

W

3

## Tomo primo

- ✓ 15 Premessa  
*Giuliano Briganti*
- ✓ 19 La pittura in Liguria  
nel Cinquecento  
*Franco Boggero*
- ✓ 37 La pittura in Piemonte  
nel primo Cinquecento  
*Riccardo Passoni*
- ✓ 52 La pittura in Piemonte  
nel secondo Cinquecento  
*Carlenrica Spantigati*
- 64 La pittura del Cinquecento nei  
territori di Milano e Cremona  
*Maria Teresa Fiorio*
- 95 La pittura a Mantova  
nel Cinquecento  
*Chiara Tellini Perina*
- ✓ 105 La pittura nei territori  
di Bergamo e Brescia  
nel Cinquecento  
*Alessandro Nova*
- 125 La pittura in Trentino  
e in Alto Adige  
nel Cinquecento  
*Ezio Chini*
- 140 La pittura a Verona  
nel Cinquecento  
*Sergio Marinelli*
- 149 La pittura a Venezia  
nel primo Cinquecento  
*Mauro Lucco*
- 171 La pittura a Venezia  
nel secondo Cinquecento  
*Stefania Mason Rinaldi*
- 197 La pittura a Padova e a Vicenza  
nel Cinquecento  
*Elisabetta Saccomani*
- 197 La pittura nelle province  
di Treviso e di Belluno  
nel Cinquecento  
*Mauro Lucco*

- 219 La pittura in Friuli e in Venezia  
Giulia nel Cinquecento  
*Caterina Furlan*
- 229 La pittura del Cinquecento  
nelle province occidentali  
dell'Emilia  
*Eugenio Riccòmini*
- 247 La pittura a Reggio Emilia  
nel Cinquecento  
*Massimo Pirondini*
- 255 La pittura a Bologna, Ferrara  
e Modena nel Cinquecento  
*Andrea Buzzoni*
- 278 La pittura in Romagna  
nel Cinquecento  
*Anna Colombi Ferretti*
- 288 La pittura a Firenze  
nel Cinquecento  
*Antonio Paolucci*
- 325 La pittura a Pisa e a Lucca  
nel Cinquecento  
*Maurizia Tazartes*
- 335 La pittura a Siena  
nel primo Cinquecento  
*Fabio Bisogni*
- 350 La pittura a Siena  
nel secondo Cinquecento  
*Marco Ciampolini*
- 359 La pittura del Cinquecento  
nel territorio aretino  
*Mario Gori Sassoli*
- 369 La pittura in Umbria  
nel Cinquecento  
*Francesco Federico Mancini*
- 387 La pittura del Cinquecento  
nelle Marche  
*Luciano Arcangeli*

## Tomo secondo

- La pittura del Cinquecento  
a Roma e nel Lazio
- 411 I. Da Giulio II al Sacco di Roma  
*Andrea Bacchi - Daniele Benati*
- 429 II. Dal Sacco di Roma alla metà  
del secolo  
*Ludovica Trezzani*
- 444 III. Raffaellismo  
o michelangiolismo: il dibattito  
di metà secolo  
*Anna Coliva*
- 457 IV. Dalla Maniera alla natura.  
Il rinnovamento di fine secolo  
*Anna Lo Bianco*
- 472 La pittura del Cinquecento  
nell'Italia meridionale  
*Pierluigi Leone de Castris*
- 515 La pittura del Cinquecento  
in Sicilia  
*Teresa Pugliatti*
- 527 La pittura del Cinquecento  
in Sardegna  
*Daniele Pescarmona*
- 535 Il cantiere di Michelangelo per la  
volta della Cappella Sistina  
*Fabrizio Mancinelli*
- 553 "Ut pictura poesis"  
Classicismo e imitazione  
*Amedeo Quondam*
- 559 Il collezionismo e la pittura  
del Cinquecento  
*Jaynie Anderson*
- 569 Le "arti sorelle". Teoria e pratica  
del "paragone"  
*Marco Collareta*
- 581 Teologi e pittura: la questione  
delle immagini nel Cinquecento  
italiano  
*Adriano Prosperi*
- 593 Il disegno italiano nel Cinquecento  
*Catherine Monbeig Goguel*
- 615 Dizionario biografico degli artisti
- 871 Indici

