

NOTIZIE E LETTURE

UN LIBRO SU SANTI DI TITO. — Nel suo volume su questo artista (Arezzo, Accademia Petrarca editrice, 1934, L. 20), nel quale non mancano pregi filologici dovuti ad un accurato studio delle fonti e dei documenti, e ad un attento e diligente, per quanto assai estrinseco, contatto con le opere, il dott. Gunther Arnolds si è proposto di definire la posizione di Santi di Tito nell'ambito della Firenze manieristica della seconda metà del Cinquecento e di dimostrare come questo artista debba essere considerato



Fig. 1. - Agostino Ciampelli, Firenze, Gall. Corsini.

un «precursore del barocco». L'A. comincia ad esaminare le opere del breve periodo romano dell'artista e, accogliendo la notizia del Baglione, distingue negli affreschi della Sala Grande del Belvedere l'opera di S. di T. da quella di Niccolò Circignani. Più che di forme di diretta origine michelangelolesca, nel cercare le quali ci sembra che troppo si attardi l'A., appare palese in questi affreschi l'influenza del manierismo romano degli Zuccari, declinato però su un tema strutturale fondamentalmente fiorentino, bronzinesco-alloriano (vedi special-

¹⁾ Quanto all'attribuzione tradizionale a Santi del *Battesimo di Cristo* della Gall. Corsini a Firenze, va escluso che l'opera possa essere identificata con la *Predica del Battista* rammentata dal Baldinucci in S. Pancrazio; inoltre il *Battesimo* si dimostra opera certa di Agostino Ciampelli, come appare evidente dal

mente *L'insania di Nabucco*). Reminiscenze di questo soggiorno romano, cioè raffaellismo e michelangiologismo, non ci pare che trovino se non un'eco molto attutita, al contrario di quanto dice l'A., in tutta l'opera fiorentina di Santi. Nel parlare della quale l'A. fa una minutissima e dettagliata descrizione di quasi tutti i dipinti, seguendo un'ordine cronologico convincente.¹⁾ Da tutte le osservazioni che affiorano qua e là, in ordine sparso, fra le spire di questa dissertazione un po' macchinosa e scolastica, si può spremere il sugo delle seguenti affermazioni: a) Santi di Tito dev'essere considerato un precursore del barocco; b) si trova in lui una fertilissima disposizione ad accogliere influssi nordici; c) reagisce alla cerchia esasperatamente manieristica dei suoi contemporanei, tornando a schemi della tradizione classica; d) la posizione di Santi nella pittura fiorentina è unica.

Diremo subito che la principale di queste tesi, quella che in fondo costituisce lo scopo del libro, dimostrare cioè che Santi di Tito sia un «precursore del barocco» nella Firenze manieristica, non trova una adeguata giustificazione critica e neppure una sufficiente documentazione, né nelle 70 e più pagine di analitica descrizione, né nella breve conclusione. Anzitutto perché temi di tal fatta mi sembrano male impostati e criticamente poco redditizi. Quello che noi spesso siamo soliti definire come «avvenire», implicito nelle forme di un artista, storicamente parlando non può avere che questo senso, a meno di non cascare nell'assurdo: che alcune forme, problemi o mezzi di espressione che formavano parte concreta della maniera pittorica di un determinato artista, furono ripresi, trasformati, rinnovati, e accentuati con mutato spirito, da un artista successivo, per il quale le forme pittoriche cui ricorreva come alle proprie più consone premesse, erano «il passato», esperienza storica ed insieme stilistica. Ma è evidente la arbitrarietà e la antistoricità di questo trasportare le considerazioni, che unicamente possono essere fatte dal punto di vista del passato, all'avvenire, come fanno per esempio il Pevsner, il Voss, e, nella loro scia, l'Arnolds. Il problema dei precursori, quando sia storicamente visto, si converte più giustificatamente in quello della formazione stilistica e storica di un determinato artista.

