

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

