

*L'opera completa del*

# Beccafumi

*Presentazione di*

GIULIANO BRIGANTI

*Apparati critici e filologici di*

EDI BACCHESCHI

**Rizzoli Editore • Milano**

## Un indipendente della "maniera"

Se si escludono uno o due soggiorni a Roma, il più lungo dei quali si suppone non superasse il biennio, qualche probabile visita a Firenze compiuta in gioventù, qualche mese passato a Pisa e un viaggio a Genova che affrontò verso i cinquant'anni, si può dire che Domenico Beccafumi non si mosse mai da Siena. È Siena, dunque, lo scenario costante che fa da sfondo, nel bene e nel male, alla vita non breve di Mecherino (sessantacinque anni) e alla sua intensa attività di pittore: una città cioè che, in quel lasso di tempo, conta uno dopo l'altro gli anni, sempre più difficili, che la dividono dalla fine o quanto meno dalla perdita definitiva di una indipendenza ormai, del resto, solo nominale. Il che accadde nel 1555, al concludersi di un lungo assedio, quando ridotta a solo ottomila abitanti e all'estremo delle risorse aprì le porte agli imperiali che poi la cedettero a Cosimo I.

Il giorno in cui Siena cessò di esistere come repubblica, il Beccafumi era morto già da tre anni, precisamente l'anno prima che iniziasse l'assedio, e se ciò vuol dire che la sua vita corrisponde quasi esattamente a quello scorcio di secolo nel quale si attua la fase estrema dell'esistenza indipendente della sua città, non vuol dire anche, però, che egli non avesse conosciuto tempi migliori di quelli in cui consumò la sua vecchiaia. Conobbe infatti almeno gli ultimissimi anni del governo di Pandolfo Petrucci e dei suoi successori, caratterizzato da alterne fortune e che ebbe momenti di indubbio splendore, dato che Pandolfo, malato di grandezza, non mancò certo di idee per l'abbellimento di Siena e, nei momenti di auge, esercitò un mecenatismo di stampo mediceo. Dopo la sua morte, però (Beccafumi aveva ventisei anni), la situazione andò progressivamente deteriorandosi, come del resto dovunque in Italia, e alle antiche insidie di Cesare Borgia si sostituirono le assai meno grandiose mire nepotistiche di Clemente VII, poi la tutela spagnola, che non fu ancora il male peggiore, la fortezza e la guarnigione militare imposta da Carlo V, la cacciata di quest'ultima, l'alleanza con i francesi e i profughi fiorentini e via dicendo.

La storia di Siena, insomma, non è molto diversa di quegli anni da quella non certo allegra di tante altre città italiane, ma non è forse sotto questo aspetto, l'aspetto cioè del progredire del malgoverno, del diffondersi di un disagio economico sempre più acuto, del susseguirsi di eventi calamitosi e del consolidarsi di una situazione generale profon-

damente deprimente, non è cioè solo per queste circostanze negative che l'atmosfera indubbiamente cupa e a un certo punto persino desolata della città può aver influito sostanzialmente sulla vicenda dell'artista, anche se vi soggiornò quasi ininterrottamente. Confronti del genere, che oppongono alla creatività artistica la registrazione di eventi esterni, si sa bene, non reggono; non se ne può estrarre alcun significato su di un piano semplicemente deterministico, a meno di non spingerci a un livello più profondo e che sia documentabile. Non basta cioè conoscere la sequenza degli avvenimenti collettivi, non basta sapere che si realizzarono, in un momento dato, degli eventi che si chiamano assedio, guerra, carestia, crisi economica ecc., per dedurne, senza altro ausilio e riportandoli fatalmente a esperienze odierne, le reazioni che essi 'allora' provocarono sui singoli individui il cui tempo di esistenza biologica se non in tutto almeno in parte, e in gran parte, si sottrae alle leggi formali che governano il tempo storico. Interviene poi in questo caso una circostanza particolare, e precisamente l'evidente contraddizione fra lo sviluppo della cultura artistica e la sua fortuna da una parte e il progredire della crisi italiana dall'altra: è ben noto, infatti, come proprio negli anni in cui visse il Beccafumi, quanto più si rivela precipitoso il ritmo con cui si consuma la decadenza morale, politica ed economica dell'Italia, tanto più l'arte italiana rafforza il suo prestigio e si diffonde incontrastata per l'Europa sostituendo ogni altro tipo di tradizione figurativa.

