

da **Storia sociale**  
**dell'arte**

---

di *Arnold Hauser*

Edizione di riferimento:

Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte. Volume secondo. Rinascimento Manierismo Barocco*, trad. it. di Anna Bovero, Einaudi, Torino 1955, 1956 e 1987

Titolo originale:

*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, C. H. Beck, München

# Indice

## IL RINASCIMENTO

IV. La classicità del Cinquecento	4
-----------------------------------	---

## IL MANIERISMO

I. Il concetto di Manierismo	18
II. L'età del realismo politico	28
III. La seconda disfatta della cavalleria	67

*Capitolo quarto*

La classicità del Cinquecento

Quando, nel 1504, Raffaello giunse a Firenze, Lorenzo era morto da piú di un decennio, il suo successore era stato cacciato, e il gonfaloniere Pier Soderini aveva restaurato con la repubblica un regime borghese. Ma l'arte era già avviata a uno stile aulicamente solenne e formalistico, e le direttrici del nuovo gusto convenzionale già erano state formulate e in genere accolte: ormai la trasformazione poteva procedere sulla via tracciata, senza bisogno d'ulteriori stimoli esterni. Raffaello quindi non ebbe che da continuare nella direzione indicata dalle opere del Perugino e di Leonardo, e come artista originale non poté far altro che aggregarsi a quella tendenza, in sé conservatrice, perché diretta a un canone formale astratto e immutabile, ma, in quella congiuntura storica, progressiva. Del resto, a mettersi su questa via non gli mancarono neppure stimoli dall'esterno, benché ormai l'iniziativa non fosse piú di Firenze. Altrove infatti, quasi dappertutto in Italia, erano al governo famiglie con ambizioni dinastiche e atteggiamenti principeschi; e soprattutto a Roma, intorno al papa, si andava formando una corte vera e propria che si ispirava agli stessi ideali di fasto aristocratico delle altre e quindi considerava arte e cultura come elementi di prestigio.

Nell'Italia divisa, lo Stato pontificio aveva assunto

l'egemonia politica. I papi si sentivano eredi dei Cesari e in parte riuscirono anche a utilizzare ai loro fini di dominio le fantasie di un rinnovamento dell'antico splendore romano, pullulanti per tutto il paese. Veramente le loro ambizioni politiche rimasero insoddisfatte, ma Roma divenne il centro della civiltà occidentale e acquistò sugli spiriti un'autorità, che la Controriforma non fece che approfondire e che si mantenne fin nella tarda età barocca. Dopo il ritorno dei papi da Avignone, la città era diventata non solo un centro diplomatico, con ambasciatori e incaricati d'affari provenienti da ogni parte del mondo cristiano, ma anche un importante mercato finanziario dove affluivano e si spendevano somme favolose. Come potenza finanziaria, la Curia superava tutti i principi, i signori, i banchieri e i mercanti dell'alta Italia; poteva quindi spiegare un maggior fasto e nel campo artistico venne di fatto assumendo la funzione di guida fino allora tenuta da Firenze. Quando i papi erano tornati di Francia, Roma era tutta rovine, dopo le invasioni barbariche e le devastazioni provocate da secoli di faide nobiliari. I Romani erano poveri e neppure i grandi dignitari ecclesiastici disponevano di mezzi tali da consentire una fioritura artistica che potesse competere con Firenze. Durante il Quattrocento la capitale pontificia non ebbe artisti propri: i papi dovettero ricorrere a forestieri. Così chiamarono a Roma i più celebri maestri del tempo, fra gli altri Masaccio, Gentile da Fabriano, Donatello, l'Angelico, Benozzo Gozzoli, Melozzo da Forlì il Pinturicchio, Mantegna; ma, finiti i lavori, essi se ne andavano senza lasciar traccia, se non nell'opera loro. Neppure sotto il pontificato di Sisto IV (1471-84), quando, per i lavori di decorazione della cappella papale, per qualche anno Roma fu veramente un centro di attività artistica, si costituì una scuola o una tendenza con propri caratteri. Questa comincia ad esistere soltanto sotto Giulio II

(1503-13), dopo che Bramante, Michelangelo e infine Raffaello si sono stabiliti a Roma, ponendo il loro genio al servizio del papa. S'inizia allora quell'incomparabile attività artistica il cui risultato è la Roma monumentale, quale ancor oggi ci appare: non solo il massimo, ma l'unico monumento veramente rappresentativo del Cinquecento, che poté sorgere solo grazie alle eccezionali condizioni offerte dalla residenza papale.

Mentre il gusto quattrocentesco era stato in prevalenza mondano, la nuova arte che qui vediamo nascere e definirsi è un'arte ecclesiastica, tuttavia improntata a solennità maestosa, a potenza e dominio, invece che a interiorità e misticismo. Alla profondità del sentimento cristiano e al suo distacco dal mondo subentra una freddezza altera e un'espressione di superiorità fisica e intellettuale. Con ogni chiesa, ogni cappella, ogni pala d'altare, ogni fonte battesimale, pare che i papi vogliano anzitutto fare un monumento a se stessi e pensino più alla gloria propria che a quella di Dio. Sotto Leone X (1513-1521) la vita di corte giunge all'apogeo. La Curia romana sembra la corte di un imperatore, le case dei cardinali ricordano le corti principesche, e quelle degli altri dignitari ecclesiastici, le case aristocratiche che cercano di superarsi a vicenda in splendore. Fra quei principi e dignitari della Chiesa, i più hanno tradizioni familiari di mecenatismo: fanno quindi lavorare gli artisti per immortalare il proprio nome, sia col dono di opere d'arte alle chiese, sia costruendo e abbellendo i loro palazzi. I ricchi banchieri della città, primo fra tutti Agostino Chigi, amico e protettore di Raffaello, si sforzano di non essere da meno nel mecenatismo; essi accrescono l'importanza del mercato artistico romano, ma senza imprimervi alcun carattere particolare. Diversamente da quel che accade nelle altre città – prima fra tutte Firenze – dove la classe dominante è in complesso omogenea, l'alta società romana si compone di tre gruppi

nettamente distinti<sup>1</sup>. Il piú importante è la Curia, con i congiunti del papa, l'alto clero, i diplomatici italiani e stranieri e le mille altre persone che partecipano della magnificenza pontificia. Gli appartenenti a questo gruppo sono generalmente i piú ambiziosi e i piú ricchi protettori dell'arte. Un secondo gruppo comprende i grandi banchieri e i ricchi mercanti, per i quali quella prodiga Roma, centro della potenza finanziaria dei papi, costituisce la migliore occasione immaginabile. Il banchiere Altoviti è fra i piú generosi amici dell'arte in quell'epoca e per Agostino Chigi lavorano – tranne Michelangelo, il nemico di Raffaello – tutti gli artisti celebri del tempo: oltre Raffaello, egli impiega il Sodoma, Baldassare Peruzzi, Sebastiano del Piombo, Giulio Romano, Francesco Penni, Giovanni da Udine e molti altri. Il terzo gruppo comprende i membri delle antiche famiglie romane ormai impoverite; escluse o quasi dal nuovo mecenatismo artistico, esse mantengono il lustro del nome solo grazie ai matrimoni con i ricchi borghesi e cioè provocano una fusione sociale simile – sebbene meno ampia – a quella già avvenuta a Firenze e altrove in seguito alla partecipazione dell'antica nobiltà agli affari della borghesia.

Agli inizi del pontificato di Giulio II possiamo accertare la presenza stabile in Roma di otto o dieci artisti al massimo; venticinque anni dopo, alla compagnia di San Luca appartengono centoventiquattro pittori, dei quali però i piú sono semplici artigiani che, attratti dalla richiesta d'artisti della Curia e dei cittadini ricchi, affluiscono da ogni luogo d'Italia<sup>2</sup>. Se è innegabile che prelati e banchieri ebbero molta importanza come committenti per lo sviluppo della produzione artistica, è soprattutto determinante per l'arte cinquecentesca e il configurarsi del suo stile il fatto che Michelangelo quasi esclusivamente e Raffaello per lo piú abbiano lavorato per il Vaticano. Solo qui, al servizio del papa, si poteva svi-

luppate quella «maniera grande» di fronte alla quale le tendenze delle altre scuole locali hanno un carattere più o meno provinciale. In nessun altro luogo noi troviamo questo stile elevato, esclusivo, così profondamente permeato di cultura, così totalmente dedito alla soluzione di elettissimi problemi formali. L'arte del Quattrocento poteva ancora, magari fraintesa, destar l'interesse di categorie più vaste; i poveri e gli incolti potevano sentirsene attratti, anche se per motivi non propriamente estetici: con l'arte nuova le masse non hanno più rapporti. Qual senso avrebbero avuto per loro la *Scuola d'Atene* di Raffaello e le Sibille di Michelangelo, anche se per caso le avessero viste?

Ma appunto in opere come queste si attuò l'arte classica del Rinascimento, di cui si suole celebrare la validità universale, ma che in verità si rivolgeva a un pubblico più ristretto che ogni arte precedente. Certamente il suo pubblico era ancor più limitato di quello della classicità greca; ma, al pari di questa, la nuova classicità, ad onta della sua fortissima ambizione stilizzatrice, non tralasciava, anzi esaltava e compiva, le precedenti conquiste del naturalismo. Come le sculture del Partenone son più «giuste», più rispondenti alla comune esperienza che non i frontoni del tempio di Zeus a Olimpia; così nelle opere di Raffaello e di Michelangelo si riscontra una libertà, un'evidenza, una naturalezza maggiore di quella dei quattrocentisti. In Italia non c'è in tutta la pittura anteriore a Leonardo una figura umana che, paragonata a quelle di Raffaello, Fra' Bartolomeo, Andrea del Sarto, Tiziano, Michelangelo, non appaia ancora un po' angolosa, rigida, impacciata. Per quanto giustamente osservate nei particolari, le figure del Quattrocento non sono mai ben salde sulle gambe, i loro movimenti sono intralciati e costretti, le membra scricchiolano e s'incastrano nelle giunture, i rapporti con lo spazio sono spesso contraddittori, il modellato è insistito, la luce



artificiosa. Le aspirazioni naturalistiche del Quattrocento toccano nel Cinquecento la loro maturazione. Ma l'unità storico-stilistica della Rinascita non si manifesta solo nel fatto che il naturalismo del Quattrocento si continua direttamente e si conclude nel secolo seguente, ma anche in quest'altro fenomeno e cioè che quel processo di sempre più forte stilizzazione che porta alla classicità cinquecentesca ha il suo inizio alla metà del Quattrocento. Uno dei concetti più importanti della classicità, la definizione della bellezza come armonia, è già formulato dall'Alberti. Egli pensa che la natura dell'opera d'arte è tale che nulla vi si possa togliere o aggiungere senza pregiudicarne la bellezza<sup>3</sup>. Quest'idea, che risale ad Aristotele<sup>4</sup>, e che l'Alberti ha ripreso da Vitruvio, resta una tesi fondamentale dell'estetica classicistica. Ma come collegheremo questa relativa unità della visione artistica – il classicismo che nasce già nel Quattrocento, il proseguirsi del naturalismo nel Cinquecento – con le variazioni sociali del Rinascimento? Nel suo fiore, esso è ancor sensibile e fedele al vero, mantiene, anzi accentua, i criteri empirici della verità artistica, evidentemente perché, come l'età classica della Grecia, pur con la sua tendenza conservatrice, è ancora un tempo essenzialmente dinamico, in cui il processo di ascesa sociale è ancora aperto, né possono ancora svilupparsi convenzioni e tradizioni definitive. Tuttavia lo sforzo per arrestare il processo di livellamento sociale e bloccare ogni ulteriore ascesa è già in corso fin da quando la borghesia è giunta alla sua metà e si è confusa con la nobiltà; a questo punto nel mondo quattrocentesco cominciano a farsi strada le tendenze classicistiche.

Poiché la conversione dal naturalismo al classicismo non si compie a un tratto, ma dopo lentissima preparazione, è facile fraintendere l'intero processo della trasformazione stilistica. Se si bada ai prodromi e si parte da fenomeni di transizione come l'arte di Leonardo e del

Perugino, si avrà l'impressione che il mutamento avvenga senza cesure, senza salti, quasi per logica necessità; l'arte del primo Cinquecento apparirà allora nient'altro che la sintesi delle conquiste quattrocentesche. Insomma, è facile per questa via lasciarsi indurre ad ammettere uno sviluppo endogamo degli stili. Fenomeni come il passaggio dall'arte antica alla paleocristiana, o dal romanico al gotico, implicano tanti elementi radicalmente nuovi, che non si può spiegare immanentisticamente lo stile più recente come semplice antitesi dialettica del precedente o come sintesi delle sue aspirazioni; si esige una spiegazione che risalga a motivi già fuori del campo stretto dell'arte e che trascendano quello che è semplice sviluppo stilistico. Tuttavia il trapasso dal Quattrocento al Cinquecento è cosa diversa. Qui lo stile muta quasi senza frattura, proprio come continua è l'evoluzione della società. Pure non si tratta di un processo automatico, come fosse una funzione logica con coefficienti interamente noti. Se alla fine del Quattrocento, per qualche circostanza che noi non possiamo immaginare, la società si fosse sviluppata diversamente – se per esempio, invece del consolidarsi delle tendenze conservatrici, fosse intervenuto un cambiamento economico, politico o religioso – certo anche l'arte vi avrebbe corrisposto con un diverso indirizzo, e questo nuovo stile avrebbe sempre rappresentato una conseguenza «logica» del Quattrocento, anche se tutt'altra da quella rappresentata dal classicismo. Infatti volendo applicare in generale all'evoluzione storica il principio della logica, bisognerebbe almeno concedere che una costellazione storica può avere più conseguenze «logiche» divergenti.

Gli arazzi di Raffaello sono stati chiamati il Partenone dell'arte nuova. Se l'analogia si può ammettere, occorre però che le somiglianze non facciano dimenti-

care l'immensa distanza che corre fra la classicità antica e quella moderna. Di fronte all'arte greca, la classicità moderna manca di calore e di spontaneità; già nel Rinascimento essa ha un carattere derivato, retrospettivo, più o meno neoclassico. Vi si rispecchia una società che, satura di reminiscenze della romanità eroica e del Medioevo cavalleresco, suggestionata da un sistema etico artificioso e dalle convenzioni sociali, mira a sembrare quel che realmente essa non è, stilizzando il proprio modo di vita secondo tale finzione. Il Rinascimento nel suo fiore ritrae questa società com'essa vuol vedersi ed esser veduta. Non c'è un tratto, in quell'arte, che a un'indagine stringente non riveli l'esaltazione del suo ideale di vita, aristocratico e conservatore, che si basa sulla stabilità e la durata. Sotto un certo aspetto, il formalismo dell'arte cinquecentesca non è che un corrispettivo del formulario dell'etica e del galateo, che la classe dominante s'impone. Come l'aristocrazia e i circoli di costume aristocratico sottomettono la vita a un canone formale che la protegga dall'anarchia del sentimento, così l'arte assoggetta il sentimento alla censura di salde e astratte forme impersonali. Per quella società, nella vita come nell'arte, il più alto precetto è la padronanza di sé, la repressione degli affetti, il freno della spontaneità, dell'ispirazione, dell'estasi. I sentimenti ostentati, le lacrime e le smorfie di dolore, i deliqui, il lamentarsi e il torcersi le mani, insomma quell'emotività borghese che nel Quattrocento era un residuo del gotico tardo, scompare dall'arte cinquecentesca, Cristo non è più un martire sofferente, ma torna ad essere il re dei cieli, superiore a ogni umana debolezza. Maria, senza lacrime né gesti, contempla il figlio morto, anzi anche verso il Bambino reprime ogni tenerezza plebea. Misura è, in ogni cosa, il motto del tempo. I precetti di ordine e disciplina trovano la più stretta analogia nei principî, cari all'arte, di sobrietà e ritegno. L. B. Alberti ha

preceduto il Cinquecento anche nell'idea dell'economia artistica: «Chi molto cercherà dignità in sua storia, – egli dice, – ad costui piacerà la solitudine. Suole ad i principi la carestia delle parole tenere maestà dove fanno intendere suoi precepti; così in istoria uno certo competente numero di corpi rende non poca dignità»<sup>5</sup>. Alla composizione semplicemente coordinata subentra dappertutto il criterio dell'accentramento e della subordinazione. Ma non bisogna intendere il funzionamento della causalità sociale in termini semplicistici e credere quindi che il prevalere dell'autorità sui singoli nella realtà sociale si traduca senz'altro, nell'arte, nella tirannia di un ordine generale sulle varie parti della composizione e, per così dire, la democrazia dei singoli elementi vi si trasformi in una monarchia dell'idea compositiva fondamentale. Equiparare semplicemente il principio d'autorità nella vita sociale all'idea di subordinazione in arte porterebbe solo a un equivoco. Tuttavia è naturale che a una società incline a comandare e sottomettere debba, anche in arte, piacere l'espressione della volontà, della disciplina e dell'ordine, che soggiogano la realtà, più che seguirla e interpretarla.

E una società siffatta vorrà dare all'arte carattere di norma e di necessità. Cercherà pertanto una «sublime regolarità» e attraverso l'arte vorrà provare l'esistenza di criteri e principî universalmente validi, inconcussi, intangibili, la presenza di un disegno assoluto e immutabile che governa le vicende del mondo ed è posseduto dall'uomo, se non proprio da ogni uomo. In armonia con tali idee, le forme dell'arte dovranno essere esemplari e apparir perfette e definitive, come vuol essere l'ordine politico del tempo. Nell'arte la classe dominante cercherà anzitutto il simbolo della calma e della stabilità, ch'essa persegue nella vita. Infatti il primo Cinquecento, sviluppando la composizione in simmetrie e rispondenze, costringendo la realtà nello schema di un

triangolo o di un cerchio, non soltanto risolve un problema formale, ma esprime una tendenza alla stasi e il desiderio di perpetuarla. In arte la norma è stimata più della soggettiva libertà; e il seguirla, qui come nella vita, appare come la via più sicura verso la perfezione. Essenziale a questa perfezione è anzitutto la visione totale delle cose, che si può conseguire non attraverso la semplice addizione, ma solo con una completa integrazione delle parti in un tutto. Il Quattrocento ha rappresentato il mondo come un interminabile fluire, un divenire indomabile e infinito; l'uomo vi si è sentito piccolo e debole e gli si è arreso volontariamente e con gratitudine. Il Cinquecento vede il mondo come un tutto finito; la sua vastità è quella stessa, e non più, che l'uomo comprende; ogni perfetta opera d'arte esprime a suo modo tutta la realtà concepibile.

L'arte del primo Cinquecento è interamente mondana; anche nelle scene sacre essa realizza il suo stile ideale non già contrapponendo realtà naturale e realtà trascendente, ma creando fra le cose stesse della natura una distanza, che nella sfera dell'esperienza visiva suggerisce distinzioni di valore simili a quelle che esistono nella società fra l'aristocrazia e il volgo. La sua armonia riflette l'utopistica immagine di un mondo da cui ogni lotta è esclusa, non perché vi regni un principio democratico, ma al contrario, uno autocratico. Le sue creazioni rappresentano una realtà superiore, più nobile, sottratta al caduco e al quotidiano. Il suo più importante principio stilistico è quello di limitare la composizione all'essenziale. Ma che cos'è questo essenziale? È il tipico, il rappresentativo, l'eccezionale, che assume efficacia soprattutto per il potenziamento unilaterale che subisce. Per contro, non è essenziale ciò che è immediatamente concreto, accidentale, particolare, individuo, insomma proprio quello che per l'arte del Quattrocento appariva più interessante e sostanziale. L'aristocrazia del primo

Cinquecento crea la finzione di un'arte eternamente valida, «eternamente umana», perché vuol credere eterno e immutabile anche il proprio valore. In realtà è un'arte anche questa legata al tempo, limitata e transitoria nei suoi criteri di valore e di bellezza, alla pari di quella di ogni altra età. Poiché anche l'idea d'eternità è un prodotto del tempo e la validità di una concezione assoluta è relativa quanto quella di una concezione dichiaratamente relativa.

Fra tutti i fattori dell'arte cinquecentesca quello piú strettamente legato al tempo e alle condizioni sociali e l'ideale della *kalokagathía*. Nessun altro rivela con altrettanta evidenza come il concetto di bellezza dipenda dall'ideale umano dell'aristocrazia. L'importanza attribuita all'aspetto fisico non è una novità del Cinquecento, né un segno di mentalità aristocratica – già il secolo precedente, opponendosi allo spiritualismo medievale, aveva guardato con occhio appassionato all'aspetto fisico dell'uomo – ma solo nel Cinquecento la bellezza e la forza fisica divengono espressione perfetta della bellezza e del valore spirituale. Il Medioevo sentiva come termini antitetici e inconciliabili lo spirito incorporeo e il corpo privo di spiritualità: contrasto or piú or meno accentuato, ma sempre presente al pensiero degli uomini. Per il Quattrocento l'inconciliabilità di spirito e corpo perde significato; il valore spirituale non è ancora incondizionatamente legato alla bellezza fisica, ma non la esclude. La tensione che tuttavia qui esiste ancora fra doti intellettuali e fisiche scompare del tutto dall'arte del primo Cinquecento. Secondo le premesse di quest'arte appare, ad esempio, inconcepibile rappresentare gli apostoli come volgari contadini o semplici artigiani, al modo del Quattrocento, spesso così gustoso. Santi, profeti, apostoli, martiri sono ormai figure ideali, libere e grandi, possenti e dignitose, gravi e patetiche, stirpe d'eroi di una bellezza piena, matura, sen-

suale. In Leonardo, accanto a figure di questo genere si trovano ancora tipi caratteristici, ma a poco a poco appare indegno dell'arte tutto quanto non sia grandioso. Nel raffaellesco *Incendio di Borgo* la portatrice d'acqua è della stirpe delle Madonne e delle Sibille michelangiolesche – umanità gigantesca, dal piglio energico, orgogliosa e sicura. Tale è l'imponenza di quelle figure, che possono anche comparire svestite, nonostante l'antica avversione nobiliare per il nudo; esse non perdono nulla della loro grandezza. Nella nobile struttura delle membra, nella studiata armonia dei gesti, nella sostenuta dignità dell'atteggiamento si esprime la stessa distinzione che in altri casi è data dalla veste, ora greve, fruscante, a pieghe profonde, ora squisitamente ricercata e sobriamente elegante.

L'ideale umano, che il Castiglione presenta come raggiungibile, anzi come già raggiunto, vien qui preso ad esempio e solo elevato a quel grado che ogni arte classica impone alle dimensioni dei propri modelli. L'ideale di corte contiene sostanzialmente tutti i tratti essenziali di quell'immagine dell'uomo, che ci dà l'arte cinquecentesca. Ciò che il Castiglione anzitutto esige dal perfetto uomo di mondo è versatilità, equilibrato sviluppo delle doti fisiche e intellettuali, elegante disinvoltura nella pratica delle armi e della società, esperienza di poesia e di musica, dimestichezza con la pittura e le scienze. È evidente che nel *Cortegiano* si riflette soprattutto la ripugnanza dell'aristocrazia a ogni specializzazione o lavoro professionale. La *kalokagathía* delle figure eroiche dell'arte cinquecentesca traduce in immagine questo ideale umano e sociale. Ma non solo nell'assenza di tensione fra spirito e corpo, nella corrispondenza di bellezza fisica e forza spirituale si rispecchia l'ideale di corte; esso si rispecchia ancor più nella scioltezza dei movimenti, nella disinvoltura, nella calma, nell'indolenza magari, delle figure. Il *Cortegiano* pone la quin-

tessenza della signorilità nel sapersi dominare in ogni circostanza, nell'evitare ogni ostentazione ed esagerazione, nel non posare, nel comportarsi in società con naturale *nonchalance* e disinvolta dignità. Nell'arte cinquecentesca non solo ritroviamo i gesti pacati, gli atteggiamenti calmi, i movimenti liberi, ma anche la forma vera e propria è mutata: la forma, snella, esangue nell'arte gotica, la linea spezzata, scattante nel Quattrocento, acquistano una fluidità, una sapienza, una sonorità, uno slancio retorico, e in verità una perfezione, che era stata solo dell'arte classica. Ora gli artisti non amano più i movimenti brevi, angolosi e affrettati, l'eleganza ostentata e scoperta, la bellezza gracile, giovanile, acerba delle figure quattrocentesche. Essi celebrano l'apogeo della potenza, la maturità degli anni e della bellezza, rappresentano l'essere, non il divenire, lavorano per una società giunta alla sua meta e ne adottano i principî conservatori. Il Castiglione si augura che il gentiluomo, come nel contegno, così anche nell'abbigliamento eviti di dar nell'occhio indossando abiti sfacciati e variopinti; e lo esorta a vestirsi di nero, come si fa in Spagna, o almeno di scuro<sup>6</sup>. Il nuovo gusto che qui si annunzia mette così profonde radici che anche l'arte rifugge dalla chiara policromia del Quattrocento e si afferma già quella predilezione per il monocromo, per il bianco e nero, che domina il gusto moderno. I colori scompaiono prima dall'architettura e dalla scultura, e d'ora in poi si troverà difficile immaginare la policromia dell'architettura e della scultura greca. La classicità porta già in sé il germe del classicismo<sup>7</sup>.

