

GIULIANO BRIGANTI

LA MANIERA
ITALIANA



SANSONI EDITORE

(1985)

Bb 936-5610/a



1985.874

I

All'inizio del XVI secolo l'Italia può considerarsi il paese più progredito d'Europa. Tale essa è di fatto per la ricchezza di una vita intellettuale e di una civiltà artistica senza pari che si accompagnano a strutture economiche, forme sociali e organizzazioni politiche più varie e moderne che non altrove. Ma proprio all'inizio del secolo si rivela chiaramente un'intima contraddizione fra quell'indiscusso primato civile degli italiani e qualcosa che li pone in grave svantaggio di fronte a popoli meno evoluti ma più forti che li circondano: l'incapacità cioè di impiegare in una costruzione più vasta e unitaria le loro molteplici attività, la congenita impotenza di formare uno o più stati forti e indipendenti. Da questa contraddizione e da quanto essa rivela del costume italiano del tempo, scaturì la tragedia che coinvolse l'Italia nel corso del Cinquecento, forse il dramma più alto e carico di conseguenze infelici della nostra storia.

Il quadro degli avvenimenti che si succedono da noi durante quei cento anni non fu tale da costituire un'atmosfera che acquietasse gli animi e favorisse la fiducia nel presente e il sereno equilibrio dei sentimenti: è il quadro delle lunghe e luttuose guerre d'Italia (ben diverse dalle preordinate scaramucce delle bande di ventura del XV secolo), che s'iniziarono con l'invasione francese e si conclusero col predominio spagnolo, ricche di episodi violenti come il Sacco di Roma o funesti come l'assedio di Firenze, e che fecero del nostro paese il campo di una battaglia che via via si estese all'Europa intera. E insieme a quelle, il rivolgimento della Riforma e la conseguente reazione della Chiesa di Roma, il giro di vite alla libertà spirituale stretto dal concilio di Trento, la perdita della stabilità economica per lo spostarsi delle vie di commercio e per la crisi finanziaria della metà del secolo, la crescente minaccia dei turchi sui mari e il progressivo impoverirsi e restringersi della vita, le odiose lotte e gli intrighi senza fine che ponevano il nuovo spirito del realismo politico al servizio di interessi che risultavano sempre antinazionali.

Durante il successivo incalzare di questi avvenimenti, mentre crollano

intorno la libertà e l'egemonia economica, la civiltà artistica appoggiata ad un antico prestigio continua a mantenere nel corso del secolo un incontestabile primato che tutta Europa le riconosce. Ma non ignora l'atmosfera di instabilità, d'incertezza e di decadimento che circola per l'Italia sin dal tempo della calata di Carlo VIII e che dopo la breve parentesi sconvolgente e dinamica degli anni di Giulio II, quando Roma è ancora al centro della politica europea, viene man mano accentuandosi per precipitare addirittura nello sgomento di fronte alla grave realtà di un fatto inatteso e senza precedenti quale fu il Sacco di Roma. Non vorrei cadere ora in una di quelle generiche affermazioni che ogni discorso generale fatalmente comporta; soprattutto quando si pone una relazione tra fatti della storia e fatti dell'arte. Un simile procedere, anche se evita il grezzo determinismo facendo pendere la bilancia verso la storia delle idee, conduce spesso a porre in evidenza avvenimenti e concetti che la lunga prospettiva e il filtro della tradizione storica ci hanno abituato a considerare come i più importanti alla nostra visuale e a farli vivere artificialmente così come sono definiti da noi moderni nell'animo dei singoli artisti o rifletterli nelle loro opere, mentre forse la trama della loro vita era intessuta di altri interessi, di altre ansie, di altre visioni. Non v'è dubbio tuttavia che l'aria di catastrofe che pesava sull'Italia per il venir meno di ogni durevole stabilità costituisse una sorta di sfondo continuo alle nuove tendenze dell'arte, a cominciare ad un dipresso dal secondo decennio del Cinquecento, e possa darci in qualche modo una ragione almeno dell'inquietudine spirituale che le caratterizza e della difficoltosa unità del mondo che riflettono. È infatti in quegli anni difficili e inquieti che nasce e si configura, ad opera di artisti diversi legati da un impulso comune e da comuni convinzioni, quella lucida e inquietante astrattezza, quella parata di invenzioni, di acutezze, di bizzarrie, quella straordinaria vicenda di umori balzani, lunatici, introversi, che nel loro insieme danno vita ad un episodio primario dell'arte italiana che da anni ormai si viene indicando col termine di manierismo.

Con maggiore 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 altrettanto astratte nozioni di storia in genere e di storia dell'arte in particolare, con la parola «maniera». Un termine che troviamo già al principio del secolo nel trattatello di Francesco Lancillotti e che fu soprattutto consacrato dal Vasari. Per il Vasari, per Raffaello Borghini e per altri cinquecenteschi, «maniera» dopo tutto non era che il tratto caratteristico, ineffabile dell'espressione di un artista, e quindi «bella maniera» era quella che rifletteva lo stile da loro elevato a massima espressione artistica dell'età moderna: lo stile, in altre parole, di Leonardo, di Raffaello, di Michelangelo cioè di quella «costellazione dei tre» stabilita da Paolo Giovio. Vasari, che faceva parte egli stesso della schiera dei manieristi, indicava lo stile del suo tempo come «maniera moderna», fedele interprete cioè dei principi della «maniera» per antono-

masia, opposta alla semplice imitazione della natura. Il concetto di «ammanierato», dal quale deriva quello di manierismo, nacque solo più tardi quando si cominciò a giudicare negativamente le tendenze artistiche fiorentine e romane del pieno Cinquecento.

Sempre meno accade di dar credito alle definizioni generali e molti «ismi» hanno mostrato di vivere soltanto in astrazioni, tuttavia si ha la precisa coscienza che il manierismo qualcosa fu, e qualcosa di grande, che esistette una ricerca, un sentimento, una temperatura comune sin dagli inizi di quel periodo. A definirlo molti si sono adoperati e la storia della fortuna e della sfortuna di quei cent'anni d'arte italiana ed europea che furono l'età della «maniera» coinvolge la storia delle diverse tendenze che si sono avvicinate nella storiografia e nella critica artistica dal Vasari in qua. È la storia di come si sia modificato e poi capovolto nel corso degli anni il concetto vasariano di «maniera», la storia quindi del concetto dell'arte come rappresentazione di un'immagine indipendente dalla natura, di quel «concetto di bellezza immaginata o vista dentro al cuore» vagheggiato da Michelangelo. È la storia delle polemiche sulla «imitazione» o della voga cinquecentesca dei trattati e delle iconologie che seguendo appunto il mutare delle teorie relative alla «imitazione» cristallizzavano i modi espressivi in canoni fissi e in espedienti di stile traendone le regole degli idoli della «maniera» e stabilendo i modi di una nuova eleganza formale ed una sorta di grammatica del virtuosismo. Si arriva così al primo reagire a quelle astrattezze che se è già adombrato in alcuni trattati nordici come il Dolce o il Lomazzo si affermò tuttavia ad opera di artisti in seno alle «riforme» pittoriche della fine del secolo, dapprima in quella toscana iniziata da Santi di Tito, poi con intenti più vasti in quella dei Carracci. A ciò si accompagnava fatalmente un giudizio negativo del manierismo e se ne intendevano gli artisti come «ammanierati» e sbrigativi imitatori dei grandi maestri. E mentre il nuovo sentimento seicentesco della natura sgombrava decisamente il campo, nella pratica dell'arte, dalle regole fisse dello stile, una nuova astrazione classicista, quella dell'«idea» belloriana, forniva gli argomenti alle successive considerazioni con il concetto che l'arte giunta al suo sommo con Raffaello tosto declinasse e di regina «divenisse humile e volgare», sì che «gli artefici, abbandonando lo studio della natura, viziaron l'arte con la maniera, o vogliamo dire fantastica Idea, appoggiata alla pratica e non all'imitazione». Si vedeva così tutta l'arte post-rinascimentale patire «tra catene rigorose d'un'odiosa maniera», come disse il Passeri, sino alla riscossa dei Carracci. Giudizio negativo che rimase quasi invariato per tutto il Seicento e il Settecento, in quel secolo e mezzo di predominio classicista che caratterizza la cultura italiana, accompagnandosi al lento e progressivo decadimento della fortuna di Michelangelo e all'affermarsi del mito divinizzante di Raffaello. È all'inizio dell'età romantica che risorge da luoghi inattesi un nuovo interesse per gli eroi della «maniera» e precisamente in quegli spiriti nordici che nel titanismo esasperato del Buonarroti trovavano l'appiglio più concreto al loro ambiguo tentativo di rivestire di una forma classica i sogni di Ossian e le

mitiche saghe boreali. Un'attrazione torbida e appassionata dalla quale scaturì, sullo scadere del Settecento, uno dei momenti più vivi dell'arte europea e che portava il Füssli ad entusiasinarsi per le grottesche distorsioni dei favolosi giganti di Pellegrino Tibaldi e per il loro ipermichelangiotesco e quasi ironico stilismo.

Fu quello in fondo il primo avvio ad una rivalutazione del manierismo in senso moderno perché nasceva dalla simpatia di spiriti inquieti che inconsciamente erano attratti da una analogia storica. Sia i primi romantici che i manieristi erano dopo tutto anticlassici velleitari o inconsci imprigionati dentro i limiti costringenti del classicismo formale. Ma fu una rivalutazione limitata nel tempo, soffocata dall'imperante neoclassicismo che la ghiacciò in sul nascere e ignorata dal pieno romanticismo che ritrovava piuttosto nel Barocco i propri «fari». Bisogna arrivare più di un secolo dopo alla Germania degli anni Venti per trovare l'inizio di quella considerazione positiva del manierismo che è tutt'oggi moneta corrente. Si è insistito molto sul fatto che la moderna affermazione dei valori autonomi di quel movimento nascesse dal mondo dell'espressionismo tedesco che ne avrebbe per primo scoperto la tormentata fisionomia spirituale. Ciò in parte è vero e può valere soprattutto per il Dvořák che proprio per aver fatto del manierismo un movimento che culmina nel Greco lo vedeva come un orientamento spiritualistico di portata europea inteso a sostituire il materialismo del Rinascimento. Nel destino individuale del Greco il Dvořák vedeva compiersi anche il destino della cultura e dell'arte del suo tempo nell'introspezione e nel totale superamento dei limiti naturali dell'espressione del pensiero e del sentimento. Ma questo modo di interpretare il manierismo attraverso una prospettiva storica rovesciata e partendo da un punto così lontano dalle sue origini supposte, portava a travisare in qualche modo la reale sostanza culturale e spirituale dei maggiori protagonisti della «maniera» italiana. Tuttavia le acute e vive osservazioni del Dvořák che riflettono una positiva influenza del gusto artistico a lui contemporaneo restano isolate da quelli che furono gli apporti della critica tedesca del tempo. Che risente certo più dell'accademismo universitario che non dell'espressionismo. Non v'è dubbio infatti che in quegli anni il manierismo, divenuto moderno concetto di stile, visse una delle sue avventure meno felici, imprigionato come fu nel ben congegnato e astratto sistema della storia degli stili a fungere da necessario passaggio dal Rinascimento al Barocco. In quella direzione negli anni fra la prima e la seconda guerra mondiale gli studi sul manierismo si moltiplicano e, ciò che più conta, si arricchisce la conoscenza delle persone e delle opere, soprattutto per merito di Hermann Voss che nei due volumi sulla *Pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze* pubblicati nel 1920 si accinse per primo ad esporre sistematicamente la vicenda della maniera nelle due città.

Ma a parte la fatica filologica del Voss, se non si può negare a quei primi saggi qualche merito, essi sono altresì responsabili di aver incluso il manierismo entro un astratto sviluppo formalistico, di averne ridotto a

schemi i modi espressivi e travisato gli aspetti ampliandone irragionevolmente i confini. Molto del resto è stato scritto sui pericoli e le aberrazioni di quel metodo astrattivo, tanto da indurci a credere che quegli aridi schemi siano ormai definitivamente dispersi e che i nuovi studi dimostrino una maggiore e più aderente conoscenza delle sottili implicazioni intellettuali della maniera, della disperata vitalità di una crisi che fu tra le più lunghe ed acute della cultura artistica italiana.

Più che dell'espressionismo, del resto, la moderna interpretazione della maniera è debitrice del surrealismo che vi ha riconosciuto nel freddo giuoco dell'intelletto gran parte delle proprie categorie mentali. Si tocca così la voga mondana e lo snobismo intellettuale che non ha mancato di unirsi allo storicismo di stampo germanico. A ben guardare, dal risultato di tutto ciò affiora soprattutto un'evidente forzatura mentale che risale al saggio del Friedlaender del 1925 e ad altri in riviste tedesche del primo dopoguerra e che non ha cessato di esercitare la sua influenza anche sui giudizi più validi del moderno *revival* del manierismo. Si tratta della dichiarata tendenza a considerarlo come un movimento anticlassico antirinascimentale che portava con sé la conseguenza di riagganciarlo all'«eterno spirito gotico». Secondo i termini di una dialettica che mal celava quelle compiacenze nazionalistiche cui la critica germanica ha sempre mal saputo rinunciare.

Ma a parte quel corollario, di un gusto così dichiarato da «mondo di ieri», lo slogan dell'anticlassicismo ha avuto maggior fortuna di quanto non ne meritasse e anche io, in un mio saggio giovanile, sebbene talvolta lo contraddicessi, pagai il tributo a quel facile criterio di distinzione e non seppi liberarmene come in fondo volevo, tanto da meritare un giusto rimprovero da Francesco Arcangeli che in un breve scritto a torto ignorato dalla bibliografia più recente mostrò di vedere con maggior chiarezza come stessero in realtà le cose. La questione, che implica i rapporti della «maniera» con i grandi spiriti che la precedettero di uno strettissimo giro di anni, richiede ancora qualche chiarimento e riporta il nostro discorso agli inizi, cioè a quella condizione di crisi che traversava il nostro paese sin dai primi anni del XVI secolo.

Le cose d'Italia volgevano al peggio e mutavano rapidamente le condizioni degli italiani mentre tramontava il sogno di dominio carezzato dallo Stato pontificio che andava utilizzando ai propri fini le illusioni di un rinnovamento dell'antico splendore romano. Sempre meno la realtà del potere corrispondeva all'ambizione di grandezza e nell'animo degli italiani che più direttamente erano coinvolti nei progetti ambiziosi di adornamento della curia e delle varie corti, voglio dire negli artisti, veniva meno il sentimento di equilibrio e di sereno dominio delle circostanze, frustrato dalle quotidiane esperienze della vita, dalla contraddizione palese tra l'astratta costruzione di un mondo ideale e una diversa realtà.

A Roma e a Firenze soprattutto, che maggiormente erano coinvolte

nel nuovo dramma che andava mutando la struttura politica e sociale italiana. Tenendo presente questa condizione degli spiriti esasperata, col precipitare degli avvenimenti, dalle varie calamità di cui si è dato solo un breve cenno, si potrà forse meglio comprendere perché ciò che per convinzione si chiama il pieno Rinascimento o la classicità del Cinquecento e che può bene esemplificarsi nelle opere della maturità di Raffaello, rimase una «cresta sottile», disse il Woelfflin, che appena raggiunta fu subito valicata.

Già mentre splende «l'ultima età dell'oro», come il Vasari chiama non senza nostalgia «la felice età di Leone X», la crisi si manifesta nel cuore stesso di quella convenzionale nozione che è l'apice del classicismo e che nel Cinquecento si riteneva il punto più alto raggiunto dall'arte, l'ultimo traguardo della «bella maniera». Una «cresta sottile» davvero, un breve momento di concretezza raggiunto da una società aristocratica e conservatrice il cui ideale era la stabilità e la durata, ma che d'altra parte era incapace di realizzare concretamente le proprie aspirazioni. La storia seguiva un diverso cammino e nel campo dell'arte fatti diversi si sovrappongono nel giro strettissimo di pochi anni sì che a tutti dovrebbe essere chiaro ormai quanta astrazione comporti l'ordine tradizionale che pone in logica conseguenza di tempi e in programmatica opposizione di principi il pieno Rinascimento e il manierismo. È un fatto incontestabile, anche se diversamente interpretato, che i segni di una crisi profonda, che contraddice palesemente quel concetto di misura e di felice equilibrio che è proprio dello spirito classico, molto presto si erano manifestati nelle opere di almeno due dei maggiori protagonisti dell'«età dell'oro» vagheggiata dal Vasari in poi: nei divinissimi Leonardo e Michelangelo, massimi artefici della «maniera»; e Raffaello stesso non ne fu del tutto indenne.

Non voglio dire con questo che si debba abolire il confine tra due episodi dell'arte italiana che pur si differenziano, tanto da giustificare ancora la consacrata astrazione dei due termini e non riconoscere nel primo, che ebbe tra l'altro a Venezia una vita autonoma più lunga e felice, una validità universale, una naturalezza, un respiro, che il secondo non ha mai raggiunto. Ma è un confine incerto, talvolta ingannevole, sia per non potersi determinare con rigore cronologico esistendo un periodo in cui si manifestano contemporaneamente e in opere fondamentali le due dichiarate tendenze, sia per lo svolgersi stesso attraverso i suoi limiti di alcuni dei maggiori protagonisti del Rinascimento. Se infatti Raffaello lo tocca appena a cominciare dalla Stanza di Eliodoro, Leonardo sembra l'avesse sempre presente nella sua difficoltosa dialettica interiore e Michelangelo lo valica appieno con tutto il peso del suo dramma lungo e tormentoso. Non a caso a questi due ultimi si devono i testi capitali della nuova tendenza, il dipinto incompiuto della *Battaglia di Anghiari* e il cartone dell'episodio di Cascina, sui quali si esercitarono fino all'esasperazione nella loro prima giovinezza i più antichi manieristi prima di lanciarsi nell'agone delle varianti personali e più pericolate.

Varianti della «maniera»: ecco ciò che caratterizza in sostanza quanto

accade al di qua di quel confine. Varianti, spiritate fin che si voglia, di motivi ch'erano nati nel periodo precedente e non qualcosa che a quello si contrapponesse o ne rivoluzionasse la sostanza figurativa. L'antitesi tra Rinascimento materialista e manierismo introspettivo e spiritualista non è dopo tutto che uno schema basato su due astrazioni che in parte travisano la realtà storica dei fatti che si susseguirono nei primi decenni del Cinquecento. Se possiamo renderci ragione dell'inquietudine spirituale, della sottile acutezza dell'intelletto, dell'introversione psicologica che caratterizzano il manierismo, se possiamo dare un senso positivo all'originalità dei suoi aspetti, non riusciremo tuttavia a comprenderne a pieno la natura senza cogliere il fondamentale impulso, il comune pensiero che lega tra loro le persone ben distinte dei manieristi: l'intimo convincimento cioè che non si potesse fare arte infrangendo i limiti imposti dalla «maniera», dallo stile di quella «età dell'oro» tanto vicina nel tempo ma così presto circondata da un'atmosfera di mito.

La realtà è che se veniva meno la fiducia nei beni più durevoli della norma classica, nella misura, nell'equilibrio degli effetti, nel sereno possesso della naturalezza espressiva, la parvenza di quei sentimenti continua a vivere artificialmente nell'adesione alle leggi auliche della grammatica dello stile. Un classicismo quindi che si dimostra ben presto più un desiderio che una realtà, che risulta in effetti un programma che si arricchisce anzi di nuove regole e di nuovi limiti, una finzione entro la quale si arrovela, senza poterla mai infrangere, lo spirito irrequieto delle nuove generazioni che fra le catene di quella «maniera» trova una volontaria prigionia. È proprio dall'esasperazione che ne scaturisce che nascono i motivi dell'originalità del primo manierismo, che si cristallizzano sentimenti complessi e sempre più raffinati sinché col progredire degli anni, dopo la metà del secolo, l'inquietudine e l'esasperazione si spengono lasciando scoperto lo scheletro di un programma e l'inutile bagaglio di involute abitudini artigianesche suggerite dai vari trattati, dall'etichetta cortigiana e dalle costringenti iconologie.

Entro i precisi limiti di questo atteggiamento mentale che ne determinano la posizione nel panorama più vasto dell'arte italiana, ha luogo il primo fiorire, vario e inatteso, della nostra «maniera» cinquecentesca. Che subito ci appare, nelle diverse prove dei primi manieristi, come un frutto capriccioso e straordinario nato dall'innesto di una nuova sensibilità sul tronco ancor verde di una configurata sostanza formale o, se si vuole, dal tentativo di idealizzare e di dar regola alla fantasia più stralunata. Gli studi migliori sull'argomento ne hanno sottolineato 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 della loro originalità. Furono, di solito, umori balzani, malinconici, solitari. Sono note le loro stranezze e bizzarrie, riferite già dai contemporanei con quella compiacente indulgenza, velata appena di convenzionale

moralismo, che, a cominciare da loro, ha contribuito a conferire alla figura dell'artista quel carattere d'individuo separato dal resto della società, cui molte cose sono permesse: un ritratto divenuto più tardi tipico e caro soprattutto all'età romantica. Ma i fatti della loro vita furono molto spesso strani e bizzarri davvero e assumono un forte rilievo contro lo sfondo crudo e drammatico del secolo. Rivelano ora una sorta di lucida pazzia e d'insolente esibizionismo, ora una misantropia selvatica e quasi feroce, scoprono una morbosa attrazione per il macabro e segrete frequentazioni con il mondo degli astrologhi, degli alchimisti, dei negromanti, non riescono quasi mai a nascondere un deviato erotismo. Non mancano fatti a commento di questo ritratto dei primi manieristi: basta cercarli nell'auto-biografia del Cellini tra le infinite stravaganze e millanterie, nel diario di Pontormo invaso da un'ossessione 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 portava sempre un corpetto di pelle d'impiccato, al Rosso che dissotterrava nottetempo cadaveri in decomposizione dal vescovado di Borgo San Sepolcro, che era assillato da amicizie ambigue e morbose e finì, a detta del Vasari, suicida in Francia; al Lappoli aretino che fuggì nudo da Roma dalle sevizie dei lanzichenecchi e al suo creato Bartolomeo Torri che 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 corvo e un'istrice, attendeva alle «cose di negromanzia» e aveva murato una stanza ad uso di vivaio nella quale teneva gran numero di bisce e di serpi prendendosi grandissimo piacere «di stare a vedere, massimamente di state, i pazzi giuochi ch'elle facevano e la fierezza 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 chiudersi senza aprire più a nessuno e che «fu tanto pauroso della morte che non voleva, non che altro, udirne ragionare e fuggiva l'aver 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».

E va da sé che stranezze maggiori, per non dire altro, le sottintende il loro mondo figurativo di ambigui adolescenti, fanciulle androgine, vecchi demoniaci e spiritati che nei promiscui atteggiamenti rivelano un erotismo quanto più represso tanto più esasperato. E furono infatti una banda di scatenati e di repressi a un tempo: repressi non solo per la costrizione, diciamo così, artigianale della «maniera», per quel loro patire per eccesso d'intelletto, ma per lo stesso rapporto squilibrato fra le componenti più profonde e inconfessate dal loro temperamento e la struttura di una società che non aveva più la forza morale di indirizzarle ad altri fini né la consapevolezza di liberarle appieno ma che viveva di cultura classica, che

ostentava una potenza ormai inesistente, che subiva la crisi profonda dell'idea religiosa, preparandosi d'altra parte a risolverla incanalandola per le strettoie della Controriforma.

In questi loro atteggiamenti — perché non è detto che almeno in parte non fossero studiati atteggiamenti — i manieristi si modellavano indubbiamente sui modi esteriori della psicologia michelangiolesca. Ma quell'imitazione non si limitava ad essere un semplice fatto di costume, una vera e propria moda, perché essi dopo tutto condividevano con Michelangelo la difficoltosa vitalità dell'intelletto, l'instabile complessità del mondo morale, la fatale propensione a scivolare verso espressioni di una sessualità ambigua e tormentata. Su un piano diverso naturalmente, senza quella autentica «terribilità», senza quel grande respiro, senza la profondità del dramma religioso. Ma con maggiore spregiudicatezza, con un compiacimento che si sostituiva alla perplessità, che aboliva il controllo morale avviando le risorse di un sottile intelletto alla ricerca di sempre più difficili equilibri.

È significante come le antiche definizioni dei modi formali del manierismo si accordino al ritratto psicologico insistendo sull'«artificio», sulla «licenza fuor di regola», sull'«astrattezza delle attitudini», sulla «maniera ghiribizzosa» e via dicendo. L'inquietudine spirituale dei manieristi trova infatti modo di sbizzarrirsi anche in vere e proprie invenzioni decorative. Bandita ogni immediatezza le forme assumono aspetti strani e bizzarri e ne nasce una continua trasposizione dei dati naturali, una sorta di equivalente della metafora. Le figure-anfore del Parmigianino, i visi in pietra dura del Bronzino, i riccioli di metallo del Salviati, gli «uomini cubetto» del Cambiaso per non dire delle più esplicite stravaganze dell'Arcimboldi e del Braccelli. Le figure umane si modellano sulla parvenza cristallizzata degli oggetti come vittime di una magica metamorfosi mentre gli oggetti si animano di una concentrata espressione umana, prendono l'aspetto ammiccante e caricato di mostri nuovi e deformi. Una grazia crudele e disumana contorce le membra, le assottiglia, le allunga, le curva piegandole alla necessità dello stile nell'ansia di una preziosa ricerca formale. Una esacerbata eleganza carica di espressività, una «maschera» umana creata, secondo il metodo astrattivo e ideale dei classici, da animi inquieti e bizzarre fantasie.

L'arte italiana, s'è detto, era appoggiata ad un antico prestigio tecnico ed era facile prevedere come la nuova «astrattezza» dei manieristi, le loro invenzioni di grazia, di acutezza, di bizzarria, non tardassero a conquistare l'Europa. La nostra «maniera» assume nel Cinquecento una autorità che è stata giustamente 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 più antico momento di altissima tensione spirituale del secondo e del terzo decennio che vide a Firenze le prime opere del Rosso, del Pontormo, di Alonso Berruguete e a Siena quelle del Beccafumi, il centro si sposta a

Roma ove alcuni dei nuovi artisti si incontrano quando da poco si erano scoperte la Sistina e le Stanze di Raffaello, ove prima del Sacco è anche il Parmigianino. Si disperdono per l'Italia nel 1527 e altri artisti si affacciano alla ribalta quando il Rosso è già in Francia, ove lo seguirà il Primaticcio. La corte di Francesco I a Fontainebleau è la prima corte europea che adotta il nuovo stile italiano, mentre in Italia città come Mantova e Parma diventano centri esemplari della nuova tendenza. Roma, ove Michelangelo opera fino oltre la metà del secolo, diviene la capitale della «maniera» e ne determina le successive varianti, e a Roma, a Firenze, a Fontainebleau vengono a studiare i fiamminghi e gli olandesi che lavorano poi alle corti di Filippo II a Madrid, di Rodolfo II a Praga, di Alberto V a Monaco. La circolazione dell'idea manieristica raggiunge la sua massima espansione verso la fine del secolo e si può dire che allora l'Europa parli, con flessioni appena differenti, lo stesso linguaggio figurativo. Senza dubbio il manierismo è, dopo il Gotico, il primo grande stile internazionale.

