

**Luisa Becherucci**

**Momenti dell'arte fiorentina  
nel Cinquecento**



Meraviglioso momento fu, per Firenze, il primo decennio del Cinquecento. In un eccezionale incontro vi si trovarono, e operarono l'uno accanto all'altro, e fin anche ad una stessa impresa, i maestri dai quali il Cinquecento ebbe la sua individualità: Leonardo, Michelangelo, Raffaello. E nelle opere che essi vi compierono, in così poco giro d'anni, la volontà espressiva del Rinascimento maturo si definì, impostò i suoi problemi che dovevano poi elaborarsi per tutto un secolo, ne additò la finale soluzione. Apparve, nelle sue origini, nel suo affermarsi, nel suo finale divenire, l'intera vicenda figurativa del Cinquecento.

Leonardo, nell'anno 1500, proprio all'inizio del secolo, tornava a Firenze da Milano, dov'era stato in servizio di Lodovico il Moro. Era già in piena maturità, verso la cinquantina, e portava con sé una lunga esperienza d'arte, le cui tappe erano segnate nel ventennio lombardo, da grandi capolavori come la «Vergine delle Rocce», il «Cenacolo». Ma già prima, nelle opere compiute a Firenze nella prima giovinezza, e specialmente nell'«Adorazione dei Magi», commessa nel 1481 dai frati di San Donato a Scopeto, e oggi, incompiuta, agli Uffizi, era apparso il primo annuncio di un'arte nuova. Pensiamo: 1481. Allora Domenico Ghirlandaio, maestro alla generazione dell'ultimo Quattrocento, doveva ancora concludere in S. Trinita, nel Coro di S. Maria Novella la grande tradizione narrativa quattrocentesca tutta disciplinata nella nitida, matematica misura della prospettiva. Ma già nell'«Adorazione» ogni calcolato equilibrio di forma, di masse, di intervalli spaziali sembra teso fino a sovvertirsi nell'irruente esaltarsi degli affetti. E solo la luce, la maggior conquista del secolo che si chiudeva, da Masaccio, a Donatello, a Filippo Lippi può essere, ora, coefficiente di unità risolvendo in un contrastare di riflessi, d'improvvisi bagliori, di fugaci penombre, e di fondissime ombre il drammatico muoversi di quelle grandeggianti figure intorno al loro centro figurativo: la luminosa Vergine col Bambino.

Quando Leonardo iniziava, con così nuovo sentire, l'«Adorazione», era ancora vivente Lorenzo il Magnifico, e il sogno di un'unitaria, ideale armonia che era dei suoi platonici maestri ed aveva improntata la sua concezione della vita, la sua stessa opera politica, poco a poco trascorrevva in sogno d'arte. Egli si volgeva all'arte classica non solo col gusto del collezionista, ma come alla realizzazione già compiuta di quell'armonia attraverso la più eletta definizione della forma. E fu degli ultimi anni del Magnifico l'idea di una scuola per gli artisti, che li formasse a questo ideale. Il suo giardino in fondo a via Larga, presso San Marco, fu aperto ai giovani artisti con la ricchezza delle opere classiche, specie di scultura, che vi erano adunate. Ma accanto ad esse, c'informa il Vasari, v'erano, nella loggia e nelle stanze adiacenti, «molti disegni, cartoni e modelli di mano di Donato, Pippo (il Brunelleschi), Masaccio, Paolo Uccello, fra Giovanni (l'Angelico), fra Filippo (il Lippi) e d'altri maestri paesani e forestieri». La classicità che il Magnifico voleva proposta ad esempio non era, quindi, soltanto quella dell'antichità. Anzi, questa veniva posta sullo stesso piano delle conquiste in campo formale, prospettico, luminoso, della prima generazione del Quattrocento, che aveva creato il Rinascimento. E ad essa si riattaccava l'artista che il Magnifico aveva posto a

custode delle collezioni e maestro ai giovani che le studiavano: lo scultore Bertoldo di Giovanni, che era stato scolaro di Donatello.

Oggi qualche critico ha voluto considerare l'iniziativa del Magnifico un'adulatoria invenzione del Vasari, il quale, per ingraziarsi il suo mecenate, Cosimo I, avrebbe riferito al suo grande avo i suoi propri ideali accademici. Ma egli raccoglieva la notizia dalla bocca di quelli che, giovani, avevano studiato nel giardino mediceo, e, tra di loro era anche Michelangelo. E se sarebbe assurdo fare, per questo, del Magnifico, il creatore del Cinquecento, par certo che il suo programma pratico dovesse ispirarsi alla lucida intelligenza delle esigenze attuali nell'arte del suo tempo. La quale, forte delle conquiste di una tradizione per la quale l'arte era stata conoscenza, indagine della forma come principio essenziale di ogni realtà, voleva ora trovare, nella rivelazione di una superiore armonia, interna ragione della forma, il senso ultimo di quella conoscenza. Era stato, questo, l'ideale dell'arte classica che nel giardino mediceo si proponeva a modello. Ma Leonardo, nella sua opera giovanile, era già andato più oltre. In lui la forma, costruita armonicamente nelle sue masse, dolcemente definita nella continuità dei suoi piani superficiali, fremeva come cosa viva nel gioco mutevole della luce. E nei capolavori lombardi, sembrò, nell'affinarsi espressivo, come colta in un suo attimo estremo, sul punto di dissolversi in quella perpetua vibrazione luminosa che era tramite anche ai geometrici gruppi del Cenacolo della misteriosa vita, senza mai fine che Leonardo leggeva nell'universo. Con questa esperienza così risolta in poesia egli tornava, scomparso il Magnifico, nella Firenze repubblicana dei primi del Cinquecento. E non è meraviglia se la sua prima opera: il cartone, preparazione della «S. Anna» ora al Louvre che egli iniziò per i frati dei Servi, suscitò il più appassionato entusiasmo. Sappiamo dal Vasari che «non pure fece maravigliare tutti gli artefici, ma... durarono due giorni d'andare a vederlo gli uomini e le donne, i giovani ed i vecchi, come si va alle feste solenni...». Era, quel disegno, solo più tardi tradotto in pittura, un saldo, armonico nodo di forme situato, senza intermediari figurativi, di fronte all'infinito lontano della campagna aperta. Ma bastava il sorriso, tenuemente sfumato, della S. Anna per stabilire il rapporto con quel paese tutto corso da sottili ombre crepuscolari. Quest'armonia dove la perfezione dei ritmi è tutt'uno con la bellezza, e la bellezza è sogno e mistero rivelava agli artisti qualcosa che fino allora non era stato detto nell'arte. E al maestro innovatore si affidò, nel 1504, una delle maggiori imprese del governo popolare: la decorazione di una parete della Sala Grande di Palazzo Vecchio, quella che, ampliata più tardi, è oggi il Salone dei Cinquecento. Si voleva che le glorie militari della patria parlassero al popolo dalle pareti della sede delle sue assemblee. Leonardo scelse un episodio della guerra combattuta nel 1443 contro Siena: «la Battaglia d'Anghiari». E subito si trovò di fronte un degno competitore: sull'altra parete doveva raffigurarsi un'altra battaglia. E ad eseguirlo, nel 1504 il gonfaloniere Pier Soderini chiamò Michelangelo.

