

Estratto da
Arte Antica e Moderna 1964

Sansoni Firenze

numero 27

Michelangelo e il manierismo*

di PAOLA BAROCCHI

Una via per chiarire il fortunoso rapporto "Michelangelo e il manierismo" può essere quella di affrontarlo nell'accezione più concreta "i manieristi e Michelangelo", intendendo con "manieristi" gli artisti concordemente ritenuti tali, e tenendo presente, per debito confronto, il parere di contemporanei che manieristi non furono. Così facendo, le soluzioni posteriori e *a posteriori* acquisteranno, ce lo auguriamo, una più prospettica consistenza.

Gli artisti, sensibilissimi ai valori figurativi pregnanti, non furono certo sorpresi e sopraffatti dall'esempio di Michelangelo. Opere come i 'Centauri e i Lapiti' o il 'Bacco' o la 'Pietà' di San Pietro o lo stesso 'David' erano scontate allorché il Rosso e il Pontormo cominciarono a dipingere. Solo il 'Tondo Doni' o il Cartone di Cascina poterono probabilmente sollecitare uno studio o meglio una reazione¹. Lo attestano gli schizzi di Iacopo, quando animano l'originario modulo sartesco e bartolommeiano con un contorno rapidissimo, evidentemente suggerito dai sintetici schizzi giovanili del Buonarroti, e fissano in un luministico chiaroscuro le torsioni della Battaglia di Cascina per avviarle al decantato riposo della lunetta di Poggio a Caiano². La saldezza plastica delle figure michelangiolesche si annulla in ricerche liminari, le quali, come è noto, si valgono di motivi nordici, soprattutto dureriani. Lo stesso può dirsi del Rosso; basta citare le furiose 'Figlie di Ietro', col loro allucinato plasticismo cromatico, fatto di maschere e architetture fantasiose. Ad artisti così raffinati il primo Michelangelo fiorentino dovette apparire troppo assoluto, e troppo classica la sua rivoluzionaria interpretazione di motivi antichi e tradizionali.

Per la volta sistina il rapporto si fa più rischioso. Il Pontormo riesce a tradurre nella distillata poesia della 'Deposizione' di Santa Felicità persino gli studi dai

* Comunicazione tenuta nell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Bologna il 16 maggio 1964 per il Convegno di Studi Michelangioleschi ivi indetto a celebrazione del VI centenario della morte di Michelangelo.

'Nudi' e da 'Aman'³, ma il Rosso rimase « tutto stordito e stupefatto. Il che poté intervenir[gli]... nell'aria di Roma e per le stupende cose ch'egli vi vide d'architettura e scultura, e per le pitture e statue di Michelagnolo, che forse lo cavarono di sé: le quali cose fecero anco fuggire, senza lasciar loro alcuna cosa operare in Roma, Fra Bartolomeo di San Marco e Andrea del Sarto »⁴.

Intanto, dal 1516, Michelangelo era tornato a Firenze per la facciata di San Lorenzo; e la sua presenza fu avvertita dal Pontormo, quando, già prima del 1530, riprese nella 'Carità' degli Uffizi e nel 'San Girolamo' di Hannover le torsioni prospettiche del 'Tondo Doni'⁵, e quando nel 'Cristo' di Boldrone meditò un modellato delicatamente graduato, affine alle sculture della Sagrestia Nuova. Attenuate le divagazioni nordiche, Iacopo sembra ricercare in queste sue opere le complesse e sospese articolazioni del Maestro, volgendo ad una preziosa rarefazione che anticipa le pitture dai cartoni michelangioleschi di 'Venere e Amore' e del 'Noli me tangere'.

Delle molteplici affermazioni dell'ultimo Michelangelo fiorentino, che negli schizzi per il Cavaliere e nelle statue più finite della Sagrestia Nuova persegue un classicismo apparentemente osservante di una tematica eletta, ma elaborato e quasi consumato in una plastica che vibra internamente; di un Michelangelo che, intuendo il limite di siffatte ricerche, le rompe nel 'Giorno' e nel 'Crepuscolo', nonché nei disegni di Risurrezione, in superfici sempre più indefinite e più intimamente vive; di un Michelangelo, infine, che nel groviglio della 'Madonna' medicea riesce ad accordare teneramente esigenze così diverse, Iacopo Pontormo non accetta se non le affermazioni più agevoli. Gli studi della 'Leda', di 'Venere e Amore' e del 'Noli me tangere' lo inducono a sottilizzare torsioni sempre più complesse, inquadrare da simboli e da paesaggi sempre più sentimentali, le cui tenebre, anziché anticipare l'inaudita sintassi del 'Giudizio' sistino, preludono ai lambicchi civilissimi del Bronzino. Lambicchi che Iacopo, da parte sua, non maturò; già negli studi per una seconda serie di affreschi a Poggio a Caiano egli trasfigurava la struttura michelangiolesca in articolazioni fantasiose, la cui esilità tornava ad avvalersi di deformazioni nordiche e di un lievissimo sfumato leonardesco⁶. A tali esigenze il Pontormo rimase fedele sino all'ultimo, sino agli intrecci flessuosi e incorporei del 'Diluvio' e del 'Giudizio finale', dipinti nel coro di San Lorenzo.

Alle scarse incidenze michelangiolesche in campo pittorico non ne corrisposero maggiori in campo scultorio e architettonico. I 'Prigioni' dell'Accademia apparvero certo più ardui delle stesse 'Ore' della Sagrestia Nuova; più accessibile forse la 'Vittoria' scolpita per la tomba di Giulio II, la cui perpetua torsione fu tuttavia presa nella medesima accezione virtuosistica data a quelle: basta pensare ai poste-

riori gruppi di Vincenzo Danti, quali 'L'Onore che vince l'Inganno' e 'La Virtù che sottomette il Vizio'. Baccio Bandinelli, da parte sua, non poteva che consigliare simili riduzioni, fedele come era ad un classicismo archeologico e conservativo, tanto da considerare l'« Ercole » sottratto al Buonarroti una chiara rivincita sul rivale. Firenze insomma, partito definitivamente Michelangelo nel 1534, si ritraeva in certezze sempre più fragili, fino a chiudersi, dopo le pungenti eleganze del Salviati, nei programmi celebrativi del Vasari.

A Roma Michelangelo trovò, ma solo in apparenza, maggior comprensione. Il 'Giudizio finale' fu riprodotto in miniatura e castigato dal Venusti, che tradusse nella stessa atmosfera devozionale numerose composizioni del Maestro, mentre Daniele da Volterra si volgeva ad un più complesso purismo formale, nel quale esperienze toscane (dal Peruzzi e dal Rosso) riscompongono la meditatissima "unione" cromatica dell'ultimo Buonarroti per ritentare stridori cromatici, elaborate acconciature, mantelli roteanti. Ed è un fatto da non trascurare, che i contemporanei del vecchio Michelangelo guardassero al 'Giudizio' chiedendo aiuto alla volta⁷, la cui pienezza formale facilitava una lettura parziale della parete, in chiave di tenebre drammatiche e di una tematica pietosa alla Sebastiano del Piombo. Altra volta, quando il richiamo si fa più letterario, le tenebre spariscono e le suggestioni della volta si innestano, come nella 'Predica del Battista' e nel 'Battesimo di Cristo' dipinti da Iacopino del Conte nell'Oratorio di San Giovanni Decollato, su altre affatto diverse, spesso salvatesche⁸, fino alle geniali esuberanze di Pellegrino Tibaldi e ai più colti eclettismi degli ultimi decenni del secolo. Comunque, tali incidenze romane di Michelangelo non si estendono con pari dignità alla scultura e all'architettura; le 'Pietà' erano ancor più incomprensibili dei 'Prigioni' fiorentini, mentre 'Lia' e 'Rachele' della infelice tomba di San Pietro in Vincoli inducevano tutt'al più alla gamma pietistica delle pitture buonarrobiane di Marcello Venusti, e le architetture, ancora *in fieri*, non poterono avere che risonanze parziali e venate di accenti controriformistici.

