, spogliati delle loro intenzioni intellettuali, furono il punto di partenza su cui si sviluppò quella straordinaria attenzione riproduttiva con la quale Alessandro Allori costruì pazientemente e tenacemente l'immobile teatro delle sue scene, simili a colossali nature morte, accavallando quinte in pericolosi equilibri e montando innumeri bambocci di cera, sovraccarichi di panni variopinti, di trine e di merletti, che si assiepano, in una assoluta impossibilità prospettica, tra un cumulo disordinato di oggetti, di utensili, e di ogni possibile accessorio, la cui evidenza materiale era raggiunta quasi con gli effetti di un « trompe-l'oeil ». Questa, e non altre, è l'origine storica delle tranquille ricerche naturalistiche di Santi di Tito che s'accompagnavano agli intenti d'una riforma accademica, per tanti anni ancora seguite dalla pittura fiorentina che, sensibilmente, andava improvincialendosi. Nè gioverà chiamare pre-barocchi quegli accenni del pittore di San Sepolcro (33), contrapponendoli all'antinaturalismo dei precedenti Manieristi:

era solo con l'indirizzarsi in una normativa e riformistica certezza scolastica che quegli accenni perdevano l'effetto esasperato e contrastante di cui sopra ho detto. Si va così dalle prime « nature morte » di sedie di paglia e di cestini da lavoro umile corredo di tante Annunziate (*fig.* 43-44), sino alle vere e proprie « nature morte » dell'Empoli e giù giù sino al tranquillo realismo accademico della pittura fiorentina della prima metà del Seicento.

Un « realismo » di natura e di risultati ben diversi si sviluppò, circa il 1570, in seno al Manierismo lombardo e precisamente ad opera dei pittori Campi (34), mentre di altri accenni, a questi affini, avremo occasione di occuparci nei capitoli successivi (35).

Questi, così rapidamente accennati, gli atteggiamenti, i motivi, le ricerche, che animano i fatti del Manierismo. Le generazioni posteriori e la moderna critica provarono grande avversione per quelle forme artistiche e le condannarono severamente; ma la condanna si basava su di un facile schema e troppe cose furono lasciate nell'ombra. Ci furono, è vero, nella seconda metà del Cinquecento, artisti che seguirono una « maniera », ripetendo corsivamente note formule, senza mai giungere all'espressione di una personalità creatrice, ma ci furono anche veri artisti confusi con quelli e, per così dire, accomunati da una condanna medesima. Non questi ultimi, dunque, ma quelli converrebbe chiamare « Manieristi » nel giusto senso della parola, ma Manierismo perderebbe così ogni valore di indicazione storica poichè, in quel senso, vi furono « manieristi » di tutti i tempi e, infine, sarebbe inadatto a determinare l'epoca in questione, in cui vissero vere ed autonome personalità. Ho cercato di individuare quali fossero i motivi comuni che rendono possibile una comune denominazione di questi artisti e penso che per essi sia da mantenere tuttavia il termine di « manieristi », spogliato però del suo significato etimologico, poichè di tale termine già si è impadronito l'uso comune.

Si potrebbe ora aggiungere che nelle consacrate definizioni di un periodo storico c'è sempre un fondo di vero e che così dovrebbe essere anche a proposito del Manierismo, che fu ognora considerato come un male che si appiccò all'arte italiana ed europea del secondo Cinquecento rendendola frigida, anemica ed aspirituale. Ma quello che importa è sgomberare il cammino dalle false definizioni, e quelle su cui si basava la considerazione negativa del Manierismo si son dimostrate inequivocabilmente false. Il giudizio sarà da darsi su di ogni singolo artista che operò in quell'età: solo dopo di questo sarà possibile, una definizione generale.

POSTILLA

NOTIZIE SULLA FORTUNA STORICA DEL MANIERISMO

Sebbene pochi secoli, forse, come il Cinquecento, abbiano avuta chiara coscienza della loro grandezza artistica, è certo che un breve esame alla critica sul periodo fin qui trattato, che pur compendia tanta parte della produzione artistica cinquecentesca, qualora risalga alle origini, voglio dire ai giudizi dei contemporanei, ci porta a individuare l'esistenza di un sentimento che chiamerei epigonico e che nasce da una certa vaga convinzione che l'arte incominciasse proprio allora a decadere. E siccome tale sentimento era generato da quelle manifestazioni che noi moderni abbiam preso a chiamar manieristiche, nell'esaminare i primi giudizi della storiografia artistica sul periodo in questione sarà necessario sovrapporre al concetto di Manierismo quello più generico di Decadenza. Che, infatti, nei primi decenni del Cinquecento, dopo la morte di Raffaello e dopo la Sistina, l'arte iniziasse una sua lenta discesa, era un pensiero che già cominciava a diffondersi verso la metà del secolo e del quale troviamo i primi accenni nello stesso Vasari. Pur così generoso di lodi per il suo tempo e per il suo ambiente, egli ha certo il vago sentimento che all'altezza raggiunta debba seguire necessariamente un periodo di arresto, addirittura un'evitabile caduta. Ciò non è mai espresso esplicitamente, forse, ma è un pensiero che traspare con chiarezza, specie nella seconda edizione delle « Vite », dove tratta a lungo dei contemporanei: all'aurea *terza età* subentra una *quarta età* che è l'argentea età degli epigoni. L'arte, constatava, era « salita tanto alto, che più presto si abbia a temere del calare a basso, che sperare oggimai più augumento ». D'altronde, questo pensiero era conseguenza coerente del sistema vasariano, nel quale il concetto di « evoluzione » si modellava su di uno schema dotato dell'inevitabile necessità del mito e si concretava nello aspetto organico e naturalistico del germogliare, del fiorire, del dar frutti e dell'appassire. Era dunque un concetto di decadenza strettamente legato

alla coscienza dell'altezza raggiunta dall'arte nel periodo immediatamente precedente, una decadenza per così dire inevitabile, e ne troviamo documenti, tanto più precisi nell'individuare i modi stilistici nei quali essa si manifestò, quanto più il giudizio si manteneva su termini negativi. Così per esempio, proseguendo in ordine cronologico, subito dopo la prima edizione del Vasari, troviamo delle interessanti e sintomatiche osservazioni nel mediocre dialogo « Degli errori de' pittori » del Gilio (1564) (36), ove è acerbamente rimproverata agli artisti contemporanei una certa loro vacua abilità fine a se stessa, un ricercare cioè quello che egli chiama vasarianamente « lo sforzato »; che è, direi, il primo inconscio tentativo di dare un nome proprio precisamente a quello stile storico che noi chiamiamo ora Manierismo, individuato così, non senza una certa approssimazione.

Nella sua classica aspirazione ad una naturalistica logica delle forme, anche il Borghini è indotto a disapprovare molte attitudini proprie del Manierismo. I precetti e gli avvertimenti di Rodolfo Sirigatti, nel secondo libro del « Riposo », non sono, molto spesso, che una indiretta accusa contro gli artisti contemporanei. A parte il fatto che viene negato che si possa fare opera d'arte imitando la maniera d'alcuno in luogo della natura (37), vi sono espresse chiare accuse contro procedimenti stilistici allora predominanti; per esempio contro quelle composizioni ove le figure sono intrigate talmente insieme « che paiono una confusione » o là dove è detto che « non si conviene ai fanciulli nè ai vecchi far dimostrare atti pronti e fieri » (vengono alla mente i satanici vecchioni del Rosso) « non dare agli uomini già maturi la morbidezza delle membra » ecc. Una posizione, dunque, già antimanieristica, poggiata sul naturalismo ancor classico e, specialmente, sul moralismo del Borghini, infine su quel suo conformismo contenutistico che dà lo avvio alle critiche fatte da Gerolamo Melchiorri, sempre nel secondo libro del « Riposo », a dipinti del Bronzino, del Salviati, di Santi di Tito, del Macchietti e d'altri ancora (38).

Il sentimento della decadenza è espresso con maggior chiarezza, più tardi, nelle malinconiche pagine dell'Armenino, che inizia il suo trattato sulla pittura esprimendo la mesta convinzione che questa, dopo l'altezza raggiunta, stia per ricadere in basso luogo (39). E la corsività di lavoro dei giovani, la loro faciloneria, che l'Armenino pone tra le cause di tale scadimento, e ci indica un lato del Manierismo individuato dallo scrittore faentino, si riallaccia, in fondo, a quel « far di pratica » o « di maniera » che conservava ancora nel Vasari un valore positivo. E' certo che l'Armenino nel lamentare una decadenza artistica si riferisce più che altro ai suoi contemporanei, i pittori, cioè, manieristi degli ultimi decenni del Cinquecento, ma ciò non toglie che egli immagini, per l'influenza del sistema vasariano

forse, una lenta discesa iniziatasi dopo l'apice raggiunto da Michelangelo. Ma sia il Vasari che l'Armenino, così come il Lomazzo il cui trattato è per altro più ottimistico per le sorti della pittura contemporanea, Manieristi essi stessi, erano per così dire compromessi storicamente nel loro giudizio, vedevano cioè solo dei difetti rispetto ad una perfezione ideale, personificata in Michelangelo, ma non potevano avere, ponendosi da un punto di vista esterno, un'idea di quella che era la vera unità del momento pittorico manieristico.

Questa fu avvertita invece con una certa chiarezza nell'età posteriore, dagli storici e dai trattatisti barocchi che, da un loro punto di vista classico, ritenevano che dopo la morte di Raffaello l'arte cominciasse a declinare divenendo « umile e volgare »; giudizio che andava di pari passo con la negazione dell'ideale storico che si era creato il Vasari, Michelangelo apice irraggiungibile d'ogni umano progresso, tolto ora dal suo trono eccelso dove era posto in sua vece, culmine del Classicismo, Raffaello. Alla convinzione vasariana di un progresso unitario, di una continua ascesa si sostituisce ora il concetto del sorgere, del cadere e del risorgere, cioè delle alterne vicende della pittura che dopo Raffaello doveva considerarsi morta per risuscitare solo con i Carracci. Ed è così che tra questi due precisi termini era individuato per la prima volta in una sua unità, sia pur con intenti negativi, il momento storico del Manierismo.

Se il gusto artistico della nuova età manifestò una vera avversione per i modi del Manierismo, provocando giudizi come questo dell'Albani che volge il suo biasimo a quei pittori che si sono voluti « imparmisaninare, et hanno dato in quella peste d'affettazione, che hanno affatto perduta (per voler acquistare la grazia) l'espressione dei concetti » (40), gli storiografi barocchi tentarono, sia pure in brevi accenni introduttivi, di racchiudere entro termini storici il periodo manierista. Già prima del Bellori, un periodo di decadenza artistica che durò sino all'avvento dei Carracci lo pensò anche il Baglione il quale, sebbene per molte pagine delle sue « vite » tessa le lodi di languidi manieristi della fine del Cinquecento, dice tuttavia all'inizio della « vita » d'Agostino Carracci: « Ben'è vero, che la pittura, la quale col disegno, e col colorito sotto Michelagnolo, e Raffaello era nata, parea fatta languida, e dal tempo in parte essere stata abbattuta, quand'ecco dopo gran giro si è alla fine veduta, per gloria del nostro secolo, ne' Carracci felicemente rinnovata » (41).

Ma ben più importante, per chiarezza di concetti, è il giudizio che su questo periodo dà il Bellori nel noto breve preambolo alla vita di Annibale Carracci (42). Solo Raffaello è considerato qui all'apice del progresso dell'arte, mentre di Michelangelo non è fatta parola; ed è chiaro che il Bellori inclu-

desse senza alcuna reticenza tutto il michelangiolismo della « scuola romana » entro quella parentisi di decadenza che egli apre con tanta precisione di termini tra Raffaello ed Annibale Carracci. Ad includerlo fu indotto da ciò che doveva apparirgli il lato più deteriore del Manierismo a proposito del quale espresse il primo giudizio critico che fu dato di tale periodo: «sicchè, mancato quel felice secolo, dileguossi in breve ogni sua forma; e gli artefici, abbandonando lo studio della natura, viziarono l'arte con la maniera, o vogliamo dire fantastica idea, appoggiata alla pratica, e non all'imitazione ». Ed è qui che per la prima volta il concetto di maniera assume un significato decisamente negativo fornendo, sotto tale aspetto, l'origine etimologica della parola, più tardi invalsa, di Manierismo.

La medesima idea del Bellori sostiene l'immaginifica prosa del Passeri che, nella dedica delle « Vite » a Luigi XIV, dice che la pittura « di nuovo, inciampando nelle strane fantasie di torbidi cervelli, trovavasi vicina ad una precipitosa caduta... inceppata tra catene rigorose d'un'odiosa maniera... che nella trascorsa età la rendevano pomposa » (43). Ma con maggior risoluzione del Bellori, anzi con una leggera intenzione polemica contro di lui che di Michelangelo aveva dato solo una lode molto condizionata, il Passeri affronta la questione del michelangiolismo, motivando, in un certo senso, con una *pericolosa* imitazione da Michelangelo, la decadenza del periodo già indicato dallo storico romano. « Nessuno può negare — scrive — che il Buonarroti sia il più raro, et unico ingegno che abbia maneggiato le tre arti industriose, Pittura, Scultura, et Architettura, perchè ha ravvivatele al suo tempo morte bellezze dell'una e dell'altre, restituendo a ciascheduna quella maestà, e grandezza, delle quali andavano fastose ne' secoli trascorsi, ma lo studiare dell'opere sue (non d'Architettura) è di grandissimo pericolo di guadagnare un modo stravagante, et alterato; tanto che per cavar da lui quel buono, ch'è mirabile, è necessario d'esser ben erudito, et ammaestrato nell'arte ».

Indicando deliberatamente i modi del Manierismo della seconda metà del Cinquecento anche il Malvasia riprende, ampliandolo, il concetto del Bellori, all'inizio del capitolo dedicato alle vite dei Carracci: « Nacque egli (Ludovico) l'anno di nostra salute 1555, ed in quel tempo appunto, nel quale i seguaci ed allievi delle suddette scuole, non so per quale supina ignoranza, o vana temerità, da' capi di quelle, anzi maestri loro ardirono d'allontanarsi; e cercando un altro modo ed un diverso fare, diero in un disegno debole, per non dir scorretto, in un colorito fiacco e dilavato, in una certa maniera insomma lontana dal verosimile, non che dal vero, totalmente chimerica ed ideale, ancorchè per altro copiosa e troppo fors'anche risoluta. Furono questi i Salviati, i Zuccheri, il Vasari, Andrea Vicentino, Tomaso Laureti; e de' nostri il Sammacchino, il Sabbatino, il Calvaert, i Procaccini

e simili, che lasciando l'imitazione dell'antiche statue, non chè d'un buon naturale, totalmente nella loro immaginativa si fondarono, e ad un certo fare sbrigativo s'applicarono » (44). Per tutto il Seicento non vi saranno deviazioni notevoli da tale genere di giudizi: anche il Baldinucci, a proposito di artisti del Cinquecento, qua e là parla spesso di decadenza e di pittura « ammanierata » (lontana cioè dalla bella « Maniera ») pigliandosela in ispecie col Vasari considerato, di tale decadenza, una delle maggiori cagioni.

Nell'età successiva, il Lanzi mantiene, in generale, i medesimi concetti, svolgendoli, se mai, più particolarmente, starei per dire *ad personam*. Il carattere specialistico, particolareggiato dei suoi giudizi sulla pittura manieristica del Cinquecento ci richiamano alla mente i «documentati» discorsi del Borghini che era sostenuto da una medesima intenzione classicista. Ma a differenza degli storici precedenti, cui era troppo facile giuoco buttare via quanto era stato dipinto nel periodo che va da Michelangelo, o addirittura da Raffaello ai Carracci, il Lanzi vuol rendersi conto con maggiore precisione dei fatti. Meno categorica è la sua accusa, tanto che ammette persino che le pitture di « questa età... se non si ammirano come quelle della precedente, pur si rispettano ». Il più importante è che cerca un limite storico entro cui includere le manifestazioni di ciò che egli già chiama Manierismo — ed è questa la prima volta, credo, in cui appare tal nome — termine cui aggiunge a spiegazione « o sia alterazione del vero ». Richiamandosi al Baldinucci si mostra più indulgente di lui, e degli scrittori barocchi in genere, nei riguardi della « decadenza » della pittura cinquecentesca: decadenza, dice, « la qual però appena s'estese a due o tre generazioni, e pare che incominciasse circa il 1540 » (45). Dando così a vedere che intende quali pittori del periodo della decadenza manierista quelli nati intorno al 1510 e precisamente — come dimostrerà parlando d'ogni singolo artista — la generazione di Vasari, Salviati, Jacopino del Conte ecc. Sebbene vivesse in età neoclassica, il suo vero gusto per la pittura non gli permetteva di considerare una manifestazione di Decadenza l'arte del Rosso, del Pontormo o del Parmigianino.

Per tutto il Settecento, il termine « Manierismo » non fu che una semplice derivazione del concetto di « manierato », che era contrapposto a quello di « maniera » con il quale si intendeva piuttosto il modo di operare, che è quanto dire lo stile d'ogni vero artista. « Les plus habiles peintres ont leur manière, sans néamoins être *manierés* » scrive l'Argenville (46). « La manière s'entend de la façon d'opérer; c'est le faire d'un peintre, c'est son style; au lieu que *manieré* veut dire qui s'écarte de la nature du vrai; ce qui ne tien que de la pratique, et qui est un défaut; ainsi, avoir une *manière* et être *manieré*, sont deux choses trés différentes ».

Il giudizio di decadenza, intesa in stretto rapporto con la grandezza raggiunta dai grandi del Rinascimento, cioè da quella «costellazione dei tre» già stabilita da Paolo Giovio nè tuttavia privata d'una certa sua mistica unità, Leonardo, Raffaello, Michelangelo, permane, a proposito di questa età, in gran parte della critica moderna. Solo che in questo caso, nei rispetti dell'antica storiografia, le posizioni, nel loro aspetto generale, sono invertite. Mentre infatti, prima, si rimproverava agli artisti della seconda metà del Cinquecento d'aver abbandonato, oltre lo studio della natura, la via indicata da Michelangelo e specialmente da Raffaello, per seguire una loro chimerica irrealtà, molti moderni critici rimproverano piuttosto ai Manieristi di essere stati *soltanto* dei seguaci di Raffaello e di Michelangelo. Ed erano, in questo, prigionieri d'uno schema molto più forte di quanto non lo fossero i loro secenteschi e settecenteschi predecessori. I giudizi del Lanzi, sotto alcuni aspetti, sono certo ancor più validi di quelli espressi da non poca critica tedesca del secolo XX.

Le osservazioni sui pittori michelangioleschi del Grimm nella sua « Vita di Michelangelo » (1860) se peccano d'un determinismo naturale per i tempi, avrebbero tuttavia potuto costituire un punto di partenza per avviare il problema secondo un indirizzo positivamente storico artistico. Ma la base alle più frequenti interpretazioni del Manierismo, la pose il Woelfflin che, indirettamente, considerò più volte questo periodo. Già nel « Renaissance und Barock » (1888) segna in qualche modo i limiti del Manierismo sostenendo che nel 1520 nessun'opera è più puramente Rinascimentale (individuando così per primo l'inizio dell'anticlassicismo) e che nel 1580 il Barocco è già pienamente delineato. Ma da queste constatazioni nasce quella posizione astratta nella quale è tutt'ora relegato il problema perchè è negata al Manierismo ogni autonomia di stile per osservare nei suoi modi estrinseci solo manifestazioni d'un progressivo cambiamento testimoniante d'uno sviluppo che correrebbe ininterrotto dal Rinascimento al Barocco (47). Su questo pensiero si svilupparono studi come quello dello Strzygowsky « Das werden des Barock bei Rafael und Correggio » (1888) e l'« Entstehung der Barockkunst in Rom » del Riegl. Nella « Klassische Kunst » (1898), poi, il Manierismo è condannato chiaramente in relazione alle opere tarde di Michelangelo, comprese nel giudizio negativo, con espressioni che lo caratterizzano come arte di decadenza per la rinuncia d'ogni contatto con la natura (48). Dalla nota frase del Burckhardt, « Michelangelo, uomo fatale per l'arte italiana » che si riallacciava in fondo al vecchio detto citato dal Lanzi

« che Raffaello pel progresso delle buone arti era vivuto poco, Michelangelo troppo », ci si avviava così verso quello che ne doveva essere lo storico corollario: « Michelangelo padre del Barocco ». Ed era solo astrattiva illazione, che per arrivare da Michelangelo al Bernini o al Cortona non si trattava di seguire, senza timore di perdersi, un docile filo d'Arianna che conducesse attraverso una ben connessa sequela di fatti legati a catena in un lineare trapasso. Il viaggio, se mai, era più d'altri avventuroso e inatteso, ricco di manifestazioni diverse di diversa umanità. Nè ci riescirebbe ad indicare quali semplici termini di un medesimo passaggio l'esasperazione sentimentale di un Rosso e di un Pontormo e la calcolata abilità accademica degli Zuccari da un lato, e dall'altro la penosa reazione antimanieristica dei Carracci e la rivoluzione di Caravaggio (49).

Escludendo il volume del Goldschimit, « Pontormo, Rosso und Bronzino » (1911) che non si addentra nel problema se non sotto l'aspetto astratto della « rappresentazione dello spazio », il primo saggio particolare sul Manierismo è quello di Kurt Heinrich Busse uscito nel 1911 in appendice ad una tesi di laurea su Ludovico Cigoli (Manierismus und Barock-stil) che si basa, ampliandole e sviluppandole alquanto disordinatamente, su idee chiaramente Woelffliniane. Il Manierismo, infatti, è considerato un trapasso dal pieno Rinascimento al Barocco e se l'autore si propone di studiarlo dal punto di vista stilistico, non prescinde per questo dall'idea che esso sia uno stadio critico di evoluzione, un elemento di collegamento in un dato sviluppo. Le analisi stilistiche sono improntate alla massima astrazione e ricondotte tutte a pochi schemi che nascono dalla concezione astratta e formalistica di un « sistema delle arti » basato tutto su molteplici divisioni, di derivazione ancora herbartiana, in spazio tattile e spazio vuoto, in bidimensionalità e tridimensionalità, in plastico e pittorico e via dicendo.

I « Kunstgeschichtliche grundbegriffe » del Woelfflin, usciti qualche anno dopo (1915) con i loro simboli relativi allo sviluppo dello stile nell'arte moderna e la preoccupazione di cogliere i modi di passaggio fra due termini antitetici, fornirono una materia più chiara e ordinata ad esercitazioni sul Manierismo del genere di quella tentata dal Busse che pur tali schemi aveva già vagamente espresso.

Infatti, la seguente critica tedesca che fosse più o meno legata alla « pura visibilità » si chiuse ermeticamente, sprangando le porte e tappando con metodo tutte le fessure, in quella quadrata costruzione, logicamente cristallina e in sè perfetta, che il Woelfflin aveva elevato su basi d'un'astrazione quasi matematica e dentro alla quale aveva dato vita alle grandi successioni evolutive delle forme e alla storia della visione che, intellettualissime Logistille, andavano educando nella rarefatta atmosfera la loro logica

discendenza: la storia dell'arte senza artisti. Sorsero così in Germania numerosi studi sul Manierismo che tentavano di definirlo con maggior copia di argomenti quale critico momento di transito dal Rinascimento al Barocco o che si azzardavano di considerarlo, staccandosi apparentemente dal Woelfflin, quale stile a sè, con diversità di risultati basandosi sempre, però, sulle astratte premesse della cultura formalistica. Si alternavano, in questi studi, e si fondevano a volte fra loro, due diversi indirizzi che si riconducevano, però, ad una medesima origine woelffliniana; uno, che vedeva nel Manierismo una tendenza generale dell'arte, una manifestazione che si rinnova sempre, un altro che lo studiava come un fenomeno storico legato ad un dato tempo, motivando la sua espressione con ragioni extra artistiche e influssi della storia e del costume contemporaneo o ritornando all'antico senso belloriano interpretandolo cioè come un abbandono dello studio della natura. La tendenza « Kulturgeschichtliche » si alleava così a quella « Formgeschichtliche ».

Il primo indirizzo che, dopo tutto, tornava alla concezione settecentesca di manierismo-manierato fu seguito particolarmente da Margarete Hoerner nei suoi vari studi sull'argomento (50) dove si servì degli schemi woelffliniani dei Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, e da W. Pinder che nel suo volume sulla scultura in Germania (51) distingue una sfumatura manieristica ed una barocca nel gotico della plastica tedesca del tardo trecento, giungendo ad una definizione generale dei due stili in senso simbolico quasi Panofskiano che val la pena di riportare integralmente: al Barocco sarebbe congiunta « l'impressione d'una forza sovrabbondante, positiva, attiva, una strada verso l'infinito raggiunta con l'aumento positivo della figura; al Manierismo è congiunto un sentimento passivo e una subordinazione di tutte le figure indeterminate entro linee prestabilite: un impulso dall'Infinito verso la figura — cioè una tendenza opposta ».

Ma per lo più il Manierismo fu considerato come un concetto di stile legato ad un'epoca determinata in molti saggi che vanno dall'articolo di W. Weisbach del 1919 al recente libricino dell'Hoffamann del 1938 e allo studio del Lossow del 1941. Prigionieri d'uno schema iniziale, senza perdere mai di vista i concetti astratti di Rinascimento e Barocco, attenti ad un mitico legame evolutivo, e ad un conseguente processo che avrebbe unito i due termini, tali studiosi tedeschi che nel Manierismo vedevano talvolta solo le condizioni del famoso passaggio, tal'altra individuavano i caratteri di uno stile a sè, si adoperarono per dare qualche concreta consistenza ad un concetto che rischiava di rimaner per sempre a mezz'aria. C'era il caso di parlar di Manierismo ma di dimenticarsi dei Manieristi. A questo si adoperarono il Weisbach (1919), il Friedlander (1925), il Pevsner (1925), in saggi

che vertevano su tale concetto. A parte le varie divergenze, un punto su cui tutti realizzavano un commovente accordo era il seguente, espresso dal Weisbach nel suo volume « Der Barock als Kunst der Gegenreformation »: « appartiene agli sviluppi segreti dell'avvenimento storico che uno sviluppo formale artistico e un processo spirituale si muovano uno accanto all'altro e si compenetrino, cosicchè la forma appaia come espressione adeguata del contenuto d'idee di questo processo spirituale » (46), che era ancora la vecchia idea burckhardtiana che il Woelfflin nell'« Arte Classica » non aveva mai saputo sacrificare completamente alla « pura visibilità » e che sarà rinnovata dal Dvoràk in maniera più profonda e più redditizia. Entrava in campo, insomma, la tendenza « geistesgeschichtliche ». Nasceva così la tormentata questione se il Manierismo fosse più o meno l'espressione artistica della controriforma, se corrispondesse allo sviluppo della società cortigiana ed altro, si cercavano paralleli con il contegno e il comportarsi sociale dei tempi; ma erano tutte tesi che lasciavano il debito d'una vera dimostrazione, ed è sintomatico il fatto che espressioni del gesuitismo e della controriforma si potevano trovare nel Manierismo come nel Barocco. Invece che costituire un argomento di polemica (quale quella tra il Weisbach e il Pevsner) ciò avrebbe dovuto far capire come fosse impossibile istituire tra un fatto artistico e uno non artistico un rapporto di causa ad effetto. E che dire del « mistico » e dell'« eroico » usati come criteri di stile e ritenuti più o meno propri del Manierismo e non del Barocco e viceversa? Categorie psicologiche che venivano meno solo per cedere il posto ad astratte categorie formali, all'elencazione di esterni procedimenti stilistici quali la « schichtenkomposition » e via dicendo, che trovavano la più ampia ed astratta esplicazione nel volumetto dell'Hoffmann (Hochrenaissance, Manierismus, Fruhebarock, 1939). E' troppo facile rilevare come nella loro nuda essenza tali categorie si possan ricavare da opere manieristiche come da opere barocche o d'altri tempi ancora.

A questo genere di saggi si affiancarono ottimi studi riguardanti la teoria e la letteratura artistica del Manierismo, quali il volume del Birch-Hirschfeld « Die Lehre von der Malerei im Cinquecento » (Rom 1912), e quello del Panofsky « Idea », (Lipsia 1924); studi compendiati nelle bellissime pagine sul Manierismo della « Letteratura artistica » dello Schlosser (1922 1931).

Sebbene originate da motivi non del tutto divergenti da quelli sin qui accennati, le pagine che Max Dvoràk dedicò al Manierismo nella sua « Geschichte der Italienische Kunts » (1927-29) si distaccano molto per acutezza e libertà di giudizio dai precedenti saggi. L'affermazione più notevole e, certo, più originale che conchiude il suo discorso riguarda la valutazione po-

sitiva del Manierismo; valutazione che non si basa sul riconoscere a quel movimento artistico una raffinata e intelligente formula di stile ma che presume invece di dedurne il carattere positivo e, per di più, formativo per l'arte moderna appoggiandosi a quei complessi motivi solitamente escogitati dall'aspirazione sintetica e comprensiva del metodo dvoràkiano. Nel quadro generale dell'opera il Manierismo coincide con un periodo di antinaturalismo, periodo nel quale l'arte non si esaurisce in compiti oggettivi ma si rivolge prevalentemente a problemi di espressione. Partendo da questa constatazione e cercandone per così dire il retroscena spirituale il Dvoràk risale a quel movimento di idee e di sentimenti profondo e vasto a un tempo, che sconvolse il campo dello spirito europeo nella prima metà del Cinquecento esternandosi nella crisi degli ideali del Rinascimento e della Riforma. Questo orientarsi delle coscienze verso nuovi orizzonti spirituali avrebbe portato, nell'arte, all'affermarsi dell'arbitrio soggettivo contro le regole fisse e i canoni dei grandi maestri del Cinquecento, al rompersi dei vincoli tra immaginazione e realtà, alla rinuncia, insomma, alla tradizione Rinascimentale, rinuncia imposta da necessità morali ed esasperata dai grandi spiriti di Michelangelo e di Tintoretto. Questa, in breve, la concezione di Dvoràk nel cui meccanismo non manca naturalmente di introdursi la tesi tanto cara alla critica tedesca dell'antitesi Nord-Sud, antitesi che sostiene, in questa occasione, la causa della priorità dell'arte tedesca nella formazione della personalità spirituale soggettiva e nell'esprimere i nuovi orientamenti. Sebbene nel suo tentativo di evasione dai limiti angusti della critica formalistica il Dvoràk vada a sconfinare in un campo ove nascono facilmente affermazioni sia pure intelligenti ma non assolutamente necessarie, per l'impostazione generale del giudizio e per l'acutezza delle analisi di singole opere il suo capitolo sul Manierismo rimane non ostante molte riserve quanto di migliore sia stato scritto sull'argomento.

Se si escludono dunque le pagine del Dvoràk si sarebbe lontani dal vero affermando che tante dissertazioni sul concetto astratto del Manierismo presupponessero una concreta conoscenza della pittura in questione. Si può notare anzi che una così rigogliosa fioritura di saggi di carattere generale non era affatto fiancheggiata da altrettanti studi sui singoli artisti. Sono sempre citati i soliti esempi (nè c'era bisogno di molto materiale per chi da un'opera d'arte vuol trarre solo elementi per la dimostrazione d'una preesistente teoria formalistica) o il materiale fornito da Hermann Voss nei suoi due volumi (53) illustrati dalle non molte riproduzioni che potè procurarsi nel 1920, materiale che fu accresciuto solo dal Venturi nei volumi della sua « Storia » sui tardi pittori del Cinquecento (54) e dal quale tutti pescarono a piene mani.

Va tuttavia ad Hermann Voss che rimane sempre il maggior conoscitore di quel periodo e a Frederich Antal (55) il merito di aver arrecato qualche positivo apporto ad una migliore conoscenza storica della pittura della seconda metà del Cinquecento, così come va riconosciuta una certa utilità al materiale abbondante raccolto alquanto confusamente dal Venturi. Le intenzioni dell'Antal sono patentemente specialistiche e chiariscono alquanto la questione del manierismo olandese dei primi del seicento portando notevoli contributi anche per la pittura manieristica italiana della seconda metà del Cinquecento. Ma anche l'Antal è schiavo d'un'astrazione che gli fa cristallizzare i poli dell'importanza storica su due fatti: il primo Manierismo 1520-25 e il cosidetto Manierismo internazionale degli ultimi anni del Cinquecento e del principio del Seicento. L'epoca di mezzo è considerata epoca di transizione durante la quale alcuni pittori tosco-romani sono i trasmettitori della più accesa espressione manieristica ai tardi Manieristi. Ma se quanto si dipingeva a Roma intorno al Cinquanta era di ben diversa natura di quanto si era dipinto a Firenze e a Siena intorno al '15-'25, ancor più diverso mi sembra era quanto si faceva intorno al 1600 a Roma, a Firenze, in Olanda, o in Baviera. Nel dare tanta importanza al Manierismo internazionale l'Antal si atteneva specialmente al fatto del suo internazionalismo, rivelando così le premesse materialistiche della sua cultura. Invece proprio quella sua diffusa comunanza d'espressione doveva mettere in guardia che si trattava d'un'astrazione ben diversa da quella fantastica e allucinata degli anni 1515-25.

PARTE SECONDA

La storia del Manierismo, in pitttura, ha i suoi inizi dalle prime opere del Rosso, del Beccafumi e del Pontormo, cioè tra il 1515 e il '20, si svolge con varie vicende per tutto il corso del Cinquecento, giunge alla sua massima diffusione verso lo scadere del secolo e si protrae in languide manifestazioni di pratica mnemonica nei primi decenni del secolo successivo, sino ad estinguersi del tutto con la morte del suo ultimo malinconico campione, il cavalier d'Arpino. Circa cento anni di pittura, dunque, e, per di più, cento anni non certo tranquilli. Sarà facile comprendere perciò se ci arrestiamo per un momento interdetti, ben consci del pericolo infinito che si cela sotto le lusinghe di ogni sistematica classificazione, prima di avventurarci ad unire in una denominazione unica un così lungo e complesso periodo di storia artistica. Invero, trovar qualcosa che accomuni le diavolerie del Rosso a quella gran lena accademica del cavalier d'Arpino può sembrare, alla prima, impresa malcerta o disperata e in fondo non lo è. Chè tal punto d'unione s'eviterà dal cercarlo in alcuni modi comuni ed immutati, accozzando un campionario di procedimenti stilistici, con quello stesso metodo che può avere suggerito ad un archeologo di fissare le caratteristiche dello stile d'un laboratorio tebano o saitico durante una dinastia faraonica. Ciò che a noi preme non è la « Storia degli stili », ci interessa invece di stabilire che per diverse provincie pittoriche, o per meglio dire per i centri più vivi d'Italia, esclusa Venezia, per la quale occorrerebbe un discorso diverso, dal 1512, anno in cui fu scoperta la volta della Sistina, sino all'incamminarsi dell'Accademia dei Carracci e al sorgere di Caravaggio, avvenimenti contrastanti ma ambedue in così diverso modo antimanieristici, non vi furono fatti nuovi, intendo cioè fatti pittorici che proponessero una nuova poetica, che fossero l'indice d'un modo sostanzialmente mutato d'intendere e d'esprimere le cose. Gli ideali culturali e la particolare maniera d'intenderli nella pratica dell'arte furono sempre gli stessi e continuarono per qualche tempo anche dopo gli eventi suddetti. Se il Manierismo nacque da un atteggiamento spi-

rituale che aveva origine da una comune estrosa inquietezza anticlassica mentre, in un secondo tempo, quegli stessi motivi vennero meno per dare luogo ai termini d'una estesa convenzione espressiva, questo ci potrà indurre a rilevare un processo d'accademizzazione del Manierismo stesso (si potrebbe parlare di manieristi del Manierismo): quello che importa è che non sopravvennero mai nuove concezioni visive, che i motivi intimi furono sempre gli stessi.

E' chiaro tuttavia che non ci si possa limitare all'illustrazione di questi motivi che rischierebbero di divenire fallaci astrazioni qualora non si animassero delle varie e particolari immagini degli artisti che, in diverse sfumature di sentimento, diedero loro vita. Si potranno isolare, e abbiamo tentato di farlo, alcuni comuni atteggiamenti, alcuni ideali, intenzioni e risultati comuni, quanto ci rende ragione, cioè, dell'uso d'un solo termine comprensivo; ma la storia del Manierismo, nessuno spero lo vorrà contestare, non può essere che la storia dei singoli manieristi.

Cercheremo perciò di seguirne alcune vicende in relazione con l'opera d'un artista, Pellegrino Tibaldi, che fu attivo per tutta la seconda metà del Cinquecento venne a contatto con gli ambienti più vivi del Manierismo a lui contemporaneo e ne conobbe, durante la sua vita non breve, momenti diversi.

I

Pellegrino Tibaldi nacque a Puria di Valsolda in Lombardia nel 1527 (56) e, ancor fanciullo, fu condotto dal padre a Bologna. Sia detto per incidenza, ma anche per accennare i precedenti d'una sistemazione del nostro artista nel momento pittorico in cui visse, che l'anno 1527 è una data non senza rilievo nella storia del Manierismo. Già il Palladio, il Vasari e l'Armenino lo notarono come un anno d'elezione, una pietra miliare posta sulla via che conduceva verso l'ideale della bellezza classica, e siccome, per loro, quella via non poteva partire che da Roma, è naturale che avessero buon giuoco nel sostenere che col famoso sacco del 1527 la « bella maniera » ebbe modo di spandersi per l'Italia, come la buona novella. Sebbene la proposizione, in fondo del tutto astratta, si confacesse più all'almanacco che alla storia e fosse, comunque, suggerita dal vitruviano classicismo cinquecentesco, conteneva tuttavia come in tali casi spesso succede, anche una parte di vero; sì che la stessa critica moderna dovrà constatare l'importanza di quell'anno che segna veramente un punto culminante nello svolgersi figurativo del Cinquecento. Soltanto che non fu la « bella » e la « grande maniera » — un concetto destinato a rimanere sempre un'astrazione — quella che si sparse allora per l'Italia, ma invece proprio quella « maniera bizzarra » che i medesimi scrittori tante volte opposero alla prima. Intendo la « maniera » o meglio le « maniere » dei primi Manieristi. Non pare infatti inesatto fare coincidere quell'anno con il momento culminante di quell'indicibile movimento pittorico costituito dal primo periodo del Manierismo: il Pontormo termina allora gli affreschi della Certosa nei quali, conchiudendo l'ascesa iniziata a Poggio a Caiano, libera completamente la sua visione da ogni residuo della sfumata bruma d'Andrea del Sarto che impacciava ancora d'un chiaroscuro classicheggiante la grazia capricciosa del disegno nelle sue opere giovanili; quello spirito estroso che aveva animato le opere del Rosso dal '20 al '23 par trasfondersi in analoghe soluzioni del Parmigianino che, nel '23 s'era fermato a Firenze e mostrò tutta l'importanza del contatto col pit-

tore fiorentino nella sua operosità del periodo romano, durante il quale lo ebbe compagno, terminato appunto con la fuga da quella città per il sacco del 1527 (57).

Fuggendo da Roma, il Parmigianino, s'era fermato a Bologna dove rimase fino al 1531 e dove lasciò alcune delle sue opere più belle. Ma questi fatti erano ormai lontani quando il Tibaldi, giovinetto, iniziò la sua educazione pittorica, più lontani, forse, di quanto non lo comportasse, in un ambiente così stagnante quale era allora quello bolognese, un lasso di 15 anni. Nella penombra dell'altare dei Monsignori in San Petronio, nella chiesetta di Santa Margherita e nelle nascoste cappelle patrizie, i dipinti del Parmigianino, una volta cessato il prestigio della sua presenza in città, rimasero ben presto degli spaesati. Erano le pericolose avvisaglie di un gusto troppo « moderno » e l'ingenua austerità reazionaria dei pittori bolognesi doveva riguardarle con molta circospezione e sospetto: un gran scuotere di teste, certamente, e qualche lungo sospiro. La cultura pittorica di quel tempo a Bologna era ben lontana dal comprendere i liberissimi trascorsi e le sottigliezze intellettuali del primo Manierismo fiorentino-parmigianesco (58). L'unico bolognese che, poco più tardi, si inserì in quel mondo pittorico con un apporto così cospicuo di originalità, il Primaticcio, terminava allora il suo soggiorno in Mantova e non era davvero tentato di ritornarsene in patria; il suo primo pensiero, da giovinetto, era stato certo quello di scappársene via. Tra il '20 e il '30, infatti, anche durante il soggiorno del Parmigianino, si perseguiva, nella capitale emiliana, un impoverito classicismo raffaellesco che aveva i suoi semplici eroi in Bartolomeo da Bagnacavallo, Innocenzo da Imola, Biagio Puppini dalle Lame (59). Di Parmigianino costoro non se ne diedero per intesi e fecero di tutto per evitare le sue strabilianti bizzarrie sintattiche nel povero latinuccio di poche clausole classiche dei loro noiosi discorsi pittorici. E se qualche volta presero qualcosa in prestito dal Parmigianino, si armarono della più grande circospezione, e furono molto accorti a scegliere colla punta delle dita motivi esteriori resi ben presto irriconoscibili. Basti citare, ad unico esempio, la pala di Biagio Pupini della Galleria Comunale di Fabriano, nella quale l'atteggiamento del San Giovanni Battista ripete letteralmente quello del medesimo Santo nel quadro del Parmigianino della Galleria Nazionale di Londra: ma la complessa molteplicità prospettica nella quale si snoda liberamente il ritmo avvolgente della serpentinata figura parmigianesca è ridotta dal Pupini ad una legnosa articolazione di fantoccio, che non riesce a liberarsi dalla bidimensionalità del piano. Verso il 1545 circa, nel tempo cioè in cui il Tibaldi cominciò presumibilmente ad occuparsi di pittura, quella inanimata tradizione di purismo era ancora in vita e seguitava a divulgare in dozzinali traduzioni mal-

comprese idee raffaellesche: Parmigianino e le sue opere bolognesi erano ormai una questione chiusa e si era d'accordo nel considerarle soltanto un fuggevole episodio sul quale si ritornava il meno possibile: di Manierismo per allora a Bologna non era davvero il caso di parlarne. Nella vicina Modena altrimenti stavano le cose grazie al genio di Niccolò dell'Abate che aveva inserito sul vivo tronco del Manierismo del Parmigianino l'innesto germogliante d'una favolosa attitudine fantastica, originata da una calda vena dossesca; ma i riflessi in Bologna dell'artista di Modena prima del '47 sono molto improbabili. Da quell'anno s'inizia il suo periodo bolognese con gli affreschi del palazzo Torfanino, del Palazzo Poggi, del Collegio di Spagna e della Viola; ma prima che tale periodo, così felice di opere, fosse compiuto, il Tibaldi era già a Roma e in un secondo tempo, proprio a causa del Tibaldi stesso, le ingombranti nozioni del Manierismo romano soffocheranno per molti anni la fresca e semplice vena poetica di Niccolò, che già nel '52 del resto è in Francia ove troverà nella selva di Fontainebleau un terreno più propizio, direi quasi predestinato, ove far fiorire i suoi racconti cavallereschi d'incantesimi, d'armi e d'amori. E' soltanto più tardi, al tempo dell'esordio dei Carracci, che la festosa e nobilissima naturalezza pittorica dell'Abate parlerà ai giovani bolognesi con un linguaggio suadente (fig. 55-60).

Nel 1545, poi, fuori del territorio emiliano, anche il Manierismo era cambiato e non poco dopo i suoi primi anni irrequieti. Gli orientamenti nuovi di quel gusto eran rappresentati adesso dalla generazione dei nati intorno al '10, la generazione del Vasari, del Salviati, di Daniele da Volterra e d'altri ancora: Roma, verso la metà del secolo, molto più che nel 1527, era il centro del movimento manierista.

Anche di questo momento del Manierismo i bolognesi ebbero agio di avere diretta esperienza. Nel 1539 soggiornarono nella loro città il Vasari e il Salviati (60) e il primo vi lasciò, tra l'altro, una delle sue opere più complesse, direi una delle più significative per stabilire le intenzioni e gli orientamenti di quel periodo pittorico: la cena di San Gregorio alla Certosa. Ma anche quel macchinoso quadrone, saturo a un tempo d'intelligenza e di superficialità, d'intenzioni meditate e di facilonerie impreviste, di lodevoli pretese realizzate con giovanile incoerenza ma già minacciato da tutti i vizi possibili d'una pericolosa abilità: anche quel quadrone che si sforzava in ogni modo di avviare un programma tanto ambizioso quanto confuso e sembrava fatto apposta per porre dei problemi e suscitare degli interessi, restò, a quanto pare, lettera morta per i pittori bolognesi. Fu solo più tardi che Prospero Fontana, e nemmeno nella sua giovinezza, cercò di trarne non pochi profitti. Il passaggio di Vasari rimase così un semplice episodio in un ambiente ferocemente conservatore quale era quello della capitale emiliana

della prima metà del Cinquecento. Ne fornisce una riprova la narrazione del soggiorno in quella città del Vasari stesso, l'astio e l'ironia che non risparmia agli artisti bolognesi contemporanei. E se, nel desiderio di prendersi qualche rivincita, tenta di calcare la mano sull'importanza che ebbero le sue opere per la formazione del Tibaldi, nessuna testimonianza di una qualche influenza vasariana c'è fornita dalla prima attività del pittore bolognese. Il Vasari stesso, in fondo, non dovette esserne troppo convinto; altrimenti si sarebbe espresso in maniera più chiara, non, come fece, in termini così vaghi (61).

Anche i giovani, coetanei del Tibaldi o di un decennio maggiori, non erano in grado di aprire un qualche spiraglio in un ambiente così chiuso e conservatore perchè non pare possedessero una eccessiva vitalità o, comunque, volontà d'aggiornarsi: rimanevano ancora fedeli, in quel quinto decennio del Cinquecento, all'impoverita grammatica classicista dei vecchi maestri bolognesi. Nè Prospero Fontana, nè Ercole Procaccini erano in grado di dare al Tibaldi, più giovane di circa una quindicina d'anni, qualche vivo suggerimento. Il primo, che era stato in precedenza a Genova a lavorare con Pierin del Vaga, data del 1545 la pala della chiesa di San Domenico con la beata Diana d'Andalò che professa la fede nelle mani del Santo, un quadro mal sicuro e rinunciatario, estremamente svogliato, che ben rappresenta il rilassamento di quei malinconici anni di magra della pittura bolognese. Nella sciatta traduzione, sul fondo, della trasfigurazione di Raffaello, messa lì proprio come riempitivo, si ribiascica ancora meccanicamente l'ingenuo credo raffaellesco di Innocenzo e di Bagnacavallo, affidato oramai alla sola forza d'inerzia. Nè lo stesso Ercole Procaccini, sebbene si affermi con qualche maggior vigore d'intelligenza formale che non il Fontana, si mostra tuttavia troppo ansioso di avvivare così morta atmosfera.

L'esordio del Tibaldi fu dunque tranquillo. In Bologna dalla sua nascita sino alla sua prima giovinezza il tempo era trascorso, per così dire, molto lentamente, un decennio era seguito all'altro, monotono, unitario; per le ultime generazioni avevano importanza, così, e valore attuale, fatti avvenuti molti anni prima, purchè non deflettessero dall'incombente tradizione classicista. Se lo stento classicismo raffaellesco del Bagnacavallo e di Innocenzo da Imola si protrasse quasi immutato dal 1520 circa sino alla morte dei due artisti (rispettivamente 1542 e 1549), è interessante notare, per esempio, che un certo peso ebbero sul giovane Tibaldi le opere eseguite tra il '25 e il '32, cioè circa vent'anni prima, da Girolamo da Carpi che fu, in quei tempi, la maggiore personalità del « classicismo » che operasse in Bologna.

L'educazione di Pellegrino Tibaldi non offre, dunque, complessi problemi. Constatata l'inesattezza della tendenziosa affermazione del Vasari

non resterà che togliere ogni credito alla incerta notizia del Bumaldo (62) desunta dal Lomazzo di un presunto alunnato presso Pierin del Vaga. Più vicino al vero il Malvasia basandosi su di un personale giudizio, e non su un dato tradizionale e documentario, lo fa discepolo del Bagnacavallo (63). Il Ramenghi era morto nel 1542, quando il Tibaldi aveva solo quindici anni, e non poteva essergli stato « maestro » nel senso letterale della parola; questo fatto doveva sfuggire al Malvasia che credeva il Tibaldi nato nel '22 — e allora tutto sarebbe tornato meglio — ciò non ostante il canonico bolognese, che in fondo aveva fatto il nome di Bagnacavallo più che altro per rivalutare il vecchio maestro e il suo ambiente da quella che riteneva una calunnia dell'odiato Vasari, non si era compromesso con un giudizio antistorico se si tiene presente quanto si protrasse in Bologna la tradizione esile e impoverita del purismo raffaellesco. E' un giudizio, tuttavia, che non va preso troppo alla lettera, come hanno fatto i pochi critici moderni che si sono occupati del Tibaldi e che senza prendersi la briga di confrontare le date si sono limitati a considerare il Bagnacavallo come elemento preponderante o addirittura unico della sua formazione. Fin dalle sue prime opere Pellegrino mostrò vivezza d'ingegno e il meccanico classicismo del Bagnacavallo dovette ben presto rivelarglisi in tutta la sua povertà. Se non riuscì a liberarsi subito dall'orientamento classicista e conservatore dell'ambiente locale, cercò di trarne tuttavia il maggior profitto rivolgendosi a tutto ciò che di più vivo poteva rivelarsi ad un giovane cresciuto a Bologna in anni così poveri e che non aveva messo ancor piede fuori della sua città.

Pochissimi sono i documenti che ci aiutano a ricostruire la sua attività giovanile; attività che si svolse del resto in un ristrettissimo termine cronologico, dato che non oltrepassò il 1549, anno in cui egli è già sicuramente in Roma. Nel '49 aveva 22 anni; è chiaro dunque che non si possa protrarre di molto oltre al triennio il periodo della sua prima operosità bolognese. L'unica fonte antica che parli delle opere che egli dipinse prima del viaggio di Roma è il Malvasia (64); nè il Vasari nè il Baglione ne fanno cenno. Ma purtroppo delle opere che il Malvasia cita eseguite « sullo stile del primo maestro, o che almeno prese ad imitare, cioè il Bagnacavallo », non ne sussiste che una ma così mal conservata da non permettere un fondato giudizio. E' un affresco nell'ex palazzo Paselli, sino a qui del tutto sconosciuto ai moderni studiosi (65), che decora il camino d'una stanza a pian terreno; sebbene il soggetto non sia facilmente riconoscibile mi pare si possa identificare con la scena descritta dal Malvasia come Altea, Meleagro e il fuoco. Da quanto è dato vedere indubbi elementi raffaelleschi inducono ad ascrivere quest'opera ad un tempo anteriore al 1549. Opere della giovinezza del

Tibaldi non citate nella « Vita » del Malvasia, si possono riconoscere in due dipinti che sono per la prima volta ricordati nelle antiche guide di Bologna. Prima è la tavola con lo sposalizio di Santa Caterina (66) (fig. 102), ora nella pinacoteca di quella città e per la quale non sarà possibile una datazione che sia più precisa del termine approssimativo 1545-48 (supponendo che il Tibaldi già dipingesse a 18 anni) poichè manca ogni termine di sicuro raffronto. Vi si nota però una fisionomia già precisa, una sicurezza d'intenzioni e una consapevolezza d'esperienze che non ci induce a considerare questa come la prima opera dell'artista o ad assegnarla comunque ad un periodo anteriore ai suoi vent'anni. L'adesione alla cultura del raffaellismo bolognese già compendiata dal Malvasia nel nome del Bagnacavallo è evidente: sta a rivelarcela la precisa collocazione simmetrica delle figure che ripete ancora i facili ritmi del Francia, il modo tranquillo e imparziale con cui il disegno commenta i semplici dati compositivi, la ricerca di una unitaria politezza formale. Ma rispetto all'intonazione monocorde e unilaterale, coerente in povertà, del raffaellismo di un Bagnacavallo, traspare da questo dipinto una molteplicità d'interessi che non si risolve in dissonanza ma in approfondimento e in arricchimento dell'accettata trama iniziale. Si rivela, prima di tutto, l'apporto d'una esperienza parmiginianesca; un parmigianinismo timido e raccolto, che insiste su particolari realizzazioni locali. Ma questo parziale ricorso a Parmigianino, piuttosto che esplicarsi nell'adozione di motivi esteriori e di grafie elementari, rivela una precisa attenzione per le più intime qualità della « pittura ». Animando il tessuto della fluida e ricca vitalità della materia parmigianinesca sembra che il Tibaldi fosse preoccupato di trasfondere una vera linfa vitale nella forma esangue ed anonima del raffaellismo; e questa preoccupazione si risolve subito nella personalità della locale realizzazione pittorica, nella proficua ricchezza dell'epidermide che comporta una serie di espressioni originali e di osservazioni precise e intelligenti. La materia, così arricchita di fluidi succhi pittorici, dà alle composte figure una netta emergenza corporea: un senso di solido e di peso appena ingentilito dalla precisione proporzionata delle sagome, dalla timida deformazione degli allungamenti parmigianineschi e dai discreti accenni alle lucide preziosità decorative, come nell'araldica acconciatura della Santa. In tal modo evocata la presenza delle forme pretende una persuasiva osservazione di « verità » e la corporeità delle tre figure è accentuata da un preciso commento luminoso che scava tra esse grandi ombre. Sotto la luce i colori si distendono liquidi e tranquilli e sono colori « nuovi » senza più alcun rapporto con la convenzionalità meccanica dei dozzinali verdi e rossi dei vecchi puristi bolognesi; le forme assumono una essenza positiva e coerente. un'acquiescenza ai valori luminosi che provoca

attenti pezzi di realtà riprodotta, come il frammento ligneo rilegato in ferro della ruota sulla quale si appoggia la Santa Caterina.

E' questo il momento di parlare di un altro dipinto che si avvicina particolarmente a quest'opera e appartiene sicuramente allo stesso momento. E' una grande tavola con la Vergine e Santi (67) (fig. 103), conservata nella Pinacoteca di Bologna dove è attribuita genericamente a Scuola bolognese: il nome del Tibaldi fu fatto per la prima volta dal dr. Bodmer.

Una rigorosa intenzione simmetrica presiede anche qui alla composizione indicando un medesimo orientamento verso il Classicismo (68): le figure occupano lo spazio con singolare certezza di dominio in un preciso equilibrio. Ritroviamo la stessa fluida densità che dà vita al tessuto pittorico, come nello Sposalizio di Santa Caterina; la stessa tranquilla e sicura persuasione di vero nell'approfondita elencazione degli oggetti, nell'attenzione rivolta alla luce che nasce da una fonte unica diffondendosi sulla consistenza delle forme e provocando una serie di felici precisioni pittoriche nel formarsi delle ombre violente e sicure.

La maggiore complessità di motivi che questo dipinto offre nei riguardi di quello già esaminato ci permette di precisare meglio quali fossero le fonti storiche del suo « classicismo ». Non sarà certo sufficiente la timidezza del Bagnacavallo a fornire un precedente per una esplicazione così sicura e meditata d'un chiarissimo ordine mentale; siamo indotti piuttosto ad affermare che il giovane Tibaldi fosse allora in debito verso le opere d'una personalità ben altrimenti matura che non la povera schiera dei raffaellisti bolognesi. Alludo a Girolamo da Carpi che, nella capitale emiliana, fu l'unica mente orientata con pienezza di risultati verso il Classicismo (69). E non importa che il suo passaggio per Bologna avvenisse tanto tempo prima, quando il Tibaldi era ancora fanciullo; il chiuso tradizionalismo classicista aveva permesso che quindici anni dopo esse conservassero ancora una loro attualità, con ben maggiore diritto, del resto, che non le compitazioni del medesimo discorso tentate dal Ramenghi. E' dalla profonda intelligenza compositiva delle opere di Girolamo che si diparte la chiara idea ritmica di questo dipinto. La nitida semplicità dello schema è svolta in una forma solida e polita, realizzata con precisione neoclassica; la sicura visione del pittore si fissa puntuale e metodica sugli oggetti ricercandoli con appassionata attenzione nella loro tagliente pesantezza corporea, in una limpida essenzialità di rapporti luminosi.

Un'altra opera che risale certamente allo stesso periodo è l'Adorazione dei pastori del Museo Civico di Cento (fig. 104) (70). Se alla lampante chiarezza simmetrica delle due opere precedenti subentra ora una maggiore

complessità di legami compositivi, un gestire eccessivo e concitato delle figure, un complicato riprendersi e spezzarsi del ritmo, non si convaliderà per questo la pretesa educazione nel refettorio di San Michele in Bosco sostenuta dal Vasari nè saremo indotti a registrare qui le prime avvisaglie manieristiche. La stessa comparsa vasariana dell'Isaia, in primo piano, non convince e rimane estranea e isolata. E' sempre lo stesso classico amore per le idee chiare e distinte che presiede alla realizzazione di questo presepio; l'assunto formale è più complesso ma risolto ancora una volta in nome della meditata esplicazione di un simmetrico equilibrio: la studiata collaborazione delle forme in cercate partiture spaziali dà sempre luogo alla stessa ricerca d'un'apparenza consistente della materia, alle stesse osservazioni di luci, di ombre e di penombre che animano la solida corporeità delle figure.

Si può aggiungere a queste tre opere una piccola Adorazione dei pastori della galleria Estense di Modena (71), d'ispirazione rapida, quasi frettolosa e che non aggiunge alcun nuovo elemento per la conoscenza del primitivo periodo del nostro artista (fig. 105).

Queste sono le sole opere che ci documentano della giovinezza di Pellegrino Tibaldi e dimostrano con quale sicurezza seppe orientarsi nel classicismo dell'ambiente bolognese (72). Questa sua prima attività fu interrotta improvvisamente dal viaggio di Roma e la prima opera sicura eseguita in quella città che segue questi dipinti bolognesi di un brevissimo tratto di tempo, l'Adorazione dei Pastori della Galleria Borghese del 1549, ci dimostra con quali effetti determinanti si sovrapposero alla sua cultura nuove e diverse esperienze.

II

Il riflesso avvincente d'una accesa inquietudine sentimentale che determina le opere del Manierismo dal 1515 all'incirca, si attenua con la seconda generazione dei pittori manieristi che operarono dal quarto al sesto decennio del Cinquecento. Un calcolo di stile, le cui origini erano tutte intellettuali e che rivelava il desiderio di muoversi agevolmente fra i termini più sicuri e consueti d'una maggiore normalità espressiva, subentra all'estrema esasperazione di quelle prime acutezze espressionistiche pur senza perdere del tutto, fra i lacci costringenti dei canoni, delle regole e delle ingombranti cognizioni teoretiche, quel senso sottile e sconcertante di escogitazioni analogiche e di allusive complicazioni della forma. Sebbene si mantenesse con piena coscienza entro i termini rischiosi dell'involuta articolazione formale michelangiolesca, lo spunto compositivo è scarso di sorprese, il suo continuo variare è un variare « contenutistico », un adeguarsi cioè alle sempre maggiori esigenze narrative dell'« invenzione »; ma più tenue è la partecipazione fantastica, della fantasia formale, intendo. L'organizzatissimo sfruttamento di alcuni motivi, che ritornano come consuete abitudini visive, ci indica come si facesse del tutto per ricercare i modi di una parlata comune, facilmente intelligibile, come se si tentasse, per così dire, d'arrivare ad un'espressione « unica », creduta raggiungibile solo attraverso un determinato cammino. Si inizia il ricorso a un metro di scansioni ritmiche più volte ripetuto; la regola stilistica offre numerosi procedimenti di chiusure compositive e nasce così quella consuetudine di modi e d'atteggiamenti, quel ripetersi ininterrotto di motivi formali che saranno sfruttati per più di sette decenni.

Ma non per questo si cristallizzò la vivacità immaginativa già nata da quell'inquietudine intellettuale che, intorno al 1515-20, al sorgere del Manierismo, aveva prodotto fiori così strani e preziosi; abbandonò piuttosto una strada troppo pericolosa che si inerpicava sin dove l'aria, così sottile e rarefatta, non era facilmente respirabile e si manteneva su di un sottilissimo crinale dove la più incredibile bizzarria era ancora suprema grazia, il capric-

cio improvviso e immotivato felicissima escogitazione, la leziosità più stremata e languente ineffabile eleganza. Preferì cercarsi un terreno sicuro, un cammino prevedibile, un'atmosfera tranquilla, crearsi dei motivi giustificabili assicurandosi, per così dire, il *superiorum permissum*.

Quel momento felice del primo Manierismo, che era nato dall'improvvisa amistà nel sentire e nell'esprimere le cose del Rosso, del Pontormo e del Beccafumi, cui si accostò ad un certo momento, se pur con l'eredità d'una diversa cultura, il Parmigianino e, più tardi, il Primaticcio, non tardò molto a conchiudersi in Italia. Già nel '30 il Rosso è a Fontainebleau dove lo seguiranno il Primaticcio e Niccolò dell'Abate; da allora è alla corte di Francesco I che si trapianterà il sottile spirito anticlassico del primo Manierismo che, in un terreno completamente vergine d'esperienze classiche, dovrà rappresentare, vedi caso, il classicismo stesso in nome d'una modistica archeologia creando, in questo sottile equivoco, specialmente per merito del Primaticcio, i canoni amabilissimi e felici di un'eleganza suprema, preziosa ed ingenua a un tempo, nell'atmosfera crepuscolare d'una rapita « fête galante » cinquecentesca (fig. 45-62).

In Francia, l'eredità del Rosso, del Primaticcio e di Niccolò, attraverso la così detta scuola di Fontainebleau, continuerà a dar frutti per tutto il corso del secolo, giungendo ancora ad arricchire, nei primi decenni del Seicento, la vena dell'incredibile Bellange e del bizzarro Callot. Ma in Italia, in Toscana specialmente, dove quello spirito era pur nato, il terreno era ingombro di troppe memorabili rovine, risuonava ovunque di richiami dispersivi e imperiosi ammonimenti, troppo era il peso della ferragine teoretica delle cognizioni e delle regole perchè quella mobilissima vampa di anticlassicismo si propagasse al di là della breve parabola di quelle poche personalità che la avevano suscitata. Se si eccettuano i pochi casi isolati che si verificarono quasi tutti nell'Italia del Nord, il Bertoia per esempio o, sotto un altro aspetto Lelio Orsi, verso la metà del secolo le cose erano già profondamente cambiate. Dopo la partenza del Rosso quel gusto inizia il suo declino; si pensi, del resto, che il Parmigianino muore nel '40, nel '51 il Beccafumi e che nel '46 il Pontormo, che s'imbatte nella decorazione del coro di San Lorenzo trascinandosela per 10 anni senza compirla, in un esasperato isolamento sembra aver conchiuso la sua carriera.

E' la generazione dei pittori nati intorno al 1510 che rappresenta i nuovi orientamenti del Manierismo già nel 1535 circa, sviluppandoli e portandoli all'apice dal '50 al '60. La generazione del Salviati, del Vasari, di Daniele da Volterra, di Jacopin del Conte, di Battista Franco e di altri ancora. Tutti di spirito alquanto diverso da quello dei primi Manieristi: più posati, più equilibrati e dotati, quel che più conta, di un notevolissimo spi-

rito critico che influì non poco sui loro orientamenti pittorici. Erano quasi tutti toscani ma ognuno di essi, sui vent'anni, era andato a Roma e in quella città aveva compiuto la sua educazione vera e propria, la definitiva iniziazione pittorica. A Roma molti di essi rimasero a lungo e moltissimi lavorarono ed è solo allora che Roma diviene veramente il centro del Manierismo. E' necessario però insistere sul fatto che, a proposito di questi artisti, di alcuni di essi specialmente come Daniele da Volterra e Salviati, non è esatto parlare nè di scuola romana nè tanto meno, indotti dalla nazionalità, di scuola toscana: la loro pittura rispondeva ancora all'esigenza di un linguaggio universale, aulico, decisamente super regionale: un'esigenza che durò a Roma per molti anni ancora. Altrimenti stavano le cose nelle altre città italiane che si esprimevano egualmente nei termini del Manierismo: a Firenze, dopo il Bronzino, che era partecipe dello spirito delle due generazioni, con Alessandro Allori e poi col Macchietti e il Cavalori e gli altri pittori dello studiolo, bronzineschi o vasariani, infine con la riforma accademica di Santi di Tito che nel suo purismo tentava di risalire alle fonti prime dell'accademia toscana, di Andrea del Sarto e di Fra Bartolomeo, ci si avvia di nuovo verso un'espressione regionale, verso una rinnovata « scuola fiorentina ». Similmente a Siena, più tardi, dopo Marco Pino che si avvicina subito al gruppo dei romani, col Manierismo umbratile e boschivo (una sorta di Manierismo « en plein air ») del Vanni e del Salimbeni si stabiliscono i termini caratteristici d'una scuola senese . Ma a Roma, ripeto, con la seconda generazione dei Manieristi, in un diretto contatto con Michelangelo, si iniziano quelle esigenze d'un'espressione che non avesse caratteri provinciali che durerà ancora per molti anni.

Ciò che in fondo maggiormente distingue questi pittori dell'ambiente romano dai manieristi più antichi, oltre che una vera e propria differenza di attitudine mentale, sono i loro rapporti con Michelangelo. Con lui i primi manieristi condividevano, l'abbiamo già visto, il sentimento inquieto e lo spirito turbato, la necessità di superare i dati della forma classica. Qualcosa insomma che indicava le tendenze d'una comune generazione; per meglio dire un rapporto sentimentale più che una stretta parentela di motivi formali. Si pensi del resto che il Pontormo probabilmente non era mai stato a Roma, che il Rosso vi fece una scappata all'epoca del sacco famoso, quando cioè il suo stile era già pienamente formato, che il Beccafumi vi andò molto presto, forse ancora nel '10 prima che la volta della Sistina fosse finita e non sentì in tal caso mai il bisogno di ritornarci per vederla; in quanto al Parmigianino, la importanza del suo soggiorno romano è data, a parer nostro, più dal contatto col Rosso che non da quello con la grande opera michelangiolesca (73).

E' con la seconda generazione dei Manieristi che comincia l'ininterrotto pellegrinaggio alla Sistina, il disegnare e ridisegnare, sino al torcicollo, nudi, profeti e sibille. Ed è questo anche il momento in cui il Raffaellismo si inserisce nell'espressione manieristica; ma sono accenni isolati, di un raffaellismo antologico, di astratti motivi formali, di esteriori atteggiamenti: lo spirito classico raffaellesco che pur era riuscito ad inserirsi, deformandosi solo leggermente, nell'espressione del Parmigianino che a tale inserzione era stato preparato, forse, da un'educazione coreggesca, rimane sempre per la sua natura stessa antitetico al Manierismo che si mantiene in un rapporto indissolubile con Michelangelo. Diverso è il discorso per gli scolari di Raffaello che lavorarono fin verso il '50 e che, allontanatisi dal classicismo iniziale, entrarono in una più stretta relazione con la seconda generazione dei manieristi dell'ambiente romano assumendone non poche attitudini formali e offrendo per contropartita il loro ricchissimo bagaglio d'espedienti decorativi.

Questi precedenti sono necessari per intendere quali fossero gli aspetti della cultura pittorica a Roma verso la metà del secolo, al tempo dell'arrivo del Tibaldi, e sarà bene tentare di svolgerne i fatti più significativi cercando di individuare i protagonisti che maggiormente furono responsabili degli orientamenti del bolognese. Il quale è documentato con certezza a Roma dal novembre del 1549 al novembre del 1553 (74); e mi pare esatto far coincidere entro tali termini cronologici il suo soggiorno in quella città, anticipandolo se mai di qualche mese ma non estendendolo oltre, sebbene le opinioni in proposito, o per ignoranza dei documenti o per seguire i dati erronei del Vasari e del Malvasia o per semplice superficialità degli scriventi, siano molto discordi.

Appena giunto a Roma il giovane classicista ebbe dunque la ventura di assistere subito all'avvenimento artistico più memorabile di quegli anni della metà del secolo; vedere cioè la cappella Paolina definitivamente compiuta. L'apertura della nuova cappella papale era un avvenimento che ebbe una importanza conclusiva nell'ambiente romano di quel tempo perchè quel momento pittorico della vecchiezza di Michelangelo costituiva il punto più alto di un aspetto del Manierismo che esercitava un'importanza decisiva sull'ambiente artistico in Roma quando il Tibaldi vi arrivò. I motivi stilistici delle opere tarde di Michelangelo, infatti, del Giudizio e della Paolina, avevano costituito il punto di partenza e il convalidarsi d'una tendenza pittorica che aveva la sua figura maggiore in Daniele da Volterra (fig. 67-75). Quella concentrata volontà michelangiolesca, che si era esercitata così grandiosamente nel « Giudizio », di raggruppare le figure in tanti isolamenti incomunicabili, costringendo le forme nei limiti serrati dei gruppi che non avevano più

alcun rapporto di complemento compositivo con la cornice (75), ma ricercavano solo un reciproco ordine ritmico, aveva fortemente impressionato la raccolta e pensosa ispirazione del pittore volterrano. Nasceva, da quella intenzione michelangiolesca, la necessità di una forma non liberamente abbandonata al facile trascorrere d'una manierata grafia, ma studiata attentamente, in tutte le possibili combinazioni nella ricerca di quella che meglio corrispondesse alla forzata costrizione delle figure in rapporti complementari, al faticoso incastro delle proporzioni. E ne derivava, a Daniele, quell'attitudine a meditare attentamente sulla trama compositiva, collocando le figure in una prestabilita porzione di spazio, limitata da confini rigorosi, e distribuendo le parti in una equilibrata occupazione di tutta la superfice del dipinto. Un'attitudine concentrata e taciturna, che riteneva qualcosa della cupa solitudine michelangiolesca e che ci documenta dell'atmosfera pesante e un po' tetra di quegli anni di pittura, a Roma, in cui era rifuggito ogni gioioso abbandono agli estri della fantasia. Si capisce, d'altra parte, che una opera come la deposizione della croce della Trinità dei Monti (fig. 67-68), dipinta nel 1541, esattamente tra il Giudizio e la Paolina, composta con formidabile chiarezza di precisi incastri formali-prospettici, dove l'attenzione si posa lentamente sulle figure evocandole con solida esattezza, che ci appare in un effetto generale di pietrificazione dei movimenti e di gelida precisione neo-classica, ma che nasconde invece una interna commozione compositiva; si capisce che un'opera come quella superi in un certo senso il Manierismo tanto da rendere possibile che fosse giudicata sempre nei secoli successivi, un'opera « classica » e che il Poussin la ritenesse uno dei quattro quadri più belli di Roma, insieme alla Comunione di San Girolamo del Domenichino, la Trasfigurazione di Raffaello e il San Romualdo di Andrea Sacchi.

Nella eguale luminosità attenuata d'una diffusa luce serale che dà alle cose il riposo del loro aspetto più vero, un vento lento e pesante solleva appena in andanti consuetudini manieriste le pieghe di qualche panno; ma un peso consistente le trattiene tutte in ogni panneggio, le richiama alla naturale essenza comprendendole nell'esatta architettura dei gruppi. I gesti, gli atteggiamenti, gli scorci si racchiudono nella loro rigorosa prospettiva di precisi confini, in ben delimitate chiusure formali, senza scarti, senza abbandoni, senza sforzo apparente. All'origine però di tanta chiarezza mentale e di una pittura così meditata e interiore non gioverà ricercare un'emanazione del classicismo raffaellesco, non ritroveremo la pienezza della libertà spirituale che presiedeva felicemente a quel classicismo, riconosceremo invece una tenace volontà di costrizione, la rinuncia ad ogni intuizione che sorgesse immediata dall'animo; sono solo i motivi formali del Giudizio che, volgendosi lievemente verso l'accademia, hanno dato l'avvio ad ispirazioni del ge-

nere di questa. Se qualcosa ci induce a non includere decisamente nel Manierismo la deposizione della Trinità dei Monti, la riserva tutta apparente si limita esclusivamente a questa sola opera fra quelle di Daniele da Volterra perchè qui i motivi michelangioleschi sono risolti con una ricerca così fredda ed attenta per la precisione della forma da sembrare già neoclassica. E' chiaro tuttavia, e non mancheremo di notarlo particolarmente, che a Pellegrino Tibaldi, entrato improvvisamente nell'ambiente manieristico romano, dopo l'educazione strettamente classica del suo tirocinio bolognese, Daniele da Volterra col suo michelangiolismo pensoso e di propositi meditati dovesse sembrare un sicuro punto di riferimento e apparire in una luce più propizia e invitante che non, per fare un esempio, Battista Franco con le sue variazioni un po' meccaniche sui temi della Sistina.

Nel 1549 è già completamente delineato anche lo stile di Jacopin del Conte, un altro importante protagonista delle vicende pittoriche romane del michelangiolismo, anche lui in stretto rapporto con l'espressione di Michelangelo tardo e legato al coetaneo Daniele da Volterra per una consimile ricerca d'esattezza e di illusiva presenza nell'esposizione della materia (figura 76-79).