Anche Michelangelo era tornato nel 1501 a Firenze con un'intensissima esperienza, nonostante non avesse dietro di sé, come Leonardo, tutta una vita, ma

solo la giovinezza. Aveva ventisette anni, e se Leonardo aveva desunta solo dalla tradizione quattrocentesca la sua alta idealizzazione della forma e della luce, egli invece aveva raccolto quell'ideale già culturalmente elaborato fino ad identificarlo con quello dell'arte classica nel platonismo classicheggiante dell'ambiente mediceo. Michelangelo vi era stato accolto, ospite e protetto del Magnifico che ne aveva intuite le qualità quando, giovinetto, studiava dai pezzi classici del giardino. In seguito, a Roma, aveva indagata direttamente quella grandiosa statuaria in ben maggior ricchezza di esemplari. Ma quando a Firenze, gli viene affidato, nel 1501, il grande colosso, il «David» per la ringhiera del Palazzo della Signoria, mostra come il suo ideale figurativo sia la forma, non solo nella sua potente evidenza plastica, ma nella sua interna energia che deve rivelarsi anche se la racchiude la più definita armonia di linee e di piani. Il «David» può ormai pareggiare plasticamente i colossi dell'antichità, ma in essi non appare, come nel «David» l'interna tensione di una volontà che si concentra e sta per tradursi in azione: il deciso dominio dello spirito che vuole volitivamente affermarsi, e non perdersi, come in Leonardo, nella sottile coscienza, e sofferenza, di un mondo che lo trascende.

I cartoni che i due artisti prepararono, in una titanica gara, per gli affreschi del Salone, dovevano opporre non solo le due personalità, ma attraverso di esse, due diverse soluzioni del problema artistico che allora s'impostava.

Leonardo aveva scelta, a soggetto, la Battaglia d'Anghiari il cui episodio principale era stata la rabbiosa lotta per il possesso di una bandiera. Gli offriva la possibilità di fare del gruppo centrale, d'uomini e di cavalli ferocemente avvinghiati un nodo di gigantesche energie plastiche. Possiamo immaginarlo – perduto il cartone leonardesco – solo dai pochi superstiti studi particolari e dalla copia d'insieme attribuita a Rubens e divulgata nell'incisione. Ma può supporre che intorno al gruppo la battaglia dovesse svilupparsi come Leonardo stesso la descrive in un noto frammento: tutto uno scatenarsi di violenza tra il fumo e la polvere in «folta e confusa caligine» pari nell'effetto – lo ha indicato Lionello Venturi – al disegno d'un nubifragio che travolge alberi ed uomini, conservato a Windsor. La violenza dell'episodio centrale doveva indefinitamente risuonare nell'atmosfera turbinosa della battaglia, vero tema figurativo. E sappiamo, a conferma, che al momento di tradurre il disegno in pittura, Leonardo cercò una tecnica più docile di quella dell'affresco all'intensità dell'effetto pittorico: tentò, con insuccesso, di dipingere a olio sull'intonaco, causa, poi, questa della subitanea rovina della parte iniziata, e forse dell'abbandono dell'impresa.

Ma nella «Battaglia di Cascina», in luogo del fervore della mischia, Michelangelo aveva scelto il momento in cui essa sta per accendersi, e il suo entusiasmo e la sua tensione emotiva sono già nell'animo dei soldati che un momento prima si bagnavano tranquilli nel fiume, e ora balzano all'improvviso squillo e corrono alle armi. Doveva, la composizione – e anche qui possiamo dedurlo solo da studi particolari e parziali copie – frantumarsi in innumeri episodi non convergenti verso alcun centro, in un ritmo irruente, spezzato, quasi creato volta a volta dalle esasperate, contrastanti energie di quei nudi atletici in violento

moto. E può credersi che il colore che li materiava fosse colore arido d'affresco, audace di rapporti come la quasi contemporanea «Sacra Famiglia Doni», non unificato dalla luce in omogenea atmosfera pittorica, ma anzi intensificato nei suoi crudi accostamenti, coefficiente esso stesso di quel dissonante contrapporsi di energie.

La volontà figurativa che partiva da un'unica convinzione, quella della validità della forma nella sua plastica realtà, nella sua proporzionale armonia, approdava in Leonardo, in Michelangelo a risultati tra loro diversi. In Leonardo la forma si svalutava di fronte al rivelarsi, nella luce, di una vita universale: in Michelangelo sembrava insufficiente a contenere, a significare l'irruenza del sentimento umano. In entrambi i casi l'intellettuale idealità d'eletta, definita armonia trovava i suoi limiti in fatti che la trascendevano. E il problema figurativo del Cinquecento veniva non risolto ma proposto nella tragica inconciliabilità dei suoi termini nei due cartoni che restavano all'ammirazione e allo studio quando i loro autori si allontanarono da Firenze nel 1505. E fu questa la ragione per cui gli artisti vi accorsero, attratti dalla grandezza e dalla difficoltà di questo linguaggio nuovo, ed essi divennero – lo dice il Cellini per il cartone di Michelangelo, ma può ripetersi anche per l'altro – «la scuola del mondo».

Li guardava anche Raffaello quando fu a Firenze, tra il 1505 e il 1509. È a Firenze, e per quell'assiduo studio, che la cristallina struttura, memore di Piero della Francesca, dello «Sposalizio della Vergine» ora a Brera, arricchisce i propri ritmi, li fa più grandiosi e complessi quali saranno poi, a Roma, nella Stanza della Segnatura. Ma più che a Michelangelo, il suo sguardo era fisso a Leonardo, alla perfetta conclusione geometrica delle sue composizioni, alla sensibile bellezza della sua luce. E la sua riflessione d'artista dovè esercitarsi, più ancora che sulla Battaglia, sulla Sant'Anna, sulla Gioconda, l'altro capolavoro compiuto da Leonardo in quei suoi anni fiorentini. Più volte la mezza figura umana placidamente eretta su un fondo d'ombra, o come nella Gioconda, su un ampio, luminoso paese, torna nei ritratti che Raffaello dipinse a Firenze. Ma la vita che egli evocava nella «Muta», nella «Gravida», nei ritratti di Agnolo e Maddalena Doni, non era indefinita vibrazione spirituale. Restava olimpicamente serena nella sua sicura consapevolezza. Non turbata da problemi che trascendessero il sereno dominio della ragione, si affermava e si contemplava, paga di sé. E a significarla non valeva né la tenuità del chiaroscuro né la tensione iperbolica della forma, come in Leonardo e in Michelangelo, ma la realtà del colore, il caldo colore che Raffaello aveva appreso dal Perugino e che, assumendo da Leonardo più intensa vitalità luminosa, diveniva capace di costruire per forza propria, la forma più salda ed eletta. Il linguaggio di Raffaello era in apparenza il più semplice, in realtà il più difficile ad afferrarsi, oltre le esteriori parvenze, nel segreto della sua profonda capacità equilibratrice che pareva realizzare il sogno quattrocentesco della perfetta proporzionalità, della «divina proporzione», non solo geometrica, ma spirituale. Gli consentirà, a Roma, di assumere tutta una cultura figurativa, delle più svariate origini, senza cadere nell'eclettismo. Ma a Firenze la sua arte sorgeva da un così felice atto spirituale, da una così spontanea adesione alla pienezza della vita che

sembrava esularne ogni fatica intellettuale. La grazia, la misura erano connaturate alla stessa dignità della vita rappresentata, fosse questa il tenue sorriso della Madonna del Cardellino o l'intelligenza vigile di Agnolo Doni. E perciò queste opere sembrarono la soluzione ultima, non l'enunciazione di nuovi problemi. Quelli invece che rimanevano aperti nelle opere fiorentine di Leonardo e di Michelangelo.