Questa fase durò poco: non più di vent'anni. Dopo la morte di Raffaello è già impossibile parlare di arte classica come indirizzo stilistico generale. Questa caducità è la tipica sorte dei classicismi; dalla fine del feudalesimo in poi i periodi di stabilità non sono che episodi. Il rigore formale del primo Cinquecento è tuttavia



rimasto una costante tentazione per le epoche successive; ma a prescindere da effimeri movimenti, per lo più artificiosi e d'importanza puramente culturale, esso non riuscì mai più a prevalere. Si è tuttavia rivelato la più importante sottocorrente dell'arte moderna; infatti, sebbene il rigido formalismo, tendente al tipo e alla norma, non abbia potuto affermarsi contro il radicale naturalismo moderno, il Rinascimento ha però reso impossibile un ritorno alla forma inorganica, paratattica, additiva dell'arte medievale. A partire dal Cinquecento un'opera di pittura e di scultura è per noi un'immagine sintetica della realtà, colta da un unico punto di vista – forma suscitata dalla tensione fra il vasto mondo e il soggetto che vi si contrappone come principio d'unità. Questa polarità fra arte e mondo si venne di tempo in tempo attenuando, ma non scomparve mai. In essa consiste la vera eredità del Rinascimento.

<sup>1</sup> Cfr., per quanto segue, CASIMIR VON CHLEDOWSKI, *Rom. Die Menschen der Renaissance*, 1922, pp. 350-52.

<sup>2</sup> HERMANN DOLLMAYR, *Raffaels Werkstätte*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XVI, 1895, p. 233.

<sup>3</sup> L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, VI, 1485, 2.

<sup>4</sup> E. MÜLLER, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, I, 1834, p. 100.

<sup>5</sup> L. B. ALBERTI, *Della pittura*, II.

<sup>6</sup> BALDASSARE CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, II, 23-28.

<sup>7</sup> Cfr. HEINRICH WÖLFFLIN, *Die klassische Kunst*, 1904, 3<sup>a</sup> ed., pp. 223-24.

## IL MANIERISMO

### *Capitolo primo*

#### Il concetto di Manierismo

Il Manierismo è giunto così tardi alla ribalta della storia dell'arte, che il giudizio di valore, sostanzialmente negativo, implicito nel nome, tuttora viene spesso tenuto per buono, e difficilmente si formula un concetto di quello stile che non pretenda di esserne anche un giudizio, che si limiti cioè ad essere pura categoria storica. Il nome di altri stili, come Gotico e Rinascimento, Barocco e Neo-Classicismo, ha ormai perduto l'originario significato di valutazione, positiva o negativa che fosse; nel caso del Manierismo invece il giudizio negativo è ancora così vivo, che occorre vincere un'intima resistenza prima di arrischiare l'attributo di «manieristico» per i grandi artisti e scrittori di quel periodo. Solo distinguendo decisamente il concetto di «manieristico» da quello di «manierato» lo si può usare come categoria utile ai fini della storia dell'arte. La categoria descrittiva e il giudizio di valore, che qui sono da tenere distinti, possono anche coincidere per certe epoche o momenti storici; ma in sé e per sé non hanno quasi nulla di comune.

Risale al Seicento l'idea dell'arte postclassica come arte di decadenza, e del Manierismo come un fenomeno di gretta *routine* artigiana, legata alla pedissequa imitazione dei grandi maestri. Fu primo il Bellori a formularla nella sua biografia di Annibale Caracci<sup>1</sup>. Per il

Vasari, «maniera» era ancora semplicemente la forma propria dell'artista, il suo modo di esprimersi legato al tempo, alla tecnica, al carattere personale: era cioè lo «stile», nel significato piú ampio della parola. Così egli parla di «grande maniera», attribuendole significato nettamente positivo. Per il Borghini il termine ha significato solo positivo ed infatti egli si rammarica di non trovare la «maniera» in certi artisti<sup>2</sup>, e cioè distingue già, come i moderni, fra stile e mancanza di stile. Solo i classicisti del Seicento – Bellori e Malvasia – collegano all'idea di «maniera» quella di una pratica d'arte ricercata, stereotipa, riducibile a un formulario. Per primi essi scorgono la frattura prodotta dal Manierismo nella storia e sono consci di quell'estraniarsi dalla classicità, che si fa sensibile nell'arte dopo il 1520.

Ma perché si produce così presto un tal fenomeno? Perché il pieno Rinascimento rimane una «cresta sottile», come dice il Wölfflin, che, appena raggiunta, è anche valicata? Anzi, una cresta anche piú sottile di quanto il Wölfflin induca a pensare. Infatti, non solo le opere di Michelangelo, ma già quelle di Raffaello hanno in sé i germi della dissoluzione. *La Cacciata di Eliodoro* e *La Trasfigurazione* sono piene di fermenti anticlassici, che forzano in piú sensi l'equilibrio del Rinascimento. Perché fu così breve l'assoluto dominio dei principî classici, dello statico rigorismo formale? Perché la classicità, l'antico stile della calma e della durata, appare ormai uno «stadio transitorio»? Perché questa volta si giunge così presto, sia a una imitazione tutta esteriore, sia all'intimo distacco dal modello classico? Forse perché l'assoluto equilibrio che si esprime nell'arte classica del Cinquecento già dall'inizio era piú un desiderio e una finzione che una solida realtà, e il Rinascimento fino alla fine rimase un'epoca essenzialmente dinamica, incapace di acquetarsi completamente in qualunque soluzione. Comunque, il tentativo di padroneggiare lo spirito insta-

bile del moderno capitalismo e di dominare la natura dialettica della concezione scientifica del mondo fallí allora come in epoche piú recenti della storia moderna. Una durevole stabilità sociale non si è mai piú ottenuta dopo il Medioevo; e perciò appunto ogni moderno classicismo non è stato che il risultato di un programma, e piuttosto che rappresentare un effettivo equilibrio ne ha solo espresso la speranza. Cosí fu breve anche il labile equilibrio, creato, sullo scorcio del Quattrocento, dall'alta borghesia soddisfatta e ormai sulla strada di trasformarsi in aristocrazia, e dalla Curia romana, divenuta ormai una potenza capitalistica e politicamente ambiziosa. Crollata l'egemonia economica dell'Italia, scossa la Chiesa dalla Riforma, invaso il paese da Francesi e Spagnoli, dopo il sacco di Roma non può sussistere neppure la finzione di un equilibrio e di una stabilità. Pesa sull'Italia un'aria di catastrofe, che ben presto si propaga – e non soltanto dall'Italia – a tutto l'Occidente.

Lo statico equilibrio delle formule classiche non basta piú; e tuttavia l'arte vi tien fede, talvolta persino piú ansiosamente e disperatamente di quanto comporti una persuasione senza dubbi. La posizione dei giovani artisti di fronte al Rinascimento è ora singolarmente complicata; essi non possono rinunciare senz'altro alle conquiste dell'arte classica, anche se ormai a quel mondo armonico sono completamente estranei. La loro aspirazione a una continuità senza fratture dell'evoluzione artistica non poteva certo giungere a effetto senza la collaborazione, sul piano sociale, di un'analogia continuità di sviluppo. Artisti e pubblico sono ancora sostanzialmente gli stessi del Rinascimento, ma già si sentono mancare il terreno sotto i piedi. Il senso d'incertezza spiega la natura contraddittoria dei loro rapporti con l'arte classica. Contraddizione già avvertita dagli scrittori d'arte del Seicento, che tuttavia non riconobbero che quell'imitare e nello stesso tempo snaturare i model-

li classici era effetto, non di ottusità, ma del nuovo spirito dei manieristi, assolutamente diverso dal classico.

Solo il nostro tempo, che ha rapporti altrettanto ambigui con i propri antenati, ha saputo intendere l'originalità del Manierismo e riconoscere nell'imitazione spesso gretta dei modelli classici un'ipercompensazione dell'intimo distacco. Solo oggi noi comprendiamo che lo stile di tutti i maggiori manieristi, il Pontormo e il Parmigianino come il Bronzino e il Beccafumi, il Tintoretto e il Greco come Bruegel e Spranger, tende anzitutto a dissolvere la regolarità e l'armonia troppo semplice dell'arte classica, sostituendo alla sua norma universale caratteri più soggettivi e suggestivi. Al rifiuto delle forme classiche si giunge per molte vie: in certi casi una nuova esperienza religiosa più profonda e più intima e la visione di un nuovo mondo spirituale, in altri un intellettualismo esasperato, che deforma consciamente e volutamente la realtà toccando spesso il bizzarro e l'astruso; ma in altri casi ancora si tratta dell'estrema maturità di un gusto raffinato, prezioso, che traduce ogni cosa in sottigliezza ed eleganza. Ma ogni volta la soluzione artistica, sia che si ponga come reazione all'arte classica, o cerchi di conservarne le conquiste formali, è un derivato, un composto che in ultima analisi dipende ancora dalla classicità e nasce quindi da un'esperienza di cultura, non da un'esperienza di vita. È uno stile del tutto privo d'ingenuità<sup>3</sup>, le cui forme s'improntano dell'arte precedente più che dell'intimo contenuto da esprimere, e in tal misura da superare ogni altro esempio storico. La consapevolezza dell'artista non si esercita più solamente nella scelta dei mezzi corrispondenti al suo intento espressivo, ma anche nel decidere la direzione dell'intento medesimo; in altre parole il programma teorico non riguarda più soltanto i metodi, ma anche i fini dell'arte. In questo senso il Manierismo è la prima corrente moderna, la prima che sia legata a un problema di

cultura e per la quale il rapporto fra tradizione e innovazione si ponga come un compito da risolvere con mezzi razionali. Qui la tradizione non è che una difesa contro l'irrompere troppo impetuoso del nuovo, sentito come un principio di vita, ma anche di distruzione. Non s'intende il Manierismo, se non si capisce che la sua imitazione dei modelli classici è una fuga davanti alla minaccia del caos, e l'acuito soggettivismo delle sue forme esprime il timore che la forma possa fallire di fronte alla vita, l'arte esaurirsi in bellezza senz'anima.

L'attualità del Manierismo, la revisione a cui recentemente è stata sottoposta l'arte del Tintoretto, del Greco, di Bruegel e dell'ultimo Michelangelo è fenomeno indicativo per la *forma mentis* odierna quanto l'esaltazione del Rinascimento lo fu per la generazione del Burckhardt, e la riabilitazione del Barocco per quella di Riegl e di Wölfflin. Per il Burckhardt, il Parmigianino era antipatico e affettato, e anche Wölfflin scorgeva ancora nel Manierismo una specie di perturbazione del sano e naturale processo storico, un intermezzo superfluo fra Rinascimento e Barocco. Solo un tempo come il nostro, nel quale la tensione tra forma e contenuto, bellezza ed espressione è sentita come un problema vitale, poteva esser giusto verso il Manierismo ed enuclearne il particolare carattere di fronte al Rinascimento e al Barocco. Al Wölfflin mancava ancora la viva, immediata esperienza dell'arte post-impressionistica, quella che ha permesso allo Dvořák di misurare il peso delle tendenze spiritualistiche nella storia dell'arte e di riconoscere nel Manierismo una loro vittoria. Dvořák sapeva benissimo che lo spiritualismo non esaurisce il significato dell'arte manieristica e che comunque in essa non si tratta di un totale rifiuto del mondo, come nello spiritualismo trascendente del Medioevo; non gli sfuggiva la presenza di Bruegel accanto al Greco, di Shakespeare e di Cervantes accanto al Tasso<sup>4</sup>. Il suo principale pro-

blema fu appunto quello di trovare il reciproco rapporto, il comun denominatore e insieme il criterio distintivo dei diversi aspetti – naturalistici o spiritualistici – che si presentano all'interno del Manierismo. Gli scritti del compianto studioso purtroppo non procedono oltre il riconoscimento di queste due tendenze, da lui designate come «deduttiva» e «induttiva», e ci fanno vivamente rimpiangere che proprio a questo punto sia rimasta interrotta l'opera della sua vita.

Ma le due opposte correnti del Manierismo – lo spiritualismo mistico del Greco e il naturalismo panteistico di Bruegel – non si presentano sempre come tendenze stilistiche ben distinte, personificate in artisti diversi; per lo più sono inestricabilmente intrecciate: Pontormo e il Rosso, il Tintoretto e il Parmigianino, Mor e Bruegel, Heemskerck e Callot, sono a un tempo idealisti e realisti con ugual convinzione e quel complesso inscindibile di naturalismo e spiritualismo, formalismo e anarchia formale, concretezza e astrazione nell'arte loro è il fondamento di tutto lo stile che li accomuna. Ma questa compresenza di correnti eterogenee non significa, come ancora pensa Dvořák<sup>5</sup>, puro soggettivismo e mero arbitrio nella scelta del grado di realismo della rappresentazione; è piuttosto il segno di quanto sia scosso ogni criterio di realtà, e il frutto del tentativo spesso disperato di accordare la spiritualità medievale con il realismo della Rinascita.

Nulla meglio denuncia questa crisi dell'armonia classica che il disintegrarsi di quell'unità spaziale, che era stata la più significativa espressione della visione artistica rinascimentale. In realtà l'unità della scena, la coerenza locale della composizione, la ferma logica della struttura spaziale erano per il Rinascimento fra i più importanti elementi dell'effetto artistico. L'intero sistema del disegno prospettico, tutte le regole delle proporzioni e della struttura non erano che mezzi in vista

dell'effetto spaziale. Il Manierismo comincia col dissolvere la struttura rinascimentale dello spazio, e scompone la scena in piú parti, che risultano separate non solo esteriormente, ma anche nel diverso modo con cui ognuna è costruita nel suo interno. In ognuna infatti sono diversi i valori spaziali, diverse le proporzioni, diverse le possibilità di movimento: qui si economizza lo spazio, altrove se ne fa scialo. La dissoluzione dell'unità spaziale si rivela soprattutto nell'assenza di ogni rapporto logicamente definibile fra le proporzioni delle figure e la loro importanza nel soggetto. Elementi apparentemente accessori spesso risaltano prepotenti, mentre quel che sembra il vero soggetto è rimpicciolito e ricacciato nello sfondo. Come se l'artista volesse dire: chissà quali sono i protagonisti e quali le comparse! L'effetto finale è il movimento di figure reali in uno spazio irrazionale, costruito arbitrariamente, la combinazione di particolari veristici in una cornice fantastica, un arbitrario gioco di coefficienti spaziali, a seconda dell'effetto a cui si mira. Il correlativo piú stretto di questo mondo ambiguo lo si può indicare nel sogno, che sopprime le connessioni reali istituendo fra le cose un rapporto astratto, ma i singoli oggetti ce li presenta con la massima intensità e il piú acuto verismo. In certi particolari rammenta anche il moderno surrealismo, quale si esprime nelle associazioni d'oggetti di certa pittura, nei fantasmi del mondo kafkiano, nel «montaggio» dei romanzi di Joyce e nel modo dispotico di trattare lo spazio nel film. Senza l'esperienza di queste forme d'arte il Manierismo non avrebbe assunto per noi l'importanza che ha.

Già la semplice caratterizzazione in termini generali del Manierismo implica l'accostamento di aspetti molto diversi, difficilmente riducibili ad un concetto unitario; tanto piú che è difficile un'esatta delimitazione cronologica di questo stile. Il Manierismo rappresenta, sí, lo stile prevalente fra il terzo decennio e la fine del seco-



lo, ma non domina incontrastato; e specialmente al principio e alla fine vi si mescolano tendenze barocche. Le due linee s'intrecciano già nelle opere tarde di Raffaello e di Michelangelo, nelle quali si ritrovano appunto l'intento appassionatamente espressionistico del Barocco e insieme l'intellettualistico «surrealismo» dell'arte manieristica. I due stili postclassici nascono quasi a un tempo dalla crisi spirituale dei primi decenni del secolo: il Manierismo, come espressione della lotta fra le opposte tendenze di quel tempo spiritualistico e sensuale; il Barocco, come il loro provvisorio, instabile compromesso, sulla base del sentimento spontaneo. Dopo il sacco di Roma le tendenze barocche vengono a poco a poco represses, e per più di sessant'anni predomina il Manierismo. Alcuni studiosi lo concepiscono come una reazione agli inizi del Barocco, che poi a sua volta lo soppianderà<sup>6</sup>. La storia dell'arte del Cinquecento non sarebbe altro, in questo caso, che il rinnovato antagonismo fra Barocco e Manierismo, con una transitoria prevalenza di questo e la finale vittoria della corrente barocca. Si tratta però di una costruzione infondata che fa precedere il Barocco al Manierismo, di cui esagera il carattere di transizione<sup>7</sup>. Il contrasto fra i due stili in verità è piuttosto da vedere sul piano sociale che su quello dello sviluppo artistico. Il Manierismo è l'arte di una classe colta, essenzialmente aristocratica e cosmopolita; il primo Barocco esprime una tendenza più popolare, più emotiva, colorita di tratti nazionali. Il Barocco maturo prevale sul Manierismo, più esclusivo e raffinato, con l'espandersi della propaganda ecclesiastica contro la Riforma e col riaffermarsi del cattolicesimo come religione popolare. L'arte delle corti secentesche adatta il Barocco alle proprie esigenze specifiche; ad un tempo ne esalta i caratteri emotivi in una teatralità grandiosa e ne sviluppa il latente classicismo per farne espressione di un rigido e freddo principio di autorità. Nel Cinquecento,

tuttavia, lo stile aulico per eccellenza, caro sopra ogni altro a tutte le grandi corti europee, è il Manierismo. Manieristi sono a Firenze i pittori medicei, manieristi quelli di Francesco I a Fontainebleau, di Filippo II a Madrid, di Rodolfo II a Praga, di Alberto V a Monaco. Con gli usi e i costumi delle corti italiane, si diffonde in tutto l'Occidente anche il mecenatismo, e in certi casi, come a Fontainebleau, raggiunge uno splendore mai visto. La corte dei Valois, già molto grande e ambiziosa, per certi tratti fa addirittura pensare a Versailles<sup>8</sup>. Meno fastose, più raccolte e rispondenti all'intimo intellettualismo del nuovo stile, sono le corti minori, Bronzino e Vasari a Firenze, Adriaen de Vries, Bartholomäus Spranger, Hans von Aachen e Josef Heinz a Praga, Sustris e Candid a Monaco godono della generosità dei loro protettori e di un ambiente più intimo e meno pretenzioso. Persino nei rapporti tra Filippo II e i suoi artisti regna una cordialità sorprendente in quel tetro personaggio. Non solo egli ammette fra i suoi familiari il pittore portoghese Coelho, ma un corridoio speciale collega le sue stanze con gli studi degli artisti di corte, e si dice che egli stesso dipingesse<sup>9</sup>. Rodolfo II, eletto imperatore, va a rinchiudersi nello Hradschin di Praga, con i suoi astrologhi, alchimisti e pittori, facendosi dipingere quadri che nell'erotismo raffinato e nella rapida eleganza fanno pensare a un ambiente di festoso rococò, non alla squallida dimora di un maniaco. I due cugini, Filippo e Rodolfo, hanno sempre tempo per artisti e mercanti d'arte, e sempre denaro per acquisti di tal genere; un'opera d'arte è il mezzo più sicuro per avvicinarli<sup>10</sup>. Le collezioni di questi signori hanno un che di geloso e di segreto; le considerazioni di prestigio e di propaganda perdono quasi ogni valore di fronte al godimento personale.

Il Manierismo delle corti, specie nella sua forma più tarda, è un generale movimento europeo – il primo gran-

de stile internazionale dopo il gotico. Le ragioni di questa sua generale diffusione sono da ricercare nell'assolutismo che si è esteso a tutto l'Occidente e nel nuovo tono che viene assumendo la vita delle corti, dove si affermano tendenze intellettuali e ambizioni artistiche. Nel Cinquecento la lingua e l'arte italiana acquistano dappertutto un'autorità che ricorda quella del latino nel Medioevo; il Manierismo è la forma particolare in cui si diffondono in Europa le conquiste dell'arte italiana del Rinascimento. Ma non solo questo suo carattere internazionale lo accomuna al gotico. Il rinnovamento religioso, il nuovo misticismo, l'ansia di affrancarsi dalla materia, il desiderio struggente di redenzione, il disprezzo del corpo e l'immergersi nell'esperienza del soprannaturale conducono a un «goticismo» di cui le forme allungate dello stile manieristico sono solo un'espressione esteriore e spesso importuna. Il nuovo spiritualismo si palesa piuttosto in una tensione tra elementi spirituali ed elementi corporei che in un completo superamento della *kalokagathía* classica. Le nuove forme ideali non rinunziano al fascino della bellezza fisica, ma i corpi che esse ritraggono si sforzano sempre di esprimere lo spirito, e in tanto sforzo si volgono e curvano, si tendono e torcono, in preda a un'esaltazione che ricorda l'estasi dell'arte gotica. Questa, animando la figura umana, aveva compiuto il primo gran passo sulla via dell'arte moderna; è ora la volta dei manieristi che distruggono l'obiettivismo del Rinascimento, accentuando la visione personale dell'artista e facendo appello all'esperienza individuale dell'osservatore.

## *Capitolo secondo*

### L'età del realismo politico

Il Manierismo, è l'espressione artistica della crisi che nel Cinquecento scuote tutto l'Occidente investendo insieme vita politica, economica e intellettuale. Il rivolgimento politico s'inizia con l'invasione dell'Italia a opera di Francia e Spagna, le prime grandi potenze imperialistiche dell'età moderna. La potenza della Francia era il risultato del trionfo della monarchia sulla nobiltà feudale e della fortunata conclusione della Guerra dei Cento Anni; la Spagna, ora unita quasi casualmente all'Impero e ai Paesi Bassi, rappresentava una potenza senza esempi dal tempo di Carlo Magno in poi. La gigantesca opera politica con cui Carlo V amalgama i paesi toccatigli in eredità, viene paragonata all'assimilazione della Germania nel regno dei Franchi, ed è considerata l'ultimo grande tentativo di ricostituire l'unità della Chiesa e dell'Impero<sup>11</sup>. Ma quest'idea, dopo la fine del Medioevo, non aveva alcun fondamento nella realtà e, invece dell'unità desiderata, ne vennero quegli antagonismi politici, che dominarono la storia d'Europa per più di quattro secoli.

Francia e Spagna devastarono e soggiogarono l'Italia, portandola sull'orlo della disperazione. Quando Carlo VIII iniziò la sua marcia attraverso la penisola, il ricordo delle calate degli imperatori tedeschi nel Medioevo era ormai del tutto svanito. Gli Italiani guerreggiavano continuamente fra loro, ma avevano dimenticato che

cosa volesse dire dominio straniero. L'improvvisa aggressione li lasciò come storditi, né riuscirono mai più a riaversi dal colpo. I Francesi occuparono prima Napoli, poi Milano e infine Firenze. È vero che ben presto dal Mezzogiorno li cacciarono gli Spagnoli, ma per decenni la Lombardia rimase il teatro di lotta delle due grandi potenze rivali. I Francesi vi si mantennero fino al 1525, quando Francesco I venne battuto a Pavia e condotto prigioniero in Spagna. Ora Carlo V aveva in mano tutta l'Italia e non sopportò più a lungo gli intrighi del papa. Nel 1527 dodicimila lanzichenecchi marciarono su Roma per punire Clemente VII. Si uniscono all'esercito imperiale al comando del Conestabile di Borbone, invadono la città eterna e dopo otto giorni la lasciano in rovina. Saccheggiano chiese e conventi, uccidono preti e frati, violentano e maltrattano monache, trasformano San Pietro in una stalla e il Vaticano in una caserma. Le basi della civiltà rinascimentale sembrano distrutte; il papa è impotente, prelati e banchieri non si sentono più sicuri a Roma. La scuola di Raffaello, che aveva dominato la vita artistica della città, si disperde, e per qualche anno Roma non conta più nulla per l'arte<sup>12</sup>. Nel 1530 anche Firenze è preda dell'esercito spagnolo. Carlo V, d'accordo con il papa, vi insedia, come principe ereditario, Alessandro dei Medici, abolendo ogni parvenza di repubblica. I torbidi scoppiati a Firenze dopo il sacco di Roma provocando la cacciata dei Medici, hanno indotto il papa ad affrettare l'alleanza con l'imperatore. Il capo dello Stato pontificio s'accorda con la Spagna, che insedia un viceré a Napoli, un governatore a Milano; satelliti della Spagna sono a Firenze i Medici, a Ferrara gli Estensi, a Mantova i Gonzaga. Nelle due capitali della cultura italiana, Firenze e Roma, si impongono le usanze, la morale, l'etichetta e l'eleganza spagnola. Ma questo dominio intellettuale dei conquistatori, culturalmente arretrati rispet-

to agli Italiani, non penetra molto a fondo, e, comunque, l'arte si mantiene fedele alla tradizione nazionale. Infatti la cultura italiana, anche là dove sembra soggiacere allo spagnolismo, segue invece una sua linea di sviluppo che deriva dalle premesse del Cinquecento e ha già in se stessa la tendenza al formalismo aulico<sup>13</sup>.

