

Berruguete va evidentemente ricercata nell'accento leonardesco che sostiene il volto della Vergine, ma che è del tutto impossibile accettare. Per quanto riguarda Cesare da Sesto (a parte il fatto che sono proprio i dati morelliani a non tornare affatto) il leonardismo che qui si rivela è di un acume, di un'intelligenza e di una novità libera e personale che nulla ha a che fare con l'infelice schiera dei divulgatori di Leonardo in Lombardia; e accompagnato da riecheggiamenti michelangioleschi di marca tipicamente fiorentina, tali da escludere a priori l'ipotesi di un lombardo toccato dalle correnti dell'Italia Centrale, come è in Cesare da Sesto. Quanto poi ad Andrea da Salerno, in lui la radice raffaellesca resta costante e preminente, anche quando le sue forme riprendono e rielaborano i dati della penetrazione lombarda a Napoli: e qui, ammesso che spunti raffaelleschi siano realmente ravvisabili (cosa che resta assai dubbia) si tratta ancora di raffaellismo fiorentino, semmai, e non certo nutrito dalle Stanze, che sono la prima fonte del Sabatini.

Leonardismo, dunque, nella testa della Vergine, desunto da un prototipo che va forse identificato con la *Leda* più ancora che con la *Sant'Anna*, troppo indietro, pare, nell'esecuzione, perché possa essere stata presente durante la nascita dell'attuale dipinto, databile non oltre il 1518, che è il termine estremo per il congedo del Berruguete dall'Italia. Senza sbalzi o soluzioni di continuità, Leonardo si innesta su una delle più precise e dirette notazioni del celeberrimo *tondo* michelangiolesco, da cui vien tratto lo spunto compositivo della gamba della Vergine; e ancora il Buonarroti è presente nel braccio sinistro della figura principale, dove è riflessa una sua idea, riscontrabile, prima ancora che nella marmorea *Madonna* delle Tombe Medicee, nel disegno con la *Sant'Anna* al Louvre. Il San Giovannino resta in una sfera di michelangiolismo che non saprei se mediato attraverso Fra Bartolomeo o il Bugiardini, o se piuttosto non denunci già la conoscenza della volta della Sistina, come sembrerebbe a rivederne certi brani: fra i quali i putti accoppiati ai lati delle Sibille e dei Profeti.

Anche troppo evidente è poi la corrispondenza di tutti i dati del dipinto, nelle figure e nel paesaggio, con le altre tavole del raggruppamento; la sola cosa che meriterebbe di essere indagata più di quanto non sia possibile sul momento è il ricamo che orna la tenda, ricamo che sembra l'inutile abbellimento condotto da una mano più tarda.

Quale la data per questo nuovo accrescimento del cata-

logo del Berruguete? Nel ristabilire una plausibile successione cronologica, esso sembra dover occupare un posto vicinissimo alla *Salomé* degli Uffizi, certamente qualche tempo dopo la *Sacra Conversazione* della Galleria Borghese, che nella serie è il pezzo in cui è diretto il collegamento con le parti sortite dal Berruguete nel completamento della filippinesca *Incoronazione* già in San Giorgio alla Costa ed ora al Louvre. In favore di una datazione primitiva per la tavola Borghese allude anche il suo impianto culturale, equidistante fra Filippo Lippi e Piero di Cosimo, declinati secondo modi personalissimi, ma curiosamente simili a quelli del primo Pontormo: quasi di un Pontormo ignaro dei tradizionalismi e delle prime cristallizzazioni accademiche che nell'influsso di Andrea del Sarto, toccarono l'esordio del Carrucci. È soltanto più tardi, verosimilmente verso l'inizio del secondo decennio, che il Berruguete vira verso soluzioni di sfaccettatura formale strettamente affini al Rosso; secondo una vicenda di interdipendenza che, per il momento, mi pare assai arduo stabilire. Anche nelle opere dopo il ritorno in Spagna il singolare italianismo del Berruguete punta costantemente verso la somiglianza col Rosso; ma dopo quella data manca (almeno nelle cose finora note) quella freschissima libertà che, ad esempio nel piegare delle vesti e nella mano poggiata a terra in questa tavola di Monaco, non la cede ai momenti più arrovellati del Rosso o del Beccafumi. Ma forse più che nei dipinti, un poco stanchi e caratterizzati, il valore del Berruguete nel periodo spagnolo va misurato con le sculture: uno dei risultati più alti toccati dal Manierismo, e così vario, ricco e complesso che si direbbe persino che a certi suoi aspetti vada ricollegato il formarsi della fisionomia, tuttora così inesplicabile, del Greco toledano.

Federico Zeri

Una Madonna del Rosso.

Se non erro, il catalogo delle opere superstiti del Rosso Fiorentino non supera a tutt'oggi le venticinque voci. Venticinque se si aggiungono alle venti del catalogo redatto dalla Barocchi nella sua recente monografia sull'artista le cinque che riguardano il ritratto 235 del Museo di Berlino già restituitogli dal Phillips, il ritratto della National Gallery di Londra, la *Madonna* giovanile recentemente esposta a Napoli alla mostra di Fontainebleau e i due inediti pubblicati in questa rivista dal Longhi ('Paragone' 13) nella recensione

Rosso alla suddetta monografia. Neppure un'opera per ogni anno di attività del Rosso (furono circa trentotto), e le lacune interessano soprattutto il periodo giovanile. Scarsità di opere che rende, talvolta, incerta la sistemazione cronologica di alcune delle superstiti e non manca di riflettere la luce di un particolare interesse sul ritrovamento di ogni nuovo inedito.