Far corrispondere un intero secolo ad un periodo storico dotato di una sua particolare fisionomia o addirittura di un concluso sviluppo, che presuppone un inizio e una fine, è una soluzione di comodo largamente diffusa nelle periodizzazioni adottate dalla storia dell'arte. Il che presuppone una selezione arbitraria di dati e di immagini, e una inevitabile polarizzazione geografica e cronologica, che, nel far convergere i fatti verso la costante stilistica privilegiata, o meglio supposta, e soprattutto verso i suoi centri di diffusione, limita la visione e distorce la realtà. E presuppone anche l'uso e l'abuso di schemi pseudo-definitivi, come Manierismo per esempio, che tendono ad assumere una vita autonoma, separata quindi da quella realtà che vogliono costringere entro i loro angusti e, alla fine, artificiali confini. Sarebbe meglio allora intendere con "pittura italiana del Cinquecento" soltanto *quanto* accadde, nel campo della pittura, in ogni parte d'Italia dall'anno 1500 all'anno 1599 rinunciando onestamente ad individuare un collettivo *come*. Ed è questo in fondo il lodevole proposito di questi volumi che procedendo, diciamo così, democraticamente per zone geografiche, ed evitando in tal modo la consueta polarizzazione verso i centri maggiori, offrono uno schema che può più facilmente avvicinarsi alla polivalente realtà dell'arte italiana e a dar ragione di quegli sfasamenti che sfuggono spesso ad una giusta analisi nell'ambito delle trame storiografiche *per secoli*. Una definizione cronologica convenzionale e nulla più, quindi.

Ma se, nel caso del Cinquecento, forse in misura maggiore che per altri secoli, su quella definizione cronologica tende a sovrapporsi, con innegabile suggestione, un'immagine stilistica, ciò è dovuto ad una precisa ragione. E cioè al fatto che gli avvenimenti artistici più importanti e determinanti, o almeno universalmente ritenuti tali, di quel secolo si sono manifestati tutti nel suo primo e nel suo ultimo decennio; diciamo nei suoi primi e nei suoi ultimi quindici anni. Il che è sufficiente a far ritenere che quanto accadde all'inizio, i "grandi fatti" avvenuti prima a Firenze poi a Roma dal 1503 al 1512, cioè dal *Tondo Doni* alla volta Sistina, e dalle opere fiorentine a quelle romane di Raffaello, abbiano impresso il loro segno su quanto accadde nei decenni successivi determinandoli sino all'esaurimento di ogni possibile variazione; vale a dire sino a quel rinnovamento degli ultimi due decenni che si espresse più liberamente a Bologna a cominciare dalla seconda metà degli anni Ottanta con i Carracci, sino al radicale mutamento della visione che si manifesta nelle opere di Caravaggio degli ultimi anni del secolo.

Prima di chiederci quanto tutto questo sia vero, se cioè, per non fare che un esempio, il *Giudizio* non segni, nel 1540, un "inizio" altrettanto importante, e diverso, di quello segnato dalla volta Sistina o dalle Stanze, prima di considerare l'importanza che può aver avuto sulla creatività artistica quel profondo mutamento di clima intellettuale, spirituale, religioso e politico che si era manifestato in Italia, e in particolare a Roma, fra la Stanza della Segnatura e il *Giudizio*, fra il pontificato di Giulio II e quello di Paolo III, è necessario constatare come nello spazio che si interpone fra i due poli, tradizionalmente visti come "termini", ai due estremi del secolo, si muova un fantasma storiografico, il Manierismo, che estende la sua grande ombra di costruzione concettuale novecentesca (alludo a *quel* Manierismo) su tutto il variegato e tormentato Cinquecento conferendogli una struttura apparentemente omogenea e costante.

È vero, come ogni periodizzazione storica, anche Cinquecento-Manierismo corrisponde in parte a una realtà. Sotto un aspetto strettamente stilistico e tenendo conto di determinate strutture formali, si può dire

che negli anni che videro nascere la volta Sistina, le Stanze e la *Trasfigurazione*, da una parte, e le opere di Tiziano sino all'*Assunta* dall'altra, era già stato espresso e proposto tutto ciò su cui, nei decenni successivi, si esercitarono le rielaborazioni e le variazioni tematiche. Ma devo dire che quel tanto, ma non molto, di reale che sottende quello schema cronologico-concettuale è stato elaborato dalla storiografia artistica sino all'esasperazione, e se talvolta l'ha sollecitata ad indagare rapporti con aspetti della vita del tempo che andavano indagati, se ha riempito lacune che andavano riempite, ha soprattutto soddisfatto quell'inguaribile tendenza della nostra disciplina a vedere ogni cosa in termini di "sviluppo" o seguendo il sistema binario della contrapposizione degli opposti. Ha portato cioè a non pochi fraintendimenti e ha scoraggiato ogni diverso tipo di ricerca che tentasse di avvicinarsi alle opere prescindendo da quella visione "a posteriori" che era presupposta dallo schema del Manierismo. Un termine che ebbe (e può avere) la sua validità finché usato come termine nato dall'immaginazione, come termine che fluttua nel territorio indefinito delle suggestioni poetiche o letterarie, dove non siamo tanto noi ad interpretare le opere quanto le opere a leggere in noi stessi, come termine insomma che allude più che definire; ma che quando è diventato concetto e si è indentificato con un "metodo" ha decretato, a mio parere, la sua morte: una morte per noia che è la peggiore di tutte le morti.

