

eve alone lu-  
poderosa tor-  
e condanna,  
dei beati at-  
tmo continuo  
durerà nella  
della salvezza

silica di San  
di Palestrina  
dramma che,  
si poneva in

bellezza clas-  
e opere del  
lla Pietà di  
na nasce dal  
figure della  
luce imma-  
tti entro la

ndo quando  
ultima delle  
imo palpito  
aspra salita  
idea plato-  
che questa  
essere nella

di Miche-  
e grado di  
aperto per  
one serena  
miracolosa  
la sapienza  
espressione  
ta salvezza

ito severo  
alla quale  
ico e for-

male; ma nel Seicento, anche se Michelangiolo rimarrà il grande esempio morale per gli spiriti più tormentati e drammatici come il Caravaggio o il Borromini, il maestro per eccellenza sarà Raffaello: infatti la Chiesa ha superato la crisi della Riforma e l'esperienza del classicismo storico è di nuovo la grande guida della cultura. Ma il dilemma non si chiude: alla fine del Settecento sull'arte di Michelangiolo si costruirà addirittura un'estetica, la prima estetica romantica, l'estetica del Sublime. Raffaello è il maestro che ha interpretato i « sentimenti sociali », espresso i grandi valori della cultura, realizzato in forme perfettamente equilibrate il bello della natura e della storia; ma Michelangiolo è l'artista che ha dato forma al « fuoco » dell'ispirazione e del genio, ed ha sentito la contraddizione profonda tra la natura delle cose e il dramma dell'anima, anzi nell'armonia delle forme naturali ha veduto un ostacolo al realizzarsi del destino spirituale dell'uomo. L'arte di Raffaello è una concezione del mondo, un sistema chiuso e composto nell'equilibrio della sua architettura; è, per eccellenza, l'arte classica. L'arte di Michelangiolo è una concezione della vita, un'aspirazione continua, un'ansia che non troverà mai pace: è il punto di partenza dell'arte romantica. Nella prima metà dell'Ottocento, Ingres sarà il grande devoto di Raffaello, Delacroix il patito di Michelangiolo: e le figure contemporanee e contraddittorie dei due massimi maestri del Cinquecento romano rimarranno i simboli di due polarità opposte e tuttavia dialetticamente integranti dell'arte, l'eterno classicismo e l'eterno romanticismo.

## 6. Le componenti del manierismo

di Giuliano Briganti

Al principio del Cinquecento non v'è dubbio che l'Italia è il paese più progredito d'Europa. A strutture economiche, forme sociali e organizzazioni politiche, più varie e moderne che altrove, si accompagnano una vita intellettuale e un'attività artistica incomparabili. Ma se indiscusso fu in quegli anni il primato civile degli italiani, qualcosa già minava nel profondo quella situazione di privilegio: cioè il dissidio politico, la disunione tra i vari stati, l'incapacità di impiegare le attività dello spirito in una costruzione più vasta e unitaria che garantisse all'Italia pace e benessere durevoli. Fragili confini e lotte di parte all'interno facilitarono le massicce invasioni straniere che si conclusero col predominio spagnolo, attraverso una serie di funesti avvenimenti, quali il Sacco di Roma e l'assedio di Firenze. Non meno gravido di conseguenze il rivolgimento della Riforma sollevò negli animi un'apprensione, un'inquietudine cui troppo tardi cercò di por riparo la reazione dommatica del Concilio di Trento. E intanto le vie del commercio si spostavano dall'Italia e i turchi tormentavano le coste

e all'interno lotte e intrighi ponevano il nuovo spirito del realismo politico al servizio di interessi sempre antinazionali.

Durante l'incalzare di questi avvenimenti, mentre vengono meno egemonia politica e libertà, la civiltà artistica italiana seguita a tenere il primato riconosciute da tutta Europa: ma non senza accusare le inquietudini e le angosce determinate dalla nuova situazione, che veniva a costituire nel suo peggiorare progressivo una sorta di sfondo continuo alle nuove tendenze dell'arte, quali incominciano a manifestarsi a un dipresso nel secondo decennio del secolo. È infatti in quegli anni difficili che nasce o si configura ad opera di artisti diversi, ma mossi da simili convinzioni e impulsi, quella straordinaria vicenda di estri lunatici e introversi che, con le loro invenzioni, astrattezze e bizzarrie dan vita a un episodio primario dell'arte italiana, denominato ormai da anni col termine di Manierismo.

