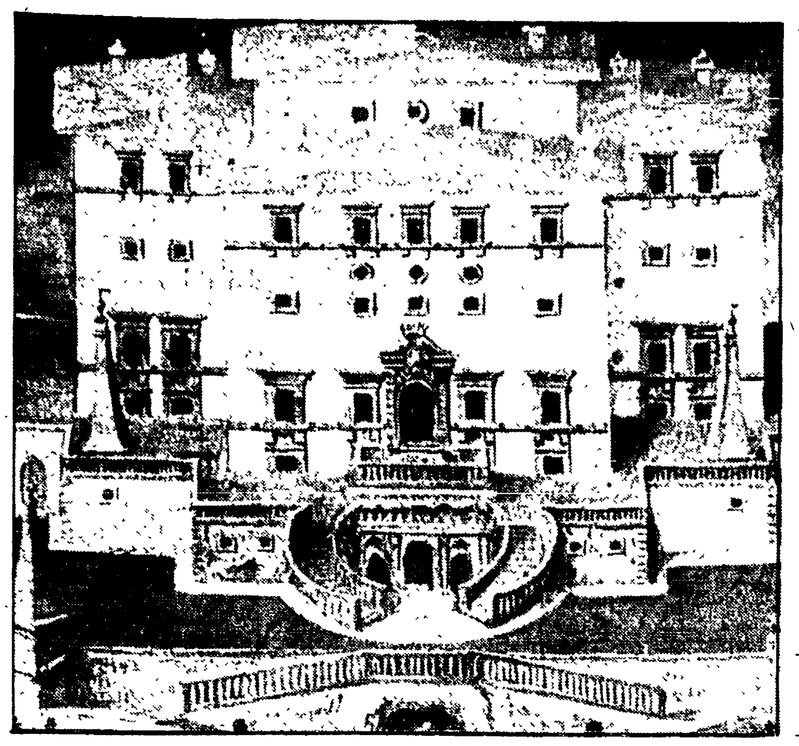


Nessun aspetto dell'attività dello spirito sfuggiva ai vigili tentacoli dei governanti Le modificazioni nella regione Da Cosimo a Francesco, a Ferdinando Vasari, modello di artista di regime Da città-stato a città capitale di uno stato

NELLA FOTO accanto la villa di Pratolino; sotto i giardini di Boboli

E tutta Firenze fu del Principe

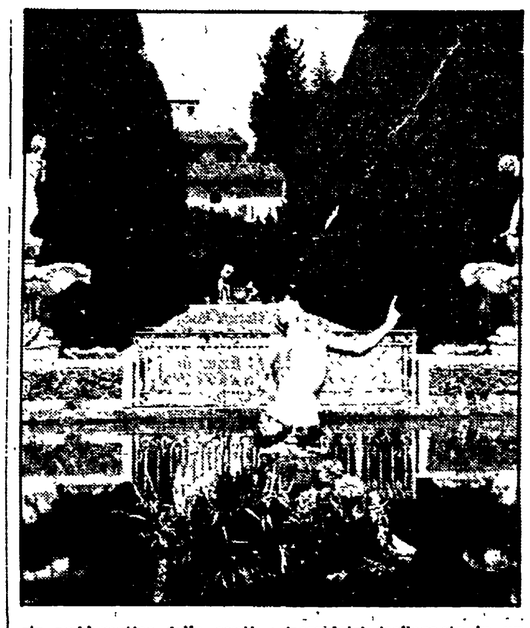
F. BORSI, L'architettura del Principe, Giunti Martello, Firenze 1980, L. 40.000.

A poco a poco, accumulandosi in quest'annata medicea i titoli e gli studi, ci si accorge come pochi aspetti dell'attività dello spirito sfuggissero ai vigili tentacolari occhi dei governanti; la scena è del principe, la scienza è del principe, l'arte è del principe, e così pure l'astronomia e l'ingegneria. E tanto più è del principe l'organizzazione dello spazio, l'impaginazione effimera e definitiva dello scenario in cui il potere si inquadra

Anche l'architettura, da sempre fedele specchio della condizione sociale che le sta accanto, è del principe, come con iconografica ricchezza e chiara esposizione racconta Franco Borsi nella sua ultima fatica, *L'architettura del Principe*, appunto. Dagli anni in cui Cosimo speziale disdice al Brunelleschi l'incarico di costruirgli la signorile dimora perchè il progetto ne risultava troppo sontuoso e questo sfarzo poteva provocare l'invidia di potenti concittadini il mondo è mutato a tutto vantaggio della famiglia, che reca ormai i segni di un potere dinastico.