Se vogliamo invece trarre qualche significato dal rapporto fra il Beccafumi e l'ambiente nel quale visse, è necessario tener presente, piuttosto, come la ragione della straordinaria fortuna e del ruolo attivo che caratterizza l'arte italiana nella prima metà del Cinquecento e anche in anni successivi si fondava su quanto di nuovo era stato creato nel primo e nel secondo decennio di quel secolo a Firenze e poi a Roma, dal Tondo Doni e dai due cartoni di Leonardo e di Michelangelo per Palazzo Vecchio sino alla Sistine, alle Stanze di Raffaello e alle Logge (per non citare che i punti salienti), sino cioè alla splendente "ultima età dell'oro" come il Vasari chiama, non senza nostalgia, "la felice età di Leone X"; e si fondava ancora, direi soprattutto, su quanto si andava creando, a cominciare dal secondo decennio, per merito di una o due generazioni di arti-

sti che diffusero il messaggio attualissimo e fantastico di un nuovo stile affidandolo a un prestigio tecnico che non aveva pari in Europa. Ora, da quella ondata di nuove e sconvolgenti invenzioni, che si classificano sotto il nome convenzionale di "maniera", e da quegli avvenimenti che ne erano stata l'altissima e necessaria premessa, Siena era rimasta del tutto esclusa. Fedele a quella sorprendente continuità di linguaggio figurativo che si protraeva da più di duecento anni tramite la costante analogia delle scelte visive, orgogliosa di un'antica e gloriosa tradizione, chiusa, per quanto era possibile, a ogni influenza esterna, cominciò solo allo scadere del Quattrocento ad aprire qualche spiraglio nelle sue munitissime difese attraverso il quale penetrasse un vento di novità capace di smuovere l'atmosfera viziata da una troppo lunga chiusura. E fu soprattutto per merito di uomini come il cardinal nepote Francesco Piccolomini Todeschini (che fu anche papa per pochi mesi nel 1503) e come Pandolfo Petrucci che anche Siena ebbe la sua piccola, forse un po' provinciale, "ultima età dell'oro", quando ci si cominciò a rendere conto della necessità del concorso di iniziative più moderne che non potevano venire che dall'esterno.

A quest'ordine d'idee è dovuta la presenza in città del Pinturicchio e poi del Signorelli e del Perugino, che vi lasciò due pale d'altare, e infine del Sodoma, ma si trattava, nel caso dei primi tre, di artisti sì di grande prestigio ma ormai al culmine declinante della loro attività e che, per di più, al tempo della giovinezza del Beccafumi, non potevano considerarsi in realtà 'moderni', incapaci come erano a tenere il passo con le novità di Firenze. È vero che giunsero molto presto in Duomo le quattro sculture di Michelangelo ordinate nel 1501 dal cardinal Piccolomini per la cappella di famiglia e tutte e quattro sul posto nel 1504 ma, come si dice, non fecero primavera; quasi che l'ambiente artistico cittadino non fosse ancora preparato a decifrarne compiutamente i segnali formali e a trarne le conseguenze dovute.

Ho accennato a queste circostanze perché, se si vuol tenerle nella giusta considerazione, non si può fare a meno di giudicare singolare, quasi anomala, la posizione di Domenico Beccafumi che pure, insieme al Pontormo e al Rosso, più giovani di lui di quasi dieci anni, e al Berruguete suo coetaneo, deve considerarsi fra i primissimi nell'avanguardia della nuova "maniera". E va fatta subito un'altra osservazione: mentre dopo il sacco di Roma nel 1527, le acutezze, le astrattezze, le bizzarrie, le nuove invenzioni dei manieristi si diffondono per tutta l'Italia e poi in Francia, mentre si costituiscono a Mantova, a Parma, a Bologna, centri irradianti della nuova cultura formale con caratteristiche proprie, a Siena, nonostante la continua presenza di un artista della statura del Beccafumi che vi dipinse ed espose quasi tutte le sue opere e che del manierismo fu tra i maggiori protagonisti, non si affacciarono alla ribalta, nella prima metà del secolo, altri artisti di rilievo che rendessero possibile il formarsi di un focolaio di cultura della "maniera", come invece accadde a Firenze, a Roma e nelle città ora ricordate.