Per non allontanarci dalle considerazioni generali sul secolo, è necessario notare come quell'immagine storiografica del Cinquecento sulla quale ha potuto facilmente sovrapporsi il moderno schema del Manierismo, sia un'immagine molto antica, nata nel Cinquecento stesso, un'immagine che il secolo ha dato di sé: un autoritratto. Ma un autoritratto in costume fiorentino; e anche questa autointerpretazione ha avuto le sue pesanti conseguenze storiografiche. Diciamo pure che il "costume" era fiorentino-romano, ma prevaleva il taglio michelangiolesco, e quindi la fiorentinità che il sarto, in questo caso il Vasari, era stato molto abile ad accentuare, anche se per i colori non aveva potuto ignorare Venezia. Firenze del resto non era nuova a queste manifestazioni di autocoscienza, a questa capacità di riflettere sulla propria storia. Era anzi una delle sue glorie. Già nel Quattrocento esisteva a Firenze una precisa coscienza della grandezza "moderna" tutta fiorentina del secolo quindicesimo; una coscienza che era di per se stessa un fatto nuovo e straordinario, "moderno" alla pari dell'arte che indicava all'ammirazione dell'Italia e dei posteri. Tale, infatti, deve considerarsi la testimonianza di Leon Battista Alberti che nella dedica nel *Trattato della Pittura* del 1436 esalta gli uomini nuovi del Rinascimento fiorentino, Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, Masaccio, che "erano stati all'altezza degli antichi".

Come teorico il Vasari non possiede certo la sottigliezza intellettuale di Leon Battista Alberti: le sue idee estetiche, lontane ormai dal lucido razionalismo di natura scientifica del primo Rinascimento, quando vogliono superare le considerazioni empiriche non sono forse di un livello molto elevato. Ma aveva buoni occhi per intendere la pittura, in un rapporto diretto, da pittore; e se, nel teorizzare quel suo idealismo formale di natura già accademica, il linguaggio si faceva generico, quello ineffabile della pittura, il linguaggio intendo, lo capiva nel senso giusto. Da questo suo incontro diretto con i modi espressivi, cioè con le "maniere", da questa sua facoltà di leggere quelle a lui più vicine e amate e di capirne l'essenza, il sentimento formale, nasce il fatto che la sua esaltazione della insuperabile grandezza (michelangiolesca) del Cinque-

cento ebbe una grande portata storica, maggiore certo di quella che ebbe, nel Quattrocento, il giudizio per noi tanto più commovente dell'Alberti. Così che riuscì ad imporre un'idea che durò almeno due secoli: l'idea che solo nel Cinquecento, il "suo" Cinquecento, si poté raggiungere l'estrema perfezione dell'arte, una perfezione superiore a quella raggiunta dagli antichi, una perfezione insuperabile. Tale, infatti, fu il potere della sua idea di "maniera moderna" o, per antonomasia, di "bella maniera", che teorizzò, alla Giovia, nel ben noto Proemio alla parte terza delle *Vite*. E "maniera" era così, intesa come fondamento dei codici dello stile, come fondamento della categoria del Bello.

Molte furono, nel Cinquecento, in tutta la disunita Italia, le deviazioni, le trasgressioni o addirittura i percorsi estranei alla "maniera" toscoromana quale si era riflessa nella mente del Vasari, o anche alla bipolarità Venezia-Roma, così come molte furono le sue trasformazioni nel corso del secolo. Ma è indubbio che quel codice formale basato su un'ideale perfezione delle proporzioni umane che il Vasari aveva individuato nel fondamento del disegno michelangiolesco ponendolo all'apice insuperabile della "maniera moderna"; quelle idee artistiche che erano maturate a Roma nel decennio fra il 1510 e 1520 nella mente di Raffaello e dei suoi, quel modo di ridare vita, con agevole naturalezza, alle forme prefigurate degli antichi, costituirono il modello per più di un secolo di una tradizione pittorica italiana che consisteva nell'uso di una lingua creata per una élite colta, strettamente operante nell'ambito del potere, una lingua che postulava la rimozione di ogni altra possibilità linguistica. Era lo "stile sublime", la lingua illustre, con le sue dilatazioni semantiche, con la sua rigorosa polarizzazione di ogni sensibilità intorno al senso della forma. Era la "Grande Maniera", matrice della "Maniera Italiana".