Con maggior proprietà oggi, su di un suggerimento di Roberto Longhi dettato dal concreto buon senso linguistico italiano, si tende a sostituire quella parola; una delle tante a desinenza astratta diffuse dalla critica tedesca ed applicate ad altrettante astratte nozioni di storia in genere e di storia dell'arte in particolare, con la parola « Maniera ». Un termine che si trova già al principio del secolo nel trattatello di Francesco Lancelotti e che fu usato soprattutto dal Vasari. Per il Vasari, per Raffaello Borghini e per gli altri cinquecentisti si intendeva per « maniera » il tratto caratteristico, ineffabile dell'espressione di un artista, e quindi « bella maniera » era quella che rifletteva lo stile da essi elevato a massima espressione artistica dell'età moderna: lo stile, in altre parole, di Leonardo, di Raffaello, di Michelangelo.

Il Vasari, che faceva egli stesso parte della schiera dei manieristi, indicava lo stile del suo tempo come « maniera moderna », fedele interprete cioè dei principi della « maniera » per antonomasia, opposta alla semplice imitazione della natura. Il concetto di « ammanierato » dal quale deriva quello di « manierismo » nacque col suo significato deteriore solo più tardi, quando le tendenze artistiche fiorentine e romane del pieno Cinquecento incominciarono ad essere giudicate negativamente.

Le cose d'Italia precipitavano e mutavano rapidamente le condizioni degli italiani, mentre tramontava il sogno di dominio carezzato dallo stato pontificio e cresciuto sull'illusione di un rinnovamento dell'antico splendore di Roma. Sempre meno la realtà di fatto corrispondeva all'ambizione di grandezza e nell'animo degli artisti chiamati a realizzare progetti di adornamento della Curia e delle varie corti s'insinuava l'inquietudine nata dalla contraddizione palese tra l'astratta costruzione di un mondo ideale e la concretezza di una sgradevole realtà. Considerando questa condizione degli spiriti, aggravata col precipitare degli avvenimenti delle varie calamità cui

si è brevemente accennato, si potrà forse meglio comprendere perché ciò che per convenzione si chiama il pieno Rinascimento e coincide con la maturità di Raffaello, rimane una « cresta sottile », come disse il Woelfflin, che appena raggiunta fu subito valicata.

Una « cresta sottile » davvero, un breve momento di concretezza in quella felice età di Leone X che il Vasari chiamò « l'ultima età dell'oro », raggiunta da una società aristocratica e conservatrice il cui ideale era un supremo equilibrio dello spirito, ma che era d'altro canto incapace di realizzare concretamente le proprie aspirazioni. La crisi si manifesta proprio nel cuore di quella convenzionale nozione che è l'apice del Classicismo e ne portano i segni, in palese contraddizione di quel concetto di misura e di olimpico equilibrio che è proprio dello spirito classico, almeno due dei maggiori protagonisti della « età dell'oro » vagheggiata dal Vasari in poi: i divinissimi Leonardo e Michelangelo, massimi artefici della « Maniera »; e Raffaello stesso non ne fu indenne.

Non voglio sostenere con questo che non esista un confine tra due episodi dell'arte italiana, così distinti da giustificare ancora la consacrata astrazione dei due termini di Classicismo e di Maniera; e che non si debba riconoscere nel primo, che ebbe rifiorendo in Venezia una vita autonoma lunga e felice, una validità universale non mai raggiunta dal secondo. Ma è un confine labile, talvolta ingannevole, che non si lascia determinare con rigore cronologico, manifestandosi le due dichiarate tendenze contemporaneamente e in opere fondamentali, e passando attraverso i suoi limiti alcuni dei maggiori protagonisti della vicenda artistica in quegli anni. Se infatti Raffaello lo sfiora nella Stanza di Eliodoro, Leonardo sembra averlo avuto sempre presente nel suo travaglio interiore e Michelangelo lo supera in pieno con tutto il peso del suo dramma lungo e tormentoso. Fu su opere capitali di questi due sommi artisti, l'affresco incompiuto con la Battaglia di Anghiari e il cartone con l'episodio di Cascina che si esercitarono fino all'esasperazione nella loro prima giovinezza i più antichi manieristi, prima di lanciarsi nell'agone delle più audaci varianti personali.