Le suggestioni michelangiottesche dei manieristi non furono dunque – lo confermano le ultime ricerche – né numerose né prevalenti; un ricupero meramente filologico che parta dalle loro esperienze è destinato a ottenere – anche in una trattazione ben più ampia di questa – risultati scarsi e discordanti: alla vivace reazione dei giovani Pontormo e Rosso succedono, a Firenze, le preziose fantasticherie di Iacopo, le reazioni archeologiche del Bandinelli, le riduzioni puristiche (e aristoteliche) del Danti, e, a Roma, le traduzioni devozionali del Venusti e quelle stilisticamente più difficili ed astratte di Daniele da Volterra⁹, per approdare ad un michelangiolismo di cultura, i cui intarsi non si oppongono alle ben diverse acu-

tezze di Cecchin Salviati e solo mirano a convalidare un sempre più teorizzato "decoro". Potremmo concluderne che la multiforme esperienza di Michelangelo, nella sua dinamica assolutezza, non favoriva una adesione pacifica e profonda. Per valutare la portata della rivoluzione buonarrobiana occorre che i manieristi fossero coscienti del proprio dissenso, fossero cioè, oltre che artisti, storici.

Di qui l'importanza del Vasari, il più acuto storico manierista dell'arte italiana. L'incastellatura parabolica delle 'Vite' non ha certo agevolato la loro comprensione, soprattutto nei riguardi del Buonarroti; ma, ridimensionando il loro culmine michelangiottesco in rapporto sia con la contemporanea fama del Maestro, sia con l'unico scritto ufficiale del Vasari anteriore alle 'Vite' – la lettera al Varchi sul paragone delle arti –, si può constatare come molte iperboli vasariane rispondano a motivi correnti (sulla divinità di Michelangelo, ad esempio, facevano coro Pietro Aretino, Anton Francesco Doni, il Pontormo, il Tribolo ecc.¹⁰; sul suo assoluto primato convergevano il Billi, il Cellini, l'Anonimo Magliabechiano, il Gelli)¹¹ e come proprio nella Vita del Buonarroti esse assumano un carattere antiretorico e una nuova validità storica¹².

Michelangelo non è, per il Vasari, solo un punto di riferimento saliente, ma un incentivo, con le sue creazioni rivoluzionarie, dell'entusiasmo manieristico dello storico. La « fatica », positiva rispetto all'ingegno dell'artista e negativa rispetto alla realizzata espressione poetica, l'« ardente studio », il « giudizio dell'occhio », la « licenza » nei riguardi della natura e dell'antico, l'anatomia svincolata dalle misure erano motivi che, avvalorati o proposti dalla soggettiva esperienza buonarrobiana, incitavano il biografo a puntare sul timbro individuale del fare artistico. In tal modo dalle aspirazioni manieristiche manifestate nella lettera al Varchi, in cui descriveva le possibilità espressive della pittura nella resa fenomenica della natura e nella contraffazione della materia – « ci fa vedere [la pittura] gli spiriti e sensi nelle figure e le vivezze di quelle..., contraffà perfettamente i fiati, i fiumi, i venti, le tempeste, le piogge, i nuvoli, le grandini, le nevi, i ghiacci, i baleni, i lampi, l'oscura notte, i sereni, il lucer della luna, il lampeggiar delle stelle, il chiaro giorno, il sole e lo splendor di quello »¹³, – il Vasari giungeva alla entusiastica piramide del '50, in cui Michelangelo si determinava, con felicità storica, promotore di tutto un rinnovamento del gusto, e promotore di somma statura, in quanto capace di misurarsi coi poli del mondo premichelangiottesco: la tradizione fiorentina e l'antico. Il culmine michelangiottesco delle 'Vite' torrentiniane, culmine fiorentino e romano, veniva dunque ad imporsi come un'affermazione di forza, un'adesione critica totale, nella quale lo scrittore temprava e forgiava i suoi criteri di giudizio più autentici.

Il proemio della Vita di Michelangelo, che chiama a raccolta tutti gli aspetti

fondamentali della storia vasariana da Giotto in poi, senza ammettere giuochi retorici, aggiramenti o illustrazioni parziali; la « novità » della « mistione di membra meravigliose » del 'Bacco', la « grazia » o soggettiva bellezza spirituale della 'Pietà' di San Pietro; la « risurrezione » del 'David', la cui « licenza » viene colta al di là delle lodi quantitative (Doni, Cellini)¹⁴; la « varietà » del Cartone di Cascina, fondata non sulle categorie consuete della « quantità » e degli « affetti », ma su moti precipitosi, effetto di cause istantanee, e su scorci difficili che non prevalgono virtuosisticamente ma configurano un moto generale: ecco le prime e più imponenti riscoperte di una intuizione che, nutrita di esperienza viva, sa penetrare l'esperienza altrui, coglierne i caratteri essenziali e creativi. Né le superano, ma piuttosto le confermano su più ampia scala, le analisi della volta sistina, della Sagrestia Nuova e del 'Giudizio', che nella diversa intonazione rispettiva e nella complessa orchestrazione si pongono fra gli esempi più significativi dell'intelligenza critica del Vasari¹⁵.

Nella prima, infatti, il paragone coi predecessori e i contemporanei sistini, già tentato dall'Albertini e dal Billi¹⁶, si avvia nel dislivello tra un Michelangelo inesperto della tecnica a fresco e gli sfortunati aiuti « pratici molto » ma insoddisfatti, sì da sbalzare quasi miticamente la solitaria autonomia del Maestro, la quale d'altronde si libra e si impone come eccezionale proprio perché la « perfezione » della volta si configura e determina storicamente. L'« invenzione », ad esempio, che il biografo loda in essa non è più l'invenzione letteraria, il bel soggetto, sibbene una inventività personale, libera e capace di rinnovare la tradizione; le « attitudini » non sono più intese nell'ambito della « convenienza », ma come moti, moduli potenziati anatomicamente in guisa che la loro naturalezza esprima una « licenza » creativa; gli abbigliamenti e le « arie » sono notati non per il decoro esteriore, ma per la loro efficace coerenza stilistica; e la volta è varia di una « varietà » non più concepita come « copia », ma come ricchezza di effetti inusitati per qualità ed estensione, che le valgono il nuovo crisma della « terribilità ». Da tutto ciò la sua « novità », una novità, si badi, da inserire nel curriculum michelangiolesco, per il Vasari tutto nuovo; una novità che, anche dopo lo scoprimento del 'Giudizio', appare nei suoi caratteri culminativa, come lo era stata, in proporzioni diverse, quella del 'David' e del Cartone di Cascina.

Se il Giovio aveva accennato per primo ai mezzi espressivi della volta¹⁷, spetta al Vasari il merito di una specificazione stilistica. Egli loda senza remore rinascimentali e classicistiche non solo i 'Nudi' nella « perfezione degli scorti » e nella « stupendissima rotondità dei contorni », ma ne individua felicemente l'« agilità » e la « grazia », cioè la bellezza indipendente da ogni regola e misura, e ne avverte

l'ideale naturalismo in termini di freschezza espressiva e di mirabile ritmo compositivo. Anche a proposito delle storie della volta il Vasari ha tratti di rara felicità intuitiva, quando, ad esempio, nella 'Divisione della luce dalle tenebre' vede la maestà di Dio « che con le braccia aperte si sostiene sopra sé solo », o nella 'Creazione di Adamo' contrappone al « peso » di Dio la divina e nuova perfezione dell'uomo. Né si dimentichi che egli fu il primo ad esaminare la complessa articolazione di tutti i 'Profeti' e le 'Sibille' con letture rapide, aggressive e pienamente consapevoli dell'originalità michelangiolesca; come fu il primo a rilevare i caratteri più manieristici delle quattro composizioni angolari, di cui 'Giuditta e Oloferne' gli ispira una paradigmatica descrizione di attitudini istantanee in via di sviluppo e il 'Serpente di bronzo' gli offre una varietà orrida di cause ed effetti (« ... il piovere, il pugnere et il mordere delle serpi... Dove si vede il veleno atrocissimo far di spassimo e di paura morire infiniti, senza il legare le gambe et avvolgere a le braccia coloro che, rimasti in quell'attitudine che gli erano, non si possono muovere. Senza le bellissime teste che gridano et arrovesciate si disperano... »¹⁸).