Siena rimase, nonostante tutto, immersa nel suo torpore e il Beccafumi creò immagini del tutto nuove elaborando le idee più attuali della cultura pittorica italiana contemporanea in un effettivo isolamento, portando da solo avanti un discorso che lo pose, ai suoi anni, all'avanguardia della pittura europea. Anche se, come vedremo, l'ossessivo tradizionalismo della cultura che respirava con l'aria, in qualche modo incise, soprattutto a livello iconografico, su di una parte dell'opera.

Oltre che da numerosi documenti, le notizie che abbiamo su Domenico Beccafumi ci vengono da Giorgio Vasari che lo conobbe personalmente (si rivolse a lui, fra l'altro, per avere ragguagli su Jacopo della Quercia) e ne scrisse la vita per l'edizione del 1568. Ma per quel che riguarda i suoi primi anni di attività tali notizie sono estremamente sommarie. Il documento più antico che lo concerne, infatti, è del 1512 e la prima notizia databile fra quelle forniteci dal Vasari risale al 1510. Considerando l'età precoce in cui, a quei tempi, si entrava a bottega e si affrontavano le prime prove, e supponendo quindi che avesse cominciato a dipingere verso gli inizi del secolo, restano in bianco poco meno di dieci anni che corrispondono, naturalmente, al tempo della sua formazione. Visto come stavano le cose a Siena e considerate le scarse occasioni di aggiornamento offerte dall'ambiente locale, è evidente che il Beccafumi quelle occasioni andasse a cercarsele altrove ed è quasi d'obbligo supporre uno o più viaggi a Firenze compiuti in giovanissima età perché solo un soggiorno in quella che era allora, cioè nel primo decennio, l'indiscussa capitale dell'intelligenza italiana può darci ragione di elementi stilistici che si manifestano nelle sue opere più antiche. La questione degli inizi del Beccafumi, comunque, non può dirsi del tutto chiara per mancanza di opere sicure anteriori al 1513, cioè al tempo in cui aveva già ventisette anni, e non è facile stabilire quali fossero i rapporti reciproci di dare e di avere con i primi manieristi fiorentini e con il Rosso in particolare. Dico questo perché, essendo per consuetudine il Beccafumi incluso col Rosso e col Pontormo nella triade di artisti toscani che rappresenta per antonomasia il primissimo manierismo, si è configurato ben presto nella storia dell'arte lo pseudoproblema delle precedenza o meglio del primato cronologico nella supposta 'invenzione' di un'astratta categoria formale: il "manierismo" appunto. In realtà, pur considerando il fatto che il Beccafumi cominciò con ogni probabilità a dipingere sei o sette anni prima del Rosso e del Pontormo, deve riconoscersi ai tre artisti uno sviluppo parallelo nell'ambito di fonti culturali comuni e, quasi certamente, una indipendenza dei due più giovani fiorentini dal senese.

Per rintracciare un possibile percorso del Beccafumi anteriore al 1512, anno in cui rientra definitivamente a Siena dove eseguì nel '13 la sua prima opera datata, possono aiutarci alcuni suoi disegni che sono riferibili al supposto soggiorno fiorentino o a quello stretto giro di anni e che dimostrano come la sua formazione fosse connessa soprattutto all'ambiente classicista di Fra Bartolomeo e dell'Albertinelli,

