

REZIO BUSCAROLI

INNOCENZO DA IMOLA
NEL QUARTO CENTENARIO DELLA MORTE

Per intendere compiutamente la genesi dell'arte di Innocenzo da Imola, bisogna porre l'accento su quel particolarissimo momento storico che Imola attraversa al principio del Cinquecento, allorchè il Valentino, sottomessi i vari signori della Romagna, vinti i loro condottieri, fatta di Cesena la capitale del suo nuovo dominio, cacciato Guidobaldo da Urbino, giunge a Imola da trionfatore, ma qui è asserragliato nella rocca dagli armati di quegli stessi signori a lui ribellatisi. Riesce tuttavia a mandare a compimento il suo piano di scaltra malvagità: dà a credere di trattare in buona fede la pacificazione coi ribelli e fa loro accettare un convegno a Senigallia, dove vengono trucidati. La Romagna, così, prima della morte di Alessandro VI, avvenuta nell'agosto 1503, entra nel possesso della Chiesa; il che doveva avvenire, per Bologna, col papato di Giulio II, mediante la cacciata dei Bentivoglio, nel 1506. L'atmosfera stagnante dei compartimenti chiusi delle signorie locali viene rimossa in Imola prima che a Bologna. Quando si pensi che, al séguito del Valentino, era Leonardo ed era fors'anche il Machiavelli, non pare difficile ammettere che anche l'orizzonte culturale ed artistico s'era fatto più ventilato ed esteso e che il momento delle scuole locali era ormai superato, onde alla coscienza degli uomini di cultura e degli artisti, sempre, per se stessi, sensibili ed ansiosi di rinnovamento, si presentava la necessità di un adeguamento spirituale alla mutata realtà politica, economica e morale.

Leonardo, che il Valentino doveva aver conosciuto a Milano, era già presso di lui nel giugno 1502, e lo seguirà in tutte le sue peregrinazioni marchigiane e romagnole, ricevendo il 18 agosto la carica di « architetto e ingegnere generale ». Ma nel marzo 1503 aveva fatto ritorno a Firenze. E' presumibile che non pochi mesi egli abbia trascorso a Imola, di cui tracciò quella carta topografica,

ora nella Biblioteca del Castello reale di Windsor, che può dirsi il primo saggio del genere, e di una precisione veramente degna del suo genio, in tante cose, anticipatore. Ed a Imola pare anche lasciasse, nella chiesa del Piratello, cui si rivolse la devozione del Valentino — e v'è ancora un suo stemma all'esterno — una tavola « che scomparve misteriosamente nel 1750 », secondo l'asserzione del Galli. Comunque, nella persona di Leonardo « presente » ad Imola, non si può certo scindere l'attività di architetto e ingegnere e maestro d'arte militare da quella di artista o considerare di poco conto questa di fronte a quell'altra, anche se, per avventura, Leonardo non avesse lasciato ad Imola alcuna testimonianza pittorica.

Che età aveva allora Innocenzo? Non si conosce la data di nascita, che da tutti gli scrittori è stata fissata all'anno 1494 unicamente per detrazione dal 1550, in cui uscì la prima edizione delle *Vite* del Vasari; dei 56 anni di età assegnati al pittore imolese dallo stesso autore; il che ebbe conferma dall'erronea lettura dell'Oretti della firma e della data nella pala di S. Salvatore in Bologna: 1549 anzichè 1539. Ma il 1494, per la nascita, è insostenibile, se si pensa che Innocenzo avrebbe avuto solo 12 anni quando, nel 1506, il padre Pietro, orefice, ottiene il soccorso di dieci corbe di grano dalla Comunità imolese perchè il figlio possa continuare — si noti, non « iniziare » — lo studio della pittura in Bologna; e 14 anni di età allorchè viene accolto alla scuola del Francia, come il « massaro » dell'arte bolognese nota nelle proprie « vacchette » il 7 dicembre 1508. Nè si conosce l'anno di morte. Quando il Vasari scrisse che Innocenzo « fu persona assai modesta e buona », doveva evidentemente già sapere della sua morte. Ma non sembra probante il fatto che lo scrittore aretino raccolse le notizie a Bologna fra il 1546 e il 1548, per potere affermare con tutta sicurezza che la morte si debba far risalire a tali anni, giacchè poteva essergli giunta notizia della morte sulle ultime bozze. Ecco perchè il termine più giusto è « non dopo il 1550 », e le onoranze imolesi del 1950, concretatesi soprattutto in una mostra di dipinti e di disegni e di fotografie, non cadono dunque fuori data.