Anche se vogliamo guardare la realtà con occhi diversi da quelli del Vasari non penso sia azzardato riconoscere in quella fondazione linguistica, che risale al primo e al secondo decennio del secolo, l'alto impegno di creare, in pittura, una lingua che unisse e superasse le varie parlate artistiche italiane, non solo, ma fondesse in una, spirito classico e spirito cristiano, storia e natura. Un impegno che trova, ma con anticipo da parte delle arti, un indubbio riscontro, in campo letterario, nella ben nota "questione della lingua" che, adombrando la coscienza di un'identità nazionale (ma proprio sull'orlo di quella frana rovinosa di avvenimenti, che, dopo il Sacco, avrebbero portato l'Italia alla perdita definitiva di ogni autonomia) riguardava la ricerca di un codice di comportamento non solo civile e morale, ma anche linguistico, che unisse tutte le espressioni letterarie italiane. Quella ricerca toccò il suo apice nel terzo decennio del Cinquecento, quando furono pubblicate le *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo (1525) e il *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (1528), quando Ludovico Ariosto, fra il 1521 e il 1523, si applicò a ristendere *L'Orlando Furioso* in consapevole confronto con le poetiche d'impronta fiorentina sostenute dal Bembo. Era una ricerca che rifletteva la precisa coscienza di partecipare a quell'apice di cultura che si irradiava da Roma, di condividere la convinzione, o piuttosto il sentimento, che in una nuova dignità della lingua e della letteratura si trovasse il legame indispensabile al formarsi di una cultura italiana.

Ma quello straordinario concorso di fatti artistici che, se vogliamo trovarli un parallelo nella "questione della lingua", potremmo definire appunto come la fondazione cinquecentesca di una pittura "italiana", non dura a lungo, non supera nemmeno due decenni: il Wölfflin, riferendolo allo spirito "classico", ne parla come di una "cresta sottile" che appena

raggiunta è subito travalicata. È certo un edificio che non trova fondamenta stabili destinate a durare in una società, in una cultura, in una "concezione del mondo" dotata di una sua unità. Come ha osservato giustamente Alberto Asor Rosa, infatti, quella sintesi felice che, secondo il Burckhardt, avrebbe in quegli anni riunito i diversi motivi nati nell'umanesimo dello spirito unitario della civiltà del pieno Rinascimento, si dimostra un'immagine romantica destinata a dissolversi. Non era insomma, quel meraviglioso edificio del tempo di Giulio II e di Leone X, di natura tale da far sì che si possa parlare di "una cultura artistica italiana del Cinquecento"; è più esatto parlare, in quegli anni, di "culture artistiche italiane diverse". E non si tratta, o almeno non soltanto, del permanere di antiche parlate locali, quanto di diverse visioni e di diversi obiettivi adottati per esprimere una cultura nuova. Molti, indubbiamente, erano gli scambi fra i vari centri di cultura artistica italiana, fra Nord e Centro, in particolare, nei primissimi anni del Cinquecento: si pensi, per non fare che un esempio, a quella sorta di preraffaellismo che, verso il 1505, accomuna gli esiti di un ferrarese come Lorenzo Costa e quelli di un umbro come Perugino, esiti che hanno qualche analogia con quelli di un veneziano come Giorgione.

Ma le differenze sostanziali, tuttavia, rimangono, e l'esempio della bipolarità cinquecentesca Venezia-Roma è troppo nota per ricordarla. È solo più tardi, dopo il 1527, con il diffondersi, prima in Italia, poi in Europa, della "maniera", vale a dire del cosiddetto manierismo, e soprattutto dopo il maturarsi della seconda generazione dei manieristi toscani ed emiliani, di quelli nati verso il 1510 per intenderci, che si configura quello che può definirsi uno "stile italiano".

