

NICHOLAS TURNER

AGNOLO BRONZINO (Monticelli, presso Firenze, 1503 - Firenze, 1572)

La sfida tra Apollo e Marsia

Olio su tela
82,5 x 127 cm

Bibliografia: *Corpo, amore e sentimento, opera di antichi maestri dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Galleria San Marino, Palazzo Arzilli, luglio-settembre 2011), a cura di Alessandro Marchi, pp. 18-19, scheda di Fabio Fraternali.

Si tratta di una delle tre versioni della *Sfida tra Apollo e Marsia*, la più nota delle quali è conservata al museo Hermitage di San Pietroburgo¹. Il dipinto dell'Hermitage, originariamente su tavola, è stato trasferito su tela, con il conseguente deterioramento della superficie pittorica; inoltre, dalla parte superiore della composizione è stata evidentemente tagliata via una porzione pari a una sezione irregolare che ammonta forse a quasi un terzo dell'altezza totale, mentre lacune meno importanti si rilevano nella parte inferiore e sui lati.

Le altre due versioni sono meno note. La prima è una tavola – che personalmente non ho mai visto – appartenente a una collezione privata newyorkese²; la seconda è la tela in questione. Le due opere sono strettamente affini nelle dimensioni, nella composizione generale e nei particolari; il loro formato rettangolare, di un'altezza maggiore rispetto all'opera dell'Hermitage, permette di apprezzare in tutto il suo splendore lo spettacolare paesaggio fantastico che si apre in lontananza, fornendo un esempio interessante del talento di paesaggista del Bronzino. Il panorama arioso che si estende al di sopra delle montagne e dei laghi è assente nel quadro dell'Hermitage, eccetto per la parte all'estrema sinistra; in seguito alla riduzione della parte superiore, inoltre, quel che resta degli alberi, dei sentieri e della sterpaglia al centro e a destra del piano medio risulta incoerente a un più attento esame. Per contro, nella presente versione su tela questi stessi particolari sono resi in modo meticoloso e contraddistinti da una straordinaria qualità pittorica. Anche qui, purtroppo, la superficie è lievemente compromessa dalla *craquelure* causata dal progressivo allentarsi della tela nel tempo, che provoca screpolature nello strato pittorico.

La sfida tra Apollo e Marsia fu eseguita dal fiorentino Agnolo Bronzino nel 1531-1532, durante il breve periodo in cui l'artista lavorò a Pesaro per il duca Guidobaldo II da Urbino. Le figure sottili, con le loro teste sferiche, somigliano a marionette di legno e riflettono le tipologie presenti nelle opere di Jacopo Pontormo (1494-1556), di cui Bronzino era allievo e figlio adottivo. La composizione comprende quattro scene distinte, con episodi delle storie di Marsia e del re Mida (Ovidio, *Le metamorfosi*, libro IV (libro VI?), vv. 282-400)³. Nella *Vita* di Pontormo, Vasari scrive che Bronzino dipinse “una cassa d'arpicordo, che molto piacque a quel prencipe [il duca Guidobaldo da Urbino]”⁴. L'erudito accostamento dei soggetti deve essere stato

scelto con una certa cura, tenendo presente la funzione del pannello come elemento decorativo di un prezioso strumento a tastiera. Il dipinto per l'arpicordo, sicuramente eseguito su legno, era probabilmente destinato alla parte interna del coperchio anziché a quella esterna; la tavola sarebbe stata probabilmente incernierata al coperchio alla base, in modo che la scena rimanesse celata alla vista quando lo strumento era chiuso. Se si fosse trovata sulla parte esterna del coperchio, sarebbe stata pericolosamente esposta ai danni e all'usura, proprio come la superficie di qualsiasi mobile. Aprendo il coperchio, il dipinto si sarebbe trovato in una posizione inclinata – sia che si trovasse all'interno che all'esterno, ma in nessuno dei due casi la visione sarebbe stata ideale. Poiché il quadro dell'Hermitage e quello di New York hanno un supporto in legno, solo uno dei due può essere la tavola originale per l'arpicordo – anche se quello dell'Hermitage è stato trasferito su tela.

