

Luisa Marcucci

GIROLAMO MACCHIETTI DISEGNATORE

Alle belle sanguigne del Macchietti, già conosciute e identificate dal Voss¹ per i *Bagni di Pozzuoli* di Palazzo Vecchio, possiamo aggiungere altre, sinora ignote, sempre per lo stesso quadro.

Al Louvre, fra gli „Anonimi“ della Scuola di Fontainebleau (Inv. 8819) si trova lo studio per il *Giovane disteso sulla gradinata*² (fig. 5). Questa sanguigna è trattata nello stesso modo di quelle degli Uffizi, con chiaroscuro fuso, atto a dare alla forma una plasticità morbidamente tornita, sulla carta preparata in rosso. L'effetto artistico di questi disegni è più alto che nel quadretto dello Studiolo. In questo, infatti, nella dominante tonalità grigia il chiaroscuro si raffredda, bronzinatamente, per la troppo esatta ricerca plastica affidata ad un equilibrio ritmicamente sostenuto di piani chiusi. Negli studi delle figure particolari maggiore è la compiacenza estetizzante, più lirico l'abbandono ad una sognata idea di „Bellezza“, ispirata da nude membra efebiche armoniosamente flessibili al moto e teneramente palpitanti alle luce: l'indefinibile stato di marginale sensualità e di piacevole languore dei corpi scaldati dal bagno è tutto reso in questi brani grafici, che veramente serbano l'immediatezza di impressioni colte dal vero, pur nella preziosità del gusto manierista.

Agli Uffizi, due piccoli frammenti, già attribuiti ad Andrea del Sarto, il n. 6415 F. (fig. 6) e il n. 6414 F.³ (Fig. 7), riguardano rispettivamente una delle due mezze figure di schiena a sinistra e il servo che porge il lino ad un bagnante. Di questi, ugualmente a sanguigna su carta tinta, il primo presenta una sagomatura pontormesca, diligentemente accademizzata dal chiuso contorno, che tuttavia riesce ad una definizione plasticamente elastica. L'altro, più libero e personale, e per il senso di fusione chiaroscurale, vicinissimo alle già note sanguigne degli Uffizi ed a quella del Louvre, è ancora un'immagine del sorridente ed estetizzante edonismo del Crocifissaio nei suoi momenti più genuini. Un altro foglio degli Uffizi, il n. 12138 F.⁴, dato ad Anonimo del sec. XVI, è lo studio per l'*Esculapio* (fig. 8), e di tutta la serie è il più debole, forse perchè, trattandosi di una figura di secondo piano nella composizione, l'artista non ha voluto troppo definirla.

In rapporto con questi disegni, ma forse più tardo, è anche il *Nudo* (fig. 9) del n. 6574 F., attribuito al Pontormo⁵.

I *Bagni di Pozzuoli* sono databili fra il '70 e il '73. Fra le diverse esperienze culturali ben assimilate e riformate che il dipinto rivela, quella che resta più viva e personalizzata è l'esperienza dell'arte del Pontormo. Il sentimento che abbiamo notato della bellezza del corpo umano nel movimento e nella posa non ha solo un fondamento nella natura idealizzata e sognata attraverso l'armoniosa proporzione dell'arte antica. Le forme allungate e sdutte, gli atteggiamenti nervosamente tesi ed elasticamente rilassati richiamano continuamente il formalismo del Pontormo. E sia pure che nel Macchietti la suggestione



1 G. Macchietti, Guerriero in corsa
Uffizi 7289 F.

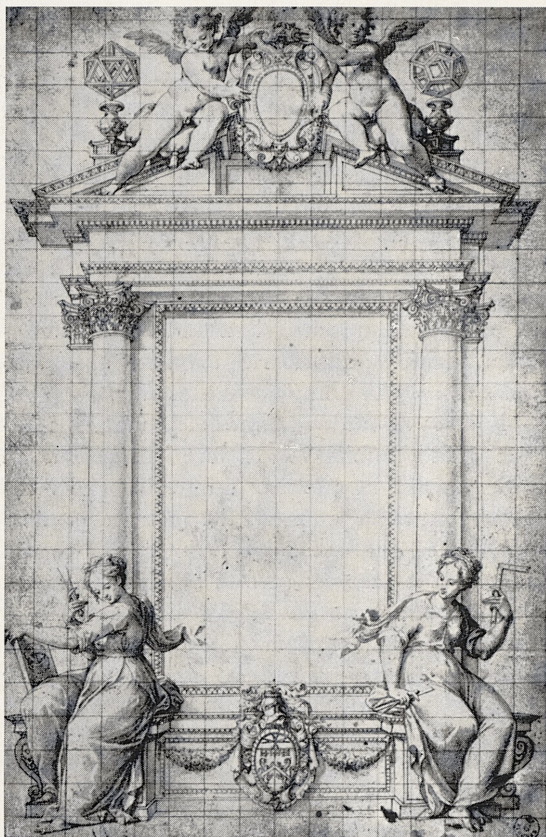
¹ H. Voss: Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Berlin 1920, II, p. 354, nota 1.

² Inv. 8819. Misure: mm. 141 × 207.