Esso si sviluppa, è vero, come un processo pluralistico, con una sua precisa geografia, in cui si può ben distinguere una "maniera" bolognese, una "maniera" toscana, persino una "maniera" veneta e via dicendo; ma, nella sostanza, la storia della "maniera" deve considerarsi come un processo unitario. Le sue varianti, sia personali che regionali, costituiscono infatti un "sistema" nel quale le diverse tradizioni si sviluppano intorno ad un nucleo comune e quindi secondo una precisa coerenza stilistica, per un ricorrere costante di norme, di canoni, di modelli, di procedimenti compositivi, di iconografie, di scenografie persino. A questo contribuisce la diaspora da Roma, cominciata ancor prima del 1527, degli allievi di Raffaello, a Napoli (Polidoro), a Genova (Perin del Vaga), a Mantova (Giulio Romano) e poi i viaggi dei toscani della generazione del 1510 (Vasari, Salviati, Jacopino, Daniele da Volterra) fra Roma e Firenze, fra Roma e l'Emilia e Parma, fra Roma e Venezia. È, quello della "Maniera", comunque, a cominciare da poco dopo il 1520 e sino alla fine del secolo, uno sviluppo senza soluzioni di continuità, in quanto affermazione di un modello unitario, pur nelle sue varie e successive metamorfosi; di un modello precipuamente teorico-stilistico, o direi forse più esattamente trattatistico-stilistico, che può chiamarsi "italiano". E come tale, appunto, l'Europa lo recepi e l'adottò.

Da questa vicenda, il cui nucleo creativo era sostanzialmente toscorubinate-romano e in un secondo tempo anche parmense, Venezia rimase a lungo separata, con una distinzione più netta nei primi quattro decenni del secolo. Una differente atmosfera culturale, una diversa situazione storica e sociale, un diverso vivere cittadino, con il risultato di una diversa visione del mondo e di diversi atteggiamenti sentimentali, dividono la città lagunare da Firenze e da Roma. Se è vero che mettere l'accento sull'egemonia intellettuale e letteraria di Firenze e di Venezia significa ritrovare l'asse di uno sviluppo storico reale, se è vero che il "testimone"

della cultura letteraria italiana passa da Firenze a Venezia nel passaggio fra il Quattrocento e il Cinquecento, e cioè che il pensiero maturato a Firenze in tutto il secolo XV schiude i suoi frutti sulla laguna fra il 1520 e il 1530 per poi rifluire sull'intero territorio nazionale, è vero altresì che nelle arti figurative, e in particolare nella pittura la vicenda si svolge con tempi e con modi diversi. Intanto il "testimone" era in possesso di Venezia già nel Quattrocento, tramite il passaggio Piero della Francesca-Antonello da Messina-Giovanni Bellini, ma la "maniera moderna", cioè il superamento di quel "sistema" prospettico spaziale di origine fiorentina che sino sulle soglie del Cinquecento aveva dato così alte prove, si manifesta a Venezia, nell'ambito del primo decennio, con il periodo più maturo di Giorgione e con le opere della giovinezza di Tiziano: un'epifania ben diversa da quella michelangiotesca e da quella raffaellesca. Ben diversa dalla componente fiorentina, soprattutto. Il platonismo concettoso ed oscuro di Michelangelo e quello più letterario e armonioso dei veneziani corrispondono a due visioni diverse, a due diverse idee della bellezza. Al concetto che Michelangelo fece proprio, e secondo il quale la bellezza si raggiungeva non attraverso l'imitazione della natura ma solo attraverso un'idea interiore, nata nell'animo dell'Artista, si opponeva nei veneziani una concezione meno rigorosa e più profana che ritrovava la spiritualità nella luce e intendeva la bellezza come effetto sensitivo, come qualcosa che si ritrova nella natura e cade sotto i nostri sensi. È solo più tardi, quando i "demoni etruschi" salgono verso il Nord, quando cioè la "Maniera" si diffonde per l'Italia, che anche Venezia è coinvolta. Ma resta indubbio che il cosiddetto Manierismo veneziano si limita per lo più all'accettazione di moduli formali che venivano da Firenze, da Roma o da Parma, calandoli in un mondo diverso di tonalità sentimentale, di sostanza morale e conoscitiva.