La « novità » dell'architettura della Sagrestia Nuova si concreta, per il Vasari, nel confronto col Brunelleschi e l'antico: « E perché egli [Michelangelo] la volle fare ad imitazione della Sagrestia Vecchia che Filippo Brunelleschi aveva fatto, ma con altro ordine di ornamenti, vi fece dentro un ornamento composito nel più vario e più nuovo modo che per tempo alcuno gli antichi e i moderni maestri abbino potuto operare; perché nelle novità di sì belle cornici, capitelli e basi, porte, tabernacoli e sepolture fece assai diverso da quello che di misura, ordine e regola facevano gli uomini secondo il comune uso e secondo Vitruvio e le antichità, per non volere a quello aggiungere. La quale licenza ha dato grande animo a questi che hanno veduto il far suo, di mettersi a imitarlo, e nuove fantasie si sono vedute poi alla grottesca, più tosto che a ragione o regola, a' loro ornamenti: onde gli artefici gli hanno infinito e perpetuo obbligo, avendo egli rotti i lacci e le catene delle cose che per via d'una strada comune eglino di continuo operavano »¹⁹.

Il giudizio vasariano si svincola così – è stato più volte notato²⁰ – dagli oggettivi canoni albertiani di « proporzione », « concordanza » e « misura », e si orienta verso la soggettiva « licenza »; sì che proprio l'ornato, che all'Alberti appariva accessorio e pericoloso, viene a soddisfare nel Vasari la fondamentale esigenza di un nuovo e sontuoso decoro. L'« ordine composto » diviene perciò una riprova della capacità inventiva dei cinquecenteschi rispetto ai loro predecessori²¹, e se tale valorizzazione implica senza dubbio un gusto manieristico, basterà un confronto col Cellini, impegnato come sempre nel dimostrare il primato dell'arte propria, a provare il senso storico del Vasari. Nei suoi 'Trattati' Benvenuto si limita ad affermare:

« Questo nostro Michelagnolo quasi in tutte le sue opere si è servito di quel quarto ordine, cioè il Composito, il qual ordine si è veramente fatto da lui stesso differente da tutti gli altri degli antichi; e questo si è tanto bello, tanto comodo e tanto utile, quanto immaginar si possa al mondo: di modo che questo è stato il maggiore architetto che fussi mai, solo perché gli è stato il maggiore scultore et il maggiore pittore »²².

Alla « licenza » dell'architettura della Sagrestia Nuova corrisponde quella delle sculture, soprattutto della 'Madonna', la cui lettura vasariana si distingue nettamente dalle descrizioni generiche o letterarie dei contemporanei, non solo per la acuta differenziazione tra non-finito pratico e non-finito artistico, ma per la felice resa in crescendo del complesso modulo compositivo, dall'abbandono delle gambe accavallate, al putto imperniato e rotante, al chinarsi avvolgente della madre. Il 17 agosto 1549 il Doni scriveva al Lollo: « V'è [nella stanza dove lavora Michelangelo] una Madonna che scese di Paradiso a farsi ritrarre »²³, e nello stesso 1549 il Varchi scriveva: « Chi non vede nel Bambino della Madonna della Cappella di San Lorenzo spresse nel marmo miracolosamente quelle due comperazioni miracolose, l'una nel XXIII del Paradiso: "E come fantolin che 'n ver la mamma..." e l'altra nel XXX: "Non è fantin che si subito rua...?" »²⁴. Nella Torrentiniana il Vasari afferma: « La Nostra Donna... nella sua attitudine sedendo manda la gamba ritta addosso alla manca con posar ginocchio sopra ginocchio, et il putto, inforcando le cosce in su quella che è più alta, si storce con attitudine bellissima in verso la madre chiedendo il latte, et ella, con tenerlo con una mano e con l'altra appoggiandosi, si piega per dargliene. Ancora che non siano finite le parti sue, si conosce, nell'esser rimasta abbozzata e gradinata, nella imperfezione della bozza la perfezione dell'opera »²⁵.

Un simile dislivello interpretativo tra il biografo e gli scrittori contemporanei si accentua a proposito del 'Giudizio', che, scoperto il 31 ottobre 1541, turbò in certo senso la stessa ammirazione della volta sistina. Ne sorsero infatti censure puristiche e teologiche, che giunsero sino a configurarsi in rigide poetiche michelangiolesche e che costituiscono una delle prospettive storiografiche più importanti non solo per la comprensione della cappella e di tutto il curriculum buonarroiano, ma per una approfondita indagine del nostro Cinquecento. Fu Pietro Aretino a dare a simili censure iconografiche e contenutistiche un suggello definitivo. Nella famosa lettera diffamatoria, inviata a Michelangelo nel novembre 1545²⁶, egli attribuisce acutamente le improprietà del Buonarroto al suo formalismo: « Adunque quel Michelangelo stupendo in la fama, quel Michelangelo notabile in la prudentia, quel Michelagnolo ammirando ha voluto mostrare a le genti non meno impietà di irreligione che per-

fettion di pittura? ». Gli eccessi michelangioleschi vengono perciò contrapposti alla « grata bellezza » di Raffaello, e la stessa « divinità » del genio buonarroiano, la sua ritrosia al consorzio degli uomini sono risolte quasi in una ostentazione degna degli stessi errori del 'Giudizio': « È possibile che voi, che per esser divino non degniate il consorzio degli huomini, habiate ciò fatto nel maggior tempio di Dio? ».

In sostanza l'Aretino accusa Michelangelo in nome della "convenienza" della invenzione, che a lui si configura solo come invenzione letteraria ed esige generi incontaminabili. « In un bagno delizioso – egli infatti conclude, – non in un choro supremo si conveniva il far vostro. Onde saria men vizio che voi non credeste, che, in tal modo credendo, iscemare la credenza in altrui. Ma sino a qui la eccellenza di sì temerarie maraviglie non rimane impunita, perché il miracolo di loro istesse è morte de la vostra laude. Sì che risuscitatile il nome col far di fiamme di fuoco le vergogne de i dannati, et quelle de' beati di raggi di sole, o imitate la modestia fiorentina, la quale sotto alcune foglie auree sotterra quelle del suo bel colosso, et pure è posto in piazza publica et non in luogo sacro ».

Considerazioni di tal natura esulano dalla Torrentiniana. Anzi, tra gli antefatti dell'opera il Vasari pone l'episodio di Minosse, in cui l'artista avrebbe raffigurato Biagio da Cesena, perché – si noti la motivazione – « usò prosunzione et entrovvi... e biasimolla per li tanti ignudi »²⁷. Indipendentemente da una possibile allusione alle censure dell'Aretino, il punto di vista del biografo risulta ben netto. E la convenzionale citazione dantesca « morti gli morti e 'vivi parean vivi » (già usata dal Varchi per la 'Pietà' di San Pietro)²⁸, con cui la descrizione vera e propria comincia, vuole qui evocare ad un tempo un clima di « miserie e allegrezze » ed una particolare forza espressiva che s'impone non solo, come la volta, agli affreschi quattrocenteschi, ma alla volta medesima: « Onde, scoperto questo Giudizio, mostrò non solo essere vincitore de' primi artefici che lavorato vi avevano, ma ancora nella volta, ch'egli tanto celebrata avea fatta, volse vincere sé stesso; et in quella di gran lunga passatosi, superò sé medesimo »²⁹.

Si tratta, è innegabile, di un'iperbole, ma quanto diversa semanticamente da quelle affatto retoriche dei contemporanei. Si rilegga la lettera del 15 settembre 1537 dell'Aretino: « Io penso che con il Fine de l'universo, che al presente dipignete, pensate di superare il Principio del mondo, che già dipigneste, acciò che le vostre pitture, vinte dalle pitture istesse, vi diano il triompho di voi medesimo »³⁰. Una iperbole, quella del Vasari, che, strettamente connessa alla qualità espressiva del 'Giudizio', sembra distinguere efficacemente tra la « novità di invenzioni e di attitudini », tra i « modi nuovi d'aria e terribilità di cose varie dipinte » da lui lodati nella volta, e il più intenso « terrore » dell'ultimo

affresco. La distinzione non esclude, naturalmente, una preferenza del biografo, testimoniata anche da una lettera del Pitti (« Io hebbi una vostra che diceva ch'ero ingoffito a Napoli, perché a Roma mi era piaciuto più la volta che la facciata »)³¹, ma sarebbe errato far coincidere l'ipertrofia dell'elogio col risultato di una comparazione valutativa in assoluto.