due artisti che godevano, prima del '10, di un'altissima autorità per essere giunti al momento più solenne della loro espressione. A esperienze fiorentine ci rimandano, del resto, anche certi particolari singolarmente 'espressivi' di alcune sue opere anteriori al '20, come il *San Paolo* del Museo dell'Opera del Duomo, dove alcune figure di secondo piano suggeriscono come il giovane senese non fosse insensibile alla fantasia, orientata verso il Nord, di Piero di Cosimo e di altri 'eccentrici' fiorentini dell'inizio del secolo. Non par dubbio, quindi, che il Beccafumi seguisse un itinerario culturale non dissimile da quello dei suoi più giovani comprimari i quali approfitteranno qualche anno dopo degli insegnamenti più aggiornati di *Andrea del Sarto*; ma dobbiamo aggiungere a quelle esperienze l'indubbio e forte stimolo leonardesco e il rapporto con il quasi coetaneo *Berruguete*, uno dei primi adepti, se non addirittura il primo, della nuova "maniera", giunto a Firenze da Roma nel 1508 e anche lui agli inizi. Esperienze, queste ora citate, più facili per un giovane ai primi passi che non quella di avvicinarsi alle opere di Michelangelo le quali, si sa, a Firenze nel primo decennio non erano poi tante né erano soprattutto, a cominciare dal famoso cartone, facilmente raggiungibili.

Cosa significasse un rapporto con le opere di Michelangelo ebbe, invece, il modo di sperimentarlo, anche se non troppo da vicino, qualche anno dopo a Roma, dove giunse, a detta del Vasari, "essendosi scoperta la cappella di Michelangelo e l'opere di Raffaello da Urbino". La Cappella Sistina fu portata a termine nel 1512, d'ottobre, ma negli ultimi mesi di quell'anno con ogni probabilità Domenico è ritornato a Siena dove è già all'opera, nel gennaio dell'anno successivo, all'ospedale di Santa Maria della Scala. Poté vedere, quindi, con ogni probabilità, le ultime scene della Genesi, quando furono, nel (1510), tolte le prime impalcature per spostarle sotto l'altra metà della volta e poté vedere anche la Stanza della Segnatura finita nell'11. Ma è soltanto l'ipotesi di un precedente soggiorno fiorentino nel corso del quale il Beccafumi avrebbe iniziato un cammino non diverso da quello del Berruguete, anche se in direzioni inverse (il Berruguete era stato prima a Roma e poi a Firenze), è solo supponendo una prima iniziazione non solo sui testi capitali della "maniera", come i cartoni per Palazzo Vecchio, ma anche sui nobili e gravi motivi del classicismo del Frate e su quelli più suadenti della crisi formale leonardesca, che possiamo renderci conto come le successive e ancor più stravolgenti esperienze romane egli le assimilasse già in chiave manieristica, e di manierismo toscano in particolare.

Premesso questo devo aggiungere che, per quanto sia inevitabile immaginare il giovane artista senese per lo meno stravolto sotto la parte appena scoperta del soffitto della Sistina, per quanto sia facile supporre il suo sforzo di assimilarne visivamente e mentalmente l'arduo messaggio formale interrogando le figure sovrumane che lo sovrastavano da quindici metri d'altezza fra le impalcature in demolizione, mi sembra certo che furono altre esperienze più accessibili

che contribuirono in realtà alla sua formazione durante quel primo soggiorno romano. Dico questo non solo perché il suo rapporto con il Buonarroti si limitò quasi certamente alla visione, certo folgorante ma non protraibile nel tempo, di quella parte della volta visibile, per poco, nel '10 o perché sia facile escludere qualsiasi contatto personale, ma perché, a ben pensarci, in quel limitato giro di mesi, la Stanza della Segnatura poteva offrire forse un messaggio più facile a decifrare, poteva suggerire un ideale formale più agevolmente riducibile in un codice di modi stilistici. Bisogna tener presente, poi, che a Roma, in quel primo viaggio, il Beccafumi rimase quasi due anni ed è logico supporre che, alla lunga, contassero soprattutto per lui le frequentazioni quotidiane, quelle per intendersi che, in quanto senese, poteva procacciarsi nell'ambito del cantiere della villa di *Agostino Chigi* alla Lungara dove aveva già lavorato il Sodoma e dove certamente entrò in dimestichezza con il connazionale *Baldassare Peruzzi* che risiedeva già in città dal 1503. Il Vasari ricorda come suo unico lavoro degno di memoria fatto in Roma "una facciata in Borgo con un'arme colorita di Giulio II" oggi non più esistente, il che fa supporre, data l'importanza del luogo (oggi si direbbe "un buon indirizzo"), che già allora il suo talento non fosse passato inosservato.