Verso la fine del primo decennio del Cinquecento nessuno dei tre maestri era più a Firenze. Ma già nelle loro opere fiorentine la vicenda artistica del Cinquecento s'improntava intera, non solo nel suo attuale compiersi ma anche nella sua conclusiva evoluzione alla quale sarebbe occorso tutto il secolo. Perché nel momento stesso che la volontà figurativa del pieno Rinascimento prendeva coscienza di sé nell'esigenza di una finalità ideale alla sua secolare indagine della realtà, nello stabilirsi di una norma di stile che poteva misurarsi con quella dell'arte classica, si avvertiva anche qualcosa che restava al di fuori di quella norma e poco a poco ne avrebbe determinata la crisi.

Se infatti, nel solo Raffaello, in questo momento, una superiore certezza della dignità della vita umana non richiedeva per la propria espressione che quella suprema elezione di mezzi figurativi, in Leonardo la vita umana appariva solo episodio, momento d'una vita che la trascendeva. E in Michelangelo essa non era che il teatro della lotta eterna dello spirito per liberarsi dalla propria contingenza verso un assoluto che nessuna forma, neanche la più idealmente trasfigurata, avrebbe potuto significare. E già nella tensione formale della Battaglia di Cascina era la vita che avrebbe portato, in seguito, al superamento d'ogni limite, al «non finito» dei Prigioni, al consumarsi della forma nelle tarde «Pietà».

L'arte del Rinascimento, l'arte dell'uomo, giunta al vertice della sua esperienza, si trovava ora di fronte agli estremi problemi, a quelli dell'uomo e del suo rapporto con la vita universale, dell'uomo e del suo eterno destino. Problemi ai quali l'arte, nessuna arte avrebbe potuto dar risposta. Ma quella del Cinquecento poté significarne la grande fatica: la dolorosa coscienza, nell'uomo, del suo limite umano, la sua ansia di oltrepassarlo, la sua stessa finale delusione. E questa fu la grandezza dell'arte del Rinascimento, il più grande sforzo compiuto dall'umanità fino ad oggi per rivelarsi nel suo anelito di liberazione, e che pertanto fu solo con grossolana empiria definita come intellettualismo, che avrebbe preclusa ogni profondità d'espressione. Ma la coscienza di questo dramma figurativo, del quale la volontà di idealizzazione formale rappresentava solo una parte non fu che il tardo approdo di Leonardo, di Michelangelo, dello stesso Raffaello. Nel felice momento in cui essi operavano a Firenze, nessuno di loro, tranne forse il maturo Leonardo, vi era ancora giunto. Né poteva giungervi chi, senza la loro eccezionale spiritualità, s'accingeva alla difficile lettura delle loro opere. Questi, gli artisti che allora comparivano sulla scena dell'arte, ed erano Fra Bartolomeo, Mariotto, Andrea del Sarto, potevano avvertire solo come turbamento, come inquietudine ciò che nei maggiori si chiariva in tremendo ed insolubile problema. E incertezza, tentativo, insoddisfazione fu, a Firenze, fin

dagli inizi, la reazione all'apparire dell'arte nuova che voleva, come programma, segnare l'estremo appagamento d'ogni esigenza spirituale.

Sentiamo in quegli artisti l'estrema difficoltà di appropriarsi il linguaggio nuovo. Il chiaroscuro che invade denso, fumoso, le grandi pale di Fra Bartolomeo retrocede dall'alta idealizzazione leonardesca ad un significato quasi naturalistico. È modo di addolcire i trapassi, di intensificare un effetto pittorico la cui efficacia s'arresta però – è stato ben notato – sui limiti di figure troppo classicamente definite, di troppo calcolati intervalli, di troppo limpidi fondali di cielo. E quando queste forme michelangiolescamente si gonfiano, si fanno giganti, non è per un'esigenza d'energia spirituale, ché anzi il loro spirito sarebbe contemplativo, vagamente sognante, perso in una propria pigra malinconia. E questa temperie si prosegue in Andrea del Sarto, lo scolaro di Fra Bartolomeo di cui il Vasari, dicendolo pittore «senza errori» vuole non esprimere una lode, ma fissare i limiti spirituali se poco dopo soggiunge che «gli mancò una certa gagliardia», l'energia morale, cioè, che portava Michelangelo a sovvertire e rinnovare, per esprimerla, anche le più profonde euritmie d'origine classica. Non riuscirono, questi artisti, pur dotati di notevoli qualità pittoriche, a isolare il colore da faticosi compromessi con la forma idealizzata di Leonardo, di Raffaello e di Michelangelo. Lasciati a se stessi, senza la perpetua necessità di tenersi a livello dell'idealismo ormai di moda, avrebbero dette cose più sommesse e individualmente sincere: l'appassionata malinconia o anche la dubbiosa incertezza che affiora talvolta nei ritratti di Andrea del Sarto, in certi suoi bellissimi disegni.

Tutta questa generazione fiorentina, che si sforza in un esteriore classicismo, sembra malata di una insoddisfazione di cui morbosamente si compiace. È un primo eco del dramma che prendeva forma in Leonardo, in Michelangelo. Fuori da quella universalità, esso poteva solo chiudersi nei limiti di un'individuale, sterile angoscia, determinare quel momento «romantico» che caratterizza l'arte fiorentina del secondo decennio del Cinquecento.

Ma vi furono artisti che, pur partecipandone, non se ne appagarono, e vollero dare un senso alla propria inquietudine, conoscerne le profonde ragioni e non solo, passivamente, soffrirla. Per questo l'arte di Michelangelo che non concedeva ad alcun abbandono, non arretrava di fronte ad alcun ardimento, fu, in quel clima stagnante, squillante annuncio di liberazione. E si ebbe allora, a Firenze, quel fenomeno strano, per anni tribolazione della critica, che fu l'arte del Pontormo e del Rosso.

In realtà nessun fatto più impensabile che proprio mentre ogni ideale rinascimentale pareva realizzarsi nell'arte per opera di Leonardo, di Michelangelo, di Raffaello, e sulle loro premesse si andava costituendo quel linguaggio comune che i contemporanei chiamavano la «maniera moderna», la «bella maniera», proprio a Firenze, dov'esso era sorto, apparissero artisti, come il Pontormo, che

coscientemente se ne allontanavano per porsi invece a modello l'arte più lontana dai canoni nuovi, l'arte ultramontana, che sembrava allora retrograda, chiusa nel suo medioevale espressionismo, quella che era nota a Firenze specialmente attraverso le incisioni di Luca da Leida, di Alberto Dürer.