Bisogna quindi ritenere che il Francucci fosse fra i 16 ed i 20 anni all'epoca dell'apprendimento bolognese e anticipare la nascita al 1490 se non al 1488. Era quindi in grado di comprendere, da giovanetto abbastanza precoce, il significato di quel rivolgimento prodottosi ad Imola, e di avere contatti non infruttiferi con Leonardo da Vinci, tanto più che nella paterna bottega di oreficeria qualche idea doveva pur discutersi e qualche convegno

doveva pur tenersi, ove si richiami quel ch'era tale bottega nella vita artistica quattrocentesca, anche di provincia. Nè, per poco che cerchiamo di metterci « dentro » i fatti, è arduo pensare che quelle idee e discussioni riflettessero l'aria nuova che a Imola si respirava, il suggerimento di grado e valore cinquecentesco che essa comportava, e insomma si mettesse allo scoperto quel tanto che poteva ben distinguere ciò che era irrimediabilmente morto da ciò che si annunciava organicamente vitale e passibile di progresso. E' forse possibile che gl'imolesi non capissero, volenti o nolenti, il significato politico dell'azione del Valentino, dare alla Romagna un governo unitario regionale, primo avvertimento, se anche sporadico, della necessità di inserire la regione nella nazione, e non sentissero l'altra necessità, strettamente conseguente, di adeguare la cultura e l'arte al richiamo dei fatti?

Porsi da questo punto di vista prospettico vuol dire spiegarsi gl'inizi dell'arte innocenziana con aderenza ben maggiore di quella permessa dalla sola indagine stilistica. L'andata a Firenze, sulla quale non può essere dubbio alcuno, e non soltanto sulla fede del Vasari, era già segnata, vorrei dire predestinata, dagli anni della giovinezza imolese; o si ritenga che sia avvenuta alla fine del 1506 e sia durata fin sullo scorcio del 1508, oppure nel periodo 1509-'13, il che è più presumibile, sia per il fatto che nel 1515 abbiamo la prima opera firmata, certamente eseguita ad Imola, al suo ritorno, anche questo assicuratici dal Vasari, sia perchè, in questo dipinto, mostra di aver veduto l'*Annunciazione* di Mariotto Albertinelli del 1510, ora al Louvre, che porta lo stesso particolare dell'Adamo ed Eva eseguito a chiaroscuro. Si può anzi credere che Innocenzo, già preparato a tutt'altra visione della natura e della vita, dotato del temperamento del romagnolo pronto ad affrontare il cimento dell'« ultimo grido », abbandonasse la grama botteguccia bolognese del Francia con spirito di reazione. Se vi fosse rimasto, avrebbe forse avuto il destino di Giacomo Boateri e di Giulio Francia, usuali ripetitori rispettivamente fino al 1530 e al 1540 di forme quattrocentesche, o di Amico Aspertini, che condusse stancamente i suoi guizzi di fantasia fino al 1552, o di Giacomo Francia, che trascina, inetto e barbogio, il suo imparaticcio scolastico fino al 1557! Che poi le qualità, poniamo, di un Costa, di un Francia, di un Aspertini fossero superiori a quelle di Innocenzo, è un'altra questione. Innocenzo poteva anche ammirare e stimare, e tuttavia dissentire. Non sarebbe stata la prima volta nella storia dell'arte — e nella storia del pensiero — che uno scolaro si sottrae o si ri-