Nell'Oratorio di San Giovanni Decollato, accanto agli affreschi di Jacopin del Conte, il giovane Tibaldi ebbe agio di soffermarsi davanti alle opere di Salviati (fig. 80-84) che, col suo animo svagato e curioso rappresentava in Roma una tendenza completamente diversa da quella di Jacopino, così come da quella in diversa maniera tutta michelangiolesca di Marcello Venusti. Il Salviati aveva compagno, nel suo modo d'intendere le cose della pittura, il Vasari, che già nel '50 aveva lasciato in Roma gli affreschi della sala di Paolo III alla Cancelleria; come lui aveva girato per molte città del Veneto e dell'Emilia e perseguiva, in quel momento del Manierismo maturo, un'attitudine più libera nei riguardi del michelangiolismo perchè più aperta a varie esperienze fra le quali, fondamentale, quella parmigianinesca che si manifesta nelle sue opere posteriori al '39 anno nel quale è molto probabile coincida un suo breve soggiorno a Parma (76). Tutto ci induce a credere che la ricchezza pittorica del Salviati non mancò di colpire in particolare il Tibaldi; il parmigianinismo riformato del fiorentino lo ricondusse certamente ai suoi primi amori contrastati per la Santa Margherita o per il San Rocco bolognese. A che punto i modi del Salviati interferissero nell'espressione tibaldiana lo vedremo più tardi ma è certo che sin dal principio si sarà fermato a lungo dinanzi alla giovanile Visitazione del 1538, ancora esente dallo influsso del Parmigianino, declinata su di un tema classico di raffaellismo di seconda mano con una ricchezza manieristica di desinenze che rivelano la natura retorica e approssimativa dello spunto iniziale; ma sicuramente ciò che

più direttamente lo interessò fu quanto il Salviati dipinse nel suo ultimo periodo romano dal '48 sino a tutto il tempo che il Tibaldi soggiornò in Roma, opere che egli ebbe la ventura di veder nascere e svilupparsi sotto i suoi occhi. In esse le diverse esperienze si componevano in uno stile unitario e coerente che si manifestava in quegli anni nel suo momento più felice. Gli interessi compositivi di Daniele da Volterra e le sue lente speculazioni sugli incastri prospettici delle forme erano alquanto lontani dall'ispirazione salviatesca il cui ritmo compositivo è più libero, talvolta casuale, sempre subordinato, comunque, a interessi più immediatamente pittorici. Il michelangiolismo si complica di apporti parmigianineschi e la forma si assottiglia e si snoda entro costringenti sigle decorative desunte dalla composizione serpentinata, animandosi d'una eleganza grifagna ed assumendo, nella sua accentuata contorsione, una grazia leziosa che per le intenzioni sottili ci richiama ancora al primo Manierismo.

Ma nel 1550 quella grande impresa che chiamerei la decorazione manieristica di Roma era appena agli inizi. Dei grandi cicli del Manierismo solo pochi erano già cominciati e non del tutto condotti a termine mentre un numero infinito di pareti, nelle cappelle e nei saloni dei palazzi erano ancora in bianco. Quando Daniele da Volterra venne a Roma, in tale città « intendeva che allora non erano molti che attendevano alla pittura, da Pierino del Vaga in fuori » (77), ed era vero. Quando vi arrivò il Tibaldi più di venti anni dopo, un ambiente pittorico romano s'era appena formato e non forniva certo grande varietà di tendenze; v'era piuttosto un gran numero di giovani, venuti per studiare: Taddeo Zuccari, Barocci, Marco da Siena, Muziano, Stradano, Passerotti, Bastianino ed altri ancora (78); oppure artisti di passaggio, senza alcun legame con il locale ambiente pittorico, quali Lelio Orsi o Girolamo da Carpi. Ma di artisti già avviati, che potessero fornire i termini precisi d'un orientamento, dopo la morte di Pierino del Vaga non v'era altri che Daniele da Volterra e Jacopin del Conte da un lato, Salviati dall'altro. Si potrebbe aggiungere Battista Franco e Pirro Ligorio ma occorrerà fermarsi per non imbattersi nella schiera dei poveri tenitori di « bottega », sul tipo di Francesco da Sant'Agnolo o di quel Giovanpiero Calavrese che faceva morire di fame il povero Taddeo Zuccari.

Il Vasari che come abbiamo visto pone erroneamente il soggiorno romano del Tibaldi tra il '47 e il '50, dà un elenco delle opere che egli dipinse in Roma: l'elenco non è completo e il Baglione vi aggiungerà alcune voci. Il Malvasia si attiene scrupolosamente alle notizie dei suoi predecessori, inserendo solo una vaga nota a proposito di due opere che egli cita nella villa Borghese, una delle quali è certo quella tuttora esistente nella Galleria mentre l'altra non è rintracciabile (79). Alcuni dei dipinti citati dagli antichi

biografi non esistono più (80), per gli altri nessun documento ci aiuta a stabilire un ordine cronologico dato che gli affreschi di S. Andrea in via Flaminia, per i quali esiste una nota di pagamento del 25 novembre 1553, che ci avrebbero cioè edotti sull'ultima fase romana dell'artista, sono ora perduti.

La prima notizia documentaria del soggiorno romano del Tibaldi è del novembre del 1549 e si riferisce ad alcuni lavori che egli fece per i funerali di Paolo III. Il nostro artista è citato insieme a un ignoto Michele di Luca, il che ci fa supporre che fosse arrivato da poco nella città e che i suoi inizi fossero faticosi, tanto da indurlo ad assumere lavori di semplice decorazione. Ma è una supposizione che nasce soprattutto del vederlo accomunato ad un ignoto pittore, un semplice artigiano forse, più che dal fatto che egli lavorasse all'apparato funebre del pontefice defunto, dato che a tal genere d'imprese si dedicarono anche artisti che godevano di chiara fama quali Pierin del Vaga e Giovanni da Udine. Del resto, erano lavori affrettati e poco impegnativi e davano buoni guadagni. Non è possibile farci una chiara idea in che cosa consistessero precisamente, perchè le carte ci parlano con indeterminatezza di soli elementi decorativi, « armarum ed aliarum diversarum rerum », « insignorum et vexillorum » dipinti su tela e su seta. Ci piace però immaginare il giovane Tibaldi costretto a mettere frettolosamente a fuoco le sue recentissime esperienze pittoriche dell'ambiente romano per diluirle bravamente nella rapida decorazione di uno stragrande numero di tele. Essere indotto cioè ad abbandonare tutto ad un tratto il bagaglio culturale del breve ma paziente tirocinio bolognese, per assuefarsi al nuovo ambiente del Manierismo che comportava appunto imprese del genere di quella, dove la pittura si compendiava tutta nell'« invenzione » legandosi indissolubilmente in combinazioni ingegnose ad elementi decorativi, architettonici, plastici e persino scenografici. Fu certo un contatto improvviso col « virtuosismo » ed è legittimo credere che servisse non poco ad impratichirgli la mano.

Non è da credere però, con questo, che le sue prime esperienze romane fossero affrettate e superficiali. Ci testimonia del contrario un'opera, non citata dal Vasari, che si riferisce allo stesso anno 1549 e che è la prima, cronologicamente, tra quante ne possediamo che egli dipinse in Roma: La Adorazione dei pastori della Galleria Borghese (81) (fig. 106), dipinta dal Tibaldi quando aveva ventidue anni. La prima cosa che ci vien fatto di pensare anzi nel guardarla è che si tratti d'un'opera molto meditata, d'ispirazione raccolta. Quell'attitudine di osservazione esatta e di precisa esposizione delle cose che ci avevano colpito nelle giovanili opere bolognesi la ritroviamo, se pur asservita a scopi diversi, in questo presepio romano. Direi

che il substrato pittorico, la natura intima dell'esposizione è ancora quella. Ciò che è mutato profondamente è l'idea, la concezione strutturale, in altre parole la cultura. L'esperienza michelangiolesca è tentata con entusiasmo nuovo e partecipe. Ma giova dire a questo punto che una semplice dichiarazione di michelangiolismo, come troppo spesso in molti casi simili a questo si suol fare per quasi ogni esordio avvenuto in ambiente manieristico, non chiarisce nulla e rimane così indeterminata oltre che ovvia da essere del tutto inutile. Non bisogna dimenticare che per un giovane come il Tibaldi, che, se pur dotato di notevolissimo ingegno, era sfavorito dalla provenienza provinciale, il « terribile » mondo michelangiolesco, ormai già conchiuso negli ultimi affreschi della Paolina, e già fin da allora definitivamente consegnato anzi tempo al cielo dei grandi eventi della storia, in una mitica assenza di contemporaneità, non doveva sembrare facilmente raggiungibile. Per chi si educasse a Roma in quegli anni, le manifestazioni concrete di quel mondo erano vicine e distanti a un tempo, allo stesso modo, direi, che il Laocoonte o il Nilo del Vaticano.

Verso la metà del secolo, quando le due storie di San Pietro e di San Paolo erano pur tutte nuove sulle pareti dell'ultima cappella papale, le opere di Michelangelo dovevano apparire qualcosa di conchiuso e di irraggiungibile a quei giovani che verso di loro si rivolgevano per l'impulso d'una inderogabile necessità stilistica e d'un amore tenace. Non è difficile immaginarseli a percorrere con una certa insoddisfazione disperata la Sistina e la Paolina, ricercando con lo sguardo intento su per quelle pareti formidabili un introvabile punto dove le intenzioni michelangiolesche potessero disgiungersi dalla soluzione inimitabile della preponderante e tormentosa moralità che le aveva animate e soddisfare il loro desiderio di esprimersi nei termini medesimi di quella terribilità. Il tributo d'una ammirazione fervida, quasi religiosa, doveva rimanere per forza indeterminato e, dove non soccorresse una figura disegnata dal Giudizio o dalla volta Sistina e portata di peso, o quasi, a incastrarsi in una composizione, i grandi cieli di Michelangelo non potevano in alcun modo fornire i dati per una assuefazione pittorica senza la mediazione dell'indiretto michelangiolismo dei Manieristi più vecchi dell'ambiente romano. E' così che quanto vi è del Buonarroti in questo presepe tibaldiano si determina e ci conduce a individuare l'orientamento verso un particolare ambiente di cultura michelangiolesca. Precisamente, verso quell'ambiente, che per i suoi propositi raccolti e meditati, doveva in modo più agevole coincidere con le necessarie esplicazioni pittoriche dell'impulso iniziale verso una chiara determinatezza classica acquistato dal Tibaldi a Bologna; l'ambiente in cui Daniele da Volterra svolgeva in un'ascetica e disadorna concentrazione intellettiva i motivi e le intenzioni della vecchiezza di

Michelangelo, divulgandoli in riuscite semplificazioni architettoniche della forma. Solo con la mediazione michelangiolesca di Daniele si può spiegare la costruzione superba di questo dipinto, in cui il Tibaldi ebbe agio di far fruttare ancora le sue esperienze giovanili, aggiornandole con idee nuove e più ricche, sì che l'intelligente preoccupazione del problema dei lumi, che già in simile maniera l'aveva assillato un anno o due prima in patria, si accompagna qui ad un'idea più complessa che gli offre il modo di risolverlo in una ricchezza maggiore di valori pittorici.

Che il Tibaldi si rivolgesse a Daniele da Volterra non solo come orientamento generico, ma che entrasse in uno stretto contatto con lui c'è dimostrato dal fatto che insieme a Marco da Siena aiutasse il volterrano nella decorazione della cappella Rovere a Trinità dei Monti. Ma lo stato di conservazione della volta di detta cappella, dove appunto i due giovani avrebbero lavorato sui cartoni del Ricciarelli, non ci permette alcuna induzione (82).

A un periodo di poco posteriore, tra il '50 e il '51, si può ascrivere l'arma di Giulio III in Belvedere, sorretta da due angeli, robusti colossi giovanetti, nei quali già ci appare il carnoso gigantismo delle posteriori figure tibaldiane. Tra il '50 e il '53 sono da datarsi anche le altre due opere citate dal Vasari che tuttora sussistono: la volta nella cappella di San Dionigi a San Luigi dei Francesi e gli affreschi della sala Paolina in Castel Sant'Angelo.

A San Luigi dei Francesi il Tibaldi ebbe compagni nella decorazione della medesima cappella, Girolamo Siciolante da Sermoneta e Jacopin del Conte. Ma a parte il Sermoneta che il Tibaldi del resto aveva già conosciuto a Bologna nel '48 quando questi dipingeva la pala di San Martino e che con le sue aspre e lucidissime cristallizzazioni della forma di Pierino del Vaga non doveva certo offrire alle sue intenzioni pittoriche un qualche punto di contatto, anche Jacopin del Conte pittore pur così dotato, con la sua severa costrizione della fantasia si dichiarava d'un ambiente dal quale il Tibaldi proprio da allora cominciava ad allontanarsi. Si può infatti datare da questo affresco l'abbandono del rigoroso michelangiolismo di Daniele da Volterra, al quale per tante ragioni sentimentali e formali si affiancava l'opera di Jacopino; è qui che comincia a farsi strada per la prima volta, nella colorata sarabanda di guerrieri impazziti che si compongono in una vistosa casualità caledoscopica, un sentimento più estroso, una pittura più libera, più fluida e specialmente un colore vivo e giocoso, con scoppi improvvisi di rossi, di gialli, di verdi e di arancione che accompagna la spregiudicata articolazione della forma.

A che cosa si riferissero veramente i lavori del Tibaldi in Castel Sant'Angelo non è stato sin qui mai chiarito e, se si seguono i documenti e le fonti,

la questione è alquanto complessa. Il Vasari, a questo proposito, dice soltanto: « lavorando in quel mentre e poi in Castel Sant'Angelo alcune cose d'intorno alle opere che fece Pierino del Vaga » (83), mentre con più precisione il Baglione nota « quel bellissimo angelo Michele in faccia, assai piaciuto, e con gran maestria compiuto » (84). E' questa la sola opera ricordata in tal sito dalla recente bibliografia tibaldina. Una ricognizione nelle sale superiori del castello non tarda a convincerci che opere del Tibaldi se ne incontrano solo nella grande sala centrale, la così detta Sala Paolina, ove è appunto l'angelo citato dal Baglione. Ma non sarà difficile ravvisare la mano del Tibaldi non solo in quella figura, ma anche in tutte le storie di Alessandro nelle altre pareti, nell'Adriano e in quella figura fantastica che si arrampica correndo su per le scale nella finta porta nella parete opposta al fiume. E' chiaro dunque che egli ebbe parte preponderante nella decorazione della sala, il che, oltre a ragioni stilistiche che avvicinano questi affreschi più che le altre opere romane all'attività del suo posteriore soggiorno bolognese, ci fa supporre che le Storie di Alessandro, l'Angelo e il Traiano, appartengano all'ultimo periodo della sua permanenza in Roma, quando aveva già raggiunto una considerevole fama per poter assumere l'impresa di una decorazione non priva d'importanza quale quella della sala Paolina dove già aveva lavorato Pierin del Vaga.

Le antiche fonti e i documenti non ci aiutano in nulla non solo a datare con qualche precisione queste opere ma nemmeno per stabilire le parti di tutta la decorazione della sala. Per essa, il nome del Tibaldi è fatto solo dal Vasari e dal Baglione mentre le guide, gli itinerari e in genere la bibliografia sul castello non lo nominano neppure citando come autori degli affreschi o degli stucchi una serie di nomi alla rinfusa: Girolamo Siciolante, Baccio da Montelupo, Polidoro, Domenico Beccafumi (citato erroneamente per Marco da Siena che è chiamato talvolta anche Marco Beccafumi) Pierin del Vaga e altri ancora. I documenti invece ricordano solo Pierino del Vaga che con l'aiuto di 28 allievi rivestì di stucchi la sala, e Marco da Siena « per due storie d'Alessandro dipinte da lui nelle pareti della sala »; Pierino è ricordato anche per aver « dipinte le pareti ». I documenti si arrestano al 1547, anno in cui il Vaga morì (85). Con la sua morte i lavori furono sicuramente interrotti e fu certo il Tibaldi a riprenderli, quattro o cinque anni dopo, assumendo su di sè la parte maggiore della decorazione delle pareti. Su di esse la parte di Pierino del Vaga si limita alle figure allegoriche nelle false nicchie, a quelle sopra le porte nonchè ai tondi in monocromo. Ma le storie d'Alessandro, sebbene i documenti dicono che Marco da Siena ne fece due, appartengono tutte ad una stessa mano e non v'è dubbio che il loro autore ne sia Pellegrino Tibaldi (fig. 107-113). Gli affreschi a San'Andrea

in via Flaminia, per i quali esiste un pagamento del novembre del 1553, sono ora perduti. Non mi pare che si possa prolungare oltre il 1553 la permanenza in Roma del Tibaldi perchè nel '54 già vediamo il Cardinal Poggi, che aveva portato con sè in Bologna Pellegrino, rimessosi con nuovo impegno a procedere alla decorazione del suo palazzo bolognese; ed è legittimo supporre che già da allora il Tibaldi fosse in Bologna col suo protettore. Nel '54 dunque, e forse nei primi mesi di quell'anno il Tibaldi è nuovamente in patria ove svolgerà, per qualche tempo ancora, la sua maggiore attività.

III

Nell'accingersi ad esaminare le opere del nuovo soggiorno bolognese del Tibaldi, per indispensabile premessa sarà bene chiedersi quale fu il risultato delle sue esperienze romane una volta allontanatosi dalla città e che peso esse ebbero nel determinarsi della sua espressione più nota. L'opera maggiore che egli intraprese negli anni della sua maturità, la decorazione delle due sale di palazzo Poggi a Bologna, ci manifesta che il peso di quelle esperienze fu grande; non tanto perchè egli portò per primo in patria, divulgandole largamente, le notizie dirette dello stile michelangiolesco e i modi dell'ambiente manieristico romano, ma perchè esse furono decisive nello svolgersi interno del suo sentimento formale.

A Roma, l'abbiam visto interessarsi subito, indotto dalla provenienza classicista, a Daniele da Volterra e in maniera non diversa a Jacopino del Conte, ma erano semplici indirizzi di tendenza e il Tibaldi, pur senza aver trovato ancora la propria strada, s'era sempre riservata un'espressione personale. L'ambiente romano gli aveva rivelato degli aspetti del tutto consoni alle sue inclinazioni segrete e a poco a poco egli aveva intravisto nel Manierismo le possibilità di esprimere un proprio mondo poichè quella tendenza gli aveva aperto alla fantasia degli orizzonti che, senza venire a Roma, non gli sarebbe stato concesso d'immaginare. E' proprio per aver scoperto in sè stesso delle possibilità fantastiche con le quali così felicemente coincidevano i modi più liberi e pleonastici del Manierismo, che Daniele da Volterra gli sarà apparso ad un certo momento un ricercatore troppo preoccupato, un accigliato formalista, Jacopino del Conte un narratore troppo astratto, disperatamente monocorde. Quell'atmosfera silenziosa e crepuscolare che gravava in Roma, verso la metà del secolo, sull'ambiente pittorico che era più vicino, sentimentalmente, alle opere della vecchiezza di Michelangelo, quella stessa aria, un po' cupa e serrata, di tristezza e di solitudine che ritroviamo nei vespertini dialoghi michelangioleschi di Francisco de Hollanda, ma che più direttamente ci appare in rigorosa rinunzia sulle pareti mute di colore

della cappella Paolina, quel che insomma di dolorosamente contenuto, di formidabilmente represso ma non placato che emanava dalla chiusa e solitaria figura di Michelangelo e si rifletteva sulle intenzioni dei suoi seguaci più consapevoli, non costituiva un ambiente del tutto congeniale alla ottimistica e vivacissima immaginazione di Pellegrino Tibaldi (86). Le colorate e immaginifiche figurazioni del Salviati, d'un ritmo pomposo e movimentato, gli indicarono certamente una direzione e al Tibaldi, dopo i primi orientamenti, dovette sorridere a un tratto l'idea di tentare una divulgazione estremamente cordiale e fantastica del « terribile » mondo michelangiolesco. Scoprì allora una vena libera e uno spirito spregiudicato che fece rivivere in lui, in una divertita attitudine benevola, il demone bizzarro del primo Manierismo.

Sebbene non sia il caso di parlare di una vera e propria derivazione stilistica, è certo che il Salviati costituisce un elemento essenziale per spiegarci quella improvvisa sicurezza delle proprie intenzioni che il Tibaldi acquistò negli ultimi anni del suo soggiorno romano. Alludo in particolare ad una sicurezza d'intenzioni perchè non v'è dubbio che solo allora, cioè tra il '50 e il '53, egli trovò i termini veri della propria espressione e s'inoltrò per la prima volta in una strada che doveva condurlo all'esplicazione felice delle sue possibilità fantastiche. Infatti, tutto ciò che dopo quegli anni vi è di nuovo in lui, e che ci induce a riconoscere solo con estrema fatica nelle opere che seguirono le sue esperienze dell'ambiente pittorico romano lo stesso artista che aveva dipinto, solo cinque o sei anni prima, lo sposalizio di Santa Caterina o la Madonna e Santi della Pinacoteca bolognese, opere non certo da principiante ma che definivano esaurientemente una data cultura, non è davvero un generico adeguamento al michelangiolismo, un sovrapporsi cioè di modi e di cognizioni manieristiche alla sua educazione primitiva, ma bensì un completo rinnovamento formale e sentimentale. Ed è certo che, agli inizi del nuovo cammino intrapreso, dopo aver abbandonato l'ambiente di Daniele da Volterra che aveva costituito per lui un punto medio del graduale passaggio dal classicismo al Manierismo, gli furono di molto aiuto le esperienze che andava tentando in Roma in quegli anni il Salviati, esperienze che rivelavano una certa comunità di intenzioni, di motivi e di ricerche. Il Tibaldi rimase certo conquistato dai mezzi espressivi del Salviati di fronte ai « fasti » di Palazzo Farnese (fig. 82-84) e alle storie di David di Palazzo Sacchetti, le opere più felici che il toscano dipinse durante il suo terzo soggiorno in Roma dal '48 al '54. Ciò che specialmente dovette colpirlo in quegli affreschi fu il rapporto fra l'« invenzione » e la cultura formale, quella cultura intransigente, inevitabile, macchinosa ed organizzata che costituiva il precedente imprescindibile del secondo Manierismo e che il Ti-

baldi stesso aveva accettato. Ma egli, dopo aver esperimentato tutto il senso amaro e faticoso di quella cultura, filtrata attraverso l'intellettualissimo stillicidio di Daniele da Volterra, scoprì nel Salviati la possibilità di accordarla ai dati liberissimi di una fantastica vena narrativa, di animarla cioè, sia pure per gli effetti di una mimica mobilissima e accentuata, ma specialmente per la visione sempre nuova suggerita dalla preponderanza rappresentativa del racconto, di impreviste e feconde escogitazioni. Sarà rimasto colpito anche dalla pleonastica e spregiudicata esuberanza formale, dal concitato ritmo compositivo, dalla viva linfa pittorica che circola per la morbida materia salviatesca, ma più d'ogni altra cosa avrà amato quella vaga, tenera illusione di « vero », un « vero » ottenuto coi liberi mezzi d'una liquida pittura e che nulla condivideva con l'astratta verità disegnativa di Daniele da Volterra che era, più che altro, una perfezione nello svolgimento in pittura o in disegno dell'« idea » interiore e alla quale un tempo egli aveva accordato il suo desiderio classico di chiara determinazione.

Specie negli affreschi di Palazzo Farnese il Tibaldi avrà studiato a lungo alcuni « pezzi », isolati in un astratto apparato manieristico, che da una pittura grassa e fluida traggono un senso stupefacente di verità, dalla quale però va escluso ogni disegnativo virtuosismo fiorentino, quali ad esempio il gruppo di Lutero e di monsignor Caetani che discutono o quello di Paolo III e delle figure che lo circondano.

Dalla lezione del Salviati, che era una lezione sui modi di usare con maggior libertà degli schemi manieristici servendosene anzi come adeguati espedienti per una divertita narrazione, il Tibaldi intese soprattutto il lato pittorico a differenza di altri giovani che dagli insegnamenti di quella stessa lezione partivano. Di Taddeo Zuccari, per esempio, più giovane di lui di due anni, che lavorò del resto, ma solo più tardi dopo la morte del Salviati, nella stessa sala dei Fasti Farnesiani ove dipinse tra l'altro una delle sue cose migliori, la « Fondazione d'Orbetello ». L'importanza del Salviati per lo svolgersi della pittura manieristica della seconda metà del Cinquecento non è stata forse sufficientemente valutata e, in particolare, non sono stati mai studiati i precedenti salviateschi, come punto di partenza della concezione visiva, per il sistema narrativo-decorativo di Taddeo Zuccari e di conseguenza del manierismo fine secolo.

Un giudizio conclusivo sul valore delle esperienze fatte dal Tibaldi durante i cinque anni del suo soggiorno romano non è possibile che di fronte agli affreschi di Palazzo Poggi, iniziati circa nel 1554 (87) (fig. 114-130). Le storie di Ulisse del resto sono l'opera maggiore del nostro artista e rappresentano il momento più felice della sua lunga operosità. Ritornando a Bologna già ventiseienne il Tibaldi non si sarà forse meravigliato di ritrovare un

ambiente che, nelle linee generali, era quello stesso che aveva lasciato cinque anni prima. Dopo la sua partenza nessun fatto importante aveva ravvivato l'atmosfera sonnolenta di Felsina Pittrice: troppo sottile, troppo delicata era la fresca semplicità che spirava dal beato mondo cavalleresco di Niccolò dell'Abate e non poteva trovare per allora a Bologna l'adeguata risonanza in un ambiente pittorico oramai diseducato e che compitava ancora, è lecito crederlo, su di un classicismo del tutto fuori moda. Forse è meglio ammettere che un ambiente pittorico comunque orientato non esistesse in quegli anni d'intervallo nella capitale emiliana. Certo il Tibaldi si sentì pieno di cose da dire e, specialmente, da insegnare. Dopo quanto aveva visto e aveva imparato a Roma, gli si offrì subito la possibilità, una possibilità in vero molto a portata di mano, di rinnovare completamente un ambiente, di divenire il personaggio più importante del mondo pittorico bolognese, un vero e proprio caposcuola. La responsabilità della parte che si accingeva a rappresentare non gli sfuggì di certo, ma il sentirsi ora a Bologna lontano cioè dai terribili esempi michelangioleschi, incombenti e quasi minacciosi, dovette riempirlo di coraggio e dargli un senso improvviso di libertà e di sicurezza che era proprio quello che occorreva al suo temperamento. Quella divulgazione cordiale del mondo formale michelangiolesco che già lo aveva tentato negli ultimi anni del suo soggiorno romano gli sarà parsa ora a Bologna infinitamente più agevole e la coscienza di questo fatto non potè che giovargli perchè gli sciolse indicibilmente la mano. Quella tendenza fantastica e narrativa che già lo aveva avvicinato al Salviati si accentuò, ogni residuo della greve atmosfera del cupo michelangiolismo romano scomparve e la fantasia impose definitivamente le sue leggi avventurandosi per contrade luminose e pittoresche. Ma v'era tutto il bagaglio di modi formali e di espedienti compositivi, di accessori decorativi, di costumi, di atteggiamenti e di regole che egli aveva portato nei suoi appunti dalla Sistina, v'era soprattutto quella ricercata attitudine michelangiolesca che non avrà mancato d'assumere, in tutti i modi possibili, di fronte ai suoi concittadini. Il Tibaldi doveva essere soprattutto per i Bolognesi il loro « Michelangiolo riformato »; ma in qual modo il suo michelangiolismo fosse « riformato » egli era il primo a saperlo; le sue intenzioni erano affatto personali, personalissime anzi. La Sistina non era certo lì a impacciargli la mano, tutto ciò che a Roma aveva visto e studiato si componeva oramai nel fuoco preciso della sua esperienza. Capiva che questa era la volta di dire anche lui la sua. Perciò nell'accingersi a parlare per primo ai bolognesi il discorso proposto da Roma, nel prepararsi cioè a mostrare pubblicamente dai soffitti di Palazzo Poggi la propagazione del verbo michelangiolesco, il Tibaldi che sapeva bene ciò che voleva, si prestò volentieri a sostenere una

parte dalla quale si riprometteva fecondissimi risultati e, già ben conscio di tutte le possibili riserve che avrebbe opposto al michelangiolismo romano, avrà sorriso certamente fra di sè nella prospettiva d'una bonaria mistificazione e si sarà messo al lavoro dicendo, forse: « adesso vi faccio vedere io ». Nacque così quel singolare ciclo pittorico delle due sale dell'Odissea, quella colorata narrazione favolosa, ironica, quasi ariostesca degli errori di Ulisse. Un avventuroso romanzo figurato, popolato d'un'umanità vivacissima, gesticolante, agitata, frettolosa, sbracciantesi nell'ostentazione mimica del proprio atteggiamento, in pose involute, esagerate, talvolta addirittura caricaturali; una galleria d'espressioni cordialmente fisionomiche, rapidamente create da uno spirito mordace, in molti casi buffonesco; una continua curiosissima animazione antropomorfica di ogni elemento decorativo e di ogni accessorio e, soprattutto, ovunque, un divertitissimo strafare, un ottimismo incontenibile, un piglio oltremodo sicuro, sostenuto da una sottile malizia nel riprendere e nel divulgare i motivi formali del manierismo romano (88). I bolognesi presero tutto questo molto sul serio, proprio in nome di quegli elementi romani, e le sale di Palazzo Poggi divennero per i giovani artisti una scuola inderogabile, una specie di piccola Sistina; i Carracci stessi si educarono sotto il colorato riflesso di quelle volte giocose e il Malvasia nel celebre sonetto falsamente riferito ad Agostino giudicò indispensabile ad un pittore il « decoro e il fondamento » del Tibaldi.

Ma non ci si può togliere l'impressione, guardando quelle storie con occhio smaliziato, che le sue intenzioni non fossero disgiunte da una benevola ironia che si esercitava proprio nell'esplicarsi dei modi del Manierismo di Roma. Non voglio certo parlare d'una parodia michelangiolesca, ma è indubbio che l'aspetto più positivo delle storie d'Ulisse nasce da quell'atteggiamento fantastico che si basava da una parte sulla libertà assoluta nei riguardi degli schemi manieristici e dell'altra sulla maniera spregiudicata, vivacissima, leggermente caricaturale con cui erano rinnovati quegli schemi medesimi. Sollecitato da queste intenzioni il Tibaldi animò le sue storie d'una schiera d'attori bizzarri: divinità baffute, scapigliate, smorfiose quali mal pagate comparse teatrali, re « da frittura », come direbbe il Belli, che ridevolmente sostengono un atteggiamento convenzionale, guerrieri briganteschi e mostacciuti, maghe e principesse ben piantate e carnose, fornite invero di buoni muscoli ma di presenza familiare, cordiali, accessibili, per così dire, anche a uno scherzo licenzioso, ben lontane insomma dalla statura sovrumana delle Sibille altocinte.

Nel figurare il suo mondo cordiale, di bonario Omero bolognese, il Tibaldi diede prova di qualità pittoriche quali allora, in Italia, nessun Manierista possedeva. Nella piccola sala specialmente, la stessa forma colorata tra-

suda da tutti i pori la vivacità incredibile delle tinte: squillano impensati colori, accentuatamente « artificiali », rossi indicibilmente rossi, gialli enormemente gialli; le finte colonne coperte di drappeggi sono verdi, viola, rosse, azzurre, gialle, appaiono qua e là figure intensamente colorate, disposte, in ragione del loro colore, con vivissima immaginazione compositiva. Ma la pittura, così ricca ed esuberante, è raggiunta con grande elaborazione, quasi per esser vista da vicino; è ottenuta con una materia liquida e tenera, affettuosamente ricercata in passaggi luminosi e trasparenti. Ci aiutano a comprenderla gli stessi stucchi bianchi che si alternano agli affreschi, i busti di donna e i festoni di frutta sul camino, con la loro superfice pastosa, morbidamente accidentata che raccoglie il più possibile la luce.

Oltre alle due sale dell'Odissea il Tibaldi dipinse altre cose in quegli anni a Palazzo Poggi. In un ambiente del pianterreno, vicino alla piccola sala con le storie d'Ulisse, vi è un camino affrescato con un Ercole sul rogo che certamente gli appartiene. La pittura è molto rovinata e il colore si è ridotto al tono generale di un pallido rosa, ma tra la sfilacciatura bizzarra e convulsa delle fiamme si riconosce ancora bene nell'imprimitura la forma mordente e incisiva del disegno che ha rattrappito e accartocciato, come per un contorto spasimo muscolare, la figura dell'Adamo michelangiolesco. Il dr. Bodmer ha pubblicato un bel disegno conservato al Louvre che ripete quasi senza varianti il soggetto di questo affresco (89). Ne rappresenta sicuramente uno studio preparatorio, ma ciò è sfuggito allo studioso tedesco che sembra ignorare l'esistenza del camino di Palazzo Poggi e data il disegno del Louvre del 1564 circa.

Sempre al pianterreno, in un gabinetto, il Tibaldi dipinse la volta con una prospettiva architettonica e, nello sfondato del cielo, la caduta di Fetonte. Quest'ultima figurazione purtroppo è così guasta da essere del tutto indecifrabile (90); anche la finta architettura, un motivo che il Tibaldi ha desunto da Roma, di chiara origine peruzziana (91), è in cattivo stato, molto appesantita dal restauro che gli accentua l'aspetto massiccio e incombente.

In un'altra ala del palazzo il Tibaldi dipinse in una sala alcune storie di San Paolo nella lunga fascia del fregio, sotto il soffitto. Ne dà notizia per primo il Lamo ma ne tacciono poi tutte le altre fonti dal Vasari al Malvasia e allo Zanotti (92) (fig. 131-133).

Basta uno sguardo agli affreschi per convincersi che la notizia del Lamo non lascia alcun dubbio sull'attribuzione; per di più, risalendo al 1560, ci conferma anche della contemporaneità di queste storie con quelle delle sale a pianterreno. Conferma del resto superflua data l'enorme affinità stilistica che lega questi affreschi alle storie d'Ulisse. L'accento caricaturale che già animava bizzarramente, con sottili accenti popolareggianti, quelle scene

è qui portato a un grado ulteriore con il risultato di una pittura più rapida, ridotta talvolta a veloce appunto scherzoso come se l'intenzione iniziale, così evidentemente giocosa, non avesse il coraggio di svilupparsi oltre a fuggevoli accenni. Il dramma sacro della storia dell'apostolo sembra improvvisato da comici buffoneschi di un teatro dialettale in provincia, con costumi e scenari raccapezzati, salti, corse, confusione, smodata trucolenza di gesti e risate represse.

Sempre a questo periodo dell'attività tibaldiana in Palazzo Poggi, è da riferirsi la figura allegorica ora nelle scale della biblioteca universitaria e che era in origine in una sala dell'appartamento superiore dell'Istituto (93).

Durante il suo soggiorno bolognese il Tibaldi fu incaricato dallo stesso cardinal Poggi della ricostruzione e della decorazione della cappella di famiglia in San Giacomo Maggiore (fig. 136-142). Una datazione di questi affreschi più determinata di quella '54-'56 (94), anni tra i quali coincide probabilmente questo secondo soggiorno bolognese del Tibaldi, non è facile a stabilirsi. Del resto, l'identità di momento con gli affreschi già esaminati è così evidente da rendere superflua la questione; è lecito supporre tuttavia che i lavori in San Giacomo seguissero quelli di Palazzo Poggi se il Tibaldi, partendo, lasciò incompiuta la pala dell'Altar Maggiore che fu terminata da Prospero Fontana nel 1561 (fig. 10).

Nei due grandi affreschi laterali con le storie dal Battista (95) si fan ressa i ricordi del soggiorno romano. A parte la desunzione raffaellesca dalla Trasfigurazione nella donna di schiena della scena del Battesimo alle turbe, il motivo dei due geni precipitanti desunto dall'Eterno della « caduta di San Paolo » alla Paolina o il gruppo del vecchio, della donna e del bambino che è un ricordo di un gruppo simile nella giovanile Visitazione del Salviati a San Giovanni Decollato, la macchinosa composizione delle due storie ci riporta ancora alla Roma manieristica degli anni '40 e '50. L'orientamento verso Roma ha qui infatti risultati più determinanti che nelle storie di Ulisse nelle quali maggiormente il Tibaldi aveva saputo indirizzarlo ad una espressione personale. Sembra essersi inaridita a un tratto, intimidita forse dal soggetto religioso, quella vena giocosa che così liberamente trascorreva per le colorate avventure d'Ulisse. Il Tibaldi tenta di ritrovarla ancora nelle fisionomie accentuate e caricaturali, nelle grinte grottesche della folla che assiste al miracolo della Concezione del Battista, ma il ricordo dei diavoli del « Giudizio » gli fa smarrire l'ispirazione gioconda e lo scherzo diviene pesante, sforzato, suona in falso. Nell'atmosfera irrespirabile e cupa sembra che neppure un filo d'aria possa infiltrarsi e circolare fra gli statici elementi di quella pesante architettura umana di gruppi silenziosi, che neppure

un esile filo d'erba possa puntare fra le connessure precise della massiccia costruzione marmorea o su quel terreno sterile e inerte, calpestato dal peso statuario dei piedi coturnati. Ci torna alla memoria l'assiepamento aprospettico delle figure che affollano un affresco che il Tibaldi studiò certamente a lungo durante il suo soggiorno romano: la predica del Battista di Jacopin del Conte nell'oratorio di San Giovanni Decollato. E nulla forse ci testimonierebbe dei vent'anni trascorsi tra questa opera e gli affreschi del Tibaldi in San Giacomo se non fossero i ricordi più recenti della Paolina, l'inclusione di motivi raffaelleschi e quell'aria di michelangiolismo addomesticato che distacca i secondi dalla feroce e disperata extra-umanità dello stilismo grifagno e tagliente del primo. E' certo che le storie del Battista nella cappella Poggi dipinte subito dopo la decorazione del palazzo, ci testimoniano come fosse fugace quel momento di felicità inventiva che aveva animato le storie d'Ulisse; come cioè il Tibaldi, nonostante la spregiudicata manifestazione d'indipendenza data nelle sale dell'Odissea, fosse minacciato dal pericolo più grave del Manierismo della seconda metà del secolo che era quello di farsi prendere la mano o addirittura sopraffare da tutta quella macchinosa e pesante cultura figurativa imposta da una farragine teoretica di convenzioni e di cognizioni che guidava la mano e troppe volte imprigionava in schemi inevitabili la fantasia dell'artista.

Sempre a questo secondo periodo bolognese del Tibaldi risale un piccolo affresco rappresentante gli Scribi e i Farisei che domandano a Gesù perchè i suoi discepoli non si lavassero le mani prima di assistere alla mensa (fig. 149); era nel vestibolo del refettorio di San Michele in Bosco e fu poi trasportato su tela e posto nei depositi della Pinacoteca dove tuttora si trova (96). Per vivacità di spirito è molto più vicino alle storie d'Ulisse che non agli affreschi di San Giacomo e, non ostante non sia del tutto ben conservato avendo sofferto nel distacco, rivela nella vistosa accensione dei colori le intenzioni medesime illustrate nei soffitti di Palazzo Poggi.

Intorno agli stessi anni si debbono ascrivere due tavolette sin qui inedite con due figure allegoriche conservate negli Uffici della Soprintendenza ai monumenti di Bologna (fig. 144-45) e la bellissima « Sacra Famiglia » della collezione di Re Carol di Romania attribuita dal Voss al Nosadella (97).

IV

Dopo un soggiorno che durò con molta probabilità due anni, dal '54 al '56, ma che certamente non si protrasse oltre i cinque, il Tibaldi abbandonò nuovamente Bologna. Il suo nuovo viaggio ebbe per mèta le Marche dove egli sostò a lungo, almeno sino al 1561. La prima data sicura della sua permanenza marchigiana è il 1558 (98), anno in cui è documentato ad Ancona, ma è certo che la sua partenza da Bologna risale ad un tempo ancor precedente perchè, prima di Ancona, il Tibaldi lavorò a lungo a Loreto dove lo condusse il Cardinal d'Augusta (99). Delle pitture citate dal Vasari (100) che il Tibaldi dipinse a Loreto nella cappella dell'Assunta alla Santa Casa, cappella ora distrutta, restano solo i due affreschi laterali che rappresentano la Predica del Battista e la Decollazione, trasportati su tela al finire dell'Ottocento e conservati rispettivamente nell'Oratorio Notturno e nel Salone dei Banchetti del Palazzo Vescovile. Il primo affresco è molto mal conservato, direi appena decifrabile, il secondo, che pure ha molto sofferto nel distacco, ci rivela una grande padronanza d'immaginazione compositiva ma un'esecuzione frettolosa e superficiale.

Più lungo fu certo il soggiorno in Ancona ove fu condotto da Giorgio Morato armeno (101) che gli commissionò alcune opere. Di queste non resta che il Battesimo di Cristo, dipinto per la Chiesa di Sant'Agostino e conservato ora nella Pinacoteca Civica di quella città (102), dato che non vi è più traccia del Cristo a tutto tondo eseguito per l'altar maggiore della chiesa di San Ciriaco in Monte sul quale, secondo Amico Ricci, si leggeva la data 1560 (103). Il Battesimo di Cristo (*fig.* 156) ha leggermente sofferto e rivela qua e là le tracce di qualche restauro; ma non è a questa lieve diminuzione che deve imputarsi l'effetto sfavorevole, di poca vita stilistica, che ne deriva all'osservatore. I colori sono serali, attutiti, intensi ma di scarsa luminosità: azzurri e rossi smorti, come appassiti, che si confondono nella bassa luce del crepuscolo violaceo in un'atmosfera silenziosa e malinconica. Un freddo rigore si distende per il paese triste e deserto, sulla costa buia e abbandonata,

sulla sterile proda del fiume; le forme sono inerti, stanche nelle grandi figure convenzionali e, nella stesura illanguidita della composizione vasta e vuota è spenta quella vivace fiamma fantastica che già aveva animato le storie di Palazzo Poggi; come se una costringente coscienza di insormontabili convenzioni, una fredda ventata accademica, avesse soffocato quella sicura spregiudicatezza che là si era così liberamente espressa. Non resta che una gran bravura, una robusta sicurezza costruttiva, ma disciplinata, ora, seria, senza tentazioni.

Il Vasari ricorda la predella di questo dipinto con « buon numero di figure piccole che sono molto graziose »(104) che non è più ora sotto la grande tavola ma già al tempo di Amico Ricci fu « staccata dal quadro » e « altrove spedita » (105). Non sarà difficile però ricostruirla idealmente unendo tre dipinti conservati ora in posti diversi e a proposito dei quali non era stata notata sin qui alcuna relazione. Sono essi precisamente la Visitazione della Galleria Nazionale d'Urbino, la Nascita del Battista di una collezione emiliana e la Decollazione della Galleria di Brera (*fig.* 146-148). Le misure fra ciascun pezzo corrispondono esattamente e sebbene nel totale superino la lunghezza di base della pala è facile immaginarsele accordate a questa da un qualche motivo decorativo (106). Una riprova dell'appartenenza dei tre dipinti al complesso dell'altare di Sant'Agostino è fornita dal fatto che erano tutti citati in un inventario del 1777 dei mobili e dei quadri esistenti nel Palazzo Ferretti in Ancona (107).

Non a caso l'attenzione del Vasari s'era fissata sulle tre predelle che sono certo le cose migliori che il Tibaldi dipinse durante il suo soggiorno marchigiano. In una di esse specialmente ci appare una di quelle manifestazioni di realismo manierista sempre così affascinanti e singolari. Singolari, perchè il riguardare la « natura » con occhi nuovi, il vedere le cose sotto una luce « vera », è l'aspetto solito e solo di ogni grande rinnovamento artistico e trova le vie per esprimersi luminosamente nella certezza dell'affermazione, ma il « guardarsi intorno » di un tardo Manierista, di chi cioè per le ragioni inderogabili d'una cultura tradizionale ha accettato tutto il peso di convenzioni stilistiche già stabilite, nè pensa di rivolgersi contro di esse, ha in sè qualcosa di timido e di schivo, una grazia delicata, insidiata, che adombra la coscienza di rompere, come per cercare il riposo da una sorte immobile con un'espressione impreveduta, l'implacabile integrità che la tradizione ha affidato allo stile.

Così, se nella prima predella, la Visitazione d'Urbino, appare nel fondo lo scenario convenzionale di una qualsiasi città del Manierismo, che è sempre una città di dimensioni simboliche quasi ancora come in uno sfondo trecentesco, deserta sotto un cielo immobile, annuvolato e greve, con le cupole,

le guglie i fastigi assiepati; nella seconda, la Nascita del Battista, l'attenzione si posa affettuosa e « nuova » sull'ambiente, e la vasta stanza irregolare dove un'ombra umida e « vera » s'infittisce negli angoli remoti, è animata dalla presenza di efebiche creature di purissima schiatta romano-parmigianinesca che affidano ad un passo elastico la loro corporatura da sibille muovendosi con agio infinito, con una singolare naturalezza di gesti e di azioni, mentre i mobili e gli accessori dell'antropomorfico stile manierista, così crudelmente insueto, assumono l'aspetto dimesso e familiare di quei mobili « impero » che con le loro terribili decorazioni rostrate e grifagne talora si accantucciano addomesticati agli usi più comodi nelle polverose case di provincia.

Il Tibaldi fu incaricato di lavori anche per la chiesa di San Domenico, ma è noto come dovendo eseguire la pala per l'altar maggiore non si accordò col committente che affidò a Tiziano l'incarico del dipinto (108). L'opera maggiore che eseguì in quella città fu la decorazione della Loggia dei Mercanti che, distrutta da un incendio nel 1556 si andava riedificando in quegli anni (109). Gli affreschi che il Tibaldi vi eseguì nella volta fra il '58 e il '61 sono talmente malconci da rovine antiche e più ancora da restauri recenti che se ne può dare un giudizio purtroppo molto sommario. Sarà possibile soltanto coglierne le intenzioni ambiziose che lo indussero a collocare, isolate nel loro gigantismo incombente, le colossali figure delle Virtù nei grandi spazi che lasciò liberi fra il pesante aggettare delle massicce cornici di stucco. Ma quell'effetto d'imponenza che il Tibaldi voleva certo affidare alle otto creature simboliche, concentrando semplicemente sulla loro statura gigantesca tutto il senso grandioso della decorazione, non riuscì forse a secondare in tutto la volontà dell'artista, sì che l'impressione resta solo quella d'uno strabiliante gigantismo, d'una dilatazione delle forme che ha sorpassato, in relazione all'architettura e alle cose circostanti, ogni termine proporzionale. Le intenzioni però, così chiare, ci rivelano una serietà nuova che si faceva strada nel Tibaldi in quegli anni e che pongono il suo rapporto col michelangiolismo su di un termine alquanto diverso da quello degli affreschi di Palazzo Poggi; un termine non certo più felice.

Altre opere, nelle Marche, sono attribuite al Tibaldi dal Malvasia, e dalla tradizione critica posteriore delle guide e dei manuali (110) (le notizie del Vasari, per le pitture, si limitano alle cose già citate) ma fra queste l'unica che a lui veramente si possa ascrivere è la decorazione di una sala a pianterreno in Palazzo Ferretti in Ancona per il quale diede i disegni anche per alcuni soffitti (111).

Il fregio della grande sala con le divinità dell'Olimpo a figure più grandi del vero e ovali con episodi della storia romana, ci induce specialmente ad

osservare come il Tibaldi, perseguendo nella sua ricerca di valori di forma e di composizione si andasse sensibilmente allontanando dal momento contemporaneo del gusto manierista quale veniva codificato in quegli anni, per tal genere di decorazioni, soprattutto ad opera di Taddeo Zuccari. Mentre infatti una voluta impersonalità, uno stilismo inafferrabile che escludeva ogni libera intenzione « pittorica » e che cercava le sue fonti nel raffaellismo traendone simboli figurativi, testimoniava nelle decorazioni zuccaresche di una forma intesa solo come convenzionale elemento di cultura, il Tibaldi resta ancora fedele ai suoi esclusivi entusiasmi michelangioleschi arrovellandosi intorno alla nerboruta solidità corporea delle grandi figure e seguendo con una certa trascuratezza i suggerimenti letterari dell'iconologia (mentre questi in Roma costituivano allora un lato così preponderante) sì che non giurerei in alcun modo sull'esattezza degli attributi degli dei e delle dee.

Nell'inventario settecentesco già citato conservato dai duchi Ferretti sono ricordate anche due tavole rappresentanti San Longino e Santa Margherita che si debbono identificare con quelle del Castello Sforzesco di Milano le quali provengono del resto da Loreto (112). Il dr. Bodmer ignorandone forse la provenienza le data erroneamente negli anni 1568-69 mentre non possono oltrepassare il 1561, essendo state dipinte certamente durante il soggiorno marchigiano del Tibaldi.

Nelle Marche e precisamente in Ancona, dove rimane con certezza sino al 1561 ma forse anche qualche tempo più in là, il Tibaldi aveva cominciato ad occuparsi d'architettura lavorando intorno alle fortificazioni e ad alcune opere d'edilizia mentre, sempre in Ancona, presso i Ferretti, aveva incontrato San Carlo Borromeo al quale è così strettamente legata la sua posteriore fortuna d'architetto (113). Prima in Pavia, dove l'inviò San Carlo e dove attese dal '64 al '66 alla costruzione del Collegio Borromeo, poi a Milano dove abitò dal '70 sino alla morte, esclusa la parentisi di otto anni trascorsi all'Escuriale, il suo interesse preponderante si concentrò sull'attività d'architetto e la pittura la lasciò quasi del tutto da parte. I suoi soggiorni a Pavia e a Milano li interruppe spesso con qualche breve permanenza a Bologna: nel '64, nel '69, nell'82 sicuramente, ma certo anche in altri tempi ancora. Nel '68 circa lavorò in Ferrara dove lo vide il Vasari (114).

Pochi sono i documenti dell'attività pittorica del Tibaldi in questi anni e la scarsità loro ci testimonia d'un operare saltuario e privo di partecipazione. Due date sicure ci sono offerte, a Bologna, dal così detto « Silenzio » già nell'Archiginnasio, ora al Museo Civico, del 1569, e da un « Accecamento di Polifemo » nelle scale di Palazzo Sanguinetti, del 1570. Prima però di

questi due affreschi, in un periodo cioè più vicino al 1565 che al 1570, farei cadere l'esecuzione di altre due opere del Tibaldi: la Lucrezia della Pinacoteca Bolognese e due affreschi con storie di Ercole dipinte nella volta di un pianerottolo nelle scale del Palazzo in Piazza Calderini n. 2, sempre in Bologna. Ciò che mi induce a stabilire con questi dipinti un periodo intermedio fra l'attività bolognese del Tibaldi culminante negli affreschi di Palazzo Poggi e quella più tarda compendiata nel « Silenzio », sono appunto le intenzioni del Tibaldi stesso che le due opere ci rivelano: non tanto combattute tra i due poli che i due diversi periodi rappresentano, quanto piuttosto nate in un punto medio tra di essi, illustranti cioè una vicenda tranquilla, direi quasi inesorabile del nostro artista. In altre parole, nella Lucrezia (115) (*fig.* 153) che per la forma gonfia e pomposa, per il disegno ampio e dilatato, di memoria ancora pienamente salviatesca, si riporta a quel genere di spontaneità vivace e felicemente espressa che presiedette all'attività del Tibaldi circa il 1555, l'elemento nuovo è costituito specialmente da un impoverimento della realizzazione, da una più fredda ricerca d'una determinatezza formale che svuota d'ogni immediato contenuto pittorico la forma con un effetto generale di stanchezza e di vaquità. L'anfora in primo piano, animata della carica espressività grottesca d'un paperotto di Walt Disney, è l'accenno più vivo alle acutezze d'un momento più felice. Le due storie di Ercole nel palazzo di Piazza Calderini (116) sin qui mai citate mi sembrano opere tipiche del Tibaldi di questo periodo di transizione sebbene i colori freschi e luminosi si avvicinino maggiormente al tempo degli affreschi di Palazzo Poggi.

Le opere posteriori ci confermano il processo di accademizzazione del Tibaldi. Nel « Silenzio » (*fig.* 152) (117) la calcolatissima costruzione delle figure che si oppongono in un ritmo piramidale conferito alla composizione per accompagnare la primitiva forma dell'affresco, nato a decorare una cappa di camino (118) rivela una attenta preoccupazione per l'elemento disegnativo che riuscendo se non esclusiva almeno preponderante relega in un piano secondario quelle qualità d'invenzione immediata abbandonandosi alle quali il Tibaldi aveva spesso raggiunto vivaci valori fantastici. Si accentua in questo affresco, così come nelle altre poche opere che il Tibaldi dipinse nello stesso giro d'anni, quella tendenza che conduceva il Manierismo della seconda metà del secolo ad eguagliarsi nella ritualità rigorosa dell'astrazione formale col ricondurre inesorabilmente ogni elemento ad una realtà dello stile che fosse posta al di fuori della fantasia dell'artista. Questa tendenza l'avevamo vista affiorare pericolosamente già nelle storie del Battista a San Giacomo e spesso risolversi in abitudine grafica in alcune decorazioni marchigiane; ma accompagnandosi ora a un

maggiore impegno, direi a una più avvertita attenzione, s'avvia verso una cristallizzazione accademica in virtù della quale il Tibaldi costituirà il punto di partenza della più giovane pittura bolognese del Sammacchini, del Sabatini, del Calvaert. La stessa freddezza accademica che irrigidisce il disegno del « Silenzio » presiede alla composizione dell'Accecamento di Polifemo, un affresco posto nelle scale di palazzo Sanguinetti, datato del 1570 e mai citato dalla bibliografia tibaldiana, ove l'artista ritorna sul tema già trattato al centro della prima sala di Palazzo Poggi, con maggiore accortezza di scorci e una più scaltra attenzione agli incastri compositivi ma con una fantasia narrativa indiscutibilmente diminuita. A questo momento « accademico » del Tibaldi si può ascrivere anche il cammino con Medea ed Esone (*fig.* 151) nel palazzo Marescalchi Orlandini (119). La posa dell'Esone è la medesima di quella dell'Ercole sul Rogo di Palazzo Poggi e del relativo disegno del Louvre ed è proprio questa similitudine esteriore che ci permette di renderci conto con maggior chiarezza del cambiamento operatosi nel Tibaldi in meno di vent'anni. Mentre nell'opera del '55 l'animazione continua del segno portava la forma sino ad un limite tesissimo all'estremo d'un espressionismo grottesco, nel cammino di palazzo Marescalchi tutto s'adagia entro i termini tranquilli d'una preconcetta regola formale.

Dopo il 1570 fino al 1588, cioè fino al giorno in cui iniziò la decorazione dell'Escuriale, nessun'opera e nessun documento ci testimoniano d'una attività pittorica del Tibaldi. Se pure qualcosa dipinse in Milano (120) è certo che l'attività architettonica assorbì quasi completamente ogni suo interesse, specialmente con le questioni concernenti la fabbrica del Duomo, e la pittura per molti anni la trascurò se pure non l'abbandonò del tutto.

V

Quando Pellegrino Tibaldi, nella sua età più tarda, riprese i pennelli dopo circa vent'anni che li aveva messi da parte, e s'accinse a por mano al vasto complesso decorativo del chiostro e della biblioteca dell'Escuriale, confidando così, dopo un lungo periodo in cui aveva prevalso la sua attività d'architetto, ad una grande impresa figurata il compito di conchiudere la sua operosa carriera d'artista, le condizioni della pittura e del Manierismo in ispecie, eran mutate non poco dai tempi della sua più intensa attività pittorica, quando traduceva il « terribile » mondo michelangiolesco nel cordiale agio espressivo delle avventurose storie d'Ulisse. Dai tempi ormai lontani di Palazzo Poggi, in quel ventennio durante il quale trascurò quasi di dipingere, il gusto era mutato, nuovi orientamenti eran sorti e avevano avuto modo di convalidarsi e d'espandersi. Se già egli aveva potuto tentare una divulgazione indipendente e in un certo senso « unica » del michelangiolismo, ciò era stato possibile negli anni immediatamente posteriori alla metà del secolo, quando un pittore di vero talento, quale egli era in effetto, poteva tentare ancora una propria strada intendendo a modo suo quella gran lezione, se non proprio senza intermediari almeno senza imbattersi in una rigorosa convenzione di mediate derivazioni michelangiolesche, la convenzione intendo stabilita e universalmente accettata della forma accademico-manierista. Per di più, la sua libera interpretazione dei fatti dell'ambiente romano oltre che dal momento era stata favorita dalla contingenza che egli si trovò a volgere le cognizioni personali del michelangiolismo ad una precisa intenzione polemica adoperandole cioè come un fattore nuovo e « moderno » in un ambiente al quale esse erano ancora del tutto estranee. Così che se a Roma s'era servito della mediazione di Daniele da Volterra e poi del Salviati, a Bologna aveva in un certo senso fatto a meno di tutti e due ed era stato « michelangiolesco » a modo suo, senza impacci e senza timori. Ma verso la fine del secolo, ambienti ai quali i modi michelangioleschi fossero estranei non ne esistevano più, nemmeno in Ispagna dove prima del Tibaldi era

passato frettolosamente Federico Zuccari che del michelangiolismo era un divulgatore se non così partecipe certo più aggiornato e sensibile ad ogni mutamento di gusto. Non bisogna dimenticare infine che dopo gli affreschi di Palazzo Poggi il Tibaldi aveva, per così dire, interrotto il proprio svolgimento stilistico scostandosi dai nuovi orientamenti sia per essersi trattenuto così a lungo nelle Marche, in contrade remote allora da ogni vivo e moderno movimento artistico, sia col farsi trasportare, più tardi, da preponderanti interessi architettonici che per molti anni l'avevano distolto dalla pratica della pittura.

Il Tibaldi si recò in Ispagna, chiamato da Filippo II per prendere la successione di Federico Zuccari, probabilmente nel 1588 se non ancora alla fine del 1587 (121) e vi rimase fino al 1596: otto anni circa.

Le presenti particolari condizioni mi hanno messo nell'impossibilità di dare un ragguaglio, se non sommario e indiretto, dell'opera spagnola dell'artista. La mancanza di una visione diretta e, per le opere minori nonchè per la gran parte degli affreschi del Chiostro degli Evangelisti, l'assenza di fotografie mi impedisce di andar oltre a pochi accenni o a generali impressioni (122).

Nell'osservare le grandi figure allegoriche delle arti che sono al centro delle campate sulla volta della biblioteca, le intenzioni del Tibaldi si manifestano così palesemente che non esiteremo a riconoscere gli a noi ben noti esclusivi entusiasmi per quella forma solida e piena come squadrata in grandi blocchi compatti, che affida la pervenza di « terribilità » al muscoloso gigantismo delle figure; quel modo insomma d'intendere il michelangiolismo che fu proprio al Tibaldi in un dato momento del suo svolgersi pittoresco, e precisamente dopo le storie di Palazzo Poggi (sebbene la Natività della Borghese fosse già un buon prodromo). Una visione come ossessionata da equilibri di pesanti masse formali contrapposte e bilanciate che era parallela al sorgere e al consolidarsi dei suoi interessi architettonici, e che già pienamente si espresse nei colossi allegorici della Loggia dei Mercanti. Dal giorno in cui finì di decorare la loggia d'Ancona a quello in cui furono terminati gli affreschi della biblioteca dell'Escuriale corrono esattamente trentun'anni, trentun'anni che, come vedremo, avevano contato qualche cosa nello svolgersi della pittura manierista. Ma nel confrontare le due opere del Tibaldi ci si rende conto a fatica del lungo intervallo di tempo che le divide. La struttura letteraria, l'« invenzione » che nella biblioteca è molto complessa per i suggerimenti teologico-filosofici di fra Juan de San Jeronimo è certo ciò che più rivela lo spirito del tempo; ma una fedeltà al michelangiolismo che non aveva pari allora in Europa, una rielaborazione sentimentale ancora viva e commossa dei motivi della Sistina fa convergere l'interesse su motivi puramente formali e architettonicamente decorativi tenendo in ombra tutto il lato narrativo e intelletualistico che pur si fondava su di un bagaglio quanto mai complicato e invadente di cognizioni e di concetti. La struttura compositiva della volta, le finte architetture e la divisione degli spazi figurati rappresentano il più devoto e ortodosso degli omaggi alla Sistina, gli Dei, le allegorie, i poeti ripetono ancora gli atteggiamenti dei Profeti e delle Sibille, le cariatidi hanno la medesima funzione degli « ignudi ». Questa adesione fedele e convinta alla stretta apparenza formale del michelangiolismo stupisce nel nono decennio del Cinquecento. Non era una delle ultime ragioni che allontanavano il Tibaldi dai più giovani artisti del suo tempo e che ora ci fanno apparire le opere degli ultimi anni del nostro artista come isolate nello svolgimento della pittura manieristica della fine del secolo (123).

In quegli anni il Manierismo aveva fatto molta strada, in ispecie, è il caso di dirlo, geograficamente. Delle intenzioni che costituivano la comune premessa ai vari orientamenti che allora si perseguivano in pittura il Tibaldi aveva potuto osservare a Roma, verso il 1550, il primissimo manifestarsi. Era quello un momento cruciale per lo svolgersi del Manierismo. Si andava infatti annunciando allora in Roma una nuova tendenza e sembrava che anche il Tibaldi si avviasse per la strada che quella tendenza, sia pure ancora confusamente, indicava quando dimostrò di interessarsi più al Salviati che a Daniele da Volterra nella ricerca di secondare piuttosto alcune sue intenzioni descrittive e decorative a un tempo, sfuggendo così i vincoli d'un michelangiolismo rigoroso, un michelangiolismo nato tutto dal Giudizio e dalla Paolina. Ma era il suo un semplice desiderio di libertà che esaurendosi tutto, poco più tardi, nella ricerca d'un'edizione direi esclusivamente bolognese dei motivi romani non diede adito ad un ulteriore progresso per quella strada che a Roma aveva appena incominciato a tracciarsi. Il Tibaldi, poi, s'era dimostrato sempre indifferente, in fondo, alla ricca eredità del raffaellismo romano, il che lo distaccava alquanto dagli artisti della sua generazione o più giovani di lui di qualche anno. Fra questi, che furono suoi compagni nel tempo del soggiorno romano, ebbe certo maggior peso di lui, per i nuovi orientamenti del Manierismo, Marco da Siena, per non dire Taddeo Zuccari, più giovane anche del senese di qualche anno.

Per constatare con maggior precisione come le intenzioni del Tibaldi cui abbiamo fatto cenno divergessero in parte dalla preponderante cultura manieristica della seconda metà del Cinquecento, allontanandosi da quella somma di convenzioni espressive comune agli artisti suoi contemporanei o della generazione successiva, sarà bene ripigliare le fila di quella vicenda che s'era iniziata a Roma negli anni in cui egli vi soggiornò e che aveva portato ad uno degli orientamenti più importanti del Manierismo della fine del

secolo e dei primi anni del secolo successivo, vicenda che aveva raggiunto il suo apice in Italia già quando egli si accinse in Ispagna a dar mano alla sua ultima opera di pittura e che un decennio più tardi coinvolse gran parte della cultura artistica europea. Bisognerà rifarsi, dunque, al momento pittorico che andava delineandosi in Roma verso il '50, a Marco da Siena *in primis*, poi a Taddeo Zuccari.

Marco da Siena, sebbene entrasse nell'ambito di Daniele da Volterra, si distolse, sin dall'inizio, dalle ricerche formali del Volterrano così come da quelle consimili di Jacopin del Conte per ritrovare una sua strada che concigliasse i suggerimenti di più varie esperienze. La sua educazione senese doveva aver raggiunto un punto notevole di maturità e di consapevolezza quando egli partì per Roma nè mai potè cancellarla: appena giunto ebbe piuttosto il modo di aggiornarla e modificarla che non di sostituirla come era invece accaduto di fare, della loro, a molti giovani suoi contemporanei. A Roma gli giovò specialmente il contatto con le opere di Pierin del Vaga che gli rese lucido e sottile, compiaciuto di brillanti evidenze formali, il tocco già così vivo per i recenti ricordi beccafumiani. E infondo è proprio da questo naturalissimo incontrarsi dei liberi modi esteriori del più azzardoso manierismo toscano con le fredde lucidezze formali e la minuta e precisa grazia disegnativa del raffaellismo di Pierin del Vaga, incontro avvenuto sotto il segno di quella spiritualità accigliata e severa del michelangiolismo romano che volgeva ormai dalla religiosità alla devozione, che nasce il primo accenno a quella convenzione eclettica ed accademica che si piegherà più tardi alle esigenze della Controriforma così come a quelle mitologiche e idilliche del tardo umanesimo, facendo fruttare cioè ora l'eredità dell'ambiente michelangiolesco ora quella degli scolari di Raffaello ma esprimendosi sempre nei termini direi quasi dogmatici che eran forniti da un'assimilazione così persuasa e tranquilla dei vari elementi cui s'è fatto cenno. Tutto questo è già implicito nella giovanile attività romana di Marco da Siena, la quale va posta tra gli anni '49 e '57 circa. Siccome Marco subito dopo andò a Napoli (124) dove rimase fino alla morte e da dove non risulta dai documenti che si allontanasse mai, è legittimo far risalire a quegli anni le sue opere che sono in Roma e in particolare le due Resurrezioni di Cristo (la tavola della Borghese e l'affresco di Santa Lucia del Gonfalone) e la Deposizione della galleria Albani, che stupiscono, dipinte così presto, per i motivi precorritori degli Zuccari, specie di Federico, e in genere del Manierismo internazionale della fine del secolo. Dunque, l'allontanarsi da quella che chiamerei l'estrema destra michelangiolesca, cioè dalla maestosità speculativa e dalla grave pienezza formale di Daniele e di Jacopino, diversione della quale avevamo già notato un aspetto in Salviati e in alcuni atteggiamenti del Vasari (i quali

però riguarderanno più che altro la nuova pittura fiorentina degli artisti dello Studiolo) si andava sempre più accentuando e accompagnandosi con un ritorno ai modi degli scolari di Raffaello portava verso un nuovo stile decorativo che avrebbe conferito al Manierismo della seconda metà del secolo un'unità di propositi che gli era assolutamente mancata non dico nei primi decenni del Cinquecento, quando quell'espressione era affidata all'estrosa personalità di pochi artisti, ma anche a Roma poco prima e poco dopo il '50, al tempo del Vasari, del Salviati, del Volterrano e di Jacopino del Conte.

Dopo l'estinguersi o per lo meno l'isolarsi dell'operosità artistica di costoro che erano stati tuttavia gli eroi delle vite vasariane, si sviluppava dunque in seno al Manierismo, tra i pittori dell'ultima generazione, una tendenza direi quasi a tirare le somme delle esperienze della prima metà del secolo a stabilire il termine d'una convenzione espressiva che, attraverso gli Zuccari, ma specialmente con artisti quali Federico, Jacopo Zucchi, Raffaellin da Reggio e Stradano era giunta ad un'unione di stile che coinvolgerà, nei primi del Seicento, il Manierismo olandese, ben distinto ormai dal Romanismo, e quello dei pittori rudolfini. Non converrà più, a questo proposito, soffermarsi su di un'indagine atta a stabilire un rapporto fra i giovanissimi e Michelangelo che tale relazione poteva valere solo per i pittori della generazione precedente: ora la Sistina e anche la Paolina si allontanano sempre di più, nella realtà del loro significato spirituale, dalla comprensione della giovane pittura e ne secondano le tendenze solo con motivi esteriori, indiretti e come passati al vaglio d'altre esperienze. Come s'è visto, accanto ai modi michelangioleschi altri e diversi elementi entrano in campo, perdono nell'unirsi il lato più espressivo della loro apparenza, raggiungono un'imparziale astrazione della forma, una languida convenzione decorativa che si può anche chiamare, come del resto talvolta s'è fatto, accademica. Se la realizzazione pittorica tendeva così a spogliarsi d'ogni soluzione che rivelasse l'esigenza d'una individualità nata da una singolare maniera d'intender « direttamente » le cose o d'inserirsi « direttamente » nella precedente cultura figurativa, assumendo piuttosto la qualità d'una cristallizzata e aristocratica convenzione con termini fissi e comuni alla base d'ogni realizzazione formale, è chiaro che ciò secondasse sempre più il movente letterario dell'« invenzione » offrendo per ogni elemento della rappresentazione docili schemi disegnativi. Ed è chiaro altresì che si abbandonasse ogni accenno ad una qualche determinazione realistica, d'un realismo sia pur rilegato in una preziosa e astratta montatura manieristica o ridotto al semplice precisarsi della fonte luminosa o all'attenzione posta nello studiare il formarsi delle ombre; fatti che avevano provocato soluzioni intelligenti nel Salviati, alle quali certamente attinsero quelle ancor più accentuate del Tibaldi.

Non può sfuggire la gran parte di responsabilità che, nei riguardi dei nuovi orientamenti, tocca a Taddeo Zuccari. Già nel sesto decennio del Cinquecento egli dipingeva nelle sale a pianterreno della villa di Papa Giulio quelle scene mitologiche in cui una pittura povera e impersonale anima appena la vita decorativa delle figure dei fauni e delle ninfe che si inseriscono, per così dire, con parità di importanza tra gli stucchi, le grottesche, il ricco e pesante aggettare delle cornici (*fig.* 96-98). Alla decorazione, di gusto tutto raffaellesco, si accompagna una continua e fiduciosa citazione dell'antico in un'atmosfera colta ed eletta di umanesimo alla Giulio Romano non priva di accorgimenti esornativi vasariani, quali avrebbe potuto immaginare ad esempio un Cristofaro Gherardi. Si capisce però che una strada come quella, che si abbandonava con tanta partecipazione ai trascorsi della pittura decorativa, rimpolpata appena da blandi suggerimenti letterari, era una strada pericolosa che si sarebbe perduta ben presto fra la selva regolare ed anonima dei fregi e delle grottesche, su per i soffitti, gli scaloni e le facciate, se Taddeo Zuccari stesso non v'avesse posto riparo. Quelle opere giovanili, infatti, restano alquanto isolate nello svolgersi delle esperienze del pittore di S. Angelo in Vado; nuovi interessi figurativi e nuovi problemi si affacciano alla sua mente negli anni immediatamente successivi. Per un giovane della sua generazione di problemi, in fondo, non ve n'era che uno in quegli anni, ed era sempre quello di cercare una nuova soluzione degli esteriori modi formali del michelangiolismo, una riduzione, direi quasi, alla mentalità corrente dell'apparenza figurativa dei colossi della Sistina, in altre parole una nuova divulgazione michelangiolesca. Ciò gli diede agio di ritrovare un campo più complesso per gli sfoghi della sua vena corsiva in modi che a soli pochi anni di distanza del compimento della cappella paolina, ben rappresentano l'animo alquanto superficiale delle nuove generazioni così lontane ormai dall'ermetica e implacabile spiritualità michelangiolesca. Si indirizzò cioè verso la ricerca di schemi esplicitamente espressivi, pronti a secondare la evidenza della narrazione con il facile e chiaro manifestarsi delle forme. Alla conquista di questa specie di grammatica figurativa lo troviamo intento già nel 1556, anno in cui dipinse gli affreschi della cappella Mattei a Santa Maria della Consolazione, un'esame attento dei quali ci rivela come a tale scopo lo aiutasse più d'ogni altra cosa lo studio del disegno astratto e coinvolto di Marco da Siena. Nel decennio posteriore, negli affreschi di Palazzo Farnese, poi a Caprarola e nella sala Regia, accentuò ulteriormente la sua personalità in un senso più pittorico mentre sia a Roma che a Firenze, sopravvenivano, avviandosi verso la medesima direzione, fatti nuovi.

Nel '50 infatti, oltre a Taddeo, si educava a Roma sugli esempi del Salviati anche lo Stradano che raccolse e sviluppò le nuove tendenze, aiutandole con l'apporto della sua origine nordica già italianizzata da influssi vasariani, e che, trasferitosi nel '54 a Firenze, nell'ambiente di Palazzo Vecchio, tra il '60 e il '70, cioè all'incirca tra l'epoca della decorazione delle camere di Eleonora e quella dello studiolo di Francesco de' Medici, venne a contatto col giovane più promettente di quell'ambiente: Jacopo Zucchi, aiutandolo ad allontanarsi dalla tradizione puramente fiorentina alloriano-vasariana dei pittori dello studiolo, tipo Naldini, Coppi o Macchietti, Cavalori, per creare quello stile al quale si associerà più tardi Raffaellino da Reggio e che avrà tanta importanza per il giovane Manierismo nordico del Wtwaels, Cornelistz, Spranger e Bloemart in Olanda, Candido e Sustris in Baviera (125).

Questi, in linee forse troppo schematiche, i fatti sostanziali che costituiscono la prima vicenda del Manierismo internazionale alla quale per tante ragioni è legata l'opera dell'accademia zuccaresca, in ispecie di Federico; ma non è da credere che solo su questa traccia si svolgesse la pittura manieristica della seconda metà del Cinquecento e dei primi anni del Seicento. Si ritroveranno facilmente esempi di tale convenzione stilistica, pronta a secondare le esigenze d'un pagano umanesimo di mitologiche allegorie così come quelle delle più ortodosse rappresentazioni di paradisiache pompe cattoliche e di gerarchie angeliche, in molte ville e palazzi e santuari d'Italia, ma non bisogna dimenticare però che questa moda ebbe più fortuna oltralpe proprio in nome di quel completo rinnovamento di cultura che il michelangiolismo colà rappresentava. E' bene por mente che nella seconda metà del secolo il Manierismo era divenuto la condizione espressiva di tutta l'arte figurativa italiana, che Venezia stessa ne era stata coinvolta (definitivamente forse dopo il secondo viaggio di Federico Zuccari) e che vi è un Manierismo lombardo così come un Manierismo napoletano. Accanto cioè all'operare dello Stradano, di Jacopo Zucchi e di Raffaellino da Reggio e all'Accademia degli Zuccari che per trarre le sue origini da quel particolare momento che si era verificato in Roma verso il '50, era priva del tutto di collegamenti con le tradizioni pittoriche provinciali italiane, vi erano tendenze ed artisti che da tali tradizioni attingevano ancora le ragioni prime e segrete della loro pittura: ma dilungarsi ora a questo proposito esorbirebbe dall'argomento che mi sono proposto. Senza toccare qui della personalità di Federico Barocci, che richiederebbe un discorso particolare, a Roma stessa proprio mentre Jacopo Zucchi dipingeva sulla volta della grande sala di Palazzo Rucellai quelle figurazioni mitologiche di Dei e di Dee, che sono il ciclo più importante del Manierismo internazionale (126) e costituiscono un modello insuperato della cultura umanistica e pagana dello scadere del Rinascimento, Gerolamo Muziano accordando le esperienze cromatiche lom-

barde alla monumentale impostazione compositiva di Sebastiano del Piombo già da tempo costringeva al sentimento di una malinconia profonda ed umiliata la sua ispirazione, nella concentrata volontà religiosa di dipinti pervasi dal triste rigore controriformista, mentre Scipione Pulzone seguitava gli stessi intenti spirituali con ben diversi risultati, portando cioè la devozione ai termini estremi di una rigida e cristallizzata etichetta.

