

Estratto da « Commentari » - Anno I - Fasc. 3 - Luglio-Settembre 1950

RICOGNIZIONE TESTUALE E VALUTAZIONE CRITICA DEL ROSSO DI FONTAINEBLEAU

L'opera del Rosso che ha goduto di minore fortuna critica è la decorazione della Galleria di Francesco I nel Castello di Fontainebleau.

Gli studiosi del pittore si sono limitati, in generale, ad un rapido esame del periodo italiano (fatta eccezione per la *Pietà* del Louvre, opera che più si avvicinava ai dipinti fiorentini, romani e postromani) e, trascurando la creazione più importante del periodo francese, hanno inevitabilmente contribuito ad una interpretazione e comprensione parziale dell'artista¹⁾. Primi il Goldschmidt ed il Kusenbergh hanno tentato una valutazione meno generica dell'opera che ci interessa²⁾; ma a nessuna conclusione critica è riuscito l'arido canone spaziale del Goldschmidt, che contrappone gli affreschi, in cui vede una «comoda ricaduta nella consuetudine stilistica della scuola di Raffaello e nei suoi schemi bell'e fatti»³⁾, alla *Pietà* del Louvre, «pietra miliare di una vittoria formale», dove la *Haupt-Tiefendiagonale* che sale da sinistra (costituita dal solo corpo del Cristo) e il motivo delle braccia distese della Madonna producono «una quantità di moto latente, degna del Barocco»⁴⁾; nè a più fecondo risultato è giunto il Kusenbergh in un'applicazione più lata dello stesso criterio interpretativo. Egli ha cercato di classificare i vari affreschi, dividendoli in tre gruppi, secondo il loro maggiore o minore senso di profondità prospettica, misurata sui due opposti poli della *Deposizione* delle Orfanelle di Borgo S. Sepolcro e della *Pietà* parigina⁵⁾, ma le sue premesse e le sue conclusioni risultano, oltre che insufficienti, arbitrarie, soddisfatte com'esse sono dell'applicazione di un astratto teorema geometrico, assolutamente estraneo alla fervida fantasia del pittore.

¹⁾ Si vedano: H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin, 1920, I, p. 182 sgg.; W. FRIEDLAENDER, *Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XLVI (1925), p. 70 sgg.; N. N. PEVSNER - O. GRANTOFF, *Barockmalerei in den romanischen Ländern*, Wildpark-Potsdam, 1928, p. 27 sgg.; M. DVORAK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, II (München, 1928), p. 164 sgg.

²⁾ I trattati prima citati si limitano a deplorare i resti della Galleria di Francesco I e ad accennare ad influenze romane per gli affreschi e per gli stucchi (cfr. Voss, *op. cit.*, I, p. 189; PEVSNER, in PEVSNER-GRANTOFF, *op. cit.*, p. 30). E niente di più essenziale contiene la trattazione monografica di W. H. VON MUELBE, *Die erste Schule von Fontainebleau. Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Malerei*, Breslau, 1904, pp. 1-71, comprendente una sintesi della storia della pittura francese, seguita da una ben generica trattazione specifica. Inutile poi citare i giudizi tutt'altro che critici di certo naziona-

lismo erudito dell'Ottocento, pur meritorio di dotte e preziose ricerche sulla Rinascita francese, il quale vedeva negli affreschi del Rosso una esemplare manifestazione della smodata e volgare arte italiana, priva della aristocratica misura francese, e presumeva di condannare il nostro Rinascimento disprezzando l'esagerato michelangiolismo della Galleria di Francesco I (cfr. L. PALUSTRE, *La Renaissance en France*, Paris, I [1879], p. 139 sgg.).

³⁾ F. GOLDSCHMIDT, *Pontormo, Rosso und Bronzino. Ein Versuch zur Geschichte der Raumdarstellung*, Leipzig, 1911, p. 25 sg. Lo studioso tedesco considera, infatti, gli affreschi di Fontainebleau una filiazione della *Galatea* di Raffaello, dove «viene ottenuto un quadrato base, mentre le figure sono schierate sulla sua diagonale che sale dalla sinistra... e dietro si è perfino tentato di aprire un secondo compartimento per mezzo di un'altra diagonale tracciata in senso contrario» (*op. cit.*, p. 26).