bella all'insegnamento del maestro e conclude in tutt'altro senso. Com'ebbe a dire il Giordani, che compì sull'imolese un accuratissimo studio, nessuna opera sua ricorda veramente l'insegnamento del Francia. E basti qui, per il solito esempio, il confronto fra la *Sacra famiglia* già in Casa Codronchi Argeli a Imola, poi Pini a Bologna, considerata opera giovanile, non di grande levatura, notevole tuttavia per un'aria di vago ricordo leonardesco, nella composizione sferica, nella struttura lunata del volto della Madonna, nella vivacità di libera impronta naturalistica del Bambino; e la *Sacra famiglia* della chiesa parrocchiale di Poggio, in quel di Castelsampietro, erroneamente attribuita ad Innocenzo in base ad un documento del 1541, giacchè è assai anteriore e della cerchia diretta del Francia, con le sue forme rotonde, col suo psicologismo ingenuo, con la sua imbastitura piramidale di tradizione quattrocentesca. Altra impronta giovanile è da vedere nella *Madonna adorante* su un altare interno della chiesa del Piratello, da me scoperta ed attribuita nella prima edizione della « guida » imolese; ma, a guardar bene, è più sensibile l'orientamento inizialmente cinquecentesco che una vera derivazione dalle forme del Francia, poichè anche qui il volto ha la struttura ovale e non arrotondata, ha un'ispirazione, come dire, più larga in senso mistico, non è la bambolotta dell'« hortus conclusus » bolognese. Ancora un'indicazione pittorica potrebbe essere fornita dal tondo *La Madonna col Bambino e S. Giovannino* nella Galleria Liechtenstein di Vienna, quasi certamente quella ch'era in casa dei conti Sassatelli d'Imola, che — attribuzione assai significativa per il nostro discorso — « ad alcun pittore parve del Perugino », come scrisse il Giordani.

Perciò, il modo con cui Innocenzo conclude è conseguente al suo « ruolo » di primo importatore a Bologna e in Romagna di forme cinquecentesche fiorentine — e non dunque raffaellesche — e ci introduce a capire ciò che succede fra il 1530 ed il 1560, con la maturità di Prospero Fontana e prima di quella di Lorenzo Sabbatini e di Orazio Samacchini, periodo nel quale Innocenzo e Prospero, suo scolaro, la fanno, come si dice, da signori, a Bologna. E, a conforto di quanto s'è detto sulla « vera » formazione d'Innocenzo, a Firenze, alla scuola di Mariotto Albertinelli, un esame attento dei disegni che sono nel Gabinetto della Galleria degli Uffizi — che il Giordani solo enumerò, e limitatamente a Innocenzo — ci offre materia di considerazioni ancor più fondate, e, vorrei dire, a prova di bomba.

Ad Innocenzo ne sono assegnati cinque, e sarà bene toglierne

súbito tre: la *Samaritana al pozzo*, più probabilmente di Lavinia Fontana, comunque di un debole manierista più tardo, che ha avuto contatti con un fiammingo, come denota la finezza delle erbe e del paesaggio con un città lontana; due *Scene guerresche romane*, che non sono di Polidoro da Caravaggio (attribuzione estemporanea in una nota marginale su informazione del Bodmer), ma di Prospero Fontana, probabilmente in preparazione degli affreschi della Palazzina della Viola; e basterebbe a provare tale assegnazione la misura delle teste arrotondate, sotto elmi calcati, e col profilo schiacciato fra fronte e bocca. Nel quarto, *Due angeli sorreggenti un tabernacolo*, è scritto, nell'angolo sinistro inferiore, « I. Imola », in carattere corsivo antico ma posteriore. Sulla fronte del basamento, schizzato bravamente, è un gruppo di figure ai lati di una centrale predicante, allusione indubbia alla dedicazione dell'alto vaso superiore, piuttosto reliquiario che tabernacolo. Ma, anche se mancasse quella scritta attributiva, il disegno ha caratteri innocenziani: gli angeli dalle lunghe ali, la scrittura ferma quasi scolastica, il senso del minuto e del finito, la ricerca di un viluppo plastico che si giova di rapporti fra curve ed oblique, elegante, sinuoso, svolto con facondia. Migliore è il quinto disegno, *Due angeli sorreggenti in volo una corona e simboli del martirio*, in cui quelle qualità si consolidano e quasi s'impreziosiscono: capelli ventilati e ricciuti, ali protese in curva, nastri svolazzanti e accartocciati, svolazzi delle vesti e risvolti circolari complicati. Il tipo fisionomico è meno ingenuo, e già accenna agli angeli del prossimo periodo imolese e bolognese, e anche delle Madonne.