Da questa vicenda, in Italia, solo Venezia rimase quasi del tutto separata, con una distinzione più netta soprattutto nei primi tre decenni del secolo. Michelangelo e Tiziano impersonano due mondi figurativi diversi che sono assunti addirittura a simbolo di un'opposta concezione, mentale e visiva, dell'arte. Dal contrasto dei due principi, assai presto divulgato nella formula facile e semplificatrice di «disegno fiorentino e colorito veneziano», trae origine quella polemica che, soprattutto nel secolo successivo, è vitalmente inserita nella pratica stessa della pittura, fa intravedere utopistiche soluzioni di compromesso e costituisce una dialettica indispensabile alla storiografia artistica, con i risultati che ognuno conosce. Invero, accanto alla naturale realtà di due animi altissimi e diversi, sta il fatto che la situazione storica, sociale e culturale di Venezia, il suo vivere cittadino, era in sostanza diverso, nel Cinquecento, da quello di Firenze e del resto d'Italia.

Al principio del secolo una differente atmosfera culturale, con il risultato di diversi atteggiamenti speculativi e sentimentali, divide le due città. Basti pensare al platonismo filosofico, oscuro e concettoso dei fiorentini e a quello più letterario e vago di armoniose armonie dei veneziani che corrispondevano naturalmente 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 squisitamente profana che ritrovava la spiritualità nella luce e nei colori, che intendeva la bellezza come effetto sensitivo, come qualcosa cioè che si ritrova nella natura, cade sotto i nostri sensi e li blandisce. All'idea è opposta l'imitazione, all'astrazione la naturalezza.

Tuttavia, col progressivo configurarsi di una generale fisionomia del secolo, fatalmente anche Venezia non poté rimanere estranea a manifestazioni artistiche che da Firenze e da Roma si diffondevano per l'Italia, e se

è incontestabile il fatto che il diverso destino della città lagunare restò sempre determinante, anche essa a un certo punto fu in qualche modo coinvolta dal manierismo. Per non parlare di Sebastiano, attratto a Roma ove diede piena misura di sé in capolavori di genere compositivo; e Tiziano stesso, dopo il florido e felice momento della sua giovinezza, fin verso il '45 lottò con vario esito a risolvere il maggior contrasto della cultura figurativa italiana dando segno di accogliere idee che venivano da Firenze e da Roma nei figuroni scorciati delle tele della Salute. Contrasto più che risolto superato, che non penso si debba accogliere in nessun modo quella teoria che intendendo il manierismo come stimolo a un processo di liberazione interiore gli attribuisce il merito del luminismo magico delle opere della vecchiaia tizianesca. In tale contrasto, è noto, si impegnò più a fondo il Tintoretto, aggredendolo programmaticamente e risolvendolo per pratica bravura. Ma la sua natura geniale, ricca di grandi idee scenografiche e di vistosi pensieri 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.

Tintoretto non fu mai toccato dal dramma più intimo, dalla esasperazione lucida, dalla sottile implicazione intellettuale della «maniera», come non lo fu il Veronese. In quest'ultimo una più complessa struttura spaziale che lo distingue dal Tiziano, l'adozione di certi moduli compositivi, di alcuni scorci o di leggere serpentinità dimostrano che l'artista aveva coscienza di vivere in tempi manieristi. Ma la «maniera» doveva apparirgli, come ha notato il Longhi, un costume naturale dell'epoca, un mondo moderno che occorreva rappresentare, sciogliendolo però entro una favolosa «universale armonia». Il manierismo veneziano, insomma, si limita all'accettazione di moduli formali che venivano da Firenze, da Roma o da Parma calati in un mondo diverso di tonalità sentimentale, di sostanza morale e conoscitiva. Si voglia esso cogliere nel momento della crisi tizianesca, nell'entusiasmo tintorettesco o nella adesione a idee parmigianesche dello Schiavone e del Bassano, non trovò mai a Venezia manifestazioni native o originali e quando non si ridusse a una momentanea apertura di porta ai modi dominanti del mondo circostante, si diluì nella massa di pratici esecutori e comunque si differenziò sempre sostanzialmente da quello fiorentino, romano e parmense.

Con questa eccezione non si può non riconoscere al manierismo un corso storico che ha caratteri ben definiti i quali legano fra loro non solo le persone distinte e assai diverse dei primi manieristi, ma gli stessi diversi periodi di un movimento che abbraccia quasi un secolo di vita. Un corso storico che unisce episodi in apparenza remoti e il succedersi di generazioni distinte da particolari caratteristiche. Un comune fondamento che trascorre dalla originaria e spiritata «maniera» toscana nata dal gruppo sparuto e valoroso di pochi fiorentini al primo e gentile sottoprodotto francese, dal severo e cupo michelangiolismo romano alle estenuate eleganze parmigianesche, sino a comprendere quello stile internazionale vittoriosamente sparso per mezza Europa, beniamino delle nuove monarchie e del nuovo

capitalismo. È anzitutto un comune atteggiamento spirituale, una sorta di condizione generale della coscienza, una particolare tonalità del sentimento, della morale, dell'attitudine conoscitiva. È un patrimonio culturale che rimane in sostanza lo stesso, nonostante la diversa intensità della temperatura psicologica che varia col trascorrere degli anni, nonostante che l'interiorità iniziale sia a mano a mano sostituita da un dignitoso ma vacuo eclettismo e si attenui progressivamente quella prima vampata diabolica che era dopo tutto una deviata emanazione della tormentata religiosità michelangiotesca. È l'esigenza di esprimere figuratamente quell'atteggiamento spirituale entro i costringenti schemi della «maniera» sino a creare delle convenzioni di stile che anche se diversamente affrontate non furono mai infrante fin che non nacquero i nuovi sentimenti e la nuova visione del mondo che fu propria dell'epoca successiva. Una costante spirituale e stilistica che diede luogo ad atteggiamenti comuni a tutto il secolo, a cominciare dalla considerazione dell'antichità non più intesa quale principio di interpretazione razionale, come nel primo Rinascimento, ma assunta a norma di assoluta tipicità o trasformata in 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. Per non parlare dell'elemento comune della astrazione, opposta programmaticamente all'imitazione semplice e diretta della natura, che giocava a metaformizzare la realtà o la inseriva talvolta, evidentissima, entro un irrealistico complesso con un risultato non lontano da quello del moderno surrealismo.

Ma la ricerca di queste 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 ad includere sotto un'indicazione collettiva persone il cui spirito era troppo lontano dal clima storico in cui nacque e si sviluppò la «maniera».

II

Se un carattere di unità distingue la storia della «maniera» forse in maggior misura di quella di altri periodi della vicenda figurativa italiana, ciò è dovuto al fatto che essa è storia di ben determinati e individuabili modi di stile, direi anche di formule, clausole, risoluzioni, che si trasmettono, sia pure variandosi e illanguidendosi, per circa un secolo e riflettono ben determinati atteggiamenti mentali e sentimentali che non hanno dato loro il primo avvio. E non v'è dubbio altresì che gli uni come gli altri siano legati alla persona di Michelangelo. È dopo tutto soltanto una sorta di tabù culturale quello che impone ancora qualche indugio, quasi una

inconfessata reticenza, nel farci fare un passo che nulla, nella sostanza, sembra impedire: includere cioè Michelangelo, e tutto Michelangelo, nella storia della «maniera», a rischio di privare il Rinascimento di uno dei suoi massimi eroi. Non si tratta di un semplice cambio di etichetta che sostituisca quella dell'astrazione «manierismo» a quella dell'astrazione «rinascimento», ma della necessità di riconoscere, partendo dai fatti, come tutto il lungo percorso della sua arte sia intrecciato indissolubilmente alla storia della «maniera». La coscienza della originalità espressiva michelangiotesca, dell'altezza del suo spirito, il concedere quanto si voglia alla nozione, che è ormai patrimonio popolare della nostra cultura, di quella drammatica potenza, non deve indurci a sacrificare la logica al mito. Un simile passo non può togliere nulla alla grandezza di una delle figure più alte dell'arte italiana, ma ci aiuterà invece a modificare quel ritratto tradizionale, e in fondo non ancora del tutto esaurato, di un manierismo senza intima originalità, manierato riflesso del pieno Rinascimento. Si seguirà invece un percorso coerente nell'individuare le origini della «maniera», risalendo sino alle origini stesse della formazione di Michelangelo, fino cioè a quella luminosa stagione della Firenze rinascimentale negli ultimi anni di Lorenzo il Magnifico.

Non si può concedere molto credito di realtà storica a quella famosa scuola del giardino mediceo di via Larga, di fronte al convento di San Marco, ove, a sentire il Vasari, Lorenzo avrebbe riunito giovani pittori e scultori affidandoli alla guida di Bertoldo, antico scolaro di Donatello, e dove sulle antiche statue che andavano ad arricchire le collezioni medicee e su disegni, cartoni e modelli dei maggiori artisti fiorentini del Quattrocento, tra il 1489 e il '91 avrebbero compiuto il loro tirocinio accanto a Michelangelo quindicenne, il Rustici, il Torreggiano, il Granacci, il Bugiardini, Baccio da Montelupo ed altri. Così come ce la descrive il Vasari codesta sorta di accademia avanti lettera sa troppo di quadro storico cinquecentesco e riflette chiaramente le aspirazioni dogmatiche e le attitudini panegiristiche dello scrittore aretino. Al vaglio della ragione quello studioso convegno di giovani pieni di promesse tra le anticaglie del giardino mediceo non risulta che una simbolica generalizzazione vasariana, una abusiva trasposizione di fatti di natura diversa per esaltare l'accademia fiorentina e, a beneficio di Cosimo I, il mecenatismo di casa Medici; per scoprire insomma, già nell'età d'oro medicea, le premesse all'insegnamento metodico dell'arte nell'unione fra disegno toscano e cultura classica. Tornava molto utile agli scopi del Vasari trovare proprio nella situazione dell'arte fiorentina intorno al '90 una indispensabile articolazione che collegasse la formazione di Michelangelo, e quindi l'origine della «grande maniera», ai due principi più saldi del pensiero artistico cinquecentesco fiorentino: l'imitazione dai grandi maestri e lo studio dall'antico. Ma se dobbiamo togliere credito all'esistenza di una così straordinaria accademia, non dobbiamo tuttavia sottovalutare i fatti che hanno permesso la simbolica invenzione vasariana e neppure negare ad essa un significato storico. Se Bertoldo fu soltanto un modesto conservatore dei tesori archeologici del

Magnifico, se la enumerazione dei modelli fornita dal Vasari non è affatto confermata, se la lista degli artisti che avrebbero partecipato a quelle riunioni lascia non poche perplessità, resta il fatto che nel giardino di San Marco, nel palazzo di via Larga e nell'adiacente giardino verso San Lorenzo, le «anticaglie» esistevano davvero in gran numero; e i giovani artisti vi avevano facile accesso. Leonardo stesso vi lavorò – come ricorda l'anonimo magliabechiano – verso il 1480 e certamente dieci anni dopo anche Michelangelo. Non fu, quella del giardino, una vera e propria scuola organizzata né tanto meno un'accademia, ma dobbiamo riconoscere che una raccolta come quella di Lorenzo ebbe certo una grande importanza formativa, soprattutto se si pensa che egli riservava la familiarità con le sue «anticaglie» ad una élite nella quale comprendeva gli artisti, e soprattutto quelli delle più giovani generazioni. Per questi ultimi quindi si aggiungeva in quegli anni qualcosa di nuovo e di diverso ai consueti dati di cultura appresi fino allora nell'ambito più ristretto e modesto delle botteghe e indubbiamente un'atmosfera di accademico mecenatismo si sostituiva al duro tirocinio del vecchio artigianato. Michelangelo ne trasse tutto il partito possibile e nell'imitazione dall'antico, in una sorta di virtuosistica emulazione attenta soprattutto a ripeterne i particolari fisionomici – così come si può dedurre per esempio dall'aneddoto della testa del fauno – andava assimilando i principi di uno stile.

Deve aggiungersi che l'aver conosciuto, nello stretto ambito familiare di Lorenzo, il mondo culturale fiorentino anteriore alla crisi «piagnona», aver frequentato giovinetto alle veglie di casa Medici il Poliziano, il Landino, Ficino e Pico, fu un fatto di grande peso per la sua formazione mentale e lo indusse a restare legato, fin verso il 1540, con i rappresentanti dell'umanesimo platonico. Se più tardi seguirà con interesse a Roma il movimento della riforma cattolica nella cerchia di Vittoria Colonna, ancora in quell'ambiente rivivrà una, e ben diversa, impressione giovanile: quella suscitata in lui dalla mistica riforma del Savonarola. In quei due fatti contrastanti il cui conflitto lo gettò giovanetto in un profondo turbamento, si può dire si manifestassero nella Firenze della fine del secolo due motivi che, per tramite michelangiolesco, furono sempre inerenti alla cultura della più antica «maniera» cinquecentesca.

Se il succedere di Roma a Firenze come centro dell'arte e della cultura italiana – tralasciando di considerare Venezia – costituisce la vicenda essenziale del nostro Cinquecento, non v'è dubbio che nel primo decennio del secolo Firenze mantenesse ancora il primato. Sotto il regime del gonfaloniere Soderini che conservava alla signoria le parvenze repubblicane, sebbene la città già tendesse a chiudersi in prospettive provinciali e fosse quasi del tutto estinta la fiamma intellettuale che aveva illuminato quindici anni prima la corte del Magnifico, furono prese, dal 1500 al 1505, alcune importanti decisioni artistiche che erano in chiara opposizione all'espansionismo estetico e culturale di Lorenzo, a quella sua politica di

prestigio che lo aveva portato a privare Firenze di alcuni degli artisti principali, prestati a governi e a principi amici. Quelle decisioni e soprattutto il progetto di decorare la sala del Maggior Consiglio con temi storici che esaltassero la grandezza toscana, riuscirono a richiamare e per un breve tempo a trattenere in patria antiche e nuove glorie dell'arte. Sono anni straordinari per Firenze: Leonardo, cinquantenne, vi ritorna circondato da enorme prestigio, pronto ad assumere la preminente posizione di guida e si trova subito in contrasto con Michelangelo, nemmeno trentenne, ma già famoso ed autorevole. La tensione tra i due artisti si acuisce, dal 1503 al 1504, per l'aperta contesa in cui li aveva posti il gonfaloniere affidando loro la decorazione del salone di Palazzo Vecchio. Il contrasto tra l'intellettualità di Leonardo e la spiritualità di Michelangelo, tra le ricerche luministiche del primo e le prepotenti convinzioni plastiche del secondo, lasciò un segno determinante nelle manifestazioni artistiche fiorentine degli anni a venire. Devono ricercarsi infatti in quegli anni e nelle favorevoli condizioni che avevano condotto Firenze ad essere ancora il centro della civiltà artistica italiana, le premesse fondamentali all'incontrastato manifestarsi della «maniera». Anni che oltre agli avvenimenti succitati videro il passaggio di Raffaello, dall'ottobre del 1504 all'autunno del 1508, il fiorire di Fra Bartolomeo e l'affermarsi di Andrea del Sarto. All'elevata atmosfera intellettuale e filosofica dei tempi di Lorenzo, che trovava ora solo un pallido riflesso nelle riunioni degli Orti Oricellari, si sostituiva l'intensa vita delle tendenze artistiche. Un nuovo fervore di idee animava le botteghe e intorno alle solitarie figure dei «divinissimi» Leonardo e Michelangelo, che con l'originalità e la stranezza dei costumi sconcertavano i contemporanei impersonando un'immagine quasi mitica di se stessi, si accendevano dispute, discussioni, sentenziose formulazioni di principi. Come nella bottega di Baccio d'Agnolo ove, a detta del Vasari, si riunivano «...oltre a molti cittadini, i migliori e primi artefici dell'arte nostra; onde vi si facevano, massimamente la vernata, bellissimi discorsi e dispute d'importanza. Il primo di costoro era Raffaello d'Urbino allora giovane; e dopo, Andrea Sansovino, Filippino, il Maiano, il Cronaca, Antonio e Giuliano Sangalli, il Granaccio; ed alcuna volta, ma però di rado, Michelangelo; e molti giovani fiorentini e forestieri».

Sono gli anni del Tondo Doni e del cartone della *Battaglia di Cascina*, i primi testi capitali della «maniera» pittorica. Che esse fossero opere differenti da quante se ne erano mai dipinte sino allora a Firenze è nozione incontestabile. Spingevano al parossismo di vitalità plastica e di potenza titanica la gloriosa tradizione dei grandi anatomisti fiorentini del Quattrocento, dichiaravano con partecipazione appassionata il primato del puro disegno, manifestavano una nuova e profonda coscienza dell'«antico». E tutto ciò con una così palese metodica di stile, con una così conclamata espressione di ideali formali che sembravano nati proprio per essere assimilati e trasmessi. Il che non mancò di avverarsi, nelle varianti personali dei nuovi manieristi, anche se non immediatamente e, soprattutto, non senza l'interferire di altri fatti artistici di natura diversa. Se

consideriamo infatti quel manipolo di pittori fiorentini nati nell'ultimo decennio del Quattrocento e la cui formazione cade dopo il primo decennio del nuovo secolo, quando Leonardo, Michelangelo e Raffaello seguendo il loro alto destino hanno già lasciato la città, non dobbiamo dimenticare che i testi della «maniera» primissima non erano poi così facilmente visibili. Il Tondo era nelle case di Angelo Doni, in corso dei Tintori, e farselo mostrare non era forse impresa facile, soprattutto per un artista giovane e ancor sconosciuto, per non dire dell'impossibilità di copiarlo. In quanto al famoso cartone della *Battaglia di Cascina*, finché rimase a Palazzo Vecchio, Michelangelo lo sorvegliava gelosamente anche da Roma e alcuni documenti ci attestano che si poteva avere la chiave del salone solo dietro suo ordine o a prezzo di qualche sotterfugio (fu così che lo disegnò il Berruguete nel 1508): quando poi verso il '12 fu trasferito nella Sala del papa a Santa Maria Novella continuò a rimaner sotto chiave fin che passò nel '15 a Palazzo Medici, dove fu poi mutilato e infine disperso. Con qualche imprecisione storica, ma un sostanziale fondamento di vero, il Vasari pone nella schiera più antica di coloro che studiarono il cartone Aristotile di San Gallo, Ridolfo del Ghirlandaio, Raffaello, il Granacci, il Bandinelli e Alonso Berruguete, cui aggiunge poi Andrea del Sarto, il Franciabigio, il Sansovino, il Rosso «ancor giovane», Maturino, il Tribolo, il Pontormo e Perin del Vaga. Furono certo in molti, e di varie generazioni, quelli che riuscirono nonostante l'umor contrario di Michelangelo, prima del '15, a penetrare nella mitica sala ove si affaticarono a trascrivere in modi diversi, o addirittura a «lucidare», la strapotenza fisica degli atleti michelangioteschi e le loro difficili «positure».

Ma era quello, dopo tutto, un messaggio isolato, anche se esplicito, mentre in uno stretto giro di anni crescevano intorno le prove di un nuovo stile che si andava maturando a Firenze. Più sottile, infatti, ma non meno affascinante si faceva sentire sulle nuove generazioni l'influenza di Leonardo. Meno afferrabile certo di quella di Michelangelo, perché di natura più intellettualistica e di metodologia più ermetica, ma non per questo meno suadente, quell'influenza aveva toccato già Raffaello al tempo del ritratto di Maddalena Doni e ora, soprattutto nei suoi aspetti di poetica luministica, determinava la cultura delle tendenze più recenti. Accanto alle immobili e grandiose idee di Fra Bartolomeo e dell'Albertinelli, si andava delineando la personalità di Andrea del Sarto che lentamente filtrava nel suo mondo culturale idee leonardesche e raffaellesche conferendo a quella sintesi un purissimo carattere fiorentino nell'esatta dosatura, nel calmo equilibrio, nel dolce sfumato, in quel discorso «senza errori» così trasmissibile proprio per esser chiaro. Anche se velato sempre di una sottile melanconia. Dal 1509 al 1511 il suo percorso si chiarifica nelle *Storie di San Filippo Benizzi* all'Annunziata per culminare nel '12 nella maestosa *Annunciazione* di Sangallo ora a Pitti e nel '14 nella *Nascita della Vergine*, sempre nel chiostro della chiesa fiorentina, e poco dopo nella decorazione dello Scalzo. Sono in fondo le opere di Andrea le più determinanti per la cultura pittorica di Firenze all'inizio del secondo decennio, quando il

cartone, a forza di essere lucidato è già sulla via d'essere distrutto e nessuna notizia si ha ancora della Sistina, se non forse qualche disegno arrivato da Roma e disputato avidamente negli studi. Sotto l'egemonia di Andrea è proprio nel chiostro dell'Annunziata, nel tempo l'ultima grande impresa pittorica di Firenze, che intorno al 1516 nasce la nuova interpretazione della «maniera» ad opera di due artisti poco più che ventenni: il Pontormo e il Rosso.

Per il Pontormo e il Rosso, ai loro anni giovanili, l'esperienza diretta del michelangiologismo pittorico si limitava all'aver visto e copiato, forse non più a Palazzo Vecchio ma nella Sala del papa a Santa Maria Novella, cioè quando avevano circa diciotto anni, il cartone della *Battaglia di Cascina*, ma prima di allora, e precisamente già nel '12, avevano frequentato lo studio di Andrea dipingendo insieme nella predella, ora dispersa, della famosa *Annunciazione* del maestro; e il loro primo operare, tra le mura dell'Annunziata, che comincia nel '13 e si conclude fra il '15 e il '17 nei due affreschi del chiostro con la *Visitazione* e l'*Assunzione*, è strettamente legato all'ambiente culturale sartesco. Non senza tuttavia un'incrinatura, non appariscente ma profonda, che prelude fatalmente al rompersi di un equilibrio appena raggiunto. Infatti, a paragone dell'aristocratica melanconia che vela appena la felice sintesi tra sottilità di luce leonardesca e ritmi raffaelleschi nell'affresco con la *Nascita della Vergine*, l'ultimo dipinto da Andrea nel chiostro (1514), a paragone con il nobile e strenuo classicismo, ancor più programmatico, del contiguo affresco con lo *Sposalizio* del Franciabigio, qualcosa di nuovo e d'inquietante si insinua tra le quinte, impostate ancora secondo i canoni sarteschi o di Fra di Bartolomeo, nelle due opere dei giovani artisti. Una foga improvvisa, popolare e quasi grottesca, articola la folta schiera degli apostoli, che precludono come un muro incombente l'orizzonte, nell'*Assunzione* del Rosso; uno spirito acuto e irrequieto, una guizzante fiammella di bizzarria, traluce dagli occhi pungenti dei personaggi che circondano il gruppo della *Visitazione* del Pontormo. Un grado affatto diverso di temperatura dello spirito, e pur nell'apparente simiglianza, una diversa e più equilibrata impostazione formale.

A giustificare quel che di nuovo può anche essere legittimo invocare lo stimolo michelangiotesco, ma non senza considerare che il michelangiologismo era un fenomeno assai meno modesto in quel tempo a Firenze. Negli anni immediatamente posteriori alla sua partenza, fino allo scoprimento della Sistina e anche oltre, Michelangelo era ben lontano dall'aver trovato nella sua città validi divulgatori. Si pensi al Granacci, un artista che più d'ogni altro fin dalla fanciullezza era stato vicino all'inavvicinabile Buonarroti, che l'aveva seguito a Roma e che nel 1508 era tornato in patria per racimolare aiuti per la Sistina; si pensi all'altra mandata di fiorentini che erano andati a Roma, a detta del Vasari, con quello scopo: il Bugiardini, Jacopo di Sandro, l'Indaco, Agnolo di Donnino e Aristotile da Sangallo e che il terribile maestro «trovò via, senza licenziarli, chiudendo la porta a tutti e non si lasciando vedere, che tutti se ne tornassero a Firenze». I riflessi che si possono cogliere nell'opera di costoro del michelangiologismo

si limitano ad ingenui espedienti e, soprattutto, è quasi nulla la testimonianza del cammino che seguiva il Buonarroti affrontando la volta Sistina. Come se nessuno l'avesse visto operare in quegli anni. Il più antico michelangiolo fiorentino era quindi affidato ad artisti di taglia modesta che, oltre a copiare e rifare di maniera il famoso cartone ormai consunto, avendo ottenuto il comodo di servirsi di disegni di Michelangelo del primo e del secondo decennio, ne davano in tecnica poco più che artigianesca una trascrizione arcaizzante, in modi paralleli a quelli, già più elevati, del Bachiacca: come ad esempio il Maestro della Madonna di Manchester.

Maggior peso si deve concedere alla presenza a Firenze, a cominciare dal 1508, dello spagnolo Berruguete, che era quasi coetaneo di Andrea e del Franciabigio e le cui opere dimostrano una eccezionale alacrità di temperamento sì da supporre che, come più anziano, abbia potuto in qualche modo attirare in una cerchia specificamente michelangiolo-gesca i giovanissimi Pontormo e Rosso. Comunque, sia per il tramite più appropriato del Berruguete, che giungeva a Roma ove aveva assistito alla scoperta del *Laocoonte* ed era riuscito a suscitare l'interesse del Buonarroti (come ci dimostrano due lettere del 1508 e del 1512), sia per tramiti più generici, è chiaro, se guardiamo soprattutto l'affresco del Pontormo, che alla preponderante influenza di Andrea dobbiamo aggiungere anche quel diverso dato di cultura di arcaico michelangiolo-gesca, purché ne concludiamo che l'intuitiva e acutissima sensibilità dei due artisti, immaginando e non copiando, aveva raccolto quel suggerimento nell'intimo dell'acceso intelletto come stimolo all'esprimersi, per vie diverse, della loro inquietudine spirituale.

Limitando così l'influenza michelangiolo-gesca, non è facile determinare quale fosse, in sostanza, l'apporto esterno a quel senso straordinario di novità che già traspare nei due primi affreschi dell'Annunziata e si scatena poi d'improvviso, personalissimo e per vie sempre più divergenti, nelle loro opere successive. Anche perché non sappiamo molto, in fondo, di come circolassero allora le idee figurative né può soddisfarci l'ovviare a quella mancanza trovando in qualche passo del Ficino un parallelo tra idee neoplatoniche e forme manieriste. Il certo è che l'attitudine del Pontormo e del Rosso nei riguardi della preponderante cultura artistica fiorentina degli anni '10-'20, quale era impersonata soprattutto dal Frate e da Andrea, era quella di utilizzare in qualche modo le forme classiche in uno spirito che non era più il loro. Il senso della novità che li caratterizza deve quindi ricercarsi più che altrove nella loro sensibilità di artisti nuovi che intuivano quanto fosse scossa l'aperta fiducia nelle risorse e nei destini dell'umanità e che seppero esprimere questa tragica imposizione dei tempi alla loro sorte di uomini in un'arte turbata e ricca di contraddizioni, in una deformazione del mondo classico piena di effetti irrazionali, capricciosi e soggettivi. Uno dei documenti più originali e parlanti della crisi cinquecentesca italiana.