Non si trova poi, a parer mio, in Santi di Tito, nessun fermento, nessuna volontà di evasione e di reazione, qualità che fanno di un artista uno specifico e quasi predestinato «precedente». Per considerarlo tale, bisognerebbe anche vedere in lui un rinnovatore di schemi e un ricreatore di forme, magari rimaste in qualche modo imperfette e insufficientemente svolte: tutte cose che, considerando Santi di Tito nei suoi veri limiti, mi sembrano senz'altro non convenienti. Questo errore di valutazione deriva dal fatto di non aver saputo l'A. osservare le debite proporzioni, e di aver usato con troppa meccanicità gli schemi di origine woelffliniana: per cui, ritrovando in alcune opere di Santi «graduazione dello spazio, predilezione della diagonale, inclusione di fatti soprannaturali nell'atmosfera calma e terrestre, combinazione dell'ambiente naturale con l'artificiale», ed essendo questi motivi, secondo i detti schemi, motivi net-

confronto con la tela di S. Prassede (vedi illustrazioni 1 e 2). Riproduco qui anche un'opera di Santi, non rammentata dall'Arnolds, che apparve nella vendita Rospigliosi, Roma, 1932 (n. 661), databile 1580, e significativa per le strette dipendenze dalla più schietta tradizione fiorentina (vedi ill. 3).

tamente «barocchi», è stata per lui una conseguenza naturale passare da queste constatazioni all'affermazione che Santi di Tito sia un precursore di questo movimento (supposto a caratteri uniformi e compatti). Ora, a prescindere se tali schemi possano veramente rappresentare la storia, queste constatazioni dovevano essere messe in più preciso e limitato rilievo (e forse allora sarebbero state svalutate del tutto): e meglio sarebbe stato sostituirvene altre, nate da una più attenta e fedele interpretazione del-

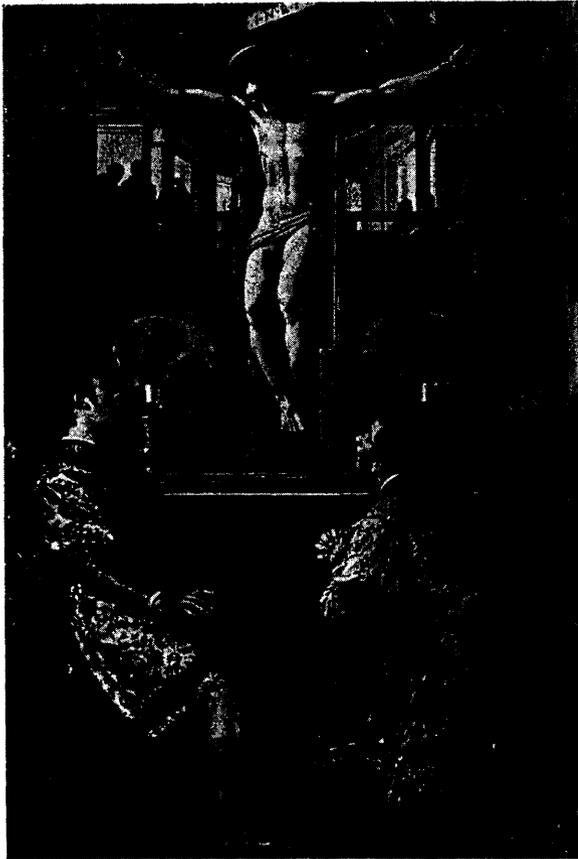


Fig. 2. - Agostino Ciampelli, Roma, S. Prassede.