Quei due anni romani furono certo fondamentali e non solo per togliergli ogni sospetto di provincialismo e fargli dimenticare le ristrettezze dell'ambiente senese, ma anche per fargli constatare in pieno sviluppo lo svolgersi di un processo che aveva visto già iniziato a Firenze al tempo della sua prima giovinezza. Sta di fatto che quando lo ritroviamo ventiseienne, nel 1512, nella sua città e quando affronta, nel 1513, la sua prima opera d'impegno, che era un incarico da artista già affermato, cioè la tavola d'altare e gli affreschi nella cappella del Manto all'ospedale della Scala, egli appare indubbiamente avviato per la via toscana alla "maniera" più di quanto non lo fossero negli anni seguenti il Rosso e il Pontormo nel chiostro dell'Annunziata a Firenze.

Quale personalissimo impulso sapesse infondere alla "maniera" lo dimostra già, oltre che nella cappella del Manto, nelle tavole con *Ercole al Bivio* e con *Deucalione e Pirra* nei musei Bardini e Horne di Firenze, databili prima del '15, e nella grande pala con le *Stimate di santa Caterina*, quasi certamente del '15, ora nella Pinacoteca di Siena, la prima opera che consacrò la sua fama e che nella solenne impostazione simmetrica ricorda non tanto, come si è spesso affermato, le prime impressioni dal Perugino quanto piuttosto il grandioso classicismo di Fra Bartolomeo, mentre il paesaggio sembra tradurre in chiave 'eccentrica' la morbidezza primaverile del paesaggio raffaellesco. Per queste opere che, insieme agli affreschi dell'oratorio di San Bernardino del 1518, alla tavola col *San Paolo* e al nudo femminile per la stanza da letto di Francesco Petrucci precedono, con altre, un secondo probabile viaggio a Roma che deve collocarsi nel '19 e nel quale ebbe occasione di vedere le Logge di Raffaello e di rinnovare l'esperienza michelangelolesca in pre-

senza della Sistina, per queste opere che possono chiamarsi ancora giovanili non basta tuttavia ritrovarne genericamente le fonti in Raffaello, nel Sodoma o nel Peruzzi al fine di spiegarne l'estrema novità. È facile dedurre comunque, da un'analisi della sua attività giovanile, come gli affreschi raffaelleschi sulla volta della loggia di Psiche nella villa di Agostino Chigi, che vide appena finiti, dovettero apparirgli di un classicismo troppo aulico mentre la vena narrativa di un'evidenza semplice e quasi popolare delle Logge lo stimolò maggiormente.

Il suo temperamento era certo diverso da quello del Rosso e del Pontormo: non condivideva né il fare diabolico e stregato del primo né la lunatica introversione del secondo, ma la sua era pur sempre, con quella dei fiorentini, una prima variante della "maniera" e la sua astrattezza stilistica, la sua partenza sempre bizzarra, le sue invenzioni formali si illuminano, in maniera non dissimile da quelle del Pontormo e del Rosso, del riflesso di un intellettualismo acceso e stravagante.

Ma quale è il carattere particolare che distingue la sua variante dalla "maniera"? Cosa lo accomuna e cosa lo differenzia dai comprimari fiorentini? Per seguire in un modo più aderente la traccia senza dubbio profonda lasciata dal Beccafumi sul terreno della cultura artistica italiana del Cinquecento, per cogliere, in quel processo che porta dalle sue opere prime ai capolavori della sua età più tarda, un disegno dotato di senso che corrisponda anche al suo temperamento e all'individuarsi e al rafforzarsi della sua personalità di artista, viene subito spontaneo notare una circostanza. Come cioè il Beccafumi, nato in un ambiente non molto aperto e anzi ormai decisamente provinciale, concentrasse all'incirca nello spazio di un decennio (dai venti ai trent'anni) le sue esperienze condotte, a Firenze e a Roma, sui fatti più salienti e moderni della cultura italiana di quegli anni — che è quanto a dire più salienti e moderni in assoluto — e come, una volta assorbite a suo modo tali esperienze diverse e dopo averle, sempre a suo modo, unite ed elaborate, andasse a consumarle nello stesso ambiente provinciale e fuori strada dal quale era partito e nell'ambito del quale, senza ulteriori sostanziali aggiornamenti, operò per tutta la vita. Il che significa che a un breve e intenso divorare seguì una lunga e indisturbata digestione, alla molteplicità dei richiami un relativo silenzio più che trentennale. È in quel relativo silenzio che maturò meravigliosamente lo stile di Mecherino nato dalle esperienze giovanili raccolte a Roma e, forse con intensità ancor maggiore, a Firenze; uno stile che, se pur si arricchì sempre di nuovi effetti accrescendosi su se stesso, lavorando sui propri motivi, rimase tuttavia sostanzialmente immutato così che il progredire della creatività era affidato soprattutto all'insorgere sempre più fantastico e indipendente di immagini e invenzioni a formalizzare le quali quello stile così efficacemente si prestava.