A cominciare dalla fine del secondo decennio il nuovo corso della pittura fiorentina trova dunque nel Pontormo e nel Rosso i maggiori

protagonisti, così come nello spagnolo Berruguete che se fu meno dotato dei più giovani colleghi mostrò tuttavia, durante il suo soggiorno in Firenze che si protrasse fino al '18, una posizione di preminenza che gli valse il merito, riconosciutogli dal Longhi, di avere mosso per primo — dopo il Buonarroti, s'intende — la maniera moderna. Il recupero recente della personalità del Berruguete, artigiano geniale, ha validamente contribuito a chiarire le vicende del primissimo manierismo fiorentino, arricchendolo di opere come la *Salomè* degli Uffizi, con quel paesaggio di casolari spioventi cavati da stampe nordiche in precedenza alle famose derivazioni dureriane del Pontormo, o come il Tondo Loeser, nuovo intreccio michelangiolo-gesca-raffaellesco, databile intorno al '16, esplicito preludio a motivi più tardi del Rosso. A districare ancor più il nodo delle reciproche influenze varrebbe far luce sui rapporti che intercorsero tra il Rosso e Baccio Bandinelli, strabiliante disegnatore che già nel 1518 riprende la negromantica e macabra invenzione degli «scheletri». Così come interessa da vicino quei primi anni di lucida bizzarria la formazione di un altro manierista della prima generazione, Pier Francesco Foschi, che si disimpaccia dall'ambiente del Franciabigio e del Bugiardini per muoversi in parallelo con Bachiacca, col Pontormo e col Bandinelli sino a giungere, in anni posteriori ma con un cammino personalissimo, al rigorismo bigotto ma straordinariamente caratterizzato delle pale per Santo Spirito.

Dopo la partenza del Berruguete sono tuttavia il Pontormo e il Rosso a dare alla nuova maniera fiorentina la più alta espressione. Con maggiore continuità il Pontormo che operò nella sua città ininterrottamente fino alla morte, mentre il Rosso nel '23 va a Roma da dove fugge nel '27 per il Sacco e girovaga poi per l'Umbria e la Toscana, fra Perugia, Sansepolcro, Città di Castello, e Arezzo, si spinge fino a Venezia ospite dell'Areteo e infine nel '30 emigra in Francia alla corte di Francesco I «per torsi, come diceva egli, a una certa miseria e povertà, nella quale si stanno gli uomini che lavorano in Toscana e ne' paesi dove sono nati».

Ma prima ancora del '23, anno della partenza del Rosso, il cammino dei due artisti a Firenze è già chiaramente distinto. Dopo l'esordio che si conclude nell'affresco dell'Annunziata, il Pontormo, di natura solitario, inquieto, insoddisfatto, entra in una fase di nuove ricerche. La pala di San Michele Visdomini del 1518 e le *Storie di Giuseppe*, forse ancora anteriori, dipinte per la stanza nuziale di Pier Francesco Borgherini in concorrenza con Andrea del Sarto, il Granacci e il Bachiacca, dimostrano un progressivo arricchirsi delle fonti della sua fantasia. Nella *Storia di Giuseppe* nella National Gallery di Londra, soprattutto, che non può datarsi oltre il '18, nuovi motivi culturali assimilati in una originalissima concezione figurativa ci testimoniano del rapido evolversi dell'artista non ancora trentenne. L'evidente richiamo a stampe nordiche di Luca di Leyda e del Dürer, che sono stimolo all'adozione di uno spazio prospettico affollato e incombente, in pieno contrasto cioè con la calma chiarezza spaziale di Andrea, si accompagna a un più moderno riflesso di motivi formali michelangiolo-geschi, come se qualcosa gli fosse già trapelato in quegli anni

delle novità della volta Sistina. Non so se ciò sia imputabile ad un suo ipotetico viaggio a Roma, ché qualche critico ha immaginato avvenisse intorno al '15 e che se mai andrebbe posposto collocandolo fra l'affresco del '16 e l'ultima *Storia di Giuseppe*, oppure, come è più probabile, ad una maggior nozione acquisita in quegli anni a Firenze dei raggiungimenti romani di Michelangelo. Del resto una sorta di romanizzazione Firenze l'aveva subita già nel '15, al tempo della straordinaria entrata in città di Leone X per celebrar la quale furono lanciati attraverso le strade dodici archi trionfali «similes illis quae videntur in urbe Roma» e costruiti obelischi, colonne, monumenti equestri e altre opere di carpenteria con la collaborazione di Jacopo Sansovino, di Andrea e di artisti più giovani come il Rosso. Col corteggio papale entrarono certo in quell'occasione notizie più precise, e forse anche disegni della Sistina.

Negli anni di relativa calma che precedono l'assedio di Firenze, il Pontormo entra in rapporto con casa Medici e tocca così il suo breve momento di fortuna mondiale. Dipinge allora, tra il '20 e il '21, la lunetta col Vertunno e Pomona nella villa medicea di Poggio a Caiano, una delle creazioni più fresche e suggestive del Cinquecento fiorentino. L'ossessione formale michelangiotesca e l'infatuazione nordica si adagiano in un ritmo felice di «scherzo» pastorale, lo spirito inquieto si distrae nel moderno racconto toscano di una favola mitologica in «un lume un po' agro e trasparente di erba nuova» (Cecchi).

Ma quel fresco episodio di agreste bizzarria non è che una breve parentesi. Si chiude con gli affreschi eseguiti dal '22 al '25 nella Certosa di Galluzzo dove il Pontormo è chiamato a dipingere nel chiostro la *Storia della Passione*. Il tramite delle stampe düreriane è qui così diretto che il Vasari ebbe buon gioco ad accusarlo di aver tradito la maniera toscana per la tedesca, lo stile moderno per quello gotico. Passo dal quale la critica moderna ha voluto trarre maggiore profitto di quanto non fosse consentito, ché non può sprigionarsi un mistico irrazionalismo medievale dal costringente rovello della «maniera» che assimila anche gli stimoli nordici entro un esasperato formalismo. Non voglio negare con questo che trarre spunti dalle carte del Dürer non avesse per il Pontormo, al di là dell'invito stilistico, anche il significato di un vago richiamo spirituale, come un'eco del mondo della Riforma giunto, in quei tempi calamitosi, sino all'intimo della sua sensibilità religiosa, al suo istinto introflesso di una serietà morale. Ciò è stato detto, e in vari modi, non senza un fondamento di vero, forse, ma è discorso, a dir poco, pericoloso perché è assai difficile intuire per quali vie e sotto quali deformazioni quei sentimenti si facessero strada entro la tormentata e stravagante psicologia del Pontormo. Anche perché quel tanto di austero e di tragico che traspare tra i fiocchi manieristici e gli ossessivi arrotondamenti formali dai consunti affreschi della Certosa trascolora improvvisamente al lume acerbo di un'ambigua mollezza nella pala d'altare dipinta subito dopo, dal '26 al '28, per la cappella Capponi a Santa Felicita: quella sconcertante formidabile *Deposizione* che deve considerarsi non solo il suo capolavoro ma uno dei raggiungimenti più alti della

«maniera» italiana e di tutto il Cinquecento.

Non so qual richiamo non dico allo spirito della Riforma ma ad ogni sorta di sentimento religioso possa recuperarsi in un siffatto dipinto che rivela piuttosto come un doloroso languore per forme di un'estenuata bellezza in quel lento annodarsi di corpi che scivolano insensibilmente sulla spirale della prospettiva nella rarefatta atmosfera contro il cielo di pietra dura. I volti attoniti, sofferenti, in apparenza commento tradizionale del dramma sacro della *Deposizione*, esprimono una tristezza così disperata e languente che non può dirsi certo cristiano dolore: una tonalità sottile e nuovissima di sentimento, così come nuova e sottile è la tonalità dei colori chiarissimi e acerbi, colori d'erba spremuta e di succhi di fiori primaverili, pervinche, rose, violette, giallo di polline, verde di chiari steli.

D'ora in poi il cammino inquieto del Pontormo seguirà quella sconcertante traccia sentimentale sino alle estreme conseguenze. Dopo il '30 entra in contatto con Michelangelo del quale realizza alcuni cartoni come il *Noli me tangere* e la *Venere e Cupido*, ma se il michelangiologismo torna a prevalere è in una atmosfera rarefatta e agghiacciante, lontana in fondo dallo spirito eroico e titanico della Sistina. Sono anni di tristezza, di introspezione, di solitudine e di monomania che si accentuano durante il decennale lavoro di San Lorenzo dove, a partire dal '45, è incaricato di affrescare nel coro i temi della *Caduta*, del *Diluvio* e della *Resurrezione*. Vi attese tutto solo, sino alla morte che lo colse alla fine del 1556 e nulla purtroppo ci resta di quella sua ultima grande fatica. Nulla, se non i molti disegni che preparò per quei tragici viluppi di corpi di un'umanità decaduta nella propria maledizione carnale, gigantesche figure agitate in dolorosi brancolamenti, private della luce della speranza.

Diverso il temperamento del Rosso, più violento e bizzarro che non melanconico e introverso, più diavolesco e stregato che non oppresso da angosciose ossessioni. Per quel suo carattere acceso e insofferente afferma, forse prima del Pontormo, e non senza una certa sprezzatura, la sua indipendenza mentale dalla nobile egemonia sartesa del secondo decennio. Fin dagli anni in cui giovinetto frequentava la bottega di Andrea e lavorava tra le mura dell'Annunziata, lo stimolo gli era fornito, per certo, da qualche interpretazione, più allucinata e violenta di quella dei suoi compagni, condotta sul famoso cartone di Michelangelo o da qualche suggerimento di ambiguo lume leonardesco mediato dal Berruguete. Dopo l'affresco dell'*Assunta* nel comporre il quale s'era pur servito in qualche modo di un ritmo di Fra Bartolomeo, ogni richiamo alla precedente cultura figurativa fiorentina, e in particolare di Andrea, è assimilato entro modi espressivi di uno spirito così diverso che quelle tranquille clausole di stile sembrano quasi portate all'esasperazione della caricatura. Che il risultato fosse per i contemporanei a dir poco sconcertante è dimostrato dal noto aneddoto del Vasari a proposito della paletta con *Madonna e Santi* degli Uffizi, commessagli nel 1518 da monsignor Leonardo Buonafede spedalingo di Santa Maria Nuova, il quale appena vide «tutti quei santi diavoli, avendo il Rosso costume nelle sue bozze ad olio di fare certe arie crudeli e

disperate... se ne fuggì di casa e non volle la tavola, dicendo che l'aveva giuntato».

Ma il passo definitivo verso l'indipendenza più rischiosa ed estrema — una vera e propria posizione d'avanguardia nel Cinquecento — il Rosso lo compie nel '21, quando dipinge la grande *Deposizione* per Volterra, senza dubbio il suo capolavoro. Mai sino allora la «maniera», del resto ancor tanto giovane (la *Deposizione* del Pontormo per Santa Felicità è di cinque anni posteriore) aveva trovato una così alta e originale espressione al suo esasperato stilismo. I legami con il classicismo rinascimentale fiorentino, allora in pieno sviluppo, sono mantenuti in apparenza, soprattutto come metodica di stile, ma le variazioni raggiungono una tensione così disperata, una tonalità così esorbitante da rendere appena riconoscibile il tema fondamentale. Difatti il metodo di Andrea del Sarto che col chiaroscuro «gradina» la forma nel progressivo e razionale sfaccettarsi dei piani è ora condotto dal Rosso a una sorta di violentazione cubista, ad una ossessione di angoli, di spigoli, di scheggiature che riducono le figure a sigle essenziali, a disumane parvenze cristalline rivestendole tuttavia di colori allegri ed acerbi, accesi riflessi di rubini, di topazi, di smeraldi sotto un cielo levigato e pesante come un incubo di ardesia azzurra.

Il contrasto interiore fra la freschezza improvvisa e vivace delle invenzioni cromatiche e le forme ipertese che si avvicinano talvolta al limite di manichini macabri e consunti è uno degli aspetti più determinanti del diabolismo del Rosso ed è straordinario accorgersi — e lo ha notato il Longhi — come questi due opposti atteggiamenti, entrambi intensi, non siano affare di calmo svolgimento ma di alternativa gremita. La pala Dei, ora a Pitti, è solo di un anno posteriore alla *Deposizione* di Volterra e rappresenta un momento diverso dell'arte del Rosso, ove ogni ossessiva esasperazione formale sembra placarsi nel colorato e felice svariare delle superfici secondo un'intenzione evidentemente più «pittorica», il che può valere anche per le parti incredibilmente libere dello *Sposalizio* di San Lorenzo del 1523, mentre il formalismo disperato con puntate estreme verso il macabro e il grottesco ritorna in opere più tarde, soprattutto in quelle dipinte nel periodo più stravagante e anarchico della sua vita, fra Borgo San Sepolcro e Città di Castello dopo la fuga da Roma del 1527.

Partito il Rosso nel '23 alla volta di Roma, il Pontormo resta il maggior rappresentante in patria della nuova «maniera», ma un terzo personaggio, non meno straordinario, è già da più di un decennio operoso in Toscana, a Siena precisamente, ove, della «maniera» appunto, dà un'ancora diversa e altissima variante: Domenico Beccafumi. Più vecchio di quasi dieci anni dei due fiorentini — era nato nel 1486 ed era quindi all'incirca coetaneo del Berruguete — aveva avuto una giovinezza più movimentata, più ricca almeno di occasioni. Si fa risalire infatti dal '10 al '12 una sua permanenza a Roma dove, a detta del Vasari, poté vedere l'opera di Raffaello e Michelangelo in Vaticano: e precisamente parte della Sistina con le ultime scene della *Genesi* quando furono tolte nel '10 le prime impalcature, e la Stanza della Segnatura finita nell'11. Ma con molta probabilità prima

ancora di andare a Roma era stato a Firenze, negli anni circa in cui vi giunse il Berruguete, attratto da quella che era allora l'indiscussa capitale dell'intelligenza italiana.

La questione degli inizi del Beccafumi non può dirsi tuttavia del tutto chiara per mancanza di opere sicure riferibili al primo decennio del secolo e non è facile quindi stabilire quali fossero i rapporti reciproci con i primi manieristi fiorentini e con il Rosso in particolare. Ma se la questione di quei rapporti, risolta secondo le varie simpatie dei critici ora a favore del fiorentino ora a favore del senese, può trovare l'esito in un verdetto di reciproca indipendenza e di sviluppo parallelo, resta dopo tutto la questione delle precedenze nell'affermarsi del nuovo stile, giustificata in questo caso dal fatto, favorevole al Beccafumi, che questi deve aver cominciato a dipingere nei primissimi anni del secolo, non meno di un decennio prima del Rosso e del Pontormo. Nel rintracciare il suo percorso anteriore al 1512; anno in cui rientra definitivamente a Siena e dove appare nel '13 con la prima opera datata, ci sovengono alcuni disegni giovanili, attribuiti dal Samminiatelli al soggiorno fiorentino, che dimostrano come la sua formazione fosse connessa all'ambiente classicista di Fra Bartolomeo e dell'Albertinelli che toccavano in quegli anni il momento più alto della loro espressione. Seguiva così un curriculum non dissimile da quello dei colleghi juniores, che approfitteranno qualche anno dopo degli insegnamenti più aggiornati di Andrea, ma dobbiamo aggiungere a quelle esperienze l'indubbio e forte stimolo leonardesco così come il rapporto con il coetaneo Berruguete, promotore della nuova «maniera», giunto da Roma nel 1508 e anche lui agli inizi.

È soltanto l'ipotesi di un soggiorno fiorentino anteriore al 1510 nel corso del quale il Beccafumi avrebbe iniziato un cammino non dissimile da quello del Berruguete, esercitandosi sui testi capitali della «maniera» e attratto dai motivi più suadenti della crisi formale leonardesca, che ci permette di affermare come le successive e formidabili esperienze romane egli le assimilasse già in chiave manierista, e di manierismo toscano in particolare. Quando infatti lo troviamo ventiseienne nel '12 a Siena, egli appare indubbiamente avviato per la via toscana della «maniera» più di quanto non lo fossero, negli anni subito seguenti, il Rosso e il Pontormo nel chiostro dell'Annunziata. Ma sin dalle prime opere eseguite dopo il suo ritorno a Siena, lo svolgimento stilistico del Beccafumi segue un corso che può considerarsi indipendente da quello battuto dai primi manieristi fiorentini ai quali tuttavia l'apparenta l'estro bizzarro dell'invenzione e la particolare temperatura sentimentale del rapporto con le forme rinascimentali. A differenziarlo in qualche modo da loro, in quel rapporto soprattutto, avevano senza dubbio contribuito le esperienze visive romane, in particolare il contatto con il connazionale Peruzzi e poi una sua interpretazione manieristica di certi modi raffaelleschi, nata da una visione tutta personale di alcuni particolari della stanza della Segnatura. Una visione personale e, ciò che più conta, squisitamente toscana che si concreta in forme precise di stile fin dalle prime opere condotte dopo il ritorno in patria. Sì che ricordi

compositivi di Fra Bartolomeo e dell'Albertinelli ritornano ancora per tutto il secondo decennio, uniti alla vena sottile e sconcertante sgorgata da antiche impressioni leonardesche, arricchiti ma non cancellati da deformazioni di pensieri raffaelleschi o di nuove clausole michelangiolesche, accompagnati sempre alla temprata vitale della cultura senese, rinvigorita dal Sodoma in patria; tutti elementi questi che il Beccafumi seppe filtrare al vaglio della sua spiccata personalità.

E quale sigla personalissima sapesse infondere alla «maniera» lo dimostra già, oltre che nella cappella del Manto, nelle tavole con l'*Ercole al bivio* e con *Deucalione e Pirra* nei musei Bardini e Horne di Firenze, databili prima del '15, e nella pala con le *Stimate di Santa Caterina* ora nella pinacoteca senese. Il temperamento del Beccafumi era certo diverso da quello del Rosso o del Pontorno: non condivideva né il fare diavolesco e stregato del primo né la lunatica introversione del secondo, ma la sua variante della «maniera», la sua «astrattezza» stilistica, le sue coerenti e insistite invenzioni formali si illuminano, in maniera non dissimile, al riflesso di un intellettualismo acceso e stravagante. Quei suoi deserti paesaggi lunari ove le rocce assumono la diafana trasparenza del cristallo di rocca sotto il cielo plumbeo di un gelido inverno che ghiaccia l'atmosfera incrinata dalla sagoma spettrale degli alberelli spogli e contorti; quegli assurdi tramonti boreali che trascolorano dall'azzurro all'intenso arancione; quei sotterranei illuminati da diabolici bagliori rossastri, quella sua umanità trasfigurata, come modellata in cera rappresa, creano una sorta di mondo da fantascienza che ben si accompagna a quello espresso dal talento dei due più giovani fiorentini per darci l'immagine più vera della prima ineffabile «maniera» toscana.

III

Il più antico manierismo toscano — fiorentino e senese — è stato più volte tacciato di decadente, e invero, pensando a quello sperpero incredibile di talento, a quelle estrose invenzioni che veleggiano disancorate ormai dalla realtà verso le zone più crepuscolari della coscienza pur senza varcare mai i limiti delle astrazioni formali, possiamo anche convenire sulla definizione di decadentismo se non dimentichiamo però che esso fu della qualità più sottile e intellettuale che mai sia stata in tutta la storia dell'arte. Nasce da ciò una considerazione forse troppo facile ma non per questo meno vera, e cioè che quei validissimi «decadenti» rappresentavano la più naturale manifestazione di una civiltà e di una cultura decadente essa stessa, e nel senso letterale del termine. Decadere infatti, a cominciare dal secondo decennio del secolo, fu la sorte di Firenze chiusa ormai in prospettive municipali in un'atmosfera intellettuale priva di vita che cerca-

va invano di mantenere le parvenze di quel prestigio che era stata la gloria dell'età dell'oro di Lorenzo. Essa non era più la capitale della cultura così come non era più un centro attivo di vita politica. Che l'accesso, vivissimo intelletto di uomini come il Pontorno o come il Rosso esasperasse quel sentimento di decadenza sino a trascendere l'atmosfera stessa che l'aveva creato; se cioè essi furono ben lontani dal seguire la sorte dei mediocri umanisti fiorentini contemporanei come il Corsi, il Crinito e Giovanni Francesco della Mirandola che calcavano con nostalgia le orme del Ficino, del Poliziano e di Pico, i grandi spiriti dell'età appena tramontata, ciò deve imputarsi soltanto al merito della loro personalità che riuscì a distoglierli dal passato e a protenderli verso il futuro, ad inserirli cioè nel quadro storicamente più grandioso della crisi spirituale cinquecentesca italiana ed europea. Negli anni del loro aspro fiorire, Firenze aveva ceduto ormai a Roma le sue prerogative e a Roma si maturavano le conseguenze preparate nell'età precedente dalla cultura fiorentina. In un certo senso essi rimasero esclusi dal logico corso degli avvenimenti quali si delineavano nella vicenda di quel repentino passaggio di poteri, e non è questa una delle ultime ragioni di quel senso di tragico isolamento, di anarchia psicologica e di stravaganza formale che li caratterizza. Senza dubbio il mutare di sede del centro di gravità artistico è fatto di capitale importanza nella storia figurativa del Cinquecento e in particolare nella storia della «maniera» che ne risulta come divisa in due episodi distinti. All'origine di quella divisione sta il motivo determinante che a Roma si viveva in un'atmosfera molto diversa da quella di Firenze, diversità che tocca il suo limite nel decennio 1510-1520 e ci dà ragione dell'affermarsi, contemporaneo al sorgere della prima «maniera» fiorentina, dell'olimpica altezza espressiva del cosiddetto pieno Rinascimento, di quella «cresta sottile» che appena raggiunta subito declina e che è un fatto essenzialmente romano.

Abbiamo visto come il «rinnovamento» fiorentino del 1505 fosse bruscamente interrotto: nel 1506 Michelangelo è chiamato a Roma ove già si trova Giuliano da Sangallo e dove due anni dopo giunge Raffaello; e fu a Roma che essi trovarono l'ambiente adatto e le occasioni necessarie per dare la piena misura del loro talento. Una rapida evoluzione, un'improvvisa forza ascensionale, avevano fatto dello Stato della chiesa, a partire dagli anni del regno di Alessandro VI, una potenza politica attiva e Giulio II seppe dare a quella evoluzione l'impulso decisivo stabilendo più saldamente l'autorità pontificia e riuscendo in un brevissimo giro di anni a rendersi interprete delle aspirazioni nazionali italiane e prendere l'iniziativa e il comando della guerra di liberazione. Leone X, il figlio di Lorenzo, che gli successe nel 1513, consolidò lo Stato e l'ordine romano e raccolse intorno a sé una società di banchieri, di ricchi borghesi, di diplomatici, una classe intellettualmente brillante, colta e intraprendente, che cercava il proprio prestigio in imponenti realizzazioni artistiche. Le novità decisive del secondo decennio create da Michelangelo e da Raffaello vivono nel clima di grandi avvenimenti politici. E vivono soprattutto, per un tempo certo molto breve, in un'atmosfera di certezza. Si crede in quegli anni

all'aspirazione ad un ordine universale da realizzarsi sotto il segno della Chiesa, si crede in una nuova età dell'oro che prepari un mondo migliore e che l'asse di quel mondo possa essere ancora una volta l'Italia, si crede che l'iniziativa della rinascita non possa partire che da Roma e Roma rinnova così il mito di se stessa.

Uno degli aspetti di quel mito era l'esplorazione delle antiche vestigia che dal sottosuolo venivano ad arricchire i fasti della monarchia pontificia, il grande lavoro archeologico compiuto nella cerchia di Raffaello e della famiglia dei Sangallo che conferisce un particolare aspetto di erudizione alle manifestazioni artistiche romane del tempo di Leone X.

Quanto fossero fallaci quelle certezze romane s'incaricarono di dimostrarlo gli avvenimenti successivi. Solo per pochi anni la realtà sostenne le felici illusioni e fu una «cresta sottile» davvero che improvvisamente precipita come in un abisso col crollare del sogno di egemonia e di potenza dello Stato pontificio sino a toccare il fondo coi tragici eventi degli anni 1527-30. Raffaello morì prima della rovinosa frana e non vide il Sacco di Roma, non vide il nome di Martin Lutero inciso su uno degli affreschi delle Stanze dalla picca di un lanzicheneco, ma Michelangelo visse l'oscura vicenda di quegli anni con personale partecipazione ed essa determinò in lui il sentimento profondo della desolata infelicità della condizione umana, accese la tormentosa aspirazione alla salvezza e acuì nel suo spirito inquieto il disagio di complesse contraddizioni.

Nell'anno del Sacco Michelangelo non era a Roma: l'aveva lasciata nel 1516 abbandonando il campo alle fortune di Raffaello, e dal '20 al '34 si era fissato a Firenze prendendo parte alla rivolta repubblicana e alla difesa della città durante l'assedio del '30. In quegli anni lavorò ad opere di architettura e di scultura fra San Lorenzo, le tombe medicee e la biblioteca e fu soprattutto nei territori delle due arti che la sua influenza fu fondamentale per la storia contemporanea e successiva della «maniera» fiorentina. Ritorna a Roma nel 1534, quando è incaricato da Paolo III di dipingere il *Giudizio finale* sulla parete absidale della Sistina e un confronto tra questo affresco e la volta della stessa cappella è sufficiente a mostrare come egli, al lume più vero e crudo della realtà storica di quegli anni, si facesse ora interprete di quelle correnti di pessimismo profondo sempre latenti nello spirito del Rinascimento, dopo averne magnificato le fiduciose aspirazioni. Da allora e per tutto il tempo della sua lunga e terribile vecchiezza, l'attività romana di Michelangelo riempì i contemporanei di meraviglia e di una sorta di ammirazione sgomenta, fornendo a tutto il secolo autorevoli e imprescindibili paradigmi formali. Ma a partire da quel fatidico secondo decennio, forse il più ricco di eventi memorabili nella nostra storia pittorica, da una fonte diversa nuovi motivi formali non meno autorevoli affluirono nel vasto crogiuolo della cultura figurativa cinquecentesca. Nel corso dei diciotto anni durante i quali Michelangelo era stato assente da Roma, e con maggior intensità in quel decennio che va dalla sua partenza ai giorni del Sacco, il raffaellismo aveva assunto uno straordinario sviluppo. Diversamente da Michelangelo, Raffaello la cui

seduzione umana era fatta di fascino e di simpatia, aveva raccolto intorno a sé non pochi scolari, che erano anche aiuti e collaboratori, impegnati a tradurre e divulgare le sue idee e che rimasero, dopo la sua morte, i depositari riconosciuti di un'eredità che non era solo un'eredità effettiva come quella dello studio, dei disegni e dei cartoni, ma anche un'eredità spirituale. Sebastiano del Piombo tentò invano di contrastarne il riconoscimento ricorrendo per lettera all'autorevole aiuto di Michelangelo a Firenze: nel brevissimo giro di anni che corrono dalla morte di Raffaello al Sacco di Roma – due avvenimenti che furono subito intesi come calamità irreparabili e assunti a simbolo del *finis Italiae* – o se vogliamo dall'inizio della Sala di Costantino alla partenza di Giulio Romano per Mantova e di Polidoro per Napoli (1524) o a quella più tarda di Perin del Vaga per Genova (1528), lo stile dei più diretti scolari di Raffaello fu incondizionatamente appoggiato sotto Leone X e sotto Clemente VII ed ebbe così modo di affermarsi in opere che danno, con notevole coerenza, un ben determinato tono alla cultura pittorica romana fino a tutto il terzo decennio del secolo.