³ I due disegni hanno le rispettive misure di: mm. 104 × 81 e 139 × 75.

⁴ A sanguigna su carta tinta. Misure: mm. 238 × 124.

⁵ A sanguigna su carta tinta. Misure: mm. 213 × 154. Trattato alla stessa maniera dei *Nudi* per i *Bagni di Pozzuoli*, è però meno levigato e tornito, per un chiaroscuro più pittorico che plastico. Perciò è meglio avvicinarlo allo stile del *Martirio di S. Lorenzo* (1573).



2 G. Macchietti, Frontespizio, Uffizi 670 orn.

denza a meditare la propria cultura più del Naldini, trascinato, spesso, dal suo virtuosismo. Michele Tosini, maestro di Girolamo, fu di troppo debole personalità e di indirizzo troppo conservatore per influenzarlo in modo decisivo. Tuttavia nel *Guerriero in corsa* (fig. 1) n. 7289 F.⁹, di una grazia gracile ed ingenua nella lunga forma appiattita, è ancora avvertibile una certa dipen-

⁶ B. Berenson: *The Drawings of the Florentine Painters*. Chicago 1938, II, 1972-A e 2159-A. – O. H. Giglioli, in „Dedalo“ 1926/1927, pp. 784/785.

⁷ Ripr. da O. H. Giglioli, *riv. cit.*, p. 787 e da L. Grassi, in „Emporium“ 1946, p. 42, fig. 15.

⁸ Quella detta dal Clapp al „lavis de saumon“, che era, poi, d'origine leonardesca e usatissima dagli scolari di Leonardo in Lombardia. In questa tecnica – sanguigna e biacca su carta tinta – agli Uffizi è il n. 15194 F., un *Evangelista* in un tondo (d.: mm. 129), giustamente attribuito al Macchietti: esso deriva chiaramente dai tondi di S. Felicità. Forse un altro documento dell'interesse del Macchietti per il Carrucci è il ben noto disegno degli Uffizi n. 17769 F., un *Ritratto di dama*, universalmente ritenuto del Pontormo, per quanto mi risulta (v. ripr. in: Berenson, op. cit., III, fig. 977). Esso è stato persino creduto uno studio per il *Ritratto* dell'Istituto Städel di Francoforte, col quale non è assolutamente ragionevole attribuirgli un legame qualsiasi, come del resto aveva notato il Clapp che, inoltre, non lo vede all'altezza del dipinto (cfr.: *Les dessins de Pontormo*, Parigi 1914, p. 288). I tratti fisionomici della donna, è vero, sono tipicamente pontormeschi; ma l'insistenza di segno e di chiaroscuro ci portano verso un disegnatore più accademico, per quanto abile e sensibile. Si noti, specialmente, il contorno fermato e calcato nella voluta iscrizione della forma, come è particolare del Macchietti, di Alessandro del Barbieri (cfr. con il disegno per la *Flagellazione* di S. Croce al Louvre, Inv. 198) e della scuola del Bronzino in generale. Questo disegnatore – che potrebbe essere anche il Macchietti (?) – s'ispirò ad un'opera del Pontormo, o, forse, la copiò. L'altezza del disegno non si oppone alla copia, se si pensi quanto la copia fosse argomento di meditazione e di raffinamento per gli artisti fiorentini del '500.

⁹ A sanguigna su carta tinta. Misure: mm. 284 × 219.

della violenta ed indefinita forma pontormesca si appelli al chiuso contorno del Bronzino. Quel contorno nel disegno appare inteso chiaramente come ingenua definizione di un volume, che in realtà giunge solo ad una corporeità diafana e senza peso. Direi che il Macchietti abbia guardato specialmente al Pontormo disegnatore, al quale soprattutto non furono estranei momenti più perspicui ed attingibili di leziosa descrizione e di allusivo ritmo. Si pensi, per esempio, allo studio di *Giovane mescitore* per la *Lunetta* del 6671 F., probabilmente da eseguirsi nella Certosa⁶, nel recto del 447 F. (fig. 10) – di una sorridente grazia che conduce verso il Naldini e il Macchietti – e, nel verso del medesimo foglio, alla lunga figura scattante ed oscillante, dalla posa così decisamente puntualizzatrice di spazio per efficacia di linea e di chiaroscuro⁷. Da quest'ultima sembrano derivare le due figure stanti a sinistra nello sfondo dei *Bagni di Pozzuoli*. Rievocazione di momenti del Carucci ancora non lontani dalla grafica di Andrea del Sarto e ancora, forse, pensosi di certe morbidezze sfumate leonardesche. Inoltre, nella tecnica della sanguigna su carta tinta, il Macchietti segue fedelmente quella tipica del Pontormo⁸.

La formazione del Crocifissaiò dovette svolgersi in modo analogo a quella del Naldini, quanto ad interessi e contatti. Ma egli mostrò una ten-



3 G. Macchietti, Adorazione dei Magi, Uffizi 1148 S.



4 G. Macchietti, Adorazione dei Magi, Uffizi 1087 F.

denza dal suo primo maestro: pure, è facile cogliervi in più una ricerca di slancio che dia risalto alla linea dell'acerbo corpo giovanile.