Carlo V conquistò l'Italia con l'aiuto del capitale tedesco e italiano<sup>14</sup>. L'elezione stessa dell'imperatore fu più o meno questione di denaro, risolta da un consorzio di banchieri che facevano capo ai Fugger. I principi elettori non erano a buon mercato e il papa pretese non meno di centomila ducati per il suo appoggio. Da allora il capitale finanziario dominò il mondo, e da esso Carlo V trasse gli eserciti per vincere i nemici e tenere insieme l'impero. Le sue guerre e quelle dei suoi successori rovinarono, è vero, i maggiori capitalisti del tempo, ma assicurarono al capitalismo il dominio mondiale. Massimiliano I ancora non aveva facoltà di applicare imposte regolari e mantenere un esercito permanente; al suo tempo chi veramente comandava erano ancora i grandi feudatari. Solo suo nipote doveva riuscire ad organizzare le pubbliche finanze secondo i principî della tecnica capitalistica, a creare una burocrazia accentrata e un grande esercito mercenario, a trasformare i feudatari in cortigiani e burocrati. Tuttavia le basi dello stato monarchico accentrato erano antichissime. Da quando i padroni di terre avevano preferito affittarle piuttosto che amministrarle personalmente, la loro autorità era via via diminuita, aprendo la strada al potere centrale<sup>15</sup>. Da allora il progresso dell'assolutismo fu soltanto questione di tempo – e di denaro. Poiché le entrate della Corona in gran parte erano costituite dalle tasse tratte dalla popolazione non nobile e non privilegiata, era interesse dello stato favorire la floridezza economica di quei ceti<sup>16</sup>. Ma tale considerazione doveva in ogni caso cedere il passo agli interessi del grande capitale, al cui appog-

gio i re, nonostante gli introiti regolari, non potevano in alcun modo rinunciare.

Quando Carlo V prese a costituire il suo dominio in Italia, il pericolo turco, la scoperta delle nuove vie marittime e l'incremento economico delle nazioni atlantiche avevano già spostato il centro del commercio mondiale dal Mediterraneo all'Occidente. Agli staterelli italiani subentrano, nell'organizzazione dell'economia mondiale, i nuovi stati nazionali, che possono contare su un'amministrazione accentrata e che dispongono di territori e di mezzi incomparabilmente piú grandi: in questo momento appunto al capitalismo primitivo si sostituisce il grande capitalismo moderno. L'afflusso di metalli nobili dall'America alla Spagna – per importanti che siano le sue dirette conseguenze – l'aumento del denaro liquido e l'ascesa dei prezzi non bastano a spiegare il sorgere del grande capitalismo. Per la genesi di questo gigantesco fenomeno l'interferenza dell'argento americano che, seguendo la teoria mercantilistica, si tenta, benché con scarso successo, di tesaurizzare e trattener nel paese, è assai meno decisiva del vincolo che si viene sempre piú stringendo fra potere statale e capitale privato, vincolo che è alla base delle imprese politiche di Carlo V e Filippo II.

Si osserva assai presto la tendenza a passare dall'azienda artigiana, con capitale relativamente esiguo, alla grande impresa industriale, e dallo scambio di merci alla vera e propria attività finanziaria. Durante il Quattrocento, tale tendenza già prevale nei centri economici d'Italia e dei Paesi Bassi. Tuttavia solo sullo scorcio del secolo la grande industria fa passar di moda la modesta attività artigiana e l'attività finanziaria si scinde da quella commerciale. Lo scatenarsi della libera concorrenza, mentre determina la fine del sistema corporativo, ottiene che l'attività economica si sposti verso campi sempre piú vasti e sempre piú lontani dalla produzione. Le pic-

cole aziende vengono incorporate nelle grandi, queste sono condotte dai capitalisti sempre piú dediti alla finanza. I fattori decisivi dell'economia si fanno piú impenetrabili per la massima parte degli uomini, e sempre piú sottratti al loro influsso. La congiuntura acquista una realtà misteriosa, ma tanto piú inesorabile; essa è sospesa come una forza superiore, ineluttabile, sul capo degli uomini. Le classi inferiori e medie vengono a perdere il loro peso nelle corporazioni e, con esso, il senso della sicurezza, che del resto anche i capitalisti sentono venir meno. Se vogliono affermarsi, essi non possono aver requie; ma l'espansione li trascina in campi sempre piú pericolosi. La seconda metà del secolo matura una serie ininterrotta di crisi finanziarie; nel 1557 in Francia e in Spagna, nel 1575 di nuovo in Spagna, lo stato fa bancarotta: catastrofi, che non solo scuotono le basi delle massime case commerciali, ma significano la rovina di innumerevoli esistenze piú modeste.

L'affare piú cospicuo e ghiotto è costituito dai prestiti di stato, ma – poiché i principi sono pieni di debiti – è anche il piú rischioso. In tale gioco d'azzardo sono ampiamente coinvolti, oltre il banchiere e lo speculatore di professione, i ceti medi con i loro depositi in banca e i loro impegni in borsa, istituzione sorta da poco. Infatti, allorché il denaro dei singoli istituti bancari si rivela insufficiente alle esigenze dei monarchi, si cominciano a richiedere crediti alle borse di Anversa e di Lione<sup>17</sup>. In parte collegate con queste transazioni, si sviluppano tutte le forme possibili della speculazione di borsa: il commercio di effetti, gli affari a termine, l'arbitraggio, l'assicurazione<sup>18</sup>. Tutto l'Occidente è preso da una psicosi borsistica, da una febbre di speculazione, che aumenta ancora, quando in Inghilterra e nei Paesi Bassi le compagnie d'oltremare offrono al pubblico la possibilità di partecipare ai loro profitti, spesso favolosi. Per le grandi masse le conseguenze sono catastrofiche: disoc-



cupazione, di pari passo con lo spostarsi dell'interesse dalla produzione agricola a quella industriale, urbanesimo, ascesa dei prezzi e contrazione dei salari si fanno sentire dappertutto. Il malcontento raggiunge l'acme là dove per ora s'accumula piú che altrove il capitale, in Germania; e si accende fra la gente piú danneggiata, i contadini. La sua esplosione avviene in stretta connessione col movimento religioso delle masse; in parte, perché anche questo è determinato dal dinamismo sociale dell'epoca; in parte, perché le forze d'opposizione, per il momento, trovano piú facile raccogliersi intorno al vessillo di un'idea religiosa. Rivoluzione sociale e rivoluzione religiosa formano un'unità inscindibile non solo fra gli anabattisti; voci del tempo, come le invettive di un Ulrich von Hutten contro l'economia monetaria e monopolistica, l'usura e la speculazione agraria, insomma contro la *Fuggerei*<sup>19</sup>, com'egli la chiama, permettono di concludere che il malcontento è generalmente ancora in uno stadio caotico, mal definito. Esso accomuna i ceti a cui importa soprattutto la rivoluzione religiosa, con altri che evidentemente hanno un interesse maggiore, o magari esclusivo, per il sovvertimento sociale. Ma, comunque sian divisi questi elementi, si è così vicini al Medioevo che tutte le idee possibili prendono la veste di pensieri e sentimenti religiosi come la loro forma piú naturale. Ciò spiega l'oscura febbre, l'universale, vaga speranza di redenzione, in cui si esprimono a un tempo i motivi religiosi e sociali.

Ma per il significato sociologico della Riforma è decisivo il fatto che il movimento abbia preso le mosse dall'indignazione contro la corruzione della Chiesa, e che a scatenarlo abbiano contribuito come cause immediate l'avidità del clero, il commercio delle indulgenze e la simonia. Fra gli oppressi e gli sfruttati si radicò profonda l'idea che le parole della Bibbia – la condanna dei ricchi e la promessa ai poveri – non si riferissero soltanto

al regno dei cieli. Ma i borghesi, che partecipavano con entusiasmo alla lotta contro i privilegi feudali del clero, non solo si ritrassero dal movimento appena raggiunti i loro scopi, ma si opposero a ogni ulteriore sviluppo che potesse danneggiare i loro interessi a vantaggio dei ceti inferiori. Il protestantesimo, sorto su larghissime basi come movimento popolare, a questo punto si appoggiò specialmente ai principi e alla borghesia. Sembra che Lutero, con vero fiuto politico, abbia giudicato così sfavorevoli le prospettive delle classi rivoluzionarie, da decidersi a passare a poco a poco dalla parte dei ceti i cui interessi erano legati al mantenimento dell'ordine e dell'autorità. E così egli non solo abbandonò le masse, ma aizzò i principi e la loro gente contro «le masnade assassine e rapaci dei contadini». È chiaro ch'egli voleva evitare a ogni costo il sospetto di connivenza con la rivoluzione sociale.

La defezione di Lutero ebbe certo effetti disastrosi<sup>20</sup>. Che le testimonianze dirette in proposito siano così scarse, si spiega forse col fatto che nessuno, salvo tra gli anabattisti, poteva far udire la voce dei traditi. Ma la tetra visione del mondo propria di quel tempo esprime indirettamente la delusione, certo assai diffusa, per gli sviluppi della Riforma. Il «ragionevole» comportamento di Lutero era stato un terribile esempio di «politica realistica». Non era certo la prima volta che l'ideale religioso veniva a patti con la vita pratica – la storia della religione cristiana è un continuo compromesso fra quel che è di Cesare e quel che è di Dio – ma i precedenti compromessi si erano compiuti per gradi, attraverso passaggi appena percettibili, e, di più, in tempi in cui i retroscena della politica di solito rimanevano occulti al pubblico. La deviazione del protestantesimo, invece, si compì alla piena luce del giorno, nell'epoca della stampa, dei libelli, del generale interesse e della diffusa competenza in materia politica. Gli spiriti veramente

responsabili del tempo potevano essere del tutto indifferenti alla causa dei contadini, o magari essere legati a interessi completamente opposti; pure lo spettacolo del corrompersi di una grande idea doveva turbarli, anche se ostili alla Riforma. La posizione di Lutero nella guerra dei contadini non fu che un sintomo del corso che ogni idea rivoluzionaria avrebbe preso nell'epoca dell'assolutismo<sup>21</sup>.

Il protestantesimo nella prima metà del secolo, cioè prima delle guerre di religione, del Concilio di Trento e della dura Controriforma, rappresentò per l'Occidente non solo un problema ecclesiastico e confessionale, ma anche – come la sofistica nell'antichità, l'illuminismo nel Settecento e il socialismo ai nostri giorni – un problema di coscienza, a cui nessun uomo moralmente responsabile poteva del tutto sottrarsi. Dopo la Riforma, non solo ogni buon cattolico fu persuaso della corruzione della Chiesa e della necessità di purificarla, ma l'effetto delle idee venute di Germania fu ben più profondo: ci si accorse che il cattolicesimo aveva smarrito ogni senso d'interiorità, di trascendenza e di rigore, e si sentì un insopprimibile desiderio di rinnovamento. Ciò che eccitava ed entusiasmava dappertutto i buoni cristiani, e specialmente gli idealisti e gli intellettuali d'Italia, era l'opposizione del movimento riformatore ad ogni materialismo, la sua dottrina della giustificazione per la fede, l'idea della comunicazione diretta con Dio e del sacerdozio universale. Ma quando il protestantesimo fu adottato dai principi, tutti presi dai loro interessi politici, e dalla borghesia, che soprattutto si preoccupava dei suoi interessi economici, e lo si vide avviarsi a una nuova organizzazione ecclesiastica, quegli idealisti e intellettuali, che avevano considerato la Riforma come un puro movimento spirituale, si sentirono quanto mai delusi.

Il desiderio di una più profonda e intima vita religiosa non fu in nessun luogo più forte che a Roma, e in nes-

sun luogo si vide piú chiaramente quale minaccia la Riforma tedesca rappresentasse per l'unità della Chiesa, sebbene tali sentimenti e pensieri non sorgessero proprio dagli ambienti pontifici. I capi del movimento riformatore cattolico furono per lo piú umanisti illuminati che vedevano con molta acutezza le infermità della Chiesa e sapevano che occorreva agire in profondità; ma il loro radicalismo si arrestava davanti all'assoluta legittimità del Papato. Sia pur dall'interno, tutti però volevano riformare la Chiesa, e precisamente convocando un concilio libero e generale, di cui Clemente VII non voleva sentir parlare: non si sa mai cosa possa nascere da un concilio. Verso il 1520 si costituí a Roma l'Oratorio del Divino Amore, un'associazione che doveva essere esempio di pietà e incitamento alla riforma della Chiesa. Vi appartennero molti dei piú dotti e piú illustri ecclesiastici romani, come il Sadoletto, il Giberti, il da Thiene e il Carafa. Il sacco di Roma pose fine anche a questa iniziativa: il circolo si disperse, e passò qualche tempo prima che potesse raccogliere nuovamente le sue forze. Il movimento continua la sua vita a Venezia, dove lo sostengono il Contarini, il Sadoletto e il Pole. Qui, come poi di nuovo a Roma, si aspira alla riconciliazione con il luteranesimo, salvando a beneficio della Chiesa cattolica il contenuto morale della Riforma, specie la dottrina della giustificazione per la fede.

Molto vicini a questo circolo di colti umanisti, tutti dominati dai problemi religiosi, erano Vittoria Colonna e i suoi amici, fra i quali, dal 1538, anche Michelangelo. Il pittore portoghese Francisco de Hollanda nei suoi dialoghi sulla pittura (1539) descrive l'entusiasmo religioso di questi ambienti, nei quali l'aveva introdotto un amico; e fra l'altro parla delle riunioni nella chiesa di San Silvestro a Monte Cavallo, dove un teologo allora famoso commentava le epistole di san Paolo. Qui, nell'ambiente di Vittoria Colonna, vennero forse a Michelan-

gelo quelle suggestioni che dovevano determinare il rinnovamento spirituale che si riflette nella sua ultima maniera. La sua evoluzione religiosa è tipica manifestazione del trapasso dal Rinascimento alla Controriforma; ma in lui la crisi si accende di straordinaria passione e l'opera che la esprime attinge un rigore assoluto. Fin da giovane Michelangelo s'era mostrato sensibilissimo alle suggestioni religiose. La personalità e il destino del Savonarola avevano lasciato in lui un'impressione incancellabile; e per tutta la vita egli tenne di fronte al mondo un riserbo che doveva avere in quell'esperienza la sua origine. Invecchiando, la sua devozione divenne sempre più profonda, più ardente, rigida ed esclusiva, fino a riempirgli tutta l'anima, respingendo non solo gli ideali rinascimentali, ma facendolo anche dubitare del senso e del valore di tutta la sua opera d'artista. Il mutamento non fu improvviso, ma graduale. Già nelle tombe medicee e nei pennacchi della Sistina possiamo ritrovare segni di un'arte che, per certi tratti che vengono a turbare l'armonia, è già manieristica. Nel *Giudizio* (1534-41) il nuovo spirito già domina assoluto; qui non si ha più un monumento alla bellezza e alla perfezione, alla forza e alla giovinezza, ma un quadro di smarrimento disperato, un'invocazione davanti al caos, che improvvisamente minaccia d'inghiottire ogni cosa. Un desiderio di abnegazione, di rinuncia a tutto ciò che è terrestre, corporeo, sensuale domina l'opera. L'armonia spaziale del Rinascimento è sparita. La scena si svolge in uno spazio irreali, discontinuo, non visto come unità né costruito secondo un unico criterio. L'infrazione cosciente e ostentata di ogni antico principio ordinatore, il deformarsi e il disintegrarsi della visione rinascimentale si rivelano in ogni tratto, e soprattutto nella rinuncia all'illusione prospettica specialmente evidente nella mancanza di scorcio delle figure superiori, che in confronto alle inferiori appaiono quindi troppo grandi<sup>22</sup>.

Il *Giudizio* della Sistina è la prima grande opera dei tempi moderni, che *non è piú* «bella» e rimanda alle opere medievali, *non ancora* belle, ma soltanto espressive. Ma l'affresco di Michelangelo ne differisce assai; è, con il suo aspetto sconvolto, una protesta contro la forma bella, perfetta, immacolata; un manifesto che, nella sua apparenza caotica, ha qualcosa di aggressivo e di autodistruttivo. Esso nega non solo gli ideali artistici, che Botticelli e Perugino avevano cercato di attuare in quello stesso luogo, ma anche i fini già perseguiti da Michelangelo stesso nelle scene della volta; e respinge quelle idee di bellezza a cui s'ispira la cappella, come ogni edificio, ogni immagine della Rinascita. Né questo è l'esperimento di un eccentrico irresponsabile, ma opera del piú illustre artista della cristianità, destinata a ornarne il luogo piú solenne, la parete principale della cappella privata del pontefice. Qui davvero tramontava un mondo.

Un passo successivo sulla stessa via rappresentano gli affreschi della cappella Paolina, *La Conversione di Paolo* e *La Crocifissione di Pietro* (1542-49). Dell'ordine armonico della Rinascita non resta la minima traccia. Nelle figure c'è quasi un impaccio, una trasognata passività, come se fossero in preda a una costrizione misteriosa e inevitabile, a un'oppressione occulta. Spazi vuoti si avviciavano con sinistri affollamenti, squallide zone desertiche stanno accanto a grovigli umani strettamente sviluppati, come in un brutto sogno. Abolita la visione unitaria e la continuità dello spazio, la profondità non viene ottenuta gradualmente, ma quasi si spalanca all'improvviso; le diagonali forano la superficie dipinta, trivellando lo sfondo di vuoti abissali. Pare che i coefficienti spaziali della composizione ci siano soltanto per esprimere lo smarrimento delle figure in terra ignota. Figura e spazio, l'uomo e il mondo non si accordano piú. I personaggi perdono ogni carattere individuale; i segni

dell'età, del sesso, del temperamento sono cancellati, tutto tende al generale, all'astratto, allo schematico. Il senso dell'individuo svanisce di fronte a quello terribile dell'essere umano. Compiuti gli affreschi della cappella Paolina, Michelangelo non produsse altre opere di vasto respiro: la *Pietà* del duomo di Firenze e la *Pietà Rondanini*, insieme coi disegni per una Crocifissione, sono i soli frutti degli ultimi quindici anni della sua vita; e anche queste opere non fanno che trarre le conseguenze della sua precedente risoluzione. Nella *Pietà Rondanini*, come dice Simmel, «non c'è più materia, a cui l'anima debba resistere. Il corpo rinuncia ad affermarsi, le parvenze sono incorporee»<sup>23</sup>. Non è quasi più un'opera d'arte, ma piuttosto il trapasso dall'opera d'arte alla confessione estatica, una singolarissima visione di quell'interregno dello spirito, in cui la sfera estetica confina con la metafisica e l'espressione, oscillando fra sensibile e soprasensibile, par che si liberi a forza dallo spirito. E quel che infine si crea è prossimo al nulla, informe, incolore, inarticolato.

Con il fallimento delle trattative condotte dal Contarini alla dieta di Ratisbona nell'anno 1541, finisce il primo periodo, «umanistico», del movimento riformatore cattolico. Sono contati i giorni dei Sadoletto, dei Contarini, dei Pole, così illuminati, umani e tolleranti. Prevalde su tutta la linea il realismo politico. Gli idealisti si sono mostrati incapaci di dominare la realtà. Paolo III (1534-49) segna già il trapasso dal clima tollerante del Rinascimento all'intolleranza della Controriforma. Nel 1542 viene istituita l'Inquisizione, nel 1543 la censura sulla stampa e nel 1545 si apre il Concilio di Trento. All'insuccesso di Ratisbona consegue un atteggiamento militante che conduce alla restaurazione del cattolicesimo per opera dell'autorità e della forza. Nelle file dell'alto clero comincia la persecuzione degli umanisti. Il

nuovo spirito fanatico, avverso al Rinascimento, si annunzia da ogni parte, specie nella fondazione di nuovi ordini religiosi, nella nuova tendenza all'ascetismo, nella comparsa di nuovi santi, quali san Carlo Borromeo, san Filippo Neri, san Giovanni della Croce e santa Teresa»<sup>24</sup>. Ma nulla caratterizza il nuovo indirizzo meglio della fondazione della Compagnia di Gesù, che doveva diventare un modello di rigorismo religioso e di disciplina ecclesiastica, prima attuazione dell'idea totalitaria. Con la massima che il fine santifica i mezzi, essa rappresenta il supremo trionfo del realismo politico ed esprime con estrema nettezza il fondamentale carattere del secolo.

La teoria e il programma del realismo politico hanno avuto la loro prima formulazione in Machiavelli, e nella sua opera si trova la chiave di tutta la concezione manieristica, in lotta con quest'idea. Tuttavia non è stato Machiavelli a inventare il «machiavellismo», la scissione cioè della prassi politica dagli ideali cristiani: ogni principotto del Rinascimento era già un machiavellico compiuto. In lui la dottrina del razionalismo politico ha avuto solo il suo primo teorico, e la cosciente, calcolata prassi realistica il primo obiettivo difensore. Machiavelli non è stato che un esponente e un interprete del suo tempo. Se la sua teoria non fosse stata altro che la bizzarra trovata di un filosofo ingegnoso e crudele, non avrebbe avuto quell'effetto sconvolgente, eccitante per la coscienza di ogni uomo morale, che in realtà ha avuto. E se si fosse trattato soltanto dei metodi politici dei tirannelli italiani, certo i suoi scritti non avrebbero agitato gli animi più delle storie raccapriccianti largamente diffuse sul conto di quei tiranni. La storia frattanto produceva esempi di realismo ben più probanti dei misfatti del «condottiere» e dell'avvelenatore, che Machiavelli assume a prototipo. Infatti, che cos'era Carlo V, scudo della Chiesa cattolica, che nello stesso



tempo minacciava la vita del Santo Padre e faceva devastare la capitale della cristianità, se non un realista senza scrupoli? E Lutero, il fondatore di quella che doveva essere la religione popolare per eccellenza, che poi tradiva il popolo abbandonandolo ai signori, e lasciava che la religione dell'interiorità diventasse il credo del ceto sociale più abile, più decisamente mondano? E Ignazio di Loyola, che avrebbe crocifisso Gesù per la seconda volta, se i precetti del Risorto, come nel racconto di Dostoevskij, fossero venuti a minacciare la stabilità della Chiesa? E ogni principe dell'epoca, che sacrificava il bene dei sudditi all'interesse dei capitalisti? E infine, cos'era tutta l'economia capitalistica, se non un'illustrazione della teoria del Machiavelli? Non dimostrava chiaramente che la realtà obbediva a una sua rigida necessità, che contro la sua logica inesorabile ogni idea era impotente e che bisognava rassegnarsi, o lasciarsi distruggere?

