

NOTE

¹ Sul verso della tavola è apposto un foglio di carta con la scritta originale settecentesca: 'Laus Deo Mrad. / adi 31 luglio fu collocata questa / Sacro Santa Imagine nel pnte / Locho et fu restaurata come al / pnse si ritrouva nella divotione / di mé Sottosct - masser e fù / il gno: di S. Ignazio è S. Fantino / di Venerdì Alle hore 23 / Il marangon fù M: Antonio / Garganico Inuenter di questa / bossola et f piagiado fù Franc.co Medici // Sebastian Corsini / Masser.... 1 pnte / Mag:to'.

¹ Il restauratore settecentesco asportò completamente l'oro originale del fondo; eseguì una drastica sforbiciatura del colore lungo i contorni delle figure; ridipinse completamente l'azzurro del manto della Vergine; inserì tra le dita della mano destra del Bambino una piccola rosa, travisandone quindi il gesto benedicente pressoché identico a quello del Bambino nella tavola centrale del polittico di Brera.

Un'eventualità relativa alla 'Madonna' precedente.

Nel pubblicare la bella Madonna di Antonio Vivarini ora all'Accademia di Venezia il Dott. Valcanover insiste sui legami con le opere subito dopo il '40, al tempo cioè dell'associazione di Antonio con Giovanni di Alemagna. Rapporti evidenti, non si nega; ma che pure non impediscono di rilevare un forte stacco dal fare iconico, sbarrato, frontale della Madonna di Parenzo (1442 o 1443) e persino di quella di Praglia, che è probabile per il '48; e in cui il Bambino più si approssima a quello della tavoletta veneziana dove tutto il gruppo, però, è più moderno, più affettuoso, quasi come in una terracotta di Luca o di Michele da Firenze. Saremmo dunque assai vicini, ormai, all'affacciarsi del più giovane fratello Bartolommeo nello studio di Antonio; e cioè poco prima che la nuova associazione (dopo la morte di Giovanni di Alemagna) sia stilata vistosamente in calce al grande altare di Bologna, nel 1450. Ma anche qui la nuova dicotomia fra i due fratelli non è stata condotta a puntino, né potrei farlo ora, limitandomi ad osservare che nell'altare bolognese la parte di Antonio si riduce a ben poco: il Bambino Gesù, i due angeli nell'ordine superiore ai lati del 'Cristo di Pietà', e quasi nient'altro.

Che le cose siano così mi pare appoggiato dall'esistenza (in una collezione romana) di due pannelli con Sante che dovettero fiancheggiare in origine un centro, verosimilmente una 'Madonna', della quale non sarebbe illecito immaginare un aspetto simile (e perché non identico?) alla Madonna di Venezia, dove Antonio fa da sé [tavola 36 a, b].

A vedere ora la 'Santa Lucia' è chiaro che fu ancora Antonio ad impostare la figura frontalmente, ad occhi incantati, sbarrati (forse intendendo della Santa Lucia 'accata'), ma, a parte quella incantevole mascheretta 'masoliniana' e le mani delicate, ecco subito intervenire Bartolommeo, aguzzando le pieghe del corsetto a punta d'agave, e simili novità padovane.

Nella 'Santa Apollonia' a riscontro, nonostante le vecchie usure del tempo, è poi chiaro che Bartolommeo si sostituisce quasi per intero ad Antonio, inarca elasticamente, organicamente tutto il corpo della Santa, rovescia il manto, irrobustisce la curva della palma simbolica, e via dicendo.

Questo singolare progresso della collaborazione torna bene con il primo aprirsi del rapporto fra i due fratelli; e una data sul 1449, messa qui per indicare una tale anteriorità anche sul polittico di Bologna (giacché la presenza di Giovanni di Alemagna non poteva già precludere l'intervento del giovane Bartolommeo quale aiutante anonimo del maggior fratello), sembra convenire sia alla 'Madonna' di Venezia che alle due 'Sante' di Roma.