La differenza tra il formato orizzontale allungato del quadro dell'Hermitage e quello rettangolare e di altezza maggiore della presente opera e di quella di New York ha senza dubbio un significato preciso. Il coperchio di un arpicordo ha generalmente la forma di un triangolo rettangolo tronco, con il lato lungo opposto all'angolo retto spesso curvato verso l'interno a formare un arco piuttosto che una linea retta. Esempio di un simile coperchio – forse l'interno piuttosto che l'esterno – è il *Sileno che coglie grappoli d'uva* di Annibale Carracci, conservato alla National Gallery di Londra e databile al 1599 (fig. 1)⁵. *La sfida tra Apollo e Marsia* dell'Hermitage potrebbe essere stata parte di un pannello di legno più grande di forma irregolare – si trattava quindi di un rettangolo con un triangolo rettangolo poggiato sul lato superiore – forse ridotto in un secondo tempo dall'ex proprietario. L'ipotetica terminazione irregolare, ora mancante, è documentata dal paesaggio sullo sfondo della presente tela e della tavola newyorkese. Immaginando un triangolo rettangolo sopra di esso, la veduta avrebbe compreso la grotta coperta dagli alberi, a destra, e proseguendo verso il centro, la città in lontananza, fino al punto più basso dell'orizzonte al di sopra del lago all'estrema sinistra. L'andamento discendente del paesaggio che osserviamo nelle due versioni rettangolari, più grandi, della composizione del Bronzino rimanda sicuramente alla forma triangolare del coperchio originale, che avrebbe probabilmente compreso gran parte delle caratteristiche appena descritte omettendo però un'ampia porzione del cielo.

Visto il successo riscosso dalla *Sfida* alla corte di Guidobaldo II della Rovere e l'oggettiva difficoltà di vedere l'opera quando lo strumento era chiuso, appare perfettamente plausibile che il Bronzino ricevesse la richiesta di una o due repliche autografe del quadro. Quando tre versioni dello stesso soggetto sono accomunate da un'alta qualità pittorica, oltre a essere identiche nei colori, nella pennellata e in altre caratteristiche ancora, occorre considerarne attentamente i rispettivi meriti. Inoltre, data la straordinaria compiutezza formale delle figure in primo piano, il fatto che qualcuno desiderasse osservare la composizione su una tela o una tavola rettangolare appesa alla parete (anziché essere costretti ad ammirarla in orizzontale o in posizione inclinata su un pannello di forma irregolare posto a decorazione di uno strumento musicale) è del tutto comprensibile. Per di più, questo campo compositivo allargato ha una sua logica interna, cui risponde anche l'aggiunta di una striscia di terra alla base e l'accentuazione dello stretto sentiero a zig zag che attraversa il centro del paesaggio salendo fino alla cima della collina in lontananza. Questo modo di guidare lo sguardo dell'osservatore verso l'interno fa da contrappunto alla disposizione a mo' di fregio del gruppo figurale in primo piano, parallelo allo spazio del dipinto.

La differenza tra il trattamento delle figure e quello del paesaggio sullo sfondo è coerente con quanto abbiamo appena detto. Il contrasto è chiaramente visibile a occhio nudo, ma risulta ancora più evidente nella riflettografia a raggi infrarossi. Mentre le figure sono dipinte con mano sicura e mostrano lievi aggiustamenti nei contorni (ad esempio in corrispondenza della schiena di Apollo e della sua testa nella scena dello scuoiamento di Marsia, al centro, e lungo la parte interna del braccio destro del dio, in ombra, nella sfida musicale che si svolge sulla destra), non vi sono grandi modifiche nella loro collocazione reciproca, il che indica come questi contorni fossero basati su una traccia o un cartone. D'altro canto, il paesaggio sullo sfondo rivela una cospicua variazione dello spessore pittorico, con lo strato sottile dello sfondo azzurro delle montagne, che rivelano molteplici modifiche ai contorni delle vette. Questo paesaggio fantastico, magnifico contrappunto alle azioni delle figure, è dipinto più liberamente, quasi che l'artista avvertisse meno limitazioni rispetto alla resa delle figure. Per fortuna, grazie ai raggi X, alla riflettografia all'infrarosso e all'analisi chimica dei pigmenti, è tramontata l'epoca in cui esisteva solo la versione principale di un determinato soggetto e le ripetizioni – di mano del maestro, da solo o in concerto con la sua bottega, o anche della sola bottega – erano considerate semplicemente copie di valore inferiore. Per comprendere adeguatamente le versioni della *Sfida* del Bronzino, è necessario mettere le tre opere fianco a fianco e analizzarle scientificamente.