Una cultura per così dire nutrita di se stessa, paga di esperienze ritenute insuperabili attinte agli ultimi pensieri di Raffaello e all'ellenismo dell'arte romana antica, caratterizzata cioè da un deciso spirito d'indipendenza nei riguardi delle altre tendenze artistiche italiane del tempo, priva soprattutto di ogni comunicazione con la contemporanea «maniera» fiorentina. La stessa volta della Sistina sembra deliberatamente ignorata in quegli anni come diretta fonte di ispirazione e non fa sentire il suo peso inevitabile che attraverso il vaglio delle elaboratissime assimilazioni raffaellesche. Per il resto poi, se Andrea del Sarto e Beccafumi, e forse il Pontormo, erano stati a Roma, se nel '23 vi giunse lo stravagante e diabolico Rosso per rimanervi quasi un lustro, nessun apporto o riflesso sia pure irrilevante è dato recuperare dell'acceso intelletto toscano nel mondo totalmente romanizzato degli eredi di Raffaello. I quali, una volta liberi dal controllo insuperabile dell'altissima personalità del maestro, si abbandonarono ad amplificazioni retoriche e fantastiche dello stile delle sue opere più tarde, quelle stesse alle quali avevano collaborato sotto la sua direzione, a complesse elaborazioni di quella cultura archeologica che era stata la commossa scoperta degli anni di Giulio II e soprattutto di Leone X.

Giulio Romano fu senza dubbio l'uomo più autorevole di quella tendenza che impresso il segno di un'elevata civiltà culturale, di un amore appassionato per l'antica grandezza autoctona, alle manifestazioni artistiche di Roma tra il secondo e il terzo decennio. Seguendo il corso della sua ricca e molteplice attività negli anni che seguono la morte di Raffaello e precedono il suo trasferimento a Mantova, molti motivi, estranei ormai al mondo del maestro perché elaborati in modi personali dalla sua fantasia, rivelano un atteggiamento dello spirito che ci induce ad includerlo nel quadro generale di quella crisi che è una delle caratteristiche fondamentali della «maniera» italiana.

Infatti, non tanto in quell'eccezionale spirito con cui sembra far

rivivere pressoché immutato l'antico demone dell'arte romana negli elementi decorativi, negli stucchi, nelle grottesche, quanto nelle composizioni più mediate e ambiziose – le Sacre Famiglie o i quadri d'altare – la grande passione archeologica non è mai disgiunta da una commossa vena di severa malinconia che sembra nascere dal sentimento della passata grandezza della sua città. Quella straordinaria Roma del principio del secolo quale la vide il Rabelais nel suo primo viaggio del 1532, circondata di vita pastorale, agglomerata con medievale disordine intorno alle grandiose vestigia degli antichi monumenti semisepolti dalle macerie e invasi dagli sterpi, città morta che abbraccia una città vivente appena all'inizio della gloriosa trasformazione moderna. È così, grandiosa e malinconica, che ci appare dal fondo della *Madonna della Perla*, della *Madonna di Santa Maria dell'Anima* o della *Lapidazione di Santo Stefano*, in una luce crepuscolare che si riflette drammaticamente sui colossali ruderi deserti, sulle esedre abbandonate, sulla solitudine dei Fori, quasi un monito alla caducità delle fortune terrene.

Era certo anche quello un modo di sentire la crisi del proprio tempo, ma di sentirla, per così dire, storicizzando, seguendo cioè una via molto più esplicita e letteraria di quella del Pontormo e del Rosso che espressero un disagio più sottile e profondo, disperatamente individuale. Tutto ciò ben si accordava ad un ambiente archeologicamente erudito come quello della cerchia raffaellesca il cui particolare atteggiamento nei riguardi dell'antico si manifesta anche in altri aspetti più apparentemente manieristici di Giulio Romano. È stato, per esempio, giustamente notato come nelle sue rappresentazioni torni frequentemente il motivo del terrore. Senza pensare alla Sala dei Giganti del Palazzo del Tè a Mantova che sembra risuonare di urla scomposte, un'atmosfera da cataclisma è spesso evocata per provocare attitudini terrorizzate nei personaggi in scene che solitamente non le richiedono. Ma questo insistere quasi ossessivo sul «terrore» è ben lontano da quel segreto e disperato sgomento che traspare da ogni immagine dei primi manieristi fiorentini: si rivela piuttosto una figura retorica, una volontà accesa di rievocare il demone tragico della classicità, l'eloquenza fatale del *Laocoonte*, una volontà così tesa ad auto-identificarsi nella tematica antica che assume aspetti patetici, vorrei quasi dire preromantici, che rivela quindi uno spirito in crisi il quale, attraverso procedimenti palesemente culturali, cerca nel miraggio di un'altra epoca, cioè fuori di sé, la fantastica configurazione di un mondo espressivo.

Se la cultura degli eredi di Raffaello, in particolare di Giulio Romano e di Polidoro, manca di legami affettivi e persino di analogie mentali con la prima «maniera» di Firenze e di Siena, si deve ammettere tuttavia che essa, confluendo con la ripresa michelangiolesca del quarto decennio, fu in qualche modo fondamentale per la successiva vicenda del manierismo. Si pensi, per non fare che un esempio, quale cava inesauribile di motivi, di atteggiamenti, di composizioni furono nel corso dei secoli affreschi come la *Battaglia* e l'*Allocutio* della Sala di Costantino, e non solo per il Salviati o per il Vasari, cioè per due tipici manieristi della seconda generazione, ma

anche per il Rubens, per il Poussin, per Pietro da Cortona, per il Le Brun e, giù per quella china, per lo stesso neoclassicismo. Ma la possibilità insita in quelle configurazioni di servire validamente non solo all'immaginare pittorico del Cinquecento, ma anche al Barocco e al classicismo seicentesco ed oltre, deve indurci a meditare sul carattere e sulla funzione storica di quella cultura, soprattutto sulla diversità che la distingue dall'aspro e spiritato manierismo fiorentino, per il quale un rapporto qualsiasi con il Barocco, ad esempio, è addirittura impensabile. Vorrei dire che le invenzioni di Giulio Romano e di Polidoro furono assimilate soprattutto come mediazione moderna dello spirito classico: fornirono cioè agli artisti del Cinquecento, al pari delle antiche sculture e dei bassorilievi ellenistici, piuttosto motivi e atteggiamenti compositivi che non veri e propri spunti di modi pittorici.

In una storia generale della «maniera» si sarebbe quindi indotti a considerare il raffaellismo come una sorta di parentesi, quasi un esterno apporto culturale, se non fosse che in quello stesso ambiente ritroviamo il necessario anello di congiunzione per l'unità della tendenza nello spirito inquieto e fiammeggiante di Perin del Vaga. Non so se per la sua natura di fiorentino o piuttosto perché giovinetto fece parte della schiera di coloro che si esercitarono copiando il famoso cartone di Michelangelo ove anzi, a detta del Vasari «vinse e tenne il primo grado fra tutti gli altri», il certo è che non molto dopo il suo arrivo a Roma e fin da quando collaborò alle Logge, non tardò a differenziarsi dai colleghi della cerchia raffaellesca per una fantasia più accesa, per un fare più estroso e bizzarro, per quel suo stile corsivo, deformato entro moduli di una esasperata eleganza, che ben presto si allontana dal raffaellismo più statico e classicheggiante degli anni '20-'25. La sua origine fiorentina, la nozione di una primissima giovinezza trascorsa in quell'acceso ambiente intellettuale che aveva subito la folgorante rivelazione del cartone michelangiolesco, può offrirci forse qualche dato a meglio comprendere il suo temperamento; ma il certo è che fu la cultura romana degli anni di Leone X a determinare definitivamente il suo stile. Anche la sua era una cultura satura di archeologia, appassionatamente stimolata dalle scoperte della Roma sotterranea degli stucchi e delle grottesche, affascinata dai modi della pittura compendiarica dell'ellenismo, una cultura quindi del tutto diversa da quella dei connazionali rimasti a Firenze: eppure già nelle sue opere del primo periodo romano, fin da quelle audaci premesse stilistiche che si annunciano in certe storie delle Logge e si attuano poi più liberamente a San Marcello e negli importantissimi affreschi, sin qui inediti nella loro totalità, nella volta della cappella Pucci a Trinità dei Monti, Perino ci appare decisamente e profondamente manierista. Il suo segreto di tradurre le esperienze archeologiche in una moda capziosa con l'eleganza di un disegnatore estroso e pungente, l'impulso particolare che impresse al raffaellismo ancora negli anni prima del Sacco, conferiscono alla sua figura una particolare importanza e lo pongono ad una svolta decisiva della storia della «maniera». D'altro canto non gli era mancata un'occasione straordinaria-

ria di fruire direttamente delle suggestioni dell'ambiente manieristico fiorentino del terzo decennio; e fu durante il suo breve soggiorno nella città natale dell'estate del '23 quando lasciò Roma per sfuggire la peste. A Firenze frequentò la casa di Ser Raffaello di Sandro, cappellano di San Lorenzo, amicissimo del Lappoli e del Rosso, e se il soggiorno fu breve la consuetudine con alcuni dei protagonisti della «maniera», soprattutto il rapporto col Rosso e la conoscenza di opere del Pontormo, non poteva passare senza conseguenze per la definizione del suo stile. Così come egli deve considerarsi il tramite più diretto, per l'ambiente fiorentino, delle novità romane. È significativo poi il fatto che dopo il ritorno da Genova e da Pisa, nelle sue opere romane del tempo di Paolo III, egli ci appaia, unico fra gli ex garzoni di Raffaello, particolarmente sensibile alle nuove tendenze del manierismo assumendo anzi la funzione di vivissimo punto di giuntura fra culture originariamente diverse. Penso soprattutto ai bellissimi riquadri monocromi nello zoccolo della Stanza della Segnatura che possono attribuirgli, ove deve cogliersi un rapporto innegabile, attivo e diretto fra la civilissima elaborazione dell'antico e del raffaellismo, l'elegante estro del Parmigianino e la rinnovata «maniera» fiorentina del Salviati.

La prodigiosa precocità di Perino quale si afferma già nelle opere del primo soggiorno romano chiarisce la genesi culturale di non pochi fatti pittorici cinquecenteschi; è all'origine, per fare un esempio, del cammino di quegli importanti esponenti della «maniera» che furono il Machuca e il Kempeneer, alias Pedro Campaña, operosi più tardi in Spagna, ma si dimostra soprattutto la necessaria premessa alla *koiné* manierista della metà del secolo, e proprio mentre, negli anni immediatamente anteriori al fatale 1527, giunge al suo apice il primo grande atto della «maniera» italiana. È anche per la presenza di Perino che nella complessiva vicenda di quella tendenza i pochi anni romani che precedono il Sacco ci appaiono d'importanza fondamentale; ma in quel convergere di diversi tracciati culturali dal quale si configura la futura fisionomia della «maniera» si sovrappone ora un nuovo e determinante elemento: nel 1524 giunge a Roma il Parmigianino. Vi arriva un anno dopo il Rosso e quando Perino, essendo Giulio Romano già in procinto di partire per Mantova e Polidoro forse non ancora rientrato dal primo breve viaggio napoletano, si trova ad essere l'esponente più autorevole della parte raffaellesca. A Roma il Parmigianino impressionò tutti per la sua giovinezza, ma in realtà era della stessa generazione di Perino, più vecchio di quattro anni, e nemmeno un decennio lo distanziava dai primi manieristi fiorentini e quindi dal Rosso. La sua precoce maturità, tuttavia, era tale davvero da stupire. Veniva da Parma ove, fino al ventunesimo anno, si era educato al lume raro e discreto di quella civilissima atmosfera di tardo Rinascimento che emanava dal Correggio, genio di una cultura anti-eroica, tenera e voluttuosa. Del Correggio era tra i pochi ad aver visto la camera di San Paolo, finita nel 1518, e ne aveva tratto tutto il partito possibile. Ma la sua predestinazione manieristica era stata certamente agevolata dalle eleganti interpretazioni

di pensieri beccafumiani che si riflettono nelle opere di Michelangiolo Anselmi trasferitosi da Siena a Parma nel 1521, e insieme al quale aveva lavorato nella chiesa di San Giovanni. Giunto a Roma, quella sua prima educazione parmense nutrita dei dolci succhi correggeschi e stimolata dalle eleganti modulazioni senesi tradotte in singolare veemenza, quell'educazione che lo aveva portato a concepire intorno al '23 la favola agreste di Fontanellato, lo rendeva senza dubbio più incline ad essere attratto dalla grazia ineffabile di Raffaello che dal terribile mondo di Michelangelo, senza contare che la generale propensione era in quello stretto giro di anni più raffaellesca che michelangiolesca. Si deve ammettere tuttavia che il suo temperamento delicato e sottile era forse ancor più estraneo all'aggressiva violenza romanista di Giulio Romano, al suo erotismo panico e classicheggiante, che non alle morbide deviazioni, all'edonismo ossessivo e represso che traspare ovunque dietro le titaniche giunture della volta Sistina.

La critica moderna non ha mancato di sottolineare l'importanza dell'incontro romano tra il Parmigianino e il Rosso, i cui esiti appaiono evidenti nella nota stampa del Caraglio con lo *Sposalizio della Vergine*, tratta da un disegno del parmense ispirato alla composizione di analogo soggetto del fiorentino a San Lorenzo. Il che fa supporre che fra i due corressero stretti rapporti e un reciproco scambio di disegni e illumina il singolare contributo dei modi accesi e conturbanti della prima «maniera» alla vivida astrattezza intellettuale del giovanissimo Francesco. È certo che gli incontri avviati in casa di Paolo Valdambrini, segretario di Clemente VII, fra l'aretino Giovanni Antonio Lappoli, temperamento sregolato e disperso — oggi pressoché sconosciuto ma meritevole di recupero — il fiorentino Rosso, Perin del Vaga, Giulio ai suoi ultimi giorni romani e il Parmigianino, rappresentano un nodo fondamentale e affascinante nella storia della «maniera». In quell'ambiente, nonostante la sua giovinezza, Francesco Mazzola non tardò a primeggiare: ad essere cioè l'uomo più nuovo e più moderno, dimostrando un'indipendenza mentale e stilistica tale da ridurre di non poco la portata effettiva di quelle influenze. Le sue ambizioni in fondo miravano più in alto: non v'è dubbio che egli tentò di porre la candidatura alla successione di Raffaello ingegnandosi «d'imitarlo in tutte le cose, ma soprattutto nella pittura», sino a far dire di sé che lo spirito del grande urbinato fosse trasmigrato nel suo corpo. Era questa, naturalmente, un'intenzione per così dire letteraria che fornì buoni argomenti alla storiografia cinquecentesca, un atteggiamento che riflette l'idea che si poteva avere di Raffaello in tempi manieristici, la portata cioè che si dava in quegli anni ai concetti di «grazia», di «gentilezza», di «ineffabilità», espressiva. Per il Parmigianino il risultato comunque fu quella sua singolare ricognizione delle Stanze il cui esito, a tener presente le opere del soggiorno romano, non è dissimile da quello di Perino, sia pure con maggiore eleganza e libertà.

In che misura le esperienze romane agirono sui suoi modi espressivi lo testimonia l'opera conclusiva di quel periodo: la pala con la *Vergine, San Giovanni Battista e San Girolamo*, ora a Londra, finita nel '27 pare addirittura

sotto gli occhi dei lanzichenecchi e destinata a Città di Castello. Vi appaiono senza dubbio, quasi in una sorta di esposizione programmatica, riflessi michelangeschi e raffaelleschi: a meglio specificare, l'adesione ad alcuni degli espedienti tipici della «maniera» quale l'accentuato modulo serpentinato del San Giovanni o il lieve omaggio al Michelangelo della *Pietà* nel busto della Vergine, senza dire della ricerca appassionata di quella «grazia» dolce e maestosa nella quale egli vedeva il segreto di Raffaello, declinata tuttavia con una sottigliezza pungente non lontana dai modi di Perino. Ma ciò che distingue un'opera come questa da ogni contemporaneo raggiungimento dell'ambiente pittorico romano del terzo decennio e nello stesso tempo afferma con autorità una nuova fondamentale variante della «maniera», è il preesistente substrato parmense, quella cultura in altre parole già espressa dal Parmigianino nelle opere anteriori al viaggio di Roma. Il parmigianesimo, per così dire, era già nato a Fontanellato e se il soggiorno romano ne arricchì straordinariamente i motivi, non si può dire tuttavia ne determinasse la sostanza.

È solo considerando i suoi giovanili entusiasmi correggeschi e la personalissima maniera con cui seppe rifletterli nelle opere anteriori al 1524, che si può comprendere come il dato più ineffabile dello spirito delle Stanze, al di là di ogni ovvia desunzione formale, potesse arricchire di nuovi stimoli la raffinata cultura del Parmigianino; e fu per quel tramite che un fresco apporto «lombardo» vivificò il fervente crogiuolo romano della «maniera» con conseguenze così determinanti da modificarne la successiva fisionomia. Le poche opere che egli lasciò a Roma e soprattutto il subito sconvolgimento provocato dal Sacco che in qualche modo interruppe bruscamente lo sviluppo della complessa trama culturale che si era iniziata dai proficui scambi degli anni intorno al '25, escludono una sua immediata influenza su quell'ambiente manierista romano che, come vedremo, a cominciare dal quarto decennio, avrà una parte fondamentale nel determinarsi del secondo atto della «maniera». Ma non per questo il suo apporto fu meno definitivo, considerando soprattutto la decentralizzazione del manierismo dopo il '27 e il formarsi quindi di nuovi centri dai quali affluivano nuove idee. Nelle solitarie meditazioni del tempo bolognese, dopo la fuga dal Sacco, Francesco raccolse le fila delle forti impressioni romane che tanto avevano contribuito ad allargare il respiro della sua arte, ma è soprattutto da Parma ove torna nel '31 e dove tocca il vertice della sua poetica in opere come gli affreschi della Steccata o la *Madonna dal collo lungo*, che si diffonde la «maniera» parmigianinesca.

Nel quadro generale della «maniera», la presenza del Parmigianino ha un peso non dissimile da quella del Pontormo, del Rosso o del Beccafumi, ma una risonanza forse più vasta nello spazio e nel tempo. La sua astrattezza intellettuale, quella sua «luce di grazia deliziosa», rappresenta il lato più femminile, più dolce, più sottilmente involuto del manierismo. Instancabile investigatore delle «sottigliezze» dell'arte, fornì con le sue invenzioni, diffuse soprattutto dalle stampe, un nuovo canone alla bellezza cinquecentesca che varcherà i limiti stessi del XVI secolo.

Col Sacco del 1527 l'esodo da Roma fu quasi completo: fuggito il Parmigianino a Bologna, il Rosso a Perugia, Polidoro a Napoli di dove si spingerà fino a Messina, il Lappoli a Firenze, il Peruzzi a Siena, di artisti di rilievo non rimase che Sebastiano del Piombo mentre Perino si trattene ancora solo pochi mesi per passare poi a Genova nel 1528. Nella letteratura artistica del Cinquecento, il Palladio, il Vasari e l'Armenino furono tra i primi a notare l'importanza di quell'anno e della contingenza in cui la «bella maniera» si diffuse per l'Italia irraggiandosi lungo le vie diverse che partivano da Roma e che portavano spesso assai lontano. Ed è un fatto che a cominciare dalla fine del terzo decennio del secolo il manierismo cessa di essere esclusivo appannaggio delle città di Firenze, Siena o Roma. Prima ancora del '27, del resto, col trasferirsi di Giulio Romano a Mantova ha inizio in alta Italia un nuovo importante capitolo per le tendenze figurative cinquecentesche.

A Mantova Federigo Gonzaga, figlio di Isabella d'Este, aveva offerto a Giulio un'occasione davvero straordinaria per un artista: quella di imprimere una nuova fisionomia ad un'intera città. Giulio affrontò il compito con la nativa violenza e, libero da ogni freno, padrone assoluto del campo, impegnò tutto se stesso a realizzare, in opere di architettura e di pittura, il mito di quella Roma ideale che egli perseguiva fin dalla giovinezza, come se solo a lui, nato tra i Fori e il Campidoglio, spettasse il diritto di configurarla. Sulle rive del Mincio aveva assunto l'atteggiamento di *civis romanus inter barbaros*, s'era costruita una casa il cui salone era una sorta di Pantheon, dominato da un colossale Giove capitolino ad affresco, mentre sul caminetto si profilava la sagoma grifagna di Giulio Cesare, assunto a quell'onore forse perché portava il suo nome. Benvenuto Cellini e Giorgio Vasari che lo visitarono in tempi successivi furono colpiti dal tenore grandioso della sua vita e dalla consistenza delle sue collezioni di antichità e cose d'arte fra le quali spiccava l'autoritratto del Dürer ereditato da Raffaello. Negli affreschi del Palazzo del Tè, l'opera maggiore del periodo mantovano, quell'atteggiamento retorico e romanizzante condusse il suo stile ad un'enfasi brutale, ad una deformazione grottesca del mondo figurativo classico, non priva di fascino ma estranea in fondo alle sottili implicazioni intellettuali della «maniera». Lontano da Roma, la sua cultura si nutrì di se stessa e crebbe come qualcosa di abnorme, di impreveduto, di violentemente suggestivo esprimendosi in modi pittorici che hanno esiti paralleli a quelli del «romanismo» nordico. Raffaellismo e michelangiologismo si compenetrano e si compongono nel ricordo, ma nello stesso tempo si affievoliscono trasfigurandosi sulla falsariga delle personali interpretazioni dei disegni portati da Roma, mentre la fantasia stimolata da intenzioni simbolistiche e da una singolarissima concezione, fra letteraria e retorica, dell'antichità, crea, in contrasto alle ideali premesse, un mondo barbarico, violento, da basso impero, ricco di invenzioni stupefacenti.

Indubbiamente molte novità figurative fiorirono a Mantova nell'ardente clima creato da Giulio. Basti pensare ai sorprendenti ottagonali nel soffitto della Sala di Psiche (1527-31) a Palazzo del Tè, ove la fiamma tremolante

d'una lucerna o sottili lame di luce in aria notturna rivelano scorci sino ad allora mai tentati in un'accentuata atmosfera di pagano erotismo che diede spunto a tutto il filone figurativo del Cinquecento. Fra i molti allievi e aiuti di Giulio a Mantova chi seppe cogliere l'aspetto più morbido e vago di quell'atmosfera fu il bolognese Francesco Primaticcio, fra i primi ad essere assunto dai Gonzaga e che collaborò con il maestro (anche a Palazzo Ducale), fino al 1531. Se la risonanza delle invenzioni mantovane fu grande in Italia e in Europa nella seconda metà del secolo, è soprattutto per il tramite gentile del Primaticcio che esse confluirono nel mondo della sensibilità manierista. Questa volta la strada non passava né per Roma né per Firenze, ma seguiva un percorso molto più lungo, in conformità a quella nuova irradiazione e relativo decentramento della «maniera» cui si è fatto cenno. Nel 1531 infatti il Primaticcio è già a Fontainebleau ove era stato chiamato da Francesco I, e Fontainebleau si avviava proprio in quegli anni a divenire una nuova capitale della «maniera». Un anno prima vi era arrivato il Rosso, disilluso del soggiorno romano, stanco di girovagare per l'Italia sfuggendo guerre e pestilenze nonché le complicazioni che gli attirava il suo carattere estroso e bizzarro. Nel castello di Fontainebleau il cammino dei due artisti seguì sino al '40, anno della morte del Rosso, un percorso parallelo. Infatti sebbene fosse più giovane di dieci anni e non vantasse un passato così ricco di esperienze, il Primaticcio aveva raggiunto già a quel tempo una maturità che non gli consentiva di approfittare in qualche modo dell'influenza del fiorentino.

La sua cultura era limitata a quanto poteva aver visto fra la nativa Bologna e Mantova, ma non v'è dubbio che nell'ambito emiliano egli avesse subito giovanissimo l'indimenticabile suggestione delle prime opere del Parmigianino e forse anche di quelle del periodo bolognese: suggestione che si accompagnò a quella assai diversa del classicismo di Giulio fondendosi in un linguaggio civilissimo, felice, che interpretava l'antico con incantato languore. Distrutti o sfigurati da inclementi restauri gli affreschi del Padiglione di Pomona, della Galleria di Ulisse, della Sala da ballo e della Cappella dei Guisa, la conoscenza del suo stile è affidata ai meravigliosi disegni, fortunatamente superstiti in gran numero nei musei d'Europa, nei quali è dato cogliere uno dei momenti più vivi della cultura figurativa europea del Cinquecento. In essi l'ascendente parmigianinesco è senza dubbio determinante e deve notarsi quindi come a Fontainebleau, nuovo centro di espansione manieristica, la cultura romano-mantovana, quella fiorentina e quella parmense trovassero un luogo d'incontro già nel quarto decennio del XVI secolo.

Nella pittura padana lo stesso decennio, che s'era aperto col ritorno in patria del Parmigianino e col crescere dei lavori a Palazzo del Tè, vede anche confluire verso il manierismo che premeva ormai da ogni parte un'altra importante scuola pittorica, quella cremonese. Già alla fine del decennio precedente il grande ciclo degli affreschi della navata del duomo di Cremona s'era chiuso nel 1529 con la *Resurrezione* di Bernardino Gatti nell'ambito dei modi del romanismo mantovano; ma non fu quel dipinto

mediocre a dare il tono alle nuove tendenze pittoriche cremonesi, sebbene le opere di un artista più grande e geniale come Camillo Boccaccino. Nel '35 il centro dell'attività artistica di Cremona si era spostata dal duomo verso la grande chiesa suburbana di San Sigismondo dove il Boccaccino lavora per anni coinvolgendo nelle sue esperienze manieriste anche Giulio Campi. E negli affreschi di San Sigismondo il Boccaccino, pur partendo da esempi mantovani e parmensi, seppe dare una nuova e intensa variante di quelle due culture pittoriche con un impulso che lo pone, nell'ambito totale del manierismo, alla stregua dei maggiori pionieri di quella tendenza.