Varianti della « Maniera »: ecco in che consiste quanto accadde al di qua di quel confine. Varianti, spiritate per il fuoco di estri singolarissimi, di motivi inventati nel periodo precedente, e non reazioni personali a quelli, non nuove invenzioni figurative. L'antitesi tra Rinascimento naturalista e Manierismo introverso e spiritualista è solo uno schema basato su due astrazioni travisanti in parte la realtà storica dei fatti che si succedettero nei primi decenni del Cinquecento. La verità è che, pur cedendo alle sollecitazioni inquietanti dei tempi e taluno al proprio umore introverso, anticlassici i Manieristi non furono mai, anche nei momenti di più irruenta originalità, perché la convinzione della insuperabilità della « Maniera » li

tenne avvinti alla norma, impedendo loro di abbandonarsi all'impeto di una fantasia davvero libera e irrazionale, quale la definizione di anticlassicismo dovrebbe comportare. Se era venuta meno la fede nell'equilibrio, nella misura, nell'ordine classico, cui così crudamente contraddiceva la realtà in atto, non per questo essi rinnegavano le auliche forme che quella fede, durante l'« età dell'oro » avevano sostenuto ed esaltato; anzi le riprendevano, sia pur per tradurle in « arie crudeli e disperate ». Ma è proprio dall'irriducibile contrasto tra quelle forme elette come insuperabili e il dramma urgente dei singoli artisti che scaturisce l'originalità del primo Manierismo, il suo valore poetico; è in quella volontaria intellettuale prigionia che si cristallizzano sentimenti complessi e sempre più raffinati, sinché, col progredire degli anni, dopo la metà del secolo l'inquietudine e l'exasperazione cedono, lasciando scoperto lo scheletro di un programma e il greve bagaglio di involute consuetudini artigianali dettate dai vari trattati, dal costume cortigiano e dalle pedanti iconologie.

Entro i limiti di questo atteggiamento mentale nei confronti del Classicismo quale si era configurato tra Firenze e Roma nei primi anni del secolo, limiti che ne determinano la posizione nel panorama più vasto dell'Arte italiana, ha luogo il primo affermarsi, vario e improvviso, della « Maniera ». Che subito appare, nelle prime prove di diversi artisti, come un frutto capriccioso e straordinario nato dall'innesto di una nuova sensibilità sul tronco ancor verde di una classica civiltà formale, o, altrimenti, dal tentativo di frenare o di idealizzare la fantasia più sregolata. Gli studi più acuti sull'argomento ne hanno accusato il giuoco intellettualistico profano e hanno messo a fuoco la natura per non dire altro introversa dei vari temperamenti, seguendo la quale si giunge ad una delle radici più profonde e vitali della loro originalità.

Furono i Manieristi, per lo più, spiriti malinconici, stravaganti, solitari. Si accorsero delle loro bizzarrie già i contemporanei, che ne riferirono con quella compiacente indulgenza, appena velata di convenzionale moralismo, che ha contribuito a conferire alla figura dell'artista quel carattere di individuo singolare, separato dal resto della società, cui molto è lecito; un ritratto divenuto poi tipico e caro all'età romantica. Ma i casi della loro vita furono spesso davvero singolari e assumono un forte rilievo contro lo sfondo avventuroso e drammatico del secolo.