⁴⁾ GOLDSCHMIDT, *loc. cit.*

⁵⁾ K. KUSENBERG, *Le Rosso*, Paris, 1931, p. 74 sgg.

Interpretazione più valida ha data la Becherucci, scorgendo nella ultima fase del Rosso un «fantasioso capriccio decorativo», permeato di un «sottile edonismo formale» in cui si risolve la «narrativa raffaellesca»¹⁾; giudizio che contiene una intuizione felice, eppur troppo sintetica ed esclusiva per non essere parziale. Nella decorazione di Fontainebleau il Rosso non esprime solo un fantasioso capriccio nè si adagia in un partito soltanto raffaellesco, ma, come già nelle opere del periodo italiano, accoglie e rielabora alacramente spunti e modi diversi, traendoli a soluzioni originali. Lo ha detto, genericamente e sul piano della tipologia e degli schemi strutturali, il Berliner, che ha con ragione abbinato le suggestioni romane dell'Urbinate a quelle della spartizione architettonica della volta della Sistina, ma, con un amore esagerato per certe combinazioni, ha visto l'originalità del Rosso nel temperamento della struttura michelangiolesca con la decorazione a grottesche e nel complesso gioco di stratificazioni spaziali (*Schichten-Komposition*) in tal modo generato²⁾; elevando anch'egli, come gli altri suoi connazionali, a canone critico un'astrazione a posteriori rispetto all'intenzione e al mezzo stilistico dell'artista, e trascurandone la più caratteristica essenza: il dinamismo figurativo e psicologico, che muove e lega in una complessa trama di richiami e rispondenze tutti gli elementi, plasticati o dipinti, libero da ogni preoccupazione schematica e fecondo perciò di sempre nuove soluzioni.

La Galleria di Fontainebleau non è stata, dunque, ancora guardata con occhio sgombro di pregiudiziali critiche, siano esse basate su astratti schemi spaziali e struttivi o sulla pretesa di una definizione formulare e quintessenziale, che necessariamente depauperata, uniforme ed ottunde ciò che è ricco, multivoco ed affilato.

In realtà l'indagine della più importante creazione francese del Fiorentino — come mostro più ampiamente in un saggio monografico sul Rosso in corso di stampa, cui rinvio, oltre che per l'interpretazione dell'intera personalità dell'artista, per tutto ciò che in queste pagine possa apparire troppo presupposto o concentrato o scorciato — presenta difficoltà non facilmente superabili. Prima di tutto, la decorazione della Galleria non fu eseguita dalla sola mano del Rosso, ma sotto la sua direzione lavorarono molti aiuti, la cui anonimità stilistica è per lo più assoluta. I Conti Reali³⁾ ci comunicano dei *vacua nomina*, delle cifre e delle date, da cui possiamo solo dedurre che italiani in prevalenza, francesi e fiamminghi in minoranza, operano sotto il Rosso e sono tutti, probabilmente, più abili artigiani che artisti, come attestano le stesse personalità meno ignote, quale Giusto di Giusto, che pur aveva un rango sproporzionato al suo modesto valore ed era perfino onorato del titolo di *Maistre*. Ma tale pluralità di mani, e la irreparabile mancanza di riferimenti esterni che permettano una chiara loro discriminazione, non sono i soli ostacoli ad un esame stilistico della Galleria; vi si aggiungono i molteplici restauri, che ebbero talvolta il carattere di veri e propri rifacimenti, e le alterazioni e mutilazioni, numerose anche se marginali, subite dal corpo più propriamente decorativo della Galleria. Tuttavia, benchè non una pennellata originale, del Rosso o dei suoi aiuti, sia rimasta sulle pareti di Fontainebleau, esiste ancor oggi la possibilità non solo di reintegrare (attraverso copie a disegno, stampe, arazzi) lo schema primitivo dell'opera, ma, articolando un rigoroso esame filologico con l'esperienza della intera lettura della produzione del Maestro e, in particolare, con una chiara messa a punto degli intendimenti delle sue ultime cose (soprattutto dei disegni aretini e francesi), di rintracciare e valutare l'invenzione originale dell'artista.