IV

Nel quarto decennio del Cinquecento la fisionomia dell'Italia è profondamente mutata. Svanita appena l'eco sinistra della guerra con l'allontanarsi delle bande spagnole e alemanne, sulle squallide rovine del paese impoverito, spopolato, umiliato, regna ora la pace degli Asburgo. Con le direttive imperiali, l'ancestrale tristezza di Carlo V impone il suo costume alle nuove corti e ad uno ad uno i grandi nomi dell'aristocrazia italiana, l'antica élite rinascimentale dei Medici, degli Sforza, dei Doria, dei Gonzaga, ricevono dalle mani dell'imperatore, incoronato solennemente a Bologna da Clemente VII, il compenso dalla loro subordinazione. Il Sacco di Roma rappresenta veramente la fine morale dell'Italia, e l'assedio del '30 che soffoca nel sangue del Ferrucci la repubblica fiorentina sancisce definitivamente la perdita della libertà. La rivolta della piccola borghesia «piagnona», memore ancora delle profezie del Savonarola, e la breve ma strenua resistenza di Firenze, alla quale partecipò Michelangelo, rappresentano l'ultima manifestazione di vita di una coscienza «popolare» e tutta l'Italia aristocratica insorge affrettandosi a spacciarla. La nuova classe dirigente si rende conto di non poter più sopravvivere, anche per l'ansia di veder crescere pericolosamente il luteranesimo, se non accettando la direzione politica di Carlo V e la protezione della sua potenza militare.

La restaurazione delle corti ha luogo in un clima di terribile stanchezza e di reale desolazione che contrasta con l'idea d'una grandezza fredda e inaccessibile imposta dalla rigida etichetta spagnola alle convenienze sociali. Si pensi a quell'immagine dell'Italia che si ricava dal racconto degli ambasciatori di Enrico VIII d'Inghilterra, i quali recatisi a Bologna nel '29 non incontrarono anima viva in tutto il percorso da Vercelli a Piacenza notando ovunque i segni della rovina e dello squallore; e si pensi d'altro canto alla pompa dell'incoronazione, e in generale agli archi trionfali, ai festosi apparati, a tutte quelle estrose e fragili architetture di legno tela e cartapesta innalzate nelle città italiane a felicitare il ritorno dei tiranni. Mai come allora era stato tanto profondo l'abisso fra la reale condizione

dell'Italia e la vita della classe dirigente. Le antiche signorie italiane, rinnovandosi nel tetto clima asburgico, vivono in una sfera ormai dissociata dalla realtà umana, realtà troppo avvilita del resto per far scaturire da se stessa un linguaggio adeguato. Dissociazione invero paurosa che prepara quell'accademizzazione della cultura, che vive all'ombra delle corti, e porta a nuovi orientamenti anche nel campo figurativo. Escludendo Venezia, ultima isola d'una felicità al tramonto, è una vera e propria frattura che si manifesta nel corso del cammino artistico della «maniera» e le nuove condizioni storiche e sociali dell'Italia, a cominciare dal quarto decennio, non mancano di far luce sulla contingenza del passaggio dalla prima alla seconda generazione dei manieristi dandoci in qualche modo ragione delle differenze che le dividono.

I più antichi manieristi fiorentini, pur entro i limiti imposti dalle norme rinascimentali, avevano sofferto tra le catene di quei principi, impastoiati a guisa di prigionieri michelangioleschi, ed erano riusciti ad esprimere un mondo nuovo ed imprevedibile al quale, al di là di tante stranezze e crudeltà dell'intelletto, non era estraneo né il dolore umano né l'umana accesa perversione. Sentimenti tradotti in esasperazione formale che più non si addicono al nuovo clima italiano quale si configura soprattutto a Firenze dopo il ritorno dei Medici. Avvicinandosi la metà del secolo nuove nuvole si addensano all'orizzonte proiettando ombre minacciose, nell'incubo di una luce di eclissi, cupa ed irrealistica, che si riflette sul cammino solitario della successiva attività di Michelangelo; ma a Firenze, che Michelangelo non tarda ad abbandonare nuovamente, prevale l'astratta tendenza a recuperare i canoni formali, a rinnegare lo spirito d'avanguardia degli anni '15-'25, in un'atmosfera di freddezza morale, di assenza dalla realtà, che ben si riflette nelle idee estetiche del tempo e determina le conclusioni ultime del pensiero, così aperto, del Vasari, quali possiamo coglierle, per fare un esempio calzante, nella parte negativa del suo giudizio sul Pontormo, quando l'accusa di compiacenze «gotiche» per esservi servito, negli affreschi della Certosa, di stampe d'üreriane. L'esito più significativo di quelle tendenze fiorentine è la fondazione dell'Accademia del disegno, ma, prima ancora, la restaurazione medicea s'era rispecchiata esemplarmente in un artista che, nato nel 1503, si trovava a mezza strada fra la prima e la seconda generazione dei manieristi: Angelo Bronzino.

La definizione del Bronzino quale maggior interprete dello spirito autoritario che, dopo il '30, ma soprattutto con Cosimo I domina a Palazzo Vecchio, la sua assunzione *tout court* a primo esponente dei «pittori di corte» europei, è uno degli spunti favoriti alla critica sociale dell'arte. Ma le contingenze storiche che indubbiamente accompagnarono e favorirono la sua ispirazione sono insufficienti, da sole, a motivarne l'intima genesi, e il rapporto, pur così calzante, con l'ambiente della restaurata signoria medicea si illumina della luce più vera se lo stilismo gelido e prezioso dei suoi ritratti di alabastro e pietra dura, se la sua paziente solidificazione di un mondo lunare abitato dall'aristocratico riserbo di un'umanità sottratta al trascorrere del tempo, se il suo illusivo, magico verismo si pongono nel

quadro di quell'astrattezza intellettuale che era nata nell'ambito della prima generazione dei manieristi. Poiché il Bronzino partecipa, dopo tutto, alle tendenze delle due generazioni fra le quali era nato. Giovinetto aveva seguito il Pontormo alla Certosa e aveva fatto le sue prime prove aderendo fedelmente allo spirito di tanto difficile maestro che accompagnò di poi, pressoché sino all'ultimo traguardo, lungo il cammino della sua progressiva e allucinante monomania. È il momento della Lunetta della Badia con il San Benedetto tra i rovi, della tavola con Pigmaleone e Galatea o del ritratto di giovane della raccolta Trivulzio, opere queste ultime già attribuite al Pontormo e solo recentemente a lui restituite. Ma se già nei dipinti di stretta osservanza pontormesca la ricerca di una più lucida obiettività, dell'incorruttibile solidità della materia che cristallizza il rovello formale, distingue lo stile del giovane allievo, nei tempi successivi il cammino dei due artisti diverge profondamente. Mentre il Pontormo si abbandona vieppiù ai fantasmi della sua allucinata fantasia sino a creare quella umanità brancolante e deforme dei disegni per l'affresco di San Lorenzo, il Bronzino intensifica le sue preziose e a un tempo rigorose ricerche, nello stimolo di creare un nuovo canone che al mito del Laocoonte sostituiva il mito di Antinoo e delle polite cristallizzazioni classiciste della scultura degli Antonini. Deve dirsi tuttavia che nonostante la scultorea evidenza delle figure di Angelo non è facile determinare con quali suggestioni la cultura classica, cioè romana, sovvenisse alla sua ispirazione, che il carattere fondamentale del Bronzino resta pur sempre la sua assoluta e tipica «fiorentinità». Nella lunga vicenda di un assiduo operare, che supera di oltre un ventennio la metà del secolo, in quel cammino coerente ed uniforme, è difficile cogliere l'apporto esterno di una cultura che non fosse nata entro le mura di Firenze. Anche se ciò doveva fatalmente condurre ad una posizione d'isolamento, ad una sorta di secessione fiorentina della «maniera», a quella situazione cioè che, dopotutto, lo distingue dai più significativi manieristi della seconda generazione, fiorentini essi stessi nel più dei casi. A questi infatti lo apparentavano solamente alcune esperienze fiorentine, e in particolare non tanto l'impulso indimenticabile ricevuto dai primi contatti con il Pontormo quanto un nuovo rapporto con Michelangelo. Se negli anni straordinari del secondo decennio la rivelazione michelangiolesca si era manifestata attraverso lo strapotere fisico e l'organica vitalità degli atleti del cartone di Cascina, due diversi cartoni, che risalgono al secondo soggiorno fiorentino dell'artista, costituiscono ora la scuola michelangiolesca ai pittori della seconda generazione. Il cartone del *Noli me tangere* e quello della *Leda*, sui quali del resto si era esercitato anche il Pontormo dopo il '30: unico dello sparuto manipolo dei primi manieristi a esser rimasto a Firenze in tempi tanto cambiati. Quasi a sancire, in forma pittorica, l'influenza sui fiorentini dell'età del Bronzino delle sculture delle tombe medicee, i due cartoni riflettevano per certo un'atmosfera più cupa e pesante che non quella dei primi testi michelangioleschi per la «maniera». Soprattutto, un senso della bellezza formale appena più languido ed estenuato che non nella volta della Sistina, un involuparsi delle membra

in distorsioni più accentuate, entro le lente spire della serpentina, mentre le figure sembrano scivolare sul piano d'uno spazio inclinato e incombente, quasi annullato nella dimensione della lontananza. Una visione che combacia con quella, sotto altri aspetti diversa, della *Deposizione* del Pontormo del '26, ma che si vela, nel *Noli me tangere*, d'una tinta leggera di rigorismo conformista, che si ghiaccia appena al freddo soffio d'una devota severità e prelude quindi la sterzata «astrattista» nella quale si avventurò a Roma il Buonarroti subito dopo il '36. Quanto profitto seppe trarre il Bronzino ancor giovane da quel momento della cultura figurativa fiorentina promosso dalla presenza in città di Michelangelo e al quale non era estranea l'influenza del Pontormo del tempo di Santa Felicità che non mancò di agire su Michelangelo stesso, lo possiamo vedere nella bellissima tavola con il *Noli me tangere* di Casa Buonarroti, derivata appunto dal noto cartone.

Nelle zone più in ombra di quell'atmosfera, parallelamente al Bronzino, si affermarono le inclinazioni espressive di Pier Francesco di Jacopo Foschi, che fu tra i primi a sentire il vento incipiente del rigore controriformista in quella sua esangue maniera devota e di «arie pietose» delle tre pale di Santo Spirito, che appartengono ancora alla prima metà del secolo, nate egualmente entro l'ambito esclusivo della tradizione locale fiorentina. Ma il Bronzino era animato da uno spirito ben diverso, da una sorta di platonico candore che si concretava in purismo formale, in canone di incorruttibile bellezza. E l'originalità dei suoi aspetti, la sua intellettuale astrattezza, era sorta ancora dal fuoco irrequieto e inquietante di quella fucina di eleganti invenzioni e di acutezze che era stata la «maniera» del terzo decennio. In quell'incandescente temperatura dell'intelligenza aveva forgiato la materia magica, inorganica e smaltata del suo mondo, la purezza gelida e affascinante di una nuova variante fiorentina del manierismo. Con essa giunse fino all'ottavo decennio del secolo, fedele al corso immutabile dei suoi pensieri cristallini, indifferente a quanto gli accadeva intorno, sì che non gli provocò sensibili deviazioni nemmeno il viaggio a Roma del '47, ove ebbe occasione di vedere un'opera nuova e sconvolgente come il *Giudizio*.

Se il Bronzino fu un genio tutto fiorentino, diversa è la natura dei maggiori esponenti della seconda generazione della «maniera», di quegli artisti cioè nati intorno al 1510 e che cominciano a dare le prime prove all'inizio del quarto decennio. Anche essi erano la maggior parte toscani: Giorgio Vasari, Francesco Salviati, Daniele da Volterra, Jacopino del Conte. La vicenda dei più attivi tra loro è caratterizzata da un continuo andirivieni fra Roma e Firenze e a ciò si deve se il secondo momento della «maniera» lega strettamente la sorte delle due città. Ma nello stesso tempo alcuni di essi viaggiarono a lungo per l'Italia — e viaggiare era ancora molto meno pericoloso che ai tempi del Sacco — allargando così, pur entro i limiti della «maniera», la portata delle loro esperienze. Venezia, Mantova,

Bologna, Parma rientrano fra l'altro nel raggio dei loro itinerari che giungono a toccare talvolta anche Fontainebleau. È così che i modi diversi in cui si declinava lo spirito del manierismo vengono a confluire nella più complessa trama culturale della nuova generazione, seguendo il processo di un eclittico impiego di motivi formali che aveva luogo in un'atmosfera ove era attenuata l'originaria temperatura dei sentimenti.

Le figure più indicative della nuova tendenza sono senza dubbio il Vasari e il Salviati e quest'ultimo, per la singolare altezza dell'ingegno, è la persona determinante nell'ambiente di Roma e di Firenze fino ad oltre la metà del secolo. La loro prima educazione fu fiorentina e il più antico ricordo a noi trasmesso risale al tempo dei tumulti del '27 per la cacciata dei Medici, quando i due giovani nemmeno diciassetenni si preoccuparono, non senza rischio, di raccogliere sotto il palazzo della Signoria i frammenti d'un braccio del *Davide* di Michelangelo rotto in tre pezzi da una panca piovuta dalle finestre durante i giorni della sommossa, e di portarli religiosamente in casa di Francesco. Un anno dopo, nel '28, il Vasari ad Arezzo incontra il Rosso che l'aiutò «di disegni e di consiglio», e nel '29 il Salviati entra nella bottega di Andrea del Sarto, figura ancora di grande rilievo in un ambiente che pure aveva visto sorgere tanti fatti nuovi. Del resto, quando erano ancora fanciulli, fin dal 1524 il Vasari passava a copiare di nascosto a Francesco disegni sottratti al maestro, in quell'atmosfera conservatrice e tradizionalista della cultura fiorentina nella quale l'autorità di disegnatore di Andrea «senza errori» non doveva mai tramontare. Ma il viaggio di Roma, al quale si accinse prima il Salviati e poi il Vasari, e dove sono già insieme nel '31, spezzò definitivamente quel cerchio.

A quel tempo Roma era invero alquanto spopolata, risentendo ancora le conseguenze dell'esodo di tanti artisti immediatamente successivo al Sacco. Fra la desolata solitudine delle antiche rovine si aggirava l'olandese Martino Heemskerck a fissarne l'immagine suggestiva col segno attento della matita sottile, Sebastiano del Piombo senza eccessiva fortuna s'ingegnava di mantenere il rango della sede vacante michelangiotesca rimuginando nella mente i severi pensieri della sua triste vecchiezza, Benvenuto Cellini, appena ritornato da Mantova e da Firenze, s'occupava a ricostruire i tesori di Clemente VII che aveva fuso precipitosamente nei tragici giorni del '27. Ma se erano assenti i protagonisti maggiori della straordinaria congiuntura romana del decennio precedente, il messaggio delle loro opere non era per questo meno esplicito e indicava prospettive sconosciute alla pittura fiorentina, se si esclude l'episodio isolato delle poche opere che Perino nel '23 aveva lasciato nella sua città. Per tutto l'inverno del '31 i due giovani attesero alla loro affannosa esplorazione di Roma e il Salviati, che vi rimase più a lungo, dimostrò di saper cogliere le suggestioni della più recente cultura pittorica romana con una partecipazione così intensa che lo estraniò quasi affatto dai principi della sua studiosa giovinezza. Come attentamente egli seguisse le tracce di quella cultura lo dimostra l'*Annunciazione* di San Francesco a Ripa, eseguita poco dopo il '32, con la

programmatica adesione ai modi dell'ultimo raffaellismo nell'esplicito omaggio a Polidoro del paesaggio, immaginato dal vivo ricordo dei due affreschi di San Silvestro al Quirinale, mentre l'elegante sottigliezza del disegno di Perino sembra aver cancellato ogni traccia, pur di solito così tenace, di Andrea nel gruppo dell'angelo e della Vergine pericolosamente inclinata. E che non si trattasse di infatuazione passeggera lo dicono altre opere che possono considerarsi contemporanee, come l'*Adorazione dei pastori* di Pitti – già attribuita a Lelio Orsi e restituita al Salviati dall'Arcangeli – ideata tra i ruderi di un'antica villa imperiale, invasi dagli sterpi e dagli acanti nel sentore umido di terra come negli sfondi di Giulio Romano, fra stucchi ellenistici e frammenti di colonne, col San Giuseppe olimpico a guisa di un Giove capitolino e i pastori simili agli schiavi frigi di Settimio Severo. Nessun'opera come questa, dipinta in modi strettamente perineschi, può chiarirci maggiormente l'impegno delle sue inclinazioni romane, e deve aggiungersi che quei fermenti culturali furono ricchi di conseguenze anche nel suo progredire successivo, almeno fino all'affresco del '38 nell'oratorio di San Giovanni Decollato. È vero che il Salviati superò gradatamente quel momento di entusiasmo raffaellista al lume di nuove esperienze nel suo continuo, rapidissimo accrescimento, ma il fatto che esso costituisse una componente così importante della sua cultura serve a darci ragione della particolare apertura mentale e del temperamento tutt'altro che esclusivista che fu proprio dei manieristi toscani della seconda generazione.

Inizi non diversi ebbe il cammino del Vasari, meno dotato d'ingegno pittorico del suo compagno, e in fondo da lui dipendente per l'impulso ricevuto dal suo esempio ai tempi del loro primo sodalizio romano. Se ebbe allora qualcosa al suo attivo fu forse per avergli trasmesso qualcuno di quei disegni del Rosso che aveva ottenuto giovinetto ad Arezzo. Il che può darci ragione di un'altra componente, e non secondaria, della cultura figurativa di Francesco quale si manifesta nella focosa e altissima interpretazione rossesca del disegno degli Uffizi restituitogli dall'Antal e al quale altri non dissimili per stile possono aggiungersi. Ma al Vasari mancava la qualità trasfiguratrice che nobilitava le successive assimilazioni del Salviati e non seppe arricchire ulteriormente i dati di una cultura inizialmente comune, volgendoli piuttosto ad una fredda accademizzazione che ne caratterizzerà definitivamente lo stile.

Una situazione non diversa nei riguardi di quel rinnovamento di tendenze che l'ambiente romano provocava nel quarto decennio in artisti di provenienza toscana, si può cogliere nella vicenda di Daniele da Volterra e di Jacopino del Conte, coetanei del Vasari e del Salviati e giunti a Roma qualche anno dopo di loro. La formazione di Jacopino ebbe luogo anch'essa nell'ambito d'una cultura pittorica schiettamente fiorentina. Come tanti suoi coetanei aveva frequentato la bottega di Andrea del Sarto, ma fu presto attratto nell'orbita michelangiolesca o per esser più esatti del manierismo michelangiolesco intorno al '30. Erano gli anni del maggior accostamento fra Michelangelo e il Pontormo e gli esordi di Jacopino,

quali ce li rivela la tavola della collezione Contini Bonaccossi pubblicata dallo Zeri, lo dimostrano strettamente legato ai modi delle rinnovate deformazioni michelangiolesche del Pontormo. Il viaggio di Roma, che cade fra la fine del '36 e il principio del '37, provoca una frattura addirittura impressionante, e lo dimostra il suo primo affresco a San Giovanni Decollato con l'*Annuncio a Gioacchino* dimentico di ogni ricordo pontormesco e che denota una programmatica ripresa e una nuova fusione di motivi raffaelleschi e michelangioleschi romani. Ma si tratta di un ritorno ai testi fondamentali che esclude le suggestioni del raffaellismo perinesco o polidoriano del terzo decennio, un'intenzione classicista nella dichiarazione dei propri modelli che differenzia in qualche modo Jacopino dalle tendenze più palesamente manieriste del Salviati e del Vasari. L'omaggio quasi polemico a Michelangelo del giovane seduto sulla scalinata, desunto dai nudi della volta Sistina, doveva suonar nuovo, a ben riflettere, in quegli anni, così come può essere polemico un richiamo alle maestose composizioni dei cartoni raffaelleschi per gli arazzi, in un momento in cui la inclinazione propendeva verso le estrose eleganze di Perino.

Differente la formazione, pur avvenuta in Toscana, di Daniele. Sebbene la questione dei suoi esordi non sia ancora del tutto chiara, è certo che l'affresco del Palazzo dei Priori di Volterra, con l'*Allegoria della Giustizia*, eseguito nel 1532 anteriormente al suo viaggio romano, rivela una chiara influenza dei modi di Baldassarre Peruzzi che era tornato da Roma nella vicina Siena fin dal 1527. Gli elementi «romanisti» dell'arco trionfale, che incornicia l'allegoria, istoriato da bassorilievi, i drappaggi scultorei delle figure a costoline parallele e drette, sono tipici di quella cultura di esoterica evocazione dell'antichità che fu propria dell'artista senese. Ma anche Daniele seppe rinnovare a Roma, ove probabilmente si recò con lo stesso Peruzzi nel 1535, in maniera definitiva quei primi dati appresi in patria.

Nelle opere romane, già in quelle anteriori allo scoprirsi del *Giudizio*, sia Daniele che Jacopino denotano un sorta di purismo formale e una costringente severità di sentimenti che escludono le estrose invenzioni del manierismo e legano i loro esiti successivi a quei fatti della cultura romana che, come vedremo, costituiranno una tendenza nuova e più rigorosa della «maniera». Tendenza che porterà ad un effettivo estraniamento dei suoi adepti dalla cultura della metà del secolo.

V

Intanto nel 1534 Michelangelo era tornato a Roma. Protetto dai Medici, aveva passata gran parte della sua vita al loro servizio, sostenuto volta volta da Lorenzo di Pier Francesco, da Leone X e da Clemente VII,

ma tra i lati spesso contraddittori del suo carattere v'era anche un certo fanatismo «repubblicano» e tirannicida che l'aveva condotto a sostenere una parte non indifferente durante gli avvenimenti fiorentini dal '28 al '30, quando la repubblica si oppose alle forze del papato e dell'impero. Non è senza ragione che egli abbandonò la città natale quando seppe persa definitivamente la sua indipendenza: difficilmente gli potevano convenire le chiuse prospettive della rinnovata signoria medicea fiorentina, a lui che aveva conosciuto Lorenzo il Magnifico e aveva visto la luce d'una stagione rinascimentale splendere sulle antiche statue del giardino di San Marco. Molte cose erano passate da allora, il mondo era incredibilmente mutato, e Michelangelo, ormai cinquantanovenne, aveva vissuto con straordinaria intensità le turbinose vicende di quegli anni difficili che avevano aggravato in lui il sentimento di pessimismo con cui considerava la condizione umana e avevano accentuato le inestricabili contraddizioni del suo pensiero. A chiarire le ragioni del trasferimento di Michelangelo deve aggiungersi che l'atmosfera di Roma, dopo gli anni oscuri che seguirono l'umiliazione del Sacco, annunciava un promettente rinnovamento grazie alle mire di Alessandro Farnese che proprio in quell'anno, dopo la morte di Clemente VII, era salito al trono pontificio col nome di Paolo III. Quel vegliardo focoso e collerico, quasi un Giulio II redivivo, doveva apparirgli come un mecenate ben più degno del giovane Alessandro, nuovo duca di Firenze. Paolo III infatti, liberatosi dalla cricca fiorentina, eredità dei pontificati medicei, mostrava di voler accingersi a restituire la perduta autorità politica al papato, e ricostruire un minimo d'indipendenza in una parte almeno dell'Italia sottraendola alla pesante autorità di Carlo V. Ma la nuova atmosfera romana, se pur non priva di impulsi rinnovatori e di sotterranei rivolgimenti spirituali, era molto diversa da quella «età d'oro» nella quale aveva vissuto Michelangelo negli anni del suo primo soggiorno. In contrasto col perdurare, anzi coll'accentuarsi di un accanito nepotismo di stile rinascimentale, carattere precipuo del nuovo pontificato era la sua apertura alle istanze riformatrici sul terreno religioso che si dichiareranno apertamente nel 1537 nei piani presentati dal memorabile *Consilium de emendanda Ecclesia*.

Un anelito di reviviscenza cristiana spirava senza dubbio in Roma negli anni di Paolo III e le necessità di adeguare la vita ecclesiastica alle esigenze morali e intellettuali dei nuovi tempi che già avevano fatto sentire la loro voce dagli oratori o dalle congregazioni nella stessa Roma paganeggiante dei pontificati medicei, prendevano ora proporzioni maggiori e maggior autorità, anche se in aperto contrasto con le ambiziose mire temporali dei Farnese. Un anelito di reviviscenza cristiana e di acceso zelo riformista che si coglieva anche nei primissimi accenni alla rinascita dell'ascetismo medievale, nel coesistere di spiriti «evangelici» e di visionari, ma che non era disgiunto dalla ricerca austera e orgogliosa di grandiosità rinascimentale. In questa atmosfera percorsa dai segreti fermenti che preannunciavano l'avvicinarsi dei tempi della Controriforma, Michelangelo, circondato d'immenso prestigio, si accinge a raccogliere il senso delle tormentose esperien-

ze in un'opera immensa come il *Giudizio*, e il fine ultimo dei destini umani, incomberà dalla enorme parete, messaggio del più alto spirito figurativo alle coscienze d'una generazione inquieta.

La natura fiorentina dell'intelletto e l'impronta profondamente fiorentina della cultura costituirono sempre una qualità distintiva del genio di Michelangelo sì che anche in un'opera nuova e inattesa come il *Giudizio* non v'è traccia d'abbandono della ragione figurativa rinascimentale. Gli antichi legami con l'umanesimo non sono spezzati ed è ancora vivo il ricordo d'una età in cui l'arte antica, Dante e il neoplatonismo erano stimoli imprescindibili e confluenti. L'accento è posto così sull'unità e l'universalità della rappresentazione, sui moti particolari dell'anima, sull'energia nascosta nelle forme evocate ancora dal demone classico. Ma nel cupo incalzare della crisi dei vecchi ideali, quei motivi si agitavano nello spirito tormentato di Michelangelo fondendosi ad una temperatura così alta, erano così intimamente legati al suo dramma personale, da rendere quell'opera pressoché inaccessibile per la cultura artistica del tempo. Per molti anni il «difficile» mondo michelangiolesco riempì i contemporanei di stupefazione e di incertezza e se il *Giudizio* riuscì a trasmettere suggerimenti figurativi, se qualcosa del suo alto messaggio si tradusse in stimoli formali, è necessario tener presente che accanto ad essi agivano altre e ben diverse influenze, più determinanti forse per quegli artisti che operarono a Roma nel quinto decennio del secolo.

