

Lelio Orsi la tabella ammonitrice ('Vox quidem Iacob'); a consigliargli il particolare delle grandi pantofole d'Isacco a capolino sotto il letto curiosamente 'funzionale', in penombra. Ed è soprattutto, nonostante le contrizioni romane, il gusto ancora prezioso di Lelio a insaporire tipicamente l'opera: ecco le sue pieghe, tenere e ritorte, nella coperta, ecco il grembiale quasi allardellato della Rebecca altocinta. E poi, nuove invenzioni, la porta a travatura di legno venato, quasi a figurare l'antica rusticità del racconto biblico; e la natura morta di vasellame, in cui la precisione formale, già rinterzata di michelangiolismo, del manierista Lelio Orsi si scandisce così nitidamente, in quelle curve compatte e in quegli orli luminosi, da generare una sorta di umile 'metafisica', nel genere di qualche 'romanista' del Nord. E un misto di nordico e d'italiano è in tutta la concezione del quadro: una mescolanza di aulico e di famigliare (vedete la Rebecca, massaia austera), di umoresco e di incantatorio, che fa il carattere di quest'opera singolare; che i molti ricordi romani invoglierebbero a porre durante il viaggio del 1554-55. Ma già s'è detto delle gravi difficoltà di una plausibile cronologia dell'Orsi.

E resterebbe da dire e da discutere dei molti disegni, spesso bellissimi, e documento d'un talento grafico fuor del comune; ma sarà, se mai, per un'altra volta.

f. a.

Appunti su Giovanni da San Giovanni.

Una definizione di Giovanni da San Giovanni non porta ad affrontare gravi problemi; né richiede troppe parole. Povera era la cultura artistica fiorentina dei primi decenni del Seicento, povera e provinciale. Da anni ormai, sulla modesta via tracciata dalla riforma accademica di Santi di Tito, la pittura locale stazionava tranquilla. Pochi fatti nuovi erano intervenuti, né eran tali da scuotere un ambiente immobile nella pigrizia del proprio orgoglio e che viveva ancora sulla magra eredità degli ultimi vent'anni del Cinquecento. Sin d'allora gli interessi di più d'una generazione s'eran divisi con monotonia fra i pizzi inamidati e gli immobili fantocci di cera dello studio di Alessandro Allori, l'inutile grandiosità della cupola di Federico Zuccari, gli esempi più recenti del riformismo conservatore. Angusta cerchia di esperienze che si posson riassumere negli espliciti insegnamenti di chi 'melius lineare non potuit', nell'assillante cilizio del matitatoio, nei richiami sentenziosi alla tradizione nazionale. E il risultato era l'apparire saltuario di frammenti di un verismo paziente ed illusivo, un'estrema chiarezza formale, una piacevole tendenza descrittiva che però non sempre vinceva la noia di un convenzionale concepimento. Il Cigoli e il Passignano erano i maestri di quella generazione di artisti già affermata al tempo degli esordi di Giovanni da San Giovanni. Sia l'uno che l'altro, ma il primo soprattutto, arrovellandosi pensosamente su di un confuso 'problema veneziano', che era inteso come problema di fusione atmosferica e di accentuazione del colore, accogliendo, forse per trasposto amore correggesco, alcuñché delle gamme acidule e iridate del Barocci, aperti infine ad esperienze più vaste, erano le persone di maggior rilievo in quel tranquillo ambiente crepuscolare. Si può dire anzi, senza tema di errore, che collaborarono in qualche modo, nell'ambito di quel generale movimento antimanageristico che il Lanzi ben vide nascere in Italia intorno al 1580, al formarsi di alcuni modi pittorici seicenteschi. Ma lavorarono molto fuori di patria e non so se nel secondo decennio del Seicento la loro autorità fosse grande in Firenze. Non più grande certo di quella di alcuni scolari, modesti e