¹⁾ L. BECHERUCCI, *Manieristi Toscani*, Bergamo, 1944, pp. 23, 31 sg.

²⁾ R. BERLINER, *Ornamentale Vorlage-Blätter des 15. bis 18. Jahrhunderts*, Leipzig, 1925, p. 148 sgg.

³⁾ L. DE LABORDE, *Les comptes des bâtiments du Roi*, Soc. de l'histoire de l'art français, 2 voll., Paris, 1877-80.

* * *

È stato più volte ripetuto, ed è divenuto un luogo comune della critica, che il Rosso dopo la «crisi» romana non abbia saputo superare il vasariano «stupore»¹⁾ e, esaurita la vena creatrice, palese ed esuberante nelle opere del periodo fiorentino, si sia rifugiato in una dignità stilistica priva della giovanile vitalità poetica. In realtà, sia alcune delle stampe incise su suo disegno dal Caraglio, sia i bellissimi disegni romani e postromani ci mostrano un artista che, dopo una fase d'incertezza (v. gli affreschi di S. Maria della Pace) e di travaglio stilistico, non certo indicativi di una imitazione pedestre o di un definitivo inaridimento, fonde con le influenze raffaellesche, in uno stesso luminismo vigoroso, in una stessa elegante stilizzazione, le dirette suggestioni michelangiolesche, astratte dal loro dramma originario, e, quasi a convalidare la propria libertà di orientamento e capacità di originale ricreazione degli spunti romani, riprende moduli dureriani, pretesti ad acutissime invenzioni. Il secondo piano del *Ratto delle Sabine* (B. 63) e il *Furore* (B. 58) sono prove che non lasciano dubbi e meritano una degna considerazione; ancor più i disegni aretini, in cui il Rosso, con una totale emancipazione dall'influenza romana, afferma un linguaggio fantomatico, allucinato e simbolico, pel quale ogni reminiscenza si assorbe e trasfigura in una sintesi nuova. Il *Trono di Salomone*²⁾ e la *Vergine della Misericordia*³⁾ mostrano invero un'acuta sensibilità lineare, un vibrante contrappunto luministico, una psicologia sottile, che attestano una feconda ripresa stilistica, memore più delle esperienze fiorentine che di quelle romane; ma alla assoluta, strenua intonazione delle opere giovanili è succeduta una visione più distesa, venata d'ironia bonaria, un che di più maturo e più aperto, rinnegante la fissità melodrammatica della *Deposizione* di Borgo S. Sepolcro per le argute Sante alla destra del Cristo Trasfigurato di Città di Castello.

Proprio tali accenti ritroviamo nei rari schizzi francesi, dove una spregiudicata e sicura libertà trae note di suprema acuminazione e rarefazione dal mito nordico dell'*Incanteresimo di una Strega*⁴⁾, classicizzato con originalità sorprendente, o si presta alla più dichiarata ironia del Vertumno in veste di grinzosa fattucchiera e all'olimpica malizia della bella Pomona, ben consapevole della trama del dio⁵⁾. E sono gli stessi accenti, inattesi e inauditi nella formulazione tradizionale della carriera artistica del Fiorentino, che giungono a pieno e polifonico sviluppo negli affreschi e stucchi di Fontainebleau, dove li può ancora cogliere chi legga la partitura della Galleria di Francesco I con coscienza testuale dei rifacimenti e delle alterazioni. Di questa possibile (per mutuare dalla filologia un termine che ci sembra calzare al caso nostro) *recensio* della decorazione di Fontainebleau — *recensio* non ignara, soprattutto rispetto agli affreschi, del suo limite di restauro e (guardando all'autenticità) di conferma dell'invenzione e degli intendimenti del Rosso — vogliamo dar qui un saggio, rinviando, per la trattazione completa della materia, alla già ricordata monografia.