Nel 1538, circa tre anni prima dello scoprimento del *Giudizio*, era tornato a Roma Perino del Vaga dopo dieci anni di assenza nel corso dei quali aveva rinnovato la cultura artistica genovese creando nelle sale affrescate di Palazzo Doria un nuovo e importante centro di diffusione della «maniera». Sebbene, come gli diceva il Molza per consolarlo di certe difficoltà iniziali, «Roma non era più quella», Perino non tardò ad approfittare dell'antico prestigio di allievo di Raffaello e a consolidare quindi la sua autorità sì che il Vasari poté dire «che a lui si allogavano tutti i lavori di Roma». Se non fu proprio così, è certo che nel decennio che trascorse fra il ritorno e la morte — che lo colse nel 1547 — godette di straordinaria fortuna alla corte di Paolo III lavorando a San Marcello, alla cappella Massimi della Trinità dei Monti, a Castel Sant'Angelo e nelle Stanze e alla Sistina, e dimostrando chiaramente che la sua era una cultura ancor viva e ricca di stimoli per i contemporanei. La «maniera», disorientata e sgomenta al rivelarsi della tragica serietà del *Giudizio*, trovò in lui un tramite efficace che la collegasse alle prime origini, e l'estro sottile dell'immaginazione, il crepitante rovello del disegno di Perino, anche dopo la sua morte suscitavano echi non indifferenti nelle più giovani generazioni.

In quello stretto giro di anni altri avvenimenti artistici si accompagnarono al ritorno di Perino ed anche essi indicano la volontà di sopravvivere dell'antico demone inventivo, dell'astrattezza intellettuale e della sofisticata eleganza di fronte al progressivo incupirsi dell'atmosfera, al concretarsi di una nuova situazione morale determinata dalle esigenze di un rinnovamento religioso. Quell'atmosfera della quale già da qualche anno partecipano, nella loro devota grigia mortificazione, le opere della vecchiezza di Seba-

stiano del Piombo. Il primo di quegli avvenimenti era il passaggio a Roma, nel 1540, del Primaticcio che giungeva dalla Francia incaricato da re Francesco di comprare marmi antichi e di fare i calchi di antiche statue romane e portava con sé il soffio vivificante d'una inclinazione sentimentale raffinata e incantevole, squisitamente pagana, verso capziose eleganze archeologiche, il riflesso di quella grazia lieve e felice «che aveva popolato la celtica foresta di Fontainebleau di Driadi e di Silvani» (Longhi). Sebbene le vicende del suo soggiorno siano poco note non v'è dubbio, come ha già scritto il Bologna, che un'eleganza di valore primaticcesco, proprio negli anni in cui si scopre il *Giudizio*, serpeggi nella trama della cultura pittorica romana del decennio '40-'50 intrecciandosi talvolta ai modi non discordi dello stesso Perino.

Altro avvenimento di rilievo, il ritorno a Roma nel 1541 di Francesco Salviati da un viaggio di circa due anni in alta Italia che l'aveva condotto fra l'altro a Mantova e a Bologna e forse a Parma, come suppone il Voss. Sebbene avesse toccato anche Venezia, non v'è dubbio che l'impressione maggiore, l'esperienza più utile che il Salviati riportò da quel viaggio fu la diretta visione delle opere del Parmigianino, alla quale sarà debitore dell'arricchimento del suo stile, di quella vena fluente di morbida eleganza che verrà a colmare opportunamente la trama nervosa del disegno mediata da Perino. Dopo il suo ritorno il Salviati non rimase a lungo a Roma — ove per altro doveva tornare più volte in tempi successivi — ma partì per Firenze nel 1544 per dipingervi, nello stesso anno, le *Storie di Camillo* a Palazzo Vecchio, la prima opera d'impegno ove realizza felicemente una sintesi delle due intense esperienze. Due composizioni tuttavia che risalgono al suo soggiorno romano, una *Sacra Famiglia* del '42 e una *Morte di Meleagro* del '43 tramandateci da stampe di Antonio Salamanca e del Beatrixet, evocano l'ardore del clima pittorico primaticcesco non disgiunto dalle suggestioni del Parmigianino e testimoniano esemplarmente di quella particolare congiuntura della «maniera» nella Roma del quinto decennio.

La fecondità di quelle esperienze e di quegli incontri è riflessa del resto in tutto lo sviluppo successivo, tra Roma e Firenze, del Salviati che deve considerarsi la persona prima della tendenza per così dire profana del secondo manierismo e che proseguirà per il suo cammino ricco di invenzioni felici e di straordinari giuochi dell'intelletto anche oltre la metà del secolo, quando altri artisti riflettevano il profondo travaglio spirituale che andava agitando viepiù le coscienze. Basti pensare agli stupendi affreschi di Palazzo Ricci, ora Sacchetti, databili intorno al '50, quando cioè il *Giudizio* ormai da dieci anni era visibile a tutti e l'austera presenza di Sant'Ignazio di Lojola già da tempo incombeva su Roma, nei quali rivive intatto l'antico spirito della «maniera» nelle strabilianti serpentature, nell'assurdo svariare dei colori, nei mille divertimenti d'una fantasia inesauribile.

Una prova evidente della funzione di guida esercitata dal Salviati e di quanto fossero pronti i riflessi delle sue esperienze emiliane, può cogliersi in quella strenua palestra di tendenze della cultura pittorica di Roma fra

il quarto e il quinto decennio che fu l'Oratorio di San Giovanni Decollato, e soprattutto nell'opera di un artista della stessa generazione, Jacopino del Conte, che dipinse in quell'oratorio tre affreschi e la pala d'altare. A considerare soltanto quelle opere, la figura di Jacopino assume uno straordinario rilievo e indica senza dubbio una presenza nuova e attiva sulla scena pittorica romana degli anni intorno al '40. Nella *Predica del Battista* del 1538, contemporanea quindi alla contigua *Visitazione* del Salviati, Jacopino sembra tutt'altra persona da quella che solo pochissimo tempo prima aveva dipinto nello stesso oratorio l'*Annuncio a Gioacchino*. In uno spazio gremito fino all'inverosimile e in una sorta di vuoto atmosferico dove le figure si incastrano come in una tarsia, i palesi richiami ai motivi della volta Sistina si cristallizzano nell'aria immobile e si arricchiscono di infiniti orpelli e di particolari decorativi trasfigurati dalla lente dell'impegno più straordinario che sia dato riscontrare in un affresco. Era questo senza dubbio un suo modo tutto personale di intendere le sottigliezze del disegno perinesco, e la precisazione quindi del raffaellismo più diretto e generico postulato nell'*Annuncio a Gioacchino* seguiva una via che, molto probabilmente, gli era stata indicata dalle opere del Salviati anteriori al viaggio nel Nord. Ma quando qualche tempo dopo, nel '41, dipinge nella parete contigua il *Battesimo* è ancora, e più deliberatamente, il Salviati a indurlo ad un nuovo cambiamento, ma questa volta è il Salviati appena giunto a Roma ricco di esperienze parmigianesche, sì che la composizione si sfolta modulandosi in quinte serpentine e le forme si piegano più languidamente entro gli stampi di una molle eleganza. Dopo le sue prove all'Oratorio di San Giovanni verso la fine del quinto decennio, il cammino di Jacopino registra una svolta ancora più sconcertante e decisa che lo porta ad uno scadimento formale, ad una esasperata e macabra tetraggine che non rende fantastica l'ipotesi, avanzata dallo Zeri, che l'incontro, storicamente documentato, con Sant'Ignazio sia responsabile di quel mutamento e condizioni le opere successive dell'artista fiorentino.

Ancora nell'Oratorio di San Giovanni Decollato operano due artisti che riflettono esemplarmente la situazione di quella congiuntura romana intorno al '40: il napoletano Pirro Ligorio, giunto a Roma proprio in quegli anni, che nell'affresco con la *Danza di Salomè* dimostra una cultura a un tempo salviatesca e perinesca non priva di indiretti echi mantovani, e il veneziano Battista Franco (a Roma nel '41) che nella storia dell'*Arresto del Battista* aggiunge di suo stile a quelle generiche suggestioni una fanatica infatuazione michelangiotesca, una sorta di erudita divulgazione dei temi della volta Sistina.

Si denota indubbiamente in quegli anni, e in artisti di quella generazione, un accentuarsi della voga michelangiotesca che si accompagna e, in molti casi, tende a sopraffare la propensione verso i modi del raffaellismo che aveva caratterizzato il periodo precedente, voga alla quale non era certamente estranea la presenza di Michelangelo a Roma. Nella direzione indicata da questa nuova tendenza che sopperiva alla difficoltosa comunicabilità del *Giudizio* con rinnovate meditazioni sotto la volta della Sistina, si

fa strada la figura di Daniele da Volterra che dei devoti di Michelangelo fu certo il più fervente. La sua prima opera romana di rilievo è con ogni probabilità il fregio di Palazzo Massimo, la cui datazione per altro non è affatto sicura essendo fissata ora nel 1538 ora, sulla traccia del Vasari, dopo gli affreschi di San Marcello compiuti nel '43. In essi l'artista dimostra di seguire una via parallela a quella di Jacopino degli affreschi dell'Oratorio, soprattutto della *Prece del Battista*, che è appunto del '38; concomitanza che si può cogliere nell'affollamento delle composizioni che sembrano contenute a fatica entro i limiti della cornice, nell'ossessivo plasticismo di una rinnovata passione michelangiotesca condotto qui ad una razionalistica cubizzazione delle forme, ad una ricerca di ritmi chiusi e pesanti entro la quadrata solidità delle quinte architettoniche. Ma vi si nota altresì un richiamo molto preciso a quel diverso filone di cultura extra michelangiotesca di cui prima si è fatto cenno, nelle figure degli Dei in finto bronzo dei rettangoli minori che si modellano paleamente sui canoni di eleganza primaticcesca, il che indurrebbe a situare tutto il ciclo immediatamente dopo il '40.

Del 1541 si data l'opera più celebre di Daniele, la *Deposizione* della Trinità dei Monti, dissociata ormai dall'originale complesso decorativo della cappella disgraziatamente perduta. Per l'altissima dello stile, per le esperienze che racchiude e per la stessa fortuna di cui ha goduto nel corso dei secoli, questa opera può aspirare con buon diritto ad essere considerata la più rappresentativa della seconda vicenda della «maniera» italiana. Viene quindi spontaneo e quasi d'obbligo un confronto con la *Deposizione* eseguita circa vent'anni prima dal Rosso per Volterra che è della «maniera» una delle prime ed autentiche creazioni: un confronto, non lo nascondo, la cui conclusione porta quasi a dubitare che a due opere tanto diverse, per spirito e per forma, possa convenire una comune definizione. In effetti i legami culturali, nel senso più stretto di cultura pittorica, sono pressoché inesistenti e molto diversa è l'atmosfera spirituale che le esprime. La prima determinava fino all'estremo limite di tensione certi principi postulati dal disegno di Andrea del Sarto al lume di una nuova e spiritata astrattezza che era nata dall'acceso intellettualismo fiorentino fomentato dal genio di Leonardo e di Michelangelo; la seconda accoglie in una calma meditazione e svolge in un piano discorso il senso complesso dei problemi romani dei decenni precedenti, accordando le ultime tesi del disegno raffaellesco ai principi formali della vecchiezza di Michelangelo — quali si erano rivelati nell'affresco contemporaneo del *Giudizio* — modulandoli nel lume crepuscolare della pesante atmosfera della Roma di Paolo III. Ma pure in tanta diversità può trovarsi il punto comune che li unisce, e non solo nel ricorrente rapporto michelangiotesco, ma proprio in quell'astrattezza formale nella quale deve individuarsi il motivo continuo del manierismo. Nella *Deposizione* di Daniele l'intendere così razionalmente i problemi dello spazio, la conchiusa saldatura formale, lo stesso classicismo che anima la sagoma tornita delle figure, non è altro che astrattezza, astrattezza inaccessibile al richiamo di umane contingenze, alimentata soltanto da impulsi

intellettuali, ferma alla convinzione che i principi formali del Rinascimento fossero validi in eterno sì che ancora, e in maggior misura forse che nei primi manieristi, l'orizzonte resta circoscritto alle figure dei grandi del principio del secolo.

A cominciare dunque dal quinto decennio del Cinquecento la cultura pittorica romana, impersonata soprattutto dagli artisti toscani della seconda generazione della «maniera», segue strade parallele ma diverse che si richiamano variamente ora all'eredità del raffaellismo, ora a quella di Michelangelo, ora ai modi del manierismo mantovano o emiliano. Fin dagli anni in cui il Salviati era assente da Roma — il suo più fortunato e attivo soggiorno romano fu quello che va dal '49 al '54 — Daniele da Volterra, che come abbiamo visto fu tra i primissimi a trarre conseguenze per il suo stile dal *Giudizio*, è la figura dominante di quell'ambiente e il suo modo di fornire una divulgazione cubizzante e violenta del gigantismo michelangiotesco, la scultorea e pesante severità del suo raffigurare, fu indubbiamente il tramite più facile del michelangiologismo alle più giovani generazioni, anche dopo lo scoprimento della cappella Paolina.

È in quell'ambiente che rinnovano radicalmente la propria cultura e fissano il proprio stile due dei maggiori rappresentanti della terza generazione dei manieristi: Marco Pino da Siena e Pellegrino Tibaldi, due artisti diversamente importanti che non furono toccati dalla crisi profonda che investiva già da quegli anni la cultura pittorica di Roma nell'atmosfera mistica e tetra che prepara la Controriforma; crisi mortificatrice che si annunzia prima del '50 nell'improvvisa deviazione di Jacopino, nel delinearsi contemporaneo della personalità di Girolamo Siciolante da Sernone-ta e di Marcello Venusti e si accentua gravemente nella seconda metà del secolo seguendo una via ricca di dirottamenti da quei principi figurativi rinascimentali che non erano mai stati abbandonati da Michelangelo nemmeno nelle opere della sua contristata e tormentosa vecchiezza e nell'ambito dei quali continuava a vivere il manierismo. Costituiva quella vicenda un vero e proprio episodio dell'arte cinquecentesca, nato in seno alla «maniera» ma dopotutto da essa distinto, che se iniziò a Roma non fu solo romano e i cui esiti, accompagnandosi ai principi del concilio di Trento, portarono a quella nuova arte sacra, a quella «pittura senza tempo», che lo Zeri ha profittevolmente indagato seguendo il cammino di Scipione Pulzone da Gaeta.

Marco Pino e il Tibaldi esordirono a Roma in un ambiente perinesco e precisamente in quella Sala Paolina di Castel Sant'Angelo che Perino aveva lasciata incompiuta quando lo colse la morte nel 1547 e che può considerarsi, a quegli anni, come una tepida serra dove si coltivasse, al riparo delle nuove tendenze, la tradizione più pura della «maniera». Ma contemporaneamente a quello stimolante contatto col mondo di Perino — e quanti motivi la sua accesa fantasia poteva cogliere nelle *Storie di Alessandro* della Sala Paolina che ebbe la ventura di completare o negli stessi riquadri dello zoccolo della Stanza della Segnatura — il Tibaldi subisce il fascino più attuale del michelangiologismo e si accosta quindi ai modi di

Daniele dandone una intelligente e nuovissima variante nell'*Adorazione dei pastori* della Borghese, composta con un «cubismo» accentuato e quasi paradossale rinsanguato tuttavia da una pittura più morbida e cordiale che può dirsi dopotutto «lombarda».

Ma è nelle opere romane del Salviati del principio del sesto decennio, nei *Fasti* di Palazzo Farnese o nelle *Storie di David* di Palazzo Sacchetti, che troviamo l'elemento essenziale per spiegarci quella improvvisa sicurezza delle proprie intenzioni che il Tibaldi acquistò negli ultimi anni del suo soggiorno a Roma, che ci appare già negli affreschi della Sala Paolina di Castel Sant'Angelo per scatenarsi poi soprattutto alle opere bolognesi che seguono immediatamente. È solo quando abbandonò l'adesione esclusiva ai modi di Daniele che egli imboccò senza esitare quella strada che doveva condurlo ad esercitare felicemente l'imprevedibile libertà della sua fantasia, ed è quindi opportuno porre ancora una volta l'accento sulla qualità stimolatrice della lezione del Salviati per le tendenze più vive della «maniera» della seconda metà del secolo. Ma la presenza dell'artista fiorentino non era sufficiente, forse, a rendere l'atmosfera di Roma – in quegli anni in cui il *Giudizio* e la Paolina incombevano sui pensieri di tutti e quando già si annunciavano irrazionali misticismi – congeniale al temperamento esuberante del Tibaldi che non prolungò a lungo il soggiorno rientrando a Bologna nel 1553.

Ma è ancora agli anni delle esperienze romane che deve riferirsi il problema, per altro di non facile soluzione, dei suoi rapporti con Luca Cambiaso, la persona più significativa del manierismo genovese, nato nel 1527 e quindi esattamente suo coetaneo. La sorprendente parentela che lega le giovanili prove del Cambiaso a Palazzo Spinola di Genova, che sono anteriori al '49, o la contemporanea *Adorazione dei Magi* della Pinacoteca di Torino, alle opere romane del Tibaldi, e alle *Storie di Alessandro* della Sala Paolina in particolare, suggerisce un rapporto diretto difficilmente posponibile anche se arduo a determinare per la scarsità di notizie relative ai movimenti dell'artista genovese anteriori al '50. In realtà, il sospetto di un viaggio romano del Cambiaso intorno al '47, o anche immediatamente prima della morte di Perino, non penso si possa ormai più eludere che non sapremmo altrimenti spiegarci il programmatico michelangiolismo delle sue prime opere genovesi, mediato dalla variante «cubizzante» di Daniele da Volterra, e quindi il suo parallelo con il Tibaldi, parallelo non solo formalistico ma anche di interpretazione psicologica dei testi della «maniera». Al quale proposito deve aggiungersi che se le opere del Cambiaso eseguite a Genova immediatamente dopo il suo ritorno da Roma, ove non aveva avuto modo di conoscere Tibaldi che arrivò solo nel '49, sono già così palesemente «tibaldesche» non è detto che il problema dei loro rapporti non debba capovolgersi come del resto già si è tentato di fare. A chiarire questa congiuntura tibaldesco-cambiasesca tornata immediatamente anteriore alla metà del secolo, si deve segnalare la presenza a Roma prima del '50 di Giovanni Battista Castello detto il *Bergamasco*, architetto e pittore della generazione precedente (era nato nel

1509) che dimostra anche lui di essere stato un adepto di quella cultura perinesca della Sala Paolina, aggiornata di plasticismo alla Daniele, dandone una variante più umana e lieve negli stupendi affreschi del Palazzo della prefettura di Bergamo con le *Storie di Ulisse* (e sarebbe a questo proposito interessante indagare le ragioni della reviviscenza di interessi per il poema omerico in quel giro di anni).

In Emilia, prima del ritorno del Tibaldi, due artisti nati intorno al 1510, quindi della stessa generazione del Salviati, del Vasari, di Daniele, avevano raccolto, e ciascuno a suo modo, l'eredità del Parmigianino, morto nel 1540. Erano Nicolò dell'Abate modenese e Lelio Orsi da Novellara. Il primo, nel clima gentile del feudalesimo rinascimentale emiliano, aveva nutrito la sua avventurosa fantasia di favole dossesche al soffio ardente dell'incantata civiltà estense che volgeva al tramonto in una luce boreale, e aveva rinnovato quella originaria propensione romanzesca con l'innesto più moderno della trasfigurante eleganza del Parmigianino. Era nato così, tra Modena e Bologna e le antiche rocche emiliane, episodio unico nella storia della «maniera», il fascino incolpevole e la cortesia ariostesca di un mondo cavalleresco, il magico racconto di avventurose gesta di eroi e di eroine artificiosamente eleganti negli abiti di corte, ultimo raggio di una felicità laica e cortese in un'Italia ormai così tragicamente provata. Il secondo era dotato egualmente di un temperamento incline al favoloso e al fantastico, ma aveva educato quella sua naturale tendenza agli insegnamenti meno sottili dell'iperbolico classicismo mantovano attingendoli direttamente al mondo figurativo di Giulio. Ma al tempo stesso aveva subito anche lui il fascino del Parmigianino, più che altro attraverso la lucida cristallizzazione del Mazzola Bedoli, alternandolo ad una ripresa, notevole in quegli anni, di motivi correggeschi. Tuttavia la natura preponderante delle sue esperienze, e soprattutto quando a quella di Giulio Romano si sovrappose quella più determinante di Michelangelo, era indubbiamente formalistica e classicheggiante e il viaggio di Roma del '54-'55 doveva confermarla in quel senso. I mezzi espressivi che ne trasse, quel plasticismo lustro e arrovellato, quei preziosi effetti d'una materia smaltata e brillante, la sostanza greve delle figurette nerborute, in altre parole la sua aspirazione a creare con le sue opere, per lo più di piccole dimensioni, una sorta di michelangiolismo in miniatura (non dissimilmente da quanto faceva, ma con spirito tutto diverso, Marcello Venusti), si accompagnano, e assai singolarmente, alle esigenze di una fantasia romanzesca nell'inventare un mondo percorso da luci crepuscolari, irto di paesaggi rocciosi, di oscure foreste, oppure animato da un'intima grazia cortigiana, come nell'«interno» con la *Santa Cecilia e Valeriano* della Galleria Borghese.

All'epoca del ritorno del Tibaldi, mentre Lelio Orsi si dirigeva verso Roma, Nicolò dell'Abate aveva da poco lasciato Bologna per trasferirsi definitivamente in Francia fra il '51 e il '52; e non poteva trovare davvero ambiente più adatto al suo temperamento della corte di Fontainebleau e artista a lui più congeniale di Francesco Primaticcio con il quale, di fatti,

collaborò strettamente. In sostanza il Tibaldi si trovò ad essere solo e ricco, del prestigio che gli conferivano le recentissime esperienze romane, si trovò cioè in quella posizione di indipendenza che aveva deliberatamente cercata. Lontano ormai dall'alone di tetra austerità che andava offuscando in Roma la luce dell'astro di Michelangelo, poté abbandonarsi finalmente a quello che era il suo estro più vero, dedicandosi ad una cordiale divulgazione del «terribile» mondo michelangiolesco che lo condusse ad una variante originalissima della «maniera» in senso spregiudicato, giocoso, talvolta addirittura caricaturale. Nacque così a Palazzo Poggi quel singolare ciclo pittorico delle due sale dell'Odissea, cioè del più romanzesco dei poemi classici, quella narrazione avventurosa in chiave eroicomica degli errori di Ulisse, popolata d'una umanità gesticolante, arruffata che si sbraccia in pose involute, esagerate, spesso grottesche, desunte dalla Sistina, ma individuate cordialmente nei bizzarri personaggi: deità selvaggiamente barbute, smorfiose, che sembrano sostenere ridevolmente un atteggiamento convenzionale, guerrieri briganteschi e mostacciuti, maghe e principesse bene in carne, fornite di buoni muscoli, ma così accessibili e vicine quanto erano lontane e inaccessibili nella loro sovrumana statura le Sibille altocinte. Per non dire della qualità pittorica, di quella forma morbida e colorata che trasuda da tutti i pori la vivacità delle tinte, di quello squillare improvviso di colori improbabili, allegri; una pittura ricca ed esuberante, che suppone una nuova meditazione delle opere bolognesi del Parmigianino, rara certamente in quegli anni di mortificazione dai quali lo stesso Salviati non era riuscito indenne.

Anche il Tibaldi, tuttavia, non riuscì a mantenersi a lungo sul filo di quell'estro libero e profano: già negli affreschi della chiesa bolognese di San Giacomo che seguono quelli di Palazzo Poggi, i ricordi romani condizionano più seriamente il suo stile che accentua quel pesante, corposo cubismo, derivato da Daniele, tanto da darne una versione così personale che costituirà il vero apporto tibaldesco alla vicenda pittorica della «maniera», conflueno con quello non dissimile del Cambiaso. Dopo un periodo passato nelle Marche, che contribuì a conquistare anche quella provincia al manierismo più di quanto non l'avesse fatto la decorazione della Villa Imperiale presso Pesaro ove aveva lavorato anche il Bronzino, il Tibaldi passò un lungo periodo a Milano, occupandosi quasi esclusivamente di opere d'architettura, finché in tarda età, nel 1588, il destino lo condusse in Spagna alla corte di Filippo II, dove concluse il suo cammino fra le tristi mura dell'Escoriale, portandovi il soffio animatore della «maniera» italiana nei bellissimi affreschi della Biblioteca e del Chiostro.

VI

A Roma intanto maturavano alcuni eventi il cui primo avvio deve ricercarsi ancora nel decennio '50-'60. È il momento di Marco Pino che fin verso il 1557, anno in cui si stabilì definitivamente a Napoli, può considerarsi la persona di maggiore rilievo della sua generazione per il nuovo impulso che impresse al manierismo romano, e non soltanto romano. Penso debba sottolinearsi a questo proposito, la qualifica di manierista per renderci conto di quale fosse la sua portata negli anni, circa dodici, in cui fu attivo a Roma. Era venuto da Siena, con ogni probabilità verso la metà del quinto decennio, portando con sé le conseguenze della primissima formazione alla quale non era stato certamente estraneo l'influsso di Domenico Beccafumi sopravvissuto fino al '51, e questo legame con l'antico, anzi il primo, rappresentante della «maniera» non è senza significato. Appena giunto a Roma entra nell'ambito di Perin del Vaga lavorando sotto la sua direzione nella volta della Sala Paolina a Castel Sant'Angelo già nel '45 (un pagamento è del gennaio '46) e questo esordio romano in un ambiente così squisitamente manierista è un fatto egualmente significativo. Sebbene due anni dopo la morte del maestro entri a far parte della schiera di aiuti di Daniele, è certo che le sue prime esperienze perinesche furono di maggior peso e l'aiuteranno validamente a sottrarsi alla più greve atmosfera dei devoti di Michelangelo. Non gli evitarono, è vero, il dirottamento sulla strada dell'irrazionalismo mistico nel quale Marco Pino incappò varie volte seguendo la china dei suoi coetanei, ma è certo che caratterizzarono il suo stile in senso manierista, tanto da distinguerlo, e proprio per quella sua qualità, dall'arcaismo raffaellesco del Sermoneta o dal castigato michelangiolismo di Marcello Venusti. Egli seppe portare alle estreme conseguenze l'astratto, elegante rovello formale di Perino esasperandolo in serpentinate impossibili e in divincolamenti di aggrovigliati contorni. Ma nello stesso tempo l'attenta precisione del disegno dava a quelle forme una sorta di accademica validità, conferiva loro la sigla, ripetibile all'infinito, d'una convenzione formalistica che è all'origine del così detto manierismo internazionale e supera quindi i confini del secolo.

Pochissimi anni dopo Marco Pino, esordisce a Roma Taddeo Zuccari che agli inizi del sesto decennio dipinge nella villa di papa Giulio (in un decoro di stucchi di civilissima elezione) quegli affreschi con bacchanali e scene mitologiche che insieme alla decorazione contemporanea di Palazzo Spada a Capo di Ferro dovuta a Giulio Mazzoni, parrebbero convenire, in quegli anni, più all'ambiente di Fontainebleau che a quello romano. In quelle opere giovanili di Taddeo il senso pagano del raffaellismo è recuperato antologicamente con la consapevolezza di chi rievoca un mondo mitico, ormai lontano, con una sorta quindi di distacco archeologico, e si aggiorna delle esperienze più varie e diverse del classicismo cinquecentesco alla cui diffusione non erano estranee certo le stampe. Più tardi, nel '57, negli affreschi della cappella Mattei a Santa Maria della Consolazione, lo Zuccari trova un'espressione più attuale, quasi uno scatto di estro compo-

tivo (che si rivela soprattutto nel disegno preparatorio pubblicato dal Voss), seguendo la via più idonea, che era quella indicata da Marco da Siena. Oscilla poi tra languide adesioni alle tendenze iconiche della nuova arte sacra controriformista e compiacenze descrittive della pittura storico-celebrativa, come nei fasti farnesiani di Caprarola.