Vediamo invece il caso del Rosso. Pur appartenendo con solo dieci anni di scarto alla stessa generazione, legata an-

cora, nella pratica, all'antico sistema di tradizioni artigianali e di bottega ma spinta da nuove esigenze intellettuali, sollecitata dall'orgoglio, disturbata da squilibranti velleità, indebolita da oscure e sconosciute inquietudini, il Rosso certo più del Beccafumi si modella sulla curva depressiva e aduggiante della crisi italiana che, per gli artisti, si manifesta anche come una vera e propria crisi di identità. La prima, forse, sofferenza inspiegabile, angoscia e buio morale lo assillano e si travasano come fiele negli acidi colori della sua pittura notturna, consumano dall'interno le forme che imprinono una agitazione diabolica alle sue sacre raffigurazioni riducendole a larve dall'aspetto impudico e stralunato. Disponibile, intellettualmente ed esistenzialmente, a ogni avventura, crede di avvicinarsi all'indipendenza più rischiosa ed estrema seguendo la propria irrequietezza, vivendo la propria evidente nevrosi come alienazione individuale. Il contrasto che oppone la freschezza inattesa e vivissima di certe sue impressioni che riescono a concretarsi in una immediatezza pittorica quasi innocente a certe sue forme ipertese, stravolte che si avvicinano al limite ferale di mummie macabre e consunte, denota una scissione che sorpassa quasi le soglie della schizofrenia ma non riesce mai a rompere i legami imposti dal classicismo tardo-rinascimentale fiorentino, irrecusabile super-Io, padre divoratore che, quando le variazioni concesse giungono al limite della tensione più disperata, si manifesta inesorabilmente come metodica di stile. In quanto al Pontormo, dopo aver toccato, col fresco episodio agreste dello 'scherzo' pastorale di Poggio a Caiano il suo breve momento di fortuna mondana, si avvia, col crescendo sordo e penetrante dell'ossessione nevropatica, verso una segregazione popolata da gigantesche forme in disfacimento seguendo l'introverso itinerario della malinconia, della stranezza e della solitudine. Sulla spinta di una medesima inconscia pulsione collettiva determinata da una profonda crisi sociale e culturale due temperamenti diversi, pur intaccati dalla stessa malattia, portano a due destini diversi. Il Rosso, seguendo la propria inquietudine, dopo aver girovagato per l'Italia, finisce in Francia, il Pontormo non trova più ragioni di stare altrove che chiuso nella sua casuccia, "da uomo fantastico e solitario, dirimpetto alle monache di Santa Maria degli Angeli".

Anche il Beccafumi fu "solitario oltremodo", il che non è da imputare soltanto alla tristizia dei tempi, all'incertezza del futuro, a quel risolversi in isteria di ogni passione che sia priva di un riferimento positivo, ma piuttosto a un atteggiamento che era comune in quegli anni a molti artisti che, più o meno deliberatamente, si ponevano a modello la sconfitta introversione e la mutria di Michelangelo. O a tutte e due le cose insieme, come è più probabile. Bisogna pensare poi che era figlio di contadini e che nella sua infanzia era abituato a guardar le pecore nei campi di Montaperti per cui è molto facile che, cambiando stato, mantenesse sempre quella diffidenza propria a chi vive fra gente diversa; e una naturale selvatichezza. Va detto però