Ad un momento di poco posteriore, sempre fiorentino, debbono assegnarsi il disegno già nel Palazzo Reale di Torino, per un tabernacolo o anconetta domestica, con la *Madonna e il Bambino fra due angeli oranti*, altri due reggenti uno stemma e cappello cardinalizio, sul frontone il Padre eterno; e quello *S. Anna e la Madonna e il Bambino fra S. Paolo e S. Francesco e un angelo musicante* della Biblioteca del Castello Reale di Windsor. Il primo è toccato sommariamente di bianca, con un rapporto fra luce ed ombra di senso pittorico, notevole per Innocenzo, purtroppo non sempre fruttuoso nella pittura. Anche i movimenti sono pronti e vivi, meno legati del solito al comporre a simmetria bilaterale, che è legge contraria ai voli di fantasia, come si vede nel secondo disegno. Qui, l'asse mediano va dall'apertura della tenda del baldacchino, fino, sotto, all'angelo musicante; e il seguire con l'occhio

gli spostamenti a destra e a sinistra via via delle teste, dei corpi e delle membra rende il senso di un affaticamento distributivo. Curioso è infine il portamento in avanti, pure verso il centro, delle vesti a mezza vita dei due santi affrontati. Non si negherà tuttavia un modo di respirare l'aria fiorentina ben distante da ogni ricordo bolognese, modo che, senza sforzo, condurrà Innocenzo alla tavola Crespi ed a ciò che è di lui in quella di S. Giacomo a Bologna, e in quella del duomo di Faenza, non più della composizione.

Ma il viatico albertinelliano non si ferma qui, per restare nel campo dei disegni. Il disegno di Mariotto *Cristo in gloria adorato dalla Vergine e da S. Giovanni genuflesso*, punteggiato per lo spolvero, introduce a qualcosa di non fugace della tavola di Bagnara (la curva della schiena di S. Giovanni e il suo atteggiamento ingolfato), e del quadro di Berlino (contorno di cherubini alla Madonna anzichè al Cristo) che segna un avvicinamento al Bagnacavallo; quello con *La Vergine stante con la mano dritta al petto ed un libro nella manca*, evidentemente un'Annunziata, può essere stato ricordato da Innocenzo quando eseguì l'*Annunciazione* della chiesa dei Servi in Bologna; l'acconciatura ed il tipo idealizzato del volto della *Madonna in piedi col Bambino adorata da S. Giovannino* del Louvre sono rievocati in una linda e aggraziata tavoletta, certamente parte di predella (Bologna, raccolta privata?), che reca lo stesso soggetto, tolto il S. Giovannino e aggiunta un'ambientazione architettonica, della tavola Crespi e del disegno di Windsor già ricordato; l'altro disegno di Mariotto al Louvre, *Gesù in croce con la Vergine, S. Giovanni e la Maddalena*, bellissimo per la forza del chiaroscuro ed il carattere fumeggiato, aereo dei tratti a penna fusi da macchie acquarellate, ha giovato non poco ad Innocenzo autore della *Crocefissione* in S. Salvatore di Bologna.

Ma questo carattere pone già i limiti dell'apprendimento di Innocenzo, ancor più risaltanti se si confronta il disegno dell'Albertinelli che è agli Uffizi *Due angeli adoranti ai lati di un tabernacolo* con i due disegni di simile soggetto, già citati, di Innocenzo. Questi non ne ha inteso la foga disegnativa, il segno rapido e guizzante nella luce, tutto ciò che significava allora — nella generazione di artisti che poterono profittare delle esperienze leonardesche, quali Fra' Bartolomeo, il Bugiardini, il Franciabigio, Andrea del Sarto ed altri — e significa ancora oggi senso pittorico, che da un lato si riallaccia alla novità dello « sfumato » e del

non-finito, dall'altro riflette la consapevolezza degli apporti tonali veneziani.