L'affresco del *Sacrificio* (fig. 177) appare, nello stato odierno, non altro che goffa anonima ripetizione di un classicismo deterioro, degno delle peggiori versioni mantovane di Giulio Romano e del più trito repertorio genovese di Perin del Vaga. Un *horror vacui* che vieta ogni pacata scansione, un gusto documentario che si esprime melodrammaticamente

¹⁾ «Chi muta paese o luogo, pare che muti natura, virtù, costumi ed abito di persona, intanto che talora non pare quel medesimo, ma un altro, e tutto stordito e stupefatto. Il che potè intervenire al Rosso nell'aria di Roma, e per le stupende cose che egli vi vide d'architettura e scultura, e per le pitture e statue di Michelagnolo, che forse lo cavarono di sè...»

(G. VASARI, *Vita del Rosso Fiorentino*, in *Le Vite ecc.*, a cura di G. MILANESI, Firenze, 1906, V, p. 161).

²⁾ Bayonne, Musée Bonnat, n. 144.

³⁾ Louvre, n. 1579.

⁴⁾ Parigi, Ecole des Beaux-Arts, Collezione Masson n. 172.

⁵⁾ *Vertumno e Pomona*, Louvre, n. 559.

e insiste su inutili particolari (si vedano i portatori delle anfore), vanagloriosi squarci architettonici, l'ara macchinosamente architettata, l'albero bistorto e insignificante, un'agitazione tutta esteriore fatta di enfatici contorcimenti giustificano la scarsa considerazione concessa a questo come agli altri – non dissimili – dipinti. Ma niente di tutto ciò rispetta l'intenzione dell'ideatore: una buona copia a penna del Louvre ¹⁾ (fig. 178) e una stampa del fedele Boyvin (R. D. 15) (fig. 179) sconfessano chiaramente le profonde alterazioni subite dall'intero pannello, per cui non solo l'intonazione stilistica, ma la stessa intelaiatura iconografica è andata perduta. Nella versione originale una sapiente, arguta misura compositiva inarcava un albero secolare e nodoso sulla sottostante folla dei sacrificanti e appendeva ai suoi rami – parcamente accennati nel disegno (cfr. la copia dell'aretina *Allegoria della Concezione* ²⁾ – nordici ex-voto, propri di un sabba di streghe, ai quali dovevano sapidamente rispondere, nel più caratterizzato schizzo del Rosso, i latranti draghi e i brucianti dell'ara fumante. Dal cipiglio druidico di un barbuto, lunato officiante, che incentrava la scena, sgorgava, a incresparsi tutta la rappresentazione, quella stessa sottile vena ironica che nel *Trono di Salomone* filtra dall'ossequio bolso e prelatizio del vescovo. Attorno era l'omaggio fantomatico del nordico mendicante allampanato, dalla barba a ciocche fluenti e dal berretto appuntito, replica variata dei disegni postromani, che equilibrava un romano, atletico nudo di schiena e bilanciava il ricurvo ghigno di un vecchio cruccioso. A tali note dominanti rispondeva la controvoce delle belle supplici in primo piano, immobili come le maschere del fondale penombrato dello *Sposalizio* di S. Lorenzo e contrappuntate, come le astanti all'ufficio del *Trono di Salomone*, da putti vivaci nelle loro audaci rotazioni di schiena. Il rapporto di parentela, anzi di diretta discendenza, tra il cartone aretino, arguta versione di un ossequio bigotto, fantomatico ed elegante ad una divinità elusivamente assente, e le non meno argute significazioni di mistero e quasi d'incantesimo per cui il tema del sacrificio, così diffuso e canonico del risorto classicismo, acquistava nell'affresco di Fontainebleau un valore affatto insolito e singolare, è dunque più che evidente e conferma, nel Rosso « francese », la feconda, libera ed originale ricerca stilistica del Rosso postromano.