Ora cedono a una misantropia selvatica e quasi feroce, ora a un egocentrico esibizionismo quasi insolente; in una sorta di lucida pazzia piegano verso la morbosa attrazione dell'orrido e del macabro, intrattengono segreti rapporti con il mondo degli astrologhi, degli alchimisti, dei negromanti, non celano un distorto erotismo. Conferma di questo ritratto dei primi manieristi lo si cerchi nell'autobiografia di Benvenuto Cellini, e tra le innume-

rev  
mo  
epi  
sar  
Ros  
di  
al l  
o a  
not  
che  
e u  
e l  
lor  
cas  
nel  
il  
udi  
l'el  
e c  
chi  
che  
da  
pas  
  
rat  
nia  
tisi  
di  
imj  
del  
inc  
un.  
de  
tro  
  
tal  
inc  
l'ir  
con  
tua  
di  
dà

mpeto di  
nticlassi-  
quilibrio,  
la realtà  
lla fede,  
riprende-  
prio dal-  
dramma  
ierismo,  
a che si  
col pro-  
verazione  
bagaglio  
costume

el Clas-  
anni del  
isto del-  
a « Ma-  
ome un  
nsibilità  
nti, dal  
udi più  
profano  
ari tem-  
fonde e

solitari.  
no con  
ralismo,  
di indi-  
ito; un  
lla loro  
contro

un ego-  
piegano  
segreti  
iti, non  
manie-  
nnume-

revoli stranezze e millanterie nel diario del Pontormo, pervaso da una morbosità mortale, nelle *Vite* del Vasari, ove già il Longhi sottolineò alcuni episodi, oltre quelli da me riportati in un saggio sull'argomento. Basti pensare al Ferrucci, che soleva indossare un corsetto di pelle d'impiccato, al Rosso che disotterrava nottetempo cadaveri già decomposti dal vescovado di Borgosansepulcro, coltivava amicizie ambigue e finì suicida in Francia; al Lappoli aretino, che fuggì nudo da Roma per le sevizie dei Lanzichenecchi o al Torri che, scrive sempre il Vasari, « per avere troppo amore della notomia teneva nelle stanze e fin sotto il letto membra e pezzi d'uomini che ammorbavano la casa »; al Rustici, che viveva con un'aquila, un cervo e un istrice e aveva fatto murare un angolo della casa per tenervi serpenti e biscie, divertendosi a contemplare attraverso un pertugio « le fierezze loro »; al Pontormo « che si costruì una casa che aveva piuttosto cera di casamento di uomo fantastico e solitario che di ben considerata abitatura » e nella quale finì per rinchiuersi senza aprire più a nessuno e che, scrive ancora il Vasari, « fu tanto pauroso della morte che non voleva, non che altro, udirne ragionare e fuggiva l'averne a incontrare i morti »; al Parmigianino, l'elegante e raffinato Parmigianino, che lasciò la pittura per farsi alchimista e congelare mercurio, onde « di delicato e gentile fatto con la barba e chiome lunghe e malconce quasi un uomo selvatico ed un altro da quello che era stato, fu assalito essendo mal condotto e fatto malinconico e strano, da una febbre grave e da un flusso crudele che lo fecero in pochi giorni passare a miglior vita ».

Ed è evidente che stranezze peggiori le sottintende il loro mondo figurativo, popolato di ambigui adolescenti, fanciulle androgine, vecchi demoniaci e spiritati dai gesti promiscui e i volti esaltati che rivelano un erotismo quanto più represso tanto più esasperato. E furono infatti una banda di scatenati e di inibiti a un tempo, non solo per la costrizione che ad essi imponeva l'ossequio disperato ma tenace alla « Maniera », e per la tensione dell'intelletto, ma per lo stesso rapporto squilibrato tra le segrete distorte inclinazioni del loro temperamento e la struttura moralmente snervata di una società che viveva di cultura classica ostentando una potenza ormai decaduta; di una società minata dalla crisi religiosa che si preparava d'altronde a risolvere costringendola entro i dettami della Controriforma.

In questi loro atteggiamenti — perché è ancor lecito credere che talvolta si trattasse di studiati atteggiamenti — i Manieristi si modellavano indubbiamente sui modi esteriori della psicologia michelangiotesca. Ma quell'imitazione, lungi da doversi spiegare come un semplice fatto di costume, comportava la compartecipazione con Michelangelo a un travaglio intellettuale e morale nascente da simili fatali propensioni e storture, anche se su di un piano diverso, naturalmente; senza quell'autentica « terribilità » che dà respiro titanico al dramma del Buonarroto. Caratterizza i Manieristi una

maggior spregiudicatezza, un compiacimento dell'irregolarità che annullava il controllo morale, avviando le risorse di un lucidissimo intelletto alla ricerca di sempre più difficili e spericolati equilibri.

