

## Introduzione

In questo volume l'esposizione seguirà il consueto ordine cronologico, e le opere degli artisti, perlomeno di quelli «maggiori», spesso verranno prese in esame secondo la loro regolare successione. Questa scelta tradizionalista si giustifica per un certo numero di ragioni.

La storia di quest'epoca si potrebbe dunque descrivere come la storia di un puro e semplice avvicinarsi di generazioni.

Nel Cinquecento il processo stesso dell'invenzione artistica, nella grande maggioranza dei casi, mira ad affermare uno stile personale partendo dall'imitazione e dalla combinazione di modelli dati in precedenza; i poli di riferimento principali sono (oltre all'Antichità, beninteso) i due grandi pilastri della pittura italiana del Rinascimento: Michelangelo e Raffaello.

Tale pratica combinatoria, però, non va intesa come un procedimento meccanico o passivamente subito: il riferimento ai prestigiosi predecessori permetterà all'artista di trovare facilmente la propria strada, e non è certo un caso che il XVI secolo italiano sia anche l'epoca in cui la storia dell'arte, una disciplina appena inventata, dà forma ben presto all'idea, nuova, di «temperamento artistico». Non si tratta affatto di psicologia individuale, ma del modo in cui la struttura psicologica (definita anche con il sussidio dell'astrologia e della teoria degli umori e degli elementi) induce «per natura» un artista a eccellere in un particolare stile. Non ci si dovrà stupire, dunque, se utilizzerò di rado il concetto, poco chiaro in sé, di «influenza». Nel pittore del XVI secolo il riferimento a questo o a quell'altro modello è perfettamente cosciente e volontario, e non è raro vedere un artista che cambia molto velocemente, a più riprese, i suoi modelli dominanti di riferimento. La pratica combinatoria delle forme e degli stili non è subita passivamente, ma piuttosto consapevolmente utilizzata a fini espressivi ed estetici.

Era dunque necessario anzitutto identificare e definire, per quanto rapidamente, i diversi stili propri dei diversi artisti, metterne in luce le caratteristiche che li differenziano tra loro e infine coglierne l'evoluzione: la produzione dell'opera, infatti, è strettamente connessa al momento e alla situazione entro i quali si collocano la sua nascita e la sua invenzione; ed era tanto più necessario perché le differenze individuali si affermano all'interno di una pratica condivisa. Tutto il secolo, nel suo complesso, è attraversato da un fenomeno artistico di considerevole importanza: il Manierismo, uno stile italiano ed europeo.

Il termine, certo, non è felice: esso, che nasce come peggiorativo, evoca troppo da vicino quello di «manierato», che designa qualcosa di affettato e nulla più. La moda che intende rivalutarlo, poi, tende a estenderne l'impiego ben al di là dei termini cronologici relativamente precisi che gli erano stati assegnati nel Sei e Settecento. Un doppio rischio, perché, per comprendere quel che accade nel XVI secolo è fondamentale cogliere come la complessa arte che in quell'epoca domina ovunque sia profondamente calata nel proprio tempo. Più che un riflesso di una situazione concreta, quell'arte è una reazione a tale situazione: tra il 1515 e il 1585 vediamo succedersi una serie di comportamenti artistici che indicano chiaramente come il Manierismo compia un'evoluzione strettamente connessa alle realtà alle quali «dà forma».

Per quanto scomodo e di difficile impiego, dunque, questo termine continua a essere indispensabile. Senza dubbio, anche perché fa riferimento a un altro termine, questa volta utilizzato realmente dai teorici e dagli artisti del Cinquecento, e a una pratica che essi stessi rivendicavano: la ricerca della buona *maniera*<sup>1</sup>, del bello stile. Questa «volontà di stile» è senz'altro il dato artistico più ampiamente condiviso nel Cinquecento.

La parte centrale di questo libro, quindi, come a far da contrappunto alle descrizioni di tipo cronologico e individuale, è dedicata invece alla descrizione di un certo numero di meccanismi propri della Maniera italiana. È la parte più ardua, e forse più arida, di questo libro; e tuttavia è pur necessario tentare di comprendere la complessità di quella che in effetti è una «coscienza estetica» e, se possibile, evitare quell'interpretazione, erronea ma troppo spesso ripetuta con leggerezza, che trasforma i Manieristi in manierati decadenti e sterili, e che vuole assimilare il Manierismo a un'«arte per l'arte». Come vedremo, infatti, il Manierismo è anzitutto l'arte del Principe, e molto spesso l'artista è impegnato a fornire il repertorio di immagini necessario a ogni conflitto politico, a qualunque giustificazione ideologica...

Soprattutto, molto più che un'«arte per l'arte» il Manierismo è, come ha mirabilmente sintetizzato Robert Klein, un'«arte dell'arte», un'arte consapevole del proprio bagaglio culturale, dei propri mezzi, delle proprie fonti e finalità. Il Cinquecento italiano è l'epoca in cui per la prima volta l'arte afferma la specificità delle proprie determinazioni. È evidente che l'imitazione della natura continua a essere il principio fondamentale; tuttavia si fa strada anche la valorizzazione della «finzione». Anche tralasciando le «grottesche», che dominano negli apparati decorativi principeschi, il secolo elabora progressivamente l'idea di un'«imitazione fantastica», vale a dire, per usare una terminologia ripresa da Platone, un'imitazione che «finge», che imita e rende verisimile ciò che in natura non esiste... Quella che vediamo emergere nel corso del Cinquecento è una coscienza propriamente estetica, e non c'è bisogno di sottolineare la portata del fenomeno: l'arte e l'immagine inventano il mondo che rappresentano, e offrono allo spettatore dei godimenti che ben presto tornerà utile irregimentare.

<sup>1</sup> In italiano nel testo; nell'intero libro la segnalazione vale generalmente per tutti i casi in cui una parola italiana compare in corsivo.