Nulla di ciò hanno compreso, perchè nulla hanno rispettato, i successivi restauratori e rifacitori dell'affresco. Nel modificare l'atteggiamento delle figure (la donna vicina all'ara, ad es., prima di schiena, oggi di fronte), nel ripopolare l'ambiente, nel drammatizzare i pochi elementi architettonici ed aggiungere il sovraccarico di particolari teatrali (si notino gli scalini, inesistenti nell'originale, che spezzano la semplice impostazione primitiva), essi hanno attinto proprio alla copia meno fedele, a una stampa del bolognese Fantuzzi (B. 27) (fig. 180) che nel riprodurre questa scena fa sfoggio di tutto il trito e melodrammatico repertorio classicistico ³⁾.

* * *

Se gli sciagurati rifacimenti di cui sono stati vittime l'affresco del *Sacrificio* e gli altri pannelli della Galleria giustificano in parte la sentenza negativa e sommaria degli studiosi che non si sono applicati a riscoprirne l'originaria significazione, meno giustificato e quindi più acuto è il difetto della critica nei confronti degli stucchi, che, intonati ai brani dipinti di cui sono cornice, ne costituiscono un sapientissimo commento. Lodati da tutti ma esaminati da nessuno, essi sono stati finora genericamente accomunati alla scuola raffaellesca e considerati una mistione di elementi e motivi romani ⁴⁾, con una incomprensione asso-

¹⁾ N. 1574.

²⁾ Uffizi, n. 15559.

³⁾ L'affresco ha subito anche una leggera mutilazione sul lato sinistro, dovuta all'apertura di

una porta nel 1684, che ha spezzato anche l'incorniciatura a stucco (cfr. KUSENBERG, *op. cit.*, p. 63).

⁴⁾ GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, p. 25 sg.; VOSS, *op. cit.*, I, p. 189; PEVSNER, in PEVSNER-GRAN-

luta della loro decisa e ricca individualità, in cui ben chiara appare, nonostante la discontinua e non sempre felice esecuzione dei plasticatori, l'invenzione del Fiorentino. Chè se l'intervento degli esecutori può legittimare in parte, e nei particolari, il giudizio suddetto, chi guardi oltre l'apparenza e il frammento, cioè alla ideazione e alle esecuzioni che più le si mostrano fedeli, ritroverà la stessa originale ricreazione – attraverso un vibrante luminismo, fuso ad un rodente linearismo – di spunti diversi, fiorentini, romani e nordici, che ha incontrato nelle migliori opere del Rosso.

Alla misteriosa arguzia del *Sacrificio* – quale ci mostrano la copia a penna e la stampa del Boyvin – perfettamente risponde l'incorniciatura a stucco, il cui scomparto di destra, rimasto – a differenza del sinistro – integro ¹⁾, testimonia la dinamica coerenza di tutto il riquadro. Una lontana reminiscenza delle architetture dell'Urbinato ha ispirato al Rosso un vago tempietto, le cui bianche colonne, sinteticamente accennate, spiccano con sapiente contrasto sul fondo dorato e inquadrano un ironico olocausto. Ogni insidia di aulicismo è dissipata dall'arcuata trabeazione, che equilibrano gli ondulati festoni chiaroscurati, e dai risentiti aggetti laterali, ribadenti coi loro angoli pronunciati gli spigolosi panneggi dei due sacrificanti. Riappaiono in questi le fedeli creature del visionario mondo del Rosso: sospesi nel loro equilibrio instabile, sottolineato dal panneggio incessantemente spezzato e ripreso, essi concretano gli allucinati ideali che il Fiorentino ha perseguito durante tutta la sua vita artistica e che esultano con più sciolta e goduta creatività nella vasta partitura di Fontainebleau. Soprattutto la sacerdotessa, dalla zigzagata positura, freme dell'ironia sottile e mite a un tempo che ha vaporato di magici fumi l'affrescata scena di sacrificio; nè meno penetrante, sebbene più solenne, doveva essere l'onda ironica che si propagava dal sacerdote – sfortunatamente più banalizzato dagli esecutori – per incrociarsi con quella della opposta figura al di sopra dell'ara fiammeggiante e serpeggiare fino alla maschera cornuta che incombe dall'alto. Ma il sorriso che si acumina sulle labbra della sacrificante si distende nei putti della base (certo affini, un tempo, a quelli dell'affresco), soffianti nelle ritorte trombe, simmetriche e parallele agli ondulati festoni della trabeazione.