Il diramarsi delle tendenze, il complicarsi delle singole risoluzioni in deviazioni e divergenze leggere, insomma il moltiplicarsi e, conseguentemente, l'isolarsi delle personalità artistiche italiane della seconda metà del Cinquecento che continuavano a modulare la loro espressione su quelle dogmatiche leggi formali che il Manierismo imponeva, non ci permette più di seguire secondo una linea d'unitaria apparenza lo svolgersi di questo movimento così come ci è parso d'aver potuto fare fin'ora. Per rimanere a Roma, è certo che verso la fine del secolo l'accademia zuccaresca diveniva via via più uniforme e attraverso le rapide sigle calligrafiche dei Pomarancio si preparava a disciogliersi nei languidi schemi formali del d'Arpino mentre la pittura murale s'avviava ad un'espressione del tutto anonima sino a ridursi ad una grande impresa di decorazioni religiose quale fu quella dell'inscindibile binomio Nebbia-Guerra intorno al quale si raccoglieva una grigia schiera di pittori che da Giovan Battista Ricci da Novara a Baldassarre Croce si perdeva nella completa anonimia stilistica. Ma è certo altresì che proprio nel mezzo di questo ambiente sterile e sciagurato non mancano opere che si riportano ad una viva dignità di espressione formale, quelle ad esempio di Ferraù Fenzoni da Faenza, e di Andrea Lilli di Ancona oppure le storie bellissime di Giovan Battista Pozzi nella cappella dei SS. Stefano e Lorenzo nella chiesa di S. Susanna e, si può giungere, qualche affresco di Paris Nogari.

Questa breve scorsa servirà solo ad indicare come negli ultimi due decenni del secolo il Manierismo, divenuto linguaggio universale, proprio a causa della grande diffusione aveva perso molta della sua forza coesiva, e che la convenzione degli schemi formali quando non inaridiva del tutto la fonte della fantasia la indirizzava però verso le manifestazioni più astratte e le forme più prevedibili.

NOTE

(1) Nel definire un periodo designato generalmente con una denominazione complessiva si sono esercitati, nel più dei casi, gli storici della letteratura. Nel campo letterario, infatti, molti sono i saggi e gli studi sui termini di Barocco, di Romanticismo, di Classicismo, di Naturalismo e su altri ancora e sulle rispettive età considerate nel loro insieme. Ma a parte il fatto che la critica letteraria s'appoggia alla storia della cultura più di quanto non lo faccia la storia dell'arte figurativa, bisogna notare che, a proposito di Manierismo, il problema è alquanto diverso da quello su cui vertono di necessità le trattazioni di periodi quali appunto, per fare un esempio, il Barocco o il Romanticismo. Come ha ribadito anche recentemnte Karl Vossler (nella raccolta *Aus Romanischer Welt*, Leipzig, 1940), sotto l'aspetto storico-spirituale, al di fuori cioè di un giudizio qualitativo delle opere d'arte, tutte le attività dell'uomo in una stessa epoca si connettono in una relazione di reciproca influenza; concetto esteso alle arti figurative con particolare fortuna da Julius Schlosser *(Ueber einige geschichtliche Vorraussetzungen der mittelalterlichen Kunstsprache,* negli scritti in onore di H. Egger, Groz, 1933; cfr. anche il saggio su di un tema analogo in *Critica d'Arte* XV). Il Vossler stesso però si domanda fino a che punto i concetti stilistici di Barocco, Rinascenza ecc. possono valere per il complesso delle arti delle relative epoche e mette in guardia dall'appagarsi dell'idea di un parallelo sviluppo delle arti e di lavorare su fatti concomitanti. Ma è certo che mentre è legittimo parlare di un'età barocca e di un'età romantica, fondandosi su quelle caratteristiche che investono tutte o quasi tutte le manifestazioni dell'arte, del pensiero e della cultura, della vita e del costume, è impossibile intrattenersi in modo simile sul Manierismo, parlare cioè d'un'età manieristica. Il Manierismo è un fatto esclusivamente artistico, collegato soltanto alla storia dell'arte figurativa. Si potranno notare in alcune sue manifestazioni influenze del costume e della società contemporanea; potremo osservare i suoi mezzi espressivi piegarsi meravigliosamente ad esprimere i luoghi più sottili dell'atmosfera culturale cinquecentesca: ma saranno ogni volta fatti secondari o almeno riflessi e sarà assolutamente impossibile istituire un processo inverso, perchè il Manierismo resterà sempre una questione di espressività esclusivamente formale e figurativa, un atteggiamento spirituale che non trovò altra via che quella dell'esprimersi figuratamente.

(2) Cfr. a questo proposito gli articoli di Margherita Hoerner e in particolare *Manierismus*, in *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1924, p. 262. Vedi anche quanto è detto sull'argomento nel volume di W. Pinder, *Die Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Berlino, 1914-29, p. 252. Cfr. l'articolo più specifico del Pinder: *Zur Phisionomik des Manierismus* nel *Festschrift Ludwig Klages zum 60. Geburtstag*, Monaco, 1932, p. 154, dove queste idee sono particolarmente sviluppate.

(3) H. Lossow *(Zum Stilproblem des Manierismus in der italienischen und deutschen Malerei - Ein metodisch-sistematischer Versuch*, pubblicato in *Deutschland Italien*, Berlino, 1941), nell'affermare che il concetto di Manierismo può essere adoperato solo storicamente, lo distingue con giustezza dal concetto di *maniera* e di *manierato*. A proposito di *manierato* vedi più avanti a p. 43.

(4) W. Weisbach nel suo saggio *Der Manierismus* in *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1919, p. 161, intende appunto con Manierismo una esagerazione e una elaborazione di « forme già esistenti ».

(5) Una delle pochissime giustificate rivalutazioni dell'arte manieristica è infatti quella del Dvoràk (*Italienische Kunst*, II) che partiva da premesse metodologiche completamente diverse.

(6) Per il significato originario negativo della parola Barocco vedi il noto saggio del Croce in *Storia dell'età barocca*, Bari, 1929, p. 20 e segg. Per l'origine della parola Romantico vedi Logan Pearsall Smith, *Four Romantic Words* in *Words and Idioms*, Londra, 1925.

(7) Per il valore del concetto di Maniera in Vasari vedi particolarmente: John Grace Freeman, *The maniera of Vasari*, Londra, 1867; Maria Nuesser, *Die Antikenergänzungen der Florentiner Manieristen* (concetto-maniera) in *Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte*, V, 1919, 27-42; J. Schlosser, *La letteratura artistica*, ed. it., Firenze, 1935, p. 274 e segg.; C. L. Ragghianti, *Il valore dell'opera di Giorgio Vasari*, Roma, 1934, p. 26-27.

(8) E' questa in fondo anche l'opinione di L. Venturi quale risulta dai brevissimi accenni sull'argomento (vedi p. es. *Histoire de la critique d'Art*, p. 120).

(9) Cfr. W. Weisbach, art. cit. p. 162.

(10) Cfr. in proposito il recente scritto di G. C. Argan, *Cultura artistica della fine del Cinquecento*, in *Le Arti*, IV, 1942, p. 181.

(11) Da questa maniera d'intendere le cose sono partiti quei tentativi di voler riconoscere nel Manierismo l'espressione artistica della Controriforma. Tale argomento è sviluppato nel saggio di N. Pevsner, *Gegenreformation und Manierismus*, in *Repertorium f. Kunstwissenschaft*, 1925, p. 243, che contrasta le idee esposte dal Weisbach nel suo volume: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (cfr. anche la risposta di W. Weisbach: *Manierismus und Gegenreformation*, in *Rep. f. Kunstwiss*, 1928). A parte l'assurdità dell'assunto di voler dimostrare che il Manierismo fosse l'unico stile nel quale potessero esprimersi le idee del gesuitismo e della Controriforma che, come tali, si espressero anche *in barocco* come avrebbero potuto esprimersi in altri stili, mi pare che il Pavsner erri specialmente nel considerare la Controriforma come un rivolgimento religioso dopo il pagano Rinascimento e non piuttosto come una pratica e moralistica intellettualissima opposizione alla Riforma. L'unico rapporto che si possa istituire fra la Controriforma e la pittura del tardo Cinquecento è quello illustrato da Alberto Graziani nel suo ricchissimo saggio su Bartolomeo Cesi (*Critica d'Arte*, XX-XXII, parte seconda, p. 54 e segg.) a proposito di alcune correnti pittoriche che si svolsero particolarmente a Roma negli ultimi anni del secolo XVI.

(12) Un'interpretazione del Manierismo in questo senso la diede Roberto Longhi con felicità di intuizioni in due paginette a proposito di Lelio Orsi (*Precisioni nelle Gallerie Italiane: La Galleria Borghese*, Roma, 1928, p. 14-16).

(13) Cfr. a questo proposito un passo del volume del Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlino, p. 210.

(14) Per le prime manifestazioni di questo irrequieto spirito anticlassico e per la questione dei rapporti reciproci fra il Rosso e il Beccafumi, cfr. R. Longhi, *Precisioni* citate, p. 134, dove, concordemente coll'Antal, il bilancio è ritenuto favorevole al Rosso « che verrebbe, in tal caso, ad assumere una situazione preminente nello stabilirsi del " manierismo " italiano ». Secondo Cesare Brandi, invece (cfr. Bollettino d'arte, 1933, p. 66) Beccafumi è già formato prima che possano giungergli influenze del Rosso, del Pontormo e tanto meno del Parmigianino. Un esatto controllo dei tempi che ci

possa render consapevoli di come si svolse la partita del dare e dell'avere fra i due artisti è sfavorito dal cattivo stato di conservazione dell'*Incontro di Anna e Gioacchino* (gli altri affreschi compagni sono andati perduti) a S. Maria della Scala a Siena che è di poco posteriore al 1512. Se il disegno di tale affresco, conservato agli Uffizi, si potesse con sicurezza credere contemporaneo, allora la partita sarebbe favorevole al Beccafumi; ma non mi pare dubbio che il disegno sia di qualche decennio posteriore rivelando lo stesso spirito di alcuni studi per il pavimento del Duomo. Resta poi il fatto che nel 1512 il Beccafumi aveva circa 27 anni mentre il Rosso ne aveva solo 17 quando eseguì nel 1513 la sua prima opera, l'Assunzione del Chiostrino dei Voti dell'Annunziata di Firenze, in un momento in cui non è facile supporre che conoscesse il Beccafumi. Si può anche ricordare che il Beccafumi, un decennio dopo, nella Natività di San Martino a Siena, riprendeva dal citato affresco del Rosso il motivo degli angeli che fan corona tenendosi per mano così da formare un cerchio.

(15) Vasari, VI, p. 266: « Ed essendo non molto innanzi dell'Alemagna venuto a Firenze un gran numero di carte stampate e molto sottilmente state intagliate col bulino da Alberto Duro, eccellentissimo pittore tedesco e raro intagliatore di stampe in rame e legno, e fra l'altro molte storie grandi e piccole della Passione di Gesù Cristo... pensò Iacopo avendo a fare ne' canti di que' chiostri istorie della passione del Salvatore, di servirsi delle invenzioni sopradette dell'Alberto Duro, con ferma credenza d'avere non solo a soddisfare se stesso, ma alla maggiore parte degli artefici di Firenze; i quali tutti, a una voce di comune giudizio e consenso, predicavano la bellezza di queste stampe e l'eccellenza d'Alberto ».

(16) Tale pensiero è svolto molto acutamente nell'ambito di una ampia visione storica (al contrario di molti altri storici tedeschi) dal Dvoràk che notando come da alcuni orientamenti che formano l'essenza del Manierismo i paesi tedeschi avevano preceduto l'Italia afferma che gli influssi nordici, che con lo sfiorire del secondo Rinascimento penetrarono con sempre maggiore frequenza da noi, non sono dovuti a casuali contatti.

(17) Cfr. anche a questo proposito W. Friedländer, *Die Entstehung des Antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1925, p. 49.

(18) H. Woelfflin, *Die Klassische Kunst*, 1899.

(19) M. Dvoràk, *Ueber Greco und Manierismus*, in *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Monaco, 1924.

(20) Per la maggior importanza concessa a Michelangelo anzichè a Raffaello verso la metà del Cinquecento, anche prima del Vasari, si noti come nel libricino sul Disegno (1549) di Anton Francesco Doni la figura di Michelangelo sia ritenuta sempre come il punto culminante della vicenda artistica mentre di Raffaello non è fatta parola.

(21) « In quel medesimo tempo che tal cose faceva, dissotterrò de' morti del Vescovado, ove stava, e fece una bellissima notomia », Vasari, V, *Vita del Rosso*, p. 166.

(22) « Francesco, finalmente, avendo pur sempre l'animo a quella sua alchimia, come gli altri che le impazzeno dietro una volta, essendo di delicato e gentile, fatto con la barba e chiome lunghe e malconce, quasi un uomo salvatico ed un altro da quello che era stato, fu assalito, essendo mal condotto e fatto malinconico e strano, da una febre grave e da un flusso crudele che lo fecero in pochi giorni passare a miglior vita », Vasari, V, *Vita del Parmigianino*, p. 233.

(23) Giustamente il Dovràk nota che con Michelangelo l'antico, inteso non più come principio di interpretazione razionale ma come norma di assoluta tipicità, torna ad essere per la seconda volta scoperto (*It. K.*, vol. II, p. 10).

(24) E' nella seconda metà del Cinquecento che cominciano le prime vedute di rovine. Si veda in proposito la stampa del 1569 da Giovanni Antonio Dosio, con un pittore che disegna davanti ad alcuni ruderi delle Terme di Diocleziano (riprodotta in *Bollettino d'Arte*, 1909, p. 370). E' inutile ricordare i disegni e gli studi di tale genere di Martino Heemskerk.

(25) Lomazzo, *Trattato della pittura, passim.*

(26) Un altro proposito di Michelangelo che ben secondava l'espressione del Manierismo era quello cui egli accennava in un brano della sua lettera al Varchi in risposta al noto Referendum sulla Maggiorità delle arti: « Io dico che la pittura mi pare più tenuta buona, quanto più va verso il rilievo ». A Firenze, da Bronzino sino a Santi di Tito e a Roma, specie nell'ambiente di Daniele da Volterra, le figure e i gruppi erano sempre immaginati in un isolamento statuario e la pittura cercava di rendere la loro presenza corporea con un plasticismo astratto ed illusorio a un tempo. Esse non erano collegate all'« ambiente » da nessun elemento pittorico ma solo dall'immediato chiaro-scuro della loro ombra portata e la consistenza plastica, emergente ed illusiva, era raggiunta in un materia che non si avvicinava per nulla alla « rappresentazione naturalistica » dell'incarnato o dei panni, ma riteneva piuttosto dell'incorruttibile e fredda levigatezza delle statue.

Risale all'epoca del Manierismo l'uso di stabilire la composizione con pupazzi di creta coperti da leggeri panneggi per poi tradurla in pittura: si ricordino i modellini che il Tribolo fece per il Martirio di S. Caterina di Giuliano Bugiardini; già Michelangelo aveva formato piccoli modelli per i nudi in posizioni difficili del Giudizio Finale (Meder, *Die Handzeichnung*, Vienna, 1924, p. 554) e Giovanni della Casa aveva incaricato Daniele da Volterra di formare un modello e di copiarlo in pittura davanti e di dietro (il David e Golia del Louvre). Si richiama alle medesime intenzioni l'influenza che la scultura esercitò sulla pittura. Si può citare come esempio ancora Daniele da Volterra che nella Strage degli Innocenti derivò letteralmente il gruppo di un manigoldo e di una madre dal Sansone che abbatte il Filisteo di Pierin da Vinci del Bargello (cfr. Brinckmann, *Barock-Bozzetti*, 1923, p. 34).

(27) Vedi a questo proposito quanto è detto del « sentimento epigonico » degli storiografi dell'arte della seconda metà del Cinquecento più avanti a p. 39.

(28) Per darci un'idea di questo bisogno di ricorrere a soluzioni formali già espresse si noti, per es., come in un dipinto del Macchietti allo Studiolo, I bagni di Pozzuoli, l'artista si sia ricordato persino dell'Infreddolito di Masaccio in una delle figure del fondo.

(29) Vasari, *Lettere*, ed. Frey.

(30) Non bisogna confondere l'« invenzione » con termini apparentemente analoghi quali « disposizione », « composizione », « attitudini », « artificio ». Mentre questi ultimi riguardano tutti l'attività creativa dell'artista, il primo si riferisce ad un fatto più complesso, fondamentale per la comprensione dell'arte del Manierismo. E' noto come nella seconda metà del Cinquecento la decorazione di determinati ambienti mediante cicli di affreschi procedesse secondo un programma meditato e sistematico che richiedeva la conoscenza della storia, della letteratura, della filosofia e di altre discipline ancora che l'artista non poteva sempre possedere. Le scene dovevano essere in rapporto con alcuni pensieri e il progetto era affidato perciò a scienziati, umanisti e letterati che lo svolgevano secondo una scrupolosa precisione di particolari. Sono note, a questo proposito, le due lettere di Annibal Caro che elaborò le rappresentazioni degli affreschi di Taddeo Zuccari a Caprarola insieme a Onofrio Panvinio e a Fulvio Orsini. Per il continuo sostegno d'un'idea direttrice, gli affreschi di Caprarola rappresentano un esempio di tal genere di decorazione, ma grandi cicli simili, guidati da prestabiliti moventi concettuali sorgevano in tutta Italia: in Firenze a Palazzo Vecchio, dove il Vasari fu coadiu-

vato dal Bartoli e dal Borghini, a Venezia a Palazzo Ducale e a Roma nella Sala Regia per non citare esempi meno famosi.

Un altro aspetto della medesima tendenza è offerto dalle complesse e macchinose figurazioni fatte in occasione di feste, di matrimoni, ecc. Cfr. per es. i disegni del Vasari agli Uffizi raccolti nei « Volumi due dei Carri Trionfali delle Divinità, figure allegoriche addette ai medesimi disegnati da Giorgio Vasari e da' suoi discepoli sotto la direzione di Monsignor Vincenzo Borghini, ecc. » per le feste del 1565 in occasione del matrimonio di Francesco de' Medici.

Questo avvicinarsi dell'elemento rappresentativo alla sfera concettuale che portava al completo dissociarsi dell'« invenzione » dall'esecuzione, della forma dal contenuto, si ricollegava al concetto cinquecentesco del Decorum, cioè di quel *delectare* che non poteva esser disgiunto dal *prodesse*. Le discussioni sul *delectare et prodesse*, come sul concetto *ut pictura poesis* che sotto certi aspetti interessa anche la questione dell'« invenzione », avevano grandissima importanza nell'ambiente del tardo umanesimo e un riflesso ne troviamo appunto nella stretta connessione che vi fu, nella seconda metà del Cinquecento, fra la letteratura o la filosofia e l'arte, fra questa e la teoria e nelle relazioni che corsero tra letterati e artisti.

Per questo argomento vedi specialmente l'interessante saggio di Fritz Baumgart, *La Caprarola di Ameto Orti*, in *Studi Romanzi* della Società Filologica Romana, XXV, 1935, p. 77 e segg. Vedi anche: A. Dupront, *Art et Contre-Reforme: Les fresques de la Bibliothèque de Sixte-Quint*, in *Mélanges d'Archéologie et Histoire de l'Ecole Française de Rome*, XLVIII, 1931, p. 282-307; E. Mâle, *La clef des allégories peintes et sculptées* in *Revue des Deux Mondes*, 1927; e infine lo Schlosser, op. ct. p. 283.

(31) Anche il Borghini dice *(Riposo*, libro II): « Il disegno non istimo che sia altro, che apparente dimostrazione con linee, di quello, che prima nell'animo l'uomo si aveva concetto, e nell'idea immaginato: il quale a voler co' debiti mezzi far apparire, bisogna, che con la lunga pratica sia avvezza la mano con la penna, col carbone, o colla matita ad *ubbidire* quanto comanda l'intelletto ».

(32) Vedi quanto è detto a proposito di questi frammenti di una vena naturalistica a Firenze nel secondo Cinquecento da R. Longhi nel saggio: *Un San Tommaso del Velazquez e le congiunture italo-spagnuole tra il '500 e il '600*, in *Vita Artistica*, II. Gennaio, 1927, p. 7.

(33) Come ha fatto Gunter Arnolds nella sua Monografia su Santi di Tito (Arezzo, 1934) che racchiude la prima parte di una tesi di laurea: *Santi di Tito, un precursore del barocchismo nella Firenze manierista*, e cfr. la mia recensione in *Critica d'Arte*, XVI-XVIII.

(34) Cfr. R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi*, II, i precedenti, Pinacoteca, 1929. p. 258 e segg.

(35) Un realismo di natura particolare, ma che offre qualche punto di contatto con le tendenze qui accennate, è quello del Romanismo olandese. Nel Romanismo, infatti, le nozioni del Michelangiolismo romano si combinano con le ben note attitudini e intenzioni realistiche della pittura fiamminga e olandese dell'epoca precedente: la deformazione stilistica michelangiolesca, accentuata dagli olandesi, si accompagna ad un senso quanto mai illusorio della materia rappresentata con risultati a volte addirittura grotteschi. Vedi in proposito un passo di Roberto Longhi nella recensione alla *Storia della Pittura spagnola* del Mayer *(La Voce*, 1914, n. 6, p. 37), sul Romanismo spagnolo: « Quando poi nel '500 giungono dall'Italia le idee dello stile plastico articolato di Michelangelo esse si combinano crudamente con la brutalità realistica anteriore allo stesso modo che in Fiandra, sicchè anche in Ispagna si può giustamente parlare di Romanismo.

Romanismo: la più odiosa falsificazione dello stile mai avvenuta nell'arte; portato

di una sottocoscienza del fatto artistico (stile) combinato col fotografismo. I caratteri fisionomici, di plastica, di carnosità illusoria restano, sicchè, avvicinati dalla deformazione stilistica totale della natura, passano istantaneamente nel grottesco più ripugnante.

La lirica figurativa accostata dai richiami realistici diviene abnormità fisica, la deformazione deformità ».

(36) G. A. Gilio, *Due Dialoghi... degli errori de' pittori*, Camerino, 1564.

(37) Il *Riposo* (edizione dei Classici Italiani, Milano, 1807, vol. I, p. 160) « e non dee chi desidera divenire valentuomo, imitar la maniera d'alcuno, ma l'istessa natura, da cui hanno gli altri imparato, che gran follia sarebbe, potendo aver dell'acqua pura dalla fonte, andare a prendere quella, che nei canali alterata si diffonde ».

(38) Id. id., vol. I, p. 215 e segg. (esame dei dipinti della chiesa di Santa Croce).

(39) G. B. Armenino, *De' veri precetti della pittura* (1587), ristampa: Milano, 1820, con note di S. Ticozzi, p. XXIX dove è detto che l'arte « è posta al declinare, e sta di giorno in giorno per dare il crollo ». A pag. XXXI parla con una certa ironia dei giovani che « desiderosi di farsi eccellenti... con lungo e assiduo studio si son posti a imitar gli esempi comuni, che sono i disegni fatti alla stampa [così come molti nostri giovani pittori fanno gran conto delle tricomie di Cézanne e di Van Gogh] le opere che si vedono de' buoni... con altri belli ed artificiosi effetti, i quali quanto maggior bellezza ed artificio in se contengono tanto maggiore utilità danno a coloro, che le vanno imitando; ma tuttavia ciò fanno con tanta fatica o con si lungo modo, che prima arrivano alla fine della vita, che alla desiderata perfezione »; e a pag. 6 « poichè cominciando dal tempo che visse Leonardo da Vinci, Raffaele d'Urbino, Michelangelo Buonarroti, Tiziano da Cadore, Sebastiano Veneziano, Giulio Romano, Andrea del Sarto... in meno dello spazio di cinquant'anni si è veduta declinare la maniera, che alcuni di quelli che impararono l'arte da' suddetti maestri, furono sforzati... nel fine della vita loro cedere al tempo e al disprezzo in che era caduta l'arte ». Allegorizza poi, per così dire, la decadenza della pittura calcando la mano sulla tragica fine di Daniele da Volterra, del Parmigianino o del Salviati.

(40) Trattato progettato da F. Albani insieme al dottor O. Zamboni circa del 1635, che non fu mai compiuto e del quale il Malvasia riferisce alcuni estratti (edizione 1841, vol. II, p. 263 e sgg. Per il brano citato p. 266).

(41) G. Baglione, *Le vite de' pittori e scultori e architetti*, Roma, 1642, p. 105.

(42) G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672, p. 1.

(43) G. B. Passeri, *Vite de' pittori*, ecc., ed. J. Hess, Vienna, p. 6, 9. Nella notizia a p. 12 è detto ancora: « Languivano le bellezze più singolari dell'ingegnoso artefício della Pittura in uno abuso perniciosissimo d'una stomachevole maniera, et aveva la negligenza dei tempi così trascurate le buone discipline, che già si vedevano precipitate tutte le sublimità, et illanguidite le più spiritose vivezze di si bell'Arte », ecc

(44) C. C. Malsavia, *Felsina Pittrice*, Bologna, 1678, vol. I, p. 385.

(45) L. Lanzi, *Storia pittorica d'Italia*, Bassano, 1818, vol. I, p. 184 e sgg. (Gli imitatori di Michelangelo).

(46) *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Parigi, 1762, vol. I, pag. XL.

(47) Nel *Renaissance und Barock* nega addirittura l'esistenza di uno stile del Manierismo: « non posso riconoscere a Roma il così detto Tardo Rinascimento, non conosco che artisti ritardatari del Rinascimento per amore dei quali non si può costituire un apposito periodo artistico. Il pieno Rinascimento non va a sfociare in un arte ritardataria specialmente definita, la via conduce direttamente al Barocco. Tutto quanto di nuovo appare è sintomo dell'imminente avvento di questo stile ».

(48) « Michelangelo restò geniale sino alle contorsioni implacabili della sua ultima maniera. La sua influenza fu disastrosa. Nessuno volle più sentir parlare dei principii architettonici di Raffello. I personaggi si affollano nei quadri, gli artisti sembrano profondere a piacere le contradizioni fra la cornice che diviene troppo stretta e il soggetto che prende troppo spazio. Credono di vedere la grandezza di Michelangelo soprattutto nella ricchezza del movimento. Questa scuola rinunzia ad ogni attacco con la natura ».

(49) Cfr. a questo proposito: R. Longhi, *Arte italiana e Arte tedesca*, Firenze, 1941, p. 25.

(50) Apparsi in *Zeitschrift für Aesthetik: Manierismus*, 1924, p. 262; *Der Manierismus als künstlerische Anschauungsform*, 1928, p. 200; Holbein, *Erasmus und der frühe Manierismus*, 1939, p. 27.

(51) W. Pinder, *Die Deutsche Plastik von ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Berlino, 1914-29, p. 252.

(52) W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlino, p. 210.

(53) H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920.

(54) A. Venturi, *Storia dell'arte italiana: La pittura del '500*, Milano, vol. V (1932), VI (1933), VII (1934).

(55) F. Antal, *Zum Problem des Niederländischen Manierismus*, in *Kritische Berichte*, 1927, p. 207 e sgg.

(56) La data e il luogo di nascita di Pellegrino Tibaldi hanno costituito una questione controversa sino a che il Merzario non trovò i documenti: *I Maestri Comacini*, p. 509 e sgg. Il Malvasia lo dice nato a Bologna nel 1522, notizia seguita da varie fonti (cfr. anche: E. Motta, *Data della morte di Gaudenzio Ferrari e di Pellegrino Tibaldi*, in *Archivio storico dell'arte*, 1888, p. 43).

(57) Per i rapporti Rosso-Parmigianino vedi: F. Antal, *Un capolavoro inedito del Parmigianino*, in *Pinacotheca, I*, 1928, p. 52, e W. Friedländer, *Die Entstehung des antiklassischen Stil*, citato, p. 49. Cfr. anche: Johannes Wilde, *Die italienische Radierung des 16. Jahrhunderts*, Wien, 1917.

(58) Le cose andavano diversamente nel secolo successivo. Lo Scaramuccia (*Finezze dei pennelli italiani*, cap. XX, p. 60) dice: « Guido Reni essendo da un suo carissimo amico pregato a dire di qual farebbe elettione o di questa (La Madonna di Santa Margherita) ovvero dell'altra tavola di Raffaello, posta in S. Giovanni in Monte (la S. Cecilia), dopo lungo contegno esclamò: Quella di Santa Margherita del Parmigianino ».

(59) Per il raffaellismo emiliano, cfr. Roberto Longhi, *Ampliamenti nella Officina Ferrarese*, Firenze, 1940, p. 32.

(60) Per il soggiorno bolognese del Salviati, cfr. A. Salviati, *Il pittore Cecchino Salviati in Bologna*, in *L'Archiginnasio*, VIII, 1913, p. 79.

(61) Dice infatti (VII, 416): « costui, dopo avere ne' suoi primi anni atteso a disegnare l'opere del Vasari che sono nel refettorio di S. Michele in Bosco... ».

(62) Bumaldo, *Minervalia Bononiae*, Bologna, 1641, p. 252.

(63) Dice precisamente: « Se dalle prime opere da lui dipinte in Bologna... evidentemente appare, non altro allora aver egli avuto in testa che il fare di quel Bagnacavallo, che tanto fu in odio a Giorgio come ardì Giorgio di dire: che ne' suoi primi anni attendesse a disegnare le opere del Vasari, che sono in Bologna nel refettorio di San Michele in Bosco, e quelle d'altri pittori di buon nome, fra quali dunque così galantemente egli stesso pose? ».

(64) Cita per esempio nel palazzo Favi, poi Cuppellini e Malvezzi nella stanza a pianterreno un Giudizio di Paride e nel camino della sala del conte Agostino Berò una Venere nell'officina di Vulcano, opere non rintracciabili.

(65) « In una (stanza) non meno bella da lui similmente architettata nel palagio de' signori Paselli, dietro Santa Maria Maggiore, entrovi Altea che per vendicare i da lui uccisi fratelli, non perdonando allo stesso suo figlio Meleagro, col ritornato tizzone nel fuoco gli toglie la vita » (Malvasia, *Felsina Pittrice*, ed. 1841, I, p. 155) lo Zanotti postilla: « O questo è del Tibaldi divino! ». Molto bella è l'architettura del camino e le teste di imperatori in rilievo che ornano l'architrave. In una stanza attigua del medesimo palazzo v'è un altro camino con una figura allegorica, ma tanto guasto e sporco da essere del tutto irriconoscibile. Il Gualandi *(Memorie storiche per le Belle Arti*, serie II, p. 182) cita un processo del 1557 in cui è detto che il T. dipingeva nel palazzo Paselli 7 o 8 anni prima « una fuga del camino dello stanziotto grande » e nota che il dipinto qui ricordato non esiste più mentre ne sussistono altri due nell'appartamento inferiore attribuiti allo stesso Tibaldi. E sono certamente quelli citati. E' certo che anche questi furono dipinti 7 o 8 anni prima del 1557, cioè verso il '49 o il '48, prima cioè che il nostro partisse per Roma.

(66) Era nella cappella della Scala nella Chiesa della Misericordia dove è citata dalla guida di Bologna dell'Ascoso (Malvasia) *Le pitture di Bologna*, Bologna, 1755, p. 354.

(67) La Madonna col Bambino fra i SS. Caterina, Giovannino, Giovanni Evangelista, Francesco, Chiara, Maddalena, proviene dal Monastero dei SS. Naborre e Felice. Non è ricordato dalle antiche guide. In precedenza in Pinacoteca era attributo a G. B. Naldini. Cfr. E. Bodmer, *Le opere giovanili di Pellegrino Tibaldi*, in Rivista del Comune di Bologna, 1933, p. 5.

(68) Per avere un'idea della preoccupazione di una esatta simmetria si osservi come la figura della Maddalena posi su di un leggero piedistallo che la innalza così alla precisa altezza del S. Giovanni Evangelista.

(69) Cfr. Roberto Longhi, *Ampliamenti nell'Officina Ferrarese*. Firenze, 1940, 35.

(70) Va con ogni probabilità identificato con la Natività citata dal Lamo (*Graticola di Bologna*, ed. 1844, p. 18) a San Michele in Bosco. Citata in *Le pitture di Cento*, Ferrara, 1768, p. 14, nell'Oratorio della chiesa di S. Maria dell'Annunciata. G. Atti *(Sunto storico della città di Cento*, Cento, 1853, p. 29) la ricorda già in Pinacoteca.

(71) N. 32, sala 17. att. interrogativamente a Tibaldi dal Bodmer nella voce sul T. nel Thieme-Becker.

(72) A. Venturi (*Opere d'arte ignote o misconosciute*, in *L'Arte*, XXXII, 1929, p. 72) attribuisce al T. in un periodo anteriore all'Adorazione dei Pastori della Borghese una Sacra Famiglia della coll. Spiller di Londra. Il dipinto non ha nulla a che fare con le opere giovanili del T.; appartiene sicuramente ad un pittore emiliano, forse romagnolo della prima metà del '500.

(73) A proposito dei rapporti che trascorsero fra Michelangelo e gli artisti della prima generazione dei Manieristi, gioverà ricordare che circa il 1531 il Pontormo trasse la composizione di un suo dipinto ora in collezione privata romana da un cartone del Buonarroti rappresentante il Noli me Tangere; circa il 1534 sempre da un cartone di Michelangelo dipinse una Venere e Cupido della quale rimangono diverse copie (Cfr.: E. Steinmman, *Cartoni di Michelangelo*, in *Bollettino d'Arte*, anno V, 1935, p. 3 e sgg). Questi sono i soli documenti di rapporti per così dire diretti e strettamente formali che corsero tra il Pontormo e Michelangelo, il quale così si esprimeva a proposito del giovane fiorentino: « Questo giovane sarà tale, per quanto si vede, che, se vive e seguita porrà quest'arte in cielo ». In quanto al Beccafumi, il Vasari dice che andò a Roma « essendosi scoperte la cappella di Michelangelo e l'opera di Raffaello d'Urbino ». Nel '12,

però, quando la Sistina fu scoperta, il Beccafumi è documentato a Siena e così per gli anni successivi. Gli studiosi hanno spostato verso il 10 la data del suo viaggio a Roma. Ci farebbe però supporre che egli abbia visto la Sistina finita il fatto che una figura a destra della Caduta degli angioli all'Accademia di Siena deriva dal crocefisso della Storia di Ester che è uno degli affreschi più tardi della volta della cappella.

In seno al primo Manierismo, o almeno ad esso cronologicamente contemporaneo, bisogna distinguere quella schiera di imitatori di Michelangelo che erano con esso in un rapporto formale più stretto, legati direi da una vera e propria dipendenza stilistica, che si servivano dei suoi cartoni e dei suoi disegni « in una tecnica poco più che artigianesca » e in « una trascrizione volutamente arcaizzante ». « Fatto non insolito nella cerchia del primo Manierismo fiorentino e che, infatti, ha il più alto parallelo contemporaneo nelle esperienze neoquattrocentiste del Bachiacca ».

(R. Longhi, *A proposito dell'inizio pittorico di Michelangelo*, in *Le Arti*, IV, p. 136).

(74) Il Vasari scrive che fu in Roma dal 1547 al 1550 e tale termine è ripetuto dalle fonti successive e anche da parte della storiografia moderna (così A. Venturi, *Storia*, IX, parte 6, p. 519). Il Bodmer (*Nuove attribuzioni a P. T.*, in *Rivista d'Arte*. 1937, p. 17) sostiene che il T. fu in Roma del 1550 al 1552, dimenticando che l'Adorazione dei Pastori della Borghese è datata dal '49. Oltre a quel dipinto lo ricordano in Roma nel 1549 due documenti di pagamento del 13 e del 23 novembre per lavori fatti in occasione del funerale di Paolo III pubblicati dal Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi, ecc. in Roma*, Roma, 1886, p. 39-40. Un altro documento, sfuggito a quanti si sono occupati del Tibaldi, mostra l'artista a Roma ancora il 25 novembre del '53. È una nota di pagamento per gli affreschi in Sant'Andrea in Via Flaminia conservata nell'Archivio di Stato di Roma, Reg. Edifici Pubblici, 1552-55, anno 1553, carte 25. (Cfr. Lanciani, *Storia degli scavi*, vol. III, p. 26).

(75) A proposito della questione del rapporto fra la cornice e le figure, oltre il citato passo del Woelfflin, cfr. V. Mariani, *Gli affreschi di Michelangelo nella Cappella Paolina*, Roma, 1932, nota VII, p. 83, ove è detto che le figure tagliate a mezzo dal limite dell'affresco nelle due storie della Paolina e il loro rapporto con la linea delle cornici rappresentano un fatto nuovo per l'arte di Michelangelo. E' detto anche che le origini di quel motivo sono nordiche e, come antecedente, sono citati gli affreschi di Pontormo alla Certosa. Non v'è dubbio che il taglio di tali opere pontormesche si appoggi ad una visione compositiva nordica e precisamente düreriana (vedi il noto passo del Vasari in proposito) e non vi è ugualmente dubbio che tale procedimento torni nuovo in Michelangelo. Solo che a me non sembra si possa istituire tra i due fatti alcun legame. Verso il '50 Michelangelo era del tutto lontano dallo spirito del primo Manierismo fiorentino che a lui era stato così congeniale. Molt'acqua era passata sotto i ponti: già nel Giudizio la composizione s'era liberata da ogni rapporto complementare con lo spazio che la racchiude concentrandosi piuttosto in una serie di rapporti « a catena » tra i singoli gruppi. Il motivo delle figure tagliate fuori nella Paolina non è che uno sviluppo ulteriore di tale concezione compositiva che non solo s'è liberata da ogni rapporto complementare con la cornice ma è giunta a non coincidere in nulla con lo spazio da essa racchiuso. Mentre, per esempio, nel Giudizio, Cristo Giudice è posto ancora al centro della composizione (sebbene leggermente spostato a sinistra), nella Caduta di S. Paolo, il Redentore, che pure è al centro compositivo d'un gruppo d'angeli che gli si dispone intorno in simmetrici equilibri di masse, è posto completamente a sinistra dello spazio dell'affresco. Così, anche il punto di vista, che nelle storie della volta della Sistina e nello stesso Giudizio era sempre tale che il limite inferiore della cornice corrispondeva al piano del terreno, nelle storie della Paolina è spostato notevolmente verso l'alto in modo da tagliare le figure in primo piano. Ma questo con intenzioni diverse da quelle che avevano suggerito simili soluzioni ai nordici (si ricordi, ad esempio, la Caduta d'Icaro di Bruegel) che realizzavano talvolta così una prospettiva aerea, aumentata da quello spazio vuoto immaginato tra il limite della cornice e le cose rappresentate, feconda di risultati fantastici e narrativi.

(76) H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920, I, 243, N. 1.

(77) Vasari, VII, 416.

(78) Le condizioni in cui si trovavano allora in Roma questi giovani venuti dalla provincia, che saranno i futuri rappresentanti di quello stile manieristico che contribuirà tanto alla « decorazione » dell'Urbe o di molte altre città d'Europa, non erano delle più fortunate. Per vivere si dovevano adattare ai lavori più meccanici nelle botteghe già piene di garzoni e rubavano le ore al sonno per disegnare e ridisegnare in continuazione, da Raffaello, dalla Sistina e dalla statue antiche con una intensità che oggi appare addirittura impensabile. Così avevano già fatto il Vasari e il Salviati giovanetti che « non lasciarono nè in Palazzo nè in altra parte di Roma cosa alcuna notabile che non disegnassono. E perchè quando il papa era in palazzo non potevano così stare a disegnare, subito che sua Santità cavalcava, come spesso faceva, alla Magliana, entravano per mezzo d'amici in dette stanze a disegnare, e vi stavano dalla mattina alla sera senza mangiare altro che un poco pane, e quasi assiderandosi dal freddo » (*Vasari*).

Verso la metà del secolo, i giovani pittori in Roma erano, come già si è detto, molto più numerosi che non al tempo del Salviati e del Vasari. Taddeo Zuccari vi giunse ancora quattordicenne ed ebbe a patire non poco. Se non erano allora in gran numero i pittori di fama, numerosissimi dovevano essere i tenitori di bottega, poveri artisti che erano al limite coll'artigianato, che, in gioventù, avevano lavorato di grottesche con Pierino o con Polidoro a giornate e che nella vecchiezza avevan messo su bottega per soddisfare al desiderio dei modesti ricchi o delle povere pievi di campagna; maestracci inaciditi e sciagurati che avevan in mano qualche carta di Raffaello o di Polidoro e se ne giovavano per farla disegnare agli sparuti garzoni. Presso uno di questi pittori, a nome Giovanpiero Calavrese, capitò il giovane Taddeo Zuccari e non se ne trovò davvero bene. « Perciocchè colui, insieme con una sua moglie, fastidiosa donna, non pure lo facevano macinare colori giorno e notte, ma lo facevano, non ch'altro, patire del pane; del quale, acciò non potesse anco avere abbastanza ne a sua posta, lo tenevano in un paniere appiccato al palco con certi campanelli che, ogni poco che il paniere fosse tocco, sonavano e facevano la spia ». Ciò non ostante non si scoraggiò e continuò a disegnare « particolarmente l'opere di Raffaello, che erano in casa d'Agostino Chigi e in altri luoghi di Roma. E perchè molte volte, sopraggiungendo la sera, non aveva dove in altra parte ritirarsi, si riparò molte notti sotto le loggie del detto Chigi e in altri luoghi simili ». La Farnesina era allora un luogo quasi deserto e certo pericoloso per i cattivi incontri e per la malaria. Taddeo infatti si ammalò e dovette ritornarsene al suo paese, Sant'Angelo in Vado, da suo padre. A questo proposito Federico, nelle sue annotazioni manoscritte alle Vite del Vasari, racconta un episodio che gli successe al ritorno. Stanco dal cammino e travagliato dalla febbre s'era fermato sulla riva d'un fiume per aspettare qualcuno che lo prendesse in groppa al cavallo per farlo traversare; vinto dalla stanchezza s'addormentò « e risvegliandosi tutto sternito dal male che egli aveva, mirando alla ripa del detto fiume, gli parvero le pietre e giare di quello tutte dipinte e instoriate, simili alle facciate e opere del Polidoro, che egli aveva viste in Roma; quale sommamente gli piacevano: sicchè vacillando la mente sua con la immaginazione che egli aveva di quelle et credendo veramente fossero tale come gli parevano, si mise a ricorre di quelle pietre, quelle che gli parevano migliori e più belle; e riempitone una saccoccia, in che portava alcune sue chosete e disegni, con esse carico tornato a Santo Angelo, racomandò più che se stesso dette pietre alla matre, nè sin che fu guarito si ravvide dell'error suo ».

Ma le pene di Taddeo Zuccari durarono poco e non tardò a divenire famoso e carico di lavoro. Roma s'ingrandiva e il lavoro non sarebbe mancato per nessuno: si annunziavano in quegli anni per i pittori tempi felici, grandi pareti bianche attende-

vano d'esser gremite dalle affrettate convenzioni stilistiche del tardo manierismo e, nella fretta della produzione, ogni personalità s'andava diluendo eguagliandosi nella ritualità rigorosa dell'astrazione formale mentre, a soffocare del tutto l'individualità, sorgeranno le grandi imprese decorative, sul tipo di quella Guerra e Nebbia, che dureranno fino ai primi decenni del Seicento, che è quanto a dire fino a dopo la morte di Caravaggio.

(79) C. C. Malvasia, op. cit., p. 136, « nel palazzo della Villa Borghese, sopra la statua di Diogene, la Vergine con Cristo in braccio e molte figure attorno; e in uno di que' Camerini di Sopra la Venere ch'esce da bagno, con tanti amorini ».

(80) Il Vasari (VII, p. 416) dice che Monsignor Poggi visti gli affreschi di Pellegrino a S. Luigi de' Francesi, « avendo in sul monte Esquilino (voleva dire il Pincio), dove aveva una sua vigna, fabbricato un palazzo volle che Pellegrino gli facesse alcune figure nella facciata, e che poi gli dipingesse dentro una loggia che è volta verso il Tevere, la quale condusse con tanta diligenza, che è tenuta opera molto bella e graziosa ». Il Ciacconio ne parla nella vita di Monsignor Poggi e cita una pittura rappresentante l'Occasione. Questa fu dipinta da Taddeo Zuccari, come risulta da un passo della vita di quest'artista del Vasari (VII, p. 81). Quando Giulio III costruì la sua villa incorporando quanto vi era dell'edificio di Monsignor Poggi, le pitture del Tibaldi andarono perdute. Cfr. a questo proposito la lettera del Mariette al Bottari (Bottari-Ticozzi, *Raccolta di lettere*).

Il Vasari ricorda anche « in casa di Francesco Formento, fra la strada del Pellegrino e Parione... in un cortile una facciata e due altre figure ». Il palazzo sussiste tuttora in Vicolo Savelli: nel cortile non v'è più nulla, la facciata, graffita in grottesche, è completamente rifatta (Cfr. anche: H. Voss, *Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml*, 1913, XXXIV, p. 298). Per quanto riguarda gli affreschi di S. Andrea a Via Flaminia, anche citati dal Vasari (« fece un San Pietro e un Santo Paolo, che furono due molto lodate figure; il disegno di quel San Pietro è nel nostro libro ») e per i quali abbiamo già riportato il documento di pagamento, erano già rovinati al tempo del Baglione che dice: « ora per l'innondazione del Tevere che li ha guasti non v'è restato altro che nella mezza luna sopra il quadro dell'altare alcuni puttini e festoni a fresco ». Ma anche questi sono scomparsi. I due santi sono stati sostituiti da due pitture più tarde.

(81) Citata, come abbiam visto, dal Malvasia (I, p. 135). A Vienna, nella Galleria Liechtenstein ne esiste una replica già citata nel buon catalogo settecentesco: *Descrizione completa di tutto ciò che trovasi nella galleria di pittura e scultura di S. A. S. Wenceslao.·. Di Liechtenstein, Vienna*, 1767, p. 8. Non è firmata e la qualità alquanto inferiore fa supporre possa trattarsi d'una copia.

(82) Nella volta vi è: 1) Il Presepio; 2) L'Incoronazione della Vergine (molto guasto: manca tutta la parte inferiore); 3) Scena incomprensibile guastissima. Tre Medaglioni monocromi con storie indecifrabili. Nella lunetta sinistra: Presentazione al Tempio (la parte sinistra è quasi tutta mancante); lunetta destra: Nascita della Vergine (manca completamente la parte destra e la sinistra è guasta in più parti); lunetta di fondo: Annunciazione (molto guasta). Nel sottarco: David e Golia; Creazione d'Eva; Giuditta. Lo stato di conservazione e la pessima illuminazione non permettevano di distinguere l'opera di Pellegrino da quella di Marco da Siena e di dare comunque un qualsiasi giudizio. Per la datazione della cappella cfr. Lanciani, *Storia degli Scavi*, III, p. 37; K. Frey, in Jahrbuch prussiano, 1909.

(83) Vasari, VII, p. 416.

(84) C. Baglione, *Le vite ecc.*, 1642, 62.

(85) Cfr. Borgatti, *Castel Sant'Angelo*, Roma, 19.

(86) Verso il 1550, quando trent'anni eran già passati dalla morte di Raffaello, e Michelangelo, ormai quasi settantenne, aveva già posto fine alla sua ultima opera di

pittura, quando cioè poteva dirsi conchiusa l'operosità dei grandi protagonisti del Rinascimento, l'aspetto di Roma non era certo quale si sarebbe indotti ad immaginare alla prima se si pon mente all'attività che quegli artisti vi avevan svolto. Si pensi che la cupola di San Pietro doveva ancor sorgere, che grandi complessi medievali, distrutti più tardi, erano ancora ovunque e che quella che ho già chiamato la grande impresa della decorazione cinquecentesca di Roma, cui pose mano il Manierismo nella seconda metà del secolo, era appena agli inizi. Del gran numero di chiese, di oratorii, di cappelle e di saloni, che, sotto il peso fastoso delle volte gremite di stucchi bianchi e dorati, abitati dalla retorica sentenziosa e dalle gran barbe profetiche degli statuoni macrocefali, animati dalla folla gesticolante che s'appiattisce sugli enormi affreschi dai colori languidi e schiariti, fra festoni e cornucopie, di tutti quei complessi insomma che danno ora a Roma la preponderanza del carattere cinquecentesco, molti erano ancora da costruire, altri appena incominciati. L'immagine che si ha della Roma di quegli anni è d'una città quasi deserta, di rade costruzioni, con i colli per così dire allo scoperto, ove ai grandi complessi del medioevo e ai recinti dei conventi s'alternavano le rovine ancora abitate mentre sorgevano qua e là, fra macchie, orti e plaghe semiselvagge, giardini appena tracciati, fontane ancora senz'acqua, palazzi nuovi nuovi o in costruzione, pergolati e portici. Una Roma vuota e silenziosa, specialmente sulla sera, quando si poteva incontrar Michelangelo che su di una mula s'inerpicava lentamente per il Quirinale o scendeva verso Macel de' Corvi, un pittore disegnare davanti alle rovine dei fori o delle terme Diocleziane, così come nella stampa di Giovanni Antonio Dosio, un cardinale a cavallo col suo seguito; poi, al cader delle tenebre, solo i ladri o qualche passante affrettato.

Anche sull'arte, s'è detto, gravava in quegli anni un'atmosfera silenziosa e crepuscolare. Un'aria cupa e triste che s'addensa nelle opere degli artisti più vicini, alle intenzioni della vecchiezza di Michelangelo: paesaggi deserti e bianche città abbandonate sotto cieli bui e apocalittici dietro la muta tragedia delle grandi figure ammantate del dramma sacro, fissate nel dolore statuario del Laocoonte o della Niobe.

(87) A. Venturi, il dr. Bodmer, l'ing. Zucchini ed altri che si sono occupati dell'argomento avanzano l'ipotesi che il T. iniziasse i lavori in Palazzo Poggi nel '52, dato che in quell'anno Niccolò dell'Abate abbandonò la decorazione iniziata nelle sale superiori per andarsene in Francia. Ma, come abbiamo visto, alla fine del '53 il T. era ancora a Roma e non potè iniziare così i lavori che nel '54. Di tale anno, del resto, è il testamento del Card. Poggi nel quale dà facoltà ai nuovi eredi di vendere vasi d'oro e d'argento e le gioie familiari per poter proseguire il palazzo qualora non fosse compiuto alla sua morte (cfr. G. Zucchini, *L'arte nel Palazzo universitario di Bologna*, Bologna, 1928, p. 6); Tibaldi non incontrò dunque ritornando a Bologna Niccolò dell'Abate. Ad un ipotetico periodo di collaborazione col modenese si riferisce l'attribuzione, del tutto priva di senso storico, delle moderne guide ai due artisti della pala d'altare della chiesa di S. Egidio a Bologna. Non vi è dubbio che si tratti d'una opera del Sammacchini come del resto ha sostenuto anche Alberto Graziani (*Bartolomeo Cesi*, in *Critica d'Arte*, XX-XXII, parte II, p. 57).

(88) I motivi che rivelano una chiara origine da noti prototipi romani non sono molti, in fondo, nelle volte di Palazzo Poggi: a parte il Polifemo, che s'appoggia all'Adamo michelangiolesco, un omaggio, starei per dire obbligatorio, nella seconda metà del Cinquecento, e la Nausica di schiena, nella seconda saletta, che dimostra una simile deferenza per Raffaello derivando dalla figura femminile inginocchiata della Trasfigurazione, i quattro geni danzanti nel centro della volta sempre nella piccola sala, derivano da una similissima figurazione di Pierin del Vaga in un soffitto degli appartamenti Borgia in Vaticano.

(89) E. Bodmer, *Nuove attribuzioni a P. T.*, in *Rivista d'Arte*, 1937, p. 20, dove è ricordato come studio per un camino per Palazzo Vizzani a Bologna. L'Ascoso cita anche nel Palazzo Lambertini un « ben riuscito scorcio dell'Ercole incendiantesi del Tibaldi,

se non è anche del Sabbatini ». Questo dipinto potrebbe forse identificarsi con quello di egual soggetto che, trasportato su tela, è ora sulle scale della Biblioteca Universitaria: opera molto vicina al Sabbatini.

(90) Doveva essere ancora ben conservato nel '700: così almeno risulta dall'incisione dello Zanotti (op. cit.).

(91) Un soffitto simile a questo è, per es., al primo piano del Palazzo Massimo alle colonne in Roma.

(92) Lamo, *Graticola di Bologna*, ed. 1844 (1560), p. 34.

(93) È incisa nell'opera dello Zanotti, a pag. 40, in un'iniziale ed è attribuita genericamente ad un artista « dell'aureo secolo ». Cfr. Bodmer, art. cit.

(94) Sino al 1558, anno in cui è documentato in Ancona non abbiamo notizie sicure del T.; è probabile però che egli lasciasse Bologna già nel 1556, quando morì il suo protettore, il Card. Poggi e andasse allora in Loreto e poi in Ancona. Un altro elemento che ci induce a credere che già nel '56 abbandonasse Bologna è il fatto che egli andò a Loreto insieme al Card. D'Augusta il quale nel '56 appunto si sa con precisione che soggiornò nel Santuario marchigiano dove ritornò solo nel '68 (cfr. a questo proposito il manoscritto conservato all'Istituto germanico di Firenze di una tesi di laurea su P. T. di F. M. Parenti, del 1939).

(95) Gli affreschi laterali sono indicati generalmente come la Caduta di Simon Mago e la Divisione degli eletti dai reprobi, quest'ultimo anche come un Miracolo di San Marco; rappresentano invece due storie del Battista, cui la cappella è dedicata, e precisamente, la Concezione e il Battesimo alle turbe.

(96) Citato dal Lamo, ed. 1844, p. 18.

(97) L. Bachelin, *Tableaux anciens de la galerie de Charles I roi de Roumanie*, Paris, 1898, p. 43 (att. a « Rosso de' Rossi »); H. Voss, *Giovan Battista Bezzi, genannt Nosadella*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, gennaio 1932, p. 449-462. Anche la Sacra Famiglia di collezione privata berlinese similmente attribuita dal Voss al Nosadella è opera sicura di Pellegrino Tibaldi ma, probabilmente, di un periodo di poco posteriore. Nella stessa rivista (gennaio-agosto 1933) Elisabeth Valentiner (*Zeichnungen des G. F. Bezzi gen. Nosadella*) attribuisce a questo artista un bellissimo disegno del Tibaldi (una Sacra Famiglia) della coll. R. v. Hirsch a Francoforte sul Meno. Per le due Sacre Famiglie pubblicate dal Voss, cfr. anche A. Graziani, art. cit. su Bartolomeo Cesi, p. 56, dove i due dipinti sono attribuiti al Tibaldi.

(98) È una procura che scrisse da Ancona il 26 agosto 1558.

(99) Il Cardinal Ottone Trucheses di Waldburg.

(100) Gli affreschi della cappella sono citati dal Vasari (VII, p. 418) « nella volta in un ricco partimento di stucchi è la Natività e Presentazione di Cristo al Tempio nelle braccia di Simeone; e nel mezzo è massimamente il Salvatore trasfigurato in sul monte Tabor, e con esso Moisè, Elia, et i discepoli: e nella tavola che è sopra l'altare dipinse San Giovanni Battista che battezza Cristo; ed in questa ritrasse ginocchioni il detto Cardinale. Nelle facciate dagli lati dipinse, in una, San Giovanni che predica alle turbe, e nell'altra la Decollazione del medesimo; e nel Paradiso sotto la chiesa dipinse storie del Giudizio, ed alcune figure di chiaro scuro, dove oggi confessano i teatini ». Di tutta questa complessa decorazione, distrutta alla fine dell'Ottocento restano soltanto le due storie laterali. Il Malvasia, seguito dallo Zanotti, nella vita di Annibale Carracci, dice che essendo la tavola col Battesimo consumata, Annibale ne dipinse un'altra con la Natività di Maria. La guida ottocentesca di Loreto del Sartori (*Indicazioni al forestiero delle pitture sculture e architetture ecc. di Loreto*, Ancona, 1924) e Amico Ricci (*Memorie storiche della Marca d'Ancona*, I,

p. 106) rilevano come il Malvasia fosse in errore supponendo distrutto il Battesimo del Tibaldi. Il quadro di Annibale era infatti in un'altra cappella e quello di Pellegrino fu coperto da un Sant'Ignazio di autore ignoto. Secondo il Sertori il Battesimo rimase sull'altare sino ad oltre il 1790, poi venne segato e portato dentro il Palazzo dove rimase sino al 1815, infine venne collocato nell'Oratorio Notturno e dove era ancora nel 1895 (guida del Pisani Dossi). Ora non si trova più in tal sito ne si sa dove sia andato a finire.

Le due storie laterali, La predica alle turbe e la Decollazione, furono staccati nel 1890 e trasportati su tela. Il primo, quasi indecifrabile, è ora nella sala delle Accademie Musicali (già Oratorio Notturno), il secondo, più conservato, nel Salone dei Banchetti del Palazzo apostolico.

(101) Lo stesso Giorgio Morato nel 1570 commise al Sermoneta una grande pala d'altare, già nella chiesa di San Bartolomeo in Ancona, ora a Calcinate, presso Bergamo.

(102) Citato dal Vasari (VII, p. 418). A. Ricci pensa che fosse in origine sull'altar maggiore. Nel 1821 era ancora nella chiesa di Sant'Agostino, ridotta ora un deposito militare (cfr. *Le pitture e sculture e architetture della città d'Ancona*, Ancona, 1821).

(103) Citato dal Vasari (VII, p. 418): « Al medesimo fece nella chiesa di San Ciriaco sul Monte un bellissimo adornamento di stucco alla tavola dell'altar maggiore, e dentro, un Cristo tutto tondo in rilievo, di braccia cinque, che fu molto lodato ». Sulla scultura si leggeva: « D. O. M. Georgius Moratus Armenus altare hoc... suis sumptibus executum, summa pietate dicavit anno Domini MDLX ». Non esisteva più già al tempo di Amico Ricci (*Memorie* citate, I, 96-106). Sempre nella chiesa di San Ciriaco, nella navata maggiore a destra, vi è un monumento, non citato dalle guide, al Conte Giovanni Ferretti, del 1558, di gusto molto tibaldiano tanto da far supporre che sia stato eseguito su suo disegno.

(104) Vasari, VII, p. 418.

(105) A. Ricci, op. cit., p. 95-96.

(106) La base del Battesimo è di metri 2,66, le predelle sono lunghe ciascuna 1,02. Unite sporgevano dunque di 20 cm. per parte ai lati della pala e saranno state congiunte a questa da due volute.

(107) « Inventario de' Mobili esistenti nel Palazzo d'abitazione del fu sig. co. Cristoforo Ferretti, ereditato con tutte le mobilie da descriversi come d'appresso ecc. il 26 maggio 1777 » conservato presso i duchi Ferretti in Ancona.

(108) Cfr. Vasari, VII, p. 419: « fece un ornamento di stucco grandissimo e bellissimo all'altar maggiore di San Domenico; ed avrebbe fatto la tavola, ma perchè venne in differenza col padrone di quell'epoca, ella fu data a fare a Tiziano Vecelio, così come si dirà a suo luogo ». Col rifacimento settecentesco (1788) della chiesa gli stucchi sono andati perduti. Amico Ricci (op. cit., p. 96) cita « per la chiesa di San Domenico fece forse quelle due figure rappresentanti Mosè, che ora sono in Sagrestia, ed in queste mostrò quanto egli valesse nell'esprimerle, assegnandogli quel carattere maestoso, che al soggetto conveniva ». Il dipinto, va identificato con il « David e Aronne » della Pinacoteca di Brera che fu acquistato da San Domenico in Ancona nel 1811 (fig. 150).

(109) Risulta dai documenti che il Tibaldi si impegnò di decorare la loggia dei mercanti il 26 novembre 1558. Il saldo è del 5 dicembre 1561. Gli infelici restauri sono del 1922.

(110) Ad Ancona Amico Ricci cita un affresco a Palazzo Mancinforte ma non ho potuto rintracciarlo. Gli affreschi citati dalla medesima fonte nella Villa Ferretti presso

Ancona non sussistono più. Il Malvasia, seguito da Amico Ricci, attribuisce al Tibaldi gli affreschi nel Palazzo Ciccolini a Macerata, ma si tratta di opere molto più scadenti se pur di carattere tibaldiano; è possibile che i disegni appartengano al bolognese, ma l'esecuzione è dovuta a qualche artista locale.

(111) Nella grande sala a pianterreno sono rappresentati, nel fregio, gli dei dell'Olimpo e, in un riquadro la battaglia degli Orazi e Curiazi. Fra gli dei dell'Olimpo sono ovali con episodi della storia romana. Appartengono certamente al Tibaldi i disegni dei soffitti della grande sala, delle due piccole sale adiacenti e di una sala maggiore di queste ultime. Nelle due piccole sale vi sono due fregi (uno scoperto recentemnte e molto rovinato) che non appartengono al Tibaldi sebbene gli siano talvolta attribuiti. Presso i duchi Ferretti sono conservati anche alcuni affreschi strappati, che provengono da un'altra sala a pianterreno, di carattere tibaldiano.

(112) Cfr. inventario citato. Cfr. anche Frizzoni, in *Rassegna d'Arte*, 1907, 65; E. Bodmer, *Nuove attribuzioni a P. T.* citato.

(113) Presso i duchi Ferretti si tramanda infatti la notizia di un soggiorno nel loro palazzo di San Carlo Borromeo.

(114) Vasari, VII, 418: « lavora (oggi) ai Monaci di Monte Oliveto una storia a fresco... della quale mi ha mostrato il disegno ». L'affresco è stato distrutto. Del T. sussiste tuttora a Ferrara, nella chiesa di Sant'Apollinare, un affresco con il Battesimo di Costantino (cfr. F. Aventi, *Il servitor di piazza, guida per Ferrara*, Ferrara, 1838, p. 324) non ben conservato e così in alto e in cattiva luce da rendere difficile un giudizio sia pure approssimativo.

(115) Pinacoteca N. 576. Dipinto su tela; metri 1,70 per 1,31.
Charles De Brosses in *Lettres familières sur l'Italie* (1739) cita in casa Zambeccari a Bologna una Lucrezia che si pugnala del Tibaldi (beau dessin et méchante expression; vol. I, p. 279) che va con ogni probabilità identificata con il presente dipinto. Si può aggiungere che il De Brosses, sempre in casa Zambeccari, cita altre cose del Tibaldi non più rintracciabili: un Inferno e un Apollo e Dafne.

(116) Gli affreschi, non ricordati dalle guide, sono nella volta del pianerottolo delle scale, al mezzanino: rappresentano Ercole al bivio ed Ercole che segue la Virtù. Devo l'indicazione al dr. Francesco Arcangeli.

(117) Nelle *Insigna* dell'Archivio di Stato di Bologna (vol. I, c. 114) è detto che il Vessillifero Francesco Maria Casali volle che nel 1569 fosse dipinta la Concordia e il Silenzio. L'affresco fu affidato a Pellegrino Tibaldi e collocato nella sala da pranzo degli Anziani a Palazzo comunale. Il soggetto però fu mutato nella Vigilanza e il Silenzio, come risulta dagli attributi recati dalla donna confrontati con quelli che l'Iconologia del Ripa attribuisce alla Vigilanza (la gru, la verga e la lucerna). L'affresco in un secondo tempo fu collocato nell'archivio generale di polizia e nel 1852 staccato dal muro e posto nell'Aula Piana. Nel 1904 fu portato nella sala dei manoscritti dell'Archiginnasio dove rimase sino al 1937, quando fu collocato nel nuovo Museo comunale. È citato dal Giordani (*Plauso letterario per la restaurazione della Sala Urbana*, 1885, p. XII) e pubblicato dal Foratti nel *Resto del Carlino*, 7, VI, 1914, dal Bodmer in *Nuove attribuzioni* ecc., citate, e dal Zucchini, *Catalogo delle collezioni comunali d'arte di Bologna*, 1938, 377.
L'affresco è datato: IVL. et AVG. MDLXIX.

(118) La composizione dell'affresco è infatti diminuita dal taglio rettangolare conferitogli dallo strappo ottocentesco.

(119) L'affresco è senz'altro quello citato dal Malvasia insieme a quelli del Palazzo già Favi poi Cuppellini poi Malvezzi: « Ma tutte (le altre opere ricordate) supera una Medea che con gli incantesimi ringiovanisce Giasone nel rozzo camino e antico

della saletta terrena, come d'una maniera molto più robusta e più grande, e perciò di maggior gusto, di che si veda espresso lo stesso soggetto, che segato il vecchio muro, fu dai signori Marescalchi fatto trasportare e incastrare entro il camino della gran sala di quel sì compito per ogni parte palagio » (ed. 1841, vol. I, p. 154).

(120) Il Santagostino nell' *Immortalità e gloria del Pennello* cita opere del Tibaldi nella Cappella ducale sotto Porta Orientale, nel Palazzo del Governatore nella cappella dei signori della città, nella galleria dell'Arcivescovado e all'Ambrosiana.

(121) Federico Zuccari partito per la Spagna nel settembre del 1585 dopo un soggiorno di tre anni se ne ripartì nel dicembre del 1588 (cfr. J. Babelon, *F. Zuccaro à l'Escurial*, in *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1920, p. 272). La sua attività all'Escurial non fu coronata dal successo: a dire del Khevenhüller, ambasciatore dell'Imperatore a Madrid, il suo stile non piacque a nessuno a cominciare dal Re. Céan Bermudez seguito da altri scrittori pone erroneamente nel 1586 la data dell'arrivo del Tibaldi in Ispagna; mentre per documenti l'artista risulta ancora a Milano nell'agosto del 1587. Una lettera del Khevenhüller da Madrid del 10 dicembre del 1588 dice che l'incarico di finire il dossale dell'altar maggiore della chiesa dell'Escurial lasciato incompiuto da Federico Zuccari è stato affidato al Tibaldi. Il fatto che F. Zuccari partisse l'11 dicembre del 1588 è che a Pellegrino fosse affidato proprio in quel mese l'incarico di terminare un'opera lasciata incompiuta dallo Zuccari, fa supporre che il bolognese fosse arrivato solo da poco in Ispagna.

(122) Per limitarsi a un compendio delle notizie tratte dalle fonti e dai documenti saranno sufficenti i seguenti cenni: appena sbarcato in Spagna il Tibaldi si recò subito all'Escuriale. Era già iniziato allora, sull'altar maggiore della Basilica, il grande Retablo dedicato a San Lorenzo, eretto su piano dell'Herrera incorniciato da colonne intagliate da Jacopo da Trezza. La parte centrale conteneva otto storie in scomparti diversi. Federico Zuccari ne aveva cominciata l'esecuzione e aveva dipinto, cominciando dall'alto, l'Ascensione, l'Assunzione (firmata e datata 1587), la Pentecoste, Cristo al Calvario e Cristo Portacroce. La parte centrale, col Martirio di San Lorenzo e le due storie in basso, la Natività e l'Adorazione dei Magi furono dipinte dal Tibaldi. Abbiamo citato una lettera del 10 dicembre 1588 del Khevenhüller ove è detto che l'incarico di terminare l'altare lasciato incompiuto da Federico Zuccari era stato affidato a Pellegrino Tibaldi. Le tre opere che furono certo tra le prime che egli dipinse all'Escuriale sono citate nella *Historia de la orden de San Jeronimo* di Fray José de Sigüenza che parlando del ciborio decorato dal T., eseguito certamente contemporaneamente al Retablo, aggiunge « esta fue la primera cosa que pinto en llegando aqui P. de P. » (*Fuentes literarias*, cit., p. 411).

Altre opere del Tibaldi sono citate nella Basilica: La battaglia di San Michele e di Lucifero, nella navata che incrocia la cappella maggiore, dalla parte del Vangelo, « una valiente pintura de Peregrino, y muy de sua mano laborada » (Sigüenza); Quattro storie a fresco nel camerino a destra dell'altar maggiore che il Frederic (*Les Arts italiens en Espagne)* sostiene fossero le prime opere che egli dipinse; un Crocefisso che andò perduto nell'incendio dell'Escuriale (*Fuentes literarias*, citate, vol. II, 316); il disegno per un dipinto con le 11.000 vergini eseguito da Juan Gomez (Palomino, *Fuentes*, cit., IV, 66).

Per tutte queste opere, oltre il Sigüenza, il Palomino e le memorie di Fray Juan Jeronimo (tutti in *Fuentes*, cit.) cfr. anche il Cean Bermudez (*Dicionario Historico*), il Mazzolari (*Le reali grandezze dell'Escorial di Spagna*, 1648), e Fréderic (*Les Arts italiens en Espagne*, 1825).

(123) Delle due opere maggiori compiute dal Tibaldi all'Escuriale, gli affreschi del chiostro e la decorazione della volta della Biblioteca, le storie delle grandi lunette nel chiostro precedono cronologicamente. Le prime cose che il Tibaldi dipinse nella basilica piacquero tanto a Filippo II da indurlo a far scancellare tutti gli affreschi di Luca Cambiaso e di Federico Zuccari nel chiostro per farli dipingere di nuovo dal

Tibaldi. I lavori cominciarono al principio del 1589 se non ancora alla fine del 1588. Le prime storie, quelle della vita della Vergine (L'incontro di Anna e Gioacchino, la Natività, la Presentazione al Tempio, lo Sposalizio, la Visitazione) furono eseguite direttamente dal Tibaldi che conservò la lunetta con l'Annunciazione di Federico Zuccari. Dopo questa prima serie di affreschi, per secondare la fretta del re, il nostro fu costretto a servirsi di aiuti che dipingevano su suoi disegni: lo spagnolo Luigi di Carabajal eseguì nove storie, dieci Romolo Cincinnato e alcune Michele Barroso mentre altre ancora le eseguì direttamente il Tibaldi stesso.

La volta della Biblioteca fu iniziata subito dopo gli affreschi del chiostro. Nelle *Memorias de Fray Juan de San Jeronimo* è detto: « acabose de pintar la libraria el año de 1592. Es pintura de Peregrino, y la invencion y traza de las historias es mia. Tarsosele toda la pintura della sin lo dorato en veinte y cinco mil ducados. Acabaronse los cujones y de la solarla el año de 1593 ». Il Tibaldi dipinse le allegorie e le figure dalla cornice in su (« la boveda, con los dos testeros y frontes que estan encima de la cornija, estan pintados de mano de P. de P. ». Sigüenza, op. cit., p. 405). Il fregio con le piccole storie sotto la cornice che fu molte volte attribuito al Tibaldi è invece di Bartolomeo Carducho.

(124) In una cappella della chiesa di Santa Maria La Nuova a Napoli vi è un dipinto rappresentante l'arcangelo Michele attribuito dalle guide antiche a scuola michelangiolesca e da A. Venturi (*Storia ecc.*, parte IX, vol. V, p. 743) arbitrariamente a Francesco Curia, che è invece, a mio parere, opera di Marco da Siena. I ricordi recenti dell'ambiente romano del '50 e vive riminiscenze beccafumiane potrebbero convalidare l'ipotesi che si trattasse di una delle prime opere che Marco dipingesse in Napoli (v. fig. 94-95).

(125) Confronta a questo proposito il saggio già esaminato di F. Antal: *Zum Problem des niederländischen Manierismus*, in *Kritische Berichte*, 1928-29, pp. 207 e segg.

(126) Vedi l'ottimo saggio di Fritz Saxl: *Die antiken Götter in der Spätrenaissance.*

APPENDICI

APPENDICE I.

OPERE DI PELLEGRINO TIBALDI IN ORDINE DI LUOGO (*)

ANCONA - *Loggia dei Mercanti:* decorazione della volta: La Fortezza, La Vigilanza, La Prudenza, La Sapienza, La Vittoria, La Perseveranza, La Temperanza, La Pace; al centro: La Giustizia. Affreschi (1558-1561).

— *Palazzo Ferretti*: decorazione di una grande sala a pianterreno. Fregio con divinità dell'Olimpo e ovali con scene della storia romana. Riquadro con la battaglia degli Orazi e Curiazi. Affreschi (circa 1560).

— *Pinacoteca civica*: N. 18. Il Battesimo di Cristo. Dipinto su tavola 2,66 per 4,90. Dalla Chiesa di S. Agostino (circa 1560).

BERLINO - *Collezione Privata*: Sacra famiglia (att. da H. Voss al Nosadella, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes*, gennaio 1932).

BOLOGNA - *San Giacomo*: Cappella Poggi: il Battesimo delle Turbe; la Concezione del Battista; decorazione a stucchi della volta; ritratti della famiglia Poggi. Affreschi (1555 circa). Il Battesimo di Cristo, dipinto ad olio su tavola (finito da Prospero Fontana nel 1561).

— *Pinacoteca*: N. 121. La Vergine col Bambino fra i Santi Francesco, Giovanni Evangelista, Caterina d'Alessandria, Giovanni Battista, Maria Maddalena e Chiara. Dipinto su tavola 2,33 per 2,63. Dal Monastero dei SS. Naborre e Felice (1547 circa)

— *Pinacoteca*: N. 194. Lo Sposalizio di Santa Caterina. Dipinto su tavola 2,14 per 1,45. Dalla Chiesa della Misericordia (1548 circa).

