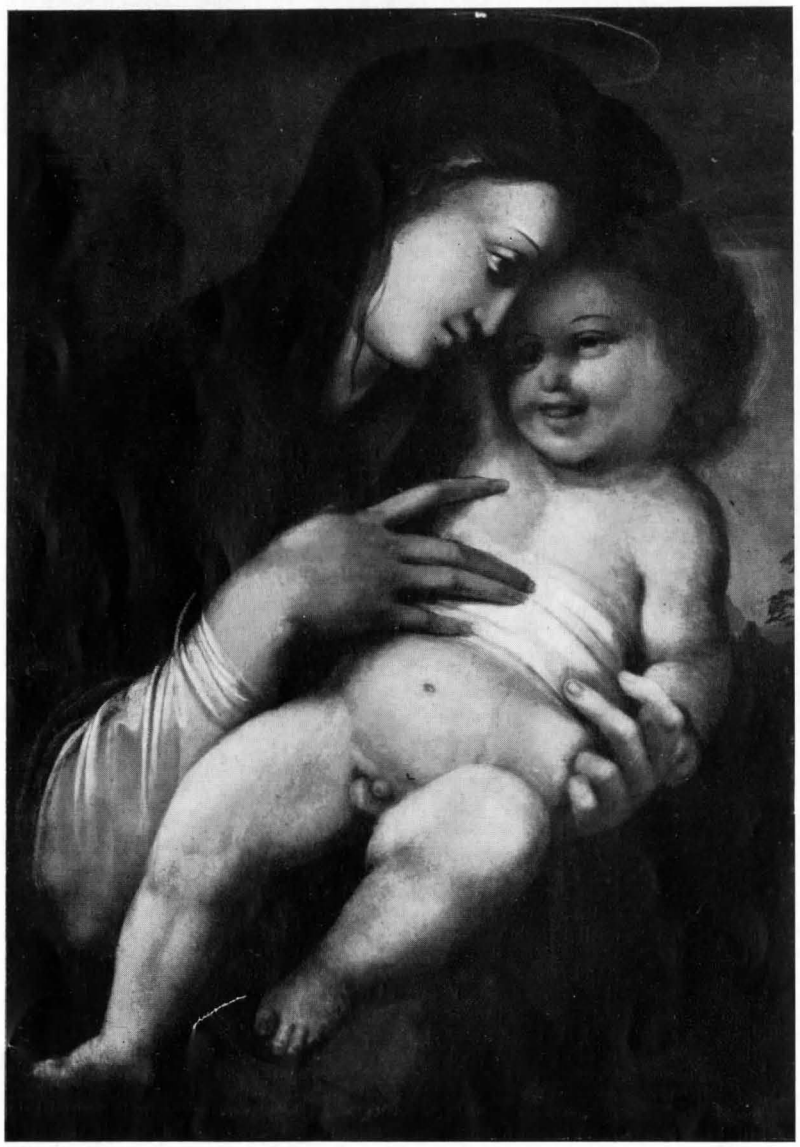
©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

NOTE BREVI SU INEDITI TOSCANI

ALONSO BERRUGUETE. ' La Madonna col Bambino '. Olio su tavola – m. 0,84 (altezza), m. 0,61 (larghezza). Firenze, Gallerie (Magazzini – n. d'inventario 1852). *Stato di conservazione:* Buono; tranne superficiali ridipinture specie presso la mano sinistra della Madonna.

Questo dipinto — descritto negli inventari fin dal 1825, ma verisimilmente già da secoli nelle collezioni granducali fiorentine, a giudicare da certe numerazioni di galleria in cifre settecentesche apposte sul tergo — fu notato alcuni anni fa dalla scrivente ed, in un primo tempo, ritenuto opera del Rosso. L'identificazione e l'attribuzione non furono mai comunicate per iscritto: solo la Barocchi ne dette una cortese citazione nella sua monografia sul Rosso. Comunque, la paternità di questo artista sembrava, allo stato degli studi in quel momento, la più probabile per affinità di caratteri di quest'opera con altre, concordemente ritenute del Rosso, come il tondo della Collezione Loeser. Ed erano, questi, l'ardita partitura cromatica tutta impostata sul contrasto tra l'azzurro–verdastro del cielo nel fondo, e i toni accesi dei primi piani, e il serrarsi delle due figure, una in profilo, l'altra in prospetto, in un nodo saldamente plastico, anche se le singole forme apparivano tese, quasi estenuate nell'incessante gioco di luminosi riverberi, nel dissolversi, talvolta, del disegno nell'estrema duttilità della pennellata. Caratteri di avventuroso pittoricismo, acutizzato nella resistenza di una sicura coscienza formale, che inducevano a pensare al Rosso, nel miglior frutto del suo apprendimento sartesco e michelangiolesco al termine del suo periodo fiorentino, non lungi dalle pale di Villamagna e di Volterra (1521). E le innegabili divergenze dai modi più noti del Rosso, come quel serico scivolare della luce sui piani, con trapassi che il Rosso doveva abolire del tutto nel suo smagliante accostarsi di piani luminosi, non apparivano tali da non poterle giustificare col succedersi di esperienze in questo periodo giovanile, e — almeno fino a pochi anni fa — scarsamente ricostruito, del Rosso. Sembrò pertanto più verosimile pensare ad un episodio della sua vita artistica, di cui il tondo Loeser e il nostro dipinto sarebbero stati la sola testimonianza, che non all'opera di alcun altro degli artisti allora noti nella cerchia fiorentina da cui il dipinto, per il carattere del suo linguaggio, sembrava indubbiamente provenire.