Ciò che prima si nascondeva nel formale rispetto di illusorie uguaglianze, viene esibito dall'altro Cosimo, signore anche di diritto. La città e la regione subiscono vistose trasformazioni, il segno di una mano ferrea e di un disegno politico coerente si imprime nel tessuto del capoluogo, nel sistema di ville all'intorno, raggiunge la periferia dell'impero con l'edificazione di città dal nulla (Cosmopoli, dal nome vistosamente encomiastico). Le trasformazioni di maggior rilievo ideologico sono comunque nel cuore dell'antica città, dove sventramenti opportuni tendono a dare spazio alla pompa signorile, contro l'angustia del disegno medievale.

Pian piano, con la progressione del proprio potere, Cosimo tende a mutare il volto della città. Accanto all'edificio emblematico della continuità legittima (quel Palazzo Vecchio sede del potere democratico assunto dal monarca a propria dimora) viene abbattuto il vecchio dedalo di edifici non significativi e vengono alzati superbi e coerenti gli *Uffizi* delle magistrature Cosimiane. Eleonora di Toledo, abile, spagnola consorte, asseconda il disegno acquistando un po' fuori dalla congestione urbana, in posizione rialzata, palazzo Pitti e inizia i lavori di trasformazione nella prima reggia del potere assoluto, gli artisti vengono imbrigliati e sedotti da un'egemonia che è anche di carattere intellettuale e servono il potere con una coerenza assoluta.



Tra questi Vasari si erge a modello di artista di regime, esaltando con il mirabile 'corridoio' (collegante in un unico cuore urbano le sedi del governo, della struttura amministrativa dello Stato, il momento ludico della villa e del giardino e unificante in un percorso invisibile negozi pubblici e negozi privati del principe) la sopraffazione del principe rispetto al tessuto della città. Nel disegno coerente Firenze da città stato muta il suo aspetto in città capitale di uno stato.

Del tutto diverso l'intervento del suo successore Francesco, meno attento alla monumentalità ufficiale che al soddisfacimento dei capricci della sua raffinata e stravagante cultura. Le contrastanti passioni per la scienza e l'alchimia si concretizzano nel Cosimo mediceo di piazza San Marco, sorta di Bauhaus cinquecentesca, laboratorio di forme in cui la sperimentazione vale per se stessa e l'arte e la natura sono messe in competizione.

Qualcosa filtrava dal laboratorio al territorio, nel tentativo di razionalizzazione dei procedimenti di estrazione dei minerali o in quelli di una agricoltura ferma ai vecchi procedimenti. Ma è soprattutto il crollo delle certezze a dare la cifra al regno di Francesco, il rifugio nell'effimero e nello stravagante. L'evasione si concretizza nelle ville che isolano ancor più dagli affari la figura del Principe, Pratolino con i suoi mostri e i suoi 'meravigliosi' meccanismi è forse la più emblematica delle realizzazioni del tempo, Bernardo Buontalenti il più completo esemplare d'artista.

Il clima muta di nuovo completamente con Ferdinando, figlio di Cosimo e suo secondo successore, oltre che fedele esecutore del programma politico. Smesse le bizzarrie l'immagine del principe ritorna ad una grandiosa dignità, la monumentalità riprende il sopravvento sulle chiusure esoteriche. Le chiese vengono restaurate e abbellite, le ville e le fortezze si moltiplicano, la città e la regione si riempiono di statue e di busti. Pisa viene dotata di un acquedotto, Livorno vede nascere il suo porto. Si accredita insomma la visione di una liberalità e di una magnificenza volte all'utile, quasi in un riscatto morale della ricchezza e del potere dalle dissipazioni del precedente sovrano. Il definitivo riprende il sopravvento sull'effimero e lo condiziona. L'aspetto della città capitale si monumentalizza ancora, con busti e statue anche gli apparati occasionali per le entrate solenni mirano a riprodurre un'immagine di forza e grandiosità. Si avvia in sordina un processo di cristallizzazione che farà coincidere il migliore dei governi medicei con il primo di una involuzione conservatrice.