Già con queste affermazioni il Vasari supera nettamente non solo le riserve dell'Aretino, ma anche le lodi dei michelangioleschi, la cui ammirazione contenutistica (si ricordino il Martelli³², il Porrino³³ e il Doni)³⁴ o tecnicistica per il 'Giudizio' (si ricordino il Tramezino³⁵ e il Biondo)³⁶ egli traduce ancora una volta in termini stilistici. La sua descrizione dell'affresco ne delinea dapprima la concezione e l'intonazione complessiva: la « difficoltà » delle attitudini degli angeli nelle lunette, la « faccia orribile e fiera del Cristo maledicente », il timore della Madonna « che ristrettasi nel manto ode e vede tanta ruina », la « infinità » delle figure, l'allegrezza degli incontri tra i beati, la « terribilità » dei visi degli angeli con le trombe, la bellezza degli scorci nel duello tra i diavoli e i risorti, l'invenzione della risurrezione della carne e dei beati che aiutano i risorgenti, infine la ricreazione del dantesco Caronte. Subito dopo, quelle strutture vengono determinate nella qualità del mezzo figurativo. Non per nulla il Vasari passa a sottolineare la « varietà » delle invenzioni in un clima espressivo particolarmente accentuato (« que' diavoli mostri veramente di Inferno ») e, che è più importante, parla di « unione cromatica », cioè di una particolare « discordanza di colori diversi accordati insieme » per cui « gli scorti paiono di rilievo », ma con la « morbidezza » e « finezza » delle parti. Si riconsideri la « varietà » della volta; apparirà evidente che il biografo validamente distingue tra la « stupendissima rotondità dei contorni, che hanno in sé grazia e sveltezza » di quelle figure e gli « strani e diversi gesti de' giovani, vecchi, maschi, femmine del Giudizio, nei quali a chi non sa mostra il terrore dell'arte ». La freschezza, la novità, l'agilità della volta risultano del tutto estranee al meditato linguaggio dell'artista maturo, il cui plasticismo tormentato e diffuso si esprime in una gamma cromatica più unitaria.

Anche Giorgio insiste sulla « convenienza » delle figure, ma si tratta di una convenienza tutta interiore: « E nel vero la moltitudine delle figure, la terribilità e grandezza dell'opera... è ... piena di tutti i possibili umani affetti... avendogli tutti maravigliosamente espressi ». Una « convenienza » che scaturisce dalla particolare natura del Maestro, di cui il Vasari, già nel proemio della Vita, ha lodato la « vera filosofia morale », cioè una singolare rispondenza tra il conoscere e l'agire, e la cui « cognizione » egli ravvisa anche nel « decoro sì d'aria,

sì d'attitudini e sì d'ogni naturale circostanza » di quest'opera: « Cosa che, se bene è maravigliosa e grande, non è stata impossibile a questo uomo, per essere stato sempre accorto e savio et aver visto uomini assai et acquistato quella cognizione con la pratica del mondo, che fanno i filosofi con la speculazione e per gli scritti »³⁷. È chiaro che il Vasari dissente profondamente dall'Aretino; ciò che questi ritiene virtuosismo è per lui un nuovo modo espressivo, complesso e cosciente, la cui alta originalità non può esser valutata con canoni estrinseci e la cui importanza storica non può venire ignorata.

Eppure, difese così aperte ed energiche delle « novità » buonarrotoiane non ebbero un'eco adeguata in senso manieristico, anche se la Vita torrentiniana fu certo uno stimolo e per gli scritti sul Maestro e per la trattatistica d'arte in genere. Il Condivi, si sa, pur non menzionando il Vasari, motiva la propria Vita di Michelangelo col timore di un plagio e con l'accusa che la biografia del Maestro è stata esposta falsamente e frammentariamente; ma le sue notizie sulla discendenza dei Buonarroti dai Canossa, sulle prime esperienze dell'artista, sulle prime opere fiorentine, sui rapporti con Piero de' Medici e la fuga a Bologna nel 1494, sulle statue dell'Arca di San Domenico, sul 'San Giovannino' e il 'Cupido', sul soggiorno romano presso il Cardinale di San Giorgio, sul 'Cupido' Galli e il 'Bacco', sul marmo del 'David' e la 'Madonna' di Bruges, e soprattutto sulle intricate vicende della tomba di Giulio II e sulla vita e i costumi del Maestro (le sue amicizie, i suoi discepoli ecc.), sono tutte precisazioni, diciamo così, oggettive nei confronti della Torrentiniana, per cui lo Schlosser a ragione notava: « Il Condivi non può staccarsi dal contenuto e parla della forma solo balbettando e con frasi fatte imparate a scuola »³⁸.

Probabilmente il Vasari aveva esposto falsamente e frammentariamente la vita di Michelangelo non soltanto in senso documentario. Il dissidio tra il Buonarroti e la Torrentiniana era più profondo, nascendo dal fatto che l'artista non poteva accettare il mito di sé stesso, quando questo andava a scapito della propria « fatica » di operare e di vivere. Una lettera di Michelangelo al biografo del 1° luglio 1550, cioè di poco posteriore al sonetto michelangiolesco in lode delle 'Vite', sembra appunto distinguere, con bonaria ironia, tra la storia dei morti e quella dei vivi, tra il mito che imbalsama i vivi e la loro travagliata realtà: « Io non mi maraviglio, sendo voi risuciatore d'uomini morti, che voi allunghiate la vita a' vivi, ovvero che i mal vivi furiate per infinito tempo alla morte »³⁹; e tale contrasto fra l'esperienza relatività dell'artefice e la giudicante absolutezza dello storico risulta ancor più palese dalle affannate lettere del Buonarroti agli amici nelle tormentose trattative per la tomba di Giulio II. Ovviamente il Condivi non

poteva afferrare i termini di un conflitto che andava oltre la "verità", in quanto sottendeva punti di vista diversi. Le sue correzioni al Vasari si risolvono in senso meramente documentario, mirando a scagionare la condotta di Michelangelo nei confronti degli eredi Della Rovere e a difenderne la moralità contro le censure di un Aretino, piuttosto che qualificarne storicamente la personalità artistica.

La Torrentiniana non suscitò la sola reazione del Condivi; quella antimichelangiolesca e in certo senso antimanieristica del Dolce è certo, dal nostro punto di vista, più rilevante. A Venezia il Dolce elabora le censure dell'Aretino al 'Giudizio' in un sistema i cui capi di accusa sono chiaramente antivasariani⁴⁰. Oltre che immorale, oltre che perfetto di una perfezione unilaterale e monotona (« chi vede una sola figura di Michelagnolo le vede tutte »), il 'Giudizio' è incomprendibile. Evidentemente la « cognizione » degna di un filosofo, lodata dal Vasari, urta profondamente il gusto e le cognizioni convenzionali del trattatista veneto, che giunge a rilevare « alcune cose ridicole », in sede teologica, dell'affresco. La perfezione del 'Giudizio' è quindi un virtuosismo licenzioso, che non può edificare con la mera qualità poetica gli animi dei riguardanti, come pretendeva il Vasari ironizzando gli scrupoli di Biagio da Cesena. Né vale l'argomento che gli occhi sani non si scandalizzano, quando fanno riconoscere « il buon giudizio del pittore, il quale tiene, de' santi e sante, che sono celesti e tanto più belle della natura mortale, quanto avanza il cielo la terrena bellezza delle opere nostre »; argomento che, stilistico nelle 'Vite' e diretto ad affermare l'autonomia dell'arte, il Dolce mostra di non intendere come tale, anzi riduce in termini moralistici, quando pone in bocca all'interlocutore toscano la facile obiezione delle licenziose stampe raffaellesche e induce l'interlocutore "veneziano" ad appellarsi alla distinzione dei generi, sull'autorità della raccolta priapea. Né basta: avviando a cose ridicole e moralmente corruttrici i sensi profondi che il Vasari ben colse nel 'Giudizio', il Dolce si rivela di molto inferiore alla geniale malignità dell'Aretino, che, pur individuando e colpendo, col metro di un ottuso conformismo, i punti vulnerabili della creazione michelangiolesca, ne comprendeva e ammirava al tempo stesso l'importanza eccezionale. Nelle mani del trattatista, che tutto livella su un decoro generico, perfino il disegno del Buonarroti, fondamento, secondo il Vasari, della sua triplice attività figurativa, scade a volgare anatomia, non meno insolente che monotona, a confronto della quale eccelle la « venustà » varia e dilettevole dell'Urbinate; come, di contro alla solitudine di Michelangelo, alle sue scomode difficoltà di vita e di stile, relegate – con un procedimento poi ripreso dai puristi fautori della pittura – nel campo indifferente

della scultura, si erge il costume principesco e cortigiano del Sanzio a impersonare l'artista ideale già vagheggiato dal Pino.