FIRENZE, GALLERIE – ALONSO BERRUGUETE: MADONNA COL BAMBINO

Se non che il progredire degli studi ha portato nuovi elementi per una miglior localizzazione dell'opera. La Mostra di Fontainebleau e della maniera italiana, di recente tenuta a Napoli, ha visto riuniti due dipinti: la ' Vergine e S. Anna ' della Galleria Borghese e una ' Salomè ' degli Uffizi, che il Longhi, come il *Catalogo* informa, aveva, col tondo Loeser, attribuiti ad Alonso Berruguete, iniziando così la ricostruzione del suo periodo italiano. Ed è proprio in questo gruppo di opere, ben omogeneo in un intento pittorico affine a quello del Rosso, ma da esso individualmente distinto, che uno studioso fiorentino, il dott. Luciano Berti, ha ritenuto, secondo noi giustamente, di poter inserire anche il dipinto che qui si pubblica e che diverrebbe pertanto un altro prezioso documento dell'attività giovanile svolta a Firenze dall'artista spagnuolo.

Essa occupa, nella sua vita, all'incirca tre lustri, tra le due date estreme del 1504, quando il Berruguete, nato a Paredes de Nava intorno al 1486, era ancora in Spagna,

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

e il 1520, quando i documenti ve lo ricordano di nuovo. Periodo breve a paragone dell'intera attività dell'artista che si svolse, d'allora in poi, in Spagna fino alla sua morte avvenuta a Toledo nel 1561, ma forse decisivo per la profondità dell'esperienza in esso compiuta: quella dell'arte rinascimentale italiana. Il Vasari ricorda il Berruguete tra i giovani che a Firenze studiavano Masaccio nella Cappella Brancacci e Michelangelo nel cartone della Battaglia di Cascina, e tra quelli che, a Roma, copiarono il Laocoonte nella gara indetta da Bramante e giudicata poi da Raffaello a favore di Iacopo Sansovino. E appunto alla stregua del compiersi e maturarsi di quella decisiva esperienza, crediamo possa delinearsi, in mancanza d'ogni altro dato, la vicenda evolutiva del gruppo di opere riunito dal Longhi ed, ora, accresciuto dal Berti a dar concretezza a quell'attività fiorentina che era, sinora, solo un vago accenno delle fonti.

Sappiamo che a Firenze il Berruguete avrebbe avuto parte con altri, dopo la morte di Filippino Lippi avvenuta nel 1504, a compierne la pala per S. Giorgio sulla Costa che, oggi al Louvre, è stata il punto di partenza per la ricostruzione longhiana. È questa, probabilmente, una delle prime sue opere, nè dal vago pittoricismo delle figure più verisimilmente berruguetiane, quelle nell'alto della pala, molto si discosta il quadro della Borghese, pur così ingenuamente modulato sui canoni introdotti nella pittura fiorentina da Raffaello. Ma nella ' Madonna' che qui si pubblica e nel tondo Loeser, anche nei confronti dalla ' Salomè ' degli Uffizi, ben più profonda si fa la coscienza della forma. Il blocco serrato della Madonna e del Bambino nel tondo Loeser non ha più la maliosa evanescenza della Salomè, come delineata per un attimo da un fuggevole trascorrere di riverberi. Anzi, le luci improvvise giocano sui piani di un complesso organismo plastico che tende a intrecciarsi e a conchiudersi nello schema piramidale prediletto dall'intellettualismo fiorentino. E nella nostra Madonna, la bellissima composizione della Madre e del Bambino, come scivolante lungo una tesa diagonale, trova la propria coesione, superando ogni schema, nella stessa irruenza di un affetto, consapevole, ora, e volitivo in quelle mani che teneramente cingono, in quei volti che amorosamente s'accostano diversamente vibrando di uno stesso sorriso. Forma significava, per il giovane nato all'arte in tutt'altro clima, non solo conquista di sapienza struttiva, ma chiarificazione spirituale, raccogliersi delle fugaci emozioni, che pure, nella Salomè, avevano l'incanto del sogno, in consapevole vigoria di sentimento. Giustificarsi in questo solo di tutta la costruzione artistica, ritrovando, all'interno dei sapienti moduli rinascimentali, la limpida umanità che li aveva originati, fin dal primo Quattrocento. Per questo ci sembra che la nostra Madonna debba porsi al termine del periodo italiano del Berruguete, come conclusione di una esperienza che, attraverso l'arte classica, attraverso Masaccio, attraverso Michelangelo, aveva ripercorso tutto il cammino del Rinascimento italiano.