Sembrò strano ai contemporanei, e il Vasari ne è lo schietto portavoce, e non sa trovare altra spiegazione al fenomeno se non, da romanziere, costruendo un Pontormo inquieto, tormentato da una perpetua insoddisfazione, che disperdeva le sue grandi qualità d'artista in uno stravagante «ghiribizzare» – è parola vasariana – tra svariate e inconcludenti esperienze di cui, rovinosamente deviatrice, l'imitazione del Dürer; un soggetto quasi morboso, insomma, più ancora dell'ironico ed estroso Rosso, col quale il Vasari si mostra più indulgente forse per la sua finale acquiescenza alla «bella maniera» per eccellenza, quella raffaellesca romana.

E neppure per i moderni la spiegazione di quel fenomeno è stata semplice, anche se essi abbiano riconosciuto, dopo secoli d'oblio, il valore positivo di quegli artisti. Per giustificarlo, per altro, si è voluto identificare, nel Pontormo e nel Rosso, una consapevole opposizione alla volontà classica del Rinascimento, considerata remora intellettualistica, prova di quel gravare della cultura sulla naturale spontaneità della vita che sarebbe stato, fin d'allora, rovina dello spirito italiano. Essi, in cosciente ribellione, avrebbero rifiutato non solo ogni idealizzazione, ma quasi ogni razionalità della forma, del colore, della stessa costruzione prospettica, per fondare invece le loro figurazioni su una ritmica fuori d'ogni razionale misura, suggerita dallo spontaneo liberarsi del sentimento. E questo sentimento sarebbe stato fuori da ogni eticità, raccolto ai margini stessi della coscienza, in quelle zone d'ombra che il Rinascimento non aveva mai osato portare, singolarmente, in primo piano. Essi per primi avrebbero portato nell'arte questo irrazionale, iniziatori così di una corrente di stile che ben presto avrebbe finito per prevalere sul classicismo, ne avrebbe operata la lenta corrosione, la finale svalutazione. Ciò che si era detto manierismo, considerandolo inerte decadere della «maniera moderna» avrebbe acquistato, per la presenza di questi nuovi intenti, valore positivo. Avrebbe salvato l'arte del Cinquecento da una sterile cristallizzazione.

Si capisce che i presupposti di un tale giudizio sia sulla validità dell'arte tutta del Cinquecento, che su quella del manierismo, dovevano ricercarsi in una critica orientata in senso opposto ad ogni classicità. Fu infatti, la rivalutazione del manierismo, opera specie della critica tedesca, sempre fedele alle sue premesse romantiche. Ma se l'apprezzamento nuovo dell'arte del Pontormo e del Rosso deve reputarsi merito di una tale considerazione critica, la loro posizione di iniziatori di una nuova corrente, e la definizione stessa di questa corrente come stile autonomo, con propri sicuri presupposti e proprio coerente svolgimento, è stata di recente oggetto di nuove revisioni, che sempre più inducono a rifiutarla.

Per quanto riguarda il Pontormo e il Rosso, una tale definizione aveva il torto di generalizzare dati desunti da un solo episodio che, in questo caso, è episodio interno all'arte fiorentina. Il classicismo a cui essi si opponevano non era



l'alta idealità che alla fine del Quattrocento aveva determinato il sorgere di un'arte nuova. Era invece la sua fraintesa, limitata attuazione nei loro immediati maestri, che erano Fra Bartolomeo, e Andrea del Sarto, La loro fatica fu di liberare da quel compromesso, sia pure ingegnoso, talvolta anche geniale, un'espressione genuina, non ostacolata né da troppo angusti schemi formali artificiosamente classici, né da un debole naturalismo di colore. E l'impulso a questa ribellione era venuto a loro dal paragone di quell'eclettismo con la nuova vigoria espressiva che essi – e non i loro maestri – sapevano leggere in Michelangelo, Capivano, dal cartone della «Battaglia di Cascina», dalla «Sacra Famiglia Doni», che a Firenze non si sarebbe potuto dire, esprimersi nell'arte, se non attraverso la forma, che era il portato ultimo di tutta una civiltà figurativa. Ma capivano anche che quella forma pur assurgendo a simbolo ideale, poteva esprimere le più inquiete, drammatiche, terribili esigenze del sentimento figurativo, spingersi fino ai limiti di ogni esteriore verosimiglianza, fino a non esser più che l'essenza di se stessa, nucleo di ardente energia. Era questo l'insegnamento dei tragici nudi della Battaglia di Cascina. E una volta messi su questa via, era possibile a spiriti pronti, come il Pontormo e il Rosso elaborare il problema fino alle ultime conseguenze. Tentare ormai altri espressionismi formali, quelli dell'arte nordica che si conclusero, per il Pontormo con l'indagine, spinta fin quasi all'imitazione, delle incisioni del Dürer negli affreschi della Certosa.

Quando si è voluto negare la derivazione michelangiotesca specie del Rosso giovane, si è erroneamente considerata l'arte di Michelangelo solo come iperbole formale, come la vedranno, senza più intenderla, i tardi cinquecentisti, specie romani. Ma l'intelligenza del Rosso andava al di là di una pedissequa imitazione. I dissonanti accordi del colore di Michelangelo, il suo secondare, percorso dalla luce, la tensione dei piani plastici, gli dettero suggerimenti per il suo colore, fuori da ogni naturalismo, capace di costruire, in estrema arditezza di rapporti, la forma, come materiata di cristallo, della «Deposizione» di Volterra, o del «Mosè» agli Uffizi. Egli, e il Pontormo, avevano cercato il segreto dell'arte di Michelangelo nella sua «terribilità», in quella tensione lirica che aveva anche accenti marginali di desolato orrore, di sogghignante ironia. Accenti che egli sapeva orchestrare nell'immensa armonia dell'anima umana ma che, isolati, potevano portare appunto alla «terribilità di cose stravaganti», alle «arie crudeli e disperate». E queste sono parole del Vasari per dipinti del Rosso.

Ai moderni, la messa in evidenza di questa «stravaganza» è parsa, come al Vasari, qualcosa di abnorme, fuori della stessa umanità anche se, con inverso giudizio, si è fatto proprio di questo il lato rivelatore del primo «manierismo» che, creato dal Pontormo e dal Rosso, si sarebbe poi vastamente diffuso nell'arte del Cinquecento. Ma l'arte del Pontormo non ebbe in realtà diffusione, se non nella traduzione, fuori da ogni stravaganza, operatane dal suo solo vero scolaro, il Bronzino. E quella del Rosso l'ebbe soltanto a Roma, a Fontainebleau dove egli in seguito passò a lavorare, ma in quanto il suo convulso espressionismo rifluisce, placandosi e livellandosi, nel linguaggio comune, nella «bella maniera». Il momento affermativo e originale della loro arte, che fu intorno al 1520-1525,

restò momento tipicamente fiorentino. Fu un portare all'estremo, quasi all'assurdo, il problema della forma aperto da Michelangelo con la sua opera giovanile. Fu una ribellione individuale, che non ebbe la forza di sostenersi fuori dall'ambiente che l'aveva determinata. Era stata ribellione tutta intellettuale, che aveva, con sforzo d'intelligenza, cercato espressione ad un tormento che non poteva essere universale. E nello stesso ambiente fiorentino fu presto soffocata dall'avvento del linguaggio di portata più universalmente culturale che aveva ormai centro di elaborazione e di divulgazione Roma.