Il mito michelangiolesco del Vasari veniva ad allinearsi, in tal modo, agli eccessi stilistici dell'artista e sembrava dettato dalla « affezione » dei Toscani. La riscossa lagunare puntava su un conservatorismo che ben si sposava alle nuove esigenze morali. E tuttavia il raffaellismo inalberato a difesa degli assalti michelangioleschi apriva una strada più lunga degli scrupoli controriformistici, una strada ripresa più tardi con la "misura" dei classicisti italiani e stranieri del Sei e Settecento⁴¹.

Intanto le censure stilistiche e morali dell'Aretino e del Dolce trovarono nel Gilio una consacrazione teologica⁴². Michelangelo, avverso sempre ad ogni regola esterna all'esperienza dell'individuo, non poteva non divenire la pietra di paragone degli « abusi » e degli « errori » lamentati dall'ecclesiastico fabrianese nelle opere degli artisti contemporanei. Soprattutto lo sconcertante 'Giudizio' appariva esempio di una perizia artistica che minacciava di rompere pericolosamente la tradizione. Al Gilio, impartecipe delle diatribe stilistiche, non interessava più contrapporre a Michelangelo Raffaello: il suo moralismo lo spingeva a preferire l'ingenuità goffa dei primitivi alla bravura malfida dei cinquecenteschi. Sono, questi, spunti che tengono certamente conto della posizione antibuonarrotiana e antivasariana dei classicisti, ma la loro accezione contenutistica, e precisamente teologica, sembra addirittura rinnegare la storia figurativa contemporanea, riducendo l'arte ad "artificio" e conferendole un ufficio subordinato.

Alla rigorosa riprova della verità biblica Michelangelo risulta, come pittore « storico », inadeguato sia nella Cappella Sistina che nella Paolina, e persino la fama della sua perizia, per l'attrazione che esercita sugli imitatori, costituisce un'aggravante. Condanna, certo, non stilistica, ma che necessariamente involge le lodi stilistiche del Vasari, e pur quelle del Condivi, per il fatto stesso della loro absolutezza e indistinzione; sì che talvolta il dissenso del Gilio si concreta in implicite risposte ai due biografi. Ed anche gli interlocutori tentativi di assolvere la fantasia michelangiolesca mediante il cavillo teologico (a proposito, ad esempio, del valore da assegnare alla destra o alla sinistra di Cristo) si risolvono in un modo retorico di sottolineare gli errori del pittore, pregiudiziale a tutti quello di ignorare che « la teologia e la poesia si sono de diretto contrarie ».

I Fiorentini non condivisero simili preoccupazioni. La Torrentiniana e la 'Vita' del Condivi servirono ad essi per celebrare solennemente le esequie di Michelangelo in San Lorenzo, la basilica più prossima alle architetture della Sagrestia Nuova e della Libreria Laurenziana e al tempo stesso la più legata alla fami-

glia medica. Nelle pitture del catafalco, concepite come manifesti commemorativi della lunga carriera del Buonarroti, gli Accademici del Disegno cercarono di glorificare, con Michelangelo, Firenze e il principato mediceo. In certo qual modo le preoccupazioni contenutistiche dei controriformisti si traducevano, nella Toscana ormai scaduta a provincia dell'arte italiana, in una rivalutazione cortigiana della tradizione, che, evidente nei cicli pittorici di Palazzo Vecchio, si affermava anche nella solenne intonazione delle 'Esequie', pubblicate dai Giunti nel 1564⁴³, e nella eloquente 'Orazione funerale' del Varchi.

Di siffatti problemi non fu partecipe lo scultore Vincenzio Danti, la cui singolare esperienza rimane isolata⁴⁴. Nel primo ed unico libro del suo trattato, pubblicato nel '67, egli condivide l'entusiasmo michelangiolesco delle 'Vite' del '50 e non si preoccupa delle critiche antibuonarrotiane, siano esse classicistiche o controriformistiche. Per lui Michelangelo impersona un ideale razionale, in quanto che la « licenza » o « misura intellettuale » (cioè non matematica) del Buonarroti si configura in una « vera regola » basata sull'ordine universale aristotelico. L'anticanonismo del Danti mira così ad un nuovo canonismo ed egli è un michelangiolista davvero eccezionale, attribuendo al Maestro una concezione spesso empirica e sempre ottimistica, comunque estranea al travagliato ed inquieto soggettivismo di lui. Di fronte alle polemiche del Dolce e del Vasari il perugino riesce ad isolarsi in un calmo empireo, puristico come le sue sculture, che prelude alle astrazioni accademiche della fine del secolo, quelle soprattutto di un Lomazzo e di uno Zuccari.

La dimensione storica del rivoluzionario Michelangelo era comunque ormai imponente e multiforme; lo stesso Vasari, pur essendone il maggiore responsabile, dovette tenerne conto pubblicando la seconda redazione delle 'Vite'. Nel 1568 Giorgio non solo polemizza col Condivi e si aggiorna sulle sue notizie, ma risponde alle riserve classicistiche e controriformistiche. Reagendo al livellamento di ogni poetica, egli lo avverte e cerca di superare in seno alla stessa problematica buonarrotiana, viziata da un michelangiolismo troppo stretto. Mentre infatti nel '50 il biografo lodava gli effetti dell'influsso di Michelangelo sulle opere di Raffaello (« Per le cose vedute di Michelagnolo migliorò et ingrandì fuor di modo la maniera e diedele più maestà »)⁴⁵, nel '68 ammira la capacità assimilatrice dell'Urbinate come forza creativa tanto valida da non soggiacere, in un primo tempo, nemmeno alle lusinghe e ai pericoli del Buonarroti (« E se Raffaello si fusse in questa sua detta maniera fermato, né avesse cercato di aggrandirla e variarla per mostrare che egli intendeva gl'ignudi così bene come Michelagnolo, non si sarebbe tolto parte di quel buon nome che acquistato si aveva »)⁴⁶.

Evidentemente la « terribilità » del Buonarroti non aveva per lo storico aretino il valore esclusivo che il Dolce le imputava.

Nella Giuntina lo storico dimostra che la pretesa unilateralità del linguaggio buonarrotiano non implica una incapacità, ma piuttosto una scelta e un impegno creativo assoluti, e si adopra a sanare la scissione tra bravura tecnica e capacità espressiva, che l'Aretino e il Dolce erano venuti aprendo in quel linguaggio in nome dei canoni raffaelleschi. Il 'Giudizio' non è solo « difficoltà » e « copia » di attitudini, ma attua una propria inconfondibile gamma stilistica, perfettamente intonata al tormento del Maestro. « Attendendo a questo fin solo, ha lassato da parte le vaghezze de' colori, i capricci e le nuove fantasie di certe minuzie e delicatezze che da molti altri pittori non sono interamente, e forse non senza qualche ragione, state neglette. Onde qualcuno, non tanto fondato nel disegno, ha cercato con la varietà di tinte et ombre di colori e con bizzarre, varie e nuove invenzioni, et in somma con questa altra via, farsi luogo fra i primi maestri. Ma Michelagnolo, stando saldo sempre nella profondità dell'arte, ha mostro a quegli che sanno assai, [come] dovevano arrivare al perfetto »⁴⁷. L'intenzione di rispondere al Dolce è qui ben evidente: il 'Giudizio' non può essere esaminato dall'esterno, secondo una poetica estranea al suo artefice; i mezzi figurativi possono essere vari, ma decisiva è la qualità dell'opera nella sua autonomia e intensità.