tranquilli 'riformati', che riconoscevano in Matteo Rosselli le doti necessarie del caposcuola. Tuttavia, se le conseguenze dei pensosi e non sempre felici tentativi del Cigoli van ricercate altrove, a Roma soprattutto, non v'è dubbio che pochi anni dopo la sua morte se ne debba trovar qualche traccia nel primo decennio di attività di Giovanni da San Giovanni. Solo un'adesione, anche se non completa, al metodo del Cigoli, ci chiarisce quel tentativo di raggiunger l'unione atmosferica a mezzo di un fumoso chiaroscuro in opere come il 'Martirio di San Biagio' a Montepulciano, che è del 1619 e non conta certo fra le sue cose più belle.

Comunque era Matteo Rosselli con Cristoforo Allori e con quegli artisti cui si devono le singolari tele storiche che fanno di casa Buonarroti una sorta di piccolo Salon del Secondo Impero, a tenere il campo, dominando la cultura fiorentina con quel loro realismo senza atmosfera, quelle loro storie senza movimento e il vistoso corredo da guardaroba teatrale dei loro personaggi.

A meglio comprendere non dico le ragioni, ma piuttosto la morfologia e le fonti quotidiane di quella cultura figurativa meschina e limitatissima, non priva tuttavia di qualche pregio pittorico ora per una sua grazia semplice e monacale ora per le lusinghe di un colorato racconto, varrebbe allargare il quadro delle ricerche, alludendo alla città impoverita e popolata, alla pompa provinciale della corte di Cosimo II, alla grave decadenza economica dello stato. Son certo, questi, fatti essenziali, né sarebbe inutile studiarne i riflessi sulla pittura contemporanea; dovremo concludere, però, così a prima vista, che il lunatico pittore di Valdarno ebbe il merito di sapersi inserire in quel piccolo mondo con suo innegabile profitto. Perché, evitando i luoghi comuni della cultura artistica contemporanea, che più secondevano le vacue inclinazioni di quella società decadente, poté abbandonare, in maggior misura di altri suoi connazionali, ogni esclusiva fiducia nella riforma e nella tradizione, e cogliere, da spettatore, la visibile apparenza di quella società stessa, riuscendo così a trasmetterci, con estrema immediatezza, l'aspetto, direi quasi il profumo, del proprio tempo. Un'immediatezza arguta, popolare, quasi contadinesca, che ben gli valse l'epiteto di pittore 'alla maniera bocalina'.

Infatti, pur accennando alla condizione umana del mondo nel quale gli accadde di vivere, nulla si sarebbe ancor detto di lui se non si accennasse anche a quella vena di poesia e di freschezza con cui seppe individuare l'atmosfera, cogliendo la modesta grazia campestre della vita fiorentina del primo Seicento. Direttamente o indirettamente, ogni sua opera evoca il colorito aspetto di quella vita, tranquilla e provinciale, divisa tra corte e contado; la meschina vivacità di un popolo inconscio della propria decadenza. Par di riascoltare l'arguto brusio di un mondo piccino di interessi piccini, che nessun sentimento grandioso riesce ad agitare, nemmeno il senso della propria desolazione, che non sembra toccar gli animi profondamente, nemmeno la stessa paura, ché più dell'Inquisizione si temono le Gabelle; par di rivivere nella città impoverita, ma sempre piena di sé, capitale soltanto di un temporale Granducato, ove, dalle nove porte che si chiudono a sera, quasi inesorabilmente l'atmosfera campestre si insinua per le strette vie e fa crescer più alta l'erba nelle piazze desolate, mentre ai Marmi o alle Logge del Mercato Nuovo i nobili cortigiani commentano gli ultimi pettegolezzi di Palazzo Pitti o l'andamento delle compromesse rendite campagnole.