L'interesse a tradurre in tal modo in ritmo il movimento (per non giungere ad annullarlo con il ritmo di posizione dei piani del Bronzino) poteva ben essere provocato dagli esempi della scultura, soprattutto dall'esempio delle musicali calligrafie dei rilievi del Cellini, e dalle esatte, e quasi incluse in arabesco di danza, contrapposizioni di piani del Giambologna. E tanto il Cellini che il Giambologna portavano a Firenze il riflesso di una classicità affinata dalle esigenze di un particolare diletterantismo cortigiano d'oltralpe.

Si sa che il Cellini nel 1568 stimò l'*Adorazione dei Magi* del Macchietti¹⁰: questo può far supporre anche un'amichevole relazione fra i due artisti.

Ma il documento del 1568 ci interessa per determinare la data del quadro di S. Lorenzo, altro interessante esempio delle tappe artistiche del nostro pittore.

Il Voss ha già notato l'influenza del Salviati su questa opera¹¹, e tipiche caratteristiche salviatesche, non solo stilistiche, ma anche grafiche, presenta il disegno preparatorio¹² esistente agli Uffizi, il n. 1148 S. (fig. 3). L'interesse del Crocifissaio per il Salviati è importante, perché questo artista, vivace e dotato, certamente fu per lui non solo un motivo d'esperienza delle ricercatezze manieristiche che egli aveva importate da Parma, ma anche una spinta verso ricerche cromatiche e luminose meno astratte di quelle sperimentate a Firenze fino ad allora. Ed è interessante notare nell'*Adorazione dei Magi* come il ricordo dell'astratto colorismo mosso ad una suggestione di volumetria fantomatica del Rosso nello *Sposalizio* di S. Lorenzo, diventi già tendenza ad un colore passivo all'azione esterna della luce. Si pensi al viso verde sotto il riflesso sidereo dell'ultimo del seguito a sinistra.

¹⁰ Lodo del 16 settembre del 1568, pubbl. da G. Guasti in: *La Vita di Benvenuto Cellini* ..., Firenze 1890, pp. 645/646.

¹¹ Voss, *op. cit.*, II, p. 354.

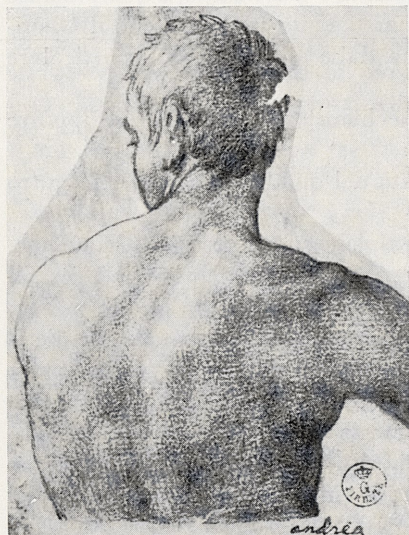
¹² A penna, bistro e biacca (tracce di matita nera) su carta tinta. Misure: mm. 329 × 268.

5 G. Macchietti
Studio per i Bagni
di Pozzuoli
Louvre Inv. 8819



Nel disegno la posa della biacca non suscita il fiabesco prezioso effetto delle lumeggiature nella tavola. Superiore al n. 1148 S. è il 1087 F. (fig. 4), probabilmente un'altra prova¹³, precedente a quella già presentata, per lo stesso quadro di S. Lorenzo. In questo secondo disegno la più sciolta costruzione grafica, liricamente animata dalla luce, prende un tono lieve di novella cortese: trasposizione del sentimento di una realtà umile nel costume intellettualistico del tempo, per cui la stalla presso l'antica colonna mozza, con qualche ricco oggetto sparso, suggerisce l'idea capricciosa di *chaumière* principesca, con una vaga punta di romantico.

Il confronto fra le *Adorazioni* del Macchietti ed una sanguigna del Parmigianino con il medesimo soggetto al Louvre (Inv. 6377) fa supporre nel fiorentino un interesse per il pittore di Parma ben più aderente di quanto gli permettessero le mediazioni del Salviati e del Vasari. Questa „invenzione“ del Parmigianino per l'*Adorazione dei Magi*, in disegno o in incisione, se non in pittura, doveva essergli nota, se egli ne riprese, soltanto variando e non trasformando, composizione e motivi, e nel disegno 1087 F. (fig. 4) persino le forme sfuggenti e quasi schizzate con effetto di „macchiette“ nello sfondo¹⁴. E, d'altra parte, la stessa sua trasformazione della sanguigna pontormesca mediante un trattamento di fusa mobilità chiaroscurale è affine al carattere della sanguigna parmigianesca¹⁵.



6 G. Macchietti
Studio per i Bagni di Pozzuoli
Uffizi 6415 F.

¹³ A penna, bistro e biacca su carta tinta. Misure: 261 × 211.