Ho detto come quel conclamato apice rinascimentale fiorentino-romano del 1503-1520 (assumendo come termini emblematici il *Tondo Doni* e la morte di Raffaello), nella sua doppia natura michelangiotesca-raffaellesca, non trovi nella società italiana fondamenta destinate a durare. L'illusione di Roma di essere ancora al centro di una politica italiana ed europea, dopo la breve e sconvolgente parentesi di Giulio II si dilegua rapidamente. E la resa dei conti è drammatica. Non si tratta certo di istituire ora un rapporto diretto fra le arti e le ragioni della crisi italiana: la storia dell'arte non può essere in alcun modo associata, in termini di valori, cioè di pienezza o di decadenza, alla storia etica e civile di una nazione. Ma alcune possibili zone di osmosi vanno considerate per un periodo in cui il trauma della Riforma e la verticale caduta di tutte le libertà italiane segnano una svolta così violenta da incidere profondamente sugli orientamenti del pensiero e sulla vita delle classi egemoni e quindi anche sulle loro richieste al mondo dell'arte. Ogni artista, si sa, dà alla fine quello che il mondo gli richiede, mostrando, entro quei limiti, la sua maggiore o minore adesione, la sua maggiore o minore facoltà di resistere, di esprimersi a suo modo. La volta Sistina e le Stanze erano nate in un clima culturale, in un'atmosfera di "palazzo" che era certo più simile a quella delle corti delle Signorie Quattrocentesche e, in particolare, al mecenatismo mediceo (ma con la nuova presenza e la spinta di un impegno politico-religioso promosso dai grandi pensieri di Giulio II e dalla coscienza che egli aveva dell'importanza egemone della chiesa di Roma) che non all'atmosfera delle corti che, di lì a poco, si stabiliranno in Italia dopo l'incoronazione di Carlo V a Bologna nel 1529, dopo la protezione imperiale su quelle che erano state le grandi famiglie dell'aristocrazia rinascimentale e dopo l'imposizione della pace asburgica.

È questa la scissione profonda che divide la storia civile, etica e culturale dell'Italia cinquecentesca in un "prima" e in un "dopo" che ha come discriminante, o come punto di rottura, un breve periodo di crisi violenta che va dal Sacco di Roma del 1527 all'assedio di Firenze del 1530, per citare due date emblematiche, e che porta al prevalere della riforma cattolica. Un "prima" in cui all'artista era concesso più spazio di quanto non gliene sarà concesso dopo. Sembra passato un secolo e non solo due decenni, e due decenni scarsi, fra il clima spirituale e religioso nel quale nacque sotto Paolo III la grande impresa del *Giudizio* nel 1537-41 e il clima che emanava dalle idee artistiche create a Roma fra il 1510 e il 1520 da Raffaello e dai suoi, "quella emulsione meditatissima" per citare un passo già altre volte citato di Roberto Longhi "dapprima fra varie parlate italiane, poi tra latinità e italianità, tra storia e natura, che pare talvolta ai semplici un facile accomodamento ed è invece un apice di gusto e di genio di fronte al quale i fiorentini scadono di validità universale, ridiventano provincia come Andrea del Sarto... quella coltivata agevolezza, quel metodo di maneggiar la forma prefigurata dai tempi, la lingua illustre, così che l'arte sembri nascosta e calata dentro l'intelligenza storica e non sembri ormai che naturale dignità di costumi, modo di vivere in calma dominazione delle circostanze...".

Era proprio il modo di vivere che era cambiato drammaticamente, che aveva accentuato per lo meno i suoi toni più crudeli; era il dominio delle circostanze che era venuto meno, nel profondo degli animi, naufragando insieme alle speranze italiane. Ed è qui che va ricercato ancora un rapporto fra le traumatizzanti vicende di quegli anni e l'arte. Degli artisti "traumatizzati dal Sacco", del resto, si è parlato più di una volta, e con precisi argomenti. Non v'è dubbio, comunque, che l'aria greve di catastrofe che pesava sull'Italia, negli anni fra il 1525 e il 1530, per il venir meno di ogni durevole stabilità, costituisse una sorta di nero sfondo atto a provocare sentimenti angosciosi in quegli artisti che, per essere nati nell'ultimo decennio del Quattrocento, furono colpiti negli anni della piena giovinezza (quindi più degli altri) dal susseguirsi di avvenimenti nefasti. Un'aria di catastrofe che può darci in qualche modo ragione dell'inquietudine spirituale che caratterizza artisti come il Pontormo o come il Rosso e della difficoltosa unità del mondo che riflettono le loro opere e quelle di un'intera generazione, la generazione dei cosiddetti "primi manieristi". Sentimenti, modi, "cadute di nervi", che li distinguono decisamente dagli adepti e diffusori della "maniera" nati intorno al 1510 e operosi dagli anni Trenta in poi.