Non mi par dubbio che questa Madonna *[tavola 29]* debba entrare a buon diritto come ventiseiesima nel catalogo delle opere del Rosso. Vicinissima alla 'Madonna e angeli' di Leningrado può servire a precisare la posizione di quest'ultima nella vicenda cronologica dell'artista. Dalla Pala di Santa Maria Nuova ora agli Uffizi commessa nel gennaio del 1518 alla Deposizione di Volterra firmata del 1521 corrono almeno due anni sin qui rimasti, per così dire, in bianco. E dovrei crederli due anni decisivi se la Paletta degli Uffizi è ancora così strettamente legata all'atmosfera di quelle opere giovanili che si possono datare poco prima dell'Assunta del '17 (le due piccole Madonne Borghese e Uffizi, il ritrattino femminile pure degli Uffizi) mentre la Deposizione di Volterra ci mostra un Rosso già pienamente formato, nell'interiore contrasto fra l'improvvisa, acerba freschezza del colore e le sagome tormentate e scarnite, quasi un giovane, vivido involucro che rivesta una forma angolosa e consunta.

Credo che di quei due anni poco noti di chiusa ricerca, gremiti certo di idee spinose ed acerbe, possa dirci qualcosa questa ambigua Madonna-fanciulla, perpendicolarmente calata in una rigorosa serpentina, creatura di un intelletto disperatamente teso alla costruzione di complesse sigle formali ma toccato dalla grazia arcana di una sconcertante fantasia. Immagino cosa avrebbe scritto Huysmans sul sorriso inafferrabile di questa Madonna, sulla grazia provocante, sottilmente perversa del fanciullo. E in questo caso l'incontro non sarebbe stato infelice. Non so vederla, dopo tutto, con occhi diversi, che il 'terreno di cultura' spirituale ove può fiorire un'immagine come questa è quello del più disperato, lunatico manierismo, decadente quindi, gremito di sottili allusioni che suscitano in noi risonanze profonde, quasi segrete e suggestioni imprevedute. A considerarla nei termini più concreti della storia del Rosso, questa 'imago obliqua', ove la frontalità sembra annullata dall'ossessiva conquista in profondità dello spazio, questa sottilissima apparizione prospettica di due figure che si sovrappongono lungo un'unica linea che divide longitudinalmente la tavola per tutta la

sua lunghezza, emergendo con la profilata maestà di una nave vista da prua, ci portano vicinissimo, per spirito e realizzazione compositiva, alla Madonna di Leningrado. Ma, contemporaneamente, ci avvicinano più al momento della deposizione di Volterra che non a quello della Pala Dei dopo la quale, solitamente, la Madonna di Leningrado vien posta. La Pala Dei è del '22 e rappresenta un momento ancora successivo nell'arte del Rosso, ove ogni ossessiva preoccupazione spaziale sembra risolta più liberamente, quasi più facilmente, nel colorato e immediato svariare delle superfici secondo un modulo che direi più 'pittorico'. E il fatto che la Pala Dei sia solo di un anno posteriore alla Deposizione deve farci meditare sulla intensità e sulle rapide alternative delle esperienze del Rosso in quegli anni.

In questa Madonna i colori intensi e giustapposti con violenti contrasti (il cuscino è di un verde marino preziosissimo e trasparente mentre il manto che lo copre è di un acceso rosso corallo) sono 'organizzati' in modo di ottenere un effetto non luminoso, ma piuttosto 'basso', cupamente sonoro, come nella Deposizione, e partecipano tuttavia della medesima freschezza inventiva. Non vi è ancora qui il cubismo accentuato della Deposizione, che si risolverà sempre più liberamente e pittoricamente a partire dalla Pala Dei, ma piuttosto il rovello di una conchiusa sigla formale, lo studio calcolatissimo della composizione, più incumbente certo che non nella Paletta del '18.

Ragioni che mi inducono a datare questo dipinto intorno al 1520, data applicabile anche alla Madonna di Leningrado, cercando così di riempire una delle più vistose lacune nel corso del Rosso Fiorentino.

Giuliano Briganti

Avvio a Pier Francesco Toschi

Di questo singolare 'manierista' che l'Allende Salazar confondeva con Alonso Berruguete (e cfr. il mio saggio in questo stesso numero), ben poco è stato detto, e quasi sempre con tono di sopportazione o di scherno; quando si tolgano gli elogi involontari per causa di promozioni d'opere sue a nomi più accreditati (vedi p. es. le lodi a un suo ritratto di donna promosso a Pontorno in *Ital. Paintings in America* di L. Venturi, III, 1932, tav. 459). Occorrerebbe che ora qualche giovine prendesse a studiarlo su una giusta traccia che, scerveratone il primo verosimile aspetto intorno al 1520, nel