— *Pinacoteca*: (depositi). Gli scribi e i Farisei domandano al Signore perchè i discepoli non si lavano le mani prima di assistere alla mensa. Affresco trasportato su tela. Da San Michele in Bosco (1554-56).

— *Pinacoteca*: Lucrezia. Dipinto su tela 1,79 per 1,33 (circa 1565).

— *Sopraintendenza alle gallerie*: Due figure allegoriche. Dipinti su tavola (1555 circa).

— *Museo Comunale*: La Vigilanza e il Silenzio. Affresco trasportato su tela 1,78 per 2,61. Dalla sala da pranzo degli anziani al Palazzo Pubblico (1569).

— *Palazzo Paselli*: Altea e Melegro. Decorazione di camino in un salone a pianterreno. Affresco (1548 circa). Figura allegorica su di un camino in una piccola sala vicino alla prima (? - quasi indecifrabile).

— *Palazzo Poggi (Università)*: Sala dell'Accademia Clementina: I) L'accecamento di Polifemo; Eolo consegna gli otri con i venti ad Ulisse; I compagni di Ulisse aprono gli otri; Ulisse e i compagni escono dall'antro di Polifemo; Circe e Ulisse; Quattro giganti. II) Quattro genî danzanti; I compagni di Ulisse rubano i buoi del Sole; Giove colpisce la nave di Ulisse; La figlia di Cadmo salva Ulisse dal naufragio; Ulisse

(*) Sono esclusi i disegni e, naturalmente, le opere di architettura.

si presenta ad Alcinoo; Quattro figure allegoriche. III) Ercole sul rogo. Affresco sulla cappa di un camino. IV) La caduta di Fetonte in una prospettiva architettonica. *Biblioteca Universitaria*: decorazione di una stanza (sala dei prestiti) con il fregio con storie di San Paolo e figure allegoriche (1554-55); *Scale*: Artemisia (affresco staccato da una cappa di camino). Affresco (1665-66).

— *Palazzo Orlandini*: Medea ed Esone. Affresco trasportato da un camino del Palazzo Marescalchi (1565-70 circa).

— *Palazzo Sanguinetti*: L'accecamento di Polifemo. Affresco (1570).

— *Palazzo in Piazza Calderini N. 4*: Per le scale: Ercole al Bivio. Ercole segue la virtù. Due affreschi rotondi nella volta del pianerottolo (1565 circa)

Bucarest - *Collezione del Re di Rumania*: Sacra Famiglia (1556 circa).

Cento - *Museo Civico*: L'Adorazione dei pastori. Dipinto su tavola. Dall'arciconfraternita di Santa Maria dell'Annunziata e, probabilmente, da San Michele in Bosco a Bologna (1548 circa).

Escuriale - *Biblioteca*: Decorazione della volta: Allegorie (affreschi); Chiostro degli Evangelisti; Storie della vita di Cristo (affreschi); Chiesa: Retablo principale: Martirio di S. Lorenzo (al centro); Natività; Adorazione dei Pastori (lati); S. Michele abbatte il demonio (1588-1595).

Ferrara - *S. Apollinare*: Il Battesimo di Costantino (1568 circa). Affresco.

Loreto - *Oratorio Notturno*: La predica del Battista. Affresco staccato e trasportato su tela. Dalla cappella dell'Assunta nella chiesa della Santa Casa. *Salone dei Banchetti nel Palazzo Arcivescovile.* La decollazione del Battista (idem) (1556-58 circa).

Milano - *Pinacoteca di Brera*: Decollazione del Battista. Dipinto su tavola 0,71 per 1,02 (parte della predella del Battesimo di S. Agostino ora in Pinacoteca) (1558-61 circa).

— *Pinacoteca di Brera*: David e Aronne. Dalla Chiesa di S. Domenico in Ancona (1560 circa).

— *Castello Sforzesco*: S. Longino e S. Margherita, già nel Palazzo Ferretti in Ancona (1560 circa).

Modena - *Pinacoteca Estense*: N. 32. L'Adorazione dei Pastori. Dipinto su tavola (1547 circa).

Roma - *Vaticano; Corridoio di Belvedere*: Stemma di Giulio III sorretto da due angeli. Affresco (1550 circa).

— *S. Luigi de' Francesi*: Cappella di S. Dionigi. Decorazione a fresco della volta: Scene di Battaglia e putti reggi festoni (1550 circa).

— *Trinità dei Monti*: Cappella Rovere. Affreschi nella volta (rovinati) (1549 circa).

— *Galleria Borghese*: L'Adorazione dei Pastori. Dipinto su tavola (1549).

— *Castel S. Angelo*: Sala Paolina. Decorazione delle pareti: Storie di Alessandro; Adriano; Angelo; Figura che sale le scale. Affreschi (1552-53 circa).

Urbino - *Galleria Nazionale*: La Visitazione. Dipinto su tavola 1,02 per 0,71. Faceva parte della predella del Battesimo di Cristo già in S. Agostino in Ancona (1558-61 circa).

Vienna - *Galleria Liechtenstein*: L'Adorazione dei Pastori (replica del quadro della Galleria Borghese).

APPENDICE II.

OPERE FALSAMENTE ATTRIBUITE A PELLEGRINO TIBALDI

Ancona - *Chiesa del Gesù*: La Trinità e S. Ignazio (terzo altare a destra). La guida d'Ancona del 1821 lo ritiene « in parte carraccesco, ma senza nome d'artefice ». L'attribuzione a Tibaldi risale a E. Brunelli (*Appunti sull'arte nelle Marche*, in *Rassegna Marchigiana*, IV, 1925, p. 6) ed è accettata da A. Venturi (*Storia dell'arte italiana*, IX, parte VI, 559). Si tratta d'un'opera carraccesca dell'ultimo decennio del Cinquecento, con ricordi ancora tibaldiani, da ascriversi quasi certamente a Lucio Massari.

— *Palazzo Ferretti*: Decorazione di un gabinetto.

Bertiammany (Ungheria) - *Collezione del Conte di Berchthold.* Lucrezia. E' una copia cinquecentesca del busto di Lucrezia del Parmigianino del Museo di Napoli. L'attribuzione al Tibaldi è del dr. Bodmer (Thieme-Becker, *Künstlerlexikon, voce P.T.).*

Bologna - *S. Egidio*: Madonna col Bambino tra i SS. Michele, Gabriele, Giuseppe e Caterina. L'attribuzione tradizionale al Tibaldi in collaborazione con Niccolò dell'Abate è confermata dal dr. Bodmer (*Le opere giovanili di P. T.* in *Comune di Bologna,* luglio 1933, 8, e Thieme-Becker, *Künsterlex. ad vocem).* Anche il Venturi la mette nell'elenco delle opere. Si tratta di un dipinto del Sammacchini come ha sostenuto anche A. Graziani (v. nota 87).

— *S. Martino Maggiore*: Madonna col Bambino. Attribuita al Tibaldi nella guida del Malvasia. E' una brutta copia del dipinto dei SS. Vitale e Agricola.

— *SS. Vitale e Agricola*: Madonna col Bambino. Quarta cappella (ora in Sagrestia). Riferita come opera del Tibaldi dalla guida del Malvasia. E' opera scadente della seconda metà del '500.

— *Palazzo Rossi* (già Zani): Muzio Scevola (affresco in un camino). Attribuito al Tibaldi nella guida Zucchini-Ricci. A parte il fatto che il palazzo fu costruito nel 1594, l'affresco non ha alcun carattere direttamente tibaldesco; è opera degli ultimi anni del '500.

— *Palazzo Sanguinetti*: Fregio di un salone con quattordici scene di Storia Romana. Attribuito al Tibaldi dal Venturi (*Storia,* VI, 552), attribuzione accettata dal Bodmer (Thieme-Becker). Sono opere di un artista bolognese della generazione posteriore al Tibaldi, del tempo dell'esordio dei Carracci a Palazzo Fava e molto vicine al Cesi.

— *Pinacoteca*: N. 575. Le Pieridi mutate in gazze (proviene da Casa Zambeccari). La tradizionale attribuzione al Tibaldi è accettata dal Venturi e da un recente catalogo della Pinacoteca (E. Mauceri, *La R. Pinacoteca di Bologna,* 1935, 134). La tavoletta è opera di un artista più tardo, vicino al Calvaert (il Bodmer l'attribuisce al T. interrogativamente).

Cambridge - *Fitzwilliam Museum*: L'Adorazione dei Pastori (già coll. Langton-Duglas). Attribuita al T. dal Bodmer (*Nuove attribuzioni a Pellegrino Tibaldi*, in *Rivista*

d'arte, gennaio 1937; Thieme-Becker *Kunsterlex.*) che lo data del periodo bolognese immediatamente successivo al viaggio di Roma. L' Arslan (*Art in America*, ottobre 1934 e *Bollettino d'Arte*, aprile 1938) l'attribuisce a scuola Veronese. Il dipinto offre molti punti di contatto con le opere di Giovanni Demio.

DRESDA - *Pinacoteca*: N. 118. San Girolamo. Indicato dal Catalogo (*Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden*, 1929, p. 147) come opera di scuola bolognese del '600. Un'antica attribuzione a Pellegrino Tibaldi è riprodotta interrogativamente dal dr. Bodmer (Thieme-Becker) mentre è accettata da A. Venturi che include questo S. Girolamo nel catalogo delle opere del T. (*Storia*, VI, 576). Il dipinto è un'opera carraccesca della prima metà del '600, e mi pare possa ascriversi a Lucio Massari.

FIRENZE - *Corridoio degli Uffizi*: Autoritratto del Tibaldi. L'appartenenza di questo dipinto al Tibaldi non è messa in dubbio da nessuno, ma, ad un attento esame, risulta certissimo che non si tratta di opera cinquecentesca. Non è lecito dubitare che il ritrattato non sia il Tibaldi ma è ancora più sicuro, d'altra parte, che il dipinto degli Uffizi è una copia settecentesca da un originale perduto. L'interferenza del copista e, di conseguenza, il carattere tardo seicentesco della esecuzione pittorica sono così ragguardevoli da permetterci di collocare il ritratto nell'ambiente bolognese pre-crespiano a cavallo fra il Seicento e il Settecento, e di attribuirlo a Giovanni Antonio Burrini.

LENINGRADO - *Museo de l'Eremitaggio*: N. 85. Sacra Famiglia. L'attribuzione al Tibaldi del catalogo (edizione russa, 1912, 244) è accettata dal Bodmer (Thieme-Becker). Il dipinto rivela un artista molto vicino al Parmigianino e notevolmente al Tibaldi, da identificarsi piuttosto col Primaticcio se non col Parmigianino stesso (v. fig. 53).

LONDRA - *Collezione Spiller*: Sacra Famiglia. Attribuita al Tibaldi in un periodo giovanile da A. Venturi (in *L'Arte*, 1929, 73), cfr. nota 72. Il Venturi non ripete l'attribuzione nell'elenco delle opere del T. in appendice al capitolo sull'artista nella *Storia dell'Arte*.

LOVERE - *Galleria Tadini*: La Maddalena, attribuzione tradizionale al Tibaldi: non sostenibile, opera bolognese della fine del '500 con ricordi tibaldeschi.

MACERATA - *Palazzo Ciccolini*: Fregio in una sala con storie di Scipione l'Africano. Gli affreschi sono citati come del Tibaldi dal Malvasia (*Felsina Pittrice*, ed. 1841, 136) e da Amico Ricci (*Memorie storiche della Marca d'Ancona*). Si tratta di opere di evidente ispirazione tibaldiana ma di esecuzione sciatta e affrettata.

NAPOLI - *Pinacoteca*: N. 125. Lucrezia. Attribuito al Tibaldi dal Bodmer (Thieme-Becker). Opera indubbia del Parmigianino. Sebbene sia stato attribuito anche a Mazzola-Bedoli.

PARMA - *Pinacoteca*: Apollo e le muse. Attribuito al Tibaldi nell'elenco delle opere dell'artista di A. Venturi e, dubitativamente dal Bodmer (Thieme-Becker). Opera di tardo raffaellismo bolognese.

— *Pinacoteca*: N. 475. Madonna col Bambino. Già tradizionalmente attribuita a Scuola del Sammacchini poi al Procaccini dal Ricci (catalogo della pinacoteca) e infine al Tibaldi dal Quintavalle (*Bollettino d'Arte*, 1937-38, p. 218). Opera di Scuola bolognese della fine del '500. Molto probabilmente dal Sammacchini stesso.

— *Pinacoteca*: N. 477. Santa Caterina sulla ruota. Vedi notizie del quadro precedente. E' opera del medesimo artista sebbene l'influenza di Tibaldi sia più palese.

APPENDICE III.

OPERE PERDUTE DI PELLEGRINO TIBALDI (*)

ANCONA - *S. Ciriaco al Monte*: Adornamento di stucco alla tavola dell'altar maggiore e dentro un Cristo a tutto tondo (Vasari, VII, p. 418).

BELFORTE - *Chiesa Maggiore*: Cristo in Gerusalemme.

BOLOGNA - *S. Maria Maggiore*: Affreschi « sopra l'altare del Crocifisso dei Giacomazzi » (Masini-Bologna-Perlustrata, 1650) o Cappella Fantetti (Malvasia). *Palazzo Bevilacqua* (già Tuscolano): La verità che col coltello taglia la lingua alla bugia; La pace (Malvasia). *Palazzo del conte Agostino Berò*: Venere nell'officina di Vulcano. *Palazzo Favi-Cuppellini*: Giudizio di Paride; Prometeo Pandora e Admeto (1565); Storie d'Augusto (l'attribuzione al T. non era però sicura); Medea ed Esone (Malvasia). *Casa Zambeccari*: Apollo e Dafne; Inferno (cfr. de Brosses).

ESCURIAL - Una Crocefissione (perduta nell'incendio).

FERRARA - *Refettorio dei monaci di Monte Oliveto*: Una storia a fresco (Vasari).

LORETO - *Santa casa*: Battesimo di Cristo e alcuni affreschi e stucchi nella Cappella dell'Assunta (Vasari).

MILANO - Alcune opere citate dal Santagostino e dal Torre.

ROMA - *S. Andrea in Via Flaminia*: S. Pietro e S. Andrea (Vasari). *Villa Borghese*: Venere che esce dal bagno (Malvasia). *Palazzo del Card. Poggi fuori Porta del Popolo*: Alcuni affreschi (Vasari). *Casa di Francesco Formento in Vicolo Savelli*: Una facciata e altri affreschi (Vasari).

(*) Si citano solo quelle la cui appartenenza a Tibaldi può esser ritenuta più probabile.

APPENDICE IV.

DISEGNI DI PELLEGRINO TIBALDI

Non essendomi stato possibile, per le attuali contingenze, estendere un catalogo dei disegni di Pellegrino Tibaldi, mi limiterò ad alcuni brevissimi appunti.

Un numero considerevole di disegni di T. è conservato nel Gabinetto degli Uffizi. Sono già noti il retto e il verso del N. 809-E Sacra Famiglia e Madonna con Bambino: pubblicati in *Old Masters' Drawing*, VI, 1931, 48 da E Valentiner. Sono senza dubbio fra i suoi disegni migliori e vanno datati intorno al 1555, del tempo cioè degli affreschi di Palazzo Poggi. Dello stesso momento è il 12170-F, studio per la figura di Nettuno nella storia della Tempesta della prima sala di Palazzo Poggi e i N.ri 4093, 4106-Sant. Il N. 4124 (L'annuncio a Gioacchino) e il N. 4123-Sant. (La strage degli innocenti) appartengono invece ad un periodo molto più tardo: l'ultimo dei due è lo studio per il soggetto analogo nel Chiostro dell'Escuriale.

Sempre agli Uffizi il N. 1788 (Cariatidi) attribuito a Daniele Da Volterra è lo studio per alcune figure decorative degli affreschi con le storie di San Paolo in Palazzo Poggi; il N. 422-Sant. attribuito al Primaticcio (non accettato nel catalogo del Dimier) rappresentante la carità è il disegno per una delle figure sopra le porte della sala Paolina in Castel Sant'Angelo. Particolarmente notevole è il N. 994-E (sempre attribuito al Priamticcio) perchè rappresenta senza alcun dubbio uno studio preliminare per la volta della Saletta di Ulisse a Palazzo Poggi.

Disegni del T. conservati al Louvre sono stati pubblicati da E. Bodmer, op. cit. (L'Ercole sul Rogo è uno studio per il camino di una sala a pianterreno di Palazzo Poggi) uno, inedito, ne esisteva nella Coll. Vallardi. Sempre nel periodo bolognese di Palazzo Poggi è un dis. del British Buseum (cfr. Gernsheim).

La Sacra Famiglia del Museo di Rennes (N. 507) pubblicato come del T. in *Critica d'Arte*, XVI-XVIII, p. XXVII, fig. 4, è il disegno per il dipinto analogo di Lorenzo Sabbatini della Pinacoteca di Dresda. Non certo del T. neppure il disegno 1853-12-2-127 del British Museum a lui attribuito nella medesima rivista: è più probabile si tratti di un G. Demio.

Per il disegno della collezione R. v. Hirsch a Francoforte sul Meno vedi nota 97.

APPENDICE V.

PROSPETTO CRONOLOGICO DELLA VITA DI PELLEGRINO TIBALDI (*)

1527	Puria di Valsolda	Nasce a Puria di Valsolda.
sino al 1549 c.	Bologna	
dal 1549 al 1553	Roma	13 novembre 1549. Lavora all'apparato funebre di Paolo III. Data del 1549. L'Adorazione dei Pastori della Borghese. 25 dicembre 1553. Pagamento per gli affreschi in S. Andrea in Via Flaminia.
dal 1554 al 1556 c.	Bologna	
dal 1556 c. al 1561	Loreto	26 agosto 1558. Dà una procura da Ancona a Bologna.
	Ancona	26 novembre 1558. Si impegna di decorare la Loggia dei Mercanti in Ancona. 5 dicembre 1561. Saldo per gli affreschi della Loggia dei Mercanti.
1564	Bologna	2 febbraio 1564. Lettere di T. Albanese ove è detto che il T. è a Bologna.
	Pavia	20 giugno 1564. Prima pietra del Collegio Romano a Pavia. 19 luglio 1564. Lettera del T. da Pavia a S. Carlo Borromeo.
1565	Bologna (?)	Data del 1565. Un camino ora perduto nel Palazzo Favi in Bologna (Malvasia).
	Ancona e Pavia	5 marzo 1565. Lettera da Pavia a S. Carlo Borromeo. Va per tre mesi in Ancona.
1566	Pavia	21 giugno 1566. Lettera da Pavia a S. Carlo Borromeo.

(*) Sono citate solo le opere datate e le notizie documentate.

1566	Milano	Luglio 1566. E' nominato architetto del Duomo di Milano.
1569-70	Bologna	Data del 1569 l'affresco del Silenzio a Palazzo Pubblico. Data del 1570 l'affresco con l'Accecamento di Polifemo a P. Sanguinetti.
dal 1570 al 1581	Milano (quasi ininterrottamente)	12 agosto 1570. Lettera da Puria di Valsolda a San Carlo Borromeo. 1572. Disputa col Bassi. 3 aprile 1574. Lettera da Milano a S. Carlo Borromeo. 15 luglio 1581. Lettera da Milano a S. Carlo Borromeo. 13 agosto 1582. Lettera da Milano a S. Carlo Borromeo.
1582	Bologna	1582. Lettera da Bologna al Pepoli.
dal 1583 al 1587	Milano	16 luglio 1583. Lettera da Milano a S. Carlo Borromeo.
dal 1588 al 1595	Spagna (Escorial)	10 dicembre 1588. Lettera del Khevenhüller ove è detto che il Tibaldi finisce il dossale di Federico Zuccari all'Escurial.
1596	Milano	6 marzo 1596. Torna a Milano.
1596		27 maggio 1596. Muore in Milano.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE DEL MANIERISMO

ANTAL F., *Zum Problem des niederländischen Manierismus*, in *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*, 1928-29, pp. 207 e segg.

BAUMGART F., *La Caprarola di Ameto Orti*, in *Studi Romanzi della Società filologica romana*, XXV, 1935, p. 77.

BIRSCH-HIRSCHFELD K., *Die Lehre von der Malerei des Cinquecento*, in *Leipziger Dissertation*, Roma, 1912.

BUSSE K. H., *Manierismus und Barockstil*, Leipzig, 1911.

DAGOBERT FREY, *Gotik und Renaissance*, Augsburg, 1929 (cap. III: das Raumproblem des XVI Jahrh.).

DOLLMAIR H., *Raffaels Werkstätte*, in *Jahrbuch der Kunstammlungen des A. Kaiserhauses*, Wien, 1895.

— *Giulio Romano und das Klassische Altertum*, id. id., 1901.

DVORÀK M., *Greco und Manierismus*, in *Kunstgeschichte und Geistesgeschichte*, Monaco, 1924.

— *Geschichte der Italienischen Kunst in Zeitalter und Renaissance*, München, 1927 (il capitolo sul Manierismo), p. 28.

FRIEDLAENDER W., *Das Kasino Pius IV*, Lipsia, 1912.

— *Die Entstehung des Anticlassischen Stiles in der Italienischen Malerei um 1520*, in *Repertorium f. Kunstwissenschaft*, 1925, p. 49.

— *Der Antimanieristische Stil um 1590*, Lipsia, 1928.

GOLDSCHMIT F., *Pontormo, Rosso und Bronzino, Ein Versuch zur Geschichte der Raumdarstellung*, Lipsia, 1911.

HOFFMAN H., *Hochrenaissance, Manierismus, Fruehbarock. Die italienische Kunst des 16. Jahrunderts*, Zurigo-Lipsia, 1938.

HOERNER M. *Manierismus*, in *Zeitschrift fur Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1924, p. 262.

— *Der Manierismus als Künstlerische Anschauungsform*, id. id., 1928, p. 200.

— *Holbein, Erasmus und der frühe Manierismus des 16. Jahrhunderts*, id. id., 1939, p. 27.

KAUFMANN, *Der Manierismus in Holland und die Schule von Fontainebleau*, in *Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml.*, 1923, XLIV, p. 184.

Lossow H., *Zum Stilproblem des Manierismus in der italienischen und deutschen Malerei. Ein metodisch-sistematischer Versuch*, in *Deutschland Italien*, Berlino, 1940.

Neusser M., *Die Antikenergänzungen der florentiner Manieristen*, in *Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte*, 1919, p. 27-420.

Panofsky E., *Idea*, in *Schriften der Bibl. Warburg*, Lipsia, 1924.

Pesvner N., *Gegenreformation und Manierismus*, in *Repertorium f.*, Kunstwiss, 1925, p. 243.

Pinder W., *Zur Phisionomik des Manierismus*, in *Festschrift Ludwig Klages zum 60. Geburtstag*. Monaco, 1932, p. 154.

Riegl A., *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Vienna, 1908.

Schlosser J., *La letteratura artistica*, ed. it., Firenze, pp. 303 e sgg.

Stritzgowsky J., *Das Werden des Barock bei Rafael und Correggio*, Straburgo, 1898.

Thode H., *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlino, 1902-1908.

Voss H., *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920.

— *Die Zeichnungen der Spätrenaissance*, München, 1928.

Waterhouse E. K., *The later sixteenth century*, in *Baroque painting in Rome*, Londra, 1937.

Weisbach W., *Der Manierismus*, in *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1919, p. 161.

— *Manierismus und Gegenreformation*, in *Repertorium f. Kunstwiss.*, 1928.

— *Zum Problem des Manierismus*, in *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, Strasburgo, 1934, p. 15.

Woelfllin H., *Renaissance und Barock*, Monaco, 1888.

— *Die Klassische Kunst*, Monaco, 1899.

— *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Monaco, 1915.

BIBLIOGRAFIA SU PELLEGRINO TIBALDI

Amorini, *Vite dei pittori ecc. bolognesi*, vol. III, Bologna, 1843, pp. 54-69.

Annali della fabbrica del Duomo di Milano, Milano, 1881, IV.

Babelon J., *F. Zuccaro all'Escorial*, in *Revue de l'art ancienne et moderne*, 1920, p. 272.

Bachelin, *Tableaux anciens de la galerie de Charles I^er^ roi de Romanie*, Paris, 1898, p. 43.

Baglione G., *Vite de' pittori, scultori e architetti*, Roma, 1649, p. 62.

Bartoli F., *Notizie delle pitture, sculture e architetture d'Italia*, Venezia, 1776, I, pp. 102-260; II, p. 211.

Bertolotti, *Artisti bolognesi in Roma*, 1886.

Bonarelli Modena G., *Il Palazzo Ferretti in Ancona*, in *Rassegna Marchigiana*, 1922. p. 299.

Bodmer H., *Le opere giovanili di Pellegrino Tibaldi*, nella rivista di Bologna, 1933, luglio, p. 5.

— *Nuove attribuzioni a Pellegrino Tibaldi*, in *Rivista d'Arte*, XIX, 1937, pp. 15-29.

— Voce in Thieme-Becker, *Kunsterlexion.*

Bordiga G., *Storia e guida del sacro monte di Varallo*, 1857, passim.

Bottari & Ticozzi, *Raccolta di lettere*, IV, p. 519; VII, p. 42.

Bumaldo, *Minervalia Bononiae*, Bologna, 1641, pp. 256, 262.

Campori G., *Raccolta di Cataloghi di quadri ecc.* 1870, passim.

Céan Bermudez, *Dicionario historico de las bellas artes en España*, Madrid, 1800.

De Brosses Ch., *Lettres familières sur l'Italie* (1799), ed. 1931, passim.

Frederic, *Les arts italiens en Espagne*, Roma, 1825.

Frizzoni G., *Rassegna d'Arte*, 1907, p. 65.

Gaye G., *Carteggio Artistico.*

Gualandi M., *Memorie originali di belle arti*, I, pp. 40-45; II, p. 182; IV, p. 156; VI, p. 3.

Lamo P., *Graticola di Bologna*, 1560 (edizione 1844).

Lanzi L., *Storia pittorica d'Italia*, 1818. V, p. 45.

Longhi R., *Momenti della pittura bolognese*, Bologna, 1935, p. 16.

Malvasia C., *Felsina Pittrice*, Bologna, 1678.

— (L'Ascoso) *Le Pitture di Bologna*, IV, ed. Bologna, 1755, pp. 31-79-80, 90, 94, 108, 318.

Manilli J., *Villa Borghese*, Roma, 1650, p. 97.

Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna, 1666, I, pp. 127, 175, 363.

Malaguzzi Valeri, *Pellegrino Pellegrini e le sue opere in Milano*, in *Archivio Storico Lombardo*, 1901, p. 306-52.

Mayer A. L., *Segovia*, « Avila und Escorial ». 1913.

Mazzolari I., *Le Reali grandezze dell'Escuriale di Spagna*, Bologna, 1648.

Merzario, *I Maestri Comacini*, 1893, I, pp. 588-608.

Michel A., *Historie de l'art*, V (1912), pp. 613, 817.

Mongeri G., *L'arte in Milano*, Milano, 1872 pp. 152, 154, 158, 278, 283, 402, 472, 474.

Mazzi-Murrini, *Museo Fiorentino*, collezione autoritratti, 1761, I, p. 155.

Pacheco F., *Arte de la pintura*, 1649 (edizione 1866, I e II, passim.).

Quintavalle A. O., *Precisioni e restauri nella riordinata pinacoteca di Parma*, in *Bollettino d'Arte*, 1937-38, p. 219.

Ricci A., *Memorie storiche della marca d'Ancona*, Ancona, 1834, II.

Righetti O. C., *Le pitture di Cento*, Ferrara, 1768, p. 14,

Rocco G., *Pellegrino Pellegrini*, Milano, 1939.

Rotondo A., *Descrizione della grande basilica dell'Escorial*, 1861, passim.

Rouchès G., *La peinture bolonaise à la fin du XVI siècle*, Parigi, 1913.

SANCHEZ-CANTON, *Fuentes literarias para la istoria del arte en España, Madrid*, 1923-1941, vol. I, pp. 258 segg., 260. 382-83, 407; vol. II, p. 316.

SERRA L., *L'arte nelle Marche*, II, 430.

— *Sulla predella d'Urbino*, in *Bollettino d'Arte*, 1931-32, p. 420.

TITI F., *Studio di pittura scultura e architettura nelle chiese di Roma*, Roma, 1674.

TORMO E., *La pintura escurialense*, in *Archivio español de arte y archeologia*, VIII, 1932, p. 84 e segg.

TORRE A., *Il ritratto di Milano*, Milano, 1714, passim.

VALENTINER E., in *Old Master Drawing*, VI, 1931, 48.

VASARI G., *Le Vite*, edizione Milanesi, VII, 416.

VENTURI A., *Opere d'arte ignote o misconosciute*, in *L'Arte*, XXXII, 1929, p. 72.

— *Storia dell'Arte italiana*, vol. IV, parte VI, voce nell'Enciclopedia Italiana.

VOLTMAN WOERMAN, *Geschichte der Malerei*, II, 1888.

VOSS H., *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920.

— *G. F. Bezzi genn. Nosadella. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1932 gennaio.

— *Ueber einige Gemälde und Zeichnungen*, in *Jahrbuch d. Preuss. Kunstsamml.*, XXIV, 1913, 298.

ZANOTTI G. P., *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò degli Abbati esistenti nell'Istituto di Bologna*, Venezia, 1756.

ZARCO F. J., *Pintores italianos en San Lorenzo de l'Escorial*, 1932.

ZUCCHINI G., *L'arte nel Palazzo Universitario di Bologna*, Bologna, 1938.

INDICI

INDICE DEI NOMI

ABBATE, Niccolò dell', 57, 64, 78, 110, 121.
ALBANI, Francesco, 41, 104.
ALLORI, Alessandro, 37, 65.
AMMANNATI, Bartolomeo, 29.
ANTAL, F., 48-49, 105, 115.
ANDREA DEL SARTO, 19, 26, 55, 65, 104.
ARCANGELI, F., 113.
ARETINO, Pietro, 25.
ARGENVILLE, 43.
ARISTOTELE, 30.
ARMENINO, Giovan Battista, 40-41, 55, 104.
ARNOLDS, G., 103.
ARPINO, Cav. d', 53, 96.
AUGUSTA, CARDINAL d', 83, 111.

BACCIO DA MONTELUPO, 73.
BACHIACCA, 107.
BAGLIONE, Giovanni, 41, 59, 69, 72, 104, 109.
BAGNACAVALLO, 56, 58, 59, 60, 61, 105.
BALDINUCCI, Francesco, 43.
BANDINELLI, Baccio, 29.
BAROCCI, Francesco, 69, 95.
BARROSO, Michele, 115.
BARTOLOMEO, Fra, 19, 26, 65.
BASTIANINO, 69.
BAUMGART, F., 103.
BECCAFUMI, Domenico, 19, 20, 53, 64, 65, 73, 100-101, 106, 107.
BELLORI, Giovan Pietro, 8, 11, 30, 41-42, 104.
BELLANGE, 64.
BELLI, G. G., 79.
BERNINI, Gianlorenzo, 45.
BERTOLA, 64.
BERTOLOTTI, 107.
BEZZI, Giovanfrancesco (detto il Nosadella), 82, 111.
BIRSCH-HIRSCHFELD, 47.
BLOEMART, 95.
BODMER, H., 61, 86, 106, 107, 110, 111, 121, 122.
BORGHINI, Raffaello, 40, 43, 103.
BORGHINI, Vincenzo, 103.
BORROMEO, San Carlo, 86, 113.
BOTTARI, 109.
BOVILLO, 28.
BRANDI, C., 100.
BRONZINO, Angelo, 22, 29, 36-37, 40, 45, 65, 102.
BRUEGHEL, P. 107.
BRUNELLESCHI, 27.
BUGIARDINI, Giuliano, 102.
BUMALDO, 59, 105.
BURCKHARDT, J., 44.
BURRINI, Giovanni Antonio, 122.
BUSSE, K. H., 45.
BUONARROTI, Michelangelo, (vedi Michelangelo).

CALAVRESE, Giovan Piero, 69, 108.
CALLOT, Jacopo, 64.
CALVAERT, Dionisio, 42, 88, 121.
CAMPI, i., 38.
CANDIDO, Pietro, 95.
CARABAJAL, R., 115.
CARAVAGGIO, 34, 53, 109.
CARDUCHO, Bartolomeo, 115.
CARO, Annibale, 102.
CARRACCI, i., 11, 41, 42, 43, 53, 57, 79, 111.

CARRUCCI, J. (vedi Pontormo).
CARPI, Girolamo da, 58, 61, 69.
CAVALORI, Mirabello, 37, 65, 95.
CESARI (vedi il cav. d'Arpino).
CESI, Bartolomeo, 100, 111.
CÉZANNE, P., 104.
CHIGI, Agostino, 108.
CIACCONIO, 109.
CIGOLI, 45.
CINCINNATO, Romulo, 115.
CONDIVI, Michelangelo, 28.
COPPI, Jacopo, 95.
CORNELISTZ, Cornelis, 95.
CORREGGIO, 44.
CORTONA, Pietro da, 45.
CROCE, Baldassarre, 96.
CROCE, Benedetto, 100.
CURIA, Francesco, 115.

DANIELE DA VOLTERRA, 18, 57, 64, 65, 66-68, 69, 71, 72, 75, 76, 77, 89, 91, 92, 93, 102, 104.
DANTI, Vincenzo, 28.
DE BROSSES, Charles, 113, 123.
DELLA CASA, Mons. Giovanni, 102.
DEMIO, Giovanni, 122, 124.
DOMENICHINO, 67.
DONATELLO, 27.
DONI, Anton Francesco, 101.
DOSIO, Giovanni Antonio, 102, 110.
DUPRONT, A., 103.
DÜRER, Alberto, 19, 28, 101.
DVORAK, M., 20, 47-48, 100, 101.

EMPOLI, Jacopo da, 38.

FENZONI, Ferraù, 96.
FERRETTI, duchi, 86, 113.
FILIPPI, Sebastiano (vedi Bastianino).
FILIPPO II, 90.
FONTANA, Prospero, 57, 58, 81.
FORMENTO, Francesco, 109, 123.
FRANCESCO I, 27.
FRANCESCO I (Granduca), 33.
FRANCO, Battista, 32, 64, 68, 69.
FRIEDLÄNDER, W., 46, 101, 105.
FRIZZONI, 113.

GILIO, Giovan Battista, 40, 104.
GIORDANI, P., 113.
GIOVANNI PISANO, 21.
GIOVANNI DA UDINE, 18, 70.
GIOVIO, Paolo, 44.
GIULIO III, 72, 109.
GIULIO ROMANO, 17, 18, 35-36, 94, 104.
GHERARDI, Cristoforo, 94.
GIAMBOLOGNA, 20.
GRACE FREEMAN, J., 100.
GRAZIANI, A., 100, 110, 111, 121.
GRIMM, H., 44.
GOLDSCHMIT, 45.
GUALANDI, M., 106.
GUERRA, 96, 109.

HEEMSKERK, Martino, 102.
HOERNER, M., 46, 99, 105.
HESS, J., 104.
HOFFMANN, 46, 47.
HOGARTH, W., 28.
HOLLANDA, Francisco de, 75.

JACOPIN DEL CONTE, 43, 64, 68, 69, 72, 75, 82, 92, 93.
JUAN DE SAN JERONIMO, 90.
INNOCENZO DA IMOLA, 56, 58.

LAMO, 80, 106, 111.
LANZI, Luigi, 43, 44, 104.
LAURETI, Tommaso, 42.
LEONARDO, 44, 104.
LIGORIO, Pirro, 69.
LIGOZZI, Jacopo, 32.
LILLI, Andrea, 96.
LOGAN, P. S., 100.
LOSSOW, H., 46, 99.
LOMAZZO, 22, 28, 41, 59, 102.
LONGHI, Roberto, 100, 103, 105, 106, 107.
LUCIANI, Sebastiano (vedi Sebastiano del Piombo).

MACCHIETTI, Girolamo, 37, 40, 65, 95, 102.
MÂLE, E., 103.
MALVASIA, Carlo Cesare, 42, 59, 60, 66, 69, 79, 80, 85, 104, 105, 106, 109, 111, 112, 113, 121, 122, 123.
MARCO DA SIENA, 28, 65, 69, 72, 73, 91-92, 94, 115.
MARIANI, V., 107.
MARIETTE, 109.
MASACCIO, 102.
MASSARI, Lucio, 121.
MAZZOLA-BEDOLI, 122.
MERZARIO, 105.
MICHELANGELO, 11, 13, 16, 20-23, 27, 28, 30, 41, 42, 44, 48, 65, 66-67, 68, 71, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 110.
MICHELE DI LUCA, 70.
MONTAIGNE, Michle di, 33.
MOTTA, E., 105.
MOTTA, Raffaele (vedi Raffaellin da Reggio).
MORATO, Giorgio, 82, 112.
MUZIANO, Gerolamo, 69, 95.

NALDINI, Giovanni Battista, 95, 106.
NEBBIA, 96, 109.
NEUSSER, M., 100.
NOGARI, Paris, 96.
NOSADELLA (vedi Bezzi).

ORSI, Lelio, 64, 69.
ORSINI, F., 102.
ORTI, Ameto, 13.

PALLADIO, Andrea, 55.
PANOFSKY, E., 44, 47.
PANVINIO, Onorio, 102.
PAOLO III, 68, 70, 77.
PARMIGIANINO, 18, 23, 43, 55-57, 60, 64, 65, 66, 68, 100, 101, 104, 105, 121, 122.
PASSERI, Giovan Battista, 42, 104.
PASSEROTTI, Bartolomeo, 69.
PENNI, Giovan Francesco, 17.
PERIN DEL VAGA, 17, 18, 58, 59, 69, 70, 72, 73, 92, 108, 110.
PEVSNER, N., 46, 47, 100.
PINDER, W., 46, 99, 105.
POLIDORO DA CARAVAGGIO, 18, 73, 108.
POMARANCIO, 96.
PONTORMO, 19, 20, 22, 29, 36, 45, 53, 55, 64, 65, 67, 106.
POUSSIN, Nicola, 21.
POZZI, Giovan Battista, 96.
POGGI, Cardinale, 74, 109, 110, 111, 123.
PRIMATICCIO, Francesco, 27, 56, 64, 122, 124.
PROCACCINI, Ercole, 42, 58.
PULZONE, Scipione, 95.
PUPPINI, Biagio, 56.

RAFFAELLIN DA REGGIO, 93, 95.
RAFFAELLO, 11, 13, 16, (Logge) 17-18, 19, 21, 22, 35, 39, 41, 42, 43, 44, 66, 67, 92, 93, 101, 104, 105, 106, 108, 110.
RAGGHIANTI, C. L., 100.
RAMENGHI, Bartolomeo (vedi Bagnacavallo).
RENI, Guido, 105.
RICCI, A., 83, 84, 111, 112, 113, 122.
RICCI, Giovan Battista da Novara, 96.
RICCIARELLI, Daniele (vedi Daniele da Volterra).
RIEGL, A., 44.
ROSSO FIORENTINO, 19, 20, 22, 23, 32, 43, 45, 53, 55, 64, 65, 100-101, 105.

SABBATINI, L., 42, 88, 111.
SACCHI, Andrea, 67.
SALIMBENI, 65.
SALVIATI, Francesco, 29, 40, 42, 43, 57, 64, 68-69, 75, 76, 77, 89, 91, 93, 95, 104, 105, 108.
SAMMACCHINI, Orazio, 42, 88, 110, 121, 122.
SANT'AGNOLO, Francesco da, 69.
SANTAGOSTINO, 114, 123.
SANTI DI TITO, 37, 40, 65, 102, 103.
SAXL, F., 115.
SCARAMUCCIA, 105.
SCHLOSSER, J., 47, 99, 100.
SEBASTIANO DEL PIOMBO, 95, 104.
SERMONETA, 72, 73, 112.

SICCIOLANTE, Girolamo (vedi Sermoneta).
SPRANGER, Bartolomeo, 95.
STRADANO, 69, 93, 95.
STRZYGOWSKY, J., 44.
SUSTRIS, Federico, 95.

TIBALDI, Pellegrino, 54, 55, 56, 57, 58-62, 66, 68, 69-74, 75-82, 83-88, 89, 90-91, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 119-126.
TINTORETTO, 48.
TIZIANO, 85, 104, 112.
TRIBOLO, 102.

VAN GOGH, V., 104.
VANNI, 65.
VARCHI, Benedetto, 32, 102.
VASARI, Giorgio, 19, 31, 32, 33, 39, 40, 41, 42, 43, 55, 57-58, 59, 64, 66, 68, 69, 70, 72, 80, 83, 86, 92, 93, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 113, 123.
VENUSTI, Marcello, 68.
VENTURI, A., 48, 49, 105, 106, 107, 110, 121, 122.
VENTURI, L., 100.
VICENTINO, A., 42.
VINCI, Pierino da, 102.
VITRUVIO, 30.
VOSS, H., 48, 82, 105, 108, 111.
VOSSLER, K., 99.

WEISBACH, W., 46, 47, 100, 105.
WILDE, J., 105.
WOELFLLIN, H., 9, 20, 44, 45-46, 47, 101, 107.
WTWAELS, 95.

ZAMBONI, O., 104.
ZANOTTI, Giovan Pietro, 80, 106, 111.
ZUCCARI, Federico, 25, 29, 33, 42, 90, 92, 93, 95, 108, 114, 115.
ZUCCARI, Taddeo, 29, 42, 69, 77, 86, 91, 92, 94, 102, 108, 109.
ZUCCHI, Jacopo, 33, 93, 95.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1. - Logge di Raffaello - *Particolare di Abramo e i tre Angeli.*
Fig. 2. - Logge di Raffaello - *Particolare del « Cespuglio ardente ».*
Fig. 3. - Logge di Raffaello - *Particolare del Mosè salvato dalle acque.*
Fig. 4. - Logge di Raffaello - *Particolare del Diluvio.*
Fig. 5. - Logge di Raffaello - *Particolare dell'Adorazione del Vitello d'oro.*
Fig. 6. - Michelangelo - *Particolare del Giudizio.*
Fig. 7. - Michelangelo - *Particolare del Giudizio.*
Fig. 8. - Michelangelo - *Particolare del Giudizio.*
Fig. 9. - Michelangelo - *Particolare del Giudizio.*
Fig. 10. - Michelangelo - *Particolare del Giudizio.*
Fig. 11. - Michelangelo - *Particolare del Giudizio.*
Fig. 12. - Michelangelo - *Particolare del Giudizio.*
Fig. 13. - Michelangelo - *Particolare del Giudizio.*
Fig. 14. - Michelangelo - *Particolare del Giudizio.*
Fig. 15. - Michelangelo - *Particolare del Giudizio.*
Fig. 16. - Michelangelo - *Particolare del Giudizio.*
Fig. 17. - Michelangelo - *Particolare del Giudizio.*
Fig. 18. - Beccafumi - Siena: Accademia - *Particolare della cacciata degli Angeli.*
Fig. 19. - Beccafumi - Pisa: Cattedrale - *Particolare della Storia di Mosè.*
Fig. 20. - Beccafumi - Siena: Carmine - *Particolare della Vittoria di San Michele.*
Fig. 21. - Beccafumi - *Particolare dello stesso.*
Fig. 22. - Pontormo - Firenze: S. Felicita - *Particolare della Deposizione.*
Fig. 23. - Pontormo - Firenze: S. Felicita - *Particolare della Deposizione.*
Fig. 24. - Pontormo - Firenze: S. Felicita - *Evangelista.*
Fig. 25. - Pontormo - Londra: National Gallery - *Particolare del Giuseppe in Egitto.*
Fig. 26. - Rosso - Firenze: Uffizi - *Particolare delle Figlie di Ietro.*
Fig. 27. - Rosso - Firenze: Uffizi - *Disegno.*

Fig. 28. - Rosso - Parigi: Coll. Masson - *Disegno.*

Fig. 29. - Rosso - Uffizi - *Disegno*

Fig. 30. - Rosso - Uffizi - *Disegno* (particolare).

Fig. 31. - Giulio Romano - Roma: S. Maria dell'Anima - *Madonna e Santi.*

Fig. 32. - Giulio Romano - Napoli: Pinacoteca - *Madonna della gatta.*

Fig. 33. - Giulio Romano - *Particolare della Madonna della gatta.*

Fig. 34. - Giulio Romano - *Particolare della Madonna della gatta.*

Fig. 35. - Giulio Romano - *Particolare della Pala dell'Anima.*

Fig. 36. - Giulio Romano - *Particolare della S. Margherita del Louvre.*

Fig. 37. - Giulio Romano - *Particolare della Lapidazione di S. Stefano a Genova.*

Fig. 38. - Bronzino - *Particolare del ritratto di Eleonora di Toledo di Torino.*

Fig. 39. - Bronzino - *Particolare dell'Allegoria della National Gallery.*

Fig. 40. - Napoli: Pinacoteca - *Particolare della Venere e Cupido.*

Fig. 41. - Bronzino - *Particolare dell'Allegoria della National Gallery.*

Fig. 42. - Napoli: Pinacoteca - *Particolare della Venere e Cupido.*

Fig. 43. - Santi di Tito - *Particolare dell'Annunciazione di Santa Croce a Firenze.*

Fig. 44. - Niccolò Cercignani - Città di Castello - *Particolare dell'Annunciazione.*

Fig. 45. - Parmigianino - Firenze: Uffizi - *Particolare della «Madonna dal collo lungo».*

Fig. 46. - Parmigianino - Firenze: Uffizi - *Particolare della «Madonna dal collo lungo».*

Fig. 47. - Parmigianino - Firenze: Uffizi - *Particolare della «Madonna dal collo lungo».*

Fig. 48. - Parmigianino - Firenze: Uffizi - *Particolare della «Madonna dal collo lungo».*

Fig. 49. - Primaticcio - Parigi: Louvre - *Disegno.*

Fig. 50. - Primaticcio - Parigi: Louvre - *Disegno.*

Fig. 51. - Primaticcio - Firenze: Uffizi - *Disegno.*

Fig. 52. - Primaticcio - Parigi: Coll. Armand - *Disegno.*

Fig. 53. - Primaticcio (?) - Leningrado: Ermitage - *Sacra famiglia.*

Fig. 54. - Primaticcio - Firenze: Uffizi - *Disegno.*

Fig. 55. - Niccolò dell'Abbate - Bologna: Palazzo Poggi - *Scena galante.*

Fig. 56. - Niccolò dell'Abbate - Bologna: Palazzo Poggi - *Scena galante*

Fig. 57. - Niccolò dell'Abbate - Bologna: Palazzo Poggi - *Scena galante.*

Fig. 58. - Niccolò dell'Abbate - Bologna: Palazzo Poggi - *Scena galante.*

Fig. 59. - Niccolò dell'Abbate - Parigi: Louvre - *Disegno.*

Fig. 60. - Niccolò dell'Abbate - Parigi: Louvre - *Disegno.*

Fig. 61. - Scuola di Fontainbleau - Parigi: Coll. Montbrison - *Tepidarium.*

Fig. 62. - Scuola di Fontainbleau - Parigi: Coll. Wildenstein - *Venere e Amore.*

Fig. 63. - Lelio Orsi - Coll. privata - *Soggetto sacro.*

Fig. 64. - Lelio Orsi - Modena: Estense - *Martirio di S. Caterina.*

Fig. 65. - Lelio Orsi - Firenze: Uffizi - *Disegno.*

Fig. 66. - Lelio Orsi - Firenze: Uffizi - *Disegno.*

Fig. 67. - Daniele da Volterra - Roma: Trinità dei Monti - *Deposizione.*

Fig. 68. - Daniele da Volterra - *Particolare del precedente.*

Fig. 69. - Daniele da Volterra - Siena: Coll. Panocchieschi - *Sacra famiglia.*

Fig. 70. - Daniele da Volterra - Siena: Coll. Panocchieschi - *Elia.*

Fig. 71-72. - Daniele da Volterra - *Particolari del fregio di Palazzo Massimo.*

Fig. 73. - Daniele da Volterra - Roma: Trinità dei Monti - *Assunzione.*

Fig. 74. - Daniele da Volterra - Firenze: Uffizi - *Disegno.*

Fig. 75. - Daniele da Volterra - Firenze: Uffizi - *Disegno.*

Fig. 76. - Jacopin del Conte - Roma: Oratorio di S. Giovanni Decollato - *Annuncio a Gioacchino.*

Fig. 77. - Jacopin del Conte - Roma: Oratorio di S. Giovanni Decollato - *Particolare della Deposizione.*

Fig. 78. - Jacopin del Conte - Roma: Oratorio di S. Giovanni Decollato - *Predica del Battista.*

Fig. 79. - Jacopin del Conte - Roma: Oratorio di S. Giovanni Decollato - *Il Battesimo di Cristo.*

Fig. 80. - Salviati - Roma: Oratorio di S. Giovanni Decollato - *Visitazione.*

Fig. 81. - Salviati - Roma: Oratorio di S. Giovanni Decollato - *Nascita del Battista.*

Fig. 82. - Salviati - Roma: *Affresco a Palazzo Farnese.*

Fig. 83. - Salviati - Roma: Palazzo Farnese - *Lutero e il Cardinale Caetani.*

Fig. 84. - Salviati - Roma: Palazzo Farnese - *Paolo III.*

Fig. 85. - Battista Franco - Roma: Oratorio di S. Giovanni Decollato - *L'arresto del Battista.*

Fig. 86. - Vasari - Firenze: Studiolo - *Perseo e Andromeda.*

Fig. 87. - Stradano - Londra: Coll. privata - *La caccia.*

Fig. 88. - Stradano (?) - Roma: Coll. privata - *Scena mitologica.*

Fig. 89. - Stradano (?) - *Particolare del precedente.*

Fig. 90. - Stradano (?) - *Particolare del precedente.*

Fig. 91. - Marco da Siena - Già raccolta Spinelli - *Resurrezione di Lazzaro.*

Fig. 92. - Marco da Siena - Roma: Borghese - *Resurrezione.*

Fig. 93. - Marco da Siena - Roma: Oratorio del Gonfalone - *Resurrezione.*

Fig. 94. - Marco da Siena - Napoli: S. Maria la Nuova - *S. Michele.*

Fig. 95. - Marco da Siena - *Particolare del precedente.*

Fig. 96. - T. Zuccari - Roma: *Affreschi nella Villa di Papa Giulio.*

Fig. 97. - T. Zuccari - Roma: *Affresco nella Villa di Papa Giulio.*

Fig. 98. - T. Zuccari - Roma: *Affresco nella Villa di Papa Giulio.*

Fig. 99. - F. Zuccari - Firenze: Uffizi - *Disegno.*

Fig. 100. - F. Zuccari - Firenze: Uffizi - *Disegno.*
Fig. 101. - F. Zuccari - Firenze: Uffizi - *La Caccia.*
Fig. 102. - Tibaldi - Bologna: Pinacoteca - *Sposalizio di S. Caterina.*
Fig. 103. - Tibaldi - Bologna: Pinacoteca - *Madonna e Santi.*
Fig. 104. - Tibaldi - Cento: Pinacoteca - *Presepio.*
Fig. 105. - Tibaldi - Modena: Estense: - *Presepio.*
Fig. 106. - Tibaldi - Roma: Galleria Borghese - *Presepio.*
Fig. 107. - Tibaldi - Roma: Castel S. Angelo - *Affresco nella Sala Paolina.*
Fig. 108. - Tibaldi - Roma: Castel S. Angelo - *Affresco nella Sala Paolina.*
Fig. 109. - Tibaldi - Roma: Castel S. Angelo - *Affresco nella Sala Paolina.*
Fig. 110. - Tibaldi - Roma: Castel S. Angelo - *Affresco nella Sala Paolina.*
Fig. 111. - Tibaldi - Roma: Castel S. Angelo - *Affresco nella Sala Paolina.*
Fig. 112. - Tibaldi - Roma: Castel S. Angelo - *Affresco nella Sala Paolina.*
Fig. 113. - Tibaldi - Roma: Castel S. Angelo - *Affresco nella Sala Paolina.*
Fig. 114. - Tibaldi - Bologna: Palazzo Poggi - *Circe e Ulisse.*
Fig. 115. - Tibaldi - Bologna: Palazzo Poggi - *La tempesta.*
Fig. 116. - Tibaldi - Bologna: Palazzo Poggi - *Fuga dall'antro di Polifemo.*
Fig. 117. - Tibaldi - Bologna: Palazzo Poggi - *Eolo e Ulisse.*
Fig. 118. - Tibaldi - Bologna: Palazzo Poggi - *Figura di gigante.*
Fig. 119. - Tibaldi - Bologna: Palazzo Poggi - *Figura di gigante.*
Fig. 120. - Tibaldi - Bologna: Palazzo Poggi - *Figura di gigante.*
Fig. 121. - Tibaldi - Bologna: Palazzo Poggi - *Figura di gigante.*
Fig. 122. - Tibaldi - Bologna: Palazzo Poggi - *L'accecamento di Polifemo.*
Fig. 123. - Tibaldi - Bologna: Palazzo Poggi.
Fig. 124. - Tibaldi - Bologna: Palazzo Poggi - *Naufragio d'Uliss*
Fig. 125. - Tibaldi - Bologna: Palazzo Poggi - *I compagni di Ulisse rubano i buoi del sole.*
Fig. 126. - Tibaldi - Bologna: Palazzo Poggi - *Ulisse e Ino.*
Fig. 127. - Tibaldi - Bologna: Palazzo Poggi - *Ulisse alla Reggia di Antinoo.*
Fig. 128. - Tibaldi - Bologna: Palazzo Poggi.
Fig. 129-130. - Tibaldi - Bologna: Palazzo Poggi.
Fig. 131. - Tibaldi - Bologna: Palazzo Poggi - *Storie di S. Paolo.*
Fig. 132. - Tibaldi - Bologna: Palazzo Poggi - *Storie di S. Paolo.*
Fig. 133. - Tibaldi - Bologna: Palazzo Poggi - *Storie di S. Paolo.*
Fig. 134. - Tibaldi - Bologna: S. Giacomo - *La predica del Battista.*
Fig. 135. - Tibaldi - *Particolare della predica del Battista.*
Fig. 136. - Tibaldi - Bologna: S. Giacomo - *Particolare della predica del Battista.*
Fig. 137. - Tibaldi - Bologna: S. Giacomo - *La concezione del Battista.*

Fig. 138. - Tibaldi - Bologna: S. Giacomo - *Particolare della concezione del Battista.*
Fig. 139. - Tibaldi - Bologna: S. Giacomo - *Particolare della concezione del Battista.*
Fig. 140. - Tibaldi e Prospero Fontana - Bologna: S. Giacomo - *Pala d'altare.*
Fig. 141-142. - Tibaldi - Bologna: S. Giacomo - *Ritratti della Famiglia Poggi.*
Fig. 143. - Tibaldi - Bologna: Pinacoteca - *Gli scribi e i farisei interrogano il Signore.*
Fig. 144. - Tibaldi - Bologna: Sopraintendenza ai monumenti - *Figura allegorica.*
Fig. 145. - Tibaldi - Bologna: Sopraintendenza ai monumenti - *Figura allegorica.*
Fig. 146. - Tibaldi - Ancona: Pinacoteca - *Battesimo di Cristo.*
Fig. 147. - Tibaldi - *La nascita del Battista.*
Fig. 148. - Tibaldi - Milano: Brera - *Decollazione del Battista.*
Fig. 149. - Tibaldi - Urbino: Pinacoteca - *Visitazione.*
Fig. 150. - Tibaldi - Milano: Brera - *David e Aronne.*
Fig. 151. - Tibaldi - Bologna: Palazzo Marescalchi - *Camino.*
Fig. 152. - Tibaldi - Bologna: Museo Civico - *Il silenzio.*
Fig. 153. - Tibaldi - Bologna: Pinacoteca - *Lucrezia.*
Fig. 154. - Tibaldi - Escuriale: *Affreschi del Chiostro degli Evangelisti.*
Fig. 155. - Tibaldi - Escuriale: *Affreschi del Chiostro degli Evangelisti.*
Fig. 156. - Tibaldi - Escuriale: *Affreschi del Chiostro degli Evangelisti.*
Fig. 157. - Tibaldi - Escuriale: Biblioteca - *La Musica.*
Fig. 158. - Tibaldi - Escuriale: Biblioteca - *L'Aritmetica.*
Fig. 159. - Tibaldi - Escuriale: Biblioteca - *La Retorica.*
Fig. 160. - Tibaldi - Escuriale: Biblioteca - *L'Astrologia.*
Fig. 161. - Tibaldi - Escuriale: Biblioteca - *La Grammatica.*
Fig. 162. - Tibaldi - Escuriale: Biblioteca - *La Geometria.*
Fig. 163. - Tibaldi - Escuriale: Biblioteca - *La Dialettica.*
Fig. 164. - Tibaldi - Escuriale: Biblioteca - *La Filosofia.*
Fig. 165. - Tibaldi - Escuriale: Biblioteca - *La Teologia.*
Fig. 166. - Tibaldi - Escuriale: Biblioteca - *T. Livio.*
Fig. 167. - Tibaldi - Escuriale: Biblioteca - *Plinio.*
Fig. 168. - Tibaldi - Escuriale: Biblioteca - *Mercurio.*
Fig. 169. - Tibaldi - Escuriale: Biblioteca - *Apollo.*
Fig. 170. - Tibaldi - Firenze: Uffizi - *Disegno.*
Fig. 171. - Tibaldi - Firenze: Uffizi - *Disegno.*
Fig. 172. - Tibaldi - Firenze: Uffizi - *Disegno.*
Fig. 173. - Tibaldi - Firenze: Uffizi - *Disegno.*
Fig. 174. - Tibaldi - Firenze: Uffizi - *Disegno.*
Fig. 175. - Tibaldi - Londra: British Museum - *Disegno.*
Fig. 176. - Tibaldi - Firenze: Uffizi - *Disegno.*
Fig. 177. - Tibaldi - Firenze: Uffizi - *Disegno.*

REFERENZA DELLE FOTOGRAFIE

Alinari: 20, 21, 36, 37, 38, 69, 70, 71, 72, 73, 102, 104, 146, 153.

Anderson: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 31, 32, 33, 34, 35, 40, 42, 67, 68, 82, 83, 84, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113.

Archives photographiques d'Art et d'Histoire: 60.

Bandieri: 64, 105.

Braun: 52.

Brogi: 43, 44.

Croci: 103, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 137, 140, 141, 142, 151, 152.

Fototeca italiana: 45, 46, 47, 48, 51, 65, 66, 74, 75, 99, 100, 170, 171, 172, 173, 174.

Gabinetto fotografico della Sopraintendenza alle Gallerie di Firenze: 22, 23, 24, 26, 27, 29, 30, 55, 56, 57, 58, 86, 101, 147.

Gernsheim: 175.

Giacomelli: 88, 89, 90.

Giraudon: 49, 50, 59.

L.U.C.E.: 76, 77, 78, 79, 80, 81, 85, 93, 106, 135, 136, 138, 139.

Moreno: 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169.

TAVOLE

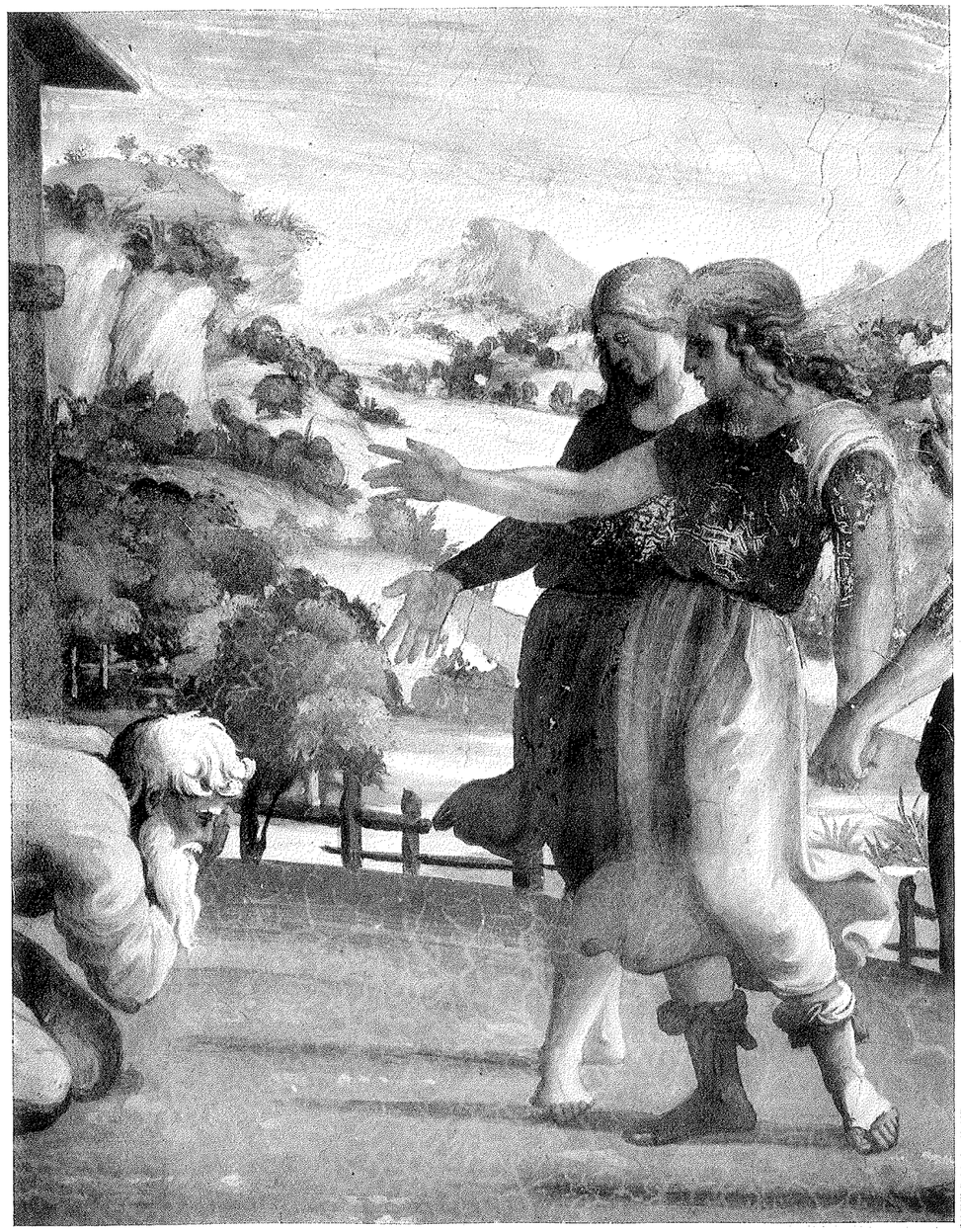


FIG. 1 - *Logge di Raffaello* *Particolare dell'Abramo e i tre Angeli*



Fig. 2 - *Logge di Raffaello*

Particolare del « Cespuglio ardente »