Riconoscere in Giovanni da San Giovanni tali virtù evocative, aiuterà a distinguere la natura di quel suo semplicissimo realismo, esile certo, insidiato, assolutamente locale e provinciale, per non dir dialettale, ma dove elementi di realtà sono accennati con popolare freschezza. Ne

Giovanni
da
San
Giovanni

troviamo i primi accenni nell'accorata contadinella di Santa Maria Nuova, in aspetto di 'Carità', del 1620, sviluppati più liberamente un anno dopo nella Cappellina dell'Accademia, col notissimo episodio rustico della 'Fuga in Egitto', ma più ancora ci documenteranno di quella sua personalissima inclinazione opere di un decennio più tarde, come gli affreschi della villa del Pozzino a Castello, popolare cronaca di vita fiorentina, o quelli bellissimi e meno noti della Madonna del Fonte Nuovo a Monsummano.

Un'inclinazione alla quale non sarà difficile trovare l'avvio in un aspetto della pittura fiorentina degli anni a cavallo fra i due secoli. Circa due decenni prima, nelle ampie lunette dei chiostrini, a San Marco, a Santa Maria Novella, all'Annunziata, Bernardino Poccetti aveva intrapreso per i fedeli una popolare narrazione della vita dei Santi che, per maggiore evidenza, si svolgeva tutta o fra le mura di Firenze in vista dei monumenti più famosi, o nel contado fiorentino, a specchio delle curve tranquille dell'Arno, tra gli eremi sparsi sui gioghi dell'appennino e fra le abetaie del Casentino e di Vallombrosa, sulle ridenti colline di Fiesole e di Settignano. Era un'antica tradizione iconografica fiorentina, rinnovata in senso popolare e didascalico, col risultato di una sorta di romanzo sacro a puntate, ricco di avventure e di episodi, narrati con estrema evidenza di luoghi e di azioni, recitati da personaggi noti e familiari. E come se non bastasse all'assunto la parlante chiarezza descrittiva, si aggiungeva, sotto la favola colorata, la didascalia scritta in semplici, polarissimi versi.

A mio vedere, è in quel lato narrativo della pittura fiorentina che vanno ricercate le origini di Giovanni da San Giovanni, le origini particolarmente della sua immediata propensione sentimentale verso la realtà. Così pianamente si fanno leggere i vivaci episodi dei suoi racconti sacri (ricordo specialmente le 14 lunette di Monsummano) che riflettono, con incantevole freschezza d'immagini, accadimenti contemporanei, storie semplici e vere di pastorelle, contadini, gastaldi, cavalieri, dame, prelati, e rievocano un senso di festa campestre, di interno rustico, o di cerimonia cortigiana, in un paesaggio familiare di aie, di cascinali, di luoghi silvestri, di ville suburbane decadute dall'ordinato fasto cinquecentesco, popolate da animali domestici e dimessi, da molte gatte sonnacchiose sparse ancora della cenere del camino.

Potremo riconoscere i suoi limiti nel fatto che non sempre seppe abbandonarsi alla guida di quel libero spirito di osservazione, adoprando molto spesso solo per episodi di secondo piano, in maniera del tutto complementare, o subordinandolo all'invincibile grafia manierista del disegno fiorentino; ma quando sa trarne pieno profitto, come ad esempio nella 'Sposa novella' di Palazzo Pitti, il risultato è certo più alto. Da ricordarsi, a questo proposito, che molti anni prima Andrea Boscoli aveva dipinto una 'Nascita della Vergine' — ora a Pitti — che era un notevolissimo raggiungimento nel campo di quelle ricerche realistiche, di carattere evocativo ambientale, che furono tentate un po' dovunque in Italia, sin dagli ultimissimi anni del Cinquecento, al di fuori dell'orbita caravaggesca; un dipinto da mettersi necessariamente in relazione con quello ora citato di Giovanni da San Giovanni per molte evidentissime simiglianze. Ma se ciò può indicarci un'altra fonte della sua cultura, ci testimonia anche come egli, rivelando una più immediata e diretta reazione di fronte alla natura, intesa come episodio e suggestione esteriore di un fatto o di un ambiente, riuscisse a dare un impulso nuovo e diverso, personalissimo, alla cultura pittorica fiorentina di quegli anni.