Non c'è pericolo di sopravvalutare l'importanza che il Machiavelli ebbe per i contemporanei e per le generazioni immediatamente seguenti. Il secolo fu spaventato, intimidito, profondamente sconvolto dall'incontro con il primo spregiudicato e radicale interprete degli uomini e della storia, il precursore di Marx, Nietzsche e Freud. Basta pensare al dramma inglese dell'epoca elisabettiana e giacobita, in cui Machiavelli diventa una figura stereotipa, la quintessenza di ogni insidia e ipocrisia, e il nome proprio «Machiavelli» comincia a trasformarsi in nome comune, per farsi un'idea di quanto egli abbia occupato la fantasia degli uomini. Non furono le violenze dei tiranni da lui descritte a turbare così le coscienze, non il servilismo dei loro poeti aulici a riempire il mondo di indignazione, bensì la giustificazione dei loro metodi ad opera di un uomo che accanto alla filosofia della violenza ammetteva il vangelo della clemenza, accanto al diritto dell'uomo accorto, quello

dell'uomo nobile, accanto alla morale della volpe, quella del leone<sup>25</sup>. Da quando esistevano signori e sudditi, padroni e servi, sfruttatori e sfruttati, esistevano pure due diversi ordini di criteri morali, gli uni per i potenti, gli altri per gli inermi. Il Machiavelli fu semplicemente il primo a rivelare alla coscienza questo dualismo morale degli uomini, e cercò di dare una giustificazione del fatto che negli affari di stato valgono massime diverse da quelle della vita privata, e anzitutto i principî cristiani della fedeltà e della veracità non sono assolutamente vincolanti per lo stato e per i sovrani. Il machiavellismo, con la sua dottrina della «doppia morale»<sup>26</sup>, ha un solo parallelo nella storia dell'Occidente: quella dottrina della «doppia verità», che ha scisso la civiltà del Medioevo e aperto la via al nominalismo e al naturalismo. Si produce ora nel mondo morale una frattura analoga a quella che si era prodotta allora nel mondo intellettuale; ma questa volta la scossa è tanto più grave, quanto più vitali sono i valori in gioco. Ed è una cesura così profonda, che un esperto di letteratura cinquecentesca, per qualunque scritto di una certa importanza, potrà stabilire se l'autore lo abbia composto prima o dopo aver conosciuto le idee del Machiavelli. E per conoscerle non era necessario leggere direttamente le opere di Machiavelli, cosa che pochissimi facevano; l'idea del realismo politico e della «doppia morale» era di dominio comune, e arrivava alla gente per le vie meno controllabili. Il Machiavelli ha certamente fatto scuola in ogni campo; ma si è esagerato poi volendo vedere discepoli del diavolo anche là dov'essi non sono mai stati: sembrava che ogni bugiardo parlasse il linguaggio machiavellico e ogni acume era sospetto.

Il Concilio di Trento divenne la grande scuola del realismo politico. Con fredda obiettività, prese le misure che gli sembravano appropriate per adattare le istituzioni della Chiesa e i principî della fede alle condizioni

e alle esigenze della vita moderna. Gli ispiratori del Concilio vollero segnare un netto confine fra ortodossia ed eresia. Se ormai la secessione non si poteva evitare, si doveva almeno impedire l'ulteriore propagarsi del male. Si riconobbe che, date le circostanze, non conveniva velare i contrasti, ma anzi accentuarli, mostrandosi piú esigenti, anziché longanimi, verso i fedeli. La vittoria di questa tendenza segnò la fine dell'unità cristiana in Occidente<sup>27</sup>. Le discussioni tridentine erano durate diciott'anni, e da poco si erano concluse, quando si verificò un altro mutamento di rotta, dettato da profondo realismo, che venne a mitigare sostanzialmente, specie in fatto d'arte, il rigorismo degli anni del Concilio. Non c'erano piú da temere malintesi nell'interpretazione dell'ortodossia; a questo punto si trattava, invece, di alleviare la tetraggine del cattolicesimo militante, facilitando anche con mezzi esteriori la propaganda della fede, di rendere perciò piú attraenti le forme del culto e fare della chiesa una casa fastosa e invitante. Erano, questi, compiti che solo il Barocco poteva assolvere; il ciclo manieristico invece s'era compiuto intero sotto il segno del rigorismo tridentino. Ma non si trattava di incoerenza: erano gli stessi principî del realismo, obiettivo e consapevole dei propri fini, che raccomandavano in un caso la via della severità ascetica, nell'altro quella della lusinga dei sensi.

La convocazione del Concilio segnò la fine del liberalissimo della Chiesa anche nel campo dell'arte. Le opere destinate alle chiese vennero sottoposte alla sorveglianza dei teologi; e i pittori, specialmente nelle imprese di una certa importanza, erano obbligati a tenersi strettamente alle istruzioni dei loro consiglieri ecclesiastici. Gian Paolo Lomazzo, la massima autorità del tempo per le questioni di estetica, auspica espressamente che il pittore ricorra al consiglio del teologo, quando tratta argomenti religiosi<sup>28</sup>. Taddeo Zuccari a Capraro-

la si attiene alle prescrizioni ricevute perfino nella scelta dei colori; e il Vasari, mentre lavora nella cappella Paolina, non solo accetta senza riserve le direttive del domenicano e cultore d'arte Vincenzo Borghini, ma si sente a disagio quando non lo ha vicino<sup>29</sup>. Del resto il contenuto dottrinale dei cicli d'affreschi e dei quadri d'altare dei manieristi è per lo più così complicato, che è necessario supporre una collaborazione del pittore e del teologo, anche se non attestata. Come al Concilio di Trento la teologia medievale non solo ha riacquisito i suoi antichi diritti, ma ha accresciuto ancora più la sua importanza, in quanto molte questioni, che il Medioevo aveva permesso alla scolastica di discutere liberamente, ora vengono decise d'autorità<sup>30</sup>, così in campo artistico i committenti ecclesiastici si dimostrano per molti riguardi molto più severi nelle prescrizioni agli artisti che non nel Medioevo, quando di solito era lasciata all'artista una certa libertà. Anzitutto si vieta di collocare nelle chiese opere d'arte ispirate o influenzate da concezioni non ortodosse. Gli artisti debbono attenersi esattamente alla forma canonica delle storie bibliche e all'interpretazione ufficiale delle questioni dogmatiche. Nel *Giudizio* michelangiolesco, Andrea Gilio biasima il Cristo imberbe, la mitologica barca di Caronte, i gesti dei santi che, secondo lui, si comportano come in una «lotta di tori», la collocazione degli angeli apocalittici che stanno gli uni accanto agli altri invece che ai quattro angoli del quadro, come suggerisce la Scrittura. Il Veronese vien citato dal tribunale dell'Inquisizione, perché nel suo *Convito in casa di Levi* ha aggiunto ai personaggi nominati dal Vangelo ogni sorta di motivi arbitrari, come nani, cani, un buffone con un pappagallo, e roba simile. Le prescrizioni del Concilio proibiscono di raffigurare nei luoghi sacri nudità o scene eccitanti, indecorose e profane. Tutti gli scritti sull'arte religiosa pubblicati dopo il Concilio di Trento – anzitutto il *Dia-*

*logo degli errori dei pittori* del Gilio (1564) e il *Riposo* di Raffaele Borghini (1584) – riprovano assolutamente il nudo nell'arte sacra<sup>31</sup>. Secondo il Gilio, anche là dove il testo biblico richieda che una figura sia rappresentata nuda, è bene che l'artista la copra almeno con un perizoma. Carlo Borromeo fa rimuovere da tutti i santuari della sua diocesi le opere d'arte che gli sembrano indecenti. Lo scultore Ammannati, al termine di una vita coronata dal successo, rinnega i nudi della sua giovinezza, del resto innocentissimi. Ma nulla dimostra l'intolleranza del tempo meglio del trattamento inflitto al *Giudizio* di Michelangelo. Nel 1559 Paolo IV incarica Daniele da Volterra di coprire in quell'affresco le nudità ritenute particolarmente provocanti. Nel 1566 Pio V ne fa togliere altri particolari scandalosi. Infine Clemente VIII vuol far distruggere tutto l'affresco e, a trattenerlo, occorre una supplica dell'Accademia di San Luca. Ma ancor più dell'atteggiamento papale, stupisce che anche il Vasari, nella seconda, edizione delle sue *Vite*, condanni la nudità di quelle figure come sconveniente al luogo. Gli anni del Concilio tridentino sono stati indicati come «il tempo in cui nacque la *pruderie*»<sup>32</sup>. Com'è noto, le civiltà aristocratiche o ispirate a una concezione oltremontana della vita rifuggono dal rappresentare il nudo; ma di *pruderie* non possono venir tacciate né l'aristocrazia dell'antichità preclassica, né quella del Medioevo cristiano. Esse evitavano il nudo, ma non ne avevano paura; e soprattutto nel loro atteggiamento non c'era nulla di equivoco, né esse tentavano con la foglia di fico di velare il sesso e accentuarlo a un tempo. Solo con il Manierismo si diffonde quest'erotica ambiguità, che è anch'essa un aspetto dell'intimo dissidio di questa civiltà tutta contrasti, che unisce al sentimento più schietto l'affettazione più insopportabile, alla più stretta osservanza verso l'autorità il più arbitrario individualismo, alle rappresentazioni più castigate le più impu-

diche forme dell'arte. La *pruderie* qui non è soltanto la cosciente reazione alla provocante lascivia dell'arte profana, come la si coltiva per lo più alle corti; è anche una forma di lascivia repressa.

Il Concilio di Trento fu avverso ad ogni forma d'arte formalistica o sensuale. E nello spirito di esso, il Gilio deplora che i pittori non si curino più del soggetto e vogliano far brillare soltanto la loro bravura. La stessa opposizione al virtuosismo e la stessa esigenza di un immediato contenuto emotivo si manifesta anche nella riforma della musica sacra operata dal Concilio, soprattutto nella subordinazione, da esso prescritta, della forma musicale al testo e nell'indicazione del Palestrina come modello assoluto. Pur con il suo rigorismo morale e il suo dichiarato antiformalismo, il Concilio tridentino, a differenza della Riforma, non era affatto ostile all'arte. Il celebre detto di Erasmo – «*ubique regnat lutheranismus, ibi litterarum est interitus*» – non si può in alcun modo applicare alle decisioni del Concilio. Nella poesia Lutero vedeva al massimo un'*ancilla theologiae*, e nelle opere dell'arte figurativa non riusciva a scoprire alcun valore. Egli condannava l'«*idolatria*» della Chiesa cattolica esattamente come il culto degli idoli dei pagani. Né aveva di mira soltanto l'arte sacra rinascimentale, che in realtà per lo più aveva poco da spartire con la religione, ma anche il fatto in sé di voler esprimere con l'arte il sentimento religioso, scorgendo «*idolatria*» in qualunque immagine ornasse le chiese. La tendenza iconoclastica era stata comune alle eresie medievali. Albigesi e valdesi, lollardi e hussiti, avevano riprovato come profanazione della fede il connubio di religione e arte<sup>33</sup>. Ma lo scrupolo degli antichi eretici si esaspera fino all'iconofobia nei riformatori: il Karlstadt nel 1521, a Wittemberg, fa bruciare le immagini sacre; Zuinglio, nel 1524, induce i magistrati di Zurigo a far togliere dalle chiese e distruggere quadri e sculture; Cal-

vino non fa differenza tra la venerazione di un'immagine e il godimento di un'opera d'arte<sup>34</sup>; e gli anabattisti sono ostili all'arte, perché ostili alla cultura in genere. La loro condanna dell'arte non solo è molto più intransigente e conseguente di quella del Savonarola, che non era propriamente iconoclastica, ma semplicemente purificatoria<sup>35</sup>, ma anche più radicale di quella degli iconoclasti bizantini, diretta, come sappiamo, più che alle immagini in sé, a chi ne traeva profitto.

La Controriforma, che riservò all'arte una parte importantissima nel culto, non volle soltanto mantenersi fedele alla tradizione cristiana del Medioevo e del Rinascimento, per accentuare anche in questo il contrasto con il protestantesimo, dimostrandosi cioè amica dell'arte mentre gli eretici le erano ostili; ma volle usarla anzitutto come arma contro le dottrine eretiche. L'arte, attraverso l'estetismo del Rinascimento, aveva immensamente accresciuto il suo valore come mezzo di propaganda; affinata e assunta a un ruolo di primo piano nella sfera culturale, si prestava talmente alla propaganda indiretta, da offrire alla Controriforma uno strumento d'efficacia ignota al Medioevo. Per altro è problema ancora discusso se l'originaria e diretta espressione artistica della Controriforma sia da individuare nel Manierismo o sia piuttosto da vedere nel Barocco<sup>36</sup>. Cronologicamente la Controriforma è più vicina al Manierismo, e nel Manierismo, più che nel sensuale Barocco, si manifesta schietto lo spiritualismo tridentino. Ma quello che è il vero programma artistico della Controriforma, la diffusione cioè del cattolicesimo, per il tramite dell'arte, fra le masse popolari non si attua che nell'età barocca. I membri del Concilio di Trento evidentemente formulando il loro programma non avevano avuto di mira un'arte come quella manieristica, limitata a un'esigua cerchia di intellettuali bensì un'arte popolare, quale fu poi il Barocco. Al tempo del Concilio il

Manierismo era certamente lo stile piú diffuso e piú vivo, ma non presentava affatto le caratteristiche necessarie per i compiti che la Controriforma assegnava all'arte. Se esso ha dovuto cedere al Barocco, la ragione è da cercare anzitutto nella sua inadeguatezza a soddisfare le esigenze ecclesiastiche del momento.

Del resto per i manieristi la dottrina tridentina doveva costituire un sostegno insufficiente. I precetti del Concilio in realtà non offrivano all'artista nulla che potesse adeguatamente sostituire l'antico sistema di rapporti col quale l'artista si inseriva nella civiltà cristiana e nell'ordinamento corporativo. In effetti, a parte il fatto che quei precetti, piú che consigli, erano divieti, e che la loro validità era limitata al campo dell'arte sacra, gli ecclesiastici dovettero comprendere che, data la struttura ormai differenziata dell'arte del tempo, un'eccessiva severità poteva facilmente distruggere l'efficacia dei mezzi di cui essi volevano servirsi. In quelle circostanze non si poteva immaginare un ordinamento esclusivamente ieratico della produzione artistica del genere di quello medievale. Gli artisti, anche se buoni cristiani, nature ancora profondamente religiose, non potevano rinunciare senz'altro agli elementi profani e classici della loro tradizione; dovevano accettare come insoluta e apparentemente insolubile l'intima contraddizione tra le diverse componenti del loro linguaggio. Chi non riusciva a sopportare il peso di quel conflitto, si rifugiava nel virtuosismo stilistico, oppure – è il caso di Michelangelo – nelle «braccia di Cristo». Infatti anche la soluzione di Michelangelo non è che una fuga. Quale artista medievale si sarebbe lasciato indurre, come lui, dall'esperienza religiosa, ad abbandonare l'attività artistica? Quanto piú profonda nel Medioevo era la fede, tanto piú profonda era anche la fonte dell'ispirazione per l'artista; e non solo perché veramente cristiano, ma perché veramente creatore. Rinunziando ad essere artistica-



mente produttivo, non avrebbe avuto piú ragione d'essere. Michelangelo invece, anche dopo aver abbandonato l'arte, conservò un prestigio e un'importanza grandi non solo agli occhi del mondo, ma anche ai suoi propri. Quel suo intimo conflitto tra arte e religione non avrebbe potuto avverarsi nel Medioevo, anzitutto perché un artista non poteva pensare di servire Iddio altrimenti che con l'arte propria, poi perché il rigido ordine sociale vietava a un uomo ogni possibilità di esistenza fuori del suo mestiere. Invece nel Cinquecento era possibile che un artista fosse ricco e indipendente, come Michelangelo, o trovasse amatori stravaganti, come il Parmigianino, o magari fosse disposto a subire un insuccesso dopo l'altro, conducendo una vita incerta, avulsa dall'ordine sociale, ma fedele alla propria idea, come il Pontormo.

L'artista di quel tempo aveva perduto quasi tutto ciò su cui poteva contare l'artista-artigiano del Medioevo e, per molti aspetti, anche l'artista del Rinascimento, nella fase in cui non si era ancora del tutto emancipato dal mestiere: la salda posizione sociale, l'appoggio della corporazione, le chiare relazioni con la Chiesa, il rapporto, in complesso ancora non problematico, con la tradizione. La civiltà dell'individualismo gli aveva aperto innumerevoli possibilità chiuse all'artista medievale, ma nello stesso tempo lo aveva gettato nel vuoto della libertà, in cui spesso rischiava di perdersi. Quando con la crisi spirituale del secolo XVI gli artisti ebbero di fronte aspetti e tendenze del tutto nuove, si trovarono nella condizione di non poter affidarsi del tutto a una guida esterna, né di seguire completamente il loro intimo impulso. Essi erano divisi fra costrizione e libertà, indifesi di fronte al caos che minacciava l'ordine del mondo. Con loro nasce, si può dire, l'artista moderno con il suo tipico dissidio: avido di vita e pronto all'evasione, legato al suo tempo e spietatamente ribelle, personale fino all'e-

sibizionismo e pur sempre restio a rivelarsi fino in fondo. D'ora in poi fra gli artisti aumenterà di giorno in giorno il numero dei tipi strani, degli originali, degli psicopatici. Negli ultimi anni della sua vita il Parmigianino si dedica all'alchimia, diventa malinconico e ostenta un aspetto quanto mai trascurato. Il Pontormo, fin da giovane, soffre di gravi depressioni e con gli anni diventa sempre più misantropo e chiuso<sup>37</sup>. Il Rosso finisce suicida; Tasso muore pazzo; il Greco vela le sue finestre<sup>38</sup> per veder cose che magari un artista del Rinascimento non sarebbe stato affatto capace di vedere, e un artista medievale avrebbe, se mai, veduto anche alla luce del giorno.

La grande crisi spirituale si ripercuote anche sulla teoria dell'arte trasformandola profondamente. In contrasto con il naturalismo o, come si direbbe in termini filosofici, con il «dogmatismo ingenuo» della Rinascita, per la prima volta il Manierismo propone all'arte il problema della conoscenza; per la prima volta l'accordo fra arte e natura viene sentito come problema<sup>39</sup>. Per il Rinascimento la natura era l'origine della forma, che l'artista realizzava con un atto di sintesi, raccogliendo e unificando gli elementi di bellezza sparsi nella natura. La forma artistica perciò, sebbene creazione del soggetto, era pensata come già prefigurata nell'oggetto. Il Manierismo lascia cadere questa teoria riproduttiva, mimetica; secondo la nuova dottrina, l'arte non imita la natura, ma crea come la natura. Sia per Lomazzo<sup>40</sup>, che per Federico Zuccari<sup>41</sup>, l'arte ha un'origine spontanea nello spirito. Secondo il Lomazzo, il genio opera nell'arte come Dio nella natura; e lo Zuccari afferma che l'idea, il «disegno interno», è la manifestazione del divino nell'anima dell'artista. Per primo lo Zuccari si chiede esplicitamente donde l'arte tragga il suo contenuto di verità, donde derivi la rispondenza tra le forme dello spirito e quelle della realtà, dato che l'«idea» dell'arte non viene

tratta dalla natura. Ed egli stesso risponde che le vere forme delle cose nascono nell'anima dell'artista, in quanto partecipe diretto della mente divina. Anche qui, come già nella scolastica e più tardi in Cartesio, il criterio della certezza è rappresentato dalle idee innate o impresse da Dio nell'anima umana. Dio crea una rispondenza fra la natura madre delle cose reali e l'uomo autore delle opere d'arte<sup>42</sup>. Ma lo Zuccari, più degli scolastici e anche più di Cartesio, insiste sulla spontaneità creativa dello spirito. Già nel Rinascimento la mente umana aveva acquistato consapevolezza della propria virtù creatrice; facendola derivare da Dio, il Manierismo mira soltanto ad assicurarle una più alta giustificazione. L'ingenuo rapporto di soggetto-oggetto, di artista e natura, a cui si era tenuto il Rinascimento, ora si è dissolto: il genio si sente abbandonato a se stesso e bisognoso di integrazione. La teoria rinascimentale della natura soggettiva e irrazionale della creazione artistica, e anzitutto la tesi che l'arte non si insegna né s'impara, ma artisti si nasce, solo al tempo del Manierismo è spinta all'estremo, specialmente da Giordano Bruno che parla non solo della libertà, ma addirittura dell'assenza di ogni regola nell'operare artistico. «La poesia non nasce da le regole, se non per leggerissimo accidente, – egli dice; – ma le regole derivano da le poesie; e però tanti son geni e specie di vere regole, quanti son geni e specie de veri poeti»<sup>43</sup>. Ecco la dottrina estetica di un tempo che cerca di unire l'ispirazione divina dell'artista e l'autonomia del genio.

L'antagonismo fra regola d'arte e spontanea ispirazione, disciplina e libertà, obiettività divina e soggettività umana, si esprime anche nel nuovo carattere che assumono le accademie. In origine, lo spirito e l'intento delle accademie era liberale; esse erano state per gli artisti un mezzo per emanciparsi dalla corporazione e sollevarsi dal rango di artigiani. Prima o poi i membri delle accademie furono dovunque dispensati dall'obbli-

go di appartenere a un'Arte e di osservarne le restrizioni statutarie. A Firenze fin dal 1571 i membri dell'Accademia del Disegno godevano questi privilegi. Ma le accademie, oltre che carattere onorifico, avevano un fine didattico; dovevano sostituirsi alle corporazioni non solo come strumenti organizzativi, ma anche come scuole. In questa funzione, esse si rivelarono nient'altro che una diversa forma dell'antica istituzione, al pari di essa angusta e nemica del progresso. L'insegnamento vi fu sottoposto a regole anche piú rigide che in antico. Il generale sviluppo tendeva irresistibilmente all'ideale di un canone didattico che sar  attuato soltanto dal Seicento francese, ma che ha qui la sua origine. Contro-riforma, spirito autoritario, accademia e Manierismo rappresentano diversi aspetti dello stesso spirito e non   un caso se Vasari, il primo manierista consapevole,   anche il fondatore della prima regolare accademia d'arte. Gli analoghi istituti precedenti avevano avuto un carattere improvvisato; sorti senza alcun programma didattico, per lo pi  si limitavano a una serie di irregolari corsi serali, con un gruppo fluttuante di maestri e di scolari. Le accademie dell'epoca manieristica invece furono istituti perfettamente organizzati<sup>44</sup>, e soprattutto il rapporto fra maestro e scolaro – se pure fondato su criteri diversi – vi era non meno definito che quello fra maestro e apprendista nell'antica bottega. Gi  prima, in molti luoghi, gli artisti si raccoglievano, oltre che nelle corporazioni vere e proprie, nelle cosiddette confraternite, associazioni a carattere religioso e assistenziale, organizzate pi  liberamente; ce n'era una anche a Firenze, la Compagnia di San Luca, e su di essa si bas  il Vasari quando, nel 1561, indusse il granduca Cosimo I a fondare l'Accademia del Disegno. Diversamente da quanto avveniva nell'organizzazione coercitiva delle corporazioni e in analogia invece al principio elettivo delle confraternite, l'esser membro dell'Accademia vasariana

era un titolo d'onore, concesso soltanto ad artisti indipendenti e attivi. Una solida e vasta cultura era una delle premesse indispensabili per esservi ammessi. Il granduca e Michelangelo furono «capi» dell'istituzione; Vincenzo Borghini ne fu nominato «luogotenente», cioè presidente di fatto; e ne furono eletti membri trentasei artisti. I maestri dovevano istruire un certo numero di giovani, in parte nella loro bottega, in parte nei locali dell'accademia. Inoltre, ogni anno si eleggevano tre «visitatori», cioè tre maestri incaricati di seguire il lavoro dei «giovani» nelle diverse botteghe della città. L'insegnamento di bottega dunque non cessò; solo quello teorico di materie ausiliarie, come geometria, prospettiva, anatomia, doveva svolgersi in veri e propri corsi scolastici<sup>45</sup>. Nel 1593, per iniziativa di Federico Zuccari, l'accademia romana di San Luca fu elevata a scuola d'arte con una sua sede stabile e un regolare ordinamento didattico, e servì poi di modello a tutte le fondazioni più tarde. Ma anche quest'accademia, come quella fiorentina, rimase sostanzialmente un'associazione onorifica senza riuscire ad essere un istituto scolastico in senso moderno<sup>46</sup>. Lo Zuccari aveva, sí, idee ben concrete – ed esemplari poi per tutto il sistema accademico – sui compiti di una scuola d'arte e sui metodi da seguire, ma l'insegnamento artigianale era ancora così profondamente radicato nello spirito della sua generazione, ch'egli non poté realizzare i suoi progetti. Forse nell'accademia romana il fine didattico aveva maggior peso che a Firenze, dove il fine politico e quello di organizzazione professionale erano predominanti<sup>47</sup>; ma anche in essa il risultato fu assai inferiore ai propositi. Nel suo discorso inaugurale, significativo anche per l'esortazione alla virtù e alla pietà, lo Zuccari insiste sull'importanza delle conferenze e delle discussioni su problemi teorici. Fra i temi dibattuti sta al primo posto la disputa – di attualità dal Rinascimento in poi – sulla gerar-

chia delle arti e poi la definizione di quello che è il concetto fondamentale, la parola magica, di tutta la teoria manieristica cioè il concetto di «disegno» (nel senso di intenzione, progetto, idea dell'artista). Più tardi le conferenze degli accademici vengono anche pubblicate e largamente divulgate; di qui nascono le celebri *conférences* dell'accademia parigina, che tanta importanza avranno nella vita artistica dei due secoli seguenti. Ma i compiti delle accademie non si limitavano all'organizzazione professionale, all'educazione degli artisti e alle discussioni di estetica; già l'istituto vasariano aveva assunto la funzione di ente consultivo per questioni artistiche d'ogni genere: si pronunciava sulla collocazione di certe opere d'arte, raccomandava artisti, giudicava progetti edilizi, confermava permessi d'esportazione.