Fig. 3 - *Logge di Raffaello*

Particolare del Mosè salvato dalle acque



Fig. 6 - *Michelangelo*

Particolare del Giudizio

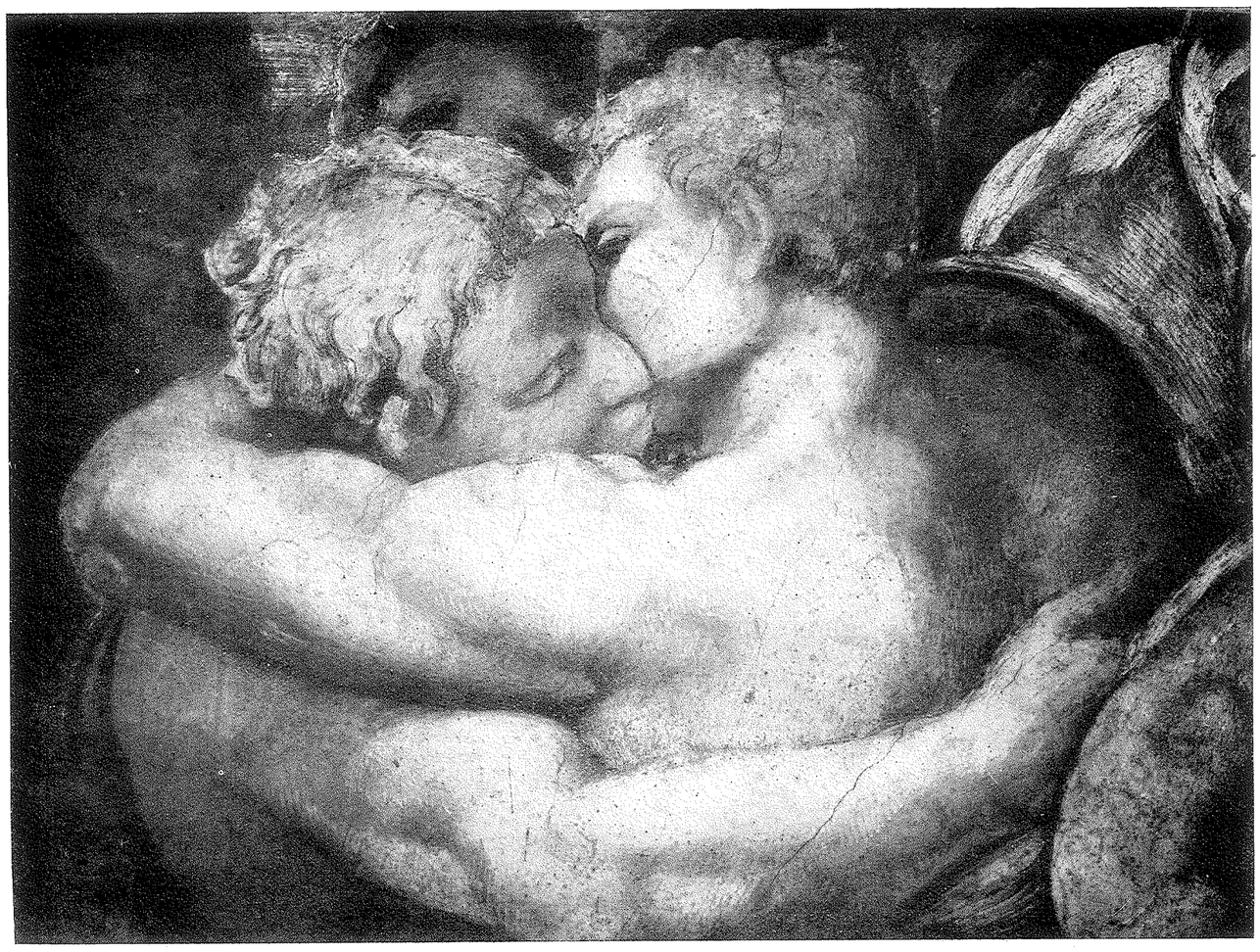


Fig. 7 - *Michelangelo*

Particolare del Giudizio



FIG. 8 - *Michelangelo* *Particolare del Giudizio*



FIG. 9 - *Michelangelo* *Particolare del Giudizio*



Fig. 10 - *Michelangelo* *Particolare del Giudizio*

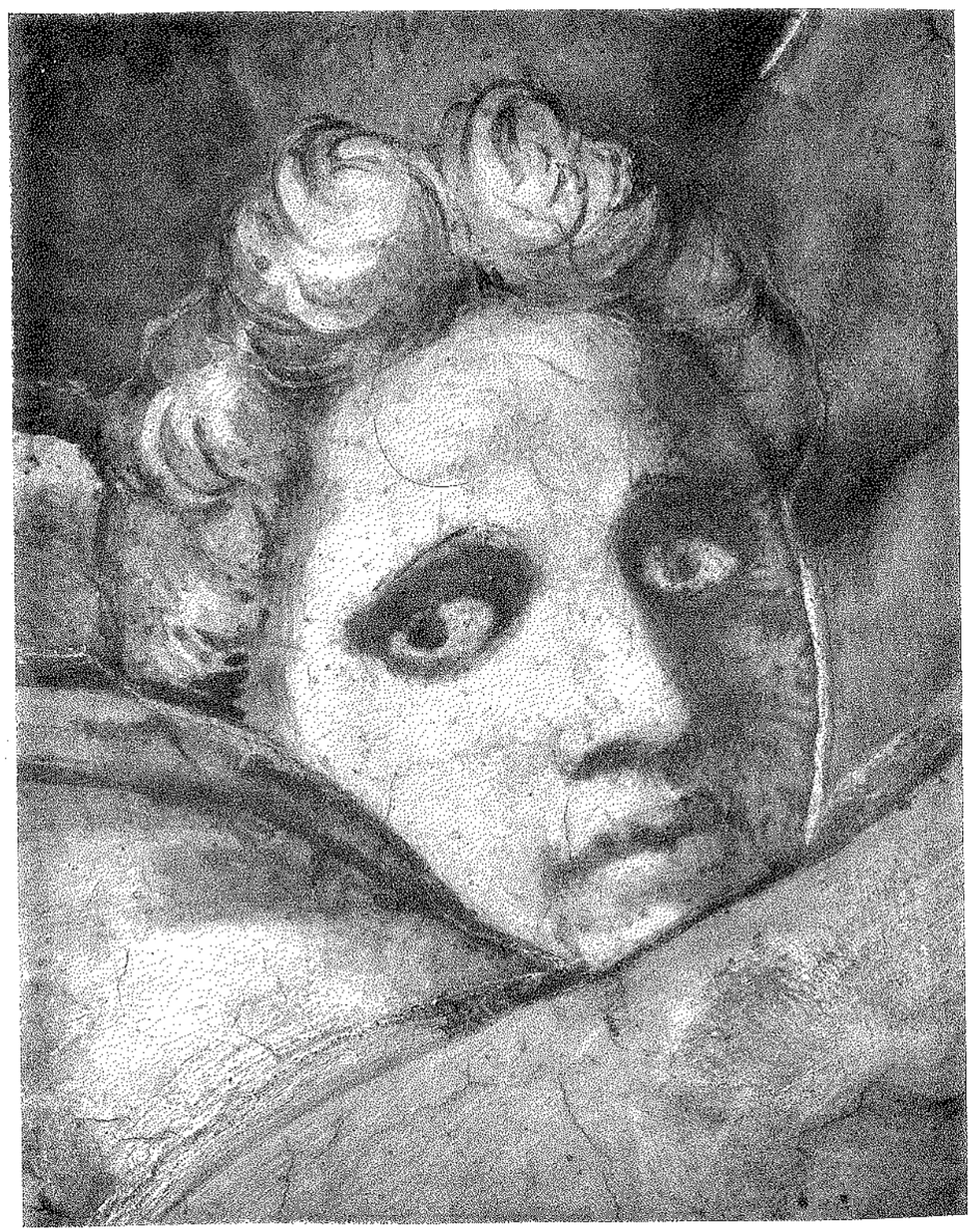


Fig. 11 - *Michelangelo* *Particolare del Giudizio*



Fig. 12 - *Michelangelo* *Particolare del Giudizio*

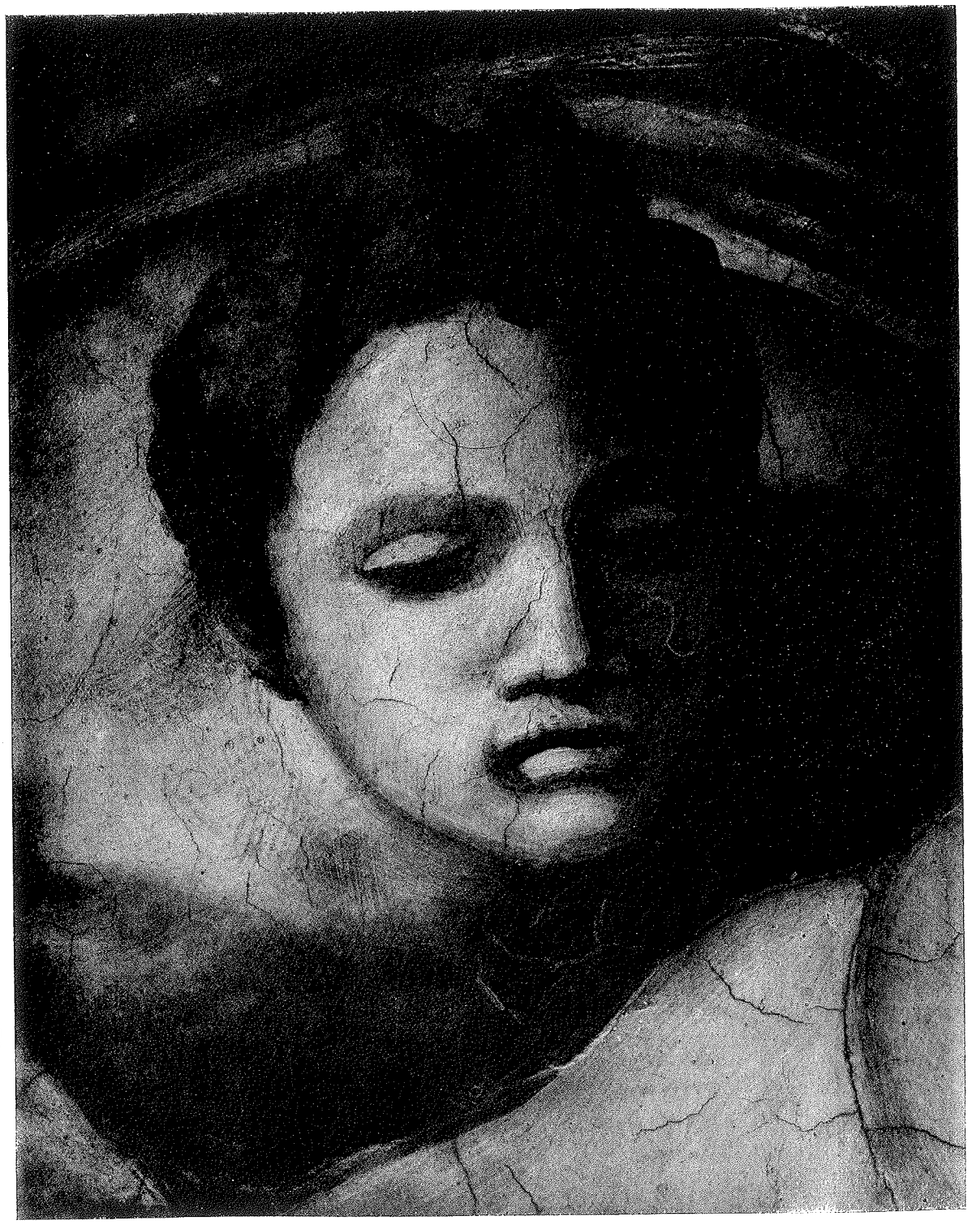


Fig. 13 - *Michelangelo* *Particolare del Giudizio*

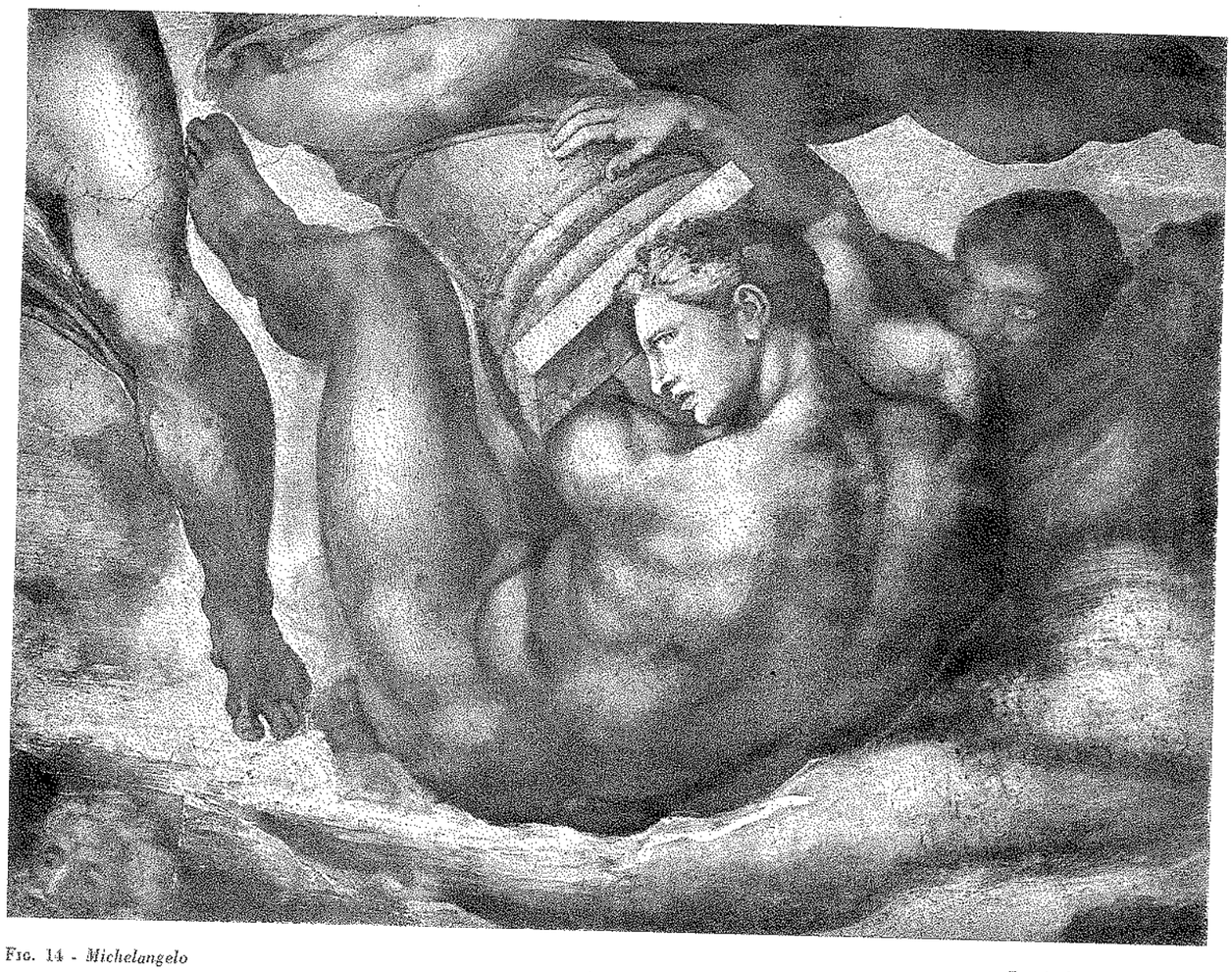


Fig. 14 - *Michelangelo*

Particolare del Giudizio

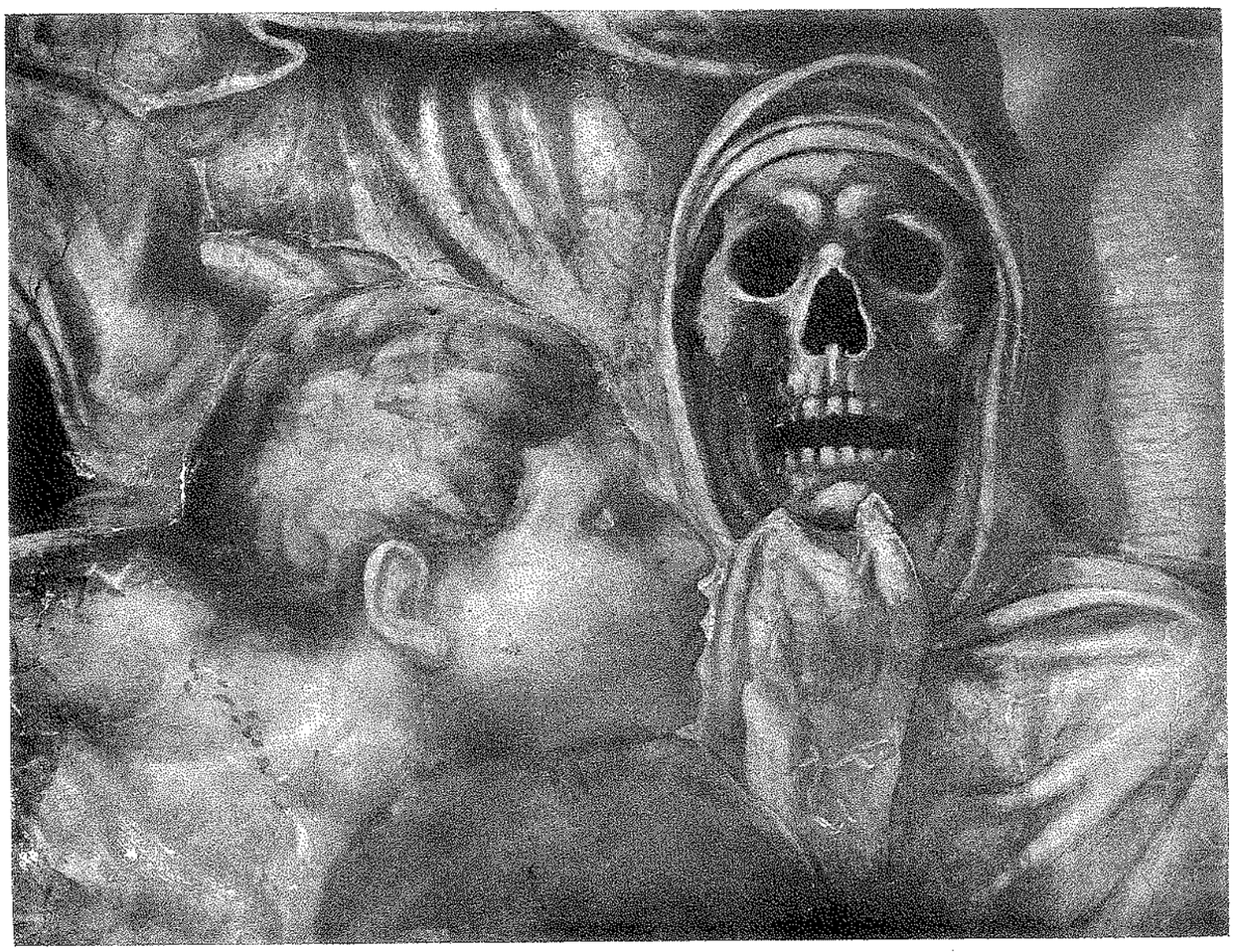


Fig. 15 - *Michelangelo*

Particolare del Giudizio

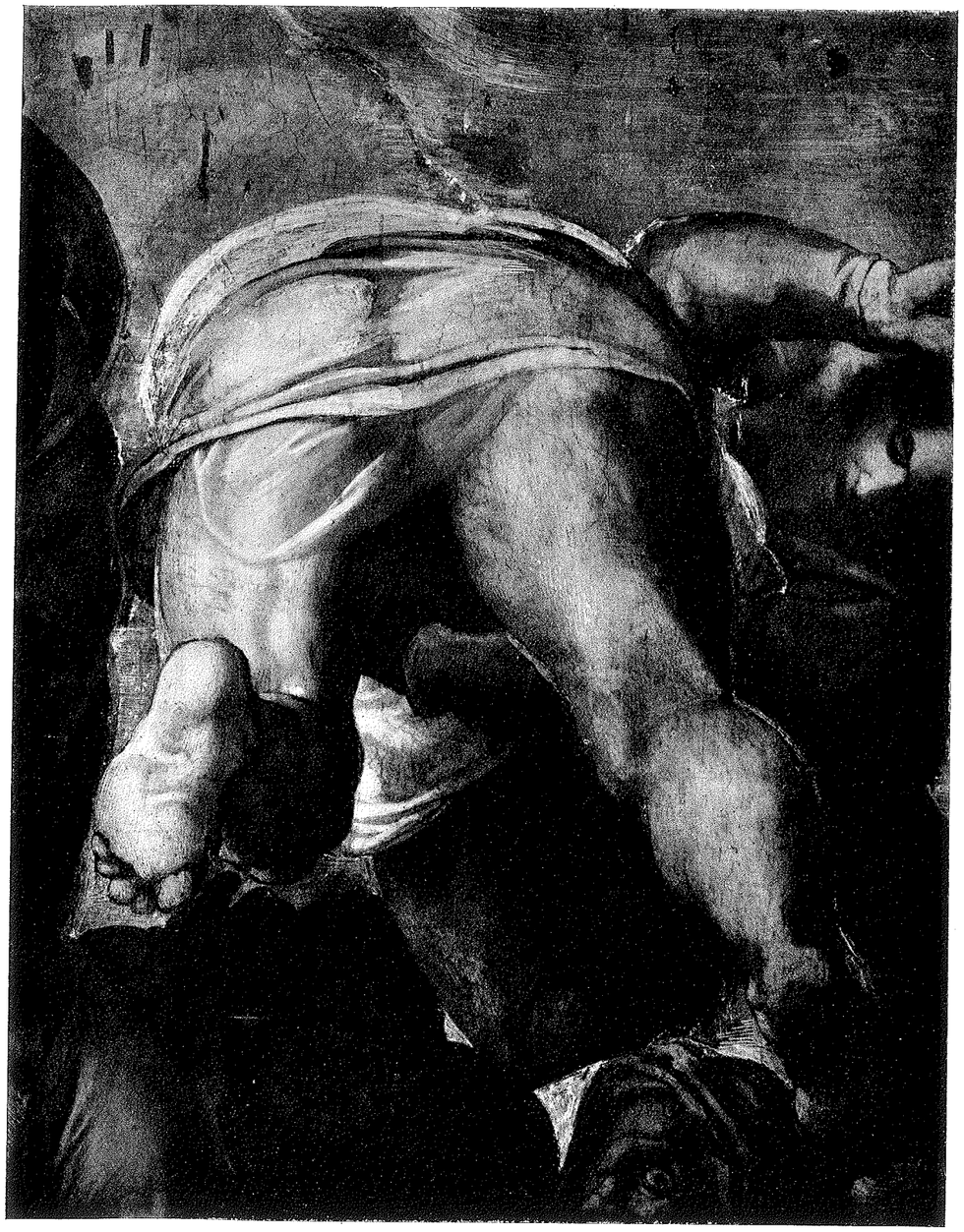


Fig. 16 - *Michelangelo* *Particolare del Giudizio*



Fig. 17 - *Michelangelo* *Particolare del Giudizio*

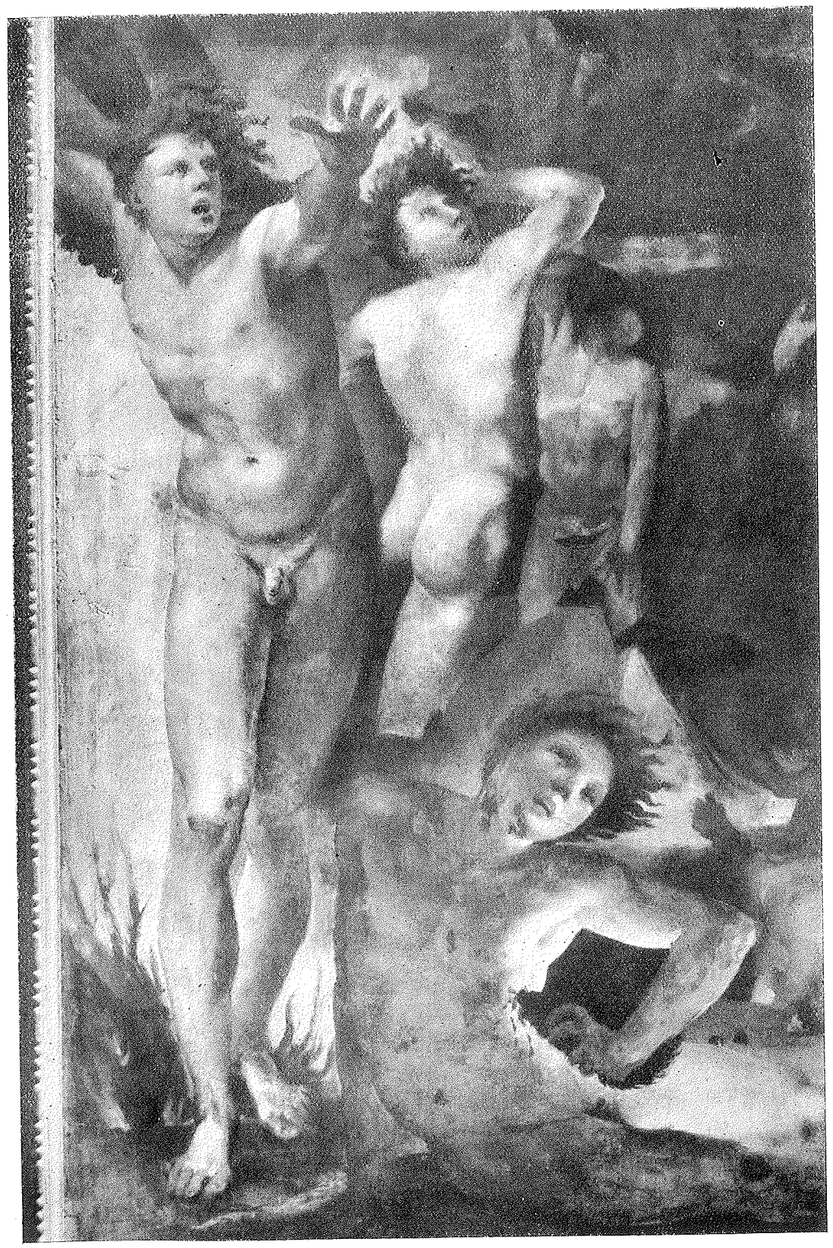


Fig. 18 - *Beccafumi* *Siena: Accademia - Particolare della Cacciata degli Angeli*

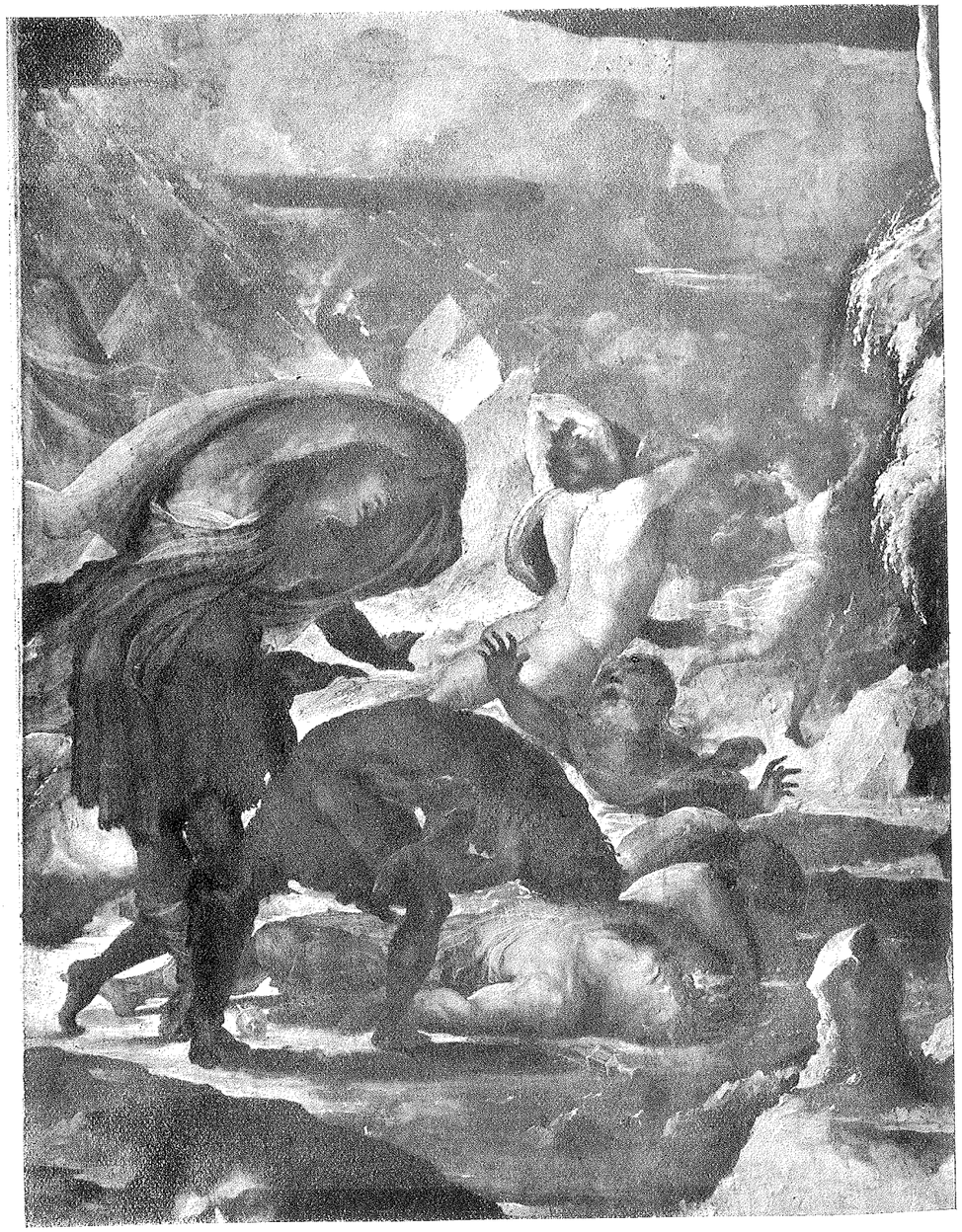


Fig. 19 - *Beccafumi* *Pisa: Cattedrale - Particolare della Storia di Mosè*



FIG. 20 - *Beccafumi* *Siena: Carmine - Particolare della Vittoria di S. Michele*

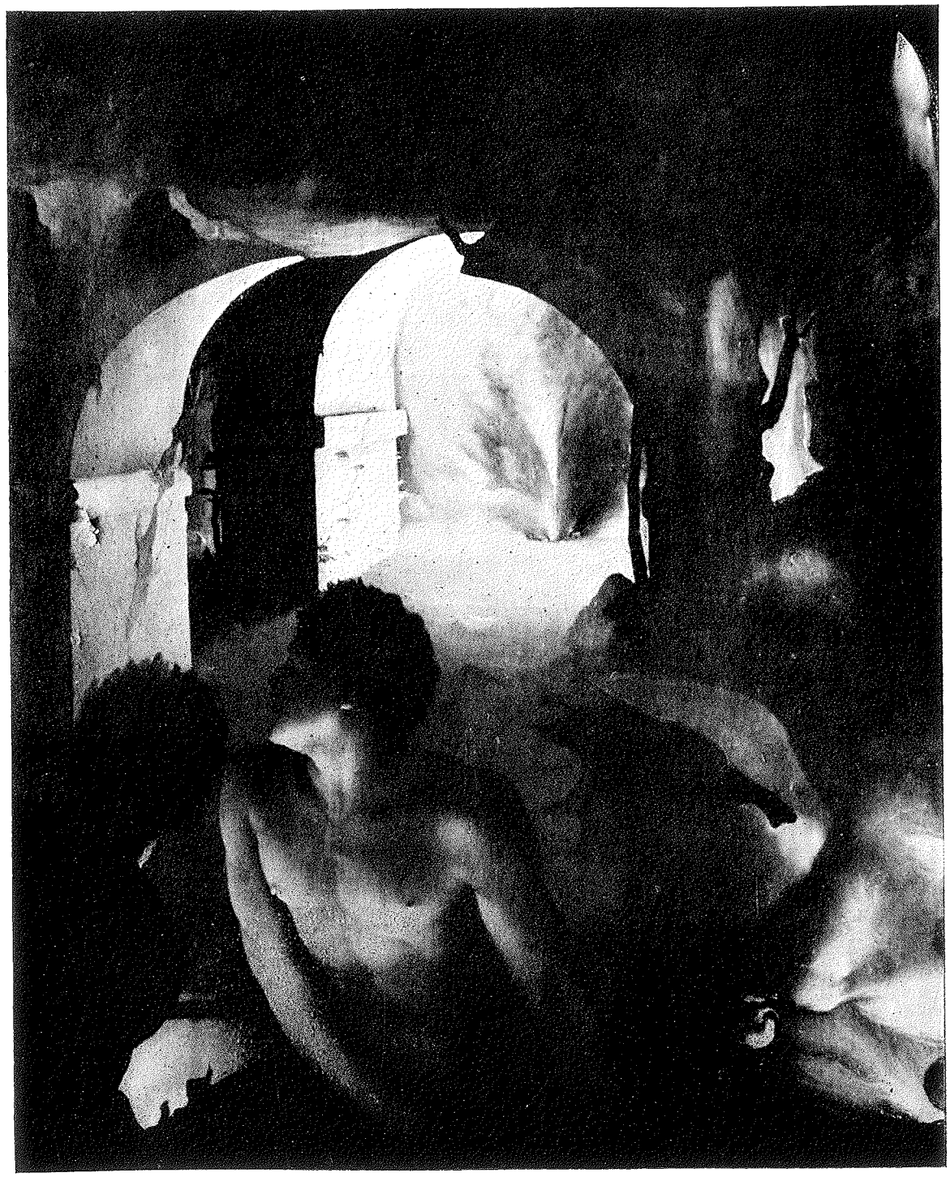


FIG. 21 - *Beccafumi* *Siena: Carmine - Particolare della Vittoria di S. Michele*

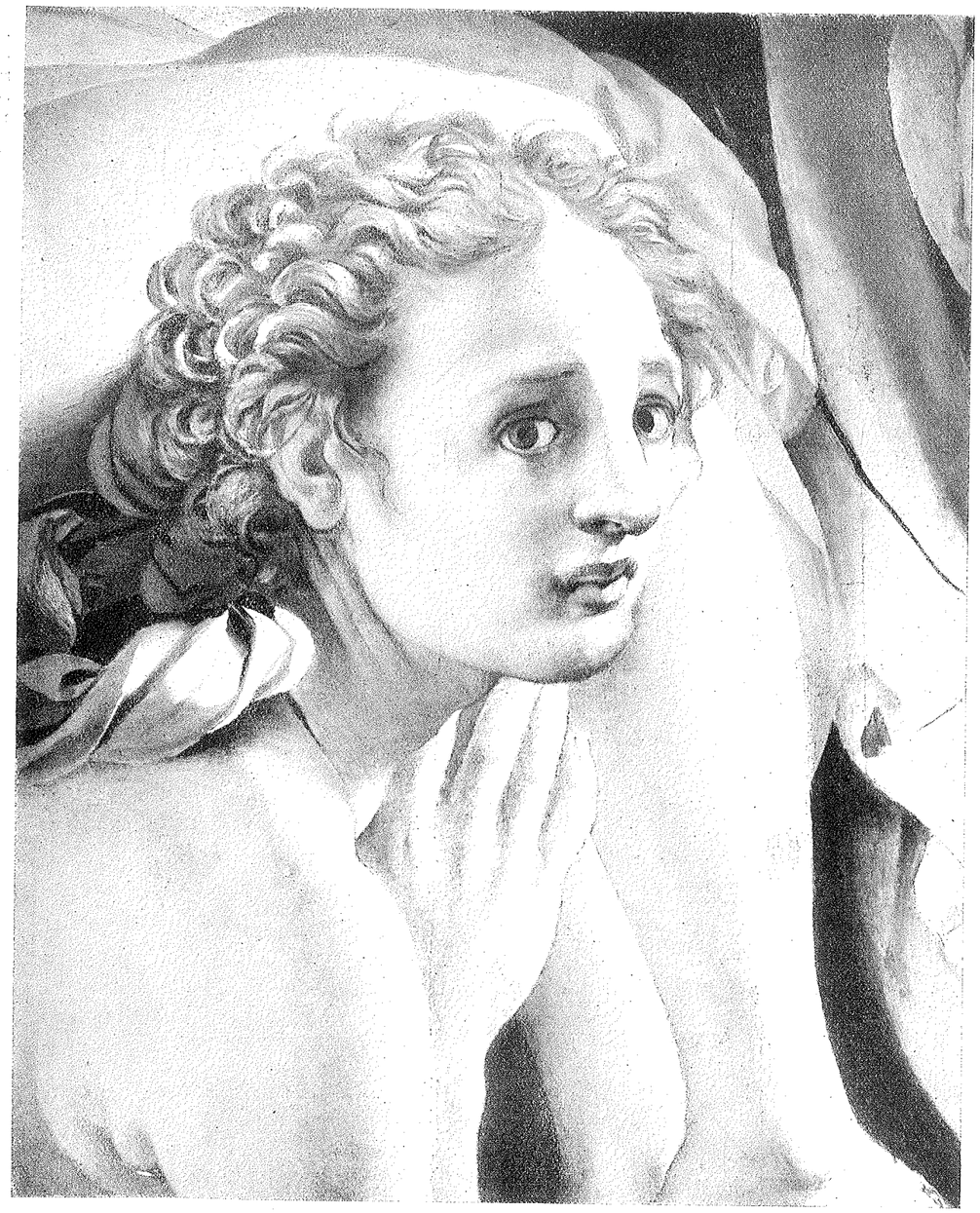


FIG. 22 - *Pontormo*

Firenze: S. Felicita - Particolare della Deposizione



Firenze: S. Felicita - Particolare della Deposizione

FIG. 23 - *Pontormo*



Fig. 24 - *Pontormo* *Firenze: S. Felicita - Evangelista*



Fig. 25 - *Pontormo* *Londra: National Gallery - Particolare del Giuseppe in Egitto*

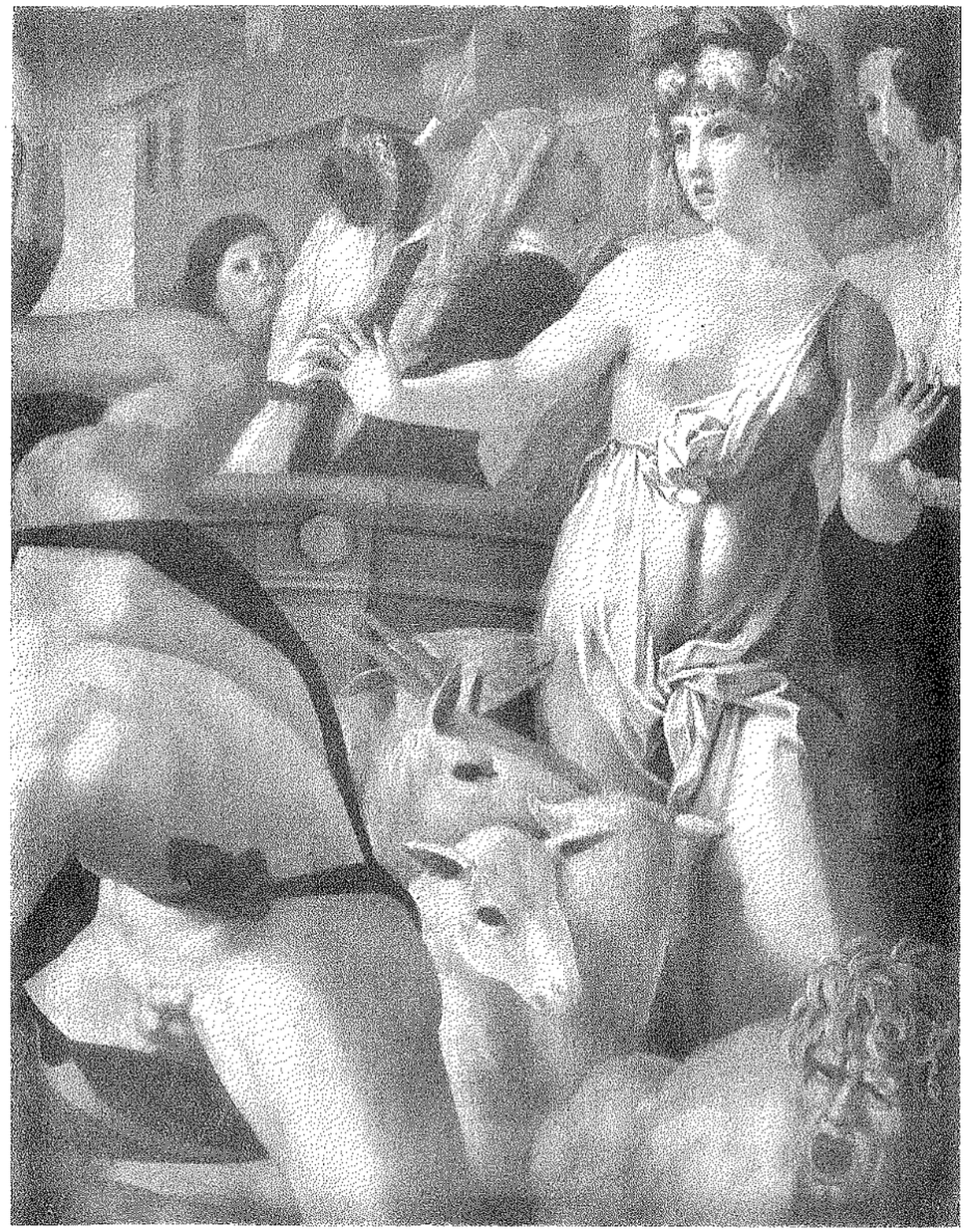


Fig. 26 - *Rosso* *Firenze: Uffizi - Particolare de Le Figlie di Ietro*



Firenze: Uffizi - Disegno

Fig. 27 - *Rosso*



FIG. 28 - *Rosso* *Bayonne: Museo Bonnat - Disegno*

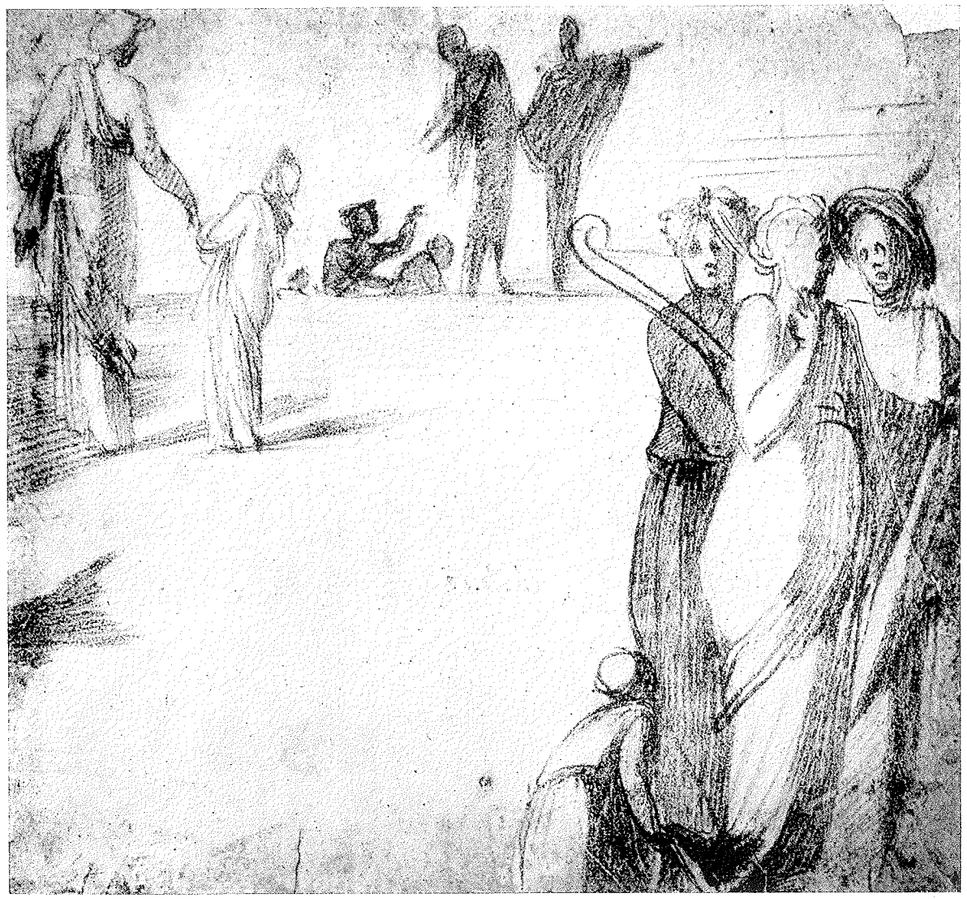


FIG. 29 - *Rosso* *Uffizi - Disegno*

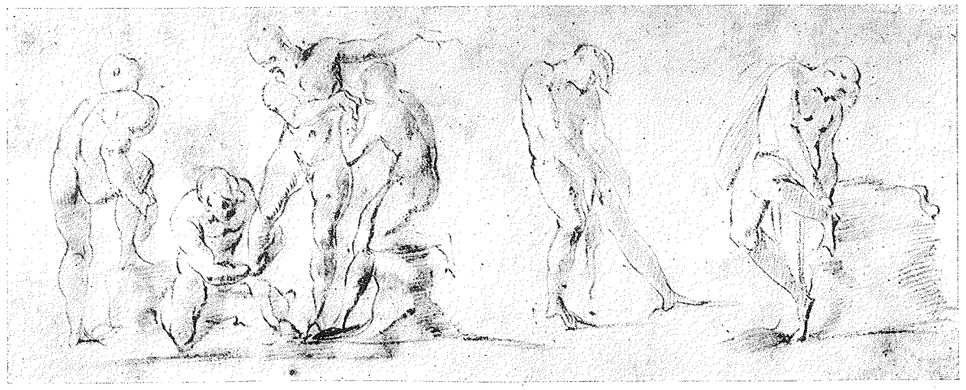


FIG. 30 - *Rosso* *Uffizi - Disegno (particolare)*

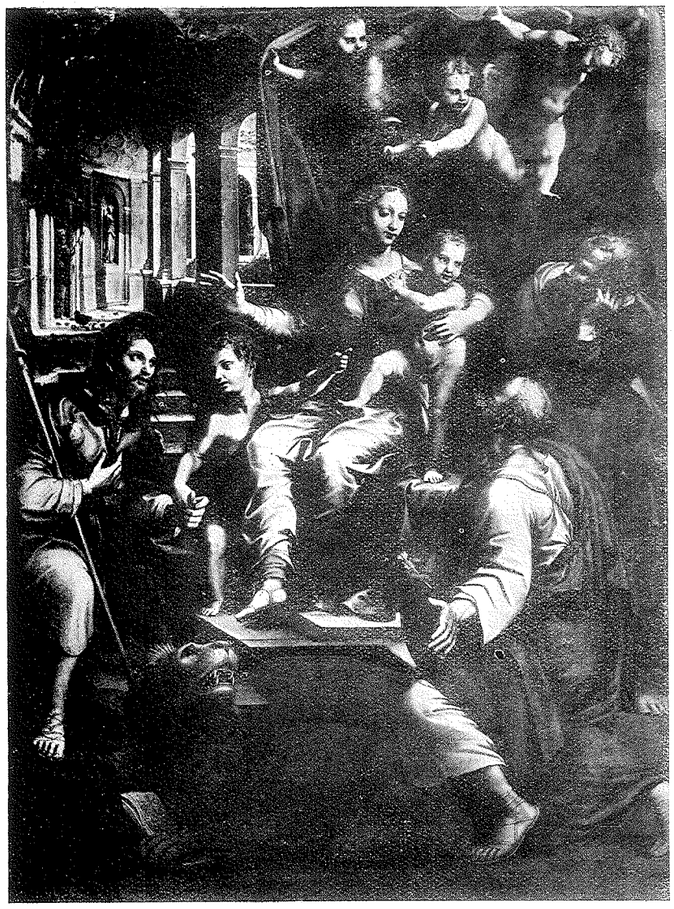


FIG. 31 - *Giulio Romano* *Roma: S. Maria dell'Anima - Madonna e Santi*



FIG. 32 - *Giulio Romano* *Napoli: Pinacoteca - « Madonna della gatta »*



FIG. 33 - *Giulio Romano* *Particolare della « Madonna della gatta »*



FIG. 34 - *Giulio Romano* *Particolare della « Madonna della gatta »*

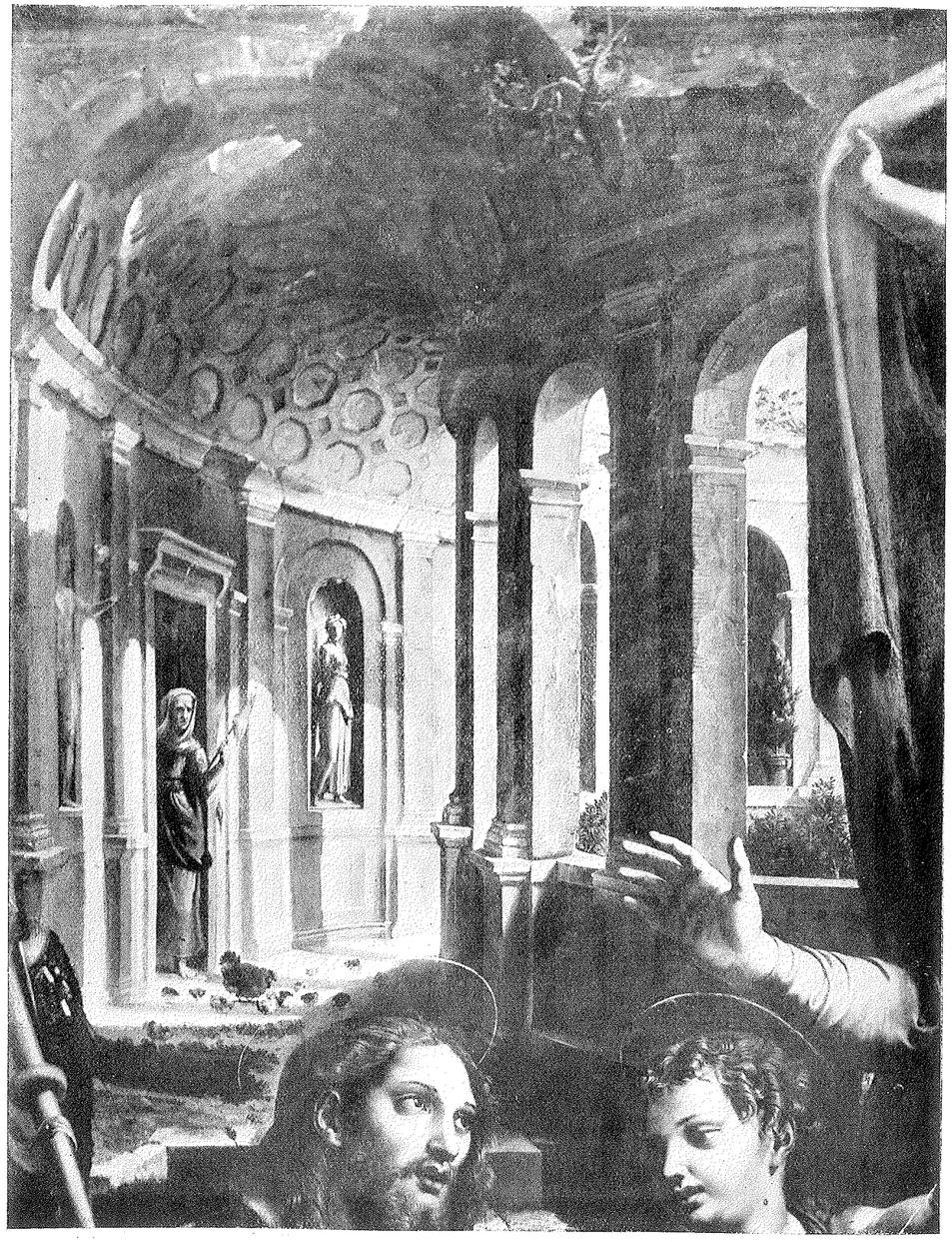


FIG. 35 - *Giulio Romano* *Particolare della Pala dell'Anima*

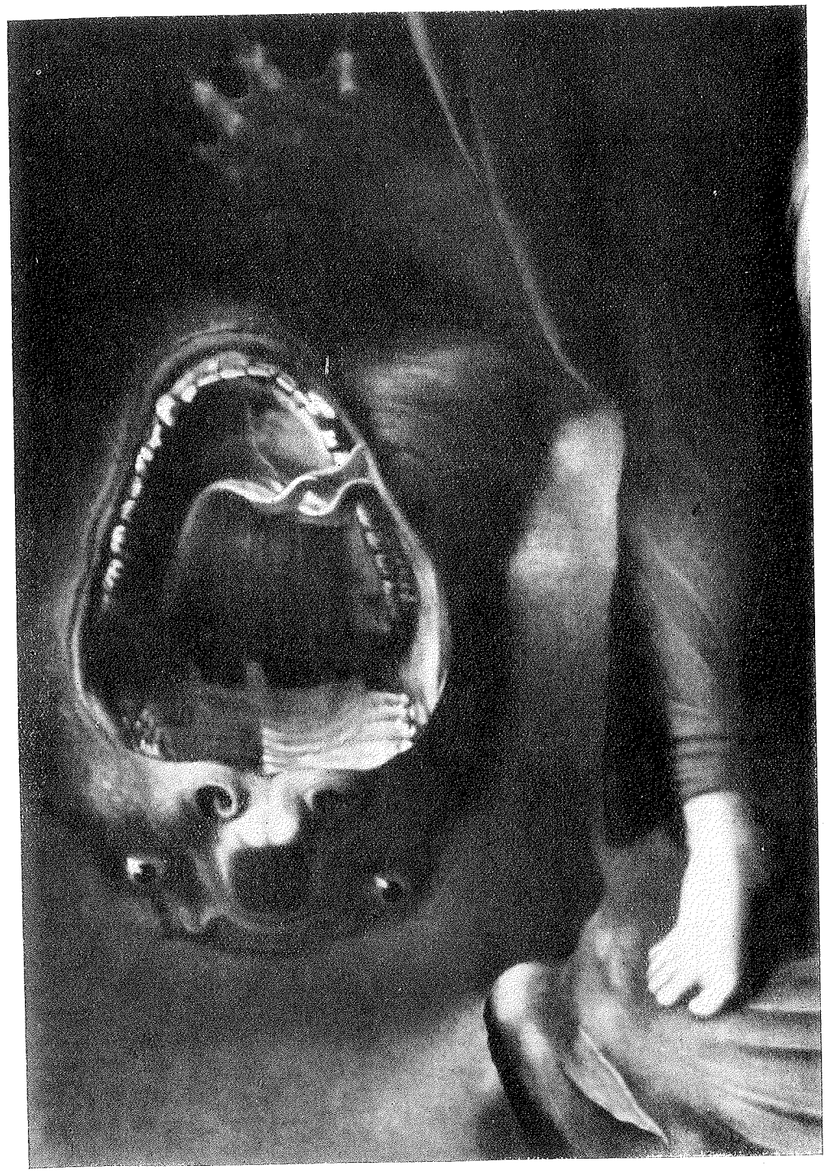


Fig. 36 - *Giulio Romano* *Particolare della S. Margherita del Louvre*

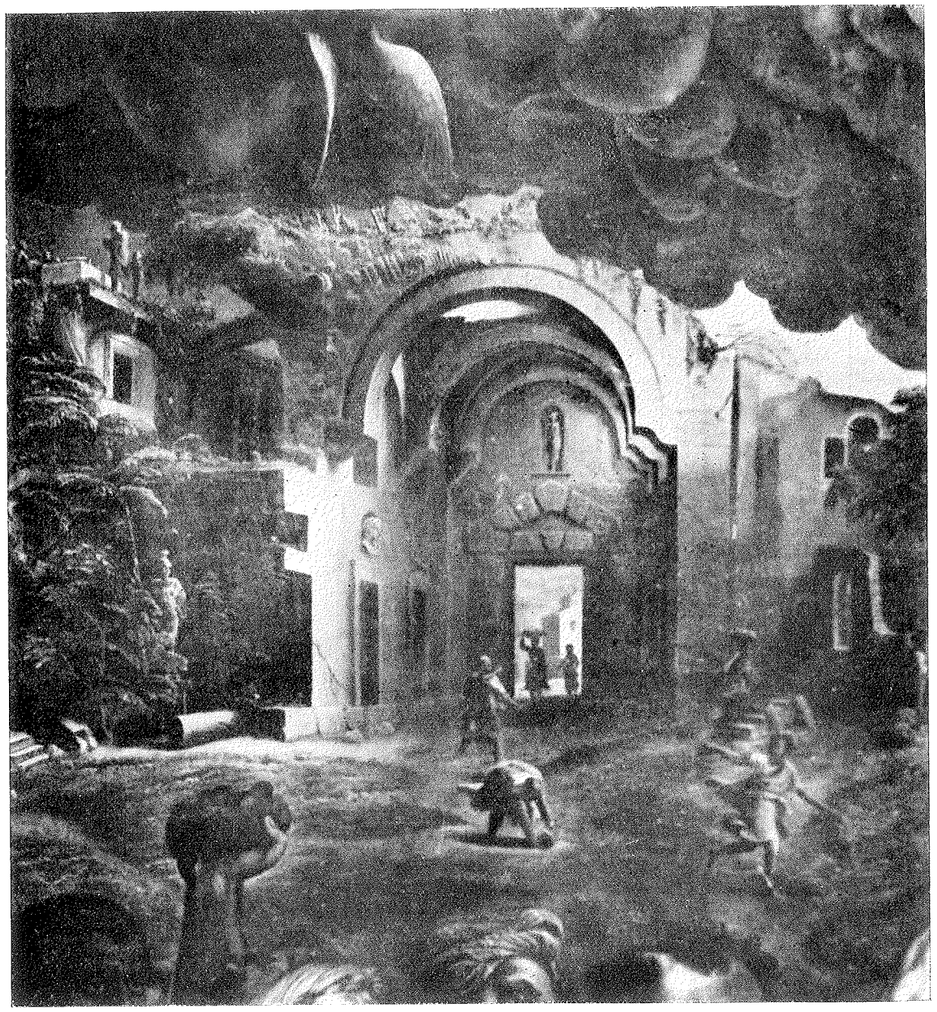


Fig. 37 - *Giulio Romano* *Genova - S. Stefano: Particolare della Lapidazione di S. Stefano*

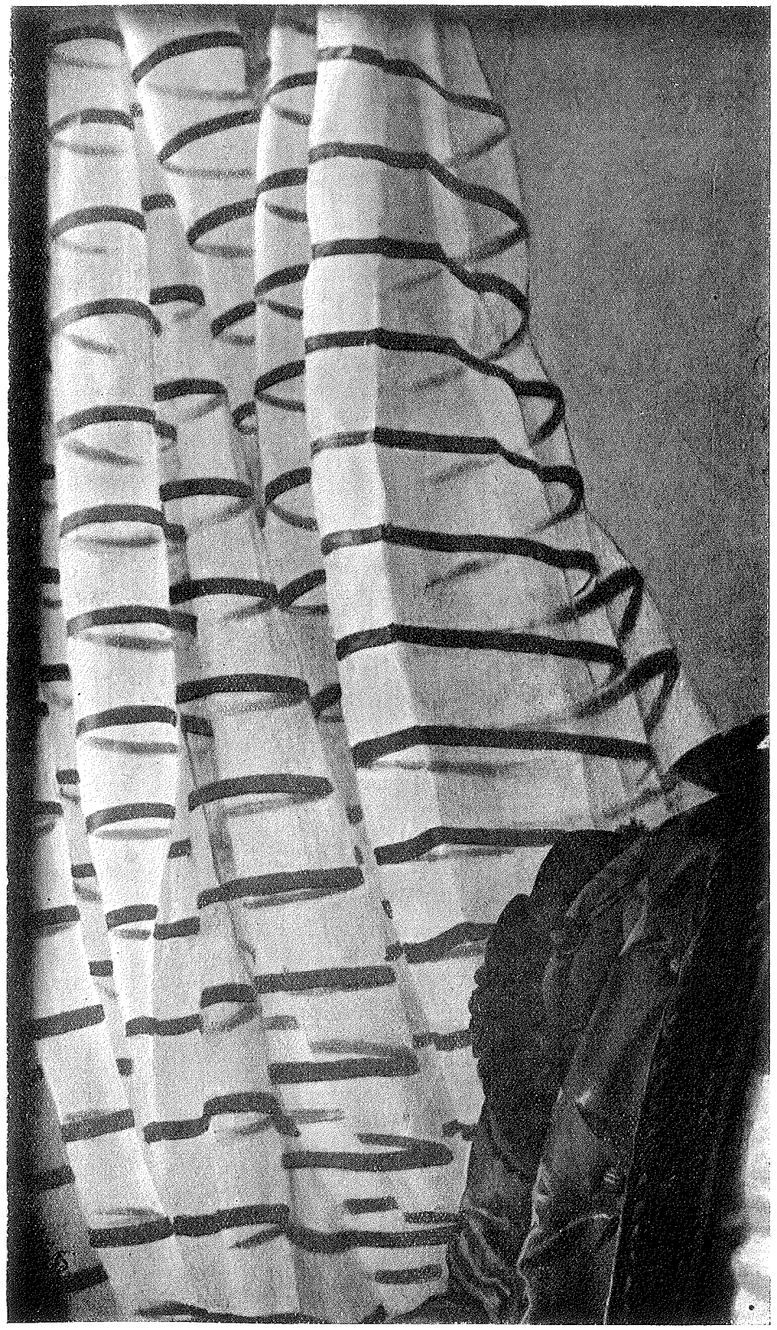


Fig. 38 - *Bronzino - Torino -. Pinacoteca: Particolare del Ritratto di Elenora di Toledo*

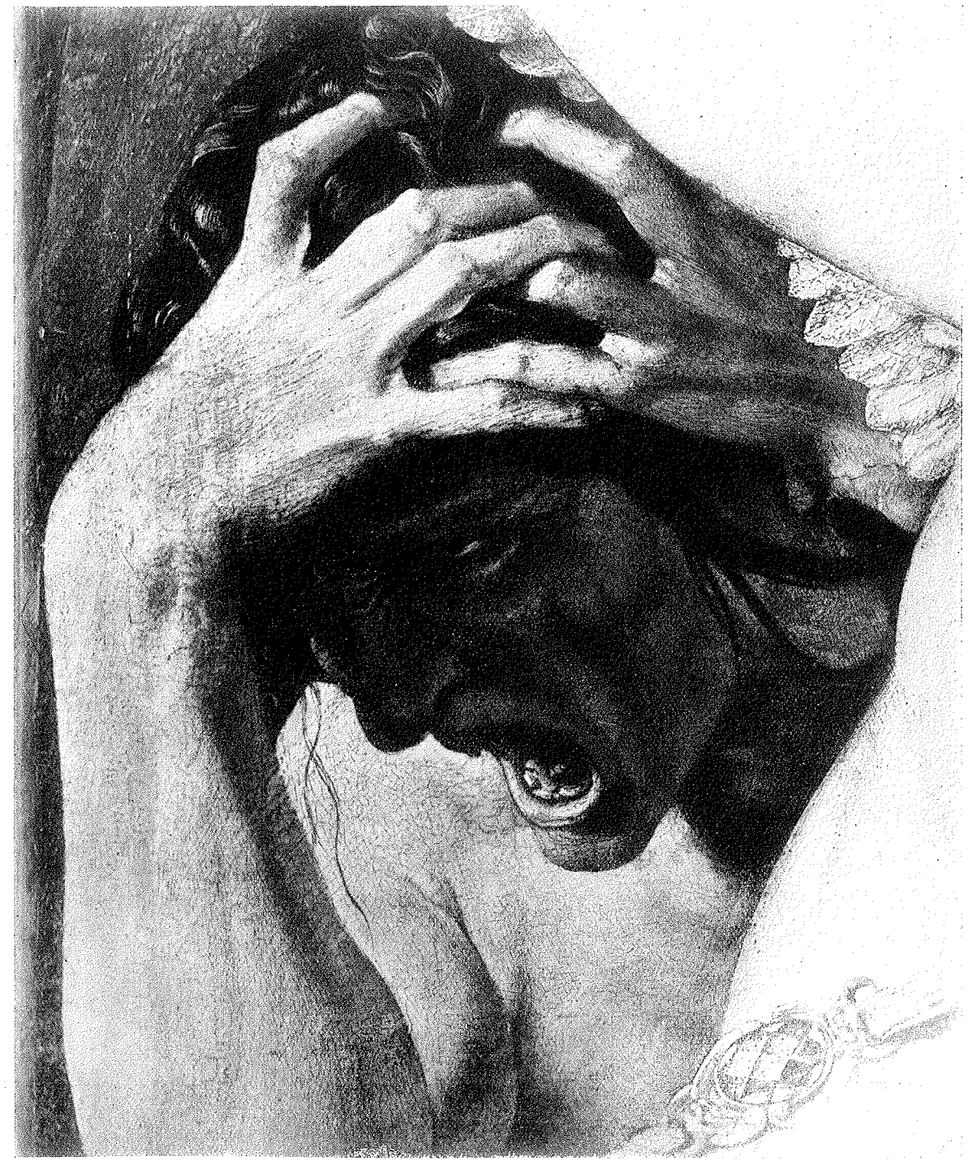


Fig. 39 - *Bronzino* *Londra: National Gallery - Particolare dell'Allegoria*



FIG. 40 - *Napoli: Pinacoteca*

Particolare della Venere e Amore



FIG. 41 - *Bronzino*

Londra: National Gallery - Particolare dell'Allegoria

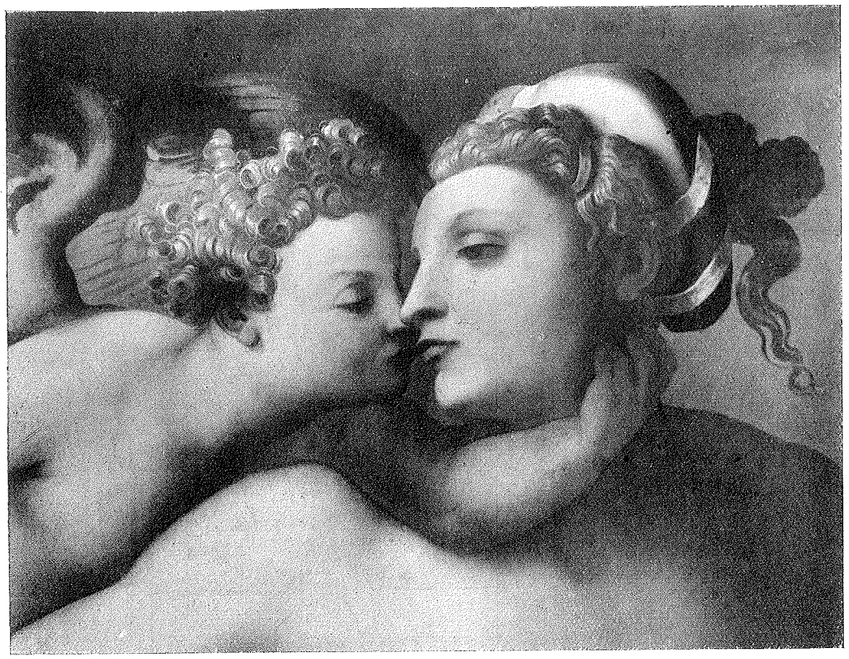


Fig. 42 - *Napoli: Pinacoteca* *Particolare della Venere e Cupido*

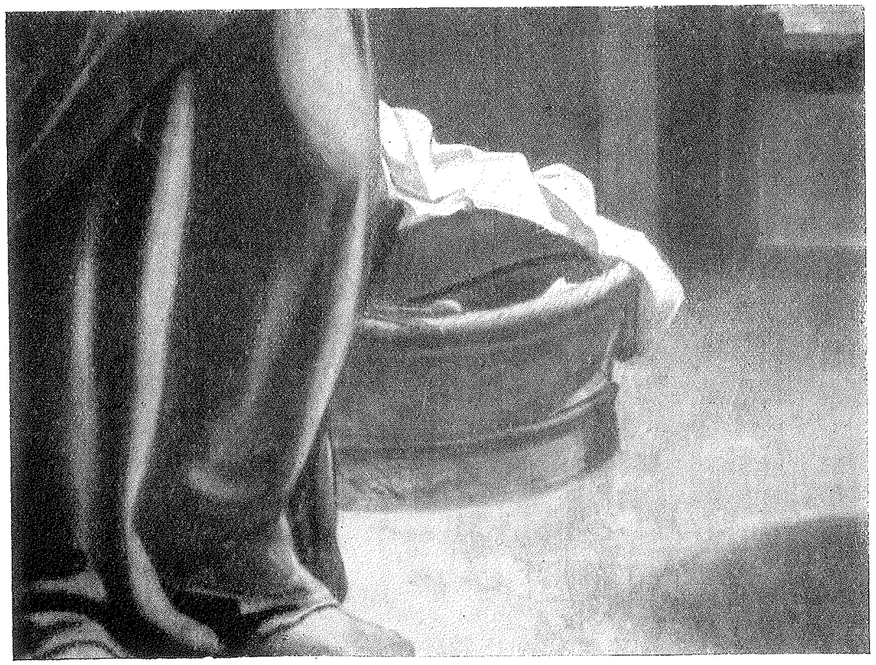


Fig. 43 - *Santi di Tito* *Firenze: S. Croce - Particolare dell'Annunciazione*

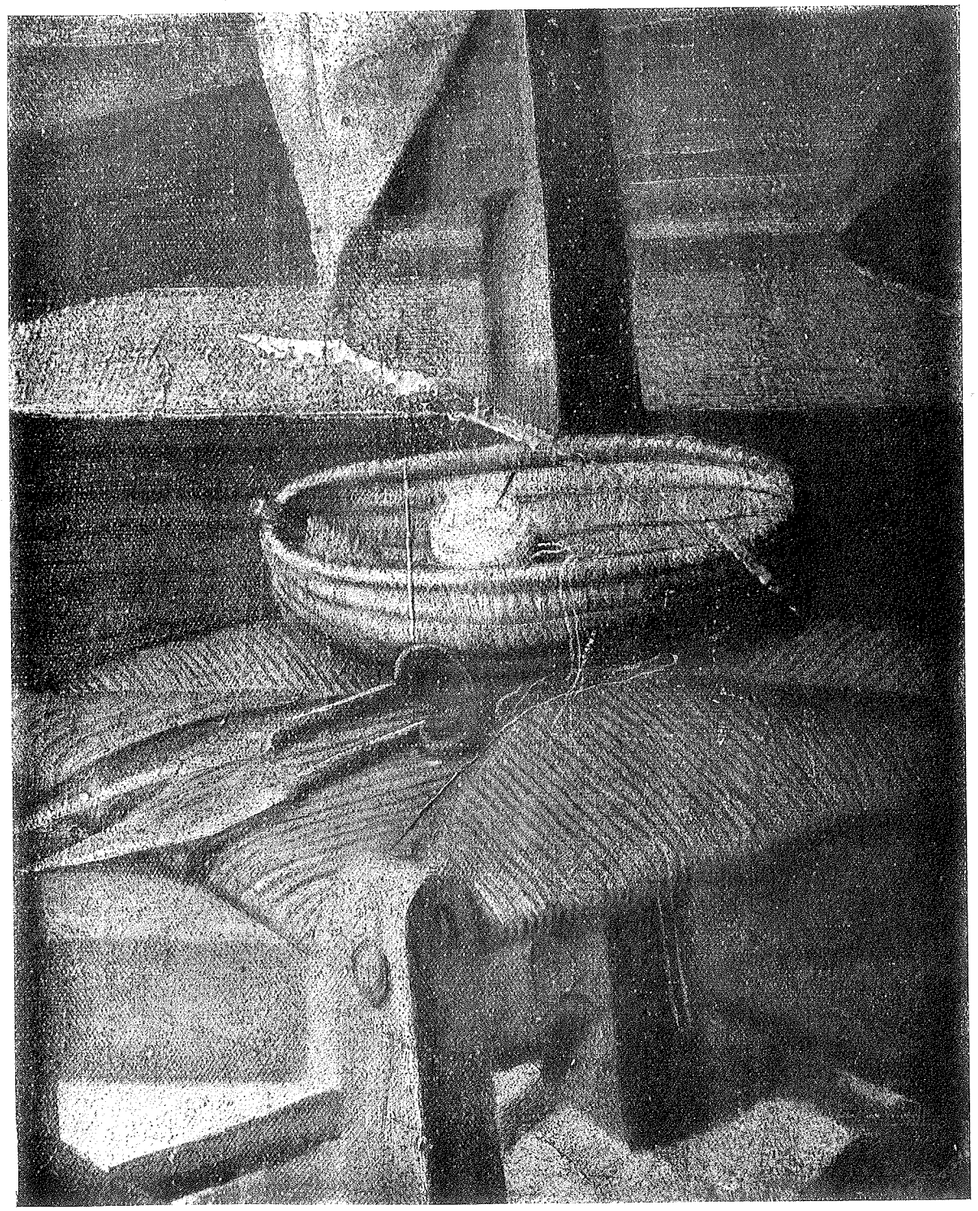


Fig. 44 - *Niccolò Circignani* *Città di Castello: Particolare dell'Annunciazione*



FIG. 45 - *Parmigianino* *Firenze: Uffizi - Particolare della « Madonna dal collo lungo »*



FIG. 46 - *Parmigianino* *Firenze: Uffizi - Particolare della « Madonna dal collo lungo »*

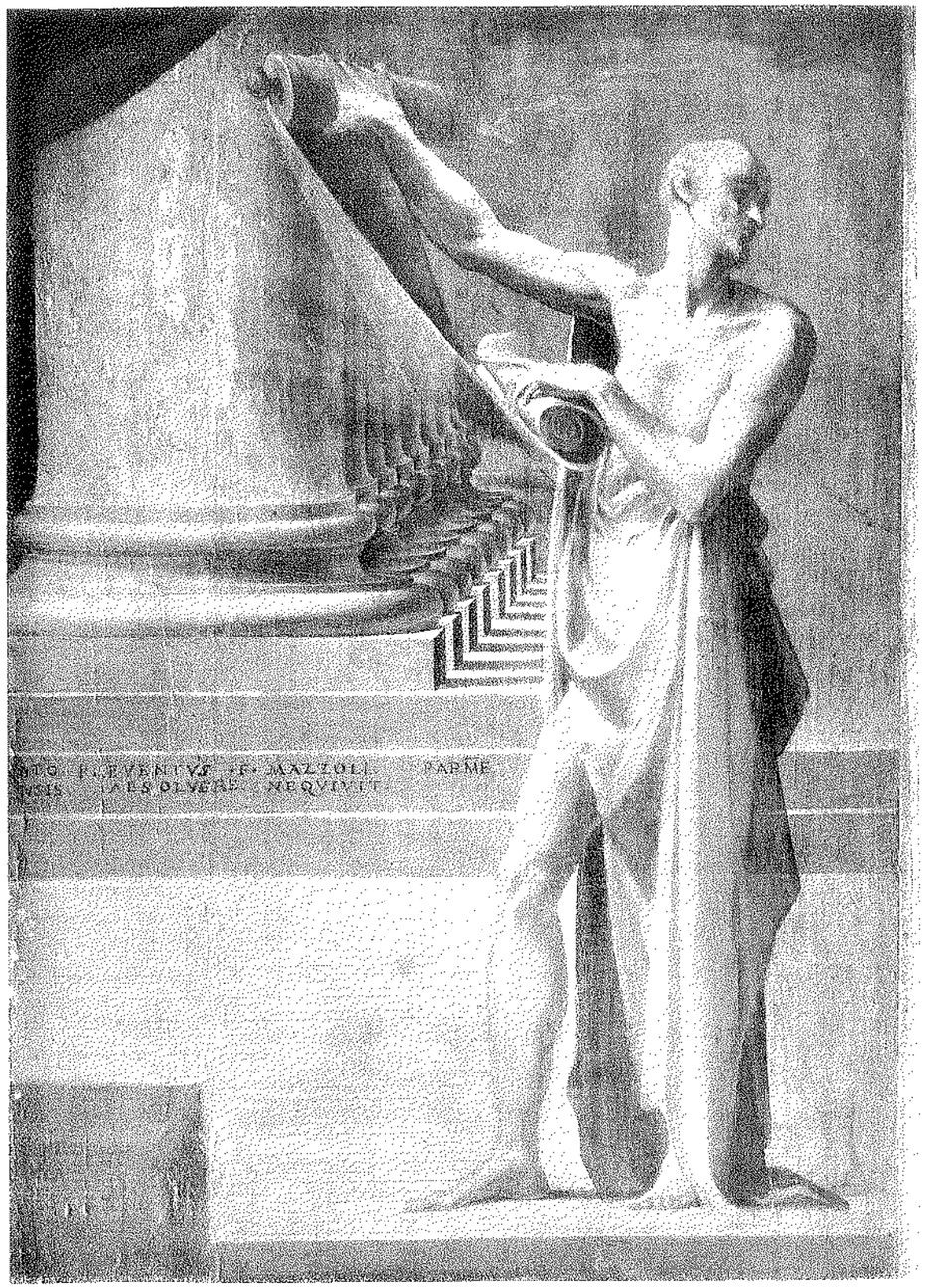


FIG. 47 - *Parmigianino* *Firenze: Uffizi - Particolare della « Madonna dal collo lungo »*



Firenze: Uffizi - Particolare della « Madonna dal collo lungo »

FIG. 48 - *Parmigianino*

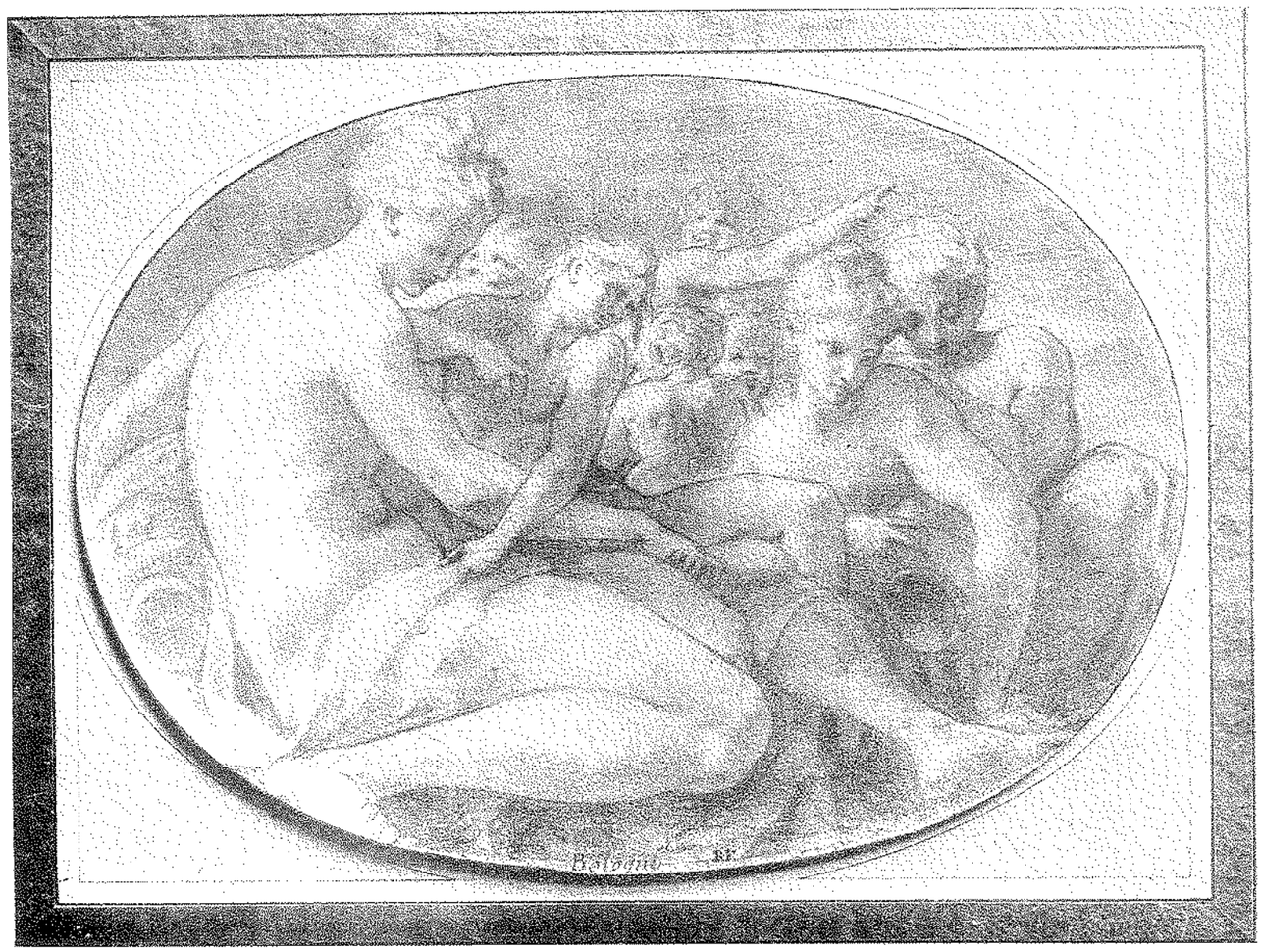
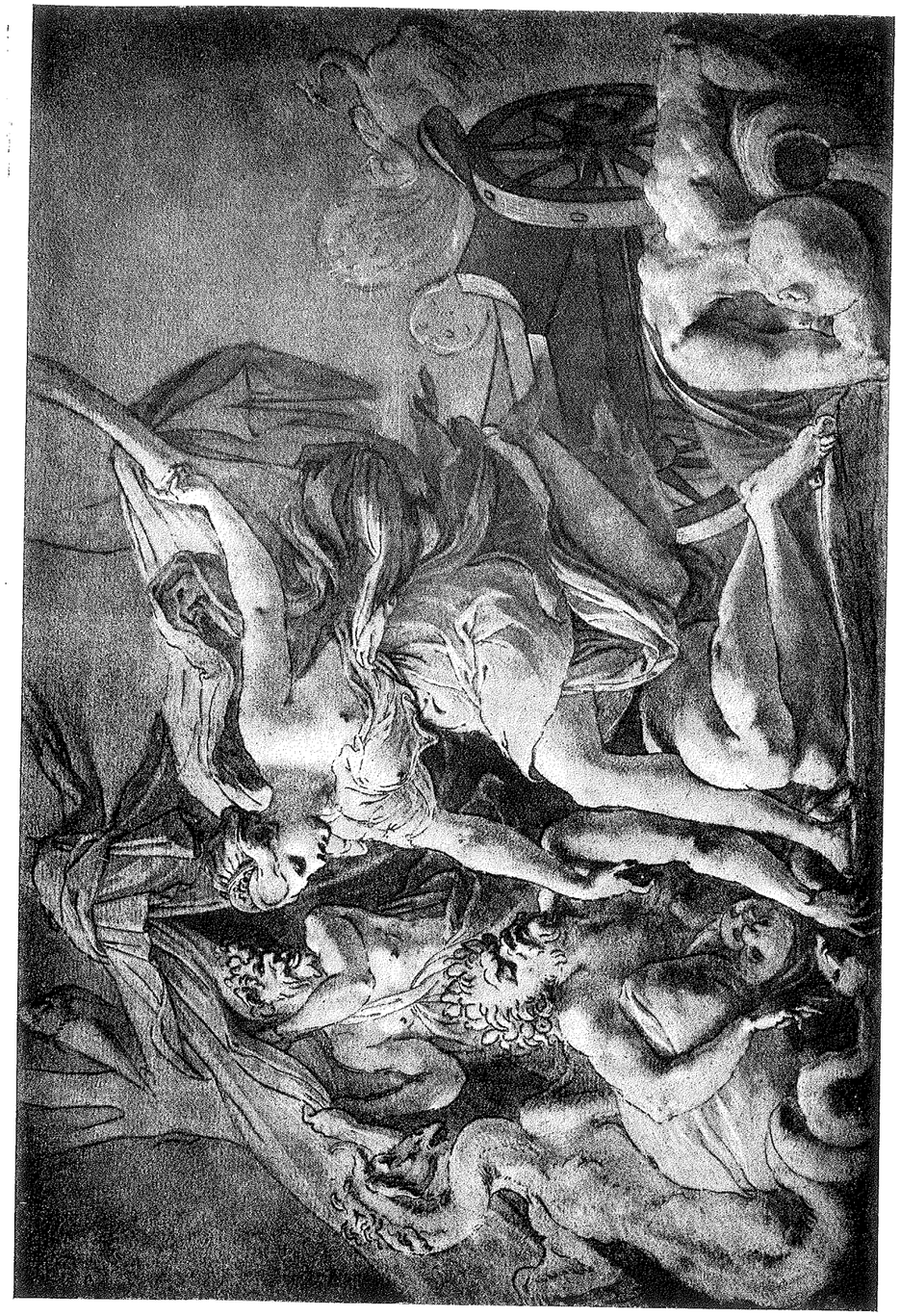