Era il linguaggio che il Vasari definisce nel proemio alla terza parte delle sue Vite, e lo chiama la maniera moderna, la «bella maniera». Lo riconosce risultato pieno dell'arte del suo tempo che aveva portato – sono sue parole – alla «somma perfezione» quello che l'arte del Quattrocento aveva solo iniziato. Aveva, il Cinquecento, posto «regola» «ordine» «misura» in ciò che il secolo precedente gli offriva come congerie di scoperte individuali nel campo della forma, della composizione, del colore. E più ancora, il Vasari indica in questo omogeneo linguaggio «disegno» e «maniera». Disegno che fu «lo imitare il più bello di natura», maniera che divenne la più bella «dall'aver messo in uso le cose più belle». Quindi disegno non è più la ricerca quattrocentesca dell'essenziale realtà degli oggetti, ma dell'interna legge di bellezza che, per menti platonicamente educate, era il principio stesso di ogni realtà, l'«idea» che secondo un teorico del Seicento, il Bellori, «originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte». L'attuazione artistica di questa idea: dopo averla identificata nei singoli oggetti esprimerla pura nel complesso figurativo, il farsi concreta espressione di questa ricerca spirituale era, per il Vasari, la «bella maniera».

Questo linguaggio comune si concretò a Roma, la Roma papale dove convergevano ora, come a un saldo centro spirituale, le energie disperse nella decadente Italia ormai preda a contese straniere. Ed ogni conquista dell'arte parve poter confluire nell'unica, tra le grandi correnti determinatesi all'inizio del Cinquecento, che aveva possibilità di esser proseguita: quella di Raffaello. Mentre Leonardo, Michelangelo si erano proposti problemi la cui ultima soluzione andava al di là di ogni possibilità figurativa, egli aveva potuto esprimere, fin dai suoi anni fiorentini, una legge costruttiva di suprema armonia, che non era ostacolo ad alcun'estro della fantasia perché tutto poteva dominare e unitariamente comporre. Dava agli animi ansiosi il sostegno di qualcosa di definito che si poteva elaborare senza mai sovvertirlo. Raffaello poté, nelle Stanze vaticane, più ancora nelle Loggie, organizzare tutta una cultura «fare – dice il Vasari – di più maniere una sola»: dalla tensione plastica di Michelangelo ad ogni più ardito irrazionalismo formale e cromatico. Tutti questi irrazionalismi potevano acutizzare i ritmi del sistema che li includeva, potevano esasperarsi nell'ostacolo di quella misura, ma non mai spezzarla. Era una compiuta poetica che tutto poteva assumere e adeguare: togliere la fatica dei problemi, valendosi, senza più indagini, dei risultati. E in questo adeguamento era il suo grande pericolo: quando questo solenne linguaggio, nato per dire cose grandi, fu parlato da deboli voci, facilmente

trascorse in retorica vuota, apparve macchina organizzatrice sproporzionata a troppo esile materia. Divenne da maniera «manierismo» e il Bellori, all'inizio del Seicento, doveva stigmatizzarlo nel suo esaurirsi come «fantastica idea appoggiata alla pratica e non all'imitazione». Cioè a quell'indagine della realtà che ne era stata l'ormai lontana premessa.

Questa «maniera» cominciò a diffondersi a Firenze tra il 1520 e il 1530; intorno al tempo dell'Assedio, da cui doveva sorgere tutto un nuovo assetto alla vita fiorentina. E non tanto perché nel 1523 venne a Firenze, e vi lavorò, Perin del Vaga, scolaro di Raffaello, quanto perché ormai anche per gli artisti si rendeva necessario il viaggio a Roma, deposito di ogni cultura con la presenza dei capolavori classici, di Raffaello, di Michelangelo, centro d'attrazione e di confluenza degli artisti d'ogni parte d'Italia e d'Europa.

Ma intanto, tra il 1520 e il 1534, Michelangelo, tornato a Firenze, vi lavorava le figure per le tombe medicee, nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo. E gli stessi artisti che, come il Pontorno, avevano, tratto dalla sua opera giovanile un impulso a liberarsi dal troppo angusto classicismo locale, sostavano pensosi di fronte a quelle complesse, enigmatiche «Ore» del giorno, di un sentimento così diverso dall'eroico slancio della Battaglia di Cascina. Quasi un senso doloroso di sconfitta sembra emanare da quelle figure giganti che, ora, non si tendono più in uno sforzo di esasperata energia oltre la stessa definizione formale, ma sembrano, anzi, volontariamente chiudere il loro acutizzato tormento entro la più raffinata, insistita perfezione di linee e di piani. Anche l'arte di Michelangelo, in questo momento, non si è sottratta alla ricchezza figurativa della «maniera». La sua vaghezza decorativa è nei sottili particolari, elaborati fino al capriccio, delle acconciature della «Notte» e dell'«Aurora», delle corazze del «Pensieroso» e del «Giuliano». Ma per Michelangelo l'insistere su questa perfezione disegnativa, spinta talvolta fino alla preziosità, il levigare fino alla lucentezza i piani superficiali, il definirne fino ad estreme sottigliezze il modellato, significa solo inasprire il drammatico contrasto che è a base della sua arte. Non è che esasperare il senso del limite entro cui si comprime, in tormento, la sua ansia d'infinito. Solo il Pontorno, che aveva da giovane avvertita prima d'ogni altro la via di libertà segnata da Michelangelo e ne era stato spinto alle temerarie esperienze di altri espressionismi può ora intendere il drammatico interiorizzarsi di quest'arte e affaticarsi nel solitario e vano sforzo d'emulazione che culminerà anni dopo, nella finale sconfitta del Giudizio dipinto, quasi in gara con Michelangelo, in San Lorenzo, Gli altri, ormai illusi dalla ricchezza d'effetti della «bella maniera», non vedranno, di questa fase di Michelangelo, che il raffinato intellettualismo formale, senza intenderlo come termine ad un nuovo superamento. Il superamento attuato, il «non finito», l'estrema spiritualizzazione della forma resterà ormai inaccessibile ai contemporanei del vecchio Michelangelo e il Vasari, fraintendendolo, lamenterà tra poco che molte sue opere non siano state compiute.