Non avendo la sensibilità per novità di tal genere — una cosa infatti del tutto estranea al suo temperamento di pittore fu proprio il senso del colore atmosferico, così come la sua vita non ebbe alcun rapporto con pittori veneziani, che pur tanto influirono nei ferraresi — e, d'altra parte, come s'è visto, essendo portato, per via formativa, a non adagiarsi nella tradizione quattrocentesca bolognese, Innocenzo tradusse la propria aspirazione allo spazio figurato e prospettico, ch'egli trovava nello spirito rinascimentale dell'arte fiorentina, in una forma piena ed arrotondata, in atteggiamenti ben portanti ed eleganti, in un rapporto fra figura ed ambiente, per quanto potesse essere, monumentale e solenne, calmo e dignitoso: tutti elementi, come ben si comprende, preminentemente disegnativi, impliciti, cioè, nel concetto della forma « circoscritta » e finita, del colore come incapsulato nel contorno.

Quando Innocenzo fece ritorno ad Imola — e la morte dell'Albertinelli, nel 1515, può esserne stata una causa — la via intrapresa non gli dava ormai incertezze o ritorni. Sapeva di andare a lavorare in un ambiente arretrato rispetto a quello fiorentino, e la sua forma dovette apparire splendente, sul gusto del « grande centro », e non era moda o artificio, sibbene dato positivo di un modo organico di contemplare il mondo e la vita.

Libero dal tirocinio della bottega, egli, con questa misura, si rivolge ad una attenta osservazione delle cose e delle persone, e ben presto emergono le sue qualità di ritrattista, alle quali certo lo chiamavano le esigenze dei committenti, che, in genere, sono portati a considerare il ritratto come la dimostrazione palese della classica « sfida » fatta all'arte dalla natura. Quando queste qualità si attenueranno o spariranno del tutto, l'arte di Innocenzo sarà irrimediabilmente conclusa.

Che cosa si nota infatti nella tavola della Pinacoteca d'Imola, *La Madonna col Bambino fra i Ss. Cassiano e Pier Grisologo*, e in quella di Bagnara, *La Madonna col Bambino e i Ss. Sebastiano, Rocco, Cosma e Damiano*, di peculiare interesse innocenziano? Non c'è forse, a guardar bene dentro le « arie » dei volti apparentemente svagate o assortite, un particolarismo ritrattistico fin troppo spinto? E non è, si badi, di senso quattrocentesco, che ha tutt'altro presupposto di cultura. Il volto a barba arricciata di S. Cassiano, quello scavato di S. Pier Grisologo, e poi quello con barbetta a

punta di S. Rocco, a spazzola di S. Cosma, il profilo d'uomo sul far della vecchiaia di S. Damiano, il « tre quarti » giovanile di S. Sebastiano — più debole e men corretto — presentano una casistica che pone sul piano di una umanità immediata la stessa aspirazione ad una trascendenza religiosa. Soltanto due anni separano la *Madonna fra due santi* del Francia nell'Accademia di Belle Arti di Vienna dalla tavola imolese di Innocenzo; eppure si direbbe una distanza fra due generazioni.

Un retsauro assai esteso, reso necessario dalle molte avarie della tavola, ha evidentemente svigorito e alterato il ritratto del devoto e del volto di S. Apollinare nel dipinto della chiesa intitolata a tale santo in quel di Casola Valsenio. Ma la *Madonna della Misericordia*, circa dello stesso tempo, sicuramente di Innocenzo, per tradizione e per qualità, già ad Imola in S. Maria in Regola, ora nella Pinacoteca di Bologna, rimpiazza largamente quell'incertezza di lettura. Tutto l'interesse è proprio concentrato dal pittore, quasi a voler dare una prova di forza sul terreno che gli era più proprio, nelle dieci teste dei « protetti » dall'ampio manto della Vergine misericordiosa. Che puntualità di racconto! E non è un racconto a periodi staccati, senza filo conduttore, ma commosso e coerente; nè il filo compositivo sta tutto nei due ampi mezzi cerchi del manto alquanto banalmente conclusi nelle due mani simmetriche degli angeli alzate come a regger nappi, chè, sotto, dalle due parti, le tre teste di centro formano un arco nel contrario senso; nè sono appesantite da ripetizioni di gesti, mentre l'abbondanza del golfo del manto ha riscontro nell'ampiezza delle pieghe della veste della Madonna. Tutto è valutato, anche nel colorito, che, dal rosa argentato dei due cherubini reggenti la corona, entro un azzurro di chiaro e trepido cobalto, scende pian piano a toni più bassi nelle carni, fino a chiudersi in un che di ombrato e dolce nella zona inferiore; tanto che il senso di « raccolto » mistico raggiunge un contenuto specifico proprio in quel significato romagnolo di trasferimento fiorentino, che ha tradotto ogni spunto forestiero in un accento caldo e positivo, sia pure casalingo e paesano.