Sara Mamone

Quel prezioso codice commentato da Leonardo

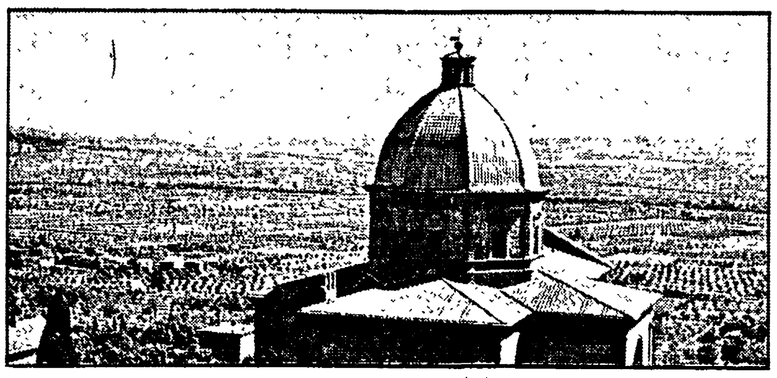
Il trattato sull'architettura di Francesco di Giorgio Martini - Esposto alla Laurenziana - Postille del genio di Vinci

LUIGI FIRPO - PIETRO C. MARANI, Trattato di architettura di Francesco di Giorgio Martini. Il codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, GiuntiBarbera, Firenze 1979, L. 780.000.

Tra i codici più significativi del mondo umanistico esposti alla Biblioteca Laurenziana di Firenze alla mostra «La rinascita della scienza» è il trattato sull'architettura del senese Francesco di Giorgio Martini.

L'editore Giunti Barbera, in questo momento di rinnovato interesse editoriale per la Toscana al tempo dei Medici, ha curato una edizione pregiatissima dell'intero codice laurenziano, conservato nella biblioteca con la segnatura 361 del fondo Ashburnham, affidando la trascrizione del testo e il commento introduttivo a Luigi Firpo e Pietro C. Marani.

La lussuosa veste editoriale e soprattutto la fedele riproduzione dell'intero codice in facsimile con tutte le sue 54 carte corredate dalle decine di disegni di Francesco di Giorgio sono alla base dell'alto prezzo dei due volumi della pubblicazione. Il codice laurenziano ebbe fama e importanza già pochi anni dopo la sua compilazione, tanto che giunse in possesso di Leonardo da Vinci al quale appartengono, autografe, dodici postille apposte sul codice probabilmente tra il 1506 e il 1508. In seguito si persero le tracce del codice, finchè non ricomparve nell'800 acquistato da un collezionista dell'epoca, il conte Guglielmo Libri, il quale lo vendette all'inglese Lord Ashburnham.



Questi passaggi di proprietà finiscono fortunatamente nel dicembre del 1884, quando il governo italiano, dato l'incarico dell'acquisto a Pasquale Villari, lo ricompra affidandone la conservazione alla Biblioteca Laurenziana di Firenze.

Francesco di Giorgio, come emerge dall'introduzione alla attuale edizione del codice, fu teorico e trattatista, ma anche artista versatile

Queste sue molteplici attività lo condussero a lavorare nei maggiori centri del 400 e con incarichi diversi: innanzitutto a Urbino dove lavora alla fabbrica del Palazzo di Federigo da Montefeltro e al San Bernardino, poi a Cortona per Santa Maria delle Grazie al Calcinaio, a Jesi, a Gubbio e a Cagli e Mondavio per le strutture difensive delle rocche.