Per altro la presenza di Michelangelo con le tombe medicee, coi progetti di grandi gruppi statuari, sia pure non eseguiti, come un «Sansone e il Filisteo» per la Piazza della Signoria, coi cartoni che egli dava a tradurre agli artisti come la

«Venere e Amore» affidata al Pontormo, pose a Firenze un salutare ostacolo ad un'inerte assunzione della «bella maniera». Vi era in Michelangelo un continuo proporre e risolvere di ardui problemi formali e compositivi che tentavano gli artisti, anche i più lontani ormai dall'afferrarne la vera ragione, li inducevano ad un lavoro intellettuale che dette individualità alla «maniera» fiorentina. Senza questo non si capirebbe l'arte del Bandinelli, il cui odio per Michelangelo, così vivacemente descritto dal Vasari, derivava forse dall'estrema fatica che gl'imponeva il costante imitarlo, il doversi logorare, ad esempio, nel tema michelangiolesco dei colossi, della laboriosa composizione di due figure in lotta per non riuscire, nell'«Ercole e Caco», di Piazza Signoria se non a suscitare l'irrisione dei contemporanei che contrapponevano l'inerzia plastica di quegli artificiosi contrapposti con la vibrante energia, senza apparente fatica, del vicino «David» di Michelangelo. È noto che il Cellini fu feroce verso questo gruppo. Tutti conoscono le parole irose e beffarde con cui egli paragona il torso dell'Ercole, nella sua esagerazione anatomica, ad un («saccaccio pieno di poponi, che diritto sia messo appoggiato al muro») e dice le braccia «tutt'a dua giù distese senza nessuna grazia, né vi si vede arte». Ma la critica di Benvenuto Cellini non veniva tutta dall'insufficienza artistica dell'opera, che non è certo un capolavoro: veniva anche, è probabile, da una diversità di programma. Perché il Cellini guardava al greve colosso con occhi avvezzi a tutte le eleganze, le esasperate sottigliezze, il virtuosismo figurativo della più raffinata maniera: quella che egli aveva ammirata, lavorando per Francesco I a Fontainebleau, nel capriccioso irrealismo del Rosso e del Primaticcio. E ne deriva, a Firenze, la grazia lieve del suo Perseo, eretto e allungato senza fatica di contrapposti, e la fine fantasia della base con le grottesche maschere e i delicati, fragili festoni di fiori.

In confronto alla ricca fantasia figurativa della maniera, al suo valore di linguaggio universalmente parlato e compreso, ristretto, provinciale doveva apparire il mondo fiorentino che si stringeva intorno al suo Michelangelo senza più afferrarne la superiore spiritualità. Eppure c'era in questo un'estrema resistenza spirituale che non doveva essere senza frutto. Sia pur privata della sua intima energia, affinata in esteriore armonia di nitidi, continuati piani, nel purismo bandinelliano, la forma rimaneva al centro della visione artistica. Impedi al colore di perdersi, puro accessorio decorativo, nello smagliante irrealismo al quale lo portavano i seguaci del Rosso. Per adeguarlo alla sua intellettualistica idealizzazione formale, il Bronzino dové sottrarlo ad ogni dispersione luminosa, riscoprirlo a nuovo, solida materia, nella stessa sostanza delle cose. Creare quella «pittura di valori» che noi ammiriamo nei suoi ritratti: si pensi alla «Lucrezia Panciatichi», o all'«Eleonora da Toledo» della Tribuna degli Uffizi coi loro pesanti damaschi, e il pallore di perla dei loro volti. Ed il frutto di questa ricerca avrà valore per la stessa arte del Seicento. La persistenza di un rispetto, se non di una coscienza, della forma, è del resto attestata dal referendum indetto dal Varchi, tra il 1546 e il 1549, tra gli artisti fiorentini in preparazione di una sua accademica dissertazione sul primato tra le arti. Scultura e pittura sono contrapposte quasi simboli dei principi artistici in conflitto, forma e colore. E le risposte degli artisti:

il Vasari, il Bronzino, il Pontormo, il Tasso, gli scultori Francesco da San Gallo, Tribolo, Cellini, suonano, in genere, in favore della scultura che il Cellini dice «in fra tutte l'arte che se ne interviene disegno... maggiore sette volte». Per il Cellini, il Bronzino, il «virtuoso Bronzino» è tra i pittori quello che più vi si accosta e quindi il più degno, ed egli vede gli altri – ed erano forse il Pontormo, il Rosso e i loro seguaci – «immergersi infra fioralisi... con molte compositione di vari colori, qual sono uno inganna contadini». Suggella la discussione la netta definizione di Michelangelo «La pittura tanto più va tenuta buona quanto più va verso il rilievo, et il rilievo tanto più tenuto cattivo quanto più va verso la pittura... io intendo scultura quella che si fa per forza di levare, quella che si fa per via di porre è simile alla pittura». Il Cellini e Michelangelo sono concordi nella difesa della scultura, ma per Michelangelo essa era forma, e forma era ormai per lui, dopo le tombe medicee, il «non finito», l'energia spirituale che per rivelarsi rifiuta ogni definizione esteriore. Per il Cellini era invece la definizione esteriore portata all'estremo: la scultura che doveva avere «otto punti di vista» quasi ormai successione coordinata di piani ad arricchire indefinitamente la visione. E questa trasposizione del contrapposto michelangiolesco darà la «forma serpentinata» tema virtuosistico del manierismo.

Alla metà del secolo, le *Vite* del Vasari appaiono come la coscienza del cammino percorso. Il Trecento, il Quattrocento sono stati la lunga preparazione di ciò che solo col Cinquecento ha avuto definitiva espressione: l'arte, imitazione della natura, ha saputo trarne le leggi dell'eterna bellezza, farne regola alla propria espressione. In essa può trovar posto ogni creazione della fantasia consentendo quella ricchezza di repertorio figurativo, quell'abbondanza di invenzioni, quella «licenza nella regola» che fa la vaghezza della bella maniera. E questa, da faticosa conquista, è ormai saldo possesso, a tutti accessibile. Leonardo è stato il creatore della grande arte moderna, che ha avuto la sua perfezione in Raffaello. Ma Michelangelo è unico nella sua grandezza: «supera e vince non solamente tutti costoro che hanno quasi vinto la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi che si lodatamente, fuor d'ogni dubbio la superarono». E le sue opere «hanno dato l'ultimo termine a queste tre nobilissime arti».

«L'ultimo termine». La parola stessa induce a meditare. Può una perfezione così raggiunta essere mai oltrepassata? Sarebbe dunque finito il compito rivelatore dell'arte? Lionello Venturi ha notato che il Vasari stesso, tra la prima e la seconda edizione delle *Vite*, che è del 1568, ebbe il presentimento che altre perfezioni potessero rivelarsi e raggiungersi, oltre quella da lui celebrata. Ma questa stessa celebrazione sembra considerare, poco dopo la metà del secolo, il grande ciclo rinascimentale ormai concluso, anche se i suoi raggiungimenti, volgarizzati, diffusi nella «maniera» erano ormai linguaggio corrente.

Fuori del mondo fiorentino vi erano quelle possibilità di nuove perfezioni: a Venezia occorreranno secoli perché il colore, base alla conoscenza artistica, giunga al termine delle sue possibilità espressive. Ma a Firenze, esaurito ogni problema della forma pareva che non ci fosse più niente da dire, se non accettare la progrediente invadenza della maniera romana.