Ciò si accentua nel *Battesimo di Cristo* dell'Arcivescovado di Milano. Imola non era Firenze; e si sa bene che la vita e i gusti di un ambiente di non largo respiro agiscono alla distanza nell'opera di un artista, anche più dotato di Innocenzo. C'è un po' di rumore in questo quadro, una concessione all'effetto vistoso, una specie di agreste ventilazione, per cui Gesù e S. Giovanni son due personaggi che han lasciato or ora gli strumenti di lavoro per met-

tersi lì, bene in vista; e gli angioletti si fanno angioloni vestiti a festa; i cherubini e serafini attorno al Padre eterno offrono una loro nudità sana e robusta; ed il paesaggio, insolitamente svolto in minuti particolari, sfumando verso la chiarezza dell'orizzonte, col fiume Giordano sulle cui acque Gesù poggia i piedi senza turbarle, stabilisce uno spazio concreto, avvicinato il più possibile all'umanità dell'evento.

Il pericolo di un cedimento alla provincia, se Innocenzo fosse rimasto ad Imola, era, a questo punto, evidente; tanto più che a tirarlo per la veste era forse l'esempio del Bagnacavallo, cui ho accennato a proposito della *Madonna col Bambino fra i Ss. Alò e Petronio* del Museo di Berlino, già nella chiesa di S. Alò a Bologna e assegnata all'imolese da antichi scrittori, dai quali non mi sentirei di divergere per un'attribuzione al Ramenghi. Nel dicembre 1517, Innocenzo si impegna con i monaci Olivetani di S. Michele in Bosco di Bologna di dipingere la grande tavola, ora nella Pinacoteca della stessa città, *La Madonna col Bambino in gloria, e i Ss. Michele Arcangelo, Pietro e Benedetto*, la decorazione a fresco del Coro notturno con il *Transito della Vergine, l'Annunciazione, la Resurrezione, S. Michele* ed i quattro *Evangelisti*; lavoro durato almeno fino al 1522, per il quale il Francucci si stabilisce a Bologna, dove rimarrà fino alla morte.

Ma il primo lavoro bolognese dev'essere stato il dipinto *La Madonna col Bambino in gloria e i Ss. Francesco, Petronio, Sebastiano e Chiara, e un devoto*, ora nella Pinacoteca di Monaco, originariamente nella chiesa del Corpus Domini o della Santa in Bologna per commissione della famiglia Sampieri, poi passata nella collezione Hercolani. Il S. Francesco e il S. Petronio risentono infatti ancora di quella parentela campagnola, e così gli angioloni e il fragore di gesti e di vesti e di voli ch'è attorno alla Vergine; mentre, nel S. Sebastiano, nella S. Chiara e nei due committenti inginocchiati della famiglia suddetta, c'è qualcosa di rinverdito sui non lontani ricordi fiorentini e su un talquale « buon viso » fatto alla tradizione del Francia, morto da poco. Ma va subito detto che il Sampieri orante è un ritratto che aggiunge assai a quella tradizione ed è come un invito ai seguaci dell'arte raiboliniana a distaccarsene. A maggior ragione ciò era vero per gli affreschi di S. Michele in Bosco, dove ancora una volta Innocenzo ritrattista — i monaci olivetani presenti al Trapasso della Vergine — dà a vedere di volere essere considerato per quelle novità che introduce nell'ambiente bolognese. Questi ritratti sono tali da porre la