Fig. 49 - *Primaticcio* *Parigi: Louvre - Disegno*



Fig. 50 - *Primaticcio* *Parigi: Louvre - Disegno*



Firenze: Uffizi - Disegno

FIG. 51 - *Primaticcio*

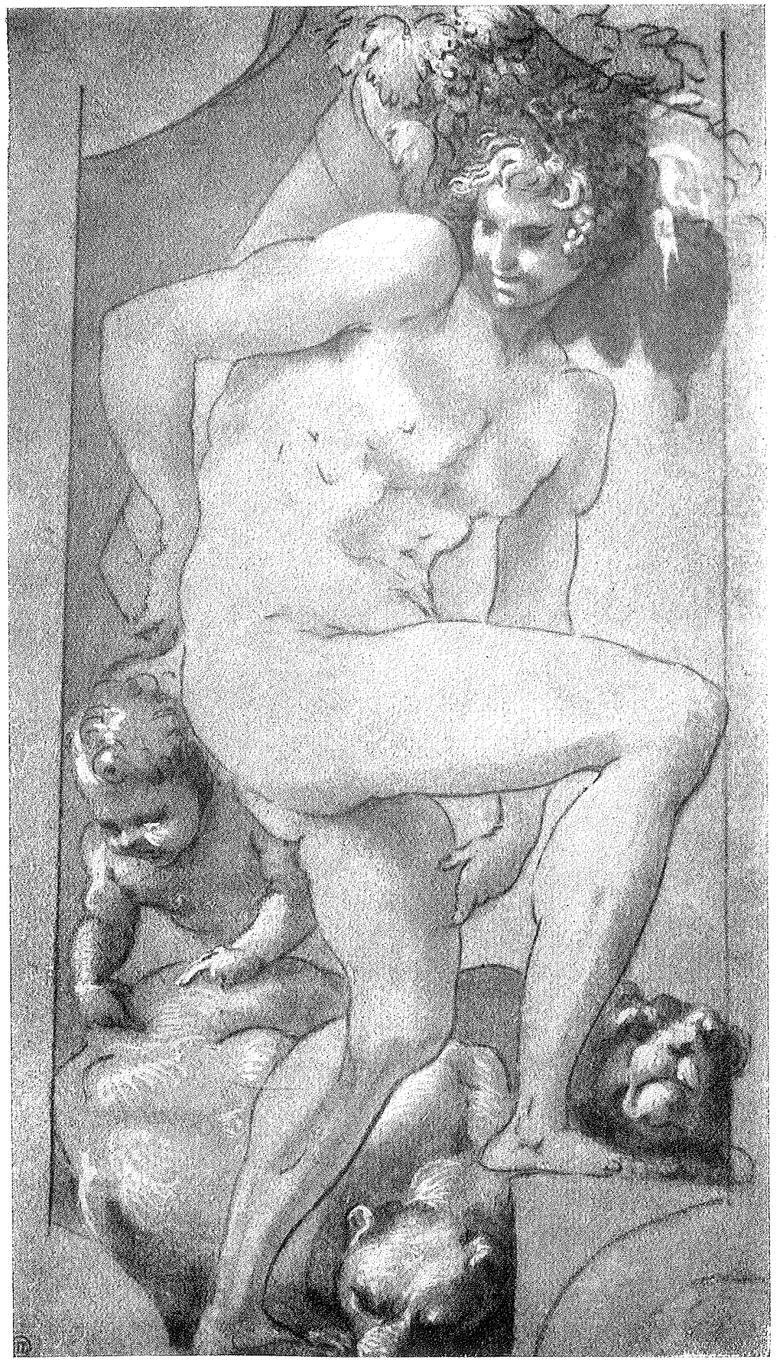


FIG. 52 - *Primaticcio*

Parigi Coll. Armand - Disegno

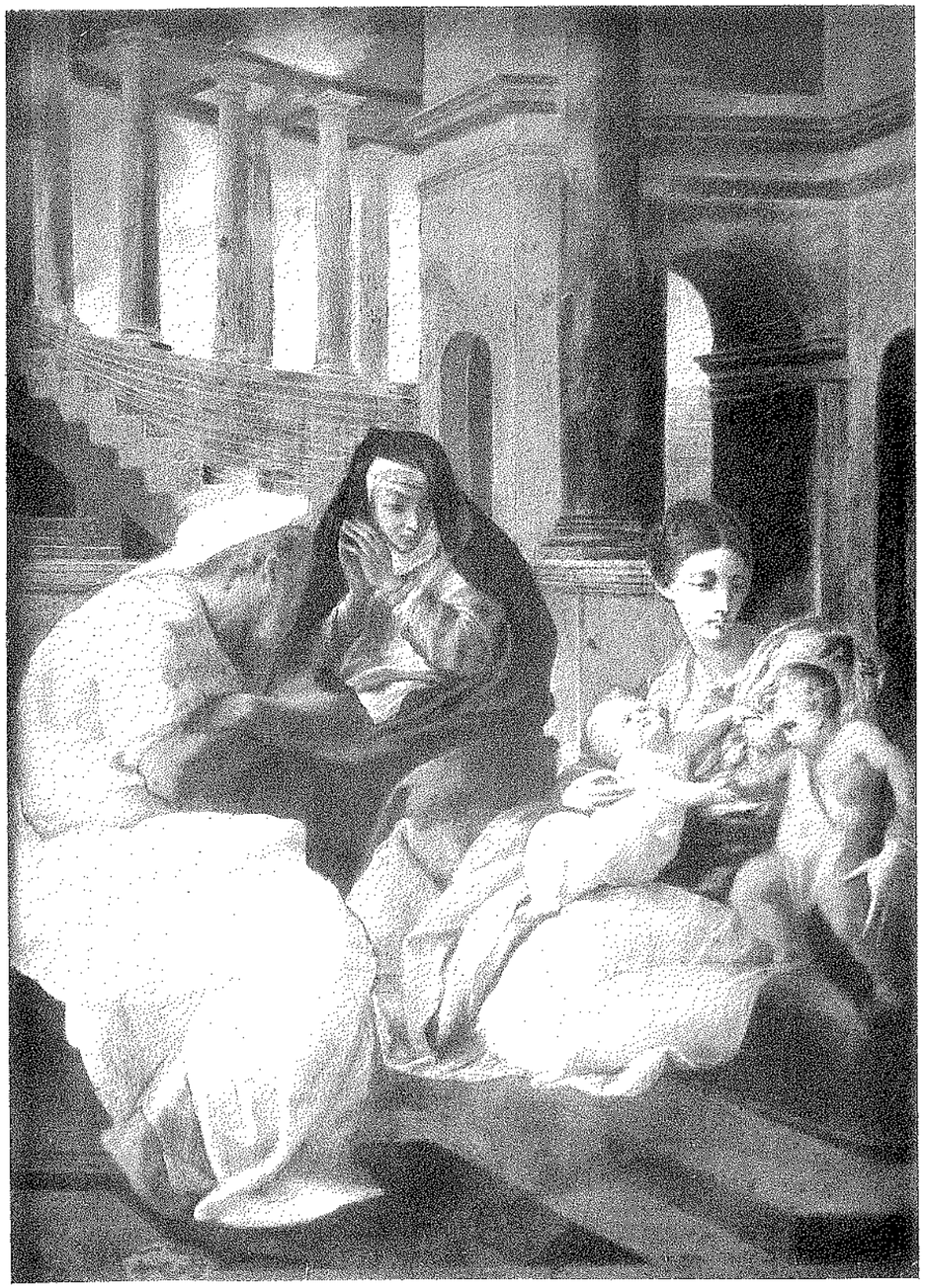


Fig. 53 - *Primaticcio* (?) *Leningrado: Ermitage - Sacra Famiglia*



Fig. 54 - *Primaticcio* *Firenze: Uffizi - Disegno*

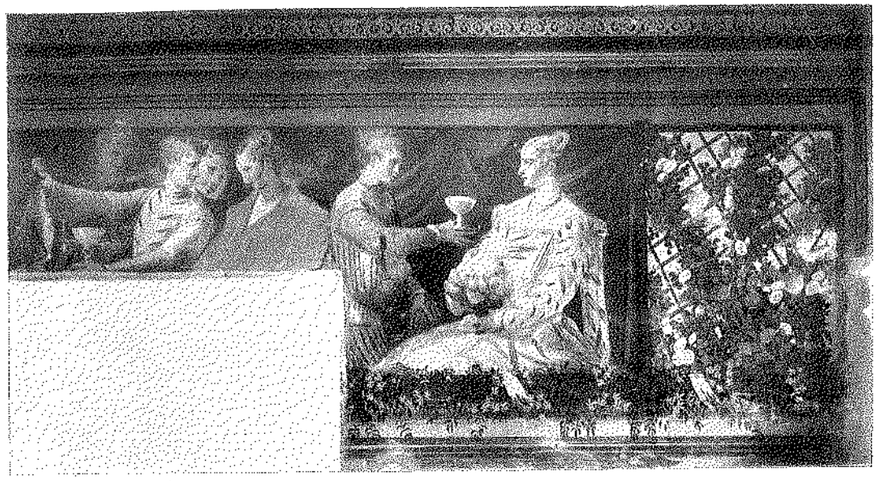


Fig. 55 - *Niccolò dell'Abate* *Bologna: Palazzo Poggi*

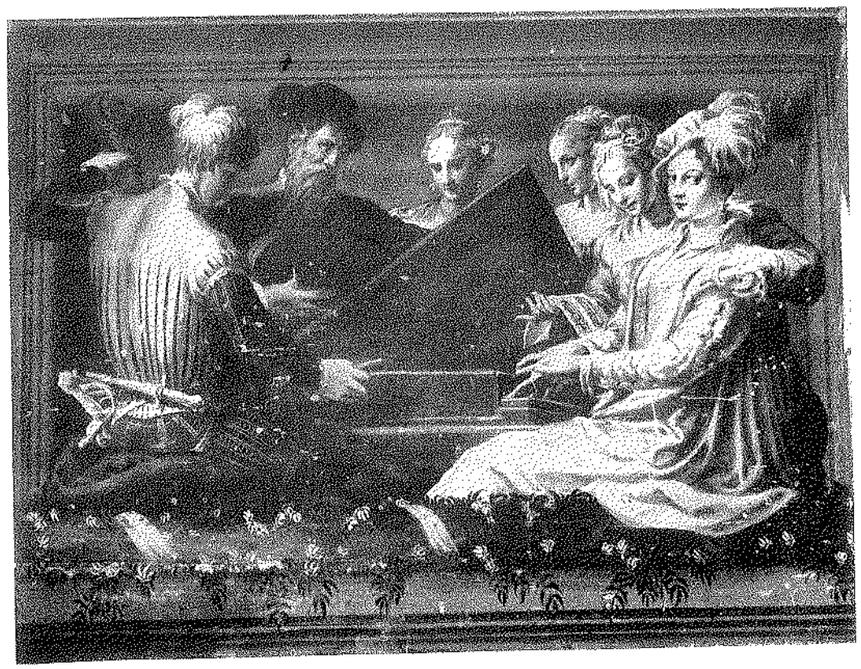


Fig. 56 - *Niccolò dell'Abate* *Bologna: Palazzo Poggi*

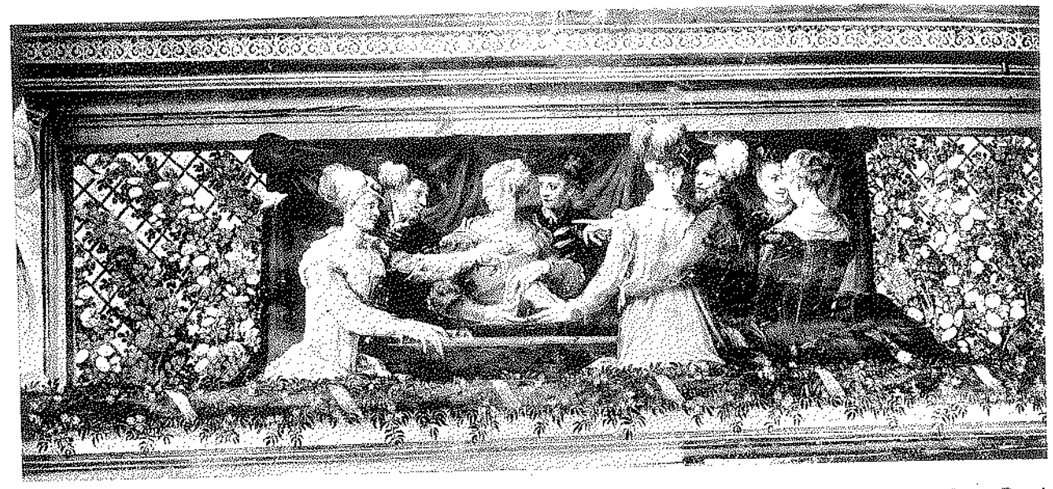


Fig. 57 - *Niccolò dell'Abate* *Bologna: Palazzo Poggi*



Fig. 58 - *Niccolò dell'Abate* *Bologna: Palazzo Poggi*



FIG. 59 - *Niccolò dell'Abate* *Parigi: Louvre - Disegno*



FIG. 60 - *Niccolò dell'Abate* *Parigi: Louvre - Disegno*

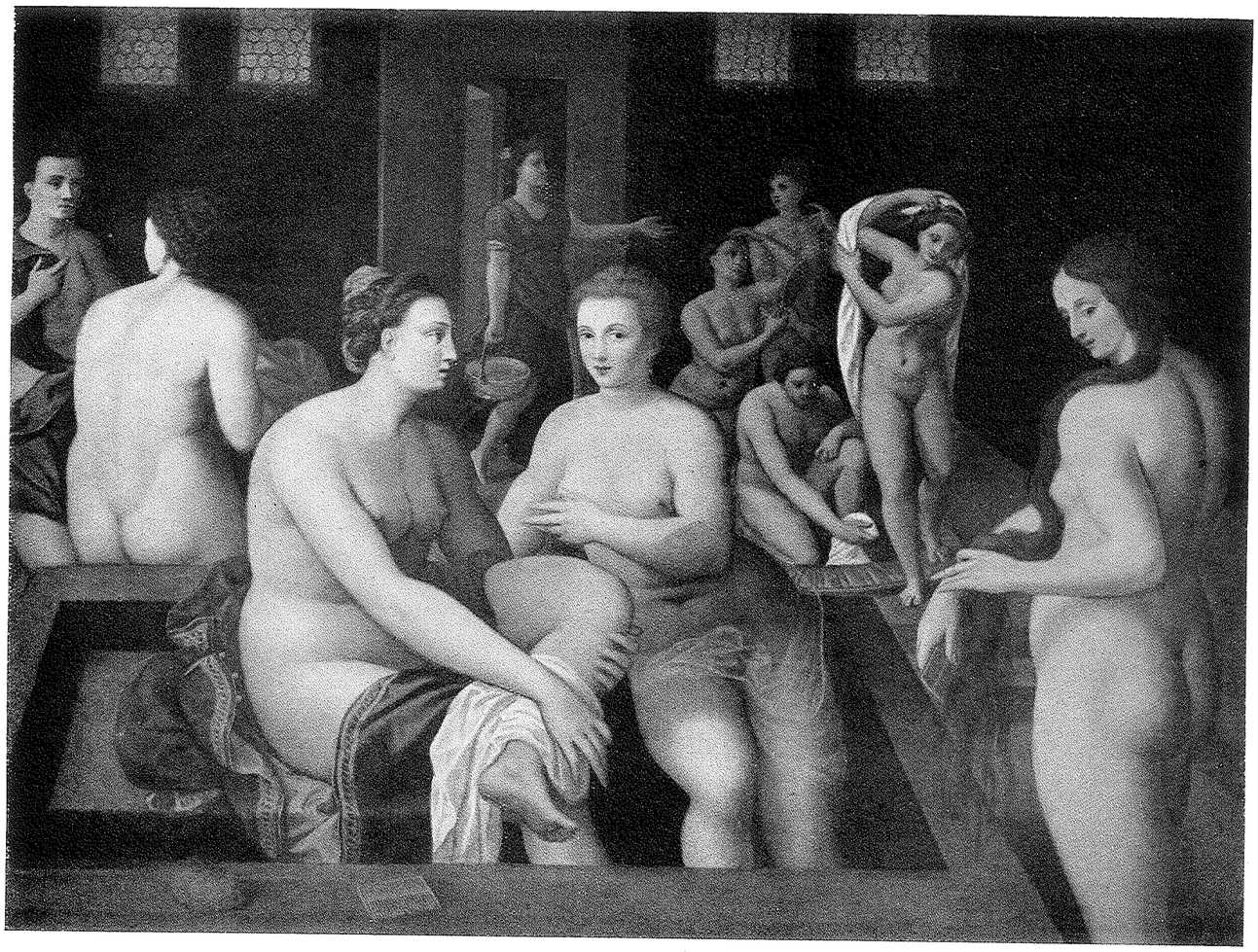


Fig. 61 - *Scuola di Fontainebleau* *Parigi Coll. Montbrison - Tepidarium*



Fig. 62 - *Scuola di Fontaneibleau* *Parigi Coll. Wildenstein - Venere e Amore*

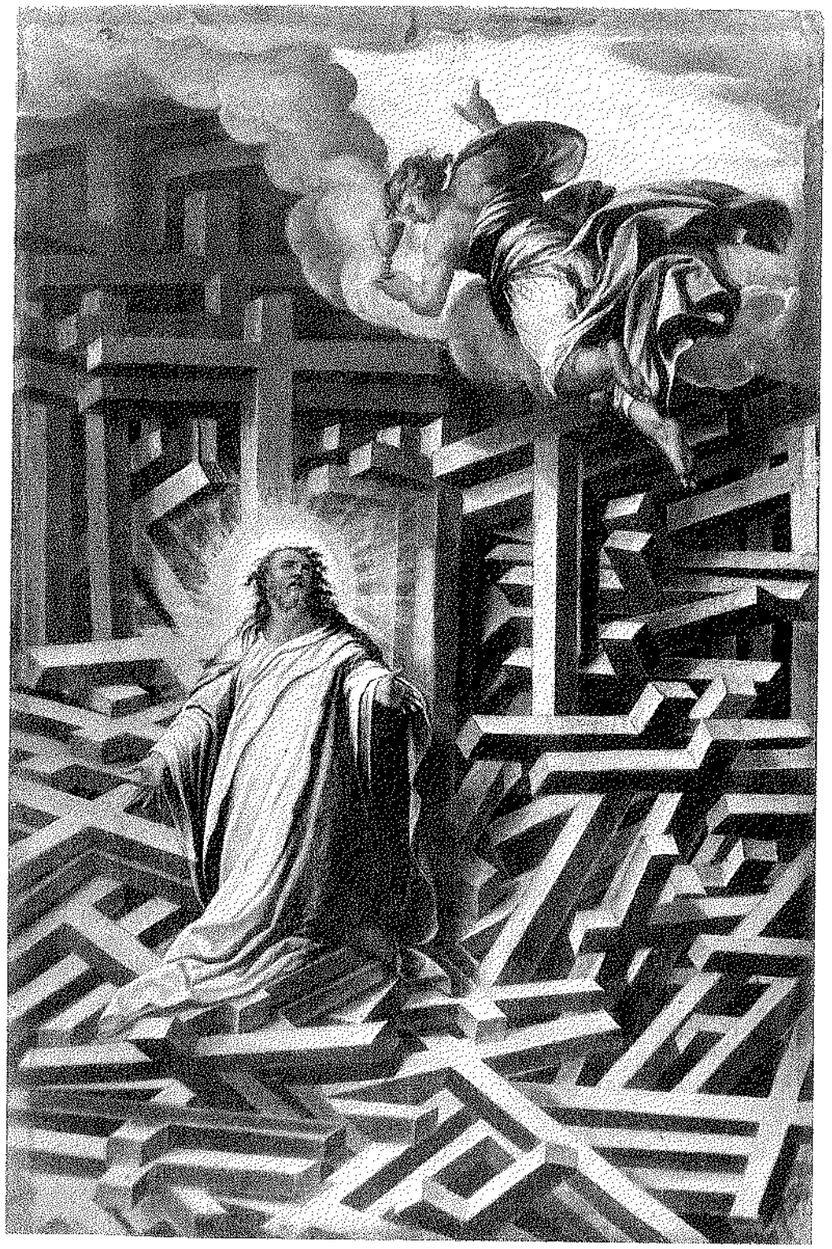


Fig. 63 - *Lelio Orsi* *Coll. privata - Soggetto sacro*



Fig. 64 - *Lelio Orsi* *Modena: Estense - Martirio di S. Caterina*

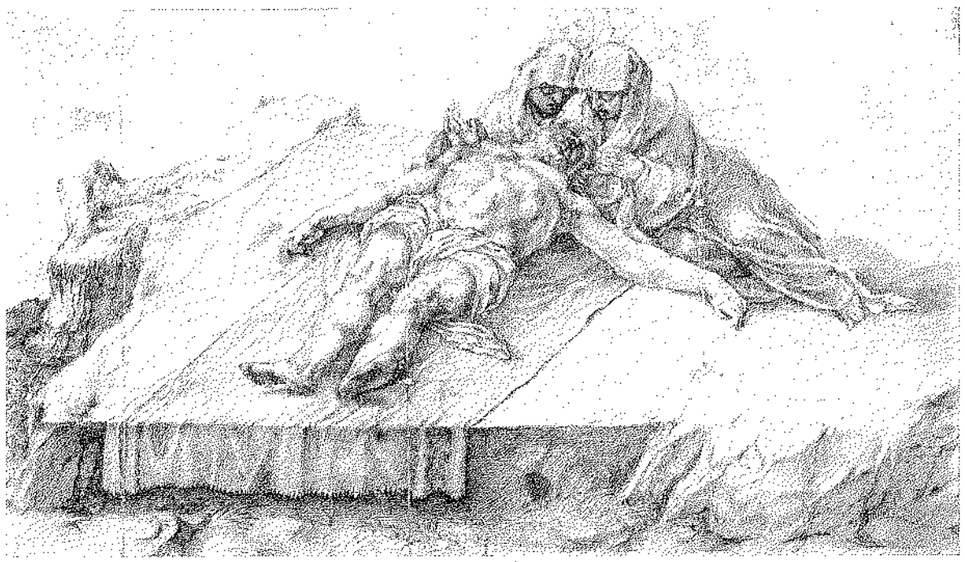


Fig. 65 - *Lelio Orsi* — *Firenze: Uffizi - Disegno*



Fig. 66 - *Lelio Orsi* — *Firenze: Uffizi - Disegno*

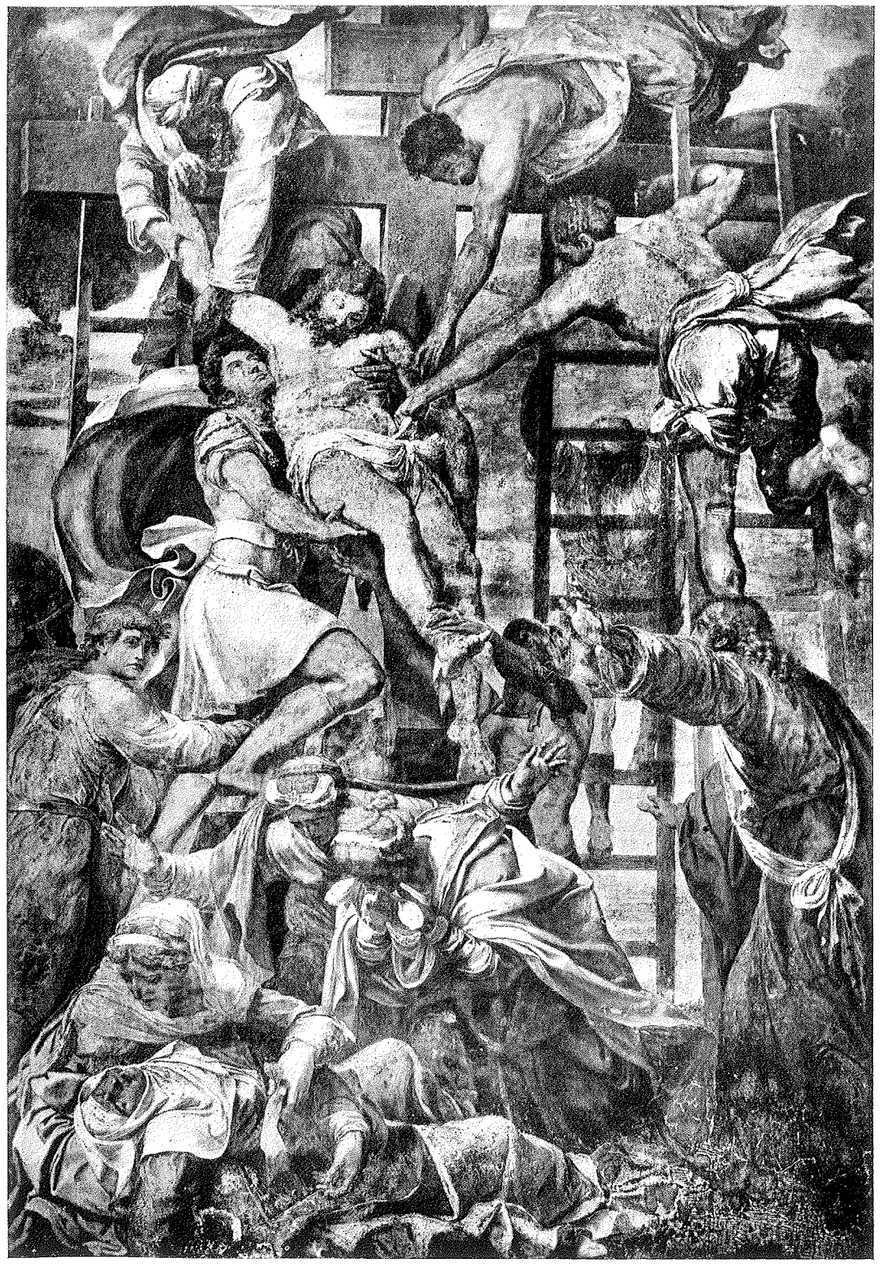
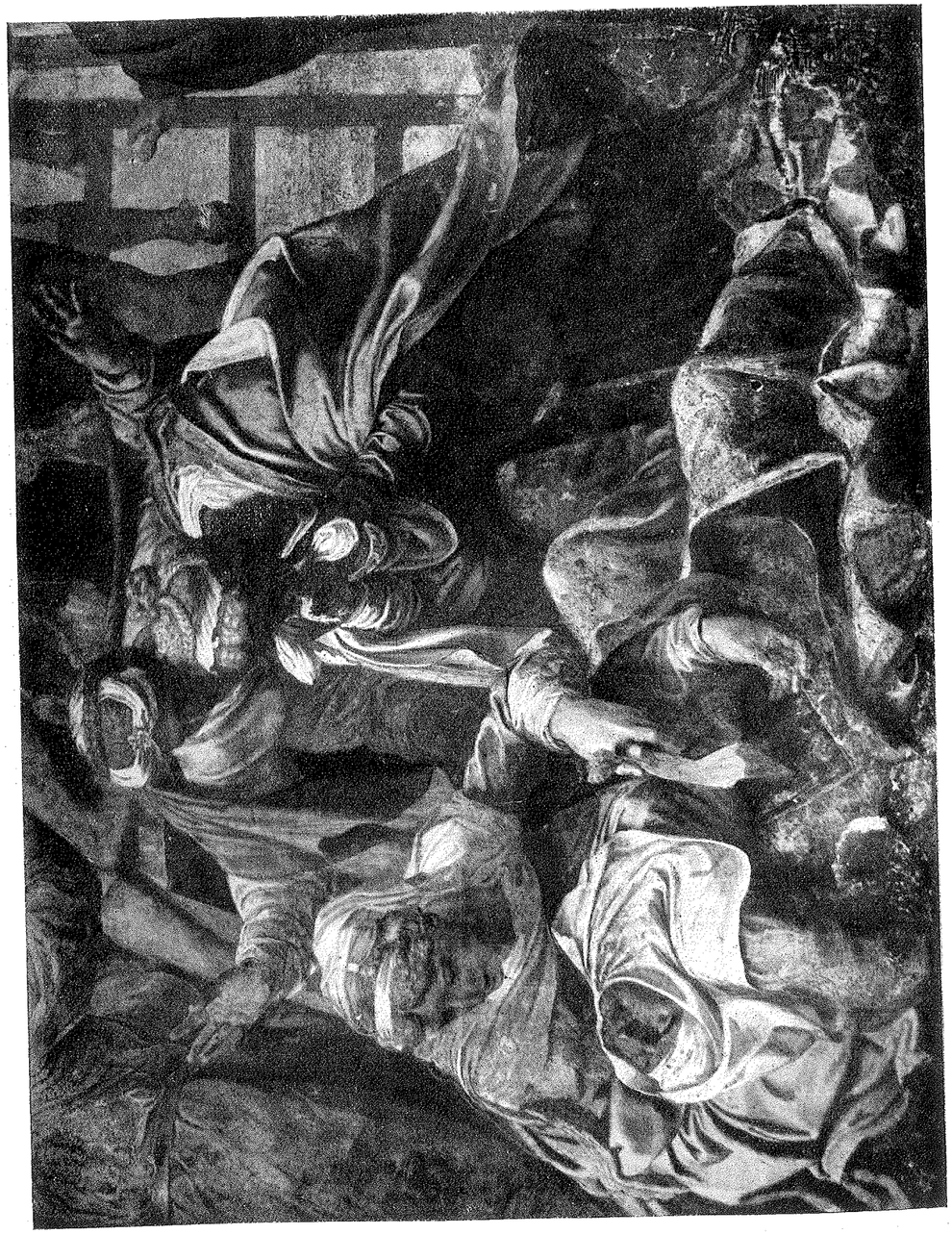


Fig. 67 - *Daniele da Volterra* *Roma: Trinità dei Monti - Deposizione*



Roma: Trinità dei Monti - Particolare della Deposizione

Fig. 68 - *Daniele da Volterra*



FIG. 69 - *Daniele da Volterra* *Siena: Coll. Pannocchieschi - Sacra famiglia*

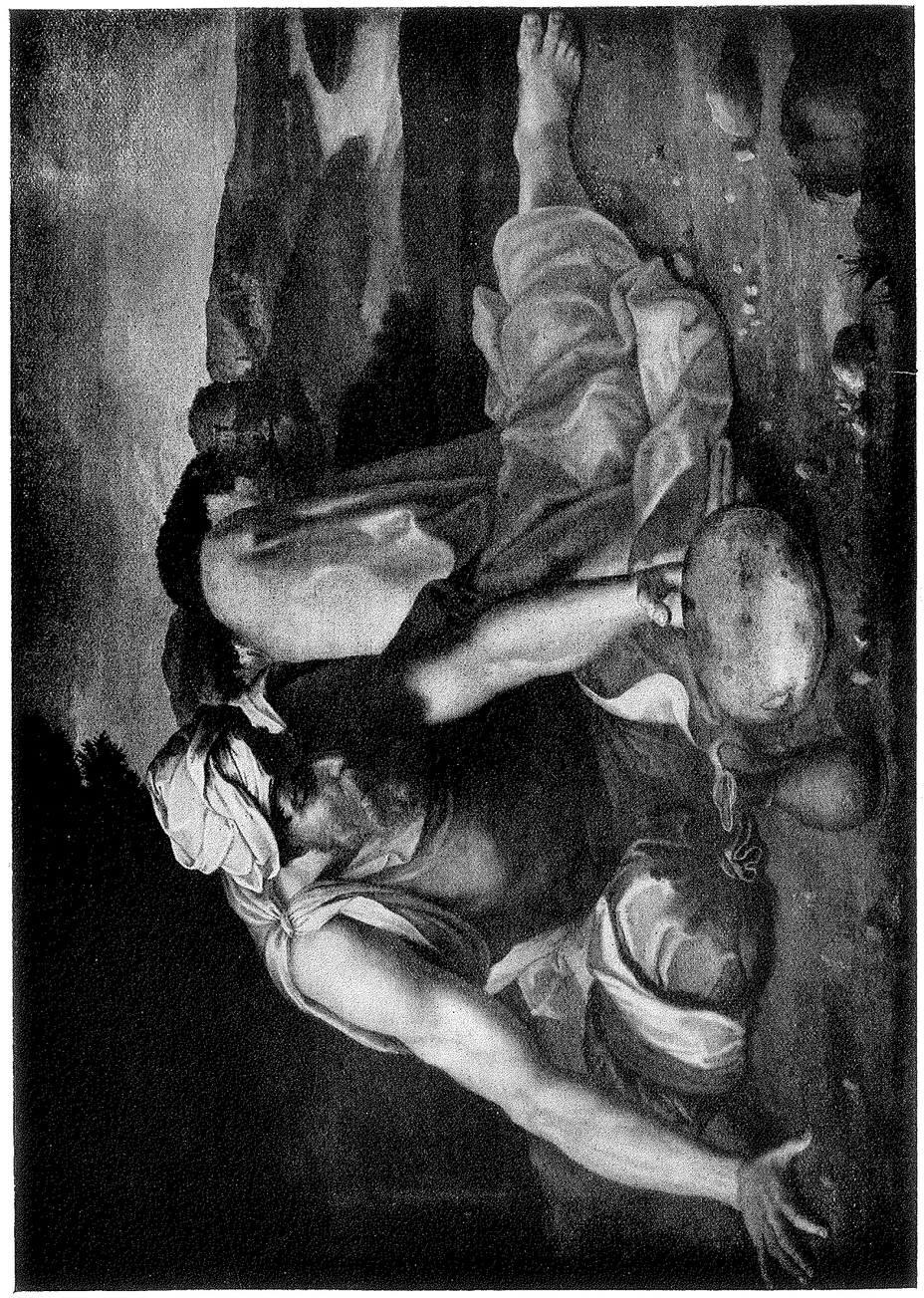


FIG. 70 - *Daniele da Volterra* *Siena: Coll. Pannocchieschi - Elia*

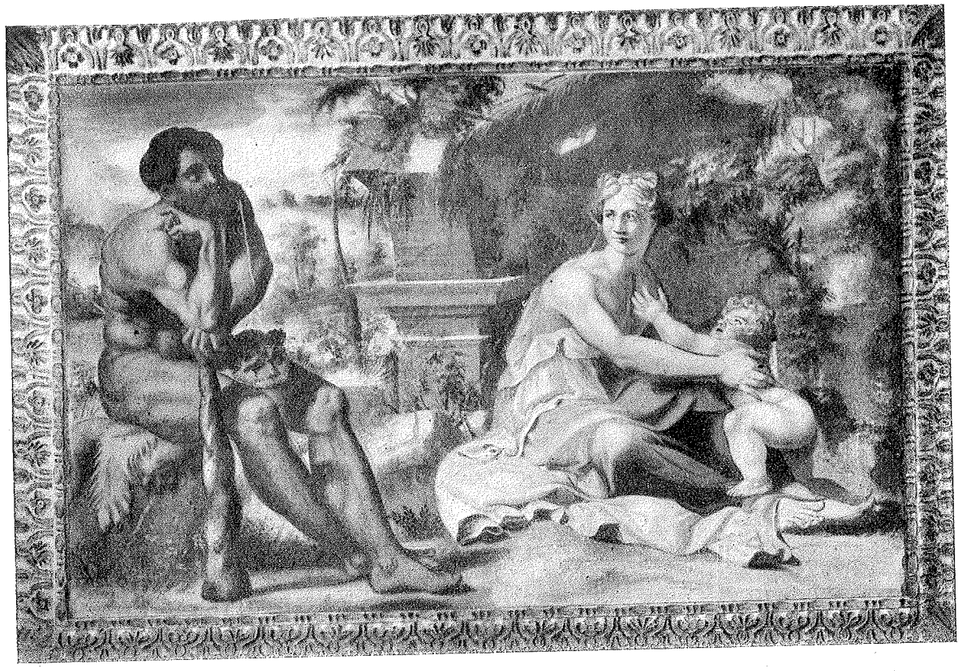




FIG. 71-72 - *Daniele da Volterra* *Particolari del fregio di palazzo Massimo*

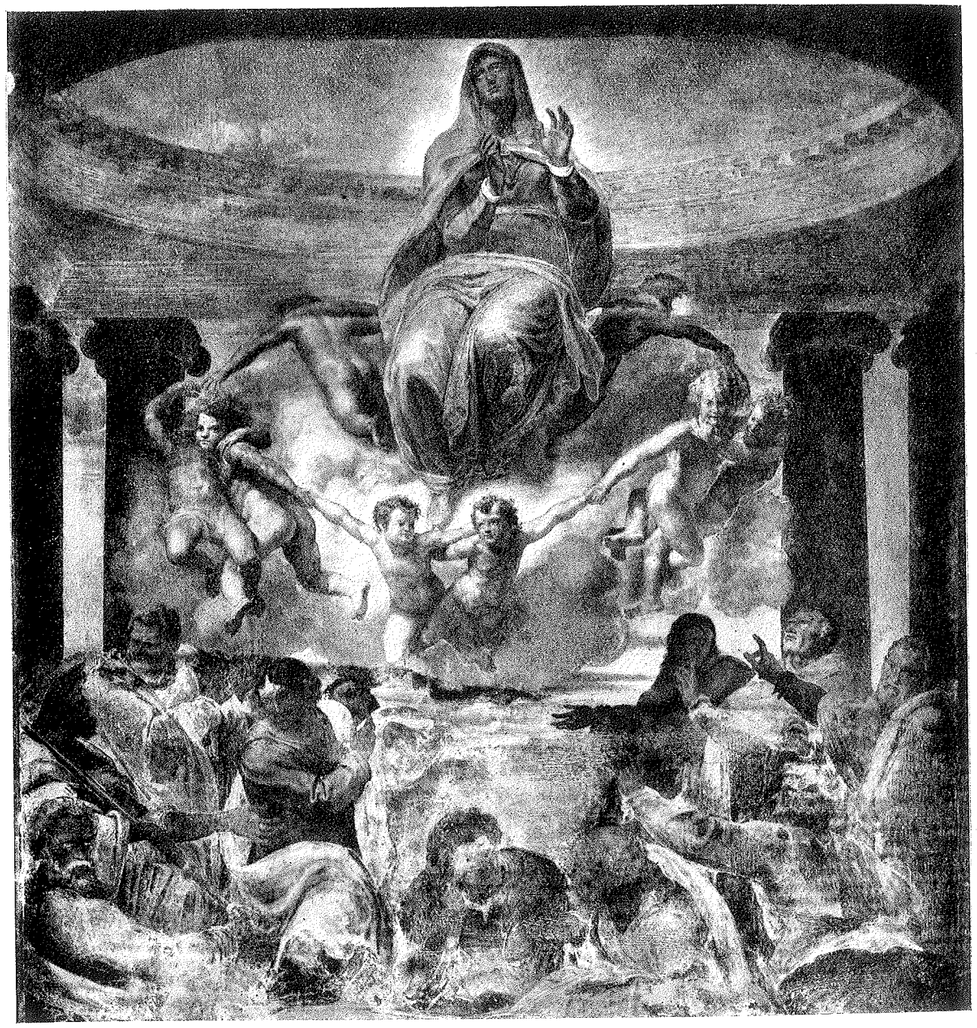


FIG. 73 - *Daniele da Volterra* *Roma: Trinità dei Monti - Assunzione*

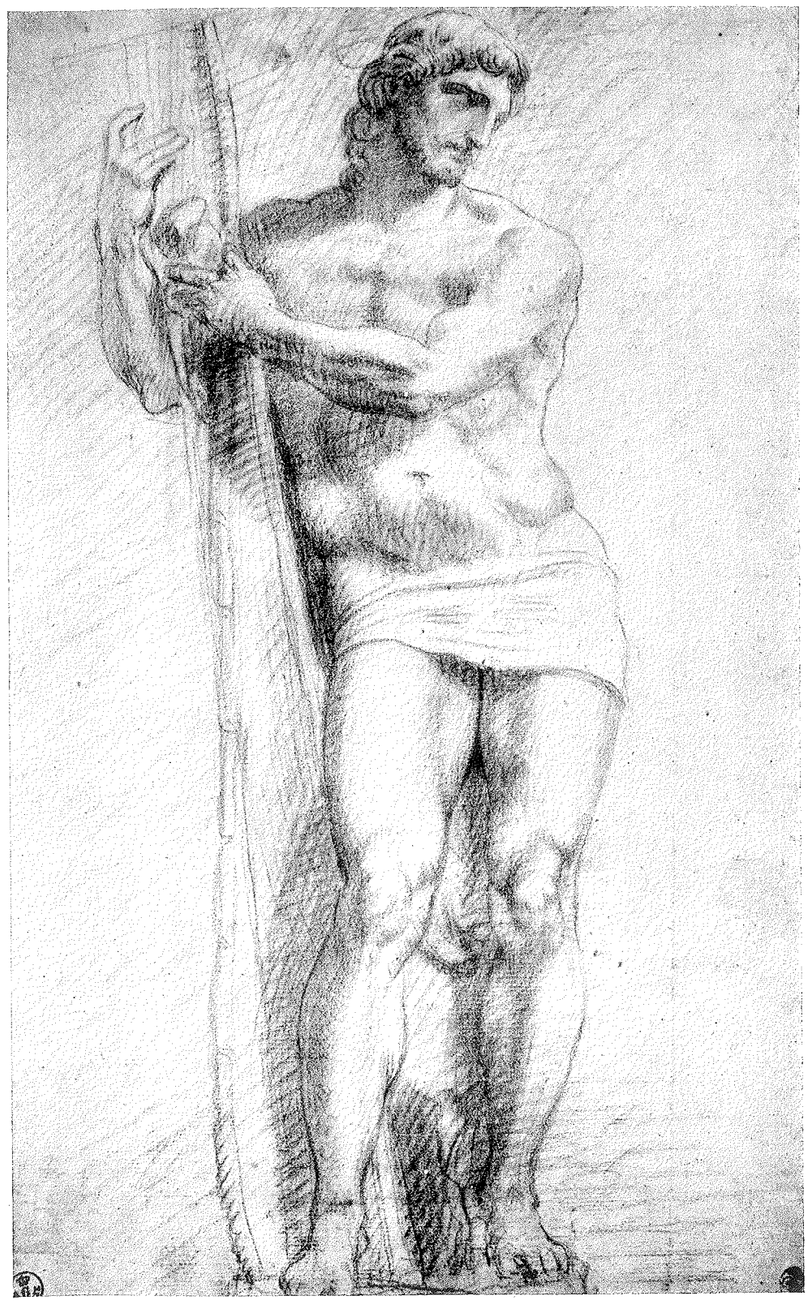


Fig. 74 - *Daniele da Volterra* *Firenze: Uffizi - Disegno*



Fig. 75 - *Daniele da Volterra* *Firenze: Uffizi - Disegno*



Fig. 76 - *Jacopin del Conte* *Roma: Oratorio di S. Giovanni Decollato - Annuncio a Gioacchino*



Fig. 77 - *Jacopin del Conte* *Roma: Oratorio di S. Giovanni Decollato - Particolare della Deposizione*



FIG. 78 - *Jacopin del Conte* *Roma: Oratorio di S. Giovanni Decollato - Predica del Battista*

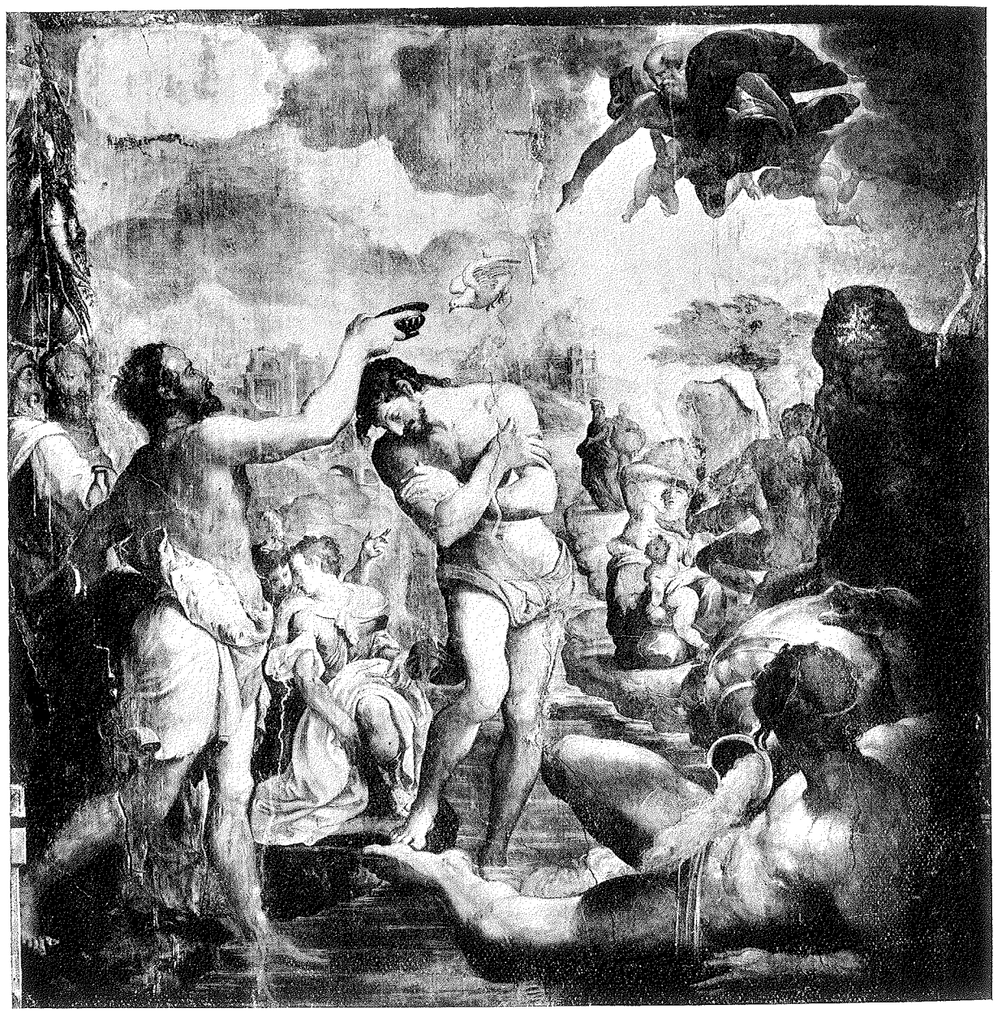


FIG. 79 - *Jacopin del Conte* *Roma: Oratorio di S. Giovanni Decollato - Il Battesimo di Cristo*

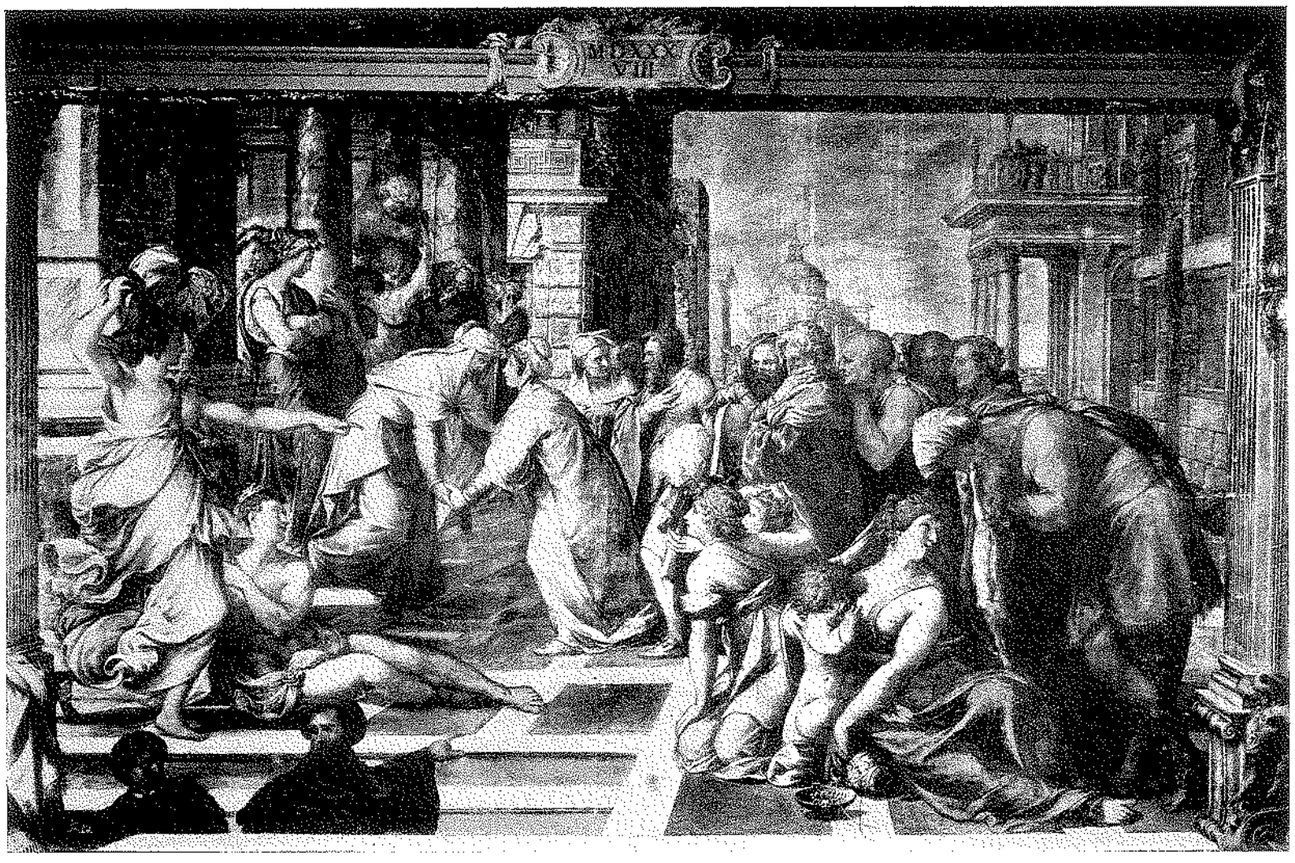


Fig. 80 - *Salviati*

Roma: Oratorio di S. Giovanni Decollato - Visitazione

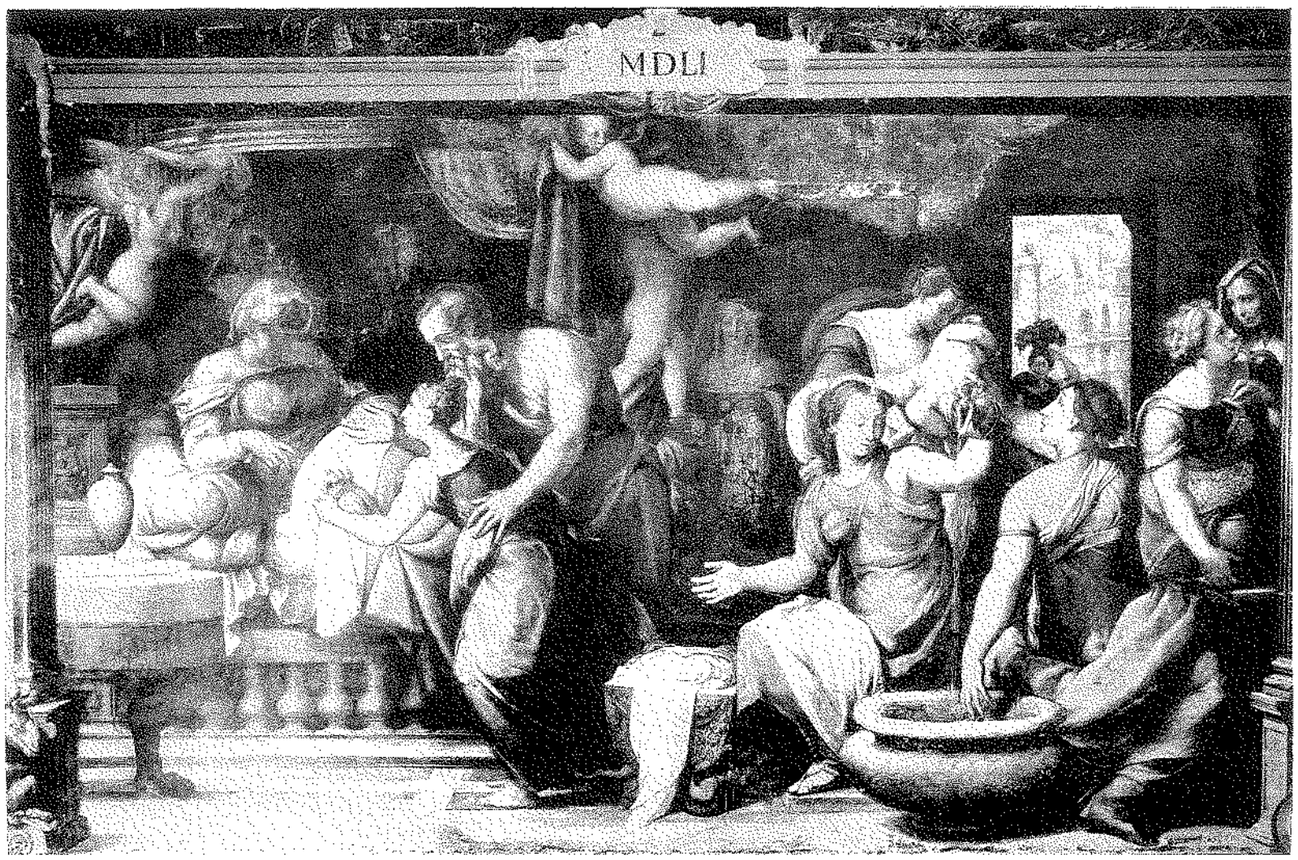


Fig. 81 - *Salviati*

Roma: Oratorio di S. Giovanni Decollato - Nascita del Battista



Fig. 82 - *Salviati* *Roma: Affresco a Palazzo Farnese*



Fig. 83 - *Salviati* *Roma: Palazzo Farnese - Lutero e il Cardinale Caetani*



FIG. 84 - *Salviati* *Roma: Palazzo Farnese - Paolo III*



Roma: Oratorio di S. Giovanni Decollato - L'arresto del Battista

FIG. 85 - *Battista Franco*



Fig. 86 - *Vasari*

Firenze: Studiolo - Perseo & Andromeda

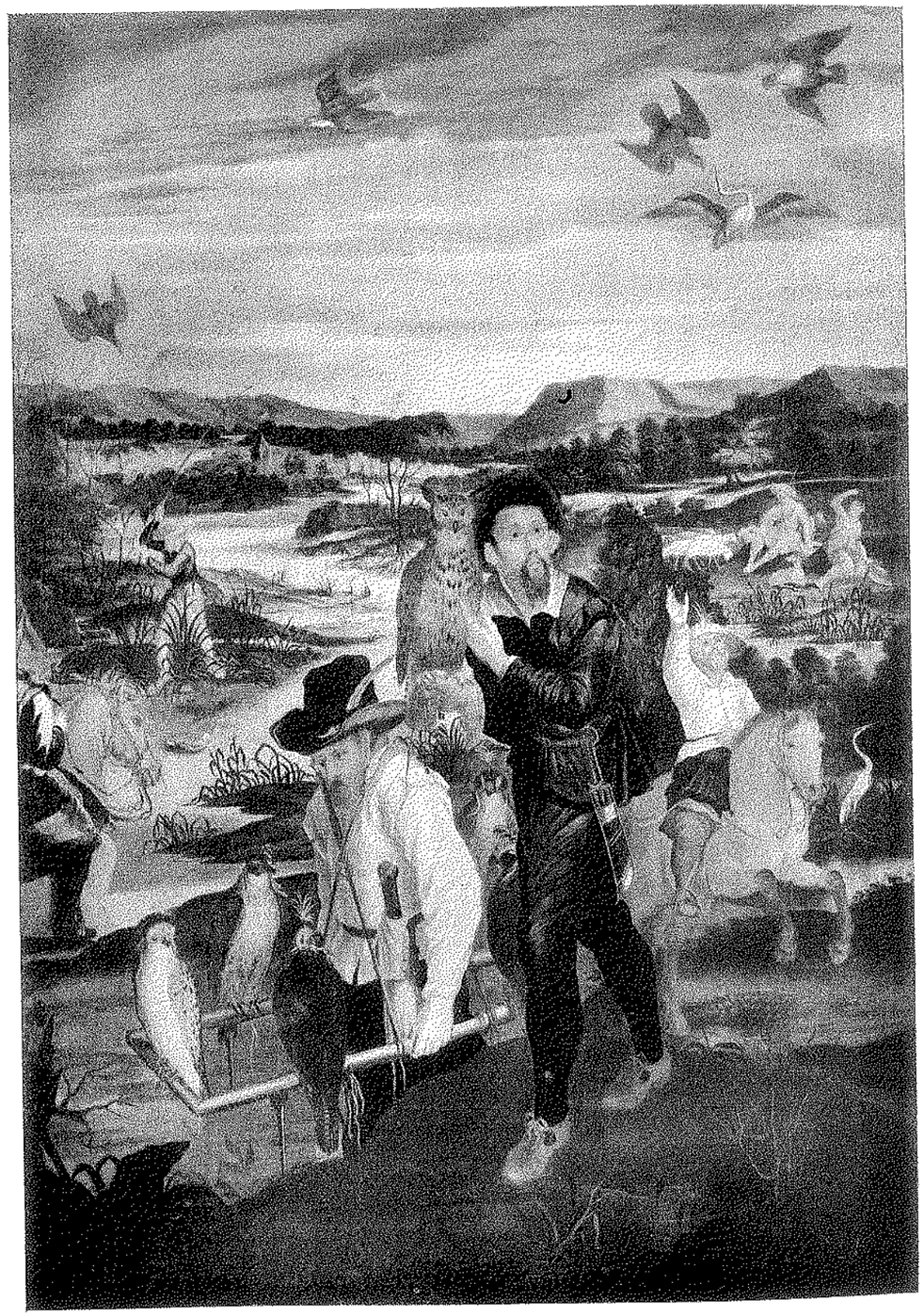


Fig. 87 - *Stradano*

Londra: Coll. privata - La caccia

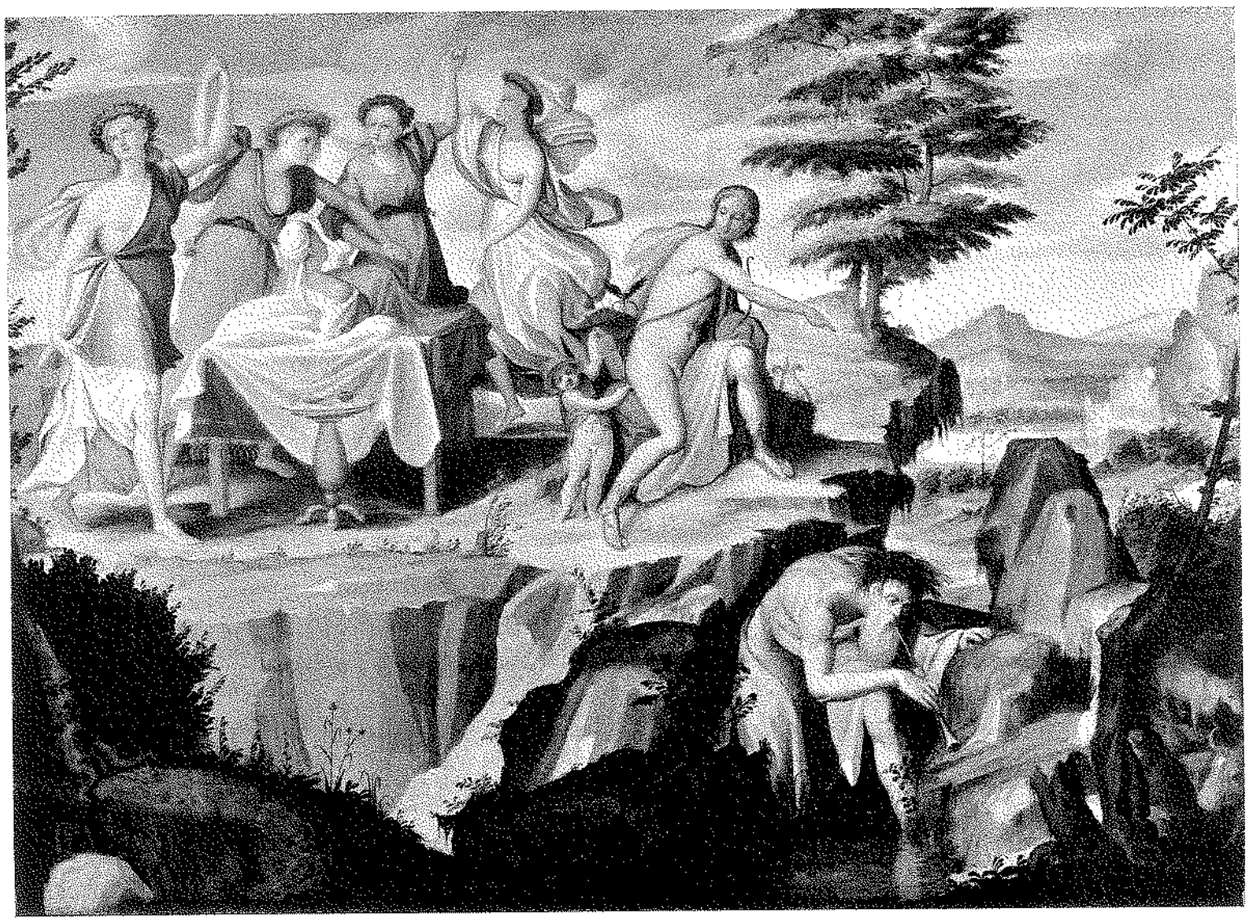


Fig. 88 - *Stradano (?)* *Roma: Coll. privata - Scena mitologica*



Fig. 89 - *Stradano (?)* *Roma: Coll. privata - Particolare della Scena mitologica*

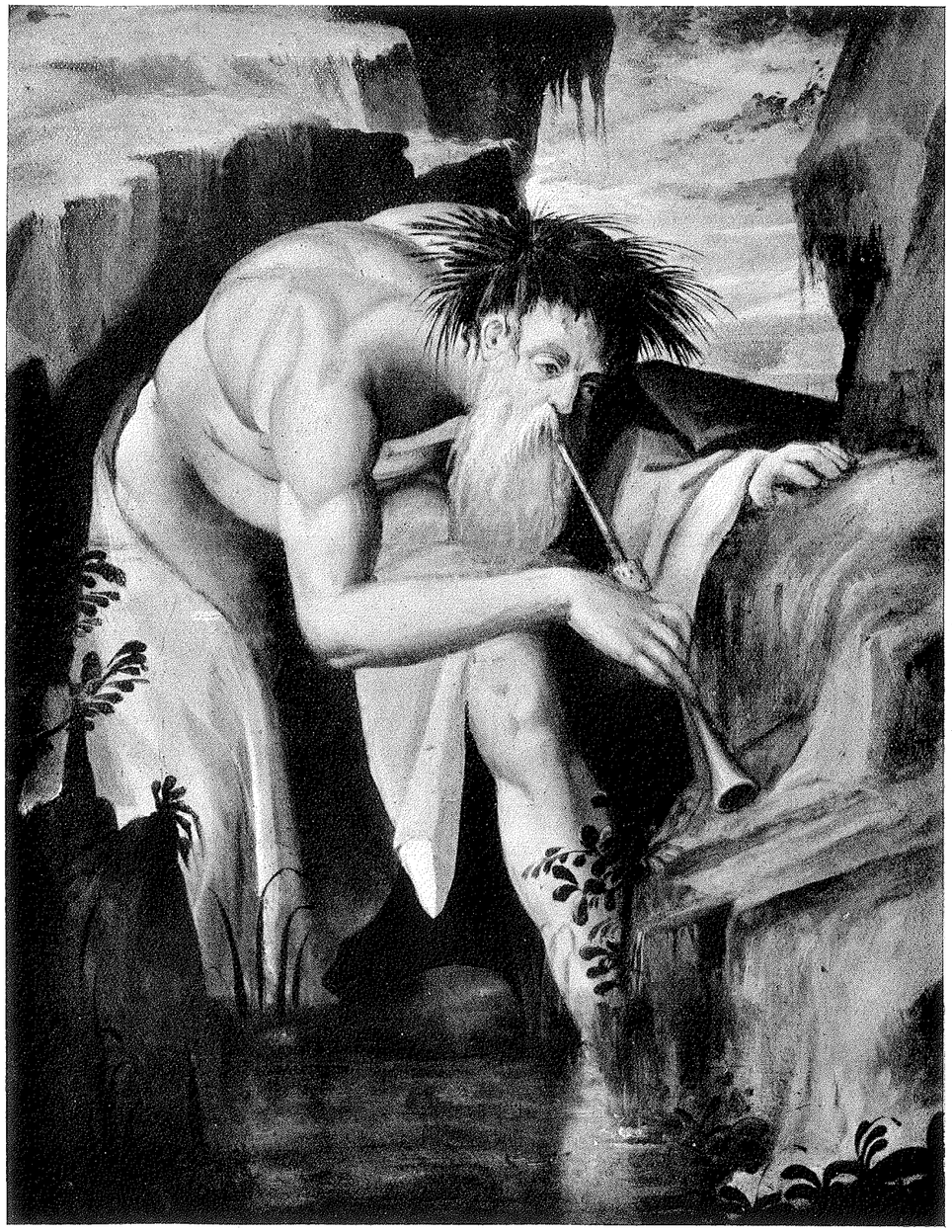


FIG. 90 - *Stradano* (?) *Roma: Coll. privata - Particolare della Scena mitologica*



FIG. 91 - *Marco da Siena* *Già raccolta Spinelli - Resurrezione di Lazzaro*

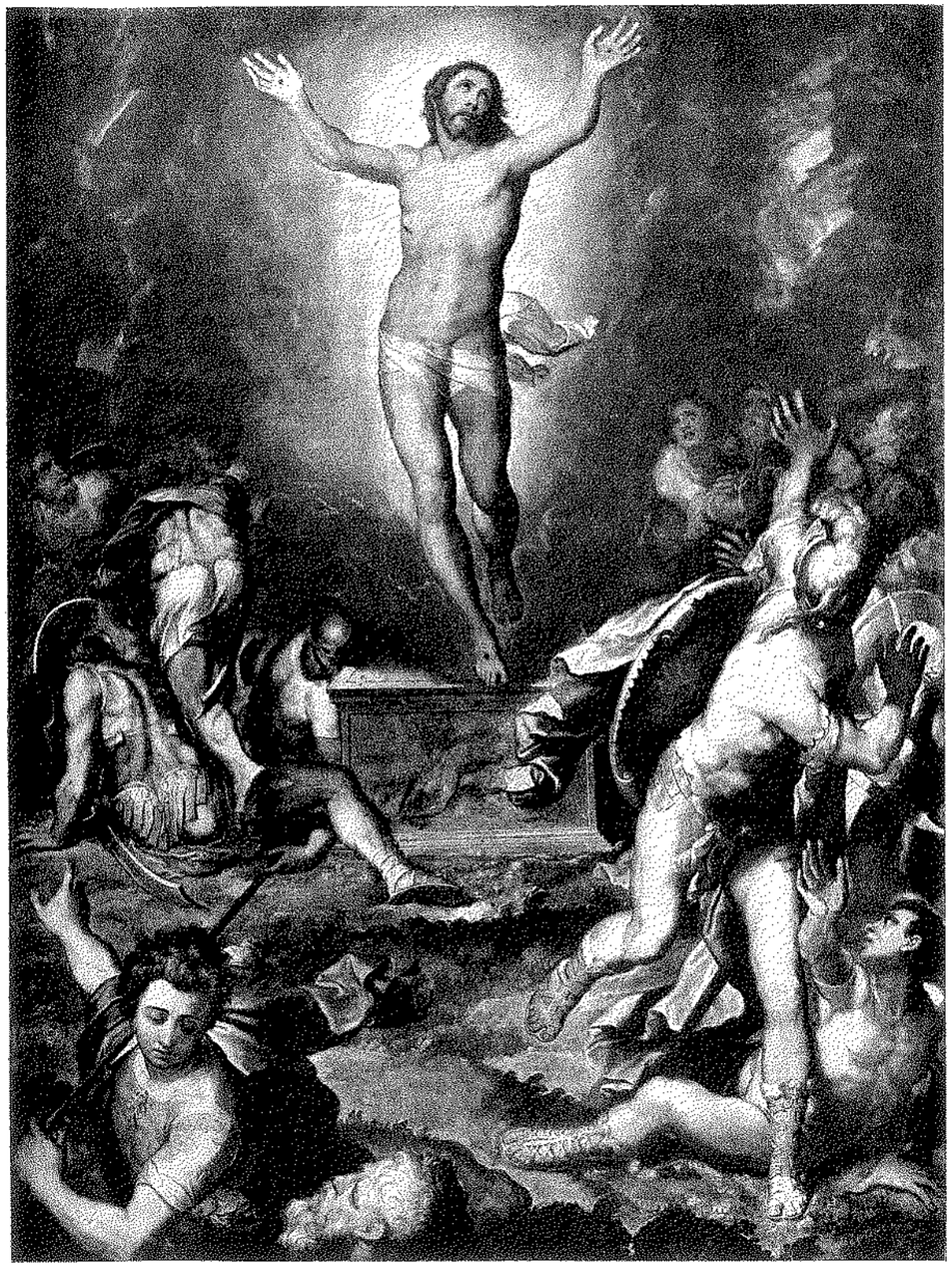


FIG. 92 - *Marco da Siena* *Roma: Gall. Borghese - Resurrezione*

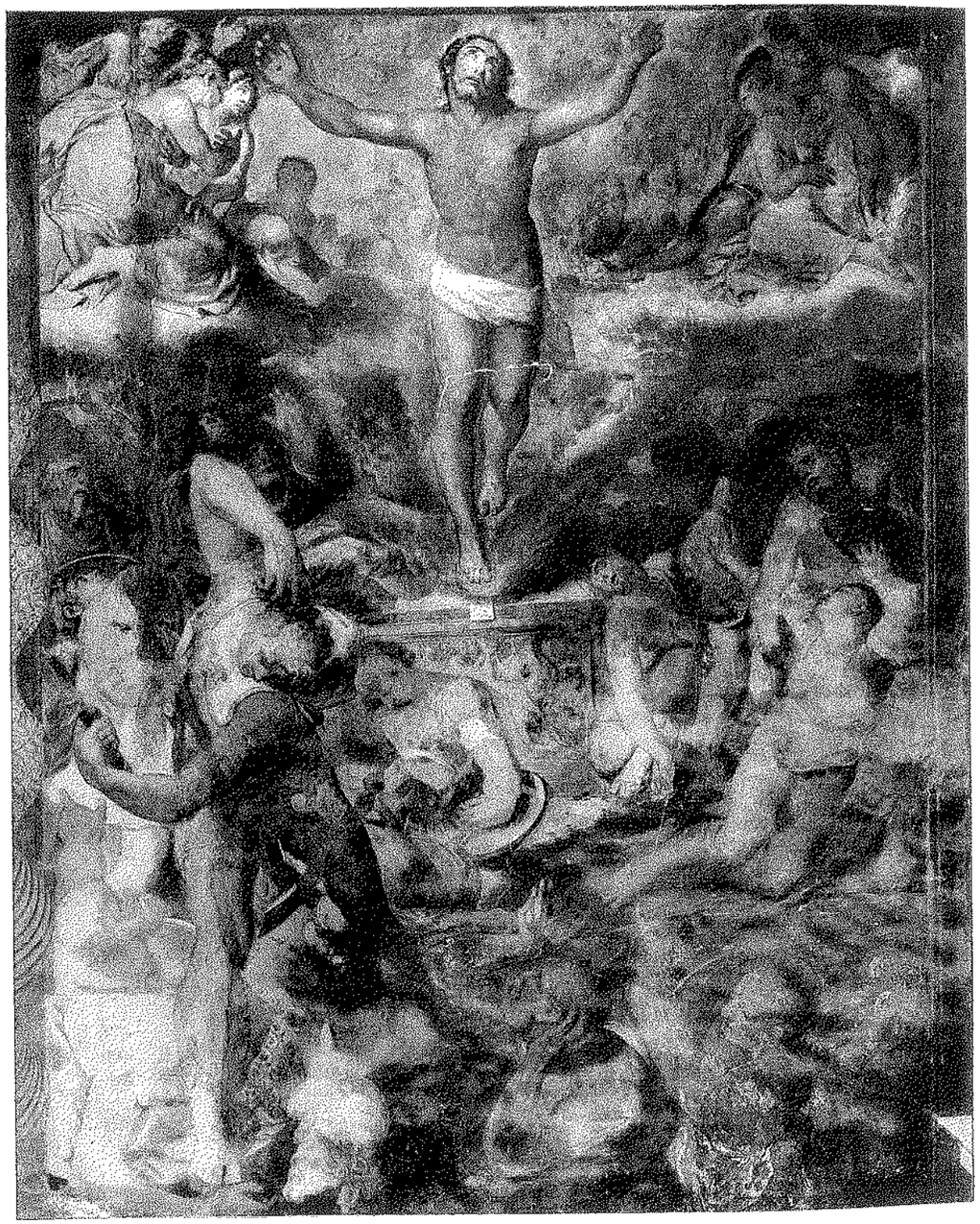


FIG. 93 - *Marco da Siena* *Roma: Oratorio del Gonfalone - Resurrezione*



Fig. 94 - *Marco da Siena* *Napoli: S. Maria la Nuova - S. Michele*



Fig. 95 - *Marco da Siena* *Napoli: S. Maria la Nuova - Particolare del S. Michele*