¹⁴ Tale composizione dell'*Adorazione dei Magi*, senza dubbio di origine, o di divulgazione, parmigianesca, doveva essere ben accettata ai pittori manieristi della seconda metà del '500. Un'*Adorazione* simile a quella del Macchietti si trova nella Pinacoteca di Dresda, attr. al Naldini (v. Voss, in „Thieme-Becker“ XXV, p. 336, voce: *Naldini*). Un'altra versione, attr. al Naldini, ma invece di autore più scadente, forse settentrionale, si trova al Fitzwilliam Museum di Cambridge. Anche lo Zucchi riprende lo stesso motivo nella *Adorazione dei Magi* della Pinacoteca di Arezzo (v. Salmi, *Catalogo*, Firenze 1921).

¹⁵ Si vedano ancora al Louvre il foglio con la *Sacra Famiglia* nel recto e *Due angioletti volanti* nel verso (Inv. 6417) e lo studio per il *S. Girolamo* del British Museum (Inv. 6423-bis).

Un piccolo disegno con una *Scena mitologica*¹⁶, il n. 653 F. (fig. 11), agli Uffizi attribuito al Vasari, presenta troppe caratteristiche stilistiche proprie del Crocifissiaio per non essergli definitivamente assegnato. Anche qui, non solo il modo di usare la tecnica a bistro e biacca su carta cerulea, ma tutto lo spirito e la composizione della scena ricordano il Parmigianino, sia pure interpretato attraverso la gravità formale del Salviati. Il carattere e il tono di questo piccolo disegno sono gli stessi del quadretto dello Studiolo con *Medea che ringiovanisce Esone*. Questo è databile fra il '70 ed il '73, come i *Bagni di Pozzuoli*. Ma in esso l'interesse culturale dell'artista si dirige più decisamente verso Parma, pur mantenendo sempre reminiscenze salviatesche, come nello scorcio del corpo di Esone, ripreso più probabilmente direttamente dal Salviati (si pensi al nudo femminile nel disegno per arazzo agli Uffizi, n. 757 E., del 1540 c.) che dal Parmigianino (si confronti con un disegno di questo al Louvre, Inv. 6423 - bis). Nel dipinto di *Medea e Esone* l'intonazione cromatica, ben diversa da quella dei *Bagni di Pozzuoli*,

è calda, accesa nelle carni rossastre, come in Parmigianino e in Niccolò dell'Abate. *Medea e Esone* è un altro fortunato momento del Macchietti di espressione poetica pienamente raggiunta in un equilibrio musicalizzato di dati culturali e di sensibilità. L'armoniosa proporzione degli Antichi è qui presente come sentimento che innalza la forma della natura ad un piano di vagheggiata idealizzazione e come scelta nostalgica di un tempo anteriore a cui si vuol riportare il presente. Ne deriva un tono di sospensione fra la realtà e il sogno, fra la natura e l'arte, fra fantasia e verità, come in una favola. Alla base di questo atteggiamento è la traduzione in un linguaggio più naturale della capricciosità estetica del Parmigianino e della „decorazione“ del Salviati. Ora l'idealizzazione estetica viene a risolversi in un ritmo che non rischia più di esaurirsi in se stesso per lo sforzo di tendersi nell'enigmatico arabescato accenno ad una sensazione non spiegabile e non costruibile in sentimento; il ritmo diviene suggestiva evocazione di spazio mediante la più spiegata articolazione dei piani, perché la visione poetica torna ad avere le sue radici in una realtà esteriore. E i manierismi, come, ad esempio, il solito monte vulcanico circonfuso di luce crepuscolare negli sfondi, perdono la loro artificiosa convenzionalità nella posizione che naturalmente assumono quali misure delle distanze.

Non è facile definire cronologicamente lo sviluppo artistico del Macchietti, poiché di lui si conoscono ben poche date, e dal 1568 in poi soltanto. Ma dalla autobiografia e

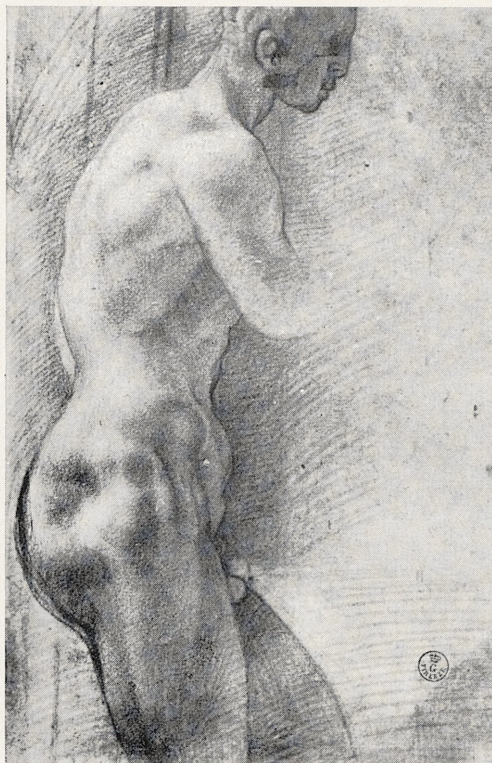


8 G. Macchietti, Studio per i Bagni di Pozzuoli Uffizi 12138 F.



7 G. Macchietti, Studio per i Bagni di Pozzuoli, Uffizi 6414 F.

¹⁶ Misure: mm. 173 x 142.



