

# Il Manierismo

---

Come per la religione, la politica, il pensiero filosofico e scientifico, così per l'arte il Cinquecento è un secolo altamente drammatico, pieno di contrasti: dalla trasformazione di tutti i valori nascono le idee sulle quali si fonda la struttura culturale dell'Europa moderna. E il secolo delle "riforme". La "riforma" protestante costringe la stessa Chiesa cattolica a rivedere le proprie strutture e la propria condotta: la religione non è più rivelazione di verità eterne, ma ricerca ansiosa di Dio nell'anima umana; non più obbedienza a un'autorità, ma scelta che implica la responsabilità dell'individuo davanti a Dio. Analogamente, la nuova scienza non è più sapienza tramandata e fondata sull'autorità delle antiche scritture, ma indagine nel vivo della realtà intesa come problema sempre aperto. La politica non è più l'affermazione di una gerarchia di poteri derivanti da Dio, ma lotta di forze in cerca di un provvisorio equilibrio. Anche l'arte non è più contemplazione e rappresentazione dell'ordine del creato, ma inquieta ricerca: della propria natura, dei propri fini e processi, della propria ragion d'essere nel divenire della storia. Perché specchiare nella forma artistica la forma dell'universo, se questa è incerta ed è oggetto, essa stessa, d'indagine? Perché ammirare la divina armonia del creato, se Dio non è là, ma nell'interiorità delle coscienze, nella tensione dell'anima che lotta per la propria salvezza? Il grande problema è ormai la condotta umana: l'atteggiamento rispetto a Dio e la disciplina della vita religiosa, il metodo della ricerca e dell'esperienza scientifica. Anche l'arte, nel suo farsi, è un modo di comportamento: e la definizione del suo processo, del suo attuarsi come arte e del concorrere come tale al fine ultimo della salvezza spirituale appare non meno importante che l'oggetto della rappresentazione artistica stessa.

## Il Cinquecento nel concetto del Vasari

Il pensiero che il Cinquecento sia il secolo *classico* per eccellenza risale a **Giorgio Vasari**, che lo enuncia nelle sue *Vite degli artisti*, pubblicate nel 1550 e poi, largamente rivedute, nel 1568. Già a questa data il secolo appare al Vasari diviso in due versanti: il *progresso* e l'*apogeo* dello spirito e della cultura classici, con Michelangelo al vertice, e dopo di esso la *decadenza* rappresentata dagli artisti che, non potendo uguagliare il "divino" maestro, ne ripetono di maniera le forme. Manierista, nel concetto del Vasari, è colui che imita l'arte e non la natura: ma se lo studio è rivolto ai modi dell'arte, è chiaro che l'interesse non è più di spiegare la natura mediante l'arte, bensì di chiarire che cosa sia e dove miri quel determinato modo del fare umano che è il fare artistico. I manieristi sono infatti descritti come strani, sofisticati personaggi, preoccupati soltanto di superare le "difficoltà" dell'arte, prospettandone continuamente di nuove per doverle faticosamente superare.

La visione storica vasariana ha influenzato la storiografia successiva: per molto tempo si è seguito a vedere, nei grandi maestri della prima metà del secolo, il trionfo del Classicismo e nei manieristi della seconda la de-cadenza, anzi lo sterile oscillare dell'arte, non più impegnata nella conoscenza e rappresentazione della natura, tra i poli opposti delle *regole* e dell'*arbitrio* o del *capriccio*.

La rivalutazione del Manierismo nella critica moderna

La critica moderna ha invece riabilitato il malfamato Manierismo: un'arte indipendente dalla realtà oggettiva e mirante a esprimere un'idea che l'artista ha in mente, è un'arte rivolta alla conoscenza del soggetto più che dell'oggetto e, quindi, assai più vicina alle concezioni estetiche moderne. Ma se il Manierismo appare più moderno del cosiddetto Classicismo, come spiegare la maggior grandezza dei maestri della prima metà del secolo, cioè dei "classici"? Probabilmente con il fatto che classici

propriamente non erano e che i grandi problemi del secolo si ponevano proprio con la loro opera. Se dunque il Manierismo è, come certamente è, un movimento sostanzialmente anticlassico, è proprio perché la crisi del Classicismo o, piuttosto, del rinascimento della cultura classica, si profila e si compie proprio nell'opera dei grandi maestri del principio del secolo.

Se il Classicismo è il sicuro e sereno possesso di una concezione unitaria del mondo, nessuno di quei maestri può dirsi classico. Non Leonardo, per il quale la natura non è verità solare ma oscuro dominio da scrutare; non Michelangelo, per il quale il rapporto tra uomo e Dio è disperata tensione, tragedia; non Tiziano, che porta nell'arte le brucianti passioni della vita. Rimangono Bramante, che muore nel 1514, e Raffaello, che muore nel 1520; anzi, soltanto le loro opere romane nel secondo decennio del secolo. Ma vedremo che il classicismo di Bramante è più apparente che reale, più esteriore che profondo; e che Raffaello, più che alla rappresentazione diretta del reale, si interessa ai problemi posti da Leonardo e da Michelangelo, perfino dai veneti, e che, di tutti gli artisti del suo tempo, è quello che più chiaramente pone l'arte come fine a se stessa o, quanto meno, come attività che non può attingere alle sue finalità ultime se prima non si realizzi e giustifichi come arte. Né si può dimenticare che i manieristi veri e propri assumono l'arte di questi maestri come punto di partenza e di riferimento: fino a considerare la propria opera come continuazione, interpretazione e commento della loro.