pittura bolognese di fronte alle istanze figurative poste da altri in centri più progrediti. Come lo sono i ritratti dei due componenti la famiglia Felicini nella tavola della Pinacoteca di Bologna rappresentante la *Madonna col Bambino, S. Elisabetta con S. Giovannino*. Agli studiosi che ignorano o fingono di ignorare quella funzione dell'arte innocenziana gioverà porre gl'interrogativi: sono o non sono espressione di una sintesi, se non perfetta, vigorosa e solenne, fuocata com'è in un equilibrio coerente, tutto consumato nella conclusione di un classicismo, a petto del quale quello bolognese era ancora di divagata ed episodica temperie umanistica? E, nello stesso quadro, le ombre sul pavimento, il bel verde improvviso — uno dei pochi lampi di fantasia di Innocenzo — sul fondo di sinistra, il bellissimo particolare della finestra prospettica, rigorosa misura di spazio, che acquista il valore di un ciglio aggrottato, nobilmente severo, sono o non sono fatti documentanti un preciso invito ad uscire fuori da una stasi per lo meno trentennale di gusto?

Non seguirò, per amore di brevità, tutte le altre opere di Innocenzo, che ognuno può trovare nella pubblicazione commemorativa edita dall'Associazione per Imola storico-artistica, per generoso interessamento della Camera di Commercio di Bologna, pubblicazione che riunisce uno studio postumo di Romeo Galli ed una indagine critica di chi scrive: l'*Annunciazione* della chiesa dei Servi in Bologna, la tavola del Duomo di Faenza, quella della Raccolta Piancastelli di Forlì, la pala di S. Giacomo, quella ora all'Ermitage di Leningrado. Mi preme piuttosto porre il dito sul « vero » Innocenzo, e farei torto all'intelligenza di chi mi legge se dubitassi ch'egli non sia già in grado di distinguere ciò che spetta alla sua « officina » e non alla sua mano nelle tante sacre famiglie e tanti spozalizi di S. Caterina e anche nelle opere or ora citate a Bologna — anche se con tanto di firma e di data — a Faenza e a Forlì.

Per amor di raffronto basterà avere sott'occhio lo *Sposalizio di S. Caterina* di proprietà Villani a Bologna, sicuramente di Innocenzo — non senza dubbio per il S. Giuseppe — e il dipinto di stesso soggetto nella Pinacoteca di Budrio o nella Galleria Borghese a Roma, sicuramente della bottega. E basterà osservare il *Presepio*, nel gradino della pala di S. Giacomo bolognese e la pala stessa, per ammettere che, se quello è di Innocenzo, in questa, di cui il disegno può essere del maestro, è la mano pesante di un allievo aiuto di bottega, e forse nemmeno di uno solo. E basterà

ancora osservare, attorno ad essa, gli affreschi *Il Padre eterno*, *La Madonna in gloria*, *Sei santi* e ornati a monocromato, il *S. Paolo*, molto migliori. Un aiuto che segue come un'ombra Innocenzo e ne rende povere e dimesse le sembianze figurative è quel Bastiano da Imola, che figura nei pagamenti di S. Michele in Bosco. Non è precisato che cosa colà abbia fatto. Per me non c'è alcun dubbio: la ricca ornamentazione dell'orologio nel corridoio già del dormitorio dell'ex-convento, ora delle stanze superiori dell'Istituto Rizzoli. V'è una specie di ricapitolazione di soggetti trattati dal maestro in quella chiesa, ma tutto è frainteso, ridotto in spiccioli, e non si saprebbe che cosa citare per far notare la corruzione bottegaia; eppure anche questo lavoro è stato assegnato a Innocenzo, e, bisognerà dire, al non-vero Innocenzo. E si potrebbe continuare là dove compaiono le tracce di un altro « creato » di Innocenzo, l'imolese Gaspare Sacchi, se volessimo percorrere fino in fondo il sentieruolo che mena al sottobosco dell'alberatura innocenziana.