È significativo come le antiche definizioni dei modi formali del Manierismo si accordino al ritratto psicologico dei singoli artisti, insistendo sull'«artificio», sulla «licenza fuor di regola», sulla «astrattezza delle attitudini», sulla «maniera ghiribizzosa» e via dicendo. L'irrequietezza spirituale dei Manieristi trovò modo infatti di sbizzarrirsi anche in straordinarie invenzioni decorative. Le forme si declinano in aspetti strani e imprevisi, in una continua trasposizione dei dati naturali, dalla quale nascono equivalenti metafore. Le figure-anfore del Parmigianino, le figure-cubetto del Cambiaso, i volti in pietra dura del Bronzino, i riccioli di metallo del Salviati. Le figure umane si modellano sulla parvenza cristallizzata degli oggetti, come vittime di una magica metamorfosi, mentre gli oggetti si animano di una intensa espressione umana, prendono l'aspetto ammiccante e caricato di mostri mai visti. Una grazia maligna involge le membra, le assottiglia, le allunga e attorce a guisa di fiamme, piegandole alle esigenze dello stile, nell'ansia di una preziosa ricerca formale.

L'arte italiana, s'è detto, era sostenuta da un antico prestigio anche tecnico, e fu assai facile alla nuova «astrattezza» dei manieristi, alle loro invenzioni sorprendenti, divulgarsi attraverso l'Europa. La «Maniera» italiana assunse nel Cinquecento un'autorità che giustamente è stata paragonata a quella della lingua latina nel Medioevo; diventa parlata internazionale e si diffonde per le corti d'Occidente, adottata dall'assolutismo aristocratico che domina ovunque. Dopo il momento di altissima tensione spirituale che vide nel secondo e terzo decennio a Firenze le prime opere del Rosso, del Pontorno, di Alonso Berruguete e a Siena quelle del Beccafumi, il centro d'irradiazione del Manierismo si sposta a Roma, ove alcuni dei nuovi artisti convengono a rendere omaggio alla Volta Sistina e alle Stanze di Raffaello (con essi anche il giovane Parmigianino), ma da Roma il Sacco del '27 li disperde per l'Italia, arricchiti di nuove esperienze il cui riflesso, col Rosso e poi col Primaticcio, giungerà in Francia. La corte di Francesco I a Fontainebleau è la prima corte d'Europa che accoglie lo stile italiano, mentre in Italia Mantova e Parma, per merito di Giulio Romano e del Parmigianino, diventano centri esemplari della nuova tendenza. Roma, dove Michelangelo opera fin oltre la metà del secolo, diviene la capitale della «Maniera» che variamente si configura per i personali apporti di Daniele da Volterra e di Francesco Salviati; e a Roma, a Firenze, a Fontainebleau vengono ad educarsi i pittori fiamminghi e olandesi che orneranno poi le corti di Filippo II a Madrid, di Rodolfo II a Praga, di Alberto V a Monaco. L'irradiazione dell'idea manieristica raggiunge la massima espansione alla fine del secolo e si può dire che allora tutta Europa parli, con flessioni

nullava  
to alla

Manie-  
do sul-  
attitu-  
i spiri-  
dinarie  
revisti,  
) equi-  
to del  
lel Sal-  
oggetti,  
ano di  
aricato  
ttiglia,  
) stile,

anche  
e loro  
» ita-  
arago-  
nazio-  
aristo-  
rituale  
Rosso,  
centro  
artisti  
ffaello  
'27 li  
Rosso

Fon-  
entre  
migia-  
Miche-  
« Ma-  
le da  
bleau  
oi le  
naco.  
» alla  
ssioni

appena differenti, lo stesso linguaggio figurativo. Senza dubbio il Manierismo è, dopo il Gotico, il primo grande stile internazionale.

A questa vicenda in Italia solo Venezia non prese parte, almeno nei primi quattro decenni del secolo. Michelangelo e Tiziano sono addirittura assunti quali simboli di mondi figurativi opposti, di antitetiche concezioni, mentali e visive, dell'arte. Dal contrasto tra i due principi, assai presto divulgato nella formula facile e semplificante di « disegno fiorentino e colorito veneziano » trae origine quella polemica che, soprattutto nel Seicento, è vitalmente inserita nella pratica stessa della pittura, fa intravedere la possibilità di concilianti soluzioni e costituisce una dialettica indispensabile alla storiografia artistica, con l'esito ben noto.