Per tre secoli le accademie guidarono la politica artistica dei governi, la protezione pubblica delle arti, l'educazione degli artisti, i criteri da seguire nel distribuire premi e stipendi, nell'allestire esposizioni e, in parte, anche la critica. Ad esse soprattutto si deve se alla tradizione organicamente sviluppatasi nei secoli si venne sostituendo il convenzionale modello classico. Solo il verismo ottocentesco riuscì a scuotere la loro autorità e ad aprire nuovi orizzonti alla teoria dell'arte che era stata classicheggiante fin dagli inizi. In Italia, a dir vero l'accademia non conobbe mai la rigida e angusta disciplina a cui dovette sottostare in Francia; pure, anche in Italia a poco a poco le accademie vennero assumendo un carattere più esclusivo. In principio l'appartenenza a tali istituti doveva semplicemente distinguere l'artista dall'artigiano, ma presto la dignità accademica divenne un mezzo per innalzare una parte degli artisti – quelli più colti e materialmente indipendenti – al di sopra degli incolti e dei poveri. La cultura che le accademie richiedevano per accogliere un artista si ridusse sempre più a un semplice criterio di distinzione sociale. Nel

Rinascimento alcuni artisti avevano raggiunto, è vero, onori eccezionali, ma i più avevano dovuto accontentarsi di un'esistenza relativamente modesta, anche se sicura; ora ogni pittore un po' noto è un «professore del disegno», e anche un «cavaliere» ormai non è più una rarità fra gli artisti. Distinzioni simili sono fatte apposta per distruggere l'unità sociale della categoria, dividendola in ceti diversi e fra loro estranei, dove il più alto finisce per far tutt'uno con l'alta società, anziché con il resto degli artisti. Poiché anche dilettanti e profani sono eletti membri delle accademie artistiche, si crea fra i circoli colti del pubblico e degli artisti una solidarietà senza precedenti. L'aristocrazia fiorentina, ad esempio, è largamente rappresentata nell'Accademia del Disegno, e questa situazione suscita in essa un interesse per le cose dell'arte che è ben diverso dall'antico mecenatismo. In altre parole l'istituto accademico che in basso serve a separare l'artista dal semplice artigiano, in alto getta un ponte fra l'artista che lavora e produce e il colto profano.

Questo interferire nel mondo dell'arte di circoli socialmente diversi si rivela anche nel fatto che gli scrittori d'arte ormai non scrivono più solo per gli artisti, ma anche per gli amatori. Borghini, l'autore del celebre *Riposo*, lo fa espressamente; ma il fatto che egli senta il dovere di giustificarsi perché scrive d'arte, pur senza essere artista, è un sintomo che fra gli artisti c'è ancora una certa ostilità all'intrusione della critica profana. Ne *L'Aretino* (1557) Ludovico Dolce già dibatte a lungo il problema se chi non pratica l'arte abbia il diritto di giudicarla, e conclude col riconoscere che il profano colto ha tale diritto, fuorché quando si tratti di questioni schiettamente tecniche. Seguendo questa concezione, gli scritti dei nuovi teorici tralasciano ogni problema tecnico, differenziandosi in questo dai trattati rinascimentali. Tuttavia, poiché di estetica si occupano ora, per lo

piú, dei non-artisti, è naturale che siano accentuati e discussi piú che in passato quei caratteri che sono comuni a tutte le arti, indipendentemente dalle singole tecniche<sup>48</sup>. A poco a poco si afferma un'estetica, che non solo trascura l'importanza del fatto manuale, del mestiere, ma attenua il carattere specifico delle varie arti e tende decisamente a un concetto generale dell'arte. In ciò appare con la massima evidenza come un fenomeno sociologico possa influire su pure questioni teoriche. L'ascesa sociale degli artisti e la diretta partecipazione dei ceti superiori alla vita artistica porta, sia pure indirettamente, alla negazione dell'autonomia delle tecniche artistiche, e al formarsi della teoria dell'unità fondamentale dell'arte. Con Federico Zuccari e Lomazzo sono di nuovo due artisti di professione alla ribalta della letteratura artistica, ma l'elemento profano è sulla buona strada per impadronirsi del campo. La critica d'arte, nel senso stretto del termine, cioè la discussione, piú o meno indipendente dalle teorie tecniche e filosofiche, sul valore delle singole opere, è materia che solo piú tardi acquisterà importanza, ma fin dall'inizio è di competenza dei profani.

La prima fase, relativamente breve, del Manierismo fiorentino – all'incirca il decennio 1520-30 – costituisce una reazione contro l'accademismo rinascimentale. La corrente accademica per altro si intensifica solo con la seconda fase che culmina verso la metà del secolo e ha nel Bronzino e nel Vasari i suoi maggiori esponenti. Dunque il Manierismo comincia come protesta contro l'arte del Rinascimento, e i contemporanei sono ben consci della frattura che con essa si produce nel generale sviluppo dell'arte fiorentina. Già quel che dice il Vasari del Pontormo sta a dimostrare che la nuova corrente è sentita come qualcosa che rompe col passato. Il Vasari rileva in particolare che, negli affreschi della cer-



tosa di Val d'Ema, il Pontormo imita lo stile di Dürer, e questo lo giudica come un'aberrazione dagli ideali classici, tornati in grande onore per lui e per i suoi contemporanei, cioè per la generazione nata fra il 1500 e il 1510. In realtà, questo volgersi del Pontormo dai maestri del Rinascimento a Dürer, non è, come crede Vasari, un semplice fatto di gusto e di forma; è piuttosto l'espressione artistica di un'affinità spirituale che lega la generazione del Pontormo con la Riforma tedesca. Di pari passo con lo spirito religioso anche l'arte d'oltralpe guadagna terreno in Italia, specialmente grazie all'artista tedesco che più di ogni altro è vicino al gusto italiano, e, grazie alle sue stampe, è popolarissimo nel Sud. Ma non certo l'affinità con l'arte italiana nello stile di Dürer interessa il Pontormo e i suoi compagni di tendenza, bensì la sua più profonda e più intima spiritualità, il suo gotico idealismo, cioè le qualità di cui soprattutto essi sentono la mancanza dell'arte classica italiana. Tuttavia l'antitesi di Gotico e Rinascimento, che in Dürer aveva trovato un suo profondo equilibrio, nella visione manieristica torna ad essere antinomia inconciliata e inconciliabile.

L'antagonismo si manifesta specialmente nel modo di trattare lo spazio. Il Pontormo, il Rosso, il Beccafumi mentre esaltano l'effetto spaziale, ora spingendo nel fondo i singoli gruppi, ora dal fondo traendoli impetuosamente verso il primo piano, tuttavia negano lo spazio, e non solo perché ne annullano l'unità visiva e l'omogeneità strutturale, ma anche perché tendono a comporre secondo ritmi bidimensionali contaminando così l'inclinazione alla profondità con una tendenza alla superficie. Per il Rinascimento, come per ogni civiltà inquieta, impetuosa, dinamica, lo spazio è la categoria fondamentale dell'immagine del mondo; nel Manierismo, non è più tale pur senza essere del tutto svalutato, a differenza di quanto accade di solito nelle civiltà sta-

tiche e conservatrici, tendenti all'evasione dal mondo e allo spiritualismo, che rinunziano interamente allo spazio e raffigurano i corpi in un isolamento astratto, privo d'aria e di profondità. La pittura delle civiltà in fase espansiva, tese alla realtà e all'esperienza, in un primo tempo colloca i corpi in un serrato contesto spaziale; ne fa poi, a poco a poco, il substrato stesso dello spazio, e finisce per risolverli completamente in esso. Per questa via, dalla classicità greca, attraverso l'arte del secolo IV a. C., si giunge all'Ellenismo, e dal Quattrocento, attraverso il Barocco, all'Impressionismo. L'alto Medioevo come la Grecia arcaica, ignora, o quasi, spazio e spazialità. Soltanto alla fine del Medioevo questa diventa fonte di moto e di vita, necessario veicolo della luce e dell'atmosfera che avvolgono ogni cosa. Ma con l'inizio dell'evoluzione rinascimentale questa coscienza dello spazio si trasforma in vera ossessione. Lo Spengler ha creduto di scorgere nel carattere spaziale inerente alla visione e al pensiero dell'uomo del Rinascimento – o, come egli lo chiama, «faustiano»<sup>49</sup> – un tratto essenziale di tutte le civiltà dinamiche. In realtà fondo d'oro e prospettiva, ben più che due maniere di trattare lo sfondo, sono il segno di due posizioni fondamentalmente diverse di fronte alla realtà. L'una parte dall'uomo, l'altra dal mondo: la prima afferma il primato della figura sullo spazio, l'altra invece lascia che lo spazio, come elemento primo dell'apparenza e substrato dell'esperienza sensibile, prevalga sulla sostanzialità dell'uomo, così da assorbirne la figura. Lo spazio esiste prima del corpo che vi trova il suo luogo, dice Pomponio Gaurico<sup>50</sup>, che a questo proposito è il miglior esponente del pensiero rinascimentale. Il Manierismo si distingue da entrambi questi atteggiamenti, perché se è vero che cerca di evadere da ogni definizione spaziale, certo non vuole rinunciare all'effetto dinamico della profondità. Il rilievo, spesso esagerato, e il movimento, per lo più eccessivo,

sembrano fungere da compenso al nuovo carattere irrealmente assunto dallo spazio, ormai non più sistema coerente, ma semplice somma di coefficienti spaziali. La posizione contraddittoria di fronte al problema dello spazio, in opere come il *Ritorno dei fratelli di Giuseppe dall'Egitto* del Pontormo, ora a Londra, o la *Madonna dal collo lungo* del Parmigianino, crea rapporti fantastici, che è facile interpretare come pura stravaganza, mentre nascono da un indebolito senso della realtà.

A Firenze, con l'affermarsi del principato, la corrente manieristica perde assai del suo estroso virtuosismo, assumendo un accentuato carattere aulico e accademico; si riconosce in Michelangelo il modello assoluto, ma nello stesso tempo ci si assoggetta a rigide convenzioni sociali.

Ora soltanto nel Manierismo fiorentino si accentua la dipendenza dall'arte classica che finisce per prevalere sulla primitiva opposizione ad essa; ciò si spiega soprattutto con lo spirito autoritario che domina la corte e favorisce l'imposizione di rigidi criteri anche all'arte. L'idea di fredda, inaccessibile grandezza, che la duchessa Eleonora di Toledo porta con sé dalla patria, trova la più immediata espressione nel Bronzino, pittore di corte nato, con quelle sue forme corrette e cristalline: il suo ambivalente rapporto con l'arte michelangiolesca e con il problema spaziale, e specialmente quella sua intima contraddizione, che fu chiamata disagio dello spirito sotto la corazza del contegno<sup>51</sup> ne fanno il perfetto tipo del manierista. Nel Parmigianino, meno oppresso dal rigore della convenzione, la corazza è più sottile e i segni dell'intima inquietudine affiorano più facilmente. È più tenero, – più nervoso, più morbido del Bronzino; può abbandonarsi più del pittore della corte fiorentina; pure, è altrettanto ricercato e artificioso. In tutta Italia si sviluppa un raffinato stile aulico, un Super-rococò, non meno sottile dell'arte francese del Settecento, ma

spesso ben piú ricco e complicato. Solo ora il Manierismo raggiunge quella generale diffusione, quel carattere internazionale, che l'arte del primo Cinquecento non ha mai avuto. L'artificio prezioso, il capriccio rococò, gli è essenziale quanto il severo canone michelangiolesco. E, per quanto poco abbiano in comune i due elementi, occorre ricordare che il virtuosismo si trova in germe già in opere michelangiolesche, quali il *Genio della vittoria* e le tombe medicee.

Il vero erede di Michelangelo non è il «michelangiolesco» Manierismo internazionale, ma il Tintoretto, che, pur legato a quello stile, in sostanza se ne distingue. Venezia non ha una corte principesca, né il Tintoretto lavora per corti straniere, come Tiziano; solo negli ultimi anni riceve incarichi dalla Repubblica. Non la corte né lo stato, ma le confraternite sono i suoi maggiori committenti. È difficile dire se fossero le esigenze dei committenti a determinare il carattere religioso della sua arte, o se invece egli si cercasse la clientela in ambienti a lui congeniali; comunque, egli è l'unico artista in Italia in cui il rinnovamento religioso abbia trovato un'espressione, pari come profondità, benché diversa di modi, a quella di Michelangelo. Egli lavorò per la Scuola di San Rocco, di cui era membro fin dal 1575, per un compenso così modesto da far pensare che si sia assunto l'incarico piú che altro per ragioni affettive. La spiritualità religiosa dell'arte sua, se non vi trovò un incentivo, o magari la sua prima origine, certo poté esplicarsi grazie all'orientamento tutto particolare della sua clientela, assai diversa da quella di un Tiziano. Le confraternite o «scuole», costituite su basi religiose, organizzate per lo piú secondo le professioni, sono caratteristiche della Venezia cinquecentesca; il largo seguito che esse hanno, è un sintomo dell'approfondirsi della vita religiosa, che era, nella patria del Contarini, ancor piú intenso che nel resto d'Italia. Per lo piú i confratel-

li sono gente modesta, e anche questo serve a spiegare la loro preferenza per l'arte di contenuto strettamente religioso. Ma le «scuole» sono ricche, e possono permettersi di ornare le loro sedi di importanti e fastosi dipinti. Man mano che avanza nella decorazione pittorica della Scuola di San Rocco, il Tintoretto si evolve e diventa il piú grande e rappresentativo pittore della Controriforma<sup>52</sup>. Il suo rinnovamento spirituale si compie intorno al 1560, quando il Concilio di Trento s'avvia alla conclusione e formula i decreti sull'arte. Le grandi tele della Scuola di San Rocco, eseguite in due periodi, negli anni 1565-67 e 1576-87, rappresentano gli eroi del Vecchio Testamento, narrano la vita di Cristo ed esaltano i sacramenti cristiani. Quanto agli argomenti, dopo gli affreschi di Giotto nella cappella dell'Arena, esse sono il piú completo ciclo pittorico dell'arte cristiana e, quanto allo spirito, bisogna risalire alle sculture delle cattedrali gotiche per trovare una descrizione cosí ortodossa del cosmo cristiano. Michelangelo appare un pagano alle prese con i misteri del cristianesimo rispetto al Tintoretto, che invece è già sicuramente in possesso della segreta verità, per cui lotta ancora il suo predecessore. Le scene evangeliche, l'Annunciazione, la Visitazione, l'Ultima Cena, la Crocifissione, non sono per lui – come per Michelangelo – soltanto episodi della tragedia del Redentore, ma i misteri, fatti visibili, della fede cristiana. Le scene assumono nella sua pittura carattere visionario, e, benché riassumano tutte le conquiste del naturalismo rinascimentale, appaiono irreali, spiritualizzate, ispirate. Qui nulla separa il naturale dal soprannaturale, il profano dal sacro. Ma si tratta di un equilibrio passeggero nell'evoluzione del pittore; il significato cristianamente ortodosso delle rappresentazioni verrà di nuovo perduto. Il mondo delle sue opere tarde è spesso quello mitico-pagano o, nel migliore dei casi, quello del Vecchio Testamento, non piú quello del Van-

gelo. Vi si sviluppa un evento cosmico, un dramma primigenio in cui, accanto ai profeti e ai santi, anche Cristo e Dio Padre sono, per così dire, comprimari, non già protagonisti. Nel *Mosè che fa zampillare l'acqua dalla rupe*, non solo l'eroe biblico deve rinunciare alla sua parte di eroe della scena e ritrarsi davanti al prodigio dello zampillo, ma Dio stesso diventa un corpo celeste in movimento, ruotante vorticosamente nel congegno dell'universo. Nella *Tentazione* e nell'*Ascensione* si ripete questo spettacolo macrocosmico, troppo spoglio di riferimenti storici e troppo scarso di suggerimenti umani, perché lo si possa dire strettamente cristiano e biblico. In altre opere, quali *La fuga in Egitto* e le due *Marie*, la scena diventa un ideale paesaggio mitologico, in cui le figure svaniscono quasi del tutto e solo domina lo sfondo.

L'unico vero successore del Tintoretto è il Greco. Come l'arte del grande manierista veneziano, anche la sua si sviluppa sostanzialmente al di fuori degli ambienti di corte. Toledo, dove il Greco si stabilisce dopo gli anni del tirocinio in Italia, è allora la terza città della Spagna – dopo Madrid, sede della corte, e Siviglia, massimo emporio commerciale – e costituisce il centro della vita ecclesiastica<sup>53</sup>. Non è un caso che ne abbia fatto sua patria l'artista più profondamente religioso che mai sia vissuto dopo il Medioevo. Veramente, non mancarono tentativi da parte del Greco per trovare impiego alla corte di Madrid<sup>54</sup>, ma il loro insuccesso è un segno che fra la cultura aulica e quella religiosa anche in Spagna già cominciava a determinarsi un contrasto, e che del resto, per un artista come il Greco, la formula del Manierismo di corte era ormai troppo angusta. La sua arte non rinnega l'origine aulica del linguaggio stilistico, ma ne trascende in larghissima misura i limiti. *Il seppellimento del conte d'Orgaz* rappresenta una cerimonia secondo un corretto gusto di corte, ma assurge a una

sfera ben piú alta di quella sociale e puramente umana. È, ad un tempo, un'impeccabile scena di cerimonia, ma anche un dramma fra cielo e terra, sentito nel modo piú profondo, soave, misterioso. Anche nel Greco, come nel Tintoretto, a questo momento d'equilibrio succede un periodo di deformazione, sproporzione e tensione spasmodica. Il Tintoretto dilatava lo spazio delle sue scene nell'infinito degli spazi cosmici; nel Greco risaltano certe incongruenze tra le figure, che sono in sé inspiegabili e perseguono un significato trascendente ogni limite razionale e naturale. Nelle ultime opere, il Greco s'avvicina a Michelangelo nell'estrema smaterializzazione della realtà. In dipinti come la *Visitazione* e lo *Sposalizio*, che nella sua storia prendono il posto della *Pietà Rondanini*, le figure ormai si risolvono tutte nella luce, e diventano pallide larve che passano lievi in uno spazio indefinibile, irreali, astratto.

Neppure il Greco ha successori immediati; la soluzione che egli ha saputo dare dei piú scottanti problemi dell'arte rimane senza seguito. In quest'epoca solo il livello medio appare di generale validità; a differenza di quanto accadeva nel Medioevo in cui l'unità stilistica dell'epoca includeva anche le piú perfette creazioni. Lo spiritualismo del Greco non trova neppure una prosecuzione indiretta o un parallelo, come invece trova la visione cosmica del Manierismo italiano, nell'arte di Bruegel. Infatti, pur con tanto divario di modi e di forme, il senso del cosmico è l'elemento predominante anche in questo artista, benché esso si esprima spesso – ben diversamente da quanto avviene al Tintoretto – attraverso le cose piú comuni: un monte, una valle, un'onda. Nel Tintoretto quel che è usuale svanisce al soffio del Tutto; in Bruegel il Tutto è immanente agli oggetti dell'esperienza quotidiana. È questa una forma nuova di simbolismo, in certa misura opposta alle precedenti. Nell'arte medievale il simbolo s'imponeva tanto

piú forte quanto piú la scena s'allontanava dalla realtà empirica, quanto piú era stilizzata e convenzionale; qui, invece, tanto maggiore è la sua forza quanto piú comuni e aneddotici sono i temi. Le opere medievali, per il loro simbolismo astratto e convenzionale, non ammettevano che una sola interpretazione; invece, dal Manierismo in poi le grandi creazioni artistiche, dato il carattere dei loro temi, piú prossimo alla vita, sono suscettibili di interpretazioni innumerevoli. I dipinti di Bruegel, le opere di Shakespeare e di Cervantes, per essere intese, devono essere interpretate in modo sempre nuovo. Il loro naturalismo simbolico, col quale s'inizia la storia dell'arte moderna, nasce dalla visione manieristica e implica il completo sovvertimento dell'omogeneità omerica, la fondamentale separazione fra l'idea e l'esistenza, l'essenza e la vita, Dio e il mondo. Qui non basta, come bastava ad Omero, che il mondo *sia*, perché esso abbia significato; qui l'immagine artistica non è piú vera solo perché diversa dalla realtà consueta, come nel Medioevo; qui l'immagine è incompleta e insensata in sé, ma, appunto in quanto tale, allude a un mondo perfetto e significativo.

A prima vista par che ben poco accomuni Bruegel alla maggioranza dei manieristi. Gli mancano i pezzi di bravura, le finezze da virtuoso, le convulsioni e le contorsioni, gli arbitri nelle proporzioni e le contraddizioni nella visione spaziale. Specialmente se ci si fissa sulle scene rusticane dell'ultimo periodo, egli sembra un robusto verista, che non rientra per nulla nel quadro del Manierismo, così problematico e intellettualmente diviso. Ma in realtà Bruegel ha una visione del mondo altrettanto frammentaria che i manieristi, un senso della vita lontano quanto il loro dall'ingenuità e dalla spontaneità. E con mancanza d'ingenuità qui non si intende soltanto quel carattere riflesso che dal Rinascimento in poi è proprio di ogni arte; ma anche il fatto che l'artista



coscientemente e deliberatamente offre della realtà non una rappresentazione qualunque, ma quella che gli è propria, la *sua* interpretazione, sí che tutte le sue opere potrebbero riassumersi nell'unico titolo: «Cosí come io vedo». Questo tratto costituisce la novità sovversiva e l'essenziale modernità dell'arte di Bruegel e di tutto il Manierismo. In Bruegel manca solo il capriccioso virtuosismo di moltissimi manieristi, ma non l'individualismo pungente, non la volontà di esprimere anzitutto se stesso, e in forma nuovissima. Nessuno dimenticherà il primo incontro con Bruegel. Nell'arte di altri maestri, specie se piú antichi, ciò che in essa è tipico si palesa soltanto dopo una certa consuetudine all'osservatore inesperto, che per lo piú, da principio, confonde le opere di artisti diversi. Bruegel è indimenticabile, e inconfondibile anche per un principiante.