Essa si divulga, dilaga per opera specie del Vasari, al quale viene. nel 1555; affidata la massima impresa del principato mediceo: il rinnovamento architettonico e decorativo della sede ducale, Palazzo Vecchio. Con la sua assunzione in servizio del Duca passa nelle sue mani ogni compito artistico fiorentino: oltre Palazzo Vecchio, la costruzione degli Uffizi, i rimaneggiamenti interni di Santa Croce e di Santa Maria Novella, gli apparati festivi per le nozze dei principi in cui tutta la città assumeva una nuova, effimera apparenza. Vi attendeva, a capo di una fitta schiera di aiuti, con l'incredibile facilità e rapidità possibili solo in chi applica una formula nella quale assolutamente crede, convinto dell'impossibilità – e dell'inutilità – di superarla. La lunga pratica pittorica a Roma, a Bologna, a Napoli, per tutta Italia, l'aveva fatto esperto di ogni aspetto della maniera. Si trovava quindi a disposizione un vastissimo, iperbolico repertorio di motivi per farsi un'idea del quale giova leggere le sue stesse parole, a proposito del soffitto della Sala dei Cinquecento dipinto tra il 1563 e il 1565: «E qui lascerò pensare non solo a chi è dell'arte, ma a chi è fuori ancora, pur che abbia veduto, la grandezza e varietà di quell'opera: la quale occasione terribilissima e grande doverà scusarmi, se io non avessi per cotal fretta soddisfatto pienamente in una varietà così grande di guerre in terra ed in mare, espugnazioni di città, batterie, assalti, scaramucce, edificazioni di città, consigli pubblici, cerimonie antiche e moderne, trionfi e tante altre cose, che, non che altro, gli schizzi, disegni e cartoni di tanta opera richiedevano lunghissimo tempo: per non dir nulla de' corpi ignudi, nei quali consiste la perfezione delle nostre arti, né de' paesi, dove furono fatte le dette cose dipinte, i quali ho tutto avuto a ritrarre di naturale, in sul luogo e sito proprio, sì come ancora ho fatto molti capitani, generali, soldati ed altri capi, che furono in quelle imprese che ho dipinto. Ed insomma ardirò dire, che ho avuto occasione di fare in detto palco quasi tutto quello che può credere pensiero e concetto d'uomo: varietà di corpi, visi, vestimenti, abbigliamenti, celate, elmi, corazze, acconciature di capi diverse, cavalli, fornimenti, barde, artiglierie d'ogni sorte, navigazioni, tempeste, piogge, nevate e tante altre cose, che io non basto a ricordarmene». E neanche l'occhio umano, l'occhio di qualsiasi spettatore basterebbe a scorgere in tanto imperversare narrativo, uno solo di quei motivi farraginosamente ammuccati, perché il pennello che corre frenetico non può materialmente dare ad alcuno di essi una qualsiasi individualità pittorica. Con due sole figure, assottigliate come esili larve, senza quasi esteriore definizione, Michelangelo, nella «Pietà Rondanini», aveva saputo dire tutto il dolore umano. Ora occorre che si movesse l'intero mondo per annullarsi figurativamente nell'eleganza di un risultato che, in ultima analisi, è solo architettonico. Perché quello che veramente si ammira nell'opera vasariana in Palazzo Vecchio, pittoricamente nulla, è il suo adeguarsi all'interna architettura, senza turbarne le armoniche e semplici linee. In questa permane, e si affina, il senso di armonica misura, interno sostegno di quella poetica senza più poesia. E il Vasari sarà anche l'autore degli Uffizi dove le membrature, pur tratte al comune repertorio degli ordini accademici, ritroveranno il ritmo sottile, il magico metro della tradizione brunelleschiana, diverranno cornice non più al vacuo pannello

pittorico, ma al quadro reale, il tranquillo specchio dell'Arno tra le case, presso il Ponte Vecchio, il superbo slanciarsi, dalla sua base di pietra, della torre d'Arnolfo.

È questo arricchirsi d'effetti, cui concorre, ora, anche il dato naturale, l'«opera di natura» secondo la definizione manieristica del Serlio, che consente all'architettura fiorentina le sue maggiori espressioni cinquecentesche. Verso il 1560 l'Ammannati, che il Vasari aveva chiamato da Roma per averlo compagno in servizio del Duca, inizia l'ingrandimento di Palazzo Pitti. Vi costruisce il grande cortile, la più bella architettura del Cinquecento fiorentino. Il gigantesco bugnato brunelleschiano della facciata è ripreso, elemento funzionale e ad un tempo riccamente ornamentale, nello spartimento architettonico delle pareti. Tutto profondo colore nel chiaroscuro della pietra lavorata, il cortile si apre, per tutto un lato, su un'altra architettura, di marmo e di verde: l'anfiteatro e l'ascesa di scalee fino al sommo della collina. Sembra che il Tribolo, il sottile creatore del giardino di Castello, avesse per primo ideato quell'anfiteatro di verzura: sembra anche che il Buontalenti ne sia stato, più tardi, l'esecutore. Ma è geniale idea dell'Ammannati l'aver stabilito il raccordo tra quell'architettura di pietra e quest'architettura d'alberi e di prati, l'aver fatto di entrambe, in fantasioso contrasto, una sola, nuova espressione d'arte. La «maniera» dà il gusto di questi effetti quasi sinfonici dove, nell'eleganza affinatissima d'un ritmo, sia esso architettonico, o pittorico, o plastico, può orchestrarsi la più varia ricchezza di sensazioni. E queste si ricercano nella natura, non più campo d'indagine per giungere alla sua interna legge d'armonia. Ora la si gode nei mille effimeri aspetti della sua bellezza. Si riporta nel tempo, nel momento fugace quello che s'era voluto fissare nella sua eternità. Quando l'Ammannati compie, con aiuti, nel 1577, la fontana di Piazza della Signoria, le figure bronzee di Fauni, di Naiadi guizzanti sull'orlo del bacino non potrebbero essere se non ci fosse stata, a fornirne le agilissime forme, un'annosa elaborazione di problemi. Ma ogni fatica esula dall'orgiastica gioia, dalla felicità selvaggia che pare sprigionarsi dallo stesso virtuosismo compositivo. Sembrano, quelle forme, pur frutto di un'insistita sublimazione intellettuale, nate spontanee da quel limpido riso. E troppo stridente è il contrasto col colosso greve che incombe sulla loro festa, ultima concessione al gigantismo bandinelliano: e il popolo, umorista, lo chiamò il Biancone. Ma anche il colossale gruppo di più figure, il tema proposto da Michelangelo, passaggio d'obbligo della scultura accademica, la forma serpentinata, riprova d'ogni virtuosismo, diviene ora la forma di una fugace, momentanea emozione. Il «Ratto della Sabina», che il Giambologna pose nel 1583 sotto la Loggia dell'Orcagna, contrappone, annoda tre figure colossali solo per dire una lieta storia d'amore, come poteva cantarla un madrigale villereccio.