In verità, accanto alla realtà di due menti altissime e diverse, sta il fatto che la situazione storica, sociale e culturale di Venezia, il suo vivere cittadino, era in sostanza diverso, nel Cinquecento, da quelli di Firenze e del resto d'Italia. Senza dire delle condizioni politiche particolari, a Venezia si riposava su di un ideale di Bellezza libera e naturale, in omaggio a un platonismo sereno e vago di armonie, che poco o nulla aveva in comune col platonismo filosofico, oscuro e concettoso, dominante in Firenze. Al concetto che Michelangelo fece proprio, per il quale la Bellezza si attingeva attraverso una visione interiore, nata nell'animo dell'artista, si opponeva nei veneziani una concezione meno rigorosa e squisitamente profana, che ritrovava la spiritualità nella luce e nei colori, nei fenomeni naturali, che tendeva alla Bellezza con affetto sensitivo. All'idea è opposta l'imitazione, all'astrazione la naturalezza.

Tuttavia, nel progressivo configurarsi di una unitaria fisionomia del secolo, anche Venezia fatalmente appare toccata dalle tendenze che da Firenze e da Roma si diffondevano per l'Italia, se pure non in maniera determinante per la propria cultura pittorica.

Per non parlare di Sebastiano del Piombo, attratto a Roma assai presto, ove diede piena misura di sé in capolavori di genere composito, Tiziano stesso, dopo il florido momento della giovinezza, intorno al '45 lottò con vario esito a risolvere il maggior contrasto della cultura figurativa italiana, dando segno di accogliere idee fiorentine e romane nei figuroni scorciati delle tele in Santa Maria della Salute. Contrasto più che risolto superato, quando si rigetti quella teoria che intendendo il Manierismo come stimolo a un processo di liberazione interiore attribuisce ad esso il merito del luminismo magico della tragica vecchiezza di Tiziano. In tale contrasto si impegnò più a fondo il Tintoretto, aggredendolo programmaticamente e risolvendolo per pratica bravura. Ma la sua fantasia geniale era pur sempre aderente alla « naturalezza », anche se la limitava al dato luminoso, al legame atmosferico che circola entro un'impalcatura di manichini fiorentinamente gesticolanti. Anche Paolo Veronese rimase immune dalle sottili implicazioni

intellettuali della « Maniera », dalla lucida esasperazione dei contemporanei fiorentini ed emiliani. La complessa struttura spaziale che lo distingue da Tiziano, l'adozione di certi moduli compositivi, di alcuni scorci e leggere serpentinate dimostrano che l'artista era a conoscenza dei motivi manieristici. Ma la « Maniera » dovè apparirgli, come ha notato il Longhi, un costume naturale dell'epoca, un mondo moderno che occorre rappresentare sciogliendolo però entro una favolosa « universale armonia ».

Il Manierismo veneziano insomma si limita all'accettazione di moduli formali che, colti a Firenze, a Roma, a Parma, subito erano immersi in altra temperie sentimentale e morale, che li assorbiva rendendoli quasi irri-conoscibili.