## **Raffaello e Michelangelo, due ideali artistici**

Da questo momento fino a tutto il Settecento il problema di fondo dell'arte italiana sarà la scelta tra l'ideale di Raffaello e l'ideale di Michelangelo: anche nell'arte, come nella religione, il primo atto che si deve compiere è la scelta tra due ideali che non si può fare a meno di mettere a confronto. Raffaello e Michelangelo rappresentano due diverse concezioni dell'arte, cioè due proposte di soluzione per lo stesso problema del valore e della funzione dell'arte: il fatto che la discussione sulla maggior grandezza di Raffaello o di Michelangelo si prolunghi per quasi due secoli dimostra che nessuna delle due soluzioni può essere accettata come assoluta e definitiva e ciascuna vale in rapporto all'altra. Scegliere una delle due vie significava ricusare motivatamente l'altra, cercare di riunirle significava analizzarle criticamente: nell'un caso e nell'altro, l'arte che si muove tra quei due termini implicava un processo dialettico. Affermando che l'arte si realizza come scelta dialettica tra più direzioni possibili, si riconosce che l'arte si è trasportata dal piano della contemplazione a quello della ricerca e del dibattito. In questo senso essa profondamente partecipa, e proprio con i suoi massimi esponenti, della grandiosa crisi di trasformazione della cultura che, in sintesi, consiste nel laborioso trapasso dai sistemi chiusi del pensiero scolastico alle agili metodologie in continuo sviluppo, dalle verità date per certe al dubbio metodico e alla ricerca, dall'obbedienza ai principi dell'autorità alla volontà dell'esperienza diretta, dal dogmatismo al problematismo

## **Bramante e Raffaello, la risposta rassicurante delle Chiesa romana**

In che senso l'opera romana di Bramante e Raffaello ha potuto apparire come il culmine del Classicismo? Anzitutto, per la radice profonda che ha nelle due grandi proposte classiche della seconda metà del Quattrocento: il Classicismo come teoria o razionalità assoluta, rappresentazione universale del mondo, di Piero della Francesca, e il Classicismo come storicità assoluta, rappresentazione universale della vita umana, del Mantegna. Poi, perché l'opera romana dei due maestri si sviluppa in stretto rapporto con la Curia pontificia, e con la sua politica religiosa, in un momento in cui si avverte imminente la crisi riformistica e si cerca di prevenirla riaffermando solennemente l'evidenza formale del dogma e la sua identità con la verità razionale e la verità storica. Anche l'arte di Bramante e di Raffaello, benché miri a un Classicismo "eterno", è strettamente collegata a una situazione storica precisa ed è la risposta a un'ansia problematica

che già assillava, anche in Italia, le coscienze religiose. Indubbiamente è una risposta conservatrice, che mira a rassicurare gli animi e a consolidare la fiducia nell'autorità e nella stabilità di certi valori: l'identità della fede e della ragione, della ragione e della storia. La stessa *renovatio Urbis*, l'aspirazione di Bramante e di Raffaello a ripristinare nella Roma cristiana la figura classica di Roma, vuol essere la dimostrazione della ragion storica e della funzione politico-religiosa della Chiesa romana. Ma l'ottimismo di questa risposta preventiva e rassicurante non avrà più senso dopo il 1520. quando il conflitto religioso esplose con la ribellione aperta di Lutero e il contrasto assume d'un tratto un'ampiezza e una gravità imprevedute. Bramante e Raffaello sono gli ultimi che concepiscono il classico, o l'antico, come una realtà storica che si sviluppa o si rifà attuale nel presente. Dopo di loro, e già in Michelangelo, l'antico diventa un modello astratto, che si può accettare o respingere o variamente interpretare; in ogni caso, un'idea che ci si fa, un fatto mentale.

## La teoria dell'arte nei trattati del Cinquecento

Lo sviluppo dell'arte italiana del Cinquecento è accompagnato da una vasta pubblicistica: tutti i trattati espongono una teoria dell'antico, ma più che a penetrare il significato storico dei monumenti, mirano a fissare regole particolari sulle proporzioni del corpo umano o degli ordini architettonici. Ma è un rigore apparente: Vitruvio è contraddetto dal dato storico dei monumenti, i dati storici sono in contraddizione tra loro, e così la regola genera l'eccezione, l'apparente rigore l'arbitrio. E ciò che ora interessa gli artisti non è la certezza della regola, ma il contrasto tra la regola e l'arbitrio, tra la disciplina formale accettata e la tentazione di uscirne: un contrasto che riflette, nell'arte, quello che agita a tutti i livelli la coscienza del tempo e che, in definitiva, è il contrasto, ormai nettamente moderno, di autorità e libertà