La pittura di Bruegel ha in comune col Manierismo anche il suo carattere non popolare. Si è equivocato su questo aspetto come, del resto, sul generale significato del suo stile, che si è considerato un sano, ingenuo verismo senza incrinature. Il pittore si è chiamato «Bruegel dei contadini» e si è creduto, a torto, che un'arte che ritrae la vita della povera gente le sia anche destinata; mentre in realtà è vero piuttosto il contrario. L'immagine della propria vita, la descrizione del proprio ambiente sociale è di solito ricercata solo dai ceti d'inclinazioni e mentalità conservatrici, soddisfatti del loro posto nella società. I ceti oppressi e intenti a migliorare desiderano vedere rappresentate quelle condizioni di vita a cui aspirano, non quelle da cui cercano di sfuggire. Un'inclinazione sentimentale alla vita semplice la provano, di solito, solo coloro che hanno superato tale semplicità. È cosí oggi, e non era altrimenti nel Cinquecento. Come, oggi, operai e piccoli borghesi al cinematografo vogliono vedere la vita dei ricchi e non le strettezze della propria, e come i drammi ottocenteschi

d'argomento sociale ottennero il massimo successo, non già nei teatri popolari, ma nei circoli raffinati delle grandi città, così anche l'arte di Bruegel era destinata ai ceti più elevati, in ogni caso alla città e non certo alla campagna. È stato notato che le sue scene rusticane derivano dalla cultura aulica<sup>55</sup>. I primi segni di un interesse per la vita campagnola come soggetto dell'arte si notano alle corti, e fin dagli inizi del Quattrocento i libri d'ore del duca di Berry ci offrono, nei loro calendari, esempi di tali auliche versioni di scene campestri. Miniatore del genere sono uno dei filoni essenziali per l'arte di Bruegel; l'altro è stato riconosciuto in quegli arazzi, destinati essi pure alla corte e agli ambienti ad essa vicini, che, accanto alle dame e ai cavalieri occupati alla caccia, alle danze, ai giochi di società, mostrano contadini al lavoro, taglialegna e vignaiuoli<sup>56</sup>. L'effetto di queste scene di costume, tratte dalla vita dei campi e della natura, in origine non era affatto sentimentale e romantico – come più tardi, nel Settecento – ma piuttosto comico e grottesco. La vita della povera gente, contadini e operai, per quei circoli, per cui si miniavano i libri d'ore e si tessevano gli arazzi, rappresentava una curiosità, una stranezza esotica, non certo qualcosa di umanamente vicino e commovente. A queste scene della vita quotidiana i signori prendevano piacere come ai *fabliaux* dei secoli precedenti, che però fin dall'inizio formarono anche il divertimento dei ceti più modesti, mentre le preziose miniature e gli arazzi erano riservati alle classi elevate. Anche il pubblico di Bruegel appartenne certamente alle classi più facoltose e più colte. Fra il 1562 e il '63, dopo un soggiorno in Anversa, l'artista si stabilisce nell'aristocratica e aulica Bruxelles. Contemporaneamente egli compie la svolta stilistica decisiva per la sua ultima maniera, e si volge a quei temi rusticani che hanno fatto la sua fama<sup>57</sup>.

## *Capitolo terzo*

### La seconda disfatta della cavalleria

Verso la fine del Quattrocento si assiste in Italia e nelle Fiandre ad una rinascita del romanticismo cavalleresco, con una ripresa d'entusiasmo per la vita eroica e un rinnovarsi della moda dei romanzi di cavalleria. Il fenomeno tocca il suo acme in Francia e in Spagna nel Cinquecento ed è in sostanza un sintomo dell'incipiente predominio dello stato autoritario, del degenerare della democrazia cittadina e del tono aulico che viene assumendo tutta la civiltà occidentale. Gli ideali e la morale cavalleresca sono la forma sublimata di cui la nuova nobiltà, in parte venuta dal basso, e il principato, sulla via dell'assolutismo, vestono la loro ideologia. L'imperatore Massimiliano è detto «l'ultimo cavaliere», ma ha molti successori che possono aspirare a quel titolo; e anche Ignazio di Loyola chiama se stesso «cavaliere di Cristo» e organizza il suo ordine secondo i principî dell'etica cavalleresca, se pure, ad un tempo, nello spirito del nuovo realismo politico. Gli ideali cavallereschi in sé non sono più abbastanza saldi; inconciliabili con la struttura razionalistica della realtà economica e sociale, la loro vanità nel mondo dei «mulini a vento» è anche troppo evidente. Dopo un secolo di entusiasmo per il cavaliere errante, dopo un'orgia di romanzi avventurosi, la cavalleria subisce la sua seconda sconfitta. I grandi poeti del secolo, Shakespeare e Cervantes, non sono che i portavoce del loro tempo, e proclamano quel

che la realtà rivela ad ogni passo: la cavalleria sopravvive a se stessa e la sua forza etica si è ridotta a mera finzione.

Il suo culto rinnovato in nessun luogo raggiunse l'intensità che ebbe in Spagna, dove sette secoli di lotta contro gli Arabi avevano fuso in un nesso indissolubile i principî della fede e dell'onore con gli interessi e il prestigio della classe dominante; e dove le guerre di conquista in Italia, le vittorie sulla Francia, le vaste colonizzazioni e il saccheggio dei tesori americani erano motivi efficacissimi per una trasfigurazione eroica della figura e della condizione del guerriero. Ma qui, dove piú chiaro brillò il ravvivato spirito cavalleresco, fu anche piú grande il disinganno quando il dominio di quegli ideali si rivelò una finzione. La Spagna vittoriosa, pur con le sue conquiste e i suoi tesori, dovette cedere alla supremazia economica dei mercanti olandesi e dei pirati inglesi; non fu quindi piú in grado di provvedere agli eroi delle sue guerre; il fiero *hidalgo* divenne un affamato, se pure non un briccone e un vagabondo: nella realtà i romanzi cavallereschi si rivelarono la preparazione meno adatta alle funzioni che attendevano un veterano che doveva stabilirsi nel mondo borghese.

La biografia di Cervantes rivela un destino quanto mai tipico dell'epoca che segna il passaggio dal romanticismo cavalleresco al realismo. Senza conoscerla, è impossibile apprezzare sociologicamente il *Don Quijote*. Il poeta viene da una famiglia senza mezzi, che però vanta nobiltà cavalleresca; in gioventú la miseria lo costringe a servire come soldato semplice nell'esercito di Filippo II e a subire tutti i disagi delle campagne d'Italia. Partecipa alla battaglia di Lepanto, in cui viene gravemente ferito. Tornando in patria, cade in mano dei pirati algerini, passa cinque amari anni in schiavitú, finché, dopo molti vani tentativi di fuga, viene liberato nel 1580. A casa trova la famiglia in estrema indigenza e

carica di debiti. Ma non c'è impiego adeguato nemmeno per lui, che pure è soldato benemerito, eroe di Lepanto, cavaliere fatto schiavo dagli infedeli; egli deve contentarsi dell'ufficio subalterno di piccolo esattore; ha dei guai finanziari; innocente, o per un lieve trascorso, viene incarcerato; e infine gli tocca assistere al crollo della potenza militare spagnola e alla sconfitta per mano degli Inglesi. La tragedia del cavaliere si ripete in grande nel destino del popolo cavalleresco per eccellenza. Entrambi, com'egli vede sempre più chiaramente, sono sconfitti, perché la cavalleria è storicamente superata, l'irrazionale romanticismo è anacronistico in un tempo nient'affatto romantico. Quando Don Chisciotte attribuisce l'inconciliabilità dei suoi ideali con il mondo a un sortilegio gettato sulla realtà, e non può capire la divergenza fra l'ordine soggettivo e quello oggettivo delle cose, questo significa soltanto ch'egli dormiva mentre l'intero mondo si veniva trasformando, sí che il mondo dei suoi sogni gli appare l'unico vero, e stregato, invece, e pieno di demoni maligni quello reale. Cervantes riconosce che questa posizione è del tutto priva di tensione e non ammette perciò correzione; egli vede che il suo idealismo è inattaccabile dalla realtà, sulla quale a sua volta non può incidere; e che l'assenza di ogni rapporto fra l'eroe e l'ambiente che lo circonda condanna ogni azione al fallimento.

Può darsi che Cervantes all'inizio non fosse conscio del profondo significato della sua idea, e pensasse veramente a una semplice parodia dei romanzi cavallereschi. Ma certo egli riconobbe ben presto che il problema che lo travagliava non metteva in questione soltanto le letture dei suoi contemporanei. La parodia della vita cavalleresca, d'altronde, da gran tempo non era più una novità; già il Pulci si era preso gioco delle storie di cavalleria, e nel Boiardo e nell'Ariosto si ritrova lo stesso atteggiamento ironico di fronte al fascino del cava-

liere. In Italia, dove quel titolo era spesso portato da gente d'origine borghese, la nuova cavalleria non pensava certo a prendersi molto sul serio. Senza dubbio Cervantes sviluppò il suo atteggiamento scettico in Italia, patria del liberalesimo e dell'umanesimo; e forse dalla letteratura italiana gli venne il primo impulso per quel suo scherzo di validità storica universale. Ma l'opera sua non doveva riuscire solo una canzonatura degli artificiosi e stereotipi romanzi alla moda, né una semplice critica della cavalleria ormai anacronistica, ma anche un'accusa contro la prosaica, deludente realtà, dove all'idealista non rimane che trincerarsi dietro la sua idea fissa. Quindi in Cervantes non è la trattazione ironica del costume cavalleresco che è nuova; ma la stretta relazione dei due mondi: quello idealistico-romantico e quello realistico-razionalistico. Nuovo è anche l'insanabile dualismo della sua visione del mondo, quella concezione dell'idea inattuabile nella realtà e della realtà irreducibile all'idea.

Di fronte al problema della cavalleria, Cervantes è dominato dall'ambiguità che è propria della visione manieristica. Egli oscilla fra la giustificazione dell'idealismo estraneo al mondo e la ragionevolezza mondana. Ne risulta, per quanto riguarda il suo eroe, un duplice atteggiamento, che segnò di per se stesso l'inizio di una nuova era della letteratura. Finora nella poesia c'erano solo tipi buoni e cattivi, salvatori e traditori, santi e malfattori; qui invece l'eroe è a un tempo santo e pazzo. Se il senso dell'umorismo consiste nella facoltà di vedere contemporaneamente due lati opposti di una cosa, la scoperta di questo doppio aspetto di un carattere significa la scoperta dell'umorismo nella poesia, umorismo sconosciuto prima dell'età manieristica. Non c'è un'analisi del Manierismo letterario che vada oltre i soliti schemi di marinismo, gongorismo e simili; ma chi volesse farla, dovrebbe prender le mosse da Cervantes<sup>58</sup>. Nel-

l'opera sua, oltre al vacillante senso della realtà, a quella costante incertezza dei limiti fra reale e irreali, si potrebbero studiare ottimamente anche gli altri tratti essenziali del Manierismo: il senso comico che affiora dalla tragedia, come il tragico dalla commedia, e la duplice natura dell'eroe, che ora tocca il ridicolo, ora il sublime. E altri tratti ancora: il fenomeno del «cosciente autoinganno», i diversi accenni dell'autore alla natura fittizia del suo mondo, gli sconfinamenti continui fra la realtà propria all'opera e quella esterna, la noncuranza con cui le figure del romanzo escono dalla loro sfera per muoversi nel mondo del lettore, la «romantica ironia» con cui – nella seconda parte del libro – ci si riferisce alla celebrità, che le figure principali hanno acquistato nella prima parte: per esempio, i due protagonisti sono ammessi alla corte ducale, grazie alla loro fama letteraria, e qui Sancio Panza spiega ch'egli è «lo stalliere di Don Chisciotte, che appare anche nel racconto, e si chiama Sancio Panza, se non lo hanno scambiato in culla, cioè in stamperia». Manieristica è l'idea fissa da cui è posseduto l'eroe, quella specie di costrizione sotto la quale si muove e il carattere burattinesco che ne deriva a tutta la vicenda. Manieristica è la presentazione, capricciosa e grottesca, la struttura arbitraria, senza forma né misura; l'insaziabilità del narratore nell'introdurre sempre nuovi episodi, commenti e digressioni; i salti cinematografici, le divagazioni e le sorprese. Manierismo è ancora la commistione degli elementi reali e fantastici nello stile, il realismo dei particolari inseriti nell'insieme irreali della concezione, l'unione di caratteri cavallereschi e di altri volgarmente picareschi, i dialoghi colti dalla vita comune – che Cervantes introduce per primo nel romanzo<sup>59</sup> – accanto ai ritmi artificiosi e ai leziosi tropi del *conceptismo*. Manierismo è pure, e in modo molto significativo, la presentazione dell'opera come se si formasse e crescesse via via; e così le svolte

nel corso del racconto; il fatto che una figura così importante e così chiaramente indispensabile come Sancio appaia come un tema aggiunto; e che Cervantes stesso – a quanto si afferma<sup>60</sup> – alla fine non riuscisse più a comprendere il suo eroe. Manieristica infine è la discontinuità di tono nell'esposizione, ora delicata e squisita, ora negletta e cruda, per cui il *Don Quijote* è stato detto la più trasandata fra le grandi opere di poesia<sup>61</sup>, se pure non proprio giustamente, poiché ci sono opere di Shakespeare altrettanto meritevoli di una simile qualifica.

Cervantes e Shakespeare sono quasi coetanei e muoiono nello stesso anno. Numerosi sono i punti di contatto fra la visione filosofica e artistica dei due poeti, ma forse su nessun altro argomento il loro accordo è così significativo come a proposito della cavalleria, che entrambi ritengono anacronistica e in decadenza. Ma, pur in questo accordo di fondo, il loro sentimento verso gli ideali cavallereschi presenta un certo divario, com'era del resto da aspettarsi data la complessità del fenomeno. Il drammaturgo Shakespeare è più favorevole del romanziere Cervantes all'idea cavalleresca; ma il cittadino della nazione inglese, cioè di un paese socialmente più evoluto, è più duro verso la cavalleria come classe di quanto non sia lo Spagnolo, ancora legato in fondo alla propria origine aristocratica e al proprio passato militare. Per altro Shakespeare tiene ad attribuire un alto rango sociale ai suoi eroi anche in vista di particolari effetti drammatici: essi debbono esser principi, generali e gran signori, perché risultino teatralmente superiori al resto degli uomini, e al momento della disgrazia cadano abbastanza dall'alto, di modo che il mutare della loro sorte faccia un'impressione più profonda.

Sotto i Tudor, la monarchia si era sviluppata in dispotismo. Alla fine della guerra delle Due Rose, l'alta aristocrazia era quasi annientata, e la piccola nobiltà di campagna, i proprietari terrieri e la borghesia urbana



volevano anzitutto ordine e pace: ogni governo era buono, purché forte abbastanza da scongiurare il ritorno dell'anarchia. Poco prima dell'ascesa al trono di Elisabetta, ancora una volta il paese era stato provato dagli orrori della guerra civile; i contrasti religiosi apparivano piú acuti che mai, l'amministrazione statale era in condizioni disperate, la situazione internazionale era confusa e preoccupante. Il solo fatto che la regina riuscisse in parte a superare, in parte a schivare i pericoli di una tale situazione, le assicurò una certa popolarità in larghi strati della popolazione. Per le classi privilegiate e possidenti il suo governo significava anzitutto una garanzia contro la minaccia di moti rivoluzionari popolari. Ogni preoccupazione del ceto medio per l'accrescersi della potenza regale tacque di fronte alla considerazione che la monarchia costituiva un argine contro le lotte di classe. Elisabetta favorí in ogni modo l'economia capitalistica: come quasi tutti i principi di quel tempo, essa era sempre a corto di denaro, e partecipava anche direttamente alle imprese dei Drake e dei Raleigh. L'iniziativa privata cominciò a godere una protezione senza precedenti; non solo con l'azione di governo, ma anche con leggi che si preoccupava di salvaguardarne gli interessi<sup>62</sup>. Per l'economia di profitto cominciò un'ascesa ininterrotta e questo spirito di intraprendenza si propagò a tutto il paese. Chiunque aveva modo di fare qualcosa nel campo economico, si dava alla speculazione. La ricca borghesia e la nobiltà, sia terriera, sia cointeressata in imprese industriali, costituirono la nuova classe dirigente. La loro alleanza con la Corona fu il segno dello stabilizzarsi della nuova situazione sociale. Certo non si deve sopravvalutare l'influsso politico e intellettuale di questi ceti. La corte, a cui la vecchia aristocrazia dà pur sempre il tono, è il centro della vita pubblica; e la Corona preferisce l'alta nobiltà alla borghesia e alla piccola nobiltà di campagna, purché non gliene

venga danno né pericolo. Del resto, la corte si compone in parte di gente fatta nobile dai Tudor e salita grazie alla sua ricchezza. I discendenti, ormai rari, dell'antica aristocrazia e gli *esquires* sono ben disposti al conubio e alla cooperazione economica con la parte ricca e conservatrice della borghesia. Qui, come in quasi tutta l'Europa, al livellamento sociale contribuisce largamente il fatto che attraverso i matrimoni figli di borghesi accedono alla nobiltà, e anche l'adattarsi dei cadetti delle famiglie nobili alle professioni borghesi. Tuttavia in Inghilterra, dove il secondo caso è la regola, in sostanza è la nobiltà a imborghesirsi, mentre è caratteristica della Francia l'ascesa della borghesia allo stato nobiliare. È decisivo per i rapporti dell'alta borghesia inglese e della media proprietà terriera con la Corona, il fatto che la monarchia, dopo faide secolari, ha ristabilito l'ordine ed è ormai pronta a garantire la sicurezza delle classi possidenti. Il principio dell'ordine, l'idea dell'autorità e della sicurezza diventano la base della concezione borghese, poiché le classi dedite al guadagno si rendono conto sempre più chiaramente che per esse nulla è più pericoloso di un governo debole e di rivolgimenti sociali. «Quando la gerarchia vacilla, s'infirma tutto il sistema» (*Troilo e Cressida*, I, 3): ecco la quintessenza di questa filosofia sociale. La devozione di Shakespeare e dei suoi contemporanei verso la Corona si spiega anzitutto con la paura del caos. L'idea dell'anarchia li perseguita; l'ordine universale e la distruzione che sempre pare minacciarlo è un tema fondamentale del pensiero e della poesia di quei tempi<sup>63</sup>. Essi rappresentano il disordine sociale addirittura come un turbamento dell'armonia dell'universo, e interpretano la musica delle sfere come il peana degli angeli della pace che hanno domato gli elementi in rivolta.

Shakespeare vede il mondo con gli occhi di un agiato borghese, grosso modo liberale nel sentire, scettico e

per molti aspetti deluso. Egli esprime opinioni politiche che s'ispirano all'idea dei diritti dell'uomo – come li chiameremmo oggi – condanna le sopraffazioni del potere e l'oppressione del popolo, ma condanna anche ciò ch'egli chiama l'arroganza e la prepotenza della plebaglia e, nella sua apprensione di borghese, pone il principio dell'«ordine» al di sopra di ogni considerazione umanitaria. I critici conservatori per lo più sono d'accordo nell'affermare che Shakespeare disprezza il popolo e odia la «canaglia» della strada; parecchi socialisti invece, che vorrebbero trarlo dalla loro, non ritengono che si possa parlare in questo caso di odio e di disprezzo, né che sia da pretendere da un poeta del Cinquecento la solidarietà di uno scrittore d'oggi verso il proletariato, che, d'altronde, nel senso moderno della parola, non esisteva affatto<sup>64</sup>. Gli argomenti di Tolstoj e di Shaw, che attribuiscono a Shakespeare le opinioni politiche dei suoi aristocratici eroi, soprattutto di Coriolano, non sono certo persuasivi, sebbene non sia da trascurare il palese compiacimento di Shakespeare per le ingiurie dirette al popolo; non bisogna tuttavia dimenticare quanto l'ingiuria per se stessa fosse grata al teatro elisabettiano. Certamente, Shakespeare non approva i pregiudizi di Coriolano, ma il deplorabile accecamento del suo aristocratico eroe non arriva a spegnere in lui l'ammirazione per la sua imponente figura, per lo «splendido uomo». Egli abbassa lo sguardo sulle grandi masse popolari con una superiorità in cui – come già Coleridge ebbe a notare – si mescolano disprezzo e indulgente benevolenza. In complesso, il suo atteggiamento corrisponde a quello degli umanisti, di cui ripete fedelmente le frasi abituali sulle moltitudini «incolte», «politicamente immature», «incostanti». Ma che questo suo atteggiamento non abbia un'origine esclusivamente culturale appare subito chiaro, quando si pensi che in Inghilterra l'aristocrazia, fin dall'inizio più lega-

ta all'umanesimo, si mostra verso il popolo piú benevola e comprensiva della borghesia, piú direttamente minacciata dalle pretese economiche del proletariato; per esempio, nelle opere di Beaumont e di Flechter, i piú vicini all'aristocrazia fra i colleghi di Shakespeare, il popolo appare in luce piú favorevole che nella maggior parte degli altri drammi elisabettiani<sup>65</sup>. Ma, alta o bassa che sia la stima di Shakespeare per le qualità intellettuali e morali delle masse, poca o molta la sua simpatia personale per il popolo «maleodorante» e «buono», sarebbe un semplificare troppo la realtà considerarlo un semplice strumento della reazione. Marx ed Engels seppero vedere per Shakespeare, come per Balzac, quello che è veramente l'aspetto essenziale. Nonostante la loro posizione fondamentalmente conservatrice, i due poeti ebbero una funzione progressista, poiché entrambi avevano compreso la caducità e la crisi di una situazione di cui invece i loro contemporanei erano soddisfatti. Qualunque fosse il pensiero di Shakespeare sulla monarchia, la borghesia, il proletariato, il semplice fatto che in un'epoca di ascesa nazionale e di floridezza economica – così proficua anche per lui – egli esprima una visione tragica e così profondamente pessimistica, rivela in lui un forte senso di responsabilità sociale e la convinzione che anche allora non proprio tutto era per il meglio. Certo egli non era un sovversivo, e neppure una tempra di lottatore, ma apparteneva al campo di quel sano razionalismo che seppe impedire la rinascita della nobiltà feudale; proprio come Balzac che, con la sua spietata analisi della psicologia borghese, senza volerlo e senza saperlo, si trovò fra i precursori del moderno socialismo.

Dai drammi storici si deduce abbastanza chiaramente che Shakespeare, nella lotta che all'alta nobiltà feudale contrappose Corona, borghesia e piccola nobiltà, non fu certo per gli arroganti e crudeli ribelli. Interessi e inclinazioni lo univano con la borghesia e la nobiltà

imborghesita di tendenze liberali, ceti che di fronte all'antica nobiltà feudale formavano pur sempre un gruppo progressivo. I mercanti Antonio e Timone, ricchi, distinti, generosi, dalle maniere raffinate e dal tratto signorile, ci danno forse l'immagine più rispondente del suo ideale umano. Ma, benché attratto dallo stile dei signori, Shakespeare non manca mai di parteggiare per il buon senso, l'equità e il sentimento spontaneo, ogniqualvolta queste virtù borghesi vengano a conflitto con gli oscuri motivi di un irrazionale romanticismo cavalleresco, della superstizione o di un torbido misticismo. Cordelia rappresenta la più schietta incarnazione di tali virtù proprio in mezzo all'ambiente feudale che la circonda<sup>66</sup>. Infatti, per quanto Shakespeare, come drammaturgo, sappia apprezzare il valore decorativo della cavalleria, non può approvarne lo sfrenato edonismo, il fatuo culto dell'eroe, l'individualismo selvaggio e indomabile. Sir John Falstaff, Sir Toby Belch, Sir Andrew Aguecheek sono impudenti parassiti; Achille, Aiace, Hotspur, vanitosi e rissosi fanfaroni; i Percy, i Glendower, i Mortimer, spietati ed egoisti – e Lear è il despota feudale di uno stato in cui domina esclusiva l'etica dell'eroismo cavalleresco, e dove nulla di quel che è soave, intimo e modesto può sopravvivere.

Si è creduto di poter ricostruire interamente il pensiero del poeta sulla cavalleria, basandosi sulla figura di Falstaff. Ma questi non è che uno dei tipi di cavaliere che si trovano in Shakespeare: è il cavaliere cui lo sviluppo economico ha tolto ogni base sociale e che l'imborghesimento ha corrotto; ma, pur ridotto a un opportunist cinico, vorrebbe ostentare l'altruismo dell'eroico idealista. Egli compendia in sé Don Chisciotte e Sancio, ma, a differenza dell'eroe di Cervantes, è soltanto una caricatura. A un tipo più schiettamente donchisciottesco appartengono invece figure come Bruto, Amleto, Timone e, specialmente, Troilo<sup>67</sup>. L'idealismo

staccato da ogni realtà, l'ingenuità, la credulità sono caratteri che li accomunano a Don Chisciotte; mentre è esclusivo della visione shakespeariana il tremendo risveglio dall'errore e l'abisso di pena che li attende alla scoperta, troppo tarda, della verità.