La conclusione è resa più ardua dal fatto che, se l'altezza delle tre tavole corrisponde, il rifacimento completo del fondo nella 'Madonna' non permette i riscontri, spesso decisivi, dei moduli dei nimbi, della sagoma lobata dell'oro e simili.

Un altro impedimento alla chiusura dell'ipotesi sta anche nel cretto che, nelle due tavole laterali, è marcatamente orizzontale, sviluppatissimo, mentre è quasi assente nella Madonna. Ma nulla vieta che, disgiunti da tempo i due pannelli dal centro (la Madonna stava già da sola, ci ha detto il Valcanover, nel 1711), le diverse parti, in variata situazione ambientale, abbiano subito vicende disformi d'invecchiamento fisico. In ogni caso le tre tavole, esaminate congiuntamente, servono discretamente alla più attenta dicotomia tra Antonio e Bartolommeo poco prima del 1450.

r. l.

L'occasione mancata di Andrea Comodi.

Entro il breve orizzonte che circonda l'incantevole grazia provinciale della pittura fiorentina fra la fine del gran secolo e il primissimo Seicento, la solitaria e modesta figura di Andrea Comodi non manca di qualche particolare tratto di distinzione: quasi una latente bizzarria non del

Un'eventualità relativa alla 'Madonna' precedente

*L'occasione
mancata di
Andrea
Commodi*

tutto soffocata da un temperamento schivo e devoto, una scintilla di intuitiva originalità non del tutto spenta da una convinta adesione alle più ortodosse convinzioni del tempo. Un uomo tranquillo, di semplici costumi e di innata modestia, timido ma non stravagante, religioso fino alla bigotteria, pronto a riconoscere il merito e, quel che è più difficile, la superiorità altrui, ricco insomma di quelle qualità che meno son favorevoli al successo. Ma accanto al lato rinunciatario del suo carattere viveva un indubbio amore per l'esperimento che rifletteva sprazzi intermittenti di indipendenza mentale, covava una curiosità accesa anche se ingenua per il fenomeno di natura che lo condusse più di una volta a risultati non comuni, si vorrebbe quasi dire sconcertanti. Ma come per caso, in momenti di distrazione e nelle occasioni più private e marginali quali potevano venirgli incontro quando sedeva con la carta e il matitaio davanti a un garzoncello di bottega addormentato o ad un amico che gli posasse la sera al lume vicinissimo di una lucerna che proiettava sul viso le ombre più eccezionali che mai si fosse osato ritrarre in Firenze negli ultimi cent'anni.

Nato sul finire del 1560 era amico e coetaneo del Cigoli col quale, nei primi anni trascorsi in Firenze, aveva condiviso le tristi e faticose giornate della scuola di anatomia scorticando e scarnificando cadaveri sotto la luce spiovente del lucernario nell'aria irrespirabile; e nell'ambito di quella cultura, impersonata soprattutto dal Cigoli, che sembrava voler scontare in mortificazioni 'funeste' la facile vena corsiva del tardo manierismo, quelle disperate ricerche anatomiche che sconfinavano addirittura nel campo della scienza gli lasciarono indubbiamente come un trauma il cui segno mai si scancellò e i cui effetti affioreranno sovente nel corso della sua vita non breve, conducendolo talvolta ad un verismo quasi brutale o a quella attenta e anticonvenzionale applicazione che si nota nei suoi disegni migliori. Gliene derivò una sorta di semplificato realismo, di approfondita percezione delle cose animate o inanimate che fossero, un'essenzialità nel concepire, ingenua forse ma non priva di qualche fascino, che accompagnandosi a quella sua devozione semplice e intensa di cui ci racconta diffusamente il Baldinucci, lo portarono verso problemi di iconografia sacra e di simbolismo con risultati quasi spagnoleschi. Queste sue circoscritte ricerche avevano trovato un terreno favorevole in Roma ove era giunto la prima volta poco più che trentenne. Si può affermare infatti che poco prima di varcare i limiti