Tali conclusioni respingevano, ovviamente, anche le censure controriformistiche. Lo possono confermare, se ve ne fosse bisogno, le varianti della Giuntina, a proposito degli affreschi della Cappella Paolina. Il Gilio, verificando i propri postulati teologici sulla 'Conversione di Saulo' e sulla 'Crocifissione di Pietro', aveva criticato nella prima la carenza di maestà del Salvatore, gli angeli nudi e senz'ali, l'eterodossa vecchiaia di San Paolo, e nella seconda i cavalli senza briglia come quelli di Prassitele, San Pietro crocifisso senza chiodi⁴⁸. Il Vasari del '68 loda appunto nella prima « i bellissimi moti di angeli ignudi », lo stordimento e lo spavento dell'apostolo, la varietà delle attitudini delle figure, il ruolo preminente del cavallo, nella seconda « molte considerazioni notabili e belle », e in entrambe le composizioni contrappone ai canoni naturalistici dei raffaelleschi una inventività personale, non perciò priva di rigorosa coerenza⁴⁹.

Rivedendo la Torrentiniana il Vasari rimane dunque fedele alla propria visione storica delle « novità » michelangiolesche, confermate dalle ultime opere romane (il San Pietro, ad esempio, ridotto « a minor forma ma sì bene a maggiore grandezza »⁵⁰, il non-finito della 'Pietà' fiorentina come coscienza dell'« errore », nella consapevolezza dei propri limiti soggettivi e nel continuo impegno di superarli)⁵¹; ma quegli spunti di michelangiolismo provinciale, cui abbiamo

accennato a proposito delle esequie fiorentine, non mancarono di influire sul fervente cortigiano. Superato il confine cronologico della Torrentiniana e del Condivi, nella Vita michelangiolesca del 1568 il Vasari si abbandona ad un limitante autobiografismo. Il critico che, trattando le singole opere, ha compreso il valore dell'ultimo linguaggio pittorico del Buonarroti e l'importanza delle sue ultime sculture non-finite, in sede biografica e psicologica, sviato dalle preoccupazioni cortigiane e soggettive, riduce l'intima storia michelangiolesca a cronaca di palazzo, per la soddisfazione di contrapporre al purgatorio curiale il paradiso mediceo. Il mito del '50 rischiava dunque di ridursi a dimensioni ben modeste. Da gloria universale Michelangelo diveniva una gloria municipale, che il Vasari cercò invano di assicurare alla ormai declinante cultura fiorentina e, non riuscendovi, se ne valse come *imprimatur* per le nuove imprese medicee, le quali erano, come si sa, in gran parte vasariane⁵².

L'abbandono dell'assolutezza della Torrentiniana corrisponde dunque ad un profondo mutamento dell'intero clima artistico italiano, per cui il Vasari, se riesce ad assimilare o a correggere il Condivi e ad opporsi ai canoni delle poetiche raffaellesche e tridentine, non può sottrarsi alla crescente angustia dell'orizzonte mediceo.

Tutto ciò doveva fatalmente pesare non solo sulla fortuna di Michelangelo, ma su quella del Manierismo, a lui strettamente connesso. Placate nell'eclettismo degli ultimi decenni del secolo (Lomazzo, Armenini) le censure classicistiche e quelle controriformistiche, la successiva fortuna di Raffaello doveva rinnovare gli attacchi a Michelangelo e al Vasari, rifiutando ogni connessione tra l'Urbinate e il Buonarroti (Bellori). Alle accuse di eccesso e di monotonia espressiva mosse a Michelangelo si alleò in tal modo, contro il suo primo biografo, la taccia di toscanista, e da tali spunti antimichelangioleschi e antivasariani nacque la condanna del Manierismo come cieco michelangioloismo. Si rileggano il Bellori⁵³, il Malvasia e persino il Lanzi⁵⁴: apparirà evidente che la responsabilità degli abusi michelangioleschi non è imputata al solo Buonarroti, ma anche alla fama di cui egli godette grazie soprattutto all'esaltazione vasariana e alla gracilità, incomprendimento e leggerezza dei seguaci, tra i quali ricompare lo stesso Vasari (Lanzi).

Il "michelangioloismo" divenne così una formula che investiva buona parte del Cinquecento (Lanzi, Moreni, Stendhal, Rasori)⁵⁵; le licenze del suo promotore, se furono ammirate dai cultori del sublime (Reynolds, Fuseli, Goethe), più spesso scandalizzarono gli studiosi di tendenza neoclassica (Milizia, D'Agincourt, Quatremère de Quincy) e neorinascimentale (Geymüller, Reymond, Justi). Le loro riserve contenevano tuttavia il riconoscimento, nelle opere di Michelangelo, di nuovi

mezzi espressivi, i cui rapporti costituirono il principale oggetto degli studiosi particolarmente attenti alla evoluzione delle forme stilistiche, a partire dal Burckhardt. Michelangelo apparve dunque il tramite dal Rinascimento al Barocco (Wölfflin), e soprattutto la Sagrestia Nuova e il 'Giudizio finale' sollecitarono famose analisi sintattiche. Le riconosciute novità michelangiolesche erano ora quasi teorizzate nelle loro caratteristiche formali (dinamica architettonica in funzione plastica; unità compositiva piena di immani tensioni) e, così facendo, si veniva a puntare irrimediabilmente su affermazioni chiave, dimenticando troppo spesso la complicata e multivoca parabola michelangiolesca⁵⁶. Oppure la si scindeva in fasi classiche e anticlassiche, individuando queste ultime nelle opere mature. Il 'Bacco', il 'David', il 'Tondo Doni' apparivano, ad esempio, al Friedlaender del tutto privi dei regolamentari allungamenti manieristici⁵⁷. Gli stessi presunti stilemi del Manierismo divenivano dunque un ostacolo ad una più coerente chiarificazione storica, possibile solo quando si puntasse più decisamente sull'artista.

Intanto Michelangelo diveniva il polo anticlassico dell'arte cinquecentesca, un polo magnetico e insieme respingente proprio per le sue eccezionali qualità. Giuliano Briganti già nel suo primo studio sul Manierismo, accennando al complesso gioco di reazioni causato dal Buonarroti e da Raffaello, polarizzava il suo discorso michelangiolesco su una « visione solitaria e rischiosa », su una « ansietà dell'inconciliabile », su una « tormentata e ansiosa moralità », concludendo: « Se fu dunque da Michelangelo, e quasi esclusivamente da lui, ad attingere l'espressione del Manierismo, ciò accadde perché il sentimento irrequieto e vagante di quegli artisti s'era subito rivolto, senza esitazione, al mondo che egli aveva creato. D'altra parte, il ritrovare nei primi manieristi un sentimento così mobile e vivo è fatto sufficiente per riscattarli da un'indicazione di semplice michelangioloismo, cioè dall'accusa di essere corsivi e superficiali imitatori dei procedimenti stilistici di quell'artista. È certo... che le intenzioni di Michelangelo erano tali che mai avrebbero potuto costituire la comune atmosfera di una unitaria corrente di cultura artistica »⁵⁸.

Superata l'ambiguità di "Manierismo" e "michelangioloismo", il rapporto tra Michelangelo e i manieristi veniva a riproporsi più concretamente; occorreva cioè, appurata la piena validità e indipendenza di questi, intenderne lo stesso dissenso in un panorama storico più convincente. Recentemente lo si è tentato mutando la voce "Manierismo" in "maniera", cioè "maniera moderna", che è appunto un riproporre il rapporto con Michelangelo in termini più lati.

« Se un carattere di unità distingue la storia della "maniera" - scrive il Bri-

ganti nel 1961 –⁵⁹ forse in maggior misura di quella di altri periodi della vicenda figurativa italiana, ciò è dovuto al fatto che essa è storia di ben determinati e individuabili modi di stile, direi anche di formule, clausole, risoluzioni, che si trasmettono, sia pure variandosi e illanguidendosi, per circa un secolo e riflettono ben determinati atteggiamenti mentali e sentimentali che han dato loro il primo avvio. E non v'è dubbio altresì che gli uni come gli altri siano legati alla persona di Michelangelo. E dopo tutto soltanto una sorta di tabù culturale quello che impone ancora qualche indugio, quasi una inconfessata reticenza, nel farci fare un passo che nulla, nella sostanza, sembra impedire: includere cioè Michelangelo e tutto Michelangelo nella storia della "maniera", a rischio di privare il Rinascimento di uno dei suoi massimi eroi. Non si tratta di un semplice cambio di etichetta che sostituisca quella dell'astrazione "manierismo" a quella dell'astrazione "rinascimento", ma della necessità di riconoscere, partendo dai fatti, come tutto il lungo percorso della sua arte sia intrecciato indissolubilmente alla storia della "maniera". La coscienza dell'originalità espressiva michelangiotesca, dell'altezza del suo spirito, il concedere quanto si voglia alla nozione, che è ormai patrimonio popolare della nostra cultura, di quella drammatica potenza, non deve indurci a sacrificare la logica al mito. Un simile passo non può togliere nulla alla grandezza di una delle figure più alte dell'arte italiana, ma ci aiuterà invece a modificare quel ritratto tradizionale, e in fondo non ancora del tutto esautorato, di un manierismo senza intima originalità, manierato riflesso del pieno Rinascimento. Si seguirà invece un percorso coerente nell'individuare le origini della "maniera", risalendo sino alle origini stesse della formazione di Michelangelo, fino cioè a quella luminosa stagione della Firenze rinascimentale negli ultimi anni di Lorenzo ».