L'atteggiamento di Shakespeare verso la cavalleria è in realtà complicato e non del tutto coerente. Il declino della cavalleria, che nei drammi storici egli descrive con piena soddisfazione, più tardi si trasfigura in tragedia dell'idealismo: questo non perché il poeta si sia fatto più benevolo verso la cavalleria, ma perché ormai ha superato anche il realismo «anti-cavalleresco», e il machiavellismo in esso implicito. Si era visto dove aveva portato il dominio di questa dottrina. Marlowe era ancora affascinato dal Machiavelli, e il giovane poeta del *Riccardo III* evidentemente ne era più entusiasta dello Shakespeare maturo, per il quale il machiavellismo è diventato un incubo, proprio come per i suoi contemporanei. È impossibile definire la posizione di Shakespeare di fronte ai problemi sociali e politici del suo tempo, senza tener conto dei diversi momenti del suo sviluppo. Sullo scorcio del secolo, all'epoca della piena maturità e del maggior successo, la sua visione del mondo muta radicalmente e con essa mutano del tutto il suo giudizio sulla situazione sociale e il suo sentire di fronte ai diversi ceti. Sono ormai scossi il primitivo consenso alle condizioni del suo tempo, il suo ottimismo verso il futuro e, anche se tiene fede al principio dell'ordine e continua ad apprezzare la stabilità e ad avversare l'ideale eroico della cavalleria feudale, tuttavia egli pare aver perduto ogni fiducia nell'assolutismo machiavellico e nella spregiudicata economia di profitto. Si è voluto mettere in relazione il nuovo pessimismo di Shakespeare con la tragedia del conte di Essex, in cui fu implicato anche il protettore del poeta, Southampton; e altri dolorosi avvenimenti della storia del tempo, come

l'inimicizia fra Elisabetta e Maria Stuarda, la persecuzione dei puritani, la graduale trasformazione dell'Inghilterra in stato poliziesco, la fine del regno – relativamente liberale – di Elisabetta e il nuovo assolutismo di Giacomo I, l'acuirsi del contrasto fra la monarchia e il ceto medio, incline al puritanesimo, sono stati indicati come possibili cause di questo rivolgimento<sup>68</sup>. Certo, la crisi che ne scuote l'equilibrio matura nell'autore una visione morale di cui è tipica soprattutto la simpatia che d'ora in poi ispira il personaggio sconfitto nella vita pubblica assai più che l'uomo fortunato o il vincitore. Bruto, l'uomo politicamente inetto e sfortunato, è particolarmente vicino al cuore del poeta<sup>69</sup>. Una simile inversione di giudizi non può spiegarsi semplicemente con un mutamento di stato d'animo, un'esperienza soltanto privata, o una revisione puramente intellettuale di convinzioni precedenti. Il pessimismo shakespeariano ha una portata che trascende l'individuo e reca i segni di una tragedia storica.

L'atteggiamento di Shakespeare verso il pubblico del suo tempo non è in fondo che un riflesso del suo orientamento sociale; ma il mutare delle sue simpatie si può seguire meglio in questo gioco concreto di rapporti che non nell'astratta generalizzazione. Possiamo dividere la sua carriera letteraria in fasi sufficientemente individuate, a seconda che, fra il pubblico, egli dedica speciale attenzione a un ceto piuttosto che a un altro e ne asseconda il gusto. L'autore di *Venere e Adone* e di *Lucrezia* è un poeta che s'attiene ancora completamente al gusto umanistico in voga, e lavora per gli aristocratici ambienti della corte, affidando la propria fama alla forma epica: evidentemente il dramma è per lui un genere inferiore, seguendo in questo le idee di corte, che preferiscono la lirica e l'epica e considerano il dramma, col suo più largo pubblico, una forma plebea. Quando, terminata la guerra delle Due Rose, i nobili inglesi presero a seguire

l'esempio dei loro pari d'Italia e di Francia, dedicandosi alle lettere, in Inghilterra come negli altri paesi la corte divenne il centro della vita letteraria. Aulica e dilettantesca è la letteratura inglese del Rinascimento, a differenza di quella medievale, che era stata aulica solo in parte e coltivata per lo più da poeti di mestiere. Wyatt, Surrey, Sidney sono illustri dilettanti, ma anche gli scrittori di professione subiscono per lo più l'ascendente di colti aristocratici. Quanto all'origine di questi letterati, sappiamo che Marlowe era figlio di un calzolaio; Peele, di un argentiere; Dekker, di un sarto; che Ben Jonson dapprima segue il mestiere del padre e fa il muratore; ma sono relativamente pochi gli scrittori venuti dai ceti più modesti; la maggioranza viene dalla *gentry*, dal ceto dei funzionari o dei ricchi mercanti<sup>70</sup>. Nessuna letteratura, per origine e tendenza, può dirsi animata da spirito di classe più di quella elisabettiana, che mira principalmente a foggiare veri gentiluomini e si volge anzitutto ai circoli direttamente interessati a questo scopo. Parve strano che, in un momento in cui l'antica nobiltà era in gran parte estinta e la nuova solo da poco s'era staccata dalla borghesia, si desse tanto peso all'origine e alle maniere aristocratiche<sup>71</sup>; ma sappiamo che, appunto quando è recente, una classe nobiliare si mostra molto più esigente verso i suoi membri. Nell'epoca elisabettiana la cultura letteraria è uno dei requisiti più importanti per un nobile. La letteratura ha grande voga ed è elegante parlare di poesia e discutere di problemi letterari. Lo stile artificioso della poesia in voga viene trasferito nella conversazione corrente; la regina stessa si esprime in quello stile affettato, e chi non sa fare altrettanto è ritenuto un ignorante, come uno che non parli il francese<sup>72</sup>. La letteratura diventa un gioco di società. I componimenti epici e specialmente lirici, cioè gli innumerevoli sonetti e canzoni degli illustri dilettanti circolano manoscritti nei loro ambienti; e non vengono



stampati, per meglio sottolineare che l'autore non è poeta di mestiere, non mette in vendita l'opera sua e desidera senz'altro limitarne la diffusione.

Un poeta epico o lirico, anche se poeta professionale, è qui apprezzato piú di un drammaturgo; gli è piú facile trovare un protettore e può contare su un aiuto piú generoso. Eppure, l'esistenza materiale del drammaturgo, che scrive per i teatri pubblici, cari a ogni ceto, è piú sicura di quella del poeta che dipende da un protettore privato. I drammi, è vero, sono pagati male – Shakespeare non diventa ricco per i suoi drammi, ma perché azionista di un'impresa teatrale – ma assicurano un'entrata regolare, grazie alla continua richiesta. Così, quasi tutti gli scrittori del tempo lavorano, almeno occasionalmente, anche per la scena; tutti tentano la fortuna nel teatro, sebbene spesso se ne vergognino – cosa tanto piú strana, in quanto il teatro elisabettiano trae origine dalla vita di corte o da quella quasi di corte delle case aristocratiche. Gli attori girovaghi di provincia e quelli stabili della capitale sono i diretti discendenti dei buffoni che servivano in quelle case. Alla fine del Medioevo le grandi famiglie signorili avevano propri attori, stabili o impiegati occasionalmente, così come disponevano di giullari; in origine si trattava probabilmente delle stesse persone. Durante le feste, soprattutto a Natale, o in solennità familiari, specialmente per nozze, recitavano commedie, per lo piú di circostanza. Portavano la livrea e le insegne del loro signore, esattamente come le altre persone del seguito e della servitú. Questo rapporto di servizio formalmente si mantenne anche quando giullari e mimi di casa avevano ormai costituito indipendenti compagnie teatrali. La protezione degli antichi signori li metteva in certo modo al sicuro dall'ostilità delle autorità cittadine, e assicurava loro un'entrata supplementare. Il protettore infatti passava una piccola rendita annua e si valeva dei loro servigi, con un compenso

aggiunto, ogni volta che, in occasione di una festa, voleva organizzare in casa sua uno spettacolo teatrale<sup>73</sup>. Questi attori di palazzo e di corte formano dunque l'anello di congiunzione fra il giullare o il mimo medievale e l'attore moderno. Le antiche famiglie infatti vennero a poco a poco estinguendosi, le grandi case via via si disgregarono – i comici dovettero sostenersi da soli; ma l'impulso decisivo alla formazione delle regolari compagnie teatrali venne tuttavia dal rapido sviluppo della vita culturale sotto i Tudor e dal suo accentrarsi a corte<sup>74</sup>.

Già al tempo di Elisabetta comincia la caccia sfrenata al protettore. La dedica di un libro, e il compenso per tanto onore, diventano un affare d'occasione, che non presuppone il minimo attaccamento né vera stima. Gli scrittori gareggiano in smaccate adulazioni, ch'essi indirizzano, per giunta, a gente spesso completamente estranea a loro; frattanto i doni dei protettori diventano sempre più meschini e sempre meno sicuri. L'antico vincolo patriarcale fra i mecenati e i loro protetti si avvia alla dissoluzione<sup>75</sup>. A questo punto anche Shakespeare coglie l'occasione per passare al teatro. È difficile dire se la decisione sia dovuta solo alla preoccupazione di assicurarsi l'esistenza, o ad essa abbia contribuito anche l'accresciuto prestigio del teatro, distogliendo l'interesse e la simpatia del poeta dai ristretti circoli aristocratici e orientandoli verso ambienti più vasti; probabilmente la decisione nacque dall'insieme di questi motivi. S'inizia così la seconda fase dell'arte shakespeariana. Le nuove opere non hanno più il tono idillico, classicheggiante e affettato dei primi componimenti, ma rispondono pur sempre al gusto dell'alta società. Sono in parte orgogliose cronache, scene grandiose di vita politica che esaltano l'idea della monarchia; in parte sono gaie commedie sfrenatamente romantiche, piene di ottimismo e di gioia di vivere, che si svolgono in un

mondo puramente fittizio dove le pene quotidiane sono ignorate. Sullo scorcio del secolo comincia il terzo periodo dell'evoluzione shakespeariana: le tragedie. Il poeta si è assai allontanato dall'«eufuismo» e dal romanticismo giocoso dell'alta società; ma pare che si sia straniato anche dalle classi medie. Le sue grandi tragedie non sono destinate a un ceto particolare, ma al grande pubblico composito dei teatri londinesi. Della gaiezza d'un tempo non v'è più traccia; anche le cosiddette commedie di questo periodo sono piene di malinconia. Segue poi l'ultima fase: un tempo di rassegnazione e di acquetamento, con le tragicommedie che tornano all'intonazione romantica. Shakespeare è sempre più lontano dalla borghesia, che si fa di giorno in giorno più miope e gretta nel suo puritanesimo. Gli attacchi dell'autorità civile ed ecclesiastica contro il teatro si fanno sempre più violenti: attori e drammaturghi debbono cercarsi di nuovo protettori e patroni nell'ambiente della corte e della nobiltà, piegandosi sempre più al loro gusto. La corrente rappresentata da Beaumont e da Flechter prende il sopravvento; in certa misura vi aderisce anche Shakespeare. Egli torna a scrivere opere, in cui non solo predominano i motivi romantico-fiabeschi, ma che per molti aspetti ricordano i balletti e le mascherate della corte. Cinque anni prima di morire, al culmine dell'arte sua, Shakespeare si ritira dal teatro e cessa interamente la sua attività di drammaturgo. Dobbiamo pensare che la più grandiosa opera drammatica, che mai poeta abbia creato, sia stata un dono della sorte a un uomo il cui primo pensiero era quello di fornire merce esitabile alla sua impresa teatrale, e che perciò avrebbe cessato di produrne una volta assicurata a sé e ai suoi un'esistenza tranquilla? O, piuttosto, si deve pensare che il poeta abbia cessato di scrivere quando sentì che non c'era più un pubblico a cui valesse la pena di rivolgersi?

Comunque si risponda a questa domanda, sia stata l'agiatezza, o invece il disgusto ad allontanare Shakespeare dal teatro, è assodato che per quasi tutta la sua carriera egli incontrò il vivo favore del pubblico, sebbene nelle diverse fasi del suo sviluppo egli mostrasse di preferire ora un cetto ora un altro e forse alla fine non potesse identificarsi completamente con nessuno. In ogni caso, nella storia del teatro egli fu il primo grande poeta – se non il solo – che seppe rivolgersi a un pubblico vasto e in cui entravano, si può dire, tutti i ceti sociali, e seppe incontrare pieno consenso. La tragedia greca era un fenomeno troppo complesso e troppi fattori eterogenei entravano nell'interesse che il pubblico vi portava, perché si possa giudicare della sua sola efficacia estetica: religione e politica contribuivano al suo successo almeno quanto l'arte. Il suo pubblico poi, limitato ai cittadini di pieno diritto, era più omogeneo che non quello del teatro elisabettiano; si aggiunga infine che le rappresentazioni erano spettacoli solenni, relativamente poco frequenti, così che la reale attrazione della tragedia sulle moltitudini non fu mai veramente messa alla prova. Il dramma medievale, d'altra parte, se presentava condizioni sceniche e d'allestimento simili a quelle del teatro elisabettiano, non dispose di opere veramente importanti, e quindi il suo favore presso le masse non costituisce per la sociologia dell'arte un problema analogo a quello dei drammi di Shakespeare. Per i quali il vero problema non è che il più grande poeta del tempo fosse anche il drammaturgo più popolare, e che fra i contemporanei riscotessero il massimo successo proprio le opere che oggi amiamo di più<sup>76</sup>, ma che il giudizio del grosso pubblico fosse questa volta più giusto di quello della gente colta ed esperta. La gloria letteraria di Shakespeare raggiunse il culmine verso il 1598 e cominciò a diminuire proprio quando egli ebbe raggiunto la piena maturità; ma anche allora il pubblico del

teatro gli rimase fedele e non gli negò mai quel primato che già prima gli aveva riconosciuto.

Contro l'opinione che considera quello di Shakespeare un teatro di massa, si è obiettato che la capacità delle sale di spettacolo a quell'epoca era relativamente esigua<sup>77</sup>. Ma la piccolezza dei teatri – che, d'altronde, era compensata dalla frequenza quotidiana delle rappresentazioni – non muta nulla al fatto che l'uditorio era composto dai più diversi ceti della popolazione londinese. I frequentatori della platea non erano certamente i padroni assoluti del teatro, ma c'erano e non si potevano in nessun modo trascurare. Inoltre erano abbastanza numerosi. I ceti superiori, se in proporzione al loro numero complessivo frequentavano molto numerosi il teatro, erano però sempre in minoranza rispetto ai popolani che proporzionalmente lo frequentavano meno ma costituivano pur sempre la stragrande maggioranza della popolazione. Questa conclusione è autorizzata anche dai prezzi d'ingresso, stabiliti principalmente in base alle possibilità dei meno abbienti<sup>78</sup>. In ogni caso era un pubblico assai vario per censo, grado sociale, cultura che Shakespeare aveva di fronte; vi confluivano i clienti delle osterie, i colti rappresentanti dell'alta società e i membri delle classi medie, non specialmente colte, ma neppure del tutto rozze. E se non era più il pubblico dei mimi ambulanti che stipava i teatri della Londra elisabettiana, era ancora il pubblico di un teatro popolare, proprio nel senso più ampio che i romantici attribuivano al termine.

Questa coincidenza di qualità e popolarità nel dramma shakespeariano era dovuta a un rapporto intimo e profondo o più semplicemente a un malinteso? Sembra, comunque, che il pubblico gustasse, nei drammi di Shakespeare, non solo i colpi di scena, l'azione impetuosa e cruenta, gli scherzi grossi e le sonore tirate, ma anche i particolari poetici più delicati e profondi; altri-

menti questi non avrebbero potuto occupare tanto spazio. Può darsi benissimo che il pubblico della platea non sentisse in questi casi che la semplice suggestione delle voci e dello stato d'animo generale, come può accadere in un pubblico appassionato e ingenuo. Ma sono questioni oziose, insolubili. Né maggiore senso ha domandarsi se Shakespeare si servisse con buona coscienza artistica o a malincuore di quegli effetti, che apparentemente egli usava per amore degli uditori più umili. Certo le differenze di cultura fra il pubblico non dovevano esser così grandi, da dover presumere che solo i più rozzi prendessero gusto all'azione violenta e agli scherzi a doppio senso. Le diatribe di Shakespeare contro la platea sono ingannevoli; senza dubbio c'entrava un po' di affettazione e fors'anche il desiderio di lusingare la parte più distinta dell'uditorio<sup>79</sup>. Neppure la differenza fra teatri «pubblici» e «privati» sembra che fosse così grande come si credeva un tempo; l'Amleto ebbe successo negli uni e negli altri, e alle regole dell'arte classica era indifferente il pubblico di entrambi<sup>80</sup>. Comunque, anche per Shakespeare, quel che noi intendiamo per coscienza artistica non si deve contrapporre alle esigenze pratiche del suo teatro nel modo reciso con cui fu contrapposta spesso dalla vecchia critica<sup>81</sup>. Shakespeare non scrive i suoi drammi perché voglia fissare un'esperienza o risolvere un problema; non è che in lui venga posto dapprima il tema e in un secondo tempo vengano cercate la forma e le possibilità concrete di esecuzione. Ci sono prima di tutto le esigenze del teatro ed egli si sforza di soddisfarle. Egli scrive i suoi drammi perché il suo teatro ne ha bisogno. D'altra parte, nonostante lo stretto legame di Shakespeare con la vita del teatro, non si deve esagerare con la teoria che riassume nel «buon teatro» tutto il suo genio. È vero che i drammi erano anzitutto destinati a un teatro popolare, ma era un teatro dell'epoca umanistica, in cui si leggeva anche molto. È

stato osservato che per lo piú i drammi shakespeariani superano di troppo le due ore e mezzo normali per uno spettacolo perché fossero rappresentati senza tagli (magari la rappresentazione saltava i passi lirici piú pregevoli?) La ragione di tale lunghezza è evidente: il poeta non pensava solo alla scena, ma anche alla pubblicazione in volume<sup>82</sup>. Errate sono dunque le due concezioni, sia quella che fa risalire tutta la grandezza di Shakespeare alle esigenze del mestiere, e all'orientamento popolare dell'arte sua, sia quella opposta che considera tutto quel che di trito, di cattivo gusto, di trasandato c'è nelle sue opere, una concessione fatta alla gran massa del pubblico.

Certo della grandezza di Shakespeare, come in genere dell'assoluto valore artistico, non si può dare semplicemente una spiegazione sociologica. Ma del fatto che ai tempi di Shakespeare esistesse un teatro popolare, che accomunava i piú diversi ceti nel godimento delle stesse opere, di questo dobbiamo poterci rendere ragione. Ai problemi religiosi Shakespeare, come per lo piú i drammaturghi elisabettiani, è del tutto indifferente. Né si può parlare per il suo pubblico di un comune sentimento sociale. La coscienza dell'unità nazionale comincia appena allora a formarsi e non influisce ancora sulla cultura. Questo accomunamento dei vari ceti nel teatro può avvenire solo grazie al dinamismo della vita sociale, che mantiene fluide le divisioni di classe e, sebbene non cancelli affatto la distinzione tra una classe e l'altra, permette che i singoli possano spostarsi da una categoria all'altra. Nell'Inghilterra elisabettiana le singole classi sociali presentano distinzioni meno nette che nel resto dell'Occidente; soprattutto le differenze culturali qui sono minori che, ad esempio, nell'Italia del Rinascimento. In Italia l'Umanesimo aveva segnato, tra i vari ambienti sociali, confini piú decisi che in Inghilterra, paese simile per la struttura economica e sociale,

ma «piú giovane», e si comprende cosí come nell'Italia rinascimentale non fosse potuta sorgere alcuna istituzione culturale paragonabile, per generale interesse, al teatro inglese. Questo risulta da un livellamento senza esempi fuori dell'Inghilterra. E in questo senso l'analogia, spesso esagerata, fra la scena elisabettiana e il cinematografo è realmente istruttiva. Al cinematografo si va per vedere un film: colti o incolti, si sa quel che ciò significhi e che cosa ci si debba aspettare. Oggi questo non accade per il dramma. Ma ai tempi di Elisabetta la gente andava a teatro, come oggi noi andiamo al cinematografo; ed era sostanzialmente concorde nelle sue pretese di fronte allo spettacolo, per quanto diverse queste fossero in altri campi. Tale comunanza di criteri tra i vari ceti nel giudicare ciò che era divertente e commovente rese possibile l'arte di Shakespeare, anche se certo non la creò; ne determinò il carattere, se non la qualità.

Non solo il contenuto e le tendenze, ma anche la forma del dramma shakespeariano è legata alla struttura politica e sociale dell'epoca. Essa nasce dall'esperienza fondamentale del realismo politico, che insegna come l'idea pura, senza contraffazioni né compromessi, non sia attuabile in terra: la sua purezza deve essere sacrificata alla realtà, se non si vuole che questa rimanga del tutto estranea all'idea. Certo questo dualismo di idea e mondo sensibile non è una scoperta d'ora: lo conoscevano già il Medioevo e l'antichità classica. Forse all'epos omerico questo contrasto è ancor del tutto estraneo, e neppure la tragedia greca dibatte propriamente il conflitto di questi due mondi. Essa rappresenta piuttosto la condizione cui sono costretti i mortali dall'intervento delle potenze divine. La situazione tragica non nasce dal fatto che l'eroe si senta mosso dal soprannaturale, né essa porta a un accostamento al mondo delle idee, a una piú profonda penetrazione dell'idea stessa. Le due sfere non si toccano neppure in Platone, che non



solo conosce l'antagonismo fra idea e realtà, ma lo pone a fondamento del suo sistema. L'idealista d'inclinazioni aristocratiche di fronte alla realtà persiste in una passività contemplativa e confina l'idea in una lontananza inaccessibile. Il contrasto fra mondo e oltremondo, fra esistenza corporea ed esistenza spirituale, fra incompiutezza e perfezione dell'essere fu sentito nel Medioevo più profondamente che in ogni altro tempo; e tuttavia la coscienza di tale contrasto non generò nell'uomo medievale alcun tragico dissidio. Il santo rinuncia al mondo; non cerca di attuare il divino sulla terra, ma di prepararsi a vivere in Dio. Secondo la dottrina della Chiesa, compito del mondo non è d'elevarsi all'oltremondano, ma d'esser lo sgabello sotto i piedi di Dio. Per il Medioevo non ci sono che distanze più o meno grandi da Dio, ma nessun conflitto è possibile con Lui. Da un tal punto di vista, sarebbe del tutto insensata una posizione morale che volesse giustificare il contrasto con l'idea divina e dare ascolto alla voce del mondo contro la voce del cielo. Così si spiega come il Medioevo non abbia tragedia e come anche la tragedia classica sia fundamentalmente diversa da quel che noi intendiamo per dramma a soluzione tragica. Solo l'età del realismo politico scopre la forma di dramma tragico corrispondente alla nostra concezione e trasferisce il conflitto dall'azione entro l'anima dell'eroe; infatti solo un'epoca in grado di comprendere la problematica dell'agire realistico, direttamente ispirato dalla realtà, può attribuire un valore morale alla condotta che ottempera alle esigenze del mondo, anche se contraria all'ideale.

L'anello di congiunzione fra i misteri medievali, privi di conflitto tragico e di movimento drammatico, e le nuove tragedie sono le *moralités* del tardo Medioevo. In esse si esprime per la prima volta la lotta spirituale che nel dramma elisabettiano assurge a tragico conflitto di coscienza<sup>83</sup>. Shakespeare e i suoi contemporanei arric-

chiscono la rappresentazione di questa lotta con altri motivi: la fatalità del conflitto, l'assoluta impossibilità di una soluzione, la vittoria morale dell'eroe soccombente. Questa vittoria diventa possibile soltanto attraverso la moderna concezione del destino, distinta dall'antica soprattutto per il fatto che l'eroe consente alla propria sorte e l'accetta come qualcosa che ha un suo senso. Tragico, nel senso moderno, diventa infatti un destino solo se accettato. È innegabile l'affinità spirituale di quest'idea con il concetto protestante della predestinazione; se anche, come è probabile, non si tratta di dipendenza diretta, c'è comunque un parallelismo che illumina nel suo pieno significato il contemporaneo affermarsi della Riforma e della tragedia moderna.