Siamo giunti così al momento in cui il manierismo, a Roma soprattutto, ripiega su se stesso, esaurisce la vena inventiva, aggiorna le proprie esperienze senza aver più modo di rinnovarle, si accinge insensibilmente a chiudersi nel vano giuoco delle esercitazioni accademiche, entro le sterili zone dell'eclittismo. Il che coincide con il momento della sua maggior diffusione e quindi della sua maggiore attività. Pareti e pareti nelle chiese, nei palazzi, negli oratori, si riempiono di guerrieri impennacchiati, di profeti paludati, di bianchi cavalli rampanti, di ameni paesaggi dove sempre un rudero occhieggia fra le fronde, mentre le volte si coprono di grottesche come d'una incontenibile vegetazione. Si ripetono fino alla stanchezza i motivi ormai logori del repertorio più noto michelangiolesco e raffaellesco che Daniele, Salvati e Jacopino avevano per primi divulgato: la donna inginocchiata di schiena con la spalla scoperta della *Trasfigurazione*, l'Adamo della Sistina, il manigoldo del *Giudizio di Salomone* nella volta della Stanza della Segnatura, la donna accosciata della *Deposizione* di Raffaello, ad uno ad uno tutti i Profeti, i nudi e le Sibille della Sistina, il giovane aggrappato alla colonna e via dicendo. E siamo giunti anche all'epicentro della Controriforma, nella piena atmosfera del concilio di Trento, vicinissimi nel tempo a quel decreto approvato nella seduta del 3 dicembre 1563 che riguardava la stesura delle nuove immagini sacre. Direttive per altro assai generiche e che non ebbero, di per sé, un peso determinante sulle tendenze dell'arte, ma che si accompagnavano ad una situazione spirituale che andava svolgendosi entro un processo molto più vasto del quale il concilio di Trento non è che un episodio: situazione nella quale, come abbiamo visto, anche l'arte fu coinvolta.

Nell'Oratorio del Gonfalone, in quel ciclo di affreschi che è forse la testimonianza più significativa degli orientamenti pittorici romani all'incirca dal '55 al '75 così come quello dell'Oratorio di San Giovanni Decollato lo era stato per gli anni dal '35 al '50, è dato riscontrare, sotto l'apparente uniformità degli intenti, due tendenze in fondo diverse. Quella indubbiamente più viva, che non smentisce cioè del tutto la fervida natura inventiva della «maniera», è rappresentata dalla bella *Resurrezione* di Marco Pino, certamente anteriore al '57 e quindi fra le opere più antiche del ciclo, forse anzi la prima; dalle figure di *Profeti* dello spagnuolo Matteo da Lecce sulla parete d'ingresso, che si ricollegano direttamente ai modi del senese, e dal *Cristo davanti a Pilato*, opera d'un artista assai significativo nell'ambiente romano dell'ottavo decennio e in generale nella vicenda degli epigoni manieristi: Raffaellino Motta da Reggio che era giunto a Roma circa il 1572 e vi operò sino al 1578 anno della sua morte. Non è privo di significato, per chiarirci la particolare situazione della cultura pittorica in quell'ultimo atto della «maniera», il fatto che la sua primitiva educazione

in patria presso un artista di pur spiccata personalità quale era Lelio Orsi, si annullasse prontamente al contatto dell'atmosfera romana del tempo: quell'atmosfera in cui il recupero di testi ormai classici avveniva nell'ambito di un sistematico eclettismo. Così come Marco da Siena aveva tratto stimoli da Perino e persino dal Beccafumi accademizzandoli nella sigla conclusa del suo segno, così come Taddeo Zuccari aveva rievocato quasi archeologicamente lo spirito pagano del raffaelismo, non dissimilmente Raffaellino tentò a suo modo la via di un generico neo parmigianesimo. Il che lo portò senza dubbio alla variante più viva e pungente dell'ultimo manierismo romano, a quello stile di ritmi allungati, di eleganti deformazioni sistematicamente ripetute in clausole fisse, a quella calligrafia corsiva e brillante che godette di molta fortuna soprattutto fuori d'Italia, sì che l'artista di Reggio, che fu in rapporto con lo Spranger a Caprarola, si può includere fra gli esponenti più tipici dell'incipiente manierismo internazionale. Del resto una ripresa di parmigianesimo in quegli anni romani, e questa volta più diretta, cioè meno disegnativa e più pittorica, ci è fornita dall'operosità di Jacopo Zanguidi detto il Bertoja, già a Roma qualche anno prima di Raffaellino e che lasciò anche lui un affresco all'Oratorio del Gonfalone: l'*Entrata di Cristo in Gerusalemme*, soggetto ripetuto con poche varianti in un suo dipinto della Pinacoteca di Parma. Il caso del Bertoja tuttavia, che lavorò anche a Caprarola, rimase alquanto isolato nell'ambiente artistico di Roma e forse proprio per le qualità fantastiche e libere del suo stile quali si rivelano, ad esempio, nell'assurdo paesaggio boscoso della Galleria nazionale, qualità che lo sottraggono alla preponderante tendenza accademica del tempo.

In contiguità invece con Raffaellino opera a Roma Jacopo Zucchi, nato a Firenze nel '41, cioè circa dieci anni prima del reggiano, e che non a caso è assente da quella severa scuola di pittura devozionale che è l'Oratorio del Gonfalone. Era già stato aiuto del Vasari in Vaticano e a Firenze prima del 1572, anno in cui si stabilisce definitivamente a Roma ove morirà nell'89, ma a Firenze s'era giovato soprattutto della stimolante atmosfera profana dello Studiolo e del contatto con lo Stradano, fiammingo italianizzato, che gli era stato d'aiuto nell'indirizzare la sua sottile immaginazione e la sua propensione narrativa ad una micrografia di natura nordica inducendolo a coltivare quella specialità di fornitore di favole mitologiche e di dottissime allegorie alla società romana del tempo: attitudine che ben si rivela nei deliziosi rametti come la luminosissima *Pesca dei coralli* della Galleria Borghese. La sua intensa operosità di freschista a Palazzo Firenze e a Palazzo Ruspoli che lo impegna in opere di grande mole, ci riporta invece, in una variante di profana cultura allegorica, a quelle tendenze di accademia manierista alle quali aderiva Raffaellino da Reggio.

Gli altri artisti che operano al Gonfalone, fra i quali Livio Agresti da Forlì e Cesare Nebbia da Orvieto, si confondono nella selva anonima dei protagonisti della grande impresa decorativa romana del tardo manierismo, già presenti alla Sala Regia e attivissimi durante i tristi pontificati di Pio

V e di Gregorio XIII. Una corrente che si spinge molto avanti nel tempo giungendo a valicare i limiti del secolo, sul filo della quale operarono Paris Nogari, Giovan Battista Ricci da Novara e molti altri fino alla conclusione anacronistica del Cavalier d'Arpino.

Fra gli ultimi affreschi del Gonfalone è la *Flagellazione di Cristo* di Federico Zuccari, fratello di Taddeo, datata del 1573. Ma con Federico Zuccari, artista di grande fortuna e di indubbia personalità, morto nel 1609, cioè nello stesso anno di Annibale Carracci e un anno prima del Caravaggio, si esce dai limiti più specifici della «maniera» per entrare nei territori della Riforma, cioè di quella prima reazione al manierismo che Santi di Tito aveva iniziato a Firenze e alla quale i Carracci dovevano infondere un ben diverso respiro conducendola a un vero e proprio rinnovamento della pittura. La reazione di Federico Zuccari non fu certo così decisiva, e nemmeno così appassionata, perché mancava soprattutto della coscienza di possibili sviluppi futuri: non v'è dubbio però che il suo «bel disegno», accademico ma non più schivo del vero, collaborava in qualche modo a quel mutamento della cultura pittorica che il Lanzi vide a ragione delinearsi in Italia verso il 1580.

Tuttavia, intorno a quegli anni, la «maniera» a Roma non era ancor morta. La scintilla per la sua estrema fiammata l'aveva accesa Federico Barocci. Il destino di questo grande artista è certo fra i più singolari e merita una chiarificazione che ancora non è stata tentata. La sua influenza si esercitò a più riprese e in luoghi diversi coinvolgendo ora il manierismo romano fine secolo, ora, e con risultati dissimili, quello senese del Vanni e del Salimbeni, ora incidendo decisamente su fatti seicenteschi. Quel suo precoce accordo rinnovatore fra modi parmensi, e precisamente neo-correggeschi, e motivi romani di dolcezza raffaellesca, tentato la prima volta allo scadere del sesto decennio a Roma nella decorazione del Casino di Pio IV, si articola su di una propensione culturale di natura eclettica non dissimile da quella intesa al recupero dei testi classici della «maniera» seguita da Marco Pino, Taddeo Zuccari e più tardi da Raffaellino da Reggio. Ma quell'accordo era esente da ogni sospetto d'accademia fondendosi al dolce fuoco d'un temperamento appassionato, quasi patetico. E quando vi aggiunse la componente dell'irrequieto e bizzarro spirito fiorentino, in una sorta di velata ripresa di motivi del Rosso, in modi paralleli a quelli di Maso da San Friano, stemperandola tuttavia nella ricerca d'unione atmosferica e alternandola a frammenti d'una verità intima e familiare, saldò il cerchio ampio delle varie esperienze nella coerenza inconfondibile d'uno stile che dà del manierismo una variante così personale ed estrema da superarne quasi i limiti. Fu il Lanzi il primo ad intuire come il suo posto non fosse tanto fra i contemporanei quanto fra i rinnovatori della generazione seguente. Non va dimenticato però, come s'è detto, che egli fu il responsabile dell'ultima nobilissima vampata del manierismo a Roma che prende l'avvio dalle sue giovanili esperienze e si esplica, più ancora che nei diretti seguaci come il Viviani, in artisti più geniali come Andrea Lilio o Ferraù Fenzoni o lo stesso Salimbeni. Andrea Lilio è indubbiamente

te la persona di maggior rilievo della maniera romana che si conclude negli anni tra il nono e l'ultimo decennio del secolo e ritengo che solo nella configurazione abbastanza complessa della sua cultura, dalla quale è impossibile escludere una componente toscana da riferirsi ad una prima formazione, si debba ricercare il tono predominante impresso a quella estrema e seducente manifestazione di manierismo. Perché è necessario ammettere come sia l'anconitano Lilio più che il senese Ventura Salimbeni l'autore di quella straordinaria e deliberata ripresa di modi beccafumiani che al declinare del secolo caratterizza la maggior parte dei cicli pittorici del tempo di Sisto V. È il momento degli affreschi della Biblioteca Vaticana, della Scala Santa, del Palazzo Lateranense; ripresa invero eccezionale di estro manierista, intensamente colorato e cangiante, allegro, libero, spiritoso, anche se esclusivamente decorativo, che non può non stupire in tempi di freddo eclettismo, di castigata iconologia e di sciatta accademia. Ultimo rappresentante ne è Giovanni Baglione che rinnoverà poi completamente il suo stile nel nuovo secolo — e non profittevolmente — il quale dalle premesse baroccesche giunge ad una sorta di neobeccafumismo ben esemplato negli affreschi di Oriolo Romano.

Mentre la pittura a Roma, dal ritorno di Michelangelo fino al declinare del secolo, con tre generazioni d'artisti segue le diverse vie di cui abbiamo sommariamente accennato una traccia e che nel loro insieme costituiscono l'articolazione fondamentale della «maniera», la pittura fiorentina, nei cinquant'anni che corrono fra l'elezione di Cosimo I e la morte di Francesco I, offre un quadro in parte simile e in parte assai diverso. Come s'è visto, i protagonisti maggiori del nuovo assetto manierista iniziato fra il quarto e il quinto decennio a Roma erano toscani e fra questi soprattutto Giorgio Vasari e Francesco Salviati avevano collaborato validamente a legare le sorti delle due città, più intensamente negli anni fra il '40 e il '60, alternandovi la loro attività che fu ricca di conseguenze. Quelle conseguenze, tuttavia, furono più specifiche, più durature e in un certo senso più esclusive a Firenze che non a Roma, ove un passaggio continuo d'artisti provenienti da altri centri e le suggestioni più complesse d'un ambiente diverso complicarono la vicenda della «maniera». Il fatto è che l'atmosfera spirituale e culturale delle due città si andava differenziando viepiù con l'inoltrarsi del secolo. La rivelazione grandiosa del mondo incomunicabile ma sconcertante delle due grandi opere pittoriche michelangiolesche, il *Giudizio* e la *Paolina*, che incombeva sui pensieri degli artisti operosi in Roma, i riflessi di quel dramma tutto personale che, nel tramonto degli antichi ideali, si accompagnava alla crisi religiosa che andava scuotendo pericolosamente le fondamenta della vecchia Roma rinascimentale di Giulio II e di Leone X, son fatti che non toccano Firenze se non con echi attutiti e indiretti. Se nella seconda metà del secolo gli scrittori toscani si preoccupano di riaffermare il primato artistico della loro città nel campo dell'arte e della cultura, se la clamorosa vicenda dei funerali

del Buonarroti del 1564, dopo che i fiorentini avevano temuto di perdere, come era accaduto per Dante, le reliquie del loro grande concittadino, segna la rivincita di Firenze su Roma, è certo che Roma aveva il diritto di rivendicare a sé la funzione culturale del tardo pensiero michelangiolesco. In sostanza Roma continua a mantenere il primato conquistato nel secondo decennio di città guida dell'arte mentre a Firenze non resta che rivendicare, e con spirito polemico, la sostanza fiorentina di quel rinnovamento e chiudersi, custode delle sue memorie, nel cerchio conservatore d'una gloria provinciale. La «maniera» quindi, nella città che la vide nascere, ha una vita più ristretta e coerente, priva delle crisi, delle deviazioni, degli apporti che arricchiscono e complicano la vicenda del manierismo romano. Il Vasari e il Salviati s'erano formati a Roma nell'ambito del raffaellismo degli anni '30, ma gli artisti che escono dalla scuola del Bronzino, operoso fino al '72, o da quella di Ridolfo del Ghirlandaio, restano per tutto il secolo nella sfera d'una cultura decisamente fiorentina. Si assiste così all'avvio d'una tradizione pittorica locale che sarà tra le più tenaci e circoscritte della storia dell'arte italiana e che quando, verso la fine del secolo, parteciperà fatalmente d'un generale impulso di rinnovamento e di reazione alla «maniera» troverà in se stessa la norma per una rinnovata espressione.

Per gli artisti fiorentini della generazione posteriore al Vasari e al Salviati gli affreschi del Pontormo a San Lorenzo non potevano rappresentare quello che per i romani rappresentava la Sistina: nella sua allucinata spiritualità deformatrice quell'opera straordinaria era, in sostanza, ancor più incomunicabile del *Giudizio* senza dividerne la mitica suggestione e appariva ai loro occhi come era apparsa a quelli del Vasari, cioè come qualcosa «fuori della maniera sua», una vera e propria aberrazione dovuta a mal posta ambizione di strafare o alla malferma salute. Ciò nonostante è indubbio che dopo la morte dell'artista una certa qualità pontormesca resti impressa al disegno fiorentino perpetuandosi come deformante eleganza formale, come sigla imprescindibile che, in una sorta di continuità, collega i modi della seconda metà del secolo alle origini prime della «maniera». Ma è un legame che sopravvive solo in tramiti esteriori alla prima deviazione del Bronzino che agghiaccia lo spirito manierista pur nello stesso clima di astrattezza intellettuale, o a quella ancor più decisa, in senso eclettico, operata dal Salviati e dal Vasari. Se si eccettua l'epilogo solitario del Pontormo, la fiamma irrequieta dell'antico estro è quasi del tutto spenta, forse sin da quando il Rosso partì, e un'aria indubbiamente accademica stagna ormai sulla Firenze granducale. I sintomi si manifestano rapidamente: il linguaggio filosofico entra a far parte del vocabolario degli studi con una reviviscenza di vecchio umanismo platonico ed è appunto nell'artificiale cristallizzazione di formule platoniche che sorge una nuova dottrina accademica e si cimenta subito nella definizione filosofica del «disegno» identificato con l'«idea» ad affermare il valore tutto mentale, e quindi «liberale» e non «meccanico», dell'attività artistica. Per disposizione naturale si amava discutere e si accendono, dotte dispute come quella

provocata da Benedetto Varchi nella lezione del 1546 sui meriti rispettivi della pittura e della scultura, disputa alla quale partecipano gli artisti più noti di Firenze con vere e proprie trattazioni che verranno pubblicate nel '49. Non dissimili preoccupazioni erudite e dottrinali presiedono alla fondazione dell'Accademia fiorentina del disegno del 1563 che sotto l'egida del Vasari riunisce gli artisti migliori del granducato a gloria e difesa delle arti fiorentine. È ben salda ormai la convinzione che il grande movimento della Rinascita si è concluso e che bisogna in un certo senso trarne le conseguenze e tesserne la storia, una storia naturalmente che abbia per centro Firenze, e Giorgio Vasari, massimo corifeo della fiorentinità, e che nel 1542 aveva compiuto un tipico gesto di pietà storico-critica manierista dando l'incarico ad Aristotile da San Gallo di tradurre in un dipinto a chiaroscuro il «cartonetto» da lui eseguito sul famoso distrutto cartone di Cascina, nel 1546 si accinge, consigliato da Paolo Giovio e dal cardinal Farnese, a concepire il disegno delle sue *Vite*.

A considerare la pittura fiorentina di quegli anni non si può dire che quell'atmosfera dottrina e conservatrice fosse soffocante come lo era talvolta quella più drammatica e grandiosa di Roma. Se nell'ottavo decennio l'espressione più tipica del tardo manierismo fiorentino ci è fornita dalle affascinanti figurazioni dello Studiolo mentre le tendenze romane contemporanee si riflettono nell'austera e devota sacra rappresentazione dell'Oratorio del Gonfalone, ciò vuol dire, pur facendo il debito conto degli scambi che effettivamente vi furono e delle eccezioni, che il destino delle due città seguiva da qualche tempo vie alquanto divergenti. A Firenze, senza dubbio, ebbe modo di esplicarsi più liberamente quella tendenza illustrativa tipica del manierismo della seconda metà del secolo così esemplarmente riflessa nel passo della lettera del Vasari a Benedetto Varchi in risposta al noto referendum sul paragone delle arti e che qui giova riportare: «Contraffà (la pittura) perfettamente i fiati, i fumi, i venti, le tempeste, le piogge, i nuvoli, le grandini, le nevi, i ghiacci, i baleni, i lampi, l'oscura notte, i sereni, il lucer della luna, il lampeggiar delle stelle, il chiaro giorno, il sole e lo splendore di quello. Formasi la stultizia e la saviezza nelle teste di pittura, ed in esse si fa le mortezze e vivezze di quelle; variasi il color delle carni, cangiansi i panni, fassi vivere e morire, e di ferite coi sangui si fa vedere i morti; secondo che vuole la dotta mano e la memoria di un buon artefice. Ma dove lascio i fuochi che si dipingono, la limpidezza dell'acque, ed inoltre veggiamo dare anima vivente di colore all'immagine di pesci vivi vivi, e le piume degli uccelli apparire... Dove sarà mai da loro (gli scultori) figurato una terribilità di vento, che sfrondando un albero dalle foglie, la saetta il percuote, l'accenda il fuoco, dove si vegga la fiamma, il fumo, il vento, e le faville di quello, e il soffiare del fiato, che esca dalla bocca di quell'altro per freddarlo...». Passo nel quale deve recuperarsi non tanto il senso concettuale quanto lo spirito con cui si esprime la fiducia nelle possibilità descrittive ed evocative della pittura, spirito che anima la vena narrativa, squisitamente profana e intellettualisticamente allegorica dell'arte fiorentina della seconda metà del

secolo. Per la quale non è questione, come nelle raffigurazioni mitologiche romane intorno o dopo il '50, quelle per esempio del giovane Taddeo Zuccari a Villa Giulia, di rievocare tramite il raffaellismo il demone dello spirito classico nel significato esoterico dei suoi simboli, e nemmeno, dopo tutto, di svolgere temi di suggestione letteraria come a Caprarola, ma piuttosto di tradurre paradossalmente in immagini gremite e «parlanti» concetti emblematici, di animare quindi di un contenuto visibile l'antica astrattezza manierista, di trarre tutto il possibile senso concettuale dall'illustrazione delle favole antiche, di dare figura ad astruse nozioni scientifiche e naturali. In questa loro propensione gli artisti trovavano a Firenze uno stimolo particolare in quell'atteggiamento, che era stato privilegio della cultura umanistica del tempo di Poliziano e del Ficino (e vedi in proposito le chiare pagine dello Chastel in *Art et humanisme à Florence*), verso l'esegesi allegorica e la simbologia delle immagini, atteggiamento culturale appesantito ora dal nuovo sviluppo delle iconologie sul genere di quelle del Giraldo (1548) e del Cartari (1551) per le quali l'arte diviene docile veicolo del sapere.

Palazzo Vecchio, eletto da Cosimo I a sede granducale, dove già nel '45 il Salviati aveva dipinto le *Storie di Camillo* (più romano-parmigianinesche che fiorentine) e dove il Vasari è chiamato con funzioni direttive nel 1554, diviene il centro delle nuove tendenze. Nuove soprattutto perché, fra gli artisti del gruppo vasariano, si fa subito strada una figura di grande rilievo, quella di Cristoforo Gherardi detto il Doceno che ebbe di quella decorazione parte essenziale nella Sala degli Elementi e in alcune camere adiacenti, le più importanti del ciclo. Coetaneo circa del Bronzino — era nato nel 1502 a Borgo San Sepolcro — aveva conosciuto in patria il Rosso al tempo del suo passaggio ma si era educato nell'ambito della cultura post-raffaellesca dandone un'appassionata variante nelle decorazioni a grottesche di Palazzo Vitelli di Città di Castello e nei sorprendenti affreschi di Villa Bufalini a San Giustino, con pergole, festoni di frutta e vere e proprie nature morte di caccia, che sono un'intelligente evocazione della curiosità naturalistica di Giovanni da Udine e ci inducono a considerarlo uno dei geni più fervidi del manierismo. Già in rapporto col Vasari a Roma e a Napoli, non era stato estraneo all'influsso determinante della congiuntura romana intorno al '40, e a Firenze, come ha notato il Bologna, assolve un'essenziale funzione di guida per gli avvenimenti del successivo manierismo toscano in rapporto con l'ambiente di Palazzo Vecchio. Ma le nuove tendenze fiorentine si dichiarano esplicitamente nello Studiolo di Francesco I, preziosissimo scrigno per le erudite fantasie di un principe «souigneux un peu de l'Archieve et des ars mechanisques» (Montaigne), ove all'inizio dell'ottavo decennio nei trentaquattro dipinti che raffigurano scene mitologiche e attività umane connesse con i quattro elementi si alternano più di venti artisti che con poche eccezioni appartengono alle generazioni posteriori a quella di Vasari. Nel suo insieme il ciclo deve il tono preponderante alla cultura pittorica promossa dal Vasari e dal Salviati, cui si intreccia quella più speciosamente cortigiana e descrittiva dello Stradano, fiammingo

fiorentinizzato, primo responsabile di quell'apporto nordico al manierismo fiorentino, che fu rafforzato dal passaggio di artisti come il Candido o il Van Achen e poi dalla circolazione di incisioni del Sadeler, del Cort, del Goltzius; ambiente decisivo, come s'è visto, alla formazione di Jacopo Zucchi, e che coinvolge quindi anche Firenze nella vicenda del manierismo internazionale. Indipendenti invece dallo Stradano, il Naldini e il Poppi rappresentano nello Studiolo la corrente più libera e felice della «maniera» fiorentina rinnovata dalla generazione vasariana e dimostrano d'aver inteso soprattutto la lezione del Salviati come incentivo ad un'eleganza spiritata e pittoresca cui non è estraneo l'influsso di Cristoforo Gherardi; Maso da San Friano è inserito ancor più decisamente nella continuità della tradizione manierista e si dedica ad un intelligente recupero dei modi della prima «maniera», giovandosi del tramite del maestro Pier Francesco Foschi, ma rievocando nel disegno pungente immagini del Rosso e del Pontorno; Alessandro Allori, creato del Bronzino, trae ogni profitto dalla elaborata sofisticazione della materia condotta nella fucina di Angelo, raggiungendo la levigata purezza di cammei intagliati nella luce nitida e compatta delle pietre dure, e vi aggiunge di suo un paziente verismo quasi surreale. Ma Girolamo Macchietti e più ancora Mirabello Cavalori sono le vere rivelazioni dello Studiolo. Essi avvertono indubbiamente il soffio agghiacciante della corrente bronzinesca, non ignorano quella lezione altissima di metafisica sublimazione e di intellettualistica lucidità, ma la sostengono in un equilibrio sottile, quasi magico, fra astrazione e naturalezza e nello spazio chiuso da architetture rigorose il gestire dei personaggi assume un'indubbia normalità, i tipi umani sono individuati più attentamente, mentre nell'aria immobile la pittura si anima di una ricerca di valori, s'intesse di una luce certo più vera di quella che sfiora gelidamente l'incorruttibile materia del Bronzino. Il risultato non si può dire antimanierista proprio per quel che di metafisico, di astratto che imprigiona nel ferreo schema della cultura fiorentina della «maniera» anche le loro attente meditazioni sulle circostanze, ma non v'è dubbio che i due dipinti del Macchietti e più ancora i due del Cavalori si differenziano nettamente dagli altri della serie. Con l'unica eccezione della presenza di Santi di Tito che nello Studiolo affianca la sua ricerca a quella dei due artisti, ma la spinge a conseguenze di maggior impegno reagendo più consapevolmente all'astrattezza manierista e alle sue estrose deformazioni e iperboli stilistiche nell'intento di recuperare tutta la naturalezza formale e sentimentale consentita nei limiti della tradizione cinquecentesca fiorentina. Il Borghini del resto raccomandava in quegli anni l'imitazione di Andrea del Sarto e rivalutare lo spirito del classicismo fiorentino del principio del secolo era certo una delle conseguenze dell'azione conservatrice esercitata dall'Accademia e dalle sue rivendicazioni di fiorentinità: la riforma di Santi di Tito trovò dunque il terreno più adatto nella Firenze post-vasariana e diede il tono preponderante alla pittura fiorentina degli ultimi decenni del Cinquecento e dei primi del secolo successivo. Ma la riforma del Titi, con le sue conseguenze, esorbita da quella che è la vicenda più unitaria e coerente

della «maniera», affiancandosi, quale apporto fiorentino, a quei moti di rinnovamento pittorico che si manifestano in Italia negli ultimi decenni del secolo. E se una vena segreta di sottile intellettualismo continua a trascorrere nella pittura fiorentina riformata collegandosi con labili trame alle lontane sorgenti dell'estro e della lucida astrazione, come nelle fantasie decorative del Pocetti o nelle stravaganze grafiche del Boscoli, è certo che la «maniera», dopo quasi un secolo di vita, ha esaurito le risorse stimolatrici dell'intelletto e i nuovi richiami della realtà si apprestano a spezzare il cerchio d'una cultura ormai sterile perché da troppo tempo chiusa entro il magico labirinto delle regole che s'era imposta.