Questa poliedricità di interessi si riflette nel codice laurenziano, scritto a Urbino probabilmente tra il 1481 e il 1484 (una seconda redazione del Trattato conosciuta attraverso due codici a Siena e alla Nazionale di Firenze sembra appartenere agli anni 1486-92) insieme a una seconda copia conservata a Torino. I 355 paragrafi del codice riguardano infatti l'edificazione di fortezze, città, palazzi, chiese, canali, cisterne, porti, macchine idrauliche, fino alla costruzione prospettica di tipo brunelleschiano, l'uso del quadrante e la misurazione di torri.I paragrafi sono corredati dai disegni di Francesco di Giorgio (l'attribuzione di tutti i disegni a Francesco non è comunque certa) i quali costituiscono una lettura indipendente della versatilità di interessi dell'artista senese.

La posizione intellettuale dell'artista alla fine del '400 è uno degli aspetti che vengono analizzati nel saggio critico introduttivo. Il confronto fra la prima redazione del Trattato, e la seconda di qualche anno posteriore mostra difatti il passaggio a una mentalità diversa in Francesco, già cinquecentesca nell'atteggiamento con cui l'architetto si pone come trattatista e realizzatore di opere. L'artista cioè, dimenticato l'antropomorfismo della prima edizione per il quale una fortezza doveva essere «principale membro del corpo de la città siccome el capo è principale membro di tutto el corpo», ora «sente di appartenere ad una diversa classe sociale che ha rotto con il mondo delle botteghe, con la pratica; l'architettura è ora ordinatrice di una diversa società e rappresentativa di una rigida gerarchia politica»; scrive quindi Francesco di Giorgio nella seconda edizione del Trattato: «E bisognando per mantenere le signorie e i domini fare fortezze per le quali i pochi possino resistere alli assai e quelli offendere, nel quinto trattato è da descrivere più forme di rocche nuove invenzioni».

Massimo Bernabò

In quattro cataloghi lo sfarzo di un'epoca

Illustrano le mostre medicee fiorentine — I due aspetti della comunità cristiana della Toscana del Cinquecento

Il potere e lo spazio e **La scena del Principe**, catalogo della mostra, L. 16.000 (in brossura).

Tra le maggiori cure dei governi di Cosimo e successori ci fu certamente quella dell'immagine pubblica, presso i maggiorenti stranieri, presso i propri sudditi e, con risultati di assoluta eccellenza, presso i posteri. E per gli uni e per gli altri l'impaginazione dello spazio secondo un preciso itinerario mediceo al trono rivelò (e continua a rivelare) l'importanza del discorso urbanistico spettacolare ai fini della trasmissione del potere e del consenso. Che se più importava, agli assoluti sovrani di Firenze, il potere che il consenso, è pur vero che essi non fecero mai a meno e dell'uno e dell'altro.

Il catalogo che guida alle due mostre su *Il potere e lo spazio* e *La scena del principe* illustra con definitiva inappellabilità la funzione propagandistica dell'architettura e dello spettacolo sia la maestria d'uso cosimiane (che a lui va fatta risalire l'impostazione di una filosofia del regnare).

L'effimero e il definitivo si mescolano con maestria, essendo l'uno di supporto all'altro nel tracciare le linee di un disegno che mirava alla conservazione del proprio nome nella storia. Più vistoso nelle testimonianze architettoniche, più celato, ma assai ben conservato, in quelle teatrali il discorso dei granduchi ha lasciato tracce indelebili.

Individuandole e indagandole Franco Borsi e i suoi collaboratori per la mostra al Belvedere e Ludovico Zorzi e i suoi per quella sulla scenografia e il teatro hanno restituito (dall'effimero dell'esposizione al definitivo del catalogo) l'immagine coerente di un disegno unitario, prezioso per la comprensione di meccanismi spesso celati.

s. m.

La comunità cristiana fiorentina e toscana nella dialettica religiosa del Cinquecento, catalogo della mostra, Becocci editore, Firenze 1980.

Nell'onnicomprensiva attenzione agli aspetti culturali del granducato mediceo di notevole rilievo la mostra e lo studio dedicati alla problematica religiosa, componente essenziale della vita cinquecentesca toscana.