9 G. Macchietti, Nudo, Uffizi 6574 F.

(fig. 2), che non credo passi la data del 1570, oltre che per lo stile grafico, per il gusto che è pienamente partecipe di quello di certa parte della decorazione di Palazzo Vecchio¹⁹.

dal carteggio del Vasari è possibile capire che egli fu adoperato largamente, anche se non quanto il Naldini, il Poppi e lo Stradano, nella decorazione di Palazzo della Signoria. In verità, l'esecuzione del nostro artista è piuttosto riconoscibile, accanto a quella del Poppi e di altro artista, nel Tesoretto, dove la figura stante nella rappresentazione della *Musica* ha tutte le sue caratteristiche stilistiche. Ed anche in alcuni brani delle pitture della Sala di Lorenzo il Magnifico, come, per esempio, nelle figure di sfondo della scena dove *Lorenzo il Magnifico riceve gli ambasciatori del Soldano*. Il Tesoretto veniva dipinto fra il 1559 ed il 1562, mentre la Sala di Lorenzo, secondo le *Lettere*, più attendibili delle *Ricordanze* che danno la data del 1559, veniva intrapresa nel 1556, cioè quando s'iniziò l'attività del Macchietti in Palazzo.

Così sarebbe possibile riconoscere, databilmente, un aspetto del Macchietti anteriore al 1568. In quegli anni di stretta collaborazione col Vasari e la sua cerchia dovette colpire la sua sensibilità naturalmente portata alla grazia certo aspetto civettuolo, quasi pompeiano del XVIII^o secolo, di Jacopo del Zucca¹⁷.

Un'affinità con lo Zucchi, invero, presenta il disegno per *Frontespizio* n. 670 orn.¹⁸ degli Uffizi

¹⁷ Si pensi alle *Allegorie* nella Sala di Clemente VII in Palazzo Vecchio, e particolarmente alla *Sicurtà*, alla *Magnanimità*, alla *Costanza* e alla *Virtù*, attribuite dal Venturi (*Storia dell'Arte*, IX, 6, pp. 343/344, fig. 197) allo Zucchi, vicinissime alla sensibilità del Macchietti. A proposito di queste quattro *Allegorie*, confesso di essere stata alquanto propensa a spostarne l'attribuzione al Crocifissato, soprattutto a causa di una certa loro morbidezza di forma e di sentimento, estranea, di solito, al freddo Zucchi. Anche la Sala di Clemente VII fu eseguita, come il Tesoretto, fra il 1559 ed il 1562.

¹⁸ A penna, bistro e matita nera, su carta bianca. Misure: mm. 419 × 216.

¹⁹ Il dott. E. Ceramelli-Papiani, alla cui competenza ho sottoposto l'identificazione dello stemma appartenente alla famiglia Sirigatti, gentilmente m'informa che questo disegno fu inciso per frontespizio all'opera: „La pratica di prospettiva“ di Lorenzo Sirigatti, illustre matematico, nonché cavaliere di S. Stefano. Siccome la pubblicazione era dedicata a Ferdinando dei Medici, nell'incisione fu aggiunto lo stemma mediceo entro lo scudo sorretto dai putti, e al di sopra fu posta la corona granducale. In questa stampa mancano tanto il nome dell'inventore quanto quello dell'incisore. Il trattato del Sirigatti fu pubblicato con i tipi di Girolamo Franceschi senese in Venezia nel 1596, quando il Macchietti era morto da quattro anni. Però ho detto di non credere che il disegno possa oltrepassare di molto il 1570. Probabilmente, dunque, il Macchietti disegnò il *Frontespizio* non per l'opera del Sirigatti, ché sarebbe stato assurdo farlo tanti anni prima, ma per altra occasione. Questa ipotesi mi pare confermata dal fatto che non tutto il disegno è del Macchietti: sue sono le figure a matita nera, ma la parte architettonica, compreso lo stemma dei Sirigatti con il capo di S. Stefano, è stata rifatta a penna e bistro in epoca più tarda, ripassando e mettendo a pulito, certo con aggiunte e cambiamenti, il disegno precedente a matita di Girolamo. Pertanto, mentre le figure risultano sotto la quadrettatura rossa, l'architettura è tracciata al di sopra. Inoltre le figure si presentano come un disegno libero, per quanto rifinito, e l'architettura, invece, ha addirittura l'aspetto di un lucido. Dunque il disegno, forse passato nella collezione dei Borghini, appare evidentemente rimaneggiato proprio per il volume del Sirigatti. Più tardi, nel 1774, anche il Mulinari si servì del disegno del Macchietti per il frontespizio alla pubblicazione dei: „Disegni originali di eccellenti pittori esistenti nella Real Galleria di Firenze . . .“ (un esemplare al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), con dedica a Pietro Leopoldo di Toscana. In questa stampa manca qualsiasi stemma in basso, mentre in alto si vede quello dei Lorena, sormontato dalla corona granducale. Altre varianti si avvertono nella decorazione architettonica. Questa volta il nome del Macchietti, inventore e disegnatore, è citato.



10 Pontormo, Studio per una lunetta della Certosa
Uffizi 447 F. recto

Del 1573 è il *Martirio di S. Lorenzo* in S. Maria Novella. Il quadro rappresenta certamente la meta felice (e forse la conclusione, per quanto si può capire dalle poche pitture rimaste) di quelle aspirazioni e possibilità che l'artista aveva manifestate sin dalla pala dell'*Adorazione dei Magi*.