TAVOLE

BIBLIOGRAFIA FONDAMENTALE

PER LE FONTI DEL MANIERISMO

SCHLOSSER, *Letteratura artistica*, Firenze 1956, libri IV, V, VI.

PER IL CONCETTO DI MANIERISMO

H. WOELFFLIN, *Renaissance und Barock*, München 1888.

K. H. BUSSE, *Manierismus und Barockstil*, Leipzig 1911.

W. WEISBACH, *Der Manierismus*, in «Zeitschrift für Bildende Kunst», Leipzig 1919.

M. HOERNER, *Manierismus*, in «Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft», 1924, p. 262 ss.

E. PANOFSKY, *Idea*, Leipzig-Berlin 1924.

W. FRIEDLÄNDER, *Die Entstehung des Antiklassischen Stiles in der Italianischen Malerei um 1520*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1925, p. 43 ss.

N. PEVSNER, *Gegenreformation und Manierismus*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1925, p. 243 ss.

M. HOERNER, *Der Manierismus als künstlerische Anschauungsform*, in «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1928, p. 200 ss.

W. WEISBACH, *Manierismus und Gegenreformation*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1928.

W. PINDER, *Zur Physiognomik des Manierismus*, in *Festschrift Ludwig Klages zum 60. Geburtstag*, München 1932.

W. WEISBACH, *Zum Problem des Manierismus Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, 1934.

H. HOFFMAN, *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock in der italienischen Kunst des 16. Jahrhunderts*, Zürich-Leipzig 1938.

H. LOSSOW, *Zum Stilproblem des Manierismus in der italienischen und deutschen Malerei. Ein methodisch-systematischer Versuch in Deutschland-Italien*, Berlin 1941.

M. L. CATURLA, *El manierismo*, in «Revista de Ideas Estéticas», 1944, II, pp. 3-16.

G. BRIGANTI, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945.

- F. ARCANGELI, *Un libro sul Manierismo di Giuliano Briganti*, in «Leonardo», 1946.
 R. LONGHI, *Ricordo dei Manieristi*, in «L'Approdo», 1953, genn.-mar., pp. 55-59.
 G. L. ZUPWICK, *The Aesthetics of the Early Manierists*, in «The Art Bulletin», 1953, pp. 302-306.
 G. NICCO FASOLA, *Il Manierismo e l'Arte veneziana del '500*, in «Venezia e l'Europa», Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Venezia 1956.
 A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, vol. II, cap. sul Manierismo, ed. it. Torino 1956.
 W. FRIEDLÄNDER, *Manierism and Art - Manierism in Italian Painting*, New York 1957.
 A. CHASTEL, *Art et Humanisme à Florence*, Paris 1959.

SUI MANIERISTI IN GENERALE

- H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Florenz-Berlin 1920.
 A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IX, voll. 2, 3, 4, 5, 6, 7.

SUL PRIMO MANIERISMO

- F. GOLDSCHMIDT, *Pontormo, Rosso und Bronzino, Ein Versuch zur Geschichte der Raumdarstellung*, Leipzig 1911.
 G. FIOCCO, *La Cappella del Crocifisso in S. Marcello*, in «Bollettino d'arte», 1913, p. 87 ss.
 M. F. CLAPP, *Jacopo Carrucci da Pontormo*, New Haven 1916.
 L. DAMI, *Domenico Beccafumi*, in «Bollettino d'arte», 1919, XIII, pp. 9-26.
 H. TROTTA-TREYDEN, *Das Leben und die Werke des Sieneser Malers Domenico Beccafumi*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1919, XLII, pp. 83-116.
 L. FROELICH-BUM, *Parmigianino und der Manierismus*, Wien 1921.
 C. GAMBA, *Il Pontormo*, Firenze 1921.
 M. TINTI, *Il Parmigianino*, in «Dedalo», 1923-24, IV, pp. 208-231 e 304-326.
 K. KUSENBERG, *Rosso Fiorentino*, Strassburg 1931.
 G. COPERTINI, *Il Parmigianino*, Parma 1932.
 J. JUDEY, *Domenico Beccafumi*, 1932.
 M. GIBELLINO KRASCENNINIKOWA, *Domenico Beccafumi*, Siena 1933.
 G. VIGNI, *L'Arte di Domenico Beccafumi*, in «Bollettino Senese di Storia Patria», 1936, III, p. 30 ss.
 K. STEINBART, *Der Gotiker Jacopo Carrucci aus Pontormo*, in «Pantheon», 1939, XXIII, pp. 3-12.
 A. O. QUINTAVALLE, *Nuovi affreschi del Parmigianino in S. Giovanni Evangelista in Parma*, in «Le Arti», 1940, II, pp. 308-318.
 E. BERTI TOESCA, *Il Pontormo*, Roma 1943.
 L. BECHERUCCI, *Manieristi toscani*, Bergamo 1944.
 F. HAART, *Raphael and Giulio Romano*, in «The Art Bulletin», 1944, p. 67 ss.
 A. E. POPHAM, *On some works by Perino*, in «The Burlington Magazine», 1945, p. 56 ss.

- A. E. POPHAM, *Sogliani and Perino at Pisa*, «The Burlington Magazine», 1945, p. 85 ss.
 G. NICCO FASOLA, *Pontormo o del Cinquecento*, Firenze 1947.
 A. O. QUINTAVALLE, *Il Parmigianino*, Milano 1948.
 P. BAROCCHI, *Il Rosso Fiorentino*, Roma 1950.
 G. J. FREEDBERG, *Parmigianino*, Cambridge 1950.
 C. TOLNAY, *Les fresques de Pontormo dans le chœur de S. Lorenzo à Florence*, in «La Critica d'arte», 1950, IX, pp. 38-52.
 R. LONGHI, *Recensione a: P. BAROCCHI, Il Rosso Fiorentino*, in «Paragone», 1951, 13, pp. 58-62.
 R. LONGHI, *Avvio a Pier Francesco Toschi*, in «Paragone», 1953, 43, pp. 53-5.
 F. BOLOGNA, *Il Carlo V del Parmigianino*, in «Paragone», 1956, 73, pp. 3-16.
 P. ASKEW, *Perino del Vaga's Decorations for the Palazzo Doria Genoa*, in «The Burlington Magazine», 1956, p. 46 ss.
 D. SANMINIATELLI, *The Beginning of D. Beccafumi*, in «The Burlington Magazine», 1957.
 A. GRISERI, *Perino, Machuca, Campaña*, in «Paragone», 1957, 87, p. 13 ss.
 G. FRABETTI, *Sulle tracce di Perin del Vaga*, in «Emporium», 1958, p. 195 ss.
 F. HAART, *Giulio Romano*, New Haven 1958.
 P. TORRITI, *Dipinti inediti o poco noti di Perin del Vaga a Genova*, in «Studies in the History of Art», London 1959, p. 196 ss.
 J. A. GERE, *Two late fresco cycles by Perino del Vaga: The Massimi Chapel and the Sala Paolina*, in «The Burlington Magazine», 1960, pp. 9-19.
 G. NICCO FASOLA, *Giulio Romano e il Manierismo*, in «Commentari», 1960, pp. 60-73.

SUL SECONDO MANIERISMO

- L. DIMIER, *Le Primatice*, Paris 1900.
 H. SCHULZE, *Die Werke Angelo Bronzino's*, Strassburg 1911.
 H. VOSS, *Kompositionen des Francesco Salviati in der italienischen Graphik des 16. Jahrhunderts*, in «Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst», XXXV, pp. 30-37, 60-70.
 A. SALVIATI, *Il pittore Cecchino Salviati a Bologna*, «Archiginnasio», VIII, 1913, pp. 79-84.
 M. TINTI, *Bronzino*, Firenze 1920.
 L. FRATI, *Il Primaticcio*, in «Rassegna d'arte», 1922, IX, p. 334-340.
 V. MARIANI, *Palazzo Massimi delle Colonne*, Roma 1924.
 L. DIMIER, *Les Primatice*, Paris 1928.
 A. M. COMB, *Angelo Bronzino, his life and works*, Cambridge 1928.
 V. MOSCHINI, *San Giovanni Decollato*, Roma 1930.
 W. BOMBE, *Gli affreschi dell'Eneide di Nicolò dell'Abate nel palazzo di Scandiano*, in «Bollettino d'arte», 1931, XXIV, pp. 529-553.
 A. BUOVICEANU, *Daniele da Volterra e la storia di un motivo pittorico*, in «Ephemeris Dacoromana», 1931, V, pp. 1-21.
 S. DE VITO BATTAGLIA, *Una «Carità» di Francesco Salviati*, in «Vita Artistica», 1932, pp. 14-21.

- P. BUCARELLI, *Gli affreschi di Francesco Salviati in Palazzo Sacchetti*, in «Capitolium» 1933, pp. 235-52.
- H. BODMER, *L'attività artistica di Nicolò dell'Abate*, in «Il Comune di Bologna», 1934, IX, pp. 37-54; XII, pp. 31-49.
- R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese*, in «Archiginnasio», 1935, XXX, pp. 111-135.
- M. L. MEZ, *Daniele da Volterra*, Volterra 1935.
- W. ARSLAN, *Osservazioni su Nicolò dell'Abate, Paris Bordone, Forabosco*, in «Le Arti», I, pp. 76-81.
- G. BRIGANTI, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945.
- F. ZERI, *Me pinxit: Salviati e Jacopin del Conte*, in «Proporzioni», 1948, II, pp. 180-182.
- H. C. SMYTH, *Bronzino's earliest works*, in «Art Bulletin», 1949, XXXI, pp. 184-200.
- F. ARCANGELI, *Mostra di Lelio Orsi a Reggio Emilia*, in «Paragone», 1950, 7, pp. 48-52.
- H. BODMER, *Die Landschaften des Niccolò dell'Abate*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1950, IV, pp. 106-112.
- F. ANTAL, *Around Salviati*, in «The Burlington Magazine», 1951, pp. 122-125.
- F. ZERI, *Intorno a Girolamo Siciolante*, in «Bollettino d'arte», 1951, pp. 139-143.
- P. BAROCCHI, *Precisazioni sul Primaticcio*, in «Commentari», 1951, II, pp. 203-223.
- M. GREGORI, *Trama per Camillo Boccaccino*, in «Paragone», 1953, 37, pp. 3-18.
- S. H. LEVIE, *Daniele da Volterra e Tintoretto*, in «Arte Veneta», 1954, pp. 168-169.
- P. BAROCCHI, *Il Vasari pittore*, in «Rinascimento», 1956.
- A. GRISERI, *Una traccia per il Cambiaso*, in «Paragone», 1956, 75, pp. 18-29.
- E. GAVAZZA, *Note sulla pittura del Manierismo a Genova*, in «La Critica d'arte», 1956, pp. 96-101.
- F. ZERI, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione Pulzone da Gaeta*, Torino 1957.
- F. BOLOGNA, *Roviale Spagnolo e la pittura napoletana del '500*, Napoli 1958.
- P. ROTONDI, *Ipotesi sui rapporti Cambiaso-Tibaldi*, in «Bollettino d'arte», 1958.
- W. R. REARICH, *Battista Franco and the Grimani Chapel*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 1958-1959, 2, pp. 105-139.
- G. FRABETTI, *Aggiunte a Luca Cambiaso*, in «Studies in the history of Art», London 1959, pp. 267-275.
- A. EMILIANI, *Bronzino*, Busto Arsizio 1960.

SUL TERZO MANIERISMO

- A. FILANGIERI DI CANDIDA, *La pittura di Marco Pino nella Pinacoteca Nazionale ed altri luoghi a Napoli*, in «Napoli Nobilissima», 1898, p.15 ss.
- A. SCHMARSOW, *Federico Barocci*, Leipzig 1909.
- R. F. KROMMER, *Studien zu Federico Barocci*, Leipzig 1912.
- W. FRIEDLÄNDER, *Das Kasino Pius IV*, Leipzig 1912.
- H. VOSS, *Jacopo Zucchi, ein vergessener Meister der florentinisch-römischen Spätrenaissance*, in «Zeitschrift für Bildende Kunst», 1913, XXIV, pp. 298-320.
- F. SAXL, *Antike Götter in der Spätrenaissance: ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi*, Leipzig 1927.

- F. ANTAL, *Zum Problem des niederländischen Manierismus*, in «Kritische Berichte», 1928 bis 1929, I, II, p. 243.
- F. BOYER, *Lavori di Jacopo Zucchi in Roma*, in «Roma», 1931, IX, pp. 7-10.
- F. BAUMGART, *Giacomo Bertoja pittore di Parma*, in «Bollettino d'arte», XXV, 1932, pp. 454-464.
- A. CALCAGNO, *Jacopo Zucchi e la sua opera in Roma*, in «Il Vasari», 1932, V, pp. 39-56 e 119-168.
- H. VOSS, *G.B. Bezzi genannt Nosadella*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1932, III, pp. 419-462.
- C. LORENZETTI, *Martino des Vos e Jacopo Zucchi in alcuni inediti*, in «Bollettino d'arte», 1933, XXVI, pp. 454-469.
- F. BAUMGART, *La Caprarola di Ameto Orti*, in «Studi romani della Società filologica romana», 1935, XXV, p. 77 ss.
- L. COLLOBI, *Raffaellino Motta detto Raffaellino da Reggio*, in «Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte», 1938, VI, pp. 266-282.
- L. COLLOBI, *Taddeo e Federico Zuccari a Caprarola*, in «La Critica d'arte», 1938, pp. 70-74.
- G. BRIGANTI, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945.
- A. O. QUINTAVALLE, *Revisione del Bertoja*, in «Proporzioni», 1950, III, pp. 172-177.
- A. O. QUINTAVALLE, *Il Bertoja*, in «Aurea Parma», 1951.
- I. FALDI, *Contributi a Raffaellino da Reggio*, in «Bollettino d'arte», 1951, pp. 324-333.
- F. BOLOGNA, *Antonio Campi: la Circoncisione del 1586*, in «Paragone», 1953, 41, pp. 46-51.
- C. GUGLIELMI, *Intorno all'opera pittorica di Giovanni Baglione*, in «Bollettino d'arte», 1954, pp. 311-326.
- H. OLSEN, *Federico Barocci, A critical Study in Italian Cinquecento Painting*, in «Almqvist-Wiksell», Stockholm 1955, p. 228 ss.
- A. EMILIANI, *Andrea Lilli*, in «Arte Antica e Moderna», 1958, 1, pp. 65-80.
- G. SCAVIZZI, *Su Ventura Salimbeni*, in «Commentari», 1959, pp. 115-136.
- G. SCAVIZZI, *Note sull'attività romana del Lilio e del Salimbeni*, in «Bollettino d'arte», 1959, pp. 33-40.
- P. A. RIEDL, *Zu Francesco Vanni und Salimbeni Ventura*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1959, pp. 60-69.
- M. V. BRUGNOLI, *Un palazzo romano del tardo Cinquecento e l'opera di Giovanni e Cherubino Alberti a Roma*, in «Bollettino d'arte», 1960, pp. 223-246.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

1. Pontormo, Storia di Giuseppe. Londra, National Gallery	pag.	67
2. Pontormo, Madonna e i Santi Francesco e Girolamo. Firenze, Uffizi	»	68
3. Pontormo, Cena in Emmaus. Firenze, Uffizi	»	69
4. Pontormo, Vertunno e Pomona, parte sinistra della lunetta. Poggio a Caiano, Villa Medicea	»	70
5. Pontormo, Vertunno e Pomona, parte destra della lunetta. Poggio a Caiano, Villa Medicea	»	71
6. Pontormo, Deposizione. Firenze, Santa Felicità	»	72
7. Pontormo, Deposizione, particolare. Firenze, Santa Felicità	»	73
8. Pontormo, Deposizione, particolare. Firenze, Santa Felicità	»	74
9. Pontormo, Visitazione. Carmignano, Pieve di San Michele	»	75
10. Pontormo, I diecimila martiri. Firenze, Uffizi	»	76
11. Rosso Fiorentino, Deposizione dalla Croce. Volterra, Pinacoteca	»	77
12. Rosso Fiorentino, Deposizione dalla Croce, particolare. Volterra, Pinacoteca	»	78
13. Rosso Fiorentino, Deposizione dalla Croce, particolare. Volterra, Pinacoteca	»	79
14. Rosso Fiorentino, Sposalizio della Vergine, particolare. Firenze, San Lorenzo	»	80
15. Rosso Fiorentino, Mosè e le figlie di Ietro. Firenze, Uffizi	»	81
16. Rosso Fiorentino, Ritratto di giovane. Napoli, Pinacoteca	»	82
17. Rosso Fiorentino, Sacra Famiglia. Los Angeles, County Museum	»	83
18. Domenico Beccafumi, Santa Caterina riceve le stimmate. Siena, Pinacoteca Nazionale	»	84
19. Domenico Beccafumi, Santa Caterina riceve le stimmate, particolare. Siena, Pinacoteca Nazionale	»	85
20. Domenico Beccafumi, San Michele, particolare dell'inferno. Siena, San Niccolò al Carmine	»	86
21. Domenico Beccafumi, San Michele, particolare dell'inferno. Siena, San Niccolò al Carmine	»	87
22. Domenico Beccafumi, Mosè spezza le tavole della Legge. Pisa, Cattedrale	»	88
23. Domenico Beccafumi, Il castigo del fuoco celeste. Pisa, Cattedrale	»	89
24. Domenico Beccafumi, Natività della Vergine. Siena, Pinacoteca Nazionale	»	90
25. Domenico Beccafumi, Natività della Vergine, particolare. Siena, Pinacoteca Nazionale	»	91
26. Domenico Beccafumi, Gesù al limbo. Siena, Pinacoteca Nazionale	»	92
27. Alonso Berruguete, Salomè. Firenze, Uffizi	»	93
28. Agnolo Bronzino, Pigmalione e Galatea. Già Roma, Galleria Barberini	»	94

29. Agnolo Bronzino, Ritratto di Ugolino Martelli. Berlino Dahlem, Museo	»	95
30. Agnolo Bronzino, Gli israeliti si abbeverano nel deserto. Firenze, Palazzo Vecchio, Cappella di Eleonora di Toledo	»	96
31. Agnolo Bronzino, particolare della parete d'ingresso nella Cappella di Eleonora di Toledo. Firenze, Palazzo Vecchio	»	97
32. Agnolo Bronzino, Il compagno di San Francesco, particolare della volta della Cappella di Eleonora di Toledo. Firenze, Palazzo Vecchio	»	98
33. Agnolo Bronzino, Deposizione dalla Croce, particolare. Firenze, Palazzo Vecchio	»	99
34. Parmigianino, Autoritratto allo specchio. Vienna, Kunsthistorisches Museum	»	100
35. Parmigianino, Madonna delle Rose. Dresda, Gemäldegalerie	»	101
36. Parmigianino, Madonna e Santi. Bologna, Pinacoteca Nazionale	»	102
37. Parmigianino, Madonna e Santi, particolare. Bologna, Pinacoteca Nazionale	»	103
38. Parmigianino, Madonna e San Zaccaria. Firenze, Uffizi	»	104
39. Parmigianino, Madonna e San Zaccaria, particolare. Firenze, Uffizi	»	105
40. Parmigianino, Madonna dal collo lungo. Firenze, Uffizi	»	106
41. Parmigianino, Madonna dal collo lungo, particolare. Firenze, Uffizi	»	107
42. Parmigianino, Madonna coi Santi Stefano e Giovan Battista. Dresda, Gemäldegalerie	»	108
43. Primaticcio, Ulisse e Penelope. New York, collezione Wildenstein	»	109
44. Nicolò dell'Abate, Alcina riceve Ruggero. Bologna, Palazzo Torfanini	»	110
45. Nicolò dell'Abate, Concerto. Bologna, Palazzo Poggi	»	111
46. Nicolò dell'Abate, Caduta di San Paolo. Vienna, Kunsthistorisches Museum	»	112
47. Nicolò dell'Abate, Mosè salvato dalle acque. Parigi, Louvre	»	113
48. Francesco Salviati, Visitazione, particolare. Roma, Oratorio di San Giovanni Decollato	»	114
49. Francesco Salviati, La Carità. Firenze, Uffizi	»	115
50. Francesco Salviati, Lutero e il cardinal Caetani. Roma, Palazzo Farnese	»	116
51. Francesco Salviati, David danza dinnanzi all'Arca. Roma, Palazzo Sacchetti	»	117
52. Francesco Salviati, Betsabea si reca da David. Roma, Palazzo Sacchetti	»	118
53. Francesco Salviati, Bagno di Betsabea, particolare. Roma, Palazzo Sacchetti	»	119
54. Francesco Salviati, particolare di una parete. Roma, Palazzo Sacchetti	»	120
55. Daniele da Volterra, Il profeta Elia. Siena, collezione Pannocchieschi d'Elci	»	121
56. Daniele da Volterra, Deposizione dalla Croce. Roma, Trinità dei Monti	»	122
57. Daniele da Volterra, Deposizione dalla Croce, particolare. Roma, Trinità dei Monti	»	123
58. Daniele da Volterra, Deposizione dalla Croce, particolare. Roma, Trinità dei Monti	»	124
59. Jacopino del Conte, Battesimo di Cristo. Roma, Oratorio di San Giovanni Decollato	»	125
60. Jacopino del Conte, Predica di San Giovanni Battista. Roma, Oratorio di San Giovanni Decollato	»	126
61. Jacopino del Conte, Predica di San Giovanni Battista, particolare. Roma, Oratorio di San Giovanni Decollato	»	127
62. Pellegrino Tibaldi, Ulisse e la figlia di Cadmo. Bologna, Palazzo Poggi	»	128
63. Pellegrino Tibaldi, I compagni di Ulisse rubano i buoi del Sole. Bologna, Palazzo Poggi	»	129
64. Pellegrino Tibaldi, Geni danzanti. Bologna, Palazzo Poggi	»	130
65. Pellegrino Tibaldi, Sacra famiglia. Napoli, Pinacoteca	»	131
66. Lelio Orsi, Martirio di Santa Caterina. Modena, Pinacoteca Estense	»	132

67. Lelio Orsi, San Giorgio. Napoli, Pinacoteca	»	133
68. Lelio Orsi, Santi Cecilia e Valeriano. Roma, Galleria Borghese	»	134
69. Pier Francesco di Jacopo Foschi, famiglia di devoti. Firenze, Santo Spirito	»	135
70. Carlo Portelli, Martirio di San Romolo. Firenze, Santa Maria Maddalena	»	136
71. Giorgio Vasari, Nicolosa Bacci e gentildonne aretine. Arezzo, Casa Vasari	»	137
72. Giorgio Vasari, Perseo e Andromeda. Firenze, Studiolo di Palazzo Vecchio	»	138
73. Giorgio Vasari, Il profeta Eliseo. Firenze, Uffizi	»	139
74. Giorgio Vasari, Fucina di Vulcano. Firenze, Uffizi	»	140
75. Giovan Battista Naldini, Raccolta dell'ambra grigia. Firenze, Studiolo di Palazzo Vecchio	»	141
76. Poppi, Alessandro, Campaspe e Apelle. Firenze, Studiolo di Palazzo Vecchio	»	142
77. Poppi, La Carità. Firenze, Accademia	»	143
78. Mirabello Cavalori, Il lanificio. Firenze, Studiolo di Palazzo Vecchio	»	144
79. Mirabello Cavalori, Lavinia all'ara. Firenze, Studiolo di Palazzo Vecchio	»	145
80. Girolamo Macchietti, Le terme di Pozzuoli. Firenze, Studiolo di Palazzo Vecchio	»	146
81. Girolamo Macchietti, Medea ed Esone. Firenze, Studiolo di Palazzo Vecchio	»	147
82. Maso da San Friano, Le miniere dei diamanti. Firenze, Studiolo di Palazzo Vecchio	»	148
83. Maso da San Friano, La caduta di Icaro. Firenze, Studiolo di Palazzo Vecchio	»	149
84. Alessandro Allori, La pesca delle perle. Firenze, Studiolo di Palazzo Vecchio	»	150
85. Alessandro Allori, Sacrificio di Isacco. Firenze, Uffizi	»	151
86. Jacopo Zucchi, La pesca dei coralli. Roma, Galleria Borghese	»	152
87. Jacopo Zucchi, La miniera dell'oro, particolare. Firenze, Studiolo di Palazzo Vecchio	»	153
88. Bertoja, Il profeta Balaam, l'angelo e la mula parlante. Caprarola, Palazzo Farnese	»	154
89. Bertoja, Paesaggio fantastico. Roma, Galleria Nazionale	»	155
90. Marco Pino, Resurrezione di Cristo. Roma, Galleria Borghese	»	156
91. Bernardino Poccetti, affresco, particolare. Firenze, Ospedale degli Innocenti	»	157
92. Santi di Tito, Le sorelle di Fetonte mutate in pioppi. Firenze, Studiolo di Palazzo Vecchio	»	158
93. Andrea Boscoli, Nascita della Vergine. Firenze, Uffizi	»	159
94. Raffaellin da Reggio, Tobiolo e l'Angelo. Roma, Galleria Borghese	»	160
95. Taddeo Zuccari, Bacchanale. Roma, Villa Giulia	»	161
96. Taddeo Zuccari, Bacchanale. Roma, Villa Giulia	»	162
97. Taddeo Zuccari, dalla Sala dei Fasti Farnesiani. Caprarola, Palazzo Farnese	»	163
98. Taddeo Zuccari, dalla Sala dei Fasti Farnesiani. Caprarola, Palazzo Farnese	»	164
99. Federico Zuccari, Maddalena, particolare. Firenze, Uffizi	»	165
100. Federico Zuccari, San Giovanni Battista. Caprarola, Palazzo Farnese	»	166
101. Federico Barocci, Madonna del Popolo, particolare. Firenze, Uffizi	»	167
102. Federico Barocci, Presentazione al tempio. Roma, Chiesa Nuova	»	168
103. Andrea Lilio, Storia di San Nicolò. Ancona, Pinacoteca	»	169
104. Ventura Salimbeni, Miracolo di San Giacinto. Siena, Santo Spirito	»	170
105. Camillo Boccaccino, Resurrezione di Lazzaro. Cremona, San Sigismondo	»	171
106. Antonio Campi, Cena in casa del Fariseo. Cremona, San Sigismondo	»	172

INDICE GENERALE

La maniera italiana	pag. 5
Tavole	» 65
Bibliografia fondamentale	» 175
Indice delle illustrazioni	» 181