FIG. 96 - *T. Zuccari* *Roma: Affresco nella Villa di Papa Giulio*



FIG. 97 - *T. Zuccari* *Roma: Affresco nella Villa di Papa Giulio*

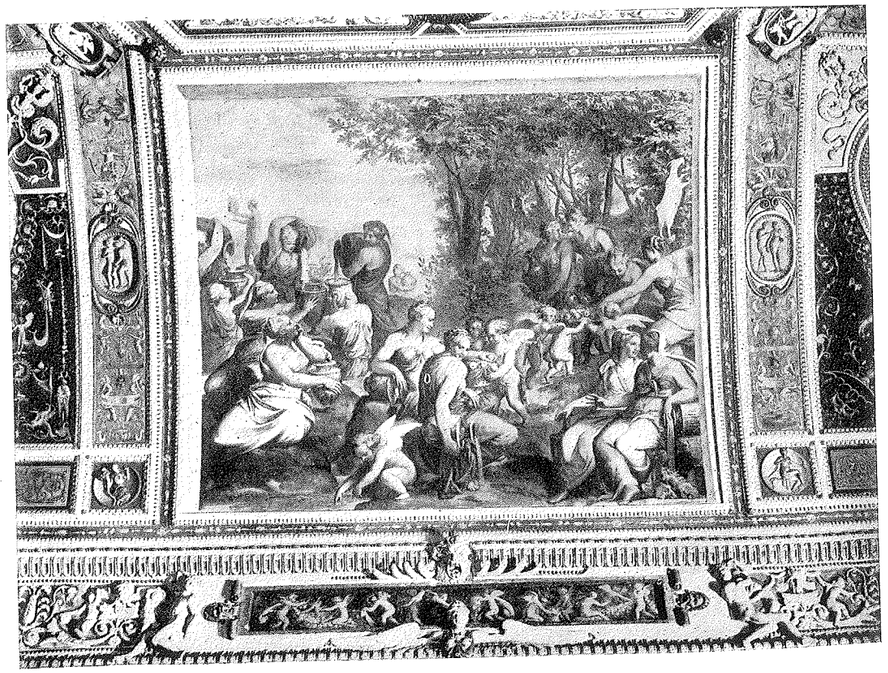


FIG. 98 - *T. Zuccari* *Roma: Affresco nella Villa di Papa Giulio*

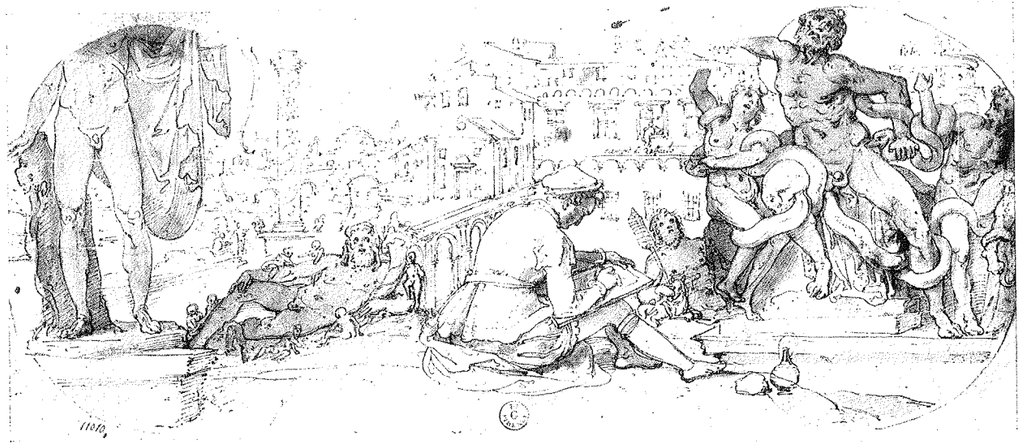
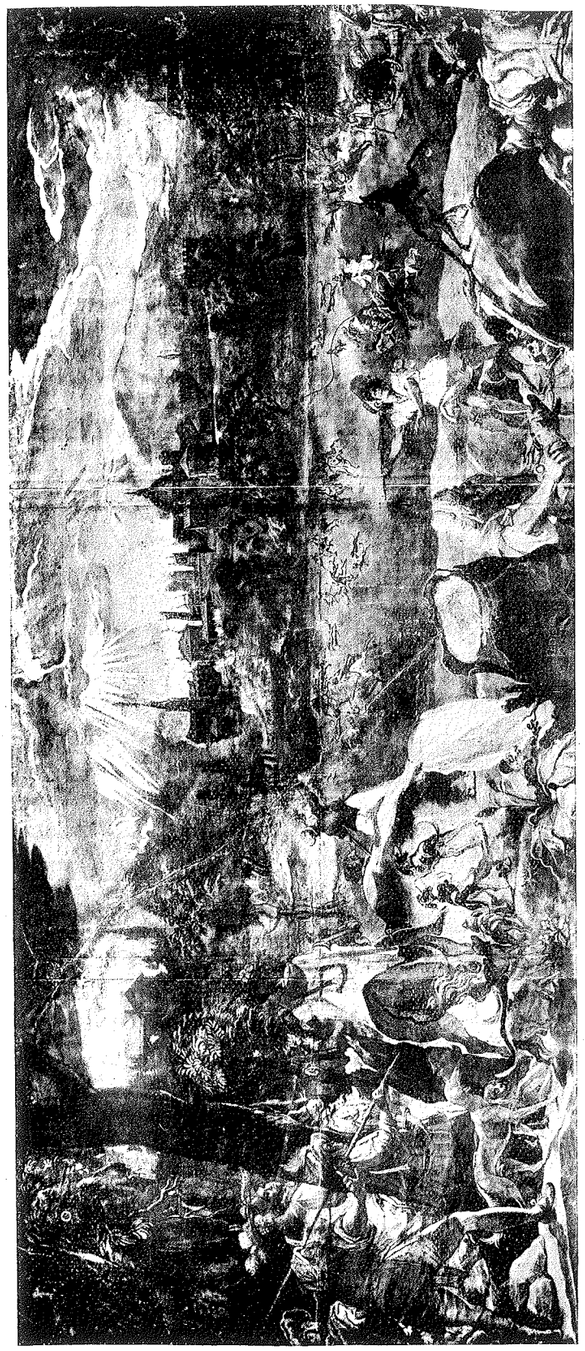


Fig. 99 - *T. Zuccari* *Firenze: Uffizi - Disegno*



Fig. 100 - *T. Zuccari* *Firenze: Uffizi - Disegno*



Firenze: Uffizi - La caccia

Fig. 101 - *T. Zuccari*



Fig. 102 - *Tibaldi* *Bologna: Pinacoteca - Matrimonio di S. Caterina*



Fig. 103 - *Tibaldi* *Bologna: Pinacoteca - Madonna, Bambino e Santi*

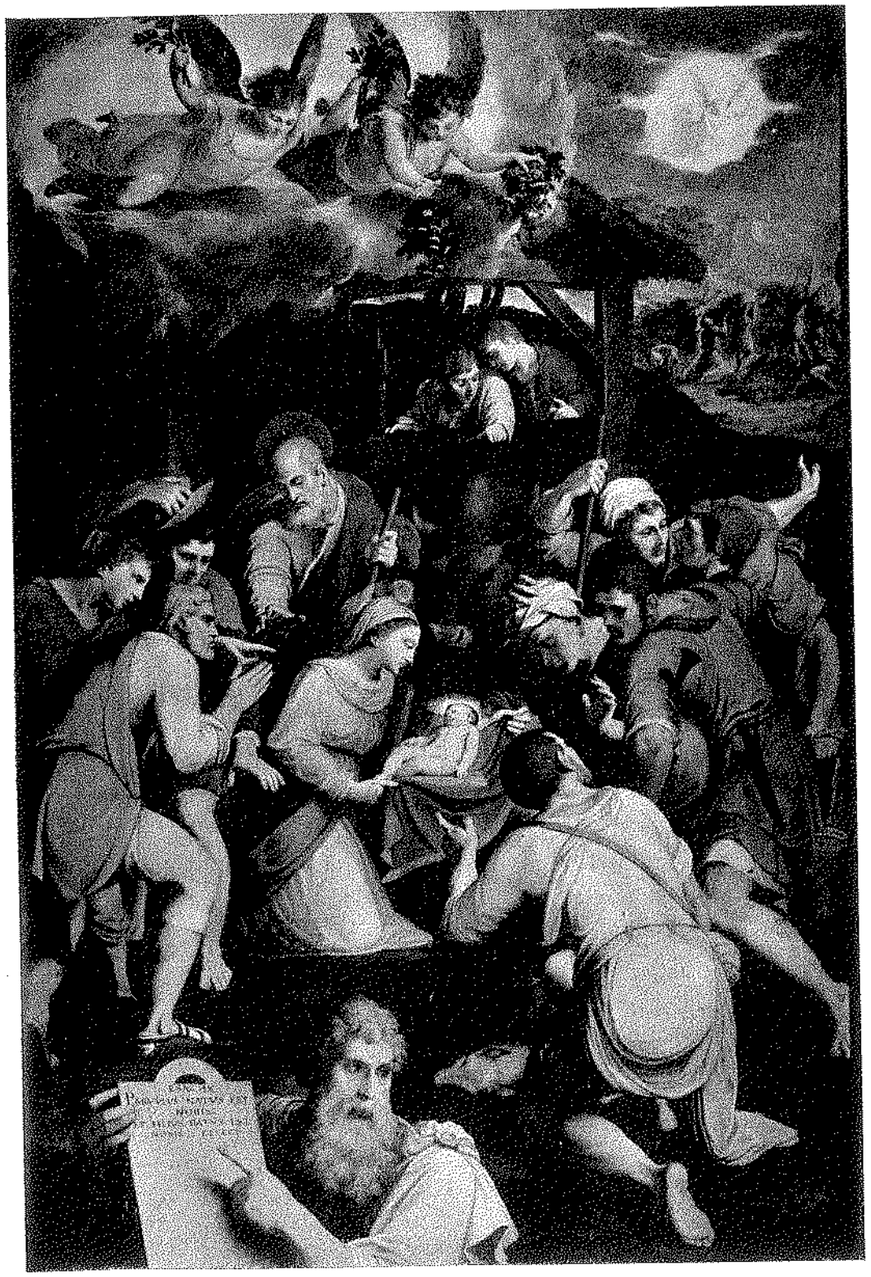


Fig. 104 - *Tibaldi* — *Cento: Pinacoteca - Presepio*



105 - *Tibaldi* — *Modena: Estense - Presepio*

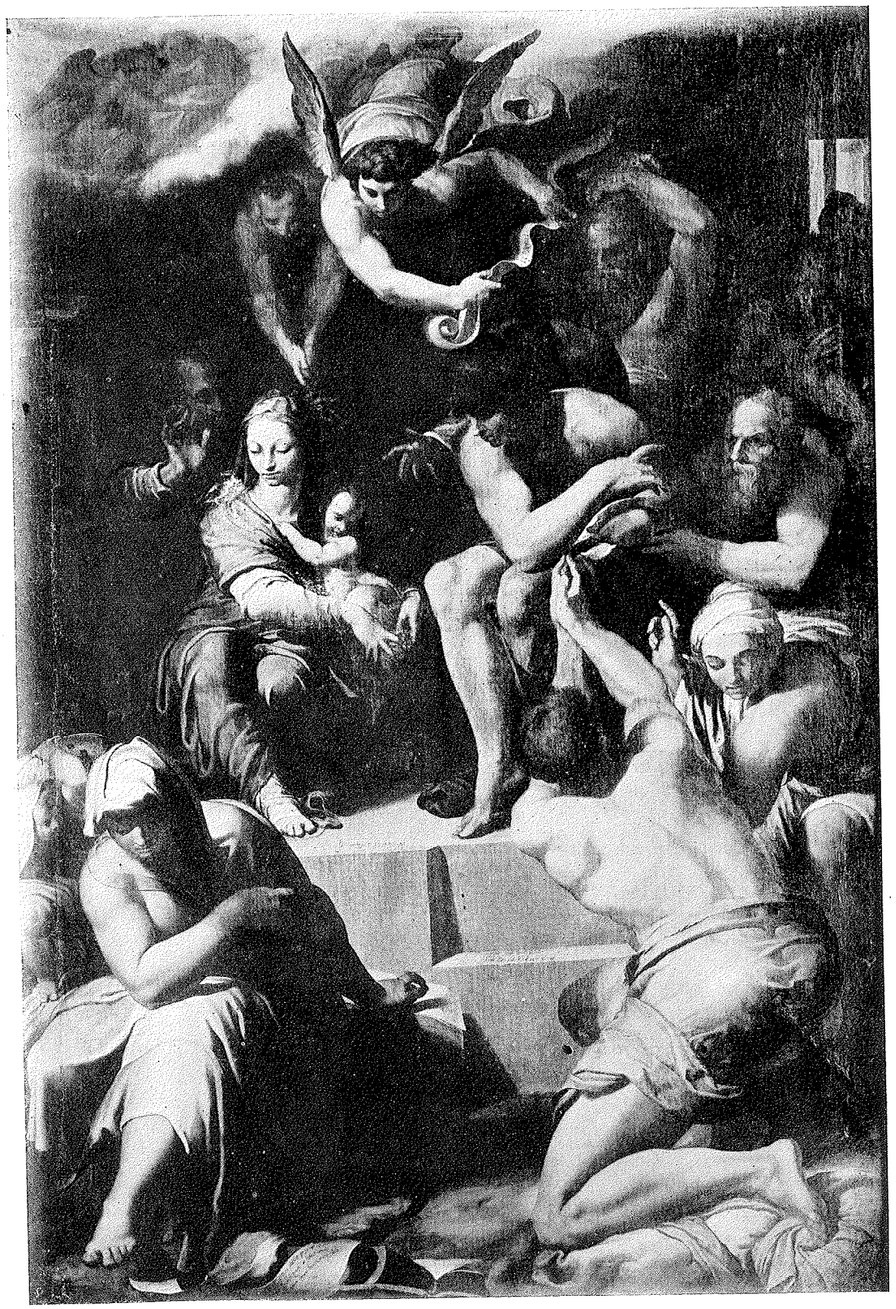
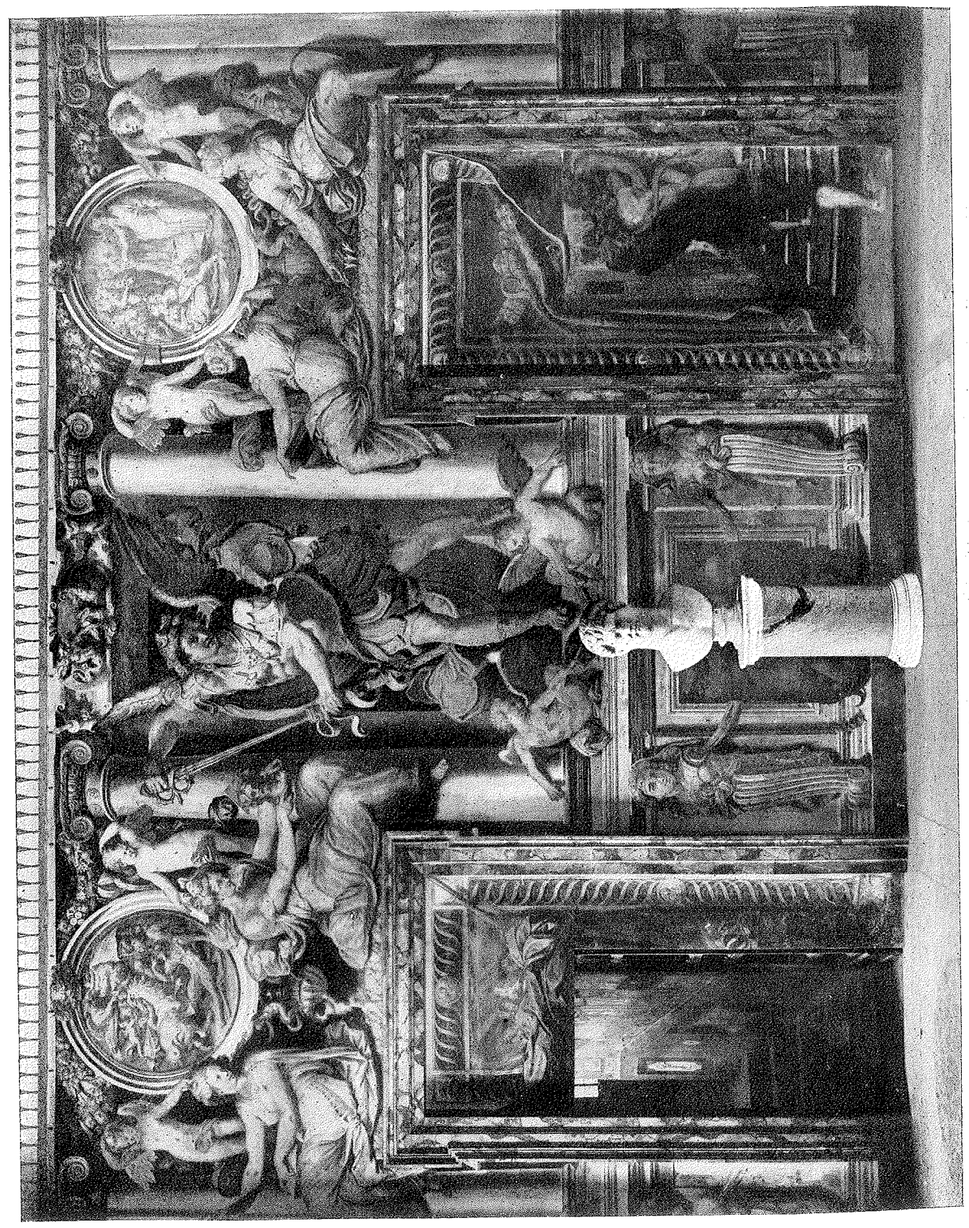


Fig. 106 - *Tibaldi*

Roma: Galleria Borghese - Presepio



Roma: Castel S. Angelo

Fig. 107 - *Tibaldi*

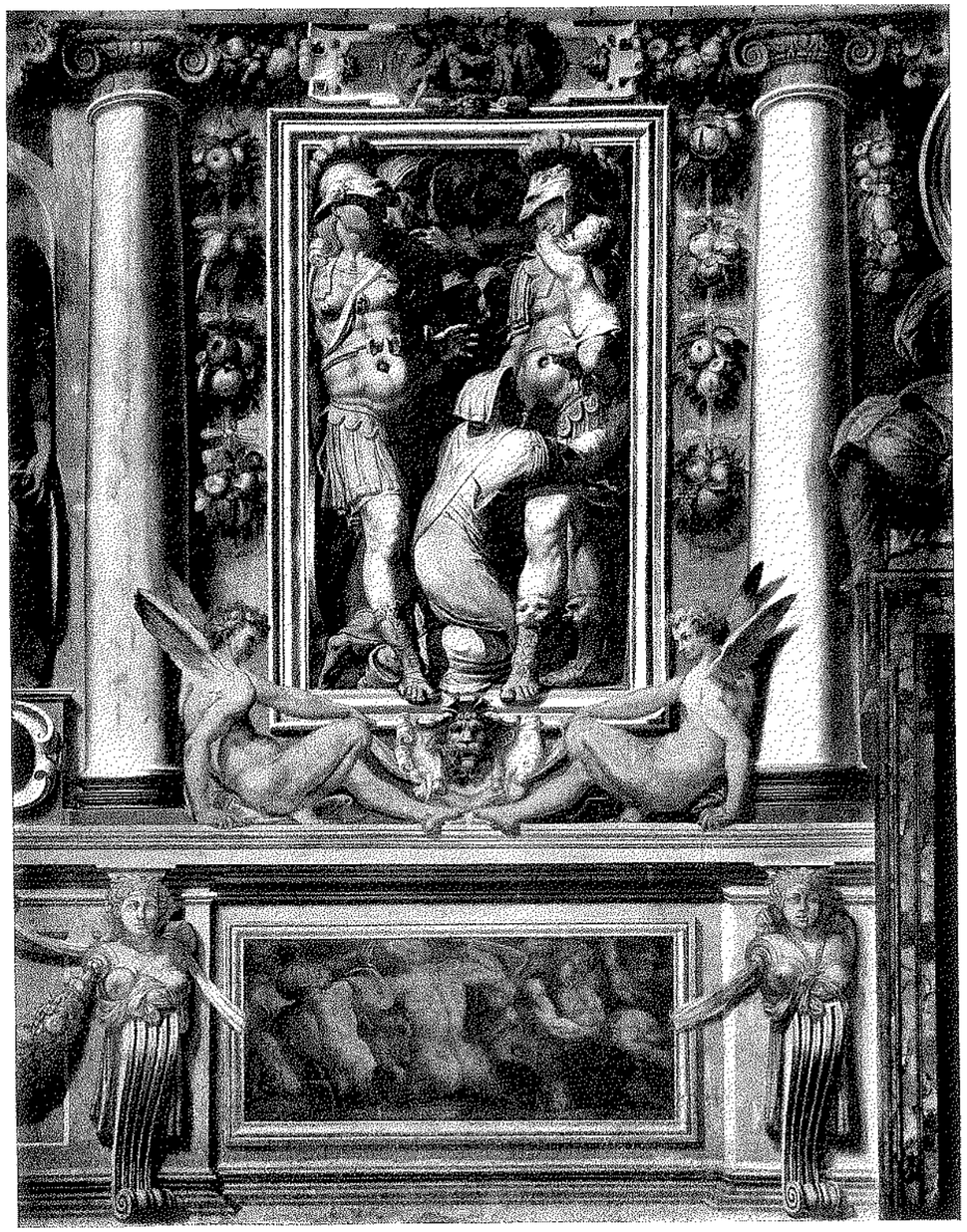


Fig. 108 - *Tibaldi* *Roma: Castel S. Angelo*

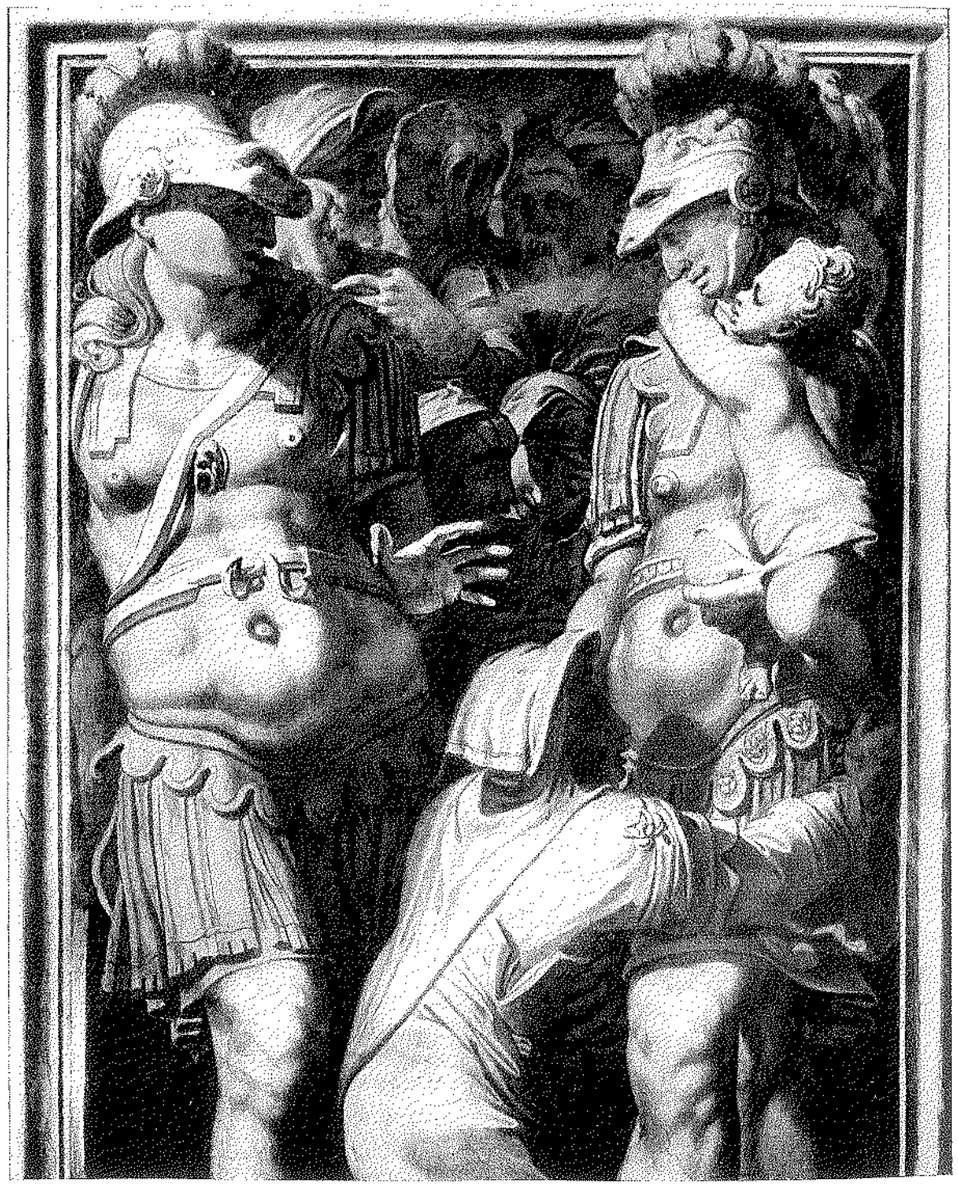


Fig. 109 - *Tibaldi* *Roma: Castel S. Angelo*

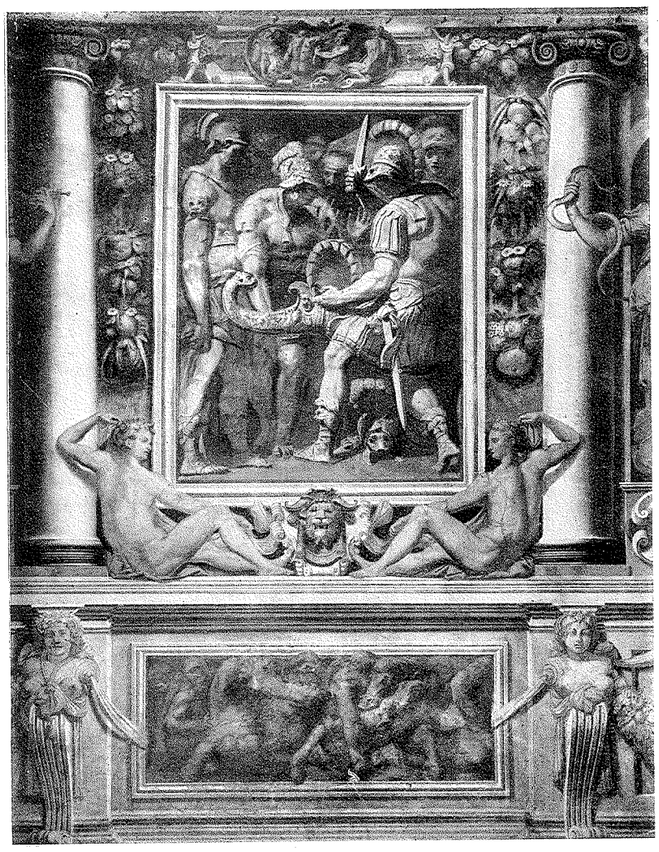


Fig. 110 - *Tibaldi* *Roma: Castel S. Angelo*

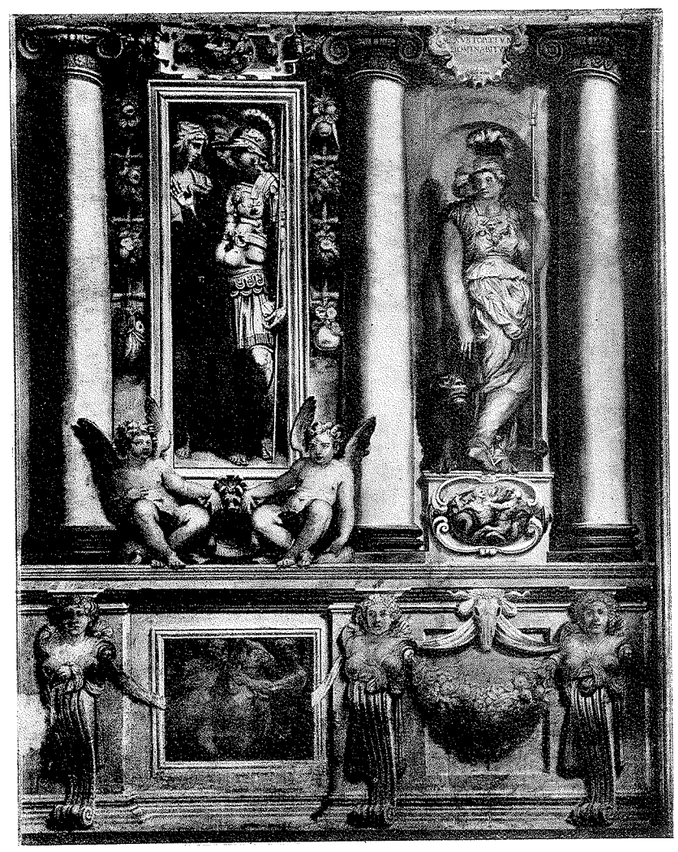


Fig. 111 - *Tibaldi* *Roma: Castel S. Angelo*

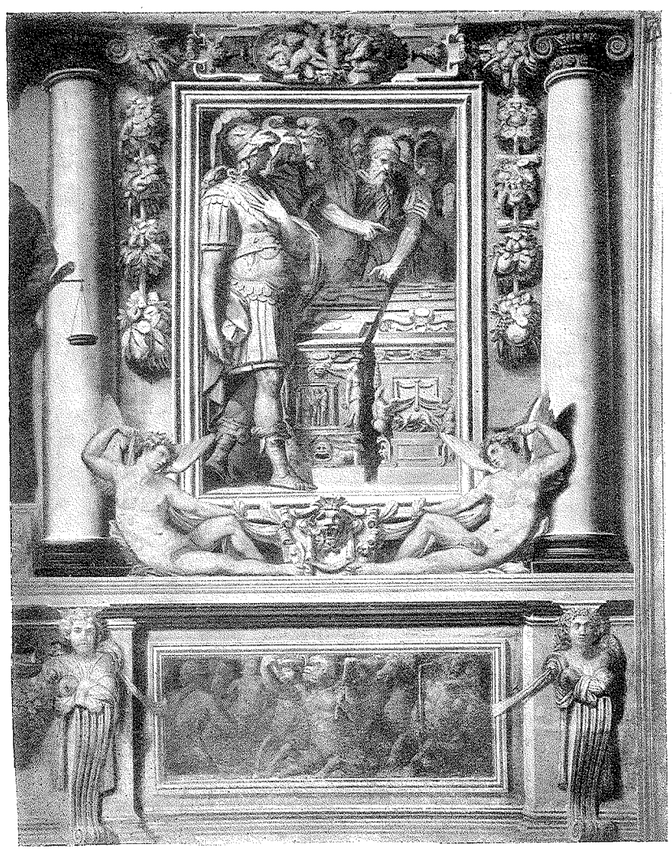


Fig. 112 - *Tibaldi* *Roma: Castel S. Angelo*

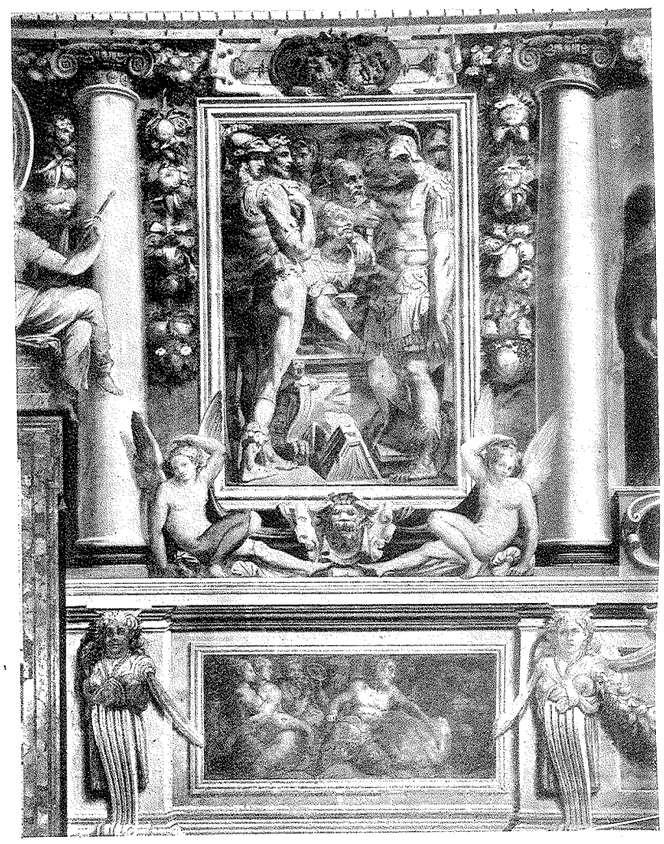


Fig. 113 - *Tibaldi* *Roma: Castel S. Angelo*



FIG. 114 - *Tibaldi*

Bologna: Palazzo Poggi - Circe e Ulisse



FIG. 115 - *Tibaldi*

Bologna: Palazzo Poggi - La tempesta

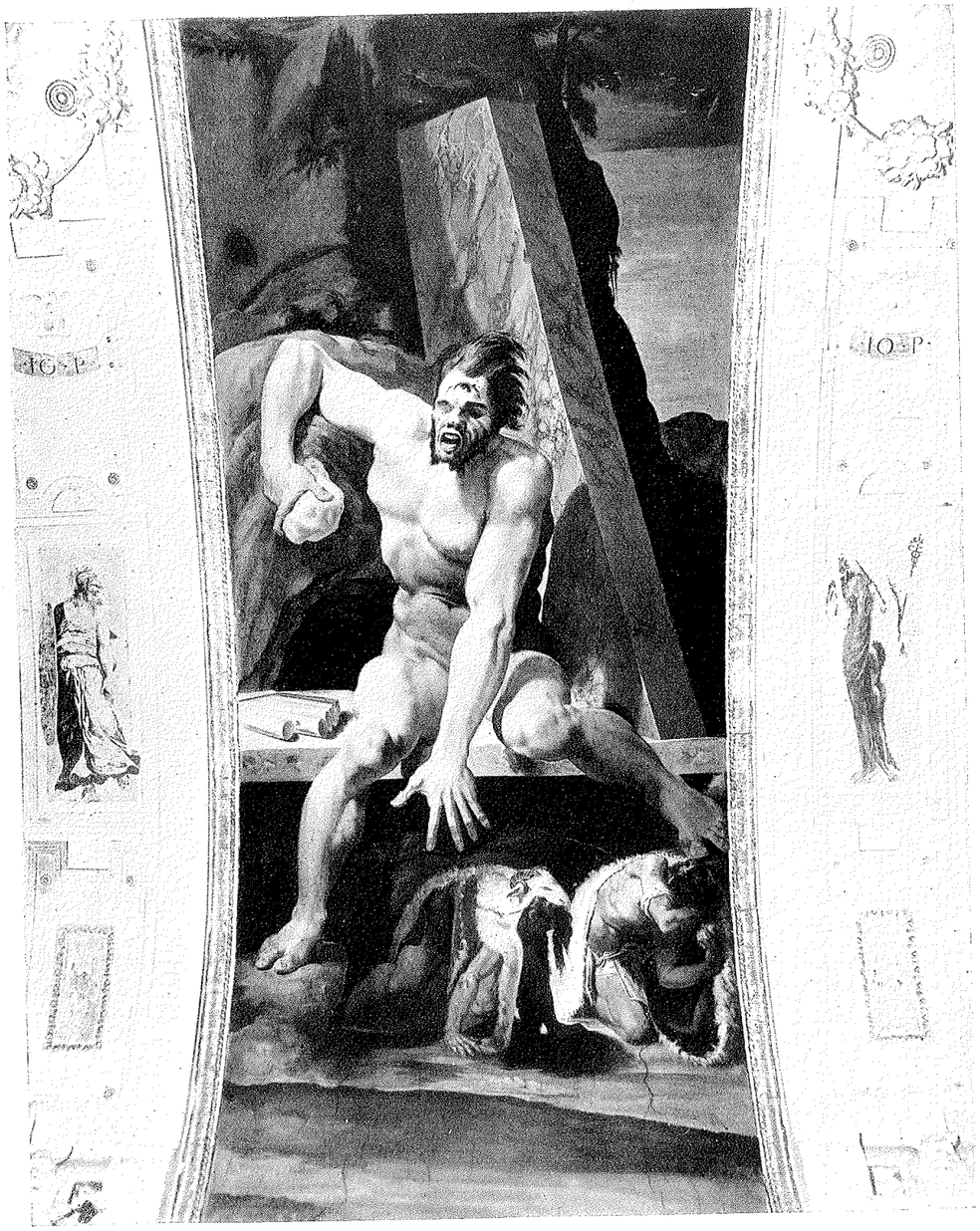


FIG. 116 - *Tibaldi*

Bologna: Palazzo Poggi - Fuga dall'antro di Polifemo

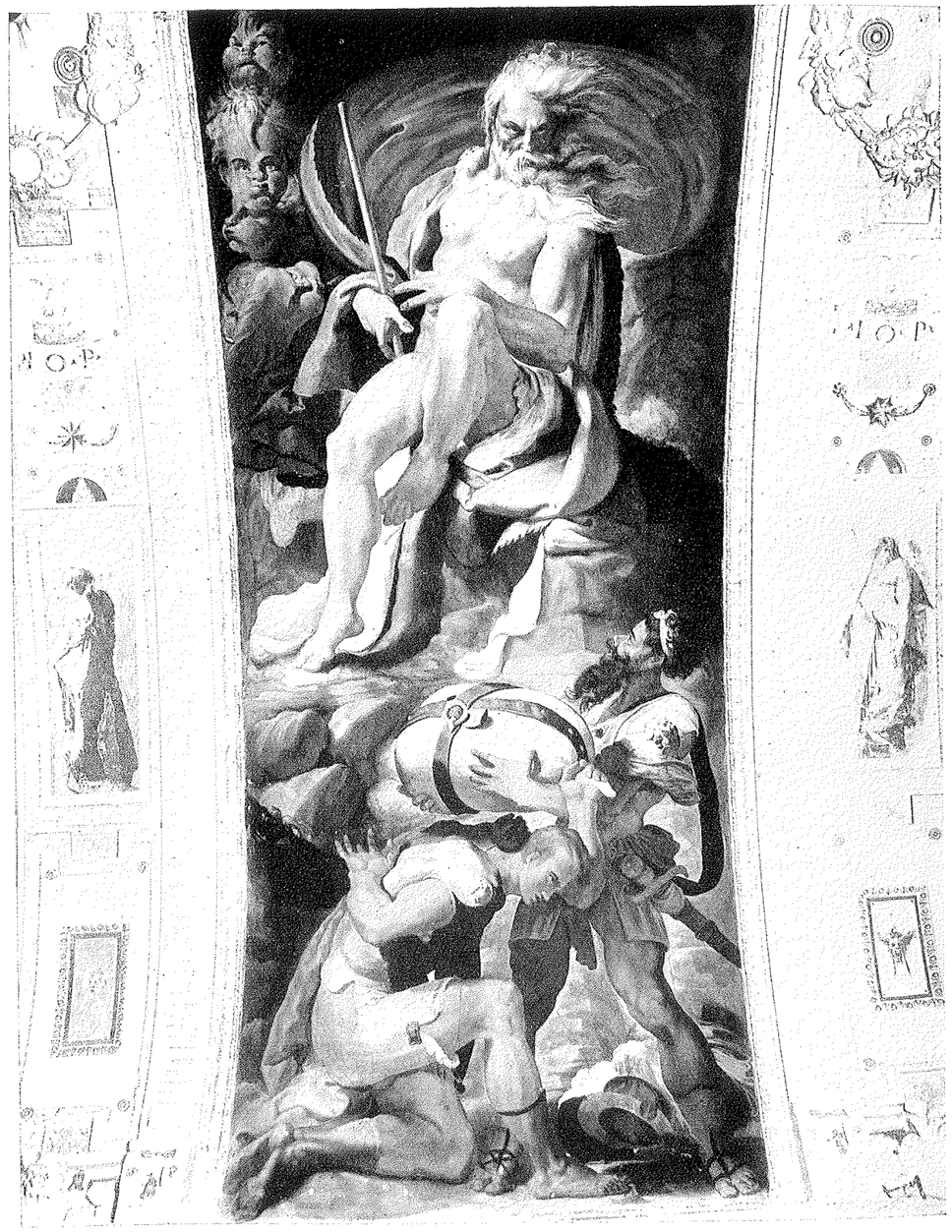


FIG. 117 - *Tibaldi*

Bologna: Palazzo Poggi - Eolo e Ulisse

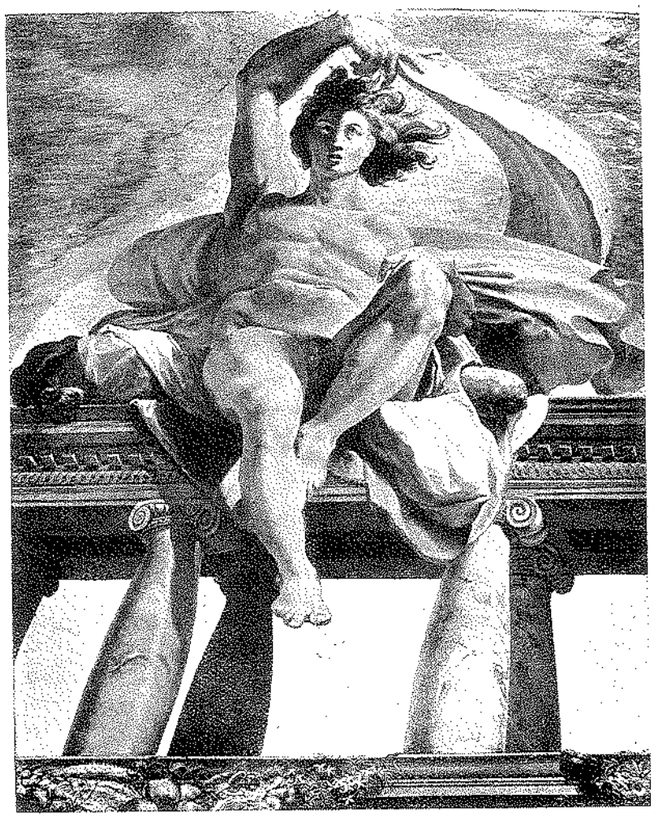


Fig. 118 - *Tibaldi* *Bologna: Palazzo Poggi*

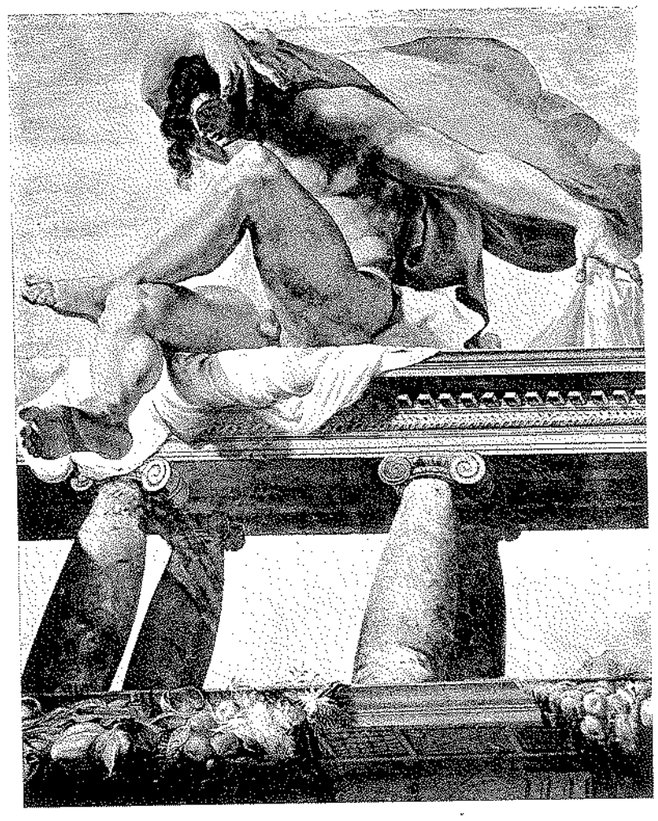


Fig. 119 - *Tibaldi* *Bologna: Palazzo Poggi*

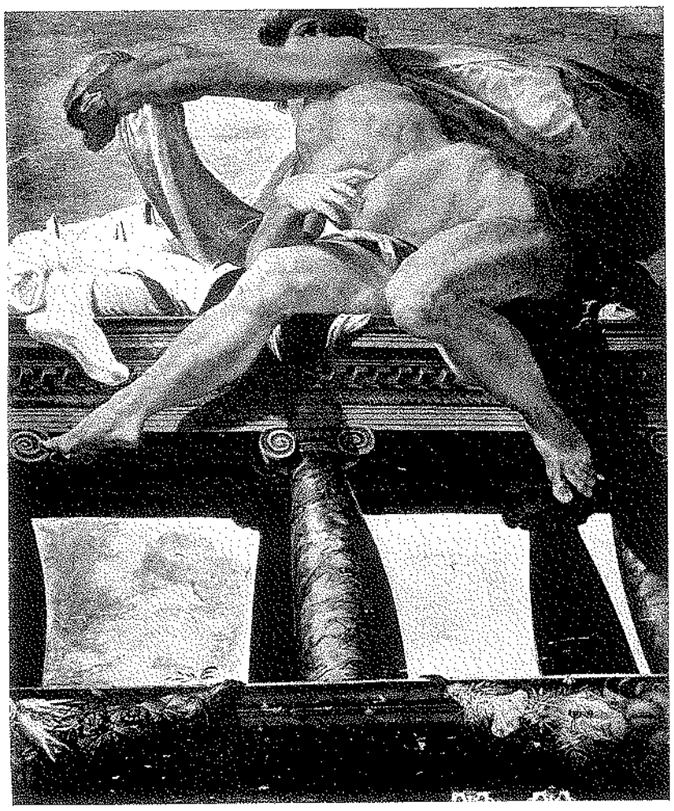


Fig. 120 - *Tibaldi* *Bologna: Palazzo Poggi*

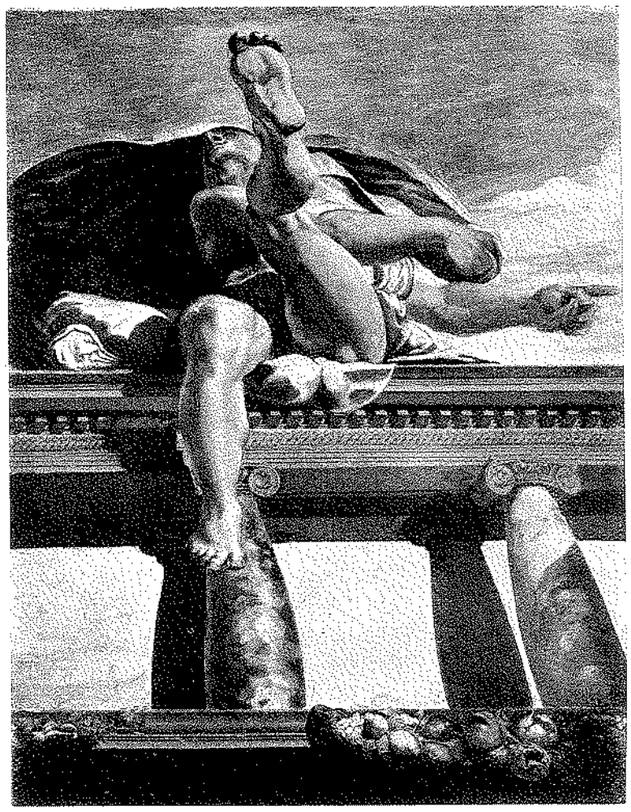
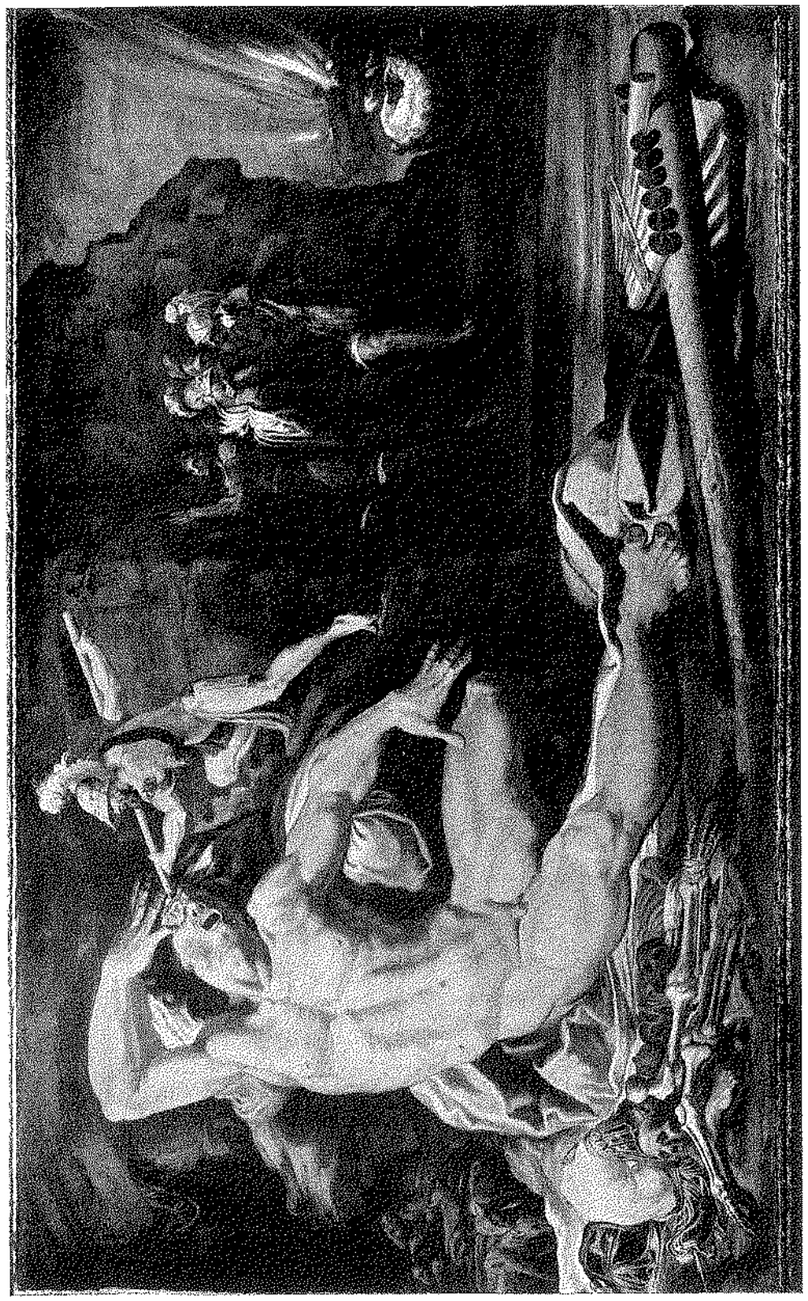


Fig. 121 - *Tibaldi* *Bologna: Palazzo Poggi*



Bologna: Palazzo Poggi - L'accecamento di Polifemo

FIG. 122 - *Tibaldi*



FIG. 123 - *Tibaldi* *Bologna: Palazzo Poggi*

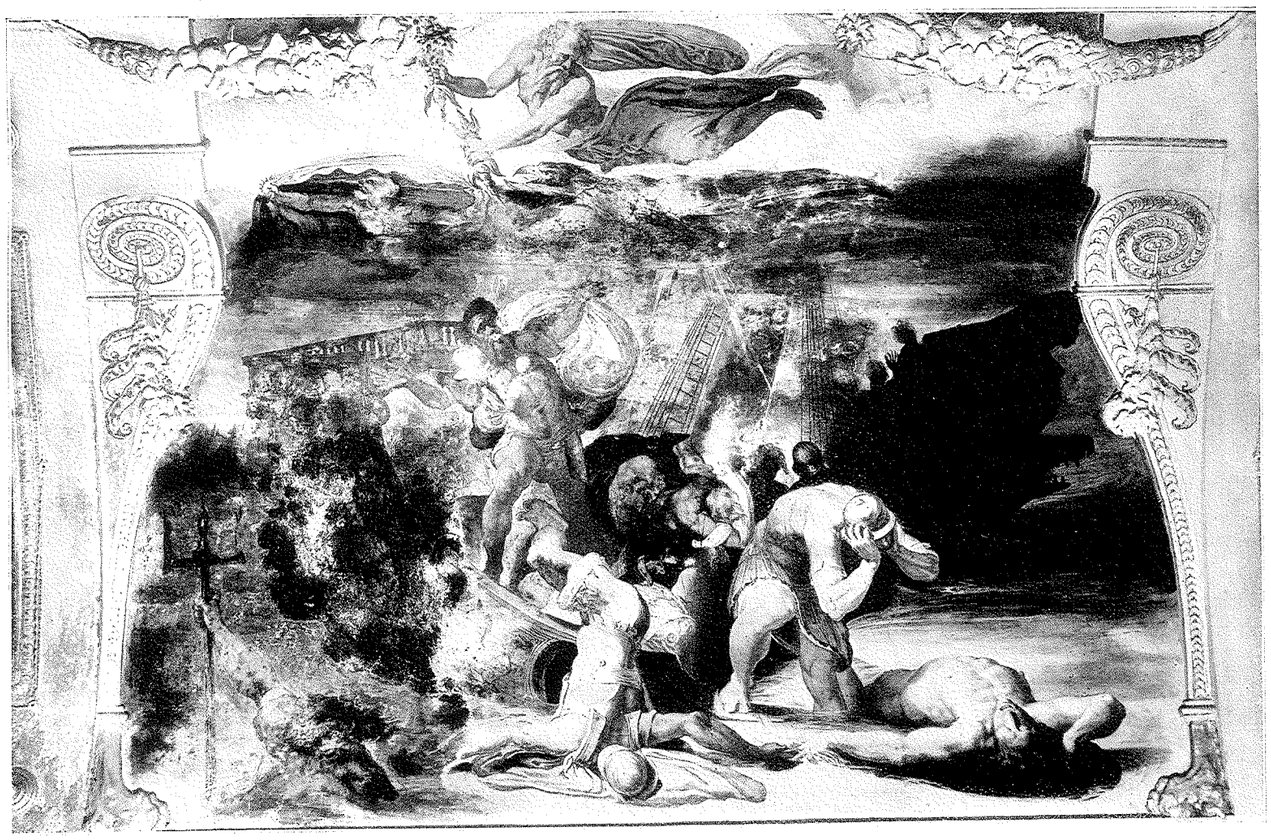


Fig. 124 - *Tibaldi* — *Bologna: Palazzo Poggi - Naufragio d'Ulisse*

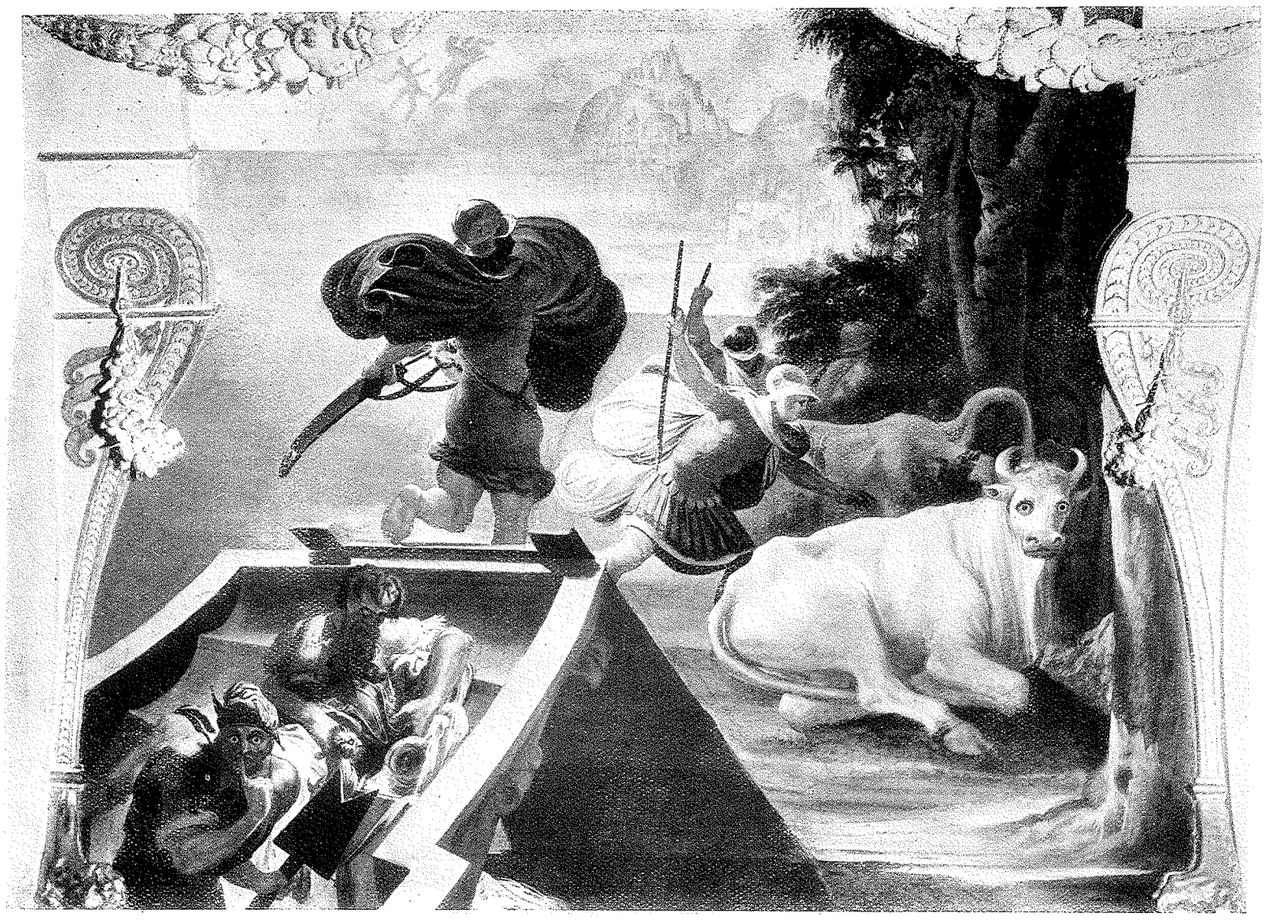


Fig. 125 - *Tibaldi* — *Bologna: Palazzo Poggi - I compagni di Ulisse rubano i buoi del Sole*



Fig. 126 - *Tibaldi* *Bologna: Palazzo Poggi - Ulisse e Ino*

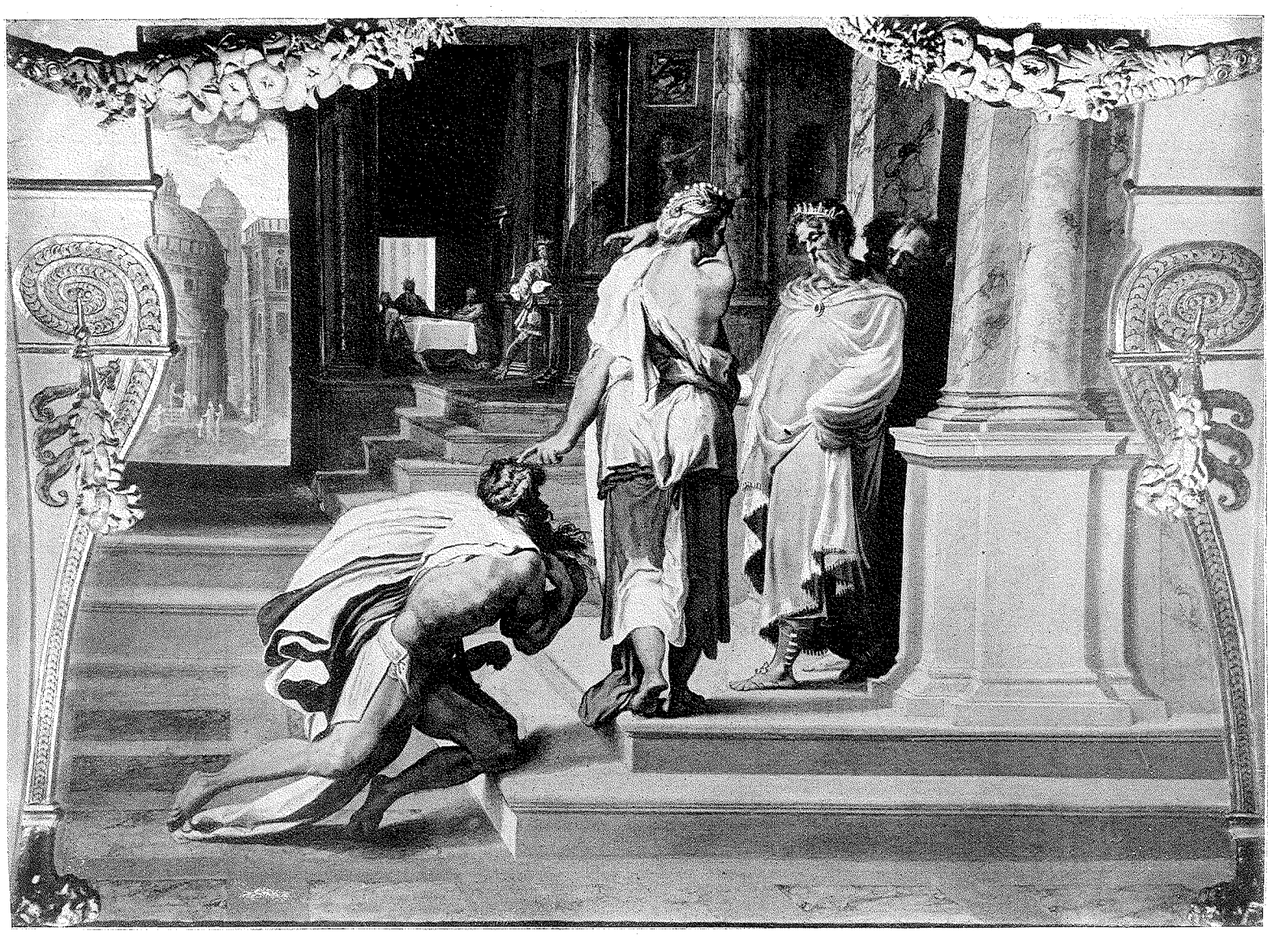


Fig. 127 - *Tibaldi* *Bologna: Palazzo Poggi - Ulisse alla Reggia di Antinoo*



Fig. 128 - *Tibaldi* *Bologna: Palazzo Poggi*

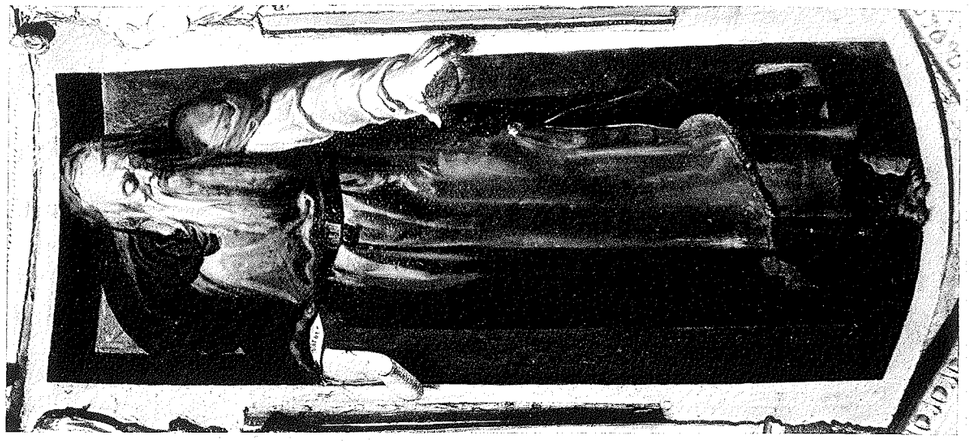


Fig. 130 - *Tibaldi* *Bologna: Palazzo Poggi*

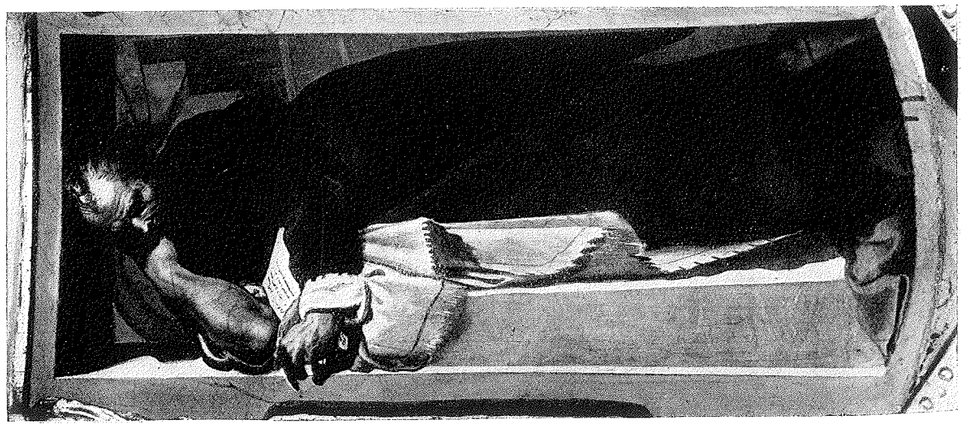


Fig. 129 - *Tibaldi* *Bologna: Palazzo Poggi*

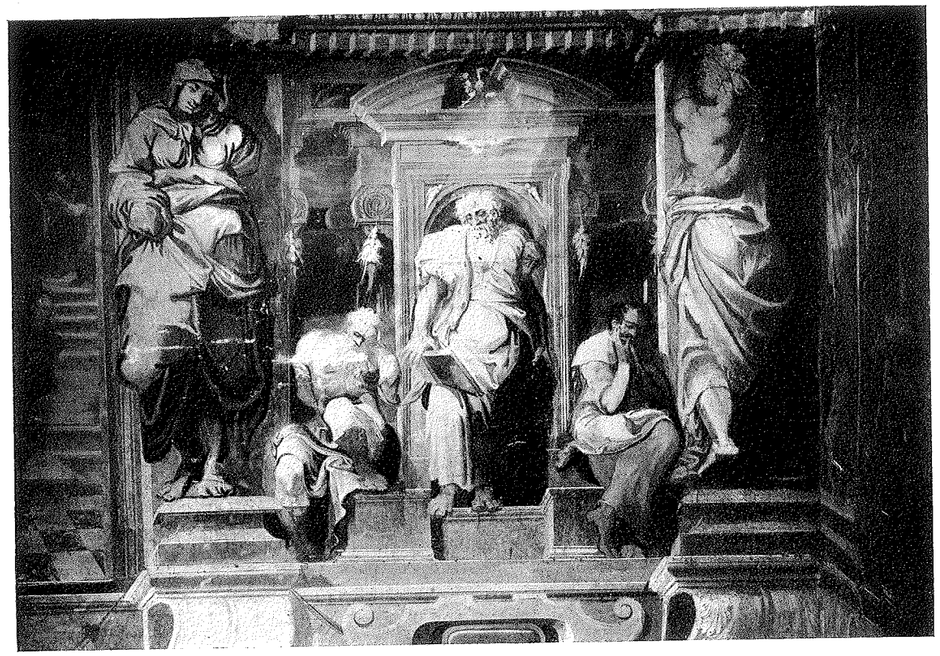


Fig. 131 - *Tibaldi* *Bologna: Palazzo Poggi - Affresco nella stanza di S. Paolo*

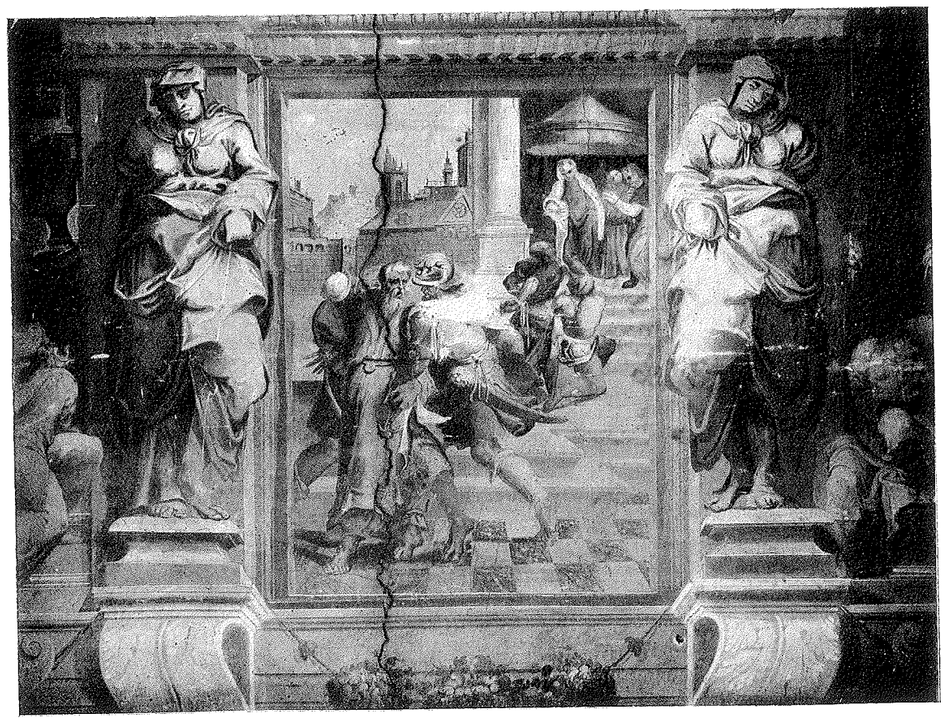


Fig. 132 - *Tibaldi* *Bologna: Palazzo Poggi - Storie di S. Paolo*



Bologna: Palazzo Poggi - Storie di S. Paolo

Fig. 133 - *Tibaldi*



FIG. 134 - *Tibaldi* *Bologna: S. Giacomo - La predica del Battista*

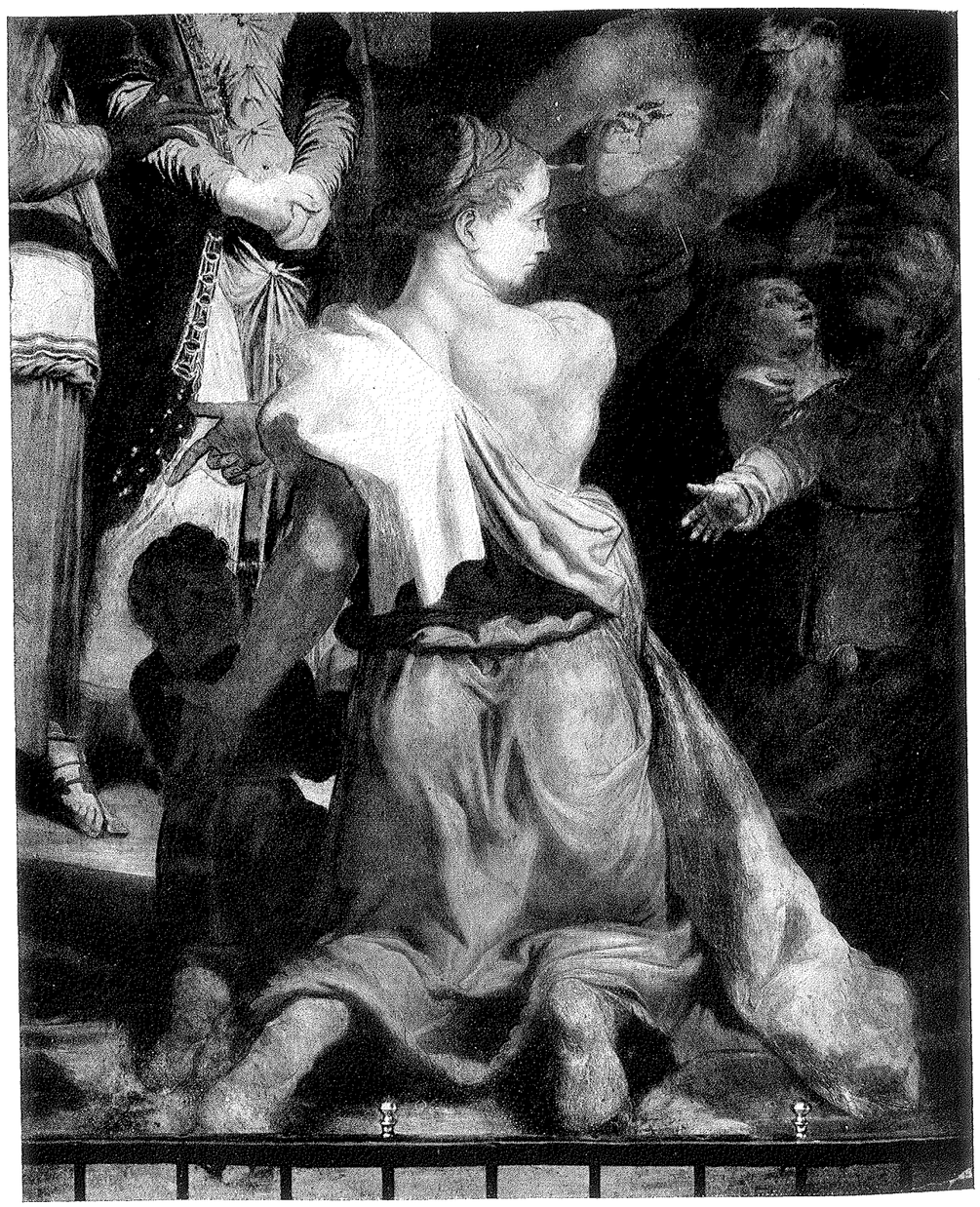


FIG. 135 - *Tibaldi* *Bologna: S. Giacomo - Particolare della predica del Battista*