Il processo di interiorizzazione della fede avviato da Savonarola aveva subito, nel trapasso dalle libertà repubblicane al principato, un vistoso processo di ridimensionamento, essendosi ridotte molte manifestazioni della vitalità della chiesa a componenti del disegno autoritario dei principi. Accanto all'ufficialità delle pompe ecclesiastiche e all'asservimento del clero agli interessi signorili vive comunque sempre una diversa dimensione spirituale, che garantisce alla chiesa fiorentina una coerenza morale e una presa popolare che la renderanno impermeabile alla diffusione di convinzioni eterodosse.

Anche gli insegnamenti savonaroliani per quanto avversi al regime che si stava instaurando, si fondavano sulla fedeltà alla chiesa di Roma.

Anche la riforma intrapresa dopo la conclusione del concilio tridentino, con convocazioni di sinodi diocesani e provinciali, interventi ordinati e capillari contribuì a fondare, accanto alla chiesa di regime, un clero austero e preparato culturalmente e spiritualmente.

Nuovi costumi morali e nuovi orientamenti religiosi filtrarono dalla asfissiante cortina del formalismo ufficiale, contribuendo, a mantenere vive, anche nel campo religioso (e sempre nei margini in cui l'onnicomprensività medicea lo consentiva) piccoli spazi di fronda e di indipendenza.

s. m.

Il primato del disegno, catalogo dell'esposizione di Palazzo Strozzi, pp. 324, Lire 16.000 (in brossura).

Quasi 800 i pezzi della mostra ordinata da Luciano Berti e che già dal titolo evidenzia la diversità dell'esperienza fiorentina nel contesto della pratica artistica italiana ed europea, con il privilegio del tratto, della linea, della figura e dell'assieme.

Il catalogo, molto «scritto» (contiene, tra l'altro le «prolusioni» di Franz Karasek, segretario generale del Consiglio d'Europa, e di Pietro Prini, presidente della XVI Esposizione europea d'arte, scienza e cultura), si apre con l'introduzione dell'ordinatore alla quale segue un saggio di Luciano Bellosi su *Il ritratto fiorentino del Cinquecento*.

I precedenti della maniera fiorentina cinquecentesca vanno ricercati nei due cartoni per le *Battaglie* di Leonardo e del Michelangelo dei quali presto si impossesseranno i Medici, appena tornati dall'esilio, e che i discepoli faranno a pezzi spinti da un'adesione ai modelli sempre, comunque, arginata dalla consapevolezza critica.

Naturalmente il rapporto tra precursori ed epigoni non è così determinato: Michelangelo e Leonardo interpretarono con pienezza di mezzi espressivi e impeccabile puntualità un diffuso «stato d'animo» artistico ed etico, la cui successiva fioritura (e il numero delle individualità protagoniste) può essere spiegata solo ricorrendo alla moderna nozione di un immaginario collettivo, di un punto di coagulo della storia e delle storie personali. Un concetto di «disegno» più ampio esce fuori, come si legge nell'introduzione, da questa esplorazione e riguarda pure le teorie politiche di Machiavelli e di Guicciardini, la storiografia artistica di Vasari, il modello stesso del Granducato.

a. d'o.

Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, catalogo dell'esposizione, pagine 410, L. 16.000 (in brossura).

Nell'introduzione al massiccio volume, Paola Barocchi, ordinatrice della rassegna, ricorda come la prima destinazione di Palazzo Vecchio, nell'ambito della mostra medicea, fosse quella di ospitare una raccolta degli usi e costumi di corte «che potesse allietare, in senso folcloristico, le altre sezioni culturali e figurative».

Per fortuna non è andata così e Palazzo Vecchio, «riscoperto» nella sua funzione di contenitore, fa parte a sè per la rilevanza delle informazioni che fornisce al visitatore, riproponendo la sua immagine storica e la sua funzione, politica, così come era andato tracciandole Vasari, pescando a piene mani nel repertorio della storia antica e della mitologia.

Il percorso dell'esposizione, ricostruibile fin nei minimi dettagli nelle pagine del catalogo, segnala l'avventura del gusto mediceo, l'alterna vicenda della sensibilità dei committenti e gli sforzi degli artisti e dei funzionari di corte per adeguarsi, anticipare e organizzare la mutevole domanda.