La proposta, autorevolmente suggerita anche da precedenti spunti di Roberto Longhi⁶⁰, concorda col proemio vasariano alla terza età, in cui lo storico definisce non solo la « maniera moderna », ma la responsabilità di Michelangelo rispetto ad essa. « Non sarà certo fuori di proposito... discorrer succintamente donde sia nato quel vero buono che, superato il secolo antico, fa il moderno sì glorioso... Sebbene i secondi [i quattrocenteschi] agomentarono grandemente a queste arti..., elle non erano però tanto perfette che elle finissero di aggiugnere all'intero della perfezione, mancandoci ancora nella regola una licenza che, non essendo di regola, fusse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine, il quale aveva bisogno di una invenzione copiosa di tutte le cose e d'una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quell'ordine con più ornamento. Nelle misure mancava un retto giudizio, che, senza che le figure fussino misurate, avessero in quelle grandezze ch'elle eran fatte una grazia

che eccedesse la misura. Nel disegno non v'erano gli estremi del fine suo; perché, sebbene e' facevano un braccio tondo ed una gamba diritta, non era ricerca con muscoli, con quella facilità graziosa e dolce che apparisce fra' l'vedi e non vedi, come fanno la carne e le cose vive; ma elle erano crude e scorticate, che faceva difficoltà agli occhi e durezza nella maniera... Vi mancavano ancora la copia de' belli abiti, la varietà di tante bizzarrie, la vaghezza de' colori, la università ne' casamenti e la lontananza e varietà ne' paesi »⁶¹.

E il « vero buono » i cinquecenteschi lo trovarono, secondo il Vasari, « nel veder cavar fuori di terra certe anticaglie citate da Plinio delle più famose: il Lacoonte, l'Ercole ed il Torso grosso di Belvedere; così la Venere, la Cleopatra, lo Apollo ed infinite altre, le quali nella lor dolcezza e nelle lor asprezze, con termini carnosì e cavati dalle maggior bellezze del vivo, con certi atti che non in tutto si storcono, ma si vanno in certe parti movendo e si mostrano con una graziosissima grazia, e' furono cagione di levar via una certa maniera secca e cruda e tagliente... ». Leonardo da parte sua, « dando principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamare la moderna, oltre la gagliardezza e bravezza del disegno, ed oltre il contraffare sottilissimamente tutte le minuzie della natura, così a punto come elle sono, con buona regola, miglior ordine, retta misura, disegno perfetto e grazia divina, abbondantissimo di copie e profondissimo di arte, dette veramente alle sue figure il moto ed il fiato ». Giorgione d'altra parte « sfumò le sue pitture e dette una terribil movenzia alle sue cose per una certa oscurità di ombre bene intese »; Fra Bartolommeo « diede alle sue pitture forza, rilievo, dolcezza e grazia ne' colori », e Raffaello, « studiando le fatiche de' maestri vecchi e quelle de' moderni, prese da tutti il meglio e, fattone raccolta, arricchì l'arte della pittura di quella intera perfezione che ebbero anticamente le figure di Apelle e di Zeusi, e più, se si potesse dire, o mostrare l'opere di quelli a questo paragone ». Andrea del Sarto fu « dolce di colorito », Correggio dipinse i capelli « d'una piumosità morbidi, che si scorgevano le fila nella facilità del farli, che parevano d'oro e più belli che i vivi », e Francesco Mazzola « occhi che veggono vivacissimamente » e persino « il batter de' polsi ». « Ma quello che fra i morti e' vivi porta la palma e trascende e ricuopre tutti, è il divino Michelagnolo Buonarroto, il qual non solo tiene il principato di una di queste arti, ma di tutte tre insieme. Costui supera e vince non solamente tutti costoro c'hanno quasi che vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi che sì lodatamente fuor d'ogni dubbio la superarono; ed unico si trionfa di quegli, di questi e di lei, non immaginandosi appena, quella, cosa alcuna sì strana e tanto difficile, ch'egli con la virtù del

divinissimo ingegno suo, mediante l'industria, il disegno, l'arte, il giudizio e la grazia, di gran lunga non la trapassi »⁶².

La sorprendente corrispondenza tra i risultati più recenti degli studi manieristici e le 'Vite' vasariane implica da parte nostra una lettura storica che valuti nella giusta misura le iperboli di Giorgio e, d'altra parte, il lungo travaglio critico nato dal mito della Torrentiniana e poi nutrito dalle dispute tra michelangelo-schi e raffaelleschi, tra romantici, classicisti e rinascimentalisti. Tornati così al punto di partenza, il dissenso degli artisti e l'entusiasmo del primo storico manierista ci indurranno del pari ad approfondire le infinite "novità" classiche e anti-classiche del cammino michelangelesco e a ravvisare in esse gli stimoli alle soluzioni più diverse.

È anche questo un modo per riavvicinare Michelangelo; un modo che per lo meno mette in guardia contro le arbitrarie analogie fiorite nelle manifestazioni di questo stesso Centenario.

¹ Cfr. R. Longhi, *Comprimarij spagnoli della maniera italiana*, "Paragone", 1953, n. 43, pp. 4s.; G. Briganti, *La maniera italiana*, Roma-Dresda 1961, pp. 19s.

² Cfr. L. Marcucci, in *Mostra del Pontormo e del primo manierismo fiorentino*, Firenze 1956, pp. 64 ss.

³ Cfr. ancora Marcucci, *op. cit.*, pp. 69, 81 ss.

⁴ *Le opere di Giorgio Vasari*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze 1878-85, V, pp. 161 s. Da qui in avanti rinvieremo alla stessa edizione semplicemente con la sigla Vasari-Milanesi, seguita dall'indicazione del volume e della pagina.

⁵ Cfr. L. Berti, in *Mostra del Pontormo*, cit., pp. 32 s.

⁶ Cfr. ancora Marcucci, *op. cit.*, pp. 99 ss.

⁷ Cfr. Briganti, *op. cit.*, pp. 48 s.

⁸ Cfr. Briganti, l. c.

⁹ Cfr. Briganti, *op. cit.*, pp. 49 s.

¹⁰ Cfr. le lettere a Michelangelo di Pietro Aretino del 15.IX.1537 (in *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da S. Ticozzi*, Milano 1822-25, III, pp. 86 s.) e di A.F. Doni del 12.I.1543 (in *Tre libri di lettere del Doni*, Venezia 1552, p. 6); e le lettere a Benedetto Varchi del Pontormo e del Tribolo (in *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, I, Bari 1960, pp. 67 ss., 78 ss., 380 ss.).

¹¹ *Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, a cura di C. Frey, Berlin 1892, p. 52; B. Cellini, *Due Trattati: uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria; l'altro in materia dell'arte della scultura, dove si veggono infiniti segreti nel lavorar le figure di marmo e nel gettarle di bronzo*, Firenze 1568, ediz. a cura di C. Milanesi, Firenze 1857, pp. 223 s.; *Il Codice Magliabechiano cl. XVII 17 contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo Fiorentino*, in C. Frey, *Le Vite di Michelangelo Buonarroti*, Berlin 1887, p. 289; *Venti Vite d'Artisti di Giovanni Battista Gelli*, pubblicate da G. Mancini, 'Archivio Storico Italiano', XVII, 1896, p. 36.

