

Jacopo Zucchi e il *Discorso sopra gli dei de' gentili e le loro imprese*

Giuliano Briganti

Il grande affresco di Jacopo Zucchi (Firenze, 1542 ca. - Roma, 1596) nella volta di Palazzo Rucellai ora Ruspoli è indubbiamente l'impresa decorativa più grandiosa degli ultimi decenni del Cinquecento e deve considerarsi la testimonianza più significativa della cultura artistica del tardo manierismo europeo. Il soggetto fu ideato dallo Zucchi stesso e da lui descritto e commentato in un opuscolo intitolato *Discorso sopra gli dei de' gentili e le loro imprese* pubblicato dopo la sua morte nel 1602.

L'importanza del vasto ciclo, citato soltanto di sfuggita dalle fonti e dall'antica storiografia, fu messa per la prima volta in giusta luce da Frix Saxl che lo studiò soprattutto dal punto di vista iconologico in un saggio intitolato *Die Antike Gotter der Spätrenaissance* pubblicato nel 1927 negli studi della Biblioteca Warburg. La grande incidenza, invece, che ebbe tutta l'opera di Jacopo Zucchi e in particolare questo affresco, che è indubbiamente il suo capolavoro, sullo svolgersi delle ultime tendenze stilistiche del manierismo internazionale, fu analizzata con molta acutezza da Frederick Antal, in un saggio sul problema del manierismo nei Paesi Bassi pubblicato nel volume *Classicism and Romanticism* (London 1966).

Gli affreschi, eseguiti certamente nella seconda metà degli anni Ottanta, probabilmente nel 1586, riecheggiano evidentemente la ripartizione della volta della Sistina, modello inevitabile nel Cinquecento per una impresa decorativa di una volta che ha proporzioni non molto diverse da quelle della volta michelangiolesca.

Jacopo Zucchi, fiorentino di nascita, si era formato, vicino allo Stradano (un fiammingo di Bruges che si era stabilito a Firenze nel 1554) in quella importante scuola della "maniera" che era il cantiere di Palazzo Vecchio sotto la direzione di Giorgio Vasari e dove fra il 1560 e il 1570 si andavano delineando quei codici formali che si trasmisero all'apparato stilistico del tardo manierismo già in via di consolidamento negli ultimi decenni del secolo. Lo Stradano, le cui opere difficilmente si distinguono da quelle del giovane Jacopo Zucchi in quelle stanze di Palazzo Vecchio dove lavorarono uno accanto all'altro, esercitò per quasi mezzo secolo, come ha notato l'Antal, la funzione di collegamento fra il Nord e il Sud dell'Europa e fu certamente lui a suggerire allo Zucchi quelle soluzioni stilistiche che sono come una variante aggiornata dei modi vasariani. Ma non c'è dubbio che fu Jacopo il pittore che esercitò maggiore influenza sui manieristi olandesi venuti in Italia.

A Roma era venuto insieme al Vasari alla fine del 1570, ed entrò subito al servizio del cardinale Fernando de' Medici lavorando nel suo palazzo di Campo Marzio fra il 1574 e il 1575 e nella Villa del Pincio fra il 1576 e il 1579. Dipinse anche a Santo Spirito in Sassia, in Vaticano e a San Silvestro, ma la sua opera di maggiore impegno fu senza dubbio la volta di Palazzo Rucellai. Quest'ultima, come ho detto, è il ciclo più grandioso del tardo manierismo: una sorta di enciclopedia mitologica sugli dei dell'età classica raffigurati sia individualmente, sia come protagonisti della situazione centrale del mito che li riguarda. Come ha notato l'Antal

“i prototipi del primo manierismo italiano, in special modo le figure singole di dei del Rosso, riappaiono nel soffitto di Palazzo Ruspoli sottoposti a numerose, stravaganti variazioni. Tutti gli atteggiamenti, fino a quel momento isolati, del primo manierismo e del Rosso in particolare, che già Salviati aveva cercato di coordinare ma senza molto successo, si trovano qui intrecciati e fusi insieme con tanta eleganza e scioltezza che questo magistrale insieme di figure, gruppi e motivi non mancò di diventare per gli artisti nordici una miniera inesauribile”.

Note sulla mostra "Espressionismo" della Collezione Thyssen-Bornemisza

Bruno Mantura

La presentazione, nei nuovissimi spazi espositivi di Palazzo Ruspoli, generosamente aperti al pubblico romano dalla Fondazione Memmo, a cura di Irene Martin e Peter Vergo di uno scelto numero di opere espressioniste, appartenenti alla raffinata collezione d'arte moderna, formata dal barone Heinrich Thyssen-Bornemisza, mi consente di tornare indietro nel tempo, e fare qualche considerazione su quella stagione d'avanguardia. Indietro nel tempo sì, al 1977, quando alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, curata da Dieter Dube e da me, fu ordinata una mostra, con grande dispiegamento di dipinti e di opere su carta — xilografie — degli artisti della "Brücke", la prima comparsa a Roma "in forze" di pittori espressionisti.

Erano quelli gli anni del trionfo concettuale-poveristico. Saltava perciò ancor più agli occhi la singolarità del programma esoterico del gruppo della "Brücke", inciso da Kirchner nel 1906 che tra l'altro scriveva: "Con la fede nell'evoluzione, in una nuova generazione di creatori e di fruitori noi chiamiamo a raccolta tutta la gioventù che ha con sé il futuro, vogliamo procurarci libertà di lavoro e di vita di fronte alle forze più anziane e consolidate. Può essere dei nostri chiunque esprima senza mediazioni e falsificazioni ciò che lo induce a creare".

Parole da proclama direi molto intenso, aggressivo in qualche modo, in cui venivano chiamati in causa tutti coloro che avevano intenzioni simili, uguale libertà creativa e soprattutto nessuna difficoltà ad esprimerla. Argan aveva sostenuto che nella "Brücke" aveva importanza fondamentale la struttura comunicativa; ed effettivamente lo scopo primario di quegli artisti era quello di trasmettere, di proiettare il loro "Ponte" di sensazioni verso il pubblico, magari anche scandalizzandolo. Anzi il pubblico, composto di "membri passivi", sembra assumere la stessa importanza del pittore che "emetteva" il quadro: una indispensabile complicità veniva a crearsi tra chi dipingeva e chi fruiva dell'opera. Comunicazione, in sostanza, di immagini artistiche concepite in maniera estremamente individuale, anarcoide rispetto alla tradizione accademica, realizzate in libertà che oserei dire gestuale — si pensi all'esaltazione espressa da Kirchner del gesto dell'incisore sulla tavola xilografica — immagini zeppe di cultura primitivistica (vedi a questo proposito D.E. Gordon, *German Expressionism*, in *Primitivism*, New York 1984, pp. 369-403 con tutta la pertinentissima documentazione iconografica relativa) — di esperienze esotiche volte verso l'Africa, di tipo diverso da quelle, forse ancora di significato simbolista, compiute da Gauguin nel paradiso delle isole dei Mari del Sud. Immagini inoltre ardenti di colore puro, bistrato dal nero dei segni profondi, come quelli xilografici, che delimitano porzioni della rappresentazione. Quel colore derivava dai colori puri usati da Van Gogh e poi dal gruppo francese denominato *Fauves* (è curioso ed opportuno qui rammentare che nella XXII Secessione berlinese tenutasi nell'aprile del 1911 il termine "espressionisti" fu usato in senso assoluto per la prima volta per indicare alcuni artisti francesi tra cui qualche *fauves* e Picasso, le cui opere erano visibili in