Si passa pagina per pagina, come sala per sala, dal revival etrusco alla collezione di antichità classiche, dalle raccolte di arazzi a quelle dei cammei e di intagli, alle miniature, alle medaglie, in una progressiva parcellizzazione dell'oggetto d'arte, mentre altri interessi, a partire da Francesco I, premono e sono quelli dell'alchimia e delle scienze naturalistiche che prendono il posto della celebrazione storica e della monumentalità.

Insomma si passa dal generale al particolare, dal mito alle cose, in un mutamento delle dimensioni che da solo è già bastevole metafora.

a. d'o.

Piccoli flash un po' pettegoli sul tramonto di una classe

La riproduzione anastatica della «Firenze dai Medici ai Lorena» di Giuseppe Conti (1908) — L'aspetto più debole è quello dei grandi avvenimenti

Giuseppe Conti, FIRENZE DAI MEDICI AI LORE, Giunti, Firenze 1980, pp. 935, L. 25.000.

Nelle stampe secentesche del Callot o dello Zocchi, così come altrove, non è esclusivamente leggibile la realtà «maggiore»: la stratificazione sociale veniva tradotta in immagini che, in proporzionalità diretta con il rispetto delle gerarchie, confinavano ai margini del corpo centrale (piazza, palazzo o villa) saporiti scorci di vita popolare quotidiana.

E' in fondo la stessa logica che vive in *Firenze dai Medici ai Lorena*, di Giuseppe Conti, riproposto da Giunti in edizione anastatica. L'opera, terminata nel 1908, tratta della fine della dinastia medicea, del regno di Cosimo III e di quello di Giangastone, suo figlio e successore; ma era già lo stesso autore che, con il sottotitolo «storia-aneddotica - costumi», indicava esplicitamente come all'interno del suo lavoro dovessero essere individuati piani diversi. Il più caduco, oggi, risulta proprio quello dell'attenzione ai «grandi» fatti: il complesso groviglio di intrighi principeschi e di politici del la Toscana granducale ha conosciuto analisi metodologicamente molto più agguerrite del taglio moralistico, ancora fresco di umori risorgimentali, scelto dal Conti.

Prezioso appare invece il grosso patrimonio di notizie, testimonianze, aneddoti, che rende l'opera una vera miniera microstorica, un archivio, spesso anche etnografico, utilissimo per una ricostruzione integrale della vita in Toscana tra Sei e Settecento.

Dalla vita nobiliare, di Corte, affiorano continui flash, puntuali nel render palpabile lo sfascio di una classe: l'accumulazione parassitaria di ingenti ricchezze sembra non saper confluire altro che nelle gole e negli stomaci dei granduchi e del loro seguito, in un mondo dove regnano i «vizi» dell'infanzia dilatati in quantità e qualità: il cardinale Francesco Maria era goloso della cioccolata, «che di Spagna si faceva mandare a casse», e di «panlavati, capponi di galera, frutte diacciate». G. Gastone restava a letto mesi interi «abusando di possenti liquori, ma del rosolio ancora, mischiando il tutto con droghe e zucchero»; aveva «l'ugne delle mani e dei piedi come un astore, poco importandogli lo star pulito».

Fuori di Palazzo Pitti i bandi tuonavano contro i «Barboni e Vagabondi e Gente oziosa» minacciando la galera agli uomini e la «Frusta o Berlina con la Mitra» alle donne e ai minori di sedici anni. Il bigottismo dominante comminava la «Cattura e dieci scudi» ai padri che lasciavano i giovani e le fanciulle «praticare assieme sugli usci e alle finestre basse, grande incentivo per commettere stupri ed aborti».

Radicata anche la superstizione se una povera vecchia, entrata per errore in un appartamento che aveva scambiato per il proprio, fu ritenuta una strega, «bastonata senza misericordia» e rinchiusa nel Bargello. Frequenti i frammenti di cultura popolare, dai ciechi che «cantavano in ottava rima le parabole del Vangelo per la settimana santa» ai «leggendari», venditori ambulanti di letteratura di *colportage* di cui viene riprodotto nel testo qualche esempio, scelto tra le canzoni a doppio senso.