Il n. 980 S.²⁰, squisito disegno agli Uffizi attribuito al Vasari, mi sembra un pensiero per il *Martirio di S. Lorenzo* (fig. 12). Il pittore mutò poi la composizione, pur mantenendovi dello schizzo

²⁰ A penna e bistro (tracce di matita nera), carta bianca. Misure: mm. 167 × 201.



11 G. Macchietti, Scena mitologica, Uffizi 653 F.

preliminare alcuni motivi e, soprattutto, il senso di sostenerla nella vibrazione spaziale dei gesti aerei, delle pose bilanciate.

Fin dall'*Adorazione dei Magi* il Macchietti aveva rivelato una tendenza a ravvivare il gelido e fantomatico plasticismo bronziniano mediante un cromatismo mosso dalla varia intensità della luce: luce sentita non nella portata del colore, ma quale elemento esteriore che suggeriva, secondo le alterazioni cromatiche da essa prodotte, le direzioni dei piani nello spazio. Funzione, quindi, grafica, direi, della luce e del colore stesso, per cui si restava sempre, sì, ad una *captatio* ritmica dello spazio e ad una definizione di volume illusorio come nel Bronzino, ma con effetto diverso, perché ci si appellava all'elemento luce-colore, con un incerto tentativo, persino, di evadere dalla forma disegnata, contornata. Dunque, ad un certo momento possiamo cogliere nel Macchietti – sebbene in modo più timido che nel Cavalori, per esempio, temperamento più libero e meditativo – la tendenza ad annullare la costruzione a vantaggio dell'atmosfera: elemento, questo, impreciso, inafferrabile, che aderiva alla fantasia più che al sentimento, ad un subcosciente più che ad una *intelligentia*. Pertanto il substrato grafico e l'incapacità stessa a liberarsi dall'esigenza di una forma isolata ed esaltata dal contorno riducevano l'assimilazione di questa allo spazio ad un'evocazione suggestiva: e in tal modo lo spazio diventava scenografia e il movimento danza.

Invero, l'impressione che suscita il *Martirio di S. Lorenzo* di S. Maria Novella è di un avvenimento non vissuto e non intimamente consumato, ma soltanto mimato, grazie – mi si perdoni l'espressione – alle capacità solo imitative del pittore. Il tema, in tale trasposizione che si contenta di accennarlo, diventa una trama leggera atta a rendere visivo il tono di una graziosa rappresentazione di corte o di un domenicale raduno in parrocchia di civilissimi popolani. E ciò non toglie che



12 G. Macchietti, Martirio di San Lorenzo, Uffizi 980 S.

l'artista senta l'impegno della complessità dell'argomento: ma si resta nel gusto della *pastorelleria* che è nella *stregoneria* di Medea a Palazzo Vecchio.

Mimo e favola sono i generi poetici del Macchietti. Tuttavia proprio nel *Martirio di S. Lorenzo* appare più esplicito il problema dell'articolazione compositiva, secondo la quale il carattere decorativo e cifrato del ritmo vien portato verso una soluzione più naturale e, anche, più reale: sebbene codesta conquista di natura e realtà si arresti ad una suggestione impressionistica, o ad un accenno astratto. Ma sentiamo che da questo punto partirà la via che condurrà a certo Boscoli, al Poccetti e, infine, a Jacques Callot.

Non v'è dubbio che questo scioglimento della tesa allusione formale manierista in rapporti più atmosferici e fusi sia dovuto agli esempi della pittura veneta²¹. Naturalmente la cosmicità del „tono“ era tradita dalla traduzione in linguaggio fiorentino col disegno e con la fosforescenza di colore, e si arrivava a tutt'altro punto: a quello di un vivace impressionismo particolare, dipendente, ancora, dalla sensibilità *decadente* del Manierismo. La conquista più importante era il passaggio da una suggestione di *atmosfera* psicologica, interiore (si pensi, ad esempio, al Pontormo), a quella di un'atmosfera fisica, esteriore.

Nel verso del n. 980 S. è una figura schizzata a penna, certo uno studio per la composizione del recto, e precisamente per l'uomo che attizza il fuoco sotto la graticola. Questo modo di configurare schizzando, riscontrabile anche nel recto dello stesso foglio, richiama un disegno con una *Sacra Famiglia* (fig. 13), il n. 618 F. degli Uffizi, già attribuito al Vasari. Inoltre questa *Sacra Famiglia* appartiene alla stessa mano che ha disegnato in un foglio del Louvre (Inv. 1284) tre momenti

²¹ Voss, *op. cit.*, II, p. 354; Venturi, *op. cit.*, IX, 5, pp. 296-298.