l'opera d'arte, senza cercare di applicare ad essa dal fuori i detti schemi, che la mutilano nella sua vera qualità. Costatazioni che ci porterebbero ad osservare che tutto ciò che vi è di apparentemente antimanieristico in Santi di Tito (cose che l'A. chiama, come si è detto, «anticipazioni stilistiche») non costituisce il fondo formativo e positivo della sua arte, ma è soltanto una esperienza di natura antimanieristica impostasi alla duttilmente eclettica natura di questo artista. Intendo parlare principalmente dell'esperienza veneziana. Basta il viaggio a Venezia, testimoniato dal Baldinucci, al quale l'A. dà troppo poca importanza, e la visione diretta delle opere di Tiziano, e specialmente del Veronese e del Tintoretto, senza contare i conseguenti, per giustificare opere come la *Cena in Emaus* in Santa Croce, ed altre, dove paiono abbandonati ogni schema ed ogni costruzione manieristico-fiorentina di elementare grafia connettiva e di banale ritmo, per una concezione spaziale e volumetrica tutta veneziana. Ma un punto essenziale da stabilire è

che Santi di Tito non assimilò che debolmente e superficialmente questi modi pittorici, dando loro una rilegatura del tutto manieristica, e non abbandonò mai la sua cultura schiettamente toscana, che lo teneva legato all'astratta e disumanata tradizione bronzinesco-alloriana. Santi di Tito *Matitatio* soleva chiamarlo per ischernò Tiziano: e immaginiamo che cosa dovesse pensare di quel suo gran disegnare e continuo comporre, di cui ci dà fede il Baldinucci. L'influenza veneziana fu sporadica e frammentaria, e non ebbe su di lui il potere di un nuovo orientamento, di un rinnovamento, se non radicale almeno coerente. La maniera parziale ed episodica con cui accolse elementi della tradizione pittorica veneta, è dimostrata dal fatto che anche dopo questa esperienza tornò ad usare con piena coscienza e tranquillità gli schemi e ingredienti fundamentalmente manieristici. Si guardi specialmente il *Martirio di Santo Stefano*, in S. Gervasio e Protasio a Firenze (1579, cinque anni cioè dopo la *Cena in Emaus* di Santa Croce), il disegno per la *Circoncisione* dello stesso anno, ecc.

È vero bensì che Santi, invece di spingere ad esasperate conseguenze questi schemi manieristici, era più preoccupato ad approfondire altri problemi, col ridurre



Fig. 3. - Santi di Tito. Roma, già Galleria Rospigliosi.

la composizione ad una grafia spesso lampante ed elementare, per concentrare invece la sua attenzione sul particolare con occhi più intenti di quelli dei fiorentini della generazione precedente, ottenendo effetti quasi «naturalistici», (dando alla parola un senso molto limitato), quali si notano per esempio nella parte inferiore della *Immacolata Concezione* della Chiesa di S. Girolamo a Volterra, e qua e là in molte altre opere.

Questo fenomeno fu una attenuazione del manierismo, una concentrazione, una ricerca di semplicità, che lo portava piuttosto a ricorrere ad impostazioni di Andrea del Sarto e a tipi di fra Bartolommeo, che non a rinnovare o a creare nuove forme, nuove concezioni. Mentre Tiziano e in parte Michelangelo possono anche essere considerati le vere fonti del barocco inteso come « macchia visiva », iniziale, senza una prestabilita connessione geometrico-plastica, non si può dire davvero che Santi di Tito riesca a farsi innanzi per quella contrada « la cui conquista totale rimase riservata ai grandi maestri del Seicento ».

Verso la fine l'A. conclude col dire che la posizione di Santi di Tito nella pittura fiorentina è unica: affermazione alla quale non possiamo assolutamente dare credito. Come abbiamo già visto, l'esperienza veneziana non è in lui che un residuo mnemonico, rintracciabile solo in poche opere, e che non modifica mai completamente la sua cultura sostanzialmente fiorentina. Come tale rimane un fatto quasi trascurabile nelle grandi linee della storia dell'arte. La stessa ricerca di semplicità poi si ritrova in Passignano, in Ciampelli e nell'Empoli, in maggior grado in questo che nel nostro artista. Nelle opere giovanili dell'Empoli per esempio si riscontra lo stesso ricorso agli schemi della tradizione classica, e nelle opere più tarde una ricerca più spinta di ambienti e di effetti « naturalistici »: si veda per esempio l'*Annunciazione* di Santa Trinità e le *nature morte* di Palazzo Pitti.