Quando, col Vasari, la «bella maniera» s'è definitivamente imposta a Firenze, spazzando via fin gli ultimi residui dei grandi problemi del Rinascimento, gli artisti fiorentini non s'illudono sul suo reale valore. Acutamente la riconoscono per quello che è: una poetica priva di contenuto proprio, ma che a Firenze è stata così sottilmente elaborata, resa così perfetta e duttile di ritmi da poter sostenere ogni più acceso gioco della fantasia. Utilizzandola per questo gioco, e non, come

aveva fatto il Vasari, per dire cose grandi, e solenni, e severe, può ritrovare una sua coerenza, essere ancora arte. Tra il 1572 e il 1573 accanto alla gran Sala vasariana di Palazzo Vecchio sorge lo studiolo di Francesco I, raccolto e oscuro come una grotta, dove solo nel riverbero delle lampade quel principe, amante d'ogni bizzarria, poteva intravedere, lungo le pareti, i piccoli bronzi scintillanti dell'Ammannati, dei suoi scolari, del Giambologna, i vivaci colori delle figurazioni dipinte sugli sportelli degli armadi. Lo stesso soggetto di esse è fiaba: più che allegorie, divertite divagazioni sulle attività umane. Il Vasari stesso, e i suoi collaboratori Alessandro Allori, il Macchietti, il Cavalori, Battista Naldini, Maso da San Friano, lo Stradano, il Poppi, Santi di Tito, ed altri ancora sono impegnati in questo piccolo ciclo che è la più delicata espressione della «maniera» a Firenze. Perché tutti questi artisti hanno la capacità individuale di imprimerle un accento proprio pur concordando tutti nel rivelarne a nuovo, fuori d'ogni sonante retorica, la smagliante, estrosa immaginazione. Sono opere dinanzi alle quali è piacevole sostare. Non per riflettere ormai sulla lontana origine di quei motivi. Ma per godere della fantasiosa trasposizione alla quale essi sono stati portati: nella «Pesca delle perle», dell'Allori, fin le tragiche barche del Diluvio di Michelangelo son diventate barchette di pescatori placidamente naviganti su un mare di cobalto intriso di luce rosea, nel Poppi, l'arricciato disegno della maniera romana s'unisce a un colore ridotto a lamelle diafane come petali di fiori, nel Cavalori la complessa architettura è quasi una serie di quinte tra cui corrono e si nascondono sottili figure delle vesti variopinte. In tutto, si utilizzano della maniera gli elementi più irrealistici, più docili ad una narrazione che vuole, di proposito, allontanarsi da ogni realtà; quasi a riposarsi, finalmente, nel sogno, dopo due secoli di tensione intellettuale.

Solo pochi anni prima, nel 1564, quegli stessi artisti si erano affaticati a radunare intorno al feretro di Michelangelo, nelle solenni onoranze funebri che l'Accademia del Disegno gli tributò in San Lorenzo, macchinose tele e giganteggianti gruppi plastici di due figure in lotta, ultima esteriore ostentazione di problemi accademici. Ora il gioco, la meraviglia, la gioiosa fantasia sono gli scopi dell'arte. E l'eroe della vicenda, sulla fine del secolo, quello che succederà al Vasari nella posizione di artista di corte sarà Bernardo Buontalenti così versatile, esperto, oltre che dell'arte, di ogni più bizzarra attività, compresa la pirotecnia, da esser soprannominato «Bernardino delle Girandole».

Egli è soprattutto architetto, valente architetto, ma non sarà, né vorrà essere, un creatore di forme conchiuse, salde di masse, grandiose. Anzi semplificherà le strutture, ne chiarirà, renderà sottili i ritmi per far risaltare, nei particolari decorativi, un bizzarro, elegante, estroso capriccio. È sua, ad esempio, nella prosecuzione degli Uffizi vasariani, la trovata irrazionale, senza pratica necessità, del frontone a spioventi invertiti sulla Porta delle Suppliche. Egli fu insuperabile costruttore di ville: quella di Pratolino, oggi distrutta, quella di Marignolle, la Magia. Gli consentivano di accogliere, disciplinare in armonioso quadro, fino le sommesse sfumature della campagna toscana. Anche l'Ammannati, nel cortile di Palazzo Pitti, aveva incluso nel suo grandioso ritmo



costruttivo l'ambiente naturale, l'aveva fatto esso stesso architettura. Il Buontalenti, inversamente, lega la stessa architettura, per sottile concordanza armonica ad un illusivo effetto ambientale cui tutte le arti danno il proprio apporto, non prevalente, ora, su quello dato dalla natura. È sua opera, in Boboli, la grotta presso il cancello di Bacco, succedersi di ambienti misteriosamente suggestivi. Fino i Prigioni di Michelangelo vi trovavano posto come cosa di natura, blocchi di roccia a sostegno del soffitto di false stalattiti, Un recesso ombroso ospita, personaggi pietrificati di un idillio agreste, il gruppo statuario di «Elena e Teseo» del De Rossi: un altro, fresco d'acqua e di tremule foglie, accoglie la «Venere bagnante» del Giambologna, sorpresa dai Fauni che sporgono, curiosi, dall'orlo della vasca. Lo stesso stillare dell'acqua concorre, elemento musicale, a questo gioco, a questa agreste fiaba, dove si risolve in effimera illusione, sull'esile filo di una tenue poetica, ogni elemento d'arte creato dal Rinascimento. Era naturale che il teatro fosse il campo d'azione preferito dal Buontalenti. Egli che aveva costruito il Teatro Mediceo nella fabbrica degli Uffizi fu infaticabile ideatore, realizzatore, regista, di quegli spettacolosi intermezzi che, in quasi cinematografico succedersi di visioni meravigliose, occupavano, ben più importanti della commedia rappresentata, gli intervalli tra i suoi atti. Il Baldinucci ci descrive quelli per *l'Amico Fido*, la commedia che Giovanni Bardi di Vernio compose nel 1585 per le nozze di Virginia Medici e che fu rappresentata nel Teatro Mediceo. Lo stesso teatro fu dal Buontalenti trasformato in giardino con alberi di fiori e di frutta, tra cui s'ascondevano lepri e caprioli e volavano uccelli: illusioni naturali, non più forme d'arte. E sulla scena si videro le infernali bizzarrie della città di Dite, e l'apparire della Primavera, il nascere dei fiori, e poi il corteo di Teti su un mare burrascoso il quale, dice il Baldinucci, «con l'onde tutta la scena occupava» ed altre infinite meraviglie in un succedersi variato di momento in momento. Questa labile, effimera illusione era un realizzarsi poetico di ciò che la maniera aveva pur preparato con la sua avida ricerca d'effetti e col continuo, persistente affinare un ritmo costruttivo che consente ancora a questi effetti di organizzarsi in risultato d'arte.

Era in questa legge ritmica, ora sostegno di un'illusione, l'ultimo residuo di quella forma che era stata rivelata dal Rinascimento come principio eterno d'ogni cosa creata. Ora quella rivelazione s'è esaurita: altre vie d'indagine si aprono: altre perfezioni sembrano possibili come loro ultimo risultato. A Firenze altri influssi alimenteranno l'arte figurativa. Verranno da altre regioni, da diverse civiltà. La sua civiltà, la civiltà della forma s'estingue con suprema grazia. Ma potrà ancora offrire, estremo dono, la sapienza, la profondità del suo ritmo, nel quale altri aspetti della conoscenza sensibile potranno disciplinarsi in arte. Lo raccoglierà la musica, gli darà un'anima nuova. E a Firenze, alla fine del Cinquecento, nascerà il melodramma.