*L'occasione
mancata di
Andrea
Commodi*

del secolo e fino al termine della sua vita, egli fu toccato più dei suoi connazionali o almeno in maniera più diretta e dichiarata da quei suggerimenti controriformistici che proprio allora cominciavano a passare nel dimenticatoio ma che non morirono mai del tutto fra Roma e Firenze sino all'inizio del Seicento, quando furono definitivamente fugati dal sorgere delle nuove tendenze: quei suggerimenti che avevano dato l'avvio molti anni prima ad una vera e propria arte sacra e che sembrano rivivere nella forma più ortodossa in quelle singolari dichiarazioni che soleva fare all'amico Michele Bacci, riferiteci dal Baldinucci, sul come dovesse dipingersi l'immagine della Madonna. Quel primo soggiorno a Roma sotto il pontificato di Clemente VIII fu certo la sua stagione più felice, che gli offrì il modo, fra l'altro, di affermarsi in un'opera d'importanza come la decorazione dell'abside di San Vitale compiuta nel 1595. Opera certamente ancora manierista ma che nell'intenso realismo di alcune parti bloccate nell'atmosfera immobile fanno presagire la sua più fortunata formula, per così dire zurbaraniana, del secondo decennio del Seicento, cioè quella sua più libera e personale maniera che si giovò del rinnovato contatto col Cigoli avvenuto ancora a Roma prima della sua partenza e che trovò modo di dar prova di sé soprattutto nei tre anni del soggiorno cortonese. L'epoca, per intenderci, del quadro più bello, il 'Miracolo di San Benedetto' dell'Accademia Etrusca.

Nel 1612 il Comodi volle tornare a Roma e trovò la città molto cambiata dal tempo in cui lavorava in San Vitale. Anche se gli artisti toscani vi godevano di notevole considerazione come provava la fortuna del Ciampelli, la situazione era più confusa, più occasioni di lavoro ma anche più concorrenti, e pericolosi, e soprattutto più tendenze. Non tardò, immagino, ad accorgersi quanta fatica costava farsi strada verso qualche commissione fra le spinte, le gomitate e la furia di tanti artisti piovuti da ogni dove e desiderò ben presto di tornarsene in patria. Eppure, proprio in questo suo secondo soggiorno romano, sfiorò l'occasione di metter mano all'opera più importante della sua vita, un'opera per la quale i primi pittori di Roma, bolognesi, romani o toscani avrebbero dato chissà che per poterla ottenere. L'idea era dello stesso Pontefice, Paolo V, che dedicava molti dei suoi ambiziosi disegni al Palazzo di Montecavallo e al quale un bel giorno venne l'idea di decorare la parete di fondo della grande cappella del palazzo, che come si sa ha le stesse dimensioni