È chiaro che con quella naturale inclinazione e quella dichiarata sim-

Giovanni
da
San
Giovanni

patia per la sua piccola visione quotidiana, a Roma, città troppo solenne e per memorie e per le stesse intenzioni della pittura contemporanea, Giovanni da San Giovanni andasse di mala voglia. La vita ritirata, quasi segreta che vi condusse, di cui ci racconta il Baldinucci, la sua furia di tornarsene a casa, la scontentezza e la villania dimostrata verso colleghi e committenti, ci testimonia di quale fosse il suo stato d'animo in una città dove, all'ombra degli interessi propagandistici e politici della corte papale e degli ordini religiosi, già si andavano pienamente agitando i propositi universali della pittura barocca. Tuttavia i risultati delle sue esperienze in Roma vanno esaminati con attenzione, più di quanta sino ad ora non ne abbiano provocata. Chè bisognerebbe indagare anzitutto sulle possibili vicende di un suo contatto con le opere romane del Guercino, l'artista verso il quale, più di ogni altro immagino, si sentì attratto per una vaga congenialità. Una congenialità forse più di modi pittorici che di spirito, ma che sembra riaffiorare più di una volta, come dipendenza stilistica, in alcune opere eseguite dopo il suo ritorno a Firenze. Non si può disconoscere, per esempio, un ricordo di Palazzo Lancellotti o del Casino Ludovisi nell'affresco della 'Quiete' a Quarto nei pressi di Firenze. Bisogna considerare infine che qualcosa dell'incipiente 'Barocco' romano, spogliato di ogni solennità, dovette pur toccarlo, sia pure in senso esteriore, come suggerimento di metodi decorativi, che non altrimenti ci spiegheremmo alcuni suoi soffitti di ville fiorentine dopo il '30 e la stessa concezione della volta aperta sul cielo nella Sala degli Argenti a Palazzo Pitti, l'ultima sua opera.

Tuttavia, e non solo per questioni di date — chè Giovanni da San Giovanni morì nel 1636, anno del pieno sviluppo iniziale del 'barocco' romano — egli non può in alcun modo connettersi alle attive vicende di quel movimento. Non fu in quel senso che egli impresso un impulso e condusse ad una svolta la cultura artistica fiorentina. La sostanza freschissima della sua pittura, ove luci, ombre, composizione si risolvono nell'immediatezza della colorita macchia pittorica e nei vivaci contrasti di toni, non si accompagna in alcun modo alla formula 'continua ed universale' della pittura 'barocca', ma piuttosto a quella tendenza degli anni '15-'20 che ebbe appunto in Guercino e in Feti e in Lyss i maggiori rappresentanti.

Il 'barocco' del resto fu sempre, a Firenze, una merce di importazione che non si riuscì mai ad assimilare profondamente. Ci pensò, ad importarlo, Pietro da Cortona, un anno soltanto dopo la morte di Giovanni da San Giovanni, e più tardi ancora, in una formula poco diversa, Luca Giordano. Le conseguenze sulla pittura locale furono notevoli, ma non certo per qualità — specie in séguito alla prima ondata — e son così ravvicinate alla morte di Giovanni che è estremamente difficile stabilire quale fu il sensibile apporto di quest'ultimo alla pittura fiorentina del Seicento. Non cospicuo in fondo perché, a ben vedere, dopo il quarto decennio di quel secolo si aprono per i pittori fiorentini due strade all'origine delle quali non si può dire che la pittura del nostro si inserisca con qualche positiva determinazione. La prima era quella del cortonismo, la seconda quella di una ritrovata maniera locale, una vera e propria 'scuola fiorentina del Seicento' che attingeva ancora al vecchio repertorio di Matteo Rosselli e di Cristoforo Allori. La strada per cui si incamminò Furini e tanti altri dopo di lui, una via che direi romantica, certo sentimentale e melodrammatica, seminata copiosamente di cappelli piumati, pelli di leopardo, diademi, perle, elmi, nastri, stoffe trapunte d'oro, insomma di tutto quel vistoso guardaroba teatrale che già apparve sulla scena ai tempi di casa Buonarroti e che rivestiva ora malinconici eroi

Giovanni da San Giovanni e pallide eroine, Maddalene che assomigliano a Sofonisbe, Santi Sebastiani belli e tristi come Tancredi.

