

narroti, son tutti gli altri: Giulio Romano o Pierin del Vaga, e i nomi che illustrano il sorgere delle Accademie, dal Tibaldi ai Caracci, dagli Zuccari al Cèsari, via via fino alla metà del XVII secolo. Essi non operano già per intuizione ma compongono formule svuotate di sentimento, con maggiore o minore felicità, secondo che sono più o meno ricchi di espedienti e di motivi. Ognuno di costoro ha un catalogo nel cervello: c'è il suo bravo scorcio di Michelangelo, il panneggio di Raffaello, l'angioletto del Correggio e cento mila cose: ingredienti della sua « ricetta », ove domina la merce di tale o tal altro, riconosciuto maestro primo. E la ricetta è semplice: ogni genere ha il suo schema o programma, stabilito dal letterato consigliere o dalla tradizione iconografica o dal tipo della pittura stessa (grottesca, chiaroscuro, ritratto, etc.); ogni atto ha un preciso significato prescritto come corrispondente a quella età, a quel sesso, a quell'ambiente, a quel grado, a quella passione; ogni colore ha quella attribuzione corrispondente allo schematizzato disporsi dei pieni e dei vuoti: le tinte vivaci nei campi più prossimi ed ampi, le scure nel fondo per dare risalto; e un po' di « sbattimenti » di « cangianti » per muovere gradevolmente la macchina. La scienza pittorica è completa. E la fondazione delle Accademie ne è il logico corollario, dacchè la scienza vi si insegna. Che rimane all'arte? La gradevolezza decorativa, il fasto dell'apparato, la scenicità più o meno ampia e complessa, come un gioco difficile di grande inscenatore d'opera a còri. Ma se, intimamente, non le resta dunque che la pura « sensualità » come elemento vivo che apparenta così i freschi immensi di Pierin del Vaga o di Polidoro Caldara ai teloni di Palma il giovane e dell'Aliense o di Andrea Vicentino e quindi al residuo di tutta la grande scuola veneta; ognuno osserva alla prima come l'aspetto ne sia volutamente austero e spesso cupo, specie rispetto al gioco smagliante dei *toni* tizianeschi. Vi entra infatti non compreso, se pure strenuamente imitato come maniera, il mondo arso e rubesto di Michelangelo Buonarroti. Michelangelo non superò in alcun modo la tradizionale realtà; ma il suo violento desiderio e sforzo d'ottenere tale liberazione, lo strazio del suo spirito di fuoruscito dal suo tempo, possono farcelo pensare come un preannunziatore della indomita energia romantica. Ciò non è vero; pure qualcosa, ch'è la sua vera ricchezza e la ragione di tanto disperato scrollo, lo fa così diverso dai contemporanei e in certo modo vicino al Machiavelli: la presenza d'una realtà tutta etica e commossa. Legato, quale artista, dalle catene della tradizione, egli non poteva varcarla, cieco com'era di ogni critica (vèdasi ad es. il noto giudizio dato della pittura veneziana: « arte da donne e da persone agiate ed infingarde »), ma ne sentiva potentemente le strettoie. E più si sentiva solo, solo con la sua ira terribile di uomo profondamente morale, davanti alla dissoluzione d'ogni legge e d'ogni costume; veramente religioso, più che dei dogmi chiesastici d'una cristianità quasi elementare e terrestre, davanti al cader d'ogni fede; cittadino intero, secondo quel machiavellico senso della « virtù civile e romana » che fu segreta molla al suo operare, davanti al disgregarsi delle coscienze civiche e alla caduta della patria. Egli, nobile, aveva un senso tutto umano e contadinesco della società. Come il Machiavelli usava all'osteria con il mugnaio e i fornaiari, giocare a picca e a tric, trac « e.. nascono molte contese e mille dispetti di parole ingiuriose, e... si combatte per un quattrino, e siamo sentiti... gridare da San Casciano », e ciò quasi per « sfogare la malignità di questa sua sorte » che gli mostra inutili gli ammaestramenti civili e lo costringe a dilettere i prelati con la sanguinosa ingiuria della *Mandragora*; così il Buonarroti sente del rustico, per spregio di quella rammollita civiltà di libertini e di cortigiani. Arte da donne chiama la veneta pittura che gli sembra indulgere alla sensualità di questi oziosi, e si ritrae nel suo « disegno » come in una autoctona proprietà del suo paese di monte, sperando sfogarvi l'ira che nelle sue lettere rompe in volgari imprecazioni e in apostrofi appassionatamente villane. C'è in lui lo sdegno del Bruno, contro i « regolisti della poesia »; i « pedantacci de' tempi nostri », contro quella scarpetta, quella pianella, quella vedova finestra, quell'eclissato sole, quel martello, quello schifo, quel puzzo, quel sepolcro... » E son con lui l'Aretino, come il Campanella e tutti

L'Arte. XXVII, 20.