Bologna: S. Giacomo - Particolare della predica del Battista

Fig. 136 - *Tibaldi*

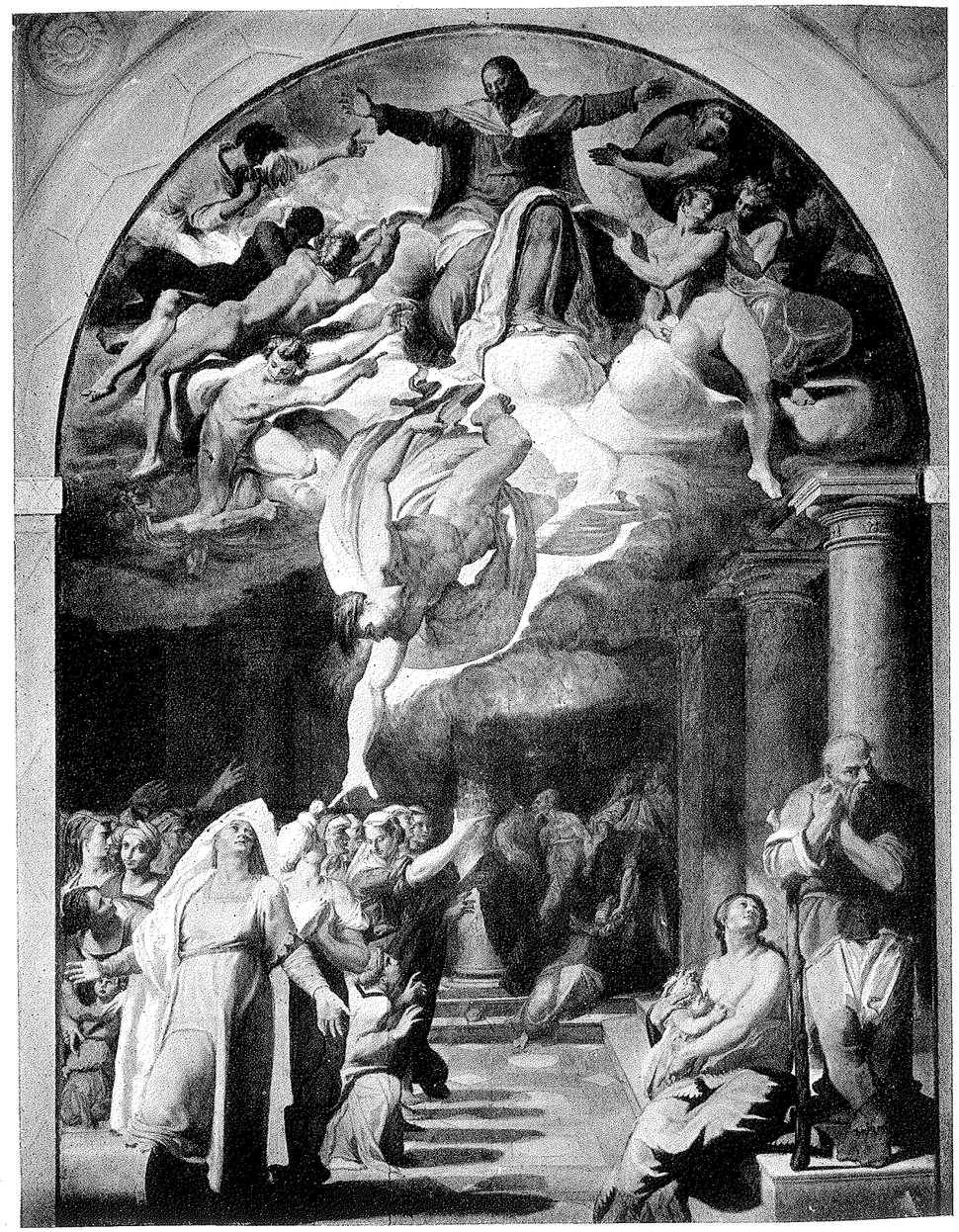


Fig. 137 - *Tibaldi*

Bologna: S. Giacomo - La Concezione del Battista



Fig. 138 - *Tibaldi* *Bologna: S. Giacomo - Particolare della Concezione del Battista*

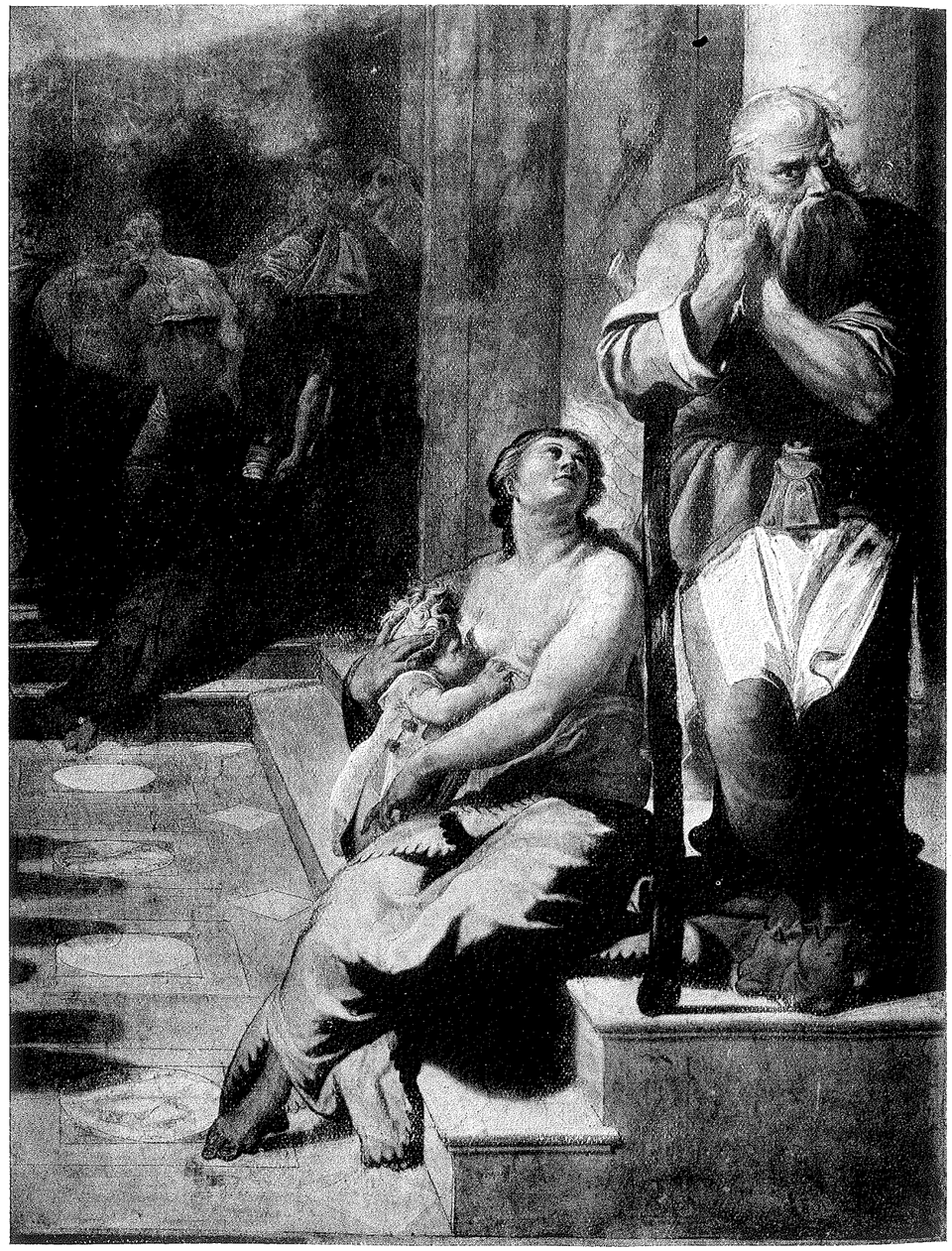


Fig. 139 - *Tibaldi* *Bologna: S. Giacomo - Particolare della Concezione del Battista*

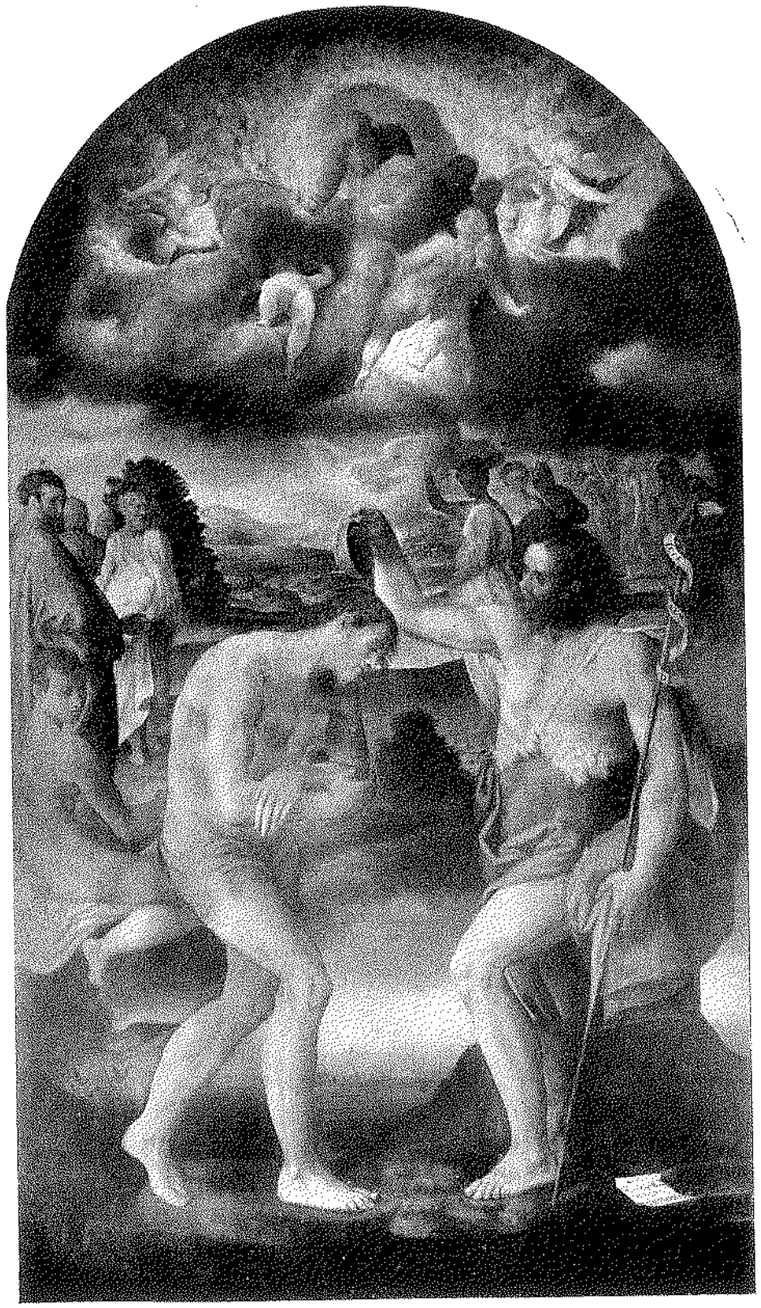


Fig. 140 - *P. Tibaldi e Prospero Fontana.* *Bologna: S. Giacomo - Pala d'altare*



Fig. 142 - *Tibaldi* *Bologna: S. Giacomo*

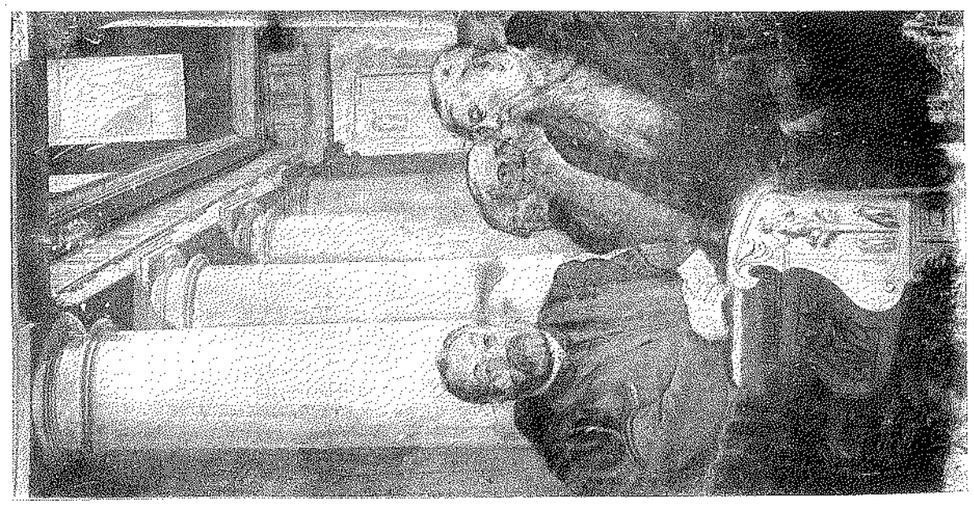


Fig. 141 - *Tibaldi* *Bologna: S. Giacomo*



FIG. 143 - *Tibaldi* — *Bologna: Pinacoteca - Storia del Vangelo*

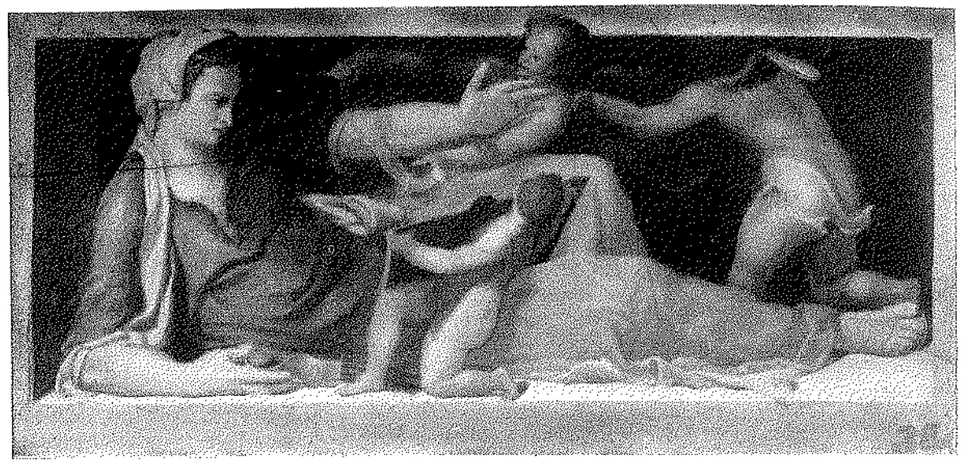


FIG. 144 - *Tibaldi* — *Bologna: Sopraintendenza ai monumenti - Figura allegorica*

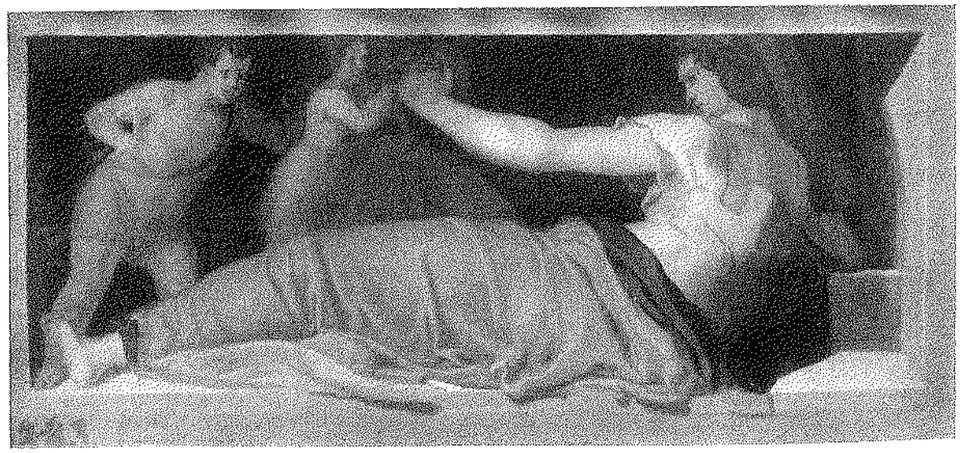


FIG. 145 - *Tibaldi* — *Bologna: Sopraintendenza ai monumenti - Figura allegorica*

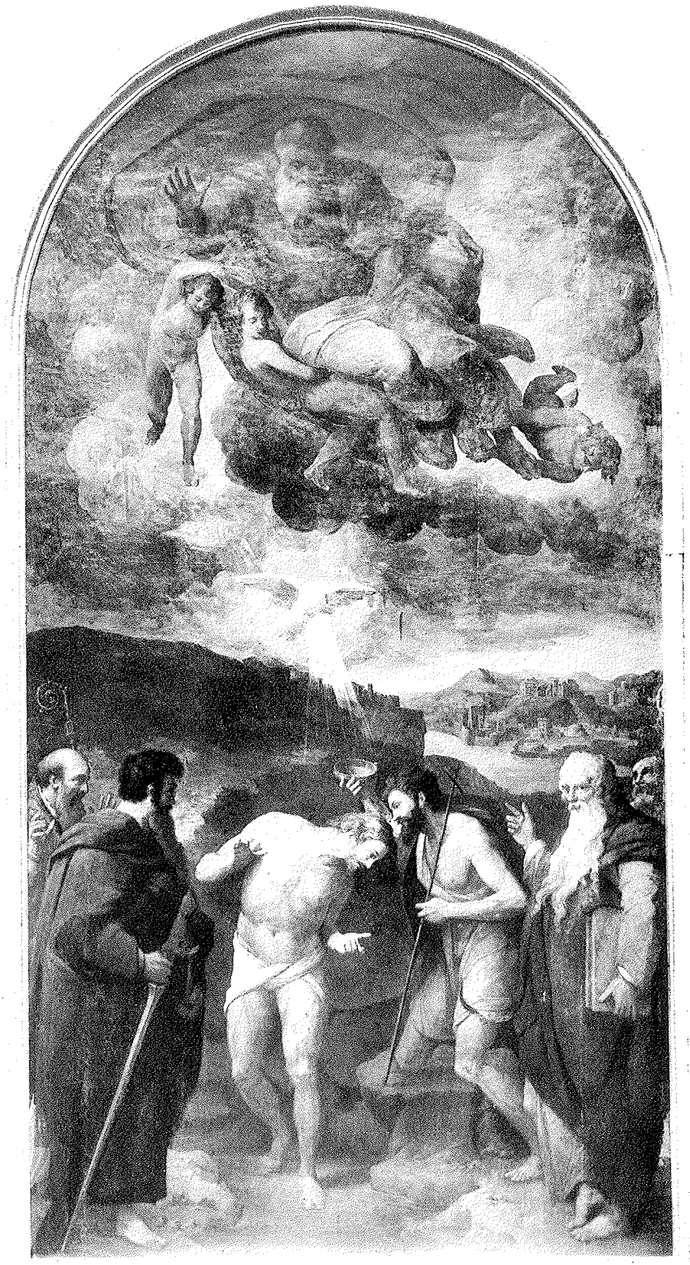


Fig. 146 - *Tibaldi* *Ancona: Pinacoteca - Battesimo di Cristo*



La nascita del Battista

Fig. 147 - *Tibaldi*

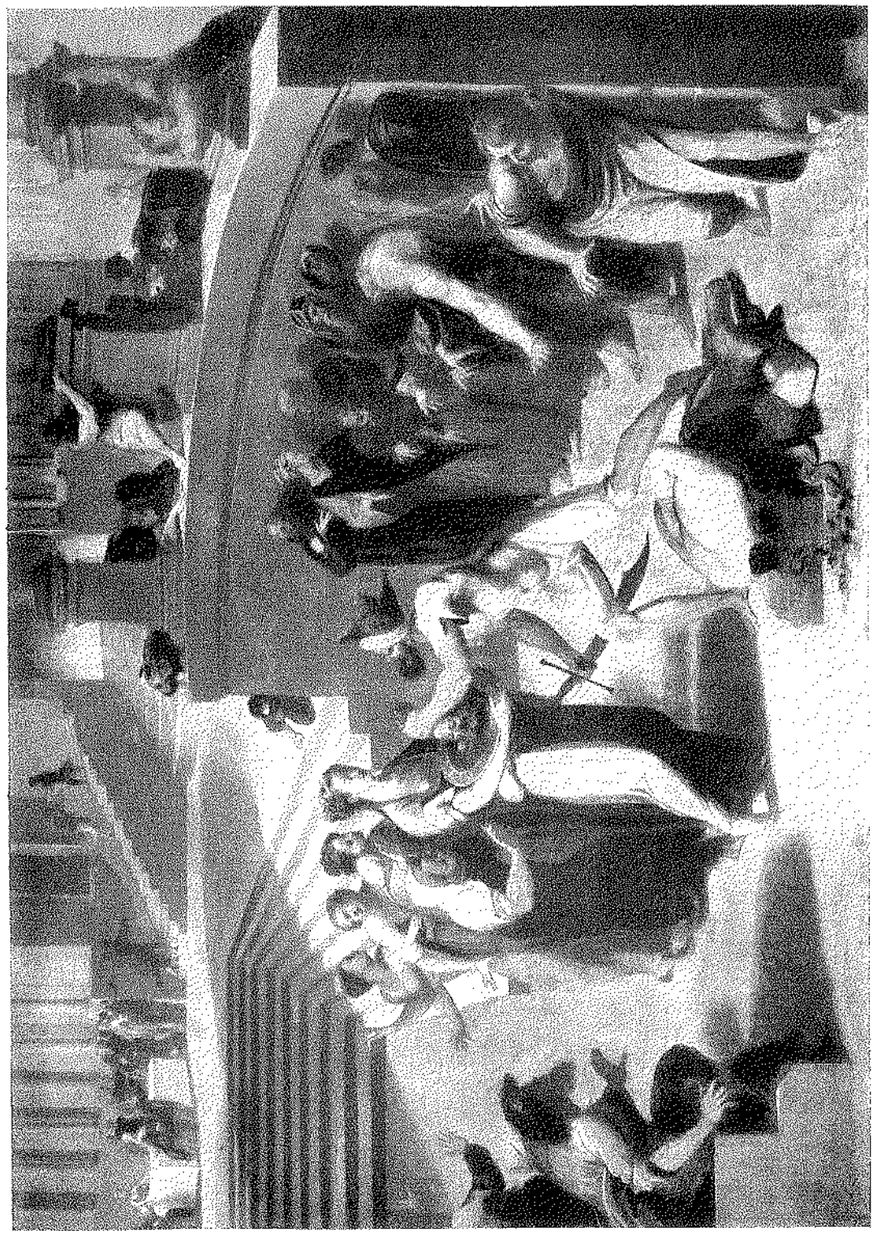


Fig. 148 - *Tibaldi*

Milano: Brera - Decollazione del Battista

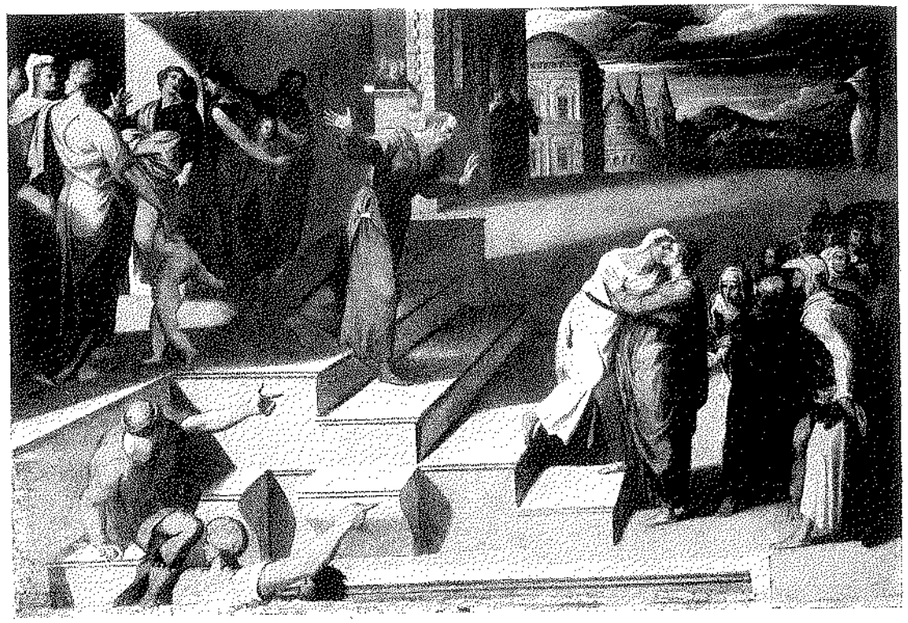


Fig. 149 - *Tibaldi*

Urbino: Pinacoteca - Visitazione

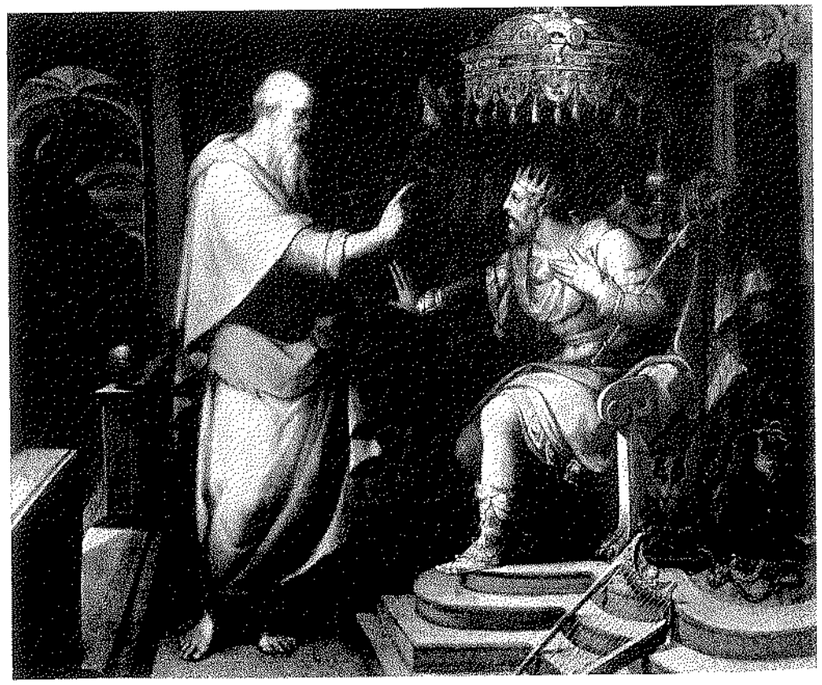


Fig. 150 - *Tibaldi*

Milano: Brera - Storia di David

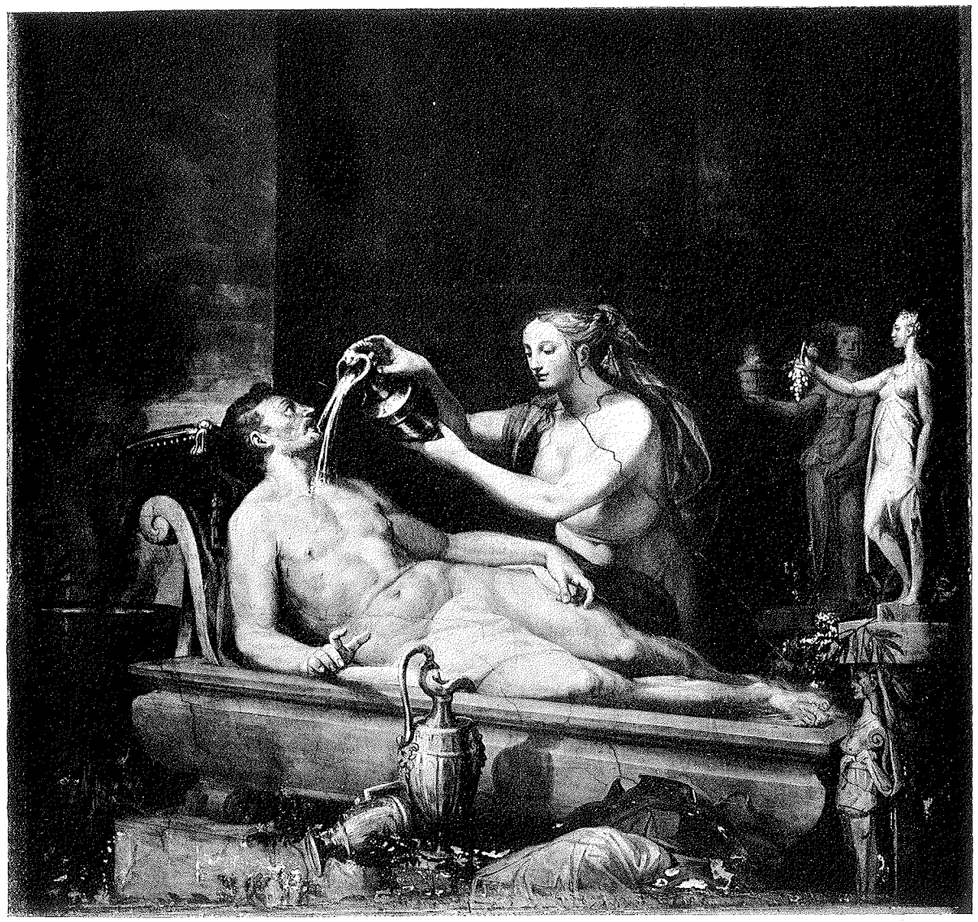


Fig. 151 - *Tibaldi* *Bologna: Palazzo Marescalchi Orlandini - Cammino*

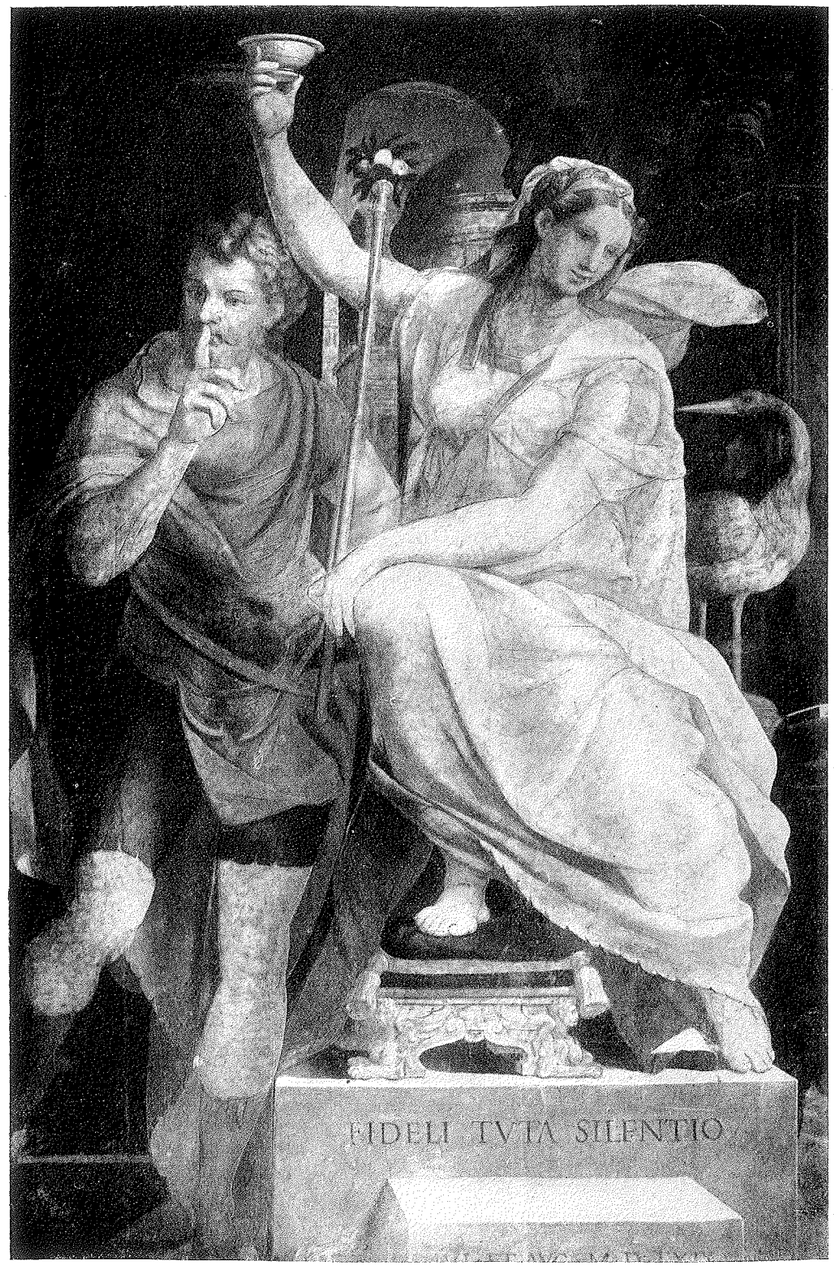


Fig. 152 - *Tibaldi* *Bologna: Museo Civico - Il Silenzio*

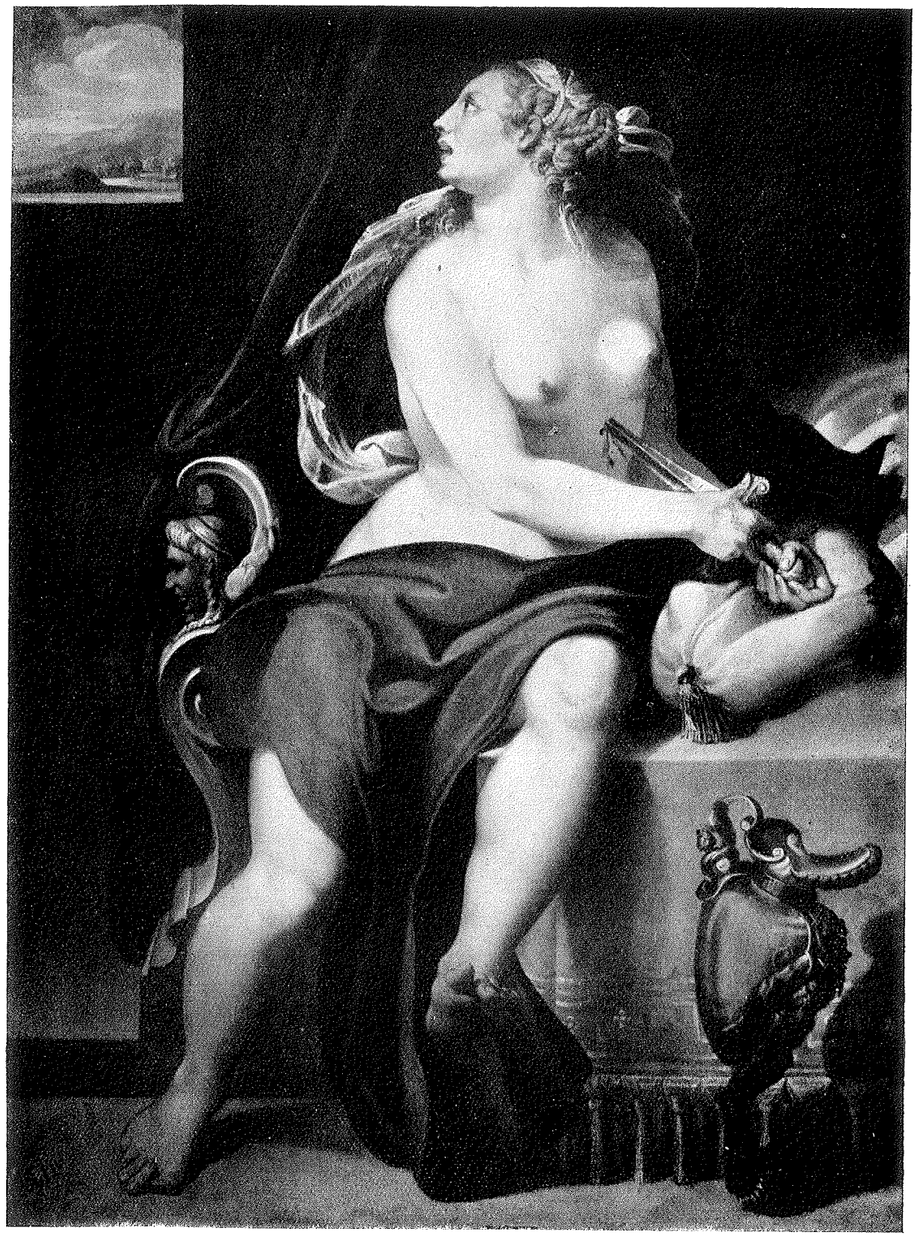


FIG. 153 - *Tibaldi*

Bologna: Pinacoteca - Lucrezia

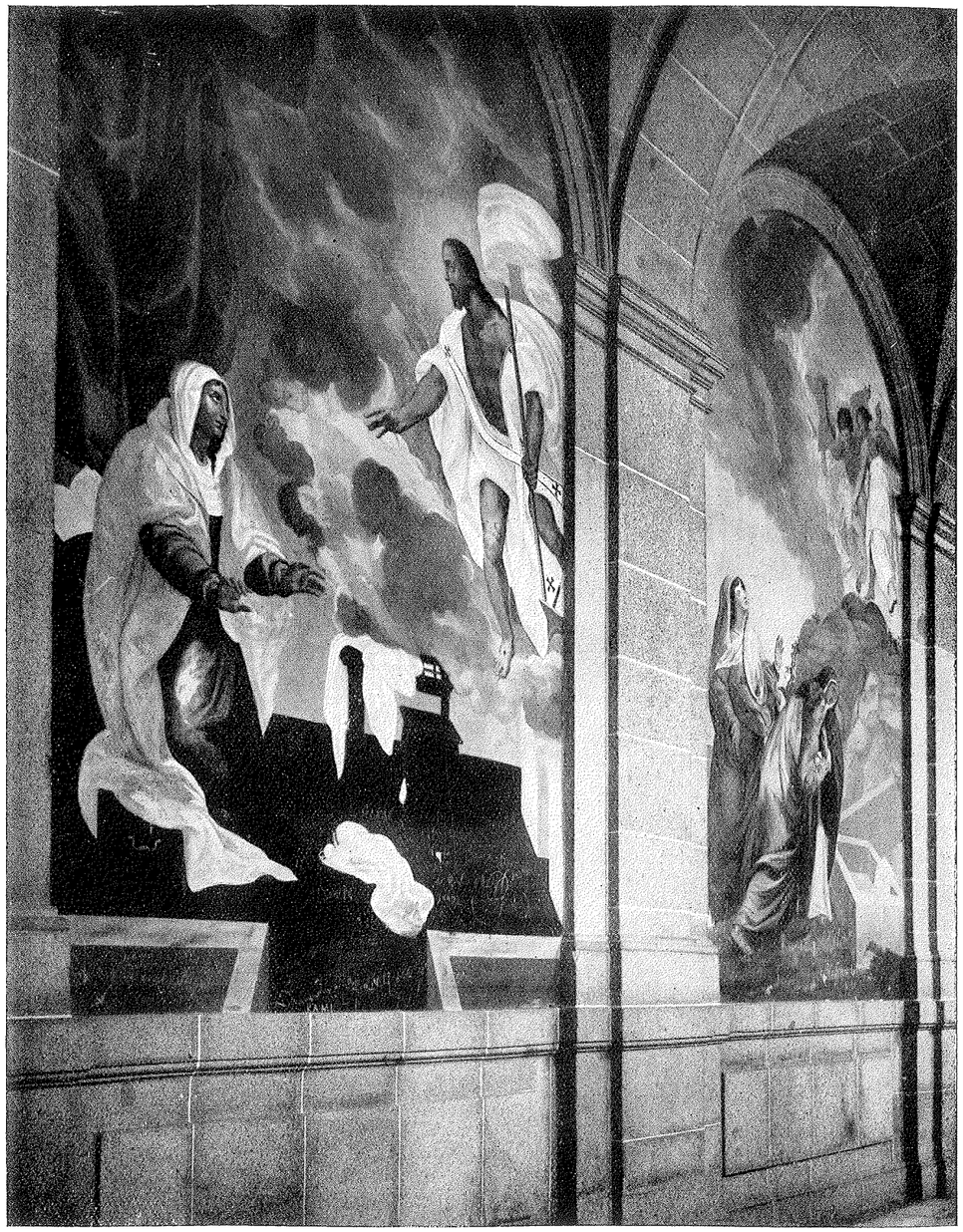


FIG. 154 - *Tibaldi*

Escuriale: affreschi del Chiostro basso



Fig. 155 - *Tibaldi* *Escuriale: affreschi del Chiostro basso*

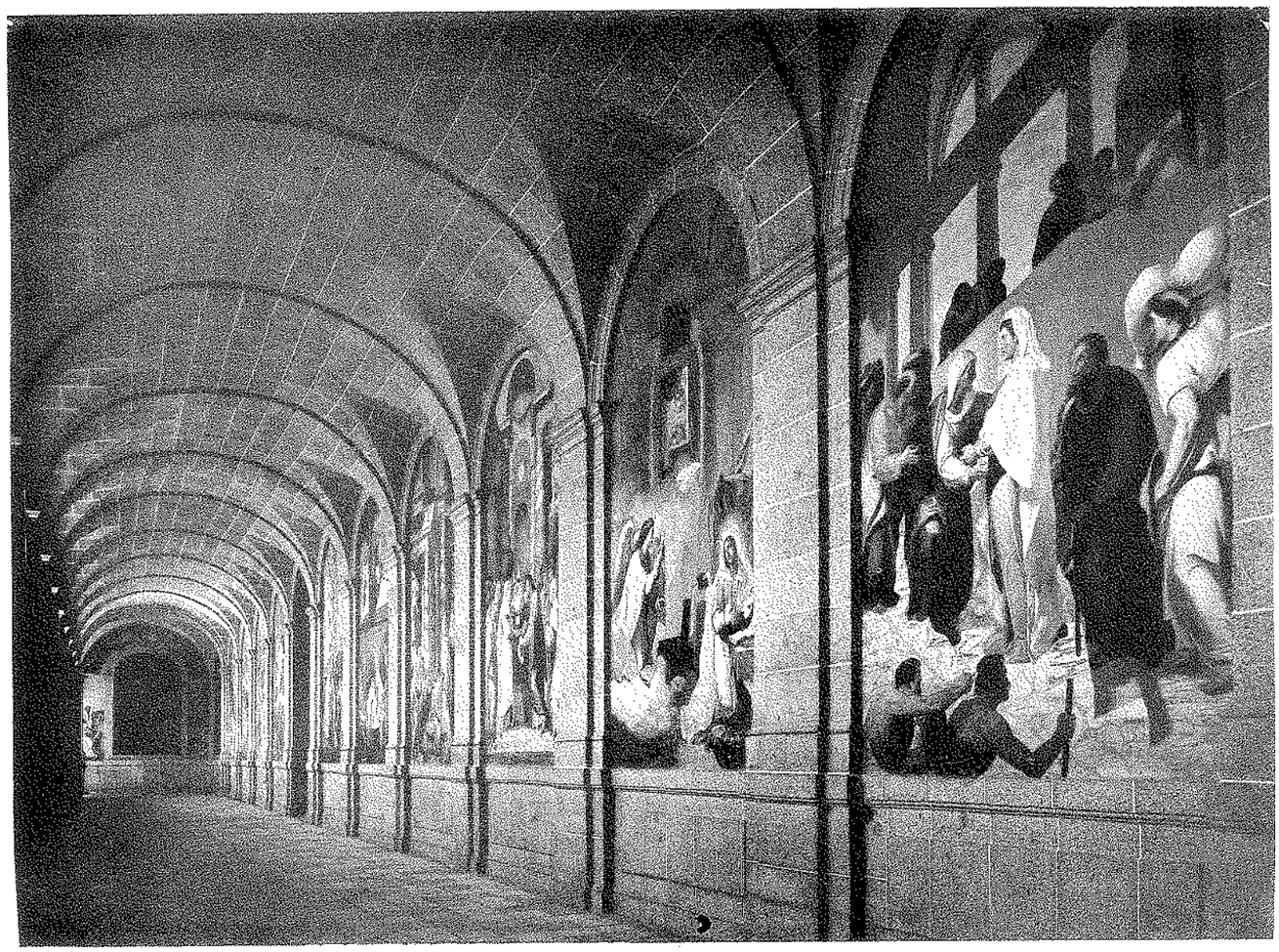


Fig. 156 - *Tibaldi* *Escuriale: affreschi del Chiostro basso*



Fig. 157 - *Tibaldi*

Escuriale: Biblioteca - La Musica

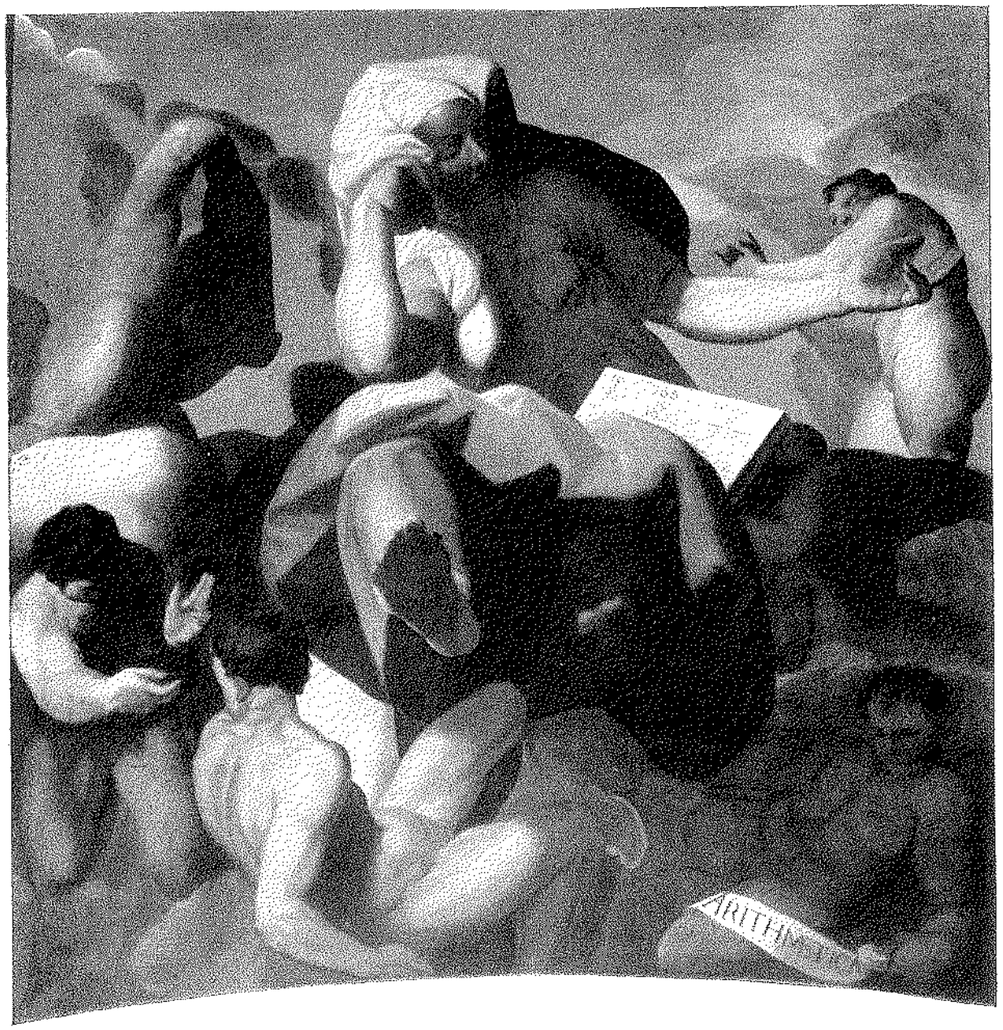


Fig. 158 - *Tibaldi*

Escuriale: Biblioteca - L'Aritmetica



Fig. 159 - *Tibaldi* *Escuriale: Biblioteca - La Retorica*

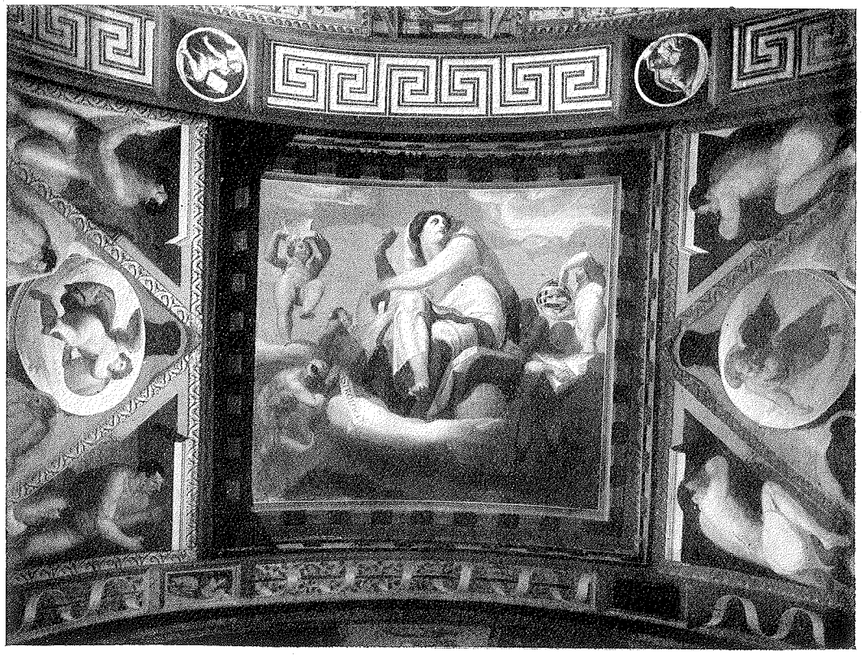


Fig. 160 - *Tibaldi* *Escuriale: Biblioteca - L'Astrologia*



Fig. 161 - *Tibaldi* *Escuriale: Biblioteca - La Grammatica*

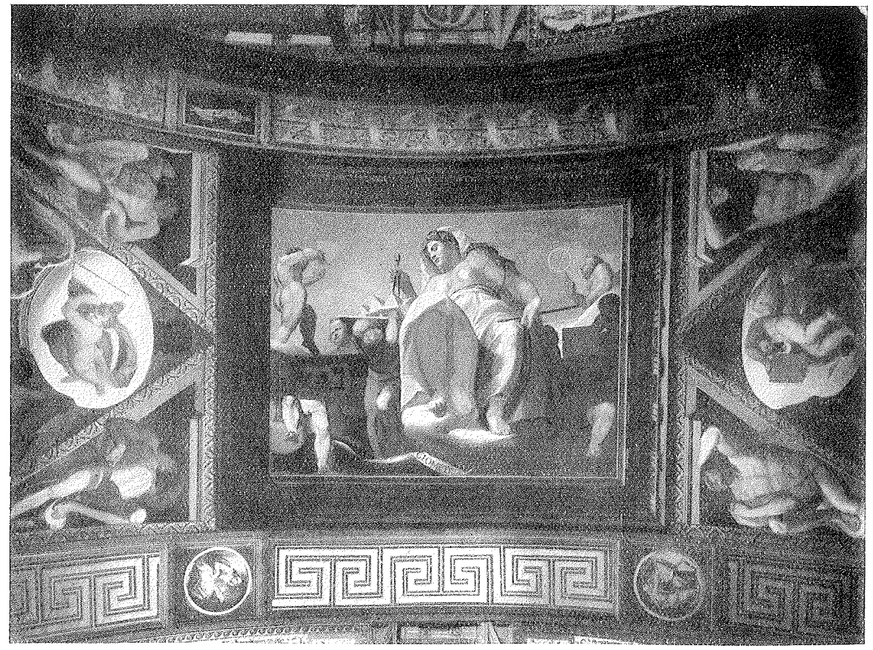


Fig. 162 - *Tibaldi* *Escuriale: Biblioteca - La Geometria*

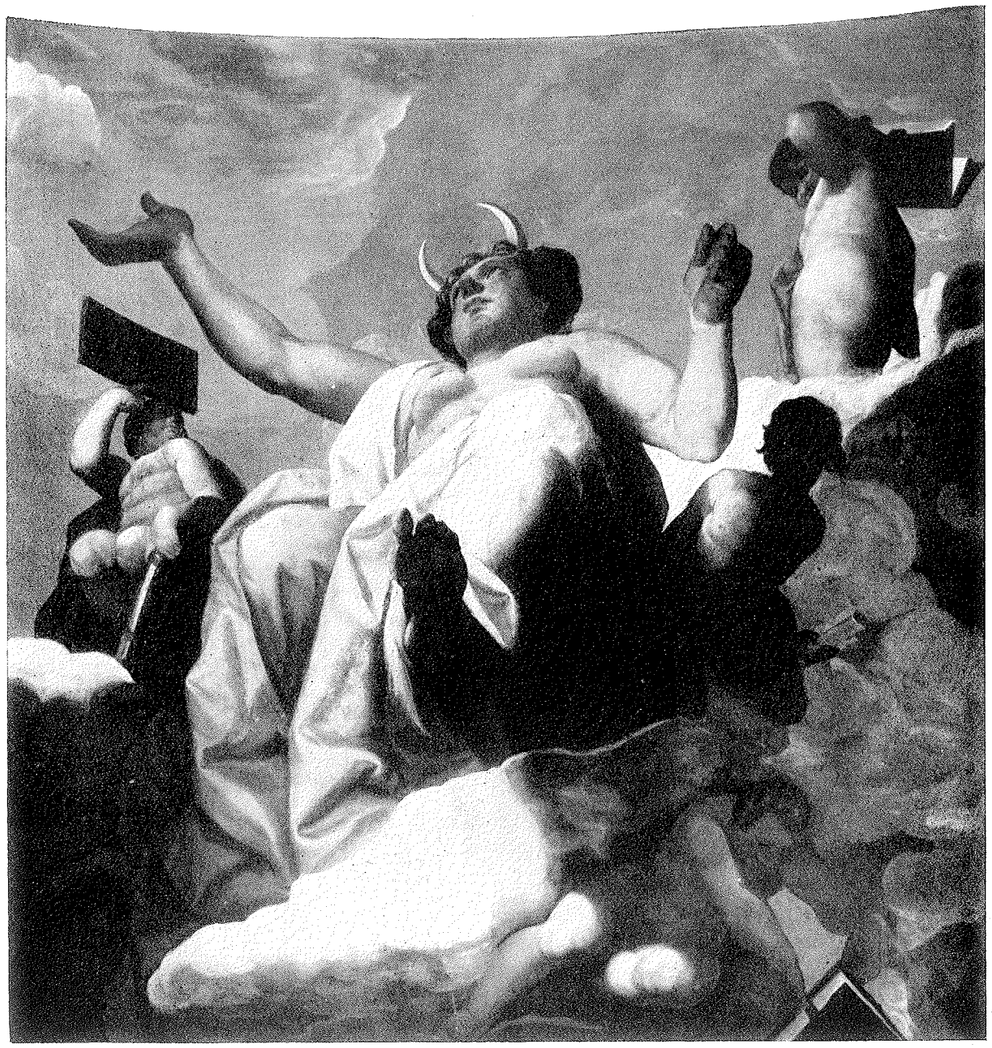


Fig. 163 - *Tibaldi* *Escuriale: Biblioteca - Allegoria*



Fig. 164 - *Tibaldi* *Escuriale: Biblioteca - La Filosofia*



Fig. 165 - *Tibaldi* *Escuriale: Biblioteca - La Teologia*



Fig. 166 - *Tibaldi* *Escuriale: Biblioteca - T. Livio*

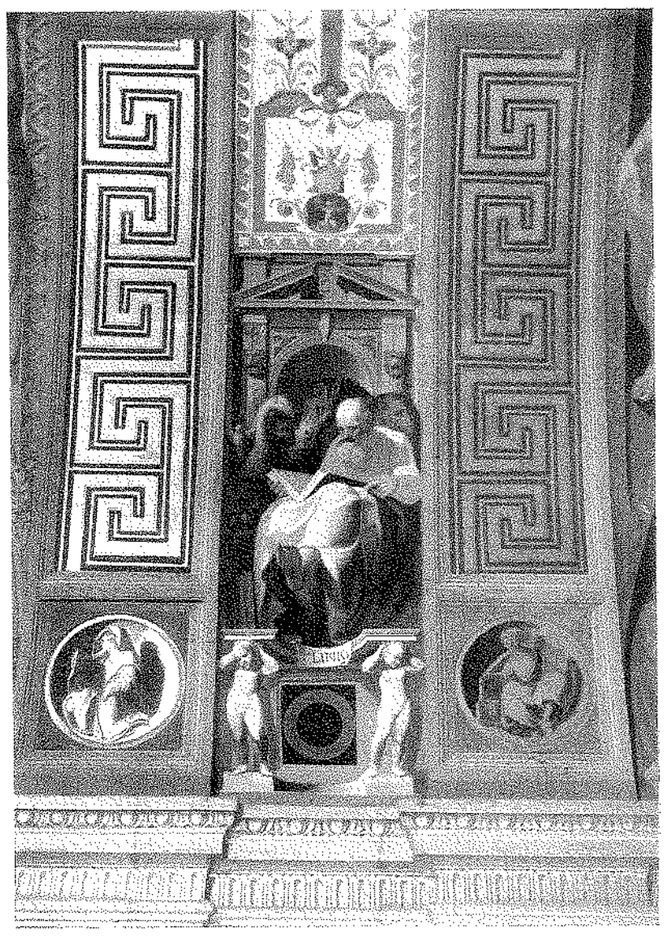


Fig. 167 - *Tibaldi* *Escuriale: Biblioteca - Plinio*

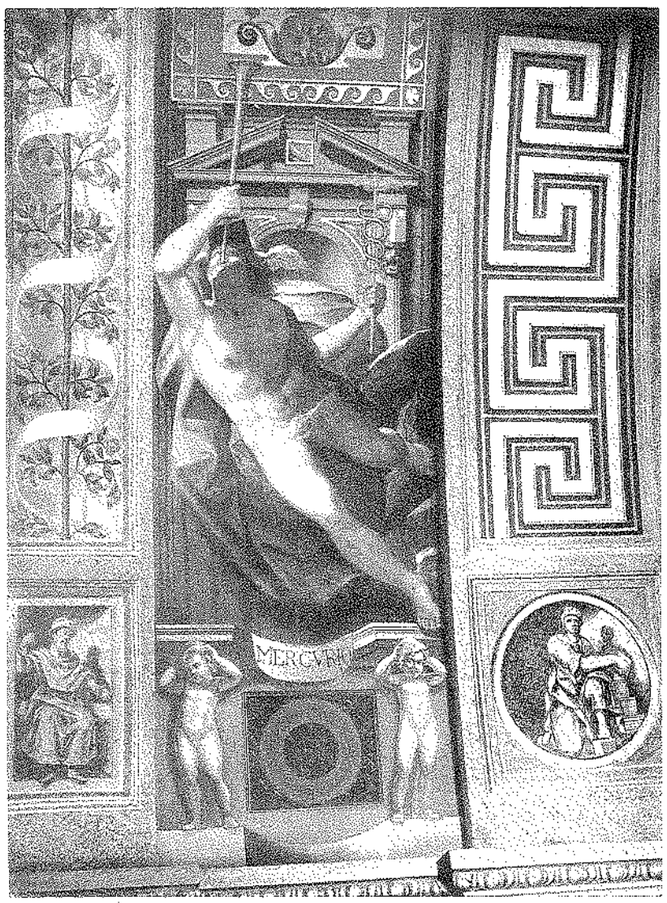


Fig. 168 - *Tibaldi* *Escuriale: Biblioteca - Mercurio*

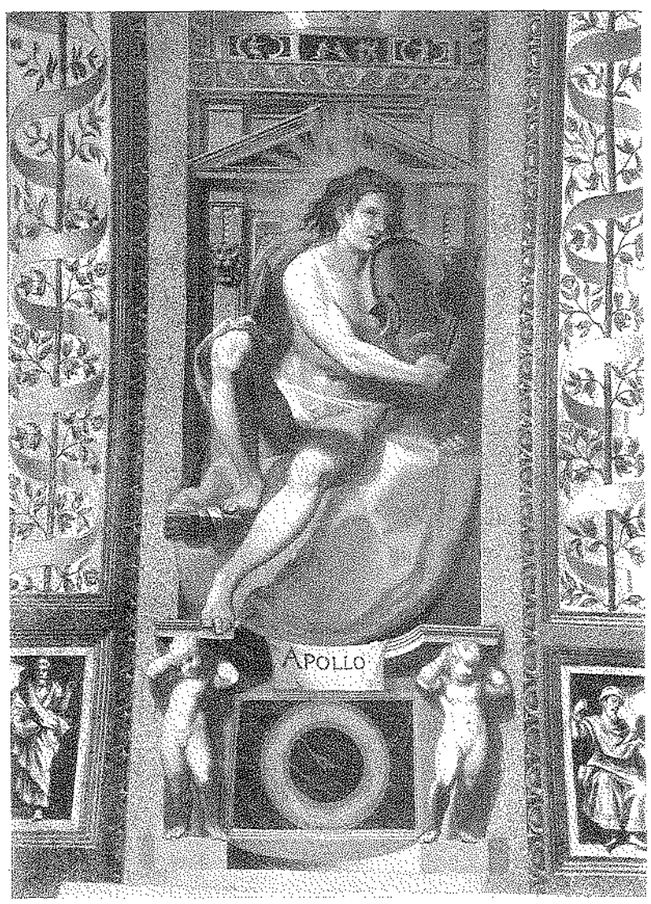


Fig. 169 - *Tibaldi* *Escuriale: Biblioteca - Apollo*



FIG. 170 - *Tibaldi* *Firenze: Uffizi - Disegno*



FIG. 171 - *Tibaldi* *Firenze: Uffizi - Disegno*

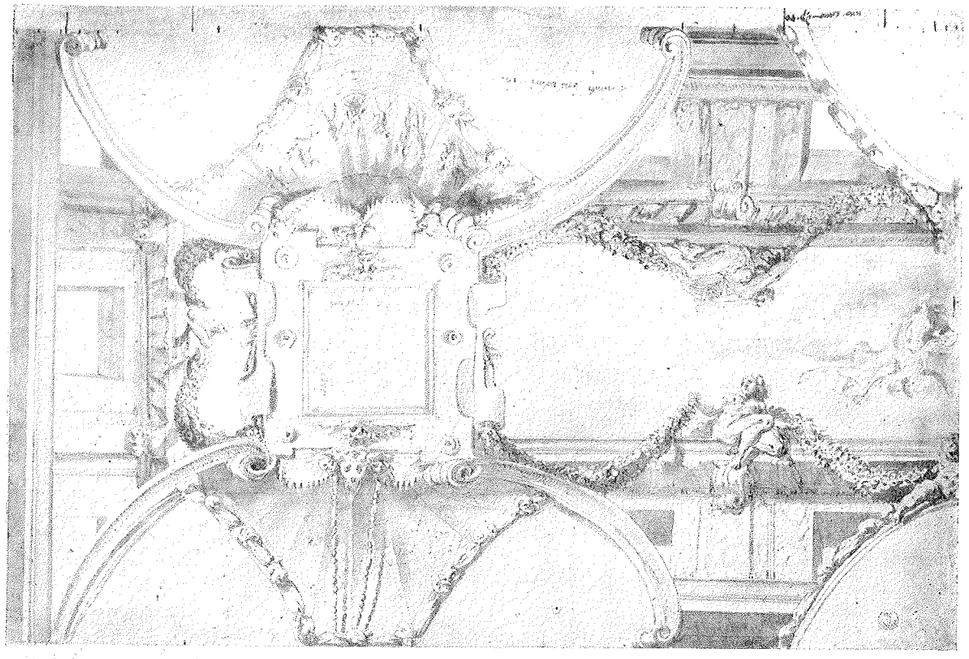


Fig. 172 - *Tibaldi* *Firenze: Uffizi - Disegno*

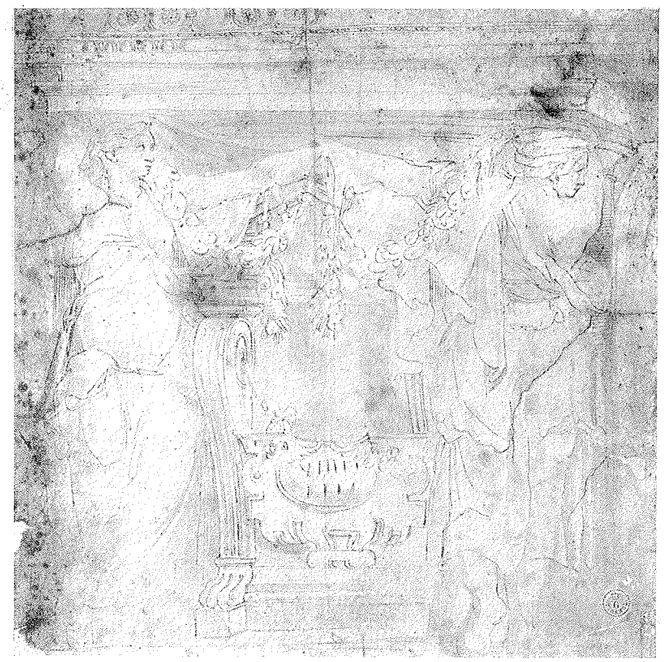


Fig. 173 - *Tibaldi* *Firenze: Uffizi - Disegno*



Fig. 174 - *Tibaldi* *Firenze: Uffizi - Disegno*

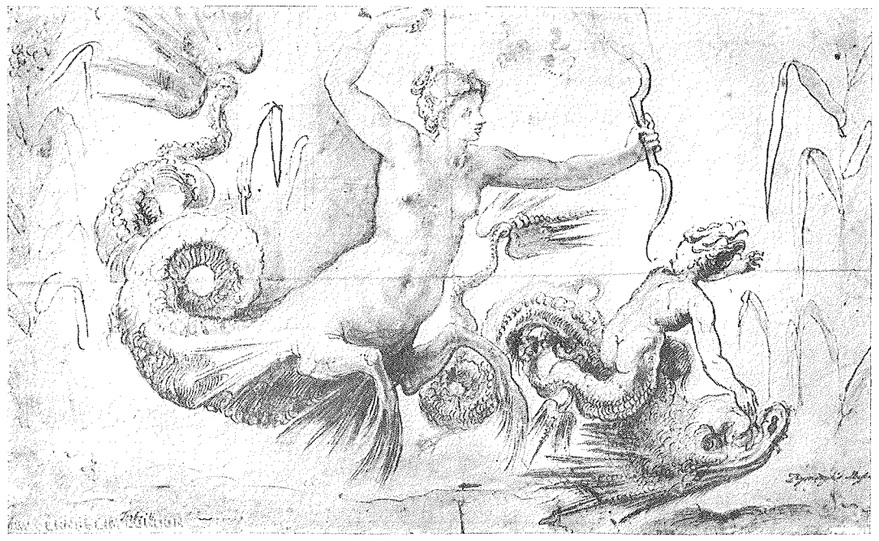


Fig. 175 - *Tibaldi* *Firenze: Uffizi - Disegno*

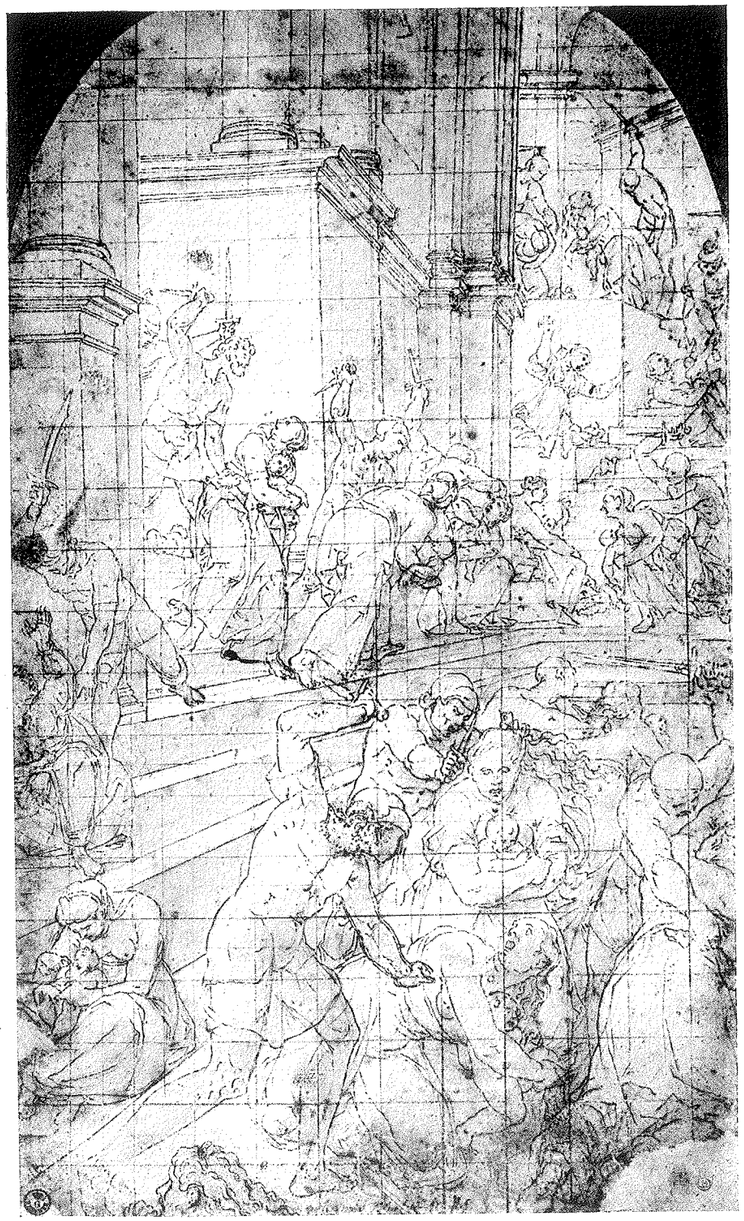


FIG. 176 - *Tibaldi* *Firenze: Uffizi - Disegno*

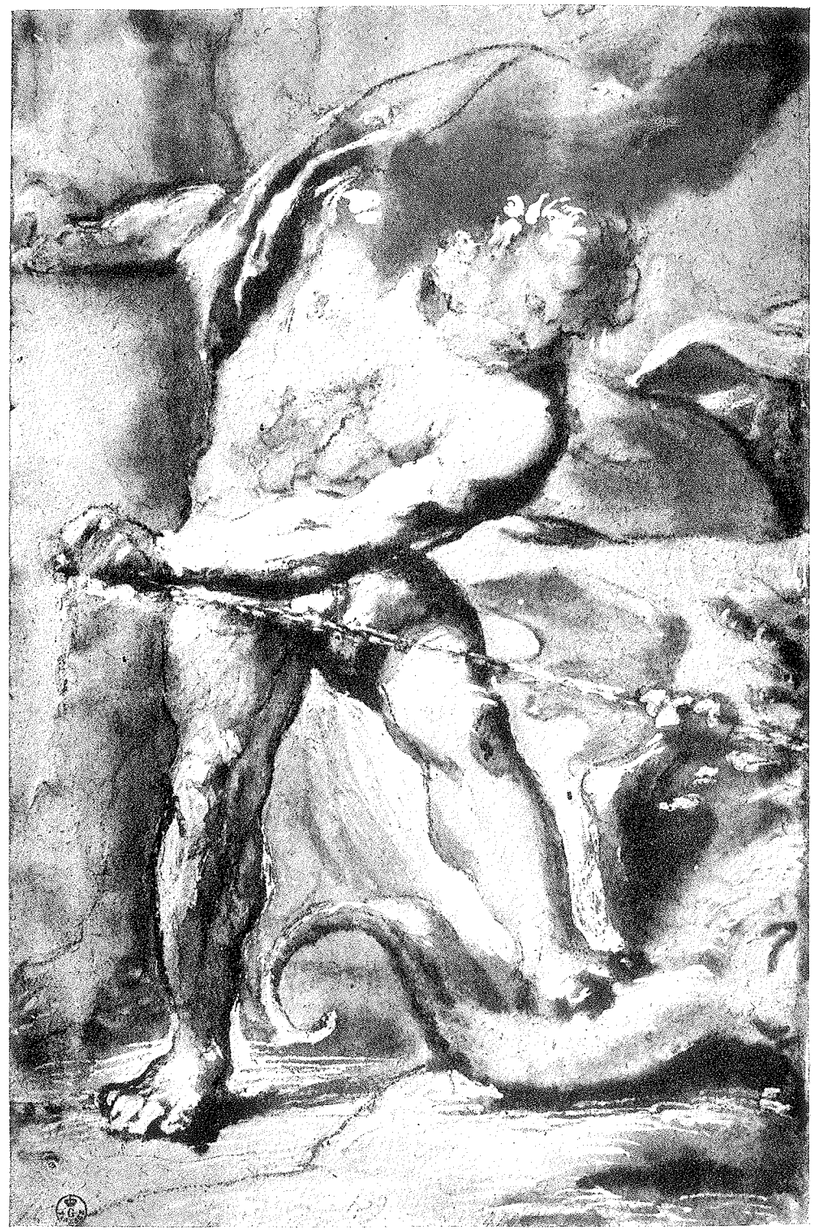


FIG. 177 - *Tibaldi* *Firenze: Uffizi - Disegno*