## Il Manierismo, espressione dell'ansia religiosa della controriforma

L'ansia religiosa e il senso della problematicità della vita non sorgono con la lotta religiosa, che a sua volta è il prodotto di una crisi di coscienza già in atto. Sono già il tema fondamentale del neoplatonismo fiorentino della seconda metà del Quattrocento e della sua polemica contro il sistematismo logico della filosofia scolastica. Marsilio Ficino aveva opposto una filosofia dell'anima alla dominante filosofia della natura, descritto la condizione dell'ansia come tipica dell'uomo (*anxietas... hominis est propria*). sostenuto che la conoscenza di Dio comincia dalla conoscenza di sé. affermato che ciascuno è l'artefice della propria natura e che questo è il principio della libertà. Il Savonarola aveva intuito e confermato con il martirio la relazione profonda tra coscienza religiosa e libertà politica. E non è un caso che la vita breve dell'eroica repubblica fiorentina coincida con la fase più alta del Manierismo, con l'arte del Pontorno e del Rosso, che di fatto è anticonformismo puro, ricerca di un interno rigore nella libertà. Alla risposta tranquillante che viene da Roma con Bramante e con Raffaello, proponendo al problema una soluzione conforme alla ragione e alla storia, si risponde che il problema non ha soluzione, che al di là di ogni problema se ne apre subito un altro, che la vita stessa è problema, un problema la cui soluzione è al di là della vita stessa, nella morte. La vita come esperienza d'ogni giorno prende il posto di quelle verità rivelate ch'erano la natura, il mondo, la storia. La religione diventa esperienza e vita religiosa, la politica vita politica; scienziato è colui che vive la ricerca e l'esperienza scientifica; artista colui che vive la ricerca formale.

Se la storia, come esperienza già vissuta e quindi risolta, non ha più un valore determinante, e ciò che conta sono soltanto le situazioni umane e il modo con cui ciascuno affronta le difficoltà spirituali dell'esistenza, le tradizioni tramandate perdono ogni vigore e lo scambio delle esperienze individuali diventa tanto più necessario quanto più le esperienze sono diverse tra loro. Non soltanto perché direttamente o indirettamente riflettono il tormento religioso della riforma, ma soprattutto perché escono dall'orbita di

una storia "maestra", le opere degli artisti tedeschi, e specialmente del Dürer, attraggono l'interesse dei manieristi italiani e specialmente dei fiorentini. E non è soltanto per il mecenatismo della corte francese che gli artisti toscani sono chiamati a lavorare a Fontainebleau, dove si forma un centro "internazionale" di cultura manieristica. Ciò che, sullo scorcio del secolo, fa del Manierismo una situazione europea della cultura artistica non è un fenomeno di espansione, come alla fine del Trecento la diffusione del gotico internazionale; è, all'opposto, un bisogno di scontro tra diverse tradizioni e culture, ciascuna delle quali si configura, per le altre, come una difficoltà da superare, una contraddizione da vivere in tutta la sua asprezza.

## **Le due alternative dell'arte "devota"**

Se la ragione non può più — dopo il lacerante e sanguinoso trauma della scissione della comunità cristiana in riformati e controriformati — rivelare l'immediata evidenza del dogma, il problema religioso si sposta dal piano della dimostrazione della verità a quello della persuasione e della mozione degli affetti; ne discende, in un ambito culturale che è ancora strutturalmente religioso, una modifica profonda della concezione, dei mezzi, dei fini dell'operazione artistica. Il concilio tridentino riconosce l'importanza essenziale, nella lotta religiosa, dell'arte in quanto attività specificamente rivolta alla produzione di immagine. L'immagine non è la forma; in sé non è né giusta, né sbagliata, e nemmeno può dirsi a priori se sia buona o cattiva: occorrerà vedere caso per caso, a seconda dei fruitori, se possa essere utile o dannosa. Il supplizio di un santo, rappresentato nel collegio dei gesuiti con truculenza nei dettagli, può servire a preparare dei missionari all'idea del martirio, da affrontare nella certezza di essere ricompensati con la salvezza eterna; la stessa immagine, in una basilica aperta al culto, può spaventare inutilmente i fedeli. La rappresentazione di una santa può essere, anche senza nessuna intenzionalità da parte dell'artista, conturbante per un pubblico poco preparato. Un'arte che voglia essere programmaticamente devota ha due possibili alternative davanti a sé: essere un'arte "senza tempo", interessata a una resa quanto più "oggettiva" possibile, che trasporti nella pratica artistica l'austerità, il rigore, la semplicità della vita religiosa, oppure essere un'arte, non meno devota, che stimoli in chi guarda l'immagine, l'attitudine all'immaginazione, che abitui i fedeli alla pratica, sociale, dell'immaginazione. Non sono due alternative che si escludono a vicenda: lo intuirono, tra gli ultimi anni del Cinquecento e i primi del Seicento, i fondatori della nuova cultura figurativa del Barocco. [...]

*Storia dell'arte italiana* – **Giulio Carlo Argan**