13 G. Macchietti, Sacra Famiglia, Uffizi 618 F.

del n. 1147 S.²³ con la *Cena in casa del Fariseo* (fig. 14). Qui il risalto pittorico appare ancor più sentito che nel *Martirio di S. Lorenzo* degli Uffizi, nei morbidi ma pur decisi contrasti di *macchia*. Questa ha un carattere decorativo, direi, e fantasioso: ma è interessante notare come tenda ad annullare la forma, sostituendosi ad essa quale motivo unico di emozione poetica dell'artista. E se prima la puntualizzazione lineale dei piani risolveva la forma in ritmo, ora la equilibrata posa della *macchia*, sia pure su un sottinteso tracciato lineale, porta verso la musicalità della visione, verso una fusa sonorità. Il movente poetico dell'artista era sempre la sua tendenza ad esprimersi in una sorta di diafanità estetica, basata sul formalismo fantasioso del Manierismo. Ma nel n. 1147 S. è già accennato il senso della *macchia* del Cigoli disegnatore.

Forse il Macchietti non sviluppò, nè mantenne, il punto segnato dal quadro di S. Maria Novella, dai disegni della *Flagellazione* del Louvre, della *Sacra Famiglia*, del *Martirio di S. Lorenzo* e della *Cena* degli Uffizi. Tali raggiungimenti rappresentano tutto l'equilibrio possibile ad un artista come lui fra cultura e sensibilità.

²² Misure: mm. 180 × 169. Credo del Macchietti anche un disegno con uno studio due volte ripetuto di un *Satiro che rapisce una Ninfa*, nella collezione del dr. Michalik di Monaco: è della stessa tecnica e dello stesso stile della *Sacra Famiglia* e del *Martirio di S. Lorenzo* degli Uffizi. In basso, a destra del foglio, è scritto: „di Vasari - in casa Giudici.“ Nel verso si vedono le zampe di un satiro (il foglio evidentemente è stato tagliato).

²³ A matita nera e bistro su carta bianca. Misure: mm. 272 × 190.

14 G. Macchietti, Cena in casa del Fariseo, Uffizi 1147 S.

diversi della *Flagellazione di Cristo*, tradizionalmente attribuita al Macchietti. La *Sacra Famiglia* degli Uffizi è nella medesima tecnica a penna e bistro su carta bianca²² e presenta un gusto talmente vicino allo studio del Louvre che, probabilmente, i due disegni non sono stati eseguiti a molta distanza di tempo l'uno dall'altro. E non esiterei a collocarli intorno al 1573, data del *Martirio di S. Lorenzo*. La leggera lievitante macchia del bistro e i contorni franti ripresi aggrovigliati manifestano gli stessi intenti pittorici del n. 980 S. e del quadro di S. Maria Novella. Ma nel disegno è un effettivo superamento dell'isolamento dell'affusolata forma di derivazione bronziniana, per la resa della pittoricità della massa mediante una sostenuta graduazione chiaroscurale, che suggerisce un giuoco atmosferico sui piani.

Per gli stessi caratteri stilistici riscontrabili nella *Sacra Famiglia* e nel *Martirio di S. Lorenzo* degli Uffizi e nella *Flagellazione* del Louvre credo giusta l'attribuzione tradizionale al Macchietti



Questa sensibilità accennava, sì, all'eventualità di un libero svolgimento verso l'espressione di un contenuto mondano e contemporaneo classicamente sceneggiato e recitato, quasi anticipazione della lieve costruzione teatrale del quadro settecentesco. Ma non era facile mantenere a lungo l'equilibrio su di un filo tanto tenue. La natura stessa di una sensibilità atta ad evocare in un sottile ma volatile accenno doveva addurre la necessità di sostenersi ad una precettistica di ordine accademico e dogmatico. Impossibile, pertanto, una coerenza di sviluppo, nemmeno in senso accademico, se si consideri quanto fosse asistematico l'accademismo della pittura fiorentina della seconda metà del '500. Perché in realtà esso non nasceva da una vera coscienza critica, come quello, per esempio, dei Carracci, ma semplicemente dalla cultura.

La data 1577 della *Gloria di S. Lorenzo* di Empoli rivela un Macchietti affatto stonato, decisamente in regresso rispetto al tempo della decorazione dello Studiolo ed anche a quello della *Adorazione dei Magi*. Il colore, nel rigore del contorno bronziniano, si raffredda, si spenge in una pesante tonalità grigia; e nello schema arcaicizzante del quadro, notiamo un risalto di atteggiamenti, tutta un'esibizione contenutistica, di genere prettamente controriformista, che rivelano un Macchietti mal impressionato ad un certo momento dal sentimentalismo di Alessandro Allori.

Anche l'interesse già chiaramente dimostrato per l'arte veneta non si rivolge più a Paolo o a Tiziano, ma a Sebastiano del Piombo²⁴. E' significativa quella greve tonalità grigia della *Gloria* di Empoli, come di derivazione dal Luciani. Le ombre grige, del resto, che tendono ad una partecipazione della forma disegnata all'ambiente circostante, riscontrabili nei *Bagni di Pozzuoli* e nella *Ricchezza della Ca' d'Oro*²⁵ erano già un elemento sebastianesco, ma certamente mediato dallo stile ultimo del Bronzino, oppure dall'Allori. Invece nella *Gloria di S. Lorenzo*, in tutto il sistema cromatico del quadro, si palesa più diretto e specifico l'interesse per l'artista veneziano.