Nell'età del Rinascimento e del Manierismo si hanno, nei paesi civili d'Europa, tre forme di teatro più o meno indipendenti: 1) la sacra rappresentazione, che si va esaurendo dappertutto, salvo che in Spagna; 2) il dramma dotto, diffuso per ogni dove con l'Umanesimo, ma in nessun luogo popolare; 3) il teatro popolare, che dà luogo a forme diverse, che vanno dalla commedia dell'arte al dramma shakespeariano, e che risultano ora più o meno letterarie, ma sempre in qualche modo connesse con il teatro medievale. Il dramma umanistico porta tre importanti innovazioni: trasforma lo spettacolo medievale, che era principalmente balletto e pantomima, in opera essenzialmente letteraria; isola, per aumentare l'illusione, la scena dallo spazio riservato al pubblico; infine sintetizza l'azione nello spazio e nel tempo, cioè sostituisce alla prolissità epica del Medioevo la sintesi drammatica del Rinascimento<sup>84</sup>. Di queste innovazioni Shakespeare accoglie solo la prima, conservando, entro certi limiti, la continuità fra palcoscenico e platea propria del Medioevo, l'epica prolissità del dramma religioso e il dinamismo della vicenda. In questo l'opera sua è più conservatrice del dramma umanistico, né trova un

vero seguito nel teatro moderno. Sia la *tragédie classique*, sia il dramma borghese del Settecento, e il dramma classico tedesco, come pure il teatro verista dell'Ottocento – da Scribe e Dumas figlio fino a Ibsen e Shaw – sono piú affini, almeno formalmente, al dramma umanistico che al tipo shakespeariano, scarsamente rigoroso nella struttura e relativamente modesto nell'illusione scenica. Questo trova nel film l'unico vero erede, anche se il film, naturalmente, ne mantiene solo in parte i principî formali, quali la composizione aggiuntiva, l'azione discontinua, il brusco susseguirsi delle scene, la grande libertà e varietà nel trattare lo spazio e il tempo; ma ancor meno che nel dramma si può parlare per il film di rinuncia all'illusione scenica. La tradizione popolare del teatro medievale, ancor viva in Shakespeare e nei suoi contemporanei, è stata distrutta dall'umanesimo, dal Manierismo e dal Barocco; negli autori piú tardi non ne sopravvive che un pallido ricordo; quello che la rammenta nel cinematografo evidentemente non è un'eredità shakespeariana, ma solo il risultato delle possibilità di una tecnica in grado di risolvere le difficoltà, su cui il teatro shakespeariano ingenuamente o crudamente sorvolava.

Peculiare del teatro di Shakespeare è la stretta aderenza alla tradizione popolare, e insieme l'evitare quegli aspetti che porteranno poi al dramma borghese. A differenza di molti suoi contemporanei, non assume a protagonisti figure borghesi, tratte dalla vita comune, e neppure è incline al sentimentalismo moraleggiante di quei drammaturghi. Già Marlowe introduce figure di protagonisti come Barabas, l'usuraio, e Faustus, il dottore, che nel dramma umanistico avrebbero potuto essere tutt'al piú figure secondarie. Gli eroi di Shakespeare, dai modi aristocratici anche quando appartengono alla borghesia, costituiscono certamente, per la storia sociale, un regresso, anche in confronto a Marlowe. Già

fra i contemporanei piú giovani di Shakespeare, ci sono drammaturghi come Thomas Heywood e Thomas Dekker, che descrivono nell'opera loro il mondo delle classi medie e ne interpretano la mentalità. Scelgono i loro eroi fra mercanti e artigiani, dipingono la vita e i costumi familiari, ricercano effetti melodrammatici e mirano a ricavare una morale, amano le tinte forti e gli ambienti crudamente realistici, come bordelli, manicomi e cosí via. *A Woman Killed with Kindness* di Heywood, è a quei tempi il paradigma della tragedia amorosa e «borghese»; l'eroe è un gentiluomo che al suo infortunio coniugale reagisce in maniera niente affatto eroica né cavalleresca. È un lavoro a tesi, che si impernia sull'adulterio – questione scottante, a quanto pare, in quel tempo – come *'Tis a Pity She's a Whore* di Ford che tratta il tema popolare dell'incesto, o *The Changeling* di Middleton che indaga la psicologia del peccato. In tutti questi drammi, fra cui anche l'anonimo lavoro a forti tinte *Arden of Feversham*, è tipicamente «borghese» l'interesse per il delitto che, per l'uomo angosciosamente attaccato al principio dell'ordine, significa semplicemente il caos. In Shakespeare misfatto e peccato non assumono mai questa tinta criminale: i suoi malvagi sono fenomeni della natura e non potrebbero respirare nell'aria chiusa dei drammi borghesi di Heywood, Dekker, Middleton e Ford. E tuttavia il carattere fondamentale dell'arte shakespeariana è assolutamente naturalistico. Non solo nel senso che egli trascura i principî di unità, l'economia e l'ordine del dramma classico, ma anche perché lavora a una continua espansione e complicazione dei suoi temi. Naturalistico soprattutto in Shakespeare è il disegno dei caratteri, la differenziata psicologia delle sue figure e la misura umana dei suoi eroi, pieni di contraddizioni e debolezze. Si pensi a Lear, vecchio stolido, a Otello, ragazzone ingenuo, a Coriolano, scolareto testardo e vanitoso, ad

Amleto, debole, asmatico e grasso, a Cesare, epilettico, sordo da un orecchio, superstizioso, vano, incoerente, suggestionabile, e pur così grande che nessuno può sottrarsi alla sua forza. Shakespeare accresce il naturalismo dei suoi personaggi attraverso quei suoi *petits faits vrais* che realizza con una penetrazione da miniaturista, come la scena del principe Enrico, che dopo la battaglia ordina la birra, o di Coriolano che si asciuga la fronte sudata, o di Troilo che, dopo la prima notte d'amore, dice a Cressida di guardarsi dall'aria fredda del mattino: «You will catch cold and curse me» («T'infredderai e mi maledirai»).

Il naturalismo shakespeariano tuttavia ha limiti fin troppo evidenti. Sempre i tratti individuali vi si mescolano con quelli convenzionali, quelli ricercati con altri ingenui, il lineamento più raffinato con quello elementare e crudo. Fra i mezzi espressivi di cui dispone, talvolta sceglie oculatamente, conscio del proprio fine, ma per lo più agisce senza riflessione né senso critico. Il peggior errore della più antica esegesi shakespeariana fu di aver voluto ogni volta ravvisare nei modi del poeta soluzioni meditate, accuratamente predisposte e costruite con sapienza, cercando specialmente di spiegare ogni tratto di un carattere con intimi motivi psicologici, quando spesso questi tratti erano semplicemente ripresi tali e quali dalle fonti, oppure erano stati scelti solo perché rappresentavano la soluzione più semplice, più comoda e più rapida di una difficoltà, che il drammaturgo non reputava degna di maggior fatica<sup>85</sup>. Il convenzionalismo della psicologia shakespeariana risalta soprattutto nell'uso ripetuto di figure stereotipe, tratte dalla letteratura precedente. Non solo le commedie giovanili conservano i tipi invariabili della commedia classica e del mimo, ma è noto che la figura di Amleto, apparentemente così complicata e originale, è anch'essa una figura tradizionale, il «melanconico», che era di gran

moda e ricorreva frequentissimo nella letteratura del tempo. Ma il naturalismo psicologico di Shakespeare presenta dei limiti anche sotto altri riguardi. Il difetto di unità e di coerenza nel disegno dei caratteri, i cambiamenti senza motivo e le contraddizioni nel loro sviluppo, la descrizione e la spiegazione, che i personaggi fanno di se stessi nel monologo o nel discorso «a parte», la mancanza di prospettiva nei giudizi che essi danno su di sé e sugli antagonisti, i loro commenti, sempre da prendersi alla lettera, i molti discorsi irrilevanti senza alcun nesso con il carattere di chi li pronunzia, la disattenzione del poeta che a volte dimentica chi veramente parli – se Gloster o Lear, anzi se Timone o Lear – e non di rado fa dire parole che hanno una funzione puramente lirica, suggestiva e musicale, e spesso ancora parla egli stesso per bocca dei suoi personaggi: tutte queste sono infrazioni alle regole di quella psicologia di cui appunto Shakespeare è il primo grande maestro. Eppure la sua sagacia e la sua profondità psicologica restano intatte, pur fra tante sbadataggini. I suoi caratteri – e anche questo lo accomuna a Balzac – hanno una verità interiore così penetrante, una sostanza così profonda, che pur continuano a vivere e a respirare, nonostante le forzature e gli errori del disegno. Ma non c'è violazione della verità psicologica ricorrente tra gli altri elisabettiani che non si ritrovi in Shakespeare; egli è incomparabilmente più grande di loro, ma non diverso. La sua grandezza non ha nulla della perfezione irreprensibile dei classici. Non ha di loro il carattere esemplare, ma neppure l'omogenea unità né la monotonia. Si è sempre sentito e sottolineato il carattere eccezionale del fenomeno shakespeariano e il contrasto fra il suo stile drammatico e la forma classica. A cominciare da Voltaire, anzi da Johnson, si riconobbe che qui era all'opera una selvaggia forza di natura, indifferente e irriducibile alle regole, che si esprimeva in una forma drammatica totalmente diver-

sa dalla tragedia classica. Chiunque avesse il senso delle differenze stilistiche vide che qui si trattava di due tipi di un unico genere; ma non sempre si riconobbe che la diversità era d'ordine storico e sociologico. La differenza sociologia si palesa soltanto quando si cerca di spiegarsi perché delle due forme drammatiche l'una sia invalsa in Inghilterra e l'altra in Francia, e come la composizione del pubblico abbia determinato là la vittoria del dramma shakespeariano, qui della *tragédie classique*.

Fu difficile comprendere il peculiare stile di Shakespeare, soprattutto perché ci si ostinava a vedere in lui semplicemente il poeta del Rinascimento inglese. Per spiegarsi questo equivoco occorre tener presente che alcuni tratti rinascimentali – individualistici e umanistici – esistono innegabilmente nell'arte sua, e d'altra parte nel secolo scorso ogni letteratura nazionale dell'Occidente aveva l'ambizione di vantare un proprio movimento rinascimentale. E chi in Inghilterra avrebbe potuto rappresentarlo più degnamente di Shakespeare, la cui vitalità indomabile rispondeva benissimo all'idea corrente di Rinascimento? Restava tuttavia da spiegare l'arbitrio, la dismisura, l'esuberanza dello stile shakespeariano. Fu per questo oscuro residuo, così difficile da spiegare in quei termini, che, quando circa un cinquantennio fa si sottopose a revisione il concetto di Barocco, e la rivalutazione di quell'arte diede luogo quasi a una moda, molti aderirono di buon grado all'interpretazione del dramma shakespeariano come fenomeno barocco<sup>86</sup>. Se si considerano caratteristiche peculiari del Barocco *pathos*, irruenza, esagerazione, è facile evidentemente fare di Shakespeare un poeta barocco. Tuttavia è impossibile istituire un concreto parallelo fra la maniera di comporre dei grandi secentisti – Bernini, Rubens, Rembrandt – e quella di Shakespeare. Ad esempio, il riferimento a Shakespeare delle categorie del Wölfflin – pittoricismo, profondità spaziale, scarsa chia-

rezza, forma aperta – o si arresta a generalità insignificanti, o si fonda unicamente sull'equivoco. Naturalmente l'arte shakespeariana contiene anche elementi barocchi, come quella di Michelangelo; ma il creatore di Otello non è un artista barocco, come non lo è l'autore delle tombe medicee. Sono entrambi casi a sé, in cui elementi del Rinascimento, del Manierismo e del Barocco si mescolano in un modo tutto particolare; ma in Michelangelo predomina il carattere rinascimentale, in Shakespeare la tendenza manieristica. Già l'indissolubile amalgama di verità e convenzione induce a prendere come punto di partenza il Manierismo per interpretare la forma shakespeariana. La legittimità di tale procedimento trova conferma anche nel costante miscuglio di motivi tragici e comici, nella natura composta dei tropi, e nello stridente contrasto fra concreto e astratto, fra elementi sensuali e intellettuali che la sua lingua presenta. E altre conferme si possono trovare nella ridondanza spesso forzata della composizione, come ad esempio la ripetizione del motivo dell'ingratitudine filiale nel *Lear*, nell'accentuazione dell'aspetto illogico, imperscrutabile, insensato della vita, nell'idea dell'esistenza umana come finzione teatrale, sogno, stato di costrizione e inibizione. Manieristico, e comprensibile solo se visto attraverso quel gusto, è l'artificio, il lezio, l'affettazione, la smania di originalità della lingua di Shakespeare. Manieristico è il suo «eufuismo», la metafora spesso sovraccarica e confusa, l'accumularsi delle antitesi, delle assonanze e dei giochi di parole, la predilezione per lo stile complicato, strano, enigmatico. Manieristico è quell'elemento stravagante, bizzarro, paradossale, da cui nessun'opera di Shakespeare è del tutto immune: e ne sono esempi il gioco erotico che nasce nelle commedie dal travestimento maschile delle fanciulle, l'amante dalla testa d'asino nel *Sogno d'una notte di mezza estate*, la figura di un negro come protagonista



in *Otello*, l'arcigno personaggio di Malvolio ne *La dodicesima notte*, le streghe e la foresta in marcia del *Macbeth*, le scene di pazzia in *Lear* e in *Amleto*, il sinistro tono da Giudizio Universale in *Timone di Atene*, la statua parlante nel *Racconto d'inverno*, il mondo magico nella *Tempesta*, e così via. Tutto ciò fa parte dello stile shakespeariano, sebbene non esaurisca affatto l'arte del poeta.

<sup>1</sup> BELLORI, *Vita dei pittori ecc.*, 1672; cfr. W. WEISBACH, *Der Manierismus*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», 1918-19, vol. LIV, pp. 162-63.

<sup>2</sup> R. BORGHINI, *Il Riposo*, 1584; Cfr. A. BLUNT, *Artistic Theory in Italy* cit., p. 154.

<sup>3</sup> W. PINDER, *Zur Physiognomik des Manierismus*, in *Die Wissenschaft am Scheidewege. Ludwig-Klages-Festschrift*, 1932, p. 149.

<sup>4</sup> M. DVOŘÁK, *Über Greco und den Manierismus*, in *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924, p. 271.

<sup>5</sup> ID., *Pieter Bruegel der Ältere*, *ibid.*, p. 222.

<sup>6</sup> W. PINDER, *Das Problem der Generation* cit., p. 140; ID., *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, II, 1928, p. 252.

<sup>7</sup> Ciò accade soprattutto per W. WEISBACH, *Der Manierismus* cit., p. 162, e MARGARETE HÖRNER, *Der Manierismus als künstliche Anschauungsform*, in «Zeitschrift für Ästhetik», vol. XXII, 1926, p. 200.

<sup>8</sup> ERNEST LAVISSE, *Histoire de France*, V, 1, 1903, p. 208.

<sup>9</sup> LUDWIG PFANDL, *Spanische Kultur und Sitte des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, 1924, p. 5.

<sup>10</sup> L. BRIEGER, *Die Grossen Kunstsammler* cit., pp. 109-10.

<sup>11</sup> H. DOLLMAYR, *Raffaels Werkstatt* cit., p. 363.

<sup>12</sup> H. A. L. FISHER, *A History of Europe*, 1936, p. 525 [trad. it., *Storia d'Europa*, Bari 1938].

<sup>13</sup> Cfr. BENEDETTO CROCE, *La Spagna nella vita italiana del Rinascimento*, 1917, p. 241.

<sup>14</sup> RICHARD EHRENBERG, *Das Zeitalter der Fugger*, 1896, I, p. 415.

<sup>15</sup> FRANZ OPPENHEIMER, *The State*, 1923, pp. 244-45.

<sup>16</sup> Cfr. W. CUNNINGHAM, *Western Civilisation in its Economic Aspects. Mediaeval and Modern Times*, 1900, p. 174.

<sup>17</sup> R. EHRENBERG, *Das Zeitalter der Fugger* cit., II, p. 320.

- <sup>18</sup> HENRI SÉE, *Les origines du capitalisme moderne*, 1926, pagine 38-39.
- <sup>19</sup> F. VON BEZOLD, *Staat und Gesellschaft des Reformationszeitalters*, in *Staat und Gesellschaft der neuern Zeit - Die Kultur der Gegenwart*, II, 5/4 1908, p. 91.
- <sup>20</sup> E. BELFORT BAX, *The Social Side of the German Reformation*, II, *The Peasant War in Germany 1525-26*, 1899, pp. 275 sgg.
- <sup>21</sup> FRIEDRICH ENGELS, *Der deutsche Bauernkrieg*, *passim*.
- <sup>22</sup> WALTER FRIEDLÄNDER, *Die Entstehung des anticlassischen Stils in der italienischen Malerei um 1520*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XLVI, 1925, p. 58,
- <sup>23</sup> GEORG SIMMEL, *Michelangelo*, in *Philosophische Kultur*, 1919, 2<sup>a</sup> ed., p. 159.
- <sup>24</sup> Cfr. NIKOLAUS PEVSNER, *Gegenreformation und Manierismus* in «Repertorium für Kunstwissenschaft», vol. XLVI, 1925, p. 248.
- <sup>25</sup> MACHIAVELLI, *Il Principe*, cap. XVIII.
- <sup>26</sup> Cfr. PASQUALE VILLARI, *Machiavelli e i suoi tempi*, III, 1914, p. 374.
- <sup>27</sup> ALBERT EHRHARD, *Katholisches Christentum und Kirche West-Europas in der Neuzeit*, in *Geschichte der christlichen Religionen Kultur der Gegenwart*, I, 4/1, 1909, 2<sup>a</sup> ed., p. 313.
- <sup>28</sup> G. P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, 1590, cap. VIII, 184, p. 263.
- <sup>29</sup> CHARLES DEJOB, *De l'influence du Concile de Trente*, 1884.
- <sup>30</sup> R. V. LAURENCE, *The Church and the Reformation*, in *Cambridge Modern History*, II, 1903, p. 685.
- <sup>31</sup> ÉMILE MÂLE, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, 1932, p. 2.
- <sup>32</sup> J. SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur* cit, p. 383.
- <sup>33</sup> EUGÈNE MÜNTZ, *Le Protestantisme et l'art*, in «Revue des Revues», 1900, marzo, pp. 481-82.
- <sup>34</sup> *Ibid.*, p. 486.
- <sup>35</sup> GUSTAVE GRUYER, *Les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarola publiés in Italie au XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle et les paroles du Savonarola sur l'art*, 1879; JOSEF SCHNITZER, *Savonarola*, II, 1924, pp. 809 sgg.
- <sup>36</sup> W. WEISBACH, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, 1921; N. PEVSNER, *Gegenreformation und Manierismus* cit.
- <sup>37</sup> FRITZ GOLDSCHMIDT, *Pontormo, Rosso und Bronzino*, 1911, p. 13.
- <sup>38</sup> Da una lettera del pittore Giulio Clovio. Cfr. H. KEHRER, *Kunst-schronik* vol. XXXIV, 1923, p. 784.
- <sup>39</sup> E. PANOFKY, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 1924 [trad. it., *Idea, contributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1952], p. 45.
- <sup>40</sup> G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, 1584; ID., *Idea del tempio della pittura* cit., 1590.
- <sup>41</sup> FEDERICO ZUCCARI, *L'idea de' pittori scultori e architetti*, 1607.
- <sup>42</sup> E. PANOFKY, *Idea* cit., p. 49.

- <sup>43</sup> GIORDANO BRUNO, *Eroici furori*, in *Opere italiane*, ed. Paolo de Lagarde, 1888, I, p. 625.
- <sup>44</sup> N. PEVSNER, *Academies of Art*, 1940, p. 13.
- <sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 47-48.
- <sup>46</sup> Cfr. A. DRESNER, *Die Entstehung ecc. cit.*, p. 96.
- <sup>47</sup> N. PEVSNER, *Academies of Arts cit.*, p. 66.
- <sup>48</sup> J. SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur cit.*, p. 338; A. DRESNER, *Die Entstehung ecc. cit.*, p. 98.
- <sup>49</sup> OSWALD SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes*, I, 1918, pp. 262-63.
- <sup>50</sup> POMPONIUS GAURICUS, *De scultura*, 1504; citato da E. PANOFKY, *Perspektive cit.*, p. 280.
- <sup>51</sup> W. PINDER, *Zur Physiognomik des Manierismus cit.*
- <sup>52</sup> Cfr. E. VON BERCKEN - A. L. MAYER, *Tintoretto*, 1923, I, p. 7.
- <sup>53</sup> L. PFANDL, *Spanische Kultur ecc. cit.*, p. 137.
- <sup>54</sup> O. GRAUTOFF, *Spanien*, in PEVSNER - GRAUTOFF, *Barockmalerei in den romanischen Ländern*, in *Handbuch der Kunstwissenschaft*, 1928, p. 223.
- <sup>55</sup> GUSTAV GLÜCK, *Bruegel und der Ursprung seiner Kunst*, in *Aus drei Jahrhunderten europäischer Malerei*, 1933, p. 154.
- <sup>56</sup> *Ibid.*, p. 163.
- <sup>57</sup> Cfr. C. DE TOLNAY, *P. Bruegel l'Ancien*, 1935, p. 42.
- <sup>58</sup> Max Dvořák e Wilhelm Pinder hanno accennato al carattere manieristico delle opere di Shakespeare e di Cervantes, senza però approfondirne l'analisi.
- <sup>59</sup> J. F. KELLY, *Cervantes und Shakespeare*, 1916, p. 20.
- <sup>60</sup> MIGUEL DE UNAMUNO, *Vida de Don Quijote y Sancho*, 1914.
- <sup>61</sup> W. P. KER, *Collected Essays*, 1925, II, p. 38.
- <sup>62</sup> W. CUNNINGHAM, *The Growth of English Industry and Commerce in Modern Times: The Mercantile System*, 1921, p. 98.
- <sup>63</sup> E. M. W. TILLYARD, *The Elizabethan World Picture*, 1943, p. 12.
- <sup>64</sup> T. A. JACKSON, *Marx and Shakespeare*, in «International Literature», 1936, n. 2, p. 91.
- <sup>65</sup> Cfr. A. A. SMIRNOV, *Shakespeare. A Marxist Interpretation*, in *Critics Group Series*, 1937, pp. 59-60.
- <sup>66</sup> SERGEI DINAMOV, *King Lear*, in «International Literature», 1935, n. 6, p. 61.
- <sup>67</sup> Cfr. WYNDHAM LEWIS, *The Lion and the Fox*, 1927, p. 237.
- <sup>68</sup> MAX J. WOLFF, *Shakespeare*, 1908, II, pp. 56-58.
- <sup>69</sup> Cfr. JOHN PALMER, *Political Characters of Shakespeare*, 1945, p. VIII.
- <sup>70</sup> PHOEBE SHEAVYN, *The Literary Profession in the Elizabethan Age*, 1909, p. 160.
- <sup>71</sup> DAVID DAICHES, *Literature and Society*, 1938, p. 90.
- <sup>72</sup> J. R. GREEN, *A Short History of the English People*, 1936, p. 400.
- <sup>73</sup> E. K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, 1923.

<sup>74</sup> C. J. SISSON, *The Theatres and Companies*, in *A Companion to Shakespeare Studies*, ed. di H. Granville-Barker e G. B. Harrison, 1944, p. 11.

<sup>75</sup> P. SHEAWN, *The Literary Profession ecc. cit.*, pp. 10-12, 21-22, 29.

<sup>76</sup> ALFRED HARBAGE, *Shakespeare's Audience*, 1941, p. 136.

<sup>77</sup> J. DOVER WILSON, *The Essential Shakespeare*, 1943, p. 30.

<sup>78</sup> A. HARBAGE, *Shakespeare's Audience ecc. cit.*, p. 90.

<sup>79</sup> C. J. SISSON, *The Theatres and Companies ecc. cit.*, p. 39.

<sup>80</sup> H. J. C. GRIERSON, *Cross Currents in English Literature of the 17th Century*, 1929, p. 173; A. C. BRADLEY, *Shakespeare's Theatre and Audience*, 1909, p. 364.

<sup>81</sup> Cfr. ROBERT BRIDGES, *On the Influence of the Audience*, in *The Works of Shakespeare*, Shakespeare Head Press, vol. X, 1907.

<sup>82</sup> L. L. SCHÜCKING, *Die Charakterprobleme bei Shakespeare*, 1932, 3<sup>a</sup> ed., p. 13.

<sup>83</sup> Cfr. ALLARDYCE NICOLL, *British Drama*, 1945, 3 ed., p. 42.

<sup>84</sup> Cfr. HENNIG BRINKMANN, *Anfänge des modernen Dramas in Deutschland*, 1933, p. 24.

<sup>85</sup> Cfr. L. L. SCHÜCKING, *Die Charakterprobleme bei Shakespeare, passim*; E. E. STOLL, *Art and Artifice in Shakespeare*, 1934.

<sup>86</sup> O. WALZEL, *Shakespeares dramatische Baukunst*, in «Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft», vol. LII, 1916; L. L. SCHÜCKING, *The Baroque Character of the Elizabethan Hero*, in *The Annual Shakespeare Lecture*, 1938; WILHELM MICHELS, *Barockstil in Shakespeare und Calderón*, in «Revue Hispanique», 1929, LXXV, pp. 370-458.