Non si dice questo per quella rivalutazione alla quale Innocenzo ha pur diritto, ma soprattutto perchè non si potrebbe comprendere il suo concludere negli affreschi dell'ex-Palazzina della Viola a Bologna, ora Istituto d'agricoltura dell'Università, se si mantenesse un giudizio deteriore. Con questo suo ultimo lavoro, egli si pone in mezzo al manierismo emiliano, cioè al gusto proprio del Cinquecento; non dunque improvvisamente e tanto meno per passiva imitazione, sibbene per assunto stilistico, in quanto là lo conducevano i suoi ideali formali, e finire in quel modo era cosa logica e spontanea. Per la critica moderna il manierismo non significa più adattamento ad una maniera e servile imitazione, è ricerca di una forma nuova, anche se esteriormente compiaciuta di sè, e quindi di un nuovo contenuto, se pur riferito ad un mondo senza storia, senza tempo, senza dramma, e storia e tempo e dramma diventano favola e piuttosto mito che vita; onde tutto è primaverile, tutto traspira, insieme congiunte idealmente, caducità e durevolezza; caducità di un mondo inconsistente e tenuto su dall'immaginazione, durevolezza di un mondo che è nei nostri pensieri come il migliore che si possa vivere, e nel quale le figure si muovono senza toccarlo, lontane da ogni fatica, da ogni cura terrena.

Quando il cardinale d'Ivrea, Legato di Bologna, acquistò la « delizia » bentivolesca per fondarvi il Collegio Ferreri, fra il 1541 e il 1543, Innocenzo ne decorò la loggia, che corre all'esterno del primo piano, con cinque storie profane, di cui rimangono tre, *Apollo e Marsia*, *Diana ed Endimione*, *La morte di Atteone*, e un

frammento di un altro, forse rappresentante *Venere e Adone*. Gli ambienti sono da favola boschereccia, i colori chiari, ariosi, se anche con qualche nota freddina, le forme fluttuanti e lanciate; e Innocenzo dimostra di essere tutt'altro che un pittore esaurito. « Rimase un lavoro grande che aveva cominciato fuori di Bologna, a finire a Prospero Fontana Bolognese, il quale a ottima fine glielo condusse, avendosi confidato in lui, che ciò far dovesse innanzi la morte » scrive il Vasari nell'edizione del 1550; e, nella successiva, preciserà trattarsi, appunto, degli affreschi « alla Viola ». Al Fontana spetta il grande affresco, tolto di sotto lo scialbo nel 1928, *La leggenda di S. Silvestro e Costantino* nel salone; ma le parole del Vasari fanno pensare che vi abbia lavorato Innocenzo o che, per lo meno, i due avessero pensato assieme ai disegni. Anche se il soggetto non è quello, può riguardare il momento di lavoro e la mano di Innocenzo il disegno della Biblioteca del Castello Reale di Windsor la *Moltiplicazione dei pesci* (?), frammentario e, a sua volta, particolare di una composizione più grande. I due omoni, uno vecchio e l'altro giovane, con le braccia sui panieri, le due donne, vicino, l'altra donna col bambino, l'uomo col cappellino di paglia, e, per tutto, la sciolta capacità di racconto, la vivacità degli atteggiamenti, la sottile rigatura delle pieghe fiorite in qualche risvolto, si apparentano strettamente agli affreschi delle logge della Viola.

Pochi anni dopo — o negli stessi anni; l'incertezza è dovuta alla mancanza dell'anno preciso di morte del Francucci — appare a Bologna Nicolò dell'Abate a decorare il palazzo Torfanini; e poi Pellegrino Tibaldi ad ornare quello Poggi. Il primo portava i frutti raffinati e saporosi del correggismo e dossismo, il secondo faceva conoscere quelli vistosi e sonanti dell'ambiente romano: frutti ormai maturi, a petto dei quali le forme apparse nell'orticello innocenziano erano gemme primaverili. Ma pur sempre in linea. Da Firenze, dalla Toscana e sia pure da Raffaello, la strada percorsa da Innocenzo porta a Bologna, e nessuno, a vero dire, l'aveva fatto con tanto impegno, se anche codesta strada era più stretta e limitata delle altre due provenienti dall'Emilia e da Roma. Ma tutte servono a configurare la nuova fisionomia assunta dalla pittura bolognese verso la metà del Cinquecento, fisionomia che essa conserverà, con minore o maggiore fortuna, con altri apporti, ma sempre su quel triplice fondo, fino alla ripresa carracesca ed oltre.