che nella galleria di umori balzani, lunatici, malinconici, contorti dedicata dal Vasari ai manieristi, il Beccafumi è ricordato solo per il suo amore per la solitudine e per il suo indefesso lavorare, per quel continuo affaticarsi il giorno e la notte che gli affrettò il fine della vita. Non condivise quindi con il Pontorno il rifiuto nevrotico e ossessionante a comunicare né con il Rosso il continuo bisogno di fuggire e di spostarsi, ché fu anzi, come si è detto, ostinatamente sedentario.

A queste ragioni, e ad altre imponderabili, è affidato il carattere particolare della variante beccafumiana della "maniera". E si potrebbe dedurre, da quanto si è detto, che fu una variante, rispetto a quelle dei fiorentini, più provinciale. Ma questa definizione certo non si addice a una pittura così nuova, così sensibilmente accordata ai tempi, così alta di qualità e di una qualità, per di più, così radicalmente diversa da quella preesistente e contemporanea della sua città. Deve dirsi tuttavia che così come essa rivela il suo aggiornamento, il suo aver attinto alle fonti giuste, rivela altresì il suo sviluppo solitario, estremamente individuale e indipendente. È una pittura che è subito lontana, e tende sempre più ad allontanarsi, sia dalla terribilità michelangiolesca, sia dalla divina misura e armonia raffaellesca, sia dal severo classicismo di Fra Bartolomeo. Quando sopravvive formalmente di classico, di severo, di grandioso, di aulico, nei primi e fondamentali testi della "maniera", si stempera nel Beccafumi in un'atmosfera più affettuosa e cordiale, in una luce più vera; il terribile tende a trasformarsi in grottesco, le severe scansioni classiche si piegano calandosi entro cadenze quasi neo-gotiche, le citazioni "umanistiche" dall'antico, dalle Stanze, dalla Sistina, si affollano disordinatamente, esplodendo in espressività quasi disperata di gestire ma che si ricompono nel racconto. Il quale riesce sempre a far prevalere le sue ragioni. Ogni ricordo è trasfor-

mato, ridotto, elaborato, da una fantasia del tutto diversa da quella che ispirò i modelli. Si sente la solitudine circostante, direi quasi l'esser fuori dal giro, in un luogo dove giungeva attutita l'eco degli ulteriori sviluppi di Firenze, e ancor più attutita la risonanza delle grandi imprese romane. Così come si sente vivere nell'artista la coscienza di aver fatto una volta per tutte una riserva di esperienze irripetibili.

Nascono in tal modo, dopo il suo secondo ritorno da Roma, le sue opere più belle, più libere, più fantastiche. A cominciare dalla *Natività* di San Martino fino alle favole piene di estro di palazzo già Bindi Sergardi; dal *San Michele scaccia gli angeli ribelli* della Pinacoteca, tutto un tremolio di ali sbattute, un baluginare intermittente di luci, irreali come fuochi fatui, alla pala dello stesso soggetto del Carmine con quella straordinaria invenzione dell'inferno; dagli affreschi di Palazzo Pubblico dove tentò prospettive impossibili contro cieli gialli e rosa sino ai suoi capolavori, i due dipinti per Pisa. Sequenza di opere intremizzata dai vari e straordinari interventi delle tarsie per il pavimento del Duomo.

Artista solitario e indipendente, senza dubbio; ma quei suoi deserti paesaggi lunari ove le rocce assumono la diafana trasparenza del cristallo di rocca sotto il cielo plumbeo di un gelido inverno che ghiaccia l'atmosfera incrinata dalla sagoma spettrale degli alberelli spogli e contorti; quegli assurdi tramonti boreali che trascolorano dall'azzurro all'intenso arancione, quei sotterranei illuminati da diabolici bagliori rossastri, quell'umanità trasfigurata, come modellata di cera rappresa, creano una sorta di mondo da fantascienza che ben si accompagna a quello espresso dal talento dei più giovani fiorentini per darci l'immagine più vera della prima "maniera" toscana.

GIULIANO BRIGANTI