¹² Su questi e i seguenti problemi vasariani e michelangeleschi cfr. più ampiamente G. Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da P. Barocchi, Milano-Napoli, 1962, I, pp. XI ss., e *passim*.

¹³ Cfr. *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., I, pp. 59 ss., 307 ss., 375 ss.

¹⁴ Cfr. *Disegno del Doni partito in più ragionamenti, ne' quali si tratta della scoltura e pittura; de' colori, de' getti, de' modegli, con molte cose appartenenti a quest'arti; e si termina la nobiltà dell'una e dell'altra professione*, Venezia 1549, f. 34v.; Cellini, *Due Trattati*, cit., pp. 202 s.

¹⁵ Sulle analisi vasariane della volta sistina e del 'Giudizio' cfr. anche P. Barocchi, *Schizzo di una storia della critica cinquecentesca sulla Sistina*, in 'Atti dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'', XXI, nuova serie VII, 1956, Firenze 1957, pp. 176 ss.

¹⁶ *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclita ciptà di Florentia per mano di sculptori et pictori eccellenti moderni et antiqui, tracto dalla propria copia di Messer Francesco Albertini, prete Fiorentino, anno domini 1510*, Florentia 1510, ristampato da C. e G. Milanesi, Firenze 1863, p. 15; Billi, *op. cit.*, pp. 52 s.

¹⁷ *Michaelis Angeli Vita, quam Paulus Jovius episcopus Nucerinus conscripsit*, in C. Frey, *Le Vite di Michelangelo Buonarroti*, cit., p. 403.

¹⁸ Vasari, *La Vita di Michelangelo*, cit. I, p. 50.

¹⁹ Vasari, *op. cit.*, I, pp. 58 s.

²⁰ Cfr. Vasari, *op. cit.*, III, p. 801.

²¹ Cfr. anche P. Barocchi, *Il valore dell'antico nella storiografia vasariana*, in 'Il mondo antico nel Rinascimento'. Atti del V Convegno internazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1956, Firenze 1957, pp. 217 ss.

²² Cellini, *Due Trattati*, cit., pp. 223 s.

²³ Doni, *Lettere*, cit., p. 179.

²⁴ Cfr. *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., I, pp. 58, 374 s.

²⁵ Vasari, *La Vita di Michelangelo*, cit., I, pp. 60 s.

²⁶ Vedila in E. Steinmann-H. Pogatscher, *Dokumente und Forschungen zu Michelangelo*, in 'Repertorium für Kunstwissenschaft', XXIX, 1906, pp. 491 ss. Cfr. anche P. Barocchi, *Schizzo di una storia della critica cinquecentesca sulla Sistina*, cit., pp. 197 s.

²⁷ Vasari, *La Vita di Michelangelo*, cit., I, p. 74.

²⁸ *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., I, pp. 57, 374.

²⁹ Vasari, *La Vita di Michelangelo*, cit., I, p. 76.

³⁰ In Steinmann-Pogatscher, *op. cit.*, p. 486.

³¹ In K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, I, München 1923, pp. 148 s.

³² Vedi la lettera del 4.XII.1541 in N. Martelli, *Il primo libro delle lettere*, Firenze 1546, fol. 8 v. e s.

³³ In K. Frey, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, Berlin 1897, p. 272.

³⁴ Vedi la lettera del 12.I.1543, in Doni, *Lettere*, cit., pp. 6 s.

³⁵ "A Michelagnolo Buonarroti Michele Tramezino". Dedicà della *Roma trionfante di Biondo da Forlì*, tradotta pur ora per Lucio Fauno di latino in buona lingua volgare, Venezia 1544, in Steinmann-Pogatscher, *op. cit.*, p. 420.

³⁶ *Della nobilissima pittura e della sua arte, del modo e della dottrina di conseguirla agevolmente e presto*, opera di Michel Angelo Biondo, Venezia 1549, f. 19.

³⁷ Vasari, *La Vita di Michelangelo*, cit., I, p. 79.

³⁸ J. Schlosser, *La letteratura artistica*, Firenze 1937, p. 314, e cfr. Vasari, *La Vita di Michelangelo*, cit., I, pp. XVI ss.

³⁹ In Frey, *Der literarische Nachlass*, cit., I, pp. 289 s.

⁴⁰ Cfr. ancora il mio *Schizzo di una storia della critica cinquecentesca sulla Sistina*, cit., pp. 202 ss., i *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., I, pp. 320 ss., e Vasari, *La Vita di Michelangelo*, cit., I, pp. XIX s. e *passim*.

⁴¹ Cfr. P. Barocchi, *Ricorsi italiani nei trattatisti d'arte francesi del Seicento*, in 'Il mito del classicismo nel Seicento', Messina-Firenze 1964, pp. 125 ss.

⁴² Sul Gilio cfr., più ampiamente, i *Trattati d'arte del Cinquecento: fra Manierismo e Controriforma*, II, Bari 1961, pp. 528 ss. e *passim*; Vasari, *La Vita di Michelangelo*, cit., I, pp. XXss. e *passim*.

⁴³ Sulle quali cfr. i recentissimi contributi di R. e M. Wittkower, *The divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on his death in 1564*, London 1964.

⁴⁴ Cfr., più ampiamente, *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., I, pp. 324 ss.

⁴⁵ Vasari, *La Vita di Michelangelo*, cit., I, p. 219.

⁴⁶ Vasari, *La Vita di Michelangelo*, cit., I, pp. 221 s. A proposito di questo passo vasariano cfr. L. Venturi, *La critica di Giorgio Vasari*, in 'Studi Vasariani. Atti del convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle Vite del Vasari', Firenze 1952, pp. 42 s., e ancora il mio *Schizzo di una storia della critica cinquecentesca sulla Sistina*, cit., p. 185.

⁴⁷ Vasari, *La Vita di Michelangelo*, cit., I, pp. 74 s.

⁴⁸ Cfr. *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., II, pp. 44 s., 50 s., 95 s., 588 s., 591, 608.

⁴⁹ Vasari, *La Vita di Michelangelo*, cit., I, pp. 81 s., III, pp. 1411, 1416 s.

⁵⁰ Vasari, *La Vita di Michelangelo*, cit., I, pp. 84, III, pp. 1466 ss.

⁵¹ Cfr., più ampiamente, P. Barocchi, *Finito e non-finito nella critica vasariana*, 'Arte antica e moderna', I, 1958, pp. 221 ss.

⁵² Su tali aspetti della Giuntina cfr. Vasari, *La Vita di Michelangelo*, cit., I, pp. XXIX ss.

⁵³ *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano di Gio. Pietro Bellori*, Roma 1695, secondo l'ediz. Roma 1751, pp. 206 ss.

⁵⁴ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795-96, secondo l'ediz. Milano 1824-25, I, pp. 236 s.

⁵⁵ Lanzi, *op. cit.*, I, pp. 237 s.; D. Moreni, *Delle tre sontuose Cappelle Medicee situate nell'Imp. Basilica di S. Lorenzo. Descrizione storico-critica*, Firenze 1813, pp. 52 s.; H. Beyle, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris 1817, secondo l'ediz. a cura di H. Martineau, Paris 1929, II, p. 294; V. Rasori, *Pensieri artistici intorno i più grandi maestri...*, Firenze 1863, p. 18.

⁵⁶ Per tutti gli autori qui menzionati e la loro problematica cfr. Vasari, *La Vita di Michelangelo*, cit., *passim*.

⁵⁷ W. Friedlaender, *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting* [1925], New York 1957, pp. 13 ss.

⁵⁸ G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945, pp. 21 s.

⁵⁹ Briganti, *La maniera italiana*, cit., pp. 16 s.

⁶⁰ Cfr. la recensione a P. Barocchi, *Il Rosso Fiorentino*, 'Paragone', 1951, n. 13, pp. 58 ss., e *Ricordo dei Manieristi*, 'L'Approdo', 1953, gennaio-marzo, pp. 55 ss. Sulla fondamentale importanza di queste pagine longhiane si veda la voce *Maniera e manieristi* di L. Becherucci in 'Enciclopedia Universale dell'Arte', VIII, Firenze 1958, p. 811.

⁶¹ Vasari-Milanesi, IV, pp. 7 ss.

⁶² Vasari-Milanesi, IV, pp. 10 ss.