Si potrebbe così concludere che Giovanni da San Giovanni rimase un caso isolato nella vicenda della pittura fiorentina del Seicento. In un certo senso sì, ché non ritroveremo seguaci di quella sua popolare immediatezza — se non forse, in qualcosa, il Volterrano — di quel suo spontaneo riflettere la vita contemporanea, di quella sua incantevole freschezza pittorica.

E vien fatto di pensare che con una spontaneità e una freschezza non dissimile, che era frutto di idee nuove, sbucciate da ogni preconcetto e verdi come mandorla acerba, pochi anni dopo Francesco Redi, nello studio fiorentino, stilava i suoi candidi appunti sul comportamento delle vipere raccolte nel contado o sulla generazione delle mosche, e che, più tardi, ancora Francesco Magalotti giungeva sulla stessa strada a darci alcune delle pagine più belle della nostra letteratura seicentesca. Ma sia l'uno che l'altro collaboravano ad un movimento ben più vasto e liberale, inoltrandosi per una via che illuminavano ancora i raggi del grande astro di Galileo. Giovanni da San Giovanni non partecipa in nulla di quella vera grandezza della cultura toscana se non nell'apparenza di una freschezza espressiva, di origine arguta e popolare, alimentata da un estro che ricorda piuttosto quello, alquanto caricaturale, di Traiano Boccalini, autore che egli sempre ammirò e ad imitazione del quale scrisse un libro, ora purtroppo perduto, sui Ragguagli del Parnaso pittorico. Una freschezza espressiva tanto più encomiabile se si pensa che fu espressa da un terreno arido e impoverito e che fu spesso insidiata, non soffocata, da una modestia mentale che gli impedì molto spesso di fare ciò che pure avrebbe potuto.

Questi rapidi appunti su Giovanni da San Giovanni e sul posto che gli spetta nello svolgersi della pittura fiorentina della prima metà del Seicento, sono stati occasionati dalla lettura di un volume che al nostro artista dedica Odoardo H. Giglioli già direttore del gabinetto delle Stampe e dei Disegni degli Uffizi.¹ Un volume di formato incongruo e di molte pagine a concludere la fatica più che trentennale del funzionario fiorentino. Ma non ostante il tempo impiegato, la mole e l'impegno, dovremo dire che non vi si fa alcun cenno ad alcuna delle idee sopra espresse né ad altre che possano contraddirle. Nulla vi si dice della formazione dell'artista, dei suoi rapporti con pittori precedenti e contemporanei, nulla delle conseguenze del viaggio a Roma, nulla della sua posizione nello svolgimento della cultura figurativa di quegli anni. Nulla di nulla, così che nulla nemmeno io posso dire di quel libro se non lodarne l'accurata silloge documentaria e l'amore che ha presieduto la stesura del catalogo delle opere. Duole insomma dover concludere che, giunti all'ultima pagina, le conoscenze del lettore sull'artista di San Giovanni Val D'Arno, eccetto che per qualche data, rogito notarile o notizia marginale, rimangono tutte al punto di prima.