Codesto interesse ci è manifestato anche dal disegno degli Uffizi n. 13 852 F.²⁶ (fig. 16), dove la composizione della *Flagellazione* appare ispirata a quella di Sebastiano del Piombo in S. Pietro in Montorio. Nel 1566 Alessandro del Barbieri aveva tradotto il tema della *Flagellazione* romana per il suo quadro di S. Croce in un linguaggio tipicamente fiorentino. Invece, il disegno del Macchietti, nonostante le varianti, dimostra un volenteroso attaccamento al modello originale: le forme assumono un'insolita grandiosità michelangiolesca, con uno sforzo nella fisicità dei manigoldi contrario alla sua sensibilità, per quanto egli interpreti il michelangiolismo di Sebastiano attraverso quello smussato e arrotondato di Alessandro Allori. Siamo lontani in questa seconda *Flagellazione* dal senso tutto frizzante della macchia di quella del Louvre. E poiché la *Flagellazione* degli Uffizi manifesta una affinità di gusto con la *Gloria di S. Lorenzo* di Empoli e con lo zuccaresco *Autoritratto* (fig. 15) delig Uffizi a matita rossa e nera²⁷, rivelatore di un Macchietti sui 40-45 anni, non esito a datarla dopo il 1577. Per di più un'altra opera



15 G. Macchietti
Autoritratto, Uffizi 1088 S.

²⁴ L'influenza di Sebastiano del Piombo sull'ambiente artistico vasariano, sul Salviati e sullo stesso vecchio Bronzino è stata già dimostrata da R. Pallucchini in: *Sebastian Viniiano*, Milano 1944, pp. 104/105.

²⁵ La *Ricchezza della Ca'd'Oro* a Venezia, attribuita per la prima volta al Macchietti dal Venturi (op. cit., IX, 5, p. 296, nota 1, fig. 163), per ragioni di stile, sembra press'a poco del tempo dello Studiolo.

²⁶ A penna e bistro su carta tinta. Misure: 339 × 272.

²⁷ Misure: 253 × 121.



16 G. Macchietti, Flagellazione, Uffizi 13852 F.

certo non così vivace e ricco di spunti sviluppabili come quello delle pitture dello Studiolo e dei bei disegni a sanguigna e a *macchia*. L'Accademia, che in gioventù era stata semplicemente educazione alla meditazione e all'equilibrio, diverrà in seguito argomento di crisi, che lo farà scendere nel compromesso e nell'impoverimento spirituale ed artistico²⁹.

Firenze, settembre 1951

²⁸ Si può confrontare il ritratto Medici, per l'idea e l'impostazione, con quello di *Donna in costume romano* di Sebastiano nella Collezione Cambò di Barcellona (Dussler 51) e per gli accenti marcati con quello di *Papa Clemente VII* al Museo Nazionale di Napoli (Dussler, 57).

²⁹ Fra i disegni giustamente attribuiti al Macchietti dalla tradizione non ho ricordato il n. 7290 F. degli Uffizi, a sanguigna su carta tinta (mm. 157 × 141) con una *Testa di vecchio barbato*, volta di profilo a sinistra. Un'altro disegno agli Uffizi attribuito al Macchietti, il n. 671 orn., con una *Decorazione d'altare*, non è suo, ma di un Fiorentino un po' più tardo, fra il Boscoli e il Bilivert. Sembrano, invece, di Girolamo il *Satiro*, n. 2868 F., e *Como*, n. 2919 F., nel secondo dei due volumi degli Uffizi (nn. 2666 F.-2829 F. e 2830 F.-2945 F.) con i costumi per la „Genealogia degli Dei“ e per la „Mascherata“ in occasione delle nozze di Francesco de' Medici (1565). Inoltre, il n. 7288 F., con una *Testa di giovinetto*, già noto fra i più bei disegni a sanguigna del Crocifisso anche se non pubblicato, è identificabile come lo studio preparatorio per la testa del *S. Giovanni Battista*, dipinto conservato nella Pinacoteca di Lucca con l'attribuzione a „Scuola di Andrea del Sarto“; ma è opera del Macchietti, databile intorno al 1570.

di cui si conosce la tarda data del 1586, il *Ritratto di Lorenzo il Magnifico* del Museo Mediceo, presenta, secondo me, quell'interesse per Sebastiano del Piombo che abbiamo notato²⁸.

Pertanto, dopo il 1573 nel Macchietti sarebbe avvenuta una specie di conversione, avvertibile non tanto nella scelta dei soggetti quanto nell'espressione di essi. Passaggio da uno spirito cortigiano, che l'occasione (la decorazione di Palazzo Vecchio) aveva al massimo favorito, ad uno spirito di sacrestia, che lo scopo pre-stabilito senza convinzione non favorì. È significativo in questo passaggio il relativo mutamento dei modelli d'ispirazione o di studio: da Parmigianino a Sebastiano del Piombo.

Non si conosce ancora l'attività dell'artista nell'Italia meridionale e nella Spagna. Ma, probabilmente, il suo nuovo orientamento dovette prendere forza a contatto della pittura più ufficiale, soprattutto in vigore sia a Roma che a Napoli. Allora, può darsi che la conoscenza delle opere meridionali e spagnole ci darà del Fiorentino un aspetto significativo, ma