La stessa intonazione stilistica doveva improntare la simile scena di sacrificio plasticata dalla parte opposta del dipinto mediano, oggi non solo spezzata dalla porta, ma rifatta parzialmente (o totalmente) anche nelle figure. Se il dignitoso sacerdote presenta, nel volto assorto in un liturgico canto e nel busto sobriamente panneggiato, qualche tratto della incisiva concezione del Rosso, il pomposo ondeggiare delle pieghe più vicine all'ara posticcia accusa un fiacco e accademico rifacimento. Il quale diviene ancor più sensibile nell'ancella fluidamente panneggiata, che nelle cadenze melodiose, prolungate ed esaurienti modula con scolastica diligenza la grazia piacevole dei classicisti romani e s'intrude nell'atmosfera di balenanti e pungenti allusioni della scena parallela come un'ospite importuna. Che essa sia da imputare più ai rifacitori che all'ideatore lo conferma il confronto con la *Ronda danzante di Driadi* (fig. 181), incisa dal Boyvin (R. D. 74) di sull'ovale affrescato al centro della cornice inferiore, ora, al pari del dipinto centrale, miseramente guasto dai restauri. I panneggi dentellati, le complicate pettinature, le fasce che tagliano i corpi e le vesti, il bilanciato ritmo compositivo, il luminismo inquieto – caratteri chiaramente intuibili attraverso l'incisione, pur arricchita da arbusti, fiori e ghirlande di una minuta fantasia giardiniera – ci testimoniano di una qualità stilistica irrinconciliabile con le grazie della fluida sacrificatrice e con quelle congeneri del classicismo corrente.

TOFF, *op. cit.*, p. 30; KUSENBERG, *op. cit.*, pp. 51 e 194. La BECHERUCCI (*op. cit.*, p. 31 sg.) parla indistintamente, per lo stile di Fontainebleau, di « narrativa raffaellesca ».

¹⁾ Lo scomparto di sinistra, di cui sarà detto tra poco, fu quello spezzato dalla porta aperta nel XVII secolo, come abbiamo accennato sopra.

L'inquadratura del *Sacrificio* costituisce una delle più significative creazioni della Galleria. L'artista imposta contro quinte pittoriche due ampi episodi paralleli all'episodio centrale, nei quali il fasto cinquecentesco, anziché trasmodare, si essenzializza in alta stilizzazione. Niente di simile era stato fatto a Roma, niente di affine si può vedere a Mantova o a Genova. Mentre i diretti scolari di Raffaello si compiacciono di un repertorio accademico e fisso, che essi impiegano o con la preziosa minuzie dell'oreficeria e dell'arabesco o con l'enfasi grossolana di un rachitico gigantismo, insaporito di compiacenze satiresche, il Rosso crea sulle pareti di Fontainebleau una dinamicissima decorazione, mirabilmente unitaria, in cui gli stucchi, anziché ritrarsi nel compito secondario di auliche incorniciature o disperdersi in un aureo cesello, tessono un fitto, calzante e sapido commento degli affreschi, che arricchisce e dilata sapientemente, con echi e contrappunti molteplici, i motivi dipinti. In tale dinamica unità di stucco e di pittura, evidentemente concepita da un'unica mente ideatrice, si celebra il mondo di simboli creato dal Rosso a Fontainebleau: un mondo in cui le lontane esperienze fiorentine, le memorie romane e le conquiste del periodo postromano si fondono in una vasta gamma stilistica e psicologica che, modulata, senza alcuna retorica di tradizione o d'occasione, sulle note fondamentali della bellezza astratta e della bonaria ironia, spesso accordate in un incantato distacco, attenua l'assolutezza delle opere giovanili, dilata l'arguzia affacciatasi nei disegni aretini, varia e moltiplica le fantasie classicistiche, attingendo una visionaria coralità.

PAOLA BAROCCHI.