L'occasione
mancata di
Andrea
Commodi

della Sistina, coprendola tutta con un gigantesco affresco a simiglianza del Giudizio Universale di Michelangelo. Le vie della provvidenza sono infinite e una commissione di tanto peso piovve proprio su Andrea tramite il legato di Bologna, il Cardinal Capponi, che il papa aveva incaricato della faccenda. A parte il fatto che il cardinale era toscano sarà sempre difficile sapere perché il prescelto fosse il modesto e timido Comodi fra le tante possibilità che offriva Roma in quegli anni, sta di fatto che questi si mise subito al lavoro e adottò il tema della caduta di Lucifero e degli angeli ribelli. Si mise al lavoro, è inutile dirlo, con la consueta cura e precisione. Fece dapprima innumerevoli disegni molti dei quali vennero in possesso del Baldinucci che ne dice ogni bene e per studiare le figure dal naturale immaginò una macchina ingegnosa. Si procurò un'enorme rete a maglie larghe e robuste, di quelle che si usava adoperare per la caccia al cinghiale, e dopo averla issata nel suo studio fissandola solidamente al soffitto in modo che cadesse sino al pavimento vi accomodò dentro i modelli ignudi per poterli disegnare a suo agio come sospesi nell'aria durante la caduta, a testa in giù, di traverso, insomma in attitudini 'sconcertatissime'. Può far sorridere l'idea di quei poveri modelli nudi col sangue alla testa e le giunture dolenti, penduli come mosche da una gigantesca tela di ragno, ma un tale procedere degno del più positivista realismo ottocentesco illumina bene la mentalità del Comodi, le sue attente ricerche e i suoi esperimenti, quel suo bisogno soprattutto di appoggiarsi in qualche modo alla realtà pur rimanendo entro le abitudini mentali della Maniera. E deve aggiungersi che, non contento di quell'ingombrante apparato, si sottopose alla fatica, tipicamente fiorentina, di plasmare vari modelletti in cera delle singole figure per montarli poi secondo l'idea della composizione in una specie di teatrino appositamente costruito. Dopo sì lunga e coscienziosa preparazione si accinse infine a dipingere il modello 'in tela di mediocre grandezza a chiaroscuro' che dopo la morte dell'artista venne in possesso del Cardinal Leopoldo dei Medici e si conservava al tempo del Baldinucci nel palazzo Granducale. Non so per quali ragioni tutto restò qui e l'affresco non fu mai dipinto. O che l'artista non si sentisse pari all'impresa o che non fosse giudicato tale dai committenti, il fatto sta che, dopo due anni solo dal suo arrivo, il Comodi se ne ripartì melanconicamente portandosi con sé quella tela che gli era costata tanta fatica e l'aveva illuso con una grande speranza. Tale

L'occasione
mancata di
Andrea
Commodi

modello esiste ancora |tavola 37| ed è quanto ci rimane di un'impresa la cui memoria resta seppellita fra le pagine meno lette del Baldinucci. Lo vidi anni orsono abbandonato in un piccolo magazzino di Pitti, attribuito alla scuola dello Zuccari e ho potuto ritrovarlo ora grazie alla cortesia del Dottor Berti che qui ringrazio. E penso valga la pena riesumarlo perché quell'incredibile intrigo di nudi gesticolanti, quel terremoto anatomico, è uno degli ultimi tributi, sinceri, appassionati, al demone tutto toscano del virtuosismo manierista. In un momento in cui gli ultimi adepti di una tendenza al tramonto, come il Ciampelli o il Cavalier d'Arpino, si cimentavano in spazi vasti ma vuoti di idee arrovellando sciattamente le forme, Andrea Comodi dimostrava se non altro di intendere il virtuosismo come difficile mestiere e vi si applicava con una coscienza che era ancora segno di moralità.

Giuliano Briganti

NOTA. - Il modello è il N° 5630 dell'inventario del 1890. Si riferisce a questo modello, e in generale agli studi sulla caduta degli angeli un disegno degli Uffizi (1866g) con varie figurine di nudi che porta varie soprascritte indirizzate all'amico Baccio Ciarpi in Roma.

Due opere giovanili del Puget al Museo civico di Bologna.

Molto scarse sono fino ad oggi le notizie dei due viaggi italiani di Pierre Puget. Secondo quanto afferma il Bougerel, senz'altro attendibilmente, il Puget fu una prima volta a Firenze e a Roma fra il '40 e il '43; in questa circostanza fu preso a benvolere da Pietro da Cortona dal quale ricevette quell'impronta decisiva che ritroveremo anche nelle sue opere più avanzate e non è senza fondamento supporre, col Le Dieu e col Bougerel, che egli sia entrato a far parte dell'*équipe* del Berrettini, collaborando addirittura alla decorazione in stucco e forse anche agli affreschi delle sale di Palazzo Pitti¹.

Più breve ancora dovette essere il suo secondo soggiorno romano, dal '46 al '49, o magari soltanto sino al '47². Nulla ci è pervenuto dei suoi disegni di antichità romane che egli dovette eseguire per incarico di Anna d'Austria.

Questo è quanto si è potuto ricavare sulle presenze italiane del Puget, mentre solo nel 1656 l'artista ricevette la sua