È comunque "dopo la caduta", ma richiamandosi al prestigio del "prima", vale a dire di quell'"ultima età dell'oro", come la chiamava il Vasari, di Giulio II e di Leone X, che l'arte italiana, tramite gli artisti della "maniera" e nel corso di due generazioni, conquista l'Europa. Mai dalla fine del mondo antico, infatti, essa aveva goduto di un prestigio così alto e indiscusso, mai le era stata conferita con tanta elusiva fiducia una funzione di guida come nel Cinquecento.

Già agli albori del secolo il "segreto dell'arte italiana", che non era certo un segreto, il "mistero delle proporzioni" per intenderci, alimentò il nobile tormento di Dürer che vedeva in quel "mistero" come una sorta di magia della quale gli italiani soli fossero a conoscenza. Ma la norma proporzionale dell'arte italiana, legata alla norma geometrico-spaziale della prospettiva, era sostituita ora da un complesso "sistema" formale che era nato proprio quando quella norma era entrata in crisi profonda e un nuovo concetto di "modello di stile" si era sovrapposto alle precedenti regole: il modello della "Maniera". Così, giovandosi dei

protagonisti della "Maniera", Francesco I riuscì a trasformare la Francia, da gotica che era, in una nazione di gusto moderno popolando, come scrisse Roberto Longhi, la foresta celtica di Fontainebleau di driadi e di silvani invece che di Arieli e Calibani, e creando quella "Filoausonia" di cui si parla nei dialoghi dell'Etienne. Così Filippo II, più tardi, realizzò il suo sogno italiano nell'Escorial e l'Imperatore Rodolfo nel castello di Praga.

Sono cose che tutti sanno, naturalmente; ma ora credo sia necessario chiedersi: qual è il significato, o meglio il valore di una tale conquista? Soprattutto, qual è il prezzo che ne abbiamo pagato? Molte cose possono chiarirsi, in questo senso, se si considera che lo "stile italiano", in quanto stile "sublime", era ritenuto il più idoneo per essere adottato dalla *élite* colta, dalla classe al potere in Europa; un'élite e una classe che avevano già ampiamente subito gli influssi dell'Umanesimo ma che, nelle arti figurative, erano ancora profondamente legate ad un sistema visivo in cui la spazialità pierfrancescana (o quella vaneyckiana) era meravigliosamente calata in un clima di narrazione realistica e favolosa ad un tempo, un clima da "autunno del medioevo". Ma l'Europa, nel Cinquecento, proprio negli anni della conquista italiana, era ricca, altresì, di nuovi e straordinari fermenti espressivi, di natura nordica, nati al di fuori del mondo umanistico e radicati piuttosto nel mondo popolare e contadino; fermenti dunque non aristocratici, sostanzialmente "antirinascimentali", che troveranno la loro piena espressione a cominciare circa dalla metà del secolo, in un realismo estraneo ad ogni misurazione razionale dello spazio, sordo ad ogni richiamo del classicismo, nemico di ogni idealizzazione della figura umana. Un realismo nato piuttosto da un rapporto vivissimo fra l'immaginazione più favolosa e l'attenta osservazione del mondo attraverso i sensi, del mondo delle evidenze ma anche delle percezioni mitopoetiche, dove l'osservatore si assimila alle cose che vede, vive dentro di esse. Un mondo "sostanzialistico", per usare una definizione del Bachelard, di una realtà indiscutibile, riconoscibile, corporata: come la neve, la terra umida di pioggia, il verde dei boschi, i rami neri e spogli contro il cielo grigio dell'inverno, e il freddo, e il caldo afoso dell'estate in un campo di grano appena falciato. Un mondo di immediatezze affettive, ma ricco anche di meraviglie aneddotiche, di curiosità per le manifestazioni quotidiane, feriali della vita. Il mondo di Pieter Bruegel insomma.

La nostra *gloria*, invece, agli occhi dell'Europa del Cinquecento, era la creazione di un imponente sistema di forme che si presentava anche come affascinante proposta di vita, di nobiltà spirituale, di eleganza e di ricchezza; la creazione di un sistema di "codici" di stile, di una lingua, la lingua illustre, che ignorava ogni altra possibilità linguistica umana. L'invenzione, soprattutto, di una categoria universale del Bello dalla quale sembrava impossibile prescindere. Nelle sue manifestazioni più alte, questo stile procura anche a noi, oggi, profonde emozioni, e anche là dove maggiormente al senso si sostituisce il senso della forma. Perché il bisogno di elezione formale, nella vita umana, è impossibile abolirlo, anche se molti, nel corso della storia, dagli iconoclasti alla "rivoluzione culturale" ci hanno provato.