Deigna di nota è anche l'insistenza con la quale l'A. accenna ad elementi nordici nell'arte di Santi. Se egli intende con questo, come pare, riferirsi a influenze o a reminiscenze fiamminghe (una volta è chiamato a paragone Van der Goes) o tedesche, inutilmente si attarderà a cercarle, crediamo, in Santi di Tito, o troverà tutt'al più qualche elemento iconografico o di costume, che, data la frequenza con cui fin dal tempo di Andrea del Sarto e del Pontormo circolavano a Firenze le stampe del Dürer e di altri maestri tedeschi, non implicano nessuna speciale tendenza o preferenza nordica in Santi. Un documento bastevole per dimostrare con quanta poca partecipazione stilistica si servisse di questi supporti iconografici, è dato da un disegno del Gabinetto delle stampe degli Uffizi, rappresentante la *Circoncisione*, che l'A. ha tuttavia ben visto derivare dalla stampa B. 86 del Dürer. Uno dei caratteri fondamentali di Santi di Tito è la natura spiccatamente toscana e fiorentina della sua arte, che lo ha reso in fondo così tetragono anche all'esperienza veneta. È quella tradizione toscana che lo fa custode, nei tempi del più corsivo e sfrenato manierismo, delle forme di Andrea del Sarto e di fra Bartolommeo, che anticipa nei suoi angeli la grazia pungente del Furini, e nelle sue cordiali figurazioni mitologiche la rotondità solida e polita di Benedetto Luti.

GIULIANO BRIGANTI.

Una ESPOSIZIONE DI DISEGNI DI SCUOLA BOLOGNESE è stata promossa e realizzata nel maggio-giugno 1937 a Londra da W. Gernsheim, che ne ha egregiamente redatto l'utilissimo *Catalogo*: ne diamo notizia pur con ritardo, per la possibilità che abbiamo di riprodurre alcuni degli importati disegni esposti, e di dare un cenno illustrativo dei principali fra essi. A questo proposito ci è grato avvertire i nostri lettori che saremo in grado, nei

prossimi fascicoli, di dedicare una parte di questo « Notiziario » alle Esposizioni e Vendite più importanti che avranno luogo durante la stagione del 1939 a Londra.

Segnaliamo dunque:



Fig. 1. - Lodovico Carracci.

Un *Centauro*, penna e bistro con biacca, cm. 28,8 × 19,5 in coll. Russell, del Primiticcio. Una *Arpia*, sangui-

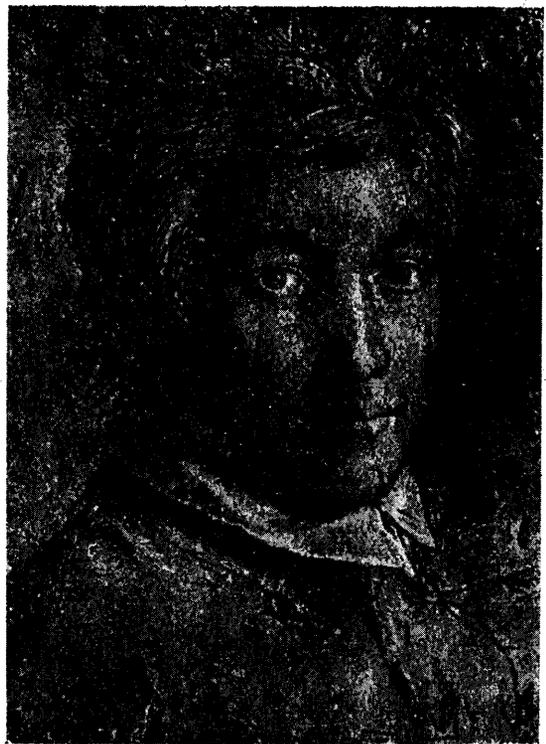


Fig. 2. - Agostino Carracci.