La poesia improvvisata era accolta anche a Corte e notevolissimo è il caso di una Menica contadina che, presa a benvolere dalla principessa Violante, potè studiare latino, musica e canto. Altrettanto singolare la rivolta delle Nocentine, ragazze abbandonate allevate nell'Ospedale degli Innocenti, per protesta contro la pessima amministrazione dell'Istituto: quando il Granduca si recò alla messa alla S.S. Annunziata «tutte quelle ragazze che si erano ammutinate buttarono giù a forza le finestre e si affacciarono urlando e strepitando». Il malcontento popolare prende corpo anche in altre circostanze come quando, nel 1963, la plebe «si affollò davanti al palazzo de' Pitti domandando in aria di minaccioso furore del lavoro e del pane» Ma per placare un'opposizione che tre secoli fa non poteva che essere jacqueristica bastava poco: monsieur Tory, segretario del reggente principe di Craon, «fece gettare dalle finestre di Palazzo Vecchio molte centinaia di scudi in monete d'argento alla numerosa plebe che ripeteva più forte che mai i giulivi evviva al nuovo Sovrano».

Paolo De Simonis

Michelangelo Buonarroti

L'artista fiorentino tra struttura e sovrastruttura

La separazione tra arti maggiori e arti minori — Il passaggio da una società corporativo-feudale a quella precapitalistico-manifatturiera Un'analisi con gli occhi a Marx Il problema dell'evoluzione dell'intellettuale a Firenze nelle sue cause — Il legame con il cambiamento della realtà economica

Leon Battista Alberti

SERGIO ROSSI, Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo, Feltrinelli Editore, Milano 1980, L. 7.000.

Il tema della posizione sociale dell'artista nel Rinascimento e la storia del passaggio che avviene dalla unità e parità delle arti nel XV secolo alla separazione e scala di valori nel XVI secolo tra le cosiddette «arti minori» (oreficeria, ceramica, legni, tessuti, ecc.) e le «arti maggiori» (architettura, pittura, scultura) — e che si conclude col primato di queste ultime — ha trovato ampio spazio nella storiografia artistica di questi ultimi anni.

A queste problematiche è dedicata buona parte del recente secondo volume della Storia dell'Arte Italiana pubblicata da Einaudi e qualche anno addietro Ferdinando Bologna ha scritto un saggio monografico sugli stessi argomenti.

Il libro di Sergio Rossi, che controbatte tesi espresse da autorità nel campo della storia sociale dell'arte, come Arnold Hauser, prende in esame la situazione artistica fiorentina dal Trecento fino pressappoco alla fine del Cinquecento, puntando da una parte ad una analisi delle teorie e delle dispute in merito all'arte che si trovano negli scritti di artisti e teorici del Rinascimento (da Leon Battista Alberti fino al Vasari e a Vincenzo Danti), ma trovando, d'altra parte, i motivi di questa evoluzione teorica nel passaggio che avviene a Firenze da un tipo di società corporativo-feudale a un tipo di società precapitalistico-manifatturiera.

Non volendo essere «uno Hauser in piccolo, una breve storia dell'evoluzione sociale degli artisti italiani dal Medioevo al Rinascimento», ma «uno spaccato dell'ideologia consapevolmente espressa dagli artisti italiani nel loro evolversi da artefici ad artisti intellettuali», il libro viene suffragato da continue incalzanti citazioni di testi di Marx e riconduce il problema dell'evoluzione sociale dell'artista a Firenze alle sue cause strutturali, di cambiamento della realtà economica.

In questa maniera, come scrive Maurizio Calvesi nella prefazione, si «dirada anche quel senso di irrealtà, di vaghezza e di noia, generato dalle molte discussioni accademiche in auge dal Varchi al Vasari e allo Zuccari; riportate alla loro radice di necessità sociale, ovvero alla loro logica più intima, esse acquistano la fisionomia di cose vive o che almeno un tempo lo sono state».

m. b.