Per quanto ne so, finora è stato identificato un unico foglio del Bronzino collegato al dipinto: si tratta della sanguigna del Louvre con uno studio per la figura (a tre quarti) di Marsia sul recto, e di Mida (a figura intera) sul verso (figg. 2 e 3)⁶. La somiglianza tra le figure del foglio e i loro equivalenti nel dipinto è evidente, malgrado le numerose, sottili modifiche. In linea generale, il dipinto riprende fedelmente la posa di Marsia, tranne nel particolare dello strumento suonato dalla figura – il flauto di Pan nel disegno e un corno nel quadro. Vi sono poi altre variazioni che riguardano Mida, in particolare l'angolazione della testa, la posizione della gamba sinistra e il drappeggio delle vesti. È inoltre significativa la reiterazione dei contorni – sia nello studio sul recto che in quello sul verso – in corrispondenza della natica sinistra di Marsia, dello stinco destro, del piede sinistro e della spalla sinistra di Mida, che ricorda i sottili aggiustamenti dei profili delle figure del dipinto, eseguiti con la punta del pennello, come rivelato dalla riflettografia all'infrarosso.

Per concludere, non posso fare a meno di sottolineare l'importanza della visione bronziniana del paesaggio – ben testimoniata dalla presente versione della *Sfida* – nell'evoluzione della pittura di paesaggio marchigiana. Evidentemente l'artista fiorentino colpì Federico Barocci, assiduo frequentatore del Palazzo Ducale di Pesaro, che conosceva i dipinti di Tiziano di proprietà del suo mecenate, il duca Francesco Maria II, figlio di quel Guidobaldo per cui aveva lavorato il Bronzino. Nelle *Stimate di san Francesco*, il dipinto di Barocci conservato alla Galleria Nazionale delle Marche di Urbino che venne finanziato da Francesco Maria della Rovere, l'ingresso della caverna presso la quale il santo si inginocchia a ricevere le stimate rivela la conoscenza del paesaggio montuoso di fronte al quale Bronzino colloca la scena dell'impari sfida musicale tra Apollo e Marsia; vi si notano le stesse radici degli alberi che affiorano dal suolo, lottando invano per far presa sulla rigida superficie rocciosa (fig. 4)⁷. Le chiome degli alberi che nel quadro del Bronzino sovrastano il terreno sono suggerite da piccoli tocchi decisi

del pennello, una tecnica puntinista che anticipa il trattamento del fogliame negli studi di paesaggio disegnati del Barocci, come quello conservato al British Museum di Londra (fig. 5)⁸.

Note

- 1) Olio su tavola trasferito su tela, 48 x 119 cm, San Pietroburgo, Hermitage, inv. GE 250. Si veda la scheda di T. Kustodieva in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, settembre 2010 - gennaio 2011), a cura di C. Falciani e A. Natali, Firenze 2010, pp. 84-85, n. I,16). Nella scheda dedicata al quadro dell'Hermitage, Kustodieva elenca una serie di copie e incisioni basate sulla composizione del Bronzino.
- 2) Olio su tavola, 82 x 122,5 cm, New York, collezione privata. J.T. Spike, *La favola di Apollo e Marsia di Agnolo Bronzino*, a cura di E. Frascione, Firenze 2000; Id., *Apollo e Marsia dipinto da Bronzino a Pesaro per Guidobaldo II Della Rovere*, in *I Della Rovere nell'Italia delle corti*, atti del simposio (Urbino, 16-19 settembre, 1999), vol. II, *Luoghi e opere d'arte*, a cura di Bonita Clerici et al., Urbino 2002, pp. 69-78.
- 3) Per una efficace spiegazione dei temi figurativi, si veda Kustodieva in *Bronzino. Pittore e poeta...*, cit., n. I,16.
- 4) G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-1885, libro VI, p. 276.
- 5) Tempera su tavola, due sezioni: 54,5 x 69,5 cm e 36,1 x 19 cm, Londra, National Gallery, inv. 93.1 e 2; cfr. D. Posner, *Annibale Carracci*, London 1971, vol. II, p. 51, n. 115.
- 6) Sanguigna, 254 x 180 mm, Parigi, Musée du Louvre, inv. n. 5923. Si veda la scheda di J. Cox-Rearick in *The Drawings of Bronzino*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art), a cura di C. Bambach, The Metropolitan Museum of Art, New York 2010, pp. 98-101, n. 15.
- 7) Olio su tela, 360 x 245 cm, Galleria delle Marche, Urbino. Si veda la scheda di J. Mann in *Federico Barocci, Renaissance Master of Color and Line*, catalogo della mostra (St Louis, St Louis Art Museum e Londra, National Gallery, 2012-2013), a cura di J. Mann e B. Bohn, St Louis Art Museum, St Louis 2012, pp. 238-251.
- 8) L'esemplare qui riprodotto, al British Museum, è probabilmente uno studio per *Le stimmate di san Francesco* di Urbino (si veda *Federico Barocci, Renaissance Master...*, cit., p. 245).