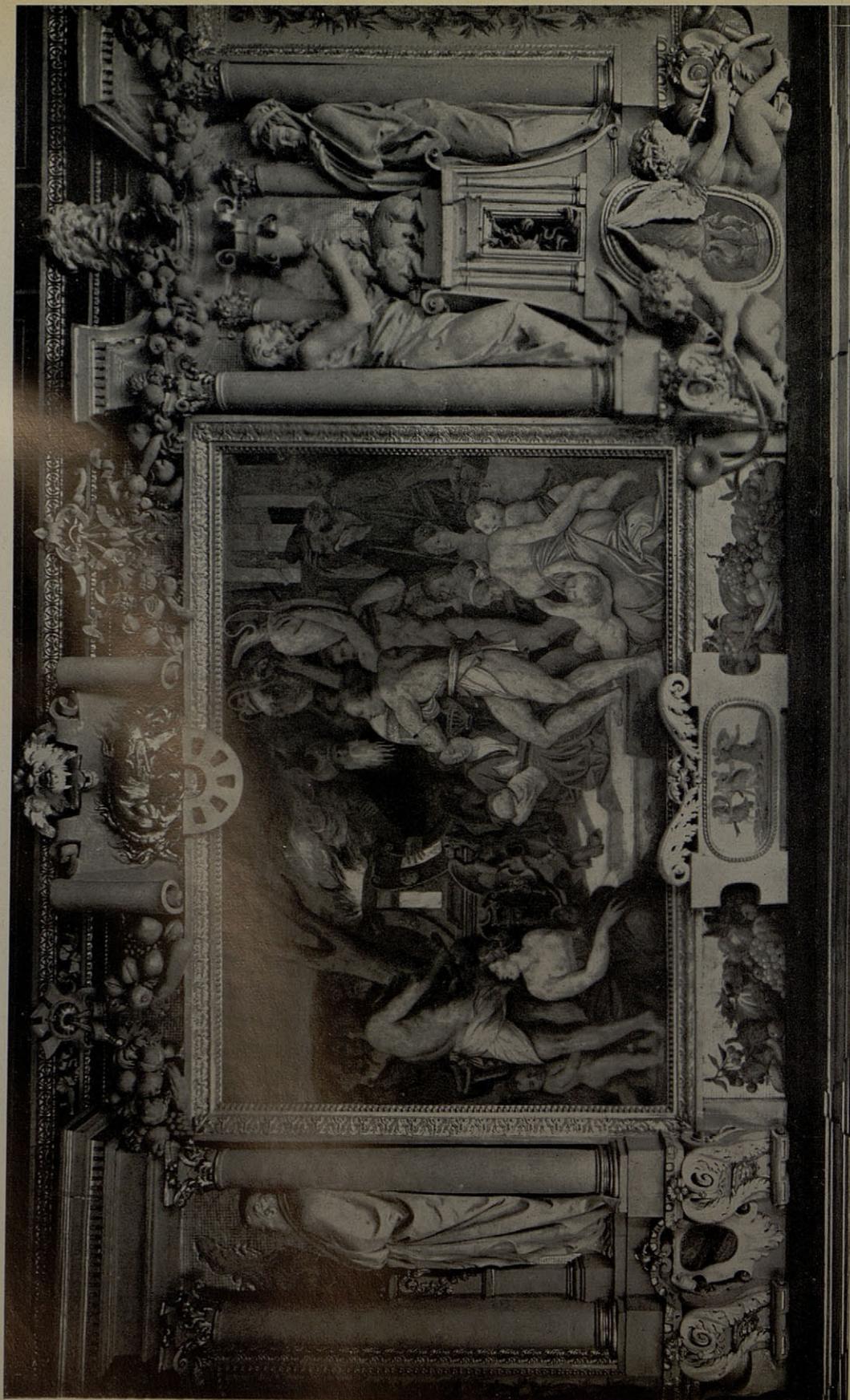


Fig. 177. — Rosso Fiorentino: Il Sacrificio. Fontainebleau, Galleria di Francesco I.



Fig. 179. - R. BOYVIN. II Sacrificio.



Fig. 178. - ANONIMO. Copia del Sacrificio. Parigi, Louvre.