Con questa sola eccezione, non si può non riconoscere alla « Maniera » un corso storico con caratteri ben definiti, i quali legano tra loro non solo le persone distinte e assai diverse dei primi manieristi, ma gli stessi diversi periodi di un movimento figurativo che abbraccia quasi un secolo di vita. Un corso storico che unisce episodi in apparenza remoti e il succedersi di generazioni distinte da particolari caratteri. Un comune spirito che trascorre dalla originaria e spiritata « Maniera » toscana, nata dagli estri inquieti del Rosso, del Pontorno, del Beccafumi, di Perin del Vaga, alle estenuate eleganze del Parmigianino, dal severo e cupo michelangiologismo romano alle allegre e talora quasi grottesche invenzioni del Tibaldi e del Cambiaso, sino a comprendere quello stile internazionale sparso per mezza Europa, beniamino delle nuove monarchie e del capitalismo. È anzitutto un comune atteggiamento spirituale, una sorta di condizione generale della coscienza, una particolare tonalità del sentimento, dell'inclinazione morale, dell'attitudine conoscitiva. È un patrimonio culturale che rimane in sostanza invariato, non ostante la diversa gradazione della temperatura, che muta col trascorrere degli anni, quando la tensione spirituale e formale del primo tempo ceda a poco a poco in una dignitosa consuetudine figurativa, appoggiata a un inerte eclettismo, quando si attenua progressivamente quella prima fiammata diabolica che era dopotutto una deviata emanazione della tragica religiosità di Michelangelo. È l'esigenza di esprimere figurativamente quell'atteggiamento spirituale, entro i dogmatici schemi della Maniera, che spinge a creare convenzioni di stile le quali se pur diversamente affrontate, non furono mai infrante, fino a quando non subentrò, con nuovi e prepotenti artisti, alla fine del secolo, la nuova visione del mondo che sarà propria dell'età successiva. Una costante spirituale, culturale e artistica determinò atteggiamenti comuni in tutto il secolo, a cominciare dalla considerazione dell'antichità, non più intesa quale principio d'interpretazione razionale, come nel primo Rinascimento, ma assunta a norma di assoluta tipicità, o quale ispiratrice di una capziosa moda « archeologica », che inseriva nelle scene sacre frammenti di « anticaglie » senza alcun nesso con la rappresentazione,



ma elevati a simbolo, a ornamento letterario, ricondotti quasi a un medievale significato di magia e di mistero, che a volte sconfinava nel satanismo. L'astrattezza ne è elemento comune, fondamentale, opposta programmaticamente all'imitazione semplice e diretta della natura; si giuocava a metaforizzare la realtà e la si inseriva talvolta, evidentissima, entro un irrealistico complesso, con un esito non lontano da quello del moderno surrealismo.

Ma la ricerca di questa e di altre categorie comuni e delle loro radici nella cultura e nella società del tempo non deve incoraggiare a sopprimere le distinzioni tra i vari artisti e soprattutto a includere sotto un'indicazione collettiva persone il cui spirito era troppo lontano dal clima storico in cui nacque e si sviluppò la « Maniera ».

Se è vero che più di ogni altro grande movimento figurativo il Manierismo ebbe unità e coerenza di esiti, così da rendere possibile considerazioni di ordine generale, come si è inteso fare nel breve spazio di questa conversazione, non bisogna dimenticare che la storia dell'arte è soprattutto storia di artisti; e che come tali i Manieristi, specie quelli della prima generazione, Rosso, Pontormo, Beccafumi, il Parmigianino si pongono in primo piano nella storia artistica del Cinquecento, accanto a quei grandi, come il Correggio, Tiziano e il Veronese che manieristi non furono e tradussero innanzi nel tempo l'aurea civiltà del Rinascimento.

## 7. Reforme et Contre-reforme dans les arts figuratifs

di Robert Klein

L'art sacré, dans le sens où on l'entend aujourd'hui, comme un « genre artistique » parmi d'autres genres, est né à la Renaissance. Car c'est alors que, pour la première fois, on distingue entre l'essence de l'art et les destinations contingentes de l'œuvre, religieuse ou profane, publique ou privée. Les paroles célèbres de Michel-Ange à Francisco de Hollanda sur la peinture religieuse flamande sont d'une nouveauté inouïe: cette peinture, disait le maître, peut faire pleurer un dévot, « e ciò non per vigor e bontà di quella pittura, ma per bontà di quel tal devoto ». Et il ajoutait aussitôt: « Non v'ha nulla di più nobile e di più devoto della buona pittura, perché nulla evoca e suscita in egual modo la devozione negli spiriti elevati come la difficoltà della perfezione ». Ces mots établissent nettement une différence entre la valeur expressive et la valeur proprement artistique (sans qu'on sache très bien, d'ailleurs, en quoi consiste cette dernière).

Michel-Ange reconnaît ainsi, en 1538, un divorce depuis longtemps accompli; il y avait eu dans presque tout le Quattrocento, mais surtout dans sa deuxième moitié, un art religieux fait exprès pour émouvoir, adapté au goût du grand public, et nettement distinct de l'art des maîtres avancés.