Esperienza compiuta accanto a quegli artisti che, come Andrea del Sarto, come il Pontormo, come il Rosso, avevano avvertito il cristallizzarsi intellettualistico di quella civiltà della forma che per il Berruguete era rivelazione nuova. E che pertanto dovè sopra tutto appuntarsi in Michelangelo, alle cui travolgenti innovazioni quei giovani si volgevano per liberarsi dalla scoria rimorta di troppo abusate convenzioni espressive. Come loro, ma senza il loro tormento, il Berruguete dovè indagare, fino all'imitazione, l'opera di Michelangelo. La stessa composizione di una figura in profilo ed una in prospetto di cui risulta il nostro dipinto, ricorrendo, invertita — secondo una giusta osservazione del Gamba — nella ' Madonna ' del Bacchiacca già nella Collezione Crespi, indica un comune prototipo che dovè essere michelangiolesco solo che si pensi a quanto lo stesso tema figurativo fu elaborato in ogni sua possibilità negli ' Antenati di Cristo ' della Sistina. Ma al Berruguete, non meno che al Rosso, vennero dall'irruente gioco plastico-luminoso di Michelangelo, decisivi impulsi per il loro nativo istinto pittorico. Fu, nel Rosso, la stessa scomposizione della forma in piani cromatici estrosamente accostati nell'alta luce: fu, nel Berruguete, meno dominato da esigenze intellettualistiche, quella fantasia di riverberi, trascorrenti senza tregua quand'anche la forma si rafforzava e definiva. L'incontro coi contemporanei fiorentini, e specie col Rosso, avvenne, procedendo da punti opposti, appunto in quella liberazione del colore, oltre ogni razionalismo, a rinnovare, in estremo e insueto frutto, tutta la tradizione. Per questo, in quel singolare episodio del Cinquecento fiorentino che, convenzionalmente, si include ancora nel " manierismo ", ma che Adolfo Venturi acutamente definì di " crisi della forma ", il giovane Berruguete può trovare il suo posto tra i maggiori. Spetta ora alla critica precisare la parte che egli vi ebbe: stabilire quanto egli potè dare, quanto ricevere da quelli che operavano accanto a lui. Definire soprattutto, puntualmente, il suo rapporto col Rosso, così evidente specie nelle più tarde delle opere qui considerate. Il bel dipinto ora rintracciato potrà essere, per questa nuova indagine, un fondamentale contributo.

L. Becherucci

PITTURE INEDITE A MANTOVA

La prima pittura che viene illustrata non è letteralmente inedita, perchè fu pubblicata nella *Voce di Mantova* il 9 settembre del 1942, ma la notizia rimase circoscritta entro i confini della provincia e mi sembra che metta conto farla conoscere a tutti gli studiosi che si occupano della pittura romanica perchè si tratta di un'opera firmata da un artista finora sconosciuto.

Nel 1942, nei lavori di restauro del grande salone del Palazzo della Ragione a Mantova, fu scoperto un affresco del tredicesimo secolo in molta parte rovinato (*fig.* 1). Nella zona più leggibile sono rappresentati due personaggi dell'Antico Testamento con i nomi accanto, Iacobus e Isaia. Sono due figure di vecchi che reggono nel seno del loro mantello delle figurine ignude. Tra di loro si erge un albero.

In basso in una specie di cornice è la seguente iscrizione: GRIXOPOL(us) PICTOR PAP(ien)SIS (oppure PAR(men) SIS) DEPINXI HOC OPUS.