Era quella, comunque, la strada maestra dell'arte del Cinquecento, la strada indicata dal Vasari, la strada vincente. Ma non era la sola: c'erano anche altre strade, in Europa, che portavano più direttamente verso il "moderno", cioè verso quell'"altra" storia che comincia nel secolo XVII; che fu avviata ancora una volta da noi, in Italia, con Caravaggio, ma per non più continuare, perché dopo la morte di Caravaggio, il "testimone"

della avanguardia in pittura passa ad altri paesi: all'Olanda, alle Fiandre, alla Spagna, alla Francia; a Rembrandt, a Vermeer, a Velázquez, a Louis le Nain. Il nostro Seicento "vincente", invece, giocava ancora la carta delle corti, del potere, la carta dello stile sublime, della lingua illustre, e la giocava ancora nel secolo seguente, fino a Tiepolo: Tiepolo che moriva, come un grande, in Spagna (e a modo suo era grande davvero) chiudendo un'epoca, proprio mentre Goya si accingeva ad aprire, meravigliosamente, un'era nuova. È forse in questo senso, in questa sua lunga fedeltà allo stile sublime, al classicismo, che l'Italia ha pagato un prezzo per il suo trionfo cinquecentesco: e lo ha pagato non allora ma più tardi, lo ha pagato soprattutto nell'Ottocento, e proprio quando, immaturi, eravamo giunti all'unificazione nazionale. Il carattere di una nazione è il proprio destino, si potrebbe dire forse, parafrasando il famoso detto che Eraclito ha applicato all'uomo per dimostrare come esso sia una unità, del tutto indivisibile, composta di forza e forma del corpo, di ragione e di volontà dello spirito, e che da questa unità si sviluppi la sua sorte particolare, in quanto le azioni che gli competono sono attratte da lui quasi per magnetismo, formando così anch'esse una parte della sua unità.

Ma non era tutta lì l'arte italiana del Cinquecento: c'erano anche da noi "altre" strade, e una di queste, la maggiore, forse, la più affascinante ma anche la più solitaria era quella battuta da Lorenzo Lotto che fu, lui sì, veramente un anticlassico (e non i manieristi, e nemmeno i più folli e nevrotici, sebbene siano stati così definiti verso gli anni Venti del nostro secolo), che fu consapevolmente e deliberatamente contrario ai canoni e alla poetica figurativa rinascimentale, che fu volutamente ignaro delle "proporzioni" ed elusivo, sin dove gli fu possibile, dei limiti imposti dalla produzione "a richiesta". "Se il tempo avesse inteso la carica rivoluzionaria che era in quelle sue modeste opinioni" scrisse Roberto Longhi "il Lotto avrebbe assunto il ruolo di pastore d'anime pittoriche e l'arte veneziana si sarebbe avviata in direzione di Rembrandt e non del Tintoretto". Il suo tempo, invece, non lo riconobbe, trattandolo come un ospite indesiderato, perché indipendente, perché più moderno, così che il Lotto trascorse la sua vita, malinconica e solitaria, in una lunga polemica contro l'orgoglio imperiale di Tiziano, respinto sempre dai compiti maggiori. E fu uno dei grandi spiriti del secolo.

C'erano anche "altre" strade periferiche, come quella dei grandi pittori lombardi, Moretto, Savoldo, Moroni. Anch'essi, a modo loro, avevano reso il dovuto omaggio all'arte "illustre" di Raffaello, di Michelangelo, di Tiziano, ma nella maniera più discreta, con una semplicità umile. Ma erano attratti da cose più vicine, più vere, erano spinti da una disposizione ad accostarsi, con devota attenzione, alla natura degli uomini, alla luce dei paesi, al colore e alla grana delle cose. Estranei alle mitologie, del classico avevano un'idea quasi paesana: una colonna bianca, una lapide dietro un ritratto, un rudere illuminato dalla luna con i riflessi del fuoco acceso dai pastori. Non è un caso che da questa inclinazione verso il naturale, da questo tipo di avvicinamento alla realtà sia nato, quando il secolo stava per chiudersi, il "mondo nuovo" di Caravaggio. Ma i secoli non si "chiudono". Voglio dire che è necessario vedere il Cinquecento non come una vicenda che ha un inizio e una fine, come l'età del Manierismo, come un episodio in sé concluso dell'arte italiana, ma come uno spazio aperto, verso il passato e verso il futuro, attraverso il quale passano, si intrecciano, si annodano, si dividono, le fila che compongono il "destino" dell'arte italiana. Un destino che ha tempi lunghi, molto più lunghi di un secolo.