Giuliano Briganti

P. S. - Pubblico qui un inedito di Giovanni da San Giovanni [tavola 26/ sfuggito alla trentennale ricerca del Dr. Giglioli. Si tratta di una piccola tavola conservata, se così può dirsi, alla Galleria Corsini di Roma, raffigurante un 'contratto nuziale'. Come molti altri quadri dell'infelice Galleria, esso è apparso inopinatamente chissà di dove per ritornare

¹ O. H. GIGLIOLI, *Giovanni da San Giovanni*, Firenze, S.T.E.T., 1949.

forse, in un giorno non lontano, altrettanto inopinatamente, nell'ombra. Credo sia lecito suggerire, e non solo per la provenienza, che il piccolo dipinto sia stato eseguito a Roma, forse quando Giovanni serbava l'incognito e forniva bizzarre opericciolate a mercanti d'arte di terza categoria. E mi par di scorgervi come un riflesso delle ricerche episodiche ed ambientali dei Bambocciari romani che andavano maturandosi proprio in quegli anni.

Lettere della Morisot.

Uscito di fresco, questo bellissimo volume (*Correspondance de Berthe Morisot*, Documents réunis et présentés par Denis Rouart, Paris, Quatre Chemins, maggio 1950) viene a collaudare un giudizio postumo, un modo di ammirazione — non una moda — per cui gli olii, gli acquarelli, i pastelli, i disegni di Berthe Morisot trovan posto, e non soltanto storicamente, accanto a quelli dei maggiori impressionisti, suoi contemporanei e compagni di gruppo. Sebbene compilato e illuminato da un intenditore esperto e famigliare come Denis Rouart, raramente porta traccia di commenti da specializzati, tecnici e teorici: di proposito l'autore lo presenta come il riflesso epistolare di una vita che per esser quella di un'artista eccezionale non manca agli impegni più sottili e patetici di una condizione di donna coraggiosamente operante nella seconda metà dell'Ottocento. Il risultato è infatti un documento umano tutto corso da un perenne brivido ansioso, a tratti sedato in pause di quiete melanconica, gentile, casalinga. Conclusa nel messaggio febbrile con cui l'artista in agonia suggella il suo amore per la figlia ('Je t'aime mourante; je t'aimeraï encore morte') insieme alla fede appassionata per la nuova pittura ('Tu diras a M. Degas que s'il fonde un musée il choisisse un Manet') questa biografia mediata, giocata fra trasparenza e reticenza, ha il gusto e il ritmo di un romanzo meditato e delicatissimo: tanto è vero che la storia, feriale o solenne che sia, accende più fochi che l'invenzione.

Nata nel '41 da una famiglia borghese, come allora ne esistevano, valida e animosa, la piccola Berta è presto avviata, insieme a una sorellina, all'esercizio della pittura. Non la mandano dalle monache, ma da un pittore di buon nome, e la loro mamma, donna di una disinvoltura elegante un tantino settecentesca, non si spaventa affatto quando Monsieur Guichard la mette in guardia sui pericoli che il talento insolito delle figlie promette per l'avvenire. '... Elles deviendront des peintres. Dans le milieu de grande bourgeoisie qui est le vôtre, ce sera une révolution... presque une catastrophe'. Madame Morisot sorride e, nella primavera del '58, le due ragazze cominciano il tirocinio delle copie al Louvre. Sopravviene la famigliarità con Corot e, durante lunghe e felici stagioni in campagna, la scoperta della pittura all'aperto. Non prima del '65, tuttavia, le due sorelle si azzardano a esporre timidamente al Salon: ma già Berta si distingue da Edma, ribellandosi alla disciplina corottiana delle copie dei paesaggi d'Italia e manifestando un bisogno di autonomia confrontato ogni giorno in schermaglie con la natura. Vicino è il momento decisivo dell'incontro con Edouard Manet e il suo ambiente, una contingenza che si presenta del resto con i caratteri di una frequentazione borghese, coltivata da tutta la famiglia Morisot. Nel '69 Edma si marita e la pittura diventa per lei un'applicazione solitaria, poco più di un passatempo: i problemi e il cimento di una vocazione e di un formidabile esempio rivoluzionario rimangono tutti per Berta, lasciata sola a sostenerli.

Nel '69, appunto, essa non è più l'incantevole giovinetta, precoce interprete di incantevoli effetti dal vero, ma una pittrice di ventisette

Giovanni da San Giovanni